

ISSN 0150-0090

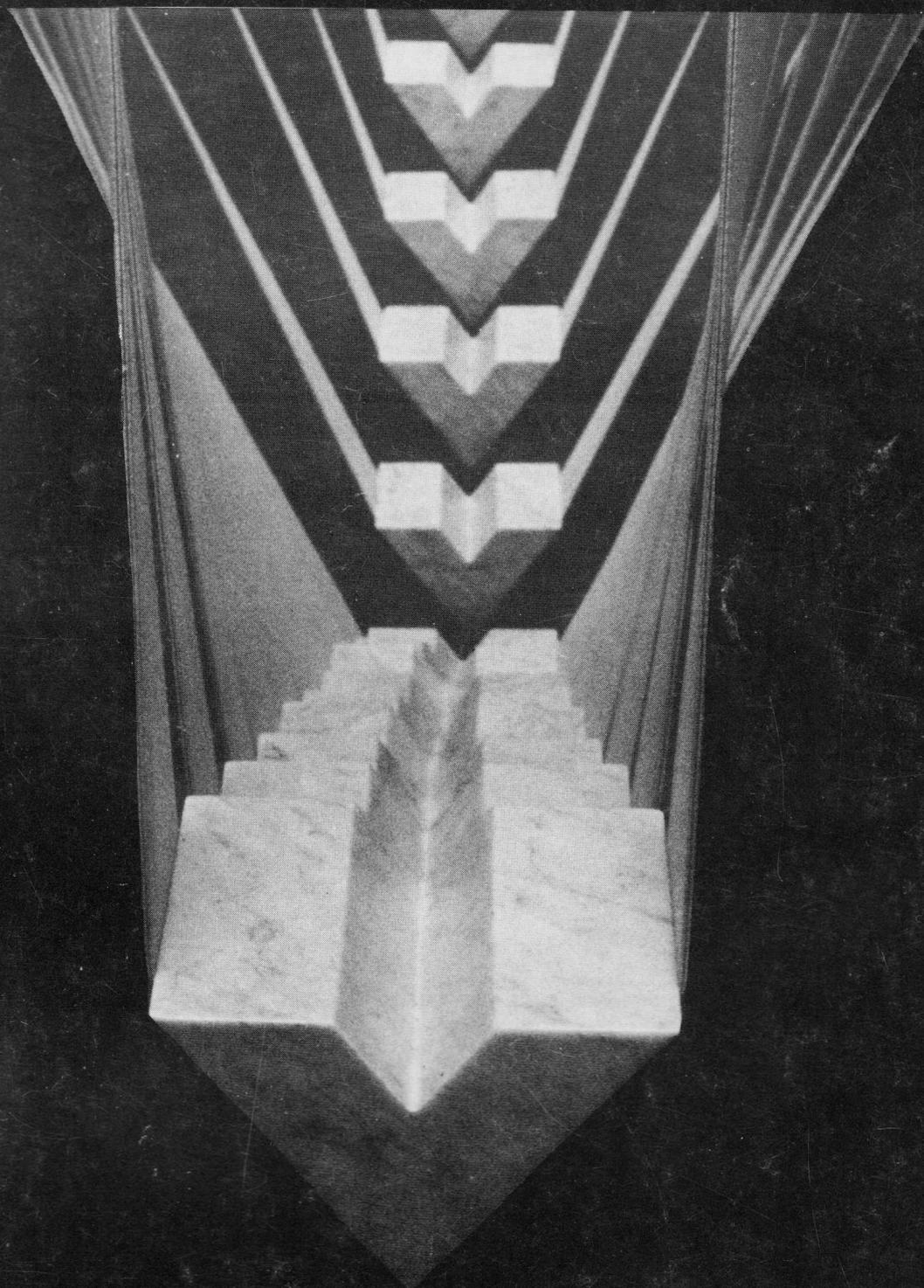
DRI A DI IO

TAPISSERIE

ARTS

TEXTILES

.14F

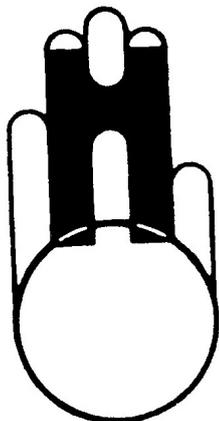


**BIENNALE DE LAUSANNE 1979
POUPEES ET MARIONNETTES**

**JUILLET
1979**

MALOURENE

Artisanat. Laines à tisser et à tricoter
Métiers à tisser. Accessoires et livres



Pour le tissage et le tricot.
Pour l'amateur ou le professionnel.
MALOURENE

vous offre trois services :

- Une large gamme d'outils,
- Un grand choix de fils,
- Une formation rapide,

à des prix très compétitifs.

Catalogue sur demande à :

MALOURENE, 11 rue Lacépède
75005 Paris. Tel 707 30 42

39 rue de la Préfecture 06300
Nice Tel (93) 80 92 76

(Métiers à tisser Glimakra et Harris)

INDIGO 79

17, 18 et 19 septembre 1979
Tour **Mercure** à **Tourcoing**

Heures d'ouverture:

le 17 de 14h à 19h,
les 18 et 19 de 9h à 19h
(sans interruption)

En dehors des créa-
teurs-dessinateurs,
des créateurs tisse-
rands, des graphistes,
cette année, présen-
ce des filateurs.

SPECIALISTE LAINE, LIN, COTON, FILS DIVERS.
POUR TAPIS, TAPISSERIE, TISSAGE, MACRAMÉ,
TRICOTS. ENVOI D'ÉCHANTILLONS
BOISSON ET FILS

181 rue St Denis 75002 Paris Tel 236 16 98 508 02.61

S. A. HEMBISE

au Capital de 200.000 Frs

1. rue de l'Hospice

59890 DEULÉMONT par QUESNOY-SUR DEULE

Tel. (20) 77.80.02

CHOIX IMPORTANT

Laine, lin, coton, jute, sisal, écrus et teints :
pour tissage, tapisserie, tricots, travaux manuels.

Visite sur place acceptée

20% de remise pour enlèvement sur place entre le

15 juin et le 15 juillet.

ATELIERS PLURIDISCIPLINAIRES D'EXPRESSION PLASTIQUE

centres fontblanche
13127 - vitrolles france

TAPISSERIE - TISSAGE - BOIS - TERRE
ARCHITECTURE - MÉTAL - BIJOUTERIE

... regroupant la tapisserie et le tissage, l'atelier de
textile propose un programme mettant l'accent sur
l'improvisation mise au service du matériau et de la
technique. Haute et basse lisse.

Renseignements : téléphone (42) 02 89 48

62 rue Hoche Colombes France
 Editeur Groupe Tapisserie
 Directeur de la publication
 M. Thomas

Ont collaboré à ce numéro

C. DE TASTES
 C. CHODKIEWICZ
 J. DONGUY
 F. GALLE
 G. GOUDOT ROMAIN
 R. KITABGI
 A. MACAIRE
 V. MARS
 E. MARTIN
 F. PELENC
 C. PERIN
 M.P. RIPOCHE
 M. TASZYCKA
 N. THOURY
 F. WILSON

Expédition du journal pour les
 abonnés
 Geneviève Séjourné

Expédition du journal pour les
 dépôts en Province et à
 l'Étranger.
 Orsola Koskas 86 rue d'Alsace
 92110 Clichy
 Comptabilité des dépôts ventes
 Susy Lunven

Calendrier des expositions
 F. Galle 42 avenue R. Coty
 75014 Tel 322 82 65 le soir.

Petites annonces
 Odile Le Coadou 8 place St
 Martin 60300 Senlis
 Les petites annonces sont gra-
 tuites

Achat de numéros anciens et
 abonnements
 C. Perin 1 place St Sulpice 75006

Vente au N°
 France 14 FF
 Suisse 6 fs
 Belgique 100 FB

Dépôt légal 3ème trimestre 1979

Commission paritaire
 N° 59272
 Imprimerie EMKA
 Kruishoutem Belgique
 Publication trimestrielle

Tous droits de reproduction
 même partiels réservés pour
 tous pays. Les opinions émises
 n'engagent que leurs auteurs.

MAIS QUI ETES VOUS DONC POUR CRITIQUER ?

On trouvera sûrement que ce numéro de DRI A DI est critique et parfois virulent. Il analyse en effet de manière radicale la sélection de la biennale de Lausanne 1979 au regard des biennales précédentes et tente de suggérer des solutions et des alternatives. Il reprend sans ambiguïté l'historique de l'exposition « Vivante Tapisserie Française » et révèle par là même les blocages de la situation de l'art textile en France.

Et de quel droit ces regards critiques, alors qu'en France, plus qu'ailleurs, tout est rentré dans l'ordre ?

Le Groupe Tapisserie a trois ans. DRI A DI a atteint son dixième numéro. Ces deux structures complémentaires sont des lieux d'analyse et de réflexion et tentent de répondre, à leurs rythmes, soit par des expositions préparées et réalisées en commun, soit par la réunion d'articles et de regards attentifs, au désir de s'exprimer de tous ceux qui vivent une évolution des arts textiles en dehors des situations acquises et des formules passe-partout; ceux qui ne se contentent pas d'affirmer que l'art textile est un art autonome, mais le vivent et le montrent.

Ce droit à la critique vient donc du travail accompli et non d'une « politisation des positions esthétiques » dont on nous accuse gratuitement.

Ce que nous souhaitons avant tout ce n'est pas la polémique gratuite, mais des rencontres plus fréquentes avec nos lecteurs.

Nos prochains rendez-vous:

Les 17, 18 et 19 Septembre dans le cadre d'Indigo à Tourcoing, lieu de rencontre entre la création et l'industrie.

Le 5 Octobre, rencontre-débat: La biennale de Lausanne Hier et Aujourd'hui au Foyer international d'accueil de Paris 30 rue Cabanis 75015 Paris à 20H.

Du 26 Novembre au 1^{er} Décembre à Cannes au cours du premier symposium Rencontre Art Textile organisé conjointement par le Groupe Tapisserie, le Groupe des créateurs en tapisserie et la délégation MMAF Côte d'Azur (Programme et renseignements Rencontre Art Textile Castel Jehanne d'Arc 83770 Seillans Tel (94) 76 14 53

Daniel Graffin. 1979. Mallarmé's Meteorites Marbre et sangle de coton Photo Daniel Graffin.

Marta Kuhn-Weber 1970 Sirène. Photo A. Galvès et Frédéric Engelhorn

Délégués régionaux et étrangers

M.M. Meekel, R. Guittier et F. Monnier 53 av. de la Boissière 49240 Avrillé
 G. Goudot-Romain Résidence les Amphores chemin du petit four 06600 Antibes
 E. Krotoff Les Embruscalles 34270 Mathieu de Tréviers
 M. Lemonnier Beaumont-le Harang 76850 Bosc-le Hard
 M.P. Ripoché 14 rue Pasteur 62000 Arras
 N. et G. Garnier Villa Aziza 22 rue Ben Bettana Salé Maroc
 N.G. Da Silva Rua Odilon Dorea N13 Jardim Castro Alves Brotas Salvador-Bahia Brésil
 M.C. Snyder

Bernadette Cordina
 La Rebouillère Quartier l'Escaillon 13500 Martigues

Correspondance Japon
 Hiroko Watanabe

Extraits des statuts cette association a pour but de favoriser le développement et le progrès de la tapisserie en France et de susciter et encourager la recherche en mettant en commun expérience et connaissance respectives.

Moyens d'action

Les moyens d'action de l'association sont: créer un service de renseignements sur tous les sujets relatifs à l'art de la tapisserie. Favoriser les contacts entre tissiers et créateurs et le public. Diffuser la connaissance de la tapisserie à l'aide de publications, conférences, expositions ou tout autre moyen qu'elle jugera approprié.

L'association édite également un bulletin mensuel d'information pour ses adhérents

La cotisation 1979 a été fixée à 150F par l'A.G. du 13 janvier

Conseil d'administration

A. CHEVALIER
 B. CORDINA
 C. CORMIER
 P. DAQUIN
 C. DE TASTES secrétaire
 A. FRUGIER
 F. GALLE
 G. GOUDOT-ROMAIN
 R. GUITTIER
 G. HUNOT
 O. KOSTAS
 E. KROTOFF
 M. LEMONNIER
 S. LUNVEN trésorière
 E. MARTIN déléguée aux expositions
 C. PERIN
 C. PASZOWSKI
 F. PELENC
 M.P. RIPOCHE
 A. ROUSSEL
 M. THOMAS président



MARIONNETTES ET POUPÉES

Dans ce numéro, les premiers articles d'une série concernant des objets souvent secrets, toujours liés à l'ego : Marionnettes, poupées et fétiches.

Page 4 A propos des marionnettes de Paul Klee par F. Galle. Ces objets montrés durant deux ans par la Galerie suisse de Paris sont une part importante de la création de Paul Klee, liée à son itinéraire personnel encore plus que ses tableaux et dessins, révélatrices des points d'appui du travail de l'artiste.

Page 8 Poupées Sexualité et Fétichisme par Jacques Donguy

Page 9 Marta Kuhn-Weber. Propos autobiographiques.

Page 10 Rencontre avec Marta Kuhn-Weber par F. Galle

Page 35 Expositions Artisanat canadien contemporain : Métiers d'art III Paris Contemporary Fibre Statement à Toronto par M. Taszyccka

Page 36 Paris Grand Palais RAS. Tout est rentré dans l'ordre

Page 40 Nieul : Les Trois Parques

Page 42 Aix en Provence : Approche de la tapisserie et des structures textiles par G. Goudot-Romain

Page 43 2 Mois d'expositions Mai Juin

Page 44 Expositions à venir

Page 47 Fiche technique tapisserie Le flutage (Basse lisse) par V. Mars

Page 50 Fiche technique fiscalité. Maison des Artistes. E. Martin

Page 51 En bref

Page 52 Courrier Petites annonces

BIENNALE DE LAUSANNE

Page 12 Biennale d'hier ou d'aujourd'hui ? Un éclairage de la sélection lausannoise par une contre lecture des biennales précédentes et l'examen des principaux courants de la création textile. M. Thomas

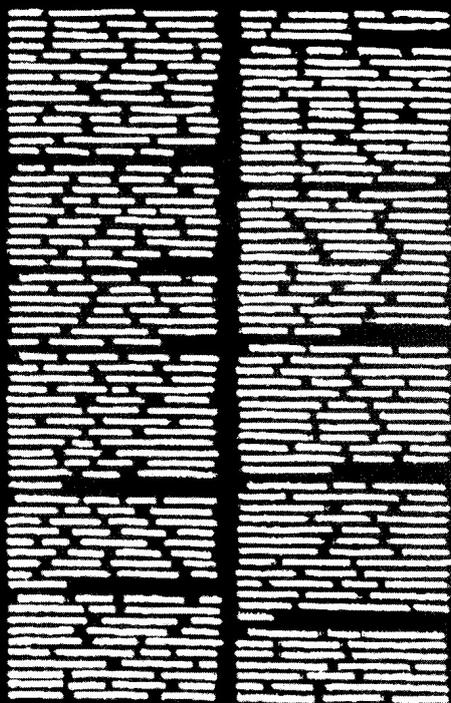
Page 27 Quelques chiffres bruts Page 28 Nous irons à Lausanne par A. Macaire. Les biennales, leur rôle historique, leurs ambiguïtés.

Page 30 ALTERNATIVES Lire la vie de la création textile contemporaine là où elle se déroule et s'est déroulée, là où Lausanne n'est pas allé explorer.

Page 30 Les travaux textiles de la classe de design textile de Tapta à La Cambre.

Page 32 Les attentes de Lisa Rehsteiner. par A. Macaire

Page 34 A propos de la nouvelle vannerie par C. de Tastes



ABONNEMENT

France 50 F } 4
 Etrang. 60 F } numéros
 Arion 100 F }
 Catherine Perin 1 Place
 St Sulpice 75006 Paris
 N^{os} 5, 6, 7, 8 et 9 (12 F)
 aucun distriables

Paul Klee . Fou parfait. 1925. Collection F.K. Photo Galerie Suisse de Paris
 Antoni Starczewski. 1979 Textes rayés carton. Chanvre et lin. Photo A.S.

BIENNIAL OF LAUSANNE

Present-Past or Past—Present. A very thorough reflection by M. Thomas on the Biennial.

The purpose of this issue is not only to criticize the Biennial in its present form, but it is also to present alternatives to this «big event».

- Works by the school of La Cambre (Belgium)
- Works by Lisa Rensteiner
- Also a few thoughts on the «new basketry»

EXHIBITIONS

- Contemporary Canadian craft
- French tapestry at the Grand Palais
- An approach to tapestry and textile structures in Aix-en Provence.
- The «3 Fates» in Nieul

PUPPETS AND DOLLS

Exploration of the world of dolls and puppets and their creators.

An unknown aspect of Paul Klee's work : the puppets he made for his son Felix.

A text by Jacques Donguy entitled «Dolls, sexuality and fetishism».

An approach of Marta Kuhn-Weber's secret world of dolls.

TECHNICAL

Winding the shuttle.



MARIONNETTES ET POUPEES

Fig. Klee. La Mort. Photo J.M. Breguet

A propos des marionnettes de

Paul Klee

L'exposition des «Singuliers de l'art» voici un an, les collections de l'Art Brut à Lausanne, les expositions de la Galerie du Poisson d'Or à Paris, la découverte des Marionnettes de Paul Klee, l'exposition «Les Trois Parques» cet été à Nieul, qui sera reprise au chapiteau des Halles en automne, ont révélé un monde secret, celui des poupées, des fétiches et des marionnettes.

Le travail avec le textile est «figuratif», laisse ressurgir et figurer par le textile des mythes, les émotions, les fantasmes.

Nous a paru important d'explorer ce thème durant quelques numéros du journal, en commençant par les créations de Paul Klee et Martha Kuhn Weber. Dans les prochains numéros, nous le poursuivrons, des poupées précolombiennes aux liturgies secrètes des créateurs contemporains.

Paul Klee a fabriqué pour son fils Felix de nombreux jouets et un théâtre de marionnettes. Beaucoup de ces objets ont été perdus ou abimés ; seules trente marionnettes subsistent qui, sans doute mal-estimées, sont restées cachées pendant environ un demi-siècle.

Redécouvertes récemment, elles ont été montrées au public, deux fois, et depuis elles ont définitivement regagné leur abri auprès de Felix Klee. Il n'est que regrettable que ces témoins d'une enfance idéale et d'un âge d'or révolus, enfin exhumés et donnés à voir, soient aussitôt dérobés aux regards... pour quels derniers rites secrets ?

Pour cette ultime représentation en public, Felix Klee organisa une mise en scène spectaculaire dans un espace noir ponctué de lumières partielles où, telles des objets d'art mis sous vitrine, les marionnettes immobiles aux yeux grand-ouverts se reflètent à l'infini, juxtaposant leur image à celles des visiteurs dans une confrontation silencieuse.

L'œuvre du Fils - metteur en scène - se superpose alors à celle du père - peintre magicien - en une dernière création commune, autour et à partir de ces marionnettes.

MAITRISER LA VIE

Elles ont vu le jour dès 1916. Elles ont été créées pour Felix alors âgé de neuf ans, dans l'intention de lui «faire plaisir», mais plus encore avec le désir secret de l'initier à cet «art de vivre» que Klee essaya de pratiquer sa vie durant. «L'art de maîtriser la vie est la condition préalable à toutes formes d'expressions ultérieures, qu'il s'agisse de peintures, de plastiques, de tragédies ou de morceaux de musique. - (Journal 1902)

L'activité de ces marionnettes s'étend sur neuf ans, de 1916 à 1925, pendant les quatre dernières années de la famille Klee à Munich et les cinq années de Weimar, aux débuts de l'école du Bauhaus.

Durant cette première période du Bauhaus où Paul Klee joua un rôle capital dans l'élaboration d'un enseignement moderne de l'art en général, et de la peinture en particulier, une trentaine de marionnettes ont été conçues et réalisées. Leur production cesse brusquement en 1925, comme si la fermeture soudaine de cette Ecole dont il était l'un des maîtres, et l'émergence brutale de la réalité politique d'alors, interrompaient définitivement un certain contact avec le monde miraculeux de l'enfance dont Klee garda toujours la nostalgie.

Paul Klee continua son enseignement au Bauhaus de Dessau puis à l'Académie de Dusseldorf, mais ne retrouva jamais son enthousiasme juvénile et ces inventions pour des espaces ludiques, des jeux théâtraux et des mécanismes impossibles du genre «Machine à gazouiller» ou «Compteur magnétique de réaction féminine».

Il n'y aura plus jamais de marionnettes-sculptures : le dessin de 1927 «Mort de la marionnette» signifie bien son désir d'en finir avec ces choses là. Mais de nombreuses figures de masques, d'acrobates et des groupes de pantins et d'automates attestent bien la permanence de ce thème dans son œuvre graphique, thème poursuivi jusqu'à sa mort, parallèlement à ses recherches sur la Nature, ses structures et ses loi.

Le visage humain le passionne ; le sien d'abord, mais aussi celui des autres. Chercher au delà de ce visage-écran individualisé un archétype universel, tel est son but : «je réchis le dedans même du cœur ; je fais parler le front et les coins de la bouche. Mes visages humains sont plus vrais que nature.» (Journal 1904)



Paul Klee Marionnettes - Photo Galerie suisse de Paris

Par delà les apparences, il cherche la vérité universelle ; d'où son intérêt pour le monde du spectacle théâtral et plus encore lyrique, espaces où s'affrontent les forces élémentaires de la Vie et de la Mort, du Bien et du Mal. « Rien n'est faux et rien n'est vrai, mais tout se réalise par le jeu des forces contraires. » (Weimar 1921)

Toujours Klee tentera de trouver l'équilibre par l'alliance des contraires : chaud/froid, statique/dynamique, optique/musical, humain et cosmique, dans une « vérité authentique et à la base invisible ».

Rendre cet invisible, c'est toute sa démarche d'artiste. Tous les moyens sont bons : écrits, conférences, enseignements, dessins, peintures et même marionnettes.

Père et fils

Felix Klee est son premier élève. Il projette sur lui ses aspirations profondes et l'entoure d'une sollicitude extrême. Il existe très tôt une intimité profonde entre le Père et le Fils. Paul Klee doit assumer pendant trois ans le rôle de la Mère ; car c'est Lily qui faisait vivre la famille par ses leçons de piano. Paul au contraire, cantonné comme une « bonne femme » dans sa cuisine, peint du balcon les « Perspectives multiples d'un prisonnier ».

Et quand l'étouffement devenait trop insupportable, il sortait Felix dans le jardin où jouait un Théâtre Guignol que le gosse adorait. Il bricolait aussi des jouets : voiliers, chemins de fer et gare ; et de petites statues en plastiline...

Et tout ça s'entassait sur les étagères de l'atelier au milieu de pierres, de plantes et de racines, de papillons séchés et crustacés (coquillages), petits souvenirs, traces de moments ludiques, objets insolites pour un sorcier ou un alchimiste, produits d'une nature complexe dont il cherche à percer les secrets.

Secrets de la Naure, mais aussi secrets de ses propres origines ; il en a la révélation lors du voyage à Tunis en 1914 ; il découvre là-bas le « pays qui lui ressemble », paradis perdu de ses lointaines sources dont les rythmes, la lumière et les couleurs lui révèlent enfin sa vraie nature, celle d'un peintre qui va tenter, par un travail sur les vibrations colorées, de rendre compte des vibrations musicales d'un autre espace cosmique.

Mais il y a aussi la Mort, comme s'il importait de ne jamais oublier, « nostalgie de la mort, non pas en tant qu'anéantissement, mais comme effort tendant à la perfection ». (Journal 1901) Mais il y a aussi la guerre, et la Mort. Celle de ses amis Macke et Marc, ruptures certes, mais moins graves que la séparation d'avec son fils.



Paul Klee 1921 Le sultan, marionnette. Collection F.K. Berne. Photo Galerie suisse de Paris
Berne 1924 Esprit noir.

Pour maintenir un lien magique avec Felix, il commence les premières marionnettes dont il sculpte et peint les visages sur une âme en bois. C'est ainsi qu'apparaissent Guignol, Gret/Madelon son épouse et Gnaffron/Seppl son copain plus le Policier et, noblesse oblige, le Diable, personnages bien connus déjà de Felix.

LA SAGA DES PAUVRES

Un poète, des moines, des paysans, des vieux, un Français et un Allemand en connotations politiques, un Orient bazaré avec son Sultan dépennailé et son barbier triomphant, et, attention !, Paul Klee lui-même, os de bœuf et bonnet carré pour un «Autoportrait» au regard dilaté, spectateur mis en spectacle, manipulateur manipulé, présence et distance. Jeux dangereux ? peut-être... «Attention Guignol, dit la fée Mélusine, il ne faut surtout pas avaler les quatre pilules du diable !...»

Sinon, gare aux esprits et à leurs vibrations ambigües ! Voici le «Fantôme d'épouvantail», des «Spectres électriques», et un «Esquimo» magique avec son fer à cheval sur le visage, un «Clown aux larges oreilles» distendues pour mieux capter la bêtise humaine, et ça lui donne l'air désespérément triste, et un «Fou parfait» qui ne peut plus que rire car il a tout perdu. Initié par la Mort, le voyage s'achève tragiquement par la folie : «Plus le voyage est long, plus le tragique est sensible. Ne jamais arriver là où le mouvement est infini.» (Klee Lena 1922)



Ces marionnettes, Paul Klee s'est contenté de les façonner aux débuts. Les habiller ne le concernait pas et il laissait ce soin aux femmes, Sasha von Sinner entre autres, qui les couvrit sagement de «jolis» habits en patchwork de tissus divers, petites fleurs, carreaux et rayures. Klee par contre définit l'espace ludique de la représentation théâtrale en créant le castellet et le rideau de scène par collages de textiles divers.

Ce fut une architecture fantastique avec église, tour ronde «isba» au grand toit pointu et empilage d'échelles, insolite, construction, juxtaposition d'éléments hétéroclites, peinture d'une autre peinture... caricature de lui-même ? Le tout encadré de rideaux rouges comme il se doit, fabriqués par découpage-collage de textures différentes.

Avec l'installation au Bauhaus où les cours d'art dramatique de Schlemmer et de Schreyer, et la classe de recherches textiles d'Hélen Bönner avaient autant d'importance que les autres matières enseignées à l'École, Klee découvre le plaisir de manipuler de simples bouts d'étoffe pour en faire des vêtements de scène, situant chaque personnage à sa juste place...

Vêtements dépenaillés, oripaux effilochés, couleurs de terre et de ciel, mal cousus, pendouillant sur ces corps virtuels de vagabonds en errance épouvantails qui savaient faire rire alors...

DES REGARDS D'AU-DELA

Marionnettes maintenant immobiles et muettes à jamais, témoins sans âme d'un autre monde, symboles de l'éphémère d'une vie, elles sont murées dans leur silence, closes sur leur propre mystère, et plus encore, closes sur le mystère de l'artiste au regard halluciné, regard d'Initié qui a voyagé aux limites de la folie et du Mal.

De quel message ont-elles été porteuses au-delà des improvisations en style et langage DaDa ? (pour les «non-initiés», «Dada» est venu à Weimar en 1922) - Quelle dynamique cosmique ont-elles exprimée à travers les rituels manipulateurs où le Père d'abord, puis le Fils, ont officié ?

De quelle réalité ont-elles tenté la transfiguration, dans cet équilibre précaire du lieu théâtral où tout est possible... espace analytique où se rejoignent enfin, et s'interpénètrent le Réel, l'Imaginaire et le Symbolique ?

Le «Grand Jeu» de la marionnette n'est enfantin qu'en apparence. «Tout art est symbole de la Création». (Journal 1904) et à ce titre, elles sont tout aussi éclairantes que des œuvres beaucoup plus importantes, de la pulsion créatrice chez Paul Klee.

Marionnettes, poupées, dessins, peintures, sculptures, c'est une vision de l'esprit et non de la forme ; la vie dans la vie et la vie dans la mort, à travers des regards sans fin, des regards de dieux sur les hommes, des regards d'au-delà, spectacle de celui qui naît et de celui qui meurt, jour continu dans un monde inconnu.

Les marionnettes sont le regret d'une perfection insaisissable, mirages d'une Beauté perdue dont seule le reflet est encore perceptible. Elles sont la conscience de toutes choses, fondues dans la totalité divine... «là-bas, au pays de l'incandescence...»

Françoise Galle
Mai 1979



Paul Klee Fou parfait 1925 Collection F.K. Photo Galerie suisse de Paris

BIBLIOGRAPHIE SUR PAUL KLEE

- Paul Klee Journal - Paris Grasset 1952
La pensée créatrice - Paris Dessain et Tolra 1973
Histoire naturelle infinie Dessain et Tolra 1977
- W. GROHMANN Paul Klee - Genève Ed. Trois Collines 1954
- M. BRION Klee - Paris Ed. A. Somogy 1955
- C. ROY Paul Klee aux sources de la peinture Paris Club du Livre 1963
- D. CHEVALIER Klee - Paris Flammarion 1971
- J.L. FERRIER Paul Klee - Les années 20 - Paris Denoël 1971
- C. GEELHAAR Paul Klee et le Bauhaus - Neuchatel Ides et Calendes 1972
Klee - Les dessins - Paris Ed. du Chêne 1975
- M. PLANT Klee Figures and Faces - Londres Th. & Hudson 1978
- A paraître en juillet 1979**
Felix KLEE Les Marionnettes de Paul Klee - Paris Ed. Galerie Suisse 1979

BIBLIOGRAPHIE SUR LES MARIONNETTES

- L. de NEUVILLE Histoire anecdotique des marionnettes modernes - Paris Calman Levy 1892
- P.A. ALDONI Guignol et ses personnages - Paris Ed. Lesot 1957
- R.O. BENSKY Recherches sur les structures et la Symbolique de la Marionnette - Paris Nizet 1971
- R. SIMMEN Le monde des Marionnettes - Zurich Silva 1972
- H. VON KLEIST Les Marionnettes Traduction Flora Klee - Paris G.L.M. 1972

BIBLIOGRAPHIE SUR LES POUPÉES

- M. BACHMANN Le grand livre de la Poupée - Leipzig 1971
- C. FOX Les poupées - Paris Seghers 1974
- E. KING Le monde des Poupées - Paris Edita Vilo 1977

Poupées Sexualité et Fétichisme

«Elle avait dans la main une femme nue de cire souple ; le bas de la poupée était entourée d'un papier» (G. Bataille)

«Poupée : Masse de terre glaise mêlée de mousse ou de foin, disposée autour d'une greffe et serrée avec des lanières d'étoffe, des liens de paille.» (Dictionnaire encyclopédique Quillet)

Poupée de l'enfance (Baby blue), tas de tissu que l'on couche dans l'armoire. Bellmer insiste sur l'aspect manipulation, «pièces détachées», désarticulation et articulation (anagramme) de cette poupée. Poupées de celluloid ou de plastique qu'un vieil homme ramasse dans les poubelles et accroche sur sa clôture dans la banlieue de Rome - substitut d'une enfant morte - et que photographie Véronique Bigo. Ce qui en fait pour Baudrillard la valeur symbolique, c'est «ce jeu de couverte et de découverte», d'habillage et de déshabillage. Mise en forme : «Je crois que c'est cela qui me fascine : quand tu assieds une poupée, le fait que tu la mettes dans une certaine position, les mains en place. Au moment de la coucher, c'est pareil. Tu lui places les bras, comme ça, tu la mets sur le côté, tu lui places les jambes.» (Aurore B.) Autrement dit, «comment re-trouver la mémoire d'une toute petite enfant» (Angèle Paradis).

Poupée grandeur nature, représentation d'un corps-modèle féminin, chez P. Molinier. Poupée que l'on encule et que l'on enfle, double androgyne, et en même temps objet fétichisé (sous-vêtements noirs, talons hauts). Molinier se photographiait à côté d'elle, lui-même en travesti, portant un masque et exhibant des dessous. Jeux de miroir, image de transgression.

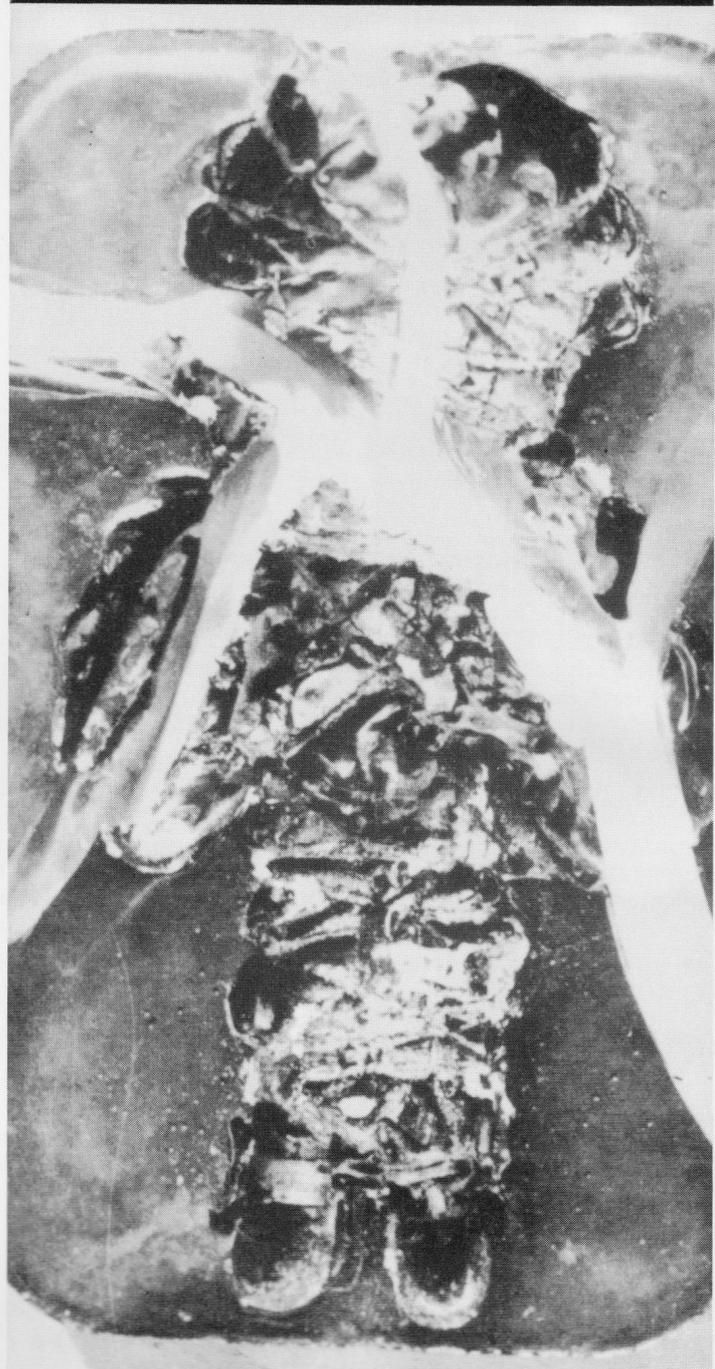
Poupées corps machiniques, translucides, tels qu'on en voit dans les laboratoires de Sciences Naturelles. «Corps au labo. Avec tous ses phantasmes. Corps perforé, plaqué, joint dans lequel s'inscrivent les actes du manipulateur» (Danielle Busquet). Un corps clinique. On pense aux poupées d'Amate, corps sans tête, costumes pleins, ou poupées armées, comme on parle de béton armé.

Images de régression, les sacs d'herbe de Fr. Marshall, déjetés, rebut, corps ligotés. Formes informes, tératologiques. Analité ? Proches également les corps suppurant, gonflés d'humeurs de N. Arthaud. Du côté de l'art brut.

Le corps peut être lui-même support, fétiche. C'était le cas de Molinier, dans une relation de «gemellité». Statut ambigu des poupées de Marta Kuhn-Weber, doubles fœtaux flottant dans le vide, mais représentant des personnages réels. Auto (thanato) portrait ? Elle-même exprime le rêve «d'aller tout le jour déguisée, avec des voiles autour de la tête, des plumes, le visage fardé de blanc avec des tas de parures, du toc, pas du vrai.»

L'étalage, la fixité. La sainte (dans sa chasse), le travesti, la prostituée. Corps en devanture, tel que nous le montre Bernadette Genée, avec ses panoplies. Le stuc et le strass. En même temps tout le jeu du maquillage, du tatouage (recouvrement, dress-art). Une peau textuelle.

Jacques Donguy
Auch mai 79





Martha Kuhn-Weber 1963 Madame Thérèse Photo A. Galvez et F. Engelhorn

... deux heures et demi. Ai-je voulu quelque chose ? Alors j'ai échoué dans les décombres. Avec toujours ce bruit de talons et cette soudaine étrangeté ; je suis sortie de moi-même et me suis observée : c'était un Autre, étranger désormais, qui passait éméché cette nuit dans la rue, un œillet fané à la main. Et ce cliquetis de talons. Le lendemain matin je me dis : il faut faire quelque chose, tu ne peux pas garder ça sur toi, comme ça, sans rien faire ; alors j'ai fait cette poupée avec son nez ; cette chose inquiétante...

Je ne peux pas travailler avec du matériel neuf, c'est drôle, il faut que ça passe d'abord par le marc de café, le marc de thé, les couleurs *corrosives*. Si j'entends dire : c'est une couleur spéciale pour tissus, je me rétracte. Je préfère plonger l'étoffe dans la mer ou dans une rivière ou dans n'importe quelle sauce. Dernièrement j'ai pensé : si je broyais des églantines, ça donnerait un rouge étonnant ; et ce rouge je l'ai mis sur les joues d'une poupée ; ce rouge égyptien ; sans âge lui aussi ; le rouge qui évoque un temps révolu ; c'est pourquoi j'aime les vieux tissus ; je pourrais prendre l'avion pour Jérusalem ou Marrakech, rien que pour trouver un vieux chiffon sur le marché, ou ailleurs.

Toujours les mêmes questions : pourquoi des poupées ? Merde alors : je fais des poupées. Les uns se saoulent ou vont au cinéma, les autres baisent ou se masturbent, moi je fais des poupées ; c'est une activité comme une autre. Pourquoi faites-vous des poupées, pourquoi de l'art ? Questions stupides et ridicules. C'est comme si on me demandait : pourquoi chiez-vous ?

La mer, la mer, c'est quelque chose de fou ; c'est vraiment quelque chose de grandiose. On m'a posé des questions sur la Sirène. Oui, la Sirène est née au bord de la mer. La mer la rumeur de la mer, et de ces gens de la Méditerranée, qui ont une tout autre vie que la nôtre, Manitas. Et chercher des coquillages, aussi : ça c'était un problème ; et percer des trous. D'abord j'ai cru que ça irait avec une aiguille rougie ; des aiguilles rougies, allons donc. Nous sommes allés dans une

boutique et nous avons demandé : comment perce-t-on des trous dans un coquillage ? Et ils nous ont donné un perceur ; et on a percé des trous dans les coquillages.

Je revois toujours mes débuts dans la sculpture. Mon père était sculpteur et dès l'âge de treize ans j'étais dans son atelier. Premier travail : des couronnes pour le cimetière, en pierre, lever à quatre heures du matin. Cette atmosphère bizarre du cimetière le matin avec les tombes, et celle fraîchement creusées où on savait d'avance, tiens c'est pour un tel. Moi, une fillette encore, ça m'a fait une impression profonde, ce contact continu avec la mort. Je faisais surtout des couronnes d'enfant, avec un oiseau dessus. Puis mon père m'a fait copier Michel-Ange ; aujourd'hui encore, quand je sculpte, Michel-Ange ne me sort pas des tripes. Je crois que la sculpture a une influence profonde sur les poupées ; quand je suis là-haut à manipuler des étoffes, c'est vraiment comme si c'était de la pierre.

Et ces façades, ces ruines ; et cela sans angoisse. Si on restait froid devant cela, ce serait angoissant, peut-être même pas d'ailleurs - et cette cathédrale. La nuit chaque façade vous parle, chaque trou, chaque chat - et soudain voilà les bruits, des ouvriers qui font de la soudure, frais et en forme - toi lasse de la nuit et pleine de visions pas encore manifestées.

Et puis j'ai aussi une véritable toquade pour les perles - et l'or. Mon rêve serait d'aller tout le jour déguisée, avec des voiles autour de la tête, des plumes, le visage fardé de blanc avec des tas de *parures*, du toc, pas du vrai, non, je n'aime pas les vraies parures ; le faux jette ses feux lui aussi, n'est-il pas vrai ?

Etrange : là-haut, à Montmartre, j'ai demandé aux tantes : connaissez-vous Genet ? Réponse : pas Genet, mais c'est étrange : ils connaissent Cocteau. Cocteau, tous le connaissent, tous les invertis et ceux du même bord. Il n'y a là des nuances, toute une gradation de tantes, d'invertis et de demi-pédés, et de pédés à part entière, et d'autres qui vont encore avec des femmes, homosexuels virils ou passifs : étrange, tout ce mélange. Mais Genet, ils ne connaissent pas. Je dis à Wanda : je vous apporterai Notre-Dame des Fleurs. Oh ! oui, Madame ; ils sont tout à fait charmants, ces minous.

Alors une folle est passée, le soir : je n'oublierai jamais cela, cette femme débouchant d'une rue avec un grand chapeau à plumes, à oiseaux, et le diable sait tout ce qu'elle pouvait avoir encore sur son chapeau, le visage plutôt pâle, blême, les orbites creuses, elle avait une marguerite à la main, qu'elle effeuillait, pétale par pétale qu'elle jetait sur le trottoir. Tout ce temps-là est fini. Et les garçons qui vous payaient votre café, c'est fini aussi sans doute, je n'ai pas essayé, mais je ne pense pas qu'il y en ait encore aujourd'hui.

Ce n'était pas du tout comme ça il y a tant d'années, naturellement. D'abord on ne connaissait pas le tricot, le pull-over tricoté. On portait de la soie. De la soie, de la soie, de la soie. Aujourd'hui ça me fait mal de les voir là le long du mur, les *putains*, dans leur pyjama à fermeture éclair - et par-dessus le pyjama elles ont un tricot - le fard, elles n'en ont plus, quant aux chapeaux il n'en est plus question. Quand on prenait le métro jadis, eh oui, ça fait bien quarante ans de ça, soudain la porte s'ouvrait, et des filles montaient - des filles qui sortaient des Mille et Une Nuits ; toutes de petites reines ; la moindre midinette savait être quelqu'un en ce temps-là, aujourd'hui tout a une allure grise et froide.

Si je pense que mes poupées sont de l'art ? Je n'ai rien fait d'autre toute ma vie. Peut-être pensez-vous qu'elles n'en sont pas parce qu'il n'y a pas de cadre autour ? Parce qu'elles ne sont pas taillées dans le marbre ? Et puis d'ailleurs ça m'est égal. Ce que j'aimerais surtout, ce serait que vous preniez ces figures pour ce qu'elles sont.

Martha Kuhn-Weber
Propos autobiographiques, 1964

Rencontre avec Marta Kuhn Weber

Marta la Rouge, pyramides, mosquées et tapis volant ; Marta la Noire, pèlerinage dans les bas-fonds obscurs ; Marta-Sorcière, jerk au Bus Palladium et disco au Palace ; Marta-l'Orient, bijoux et broderies, bottines en or et beret perlé...
Marta Kuhn Weber, qui sculpte, modèle, peint, dessine et manipule...
Que ce soit le marbre et la soie, la terre et la dentelle, la pierre et velours rien ne résiste, tout prend forme, poids, densité et sens.

Marta si fragile, poignets de jeune fille, malgré son âge, petites mains crispées et tellement vivantes, éternelle coquette devant son miroir, indomptable Madone dans le jour qui décline...
Solitaire même au plus profond des « folles nuits » de Paris, funambule à la recherche d'elle-même, au risque de se perdre...

Son reflet, son double, elle le trouve à Pigalle, chez les strip-teaseuses et les travestis, les putains et les homos... il y a quelque temps déjà.

Elle le rencontre aussi dans le monde du spectacle, le Grand, celui de la défonce et de la musique, du clinquant et de la sueur, et des micros devant lesquels « ça » hurle, la bouche grande ouverte et les yeux révoltés : Mick Jeager et Elvis Presley, Julie Driscoll et Janis Joplin.

L'éternel féminin la fascine, que ce soit dans sa jeunesse triomphante mais déjà ravagée, noyée dans le mal de vivre, celui des Marilyn ou d'une Sirène abandonnée dans un ancien naufrage ; ou dans sa vieillesse irrémédiable, ultime déchéance des péripatéticiennes obscènes en errance nocturne

Poupées suspendues à d'invisibles fils, momifiées pour un lointain Barbe-Bleue, tous ces êtres semblent issus d'une seule et même famille, celle des fous et des folles, sortis pour un dernier « Bal des Maudits ».

Le carnaval est conduit par Jean Genet, livide avec ses chaînes d'ancien bagnard autour du cou, génial rescapé de ses propres fantômes. Dans un coin, agonise Sharon Tate, victime consentante égorgée par d'autres fous et les filaments rouges du sang caillé coulent encore sur elle. De vieux clowns affalés et une octogénaire aux chairs écroulées assistent à la fête tragique.

Poupées de chiffons malaxés, façonnés et modelés, poupées cousues, couturées, découpées et recousues, poupées mutilées parfois par un obsessionnel maniaque, poupées enfin, terribles miroirs de nous-mêmes, elles nous questionnent sur notre propre conformité de spectateurs-voyeurs en mal d'identification, et nous renvoient, implacables, à notre propre existence.

Corps pendouillants dans le vide, doigts crispés et pieds rentrés, corps abandonnés à eux-mêmes au gré des visiteurs, corps d'orientales de bazar aux larges seins fleuris ou de jouvenceaux pervers au sexe érigé, à jamais figés sur leur dernière jouissance... corps présents, ô combien, malgré leur décrépitude et que l'on aimerait encore une dernière fois caresser, et rajuster une mèche et dévoiler un sein, corps ambigus dénoncés dans leur déchéance d'objets sexuels...

D'immenses chapeaux à plumes, des cheveux rouges ou noirs, en étoupe ou en crins, et même, oui, en vrais cheveux humains ; des visages à l'agonie aux larges bouches sanglantes, longs cils voilant un regard de noyé ou d'alcolo, paupières maquillées dégoulinant leurs fards d'encre...

Sensualité des ventres offerts et des genoux dansants, et des sexes aussi, fourures ou coquillages, longues cuisses encore belles malgré leur boursoufflure, sous les jupes haut-troussées, bas résille et talons aiguilles éculés, panoplie obligée pour nocturnes en manque...

Maë, Julie, Madame Thérèse et Madame Eduarda, chères à Violettes Leduc et M. Bataille ; et Marie-Belle aussi, la morte édentée traînant son corps lie-de-vin depuis les hauteurs de Montmartre...

Dans leur nudité absolue ou leurs habits de parade, diamants en toc et paillettes clinquantes, mousselines poussiéreuses et tulles défraîchis, présences envoutantes où s'attarde encore la main qui leur a donné le jour, les épinglant fermement sur elles-mêmes... Tous et toutes, témoignent d'un absolu aux rituels complexes et secrets, ceux d'une femme, et d'une artiste, expurgeant son mal pour mieux maîtriser sa vie.

Françoise Galle
Juin 1979



Biennale d'hier ou d'aujourd'hui ?



Lausanne Biennial today, or yesterday?



Pour étudier la biennale de Lausanne 1979 et proposer les éléments de notre réflexion aux lecteurs, pendant son déroulement, nous avons dû l'examiner avant même qu'elle ne soit installée, à partir de documents photographiques, de textes et d'échantillons joints aux projets, de catalogues des artistes sélectionnés et en la comparant aux huit premières.

C'est un travail à la fois redoutable et passionnant, car il peut être la cause d'un jugement partiel pour des œuvres qui ne prennent leur ampleur qu'une fois mises en situation. Mais après tout, le jury fait son choix dans des conditions de temps beaucoup plus restreintes, sur un nombre de dossiers beaucoup plus considérable et à partir de documents souvent pris à un stade de réalisation encore moins avancé que ceux que les artistes font parvenir pour la presse, deux mois avant le vernissage.

Cette réflexion tirait également sa nécessité de l'évolution même de la biennale. Si Lausanne est devenue en dix ans de 1962 à 1973 le lieu central de la mise en évidence d'une mutation radicale, 1975 et 1977 ont été deux biennales de consolidation des tendances. Non pas décevantes, mais sans stimulation, ce qui revient au même. Alors, cet événement qui reste l'Évènement était attendu avec d'autant plus d'impatience. Une impatience renforcée par le faible nombre d'œuvres sélectionnées et l'absence dans la sélection de quelques uns des grands noms qui ont été le plus attachés au travail de recherche et de renouvellement.

Enfin, à un moment où la France, après le faux pas du Grand Palais, va être enfin contrainte à réfléchir au fond sur la place et l'évolution de l'art moderne textile, il était important de souligner les aspects répétitifs de cette sélection lausannoise et de se pencher sur son fonctionnement interne et externe.

Nos espérances étaient à la hauteur des ambitions et des remarques faites par René Berger dans sa préface au catalogue de la 8ème biennale et c'est sur ces espérances que s'est bâtie notre déception. En voici les trois passages les plus significatifs :

« Force est donc de constater que la tapisserie, dans son développement accéléré, en est arrivée à un état de crise. D'un côté les artistes qui s'accordent, ce qui est leur droit, à maintenir la tradition, de l'autre les artistes qui cherchent à force d'expériences, à se frayer une voie nouvelle. Mais si ceux-là revendiquent pour eux le mérite de l'orthodoxie, ceux-ci ne peuvent simplement se réclamer de leur volonté de rupture. Si leurs recherches aspirent simplement ou prétendent à l'autonomie, ils se doivent de montrer en quoi elles se distinguent des recherches entreprises aujourd'hui dans les autres formes de l'art, peinture, sculpture, ou d'accepter, s'ils ne s'en distinguent pas, qu'elles s'inscrivent dans la démarche de celles-ci. Tel est le pari de l'aventure textile, qui ne peut s'abriter derrière la sécurité de la tradition, Majorité oblige... »

Il importe de plus en plus de savoir à qui les œuvres sont destinées, à quels besoins elles répondent et si elles apportent à la communauté quelque chose qui l'aide à vivre, fut-ce en poussant le questionnement jusqu'à ses limites. Sur ce point on peut regretter que certains envois, procédant d'un parti radical, n'aient pas été retenus...

To do a study on the ninth Biennial of Lausanne and share our conclusions with readers in an article that would be available during the run of the exhibition, it was necessary to base our judgments on the photographs, texts, and samples in the files submitted by artists, and on the catalogs of the eight previous Biennials.

Such an approach is both extremely interesting and risky, for it could result in incomplete judgments on works that could only take on their full importance once they have been seen in the context of the whole exhibition when it has been set up. On the other hand, it is worth remembering that the jury makes its selection in less time, from a greater number of files, and very often using documents that represent a much earlier stage of development of the works than those which the artists submit for printing two months before the opening.

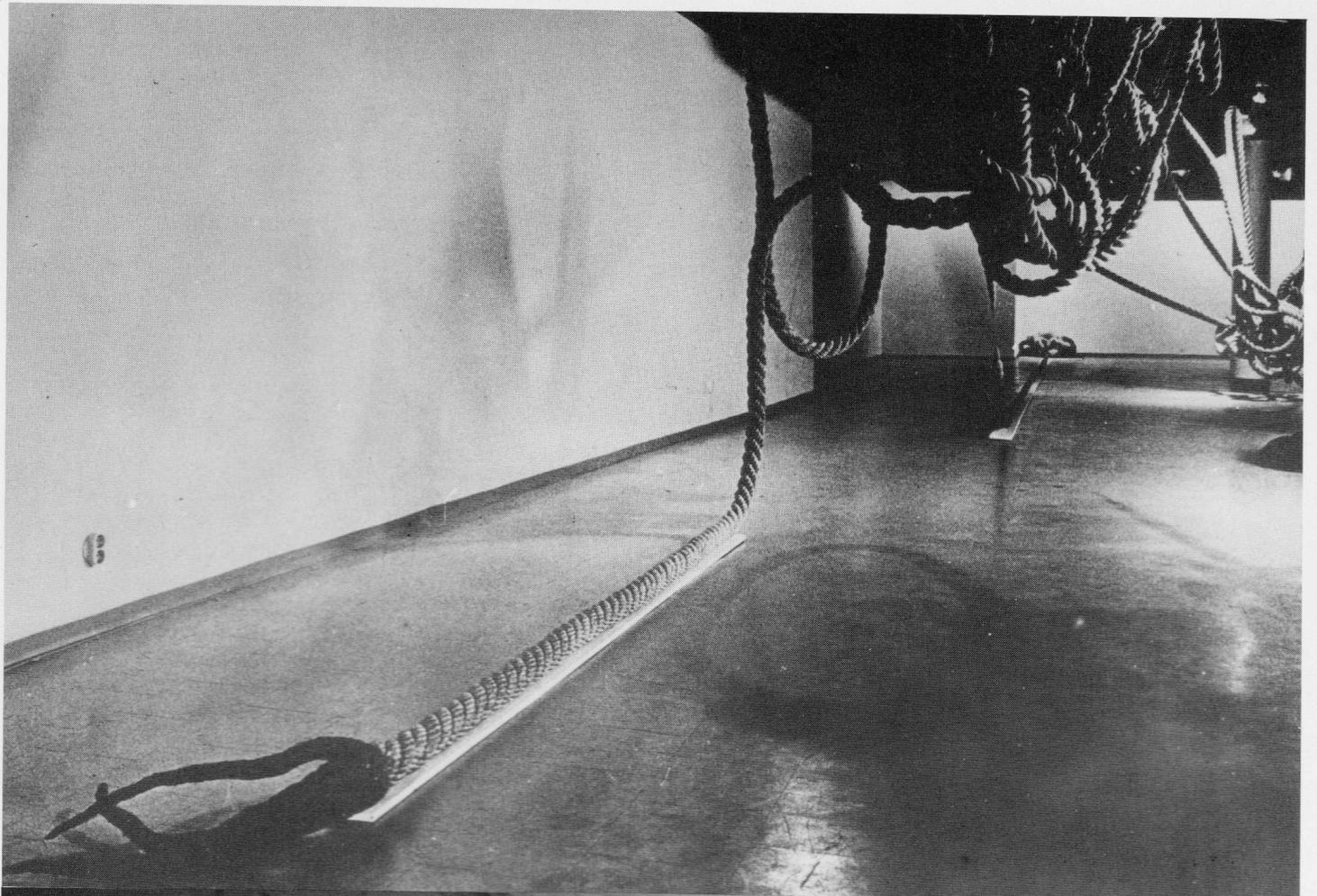
The evolution of the Lausanne Biennial in itself requires some serious thinking. While it is true that Lausanne was the stage of radical changes from 1962 to 1973, the 1975 and 1977 Biennials demonstrated a consolidation of previous trends, a situation that is not only disappointing but unstimulating, which is perhaps the same thing. Therefore, this year's «big event» (which does remain the «big event» in spite of everything) was eagerly awaited, and all the more so because of the small number of works chosen and the absence of some of the big names which have been associated with research and renewal in textile art.

Furthermore, it is important to underline the repetitious aspect of selection for Lausanne and to give some very serious consideration to the internal and external functioning of the whole Biennial.

Our hopes for the ninth Biennial were raised by the high level of the ambitions expressed by René Berger in his preface to the catalog for the eighth Biennial, (1) and our disappointment must be measured against those hopes. The three most significant passages from that Preface were the following : «It cannot be denied, therefore, that tapestry developing so rapidly, has reached a crisis. On the one hand there are the artists who agree, and to this they are entitled, to stick to tradition ; on the other artists who endeavour, by experimenting, to blaze a new trail. However, if the first plume themselves on the virtue of orthodoxy, the second group cannot merely rely on their wish to break away. If their research aspires to or claims autonomy, they must show how it differs from other research undertaken today in other art forms, painting, sculpture, or accept, if they cannot draw a distinction, that they are following in the wake. Such is the challenge to the textile adventure, no longer able to shelter behind a secure tradition. «Majority» imposes obligations.

«It is more and more important to know to whom the works are destined, to what needs they meet and if they offer the community something which helps it to live, even if questioning is pushed to its extreme limit. From this point of view, it is perhaps regrettable that certain works, issuing from a radical group, were not selected...»

«As in open systems it provides a continuous exchange with the environment - artists, public - including as is characteristic of open systems as opposed to closed systems, phenomena of overshooting the mark or even of false departures...»



14 Magdalena Abakanowicz 1973 La corde, ses pénétrations, sa situation dans l'espace Photo M.A.
Sheila Hicks 1977 Le Déméloir. Photo J. Bétant



A la manière des systèmes ouverts (la biennale) procède à un échange continu avec l'environnement -artistes, public -comportant, c'est le propre des systèmes ouverts par opposition aux systèmes fermés, des phénomènes, de **dépassement ou même des faux dépassements.** (1)

DE TRANSGRESSION EN TRANSGRESSION

L'honnêteté oblige à définir ce que la biennale a enregistré et les prises de conscience qu'elle a suscitées. La thèse remarquable de Marie Fréchette (2) s'adressant tout particulièrement au corpus de référence des œuvres présentées à Lausanne, a dégagé clairement les transgressions les plus évidentes des codes fixés par la tradition et érigés en système par Jean Lurçat et l'Ecole française dès 1962. «C'est donc une mise en situation de plus en plus importante des éléments «matériaux et techniques» que les artistes font à partir de 1962. Alors qu'une tapisserie traditionnelle de 1962 présente un matériau (la laine la plupart du temps), mis en forme par une technique (celle de la lisse, haute ou basse), une tapisserie dite «nouvelle» pourra être faite d'une matière choisie parmi une très grande pluralité de matériaux, et faite dans une technique choisie parmi plus d'une vingtaine de techniques.»

Les conséquences d'une telle situation ont été considérables puisque les propriétés des fibres, du fil et du tissu réalisés à partir d'eux sont redevenues les éléments premiers du travail, ce qui entraîne de soi-même, non pas comme des **signes extérieurs du renouvellement** mais comme des **conséquences naturelles** : la coupure avec la figuration picturale, le lien renoué avec les utilisations du tissu, tapis, paravent, nappe, drap, vêtement ; la libération d'un format pictural, le rectangle du peintre, pour un espace naturel : la trace ou le tracé du fil, le dédoublement de la chaîne, le drapé, la tension pesanteur, la tension opératoire au cours du tissage... et enfin, le travail direct, sans l'intermédiaire d'un lissier, d'un interprète aux «mains savantes».

En ce sens on peut dire que les temps forts des biennales précédentes ont été entre autres (et sans oublier que la biennale a enregistré les concepts nouveaux avec retard) : la transgression des matériaux et des techniques ; dès la 2ème biennale «Abstraction constructive» d'Aurelia Munoz une broderie, «Werk in Uitvoering 2» d'Herman Scholten croisement de bandes tissées, «Tapisserie 29 Desdemona» de Magdalena Abakanowicz, utilisation de matériaux bruts, et le «Triptyque structural» de Jagoda Buic... et à la 3ème, «Interlaced in black and white» d'Olga de Amaral, «Rythme blanc» de Maria Theresa Codina, broderie et tissage à fils apparents, «Sixth reincarnation of the prayer rug» de Sheila Hicks, interrogation des tapis marocains et «Ouvert-Fermé» de Marguerite Ischi-Carau, tissage à relai apparent...

Au cours des biennales suivantes les œuvres les plus marquantes sur le plan de la mise en évidence des concepts textiles restent surement : «Elément virtuel spatial» d'Elsi Giauque 1969, «Homage to Leonore Tawney» de Susan Weitzman 1969 et «Cathedral» de Sherri Smith, mises en évidence de l'importance et des propriétés du fil. «La corde, ses pénétrations, sa situation dans l'espace» 1973 de Magdalena Abakanowicz, «Armoire» de Ritzi Jacobi 1971, «My place at the table» Anna 1975 et «Le déméloir» de Sheila Hicks 1977, rappels de l'utilitaire et du quotidien textiles. «Fibrous raiment with conical appendages», vêtement-tapisserie de Debra E. Rapoport 1971. «Fenêtre, arbre, allée» de Patrice Hugues 1975, travail sur l'impression et la transparence, les travaux successifs de Daniel Graffin sur le concept de tension et les travaux minimalistes de Corie de Boer 1975 et de Lisa Rehsteiner 1975.

Et ce sont ces objets qui répondent d'eux-mêmes à René Berger et au jury en quoi le textile se distingue des autres formes de l'art et permettent de se demander pourquoi le jury continue d'accepter des compromis tout en faisant semblant de se poser continuellement la question «mais qu'est-ce que la tapisserie ?»

FROM ONE TRANSGRESSION TO ANOTHER

Objectively speaking, we are forced to take into account the works that have figured in the Biennials and the changes they have provoked. In her remarkable thesis, Marie Fréchette considers the works presented in Lausanne and how they have come to function as a body of reference works. She also describes the most obvious transgressions of the codes that have been established by tradition and built into a system by Jean Lurçat and the French School since 1962. In 1962, artists began to extend their use of materials and techniques. Whereas a traditional tapestry used one material (usually wool) and transformed it by the use of a single technique (high or low warp), a so-called «new tapestry» was created from one of many materials through the use of one of more than twenty techniques». (2)

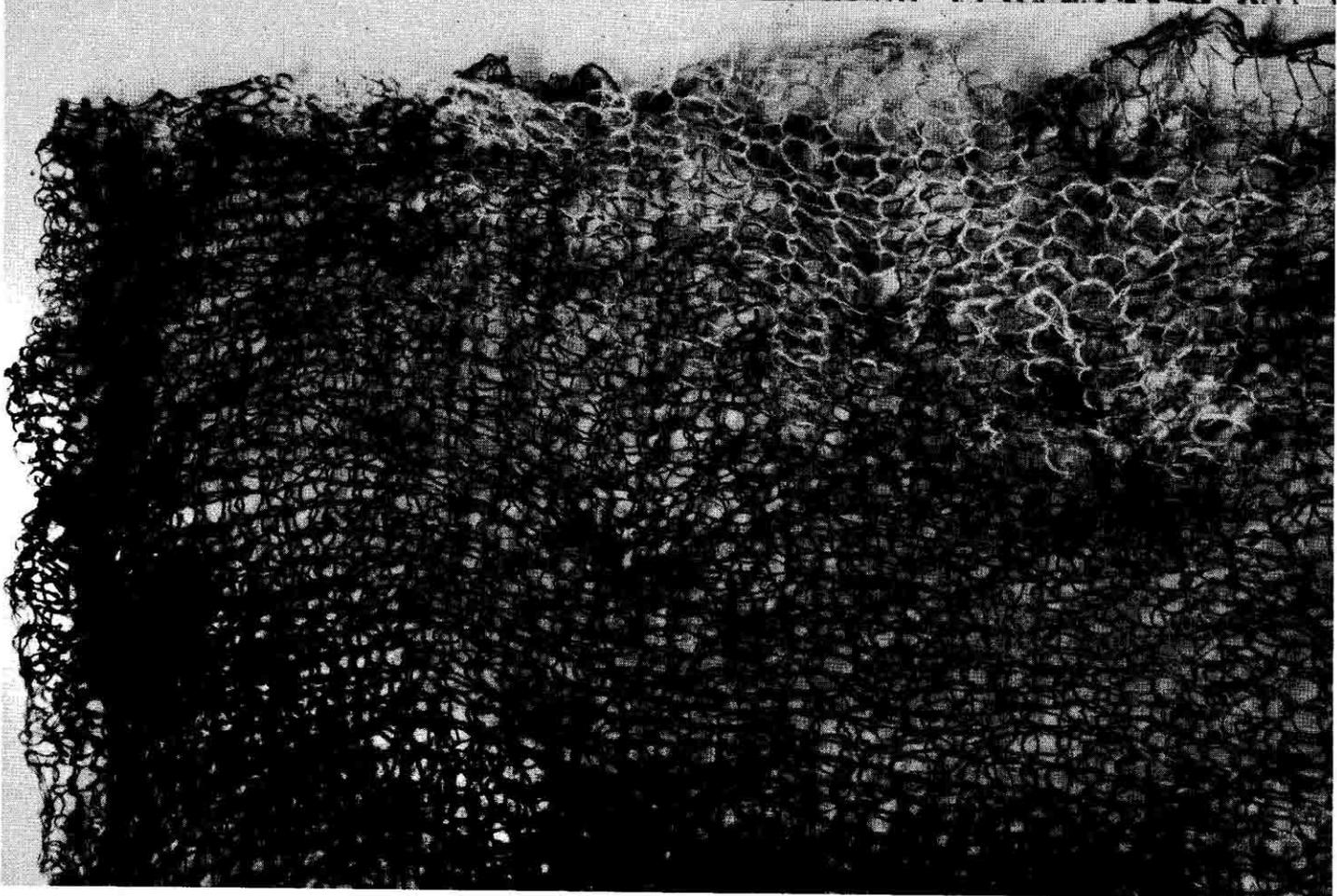
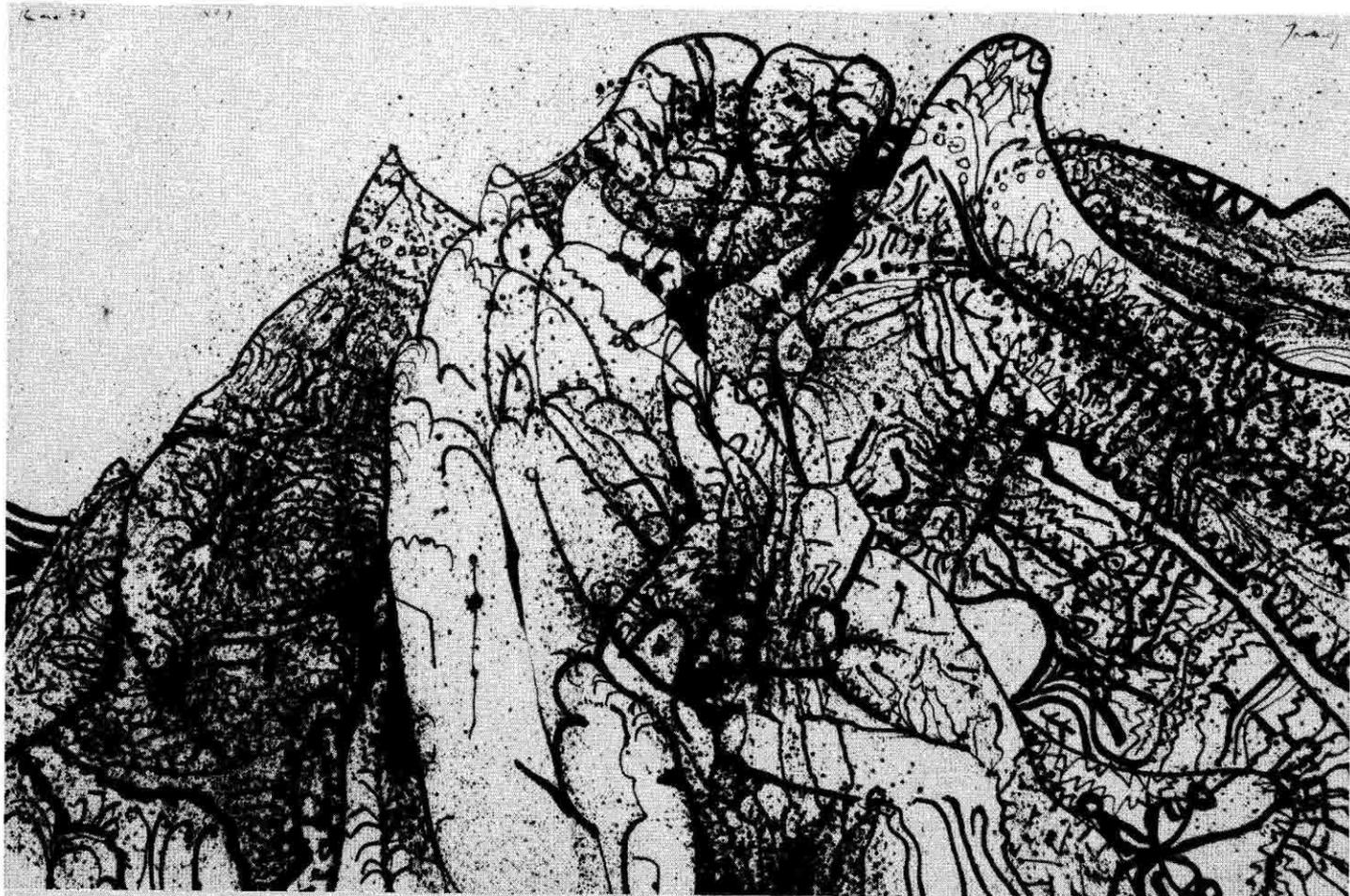
The results of these changes were far-reaching. The intrinsic qualities of textile pieces and the fibers from which they were made became the basic elements of textile work. What followed seemed to be a natural development rather than just an indication of external change : the break with figurative-ness, the return to the use of cloth; rugs, folding screens, tablecloths, sheets and clothes, the breaking away from a rectangular format towards three-dimensional space ; the new use of cascading threads, doubled warp, folds, the force of gravity and tension ; and finally, the direct creation of their works by textile artists who no longer used the traditional skilful weaver as a middle-man to execute their instructions.

Among the highlights of past Biennials have been the following examples of breakthroughs in the use of techniques and materials (and we should keep in mind here that Lausanne has always been a little slow in showing new trends) : the transgression of materials and techniques; as early as the second Biennial, «Abstraction constructive» by Aurelia Munoz, an embroidered work ; «Werk in Uitvoering 2» by Herman Scholten, a crossing of woven strips ; «Tapisserie 29 Desdemona» by Magdalena Abakanowicz, utilization of raw materials ; and «Triptyque structural» by Jagoda Buic, rhythms of soumak ... and the third Biennial, «Interlaced in black and white» by Olga de Amaral ; «Rythme blanc» by Maria Theresa Codina, embroidery and weaving with a visible warp ; «Sixth reincarnation of the prayer rug» by Sheila Hicks, a contemporary approach to moroccan rugs and «Ouvert fermé» by Marguerite Ischi-Carau.

During the following Biennials, the most remarkable works demonstrating new textile concepts, were surely : «Element virtuel spatial» by Elsi Giauque 1969 ; «Homage to Leonore Tawney» by Susan Weitzman 1969 ; and «Cathedral» by Sherri Smith, showing the importance and the properties of thread ; «La corde, ses pénétrations, sa situation dans l'espace» 1973 Magdalena Abakanowicz ; «Armoire» by Ritzi Jacobi 1971 ; «My place at the table», «Anna 1975» and «Le déméloir» by Sheila Hicks, reminders of the utilitarian and daily use of textiles ; «Fibrous raiment with conical appendages», tapestry - clothes by Debra E. Rapoport 1971 ; «Fenêtre, arbre, allée» by Patrice Hugues, 1975 a combination of photo-printing and transparency ; a series of works by Daniel Graffin using the concept of tension ; and minimal art works by Corie de Boer (1975) and Lisa Rehsteiner (1975).

These objets, in themselves, supply René Berger and the jury with an answer to the questions of how textile art distinguishes itself from other forms of art and raise the issue of why the jury persists in accepting compromises while trying to give the impression of continually being in search of a definition of what tapestry is.

- (1) René Berger au nom du jury. Préface au catalogue 8ème biennale internationale de la tapisserie ed CITAM 77
- (2) Marie Fréchette La rénovation de la tapisserie depuis 1960 au travers des biennales de Lausanne. Thèse de doctorat de 3ème cycle Paris I 1976



Maria Prassinos La colline, Maquette, dessin à l'encre de chine. Cliché Mobilier National

Pierrette Bloch 1979 Tricot peint. Ficelle de chanvre, encre de chine. Cliché P.B.



PEINTRES, GRAPHISTES ET CARTONNIERS. LE TISSU ET L'IMAGE

Ce n'est pas parce qu'en France, à Aubusson ou dans d'autres manufactures d'Allemagne, d'Italie, du Portugal ou d'Espagne on a tissé et on tisse encore n'importe quelle peinture en s'intéressant plus à la signature du peintre et à son renom qu'à l'intérêt de l'objet produit en tant que tapisserie, qu'il faut d'un coup condamner l'entrée aux peintres de l'univers du textile. Graphismes, couleurs, symboles, images, font partie de l'univers du textile. Les vêtements en portent, tissés, imprimés ou brodés depuis que le tissu existe. Mais il faut cependant soulever d'abord des ambiguïtés.

La tapisserie n'est rentrée dans le champ de l'art moderne que dans la mesure où les peintres se sont intéressés ou ont été intéressés à elle. On le dit, c'est vrai historiquement pour une partie de l'Europe et il ne faut pas s'en étonner. Mais ce n'est pas parce que Jean Lurçat a souligné l'aspect artisanal, le travail de copie d'une activité décadente, il y a 30 ans, que l'on doit ignorer les ambiguïtés du rapport peinture-tissu. Il faut simplement considérer quels peintres, dans quel contexte et avec quelle conception du textile.

Exception faite de Michel Tourlière et de Mario Prassinos, peu de peintres après Lurçat ont analysé leur rapport au travail textile, le considérant comme évident et rémunérateur. Un texte assez peu connu de ce dernier édité par la galerie «Le balcon des arts» en 1977 est à cet égard frappant (3). Il souligne sans oser prononcer de noms que la peinture tissée ne doit pas être le fait de simples décorateurs :

«L'option la plus classique est la reproduction tissée d'œuvres peintes, œuvres dont les auteurs n'avaient pas en les peignant, pensé tapisserie, soit qu'ils fussent ignorants des mystères que semblent tramer les doigts agiles - ou bien indifférents - ou tout simplement morts. Cette manière de procéder: cette COPIE DE PEINTURE, on l'a chargée de tant de péchés, on l'a accusée de tant de méfaits depuis qu'une certaine «renaissance de la tapisserie» en fut la bête noire, Satan et le Loup Garou, que, pendant un temps, il ne fut plus question d'admettre qu'une tapisserie procédât d'un tableau.

C'était une réaction salutaire en un sens, mais elle portait en elle un ver dangereux, la plus importante partie de ces réalisations fut le fait de décorateurs spécialistes. Et cela continue... En d'autres termes, les moyens sont au service de la création et la tapisserie s'était dangereusement placée à l'écart, ses adeptes n'étant pas loin de faire penser à quelque dérisoire société secrète... A la limite, elle se présentait comme la solution rêvée à quelque fumeuse «intégration des arts» dans l'architecture, sous prétexte que la laine réchauffe les murs glacés des successeurs de Le Corbusier. On ne s'en est pas privé.»

Et Prassinos explique combien le carton précis, chiffré, permet une fidélité du travail. Mais sa principale argumentation porte sur la qualité première du carton et la «MULTIPLICATION potentielle offerte à l'infini par la tapisserie (art collectif de surcroît)»

Et surtout une phrase qui révèle bien le fond de la pensée du peintre : «Ce qui est mon affaire est de constater que dès que la tapisserie rejoint l'art vivant, elle en est L'APPLICATION TEXTILE D'UNE FACON OU D'UNE AUTRE».

L'application textile, le mot est lâché. Quand le peintre s'intéresse au textile, le textile doit être l'application exacte de sa peinture. Quand le textile redevient un art vivant, il doit être l'application de l'art vivant.

Le problème posé est avant tout, à notre sens, non pas l'application textile d'une peinture, mais la confrontation des techniques picturales au tissu. Car enfin cette querelle de la traduction directe - le carton chiffré de Lurçat ou Prassinos -, de la traduction indirecte - du carton non chiffré - de Tourlière ou Wogensky -, de l'adaptation faite par Plasse Le Caisne, Cauquil Prince ou Daquin, n'est qu'un épiphénomène du textile et un épiphénomène de la peinture, monté en épingle à cause des résistances pesantes d'un marché et d'une tradition fonctionnarisée. Jamais aucun tissu ne sera l'équivalent d'une peinture, même en utilisant le plus intelligemment possible les équivalences textiles. «La trace du pinceau est en contradic-

PAINTERS, GRAPHISTS, CARTOONS DESIGNERS. Fabric and Image

At Aubusson, in France or in other factories in Germany, Italy, Portugal or Spain, tapestries have been and are still woven from paintings : the painter's signature or his reputation is given more importance than the resulting work of art as tapestry. But the presence of painters in the tapestry world ought not to be wholly condemned. Composition colors symbol and image are all part of the textile world they have been woven, printed or embroidered on clothes since they have existed. But ambiguities remain.

Tapestry became part of modern art only when painters came into contact with it. It will surprise no one that this is historically true for part of Europe. But it is not because Jean Lurçat emphasized the decadent aspect of the work, an exercise in mere copying, some thirty years ago, that we ought to ignore the ambiguities of the painter-fabric relationship. We would do better to consider who these painters are, what context they work in, and what their concept of textile is.

With the exception of Michel Tourlière and Mario Prassinos, few painters after Lurçat have analysed their relationship to textiles. They more often consider it as a remunerative activity requiring no explanation. A text, of Prassinos, edited by «Le Balcon des Arts» (an art gallery near Beaubourg) is significant in this respect. (3) Though he cites no names, he emphasizes the fact that tapestries woven from paintings should not be the sole concern of interior decorators.

«The most classical option is the woven reproduction of paintings, which were not conceived in terms of tapestry, either because the painters themselves were ignorant of the mysteries of weaving, were indifferent to it, or were simply dead. This method of proceeding, this copying of paintings, has been accused of so many sins and so many ill-deeds since the so-called «renaissance of tapestry» that it has become the whipping child, Satan and the Werewolf, and for some time, it has become impossible to accept the idea that tapestry could originate in a painting».

«In a way, this was a healthy reaction, but not without its dangers. Most of the tapestries created from paintings were conceived by decorators and this is still true today. In other words, tapestries were produced with the means available to those who created them, and those who possessed the technical know-how kept themselves aloof rather like members of a secret society. This sort of tapestry even seemed to be a dream answer to the hazy problem of the «integration of arts» into architecture, the pretext being that wool contributed warmth to the cold walls created by followers of Le Corbusier».

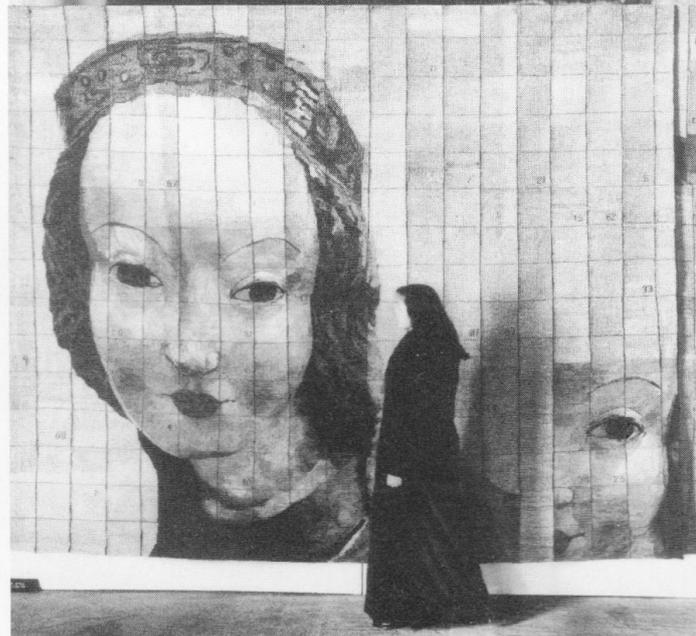
Prassinos goes on to explain how a precisely numbered cartoon enables the weaver to make a faithful reproduction of a painting. His main argument concerns the quality of the cartoon itself and the «infinite possibilities of REPRODUCTION afforded by tapestry (which is, in addition, a collective art).»

One sentence reveals particularly well what the painter really thinks. «It is my duty to point out that when tapestry attains the level of a living art, it is a TEXTILE TRANSCRIPTION OF ONE SORT OR ANOTHER».

«Textile transcription». The expression slipped. If a painter is interested in tapestry, then tapestry should be the exact transcription of his painting. When the textile once again becomes a living art, it must an application of the living art.

It would seem that the main problem raised by the issue is not the textile interpretation of a painting, but a confrontation between pictorial techniques and fabric. After all, this disagreement over direct transcription (the numbered

- (3) La Tapisserie, Mario Prassinos Galerie Le balcon des arts Paris 1977
 (4) Bodhan Mrazek in Marie Frechette



Katalin Galyas. 1979 Movement's fastening Photo Molnar Géza. Plewka - Schmidt. 1979. Symbols. Photo Jerzy Sabara

tion absolue avec l'unité minimale de l'armure - le point de liage» Bodhan Mrazek (4).

Cette question, si elle a été soulevée par le jury, n'a jamais - et encore moins cette année - entraîné de réponse claire. On peut aimer les peintures de Prassinis et les gravures d'Adam, adorer les photographies de Brassai et considérer qu'en 1962 ou 1969, le travail textile fait à partir d'elles était remarquable, mais dialectiquement parlant, tisser sur 15m2 un dessin à la plume de Prassinis «La colline» est devenu en 1979 un anachronisme (sinon une contradiction avec les affirmations sur les rapports carton-tapisserie de son auteur).

On se demande s'il faut prendre au premier degré ou au second - celui de l'absurde - le tissage en haute lisse sur 11, 5m2 de l'image dessinée d'un tissu en cours de pourrissement par Wolfgang Gafgen («Elément enterré»). Si on admire les dessins de Gafgen pourquoi ne pas les montrer et quel besoin a-t-on de ne les accepter qu'une fois tissés (5).

On se pose légitimement la question - toujours si c'est pris au premier degré - de l'intérêt que trouve le Mobilier National français à collectionner l'image tissée d'une page de calendrier réalisée en quatre exemplaires. Surfaces uniformes tissées avec 4 fils sur une flute, par des lissiers fonctionnaires coupés de toute initiative. Cette fois au moins «la carte d'identité» avoue la qualité du lissier - sinon l'intérêt textile du travail.

On s'étonne aussi de l'aspect dérisoire des 5m2 de Garry Benson «Tip of your tongue». Image tissée d'une trace celle du rouge à lèvres sur un papier. Un travail sur la trace est toujours merveilleux (6) car il révèle l'objet par contrecoup et, dire le textile avec une trace, c'est avoir recours à la teinture ou à l'impression et non à l'artifice d'un tissage, duite après duite, qui doit essayer par le jeu des hachures, des demi-duites, de recréer la merveilleuse incertitude d'un colorant qui n'a adhéré qu'en partie au support.

Dans ce domaine des équivalences, les mailles de Pierette Bloch révèlent un travail que Lausanne aurait du découvrir depuis bien longtemps (7), celui des équivalences entre l'écriture répétitive, l'alignement des graphismes et l'irrégularité des mailles encrées. Quand le graphiste interroge naturellement le d'utilisation d'une toile sensible, Katalin Gulyas a choisi un jeu

Pour rester dans le domaine de l'image, deux œuvres présentées cette année amènent un questionnement qu'il faudra approfondir : le travail de Jan Hladik «Quelques uns parmi nous» et celui de Katalin Gulyas «Movement's fastening.» La première correspond à la suite d'un travail que nous avons déjà présenté (8). En acceptant volontairement les contraintes des techniques de lisse et celles de l'armure toile, Hladik propose des confrontations d'images, interrogation de la peinture classique et de la figuration contemporaine, une histoire liée d'une façon sourde au destin récent de la Tchécoslovaquie où s'affirme un renouvellement de l'expressivité par la grosseur déjà présenté (8). En acceptant volontairement les contraintes des techniques de lisse et celles de l'armure toile, Hladik propose des confrontations d'images, interrogation de la peinture classique et de la figuration contemporaine, une histoire liée d'une façon sourde au destin récent de la Tchécoslovaquie où s'affirme un renouvellement de l'expressivité par la grosseur déjà présenté (8). Cette interrogation achoppe cependant sur une constatation : un collage d'images peintes ou de photographies serait plus fort parce que le textile, là encore n'apporte rien au sujet.

Quant à Katalin Gulyas, elle pose plus largement le problème du transfert. C'est probablement une des plus grandes surprises de constater que l'impression sur tissu, exception faite du travail présenté par Patrice Hugues et des sérigraphies sur tissage de Lia Cook, est si peu présente à Lausanne. Or dans le domaine de l'image et de l'analyse de la figuration, quoi de plus évident que le transfert par impression directe ; depuis les techniques d'impression à la planche ou au rouleau, aux techniques contemporaines de sérigraphie, de thermoimpression ou d'utilisation d'une toile sensible, Katalin Gulyas a choisi un jeu de mots ; celui du rapport entre la fixation (d'un instant qui décompose son mouvement), la fixation (de l'émulsion photographique) et la fixation (couture des images sur un couteil blanc). Le rapport au tissu dans le cas du transfert est parfaitement naturel (teinture-fibre tissée), il évite la décomposition (fibre filée + teinture + délimitation et construction tissée d'un territoire coloré) et le rend d'une efficacité parfaite. Reste que pour une œuvre basée sur le cinétisme (au sens où le corps se déplace) le choix d'une toile fixe a coupé l'artiste hongroise

cartoon of Lurçat or Prassinos), indirect transcription (the unnumbered cartoon of Tourlière and Wogensky) or the adaptation of Plasse Le Caisne, Cauquil Prince or Daquin, is nothing but an epiphenomenon in the world of textiles and paintings ; it has been overstated to overcome market resistance and the civil service mentality of the tapestry industry. No fabric will ever be the equivalent of a painting, even if «textile equivalences» are used as intelligently as possible. «The mark left by the paintbrush is totally incompatible with the minimum unity of the weave drafts». (Bodhan Mrazek) (4)

Though this question was raised by the jury, it has never been given a clear answer - and this year less than ever. One may like Prassinos' paintings, Adam's engravings and Brassai's photographs and consider that the textile work done from 1962 to 1969, based on them was truly remarkable ; but dialectically speaking, to weave a fifteen square meter tapestry of one of Prassinos' pen-and-ink drawings has become a total anachronism in 1979 (if not a contradiction with Prassinos' own assertions on the relationship of cartoon to tapestry.

It is strongly tempting to consider as absurd Wolfgang Gafgen's high-warp tapestry (11,5m²) representing the drawing of a decaying piece of material. If Gafgen's drawings are appreciated then why not exhibit them ; why accept them only once they have been woven ? (5)

In the same line of thought, one may also legitimately ask why the Mobilier National Français collects Denis Doria's woven pictures of a calendar page which have been reproduced four times by professional weavers This year, The only positive aspect about Denis Doria's woven identification card is that it has been shrewdly executed.

One is also surprised by the five square meter insignificant size of Gary Benson's tapestry entitled «Tip of your tongue», which represents lipstick smudges on a piece of paper. Work starting from a smear is always extremely interesting because it reveals an object through its encounter with a material ; a textile approach to smearing means resorting to dyeing or impression and not to the intellectual artifice of weaving, pick after pick, with a view to recreating by hutchings and half-picks the wonderful uncertainty of a dye, when it adheres only partly to a support. (6)

In the realm of equivalences, the work of Pierrette Bloch reveals something which Lausanne should have discovered a long time ago (7) : the equivalence between repetitive writing, the alignment of graphemes and the irregularity of ink-stained stitches. In this case the graphist naturally confronts the fabric with the natural functioning of his own hand.

The other works presented this year should particularly engage our attention on the question of images : the work of Jean Hadlick, «Quelques un parmi nous» and that of Katalin Gulyas «Movement's fastening». The former is a continuation of work we have already presented in a previous issue (7). By accepting the limitations of the warp technique and plain weave, Hladek proposes various confrontations of images - an account associated heedlessly with the recent destiny of Czechoslovakia - where the length of the stitch is an element of artistic renewal. Nevertheless, one must admit that a collage of painted images or photographs would have more impact ; here again, textile technique adds nothing.

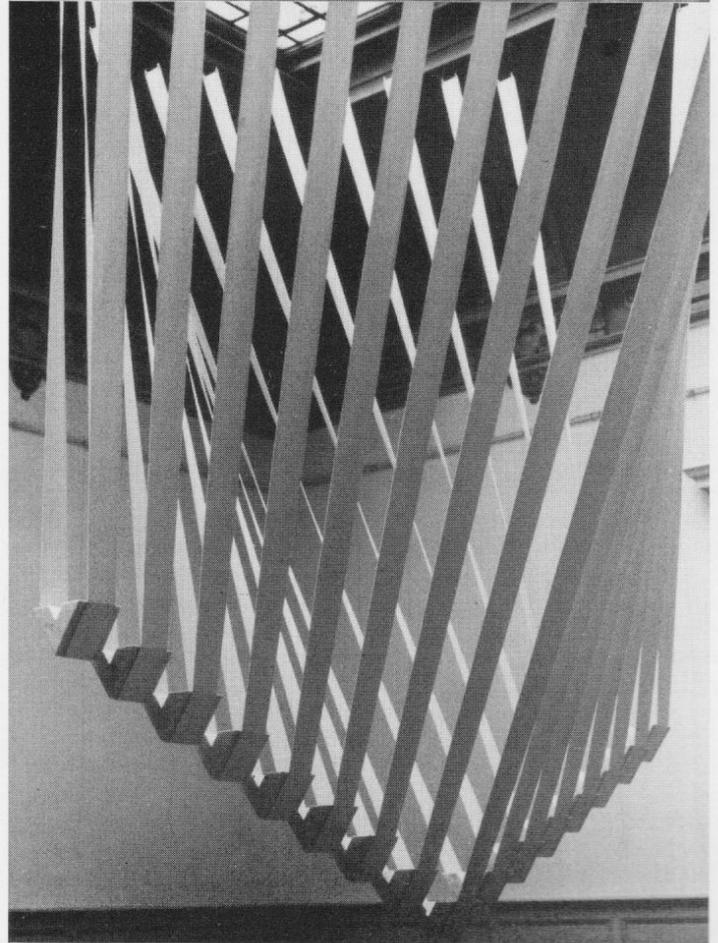
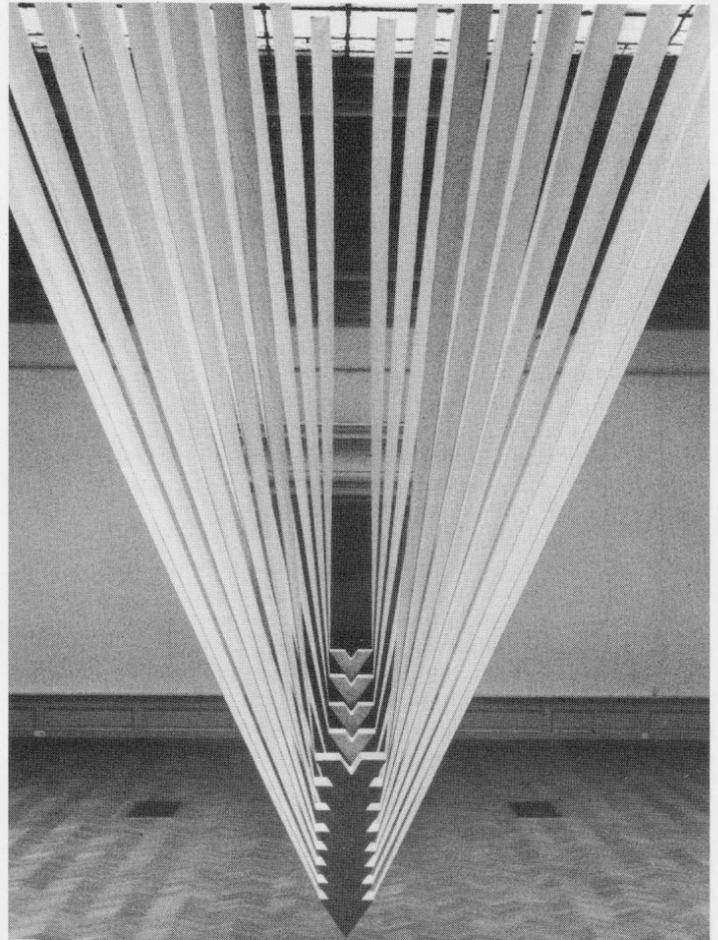
As for Katakina Gulyas, she raises the problem of transfer in a broader approach. It is very surprising to realize that - except for the works presented by Patrice Hugues and Lia Cook, to show examples of the art of printing on fabric is unthinkable at Lausanne. After all, shouldn't the direct transfer by printing be regarded as a very natural method of expression in the field of images and figurativeness ? A wide

(5) Wolfgang Gafgen, visite d'atelier Georges Boudaille Cimaïse, 108-109 1972

(6) Traces, Daniel Graffin, Canal 28, 1979

(7) Pierette Bloch par Simone Cachin-Nora, Cimaïse, 1976

(8) Tapisserie tchécoslovaque, Dagmar Tucna, Driadi, 6, 1978



Daniel Graffin 1979. Mallarmés Meteorites. Photo D.G.

des possibilités offertes par la transparence de l'image. Mais là aussi, il faut voir l'œuvre en place pour pousser plus loin l'analyse.

A-t-on éliminé les projets utilisant l'impression en raison de leur technique moins noble que celle du tissu façonné ou en raison du faible nombre de travaux de création dans ce domaine ? Seule une exposition sur la teinture et l'impression contemporaines dans le domaine textile, en particulier à partir de l'exploration des dossiers de Lausanne permettrait d'y répondre.

Enfin, il est un domaine où les rapports entre l'image photographiée et l'image tissée restent à explorer ; celui du tramage. L'équivalence entre certaines armures du tissage, ou certains rythmes des duites et la trame (photogravure), le grain (émulsion) et le balayage vidéo. On est passé très près avec le travail de Anselevicius «Linear face III» 1971, beaucoup plus loin avec celui d'Hocine Touhami en 1975, on y revient d'une manière détournée et artificielle dans le travail de Stefan Poplavsky «La mort à Venise».

Image et textile : voilà des types de recherches qu'un jury éclaté, qui n'attendrait pas les projets, mais irait les chercher, serait à même d'entreprendre.

SUPPORT-SURFACE

Mais quand on parle peinture contemporaine, il reste tout de même une absence remarquable, celle des peintres utilisant la toile libre, ceux que rassemblait Jean-Louis Maubant en 1977 à Lyon : Sam Gilliam, Alan Shields, Christian Jaccard, Claude Viallat, Albert Ayme... (9)

Quand on pose la question : quel peintre et quel tissu ? Je pense qu'il y a plus de respect du tissu de la part de Jaccard qui opère une brûlure, qui utilise la trame du tissu comme élément conducteur de l'oxydation et de la réduction des pigments, de la part d'Alan Shields qui découpe et reconstruit la toile peinte ou de celle de Viallat qui déteint la toile, que de la part d'un peintre cartonnier qui offre l'image d'une peinture tissée qui n'est pas une véritable peinture et qui est niée comme tissu. Mais ces peintres et d'autres, n'ont sûrement pas fait parvenir le dossier à Lausanne. Qui prendra l'initiative de les y inviter pour montrer les convergences d'expressions plastiques entre la peinture et le tissu ?

LE SENS DU FIL ET DU TISSU

Créer avec le tissu, ce n'est pas le nier, c'est l'accepter pleinement, matériellement, structurellement, sociologiquement, techniquement. C'est montrer en quoi le textile a pleine expression artistique. Ce que l'on peut reprocher à cette biennale, ce n'est pas de l'avoir complètement ignoré, c'est de ne pas avoir voulu aller plus loin. Il est bien évident que les travaux de Magdalena Abakanowicz et de Peter et Ritzi Jacobi sont forts et évidents, mais dans une ligne de travail qui amène à repenser le sens d'une œuvre. Pourquoi celle-ci plutôt que telle ou telle pièce plus forte ou également forte que l'on connaît déjà. Pourquoi pas alors une présentation d'ensemble ? Seul Daniel Graffin, dans le domaine structural sauve la biennale de l'ennui du connu, du redit, de l'imitatif...

On restera sensible à la présentation des grandes pièces disposées en triangle de Magdalena Abakanowicz «Pour méditation, pour contemplation» commencées il y a déjà plusieurs années. C'est un choix personnel, un choix de surcroît accepté par le jury, que nous respectons, mais qui nous reportera aux abakans de 1969. On peut regretter simplement que ses recherches qui touchent aux rapports tellement profonds du textile et du tissu humain ne soient pas là cette année ; elles n'avaient pas fini de nous toucher. Revenir à l'espace, c'est revenir à un travail antérieur, c'est retrouver un souvenir...

«En 1966, je complétais le cycle de mes premières formes tissées en commençant un cycle de formes indépendantes, quittant le mur. En créant les formes, je ne désire pas me référer à la tapisserie ni à la sculpture. A l'extrême, c'est la négation totale de la fonction utilitaire de la tapisserie qui me passionne. Mon but particulier est de créer des possibilités de communion totale avec l'objet souple dont la structure ressem-

ble à celle de la chair. A travers les fissures et les ouvertures, j'essaie d'inviter le spectateur à pénétrer dans les recoins les plus profonds de la composition. Mon intérêt se porte vers l'échelle des tensions qui interviennent entre les formes tissées, riches et presque charnelles et l'environnement. Chaque fois que je peux me passer de mon expérience antérieure, je le considère comme un succès. Il y a trop de fascinants problèmes pour se confiner à en traiter un seul. La répétition est contraire aux lois de l'intellect en marche, contraire à l'imagination» (10)

Pour Peter et Ritzi Jacobi, il ne s'agira pas non plus d'une surprise et on ne peut que reporter le lecteur au catalogue de Mannheim 1976 qui montre côte à côte, les environnements, les objets, les «tapisseries», les graphismes sur papier de riz où circulent du tissé au non tissé, une véritable physique de la poétique. (11).

Reste le travail de Daniel Graffin. Il mérite une place à part à tous les titres. Il est très évidemment textile, basé sur le principe de la fronde, il est clairement situé dans la continuité de l'exploration du concept de tension dont il rejoint par le triangle inversé «Situation triangulaire» de 1973. Il est clairement spatial faisant jouer à la fois le cinétisme textile des croisements et des superpositions, l'alternance des pleins et des vides, de l'ombre et de la lumière. Enfin il arrive à une étape de dépouillement et de simplicité dans les moyens complètement admirable. Il est certain que Graffin a mis en place avec du coton et du marbre, l'un des plus forts et des plus beaux objets de toutes les biennales, dont la maîtrise ouvre une dimension poétique et architecturale à l'image d'un vaisseau arrêté.

A la dernière biennale, ce sont les œuvres japonaises qui avaient le plus contribué à l'impression de tassement des tendances. Des œuvres présentant certes un sens évident du tissu, des œuvres parfaites, d'une qualité d'exécution, de graphisme et de présentation remarquables, mais qui, d'une manière ou d'une autre, constituaient un démarquage d'œuvres américaines ou européennes antérieures.

Un travail japonais a cependant toujours tranché à la biennale par son caractère d'évidence dans le traitement du fil, celui de Masakazu Kobayashi. Travail juste, bien en place, utilisant les rythmes naturels. Une construction précise de l'espace par l'effet de la pesanteur. Son travail présent «Méditation», plus simple, plus fort, continue dans le sens du dépouillement une œuvre marquante.

Ce sens du fil est retrouvé par Mariko Koizuka «The japan sea in spring». Son travail très simple (fil pris/fil lâché) aurait pu se passer d'un titre «figuratif» qui, s'il s'inscrit dans une tradition graphique japonaise, tire l'œuvre vers l'anecdote.

Enfin, on retrouvera le symbolisme des cordes avec Marijo Yagi «The black mark», une mise en situation des cordages qu'elle relie, comme beaucoup d'artistes contemporains du textile au rapport froid/chaud, béton fer/textile. On peut regretter là aussi qu'une part de ses recherches tournées vers le body-art ne puisse, compte tenu des caractéristiques de cette manifestation être montrée que par une bande vidéo.

ARCHITECTURE

«Parler des relations qui existent ou qui peuvent exister entre la tapisserie et l'architecture à partir des objets tapisseries présentés aux biennales de Lausanne, pose un problème. La biennale de Lausanne étant une institution sociale et non pas un lieu architectural, les œuvres qui y sont exposées sont mises en quelque sorte en représentation et peuvent difficilement se donner comme objet d'intégrer la tapisserie à l'architecture, c'est à dire une tapisserie X à l'architecture du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne qui leur sert temporairement d'abri physique (2)».

En dehors des discours classiques sur les rapports de la tapisserie et du béton, la fonction architecturale de la tapisserie a été peu abordée à la biennale pour des raisons soulignées clairement par Marie Fréchette. Une série de réflexions dans ce domaine se sont établies à partir du fil, du câble ou de la gaine, éléments de base dont la direction est imposée par un cadre les maintenant à leur deux extrémités ou imposée par la pesan-

range of techniques may be used for direct transfer : printing using a plate, a roller, or more recently the silkscreen process, heat transfer or the use of photo-sensitive linen. Katalin Gulyas plays with words : she analyses the relationship between fixing (stopping a movement in space), fixing (photographic emulsion) and fixing (sewing of images on a white twill). The relationship to the fabric in the case of the transfer is perfectly natural (dye-woven fabric) ; it avoids of separation of spun fibers dye outline-woven construction of colored space, and it is perfectly effective. Nevertheless, it is unfortunate that work based on kinetics (in the sense that the body moves) should have been executed on a fixed linen, thus depriving the Hungarian artist of the possibilities offered by the transparency of the image. But then again, one must wait until the work is exhibited before analysing it further.

Were all the projects using printing eliminated because the technique lacks fine arts, status, or simply because works in this field were lacking ? A good way to answer that question might be to organize an exhibition on contemporary dyeing and printing from the files in Lausanne.

Finally, there is one field where the relationship between photography and weaving remains almost totally unexplored : that of screening : the similarity between certain weave drafts or certain rhythms of picks and the screen (photo-engraving), photographic grain and video scanning.

In this line of thought, the work of Anselevicius «Linear Face III», 1971, was extremely interesting ; this is also true - though to a much lesser extent - of the work of Hocine Touhami in 1975. In an indirect and much more artificial way, this correspondence also inspired Stefan Poplavsky in «La Mort à Venise».

Image and textile : here is a type of research that is just waiting for the dynamic jury that would take the trouble to go out and look for it instead of waiting for everything to arrive by itself the day of its deliberations.

SUPPORT-SURFACE

When one speaks of contemporary art, a number of contemporary painters who use unstretched canvas have been notably absent from Lausanne : those who exhibited at the invitation of Jean-Louis Maubant in Lyon (France) in juin 1977 : Sam Gilliam, Alan Shields, Christian Jaccard, Claude Viallat, Albert Ayme (9)

Which painter and which concept of textile ? I think that Jaccard by burning fabric and using the weft as a conductor of the oxydation and the reduction of pigments ; or Alan Shields by cutting the canvas in pieces and re-constructing the painted canvas ; or Viallat, by bleaching the canvas, say more about fabric than painter whose cartoon is woven and can be regarded neither as a painting nor as textile art. But these painters - and others - surely did not submit their work to Lausanne. When will someone take the initiative to invite them and thus bring about a real confrontation between painting and fabric ?

UNDERSTANDING THREAD AND FABRIC

Using fabric as a creative element is not misusing it ; on the contrary, it means fully accepting it, materially, structurally, sociologically and technically as a full artistic expression. This Biennial did not completely ignore fabric, but it refused to encourage it to go further. It is clear that the works of Magdalena Abakanowicz and Peter and Ritzzi Jacobi are strong and expressive, but shouldn't their work as a whole be reconsidered ? Why select one piece rather than another, which is stronger or equally as strong or which we have already seen ?

Why not bring together a representative sample of the work of all these artists ?

In a structural perspective, only Daniel Graffin saves the Biennial from the boredom of repetition and imitation.

We can appreciate the presence of Magdalena Abakanowicz's large pieces, set up to form a triangle, which she started working on a couple of years ago. It is a personal choice, and what's more, a choice accepted by the jury, which we respect though it takes us back to the «abakans» of 1969. It is unfortunate that the work she has done concerning the intimate relationship between biological tissue and the fabric has not been exhibited this year ; it would have moved us all. Coming back to space is coming back to work done before ; it is turning back the clock. (10)

«Each time I reject my own experience, I consider it as a success. There are all too many fascinating problems for one to confine oneself to a single one. Repetition is contrary to the laws of the intellect in its progress onward, contrary to imagination.»

The work of Peter and Ritzzi Jacobi, shown this year affords no surprise either : one is reminded of the 1976 Mannheim catalog, which shows, next to each other, environments, objects, «tapestry», drawing on rice paper, with woven and non-woven elements : a true physical approach to poetry. (11)

There remains the work of Daniel Graffin. It deserves special attention, from every point of view. It is obviously conceived in textile terms, and based on the principle of the sling. He continues to explore the concept of tension, as he did in «Situation triangulaire» in 1973. His work is clearly conceived in spacial terms, using crossings of woven strips, superimposition, alternation of «fulls» and «empties», of shadow and light. Finally, he reaches a point of amazing bareness and simplicity. Using cotton and marble, Graffin has surely conceived one of the strongest and most beautiful objects ever exhibited at the Biennial of Lausanne ; Graffin's mastery gives his work a poetic and architectural dimension, in the likeness of a motionless vessel.

At the eighth Biennial, the work of Japanese artists showed a sifting of tendencies. No doubt, their work demonstrated a very strong sense of fabric. The quality of the execution, the esthetic qualities and the presentation were surely remarkable, and, in one way or another, stood out from previous American or European work.

One Japanese artist in particular, Masakazu Kobayashi, has always stood out from his compatriots in his treatment of thread. Well-designed whith natural rhythms she «constructs» space through the use of gravity. «Meditation», exhibited at Lausanne this year, stark and stronger, is a continuation of his remarkable search for greater simplicity.

«The Japan sea in spring» by Mariko Koizuka shows a good understanding of thread. His work is very simple ; it is in the Japanese graphic tradition, but the «figurative» title gives it an anecdotal character.

Finally, Mariko Yagi has once again used the symbolism of rope. In «The black mark», as in the work of many contemporary textile artists, she has associated rope with the contrasts cold/hot and concrete, iron/textile.

ARCHITECTURE

« To speak of the relationship which exists - or which could exist - between tapestry and architecture based on the textile objects presented at Lausanne presents a problem. Because the Lausanne Biennial is a social institution and not a particular architectural space, and the works are simply on display there, they cannot take on the task of integrating

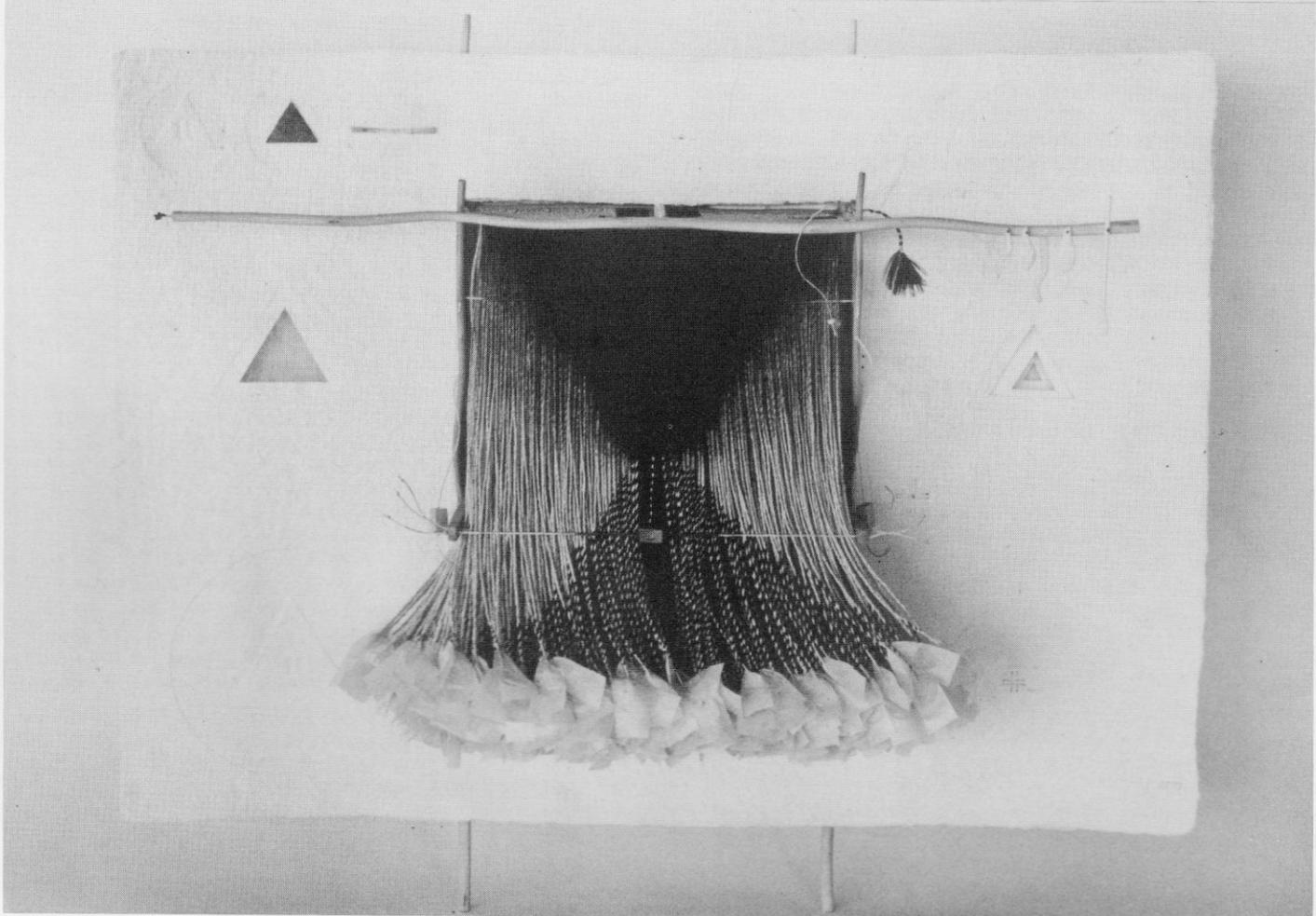
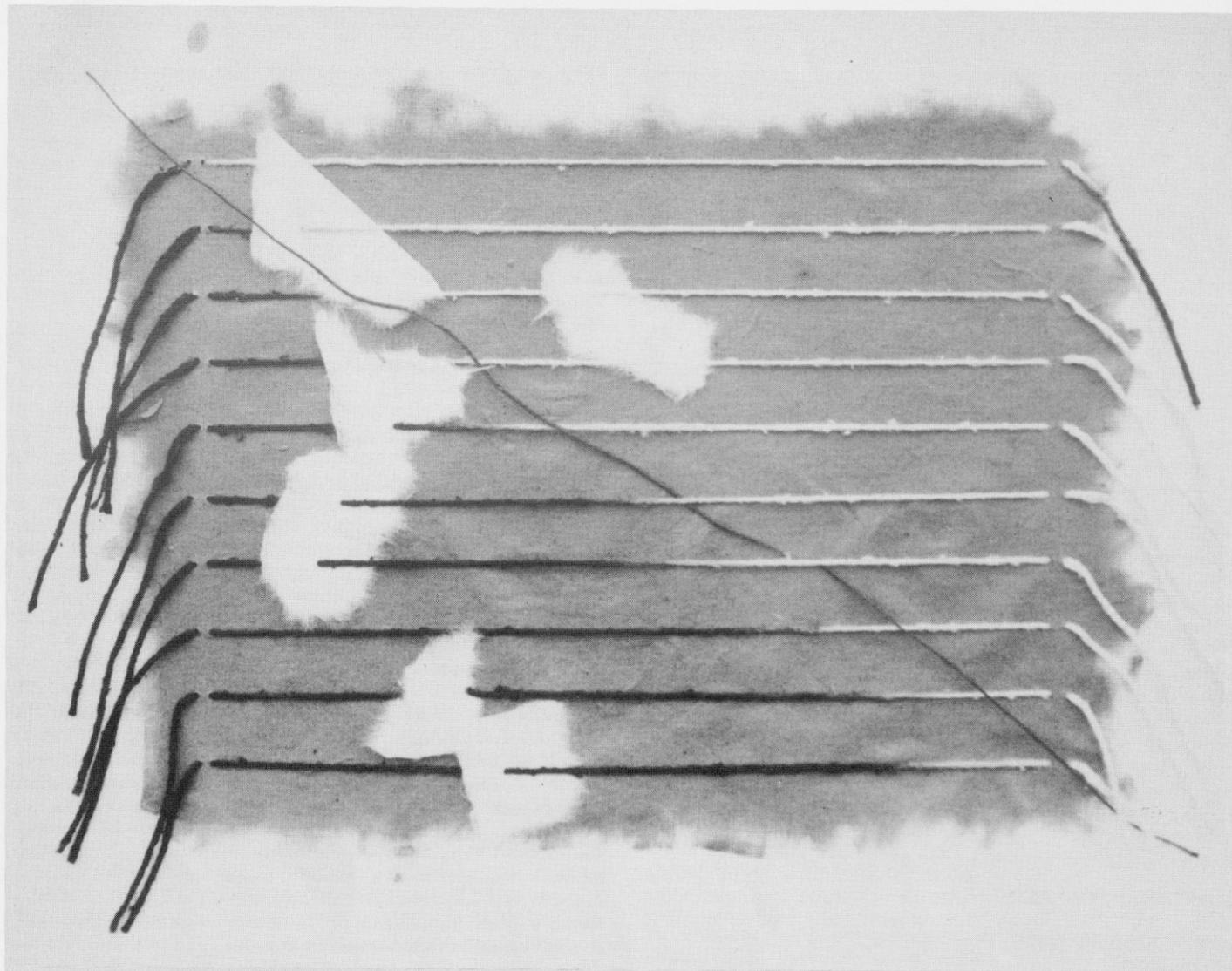
(9) Tissu et création ; 1 ; Les peintres, Elac magazine, 3, 1977

(10) Abakanowicz Organic structures, Malmö Konsthall 26 2-11 4 1977

(11) Ritzzi und Peter Jacobi Tapisserien. Textile reliefs und objekte. Soft-Zeichnungen und Skulpturen, Städtliche Kunsthalle Mannheim. 10 Dezember 16 januar 1977

(12) La Nouvelle Tapisserie André Kuenzi, Bonvent Genève 73

(13) Conversation avec René Berger, Driadi, 4, 1977





teur dans une relation plafond-sol. Ces œuvres jouent sur la couleur dans l'optique d'une remarque fondamentale d'Elsi Giauque «Mais ce qui distingue le textile de tous les autres matériaux, c'est qu'il est fait de fils, c'est à dire d'une ligne dans laquelle la couleur est immanente à travers ses variations infinies». «Élément virtuel spatial» d'Elsi Giauque et d'autres travaux de l'artiste suisse, ceux de son élève Moik Schiele et à la dernière biennale la présentation de Marisa Bandiera Cerantola ou de Mariette Rousseau Vermette. Ces dernières participant pour une part du travail cinétique de Soto dans le sens d'une recherche architecture/tapisserie, couleur/espace.

Avec Susan Watson «Cloudlight», il s'agit toujours d'espace et de fil, mais cette fois du fil et de la lumière. Au sommet de l'escalier du Musée cantonal, utilisant les propriétés conductrices, prismatiques ou opacifiantes de diverses variétés de matières acryliques et du nylon, elle fait jouer la traversée de la lumière comme au travers d'un nuage. Projet ambitieux, peut être au sens propre le premier réellement conçu «en fonction de» à Lausanne, et dont la réussite se mesurera aux variations de lumière durant les trois mois d'exposition.

CONCEPTS ET MINIMALISME

Les travaux réellement conceptuels n'ont jamais réussi à passer la barrière du jury, sans doute parce que souvent non circonscrits au lieu du Palais de la Rumine et trop négatifs par rapport à une manifestation qui se doit «de prestige». Quand nous posions à René Berger la question de savoir pourquoi ces travaux n'étaient pas enregistrés à Lausanne (13), il répondait sur le thème d'un espoir d'ouverture. «Cela remet en question la structure et la notion d'exposition. Je crois que cela ne doit pas être purement et simplement abandonné. D'ailleurs nous avons pensé établir un programme d'animation qui permettra à des artistes non sélectionnés par le jury de se manifester par certaines actions. Elles échappent ainsi au cadre institutionnel de la biennale et sont prises sous la responsabilité du Musée et la mienne, avec peut-être des difficultés par la suite...»

Deux ans après, où sont les travaux conceptuels ? Probablement une fois de plus dans la présentation de Marisa Bandiera Cerantola (operazione (16 x 16) qui prolonge celle de 1975 et l'exposition faite au Stedelyk Museum d'Amsterdam en 1976-1977. Travail difficile certes, précis sur le plan mathématique, mais qui mériterait un séminaire, une rencontre avec d'autres théoriciens du tissage et de la couleur, que Lausanne pourrait mettre sur pied. «Ce travail se rapporte à un métier à 16 lices. La loi qui le règle est la limite même du métier : chaque élément de la chaîne (1-16 lices) a une place précise et peut se déplacer seulement dans un sens, c'est-à-dire dans les limites des fils de la trame, en créant un champ de 16 x 16 déclenchements. Chaque élément représente une couleur».

Reste l'aspect minimaliste, annulation de l'expression et de l'expressivité. On accueillerait avec intérêt le travail d'Emilia Bohdziewicz «Eleven possible combinations of vertical and horizontal lines» s'il n'était au sens propre la répétition de l'œuvre présentée voici deux ans par le même auteur «How to connect some points with straight lines in different ways by using sewing machine». De même les «Kunchina African structures» de Rolf et Elisabeth Brenner, relevés de tressages et de nouages, s'ils ne cédaient à une récupération décorative.

On peut retenir cependant le travail sur les marges textiles par Désirée Scholten «Luchtige Omlijning» et le grand «Monochrome noir» de Marie-Jo Lafontaine dont l'ensemble du travail a été présenté cette année en Belgique (14). Si ses recherches s'apparentent pour une part à l'action-pli de Daquin dans les occupations d'espaces avec bandes textiles, par contre ces monochromes, œuvres fermées, délimitées, qui proposent ce que J.P. Van Tieghem appelle «Le noir du dedans», sont une des plus fortes réponses opposées au textile pictural.

IDENTITÉ CULTURELLE

C'est dans les objets de petite dimension - en dehors des aspects anecdotiques de la «Communication traditionnelle matérialisée» de Michot, Périnet et Playe, bien faite pour sé-

tapestry into architecture ; that is to say that the works displayed cannot possibly be in perfect harmony with the Musée Cantonal des Beaux Arts in Lausanne (which serves only as a temporary shelter for the works)». (2)

Apart from classical discussions of the relationship between tapestry and concrete, the architectural function of tapestry has not often been discussed at the Biennial, for reasons well outlined by Marie Fréchette. The thread, the cable and the sheath are regarded as basic elements : their direction is determined by a frame that maintains them under tension at both extremities or simply by gravity. Color is another fundamental element : as Elsi Giauque remarks, «But what distinguishes textile from all other materials is that it is made up of threads, that is a line in which color is immanent though it varies ad infinitum.» (12) «Element virtuel spatial» by Elsi Giauque and other works by the Swiss artist, as well as works by her student, Moik Schiele, and by Maria Bandiera Cerantola and Mariette Rousseau-Vermette are pursuing Soto's kinetic research and studying the relationship between architecture and tapestry ; color and space.

In «Cloudlight», Suzan Watson is again concerned with space and thread, but this year she uses light as an element of her creation. Placed at the top of the staircase of the Musée Cantonal, her work puts into play the conducting, prismatic properties, as well as the opaqueness of various sorts of acrylic materials and nylon ; light passes through the fabric as if it were a cloud. It is an ambitious project, perhaps the first one really conceived «in terms of in Lausanne», its success will depend on the lighting during the three month-run of the exhibition.

CONCEPTUAL ART AND MINIMAL ART

Truly conceptual works have never managed to get beyond the jury, probably because they are not suitable for the Palais de la Rumine and are too negative for a supposedly «prestige» exhibition. In 1977, when we asked René Berger why these works were not included in the Biennial, he led us to understand that they would be taken into consideration in the future. «This calls into question the structure and the notion of exhibitions. I don't think that they should simply be abandoned. In fact we have considered allowing artists not selected by the jury to express themselves. We could thus get away from the institutionalized framework of the Biennial ; this would involve the Museum's responsibility as well as my own, and perhaps cause difficulties later on...» (13)

That statement was made two years ago, and where are the conceptual works ? Probably once again in the work presented by Marisa Bandiera Cerantola (Operazione 16x16) which is a prolongation of her 1975 exhibition and the exhibition held at the Stedelyk Museum in Amsterdam in 1976-77. It is undoubtedly difficult work, mathematically precise ; nevertheless there is a strong case for the CITAM's organizing of a symposium with other color and weaving theoreticians. This could perhaps be done in Lausanne. «This work is conceived on a 16 heddle-loom. It is limited by the loom itself ; each element of the warp (1-16 heddles) has a precise place and can only move in one direction, that is within the limits of the threads ans of the weft by creating a field of 16x16 «releases». Each element represents a color».

There remains the minimalist aspect, the annulation of the expression and of the expressivity. We would appreciate Emilia Bohdziewicz's «Eleven possible combinations of vertical and horizontal lines» if it were not the exact repetition of what she did a few years ago, «How to connect some points with straight lines in different ways by using a sewing-machine The same is true of «Kunchina African structures» by Rolf and

(14) Marie-Jo Lafontaine Société des Expositions. Palais des Beaux-Arts Bruxelles 19. 1-18. 2 79, ICC Antwerpen 19. 5-17. 6 79

duire un jury prompt à se rassurer (où sont les motards-momies des mêmes créateurs) - que s'est réfugiée une actualité prospective. Deux objets singuliers s'inscrivent d'évidence dans un courant américain de recherche d'une ethnie perdue. «variation in red and white» de Joanne Mattera et «Curtain/Olio/Number II» de Dominic Di Mare. On peut reproduire à leur propos deux réflexions récentes : «Dans les dix prochaines années les artistes ne se battront pas pour pénétrer dans une histoire de l'art unidirectionnelle où Duchamp bat Matisse et Matisse Kandinsky, mais une histoire de l'art multidirectionnelle. La créativité de l'artiste coïncidera à la fois avec la conscience de son identité et la recherche de sa personnalité enrichie d'une autre culture» Ben Vautier... «En cela les artistes américains sont au cœur de la problématique de l'art moderne dont les formes se sont souvent articulées à la résurgence de formes primitives ou populaires, Picasso et l'art nègre, Malevitch et les icônes.» Stephen Prokopoff (15).

On peut en effet espérer voir coexister dans les prochaines années côte à côte des objets présentant le minimum d'affect (l'équivalent des sculptures en bois de Carl André) et d'autres dont l'égo sera à la fois profond et profondément ancré dans une tradition populaire choisie le plus souvent hors des traditions occidentales (en ce sens un ensemble des dessins de Titus Carmel se justifierait pleinement à Lausanne).

LE PRÉSENT PASSE OU LE PASSÉ PRÉSENT ?

Reste la question fondamentale que pose par ailleurs Alain Macaire : comment une biennale peut être (ou rester si elle l'a été) un système ouvert, ce système souhaité par René Berger ?

En parlant récemment de nos sociétés normatives (16), Anne Cauquelin aurait pu tout aussi bien caractériser par son texte la biennale présente où le jury, par son choix, s'inscrit directement dans un processus de modélisation. «Tous ces fabricants d'images qui tendent à l'opinion ce grand miroir où elle se reconnaît, qui la déterminent dans ce qu'elle est ou croit être. Ce que l'on ne sait pas, c'est qu'il s'agit là d'un reflet de son grand père. Ce que moule le fabricant d'images, c'est de la vieille farine. Et c'est justement ce décalage qu'il faut étudier minutieusement».

Le nœud de cette biennale est qu'elle constitue un phare, à la fois un point de repère, mais aussi un lieu aveuglant, fascinant. Le symbole de ce qui peut devenir à la longue un temps arrêté.

Il ne s'agit pas de contraindre les artistes à adopter une direction mais d'enregistrer toutes les modifications. Pourquoi en effet obliger un artiste confirmé par la biennale depuis plusieurs années à se renouveler tous les deux ans et ne pas continuer à montrer l'approfondissement de son travail dans une même direction ? Pourquoi obliger les jeunes créateurs à ressembler à des modèles, à faire des objets de type biennale si leur travail de recherche s'exerce dans une direction plus intime, plus réflexive, plus conceptuelle ? Pourquoi éviter de montrer ce qui débute, ce qui se structure dans certaines écoles autour d'artistes devenus pédagogues ? En un mot pourquoi ne pas considérer qu'une exposition de cet ordre, c'est la vie, la création à toutes ses étapes, aussi bien dans le travail accompli, une idée bien cernée qu'on ne doit pas écarter sous prétexte de nouveauté à tout prix, que dans un travail en cours de construction, une recherche éphémère qui ne répond peut être pas aux critères habituels des grandes expositions, mais a le mérite de montrer la recherche là où elle se trouve réellement. En France on ne peut pas se débarrasser d'un passé de trente ans de peinture qu'on veut toujours considérer comme un signe du présent, à Lausanne on ne semble pas vouloir aller au-delà d'un passé de cinq ans que l'on maintient avec d'autres noms, mais sous les mêmes formes et dans l'exploration des mêmes concepts, quand ce n'est pas dans la recherche du folklorique.

Ce que l'on peut demander au jury ou à toute autre structure chargée de choisir, de montrer, de parler du textile contemporain, c'est d'être plus près de la création et de s'engager nominativement. Jusqu'à maintenant le jury s'est tou-

jours réfugié derrière un consensus ou derrière l'opinion du public.

«Conscient de sa responsabilité, le jury souhaite que cette 3ème biennale soit l'occasion de faire le point. Il se sentirait quelque peu dédommagé de sa lourde tâche s'il pouvait avoir le sentiment que le public trouve des œuvres qui l'enchantent, d'autres qui l'intéressent ou le retiennent et s'il y en a qui prêtent à discussion ou à controverse, que discussions et controverses soient fécondes»

4ème biennale : «considérant que l'art de la tapisserie poursuit son essor avec une vitalité accrue - qu'une évolution se discerne selon laquelle certaines recherches qui ouvrent la tapisserie à la troisième dimension, constituent un apport positif aux techniques classiques»

5ème biennale «Comme nous devions en faire la remarque au terme de nos travaux la tapisserie se caractérise de moins en moins par des appartenances nationales»

6ème biennale «Délivré du souci d'attribuer des prix, il estime (le jury) que sa tâche est principalement d'éclairer ; d'éclairer les conditions dans lesquelles l'art de la tapisserie ne cesse aujourd'hui de se transformer, donc de faire preuve de vie... De quel droit nous refuserions nous, par ailleurs, à accueillir les démarches qui, tout insolites qu'elles soient, inaugurent peut être la future tradition»

7ème biennale «Pour sa part, le jury de la 7ème biennale a tenu à marquer son attachement à ce qui distingue la biennale de Lausanne depuis ses débuts : renseigner sur les principales tendances qui se développent dans l'art de la tapisserie. Plutôt que de s'en remettre à une «qualité» qui devient de plus en plus mythique, il s'est efforcé de dégager les nouvelles orientations»

Pourquoi ne pas juxtaposer année après année la sélection d'un conservateur, d'un critique, d'un directeur de galerie, d'un directeur de manufacture, d'un peintre, d'un enseignant... qui signera sa sélection, l'appuiera par un raisonnement et une sensibilité propre ?

Pourquoi ne pas faire appel à un travail plus régulier - non pas trois jours - mais réellement deux ou trois ans d'exams de dossiers, de visites d'ateliers qui pourraient permettre de montrer les phases d'une évolution personnelle et éviterait qu'un remarquable travail de compilation réalisé au CITAM avec si peu de moyens, débouche en trois jours sur des compromis et des majorités de rencontre ?

Pourquoi céder toujours à la centralisation et ne pas faire éclater la biennale en plusieurs manifestations et surtout pourquoi ne pas casser définitivement la barrière qui sépare celui qui s'intéresse au tissu par le tissu, celui qui vient au tissu par la toile peinte, celui qui vient au tissu par le dessin, celui qui vient au tissu par l'industrie... ?

Les idées, les concepts, les découvertes textiles ne circulent pas seulement dans le monde clos des artistes et de leurs marchands pour lesquels on organise des manifestations de prestige, elles se nourrissent de la vie et nourrissent la vie, elles ont à la fois une dimension intime et sociale.

C'est dans l'impossibilité dans laquelle se trouve actuellement la biennale de se donner la volonté et les moyens d'incarner un système ouvert qui nous a le plus déçu. La solution n'est pas dans le départ de la biennale vers les États Unis qui correspondrait simplement à une autre orientation du marché mais sûrement dans une réflexion d'au moins deux ans en Europe, comme aux États Unis, comme au Japon. Nous espérons sans polémique gratuite essayer par ce dossier d'y participer.

M. Thomas

Enquête à Lausanne de C. Périn, F. Wilson et A. Macaire. Nos remerciements vont particulièrement aux responsables du CITAM qui nous ont accueilli et aidé dans ce travail.

(15) Dossier identités culturelles. Art Press international, 26, 1979

(16) Entretien avec Anne Cauquelin. Les temps urbains, Le Monde, 13-14 mai 1979



Elisabeth Brenner, a combination of braids and knots which may be regarded as «decorative recuperation».

Nevertheless, the work of Desirée Scholten, «Luchtige Omlijning», relating to textile borders deserves special attention. The same is true of «Monochrome noir» by Marie-Jo Lafontaine whose complete work was exhibited this year in Belgium (14). Whereas her research on the occupation of space with textile strips has something in common with Daquin's «action-pleats», these monochromes, «closed» works, limited in space, which illustrate what J.P. Van Tieghen calls «the black of the inside», provide one of the most powerful alternatives to «pictorial textiles» that has been seen until now.

ETHNOLOGY AND CULTURAL IDENTITY

Except for anecdotal aspects of «Communication traditionnelle matérialisée» by Michot, Périnet and Playe, conceived to please a jury promptly reassured (where are the motorcyclist-mummies?) mini-textiles have been, and still are, the object of much interesting research. Two unusual objects were obviously conceived according to American trends, with a view to renewing with a lost ethnic group: «Variations in red and white», by Joanne Mattera and «Curtain/Olio/Number 11» by Dominic Di Mare. «In the next ten years artists will not have to struggle to enter into unidirectional history of art, where Duchamp beats Matisse and Matisse beats Kandinsky, but a multidirectional history of art. The creativity of the artist will coincide both with the consciousness of his identity and the search for his personality, enriched by another culture» (Ben Vautier). «In this respect, American artists are at the heart of modern art, where new forms are often related to the reappearance of primitive or popular forms, Picasso and negro art, Malevitch and icons» (Stephen Prokopoff) (15).

Hopefully, in the next few years, objects showing little emotional content (see the sculptures in wood of Carl André) will be able to coexist with objects with a deep sense of ego, which find their roots in popular traditions generally from outside Western culture (in this line of thought, an exhibition of Titus-Carmel's drawings at Lausanne would be justified)

PRESENT-PAST OU PAST-PRESENT ?

There remains the fundamental question, which Alain Macaire has raised elsewhere, of how a Biennial can become or remain an open system, the sort of system which René Berger hopes for.

When Anne Cauquelin recently wrote about normative societies, (16) she could well have been describing the present Biennial, where the choice of the jury becomes a model for other exhibitions. «All these» «image-makers» who hold up to the general public a big mirror for the public to look at itself in and who decide what that public is or thinks it is... What the public doesn't know is that it is really seeing its grandfather's image in the mirror. The image maker is really grinding old flour. It is precisely this gap that ought to be studied carefully».

The crux of this year's Biennial is that it is a sort of beacon that serves as a guiding light but also dazzles and fascinates, a symbol of what might become static in the long run.

There is no question of compelling all artists to evolve in the same direction in their work, but it would be desirable to record all tendencies. After all, why oblige an established artist who has exhibited at the Biennial for several years to renew his work every two years? Why not allow him to pursue his work in the same direction? Why oblige young creators to copy work done by other artists who have exhibited in past Biennials if they can pursue their work in a more

personal, more reflective and more conceptual direction? Why not show work done by beginners? Why not show what the students of well-known artists can do? In this sort of exhibition, why not consider creation at all its stages: fully accomplished work as well as work in progress (which perhaps would not meet the usual requirements for large exhibitions but would show research where it really takes place)? In France, it seems impossible to get rid of the past thirty years of painting which is still regarded by many as a sign of the present; at Lausanne, no one seems to want to go further back than five years. Only names change; but the forms remain the same, and underneath it all, the same concepts are investigated.

What one could ask a jury, or any other authority whose job is to select, exhibit and talk about contemporary textile art, is to get closer to the creative process and to stand behind its decisions and to sign them. Until now, the jury has always hidden behind majority rule and public opinion.

6th Biennial: Such is the paradoxical, and to speak in philosophical jargon, existential perplexity of anyone who undertake judging today. For the good reason that judgment, whatever be the object of its action, demands both time and a relatively stable situation. Double condition that our permanently moving world today is unaware of. What to make of it? That judgment is no longer possible? Or that it must change? It is to the second part of alternative that the jurors subscribe. Delivered from the worry of allowing prizes, he considers that this task is mainly to clear up; to throw light on conditions in which art and tapestry today are increasingly transformed, thus proving that they are alive. It is perhaps also our consolation. Three days of uninterrupted work to clear a way, without doubt complex, but vigorously asserting itself has felt, as does tapestry, questioned.

Why not invite a different curator, art critic, art gallery director, factory director, painter or an art teacher to organize and animate an exhibition each year based on his own personal tastes, judgment and sensibility?

Why not seriously study the work that is being done throughout the world, for two or three years and not just three days by visiting studios and studying files. This would spare the CITAM the incredible amount of administrative work which it must do on a very limited budget and might avoid the rapid compromises and shortlived majorities that result from short term encounters.

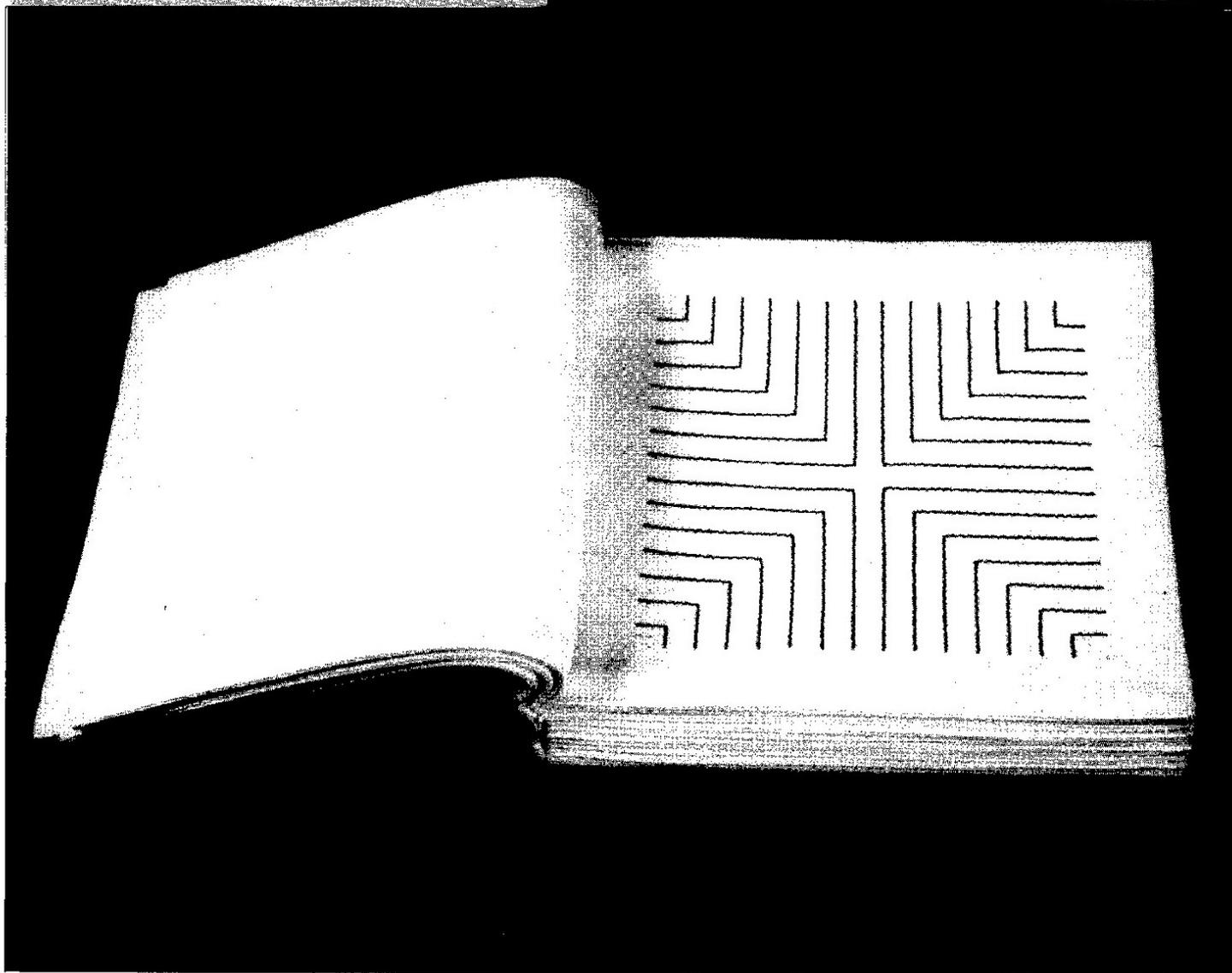
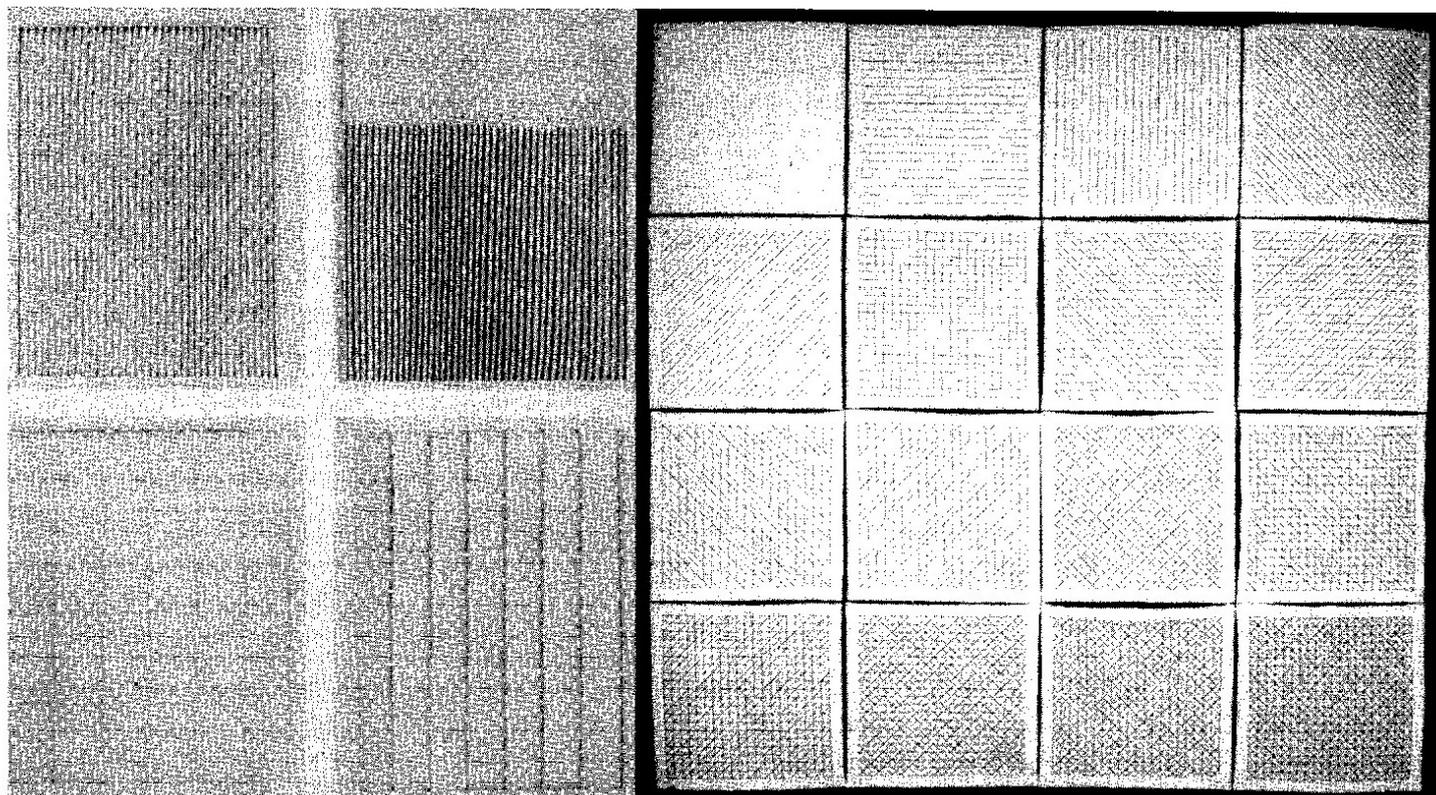
Why continue to centralize the Biennial? Why not split it up into various different exhibitions? Why not definitely break the barriers which separate the artist who is interested in textile's sake from the artist who approaches textiles through painting, from the artist who approaches textiles through drawing, from the artist who approaches textiles through industry...?

Textile ideas, concepts and discoveries do not circulate only in the closed world of artists and their dealers who organize prestige exhibitions for them. They are the product of life itself and in turn at the basis of life. They are personal and social at the same time.

What is most deceiving about the Lausanne Biennial is its impossibility to find the motivation and the means to function as an open system. The solution is not to move the Biennial to the United States (which would only be a change in market orientation); it is more likely to be found in the choice of at least a two year period of serious thinking by people interested in textile art all over the world. We hope that this article will have contributed to that objective.

(Translated by C. Chodkiewicz)

(I wish to thank Francis Wilson for his helpful advice)



Corie De Boer Travail minimaliste 1975. Emilia Bohdziewicz Oeuvres présentées en 1977 et 1979. Photos CITAM



Quelques chiffres bruts :

Parmi les artistes ayant présenté un dossier, 108 d'entre eux avaient été déjà sélectionnés au moins une fois, 442 avaient déjà présenté un dossier à une biennale précédente, 459 se présentaient pour la première fois

47 artistes ont été sélectionnés sur 1050 artistes participants
43 propositions ont été retenues sur 1009 dossiers présentés

soit	Retenus	participants	pourcentage de sélectionnés
Allemagne de l'Ouest	5	61	8,2 %
Argentine	1	19	5,2 %
Australie	1	10	10 %
Belgique	1	28	3,5 %
Canada	1	34	2,9 %
France	6	155	3,8 %
Hongrie	1	18	5,5 %
Italie	2	14	14,2 %
Japon	5	61	8,2 %
Pays-Bas	2	41	4,8 %
Pologne	6	84	7,1 %
Suède	1	13	7,6 %
Suisse	4	72	5,5 %
Tchécoslovaquie	1	29	3,4 %
USA	7	187	3,7 %

Afrique 0/1, Allemagne de l'Est 0/5, Autriche 0/9, Bolivie 0/1, Brésil 0/27, Bulgarie 0/14, Chili 0/8, Colombie 0/3, Cuba 0/1, Danemark 0/7, Espagne 0/20, Finlande 0/10, Grande Bretagne 0/28, Grèce 0/1, Inde 0/1, Islande 0/2, Israël 0/8, Liban 0/2, Luxembourg 0/2, Mexique 0/6, Nouvelle Zélande 0/3, Norvège 0/4, Portugal 0/5, Roumanie 0/5, Turquie 0/2, URSS 0/12, Uruguay 0/8, Vénézuéla 0/3, Yougoslavie 0/25, Apatride 0/1.

La présentation au jury s'est faite au premier tour de manière anonyme sur des listes ne comportant que le titre de l'œuvre et ses dimensions. Les œuvres ont été regroupées selon des lignes de force «déterminées en tenant compte des observations qui ont été faites lors du dernier jury et dans le but d'aider à structurer une exposition plus cohérente.»

- Pour permettre une meilleure approche des 1009 dossiers qui constituent l'ensemble des candidatures soumises au CITAM, ce dernier a procédé à une organisation en deux temps :

- chacune des lignes de force constitue une section déterminée par une abréviation
- dans chacune des sections de travail figure un sous ensemble prime où sont réunis les dossiers qui demandent une attention privilégiée.

Enfin un certain nombre de dossiers précédés d'une astérisque étaient recommandés par les correspondants du CITAM soit 87 dossiers en tout.

Ces sections étaient :

- œuvres murales, tapisseries bidimensionnelles
- œuvres utilisant la surface comme support d'une représentation figurative ou abstraite (principalement esthétique picturale)
- œuvres se référant à une figuration anthropomorphique
- œuvres se référant aux esthétiques particulières dépendant du patchwork, du quilt et de l'appliqué
- œuvres se référant au graphisme, à l'écriture ou utilisant des techniques d'impression
- œuvres jouant sur la géométrie, la construction, le rythme ou la série
- œuvres jouant sur la transparence
- œuvres utilisant la texture ou les matériaux comme éléments d'expression
- œuvres utilisant la matière brute (non tissée) comme processus esthétique
- tapisserie dans l'espace, tapisseries s'apparentant à la sculpture
- objets textiles
- tapisseries au sol
- tapisseries environnements, habitats, cloisons ou intégrées à l'architecture
- œuvres conceptuelles
- œuvres ne s'inscrivant pas dans l'une des sections mentionnées ci-dessus : de l'«Art brut» au «Kitch»

Il est intéressant de suivre le nombre d'œuvres sélectionnées à chaque biennale et parmi celles-ci le nombre d'œuvres exécutées dans des manufactures ou, ateliers et non par l'artiste lui-même.

Année	1962	1965	1967	1969	1971	1973	1975	1977	1979
Nombre d'œuvres retenues	57	85	84	80	83	55	65	65	43
Nombre d'œuvres exécutées par des ateliers ou manufactures	47	40	31	20	16	7	6	3	5

A cet égard un certain nombre d'ateliers ont exécuté un grand nombre de ces tapisseries : La manufacture de Beauvais et la Savonnerie 16, La Manufacture des Gobelins 20, les ateliers Pinton 11, les ateliers Tabard 8, les ateliers Picaud 8, la Manufacture de tapicerias de Portoalegre 10, la Manufacture G. De Wit à Malines 4 sur les 57 ateliers publics ou privés ayant travaillé pour des artistes sélectionnés lors des différentes biennales.

Liste des membres du jury de la 9^e Biennale Internationale de la Tapisserie

Monsieur René Wehrli, président, ex-directeur du Kunsthaus

Monsieur Umbro Apollonio

Monsieur René Berger, Directeur-conservateur Musée des beaux-arts Palais de Rumine

Monsieur Alexandre Cirici, Président de l'AICA

Madame Mildred Constantine

Monsieur Jean Coural, Administrateur général du Mobilier national et des Manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais

Monsieur Jiri Kotalik, Directeur de la Galerie nationale, Prague

Monsieur François Mathey, Directeur et conservateur en chef du Musée des arts décoratifs Paris

Madame Andrée Paradis, Directeur « Vie des Arts »

Monsieur Richard Stanislawski, Directeur du Musée d'art moderne Pologne

Monsieur E.L.L. de Wilde, Directeur des Musées municipaux d'Amsterdam

Nous irons à Lausanne

Depuis quelques dizaines d'années, les biennales, foires et expositions internationales d'art, en tous genres et toutes tendances, n'ont cessé de se répéter, tentant de marquer, dans leurs rivalités, « par delà » les individualismes et les petits commerces, l'histoire de la création contemporaine. Le schéma de réalisation en est invariable : dans un espace muséal ou commercial, réunir des œuvres d'artistes, que le prétexte en soit l'illustration d'un thème ou la simple relation exposer-pour vendre ; et la prolifération des galeries, surtout depuis les années 50/60 n'a fait que renforcer et avaliser ces regroupements synthétiques de productions artistiques.

Que le critère de « sélection » soit dicté par la loi de l'offre et la demande ou par le m² de stand au prix le plus cher, ou par la « décision » souveraine d'un jury ou par les combines inhérentes à tout marché qui se met en place et veut se maintenir, ces manifestations, foires et biennales, ont toujours fonctionné dans le circuit : artiste galeries musées collectionneurs (et bien sûr, le même en sens inverse : des collectionneurs dictant aux musées leurs choix d'artistes). Il n'est que de regarder ce qui se passe actuellement aux Etats Unis - aux collectionneurs se sont substitués les grandes compagnies commerciales, principalement pétrolières - pour en sentir les dangers.

Il serait long d'analyser ici la fausse innocence de ces manifestations et la portée de leurs implications destructrices et substitutrices dans la conscience des exigences d'aujourd'hui. Proches de nous, des faits d'actualité permettent de cerner les jeux et mécanismes qui règlent et dérèglent, les exigences et les expressions d'une volonté novatrice - supposée être l'enjeu de toute manifestation artistique - telles les biennales.

Une foire de galeries d'art a besoin du cadre institutionnalisé du Grand Palais et de quelques ministres - dont on sait pertinemment l'ignorance et le désintérêt aux « choses » culturelles - pour se croire et se dire réussie.

Un comité d'organisation ne peut faire accepter de mener une véritable analyse de la création textile en France pour « créer » une biennale de la tapisserie et des arts textiles : c'est ce rendez-vous suspect actuellement proposé au Grand Palais (bis) etc.

Et dans le cas des biennales on peut aussi s'interroger sur leur financement par des pouvoirs municipaux, étrangers à l'art ou, en tout cas, à son évolution.

La faillite des moyens d'organisation dans le milieu de l'art même autorise aujourd'hui tout : des expositions à Beaubourg ne sont plus toujours le choix délibéré d'une équipe de conservateurs et d'animateurs, mais la volonté imposée d'une marque de cigarettes.

Et pourquoi pas, dira-t-on, si cela permet de voir les œuvres de tel peintre ? Naïveté...

Et beaucoup de ces interrogations - ou de leur processus - de pouvoir se poser à la biennale de Lausanne. Questions :

- Qu'est-ce qui fait que, dans les manifestations d'art textile qui se déroulent régulièrement dans le monde, la biennale de Lausanne garde - ou trouve une originalité ?

- Qu'est-ce qui, du fait de nouvelles manifestations internationales autour des textiles (biennale des minitextiles, biennale en France), même si elles ne sont qu'à l'état de projets parfois, apporte à Lausanne un nouveau questionnement quant à son but et à son fonctionnement ?

- Comment y ont été pris en compte aujourd'hui les actions de divers regroupements qui ont inévitablement transformé ces dernières années les conditions de réflexion et de création sur les arts textiles ?

- Qu'est-ce qui, plus proche de la biennale elle-même, a posé problème et question dans les biennales précédentes et se trouve « mis en situation » dans la prochaine ? Ce mécanisme a-t-il été seulement une fois à l'ordre du jour ?

- Qu'est-ce qui fait, plus simplement, que cette manifestation est aujourd'hui nécessaire, hormis l'habitude prise qu'elle ait lieu ?

- Comment est-il tenu compte, dans le « succès » de la biennale (si l'on s'en tient au nombre et à la diversité accrus des participations d'artistes) d'une autre organique (d'une autre dynamique d'organisation) que celle qui a encore commodément présidé à la sélection de cette année et qui permet d'affirmer que le travail du jury de cette biennale de Lausanne version 1979, bâclé en quelques jours, est un sommet d'hypocrisie (des choix qui procèdent plus par des acquis que par une véritable prospection, que permet la réunion exceptionnelle de ces centaines de dossiers). Leur sélection prétend élaborer ou participer à une conception historique de l'art textile ; les options de ces gagne-petits disent à voix haute, sans marque d'aucun changement ni d'aucune révolte, comme dans d'autres biennales, ailleurs, l'absence d'originalité et de clairvoyance de leurs jugements, la platitude de leurs regards quand il ne cède pas à quelque pression ⁽⁰⁾.

Le système du marché de l'art devait inventer des technocrates irresponsables : les voilà !

Instaurées à un moment de l'histoire de l'art-ou plutôt de son fonctionnement - où leur déroulement était un engrenage actif et transformateur de l'art contemporain, les biennales servent aujourd'hui une machine dont l'utilité pose question : est-ce la mise au pas par un pouvoir dont initialement elles pouvaient s'affranchir ? Tout contre-système n'est-il pas fatalement, à son tour, générateur d'un nouveau système vite inacceptable ? Leur public s'amointrit au point que les acteurs ne jouent plus qu'entre eux : l'art ne parle qu'à son image à travers le miroir, exception faite de quelques débrouillards qu'ici quelque banque nourrit de ses commandes ou là quelques 1% intègre à une architecture.

Lausanne n'érige plus que des socles à quelques vedettes, stars sélectionnées ou non, qui n'hésitent pas à avouer leur fatigue. Soupçons de faillite qu'il n'est pas difficile, non plus de constater chez certaines personnes proches de l'organisation de la biennale.

Lausanne en est peut-être à sa dernière représentation faute d'avoir su continuer à conjuguer son regard en termes d'aventures, d'enthousiasmes, de peurs et de libertés.

Le rituel s'accomplira cependant : nous irons à Lausanne rendre visite à la vieille dame, apprendre à découvrir d'elle tout ce qui n'y est pas montré, tout ce qui se fait et se vit hors des choix et des paresse de son jury.

Alain Macaire

⁽⁰⁾ Faut-il rappeler pour les chercheurs que les archives de toutes les biennales de Lausanne leur sont accessibles, pour des travaux de thèse ou de maîtrise. Outre le fait de pouvoir alimenter copieusement une rubrique - à épisodes, bien sûr - de potins et lettres de recommandations en tous genres et de tout signataires - y compris de membres du jury ! (voir la thèse de Marie Fréchette) - qui, quand on compare leur objet au choix de la biennale permet d'avoir parfois de sérieux doutes quant à l'efficacité de l'anonymat des dossiers. Mais à part cette comédie usée ; l'intérêt sera de prendre connaissance d'un millier de propositions de refusés ; c'est là que la biennale se tient : non pas dans la marginalité, mais dans un autre regard et une autre intelligence.

We'll go to Lausanne

In the past several decades there has been no let up in the succession of art fairs, biennials and international art exhibitions of all sorts. Aside from considerations of diversity, individual differences or commercial interests, they have attempted to mark the major milestones in the history of contemporary creative arts. The pattern is invariable : in a museum or commercial setting, work of art are brought together either under a thematic heading or simply with the idea of selling. The proliferation of art galleries since the fifties and sixties has served to reinforce and justify these artificial groupings.

Whether the criteria for selection are based on supply and demand, the price per square meter of exhibition space, the irrefutable decisions of a jury, or the wheeling and dealing inherent in any marketing system that desires to protect and perpetuate itself, the progression from one element to the next is always the same : artist → gallery → museum → collector (and there is sometimes a reverse tendency, as when collectors advise museums on their choice of artists' works). What has already happened in the United States gives some idea of where all of this could lead : individual private collectors have been replaced by large commercial concerns, mainly oil companies.

Limitations of space would make it impossible, here, to go into a thorough analysis of the mock innocence of such events, their weight and the influence they have had on the formulation of today's standards ; but a close look at certain current events in the art world does make it possible to obtain an idea of the functioning of the « search for artistic innovation » which is at the heart of such artistic events as the Biennial in Lausanne.

To believe in its own success, an art fair composed of exhibiting galleries needs an institutionalized framework and the support of several politicians, most of whose ignorance and lack of interest in the matter of cultural affairs is well known.

An organizational committee cannot possibly conduct a serious survey of textile creation in France with the objective of eventually creating a French Tapestry and Textile Biennial. Such attempt result in the sort of questionable event now being held at the Grand Palais in Paris... (bis) etc...

The financing of Biennials by local authorities that are completely divorced from the world of art and its developments also raises important questions. The failure of the art world to develop its organizational potential has led to all sorts of excesses. The choice of exhibitions at Beaubourg, for example, is the result not of deliberations on the part of the museum's curators and staff but rather of the decisions of the makers of a well-known brand of cigarette. And why not ? one may ask, particularly if the result is to bring the unknown work of such-and-such an artist before the public. A naïve remark.

Many of these general questions concerning processes and power can be asked in particular about the Biennial in Lausanne.

What accounts for the fact that the Biennial in Lausanne has achieved and retained a certain degree of originality in spite of the existence of numerous other textile exhibitions in the world ?

What accounts for the fact that new international textile art exhibitions (the mini-textile Biennial in London, the Biennial in France) even when they do not get beyond the project stage, raise questions concerning the objectives and functioning of the Biennial in Lausanne ?

In the past few years various regroupings have changed creative thinking and approaches to textile work. To what extent have these innovations been taken into account in Lausanne ?

How have problems and questions resulting from previous Biennials been incorporated into succeeding Biennials ?

Aside from mere habit, why does the Biennial in Lausanne continue to be necessary today ?

In evaluating the apparent success of the Biennial in Lausanne, have its organizers ever seriously considered adopting a form or organization different from the one that was used again this year... apparently for reasons of facility ? To dispense lightly with the business of selection in a few days is the height of hypocrisy. Such selections result more from preconceived ideas than from a detailed study of the hundreds of files in the possession of the jury ; and it is hardly possible to take them seriously as part of a continuing historical textile context. Rather, the results of the deliberations of these overworked jurors in recent years bear lamentable testimony to the banality and the lack of originality and clarity of their judgments... and this, supposing that they have not yielded to the pressures brought to bear on them (*)

The art market was destined to produce irresponsible technocrats and here they are !

When the Biennials were first organized they played an active part in transforming the realities of contemporary art. Today, their « raison d'être » seems to have disappeared. Why ? Have they become slaves to a power from which they were independent at the outset ? Isn't every counter-system condemned to create a system which, in its turn will become obsolete ? The public reached by the Biennials has diminished to the point where the participants play only to each other and art has been reduced to speaking to its own reflection in a mirror.

The few stars for whom Lausanne has built pedestals, have begun to admit that they're getting bored and the first signs of lassitude have begun to appear among its organizers. Perhaps Lausanne has reached the end of the road. Perhaps that's the price to be paid for not having cultivated a taste for adventure, enthusiasm, and liberty, over the years. But the ritual will be acted out. We'll go to Lausanne as if to pay a respectful visit to an old lady. We'll try to extrapolate from everything that isn't there to what's being done elsewhere that is lively and interesting beyond the choices of the laziness of the jury.

Alain Macaire
(Translated by C. Chodkiewicz) *

* With all my thanks to Francis Wilson for his helpful advice

(*) Researchers are reminded that the archives of all the Biennials in Lausanne are open to them. Aside from being a rich potential source of material for gossip communists and providing a large number of registration letters of all sorts some written by members of the jury (cf. Marie Frechette, thesis), it raises doubts about the extent of the anonymity of the files. It would be interesting to have a detailed look at the thousands of files refused by the jury. That is where the real Biennial is ; not on the fringes of the present exhibition, but in a totally different perspective originating in a totally different intelligence.

ALTERNATIVES

Une des premières alternatives à la sélection de Lausanne, c'est la recherche de «lieux d'enseignement» où l'art textile est vécu comme un projet. Le choix de la Cambre à Bruxelles s'est imposé à nous comme une évidence. La seconde, la recherche parmi les artistes non sélectionnés, de projets indicatifs de tendances presque ou totalement ignorés à Lausanne. Il aurait été fastidieux de présenter quarante autres projets, nous en avons choisi un en accord de l'artiste : Points/Contrepoints de Lisa Rehsteiner. Enfin nous voulions poser la question du langage textile : la nouvelle vannerie absente à Lausanne durant 18 ans pourquoi ?

On peut demander en quoi les travaux d'une école comme celle de la Cambre s'inscrivent dans une alternative de la présentation lausannoise, en quoi ces travaux méritent d'être connus/reconnus.

Le choix de la Cambre s'imposait en fait à plusieurs titres. D'abord par l'origine même de l'école qui fête cette année ses cinquante ans et une origine particulièrement clef dans les mouvements européens liés au Bauhaus. Ensuite parce que la recherche effectuée autour de Tapta, professeur de design textile (voir DRI A DI N° 9) et autour de Janine

Travail de Danielle Druylans

la musique des verres
l'eau chante avec le vent
la gamme des sons
la couleur
la gamme des tons
le reflet de la lumière sur les verres
la transparence
le crissement des pas sur le chemin
le sable



Kleykens, professeur de tissage (dont nous aborderons le travail dans les prochains numéros) sont vivantes, c'est-à-dire ouvertes sur le monde, sur la création, inscrits dans l'évolution des concepts artistiques, ce qui en fait un des centres textiles les plus vivants de l'Europe occidentale. Et, enfin, parce que la Belgique, malgré une trentaine de créateurs de tout premier plan, est scandaleusement sous-représentée à la biennale de Lausanne par suite du jeu d'un jury qui élimine de fait les petits pays, ceux qui n'ont pas de représentants au sein de l'institution.

Encore une fois, nous ne disons pas voilà des travaux que Lausanne aurait du sélectionner, s'il avaient fait l'objet d'une présentation ; nous ne les présentons pas comme des modèles - ce sont d'ailleurs pour certains d'entre eux des propositions de travail qui indiquent une voie, si d'autres présentent une maturité étonnante - nous les présentons parce qu'ils sont le **signe** d'une vie, d'une réflexion, d'une stimulation qui, par son non-conformisme, pose problème au conformisme lausannois.

LA TRAME DU VENT

L'importance du toucher en matière de tissu est depuis quelques années vécue et étudiée de manière systématique par un certain nombre de créateurs. Mais la sensualité du tissu mérite aussi d'être explorée en ce qui concerne le son. On va dire, bien sûr, une fois de plus, qu'il s'agit d'une démarche intellectuelle, mais le bruit du tissu est pourtant tellement présent quotidiennement. Le bruit de la déchirure du ciseau qui file son chemin dans l'étoffe ; crissement de la soie, sécheresse de la toile, étouffement du velours - celui plus sourd des double-rideaux qui se referment.

Danielle Druylans, diplômée cette année avec grande distinction et qui a participé à la réalisation du filet à grimper l'an passé au Château Malou, explore le verre et le son dans une démarche qui reste rigoureusement textile. Tissage de barres de verre implanté en tapis sur du sable où le son est fait d'écrasements, de piétinements ; crissement du quartz à l'état brut, crissement et écrasement du quartz fondu, filé, refroidi, tissé. Plaisir de mesurer la force du pied sur le son. Tissage fibres de verre, fibres de vent par une implantation de 250 tubes de verre dans les dunes. La trame du vent tisse un son dont la hauteur est la hauteur du fil, du tube, de l'eau qui

FERMETURE

Quand le tissu a cessé de se draper, il a multiplié ses accessoires. Aux épingles, broches et fibules, sont venus s'ajouter les fils de la couture, puis le lien : bride, bouton, lacet et les attaches nouvelles mises au point pour l'industrie du vêtement : fermetures éclair, velcro, crochets. C'est à partir de cette remarque que débute le travail sociologique et sensible de Claire Renotte qui a créé un grand environnement dont les pièces aux murs de tissu s'ouvrent comme des tentes en révélant les dessous, le sens caché, les images du corps qui s'enferme. Espace qu'il faut violer, déchirer, déflorer et qui livre un monde sexualisé où la femme est l'objet du peintre, du photographe, du symbole, où il est contaminé par la sensualité de la peau et contamine le corps par sa propre sensualité et où l'attache, enfin, évoque toujours ce qui va se défaire et se montrer, parfois l'image de soi-même - désirant - dans une glace.

PORTRAIT DE L'ARTISTE COMME SUPPORT ET ACTION TEXTILES

Il n'est pas étonnant que le jury ait accordé la plus grande distinction à Magdeleine Avignon. Son travail parfaitement maîtrisé pour l'aspect spatial de la mise en scène est soutenu par l'unité fondamentale du «je» carcéral. Le «je» qui s'enferme dans la prison qu'il tisse ou qui montre la prison de ses vêtements. Regard derrière des rideaux faits de fils de fer

rouillés et plâtrés, fausse fenêtre qui n'ouvre sur rien. Le «je» qui se couche, qui se regarde et se fait regarder enfantée/ gisante/ morte. Deux moulages qui avouent dans les moindres détails la pellicule tissu du corps et le risque de l'expérience et un lit-cage tissé en fils de fer rouillés délimitant l'espace où le corps s'abandonne. Le «je» qui s'exprime dans le bruit et la tension. Intervenant directement dans son œuvre, Magdeleine joue sur/avec une «tapisserie musicale formée d'un cadre de bois ayant exactement les dimensions d'un grand lit et tendu de spires fermées, reliées à une caisse de résonance».

Son fil est métallique. Tendu, il dit le son amplifié, frotté, tapé, pincé. La corde retrouve ce qu'elle est d'abord, le lieu de propagation d'une onde tordue selon une hélice et qui habite par le son un espace fait des équivalences entre les moments du «je».

TEXTILE FONDAMENTAL

Si ces trois projets ont particulièrement retenu les visiteurs de la Cambre le jour de la réunion du jury, des autres présentations émanaient également beaucoup de vie et de stimulation. Aussi bien dans le travail de Veronica Janssens, révélation par le théâtre d'un environnement textile : tissu-rideau, tissu, tenture, ayant pris leur insertion culturelle, tissu menant comme un travail sans fin au lieu d'où il naît en ordre à partir du désordre par le geste infiniment répété d'une couturière (la femme éternelle), l'aiguille tirant le fil. Piqué-levée... que celui de Monika Drost sur le vêtement accumulé : image de penderie, rouleaux de tissus, que celui de Simone Capriel, obturation d'un espace par accumulation de sacs, invitation à un parcours vers une entrée impossible ou encore les subtils équilibres spatiaux de Frédérique Hakim, les objets purs ou brûlés de Paulette Wynants et les études de coiffures et nattages de Marguerite Everarts.

Expressions diverses des fondements du textile et recherches cohérentes du textile fondamental.

M. THOMAS

Enquête à Bruxelles de F. Galle, M.P. Ripoché et M. Thomas

«Cette aventure est moins liée à l'esthétisme qu'à moi-même, au sujet. C'est mon identité que je cherche à partir de ces expériences vécues, dans un rapport nouveau entre moi, le monde, et les autres - ou l'Autre : celui qui me moule en «gisant», sous 200 Kg de plâtre et de fer, ayant momentanément pouvoir de vie et de mort sur moi.

Puisque je ne suis plus reliée au monde que par un mince tuyau de caoutchouc par lequel je respire avec la bouche. Il suffirait de boucher ce tuyau avec un doigt... il suffirait d'attendre trop longtemps pour me sortir de ce carcan... et, privée de toute excitation sensorielle, aveugle, paralysée, sourde, je tomberais vite dans la panique et la folie...

C'est une expérience nouvelle du temps vécu, sans rapport avec le temps mesuré du monde.

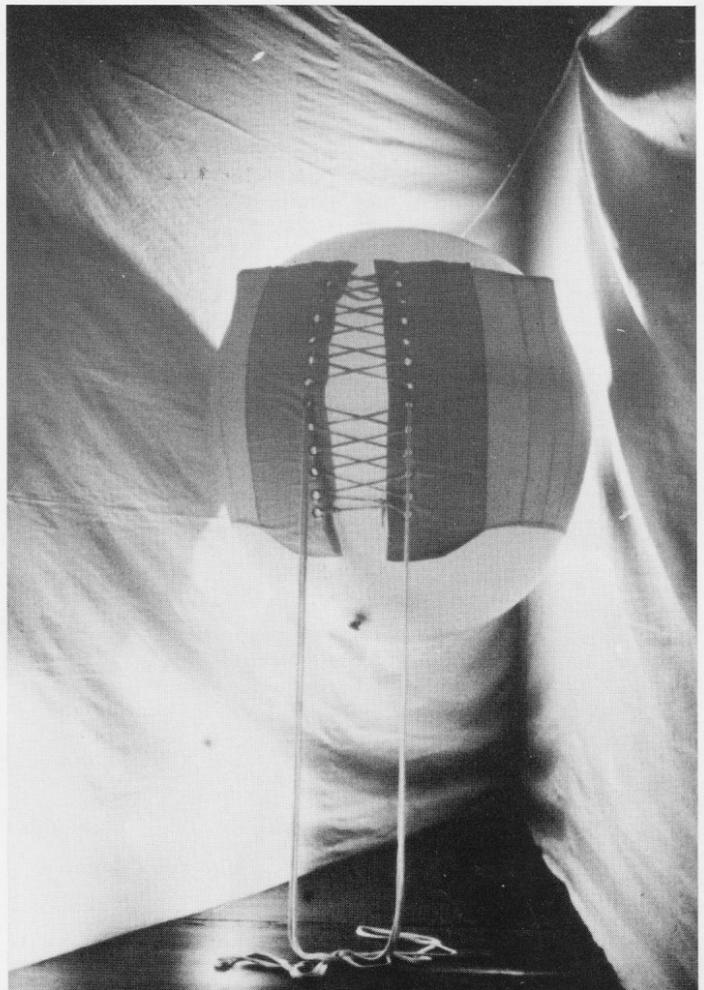
Création vécue et réalisée à mon image - à partir d'événements collectifs et quotidiens : la vie, la mort, l'inquiétude de ce qui bouge, de la métamorphose, l'intuition de la disparition - d'où ces signes de l'éphémère, la fascination à la rouille.

Je me mets au centre de mon œuvre et cherche l'unité : ce lieu où je m'incarne est le réel : figuration - charnière entre le monde physique et le monde spirituel.

Il n'y a aucune recherche de formalisme structural ou esthétique. La nature n'est pas mon modèle, elle est ma référence. Il ne s'agit pas d'une image de la mort, mais d'une expérience vécue de la mort, une expérience de la liberté.

Une immersion biologique et psychologique où je me confronte à la nature et à l'histoire, où l'art est confrontation avec le réel».

MAGDELEINE AVIGNON



Travaux de Claire Renotte et Simone Capriel

Les attentes de Lisa Rehsteiner

Parmi les projets présentés et non retenus à la IXe Biennale de Lausanne, un travail de Lisa Rehsteiner : *Points & Contrepoints*.

un retour aux éléments primaires

Déjà refusé à la précédente biennale malgré une participation en annexe (avec un travail à résonance ethnologique, *les Sept Nuages*), l'œuvre de Lisa Rehsteiner s'inscrit cependant avec force et intelligence dans la réflexion sur le textile et ses techniques. Volontairement non décoratifs, ses travaux, depuis plusieurs années, conjuguent à la fois une recherche fondamentale sur les techniques et procédés et son inscription dans le contexte plastique et esthétique contemporain, celle-ci se faisant généralement en rapport avec l'espace et rejoignant ainsi le processus de visualisation de l'art dit *minimal*.

Cette parenté, particulièrement originale dans la diversité des artistes travaillant aujourd'hui sur / avec les textiles n'est sûrement pas le fait, pour cette jeune artiste suisse, d'une mode qu'elle récupérerait et servirait à sa façon mais de sa filiation à une démarche et un mode d'analyse constructivistes, venant en droite ligne des recherches et enseignements du Bauhaus, par exemple, dont on connaît encore trop mal les percées en matière de textiles. Cette référence n'est cependant pas mentionnée à la légère ; à voir les différentes productions de Lisa Rehsteiner ces dernières années, on ne peut manquer de remarquer son détachement des jeux et préoccupations qui ont marqué le *renouveau* de la création textile (et dont la Biennale a maintes fois témoigné, pour le pire et le meilleur) : pas d'emphase, ici, pas de découverte à tout prix, pas de recours aux petits trucs ou aux grands principes novateurs (jeux de matières en abondance, affranchissement du matériau par ses choix, ses couleurs, sa mise en espace, etc.). Tout, chez Lisa Rehsteiner, est simple, tranquille -en apparence, peut-être-, mais profondément rigoureux. L'idée s'organise comme (dans) un laboratoire dont elle contrôle avec précision tous les éléments : lumière, spatialité, mouvements, plans de travail, d'accrochage... Une idée est travaillée jusqu'à son terme ; un processus analysé sans aucun oubli ; un matériau étudié jusqu'à sa composition originelle. Son refus est total d'accepter et de prendre pour acquis toute technique, tout matériau qui soient déjà culturellement signifiants. Méfiance ? Défiance ? Le retour à zéro est en tout cas systématique.

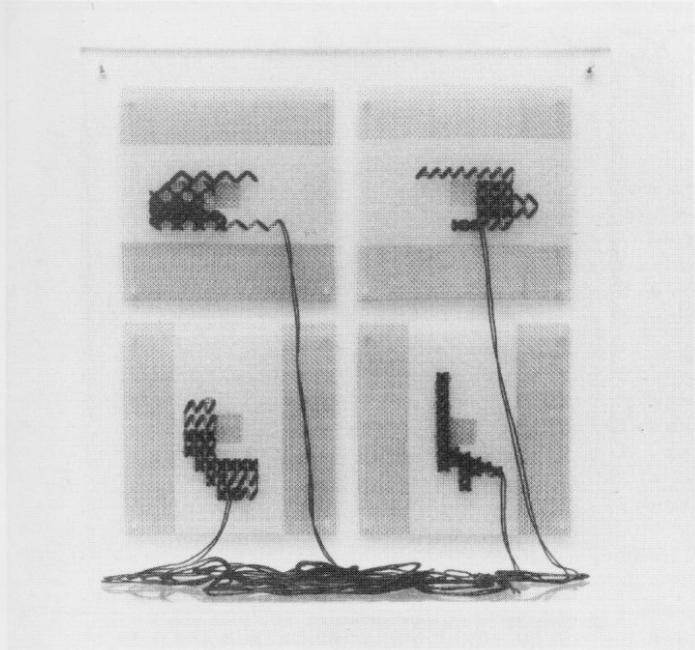
Cette base de travail où tout est ramené à un essentiel n'est pas une simple démarche d'élaboration de l'œuvre en atelier. Chez Lisa Rehsteiner, elle reste un élément partenaire du travail une fois exposé ; elle justifie même le fait de l'exposer : montrer la dé-construction comme valeur de réflexion et de création, comme dynamique d'un regard mental du spectateur ou comme dé-structuration de sa pensée. Et dans la bousculade d'œuvres d'une manifestation comme la Biennale, la portée d'un tel dé-conditionnement -surtout quand il touche, comme ici, à la broderie- aurait été déterminante. A défaut de présence, l'absence de Lisa Rehsteiner est essentielle.

le travail par séries

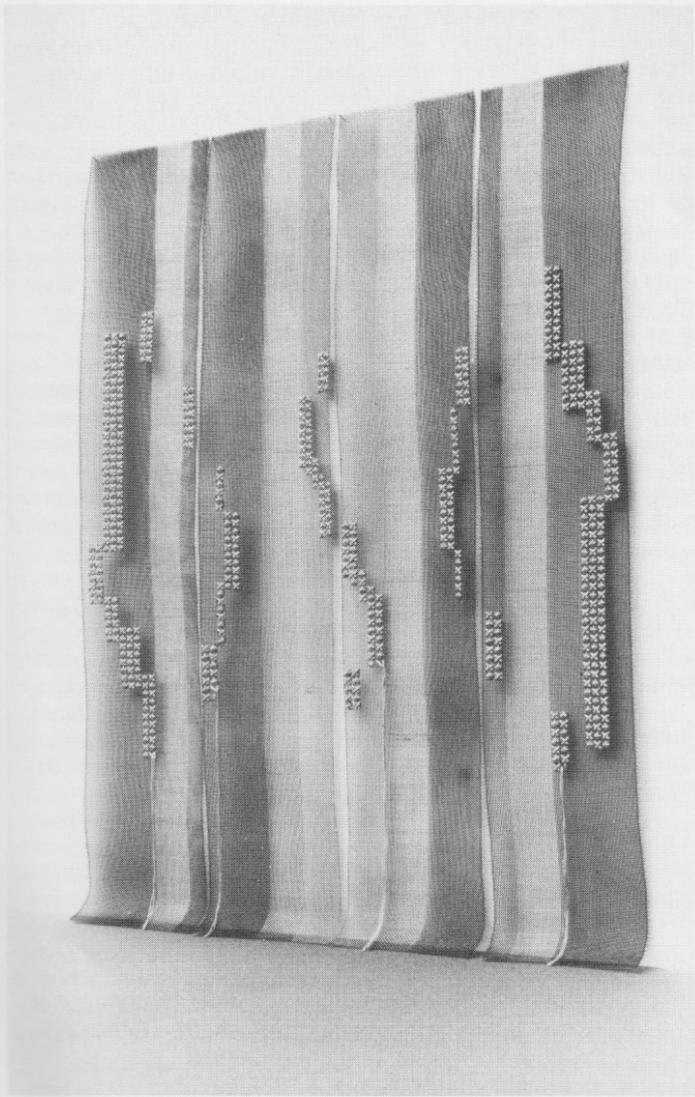
Isoler une idée, un matériau. Les explorer méthodiquement, remonter jusqu'à leur source. Découvrir, désorganiser les gestes, les utilisations qui les ont conditionnés jusqu'à nous, les techniques qui les ont structurés. Parvenir à un accomplissement de cette recherche physique, temporelle, sociologique même, c'est-à-dire retrouver un *sens premier* et le dé-montrer.



Lisa Rehsteiner : «Candalo I,II,III, 1975 (détail)».



Lisa Rehsteiner : « Broderies » série dorée, 1978. Broderie en soie sur treillis métallique. 20 x 20 x 9 cm. Présenté sur plexiglass.



le fil

Le fil dans son sens de conduction, de fabrication. Chercher s'il est, peut-être, le retour à la source, au moyen des formes primaires d'une matière. L'organiser « pour mettre en évidence une pulsion minimale du textile par la répétition et la variation sur le thème de la croissance et de la fibre originale » (cf. Palos de Lluvia, II, travail de Lisa Rehsteiner en 1977). « Chaque corde commence en effet par un simple brin, mais qui, à mesure qu'il prend possession de l'espace, se tord, se ramifie, mettant en évidence une pulsion double, tantôt intérieure, tantôt extérieure. C'est, si l'on veut, l'histoire de la fibre racontant les secrets du germe qui l'a précédée, le point zéro du tissage ». (L.R.)

l'expérimentation

Le travail de Lisa Rehsteiner ne se donne pas comme œuvre aboutie, finie au sens plastique traditionnel, mais reste *en cours*, suffisamment avancée pour que se lise et se comprenne le point d'équilibre où elle veut qu'elle se tienne. Le fil pend du dernier point brodé, parfois encore enfilé dans son aiguille. Signe d'attente.

la tradition

Le travail (dans *Points & Contrepoints*, la fabrication de points de croix) met en valeur une tradition. Organisé autrement que *traditionnellement* (*autrement* a valeur de *détournement*), le travail se révèle tel qu'en lui-même, sans plus de fonctions ou d'usages culturels. Le matériau, lui aussi, est impliqué dans ce détournement. D'autres symboliques se lisent : du fil, du geste, du matériau...

l'œuvre

Intentionnellement agrandie pour mieux démontrer le fil dans sa forme primaire et la technique à laquelle il conduit et doit se plier. Construite suivant son rapport à l'espace, au sol, au mur, au passage des différents plans entre eux (ainsi, le léger repos au sol des bandes-support de *Points & Contrepoints*).

le support

Un treillis métallique. Appropriation d'un tissage industriel mécanique à la place d'un traditionnel canevas pour broderie. Contradiction simplificatrice en même temps qu'elle détourne l'objet industriel sans signification esthétique, en le faisant support d'un travail d'art. Inscription résolument actuelle d'un travail millénaire. Transfert sans violence qui aide à reconnaître, ailleurs que dans le champ de l'art, la « présence » d'un artisanat, même récupéré par la machine. Le métal ici parle à notre inconscient, à ce que nous recevons comme acquis et qui, de ce seul fait, a cessé de nous poser des questions ou même d'être l'objet de notre regard. Ce choix n'est pas celui de la dérision mais de la pertinence.

Alain Macaire

▽ Points & Contrepoints

1978. Projet présenté pour la IXe Biennale de Lausanne.

Au cours des deux dernières années, j'ai développé des recherches sur les points traditionnels de la broderie au niveau de l'objet.

Avec ce projet, je présente un travail sur la broderie à l'échelle de l'architecture.

Cette pièce est composée de 4 panneaux verticaux (4m. de haut, 70cm. de large chacun) d'un treillis métallique tissé. Sur la surface globale de ces 4 panneaux juxtaposés, se dessinent, régulièrement réparties, cinq bandes verticales combinant trois teintes bleues différentes. Sur le mouvement primaire de la couleur intervient à un autre niveau la broderie qui, de par sa composition, se dessine et se reflète comme dans un miroir sur le treillis coloré.

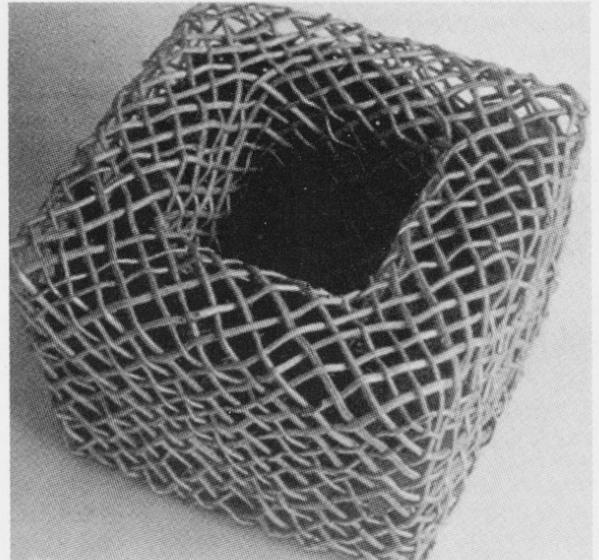
Ce travail est d'abord un retour aux sources-mêmes du tissage ornemental (dessin en relief sur un tissu), mais aussi une recherche à l'intérieur de supports plus actuels ou plus imprévus comme le treillis métallique. Je cherche ainsi à rendre évidents les processus traditionnels et élémentaires de la broderie à travers l'emploi de matériaux contradictoires et inhabituels.

Lisa Rehsteiner, août 1978.

FIBER IS AN ART MEDIUM WITHOUT CONDITIONS ED ROSSBACH

Une absence remarquable nous a frappé dans la 9ème biennale internationale de la tapisserie de Lausanne, celle de la vannerie, de la «Nouvelle vannerie».

Pour beaucoup, la vannerie garde une détestable connotation d'art dit mineur et relégué dans la hiérarchie textile comme une insignifiante activité artisanale et commerciale. Or la «Nouvelle vannerie» existe depuis longtemps puisque les premières phases de sa métamorphose se situent aux alentours des années cinquante, principalement aux Etats-Unis où elle s'impose par son évidente relation au textile, comme en témoigne le très beau livre d'Ed Rossbach : «The new basketry».



Curieusement la vannerie et le tissage sont parmi les plus anciennes techniques et bien que leur développement historique et leurs intentions divergent, il est difficile de ne pas y trouver d'étroites relations techniques.

La vannerie, contrairement au tissage a longtemps échappé à la mécanisation et reste, à son désavantage, un procédé de fabrication uniquement manuel. A la suite de la valorisation générale du travail manuel datant de la fin du siècle dernier, est née une véritable fascination pour la vannerie indienne et de là, une imitation attentive de ces prodigieuses techniques qui offraient encore tout un potentiel d'expressions pour le monde contemporain. La principale transgression fut réalisée par le choix des matériaux différents de ceux des indigènes et plus faciles aussi à utiliser. Mais c'est beaucoup plus récemment que s'opéra une métamorphose fondamentale principalement par un changement pur et simple des motivations. Les artistes commencent à redécouvrir le sens total de l'art textile. Et l'écart fondamental est celui de ne plus faire un objet utile.

Comme l'écrit Ed Rossbach «As clearly as possible, the work of these weavers declared itself to be one of a kind, non utilitarian, non decorative, not a hobby activity and not a reconstruction of the past. He is free to work in any directions with the entire fiber spectrum who suited his expression»

La nouvelle vannerie n'est pas née à l'intérieur des vanniers traditionnels qui préservent au contraire leur isolement et produisent des objets utiles, elle est née du tissage à la main, dans le monde des créateurs textiles. Le premier prélude a son origine dans l'introduction d'éléments rigides et courts appartenant ordinairement à la vannerie, insérés dans le tissage souple.

De ce retour aux sources et de ces transgressions de matériaux s'élaborent des structures encore inexplorées permettant la naissance de volumes naturels faisant jouer pleinement les notions d'intérieur, extérieur, de plein, de vide etc... Le terme américain «fiberart» qui n'a pas de véritable équivalent en français est fort et connote remarquablement la relation d'identité entre toutes ces expressions autour de la fibre animale, végétale, synthétique... et aide l'histoire à accepter plus vite cette nouvelle vannerie comme art.

Mais, qu'attent-on de ces nouveaux matériaux, car ces vanneries présentent plusieurs degrés d'information. D'abord les matériaux sont choisis pour des raisons d'expressivité et de travail. Mais ils sont aussi véhicules d'une information en ce sens qu'ils connotent symboliquement des valeurs différentes de perception, de compréhension de quelque chose de nouveau ou de vu et connu dans un autre contexte. Ainsi l'utilisation de papier journal, de matériaux sérigraphiés, de cuir, de films vidéo, de gros grain remet en évidence et valorise ce

qui a disparu de notre perception par suite de la lassitude et de l'habitude du regard.

Ce transfert des matériaux implique également une nouvelle structure et une lecture fondamentalement différente qui est naturellement spatiale.

«The new baskets are widening again a fiber field which became narrowed by pressures unrelated to the medium's expressive potentials- the sensuous qualities, the symbolic content, the references, the structural delights, the plastic nature of the medium are being discovered. Baskets are approached as abstract compositions of constructed volumes and planes, with attention given to implied spaces, all the relationships of open and closed of penetrating forms, of inside and out. The new basketry suggests that structural problems are being solved for the first time, that materials are being used for the first time, that forms are evolving for the first time - the sensitive search is evident in the work»

Rossbach souligne également une particularité intéressante concernant la vannerie qui est «an inward process involving only a single individual» et que «basketry has never been subjected to design, through notations on papers, it has always remained a **handprocess**»

Ainsi peut on se demander pourquoi, puisque la métamorphose de la nouvelle vannerie est identique en de nombreux points à celle qui continue de s'opérer dans la nouvelle tapisserie ; dans la mesure où elles ont la même démarche et le même type d'ouverture sur des techniques et matériaux, pourquoi cette tendance si évidemment textile n'est pas présentée à Lausanne ?

Mais y a-t-il eu des dossiers présentés ?

Sinon pourquoi la biennale qui se veut et se doit d'être un lieu de confrontation, d'échanges et qui veut faire connaître les directions multiples de l'expression textile, ne fait pas office de recherche et de promotion dans ce domaine ?

Pourquoi ne pas aller à la recherche de nouveaux talents, de ceux qui ont quelque chose à dire. Enfin ceci à une époque où l'on s'efforce de décloisonner tout ce qui peut figer les émergences créatrices ?

Ces interrogations sont là pour rappeler qu'il faut considérer sur le même plan et faire connaître ces nouvelles écritures plastiques de notre civilisation qu'elles soient en fil, en tissu, en papier ou en fibres végétales. A partir du moment où la création est forte et signifiante et qu'elle permet la connaissance et l'échange nécessaires de l'homme au monde.

Nous nous attacherons dans un prochain numéro à reprendre dans le détail ce thème de la vannerie de création et de parler des artistes les plus marquants dans ce domaine.

C. de Tastes

METIERS D'ART/3

MARCEL MAROIS

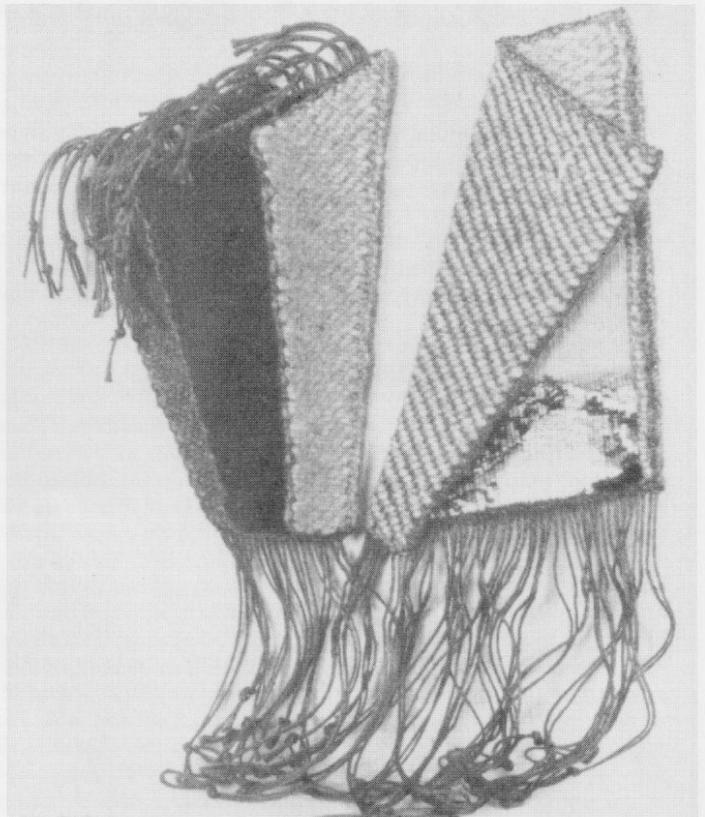
Exploration II

Photo Yves Martin

C'est la troisième fois que le Centre Culturel Canadien donne l'occasion d'une rencontre avec l'artisanat d'art de ses différentes provinces. Choix bien évidemment difficile puisqu'il doit faire part égale aux différentes techniques et aux différents matériaux et présenter une gamme de styles étendue qui restent cependant tous marqués par une séduction créative.

Mariette Rousseau-Vermette, créatrice textile connue sur le plan international s'est engagée dans cette voie risquée avec beaucoup de maîtrise en retenant les œuvres d'un orfèvre-joaillier, Lois Etherington Betteridge, celles de deux sculpteurs sur bois, très en prise avec le monde rural et animalier, Roger Bujold et Leo Gervais, celles de deux céramistes, l'un très baroque surtout tourné vers le grès, Jack Sures et l'autre jouant sur un registre plus délicat Harlan House. Le verre est aussi présent, marqué des traits vifs de Ione Thorkelson.

Mais c'est aux artisans des fibres et du cuir que nous avons été le plus sensible. Marcel Marois, «peintre-tissier» qui analyse l'image tissée par une confrontation à des motifs simples venant constituer un rabat ou un écran à une image fragmentaire; travail également marqué par le problème envers/endroit. Setsuko Pioche «sculpteur-tisserande» animée par une recherche des formes aériennes, suggère par un jeu de transparences des corps humains et des profils d'avions. Le cuir est élaboré dans ses formes comme un matériau plastique et atteint une grande perfection dans les bustes de Paul Williams et ennoblit les ouvrages reliés et les emboîtages de Pierre Ouvrard, conçus comme une suite parfaite qu'affectionneront les collectionneurs.

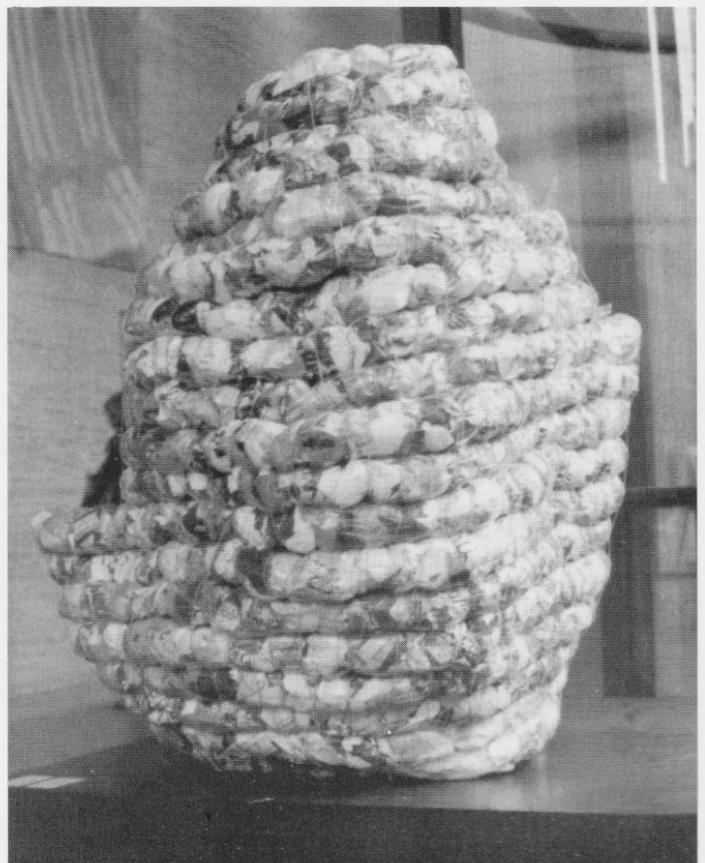


CONTEMPORARY FIBRE STATEMENTS

Dans les couloirs du Royal Trust Tower de Toronto, s'est tenue une exposition d'artistes tapisseries canadiens intitulée «contemporary fibre statements». Dans cette exposition temporaire présentée dans les halls d'une banque, se confrontent certaines valeurs des tapisseries modernes et les cadres architecturaux contemporains. L'espace et l'atmosphère de ces lieux quotidiens se voient ainsi transformés. C'est un procédé assez fréquent à Toronto où de nombreuses banques possèdent des collections de tapisseries qu'ils commandent à des artistes ou achètent lors d'expositions. En général, ces œuvres sont de grande dimension et ont une fonction spatiale en relation étroite avec le cadre qui les entoure. Lors de cette exposition, sept artistes ont présenté treize œuvres conçues selon les techniques du macramé.

Le macramé est un art très populaire au Canada où il a une assez vieille tradition. Les artistes ont traité cette technique de façon très personnelle et très libre. Cette liberté se manifestait par l'emploi des matériaux qui, outre la laine et le sisal, comprenaient de vieux journaux, de la gaze et du plastique. Les tapisseries ont exploité de façon étonnante ces matériaux non traditionnels. En général purement fonctionnels ces matériaux introduisent un nouveau type de rapport entre l'objet d'art et le contexte quotidien. C'est cette recherche qui se dégage de compositions de Ankaret Dean. Dans une œuvre intitulée «weeping basket», l'artiste utilise comme matériau de minces branchettes d'arbre. De son côté dans «Fragile protection» Susan Lindsay entoure de gaze des objets difficiles à identifier. Dans les trois œuvres qu'elle expose, Susan Kelly utilise, selon un procédé tout traditionnel, des formes inspirées par les tableaux du pop-art américain en les atténuant cependant par l'usage de matériaux textiles et de couleurs pastels.

Marika Taszycza



Ankaret Dean - «Waste paper basket» Cliché M. Th

Paris-Grand Palais

R.A.S. Tout est rentré dans l'ordre

Le 5 juin dernier s'est ouverte à Paris une exposition présentée sous le titre cocardier de « Vivante Tapisserie française ». Cent tapisseries censées être représentatives des tendances de la tapisserie et des arts textiles contemporains.

Le Groupe Tapisserie qui avait été invité avec d'autres associations (ARTA, ARELIS, Tapisserie Vivante, Créateurs en tapisserie, Mouvement français des créateurs en tapisserie et art textile, Maison des métiers d'art, Expressions tissées, Atelier du Ronceray - Angers) à préparer cette exposition et qui a démissionné du comité d'organisation en même temps que la moitié de celui-ci, devait faire part aux lecteurs de DRI A DI - ne serait-ce que pour couper court aux contre-vérités - du « fonctionnement » de la « tapisserie française », fonctionnement pervers, que six mois de travail en apparence inutile ont permis de mettre en évidence.

UNE SUITE DE SCANDALES

Le comité d'organisation est appelé en Novembre-Décembre derniers à définir dans un premier temps le sujet abordé, ceci dans une perspective historique. Il ne s'agissait rien moins que d'assurer - sous l'égide financière de la Société d'encouragement aux métiers d'art (100 000 F), du Ministère de l'Artisanat (50 000F) et du Ministère de la Culture (50 000F) - la « répétition générale » en juin 1979 au Grand Palais d'une future biennale de la tapisserie française prévue pour 1981 au Centre Pompidou, dont on nous assure que la moitié du cinquième étage est déjà réservée pour cette occasion.

Les travaux du comité se dérouleront en présence des représentants des instances de tutelle et du Mobilier National qui ne prendront pas part au vote. Les décisions se prennent à la majorité des associations.

A partir de là, ce qui était inévitable, s'établissent au cours de négociations une suite de « scandales » aux yeux des habitudes et des comforts des circuits artistiques ou/et artisanaux traditionnels de la tapisserie française.

Premier scandale : la présence dans le comité d'organisation d'associations représentant des lissiers-créateurs. Les représentants de l'ARTA (ateliers d'Aubusson) se retirent, considérant qu'ils représentent seuls la tapisserie française et n'ont pas à se mêler à une exposition amalgame. Ce qui permet à A. Parinaud, président d'Areliis, de sauter dans la brèche ouverte par le départ de l'association rivale, pour demander une grande réconciliation de la tapisserie française autour d'un mouvement intitulé « Société d'encouragement au métier et à l'art de la tapisserie » apte à exiger des pouvoirs publics l'argent que ceux-ci versent à Aubusson et d'écrire violemment dans Art/Lettres de Mai : « L'ARTA a refusé d'y participer. Les aubussonais veulent bien toucher les fonds publics, se les partager, mais ils refusent toute participation à une opération nationale. Se proclamant aristocrates de la tapisserie, ils refusent la compromission avec les créateurs qui ne dépendent pas directement d'eux. Ils pensent sans doute que le recours à leurs protecteurs politiques suffira à excuser leur provocation et n'hésitent pas à publier les mots d'ordre pour tenter de paralyser l'opération. Charmante ambiance ! » Donc : embrassons nous Folleville...

Deuxième scandale : une définition textile, une définition création. Contrairement aux souhaits annoncés dès le départ par Monsieur le Commissaire Général de la SEMA : une exposition métiers d'art (« Il ne s'agit pas de défendre les artistes... il n'est pas question d'art... ») et une exposition tapisserie tissée (« On fera un jour une biennale de la broderie... »), l'unanimité se crée pour ouvrir la manifestation à l'ensemble des techniques et des matériaux textiles. Une définition est adoptée : « sur le plan technique le jury prendra en considération tous les travaux quelle que soit leur forme (plane ou tridimensionnelle) qui impliquent comme support ou comme concept l'utilisation ou la transformation du fil quelle que soit son origine ou sa nature (animale, végétale, artificielle, métallique, synthétique) ce qui englobe toute les techniques et leurs créations »

Troisième scandale : pas d'invités, tout le monde sur un pied d'égalité. Conscients que certaines personnalités des arts textiles contemporains n'ont plus besoin de faire leurs preuves devant un jury, il apparaît cependant nécessaire à la majorité, pour éviter d'entériner des rentes de situation et des invitations dirigées, mais aussi pour que les associations n'aient pas à assurer un choix impossible parmi leurs adhérents et ne pas oublier les créateurs non réunis en associations, de donner des chances égales à tous et d'assurer du même coup le recensement le plus large jamais réalisé en France par un appel de candidatures général.

Quatrième scandale : ce ne sera pas une foire commerciale. Si il est accepté par tous que les œuvres, retenues soient mises en vente, la majorité des associations décide que la SEMA soit seule responsable des renseignements concernant les artistes désirant ainsi éviter l'entrée de « représentants », commissionnaires » chargés de défendre contre pourcentage la publicité de leurs clients.

Cinquième scandale : le choix du jury. Bien que la formule du jury ait ses défauts - en particulier l'anonymat des décisions et la rapidité du travail - le manque de temps et la volonté de résister à des pressions extérieures ne pouvait que conduire à cette formule. Il s'agissait aussi d'amener un jury à prendre conscience d'un état de l'art textile en France, de l'y intéresser et de l'amener à travailler pendant deux ans avec les associations pour préparer la biennale à partir d'un travail approfondi. Le choix électif du jury se traduit par une représentation d'un certain nombre de musées français ayant déjà montré leur intérêt pour le textile contemporain, d'architectes et de décorateurs. Au regret du Groupe Tapisserie, aucun journaliste ou critique d'art engagés n'obtient la majorité des suffrages. Par contre, aucun représentant du Mobilier National, aucun représentant de la SEMA, aucun représentant des galeries, aucun membre français du jury de Lausanne n'est accepté.

Cette première suite de scandales est, à notre grande surprise acceptée par le commissaire général de l'exposition, représentant la SEMA et un règlement - appel de candidatures envoyé de la mi-Mars à la mi-Avril.

Au début Avril 350 dossiers parviennent à la SEMA pour être présentés au comité de sélection. La SEMA s'inquiète de constater l'absence de « grands noms », une absence qu'expliquent les scandales rompant la tradition et les bonnes manières entre artistes de bonne société. Mais on peut constater tout autant l'absence de créateurs moins connus, le tout en raison de plusieurs facteurs additifs :

- Le fait que certains peintres cartonniers ou lissiers créateurs se soient mis d'eux-mêmes hors concours en refusant d'envoyer un dossier, considérant que leur renom - souvent légitime - les dispensait de concourir ou devait entraîner leur invitation a priori.

- Le fait que malgré les efforts importants de la SEMA et du commissaire général de l'exposition pour réunir des subventions, les conditions financières n'aient pu permettre une complète gratuité du transport, des conditions d'accrochage et d'assurance des œuvres, ce qui a entraîné des créateurs soit à refuser de s'inscrire, soit à ne mettre au concours que des pièces de petites dimensions, moins coûteuses eu égard aux dépenses ci-dessus.

- Le fait que compte tenu du temps très court laissé au comité d'organisation pour mettre en place le règlement, en raison des impératifs dus aux dates d'exposition dont il n'était pas maître et de la mise en fabrication du catalogue, les candidats n'aient eu que trop peu de temps pour réunir un dossier complet (à peine trois semaines) et illustré de documents démonstratifs et n'aient pu être prévenus, au moment de leur inscription du nom des membres du jury qui étaient appelés à les juger.

- Et qu'enfin, l'image d'une tapisserie patronnée par les métiers d'art n'ait pu contribuer - malgré les explications claires données par la SEMA et le comité d'organisation - à amener des créateurs qui considèrent légitimement la tapisserie non comme un artisanat ou comme un art de copie, mais comme un art à part entière, à ne pas présenter de dossier de candidature.

Sième et dernier scandale : le jury affirme et choisit. Il affirme par son choix, non à la reproduction de peinture et élimine les quelques «grands peintres» présents dans la compétition ; oui à une création textile authentique, qu'elle émane d'un travail de réelle collaboration entre peintre et lissier ou d'une création plastique autonome, non à un travail artisanal de copie, de démarquage ; oui à un travail témoignant d'une démarche personnelle affirmée créatrice et contemporaine et ne retient que 33 œuvres en faisant la déclaration suivante :

Après avoir réalisé sa sélection, le jury a fait la déclaration suivante :

«Choisir les différentes tendances et les techniques représentatives de la création contemporaine dans le domaine de la tapisserie et du textile était certes la mission du jury. Mais le choix s'est avéré difficile devant l'extrême inégalité des œuvres et des dossiers présentés - qu'il s'agisse d'œuvres abouties, d'une inspiration souvent dérivative ou par trop impersonnelle ; d'œuvres de recherche, anachroniques ou insuffisamment maîtrisées ; ou encore d'ébauches qui ne permettaient pas de juger leur réalisation finale. Le jury dans son analyse attentive de 350 candidatures qui lui ont été soumises s'est toujours efforcé d'être aussi rigoureux que possible en tenant compte des critères impliqués par le thème de l'exposition. Seules trente trois œuvres ont retenu l'attention des membres du jury. Seules quelques-unes nous ont semblé intégrer l'ensemble des éléments constitutifs de toute création : équilibre et synthèse de l'inspiration, du matériau et de la technique choisis.»

Après cette sélection réduite, comportant quelques mini-textiles et qui ne permettait pas de «meubler» l'équivalent de 500 mètres linéaires pour la location desquels la SEMA s'était déjà engagée, celle-ci a décidé d'organiser une seconde manifestation distincte dans le même lieu et aux mêmes dates en **invitant des artistes.**

On entre alors dans le second processus, celui de la récupération et du retour à l'ordre.

Premier retour à l'ordre : amener les associations à fournir des noms. Le Groupe Tapisserie a refusé de s'associer sous quelque forme que ce soit à ces invitations et a refusé de fournir une liste d'artistes à partir de laquelle la SEMA réaliserait ces invitations. Ce n'était en effet pas le rôle d'un comité d'organisation, même transformé en «conseil technique» à choisir parmi des adhérents qui ont par définition tous les mêmes droits. Certaines associations ayant accepté cependant ce rôle, la fourniture de listes a constitué la porte ouverte à tous les arbitraires.

Deuxième retour à l'ordre : agir dans la confusion. A la date du 1er Mai, date prévue par le règlement comme limite pour que les candidats sélectionnés soient prévenus.

- 1) Les candidats sélectionnés sont laissés dans l'ignorance et ne reçoivent aucune confirmation écrite de leur sélection définitive.
- 2) Certains candidats non sélectionnés, c'est-à-dire refusés par le jury, sont invités à titre personnel sans qu'ils sachent toujours clairement par qui (jury, SEMA, membres du comité d'organisation)
- 3) Que des artistes non candidats, invités ont laissés volontairement dans l'ignorance de l'existence de deux expositions et des raisons qui expliquaient ces deux manifestations.

Le Groupe Tapisserie et d'autres membres du comité d'organisation se retirent et ne prennent donc pas part dans l'organisation de la seconde exposition.

Troisième retour à l'ordre : bâtir une exposition qui démontrera que le jury n'a pas été éclectique, qu'il n'a pas su trouver les grands noms de la tapisserie traditionnelle et de la nouvelle tapisserie, donc ridiculiser le jury aux yeux du public, le déconsidérer aux yeux des artistes.

Enfin ; le jury, que la SEMA n'avait pas cru bon de prévenir de ses projets s'est à nouveau réuni le 3 Mai pour annuler sa sélection en faisant la déclaration suivante :

«Si dans un premier temps, 33 œuvres ont été sélectionnées par le jury de l'exposition Tapisseries nouvelles/Nouvelle tapisserie, il s'est avéré que l'éventualité d'une présentation parallèle de tapisserie contemporaines, aux mêmes dates, dans le même lieu du Grand Palais, ne manquerait pas de faire naître dans l'esprit des artistes et du public, une confusion certaine. Le jury a donc décidé d'annuler à la majorité sa sélection du 11 avril 1979».

Ce n'est donc pas parce que le jury n'a pu juger que la première exposition est annulée et remplacée par Vivante tapisserie française, mais bien parce que l'organisation d'une seconde exposition s'est faite sans prévenir le jury et dans un esprit de concurrence et non de complémentarité, comme il en avait lui-même exprimé le souhait verbalement à la fin de la réunion de sélection.

Quatrième retour à l'ordre : refaire un nouveau jury chargé de décerner des bons points, les «grands prix» si chers à la SEMA, les mérites pour bons et loyaux services et les faire avaliser par les affaires culturelles.

Cinquième retour à l'ordre : laisser financer ces prix par une fondation créée (pour l'occasion ?) par un directeur de galerie-directeur d'atelier - démarcheur à domicile, qui met en concurrence sur le marché français et étranger, de la tapisserie tissée, de la tapisserie imprimée, de la copie d'ancien, de la teinture «à cœur de laine».

Pour tout cela il a suffi de cinq semaines...

Le 5 juin dernier s'est ouverte à Paris une exposition présentée sous le titre cocardier de « Vivante tapisserie française », cent tapisseries etc, etc... (voir plus haut)

Nous donnons par ailleurs quelques opinions d'artistes qui ont ou n'ont pas participé ainsi que la liste des sélectionnés et des membres du jury.

Depuis bientôt deux ans, la tapisserie dépend de la Société d'encouragement aux métiers d'art et du Ministère de l'artisanat. Or la tapisserie est un art majeur. Elle l'est redevenue par l'intérêt qu'y ont pris les peintres, voici plus de 30 ans. Elle a pris une place importante dans la création actuelle mondiale grâce au travail des plasticiens qui créent directement des œuvres textiles hors de la peinture et de la sculpture. La tapisserie en France où en est-elle ? Qui doit la subventionner, l'artisanat ou la culture ? Quel est son avenir ? Comment peut on préparer une biennale de la tapisserie en France avec l'accord des musées qui exposent et défendent l'art moderne ?

Pour y répondre, nous ouvrons une tribune libre permanente de discussions dans les prochains numéros de DRI A DI, au jury, aux membres du comité d'organisation, aux organismes officiels qui ont en charge la tapisserie et le textile, aux artistes et à tous ceux qui pensent que l'art textile contemporain attend une initiative sincère des pouvoirs publics pour reconnaître enfin son évolution et son insertion dans l'art moderne. Il est temps d'aborder le débat sur le fond.

A titre d'information : nous vous signalons que les sélectionnés étaient les suivants : Louis Félicien Carnir, Simone Truche, Richard Rapaich, Deborah Taft, Daniel Ravel, Françoise Pelenc, Hélène Dolcerocca, Jean Luis Desayes et Danielle Mayeur, Odile Levigoureux, Jeremy Gentili, Barbara Poretzky, Maryn Varbanov, Crystine Caciaguerra, Ariana Nicodin, Daniel Dartois, Martine Lemonnier, Jean-Claude Poyet, Laure et Hervé Grimal, Alain Carré, Frédérique Petit, Isabelle Vande wynckele, Bernard Fabvre et Elisabeth Krotoff, Elisabeth Baillon, Dominique Degois, Pierre Daquin, Francis Wilson, Denise Buroleau, Michèle Moreau, Venke Slettbakk, Annette Laurenceau, Mireille Veauvy, Viviane Hayez et Philippe Chleq.

Et que les membres du jury étaient les suivants : M. M. Andrault, architecte ; M. P. Chaigneau, conservateur du musée d'art moderne de Lille ; M. J.A. Cartier, directeur du ballet théâtre de Nancy, M. J.P. Couren, conservateur des musées d'Annecy, Mme Christine de Vichet, architecte d'intérieur CAIM ; Mme Mic Fabre, conseillère culturelle en arts plastiques ville de Montreuil, Mme N. Gasc, conservateur département textile du musée des arts décoratifs de Paris, Mme Isabelle Hebey, architecte d'intérieur dessinateur ; Mme Malitte Matta, directrice centre textile contemporain Lyon ; M. G. Menager, architecte d'intérieur designer ; M. J.Y. Mock, musée national d'art moderne centre Georges Pompidou ; Mme Molinari, ville de Paris musée d'art moderne ; Mme C. Sluys, assistante de recherche CNRS au musée des arts et traditions populaires et M. P. Vago, architecte.

LETTRES

Une nouvelle fois les fonds publics de la SEMA se trouvent détournés de leur affectation. A l'occasion de l'exposition Tapisseries nouvelles/Nouvelle tapisserie, les décisions du jury nommé par le comité d'organisation se trouvent annulées par ce même conseil, cette sélection étant remplacée par des « invitations » qui dénaturent le titre même de l'exposition en faisant appel à des tapisseries qu'il nous est difficile, pour la plupart d'entre elles de qualifier de « Nouvelles ».

Certes, de grands noms de la tapisserie d'il y a trente ans ont permis de redonner sa place à la tapisserie comme mode d'expression. Ces tapisseries, essentiellement décoratives, sont tout à fait assimilées par le grand public ; il se développe autour de cette production un marché et ceux qui ont quelque intérêt dans ce commerce voudraient nous faire croire aujourd'hui qu'il s'agit là de la Tapisserie nouvelle !...

Parallèlement à ces activités commerciales, il existe un important et dynamique mouvement de recherche, désintéressé financièrement et qui aurait eu le plus grand besoin de cette aide qu'il était en droit d'attendre d'une société d'encouragement aux métiers d'art.

En fait, le problème est de connaître le rôle exact de la SEMA. Encourager la créativité ou bien entretenir une activité essentiellement commerciale avec des fonds publics.

M. Lemonnier

VIVANTE TAPISSERIE FRANCAISE Vernissage 11 H Grand Palais

Il est midi, quelques coups de sifflet impératifs résonnent dans le Grand Palais, puis le gardien nous donne ordre de quitter les lieux. Réouverture à 14 H. Surprise générale, à l'entrée quelques journalistes forcent le barrage étonnés de trouver les portes closes. Ils arrivent à pénétrer dans l'exposition, demandent quelques explications et des dossiers de presse. Confusion ? Dossiers inexistant en ce qui concerne les exposants. Puis l'information nous arrive. Au 1er étage « on » décerne un prix et il y a un « pot ». Quel prix ? pour qui ? par qui ? Nous nous dirigeons jusqu'au 1er étage et nous découvrons le buffet autour duquel quelques personnalités connues s'entretiennent. Nous reposons nos questions et enfin nous apprenons que trois prix viennent d'être distribués par la fondation Robert Four... A ce niveau, les journalistes reçoivent des dossiers de presse. Nous sommes quelques uns à nous demander pourquoi nous, exposants, avons été à ce point négligés, à la limite d'un certain mépris.... Ne sommes nous là que pour couvrir les lurs ?

O. Sansonnet

L'ART DE BIEN RECEVOIR SES AMIS,
L'ART DE CUISINER AVEC LES RESTES,
L'ART DE LA TAPISSERIE,

Autant d'abus du mot **ART**.

- Tant que l'on refusera de considérer l'**ART** comme une activité de l'esprit, primordiale, universelle, contribuant au cheminement de la pensée humaine...

- Tant que l'on fera croire qu'il y a de l'esprit, là où il n'y a que copie, reproduction, tour de main, savoir-faire...

- Tant que l'on jonglera avec la créativité, l'épanouissement de l'individu, le nouvel art de vivre, la défense de l'environnement...

- Tant que l'on s'extasiera sur tout ce qui touche au passé, vieux métiers, vieilles techniques, vieux outils, vieilles pensées, pour l'unique motif que c'est «VIEUX»...

- Tant qu'il sera (non interdit mais) impossible de contredire la «PENSÉE OFFICIELLE» (I) ni contrarier le bon ordre structuré...

TANT QUE TOUT CELA DURERA,
L'ART RESTERA CLANDESTIN, ELITISTE...

(I) exemple de pensée officielle : Lurçat a renouvelé l'ART de la tapisserie !

Nous sommes quelques artistes à avoir choisi le textile pour réaliser nos recherches. Nous pourrions tout aussi bien utiliser la peinture, le dessin, la pellicule photographique... Ces diverses «façons» physiques de travailler ont une toute petite importance comparativement au but de l'œuvre. Il en est de même des techniques et outils employés.

- «combien de poils a ton pinceau ?»
- «dans quelle carrière a été extraite la mine de ton crayon ?»
- «broyes-tu tes couleurs toi-même ?»
- «peins tu assis, debout ou couché ?»

Si ces détails ont de l'importance, c'est qu'ils sont des composants de l'œuvre, mais aucun geste, aucun matériau, n'est supérieur à un autre.

La pensée circule au travers de recherches de même nature quelqu'en soit leur support, alors qu'elle ne circule pas à l'intérieur d'un même «genre» ou d'une même technique, ou d'un même matériau.

LA TAPISSERIE, en France, est un genre très apprécié des protagonistes d'un **ART officiel** (pompiers). Pas un préfacier de catalogue d'exposition de tapisserie n'échappe à son petit couplet sur Pénélope ou Arachnée ou sur la froideur des murs des châteaux du moyen âge, ou sur la renaissance au XXème siècle de l'art de la tapisserie par M. Lurçat. Par contre, jamais un mot qui puisse avoir quelque lien avec l'ensemble de la recherche de l'art contemporain... Tout est invariablement relié à la bonne technique bien rassurante, à la spécificité de la tapisserie. Les quelques timides hardiesses sont immédiatement suspectées d'avoir leur source d'inspiration dans les pays de l'est : ça, ça n'est pas de chez nous ! (nos mythes grecs, notre splendeur du moyen-âge, notre Lurçat.) : Il faut avant tout défendre notre patrimoine culturel.

Mais le grand mot qui fait réellement frissonner et qui n'exclut pas nos bonnes techniques d'Aubusson et des Gobelins, c'est :

«TRIDIMENTIONNEL»

Pompiers traditionnels plus pompiers tridimensionnels, voilà de quoi composer une bonne exposition Française de tapisserie !

ELISABETH KROTOFF 8 JUIN 1979.

A la SEMA, Paris, déclarée d'utilité publique

Messieurs,

Suite à votre sollicitation téléphonique et à votre nouvelle circulaire du 12 mai, je vous informe que je ne participerai pas à l'exposition «Vivante Tapisserie Française» qui se tiendra du 5 au 27 juin au Grand Palais.

Est-ce votre décision d'introduire le Mobilier National et les Manufactures qui vous a fait préférer le terme «Vivante» à celui de «Nouvelle» ?????

- Changement de cap sans explications. Dans cette confusion, ce qui n'a pas changé sont les raisons pour lesquelles je n'avais pas envoyé ma candidature. L'exposition est toujours payante pour le public (chère) alors que vous ne prenez en charge ni le transport, ni l'assurance des pièces. (N'importe quelle Maison de la Culture le fait. Elles ne sont pourtant pas bien riches !) Donc il s'agirait encore et toujours de rentabilité rentabiliser les frais engagés maximum de prestige (location du Grand Palais etc) avec un minimum de frais (pas d'assurance etc). Une telle exposition ne s'organise pas aussi rapidement, avec si peu de connaissance.

Mais la SEMA veut rentabiliser, quitte à renier ses engagements et enjambe le jury. La politique de la qualité ou celle de la quantité ??

La SEMA prend à son compte et récupère.

J'existe professionnellement depuis un certain temps sans la SEMA-malgré L'ETAT.

La création et la rentabilité ne parlent pas le même langage.

L'ETAT doit subventionner la création artistique. Il ne doit pas chercher à en tirer des profits matériels.

Excusez-moi, je me suis trompée

Je ne fais pas l'affaire.

d'affaires.

G. Monod



Nieul Les Trois Parques

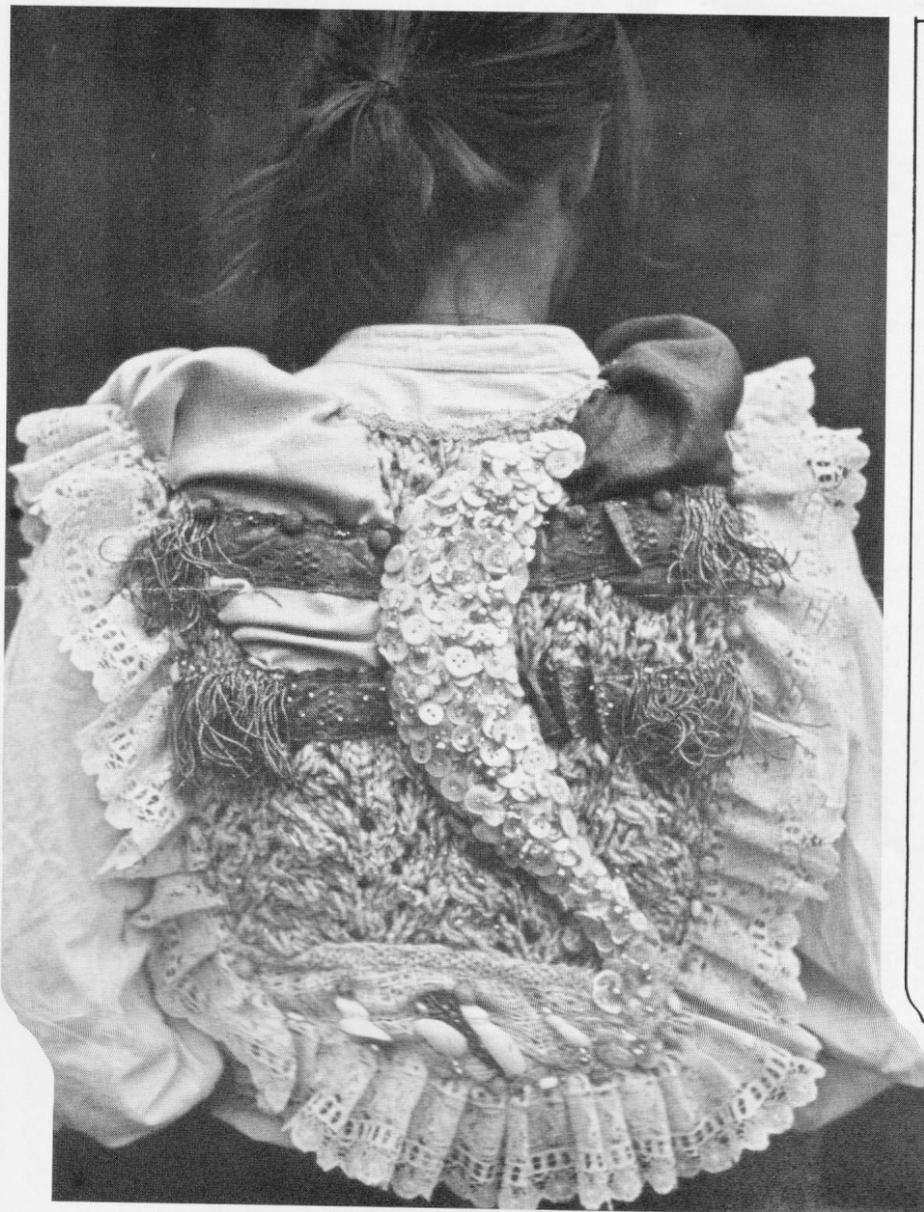
Le fil a partie liée avec la vie. Il est le sergent recruteur qui noue le cordon ombilical quand l'enfant, détaché de sa mère, rejoint le combat de l'existence. Il signale les initiales brodées du jeune élève livré à l'école. Il clot le paquet de lettres que l'on classe au rebut d'une histoire d'amour, le sac d'ordures qu'on livre aux éboueurs à l'aube, la bouche du condamné, gréviste de la faim, qui ne veut plus se laisser prendre à la tentation. Il est le cordage qui amarre le bateau, qui suit les angles de la grue et celui, souterrain, qui relie nos conversations. Il est l'auxiliaire de justice couissant autour du cou du condamné.

Fil qui traverse comme une flèche un tableau de Delacroix, atteint d'un trait le sommet du clocher où il met le son en mouvement et qui meurt épuisé sur la laisse, emmêlé aux algues, quand la mer se retire.

Le fil est le compagnon de l'homme et de la femme. Mais la femme, fille, épouse, mère, en a peut être, mieux que personne, le sentiment dans son corps. Elle le file, le noue, le tresse, le tisse, le coud, le brode, l'enfile, au quotidien de ses doigts. Dans un art du nœud, de la tresse, de la couture, de la broderie, se trame enfin un vêtement qui dit le corps à soi, une forme mimétique qui sacrifie dans la poupée l'absence et la présence de l'autre désiré.

C'est un art que l'on dit singulier parce qu'il n'est pas à l'écoute du monde de l'art et de ses modes, mais à l'écoute du désir. Il prend, avec l'incertitude d'un jeu qui s'élabore sans règle, une place charnelle, dans ce domaine intermédiaire où l'œuvre d'art n'est pas simplement une idée réduite à l'idée, un graphisme réduit au signe, mais une identité culturelle où la culture est d'abord spéculaire, minoritaire et rejoint en cela l'universel.

Heureuse initiative de Jacqueline Lejeune que de réunir par le fil des Parques ces créations que rien ne liait d'évidence, mais dont le lien évident est souterrain et mythique. Initiative incertaine aussi que de réunir des objets si proches de leurs créateurs qu'ils semblent encore leur appartenir, qui en gardent la trace, l'odeur, sinon le masque et l'apparence.



Godu Rivan vêtement.

EXPOSANTS

G. Monod	M. Nedjar
J. Thabaraud	L. Espallergues
F. Galle	J. Gatard
K. Hansen	M. J. Hoffenbach
L. Moneat	G. Hugues
N. Gautadottir	M. Kuhn Weber
S. Teytaud	F. Marshall
K. Janula	M. Mercie
F. Meyer	D. Nardini
I. Tancredi	M. A. Paradis
N. Nicolas	A. Plouvier
F. Wilson	A. Clerc
F. Monnier	G. Guez
C. Wick	D. Bernades
Alma	A. Gagnaire
L. Rahoult	
M. Baetz	
Y. Gremaud	
V. Angine	
T. Alamos	
N. Artheau	
C. Bartolini	
R. B. Bossaert	
N. Bitchartch	
D. Blanchelande	
A. Burke	
A. Clerc	
J. Nebenedetti	
C. Doutrou Roussel	
A. Drake del Castillo	
D. Erret	

Marta Kuhn Weber Masque PH: A. Galvez

EXPOSITIONS

Les visiter, ce sera forcément les reconnaître, renouer avec eux une émotion ancienne que la main a vécu sur la peau d'un autre, sur la peau d'un tissu, sur la peau d'un papier. Craignons et espérons les fascinations qu'au détour d'un couloir opérera l'oiseau orgueilleux, le masque d'une tragédie, le moment arrêté d'un sacrifice.

Toute œuvre d'art est un moment arrêté, moment ponctuel, trace d'un événement opérationnel qui a modifié l'ordre de la matière, à la manière d'un séisme, ou moment représenté, le temps d'une éclaircie, d'un geste suspendu.

La plupart des objets présentés ici possèdent quelque chose de plus : les étapes du temps, la scansion à l'intérieur du temps linéaire, le poids du temps. La matérialité du travail est évidente, parfois volontairement rendue évidente par la répétition. Plume après plume, rouleau de tissu après rouleau de tissu, torsade de papier après torsade de papier, bouton après bouton, lacet après lacet, maille après maille. Un assemblage s'est créé fait des resserements des fils, du jeu des coutures et des liens qui ont par nature engendré la forme mimétique et révélé chaque étape du temps passé.

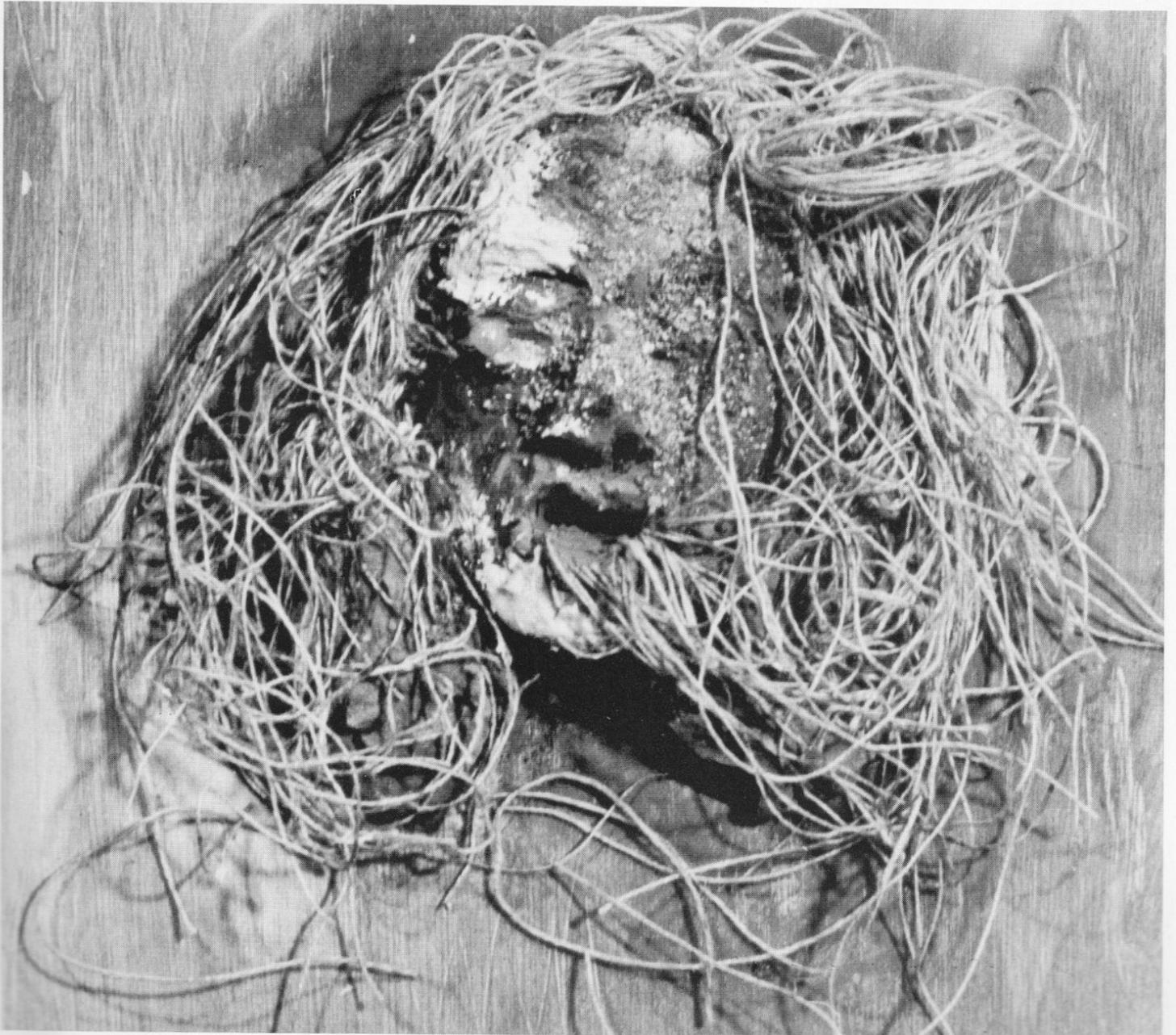
Par le poids du temps, ils retrouvent aussi leur vraie famille, celle des objets de tradition populaire ; non pas ceux qui sont enregistrés dans les répertoires ethnographiques, les inventaires et les corpus, mais ceux qui ont dérivé à partir d'un mythe, complétant, adaptant, contrariant ou subvertissant les règles. Quand reprendre, tisser, coudre, modeler le tissu, n'est plus une obligation mais un jeu impérieux, plutôt conquête que revanche.

Bien sûr les formes de poupées, pour lesquelles Jacqueline Lejeune vit plus qu'une passion, dominent. Poupées-théâtres qui épinglent un caractère plus qu'un personnage, l'intègrent à une collection, lui donnent un air d'éternité. Poupées-vengeances qui d'une manière sournoise, sourde ou violente, détruisent un espoir manqué, une passion déçue, dérèglent l'objet et en sortent les tripes. Poupées-évoqueries, silhouettes à peine dessinées d'étoffes flottantes, collages subtils appelant l'oubli. Poupées-érotiques, formes ouvertes sur l'intérieur du corps, formes mures, blessées, blessantes, qui sont fantasmes et appellent au délire des mots. Poupées-votives, marquées d'une religion secrète tentant de décider quel désir et quelle attirance.

On l'aura deviné, ce rassemblement d'objets est plus qu'une exposition, beaucoup plus qu'une démonstration intellectuelle. Il s'agit d'un acte d'amour. Démarche sensible auprès de créateurs qui, pour la plupart, ne se montrent pas volontiers au travers de leurs créations/créatures. Démarche de confiance des créateurs qui attendent eux aussi la marque d'amour des visiteurs.

Comme le précise le Petit Larousse, elles avaient pour mission de filer la trame de la vie des mortels...

M. Thomas



Aix en Provence Approche de la Tapisserie et des structures te tiles

Le Musée des Tapisseries de la Ville d'Aix présente du 14 avril au 15 juin, une exposition sur le mode sérieux et didactique. C'est, en effet, la tentative «d'éclairer» le public sur la tapisserie contemporaine ; pour cette initiation, il suivra un cheminement qui le conduira de l'origine de la tapisserie, illustrée par le récit légendaire d'OVIDE décrivant l'affrontement de Minerve et d'Arachnée, à travers des créations textiles actuelles, pour finir sur de magnifiques tapisseries coptes et pré-incaniques.

Il s'agit, pour le Conservateur Mme KROTOFF, de sensibiliser le public aux nouvelles formes et expressions textiles et de transformer une tapisserie contemporaine hermétique - et souvent rejetée - en une tapisserie «mode d'expression», réfléchie et élaborée.

Le visiteur peut ainsi passer de la technique traditionnelle, représentée par PRASSINOS, WOGENSKY et GUITET, tissé par Marie MOULINIER, à des œuvres récentes de liciers-créateurs régionaux, plus insolites, avec lesquelles on tente de le familiariser par le biais de l'infaillible «regardez donc en quoi et comment c'est fait !».

Plusieurs vitrines sont consacrées à la présentation des matériaux naturels ou synthétiques actuellement utilisés par les liciers ; une vitrine est également consacrée aux différents procédés d'obtention de la couleur : colorants naturels d'origine végétale, animale et minérale, utilisés dès l'Antiquité mais aussi les teintures chimiques utilisées depuis la fin du XIXème siècle.

Des échantillons tissés des différentes techniques en usage sont présentés : macramé, tressage, lrette, gimpage, collage, etc... accompagnés des «métiers» et des «outils» des liciers de haute et de basse-lice.

Il faut croire que le visiteur dont on éveille ainsi la curiosité, l'envie de connaître, aborde, à son niveau, un textile contemporain démythifié, plus près des très archaïques et prestigieux procédés utilisés par les populations pré-incaniques et coptes, que du travail traditionnel de la lice.

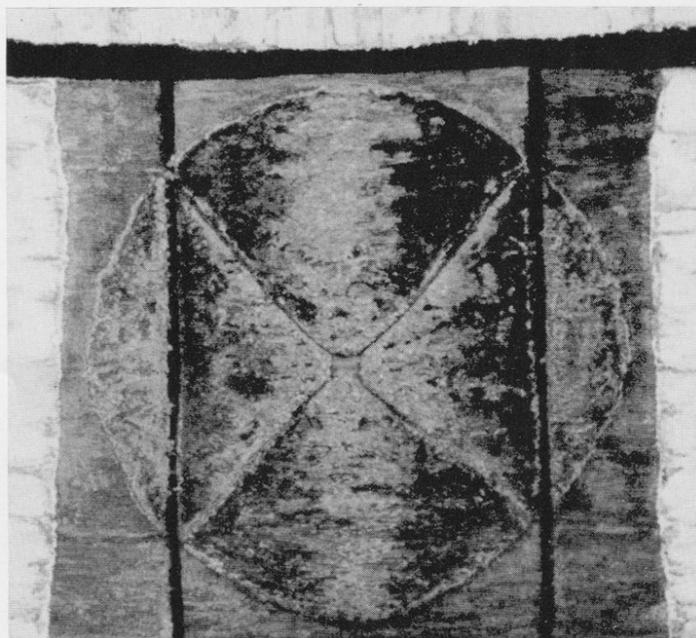
Enfin, les magnifiques tissages pré-incaniques et coptes, dont certains datent du 1er Siècle avant J.C., prêtés par le Musée de l'Homme et certaines grandes collections, séduisent totalement exposants et visiteurs.

Il est passionnant pour le licier de retrouver, dans ces œuvres beaucoup d'analogies avec les «inventions» des novateurs contemporains ; c'est aussi la confirmation pour celui qui se «laisse guider par la fibre», d'être sur la bonne route...

Ajoutons que les quelques 25 tapisseries exposées ont été demandées à des artistes de la région Provence Côte d'Azur et de Languedoc Roussillon exclusivement, et choisies en raison de leur valeur d'exemple, pour illustrer les orientations, les recherches techniques, les expériences nouvelles de la tapisserie d'aujourd'hui.

Il semble que les audaces des créateurs exposés, bien «expliquées» et reliées aux origines de la création textile, soient accueillies par «l'initié» avec beaucoup d'intérêt.

Il faut regretter que les locaux du Musée des Tapisseries, ne bénéficient pas des équipements que mériterait cette exposition ; les visiteurs reçus dans une pénombre, supposée sans doute propice à la culture, risquent fort, pour les plus jeunes d'entre eux, d'avoir l'impression de pénétrer dans le «sacrosaint» musée de leurs ancêtres...

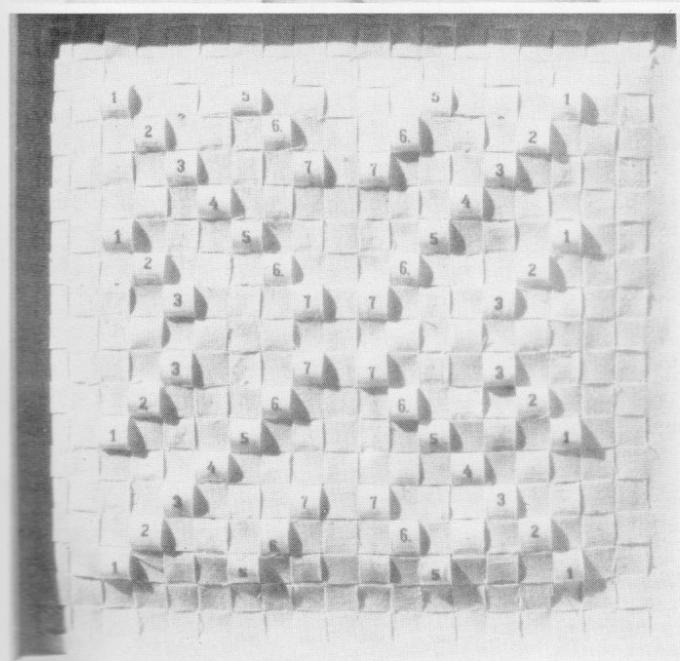
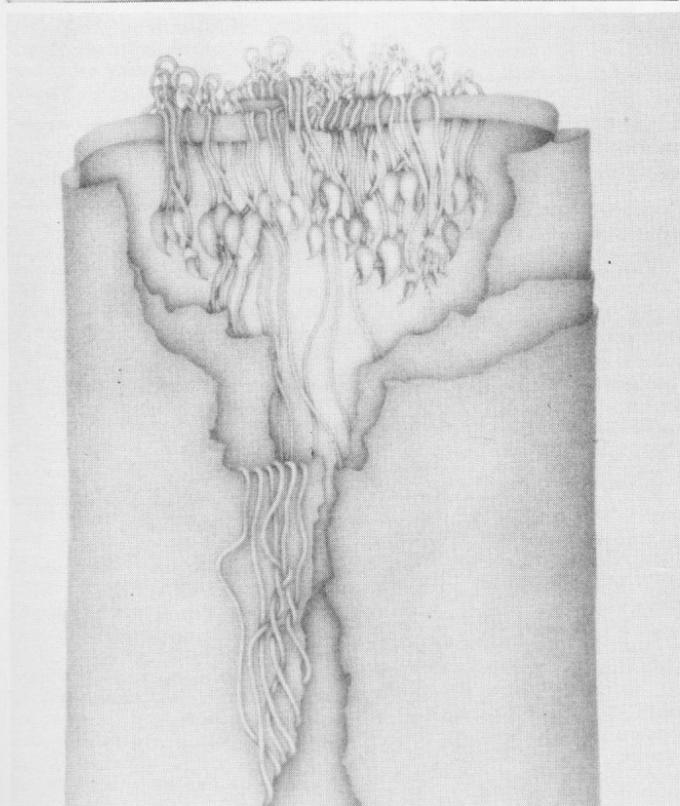
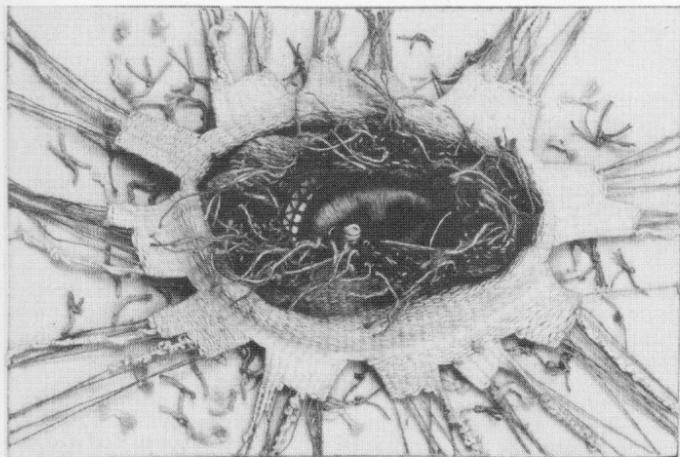


Prométhée 1970
2,00 x 2,50

tissée par Marie Moulinier
collection de l'artiste

Auteurs et prêteurs de tentures textiles contemporaines
 Jacques ANDRÉ, Marseille
 Elisabeth BAILLON, Les Brouzes du Larzac
 Edward BARAN, Mougins
 Françoise CULLET, Aix-en-Provence
 Elisabeth et Bernard FAVBRE, St Mathieu de Treviers
 Jeanne GIRARDIN, Montpellier
 Geneviève GOUDOT, Antibes
 Daniel GRAFFIN, Trets
 Laure et Hervé GRIMAL, Maillane
 James GUITET, Maillane
 Annunciata KENT, Eze-sur-Mer
 Elisabeth MARTIN VALLAS, Fuveau
 Françoise MARTINELLI, Eguilles
 Marie MOULINIER, Nice
 Cécile de NECK, Montpellier
 Françoise PELENC, Granges les Valences
 Mario PRASSINOS, Eygalières
 Madame RAMBAUD SAERENS, Lorgue
 Maria SIMAON, La Cadière
 Pierre VALLAURI, Aix-en-Provence
 Francis WILSON, Reillane
 Robert WOGENSKY, La Cadière

G. Goudot-Romain



Laszlo Pecs
Martine Lemonnier
Ellie Vossen

GALERIE SIN'PAORA
15 rue E. Marcel 75001 -
Tel 236.61.77

Laszlo Pecs textile

L'HERBIER DE PROVENCE

19 rue du Jour 75001
Tel 508 89 84
Du 30 avril au 9 mai
Odile Miquau, tapisseries murales,
tissage d'art

ARCHIFLEUR

26 rue du Vert Bois 75003
Tel 277 60 92
Juin
Aline Labeyrie
Tapisserie haute-lisse

L'ARBRE

20 rue Henri Barbusse 75005
Tel 326 20 03
Juin Objets d'hier et d'aujourd'hui

**CENTRE NATIONAL DE LA
TAPISSERIE D'AUBUSSON**

179 bld St Germain 75007
Tel 544 66 80
Du 3 mai au 31 mai
Perrot, tapisseries

Après les fleurs de Caly, les
fleurs et les oiseaux de Perrot.
Décidément la tapisserie française
aime remonter au Moyen-âge.
Vivent les «bestiaires de laine»
pour appartement bourgeois.

GRAND PALAIS

Avenue Winston Churchill 75008
Vivante tapisserie française
(voir rubrique expositions)

ARC

11 av. du Président Wilson 75016
Avril-juin
Christian Jaccard «Suites calci-
nées» 1976-78

BANLIEUE

FRANCONVILLE

Gymnase principal
9 juin au 17 juin
1er festival d'art et d'artisanat or-
ganisé par l'Atelier, association
pour le développement et l'en-
couragement aux arts plastiques
et métiers d'art

DIEPPE

Hôtel de ville et Galerie munici-
pale de l'Oranger
Du 8 au 29 juin
Tapisseries de **Grau-Garriga, Bar-
bara Debard, Francine Meyer**
En collaboration avec la Demeure

CHOLET

Hôtel de Ville
Du 21 avril au 5 mai
**J. Ouisse, Y. Frioux, A. Suzanne,
S. Crampon, J.P. Auger, J.M.
Noblet, M.A. Frioux, J.P. Logerais**

LILLE

Musée des Beaux Arts
Place de la République
Du 27 avril au 25 juin
Michel Degand, tapisseries

MONTBELIARD

Caveau du château
Mai
Claude Hannetel, tapisseries

NANTES

Château des ducs de Bretagne
Musée des Arts décoratifs
Du 30 mars au 24 juin
Claire Rado et Claude Lepoitevin

En fait, Claude Lepoitevin n'est
pas tisserand, mais peintre, et
s'affirme comme tel. Le textile
est un épiderme, les morceaux
de fils, de cordelettes et par-
fois de métaux sont teintés,
hachés et utilisés avec la laine
comme autant de matières colo-
rées fixées sur une toile...

Claire Rado : observons qu'ici
les fils servant de supports aux
figures ne sont pas structurés en
filets ; il s'agit d'un réseau de
liens parallèles, lisses sans nœuds
ni accidents. A la limite ils pour-
raient tous se trouver supprimés,
sauf un, en métamorphosant
l'œuvre en cerf-volant, symbole
de l'âme.

J.M. Lhôte

ROUEN

Galerie Lignes 86 rue St Romain
16 35 98 4949
Du 26 avril au 27 mai
Martine Lemonnier
Tapisseries, dessins, peintures, li-
thographies, céramiques.

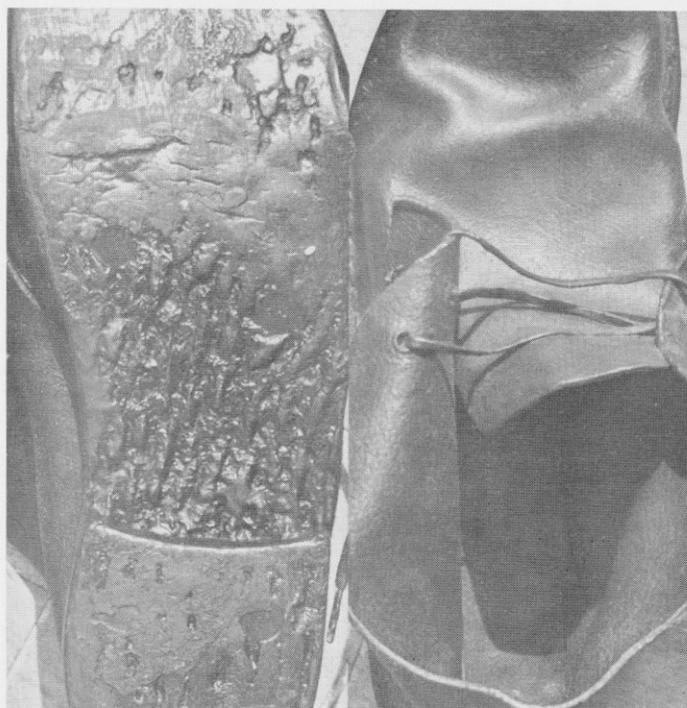
ETRANGER

BELGIQUE

AALST
Juin
Art textile d'aujourd'hui

Nous n'avons pas eu sou-
vent l'occasion de parler des
expositions de textile en Bel-
gique flamande. Cette expo-
sition intitulée «Art textile d'au-
jourd'hui et qui s'est tenue à
Alost au mois de juin réunis-
sait 13 artistes vivant en Bel-
gique : Tapta dont le travail est
bien connu en France, Lieva
Bostoen, Liberta, Mirella Boerjan;
Corinne Toussein, Veerle Dupont,
Marga, Jacques de Grootte, Edith
Van Driessche, Ingrid Six, Hetty
Van Boekhout, Lut Lenoir et
Ellie Vossen, cette dernière ayant
été sélectionnée à Lausanne voici
4 ans. Chaque artiste ayant un
style de travail extrêmement
différent, l'exposition pouvait pa-
raître hétérogène toutefois en
dehors des œuvres très expres-
sionnistes de Veerle Dupont,
Liberta, Lieva Bostoen et Mirella
Boerjan, nous avons beaucoup
apprécié les mini-textiles de Marga,
travail d'efflorescence, les peintures
sur soie pliée de Lut Lenoir et
les entrecroisements de bandes
brodées, repérages et écritures du
fil d'Ellie Vossen.

EXPOSITIONS A VENIR



Ashley

canal
un journal mensuel
d'informations et d'analyse
de l'actualité culturelle

**arts
et expressions culturelles**

en vente dans les kiosques - 8 F

**arts plastiques et visuels
littératures | poésies**

abonnement 1 an (10 numéros)
France : 65 F. - Étudiants : 55 F.
Etranger : 100 FF.

**musiques | théâtres
cultures et arts populaires**

19 rue du départ 75014 paris
tél. 320.80.02

sciences | alternatives

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

107 rue de Rivoli 75001 Paris
Mars-juillet

Ils donnent aux Arts Décoratifs
parcours un peu compassé, témoin
d'un dialogue entre les collection-
neurs, les artistes et un musée. Il y
a des trésors, il y a des riens, il y a
des riens qui sont des trésors.

CENTRE CULTUREL CANADIEN

5 rue de Constantine 75007
Tel 551 35 73

Du 15 juin au 15 septembre
Métier d'art III

10 artisans de l'Est à l'Ouest du
Canada, qui sera la 3ème grande
manifestation consacrée aux mé-
tiers d'art organisée par le centre.

LE BALCON DES ARTS

141 rue St Martin
Jusque fin juillet

Thimoty Hennessy

Variations sur un jardin de Venise

MUSÉE DE LA MODE ET DU COSTUME

Palais Galliera 10 avenue Pierre 1er
de Serbie 720 85 23

Modes enfantines 1750-1950

Jusqu'en Octobre

La Boutique SENTIMENTALE

8 rue Sophie Germain 75014
Du 13 juin au 13 juillet

Ashley objets

Un jour tu te mets à observer
passionnément les choses dont les
gens se débarrassent. Et tu t'é-
prends de vieilles chaussures, dé-
formées, béantes. Chacune d'elles
a vieilli, à sa façon, comme un
visage. De sorte que ces épaves
deviennent pour toi l'image indis-
crète, secrète et tellement vulnéra-
ble, (l'image d'en bas) de ceux qui
les ont portées, ou si l'on préfère,
de ceux, par qui elles ont été por-
tées. Tu t'en empires et tu les
«momifies». Tu inventes un nou-
veau musée en procurant à ce
dont personne ne veut plus, une
valeur inespérée, c'est à dire,
que par des mises en scène, à ta
manière, ces déchets deviennent
des objets et reprennent une nou-
velle place dans le monde de
l'échange.

Nos chaussures mortes, nos petits
cercueils de tous les jours, tu les
charges d'un humour équivoque.
Tu arrives même à les faire sou-
rire du même sourire que nous
avons face à ces métamorphoses :
troublé et attendri.»

MUSÉE D'ART ET D'ESSAI

Palais de Tokyo 13 av. de Pt
Wilson 75016 Paris

Mars-avril-mai

**Tissages et vêtements de l'Egypte
ancienne**

MUSÉE DES ARTS ET TRADI- TIONS POPULAIRES

6 route du Mahatma Gandhi 75016
Du 11 mai au 3 septembre

Se vêtir au Québec 1850-1910
Exposition réunissant 200 pièces
de la collection R.L. Seguin,
directeur du centre de documenta-
tion en civilisation traditionnelle
de l'université de Québec à Trois
Rivières. L'exposition se propose
de montrer des costumes et des
éléments de costumes révélant les
apports français et amérindiens,
ceux-ci sont liés en particulier
aux conditions climatiques. Un
autre volet sera consacré aux tech-
niques de fabrication domestique :
l'homme et la femme ayant cha-
cun son rôle au sein du foyer,
dans la préparation des fibres
textiles, tissage, filage, teinture,
foulage. Pour beaucoup, ce sera
aussi la découverte des ceintures
fléchées.

MUSÉE DE L'HOMME

Hall et salle publique d'Asie
Palais de Chaillot. Place du
Trocadéro 75116 Paris

Du 9 mai au 30 septembre

L'art populaire de Turkménie.
Chefs d'œuvres du Musée des
Beaux-Arts d'Achklabad (Répu-
blique populaire de Turkménie) et
collections du Musée de l'homme.

PROVINCE

AIX EN PROVENCE

Musée de la tapisserie
Palais de l'Ancien Archevêché
28 place des Martyrs de la résis-
tance Tel 21 05 78 fermé le Mardi
Une politique courageuse, volon-
taire et assez unique en France
par sa constance guide Madame
M.H. Krottoff, conservateur. En-
tre les collections du 16ème et du
18ème siècles, un centre de docu-
mentation sur la tapisserie et le
textile qui s'enrichit de jour en
jour, le musée appuie sa politi-
que par des expositions didacti-
ques ou représentatives de la créa-
tion contemporaine.

Du 23 juin au 15 octobre

Trace et reliefs : **Sheila Hicks et
Daniel Graffin**

Du 25 octobre au 5 janvier
Trois artistes du Haut Crestet
**Claude Stahly, François Stahly et
Parvine Curie**

Une lisière et deux sculpteurs
contemporains réalisent une œuvre
commune qui s'intègre à un envi-
ronnement forestier.

AIX EN PROVENCE

Office de tourisme

Du 1er au 15 juillet

Sarah Hass

Tapisseries

AIRAINES

Centre d'art et de de Culture

Du 9 juin au 30 septembre

Tapisseries de **Borderie, Brachet,
Gilioli, Gleb, Lurçat, Tourlière,
Wogensky.**

Avec la collaboration de la Demeu-
re

ANGERS

Musée des Beaux Arts
10 rue du Musée
Du 1er juillet au 15 octobre
De la chenevière à la Manufacture

Les travailleurs du Chanvre
L'exposition se propose de suivre un parcours à travers trois étapes - Le monde rural de la vallée : les outils, les gestes et les tâches ; de la plantation à la récolte - les échanges commerciaux : la vente du chanvre en produits finis ; les problèmes sociaux de l'entreprise , l'immigration ouvrière, les luttes, les grèves ainsi que les œuvres philanthropiques pour l'enfance et la jeunesse. En complément des outils et des documents, la Maison de la Culture/Préfiguration a élaboré un reportage en vidéo : des témoignages, des scènes reconstituent le travail des paysans chanvriers.

BOUSSAC

Chateau
Du 20 mai au 1er septembre
Tapisseries de Dirk Holger

CERET

Musée d'art moderne rue Joseph Parayre
Juillet
Tapisseries de l'atelier Yvette Cauquil-Prince

GORGES

Abbaye de Sénanques
Jusqu'au 23 juillet
Dominique Thiollat
Du 27 juillet au 30 septembre
Jean Degottex

LEXOS

Abbaye de Beaulieu Ginals
Empreintes d'un territoire : peintres, graveurs, sculpteurs, tapissiers du Midi Pyréné
Du 30 juin au 16 Septembre

LYON

Espace Lyonnais d'art contemporain
«Espace et matière»
19 septembre au 4 novembre

MARC-EN-BAROEUIL

Fondation Prouvost, Centre d'art Septentrion
Jusqu'au 30 septembre
Marcel Gromaire
Peintures, aquarelles, gravures, tapisseries

NIEUL (près Limoges)

A partir du début juillet
Les Trois Parques
(voir rubrique expositions)

NERE

Atelier de Remy et Monique Prin
Lepinoux 17510 Tel (46) 33 01 48
Jusqu'au 31 aout
Soies peintes d'Annick Thevenol

PONT A MOUSSON

Centre culturel de l'abbaye des Prémontrés

Roger Bezombes, tentures murales, mosaïques composites, médailles...
Jusqu'au 20 aout

SAINT FRONT

Hameau de Montbrac 43550
Tel 71 59 50 82
Du 7 juillet au 31 août

Alice Sion

Ombres et lumières
Expositions d'œuvres réalisées en laines des brebis de la Bigorre, filées et tissées à la main, teintées avec les plantes, les racines et les écorces de la Haute Loire.

STRASBOURG

Musée alsacien
Costume d'Alsace
Matières et travaux d'aiguilles

VICHY

Galerie Napoléon. Quartier thermal 2ème hexagone de l'artisanat
Du 6 au 22 juillet

VILLEFORT

Chateau de Castanet
Du 1er juillet au 15 septembre
Fibre-Texture-Amalgame par le groupe Présence tissée
Marie-Hélène Barbé, Philomène di Pumpo, Josiane Lermineaux-Forest

VITROLLES

Centre Font-Blanche Quartier des repos tel (42) 02 89 48
Du 30 juin au 31 août
Tapisseries contemporaines de J. André, A. Benoit, C. Blancher, V. Breton, B. Cordina, G. Destelle M. Fournel, H. Grimal, G. Goudot-Romain, E. Krotoff, E. Martin-Vallas, C. Maurice, R. Moro, M. Pezelet, Tamara, S. Truche, P. Vallauri, F. Wilson

ETRANGER**HIDELSHEIM**

Jusqu'au 29 juillet
Roner Pelizaeus Museum
Am Sterne 1
Tapisserie de l'atelier R. Wiisa Wassef

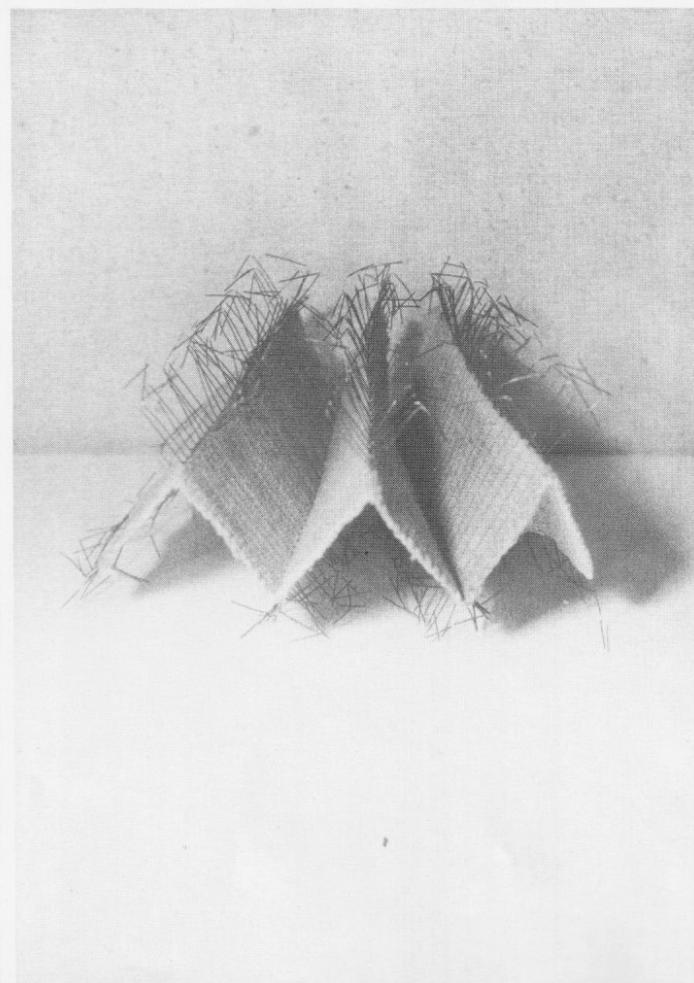
COLOGNE

Handwerkskammer zu Köln Heumarkt 12
Du 6 au 26 juillet
Prizma 13
Groupe hongrois, œuvres textiles de **Ilona Benkö, Gyorgy Fekete, Aranka Hubner, Jozsef Kiraly, Vera Szabo, Zsuzsa Szenes, G. Griella Tabori, Klara Preiser.**

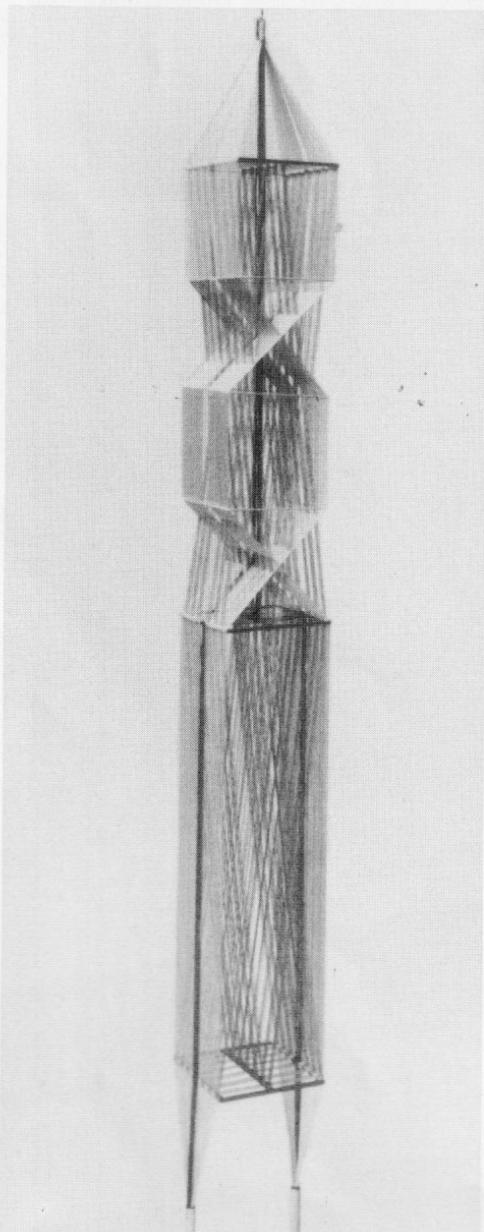
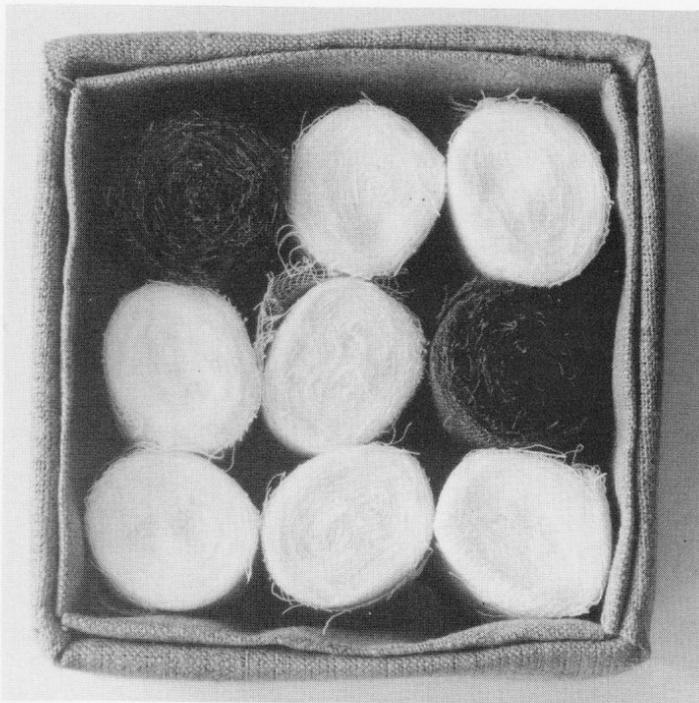
Galerie Smend Mainzer Strasse 28
Juillet
Ikat de Bali
Aout
Batik de Java et Sumatra
Septembre
Artistes de la galerie travaillant le batik

MEERSBURG

Neues Schloss
Papiers muraux péruviens de **Jacob Weder**
Du 26 août au 14 septembre



Travail du chanvre cliché Musée d'Angers
Zsuzsa Szenes - «Caisse de premier secours» Photo Selkes Laszlo



S. Tyisk USA
«Shield» mini textile
E. Giauque 1978 Monsieur en blanc Photo Marlen Perez

SINDELFFINGEN

Rathaus Vaihinger strasse 3
Du 12 septembre au 9 octobre
Tapisserie de **Eva et Josef Pospisil**

MUNICH

Staatliche Museum für Völkerkunde
Galerie der Künstler, Maximilianstrasse 42
Gruppe Textil
Du 12 octobre au 11 novembre
42 adhérents, première exposition sans jury.

ARMÉNIE EREVAN

Tapisseries françaises contemporaines. Exposition organisée avec la collaboration de la Demeure dans le cadre des journées de la France
Du 17 septembre au 15 novembre

AUTRICHE

VIENNE
Osterreichisches Museum für angewandte Kunst Stubering 5
Octobre 3ème exposition internationale de mini textiles de Londres

BELGIQUE

KRUISSHOUTEM
Fondation Veranneman
Jusqu'au 21 juillet
Pavlos
Objets, dessins.

CANADA MONTREAL

Biennale de la Nouvelle Tapisserie Québécoise
Du 14 juin au 22 juillet
Musée d'art contemporain cité du Havre

DANEMARK COPENHAGUE

Kunstindustrimuseet Breggade 68
Jusqu'au 26 aout
Tapisseries de Jane Balsgaard, Berit Hjelholt, Annette Holdensen Naja Salto.

Du 9 septembre au 21 octobre
Triennale du textile nordique

LUXEMBOURG

Galerie la Cité, 11 rue Large
Du 15 juin au 10 juillet
Anne-Marie Touillier-Ciminaghi

SUEDE

GOTHENBURG
Röhsska Konstslöjdmuseet
Triennale du textile nordique
Du 6 juin au 28 aout

SUISSE LAUSANNE

Forum de l'hôtel de ville
Du 9 juin au 29 juillet
10H-12H et 14H-18H sauf lundi
Groupe des cartonniers et lissiers romands
COPPET
Château
Du 1er aout au 2 septembre
14H-18H sauf lundi
Groupe des cartonniers et lissiers romands

LAUSANNE

Galerie Alice Pauli
7 avenue Rumine 1005
Tel 021 22 87 62
Jusqu'au 31 juillet
Magdalena Abakanowicz
«Rétrospective»
Structures murales et tridimensionnelles. Sculptures organiques

LAUSANNE

Musée des arts décoratifs avenue Villamont
3ème exposition internationale des mini-textiles
Du 5 juin au 5 octobre

Du 16 juin au 26 aout

Elsi Giauque

60 ans de recherches en art textile
Après avoir accompli ses études auprès de Sophie Täuber-Arp et d'Otto Morach à l'école des arts et métiers de Zürich, Elsi Giauque assumait à son tour pendant plus de 20 ans l'enseignement de recherches dans le domaine textile de cette même école, où elle forma plusieurs artistes qui se sont fait un nom dans la nouvelle tapisserie et le design textile.

Parallèlement à son enseignement, elle poursuit ses recherches personnelles et s'y consacre exclusivement dès 1965, en collaboration avec Kathi Wenger, sa fidèle assistante depuis 1951. En plus d'œuvres murales et de tapis, Elsi Giauque crée en 1945 déjà, donc 20 ans avant la première biennale de la tapisserie ses premières structures textiles spatiales. Dès lors, l'espace et la transparence deviennent les préoccupations majeures de l'artiste.

Aujourd'hui, à la veille de ses quatre-vingt ans, Elsi Giauque poursuit son cheminement artistique. Empreintes de la même puissance expressive, ses œuvres sont devenues plus graves, plus majestueuses.

USA SAN FRANCISCO

The Allrich Gallery. Two embarcadero center California 94111
Tel 415/398-8896
Du 27 juin au 31 juillet
Linda K. Smith
Peintures récentes

France ... 50 F
Etranger ... 60 F
Arion ... 100 F

ABONNEMENT
E. PERIN
1, PLACE
ST SULPICE
75006 PARIS FRANCE

CALENDRIER

chez F. Galle - 42 avenue René Coty 75014 Paris Tel le soir 322 82 65

Le Flutage (Basse lisse)

Les deux sortes de flûtage fondamentaux seront étudiés dans cette fiche.

1 : Flûtage avec trame fine à un ou plusieurs brins.

2 : Flûtage avec trame grosse à un seul brin.

On a tendance à considérer à tort le flûtage comme une opération mineure. Particulièrement dans le cas d'un flûtage à plusieurs brins, la bonne fabrication de la flûte aura une incidence directe sur la régularité ou l'irrégularité du tissu. Ces quelques avis vous permettront de confectionner cette flûte correcte.

Dans le cas d'une flûte à plusieurs brins, fabriquées à partir des bobines, elles devront lors de leur confection avoir chacune la même longueur de fil enroulé.

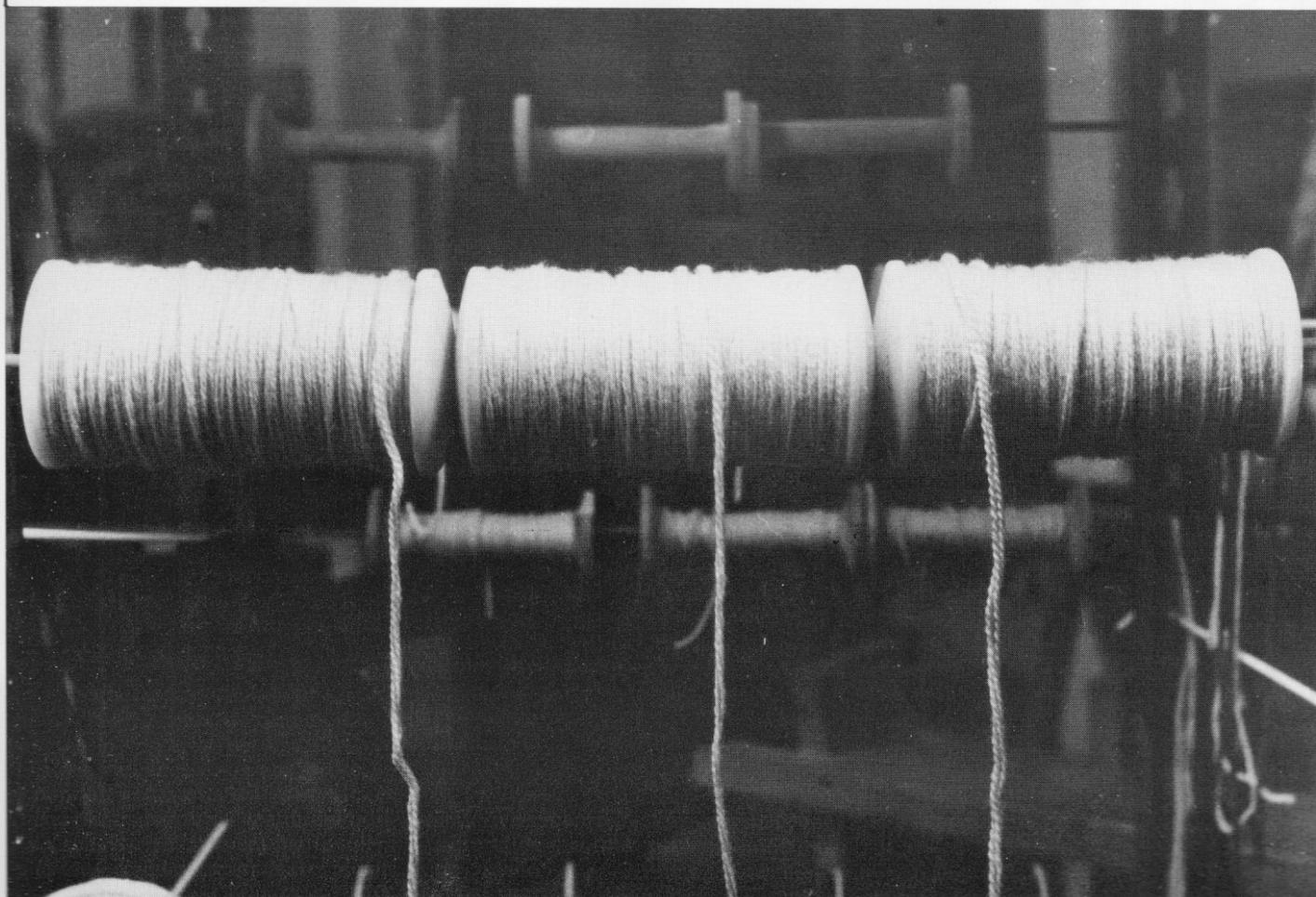
Elles devront offrir la même résistance au déroulement pendant le flûtage, pour cela il faudra que chaque bobine soit de même nature (c'est-à-dire de même matière, de même taille, de même poids), il faudra également les installer dans le même sens de déroulement (par le haut ou par le bas). Voir photo.

Toutes ces simples précautions, uniquement pour fabriquer les bobines correctes qui seules permettront de faire des flûtes «tissables», offriront l'avantage de vous libérer facilement d'un des multiples obstacles à l'obtention d'un bon tissu.

Dans le cas d'une flûte à brin unique, il est évident que ces risques sont exclus du fait même du brin unique.

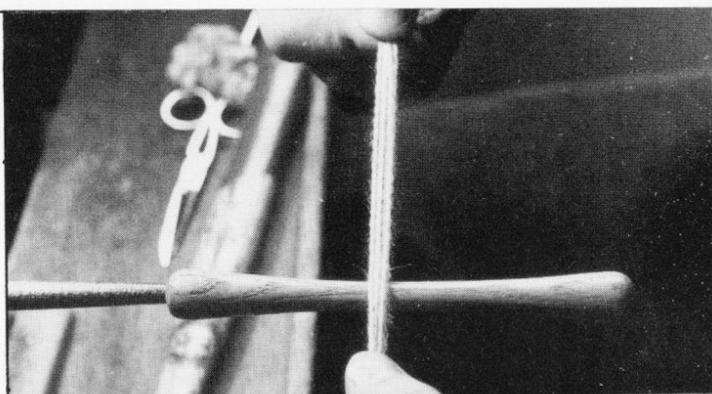
- On peut maintenant aborder la fabrication de la flûte elle-même.

V. Mars

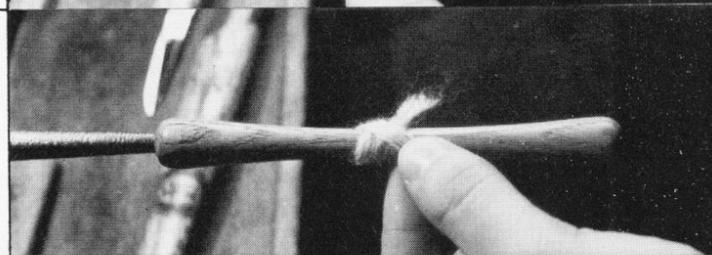


Trame fine

1/ Prendre une dizaine de centimètres de fil, entre le pouce et l'index de chaque main : le fil est posé sur la flûte à un centimètre du milieu de celle-ci.



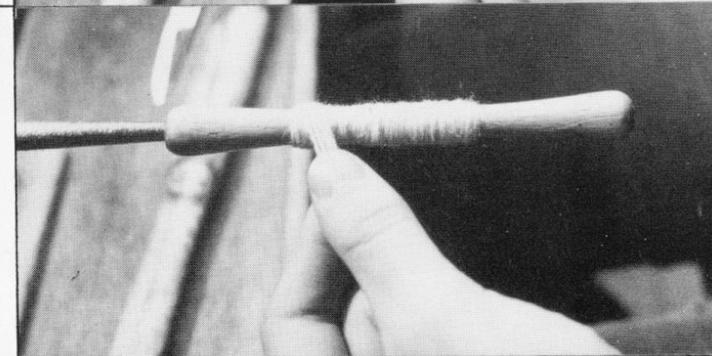
2/ On entoure de la main droite deux tours et, le fil tenu par la main gauche vient coincer les deux tours en passant au-dessus, la flûte (extrémité la plus éloignée de soi).



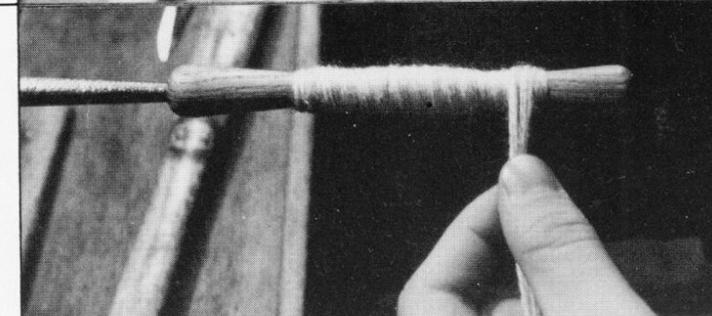
3/ On commence alors à tourner le volant du rouet de la main droite jusqu'à couverture de 2 centimètres de flûte bien centrés.



4/ Puis suite de l'enroulement en sens inverse, couvrant les deux centimètres existant déjà et les dépassant d'environ 1,5 centimètre.

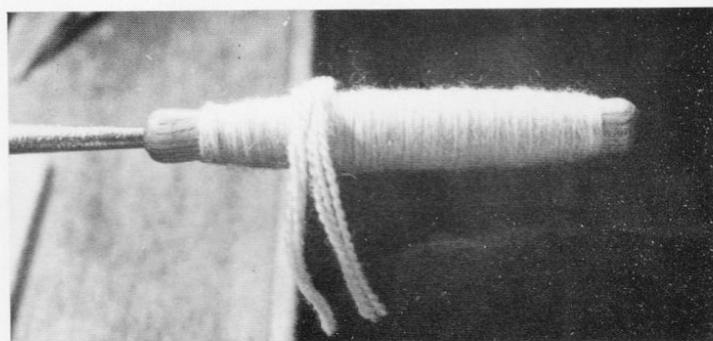


5/ Enroulement en sens inverse couvrant ces 3,5 centimètres et les dépassant de 1,5 centimètre environ.



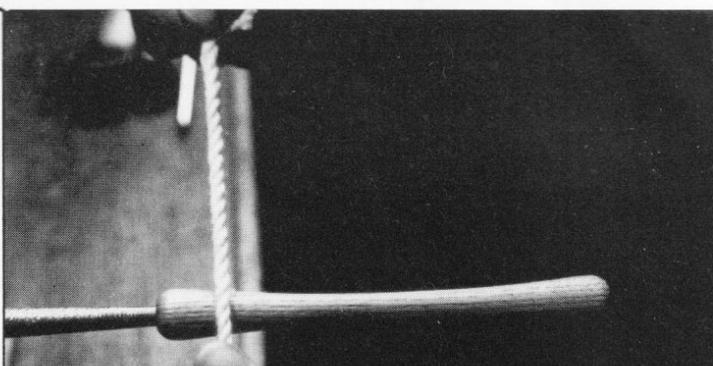
6/ Poursuivre ces aller-retour en tendant constamment les vérins jusqu'à couvrir la flûte en laissant libre les deux extrémités sur un centimètre.

On doit alors obtenir une flûte légèrement galbée, bien serrée ; ne jamais préparer une flûte trop chargée qui se défera trop facilement entre les deux nappes de chaîne pendant le tissage.

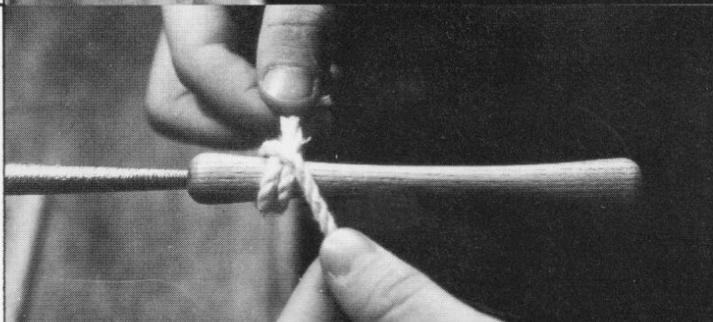


Trame grosse

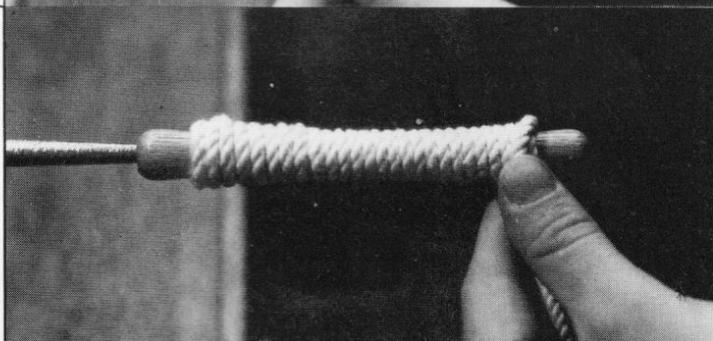
1/ Prendre une dizaine de centimètres de fil, entre le pouce et l'index de chaque main et poser le fil à un centimètre du bord extrême de la flûte (extrémité la plus éloignée de soi).



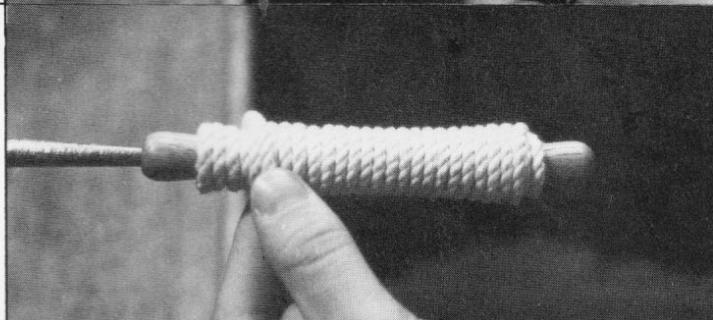
2/ On entoure de la main droite deux tours et, le fil tenu par la main gauche vient coincer les deux tours en passant au-dessus.



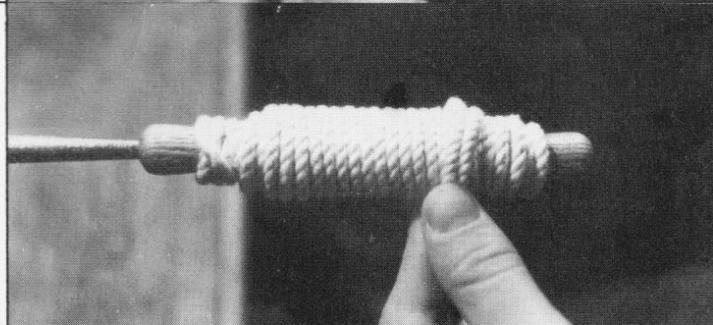
3/ Commencer le flûtage en amenant le brin vers soi, en appuyant bien chaque tour de flûte contre le fil du tour précédent, ainsi de suite jusqu'à 1cm de l'extrémité de la flûte.



4/ Puis repartir vers l'autre extrémité en appuyant toujours les tours l'un contre l'autre, en s'arrêtant à deux centimètres du 1er rang du flûtage

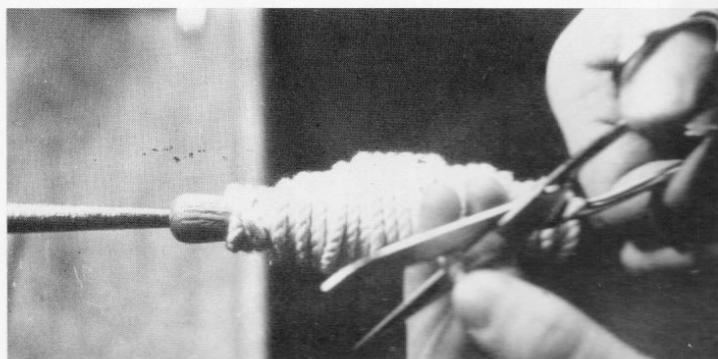


5/ Ainsi de suite jusqu'à arrêt en milieu de flûte.



6/ Flûte terminée.

On remarque que l'opération est inverse de celle du flûtage trame fine, du centre vers l'extrémité alors qu'ici chaque nouveau rang s'effectue des extrémités vers le milieu.



En l'absence d'un statut particulier des artistes plasticiens il n'existe actuellement aucun critère officiel permettant de définir l'artiste professionnel ou amateur.

La profession d'artiste relève des « professions libérales » classées par l'Administration dans la catégorie des « travailleurs indépendants » par opposition aux travailleurs salariés dont la qualification et les revenus sont définis au niveau de l'emploi.

Fiscalité

Du point de vue fiscal, l'artiste ne bénéficie pas d'un régime spécifique. Selon les dispositions d'une instruction administrative du 31 janvier 1928 reprises dans la documentation administrative 5G 115 - paragraphe 150 du Ministère de l'Economie et des Finances - « les artistes peintres, sculpteurs, etc... sont considérés comme exerçant une profession libérale et leurs profits comme ayant le caractère de bénéfices des professions non commerciales ». L'artiste est soumis à l'impôt sur les revenus des personnes physiques et pour sa déclaration, a le choix entre la déclaration contrôlée ou l'évaluation administrative. Dans le premier cas, il doit tenir le livre-journal de toutes ses recettes et dépenses professionnelles. Dans le deuxième il discute un forfait d'imposition avec l'Inspecteur des contributions directes de son domicile. Par ailleurs, à condition de se distinguer de l'industriel d'art, c'est-à-dire de ne vendre que le produit de son art et de ne faire appel qu'à un concours extérieur réduit, *il est exempté de la taxe professionnelle* (ex-patente) conformément à l'article 1460-2° du Code Général des Impôts de 1977.

Sécurité Sociale

D'autre part, la loi n° 75-1348 du 31 décembre 1975 a institué, à compter du 1er janvier 1977, le nouveau régime obligatoire de sécurité sociale des artistes auteurs d'œuvres graphiques et plastiques.

Pour demander son affiliation l'artiste doit s'adresser à la Maison des Artistes qui est l'Organisme officiellement agréé, et qui donnera toutes les informations nécessaires.

Il faut noter que le terme « artiste libre » généralement adopté par le service des impôts ne correspond pas à un statut de l'artiste (qui n'existe pas) ni a aucun critère préalable.

Seuls les créateurs eux-mêmes doivent se définir artisan ou artiste selon le régime de Sécurité Sociale qu'ils choisissent. Après le dépôt de leur dossier à la Maison des Artistes, une « Commission professionnelle » composée de représentants des Syndicats d'artistes, de diffuseurs d'art et de représentants du Ministère des Affaires Culturelles examine les dossiers et détermine si les œuvres présentées entrent dans le cadre de la loi du 31/12/1975 c'est-à-dire sont des œuvres d'art graphiques et plastiques.

« LA MAISON DES ARTISTES »
11, rue Berryer
75008 PARIS

Un numéro spécial de la revue « Le particulier » Janvier 1979 (1-H.S. - 7a) est consacré à la propriété littéraire et artistique. Il comporte des chapitres sur les droits de l'auteur, la durée de la protection, les contrats, les sociétés d'auteurs et commente les conventions internationales. Surtout centré sur la propriété littéraire et audiovisuelle les textes s'appliquent aussi en partie aux œuvres graphiques et plastiques. Le n° 5 F peut être commandé à Le Particulier 21 boulevard Montmartre 75082 Paris Cedex 02 Tél : 266.10.20.

Textes :

Loi du 27-XI-74 (J.O. du 28)
Instruction du 16-II-76.
Loi de Finances exerc. 78 : J.O. du 31-II-77.
Instr. du 3-II-78 (5 T I - 78)

OBJETS :

A l'initiative des Chambres de Commerce ou d'Industrie, d'experts comptables, d'ordres ou d'organisme professionnels des associations, destinées à collaborer avec certaines catégories de contribuables et la D.G. des Impôts ont été créées et réglementées.

Cette assistance en matière de gestion, ou de tenue de comptabilité ou de contrôle appartient :

- aux centres de gestion (pour les commerçants, artisans, industriels ou agriculteurs)
- aux associations agréées pour les professions libérales, (Offices, associations ou sociétés professionnelles et ARTISTES.)

(cf : Liste à jour au 30-IV-78 dans le B.O. du 10-VII-78 (B.O. 5 J.I. 78)

Cette fiche concerne uniquement les associations agréées dont relèvent les ARTISTES.

CONDITIONS :

- Se soumettre au régime de la déclaration contrôlée (à l'exclusion du forfait)
- Tenir une comptabilité régulière, conforme aux règles comptable du commerce (même en partie simple)
Cette comptabilité peut être tenue par le déclarant lui-même
- Effectuer tous payement par chèques
Ne pas endosser de chèques au profit de tiers bénéficiaires autres que Banques, établissements de dépôt, Agents de change)
- Les recettes annuelles (T.V.A. comprise) ne doivent pas dépasser 525.000 F par an.
Ce plafond peut être valable pour chacun des conjoints (sauf société de fait ou règles impératives matrimoniales)

AVANTAGES :

a) fiscaux :

- le délai de contrôle de l'Administration des impôts est réduit de 4 à 2 ans (sauf pour les droits dits d'Enregistrement)
- Tout adhérent bénéficie d'un abattement sur bénéfice imposable au titre de l'I.G.R. de :
20% jusqu'à 150.000
10% de 150.000 à 360.000

b) techniques :

Possibilité facultative de faire établir votre déclaration annuelle par l'association.

En cas de contrôle fiscaux l'association peut vous assister.

Sur des cas d'espèces, l'association peut poser des questions écrites ou orales à l'Administration des impôts qui est tenue de répondre, sans que toutefois ses réponses engagent l'Administration.

ADHESIONS :

L'adhésion à une association est globale et doit concerner l'ensemble des activités artistiques ou parallèles.

**ART ET INDUSTRIE
DEUX RÉUNIONS A
TOURCOING ET LYON**

Depuis plusieurs années maintenant, la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lille-Roubaix-Tourcoing a initié un centre de documentation (centre de documentation des fils et tissus) qui est devenu maintenant le centre Art et Industrie, dirigé par Madame N. Delannoy. Parmi les initiatives de ce centre, l'exposition Indigo qui met chaque année en rapport pendant la foire de Lille industries, stylistes et créateurs en modèles et depuis un an une rencontre intitulée «Présentation d'échantillons tissés pour l'industrie». Si la première est essentiellement un échange de dessins, la seconde constitue une gageure dans la mesure où il s'agit de mettre en rapport des tisserands à bras et des tisserands industriels, les seconds étant historiquement responsables de la disparition des premiers. D'abord pourquoi ce dialogue ? On sent les industriels conscients (ou plutôt rendus conscients) du fait que le seul moyen de lutter efficacement contre la concurrence internationale est de retrouver une qualité de création des tissus qu'ils trouveront d'évidence dans le foisonnement d'idées de textures des tisserands individuels et des écoles, en particulier les travaux remarquables de l'Atelier National de l'Art textile de Paris dirigé par G. Dupeux, l'atelier de l'ENSAAV à Bruxelles dirigé par Janine Kleykens et enfin le lycée technique d'Etat textile de Tourcoing (A. Janon et C. Debrabanbere), ceux de Rita Antheunis, Diane Didier ou Annick Toullec. Mais ce rapport n'est pas dénué d'ambiguïté. Une table-ronde réunissait les trois partis : tisserands à bras, in-

dustriels tisserands et filateurs, enseignants. Les créateurs ont souligné les contraintes du temps : **achat** par les industriels de nombreux modèles pour en faire sortir un seul en application et attendre plusieurs années avant d'acheter à nouveau. Comment vivre entre temps ? Il y a là un risque de découragement des créateurs-tisserands. **Qualité des fils.** Les filateurs disent, les modèles doivent pour être appliqués à l'Industrie, être tissés avec des fils adaptés aux machines industrielles, les tisserands répondent oui mais comment se procurer des petites quantités, quels sont les fils disponibles, comment est on sûr de la continuité de leur fabrication ? Enfin et surtout, comme le souligne le communiqué de presse : «Tous les exposants ont été unanimes pour affirmer et regretter, qu'après la vente d'un échantillon rare était leur **intervention** - au niveau même de l'élaboration du produit. Il est pourtant nécessaire de redéfinir le produit en fonction de sa finalité et d'établir un dialogue constant entre filateur, créateur et tisseur.»

Si les industriels (et ce sont les plus dynamiques d'entre eux qui étaient présents), ne veulent pas que cet échange reste à sens unique par l'exploration d'une réserve d'idées, c'est cette intégration de secteurs recherche/création aux entreprises qui doit être étudiée. C'est la sensibilité au tissage-création des industriels qui doit être reconsidérée, mais c'est aussi une étude de fond sur une sociologie du tissu qui devrait être entreprise. Créer pour qui ? dans quelle société ? pour quel usage ? Ce sont ces questions que personne n'a osé aborder à Tourcoing dans ce débat assez court mais qu'un travail de longue haleine

mené au centre Art et Industrie par sa dynamique directrice devrait permettre de mener à bien. **Centre Art et Industrie 11 bis place Charles Roussel 59200 Tourcoing 20 76 37 81**

A Lyon, l'initiative est plus récente avec la mise en place depuis septembre d'un centre de création des tissus confié à la direction de Malitte Matta. Le Groupe Tapisserie dont l'espace lyonnais d'art contemporain avait accueilli l'exposition «Cube textile» en septembre a profité de cette occasion pour animer en collaboration avec Marie-Claude Jeune, directrice de l'ELAC et Jean Louis Maubant un débat sur le thème «Création et textile». Rencontre de sensibilités diverses au tissu : industriels (J. Brochier, S. Hoppenot, F. Sauvez), tisserands à bras (A. Berliet), technicien-formateur (G. Vial), conservateur de collections textiles (J.M. Tuscherer, N. Gasc), enseignants, journalistes (A. Macaire, O. Quirot) et de créateurs textiles (D. Graffin, P. Daquin, J. Ciesla, P. Hugues, J.P. Hamon, A.M. Milliot, C. Tobas...) ce débat a permis de mesurer les désirs de rencontre et le lourd contentieux de méconnaissance. Riche dans son contenu, accompagné de la projection de diapositives, il est difficile d'en résumer les interventions, c'est pourquoi nous en ferons paraître un compte-rendu détaillé d'une vingtaine de pages dès la fin juin. Il pourra être obtenu contre 7F en chèque adressé au Groupe Tapisserie 62 rue Hoche 92700 Colombes
Centre de Création des tissus 55 montée de Choulans 69323 Lyon Cedex 1

METIERS D'ART : 1400 STAGES

A l'heure où nombreux sont ceux qui recherchent des idées ou des adresses de stages d'initiation ou de perfectionnement aux Métiers d'Art, nous vous rappelons que le Centre National d'information et de documentation sur les Métiers d'Art a édité un guide pratique répertoriant 1400 stages situés dans toute la France pour plus de 50 techniques différentes.

On y trouve aussi bien les techniques traditionnellement recherchées comme la céramique, le tissage ou la reliure que celles moins courantes comme l'aéromodélisme, le filage, la taxidermie, la fresque, la photographie, le vitrail...

Certains stages, de plus longue durée, agréés par la Formation Permanente, peuvent permettre à ceux ou à celles qui le désirent de se perfectionner ou de se recycler hors des conditions et limites des écoles.

Ce guide, édité par Dessain et Tolra, est en vente dans les librairies, ou dans le hall du Musée des Arts Décoratifs et coûte 36 F.

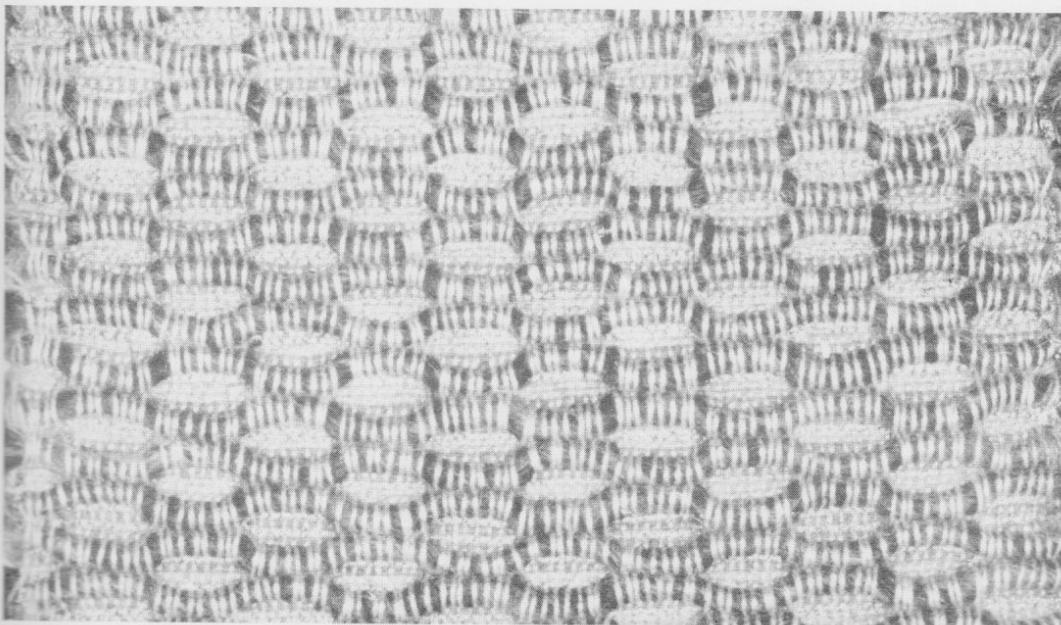
Pour toutes informations complémentaires, s'adresser au Centre National d'information et de documentation sur les Métiers d'Art, 107 rue de Rivoli, 75001 Paris.

LONDRES.....

La 4ème exposition internationale de Mini-textiles se tiendra au British Crafts centre de Londres en août 1980. Comme par le passé, les œuvres proposées ne doivent pas dépasser 20 cm dans toutes les directions.

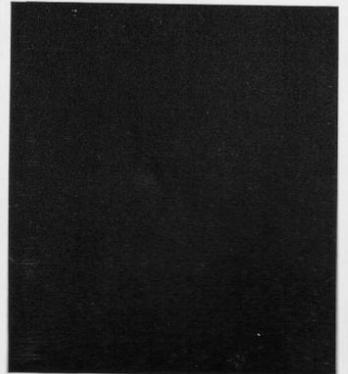
Le changement le plus important de la prochaine sélection proviendra du fait que celle-ci ne se fera plus sur diapositives mais sur l'examen des travaux eux-mêmes. La sélection sera réalisée par un comité international réduit et aura lieu en Mars ou Avril 1980.

Les bulletins d'inscription sont maintenant disponibles et peuvent être demandés au British Crafts Centre 43 Earlham street Covent Garden - London WC 2H 9LD Grande Bretagne.

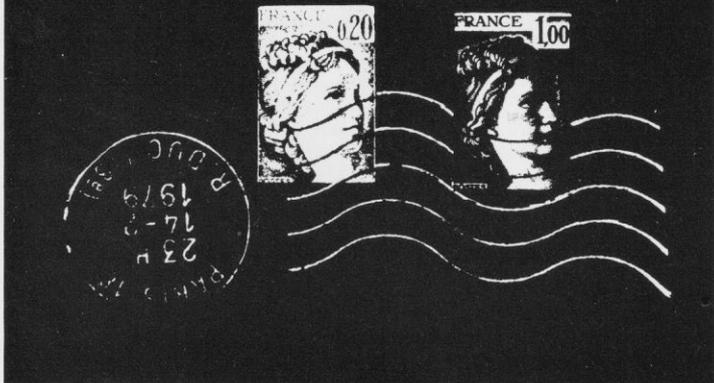


Travail de tissage. ENSAV Bruxelles

Classe de J.Kleykens



COURRIER



Structure textile et le symposium d'art performance international de Lyon du 23 avril au 29 avril

Deux performeurs Colas et Criss du groupe grenoblois ARTBRICO... Occupation d'un espace urbain, deux jours de suite (le 25 et 26 avril). Expérience d'appropriation d'un lieu public (ici place Ampère) pour défonctionnaliser la rue de ses buts de circulation ou de commerce... pour y provoquer la démystification d'un processus de création et surtout un questionnement sur l'Art dans la rue ? L'Art éphémère ? le non esthétique (avec nos matériaux de récupération, ficelles de sisal). Création d'une immense toile d'Artbrico-nouées-enliées-tensions et chaos de neurofils qui engagent le passant spectateur à l'action, la réaction ou la participation en élaborant avec nous cette sculpture en mouvement et espace gigan-

tesque de fils tissés... Pour ne pas perdre le fil de nos folies-ques histoires d'artbricoleurs, nous vous écrivons dans quelques lunes.. P.S. Les flics lyonnais ont été d'excellents performeurs : actifs et souleveurs de débats passionnés quant à l'expression ouverte en espace collectif, interdits, critères et limites de la création artistique sur la voie publique. Artbrico 6 rue marius Gontard 38000 Grenoble.

A propos de la broderie

Mon abonnement étant récent, je ne connais pas encore très bien votre revue (En fait je n'en ai eu que deux numéros entre les mains). Ils m'apportent beaucoup et je trouve le n° 9 ayant pour thème le textile et les enfants particulièrement intéressant : c'est très vivant car on sent les racines et on voit les fleurs. C'est très bien.

J'ai également remarqué la page du courrier des lecteurs et je souscris volontiers à une idée d'Elisabeth Baillon concernant la méconnaissance, voire le mépris de nos contemporains pour la broderie. Quel dommage ! C'est un art qui me semble offrir tant de possibilité ! Je pense à des merveilles que j'ai vues à la dernière biennale de la tapisserie à Lausanne : broderies à relief, mondes à trois dimensions, minuscules morceaux d'étamine détachées du tissu et devenant des nénuphars, des églantines, des étangs, des prairies, des bois, dans un carré de 30cm de côté ! Je pense à ces habits du XVIIIème siècle présentés au Musée des Arts décoratifs dans l'exposition «Ils donnent...» Je pense également à la broderie pardon ! (Tapisserie) de la reine Mathilde. Que d'imagination ; que de possibilité, que d'art... Allez faire un tour au musée de l'Art Brut à Lausanne. La broderie est là, elle vous emmène encore dans un autre monde. Je comprends d'autant plus ce que dit E. Baillon sur cet art, que je brode moi même, que je ne le dis pas, mais que je parle de tapisserie. Depuis trois ans, je réalise une immense bande brodée de 1m70 de hauteur et qui mesure actuellement 100 mètres de long (deux rouleaux de 50 mètres chacun et un troisième juste commencé). Oeuvre folle qui s'enroule un peu chaque jour, que je roule ensuite jusqu'au grenier car elle n'arrive à se déplier nulle part, étant donné son ampleur et son caractère non commercialisable. Je vous écris pour vous demander de consacrer un de vos numéros à la broderie, afin de permettre aux gens isolés comme moi de savoir ce qui existe, ce qui vit ; afin que disparaissent certains avis indifférents ; afin que cet art de la broderie puisse se montrer et vivre. Cordialement Jacky Garnier rue du Champ de l'eau 74200 Anthy-Thonon.

PETITES ANNONCES

A 45 Redécouvrez les arts et techniques traditionnels : stages de tapisserie de haute lisse en Provence. Renseignements Mesnage mas de Castry Boisson 30500 Ambroix

A 46 A louer Ile de Ré boutique rue commerçante 60m2 conviendrait plusieurs artisans. Ecrire A Bon 34 rue Thiers Ars en Ré.

A 47 Cours de tapisserie Haute-lisse et basse lisse. Etude du carton à interpréter, montage de la chaîne, étude des différentes techniques et choix des matières en fonction du carton, réalisation du projet. Stage de 5 jours. 500TTC S'adresser Malourène 11 rue Lacépède 75005 Paris Tel 707 30 42 de 10H à 19H

A 48 Stages de tissage en Toscane Anne Marie Touillier Ciminaghi. Travail sur métier simple et métier à 4 lisses. 30 juillet 4 août / 6 août 11 août / 13 août 18 août / 20 août 25 août. A.M. Touillier Ciminaghi Corso venezia 29 Tel 78 40 24 Milano

A 49 Photographe effectue travaux. Prises de vue (dossiers, photos de presse, reproduction) Tel 076 48 31.

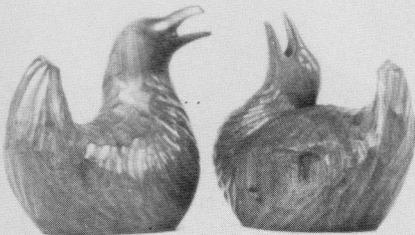
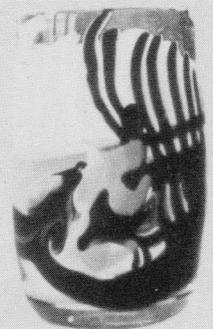
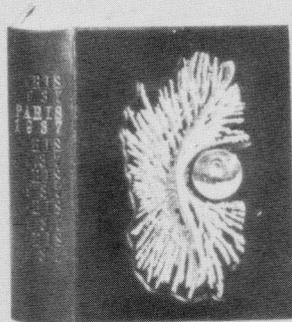
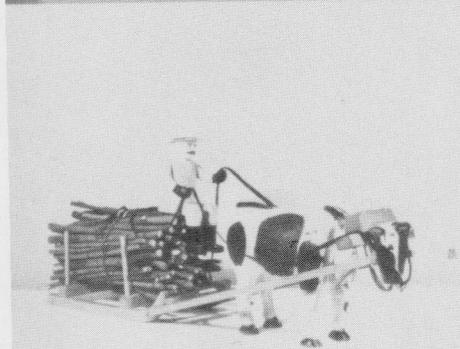
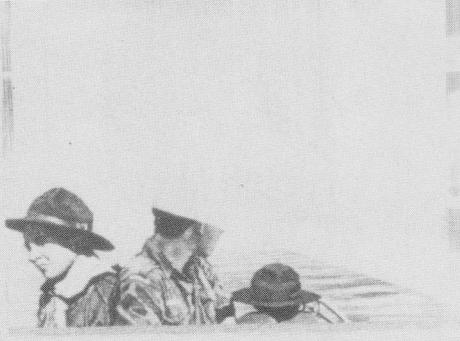
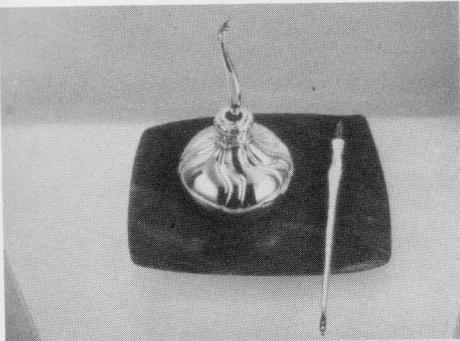
A 50 Stages de tapisserie Centre artistique Moly Sabata 38 550 Sablons du 16 au 21 juillet. Les Landagnes Ecole en Bauges 73630 Le Chatelard du 20 au 25 août. Pour tous renseignements écrire Mireille Veauvy 25 rue Charrel 38000 Grenoble.

A 51 A vendre métier à tisser Marché du Rouergue Modèle Brigitte Peigne 2m30, encombrement 3m50 x 1m50 avec lance navette et accessoires. S'adresser à Béatrice Blanchard 34 rue du Ruisseau 75018 Paris.

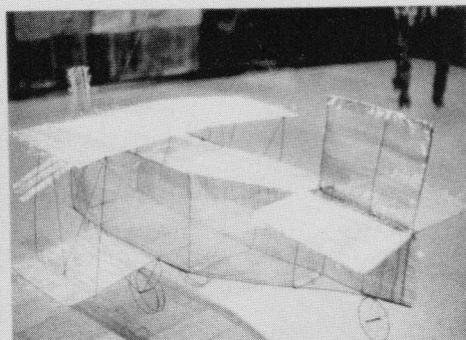
A 52 Photographe - licier établit dossiers d'artistes (Tapisserie-sculpture) de très bonne qualité à des conditions intéressantes en noir et blanc et en couleur dans la région Provence-Languedoc. S'adresser à Marguerite Fontanes 34270 St Mathieu de Trévières.

A 53 Jeune fille 20 ans, 5 mois d'apprentissage surtout tissage mais aussi tapisserie (traditionnelle et nouvel art textile) chez tissernde professionnelle, recherche place dans un atelier de tissage ou création tapisserie. Accepte toutes régions toutes propositions. Ecrire Pascale Quipont 2 place Henry Bordeaux 74200 Thonon les Bains.





METIERS D'ART/3



Exposition ouverte de 9 h à 19 h, **tous les jours** jusqu'au 12 septembre 1979

METIERS D'ART/3

10 artisans

123 œuvres

sélectionnées à travers le Canada

Lois BETTERIDGE-ETHERINGTON, orfèvre ; **Roger BUJOLD**, sculpteur-conteur ; **Léo GERVAIS**, sculpteur animalier ; **Harlan HOUSE**, porcelainier ; **Marcel MAROIS**, peintre-lissier ; **Pierre OUVRARD**, relieur ; **Setsuko PIROCHE**, sculpteur-tisserand ; **Jack SURES**, céramiste ; **Ione THORKESSON**, souffleur de verre ; **Paul WILLIAMS**, maroquinier.

