

DRI A DI 4

TAPISSERIE ARTS TEXTILES

•10F

ARTISTE/ARTISAN: LES INTENTIONS DE F.MATHEY

PEDAGOGIE ET ARTISANAT: MAROC TEXTILE

FIBRES NATURELLES: LE LIN

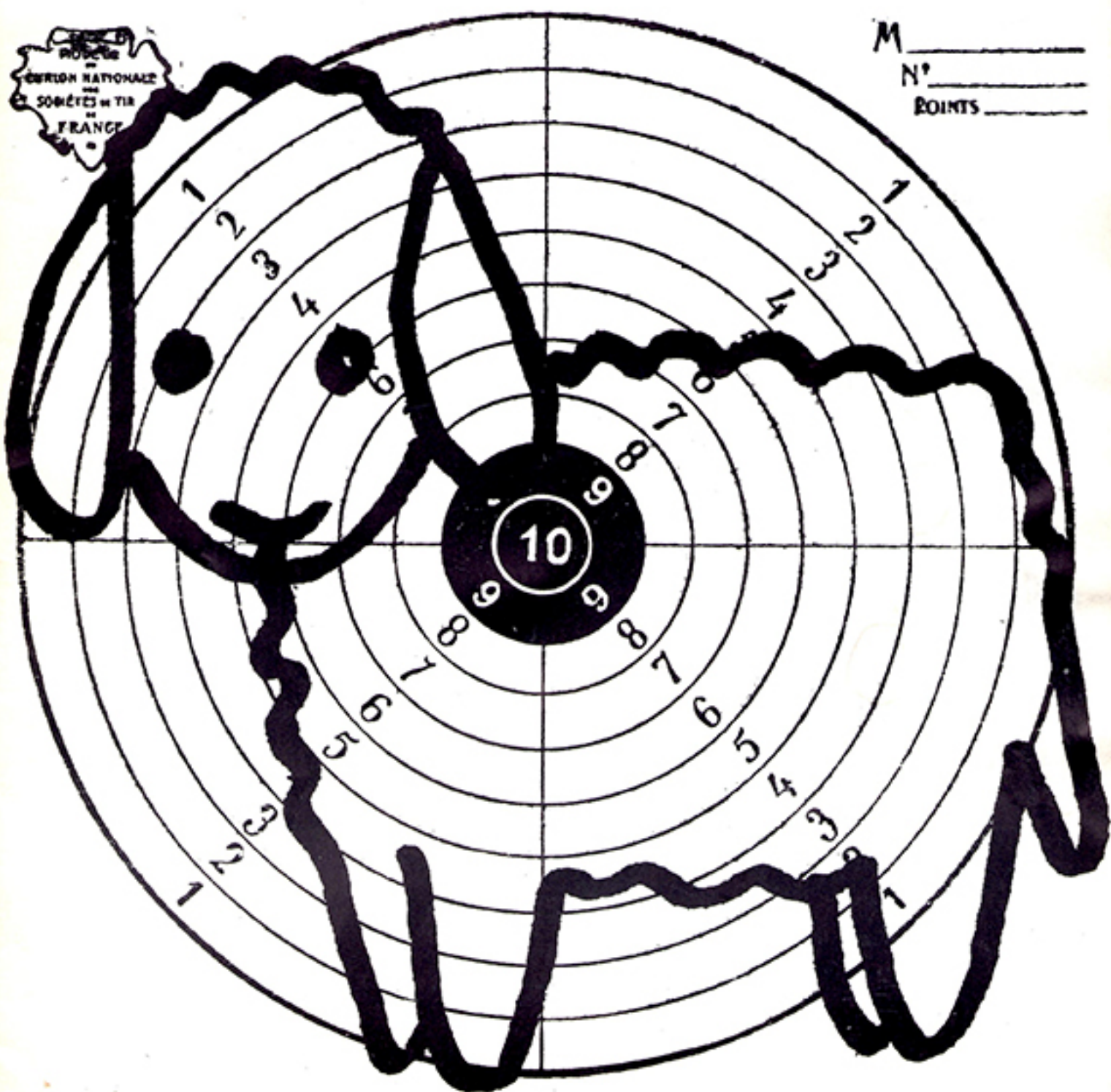
SPECIAL LAUSANNE 77 : CONVERSATION AVEC R. BERGER

juillet
août
septembre
1977

ISSN 0150-0090



M _____
N° _____
POINTS _____



EIGHTH INTERNATIONAL BIENNAL OF TAPESTRY

POINTS OF VIEW OF TWO MEMBERS OF THE JURY:
RENE BERGER AND FRANCOIS MATHEY

The biennial of Lausanne undoubtedly contributed to the promotion of tapestry in the world. How did it cast loose from its traditional statute and to what new concepts has this change lead to?

Is not the biennial an essentially Western concept?
Can we legitimately speak of "Biennial work"?
What is the role of the jury and what difficulties did it encounter in making its selection?
What trends does this year's selection reveal.

These are only a few of the questions tackled by René Berger in his attempt to redefine one of the most prestigious periodic tapestry exhibition in the world.

How does tapestry illustrate the duality between artist and artisan?
How and why does the statute of French tapestry differ from that of other countries?
These are yet other questions to which François Mathey seeks an answer in this issue.

FRENCH AND JAPANESE SELECTION

To this latter question-and others-the seven French "elect" also try to elicit an answer. Similarly, the dominant selection of Japanese artists led us to inquire into the distinctive traits of Japanese tapestry today.

ARTISTE/ARTISAN ?

The question had to be formulated. Only to what extent does the current exhibition in Paris offer to bring solution to the problem raised?

MOROCCO TEXTILE

Moroccan textile work: the lively account of a French couple.

TECHNICAL

FLAX: cultivation and soon...technology, preparation and spinning of the fiber.
DYEING: preliminary treatment of the wool.

DRIADI is a quaterly journal published by the "Groupe Tapisserie", a non-profit organization based in France that records the progress and promotes the development of tapestry

An english version of DRIADI is in preparation. To help us to decide on the form this version should take, would you kindly answer these few questions: Would you prefer a single bilingual journal or a separate English version,

What aspects of the journal would interest you most? Technical?Interviews?Exhibitions, book reviews?

ANY SUGGESTIONS TO :DRIADI 62 rue Hoche 92700 Colombes France.

EDITORIAL.....2
MAROC TEXTILE
N. ET G.GARNIER.....3
ENTRE LES LIGNES
PETITES ANNONCES.....6
FICHES TECHNIQUES.....7
CULTURE DU LIN.....7
TEINTURES NATURELLES..10
CALENDRIER DES
EXPOSITIONS.....23
EXPOSITIONS A VOIR
ARTISTE/ARTISAN?.....25
VIE PROFESSIONNELLE
ASSOCIATIONS.....27

SPECIAL 8eme biennale de LAUSANNE

CONVERSATION AVEC RENE BERGER.....12
SELECTION FRANCAISE
TAPISSERIE JAPONAISE
Supplément central

Dépôts du Driadi:

- ARTCURIAJ 9 Avenue Matignon 75008 Paris
- LA HUNE 170 Boulevard St Germain 75006 Paris
- LIPAC 40 Rue St André des Arts 75006 Paris
- LIBRAIRIE FOURNIER Musée des Arts Décoratifs 107 Rue de Rivoli 75001 Paris
- LA DEMEURE 6 Place St Sulpice 75006 Paris
- GALERIE ARISTA 47 Rue de l'Arbre sec 75001 Paris
- FRANCOISE GALLIBOURG 10 Rue Eugène Süe 75018 Paris
- MALOURENE 11 Rue Lacépède 75005 Paris
- CITAM 4 Avenue Villamont 1005 Lausanne Suisse

NOTRE BULLETIN N'ETANT TIRE QU'A UN PETIT NOMBRE D'EXEMPLAIRES NOUS N'AVONS QUE TRES PEU DE LIEUX DE DEPOI. ABONNEZ VOUS (Voir tarifs ci-contre) QUELQUES NUMEROS 1 (6F) 2 (8F) et 3 (8F) SONT ENCORE DISPONIBLES.
COMMANDES ACCOMPAGNEES DU PAIEMENT CHEZ C.PERIN 1 PLACE ST SULPICE 75006 PARIS.

En réponse aux questions qui nous ont été adressées concernant les possibilités de stages de tissage et de tapisserie en Angleterre, nous vous transmettons quelques adresses :

- Handweavers Studio
29 Haroldstone Road
LONDON E 177 AN
tel : 01 - 521 - 2281
- Highbury Manor Institute, Shepperton Road, New North Road
LONDON N1 3 DH.
- Camberwell School of Art, Peckham.
- Dovecot Studio
Archie Brennan
Dovecot Road
Edinburgh EH12 7LE
- Peter Collingwood
Old School
Nayland
Colchester
Essex CO64 JM

Pour d'autres adresses :

- British Craft Center
45 Earlham Street
LONDON WC 2H 9LD
- Association Guilds of Weavers, Spinners and Dyers
6 Queens Square
LONDON WC1N

Pour livres de tissages, etc...

- K.R. Drummond
30 Hart Grove
Haling Common
LONDON W5 3NB

Magazine pour les cours du soir : Floodlight.

ATTENTION
NOTEZ LE CHANGEMENT
D'ADRESSE

GROUPE TAPISSERIE-DRIADI
62 RUE HOCHÉ 92700
COLOMBES

DRIADI

61 Rue Hoche 92700
Colombes France

Editeur Groupe Tapisserie

Directrice de la publi-
cation : R. Fourquez

Coordinateur
Michel Thomas

Rédaction-Conception

C. Chodkiewicz
F. Galle
S. Kédros
E. Martin
F. Pelenc
C. Perin

Fiches techniques

C. Caspar-Decker
L. Jatteau (Lice et Couleur)

Calendrier des exposi-
tions : F. Casanova

14 bis Rue Mouton Duver-
net 75014 Paris

Adresses-Petites annonces

R. Fourquez
75 Avenue du Roule
92100 Neuilly
F. Pelenc 41 Avenue de
Meyland 75017 Paris
Petites annonces
92100 Neuilly

Publicité

Offres sur demande chez
C. Perin 1 Place St
Léopold 75006 Paris

Abonnements : I AN (4
numéros + 4 calendriers
d'expositions)

France.....40F
Etranger.....50F
Etranger par avion 80F
Abonnement de
soutien.....160F

Abonnez-vous au numéro

France.....10F
Suisse.....6F
Belgique.....100F

Dépôt légal 3^{ème} tri-
mestre 1977

Commission paritaire
n° 59272

Tous droits de repro-
duction, même partiels
réservés pour tous pays.
Les opinions émises
n'engagent que leurs
auteurs

Publication trimestrielle

Le Groupe tapisserie
est une association à but
non lucratif régie par
la loi de 1901.

Déclaration le 11
Juin 1976 à la sous-
préfecture de Palaiseau.

Extraits des statuts :
Buts:

Cette association
a pour but de favoriser
le développement et le
progrès de la tapisserie
en France et de susciter
et encourager la recher-
che en mettant en com-
mun expérience et connai-
ssance respectives

Pour être membre de
l'association, il faut
formuler son adhésion
par écrit, la faire
accepter par le conseil
d'administration et être
présenté par deux parrains
déjà membres de l'asso-
ciation.

La cotisation 1977
a été fixée à 100F par
l'assemblée générale du
11 Décembre 1976. Elle
se décompose ainsi :
35F pour l'abonnement
au bulletin trimestriel
et 65F pour les autres
activités dont l'organi-
sation d'exposition d'
expositions des membres
du Groupe.

Conseil d'Administration

R. Fourquez, Présidente
C. Perin, Trésorière
M. Thomas Secrétaire
E. Martin, responsable
des expositions du Groupe
Tapisserie. 6-8 Rue
Félix Faure 75015 Paris
F. Casanova
C. Caspar-Decker
F. Galle
G. Goudot-Romain
S. Kédros
S. Lunven
F. Pelenc
M. Robert
C. De Tastes

Malgré ses 65 sélectionnés, la biennale
de la tapisserie de Lausanne reste un monde très vaste
devant lequel nous avons été amenés à faire un choix.

Nous avons tenté avec deux membres du
jury : René Berger et François Mathey de replacer la
présente biennale dans une perspective de bilan et d'
orienter la réflexion sur les limites d'une manifesta-
tion d'une telle ampleur.

D'autre part, la diversité très étonnante
de la sélection française ainsi que la représentation
massive des artistes japonais qui apporte une plus-
value de perfection technique, illustrée par Hirochi
Watanabe, ont retenu notre attention.

Il est toujours très difficile, en France,
de critiquer Lausanne, de peur d'être mal compris. Nous
restons en effet étonnés de certaines réactions des
milieux artistiques français de la tapisserie tournés
vers la biennale d'Antibes et que résume l'article de
Jeanine Warnod dans "Le Figaro" du 10 Juin : "A Lau-
sanne, le mot tapisserie n'est plus qu'un label destiné
à justifier l'existence de la biennale internationale
créée, il y a seize ans, par Jean Lurçat. Peut-on en-
core parler de tapisserie lorsque les matériaux utili-
sés sont le foin, le métal ou le plastique et que les
pièces exposées ont quitté le mur?"

Mais nous voulons rester cependant cons-
cients d'un certain blocage.

L'émergence des concepts textiles les
plus forts des quatorze dernières années a été honnête-
ment ressentie par la biennale. Mais cette fois, à
quelques exceptions près- Daniel Graffin, illustrant
avec force les concepts de tension, Sheila Hicks, reve-
nue à une réflexion sur le textile usuel ravaudé et
plié-, on ressent une certaine impression de déjà-vu.

"Le temps de la décantation" que Paul-
Marie Grand souligne dans "Le Monde" du 8 Juin, serait
sans doute venu si aucune idée-force ne frappait plus
à la porte. Mais on peut regretter en particulier,
comme le montre R. Berger, l'absence officielle de
certains artistes conceptuels et le maintien d'une
image uniquement "à l'occidentale" du textile.

Vers où aller sans tomber dans la répé-
tition qui menace tout salon officiel? Comment réou-
vrir un système qui tend à se fermer? Le temps du
bilan qui nous sépare de la 9ème biennale, devrait
sans doute permettre certaines révisions nécessaires
du règlement.

Maroc textile

L'art textile, c'est aussi et surtout, en dehors des musées, des galeries, des ateliers, le contact avec les autres, le travail collectif. Nous avons demandé à Nicole et Gilbert Garnier, membres du Groupe Tapisserie - installés au Maroc - de nous parler de leur expérience pédagogique et de leur découverte d'un pays à travers le textile quotidien. Une prise de parole, qui nous l'espérons, invitera au dialogue avec ceux qui vivent des expériences similaires. Une façon aussi de débiter un contact qui amènera dans un avenir proche un travail collectif sur place du Groupe Tapisserie.

Débarquer à RABAT en 1974 avec un contrat de coopération n'est plus à proprement parler l'aventure. Ce fut pourtant le début de celle de notre rencontre véritable avec la tapisserie. Tout commença pourtant par une déception. Nous étions déjà très concernés par le textile, Nicole sortait des Beaux Arts, et nous avons tout de suite, mais en vain, cherché l'atelier de Sheila Hicks. Celle-ci était bien venue au Maroc, mais il ne restait de traces de son passage que dans les livres... Peu de recherche semblait s'effectuer dans ce domaine. L'art existait bien, mais il se concevait à travers la peinture, la sculpture, la céramique...

PRESENCE DE LA LAINE

Et pourtant des matériaux, des outils, une tradition artisanale très riche se trouvaient sur place. Je n'avais jamais tant vu de laine, tant vu de métiers à tisser, tant vu de textile. Nous avons passé les premiers mois à contempler cet univers. Les tapis et les couvertures pendaient sur les murs des petites ruelles. On n'hésitait pas les jours de marchés à les étendre au milieu de la rue. Dans les boutiques des marchands, nous nous trouvions complètement entourés d'éléments tissés, empilés, entassés, enroulés ou étalés. Nous allions souvent dans les ateliers sombres des tisserands. Sur de vieux métiers délabrés, des hommes toujours, exécutaient des tissus à une vitesse incroyable. Le premier grand choc fut lors d'une de nos incursions dans la médina de Salé au souk de la laine. Sur une petite place étaient entassés des kilos de laine et de coton. Sur les murs et dans les échoppes, pendaient des milliers d'écheveaux plus ou moins enchevêtrés, d'une laine brute, filée à la main par les femmes, donnant à ce lieu un aspect surréel. Un gigantesque environnement dans lequel il était impossible de se déplacer sans marcher sur la laine, sans s'y frotter, sans y toucher. Sur cette place on trouve aussi des teinturiers: au fond d'un couloir obscur un faisceau de lumière vient éclairer des écheveaux fraîchement teints. Si tu connais l'un d'eux, il te teint en riant tout ce que tu voudras. Je lui ai moi-même demandé un jour de teindre une tapisserie toute entière. C'est cette laine rustique que nous avons choisi d'utiliser de préférence aux laines régulières des filatures industrielles.

La destination de tous ces matériaux intéressants pour leur aspect et pour leur prix (15 à 20 francs le kilo) est double: une partie finira dans les doigts d'une petite fille de sept ou huit ans, pour fabriquer des tapis de points noués qui font la réputation du Maroc, l'autre partie dans la navette d'un tisserand, pour confectionner des couvertures souvent toutes identiques, destinées surtout aux touristes. Je regrette un peu cette nouvelle orientation. L'artisanat créateur risque de mourir dans le Maroc qui se transforme en une grande "Manufacture".

LE TEXTILE ARTISANAL

Dans les campagnes l'artisanat a gardé cependant en partie son authenticité. Dans beaucoup de régions une petite pièce dans la maison ou une hutte à côté abrite encore le métier familial rudimentaire. Il sert à fabriquer surtout les tapis de "tribus" dont l'intérêt est grand. Ce sont des tapis tissés ou noués à motifs géométriques. La représentation humaine ayant été interdite autrefois par l'Islam, ces motifs sont des symboles ou des signes, mais leur sens précis se perd dans le temps. On distingue deux grandes catégories de tapis: les Moyens-Atlas (Zemmour, Zaïan, Zaer) à composition en bandes longitudinales et transversales, écrus et bruns à l'origine, aujourd'hui dans les rouges chardron (Garance) ou lie de vin (Cochenille). Les Haut Atlas (Marrakech, Chichaoua, Glaoua) à composition centrale plutôt dans les orangés (Henné) et bleus (Indigo). L'usure et le vieillissement des couleurs donnent à ces tapis une autre dimension. C'est probablement à travers eux que nous avons découvert le pouvoir expressif des choses qui ont beaucoup servi.

Du coton, des paillettes, des morceaux de tissus de récupération, entrent dans la composition de tapis encore plus "sauvages". Un tapis de liette en chutes de tissus constituant l'unique richesse des familles pauvres.

On trouve parallèlement d'autres productions textiles intéressantes: broderies de soie de Fez (point de croix) ou de Rabat (point lancés). Tressages et enroulements pour les parures de cheveux ou les ceintures berbères, rappelant certaines créations de Sheila Hicks.

L'INSPIRATION DU TEXTILE QUOTIDIEN

Au delà de cette production du "Beau" existe une production de l'"Utile" à laquelle nous avons été encore plus sensibles et qui a été le point de départ de la plupart de mes recherches textiles. Je pense en particulier aux vêtements traditionnels: les djellabahs des hommes (grands manteaux fermés toujours dans les tons naturels), les haïks des femmes du Sud (grandes bandes de tissus noirs, indigos ou blancs dans lesquelles elles se drapent pour se cacher) ou encore les zérarals (ces pantalons bouffants démesurés).



Gilbert Garnier, Composition 1975

Dans ce pays où la misère est une réalité, le textile est un témoin criant. Il l'exprime en particulier à travers les vêtements. Les médinas regorgent de mendiants et leurs manteaux en haillons, rafistolés dans d'incroyables patchworks, ou déchirés au stade ultime me rappellent certaines créations de Beutlich, Grau-Garriga ou Jiry-Jichy. L'esprit de récupération est ici poussé à son paroxysme

(abris formés de sacs en plastiques assemblés ou encore ces miradors servant à surveiller les cultures) (Giezen Krijn)†

Je crois à la puissance expressive de ces guenilles. J'y ai été très sensible et j'ai travaillé dans cet esprit, mais je me suis très vite trouvé dans une double impasse: la conception artificielle d'une guenille, et une vision trop intellectuelle de la misère. Je pense qu'il est possible de dissocier l'intérêt plastique voire esthétique d'un haillon, de ce qu'il peut contenir de tragique mais je n'ai pu y parvenir. Cette misère est plus flagrante dans les villes. La pauvreté existe sûrement dans les campagnes, mais le fatalisme des gens

la fait oublier. Dans les régions arides, les nomades habitent encore de grandes tentes appelées REIMA. Elles forment d'imposantes masses noires ou grises qui se détachent sur la pierraille. Elles sont faites de 50 cm de large sur plusieurs mètres de long, cousues ensemble sur la longueur. Ces bandes vendues dans les souks, sont tissées avec un mélange de laine, de poils de chèvres, et de fibres végétales. J'en utilise actuellement le principe pour bâtir des structures de grande taille.

Les occasions de s'étonner ne manquent pas au Maroc. Nous étions dans le Sud à ERFOUD au mois de mars pendant la fête du TRONE. C'est une occasion pour la population d'extérioriser son sens de la fête. Les gens se réunissent sous les reïmas, qui sont exceptionnellement recouverts de tapis à paillettes scintillant au soleil. Chaque famille fait pendre ses tapis du haut de sa maison. Les murs du village disparaissent alors sous une épaisseur de laine rouge. Le marchand de tissu lui avait eu l'idée de dérouler des dizaines de mètres d'imprimés pour couvrir la façade toute entière de sa maison.

GILBERT GARNIER

Bilan des ateliers

Trois mois furent nécessaires pour nous organiser et "digérer" une partie de ces révélations plastiques. Je me suis donc mise au travail avec de nouvelles données, de nouvelles motivations. Je commençais alors une nouvelle expérience. J'apprenais beaucoup des femmes qui travaillaient sur des métiers très rudimentaires et pour la liberté qu'ils me laissaient, je choisis des cadres en bois de tailles diverses : je pouvais donc concevoir mes tapisseries en même temps que je les réalisais. Un autre avantage : le matériel revenait à peu de frais.

Mais cette vie de créateur privilégié me posait très vite des problèmes : problème d'isolement du fait du manque de communication avec d'autres artistes et problème social. Je crois que vous avez posé le problème de la promotion de la création ; je me posais, moi, le problème non pas de la promotion du créateur mais celui de sa place dans la collectivité, du rôle qu'il pouvait jouer autrement qu'en produisant de l'inaccessible. Il fallait vivre aussi et je voulais lutter contre une image de l'artiste aux mains propres, mais ultra-dépendant.

1°) La première expérience que je tentais fut celle d'ouvrir un atelier de tissage pour tous petits. Je fis construire des petits cadres munis de clous que je confiais à des enfants de 3, 4, 5 ans. Le matériau employé était la laine. Les enfants étaient ravis par cette découverte. Leur production maladroitement était sans complexe : ils réalisaient de petites pièces multicolores tissées, enroulées ou nouées. Ils avaient adopté ce nouveau langage de la laine, des couleurs et du toucher. Leur disponibilité pour un travail collectif nous permit d'organiser tout cela en petites structures à base de carrés, de pompons, de tresses et de cordelières. Ils bousculèrent un peu en moi le sens des couleurs et l'attrait de la perfection technique.



Nicole Garnier. Composition 1976

J'avais également remarqué que les garçons s'étaient tout aussi intéressés que les filles à cette nouvelle activité, peut-être savaient-ils qu'au Maroc, l'homme occupe la même place que la femme dans la production textile. Ce sont eux qui tissent les couvertures, qui font du crochet, de la couture, de la passementerie. Les femmes se réservent la broderie, le filage et le point noué. Grâce à cette expérience, j'avais fait un pas dans cette recherche du sens de ma vie : j'avais réussi à éveiller en eux le plaisir du toucher et la joie de construire des objets de leurs propres mains. J'avais rempli ma tâche et cela me plaisait beaucoup.

2°) Cette première tentative me poussa à en tenter une autre l'année suivante avec des enfants plus âgés et des adultes. Je décidais encore une fois de remplir un rôle d'animateur plus que d'enseignant : je n'avais pas envie de monter une école mais un lieu de création. Après quelques démarches, j'obtins le concours d'un organisme qui me proposa un petit local et finança la construction de cadres de 1 à 2 m². La laine fut choisie comme matériau de base et fut fournie aux participants qui apporteraient eux-mêmes les matériaux plus personnels.

Je décidais d'orienter les adolescents vers une

expression libre. Ils avaient déjà derrière eux le conditionnement de leur scolarité. Je leur en proposais un autre basé sur la création et non sur la représentation comme on leur avait montré : en fonction du climat culturel régnant dans son milieu familial, l'individu résistait ou au contraire se laissait séduire par les nouveaux critères de valeur. Aujourd'hui, grands et petits s'expriment réellement : le fait que la peinture et les autres formes d'art n'étaient pas encore implantées en eux fait qu'ils abordent l'art textile comme un art autonome. Ils vont beaucoup plus vite que je n'étais allé moi-même. Garçons et filles considèrent cela comme un jeu, mais aussi l'humour ou la poésie d'éléments plus figuratifs. Ce sont eux qui apportent leur sisal, leurs plumes, leurs perles, leurs bouts de tissu. Leur enthousiasme est un encouragement pour moi et je n'hésiterai pas à poursuivre l'expérience. Nous pourrions peut-être un jour déboucher sur une création collective, en fin d'année peut-être.

3°) La naissance de l'atelier d'adultes fut plus difficile. J'avais peur de me trouver en face de dames oisives en quête de distractions à la mode et n'ayant pour toutes références que les ouvrages des magazines féminins. Je fus plutôt agréablement surpris : plusieurs professeurs de dessin, quelques peintres et beaucoup d'autres encore, sans formation artistique, tentèrent l'expérience. Le résultat était très cosmopolite mais malheureusement peu de Marocains. Canadiens, Allemands, Belges, Français le Maroc accueille beaucoup de coopérants qui du fait de leur situation d'expatriés, vivent dans le provisoire et possèdent de grandes facilités d'adaptation.

Ils participèrent très activement. Je leur proposais chaque fois un thème : figuratif ou abstrait et toujours avec une donnée imposée : monochromie par exemple, ou l'obligation d'utiliser un matériau ou une technique pour élargir leur vision des choses ; ils partageaient à la recherche de matériaux nouveaux et réalisèrent leur propres teintures. Mais très vite je retrouvais en eux mes propres satisfactions et mes propres insatisfactions. Par exemple le problème que je me pose souvent : le contenu, ou la gratuité, ou encore l'abus des techniques et des matériaux...

Je ne crois pas avoir résolu à travers l'atelier mes problèmes de communication. J'ai beaucoup transmis mais si j'ai découvert d'autres techniques, cela n'a jamais été un échange véritable. Cela tient peut-être du fait que je les ai projetés un peu brutalement à un certain niveau, dans un certain état d'esprit qu'ils n'ont pas vraiment adopté. Il n'y a pas eu une vraie évolution. En fait, je crois qu'il est difficile aussi de transmettre et de produire simultanément. La disponibilité dont je dois faire preuve constamment me fait perdre un peu de mon entité.

Le bilan de cette expérience est-il positif ?
Il est peut-être encore trop tôt pour répondre. Elle a résolu une partie de mes problèmes puisque je peux me situer socialement et que je n'ai plus à produire pour vendre, ni vendre pour vivre, ce qui me donne une totale liberté de création. Malheureusement je n'ai plus le temps ou parfois le désir de créer moi-même. Je pense que je poursuivrai encore longtemps l'atelier d'enfants et d'adolescents mais je crois qu'il me faudra réviser ma conception de l'atelier d'adultes. C'est un peu pour cela que j'ai accepté de participer à une création collective cet été à Angers.

NICOLE GARNIER

STAGES D'ARTISANAT EN FRANCE ET A L'ETRANGER

M. Grapas et J. Pradeau ed. Seghers

- Pour comprendre un métier, en mesurer les difficultés et donc éviter les déboires qu'encourent les personnes en quête de stages d'artisanat.
- Un bref historique de tous les métiers possibles, et l'évaluation de ce que l'on peut apprendre en huit jours (par rapport à une profession qui demande parfois plusieurs années d'apprentissage) remettent à leur juste niveau les profits des stages et les limites de leur pédagogie.
- Les renseignements pratiques actualisent les différents débouchés possibles de chaque technique et le coût de chaque objet réalisé. Ce qui dissipe par ailleurs toute illusion sur les possibilités rémunératrices de ces techniques.
- Une documentation bibliographique des principaux livres édités sur chaque matière explorée permet également aux stagiaires une meilleure évaluation de la technique qu'ils désirent approfondir.
- En outre, la liste des fournisseurs de matériaux de base, guide précisément les stagiaires désirant continuer chez eux après un stage.
- Enfin un tableau synoptique résume les avantages et les inconvénients des choix professionnels (artisan ou artiste libre).

Nous avons aussi noté avec intérêt la bonne qualité de la sélection des stages nationaux et internationaux, regroupés par région et par technique et comportant un profil des directeurs de stage ainsi qu'un examen de leur formation et la description du lieu de travail.

E. Martin-Delbard

Le nombre important - et toujours croissant - de publications en langue anglaise se rapportant aux arts textiles nous a incité à préparer un petit lexique anglais-français des termes techniques les plus usités. Sans avoir la prétention d'être exhaustif, nous espérons toutefois que ce travail vous permettra d'aborder la lecture de nombreux ouvrages avec moins d'appréhension.

- BEAM BAR : verdillon ou barre d'ensouple
- BEATER or COMB : grattoir
(to beat = tasser la trame)
- BOBBIN : broche
- BORDER : (fausse) bande
- CARTOON (design) : carton
- CROSS : croisure
- CROSS ROD or CROSS STICK or SHED STICK : bâton de croisure
- FLOAT : "crapaud" (1 ou plusieurs fils de chaîne sont omis lors d'une passée)
- FRAME : cadre
- HATCHING : battages (Aubusson)
- HEDDLE or LEASH : lisse
(attention ! "high leash" ou "high heddle" ne veut rien dire en anglais !)

- HIGH WARP (LOOM) : (métier) haute lisse
- INTERLOCK or LINK : faire une liure
- LOW WARP (LOOM) : (métier) basse lisse
(attention ! "warp" ne veut pas dire "lisse")
- PICK or PASSAGE : passé
(double pick = une duite)
- PILE KNOT = point noué
- REED or SLAY = rateau
- ROLLER = ensouple
- SELVEDGE or SELVAGE = lisière
- SHAIT = bâton de lisse
- SHED = espace entre deux nappes de fils
- SHUTTLE = flûte ou navette
- SOUMAK = dri a di ou arrondissement
- SPINNING WHEEL = rouet (filer)
- SWIFT = dévidoir
- TRACING = reproduction du dessin sur les fils de chaîne
- WARP (n.) = chaîne
- TO WARP (v.) = ourdir
- WEFT (WOOF, plus archaïque, ou FILLING) = trame
- WINDING WHEEL = rouet à bobiner ou bobinoir

PETITES ANNONCES



A02 - Cède une trentaine de kilos de laine à tapisserie 2 fils (provenance Aubusson), en écheveaux différents coloris. 150 F. le kilo. Tel : Sonia Kédros 702.36.69.

A03 - A vendre Métier à tisser. (Catusse-Rodez) Entièrement en bois. 4 pédales. Tissage en 140. Encombrement 2,20 x 2 m. Etat neuf. (+ accessoires : ourdissoir, bobineuses, 30 bobines, lisses). 1600 F. Madame Mahuct. "Le Martelet" 71960 Vergisson par Pierreclos.

A04 - Recherche catalogue des 3 premières biennales de Lausanne et catalogues d'exposition des textiles des pays de l'Est. Faire offre au journal qui transmettra.

A06 - Cours de tissage en Bretagne (Bénodet). Théorie et pratique. Métiers canadiens (Nilus Leclerc). Petit groupe de 4 maximum. Techniques variées. Brefs et échantillonnage sur fiches techniques. Initiation et perfectionnement. 27 juin au 10 septembre. J. Vass 29237 Sizun tel : (98) 68-33-70.

A07 - Atelier de la Reyssouze. Tissage de tapisserie basse lisse. M. T. Jacquet (Chavannes/Reyssouze). 01190 Pont de Vaux. Tel : (16) 85 - 37 - 33 - 55. (situé entre Tournus et Mâcon).

A08 - Je recherche artiste-lissier travaillant dans la région pariesienne que l'échange suivant intéresserait : me prendre en apprentissage contre heures de travail que je peux lui fournir en tapisserie. Propositions à adresser au plus vite à Evelyne HADGE 33 rue Emile Zola 94800 Villejuif. Tel : 726 - 51 - 13.

FICHE TECHNIQUE TEXTILE

Comme nous l'avons annoncé dans le n°3 de DRIADI, l'association "LICE ET COULEUR" publiera régulièrement des fiches techniques sur les fibres textiles naturelles et les colorants végétaux.

En ce qui concerne les fibres, chaque fiche se composera ainsi :

- Première partie : culture (pour les fibres végétales ou élevage (pour les fibres animales)
- Deuxième partie : technologie de la fibre
- Troisième partie : Préparation de la fibre et son filage au fuseau ou au rouet.

Elles aborderont successivement le lin, la laine, la soie et plus rapidement quelques fibres accessoires, poils de chèvre, rami, genêt etc...

Nous espérons que les lecteurs seront sensibles au caractère complet et précis de ces articles qui ne passent sous silence aucun aspect des différents stades de culture, d'élevage et de préparation, même s'ils ne désirent pas les pratiquer eux-mêmes. Une coopérative d'achat montée par "LICE ET COULEUR" leur permettra ensuite de se procurer les fils, les colorants et les semences qu'ils souhaiteront.

En ce qui concerne les colorants nous avons pensé qu'il était souhaitable de préciser d'abord deux étapes essentielles à une bonne coloration ultérieure, le lavage, le dessuintage et le mordantage. Les fiches préciseront ensuite la coloration par l'indigo et le pastel, la gaude, la garance le kermès et la cochenille.

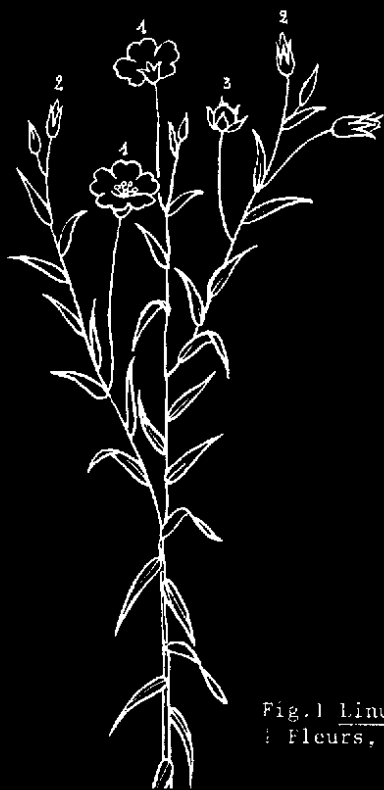


Fig. 1 Linum usitatissimum L.
1 Fleurs, 2 Bouton, 3 Capsule

Le lin cultivé est une plante annuelle de 80 à 100 cm de hauteur, à feuilles lancéolées de couleur vert légèrement bleuté, à fleurs bleues ou blanches de 2 cm de diamètre, son fruit est une capsule à 5 loges comptant environ 10 graines. (Voir Fig. 1)

LES VARIETES

Aux variétés bien connues parce que déjà anciennes comme Emeraude-Reina-Tissandre-Hera, s'ajoutent maintenant 5 autres variétés: Nynke-Taïga-Lisa-Datcha qui sont inscrites au Catalogue Français, quant à la 5^{ème}, Natasja, elle n'a pas été acceptée à notre Catalogue en raison de l'insuffisance de sa production certaines années, elle est néanmoins décrite car assez souvent cultivée pour certaines de ses qualités.

EMERAUDE Lin français à fleur blanche, précocité moyenne pour la floraison et la maturité. Sa croissance rapide lui est profitable en année sèche, mais le rend un peu sensible à la verse. Son aptitude au redressement rend celle-ci cependant peu dangereuse. Sensible à la rouille fusariose et brûlure; bon rendement en lin teillé et en graine; très bonne qualité de fibre.

REINA Lin hollandais à fleur blanche, très voisin d'Emeraude par sa croissance, sa précocité, son rendement en fibre; un peu plus résistant à la verse, sans avoir autant d'aptitude au redressement; résistant à la rouille, sensible à la fusariose et à la brûlure; rendement en lin teillé et graine voisin d'Emeraude; bonne qualité de fibre.

TISSANDRE Lin français à fleur blanche, un peu plus résistant à la verse que Reina; floraison et maturité un peu moins précoces que Reina; rendement en lin teillé et graine voisin d'Emeraude; sensible à la rouille, fusariose, brûlure; productivité en fibre et graine voisine d'Emeraude et de Reina; bonne qualité de fibre.

HERA Lin français à fleur blanche, même précocité moyenne que les deux premières variétés; un peu plus résistant à la verse que Tissandre; bonne résistance à la rouille; bonne productivité en lin teillé; très bonne productivité en graine; assez bonne résistance à la verse; très bonne résistance à la rouille; sensible à la brûlure; très sensible à la fusariose.

TAÏGA Lin français à fleur bleue; très précoce de floraison et de maturité; malgré sa croissance rapide, il résiste bien à la verse, sa paille est courte et riche en fibre; bon rendement en fibre, mais moyen en graines; bonne résistance à la rouille; sensible à la fusariose et à la brûlure; très bonne qualité de la fibre.

NYNKE Lin hollandais à fleur blanche; précocité moyenne à floraison et maturité identique à Hera; moyennement sensible à la verse comme Reina; productivité en fibre et graine identique à Reina et Emeraude; bonne qualité de la fibre; sensible à la rouille; moyennement sensible à la fusariose; très résistant à la brûlure.

LISA Lin français à fleur bleue; un peu plus tardif que Reina et Nynke; bonne résistance à la verse; production de fibre et graine identique à Nynke; résistant à la rouille et à la fusariose; sensible à la

Voici à titre d'exemple un bon type de rotation: Seigle-Pomme de terre-Avoine-Trèfle-Trèfle-Blé-Lin.

LA PREPARATION DU SOL

Le sol se prépare à l'automne. Aussitôt après la récolte précédente, faites un apport de compost en surface (Le compost est la base de la fertilisation en agriculture biologique. Il est donc indispensable d'apporter à sa fabrication tous les soins nécessaires. Pour ceux qui ne pourraient fabriquer eux-mêmes leur compost, il existe dans le commerce des composts biologiques d'excellente qualité.) Le compost sert à nourrir les microorganismes et tous les êtres vivants du sol. En complément à cette fumure organique, il est possible de faire des apports minéraux, suivant les besoins du sol (poudre de roches siliceuses, phosphates naturels, lithothamne, dolomies etc.)

Nous rappelons qu'en culture biologique, il ne faut jamais retourner la terre, car cette mauvaise pratique culturale bouleverse l'activité biologique du sol et détruit une grande partie des microorganismes.

Pour ameublir le sol, on utilise les outils suivants, selon que l'on ait une petite ou une grande surface à ameublir.

Pour une petite surface (jusqu'à 300 M² environ) on utilise de préférence la grelinette (fabriquée par A. Grelin, Arbin 73 Montmelian) outil fort utile, qui sert à ameublir le sol en profondeur sans le retourner.

Pour des surfaces plus importantes et pour ceux qui possèdent un motoculteur suffisamment puissant on peut utiliser l'ACTISOL MICRO (se renseigner auprès de la société ACTISOL B.P. 9-49480 Sylvain d'Anjou)

L'ameublissement du sol s'effectue à l'automne lorsque le temps et le sol le permettent; il ne faut jamais travailler un sol lorsqu'il est collant ou trop humide.

Au printemps, la terre est préparée aussitôt que possible, en vue d'un semis hâtif. Pour ce, on utilise le croc afin de bien briser les mottes, ensuite, on roule (avec un rouleau à gazon) puis on passe le cultivateur et l'on ratisse si cela est nécessaire. Toutes ces opérations afin d'obtenir une terre assez tassée en surface pour permettre la remontée des eaux et une surface meuble et finement divisée permettant une levée homogène des graines et une faible évaporation de l'eau du sol.

LES SEMAILLES

En semis en ligne, il faut compter environ 10 gr de semences au m², en semis à la volée, il faut compter 15 gr pour la même surface.

Il est préférable d'utiliser pour vos semis, des semences provenant de cultures biologiques ou biodynamiques. Dans le cas où vous ne pourriez vous en procurer, utilisez des semences n'ayant subies aucun traitement chimique.

Pour le semis en ligne, l'écartement entre les lignes doit être d'environ 8 à 10 cm. Cette manière de semer est la plus intéressante, car, elle freine l'évaporation du sol. Prévoir des écartements plus importants tous les 1,20 m, ces "sentiers" pourront faire 35 cm ou plus, ils seront très appréciés au moment du désherbage de la linière.

L'époque des semailles a lieu entre la Mi-Mars et la mi-Avril (Le lin résiste bien aux petites gelées de Printemps)

HERA Lin français à fleur bleu-violet; précocité moyenne, identique à Hera; résistant à la verse et bonne aptitude au redressement; la paille très riche en fibre; haut rendement en lin teillé et en fibre à tisser; production en graine limitée; résistant à la rouille, moyennement résistant à la fusariose, sensible à la brûlure.

VATASJA Lin hollandais à fleur bleue; très tardif à la floraison et à la maturité; lent départ de végétation très résistant à la verse; la productivité en paille et en lin teillé peut être gênée en année sèche et chaude par sa tardivité; production limitée en graines; résistant à la rouille classique et moyennement résistant à la nouvelle rouille; très résistant à la fusariose; sensible à la brûlure.

LA CULTURE DU LIN TEXTILE

L'étude de la culture du lin textile est faite ici dans l'optique d'une culture respectant la vie sous toutes ses formes (culture dite "biologique") et prévue sur de petites surfaces afin de permettre à un artisan, par exemple, de réaliser cette culture convenablement, sans que cela gêne son métier.

Nous ne pouvons pas, dans le cadre de ces fiches techniques, vous enseigner la culture biologique; aussi, invitons-nous les néophytes à consulter un des ouvrages de la bibliographie citée à la fin de cet article.

LE CLIMAT

Le lin textile n'aime pas les climats secs et chauds sous lesquels il donne une filasse assez dure et d'emploi difficile. Cependant, une bonne préparation du sol et des façons culturales appropriées, permettent d'obtenir, sous ces climats hostiles, du lin de qualité satisfaisante.

Le climat tempéré de la France convient bien à sa culture, mais il est principalement cultivé dans les provinces de Picardie, Normandie et Bretagne.

LE SOL

En France, le lin textile peut se cultiver dans tous les terrains, à condition toutefois, de pratiquer la culture biologique.

Le lin préfère les terres légèrement acides mais certains de ces sols peuvent poser quelques problèmes, ce sont, par exemple, les sols sablonneux ne conservant pas l'humidité. Comme pour les climats hostiles, on peut remédier à ces inconvénients naturels par des façons culturales appropriées, ainsi, dans le cas des sols sablonneux, il faudra arroser autant qu'il sera nécessaire.

LA PLACE DU LIN DANS LA ROTATION DES CULTURES

Le lin étant une plante très épuisante, il est recommandé de le semer, sur le même terrain, tous les sept à dix ans, voir plus. Ceci en fonction du terrain, en sol lourd (argileux), on espace le plus possible le retour, afin d'éviter le danger de Fusariose (maladie du lin provoquée par le champignon *Fusarium oxysporum lini*). Pour les lins semés très drus, dits "lins ramés", leur retour ne doit pas se faire avant vingt ans, car ils laissent le sol très épuisé et où les risques de maladies causées par des champignons sont très grands.

Dans la rotation des cultures, il est préférable d'éviter d'inclure: betterave, radis ou colza sur lesquels le *Fusarium* se développe également.

LE LIN

Les semis hatifs donnent toujours une meilleure récolte de filasse fine et forte; semé tôt, le lin profite mieux de l'humidité du sol, si importante pour son bon développement et ainsi risque moins les effets d'une mauvaise sécheresse prématurée et les dégâts causés par les Altises (*Maltica nemorum* L.), qui sont de petits insectes apparaissant au début des grandes chaleurs et ne s'attaquant qu'aux lins très jeunes (Pour lutter contre l'Altise, on pulvérise sur la linière une décoction d'armoise. Recette: faire bouillir pendant 12 heures une poignée de cette plante aromatique dans 10 litres d'eau, laisser refroidir jusqu'à 37°C et pulvériser)

ENTRETIEN DE LA LINIERE PENDANT LA VEGETATION

On commence le désherbage manuel lorsque le lin atteint 5 à 10 cm, les mauvaises herbes arrachées ne sont jamais laissées sur place, mais emportées pour être compostées. Il est souvent obligatoire d'effectuer 3 à 4 sarclages pendant la culture.

LA RECOLTE DU LIN

Le lin se développe en 100 jours environ, mais sa récolte se faisant à différents stades de maturité, suivant la qualité de filasse ou de graine, que l'on veut obtenir, nous pouvons situer son arrachage entre 80 et 120 jours de végétation.

1er stade: Maturité verte

Ce stade se situe après la tombée des fleurs au commencement de la formation des capsules. Les feuilles de la partie inférieure de la plante se fanent, mais la tige est encore entièrement verte. La graine n'étant pas mûre et irrécupérable, il est roui directement après l'arrachage. On obtient ainsi une filasse très fine, mais peu solide.

2ème stade: Maturité jaune précoce

La tige est jaune et les feuilles inférieures commencent à tomber. Les graines obtenues à ce stade n'ont pas de valeur, mais peuvent servir en partie à nourrir les animaux. La filasse est plus résistante qu'au 1er stade et plus soyeuse.

3ème stade: Maturité jaune tardive

Les feuilles sont pratiquement toutes tombées. La graine n'est pas tout à fait mûre, mais elle achèvera sa maturation au séchage en chaînes et pourra être ensuite utilisée à la fabrication de l'huile et servir également de semences. Les fibres sont plus grossières qu'aux stades précédents, mais possèdent une plus grande solidité. C'est le stade le plus intéressant et aussi le plus utilisé.

4ème stade: Maturité pleine

C'est le stade de maturité qui convient à la culture de lin-graine de bonne qualité, la filasse que l'on obtient alors, est de très mauvaise qualité, elle manque d'élasticité, elle est cassante et ne peut servir qu'à fabriquer des fils d'étoffe (fils de très basse qualité).

L'ARRACHAGE DU LIN

Il se fait à la main en évitant de prendre en même temps des mauvaises herbes. On prend à deux mains une bonne quantité de lin, que l'on arrache et que l'on garde dans la main gauche, de la main droite, on prend une autre quantité, que l'on joint à la première et des deux mains, on arrache cette nouvelle quantité et ainsi de suite (voir Fig. 2). Lorsque la quantité arrachée est suffisante, on secoue cette petite botte ou "javelle", pour en enlever la terre des racines, en-



Fig.2 Arrachage du lin

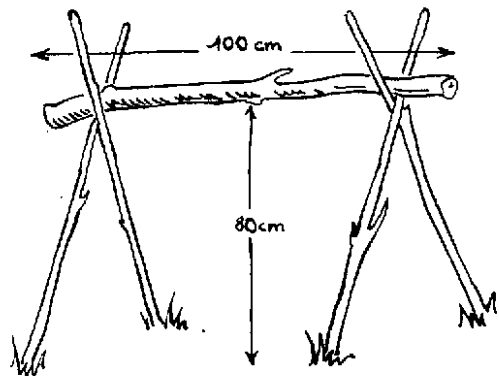


Fig.3 Chevalet

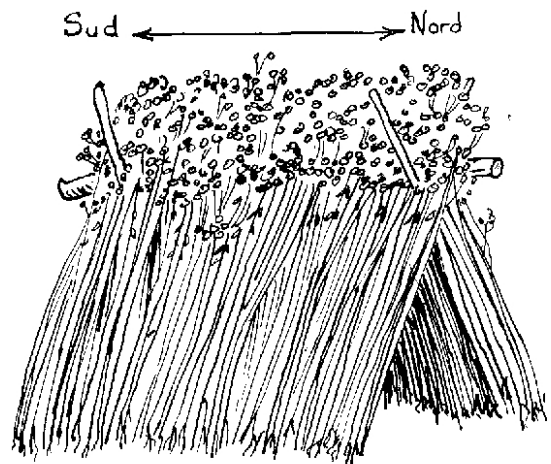


Fig.4 Chaine ou chapelet sur chevalet

suite on la dépose à terre, où elle doit rester environ 24 heures, ceci pour faner le lin (cette opération doit s'effectuer par temps sec), ensuite les javelles sont mises en chaînes ou "chapelles".

LA MISE EN CHAINES

Elle a pour effet de faire sécher le lin et d'aider à la maturation complète des graines. Le séchage demande de 10 à 15 jours maximum. On se sert, pour la mise en chaînes, de chevalets en bois (voir Fig. 3 et 4), que l'on oriente dans la direction Nord-Sud, ce qui permet une action égale du soleil sur les deux versants. Lorsque les capsules sont sèches, on peut procéder à la rentrée de la récolte, sous abri, ou procéder directement à l'égrenage.

L'EGRENAGE

Le détachage des capsules se fait à l'aide d'un peigne à égrener (voir Fig. 5). Ce peigne se compose d'une planche garnie de dents filées en acier de 40 cm de longueur.

On tient une poignée de tiges, capsules en avant, on fait pénétrer les tiges dans les dents du peigne et l'on tire à soi. On profite de ce travail, pour retirer les mauvaises herbes qui auraient pu être ramassées avec le lin.

Les capsules sont mises à sécher au soleil pour parfaire la maturité des graines et sont ensuite conservées dans un local bien sec, où de temps en temps on les aère en changeant le tas de place ou en les vannant, ceci afin d'éviter qu'elles ne pourrissent.

Après égrenage, le lin est remis à l'abri, en attendant le rouissage.

LE BATTAGE DES CAPSULES

C'est une opération très simple, qui peut s'effectuer lorsqu'on le désire (En automne, hiver ou au printemps).

On bat la masse des capsules avec un maillet ce qui a pour effet de faire éclater les capsules et de libérer les graines.

LE NETTOYAGE DE LA GRAINE

Il suffit de tamiser l'ensemble pour séparer les graines des enveloppes (glumes).

Cette opération peut également s'effectuer au tarare.

Lucien Jatteau
LICE ET COULEUR
Droits réservés

BIBLIOGRAPHIE

Le paragraphe sur les variétés de lin est tiré du fascicule "La culture du lin textile" Edition 1976, publié par l'Institut Technique Agricole du Lin.

Petite bibliographie pour une culture saine:

LE JARDIN POTAGER BIOLOGIQUE ou comment cultiver son jardin sans engrais chimiques et sans traitements toxiques. C. Aubert (Ingénieur agronome INA) Ed. Le Courrier du Livre. 21 rue de Seine 75006 Paris.

LA FECONDITE DU SOL. H. P. Rusch, traduit de l'allemand par C. Aubert; même éditeur

GUIDE PRATIQUE DE CULTURE BIOLOGIQUE (Méthode Lemaire-Boucher) par A. de Saint Henis. Ed. "Agriculture et vie" 3 rue de Parvis St Maurice 49000 Angers.

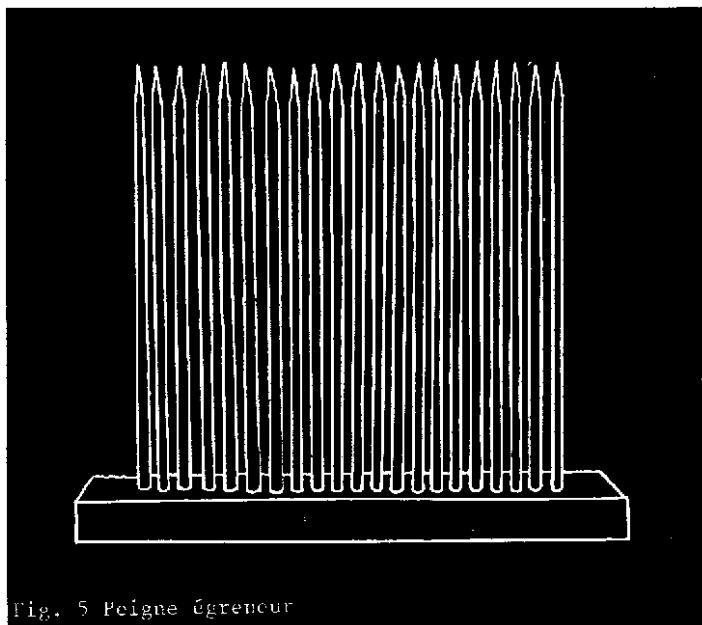


Fig. 5 Peigne égreneur

TEINTURE NATURELLE

L'EAU

La qualité de l'eau est très importante pour le lavage et la teinture.

L'eau de pluie est la meilleure que l'on puisse utiliser. Seulement il n'est pas toujours possible d'en disposer. Aussi doit-on utiliser l'eau de rivière, l'eau de puit ou l'eau "du robinet". Ces eaux contiennent toutes, en quantité plus ou moins grande, des sels minéraux (chaux, magnésie, fer, etc.)

Les eaux qui renferment une grande quantité de résidu fixe (contenant une partie importante de carbonate de chaux) sont dites "eaux dures". Celles qui en renferment moins sont dites "eaux douces".

Les eaux dures se reconnaissent facilement quand on les porte à ébullition : en effet, l'acide carbonique étant chassé, le carbonate de chaux se précipite et l'eau devient trouble.

Pour le nettoyage de la laine, les eaux dures sont nuisibles parce que la chaux forme avec le savon une combinaison insoluble (savon calcaire), qui s'élimine très difficilement. Cela se traduit, lors de la teinture, par des inégalités, car le colorant se fixe très mal là où il y a du savon calcaire. De plus les eaux calcaires ont l'inconvénient de ternir les nuances et de faire virer la couleur.

Lorsque l'eau est ferrugineuse, il peut se produire de l'oxyde de fer et celui-ci a le pouvoir de se fixer sur les fibres en produisant des taches de rouille, ce que, bien sur, il est utile d'éviter. Le fer contenu dans l'eau peut également agir comme mordant et de ce fait apporter des modifications importantes et fâcheuses lors d'une teinture n'employant pas ce mordant. En effet, les jaunes deviennent verdâtres et les rouges brunissent.

Il faut donc, avant le lavage et la teinture des laines, épurer de telles eaux.

TEINTURE NATURELLE

EPURATION DES EAUX

Cette épuration se fait facilement en faisant bouillir l'eau pendant un certain temps. Par cette ébullition, la plus grande partie des carbonates de chaux et de magnésie est précipitée ainsi que l'oxyde de fer. Toutefois lorsque l'on a besoin d'une grande quantité d'eau, il est intéressant d'avoir recours à un correcteur ou à un adoucisseur d'eau (ce matériel plus ou moins onéreux va du simple filtre à l'appareil le plus perfectionné.)

PREPARATION DE LA LAINE

Avant de procéder à la teinture, deux opérations sont nécessaires: le lavage et le dessuintage.

LE LAVAGE

a) Il peut être effectué sur le mouton, avant la tonte (aujourd'hui, cela ne se pratique plus). Autrefois, on conduisait les moutons dans un cours d'eau ou dans de grands bassins. La personne chargée du lavage frottait la toison des moutons jusqu'à ce qu'elle soit propre. Ces laines étaient dites lavées à dos.

b) Il peut être effectué après la tonte. Dans ce cas les toisons sont mises à tremper dans des cuves ou directement à la rivière. Le trempage dure environ 24 heures ensuite, les toisons sont rincées jusqu'à ce que l'eau soit claire.

c) Lorsque l'on utilise du fil filé à la main, il est bien rare que la laine ait été lavée avant le filage aussi doit-on laver les écheveaux comme indiqué en b)

Le lavage a pour but de débarrasser la laine de la poussière, de la terre, du sable, des crottes, de l'urine et de la partie soluble du suint appelée "suintate brut".

LE DESSUINTAGE

Il a pour but de débarrasser la laine de la "suintine" (partie insoluble du suint).

Pour cela on employait autrefois l'urine humaine putréfiée. Pour 1 Kg de laine, le bain était composé de:

Eau 22,5 L
Urine humaine putréfiée 7,5 L

Il était porté à 35°C environ et on y plongeait la laine pendant 15 minutes. On terminait par un rinçage abondant. Aujourd'hui, on lui a substitué des dissolutions faibles de carbonate de soude (cristaux de soude du commerce) additionné de carbonate d'ammoniaque. Pour 1 Kg de laine on emploie:

Eau 30 L
Carbonate de soude 120 G
Carbonate d'ammoniaque 30 G

Après avoir maintenu la laine pendant 20 minutes dans ce bain à 35°C, on la sort, on l'essore et on plonge dans un deuxième bain plus faible, mais de même température, composé comme suit:

Eau 30 L
Carbonate de soude 100 G

L'immersion dure 15 minutes et on termine par un rinçage abondant.

IMPORTANT: Après le dessuintage, la laine doit toujours être soigneusement lavée puis tordue et séchée à l'ombre, parce qu'elle jaunit facilement au soleil.

Traditionnellement, un troisième chapitre était inclus dans la préparation de la laine, c'était celui du blanchiment. Mais le blanchiment n'étant pas utile et même déconseillé pour la teinture naturelle des laines utilisées en tapisserie et broderie, nous passerons ce chapitre sous silence.

MORDANCAGE DE LA LAINE

Au cours des différentes teintures, les matières colorantes, amenées aux conditions convenables sont déposées sur la laine de manière à faire corps avec la fibre et à n'en pouvoir être détachées que par l'intervention d'un agent chimique plus ou moins énergique; mais parmi elles, certaines n'ont besoin que d'être appliquées sur la fibre (Indigo, Pastel), tandis que d'autres, telles la Garance, la Cochenille et la Gaude, ne s'unissent aux différentes fibres que par le concours d'auxiliaires qu'on désigne sous le nom de "mordants".

On donne le nom de mordant à toute substance qui possède la double propriété de s'unir, d'une part, à la fibre, d'une autre aux matières colorantes. Le mordant le plus employé est l'alun.

L'opération par laquelle on fixe le mordant sur la fibre s'appelle le "mordantage" ou "l'alunage" ou encore le "bouillon". Nous donnerons les recettes du mordantage de la laine avant chaque recette de teinture qui le nécessite, car, les proportions sont différentes suivant que l'on destine la laine à être teinte avec tel ou tel colorant naturel.

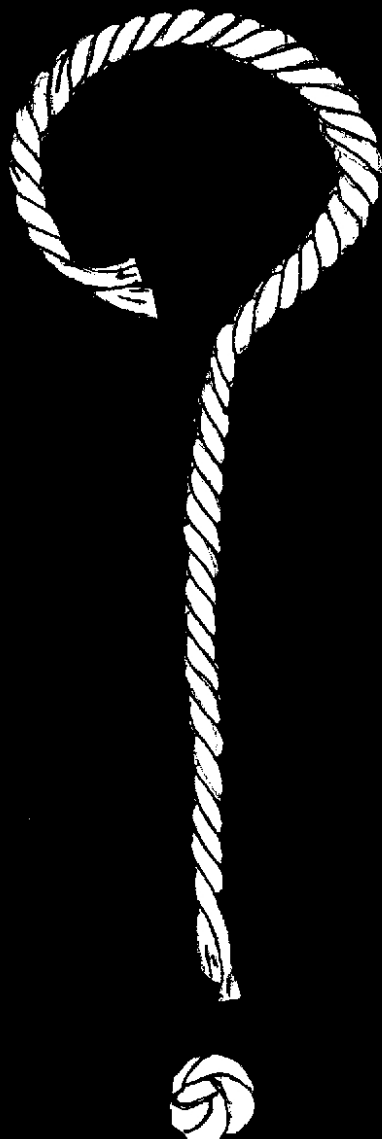
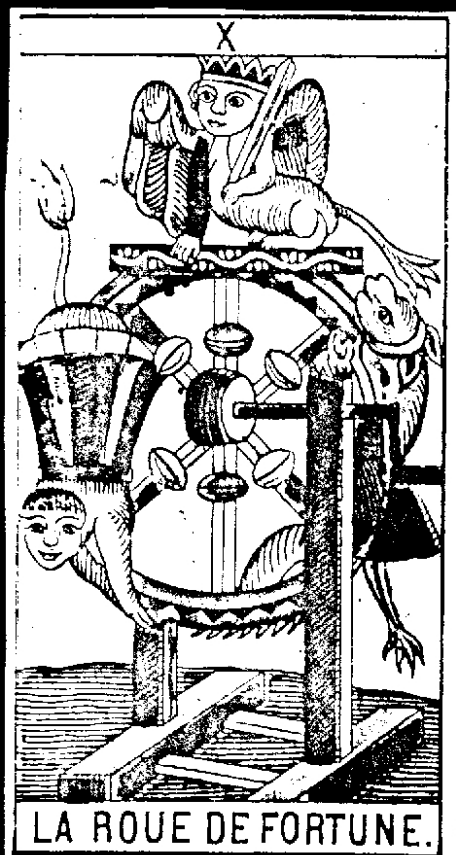
Après le mordantage, l'on doit "faire reposer la laine", c'est à dire, la mettre dans un endroit plus ou moins chaud et humide, pendant 2 ou 3 jours, voire même 4 jours. Cela a pour but d'aider à la fixation des mordants sur la laine. Sans cette oxydation indispensable, le mordant serait en partie éliminé au cours de la teinture.

NOTA: Plus le mordant est long à s'oxyder plus la couleur est brillante

Dans les recettes de teinture nous n'employons jamais le sulfate de fer comme mordant car, celui-ci est trop corrosif et il lui suffit de quelque dizaines d'années pour détruire la laine qui le recevait.

Extrait de "Teinture naturelle des laines employées en tapisserie, tapis et broderie".
Lucien Jatteau édité par Lice et Couleur
(15F + 6F de frais de port, Association nationale de filage à la main et de teinture végétale-Monsieur F. Brun, secrétaire général-Guillou-Montagne par Lussac 33570 Lussac





8^e BIENNALE
INTERNATIONALE
DE LA TAPISSERIE

-Q. Comment peut-on expliquer, selon vous, le fait que Lausanne ait pris cette importance dans le monde de la tapisserie et du textile, et pensez-vous que le caractère de la biennale soit dans la lignée de ce que souhaitait Lurçat?

-R.B. Votre question est double, l'une factuelle, l'autre conjecturale. Vous pensez bien que l'on ne va pas faire parler les morts. D'autant que prêter des intentions aux morts, c'est généralement souscrire à ses propres intentions à soi. Concernant le problème historique, qui a déjà été exposé dans plusieurs catalogues et que vous rappelez par ailleurs, on peut dire que le point de départ est circonstanciel. Il est dû à l'amitié qui liait Lurçat, Pierre Pauli et Paul-Henri Jaccard.

Le projet a été proposé à l'ancien syndic de Lausanne, Georges André Chevallaz, qui s'est montré immédiatement très ouvert à cette proposition, proposition à laquelle j'ai d'ailleurs été personnellement associé dès 1962, c'est-à-dire dès la première biennale.

Pierre Pauli a eu la charge de conservateur du Musée des Arts Décoratifs et de commissaire de la biennale de la tapisserie. C'est lui qui a fait l'immen-

se travail de défrichement et de première exploration en particulier en direction des pays de l'Est où sa femme et lui étaient liés à un ensemble d'artistes.

L'idée initiale avait été de créer un Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne, conformément aux statuts. A l'origine, ce devait être l'occasion d'édifier un centre sur une vaste esplanade de Lausanne. Mais les difficultés urbanistiques et financières ont empêché de réaliser ce premier projet. On s'est alors replié sur l'idée de la biennale, à la faveur de la situation de Pierre Pauli qui jumelait le Musée des Arts Décoratifs et le CITAM. Dans une première étape, les biennales ont fait l'objet à la fois de choix auxquels procédaient des représentants nationaux et de choix individuels. Dans un second temps est venue l'instauration d'un jury, réglementairement souverain, Pierre Pauli étant secrétaire général et commissaire d'exposition, mais ne procédant pas au choix. Les biennales se sont succédées avec un point d'ancrage, le bureau du CITAM, doté de moyens réduits. Ce qui explique que certains objectifs assignés au départ n'ont pu être amorcés. Par la force des choses, c'est la biennale qui a accaparé l'ensemble des activités du CITAM.

Complétant ce point historique, on pourrait dire enfin que la biennale n'a été possible qu'à partir d'une conjonction de moyens. La ville de Lausanne finance le CITAM sous la forme d'une association, le deuxième partenaire étant l'Etat de Vaud et donc le musée cantonal des beaux arts, le troisième partenaire étant l'Association des Intérêts de Lausanne qui fournit certains éléments de relations publiques. Il y a là un facteur de collaboration qui mérite d'être souligné.

DE QUOI S'AGIT-IL ?

par JEAN LURÇAT
Juin 1962

Un Centre International venant d'être créé et domicilié à Lausanne, il importe d'en définir clairement les ambitions, les origines. Ce sont là questions légitimes, auxquelles il convient dès aussitôt de répondre.

Nous trouvons en face d'un moyen d'expression particulier de l'art contemporain, nécessité se présente de travailler à en dégager - par des entretiens ou des expositions - le comportement dans la société, le climat esthétique et le climat économique; il s'agit également, bien sûr, d'en désigner à l'opinion internationale les résultats les plus marquants.

Mais tout comme sont en perpétuelle mutation les sciences exactes ou les idéologies, les Pouvoirs, les Sociétés donc, ainsi en est-il de chaque moyen d'expression. Et il advient que parmi ces moyens, certains pendant un certain laps de temps, fleurissent, dominent, puis dégèrent et tombent en quenouille. Ainsi en fut-il pendant deux siècles de la tapisserie murale. Et ce Centre est habilité pour rédiger un constant réveil, et dans la mesure de ses forces, pour aider à ce réveil, pour l'appuyer des ressources et des intelligences d'une ville célèbre pour ses initiatives et pour la cordialité de son accueil; et pour l'appuyer, ce réveil, des diverses compétences, qu'elles soient d'ordre historique ou d'ordre technique, qu'il s'agit d'ajouter...

-Q. Dans la mesure où la biennale a constitué un enregistreur des différents courants et des différents renouvellements du textile contemporain, il serait peut-être bon dans un premier temps de les recenser. D'abord peut-être le passage d'une tapisserie narrative au concept de textile.

-R.B. La première biennale a vu l'affrontement entre la tapisserie murale, tissée en haute ou basse lisse, avec la tapisserie polonaise. Elle a été l'occasion de l'irruption de matériaux nouveaux et d'un métier non reçu comme tel par la tradition, c'est à dire de tapisseries sinon à trois dimensions, du moins utilisant des reliefs très prononcés.

C'est un point de départ qui a engendré un certain nombre de difficultés avec la France qui comprenait mal, à tort ou à raison, une telle irruption.

Si l'on dessine ensuite la progression des différentes biennales de façon schématique, il me semble que l'on a assisté à l'émergence d'une série de tendances qui ne sont pas tellement différentes des tendances pratiquées par la peinture et la sculpture, pour autant que l'on puisse maintenir encore la distinction entre ces deux expressions artistiques.

On a vu progressivement la tapisserie se détacher du mur. D'abord sous la forme de reliefs, par exemple dans les nervures de Jacobi, puis devenir véritablement tri-dimensionnelle et s'isoler tout à fait dans l'espace.

Une deuxième tendance, moins confirmée, mais que Daquin illustrait en quelque sorte a été la recherche d'une tapisserie de type cinématique introduisant des mouvements dans l'espace.

Une troisième tendance a consisté dans une recherche abstraite qui semble jouer sur la réduction des motifs abstraits. Je pense surtout aux Hollandais.

Une autre, qui a été très frappante, mais qui est un peu en régression maintenant, caractérise la tapisserie environnement, où le visiteur était censé entrer et vivre un espace intérieur.

Une autre, avec Bankowsky, utilise une tapisserie qui implique une participation ludique du spectateur ou du visiteur, tapisseries filets, tapisseries jeux, destinées à l'enfant ou ce qui reste d'enfant en nous.

Puis une tendance figurative au second degré, à partir des images publicitaires, des images télévisuelles, à la façon de la peinture hyperréaliste, caractérisée par une série d'inspirations nées des nouveaux média, dont l'écran de télévision, l'écran vidéo est la justification.

Une tendance matérialisée par la suppression du contenu de la tapisserie au profit de sa seule structure. C'est le cas de Lisa Rehsteiner qui rejoint d'une certaine manière les recherches de Malevitch ou de Kandinsky : la ligne, le point. Une réflexion critique où l'on dépouille progressivement le contenu pour essayer de faire apparaître une structure essentielle.

Une autre tendance est représentée par les Californiennes ; c'est la tapisserie déchêt, faite de matériaux dérisoires ou non-signifiants ou non nobles, avec l'introduction du papier journal, de rebuts de métal et qui donnent l'impression d'une espèce de toison somptueuse.

Une volonté anthropobiologique avec Abakanowicz qui aboutit à une structure textile mannequin.

Une autre où le jeu de la figuration tend vers la complicité du rire.

Une autre tendance est la tapisserie-action : essayer de transformer le produit en une action qui devient suffisante par elle-même.

Une tendance "archéologique" illustrée par certaines formes de Graffin qui essaye de trouver un rapport avec les sociétés traditionnelles, présente aussi chez certains artistes d'Amérique du Sud comme Olga de Amaral, en rapport avec la Nature.

Et puis une tendance anthropomorphique...les empreintes de pas, de mains, etc....

-Q. A vous écouter il semble qu'il y ait cependant deux types de tendances; celles qui sont communes aux autres domaines artistiques et des tendances propres au fait qu'il s'agit de textile.

-R.B. Quant aux tendances générales, je pense en effet qu'elles ne se distinguent pas, dans leur essence, des autres tendances qui se manifestent dans les autres arts. Ce qui resterait spécifique, c'est le fait que certaines évoluent dans le sens d'une relation nouvelle entre un textile et une situation sociale collective. Quelques artistes ont la tendance fâcheuse de faire des oeuvres d'art qui auraient une raison d'être suffisante en elles-mêmes ; à la limite des pièces de musée.

-C.R. En fait un certain nombre de recherches ont nié le mur et d'autres nié le textile, en utilisant l'entrelacs de matériaux non textiles.

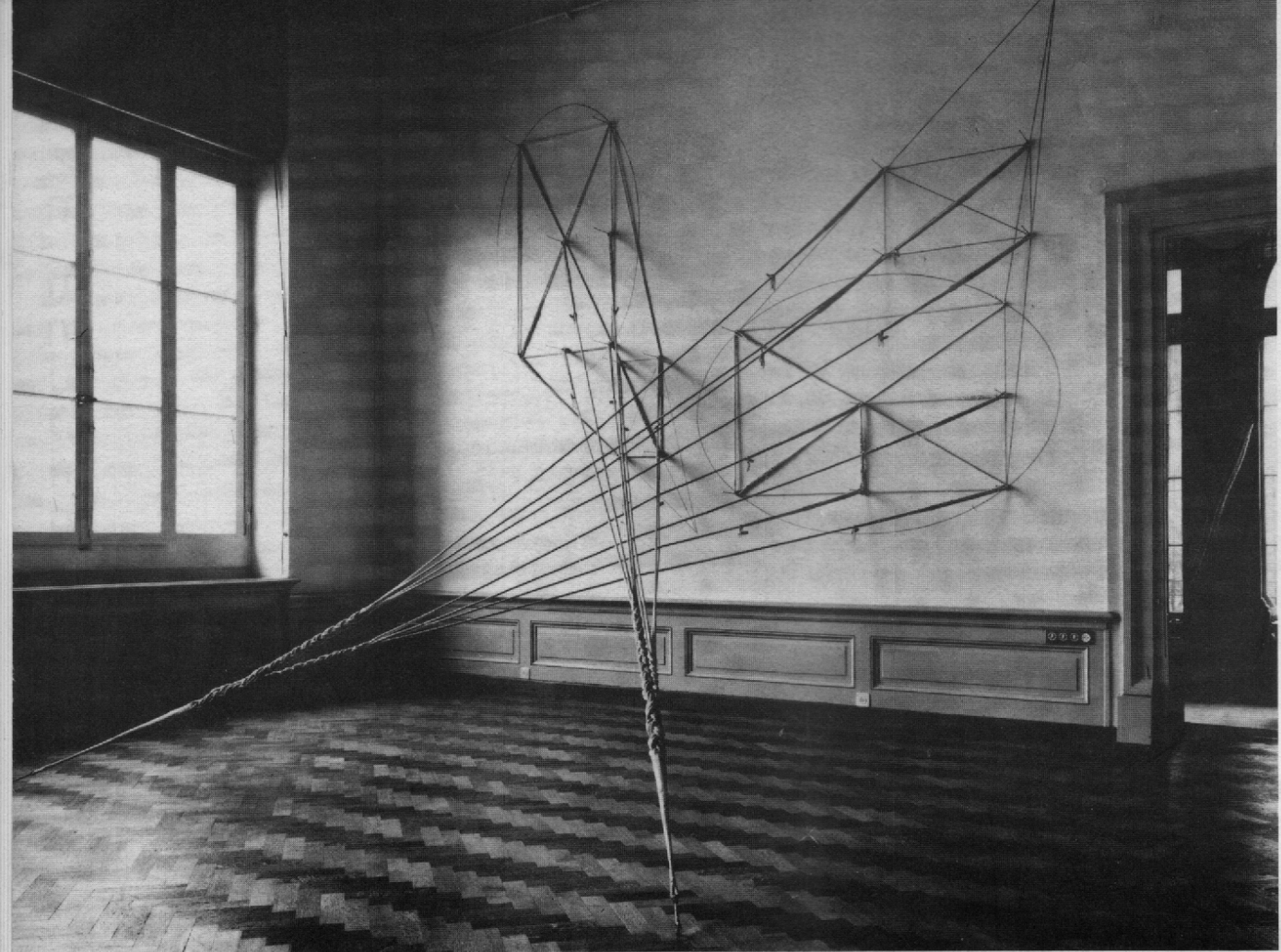
-Q. Ne pensez vous pas que la spécificité réside dans la volonté de faire évoluer une certaine conception de la tapisserie, ce que Graffin résume en disant "un beau tissu peut-être plus beau qu'une tapisserie"?

-R.B. Il n'a pas tort. Un tissu comporte en lui-même une texture, un toucher, des qualités thermiques et chromatiques. La seule différence est que généralement on utilise le tissu et que ses qualités se dissolvent ou ont l'air de se dissoudre par ce qui dépasse le fonctionnel. Il est clair que certaines tentures du Tiers-Monde, les boubous africains, constituent en soi une tapisserie, dont le véritable support est l'homme qui la porte. Il est juste que la nature du matériau a une qualité intrinsèque.

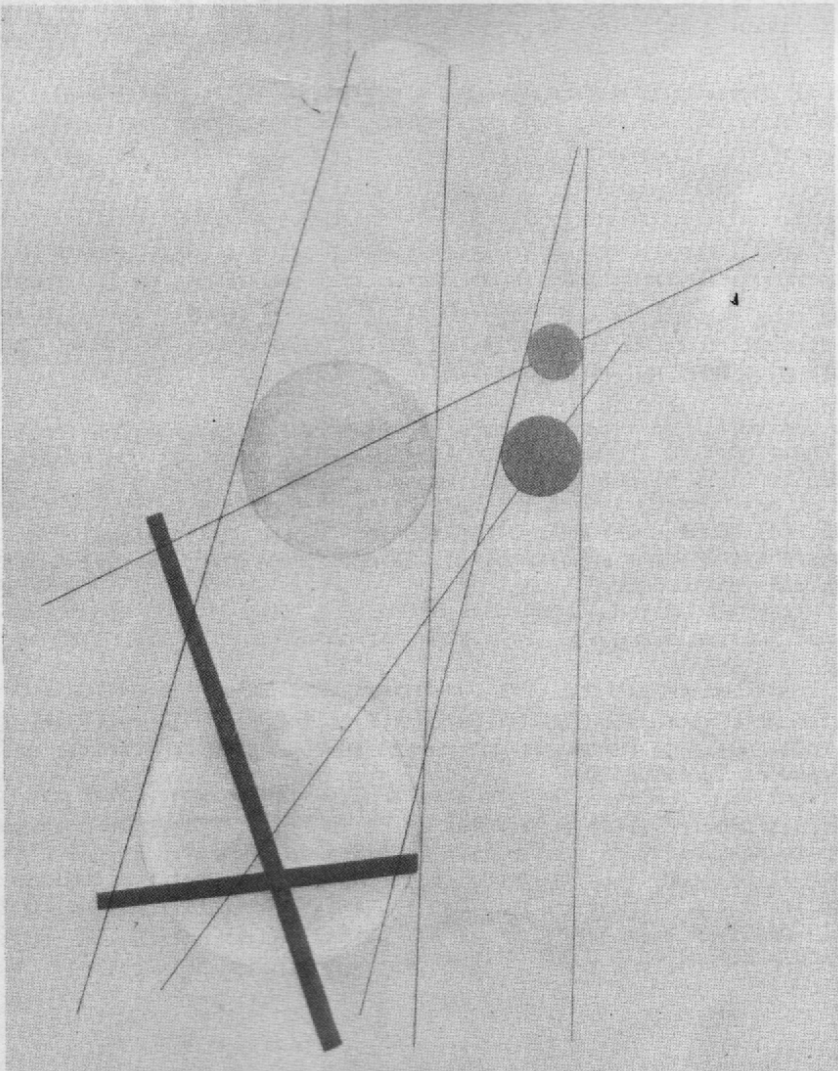
-Q. On a également l'impression que si pendant très longtemps la représentation a occulté la technique, les biennales ont permis au contraire de remettre en avant le matériau et la technique.

-R.B. On pourrait ajouter cette considération : je crois, à tort ou à raison, que l'homme reste sensible à la possibilité de mimer un "faire". Ce qui n'est pas le cas pour la peinture. En présence de l'oeuvre tissée, il y a quelque chose de sensoriel qui s'éveille en lui, une tactilité possible. Ce que récuse très souvent la peinture à la faveur de la représentation exclusive, et encore davantage la sculpture où on n'a pas l'impression de pouvoir participer.

Or, lorsqu'il s'agit d'art mural, c'est-à-dire de l'insertion dans un ensemble polyphonique de l'oeuvre peinte ou sculptée; lorsque l'artiste, dans le monument, est appelé à jouer une partie qui lui est dictée par l'architecte, tout change : tout entre en mutation. L'ampleur des surfaces à décorer, le lieu même où vont s'implanter ces grandes tentures tissées; le divorce si curieux qui vient de se creuser entre l'oeuvre murale et la spéculation financière; le fait que le peintre mural comme l'architecte de notre époque, comme le chercheur scientifique, comme le chirurgien, comme l'inventeur industriel, est amené à retrouver cet esprit d'équipe qu'ont connu les bâtisseurs du monde occidental; ces faits, ces pensées de la société et ces commandites et ces aides précieuses de la société; ce nouveau climat, voilà ce qui doit préoccuper l'historien; car enfin ces grandes organisations économiques ou politiques qui débouchent dans la vie spirituelle du peintre; ces trusts, ces banques, ces organisations internationales, qui jalonnent nos grandes villes de monuments énormes, disposant de moyens financiers considérables, va-t-on se présenter devant ces forces avec les paniques et les gesticulations d'individus affolés par les nouvelles puissances d'une civilisation dont, après tout, nous sommes les auteurs, les acteurs, les bénéficiaires, les responsables.



Lisa Rehsteiner Suisse Le mirage amarré. Epissures. 1975. Photo CITAM



Moholy Nagy Em3 Tableau téléphoné 1922

FRANCOIS MATHEY

-Q. La tapisserie n'est-elle pas exemplaire des rapports artistes/artisans? Ne vous semble-t-il pas que d'une certaine manière, la biennale de Lausanne a enregistré le passage de la dualité artiste/artisan, cartonnier/lissier à une unité qui s'est faite par les lissiers créateurs ou les créateurs textiles?

-F.M. En effet, j'ai constaté qu'il y a eu une volonté de considérer la tapisserie comme un art majeur, complet et réalisé par une même personne, en éliminant les cartonniers en tant que tels, mais dans la perspective où le cartonnier "artiste" emploie un exécutant salarié et servile. Il nous a paru à tous qu'il fallait créer une collaboration étroite entre l'un et l'autre.

Paradoxalement, cette forme de taylorisation actuelle du travail est très contraire à la démarche sociale de Lurçat qui a été amené pour des raisons économiques d'exécution plus rapide à une production standardisée.

Le jury n'a pas d'a priori, il essaie de deviner à travers les choix qui lui sont proposés les orientations ou les mutations qui sont décelables et il n'impose pas son goût. S'il y a des changements d'une biennale à l'autre, c'est que nous sommes ou tentons d'être perméables aux influences décelées à travers les propositions qui nous sont soumises.

C'est ainsi que l'on est passé du carton "traditionnel" à la tapisserie "sauvage" puis à la tapisserie à trois dimensions en retournant maintenant à des normes plus classiques.

Cette année nous éprouvions tous une espèce d'allergie à une création qui s'en allait de tous les côtés, avec un sentiment que la tapisserie était en train de se diluer dans un espèce d'anarchie et de conception et de réalisation.

Les créations japonaises nous ont donné le sentiment que les choses reprenaient une vérité plus profonde, un sérieux qui était en train de disparaître, et c'est un peu pour cela qu'on les a majorées.

On peut se satisfaire d'une idée, mais on ne se satisfait pas d'un noeud mal fait.

-Q. Quel est votre sentiment vis-à-vis des projets conceptuels?

-F.M. Vous savez, il faut que les choses que l'on propose soient d'une autorité incontestable pour pouvoir les retenir. Certains de ces projets étaient très loin de la tapisserie. En ce qui concerne les empilements de draps de Sheila Hicks, je n'ai pas vu la réalisation, mais je suis sûr que c'est beau. Je crois que c'était très courageux de sa part de montrer qu'il ne faut pas s'obstiner dans la répétition des "trucs". Elle a fait table rase et il faut considérer sa participation comme un manifeste, mais ce n'est pas une oeuvre.

Si je parle en tant que français, il m'est ar-

rivé de souffrir au sein du jury d'un ostracisme presque systématique à l'égard de la tapisserie dite française parce qu'on la prenait à la lettre comme une tapisserie de peintre, alors qu'il y avait eu des grands changements. Mais c'est pourtant bien à travers les peintres que les choses peuvent évoluer.

-Q. Pouvez-vous développer ce point de vue?

-F.M. Vous savez c'est le problème général de la décoration. Il y a les créateurs et les écornifleurs... et les écornifleurs sont partout, aussi bien dans la tapisserie sauvage. Mais les peintres, même s'ils ne sont pas nécessairement attirés par la tapisserie en tant que telle, ont une manière personnelle d'envisager la création qui transforme à son tour la tapisserie.

On se moque volontiers des cartons miniatures que l'on fournit aux lissiers, mais je suis convaincu que le lissier, s'il a du génie peut à partir d'une simple carte postale inventer une oeuvre authentique et qui n'aura guère de rapport avec la carte postale elle-même. Pour cette tapisserie là on se défend, non pas au nom de la France, mais au nom des principes. Ce serait dommage de faire table rase d'une tradition qui a tout de même fait la tapisserie internationale.

Par contre, il y a une tapisserie "style biennale" qui prolifère aussi en France, d'une manière un peu anarchique, mais avec souvent des expériences très sérieuses. J'y suis aussi très attentif.

-Q. La biennale a-t-elle réussi dans son projet de remettre la tapisserie à l'égal de la peinture et de la sculpture?

-F.M. Vous reprenez le problème artiste/artisan par un autre biais. C'est la qualité des oeuvres qui fait que les artisans de grand mérite peuvent tenir le coup.

Pour que la biennale puisse démontrer que la tapisserie est un art majeur, il faudrait encore plus de sévérité, il ne faudrait peut-être exposer que cinq tapisseries. Mais on crierait alors au scandale, à l'élitisme. Pourtant quelles sont les oeuvres de 1677 que l'on considère comme exemplaires? Il n'y a peut-être en effet cinq ou six tableaux ou sculptures et par hasard une tapisserie.

-Q. Quel regard jetez-vous sur la tapisserie en France?

-F.M. Il me semble que la tapisserie française se porte bien puisqu'il y a beaucoup de créateurs. Mais dans la tapisserie française, il y a la tapisserie des Gobelins qui a sa tradition et son grand mérite, et il y a l'autre.

-Q. Justement la tapisserie en France n'est-elle pas vécue différemment de beaucoup d'autres pays compte tenu d'une tradition ancienne et qui se maintient sous une certaine forme?

-F.M. Si la tapisserie française voulait à tout prix se maintenir au nom de la tradition supposée, elle risquerait de se scléroser et de disparaître. C'est d'ailleurs bien ce qui a failli arriver. Mais la tapisserie des Gobelins actuelle est tellement différente de ce qui se faisait il y a vingt ans qu'on ne peut pas l'accuser de rester dans les mêmes ornières. Il y a un effort dans le choix des artistes et dans les expériences; c'est peut-être la conséquence des expériences étrangères qui sont récupérées au travers de la tradition; ce qui me paraît une chose très valable.

Interview: M.Thomas
Juillet 1977

DANIEL GRAFFIN

Interview: F.Galle
M.Thomas Mai 1977

-Q. Comment se conçoit la progression des oeuvres que vous avez réalisées pour les trois Biennales successives où vous avez été sélectionné?

-D.G. Pour la première, j'ai voulu dans "Situation triangulaire" développer et concrétiser la définition de la tapisserie de Chevreul : "le fil détermine la couleur à la limite de son action". J'ai choisi deux couleurs; le bleu indigo et le magenta, et j'ai superposé deux surfaces en faisant jouer dans la troisième dimension le rapport de ces deux triangles, l'un plus petit que l'autre. Les couleurs jouaient l'une par rapport à l'autre, comme elles le faisaient dans une tapisserie du 15^{ème} siècle, où les formes sont parfaitement déterminées et les couleurs enveloppées et limitées par les formes et l'action des fils.

A la seconde, pour "Indigo triangulaire" le centre était important; toutes les lignes de forces aboutissaient vers le centre.

En fait le but commun à ces deux travaux était de voir ce qui se passe quand on réalise une sorte d'aspiration de l'espace. Au contraire, cette fois je voulais remplir l'espace avec une compression délimitée par un câble en tension et voir la réaction rencontrée avec une forme extrêmement dynamique à l'intérieur. Techniquement, après avoir fabriqué les formes gonflables en les soudant dans les docks de Marseille, je vais finir la réalisation sur place à Lausanne. Faire les enveloppements et coudre dans le lieu.

-Q. Pourquoi ne pas le terminer pendant la Biennale elle-même?

-D.G. Vous savez, je ne suis pas pour le show-business. Je n'aime pas le spectacle. J'ai fait de l'action culturelle "quand j'étais petit" mais maintenant je n'en ai vraiment pas envie.

-Q. Ce qui paraît très intéressant c'est l'absence d'armature. Vous obtenez une tension, un dynamisme de la forme, soit en faisant jouer la tension extérieure, soit en la gonflant de l'intérieur, soit en la faisant pénétrer par le vent. Cela vous tient à coeur que le textile soit tendu naturellement?

-D.G. Vous savez si on prend la haute couture, ce qui fait qu'un mouvement est beau, c'est le corps. C'est le corps de la mère...ou de la femme.

-Q. Et ici le corps c'est l'air?

-D.G. C'est l'air et c'est la présence manquante. Ce qui charge les objets d'une présence c'est qu'il n'y a pas d'armature. C'est le mystère. Je crois que

* cette notion est très érotique. Ce qui est beau dans une robe, c'est son mouvement, c'est ce qu'elle suggère.

En réalité, ces objets se situent entre deux mondes. Valéry disait : "Il y a deux maux qui menacent également le monde ; l'ordre et le désordre". Si c'est trop ordonné, ça m'angoisse et si ce n'est pas assez ordonné, ça m'angoisse aussi.

-Q. Ces trois réalisations ne sont elles pas spécifiques d'une manifestation comme la Biennale et inconcevables ailleurs?

-D.G. Il faut être absolument honnête. Je crois en effet que l'on fait les choses un peu pour la Biennale. Avec une plus value de dimension.

-Q. Avec peut-être aussi une sorte de vedettarisation?

-D.G. Vous savez il ne faut pas manquer du mot que l'on appelle en arabe FIRQAN, le discernement. Le discernement c'est le fait de l'art. On ne peut pas considérer après avoir été sélectionné, que Elle ou Marie France sont des tribunes. La Biennale doit être un début pour le travail et non un succès sur lequel on se repose. Le succès n'est pas le mot juste, le mot qui nous intéresse c'est la réalisation, se réaliser en tant qu'homme et en tant qu'artiste.

-Q. Artiste ou artisan?

-D.G. En ce moment je me sens vraiment artisan. De plus en plus j'ai envie de voir des objets qui ont du métier. J'aime bien que le concept soit fort comme dit Duchamp, mais si ce n'est pas soutenu par un savoir sur le plan technique, ça me lasse. Je l'ai dit dans le catalogue des Arts Décoratifs. Ce n'est pas la notion de fonction qui fait la rupture entre l'art et l'artisanat. Un objet peut être fonctionnel et avoir malgré une très grande présence. Par exemple toute la poterie japonaise. Un objet est alors chargé d'une autre dimension, c'est celle de la métaphore et puis on peut le transposer dans n'importe quel contexte onirique. Quand Malraux parle de la petite cuillère à fard qui est au Musée du Louvre, ce n'est plus une petite cuillère à fard. On rêve avec ces objets. J'ai été à Bucarest récemment, au musée des villages où l'on trouve toutes les maisons de Roumanie par région. Ce qui m'a fasciné, ce sont les ruches, elles sont fabuleuses, tressées, couvertes de terre. Je les imagine comme des grandes momies, je change l'échelle en rêve. Finalement je suis terriblement égoïste. Je ramène tout à ma création. Si je ferme les yeux et que je pense à la peinture ... Dans Sardanapale de Delacroix, une seule chose m'intéresse, c'est le mors et la bride du cheval que tient un esclave noir et qui traverse une grande partie de l'espace pictural en biais avec une tension rouge. Ils expriment le cri de la femme que l'on assassine. Ça pour moi c'est de la peinture.

-Q. Avec vos objets, n'êtes-vous pas en train de rejoindre une création primitive, mythique?

-D.G. J'espère. Il faut beaucoup d'efforts pour flotter dans ce monde. Le travail artistique est forcément une convention. C'est une sorte de négation du réel. On peut dire que toute l'histoire de l'art est une histoire de la résistance. Je veux cela et l'objet veut autre chose, et entre les deux on se rencontre.

1- HOCINE TOUHAMI Vidéo I,II,III et IV. 100x500, haute lisse, laine. Manufacture des Gobelins. 1977. Photo CITAM
2- JEANNE TRONQUOY Il neige. 160x280, enroulement,bois,laine,soie et coton. 1977. Photo J.T. -3- GENEVIEVE DUPEUX Tapisserie métallique n° 2. 250x220,basse lisse,métal. 1977. Photo G.D. -4- DANIEL GRAFFIN Ruche,musée des villages Bucarest. Photo Daniel Graffin. -5- MARIE MOULINIER Images Souvenirs. Haute lisse, chaîne de lin, tramé de lirette. 1976-1977. Photo M.M. -6- DENIS DORIA Mercredi I4 Juillet 1976. 290x211, basse lisse. Manufacture de Beauvais. Photo D.D. -7- NICOLAS SCHOFFER Murlux I. 486x320, tube plastique. Manufacture des Gobelins 1972-1977. Photo S.Kowalski.

Interview: F.Galle
Avril 1977

-Q. Hocine Touhami, que penses-tu de ta sélection à cette biennale?

-H.T. Mon rôle par rapport à cette biennale s'est limité à envoyer un carton, et à partir de là ...

-Q. Et quel était ce projet?

-H.T. Une succession d'images vidéo en noir et blanc.

-Q. Pourquoi avoir proposé ton portrait?

-H.T. Toute proposition de réflexion au niveau graphique fait appel à un sentiment de cabotinage ou de narcissisme, et plutôt que de proposer un corps anonyme ou une nature morte, je préfère d'une façon honnête proposer ma gueule... et puis pendant le Ramadan, quand j'ai faim, je suis photographique !

-Q. Comment es-tu passé de la vidéo à la tapisserie?

-H.T. La vidéo est l'expression d'une image vivante et continue, matérialisée en tant qu'image fixe sur un écran grâce à une succession de petits cubes, point lumineux, qui permettent la lecture de ce message. J'ai eu l'idée de retranscrire une technique, elle-même fixe et figée, la tapisserie, prise dans son aspect traditionnel. Le dénominateur commun est la trame, prise ici dans sa véritable dynamique technique.

-Q. Geneviève Dupeux, quelle a été votre formation en textile?

-G.D. J'ai reçu une formation de tissage à la main, chez Jacques Plasse Lecaisne, pendant un an. Auparavant, j'avais passé deux ans à la Sorbonne et étudié l'esthétique avec Souriau.

Pendant dix ans, j'ai fait du tissage pour l'architecture intérieure, la couture et l'ameublement. Par la suite, j'ai eu un atelier rue de Tourmon, qui, parce qu'il s'ouvrait sur la rue, a été transformé en boutique par les passants. Depuis sept ans, je m'occupe de l'atelier de tissage que j'ai créé, dans la section textile, à l'école nationale supérieure des arts décoratifs, pour former des créateurs textiles.

-Q. Tout cela a dû vous conduire, naturellement, à vous intéresser à la tapisserie?

-G.D. En effet, ces études sur les tissus et leurs armures, m'ont amenée à élargir mes recherches: l'utilisation des matériaux tels que le papier, le nylon et les fils métalliques offrent des possibilités multiples.

Mais le plus important, c'est la matière et le fil est pour moi le moyen d'expression. Quelle que soit sa nature, il importe de ne pas oublier les traditions les plus simples, qui bien qu'utilisant des techniques très rudimentaires, constituent des sommets de réalisation jamais égalées à ce jour. Les précolombiens et les coptes ont tout inventé, on ne fait que les recopier.

En 1974 j'ai passé deux mois au Mexique et à Guatemala pour tisser avec les Indiens des régions de San Cristobal de las Casas, Atitlan et Chichicastenango. Cette expérience a été riche, car je possédais mon métier et je le voyais faire d'une manière différente. Je me suis aperçu que les perfectionnements techniques ne servaient qu'à aller plus vite, mais n'apportaient rien ni à l'invention, ni à la qualité des travaux produits. Tandis que différentes pratiques du métier permettent les transpositions, c'est à dire d'arriver à créer des choses nouvelles. On ne peut rien faire dans le tissage en faisant table rase du passé qui a tout découvert.

-Q. Et pensez-vous que la biennale puisse contribuer à faire avancer les recherches dans ce domaine?

-G.D. Oui, car elle permet une confrontation internationale et c'est la seule manifestation de ce genre. Elle montre aussi la continuité d'une oeuvre, comme celle d'Olga de Amaral. Mais il y a un grand risque qu'elle ne tombe dans la fausse avant-garde, trop d'intellectualisme confondant effet et métier.

-Q. Quels ont été vos premiers projets de tapisseries?

-G.D. A une époque je ne m'intéressais plus à la laine, parce que n'importe qui en faisait n'importe quoi et en particulier les tenants des "retour à la terre" qui pensent que de passer des bouts de toison dans de la ficelle c'est faire de la tapisserie. Je n'aime pas ceux qui trichent avec ce métier.

J'ai alors recherché les matériaux de notre époque: pourquoi, en effet, ne pas s'en servir, à condition de les laisser dans leur contexte vrai.

MARIE MOULINIER

-Q. Tout d'abord nous avons voulu connaître vos réactions, vous qui tissez plutôt des miniatures textiles, au milieu de toutes ces tapisseries monumentales qui sont présentées à la Biennale.

-R. Je m'y sens parfaitement à l'aise. J'avoue cependant que j'avais peur que mes petites tapisseries soient noyées dans ces grandes surfaces. J'ai été très étonnée de voir qu'elles tenaient bien le mur et même qu'elles étaient valorisées. L'oeil se repose sur cet arrêt intime.

Ce qui est intéressant, vous savez, c'est le contraste. Ce qui m'intéresse dans la tapisserie, c'est qu'il existe des milliers de possibilités. La tapisserie c'est une aventure. Il y a encore des chemins totalement inexplorés, des techniques nouvelles à dé-

couvrir. La question du format est ce que cela a tellement d'importance?

-Q. J'ai employé le terme miniature, car j'ai l'impression qu'il s'agit de tout autre chose qu'un mini-textile. Cela correspondrait plutôt à ce que l'on a appelé en peinture une miniature.

-R. C'est en effet mon sentiment. J'ai fait des tapisseries plus grandes, comme interprète. Mais personnellement je me sens très à l'aise dans les tout petits formats. En fait je me sens un peu en marge de la tapisserie. On m'a souvent dit, "la tapisserie ce n'est pas cela". Mais après tout dans les petits formats, il y a des peintures, il y a des gravures qui tiennent très bien le mur. Alors pourquoi pas la tapisserie. La matière apporte une chaleur, un confort dans le regard qui s'amuse, qui cherche comment cela est fait.

-Q. Du point de vue de la utilisez-vous?

-R. Des matériaux récupérés l'on utilise des matériaux vieux. C'est merveilleux et inouïes, des possibilités faut faire un choix. J'ai commencé à travailler avec Bissière, qui se passionna qui n'aimait pas du tout la laine, qui n'avait jamais Gobelin ou par Aubusson. vre-lit en lirette. Il a comme au Moyen Age quand on l'or. Cela a été une aventure partie d'une toile très pe ser.

-Q. Est-ce qu'il vous arr-

-R. Non, jamais! Où serait aucun sens. D'ailleurs je ne peux jamais faire de

Alors j'ai regardé autour de moi. Par exemple à Quessant, sur la plage j'ai trouvé des bouts de nylon, des algues, des morceaux de cordage. J'en ai fait de petites tapisseries, conçues pour elles-mêmes ou destinées à servir de point de départ pour autre chose. J'ai aussi travaillé le fil de métal, parce qu'il offre un immense choix de couleurs, de textures et qu'il ouvre un champ d'investigation et d'expression qui n'est possible avec rien d'autre.

-Q. Et comment concevez vous une tapisserie? Faites vous une maquette ou un carton préalable, comme c'est l'usage?

-G.D. Pour moi c'est le fil qui est le moyen d'expression. On ne peut pas dessiner ni faire un carton sans avoir senti auparavant les rythmes et la texture de la matière. Je tisse des échantillons à échelle réduite, ce qui me permet d'avoir très rapidement une idée précise de la tapisserie définitive. Je fabrique ensuite une maquette à échelle nature, parfois en kraft, sur laquelle je positionne les différents éléments de la tapisserie finale, ce qui me permet de corriger encore les détails insatisfaisants qui apparaissent. Et ceci est d'autant plus nécessaire que le type de matériau que j'utilise demande d'incessants contrôles.

-Q. Etes vous attirée par le tissage en volume?

-G.D. J'ai déjà fait des études en ce sens mais de petites dimensions. Mon projet c'est d'arriver au volume lui-même, plus par la technique et sa compréhension que par la spatialité proprement dite. En architecture intérieure j'utilise très souvent des écrans tissés avec des fils de nylon et placés les uns derrière les autres où la couleur joue en transparence.

-Q. Vous parlez d'écrans et d'espace. Etes vous intéressée par les problèmes d'architecture et ses rapports avec la tapisserie?

-G.D. Je me suis intéressée très tôt à l'aménagement des volumes intérieurs, j'ai travaillé avec des architectes en participant de très près à l'élaboration d'ensembles architecturaux.

Je ne crée pas une tapisserie pour faire une architecture, mais pour faire vivre un espace. La tapisserie doit être un moyen d'animation murale, peut permettre de recouper des volumes, de jouer avec la lumière pour modifier des perceptions d'espace et provoquer des interrogations, des illusions. Cela me fascine car ces cloisons offrent de multiples possibilités plastiques et sensorielles, comme de transformer le son, filtrer la lumière et posent le problème du "double face".

En ce moment, j'ai un projet de tapisserie destiné à accompagner un mur en béton, qui enveloppera une pièce de réception et se prolongera sur un patio.

Cette tapisserie aura, et c'est à souligner, à laisser vivre le mur.

-Q. Et où exécutez vous ces travaux, dans un atelier personnel?

-G.D. J'ai eu un grand atelier Faubourg Saint Antoine. Actuellement, je travaille Place des Vosges, soit aux environs de Paris dans un autre atelier.

-Q. Et ici, dans cet atelier des Gobelins ou nous vous rencontrons, que faites vous?

-G.D. Il y a quelques années, il ne restait plus en France que quelques véritables tisserands, actuellement, il y en a des centaines qui après six semaines de stage donnent eux-mêmes des cours. Bouillie pour chats, personne ne sait plus tisser.

D'autre part des métiers comme ceux des canuts, de la dentelle, dépérissent, ne s'étant pas adaptés à la vie contemporaine (architecture, couture, aménagement), ils répètent le passé, il faut repenser ces métiers, transposer et trouver de nouvelles façons de s'exprimer en conservant une technique parfaite.

La Société d'encouragement aux Métiers d'Art et la Manufacture des Gobelins et du Mobilier National m'ont offert la possibilité de fonder un atelier de recherche et de création, pour retrouver, conserver, transposer les techniques de tissage à la main. Je suis chargée de concevoir et réaliser ce programme.

Y travaillent actuellement d'anciennes élèves des Arts Décoratifs et quelques stagiaires, tous tisserands déjà éprouvés, envoyés pour la plupart par la SEMA et qui ont été sélectionnés par un jury. Ils ne sont pas plus d'une dizaine, possèdent une formation approfondie en histoire de l'art, graphisme, connaissance du milieu et c'est à ces conditions seulement qu'il est possible de faire avancer les choses dans une direction qui soit réellement neuve et originale.

-Q. Et le travail collectif? Permet-il selon vous des innovations intéressantes?

-G.D. Il n'est possible qu'avec des personnes de forte sensibilité qui ont déjà l'habitude de travailler ensemble, sinon le résultat risque d'aboutir à un compromis médiocre. Dans de bonnes conditions, on peut aller assez loin. Mais je dois dire que je ne pense cela que pour moi-même, car avant tout je n'ai aucun "message" à faire passer.

-Q. Vous parlez de l'enseignement avec enthousiasme!

-G.D. Oui, ça vous oblige à une grande rigueur. Alors que l'on fait des choses pour soi sans forcément analyser sa démarche. On est obligé de s'interroger.

C'est une interrogation et des recherches communes, nécessaires si l'on veut encore permettre une ouverture.

Interview: F.Galle
C.Perin Juin 1977

Geneviève dupeux

technique, quels matériaux

és. La lirette lorsque l'écupérés, c'est merveilleux raison des possibilités presque trop riches. Il beaucoup de chance. J'ai un peintre extraordinaire, it pour la tapisserie et a tapisserie traditionnelle voulu faire tisser par les Il a vu chez moi un cou-trouvé cela intéressant... r tissait de la soie, de ture magnifique. Je suis tite pour pouvoir m'amu-

ive de teindre vous-mêmes?

it le plaisir? Ça n'au- s pour mes miniatures carton. La matière ap-

porte une richesse tellement extraordinaire que cela change toutes les valeurs. Il y a les imprimés, les vieux tissus mangés par la lumière. J'avoue que si je ne m'amuse pas en travaillant, ça ne m'intéresse pas. Je ne me suis jamais prise au tragique. Je n'ai jamais pensé que j'avais une mission.

-Q. Et vous arrivez très bien à passer d'une activité qui est celle de la traduction libre ou bien très figée comme celle du "ticket de métro" à la réalisation d'objets personnels très poétiques comme "la salade" et vos propres créations?

-R. Cela me repose de passer de l'un à l'autre. On se lasse assez vite d'un travail. J'aime beaucoup travailler pour un peintre. C'est une autre démarche, le jeu de traduire quelque chose sans savoir exactement au départ. Je fais et je redéfais. "La salade" c'était passionnant. J'ai travaillé d'après une photographie, mais j'avais toujours une laitue fraîche en bas du métier. La transparence de la matière... la merveille de cette construction. C'est un objet dansant... la lumière qui joue...

-Q. Ces miniatures que vous avez présentées à la Biennale, un peu comme une bande dessinée, ont-elles réellement un rapport entre elles?

-R. Le rapport est à moitié voulu. Ce sont des tissages qui s'étendent sur deux ans. Elles sont faites un peu dans le même esprit. Certaines évoquent des paysages, par exemple certaines évoquent le climat de Nice, une ville rose où je réside une partie de l'année, ou bien j'ai traduit la "Baie des Anges". En somme c'est ma vie.

-Q. Un itinéraire personnel?

-R. C'est cela. Un itinéraire personnel. Au fond elles sont liées comme sont liés les jours d'une vie. Des impressions sensibles. Ce sont mes rêves. Ce que je porte en moi.

Interview: F.Casanova
C.Chodkiewicz, M.Thomas
Juin 1977

JEANNE TRONQUOY

-Q. Tout le monde s'accorde pour dire que vous avez une technique originale, pouvez vous nous dire comment vous y êtes arrivée?

-J.T. Arrivée? Je suis plutôt partie d'une constatation simple : pourquoi la souplesse du fil alors que le but (la tapisserie achevée) est une rigidité définitive des éléments les uns par rapport aux autres? J'ai donc pris le problème à l'envers : partons de la rigidité du fil fixé et non plus souple, pour voir ...

-Q. Je crois savoir que vous n'avez jamais tissé, ni même brodé. Par quel chemin, alors, êtes-vous venue à vous intéresser aux textiles?

-J.T. Textiles : un rapport purement sensuel aux fils, à leur couleur, à leur aspect, à leur éclat. Il n'y a plus que cela dans ma tapisserie. Si vous me permettez cette formulation, je dirais que j'ai tenté de réduire mes tapisseries à des épures; par exemple l'épure du fil, l'épure de la couleur du fil etc... A bien voir, ce que je fais n'est pas une tapisserie. D'ailleurs, il n'est plus possible, semble-t-il, de travailler aujourd'hui comme les lissiers d'autrefois. Nous ne sommes plus dans le même espace. Si l'on pouvait regarder un "gobelin" au microscope, sans doute verrait-on quelque chose de très actuel. Au fond, ce que je m'efforce de faire, c'est de changer d'échelle.

-Q. Vous êtes d'origine argentine (née à Tucumán). Cette origine a-t-elle influencé votre technique?

-J.T. Je ne crois pas. Les techniques sud-américaines relèvent du tissage. Moi je ne tisse pas. Mais sans doute, le pays où j'ai grandi m'a-t-il appris à ressentir l'espace d'une façon bien spécifique; je crois presque que mon travail, c'est pour moi la manière de retrouver l'espace où je suis née. Espace végétal incroyablement plein vu de près, et superbement vide à l'horizon.

-Q. Quel serait pour vous l'environnement idéal pour votre travail? Celui qui révélerait le mieux sa finalité?

-J.T. L'environnement idéal serait des espaces immenses en hauteur, en largeur, en profondeur, avec une lumière centrée sur la tapisserie et un dégradé d'ombre tout autour. Ainsi la tapisserie apparaîtrait avec son secret. Quelque chose montrant insaisissablement un sens inconnu.

-Q. Vous êtes-vous sentie à l'aise à la biennale?

-J.T. Oui. Je trouve très exaltant de participer à cette diversité. Comme dans la forêt vierge, tout s'accumule dans un désordre chaotique. Mais il y a aussi - sans doute était-ce indispensable - l'ordre rigoureux de l'organisation. J'aimerais que l'on ait en France quelque manifestation analogue. Peut-être du côté de Beaubourg?

-Q. Qu'avez-vous pensé des mini-textiles proposés par le Musée des Arts Décoratifs de Lausanne?

-J.T. J'ai pensé que les mini-textiles étaient une réalisation admirable, rare. J'aurais beaucoup aimé participer aussi à cette exposition.

-Q. Pensez-vous qu'il y ait un avenir pour les mini-textiles et si oui, n'êtes-vous pas étonnée que les galeries françaises ne s'y intéressent pas?

-J.T. Je suis persuadée que les galeries françaises vont actuellement dans cette direction.

-Q. Bien que votre travail se renouvelle sur le plan de la forme, votre technique, elle, reste la même. Comment voyez-vous votre travail futur?

-J.T. Approfondissement de cette technique. Explorer toutes les possibilités de cette sorte d'unité qu'est le bâtonnet - mais dans d'autres directions. Voyez-vous, l'essentiel de ma recherche, c'est cette unité minimale de la concrétisation plastique, à partir de laquelle je retrouve par jeu d'accumulation, d'opposition, de rythmes etc... un autre langage pour un autre espace. Tenez, après la biennale, par suite du transport ou peut-être aussi de l'intervention du public, beaucoup de bâtonnets ont été cassés. Dès lors je me suis mise à explorer cette nouvelle voie, à casser délibérément les bâtonnets. Quelque chose d'autre se dessine : peut-être c'est mon souhait - un type d'oeuvre n'ayant plus d'intérieur mystérieux; ayant au contraire, une base solide, tellement solide qu'elle supporterait d'être cassée. A côté du mystère dans l'art, il y a la transparence.

Interview: S. Kedros
Juin 1977

denis doria

Denis Doria: 1962-1967, études à l'UCAD. 1968-1970, organisation de l'espace urbain de la médina de Tunis. 1971-1977, concepteur d'architecture intérieure.

Il déclare dans le catalogue "Tapisseries nouvelles" du Musée des Arts Décoratifs : "A la différence des artistes qui existent déjà par leur peinture ou leur carton, qu'ils font agrandir, l'analyse que je propose ne peut se matérialiser qu'à travers la réalisation, rendue possible par un dialogue constant.

On se référant aux différences d'interprétation d'une même oeuvre, l'expérience qui me passionnerait le plus serait de réunir autour d'un même projet plusieurs lissiers tissant selon leurs techniques habituelles. La confrontation de ces tapisseries pourrait servir de point de départ à une réflexion nouvelle!

Nous consacrerons à ce créateur un article plus important dans un prochain numéro de DRIADI sur le thème : "Tapisserie et architecture d'intérieur"



Hiroko Watanabe, Masafumi Yamagishi Ladiscorde captivante. Coton, soie, rayonne. 1977
Photo CITAM.

Ma première rencontre avec la tapisserie s'est faite avec une oeuvre de Jean Lurçat. J'ai été émerveillée par l'apparition d'un tout nouveau style de tapisserie, ne s'abandonnant pas aux méthodes de la tradition.

Ma seconde rencontre s'est faite avec une oeuvre de Ryijy, un artiste finlandais. Son oeuvre, exécutée de façon à ce que des fils qui s'entrecroisent on voit jaillir des profondeurs une mystérieuse lumière évoquée par leurs coloris. Sa technique m'a complètement captivée.

Au Japon aussi, il existe une longue tradition et une technique précise du tissage, mais en grande partie dans le domaine du tissu. Ce n'est qu'après l'époque Meiji (il y a de cela près de cent ans) que les tentures furent introduites au Japon. L'usage des espaces vides et des murs est donc encore très récent. Le style de l'architecture japonaise n'étant pas le même qu'en Europe, la nécessité de décorer les murs n'est pas apparue évidente, car l'objet d'art décorant le Tokonoma (espace un peu surrélevé d'une pièce) ou les peintures exécutées pour les Fashuma (porte-coulissantes) étaient les seules pièces décoratives.

Mais avec le style de vie très européanisé, la maison japonaise fait face à un besoin nouveau. Les tentures furent tout d'abord introduites pour décorer des espaces très particuliers comme les halls d'hôtel ou de théâtre. Néanmoins, je pense que si la rationalisation des matières de l'architecture moderne atteint l'espace dans le logement, l'harmonie de l'être humain qui est organique et de la matière inorganique qu'est la tapisserie deviendrait une consi-

dération indispensable à résoudre.

Du tissu que l'on revêt, ma curiosité fut poussée par l'expression qui se dégage du textile sur un espace vide. Cette réflexion m'a fait choisir la voie de la tapisserie.

Me plaçant à l'origine du dessin du tissu, j'ai voulu renouveler ma pensée sur le "hard material" qui fait la façade du logement et du "soft material" qui lie l'homme à ce dernier, par l'intermédiaire du tissé, de l'imprimé et du non tissé. Aussi pour mieux apprécier la conception du textile en évoquant la fibre comme étant le "soft material" nécessaire à la vie quotidienne, j'ai commencé ma recherche sur celle-ci.

Le bois, le métal et les matières plastiques existaient déjà comme éléments de décoration intérieure, il y avait donc nécessité d'utiliser des matières textiles afin de remplir les espaces vides par des tentures réalisées par un nombre infini de matériaux créatifs. L'idéal serait d'avoir la possibilité de pouvoir destiner l'emplacement de l'espace pour la décoration au stade de l'établissement du plan d'un bâtiment. Hélas, la réalité est tout autre pour le moment.

En ce moment, je suis fascinée par la sensation que je ressens en enveloppant des gerbes de fils. Tisser avec de la corde, crée des variations d'incompréhensibles motifs mystiques. C'est pourquoi j'admire les travaux de Miss Sheila Hicks.

Bien que le point de base de mon travail soit l'évolution de l'emploi de l'espace, je ne peux m'empêcher de m'exprimer d'après la longue tradition culturelle du Japon. Toutefois, j'ai la conviction d'aboutir à un nouveau style de tissage.

Interview: F.Galle
C.Périn Juin 1977

NICOLAS

SCHOFFER

insuffisant, elle perdait beaucoup de sa signification. Par ailleurs étant donné la saison, la lumière solaire était beaucoup trop rare, ce que l'auteur déplorait. Pour lui, la lumière du soleil est en effet la plus intéressante, les jeux colorés changeant avec l'heure du jour, comme c'est le cas pour les vitraux des cathédrales. A Lausanne, il espère pouvoir y ajouter une programmation "lumino-dynamique".

Nicolas Schoffer, sculpteur et architecte d'origine hongroise est un des pionniers de l'art cinétique. Inventeur des tours cinétiques combinant les jeux de lumière, le mouvement et le son.

L'oeuvre sélectionnée pour la biennale constitue son premier projet de tapisserie, à l'exception de quelques cartons pour des tapis exécutés par sa femme. C'est un projet que les Gobelins ont mis trois ans à exécuter en y associant plusieurs lissiers. Le matériau tissé est constitué de tubes de plastique habituellement utilisé pour les transfusions et coloré dans la masse. Tissage traditionnel, comportant cependant des nouages en croix de texture intéressante

Selon Schoffer, le plus important dans cette structure est l'animation de la couleur. Présentée jusqu'à maintenant à la Galerie de Beauvais, elle ne pouvait y rendre toutes ses possibilités car elle était placée à contre-jour.

Dans cette oeuvre, Schoffer a cherché à faire la synthèse de la tapisserie et du vitrail en jouant sur la transparence et la couleur. On peut la considérer comme un panneau à deux faces qui laisse apparaître d'un côté la texture tissée et de l'autre des surfaces colorées translucides, mises en valeur par la lumière. A Beauvais, l'éclairage artificiel était

Après ce premier contact avec la tapisserie qui date maintenant de quatre ans, Nicolas Schoffer espère bien que ce projet sera le point de départ de nouvelles recherches. Pour l'instant, une seconde oeuvre tissée chez O. Pinton est réalisée en fils métalliques, acier et or, avec des dégradés pour les effets de lumière. En ce qui concerne l'intégration de la tapisserie à l'architecture, Nicolas Schoffer la conçoit avant tout comme un mur translucide, programmé par la lumière, pouvant cloisonner l'intérieur des cellules d'habitation et les restructurer en se plaçant à des niveaux différents. Une utilisation certainement nouvelle de la tapisserie.

Pour augmenter les jeux de lumière, il a d'ailleurs l'intention dans les projets futurs d'incorporer des miroirs et de grandes lentilles plates en plastique importées du Japon.

Dans "La nouvelle cybernétique", il parle de "piéger l'espace". Nous lui avons demandé si cela l'intéressait aussi de réaliser cette action par l'intermédiaire de la tapisserie et s'il envisageait des structures tridimensionnelles. Pour l'instant il considère que ce sont deux types de recherches parfaitement séparées.

En tout cas, dans le domaine de la tapisserie, encore nouveau pour lui, malgré cette sélection à la Biennale, il se veut également un chercheur et avec un regard neuf, ouvrir des perspectives nouvelles.



DRIADI ABONNEMENT

Tarif d'abonnement: 1 an (4 numéros + 4 calendriers d'expositions) FRANCE: 40F. ETRANGER: 50F. ETRANGER PAR AVION: 80F. ABONNEMENT DE SOUTIEN: 160F.

Les numéros 1 (6F), 2 et 3 (8F chaque) peuvent être également commandés.

Sommaire du N°1/ Fiche technique: Le Driadi ou arrondissement. Conversation avec June Wayne. La femme et la tapisserie contemporaine.

Sommaire du N°2/ Fiche technique: Le point noué. Conversation avec Daniel Graffin. Festival d'Anjou 1976, une réflexion sur le textile.

Sommaire du N°3/ Fiche technique: L'ourdissage. Conversation avec Jagoda Buic. Les ateliers indépendants. Bilan et perspectives. Artisan et artiste: fiscalité. La longue marche de la broderie.

Je désire souscrire un abonnement.....
.....à partir du numéro.....

à faire parvenir à M.....
adresse.....

Trésorière: C.Périn 1 Place St Sulpice 75006 Paris France.

-Q. Justement dans ce domaine est ce que la biennale n'a pas joué un rôle important dans le fait de mettre sur le même plan la tapisserie traditionnelle tissée et d'autres techniques?

-R.B. Certainement. Nous disions que la tapisserie donnait l'impression d'accéder à une majorité. Mais par ailleurs les artistes lissiers ne sont pas inclus ou le sont fortuitement ou provisoirement dans les manifestations internationales qui conservent qu'on le veuille ou non, ce préjugé : que la tapisserie n'est pas la même chose que la peinture ou la sculpture ; comme si dans la tapisserie subsistait quand même, quelles que soient les recherches, l'idée d'une fonctionnalité, comme si la tapisserie était incapable d'être significative d'une mise en situation de l'homme d'aujourd'hui, de refléter l'angoisse ou l'espoir de la société. Dans l'esprit général, la tapisserie reste liée au mur, à la décoration, c'est cela qui est curieux.

-C.R. Ce que vous disiez au sujet des techniques est important. La tapisserie de haute ou basse lisse, qu'on a considérée sous le regard occidental comme la tradition de la tapisserie n'est jamais qu'un fait de culture. La tapisserie nouvelle fait souvent appel à des techniques encore plus anciennes que la lisse. Un des problèmes de la biennale est de ne pas rendre compte de façon satisfaisante de ce qui se fait dans d'autres régions du monde, de ne pas rendre compte de la tapisserie sud-américaine, autrement que par la voie de certains artistes occidentalisés. C'est le cas aussi de l'Afrique ou de certaines régions de l'Asie.

-Q. Effectivement, il y a quelque chose qui est au delà des tendances. C'est la découverte d'expressions nouvelles parce qu'on ne les connaissait pas : celles des pays de l'Est, du Japon. Mais il doit subsister des pays dont la biennale n'a pas encore enregistré, peut-être, les manifestations textiles?

-R.B. Il est de fait que la biennale reste une entreprise occidentale. A tort ou à raison nous avons régulièrement écarté presque tout ce qui provenait des pays de l'Est et qui avait un caractère traditionnel. Nous avons aussi presque toujours écarté ce qui provenait du Tiers Monde. Notre définition de l'Art est une définition occidentale et on peut se demander dans quelle mesure elle est légitime.

-Q. Puisque vous revenez d'Afrique, n'avez vous pas perçu une évolution textile africaine?

-R.B. Je peux vous parler à la fois de ce que j'ai vu au Zaïre, au Sénégal, de ce que nous avons vu en Egypte ou encore au Maroc, par exemple.

Il faut distinguer deux choses : d'abord toute une série de textiles qui ne prétendent pas être des tapisseries, qui sont d'origine artisanale et qui ont d'excellentes qualités. Les considérer comme oeuvre d'art ne viendrait à l'esprit de personne, c'est pourtant ce qu'il y a de plus authentique. Et à côté subsiste le drame de l'artiste du Tiers Monde. Ces artistes (je généralise) ont eu une formation occidentale, soit directe, en allant en Occident comme boursiers, soit indirecte en "bénéficiant" de l'apport de certains coopérants ou assistants de l'assistance dite "technique". Généralement on a envoyé là-bas des gens de métier qui venaient des Gobelins ou d'Aubusson ; mais cela a produit une distorsion. Les artistes ont voulu faire de la tapisserie - mais cela est vrai aussi de la peinture, et c'est assez terrifiant - quelque chose qui ressemble et dans la technique et dans le métier, jusque dans certains motifs, à des choses à "l'occidentale". Souvent avec l'alibi ou le subterfuge de représenter une scène avec des Noirs ou des Arabes, c'est à dire une figuration traditionnelle. Mais le comble c'est que toutes les laines de Dakar viennent de Paris. Je leur ai dit "c'est incroyable, vous disposez de sisal en abondance et vous n'avez pas l'idée de l'utiliser". Les artistes sont écartelés, profondément écartelés. Ils arrivent à une notoriété sur le plan local parce que c'est généralement l'Etat qui est le seul acheteur. Cette notoriété fait qu'ils ont le sentiment d'être de grands artistes et lorsqu'ils exposent à l'étranger, on n'en tient absolument pas compte. Il y a là un véritable divorce et je ne vois pas où peut se trouver l'issue.

-Q. Est ce que l'expérience de Wissa Wassef ne pourrait pas alors être prise comme modèle?

-C.R. Oui, mais regardez à quoi elle a abouti.

-Q. Est-ce qu'elle contenait sa propre condamnation ou est ce qu'elle a évolué à cause de la disparition de Wissa Wassef?

-C.R. Elle contenait sa propre condamnation. Wissa Wassef a fait une expérience extrêmement généreuse sur le plan esthétique et sur le plan social, puisqu'il a essayé de faire vivre ce village de la production de l'atelier. A la première génération des enfants, les tapisseries étaient une découverte pour l'Occident, une découverte pour l'Egypte aussi, parce qu'il ne faut pas croire que la tapisserie était une tradition. Mais véritablement les tapisseries avaient une forme d'authenticité, d'invention, de spontanéité. Qu'est ce qui s'est passé? Elles ont été bien appréciées en Europe et aux Etats-Unis. Il a fallu intensifier la production et on a condamné l'invention. Actuellement que Wissa Wassef est mort, l'atelier a été étatisé et ce qui est produit devient répétitif, systématique. J'entends que les cartons ont été établis et sont reproduits au profit, de nouveau, d'une esthétique qui est occidentale. En fait tout système de production porte en soi sa propre condamnation.

-R.B. Dès le moment où l'on prétend faire d'une activité dite artisanale, une activité dite artistique, on commence à la dévaluer. C'est ce qui s'est produit à partir de la Renaissance où les objets sont devenus mercantiles et esthétiques en même temps.

-Q. En ressentant les tendances dégagées par les biennales vous avez souligné l'apparition d'une tapisserie environnement, liée à l'architecture. Est ce que vous connaissez des lieux où les architectes ont fait largement appel au textile?

-R.B. Il faudrait dire deux choses. La première, qui n'est pas valable seulement dans le cas de la biennale, c'est que les gens qui devraient être les premiers intéressés ne cherchent guère à s'informer. Les architectes continuent à travailler isolement ou avec un groupe d'amis sans chercher à se renseigner ou à tirer parti de ce que peut représenter la biennale. On a vu cependant des exceptions. Par exemple à Genève où la direction du crématoire a ouvert un concours de tapisserie qui est lié à l'instrument d'information de la biennale. Je vous donne aussi une deuxième exception qui m'a profondément frappé, le plus grand hôtel de San Francisco qui est dû à Portman et qui a acquis des tapisseries dues à des artistes sélectionnés à la biennale de Lausanne. Vermette-Rousseau a fait également des choses importantes à Ottawa.

Nous avons eu au CITAM un certain nombre de demandes d'architectes qui disent : "Au lieu de penser automatiquement à la sculpture, est-ce qu'on ne pourrait pas recourir à la tapisserie?" Mais c'est souvent une question qui vient après coup, qui n'est pas posée au départ de l'architecture.

-Q. Nous avons envisagé les aspects positifs de la biennale mais par la publicité donnée à la sélection, cette manifestation n'a-t-elle pas provoqué des conformismes nouveaux, à partir de modèles révélés par l'exposition?

-R.B. Je crois qu'il y a trois choses. Une tendance négative, c'est que toute une série d'artistes se sont mis à fabriquer des oeuvres pour la biennale. Cela provoque une stérilisation de la création puisque le but est de produire la chose qui sera retenue en fonction du règlement et de la dimension des locaux.

Deuxième tendance négative, c'est que la périodicité de la manifestation entraîne une distorsion de la création. Le renouvellement tous les deux ans est une espèce de défi auquel certains artistes souscrivent à tort.

La troisième, également négative, c'est que la biennale a entraîné un démarquage généralisé, une tendance au plagiat, dont le dernier jury a été le témoin écorché. On a vu des centaines de propositions qui n'étaient que l'imitation mal réussie de ce qu'on avait vu à la biennale précédente. Dans ce sens, même le catalogue peut être dangereux : beaucoup d'artistes se le procurent et se disent "voilà ce qui se fait, voilà le sens dans lequel il faut travailler.

-C.R. Par exemple les artistes argentins ont eu des conférences sur la biennale ont reçu des catalogues. Ils travaillent depuis dans le sens du plagiat, ils essaient d'adapter leurs oeuvres à la notion occidentale de l'art. Ceci est un des mouvements. L'autre mouvement c'est l'inverse. En Californie, des artistes de culture occidentale se mettent tous à faire des pliages à la manière des Japonais. On en est arrivé à une espèce de choc, de confrontation des civilisations qui rend le jugement difficile.

Extraits de l'exposé
présenté par M.D.H.
JACCARD, directeur de
l'Association des Inté-
rêts de Lausanne et du
CITAM, lors de l'assem-
blée constitutive.

1961

Pourquoi le CITAM?

...Notre Centre organisera des expositions de tapisseries à l'intention du public international, sans négliger d'autres manifestations se rapportant à l'art mural. Il créera, l'année prochaine, la première Biennale Internationale de la Tapisserie. Mais son rôle ne se bornera pas là. Il veut devenir une centrale efficace de travail et d'informations. Ainsi il trouvera des cours pour les peintres-cartonniers.

Afin de créer un mouvement complet de tapisserie à Lausanne, il ouvrira un atelier de tissage, dont les élèves suivraient également des cours dans les classes de l'Ecole des Beaux-Arts.

Il créera une bibliothèque réunissant toutes les parutions se rapportant à la tapisserie ancienne et moderne. Cette bibliothèque conservera également les catalogues de toutes les expositions de tapisserie, ainsi qu'une documentation photographique des tapisseries tombant de métier.

Un fichier des peintres-cartonniers et des ateliers de tous les pays sera constamment tenu à jour. Enfin, il est prévu de conserver au siège du CITAM les cartons de peintres-cartonniers.

Ainsi, le CITAM deviendra un musée vivant de la tapisserie.

Candidatures

La 8ème Biennale Internationale de la Tapisserie a connu un succès sans précédent auprès des artistes invités : 3.500 règlements environ ont été envoyés dans le monde entier, 1.054 artistes, de 44 pays, ont adressé un dossier au secrétariat du CITAM, soit une augmentation de 300 dossiers environ par rapport à la 7ème biennale

-Q. Pour revenir aux influences négatives, je pense à Junc Wayne qui a parlé d'une stabilisation de la tapisserie à partir de la biennale, en particulier à cause de la grande dimension des oeuvres. Ne pensez vous pas qu'il aurait pu y avoir un abandon plus rapide des 5 m2 obligatoires?

-R.B. L'origine de la clause concernant les dimensions résulte d'un souci de Lurçat d'avoir au départ des tapisseries murales pour éviter l'amateurisme de toutes les dames qui font de la tapisserie dans le monde. Ceci dit, le défi des mini-textiles montre que l'on peut très bien s'exprimer en petites dimensions. Cette expression est-elle viable à la longue? Personnellement je ne le crois pas.

-C.R. Quant à la stabilisation vous avez parfaitement raison. Il est certain que la biennale faisant le point, le catalogue faisant mémoire de cette mise au point, on stabilise aussi les mouvements.

-R.B. Le mot est double car on pourrait aussi comprendre la stalinisation, ce qui serait l'aspect péjoratif. Tout bilan, toute information est nécessairement un arrêt provisoire auquel remédie la périodicité de la manifestation. Mais à la longue effectivement, le renouvellement de l'information est peut-être moindre que la stabilisation qui traverse la succession des expositions.

-Q. Dans la mesure où la biennale se veut un instrument de mesure, il doit aussi présenter une certaine fidélité d'enregistrement. Comment est constitué le jury responsable du choix?

-R.B. Le jury est désigné par le comité exécutif. Nous avons pris le parti de choisir un certain nombre de personnalités au plan international, autrement dit des conservateurs de musées considérés comme les plus actifs et les mieux informés.

Ce jury se maintient jusqu'ici par la stabilité de sa composition ; il a seul le pouvoir de décision.

Au cours des travaux qui ont eu lieu, une certaine cohésion est née de l'estime réciproque que se portent les membres qui en font partie et du fait que les uns et les autres cherchent à exercer leur choix hors de toute pression nationale. L'avantage certain, c'est le désir de faire le meilleur choix possible, l'inconvénient c'est qu'en recourant aux mêmes personnes on risque de s'en tenir à une certaine unilatéralité du choix. Qu'il y ait un renouvellement souhaitable ou une ouverture nécessaire, ce sont des questions ouvertes ... En tout état de cause, les travaux s'étendant sur trois jours, les responsabilités individuelles et collégiales sont considérables, d'autant plus que le jury a dû constater depuis deux ou trois biennales, qu'il est arrivé à des limites humaines difficilement franchissables. D'où le souhait formulé à deux reprises de réaménager le règlement pour avoir moins de cas à examiner et pour pouvoir approfondir les jugements.

JURY:

Rapellons que le jury, qui a tenu ses séances à l'Hôtel Carlton de Lausanne les 15, 16 et 17 novembre 1976, était constitué de :

- Monsieur Jean COURAL, Président, Administrateur général du Mobilier National et des Manufactures Nationales des Gobelins et de Beauvais

- Monsieur Umbrò AFOLLONIO, Verise

- Monsieur René BERGER, Directeur-Conservateur du Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne

- Madame Mildred CONSTANTINE, New York

- Monsieur Heinz FUCHS, Directeur de la Städtische Kunsthalle, Mannheim

- Madame Erika GYSLING-BILLETTER, Conservateur au Kunsthauz, Zurich

- Monsieur François MATHIEY, Directeur et Conservateur en chef du Musée des arts décoratifs, Paris

- Monsieur Willem SANDBERG, Président de l'Israël Museum

- Monsieur Richard STANISLAWSKI, Directeur et Conservateur en chef du "Museum Sztuki w Lodzi"

- Monsieur René WEHRLI, Directeur du Kunsthauz, Zurich

- Monsieur F.L.L. de WILDF, Directeur des Musées municipaux, Amsterdam

-Q. Il semble que vous naviguiez entre deux écueils, celui d'une sélection sur la nouveauté et celui d'une sélection sur le passé prestigieux d'un artiste dont on imagine plus facilement qu'un inconnu la qualité de la réalisation.

-R.B. Vous avez parfaitement raison. Il y a d'une part une tendance à être prédisposé à une ouverture à l'égard de gens considérés comme notoires, par le fait précisément qu'ils sont connus du monde artistique. Ce n'est d'ailleurs pas forcément un préjugé. Cette notoriété n'est pas purement gratuite, elle a été avérée et confirmée par de nombreuses autres expositions, par exemple pour Abakanowicz, Buic, Hicks. Il est évident que l'on ne peut pas juger Bacon comme on juge un débutant.

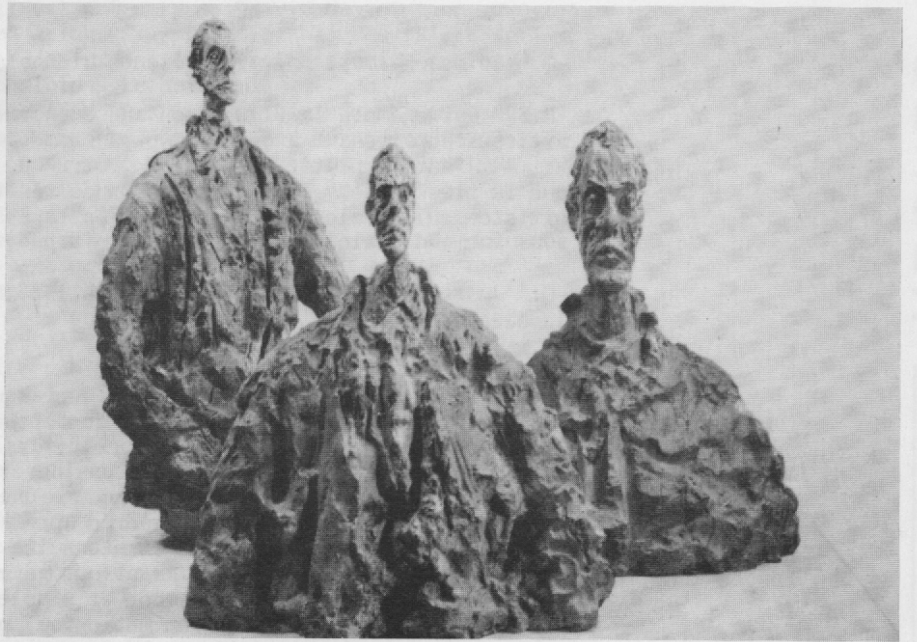
Par ailleurs, il est vrai que tout jury tend aussi à avoir une ouverture préférentielle à l'égard d'une chose que l'on n'a jamais vue. La nouveauté devient synonyme de qualité. Je donne un exemple précis, tout à coup l'apparition d'une inspiration liée à des média comme la télévision, par exemple. Puisque l'on n'avait jamais vu cela, il nous semblait légitime d'accueillir cette nouvelle expression. Je ne pense pas que ce soit un aspect négatif.

-Q. Mais ce peut être un aspect mode.

-R.B. Ce n'est pas un aspect mode. Le mode est d'ailleurs un mot qui pourrait être discuté. Dans la circulation des idées, qu'est-ce qui est mode? Ce n'est pas simplement l'éphémère. Tout renouvellement est aussi une manière de mode.

-Q. Par ailleurs on peut se demander s'il n'y a pas lieu de considérer certains artistes hors concours, du fait de leur participation répétée.

-R.B. C'est en effet un réaménagement possible du règlement intérieur. Il faudrait que les artistes qui ont participé deux ou trois fois consécutivement aient la générosité de considérer qu'il serait souhaitable de ne pas se représenter au cours des deux suivantes pour permettre de découvrir éventuellement d'autres talents.



Alberto Giacometti Trois bustes

Photo Fondation Maeght

Magdalene Abakanowicz Images de la structure humaine 60x900x500, couture, moulage, collage, toile de jute. 1977. Photo CITAM



Je pense qu'il faudrait trouver là une formulation pour que les artistes ne se sentent pas heurtés et que, au contraire, ils puissent se dire qu'ils participent à la réoxygénation d'une manifestation qui ne doit pas devenir, ce qui menace peut-être, un salon officiel dont on sait qu'il finira par éclater. Il faudrait pour cela le faire avec leur participation amicale et non pas contre eux.

-Q. Et selon vous, pour la présente biennale, quelles sont les émergences?

-R.B. Par exemple la figuration au second degré et l'apparition considérable d'artistes appartenant à certains pays comme les japonais et les américains.

J'aurais plutôt tendance à croire que c'est une exposition plus classique que la précédente. Il y aurait plus de réserve. D'autant que ne figurent pas des artistes qui auraient voulu pousser la tapisserie dans ses derniers retranchements sous forme d'actions et que le jury n'a pas retenus.

-Q. Justement pourquoi cette impossibilité de présenter un travail conceptuel à la biennale?

-R.B. Ce n'est pas tout à fait exact, puisque le cas de Lisa Rehsteiner la dernière fois était un type de tapisserie conceptuelle. Evidemment on a refusé cette fois-ci le projet du groupe "Impact" ou celui des californiennes. Ces dernières voulaient déchirer des papiers pour ne plus considérer l'objet, la tapisserie comme un produit stable, durable, mais au contraire comme une activité donnant lieu à des produits éphémères qui peuvent être considérés après coup comme des déchets qui poursuivent leur vie de déchets et peuvent être ensuite recyclés.

Cela remet en question la structure et la notion d'exposition. Je pense 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. Je pense que c'est une ouverture, au sens cybernétique du terme, pour éviter la fermeture du système.

-Q. Vous n'envisagez pas une oeuvre collective?

-R.B. Il y en a eu. Par exemple le cas de Bankowsky qui a organisé un atelier d'enfants où par son intermédiaire non directif, ils étaient appelés à se mêler à une activité textile. Les trois californiennes ont également pendant quinze jours réalisé une série d'actions qui n'ont pas eu de succès auprès des adultes, mais ont rencontré un écho auprès des enfants, avec une impression de fête comme jamais je ne l'avais vu auparavant. Beaucoup d'artistes cherchent jusqu'à la provocation une participation active du public. On peut se demander si l'art a encore un rôle à jouer aujourd'hui.

-Q. Par ailleurs, quel regard jetez vous sur les manifestations "off biennale"?

-R.B. Actuellement, on a une floraison de manifestations autour de la tapisserie que je considère comme une inflation dangereuse parce que à force de vouloir multiplier, on introduit la confusion et de surcroît cela donne une image fallacieuse de l'activité de la tapisserie, comme si elle devenait surabondante partout.

Je pense qu'il est heureux qu'il y ait des manifestations consacrées à la tapisserie à Lausanne et autour de Lausanne; mais il serait souhaitable qu'elles soient plus décentralisées et qu'elles adoptent une spécificité. Dans ce cadre, une expérience très positive est celle d'Annecy. Monsieur Couren a pris un parti précis, intellegemment raisonné : l'assemblage. Il n'y a pas de confusion possible et de plus il a cherché la collaboration avec nous.

-Q. Mais en dehors de l'aspect commercial qui constitue l'aspect "off biennale" à Lausanne, ne vous attendiez vous pas à voir se créer une contre biennale?

-R.B. On ne peut pas dire contre biennale sur place, d'ailleurs le terme serait discourtois vis à vis de toute autre manifestation, fut elle celle de Menton, par exemple. Je pense qu'il est tentant de faire des manifestations qui ne comportent pas les conditions de la biennale. Je me garderais de les considérer comme des contre biennales. Ce sont des expériences s'inspirant d'autres conditions qui sont légitimes en soi. Que cela prenne en effet dans l'esprit de certains la signification de contre biennale, c'est très plausible; mais en tout cas nous sommes ouverts à la collaboration.

PERSPECTIVES DU CITAM

Monsieur le Syndic Jean-Pascal Delamuraz a demandé à Monsieur René Berger un rapport concernant l'éventuelle installation du CITAM à la Maison de Villamont. Ce rapport lui a été soumis en date du 23 novembre 1976. En complément de ce rapport, Mel-le Ritschard a adressé une note après la visite des locaux.

Le 21 décembre se réunissait une commission de la Ville, afin d'examiner préalablement cette proposition.

-Q. Lorsque l'on considère les statuts du CITAM, on s'aperçoit que la biennale ne venait qu'en dernière position. Est-ce que vous comptez développer les autres aspects de l'action du Centre?

-R.B. Je crois qu'on peut amorcer l'idée que nous nous sommes rendus compte qu'avec les moyens dont nous disposons, bon nombre des objectifs ne pourraient être mis en oeuvre. La ville de Lausanne a étudié le moyen d'une extension du CITAM à Villamont, maison du 18ème siècle, où il est prévu sous réserve de votation, que le CITAM puisse répondre à sa véritable vocation. Il serait établi des salles d'exposition qui se proposeraient de montrer des expositions de tapisseries anciennes, des expositions thématiques, des expositions techniques.

Nous souhaiterions de plus que le CITAM puisse bénéficier du concours des autres musées, des autres institutions, pour le prêt de tapisseries anciennes et modernes. Nous souhaiterions aussi établir un réseau de collaborations entre des centres existants (Le CREAR, Beauvais, Lisbonne, Prague, Lodzi, la Belgique...) et qu'il y ait une possibilité d'harmoniser ces activités.

Enfin, en dehors de l'amélioration du service d'information et de documentation, on peut se demander dans quelle mesure on ne pourrait pas mettre sur pied une enquête précise concernant la tapisserie, l'architecture et l'urbanisme, de façon à motiver fondamentalement ceux qui construisent la ville à la nécessité de faire participer les artistes au début ; c'est à dire de faire passer la biennale d'une exposition-conclave à un service public au niveau international. C'est une vocation parfaitement légitime. Y-a-t-il une autre possibilité pour l'oeuvre d'art aujourd'hui que d'être ou un objet de musée ou une marchandise destinée à des collectionneurs? Finalement le dernier point serait d'arriver à ce que l'art de la tapisserie puisse avoir une vocation et une destination sociales.

Mon vrai souhait, c'est de faire du Centre, un lieu de rayonnement et non pas de centralisation fût-ce de l'information. Quelque chose qui va au delà de la tapisserie, un émetteur qui aurait des qualités proprement humaines, surtout dans un monde menacé comme le nôtre.

-Q. Pour terminer, comment concevez vous entre les biennales, votre rôle de conservateur de musée?

-R.B. A mon sens, je crois qu'il faut arriver à montrer, par le truchement des artistes, la métamorphose ou la mutation en train de se produire dans notre société. J'y vois donc surtout une vocation expérimentale. Une ouverture du musée aussi bien aux expériences des peintres, des sculpteurs ou des lissiers, mais un musée qui réponde à des interrogations que l'on se pose et qui fasse intervenir aussi bien la radio, la télévision, le téléphone, la photographie. Ce que les artistes m'ont enseigné, c'est qu'ils sont des manières d'éclaireurs, de détecteurs. Ils nous font mieux voir ou sentir ce qui échappe généralement à l'analyse et encore bien davantage à l'historien. Cela implique des risques et une réflexion supplémentaire.

Nous pensons, par exemple, à une prochaine exposition sur "La Ville" ; comment est-elle vécue, comment est-elle sentie. Nous venons de réaliser une exposition sur "L'identité". Chaque fois que nous faisons l'expérience à partir d'une triple activité, dans le cadre d'un cours que je donne à l'Université sous le nom d'"Esthétique et mass média", qui se visualise sous la forme d'une exposition et qui prend, dans la mesure du possible, place dans un ouvrage.

Il me semble que c'est la manière dont on peut rendre compte du fait que les artistes nous rappellent à cette dimension de l'intime où nous engageons et notre naissance, et notre vie, et surtout notre mort. La mort est également un thème que nous comptons aborder. On est constamment aux prises avec un moi dissocié, avec des passions perturbantes, avec des ambitions, des formes de sadisme, avec une mort qui est devenue le pire commerce qui soit.

Les oeuvres d'art sont des regards stabilisés. L'acte d'écrire à la main met en oeuvre tout notre être dont nous avons été partiellement retranchés à partir du moment où l'on s'en est tenu au seul concept d'une oeuvre d'art. L'autre, retranché de sa main, devient spectateur, un mutilé.

Je dirais que le mot qui résume notre action, c'est une ouverture anthropologique. La remise en question de l'homme et de sa situation dans le monde.

Lausanne, mai 1977

F. Galle

M. Thomas

Statuts de l'association
du Centre international
de la tapisserie ancien-
ne et moderne (extraits)

Constitution, but, géné-
ralités

Art. 1 - Sous la dénomination du Centre international de la tapisserie ancienne et moderne (en abrégé CITAM) et sous les auspices de la Municipalité de Lausanne, il est constitué une association au sens des articles 60 et suivants du Code civil suisse, qui a son siège à Lausanne et sera inscrite au Registre du Commerce.

Elle a pour but notamment

- a) de développer et promouvoir sur le plan international l'art et la connaissance de la tapisserie ancienne et moderne;
- b) de créer une bibliothèque réunissant les partitions se rapportant à la tapisserie ancienne et moderne;
- c) de conserver dans cette bibliothèque :
 - les cartons des peintres-cartonniers
 - les catalogues et affiches des expositions de tapisserie;
- d) d'établir :
 - un fichier des peintres-cartonniers et des ateliers de tous les pays
 - une documentation des tapisseries (diapositives, photographies, films, etc.);
- e) d'organiser éventuellement un atelier de tissage dont le programme serait fixé d'entente avec l'Ecole des Beaux-Arts;
- f) d'organiser des expositions internationales de la tapisserie, en principe des biennales.

CALENDRIER

PARIS

MUSEE DES ARTS DECORATIFS 107 rue de Rivoli 75001 PARIS	Broderie au passé et au présent	28 avril - 12 septembre lundi et mercredi, de 14 h. à 17 h. démonstration de points de broderie
	Artiste/Artisan?	12 mai - 7 octobre
SIN' PAORA 15 rue E. Marcel 75001 PARIS 508 - 98 - 91	Le romantisme dans la tapisserie hongroise	6 octobre - 26 novembre
ARESTA 47 rue de l'Arbre sec 75001 Paris 260 - 18 - 04	Tapisseries de DIMITRESCO, BRASILIER, BARON-RENOUARD, PICART-LEDoux, SAENS, J.M. HUGUES, KLEE et GREKOFF. Membres du Groupe Tapis- serie: AmaRanTh erenHART, FRANCOISE GALLE, GENEVIEVE GOUDOT-ROMAIN, SONIA KEDROS, MARTINE LEMONNIER, ELIANE MARTIN, CATHERINE PERIN, PASZKOWSKI.	En permanence De Septembre à Décembre
GALERIE RA 7 rue de Turbigo 75002 PARIS	Tapisseries de PAZKOWSKI et de J.L. VIARD	1er juillet - novembre
TRIFF 79 rue Rambuteau 75001 PARIS 508 - 98 - 12	Kilims	En permanence
GALERIE ANNIE ÖZER 59 rue St. Denis 75001 PARIS 233 - 25 - 26	Kilims et artisanat d'Anatolie	En permanence
CENTRE NATIONAL DE LA TAPISserie D'AUBUSSON 179 Boulevard St Germain 75006 PARIS	Tapisseries des membres de l'ARTA. Mme Gisèle Brivet Felletin M. Robert Four - Aubusson Mme Goubely - Aubusson M. Hamot - Aubusson M. Legoueix - Aubusson Mlle Perathon - Aubusson M. Raymond Picaud - Aubusson M. Olivier Pinton - Aubusson	
MAISON DES METIERS D'ART FRANCAIS 28 rue du Bac 75007 PARIS	"Du nu aux nues" De l'expression du nu belle image de l'été aux ronds et entrelacs du ciel	Du 8 juillet au 1er septembre

PROVINCE

ANGERS 3ème Festival d'Anjou Musée des Beaux Arts 10 rue du Musée	Tissus coptes dans les collections fran- çaises	24 juin - 11 septembre
AIX EN PROVENCE Musée des Tapisseries Place de l'ancien archevêché	Tentures sur la vie de Marie et Jésus	Début mai - 1er dé- cembre
ANSOULTS Musée du Vieux Marseille	GENEVIEVE DESTELLE Tapisseries	7 août - 22 août

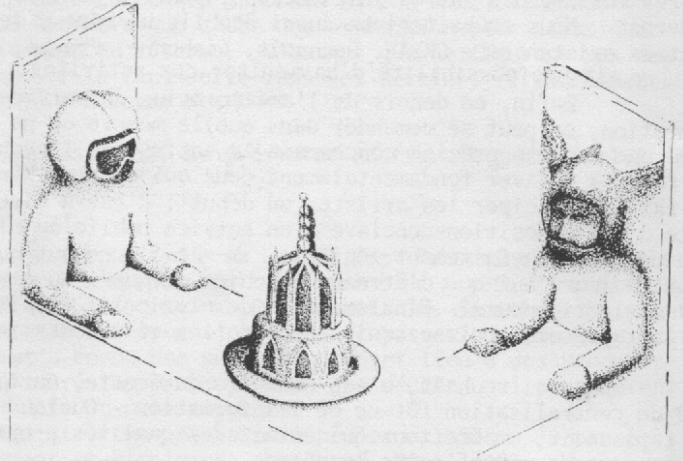
BEAUVAIS

Galerie Nationale de la
Tapisserie

rue St. Pierre
60000
448 - 29 - 93

Tapisseries modernes
Tapisseries anciennes
Point et contrepoint

jusqu'au 20 octobre



Durant l'exposition point-contrepoint, les manu-
factures nationales organisent une animation due à
trois lissier-créateurs (Gérard Michot, Philippe
Playe et Henri Périnet). Cette oeuvre collective de
5 m x 2 m x 2 m est réalisée en tissage traditionnel
haute lisse, basse lisse et savonnerie. En rapport
avec l'histoire de Beauvais depuis sa création,
l'oeuvre a pour titre "Matérialisation onirique de
l'histoire beauvaisienne". Un banquet où on trouve
les Bellovaques, défenseurs de Beauvais devant les
Romains ; la cathédrale ; la défaite des Bourguignons
face à Jeanne Hachette. Le tout confronté à la civi-
lisation actuelle : le motard.

BOURG EN BRESSE
Musée de l'Air

Tapisseries du 16ème
siècle

jusqu'en septembre

CHENONCEAU
Château

Aubusson XXème siècle.

25 mai - 30 septembre

CULAN

Château (organisé par
la Demeure)

Les animaux dans la tapis-
serie. FORTIN, LAGRANGE,
LURCAT, PICART-LE-DOUX,
DOM ROBERT, SAINT SAENS,
SCHUMAGHER, VILLAR, WOGENSKY

15 juin - 15 septembre

EZE SUR MER

Villa SERENA
37 Avenue de Provence
06360
(93) 01 - 52 - 23

Structures textiles
Spatiales
Tapis muraux
Tapisseries nouvelles
ANNUNCIATA KENT

Exposition permanente

FOUGERES
Chateau

Exposition de Tapisseries
internationales

Juin-Novembre

LE PUY

Exposition de dentelle

Juillet-Septembre

LYON

Espace Lyonnais d'art
contemporain

Tissu et création
1) Les peintres

MENTON

Maison de l'Europe

Biennale de la tapisserie
française.

Juillet-Septembre

PONT A MOUSSON

Abbaye des Prémontrés

JUNE WAYNE
Tapisseries et lithographies

Du 12 juillet au 31
août

VAISON LA ROMAINE
Chapelle des Pénitents
Blancs

BERTRAND, BORDERIE, FURTO,
SAUTOUR-GAILLARD

15 juillet au
31 août

Musée Bellerive
ZURICH

Tapisserie suisse, artistes
d'aujourd'hui.
Exposition itinérante des-
tinée à circuler à l'étran-
ger. A partir du 8 sept.

VENASQUE

Mas de la Tuilière
84210
(90) 61 - 36 - 13

D. DROUIN
Tapisseries

En permanence et
stages

VILLENEUVE D'AVEYRON

Tour, Place de la Mairie

Tapisseries de GENNIAUX
CHARPIN, EYMARD, SCHITTER,
CASANOVA

ETRANGER

BELGIQUE

Musées royaux d'art et
d'histoire
Parc du Cinquantenaire
BRUXELLES

Tapisserie bruxelloise
au siècle de Rubens

Juillet-Août

SUISSE

Musée cantonal
des beaux-arts
de Lausanne
Palais Rumine
Place de la Riponne

8e Biennale Internationale
de la tapisserie

Du 4 juin au 25
septembre
Ouvert tous les
jours de 10 h. à
12 h. et de 14 h.
à 18 h.

Forum de l'Hôtel de Ville

Place de la Palud
Lausanne

Groupe des Cartoniers-
Lissiers romands. Expositi-
on de tapisseries suisses

Musée des Arts Décoratifs de Arts Textiles Africains

la ville de Lausanne
4 rue de Villamont

Mi-juillet à fin
septembre

Galerie Danese Milano
31 rue Centrale
1003 LAUSANNE

Tapisseries de Renata
Bonfanti

Du 1er juin au 27 août

Galerie Alice Pauli
7 avenue de Rumine
LAUSANNE

Jagoda Buic (Yugoslavie)
Formes textiles

Du 21 juillet au 26
août

Mariette Rousseau-Vermette
(Canada)
Tapisseries récentes

Du 1er septembre au
15 octobre

Château de la Sarraz

Exposition nationale de
tapisseries et de gravure
sur le même thème

Du 19 juin au 19 sept.
ouvert tous les jours
sauf le lundi de 10-12 h.
et de 14-18 h.

Musée Jenish
Vevey

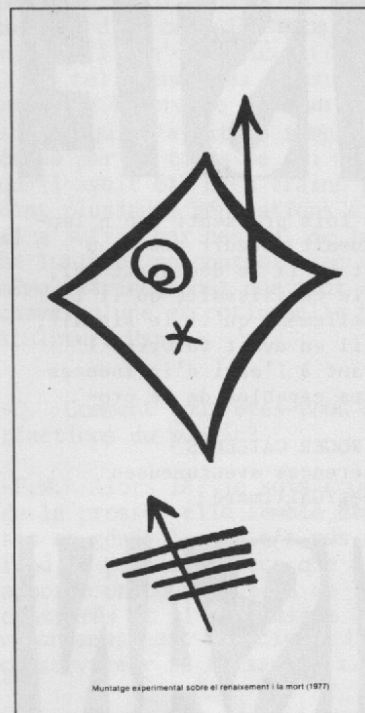
La Vigne, le Vin et le Sacré.
Exposition internationale
de tapisseries organisée
à l'occasion de la Fête des
Vignerons.

Du 5 juin au 28
août
Ouvert tous les
jours sauf le lun-
di de 10-12 h et
de 14-18 h.

Galerie Nmagu
AUVERNIER

CYRIL BOURQUIN-WALFARD
Exposition personnelle de
tapisseries et de gravures.

Du 11 juin au 28 août



Muntatge experimental sobre el renouement i la mort (1977)

ESPAGNE

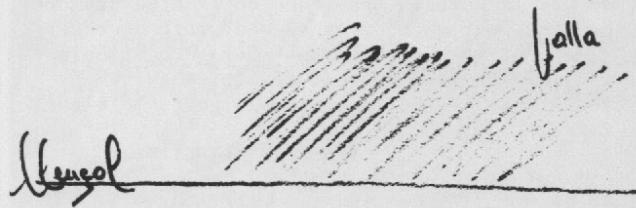
Fontana d'or
Girona
(Avril-Juin)
Repris à Barcelone à la
rentrée.

La Tapisserie catalane au
XXeme siècle.

Damià Escuder Lladó

Une exposition de grande ampleur qui fait le point sur l'apport d'un centre textile contemporain de première importance. Parmi les artistes traduits dans les ateliers de San Cugat del Vallés fondés par Tomas Aymat : Obiolo, Gali, Rigol, Lurçat, Mizo Picasso. Une personnalité marquante par la suite, celle de Josep Grau-Garriga.

Un catalogue très complet édité pour cette occasion, avec une introduction de Francesc Miralles et des notices bibliographiques sur des artistes aussi différents que : Tomas Aymat, Anita Gandahl, Josep Grau-Garriga, Aurelia Manoz, Lisa Rehsteiner, Nancy Robbins...



(esquisse per "motivada")

Maria-Teresa Codina

ARTISTE

L'homme a plusieurs fois pressenti que n'importe quel objet pouvait devenir oeuvre d'art par le seul fait qu'il le déclarait tel, c'est à dire qu'il le choisissait, qu'il l'encadrait et éventuellement qu'il le signait, ou encore parce qu'il en avait favorisé l'apparition en libérant à l'abri d'influences étrangères les forces capables de le produire.

ROGER CAILLOIS
Cohérences aventureuses
Idées/Gallimard

ARTISAN

"D'une bûche je sors un sabot, donc je crée" dit le sabotier.

"D'une toile vierge je fais un paysage, donc je crée", dit le peintre.

Le poète, la femme qui accouche, l'éboueur, le posteur, le laboureur, l'historien, l'épicière, l'ouvrier, le banquier, la dactylo, le député mais aussi l'araignée, la fourmi, le scorpion et aussi bien l'arbre et le pissenlit, nous sommes tous condamnés à créer. C'est suffisamment extraordinaire qu'il faut encore la superbe insolence de la créature humaine pour qu'en plus du seul fait de créer elle veuille qualifier son ouvrage et l'épingler des étoiles souvent frauduleuses que confèrent l'esthétique, le bon goût, le bien-faire.

FRANCOIS MATHEY



Exposition ou contre-exposition? Si la démarche de F.Mathey surprend, inquiète, elle ne peut laisser indifférent.

On peut bien sur souligner les ambiguïtés. Anonymat favorisant les devinettes; mais qui vient au Musée des Arts Décoratifs sans un minimum de références culturelles? Recherche d'une nouvelle attitude du public, mais sans rechercher à s'assurer de ses réactions. Fourre-tout habile, mais qui fait appel également aux images du quotidien brutes: les affiches de cinéma ou distancées: les emballages de Christo.

Mais au fait, est ce vraiment le rôle d'un Conservateur de Musée de répondre ou de poser des questions forcément claires?

Les réponses des autres Musées sont souvent plus claires mais combien plus contraignantes: individualités portées au pinacle sans discussion de leurs limites, écoles arbitrairement classées dans une perspective historique à court terme.

Dans ce numéro F.Mathey et J.M.Lhôte donnent des indications, des éléments de réponses. Nous réservons la place dans le numéro de Novembre la place pour le public, les artistes et/ou les artisans qui le souhaitent, la place pour de libres opinions.

-Q. L'impression qui se dégage de l'exposition "Artiste/Artisan?" est celle d'un rassemblement d'objets réalisés par un archéologue au cours d'une fouille. Exposition brute qui précède un travail de recherche. Est-ce votre sentiment?

-F.M. Pas absolument. Mais si l'on arrive à ce résultat, pourquoi pas? Je ne suis pas contre. Ce que je voulais, c'était en réunissant ces objets hétéroclites, des objets de toutes natures et de toutes époques, d'artistes ou supposés tels, d'artisans ou supposés tels, montrer qu'entre les uns et les autres les marges étaient minimes ou plus exactement que des degrés peu importants les séparaient et qu'une communauté de sentiments ou de poésie les réunissait. Toutefois la démarche d'un archéologue est plus sérieuse et plus scientifique.

-Q. Le mot archéologue est peut-être trop précis. Je dirais plutôt d'un martien, de quelqu'un qui aurait ramassé des objets sans aucune connaissance sur leur nature et sur leur vécu.

-F.M. Je n'ai pas pris tout de même n'importe quel objet, mais des objets chargés d'affectivité. Un artisan m'a reproché de n'avoir pas mis assez d'objets utilitaires. Mais pour moi, il n'y a pas de différence entre un objet utilitaire et un objet ludique; comme si la seule fonction utilitaire caractérisait l'artisanat. C'est vrai mais ce n'est pas absolument obligatoire.

-Q. Est-ce que vous n'avez pas cependant envie de classer ces objets?

-F.M. Si quelqu'un doit les classer, c'est vous; moi je m'y refuse car justement l'exposition va à l'encontre des classements qui me semblent parfaitement arbitraires. Ce sont des classifications qui reposent sur des habitudes ou des errements d'origine sociologique, historique ou économique, qui s'expliquent dans une société donnée à un moment donné mais qui seraient faux ailleurs.

-Q. Il y a cependant une catégorie à part, ce sont les objets naturels, pierres ou fossiles et qui posent par leur présence un débat plus vaste.

-F.M. Les objets naturels posent en effet le problème de la création sous toutes ses formes et toutes ses dimensions. Les objets naturels montrent la création à l'état pur avec le minimum d'intervention humaine et elle est le complément, la finalité ou l'origine du débat. Beaucoup de gens ont été surpris de leur présence, mais je crois que cela vient de ce qu'on manque d'un certain sens mystique. On a perdu la dimension de la transcendance des choses. On vit dans l'instant. Je crois justement que les pierres nous ramènent à cette dimension.

L'erreur est peut-être d'avoir introduit de trop beaux cailloux; un galet poli sorti d'une rivière aurait eu le même effet. Si les trop beaux cailloux sont en fait plus signifiants, je ne veux pas les privilégier par rapport aux autres, pas plus que je ne désire privilégier l'artiste ou l'artisan.

-Q. N'y a-t-il pas une certaine ambiguïté dans le terme de création que vous définissez dans le catalogue en mettant sur le même plan la création répliquée, la création mutation où joue le hasard et la création proprement humaine qui est une recherche de l'inexploré?

-F.M. On pourrait s'engager dans un débat métaphysique pour lequel je ne suis pas préparé. Pour moi c'est un problème de sentiments et je ne voudrais pas faire de différence entre toutes ces formes de créations qui se rattachent toutes passivement ou activement à la création pure.

La science nous dit tout de même que toute création est originale. Il n'y a pas un pissenlit qui ressemble à un autre pissenlit.

-Q. A quel comportement vous attendez-vous de la part du public?

-F.M. Je voudrais qu'il soit aussi acteur. Je voudrais qu'il devienne créateur à son tour. Le public passif est un public sans intérêt, et devant le problème de la création, je suis sûr que c'est lui, en classant (et à mon sens il se trompe) ou en regardant avec passion qui est en train de transformer les objets qu'il regarde. A mon sens, l'artiste seul, l'artisan seul, sont des créateurs mutilés s'ils ne communiquent pas avec le public. La création ne peut-être le fait que des trois réunis.

-Q. Mais souhaitez-vous inviter le public au "faire"?

-F.M. Je ne suis pas contre. Mais le "faire" risque d'être médiocre. Vous savez, on peut très bien se réaliser en possédant et en regardant, et je suis convaincu que les gens se modifient eux aussi au contact des objets qu'ils aiment.

Il n'y a pas de raison que tout le monde devienne forgeron ou menuisier, potier ou peintre. Cela n'a de sens que si les gens éprouvent tout à coup, devant un objet, une excitation qui les incite à créer, parce qu'ils ont découvert que c'est à travers cette création qu'ils vont se réaliser, mais c'est rare ...

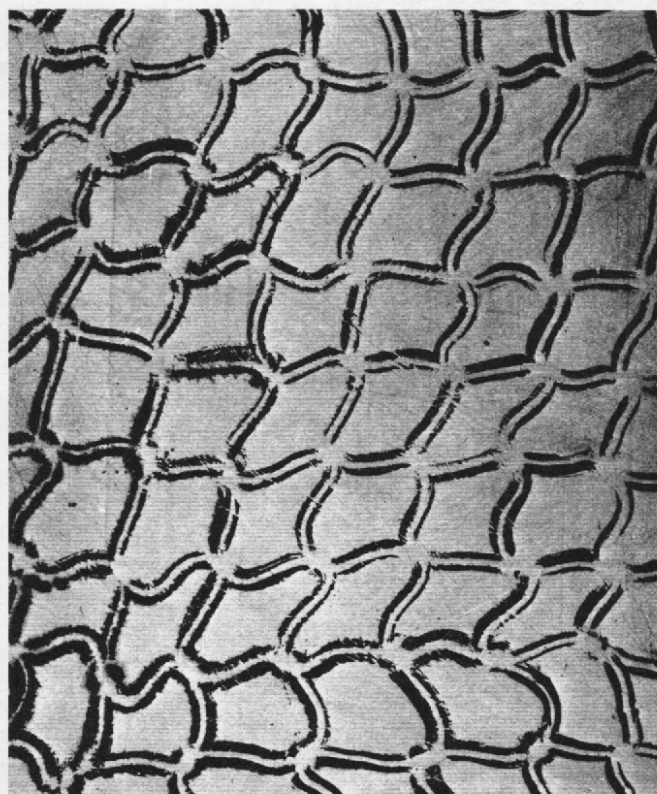
J'irais aussi plus loin, je suis convaincu que les objets qui cohabitent les uns à côté des autres, au bout d'un certain temps, changent d'apparence eux aussi. Ils n'ont plus du tout la même signification. C'est tellement vrai qu'en réalisant l'exposition nous avons eu la preuve avec un petit cheval de bois, dérisoire, qui n'avait de sympathique que le fait d'être érodé par le temps ce qui montrait qu'il avait servi, qu'il avait été bien trainé par des petits gosses pendant plusieurs générations et qu'il avait été aimé. Il a suffi, par hasard, de le placer dans une certaine lumière, en contact avec d'autres objets dans une même vitrine, pour que tout à coup, il devienne un cheval d'une exceptionnelle beauté, aussi beau qu'une sculpture Han.

-Q. Comment vous êtes-vous assuré la connaissance des réactions du public?

-F.M. Alors là, je suis coupable. Si je tiens compte de la presse, elle semble être passée à côté des choses en général. On n'a pas osé s'interroger sur le fond du problème parce que c'est perturbant. Cela apporte un coup de pied de l'âne dans des domaines consacrés et il vaut mieux éluder. Ou bien on y a vu un amusement astucieux, une petite fantaisie du conservateur se faisant plaisir.

-Q. Une certaine façon de cultiver l'ambiguïté?

-F.M. On le répète parce que je le dis. Mais les choses sont effectivement complexes par nature.



Claude Viallat Filet peint sur toile 1972

Pour connaître la réaction des non-spécialistes, nous sommes en fait mal placés... Je crois qu'en général les gens ont le sentiment que cette exposition était différente des autres. Beaucoup ont senti qu'il y avait une certaine joie et un certain plaisir imprévu qui rayonnaient. Mais en dire plus, je n'ose pas m'aventurer.

-J.M.L. Ce qui a énormément étonné et ce qui blesse le plus, c'est l'anonymat. On sent que les professionnels de l'art éprouvent un certain vertige. C'est un des reproches qui revient très souvent.

-Q. Avez vous collaboré avec les exposants pour réaliser cette exposition et les avez vous prévenus de la manière dont les objets seraient exposés?

-F.M. Je les ai en général prévenus car la nécessité de l'anonymat était pour moi évidente. En général ils ont accepté sans difficulté. Quelques uns cependant ont été gênés car ils craignaient que le public ne les "ramène" à une définition d'artisan. Il y a eu des hésitations, parfois des refus.

-Q. Cette exposition ne s'attaque t-elle pas directement au marché de l'art?

-F.M. Tout à fait. D'ailleurs, à mon sens, cette fausse distinction entre artiste et artisan est un problème de marché et la présence de "L'envers du billet" des Malassis n'avait d'autre sens que de montrer en conclusion que tout est un problème de fric. Ceci dit je n'ai pas la prétention par cette seule exposition de changer quoi que ce soit à l'ordre établi. Mais vous avez raison, le mal est là. Il n'y a aucune raison qu'un tableau coûte plus cher qu'un pot. On devrait en toute honnêteté considérer et vendre les choses au prix de la main d'oeuvre plus une prime de qualité et un petit pourcentage de bénéfice. Un tableau qui s'exécute en deux heures ne devrait pas coûter plus cher qu'un pot réalisé dans le même temps.

Vous comprenez, revaloriser l'artisanat, c'est lui redonner la place qui lui revient de droit. Mais je ne voudrais pas qu'il y ait d'ambiguïté. Il y a aussi de l'artisanat chiqué, le "style boutique", souvent d'une grande médiocrité d'inspiration. Dans cette exposition j'ai voulu mettre les objets dont je croyais à l'authenticité d'inspiration et de fabrication. C'était peut-être plus confortable mais c'est une question de choix.

Paris Juillet 1977
M. Thomas



UN CENTRE DE DOCUMENTATION ET DE RECHERCHE TAPISSERIE - ARTS TEXTILES A PARIS ?

Le mardi 5 juillet, une rencontre a eu lieu au siège de la SEMA entre M. le Préfet Gandouin et une délégation du Groupe Tapisserie (P. Daquin, C. Périn et M. Thomas) et de l'Association des Créateurs de Tapisserie (A. Dupuis, L. Fleury et O. Sanssonet).

Cette rencontre avait pour but de présenter à la SEMA le projet d'un centre de documentation et de recherche et de demander à cet organisme une aide dans la recherche des moyens nécessaires à cette réalisation.

Les grandes lignes de ce projet, bâti au cours de plusieurs rencontres de travail par les deux associations sont les suivantes :

Aider les Métiers d'Art c'est aider financièrement les ateliers et les artisans ; mais c'est aussi permettre à des groupements qui les représentent d'assurer une information complète sur leur travail et de collaborer à une sensibilisation du public à leur activité artistique. C'est également aider à la réalisation d'ateliers expérimentaux qui permettent une confrontation collective des techniques et des recherches individuelles.

Un travail réalisé sur ces différents plans s'inscrit dans un objectif général qui est de maintenir une tradition française d'invention et de création de qualité.

Notre projet comprend la réalisation de deux volets inséparables dans leurs buts :

1°) un siège social - secrétariat, ouvert au public en tant que centre de documentation sur la tapisserie et les arts textiles.

2°) un atelier de recherche collective.

Ce centre étant soit créé globalement dès maintenant, ou bien précédé d'une étape de sensibilisation de deux ans, selon les moyens mis en oeuvre pour son financement.

Le centre de documentation comporterait en dehors de l'édition d'une revue trimestrielle déjà existante, DRIADI, édité par le Groupe Tapisserie, la mise sur pied d'une bibliothèque spécialisée (ouvrages, revues, catalogues, documentation sur les artistes) une photothèque, des panneaux d'affichage sur les manifestation en cours et une collection d'échantillons et de tarifs sur les matériaux utilisés.

L'atelier de recherche collective serait conçu sur la base d'un fonctionnement très souple permettant à partir d'un équipement de base en outils concernant les principales techniques (métiers de haute ou basse lisse, machines à coudre, cadres à broder etc...) de faire appel à différents artistes et concepteurs industriels rémunérés sur vacation pour l'animation des travaux collectifs.

Outre l'attribution de locaux, sa réalisation nécessiterait une subvention de création essentiellement destinée à de l'équipement, et une subvention annuelle recouvrant d'une part le salairc de permanents et les crédits de fonctionnement.

Notre démarche ne nous semble pas contradictoire avec l'existence des bibliothèques spécialisées comme la Bibliothèque Forney, celle du Musée des Arts Décoratifs ou la Bibliothèque publique d'Information de Beaubourg, ni avec le centre de documentation des Métiers d'Art en cours de réalisation.

Nous désirerions au contraire associer nos propres efforts à ceux déjà entrepris dans ces différents centres, mais avec une spécificité plus grande, permettant aux artistes, aux artisans et au public d'accéder à une documentation et une information plus complètes sur les domaines qui sont les nôtres.

De plus, il va de soi qu'un tel centre aurait pour vocations naturelles d'une part la recherche d'une meilleure collaboration avec l'architecture publique et privée en vue de la réalisation de travaux textiles à vocation sociale, et d'autre part d'assurer une interpénétration entre l'artisanat et l'industrie textile française pour la recherche technique et la création de modèles.

Enfin nous pensons que ce centre doit pouvoir, par sa localisation, posséder un lieu organique avec des organismes où les professionnels et le public sont déjà attirés par des manifestations artistiques de tapisserie et d'art textile, par exemple le Musée des Arts Décoratifs ou les Gobelins.

La gestion de ce centre serait assurée par un comité élu émanant des deux associations partie prenantes et sous le contrôle financier des organismes assurant son fonctionnement.

Nous sommes conscients de l'ampleur et de l'ambition de ce projet et donc des difficultés que peut rencontrer la SEMA dans la recherche des conditions de financement. C'est la raison pour laquelle nous proposons une étape intermédiaire de deux ans qui pourrait se traduire par une sensibilisation à la création du centre.

Cette étape comprendrait l'attribution d'un local de travail - secrétariat qui permettrait une meilleure centralisation des recherches des deux associations.

Ces recherches s'effectuant sur deux plans :

1°) enquête approfondie sur la situation socio-économique de la tapisserie en France et réalisation d'un audio visuel sur la tapisserie indépendante.

2°) réalisation en commun de travaux textiles.

L'ensemble des travaux accompagné de l'audio visuel et d'un numéro spécial de la revue DRIADI exposant le résultat des enquêtes, serait l'objet au bout de ces deux ans d'une exposition itinérante en France et à l'étranger de façon à mesurer l'impact et la nécessité de la création du centre.

UNE UNIVERSITE ECO-ARTISANALE A CHAMARANDE

Un projet présenté en Novembre 1976 par un certain nombre d'associations (Nature et Progrès, La Maison des Métiers d'Art, les Compagnons Bâisseurs, Animation Nature, les Ateliers d'Innovation du Ministère de l'Industrie) a de grande chance de voir le jour dans les prochains mois dans le domaine de Chamarande dans l'Essonne à 50 km au Sud de Paris.

Dans le cadre d'une profession de foi très générale : "L'Université s'adresse à tous ceux qui sont désireux d'apprendre des gestes créateurs, de s'initier aussi bien au travail manuel qu'aux lois de la nature et de la vie, de découvrir des nouvelles techniques respectant l'homme et l'environnement, d'apprendre que l'on est le premier artisan de son mieux vivre"

Les stages concernant l'artisanat sont appelés à s'adresser :
-au public désireux de s'initier à toutes les formes d'expression manuelle créatrice.

-aux éducateurs, animateurs -à des futurs artisans qui auront ainsi la possibilité de se former ou d'effectuer des recherches dans l'utilisation des matériaux traditionnels ou nouveaux dans un centre de créativité complété par des ateliers de production, ceci, sans frontière d'âge ni de diplômes.

-aux artisans créateurs professionnels voulant utiliser la formation permanente pour se recycler dans le cadre d'ateliers pilotes.

Ce projet comporte l'éventualité de la création d'une Teinturerie Nationale et d'un Conservatoire de Tapisserie qui se fixent comme objectifs

-la production et la vente de plantes tinctoriales.
-la gestion d'un jardin botanique de plantes tinctoriales.
-la teinture à façon pour les lissiers.
-la production et la vente de laine filée main.
-la restauration de tapisseries anciennes.
-la création de tapisseries contemporaines.
-une action pédagogique.

LE MARCHÉ SANS MARCHAND

Association réservée aux créateurs, à l'exclusion de tout intermédiaire ou revendeur, le M.S.M. a trouvé un local de 700 m² à St. Ouen pour une exposition permanente.

Pour réunir la somme nécessaire à son aménagement, cette association demande à chacun de ses adhérents 300 F. qui représentent la participation à sa première exposition dans ce local pour un espace de 6 m² et pour trois jours (samedi, dimanche, lundi), le prix des expositions suivantes n'excédant pas 120 F. 70 exposants par week-end, compte tenu des 700 adhérents actuels, cela représente une exposition toutes les dix semaines environ.

Toute personne intéressée et désireux adhérer peut s'adresser à MICHEL THOMPSON 19 rue du Commerce 75015 Paris. (Le local prévu se trouve 17 rue Kléber St. Ouen, Métro Garibaldi).

SYNDICAT NATIONAL DES ARTISTES PLASTICIENS

Un syndicat des artistes plasticiens (affilié à la fédération nationale des Syndicats de spectacle de l'audiovisuel et de l'action culturelle CGT) vient de se créer. Tous renseignements CGT 213 rue Lafayette.



galerie
sin
paora

15 rue E. Marcel

75001 PARIS

508 - 98 - 91

le
romantisme
dans la
tapisserie
hongroise

6 octobre

26 novembre

