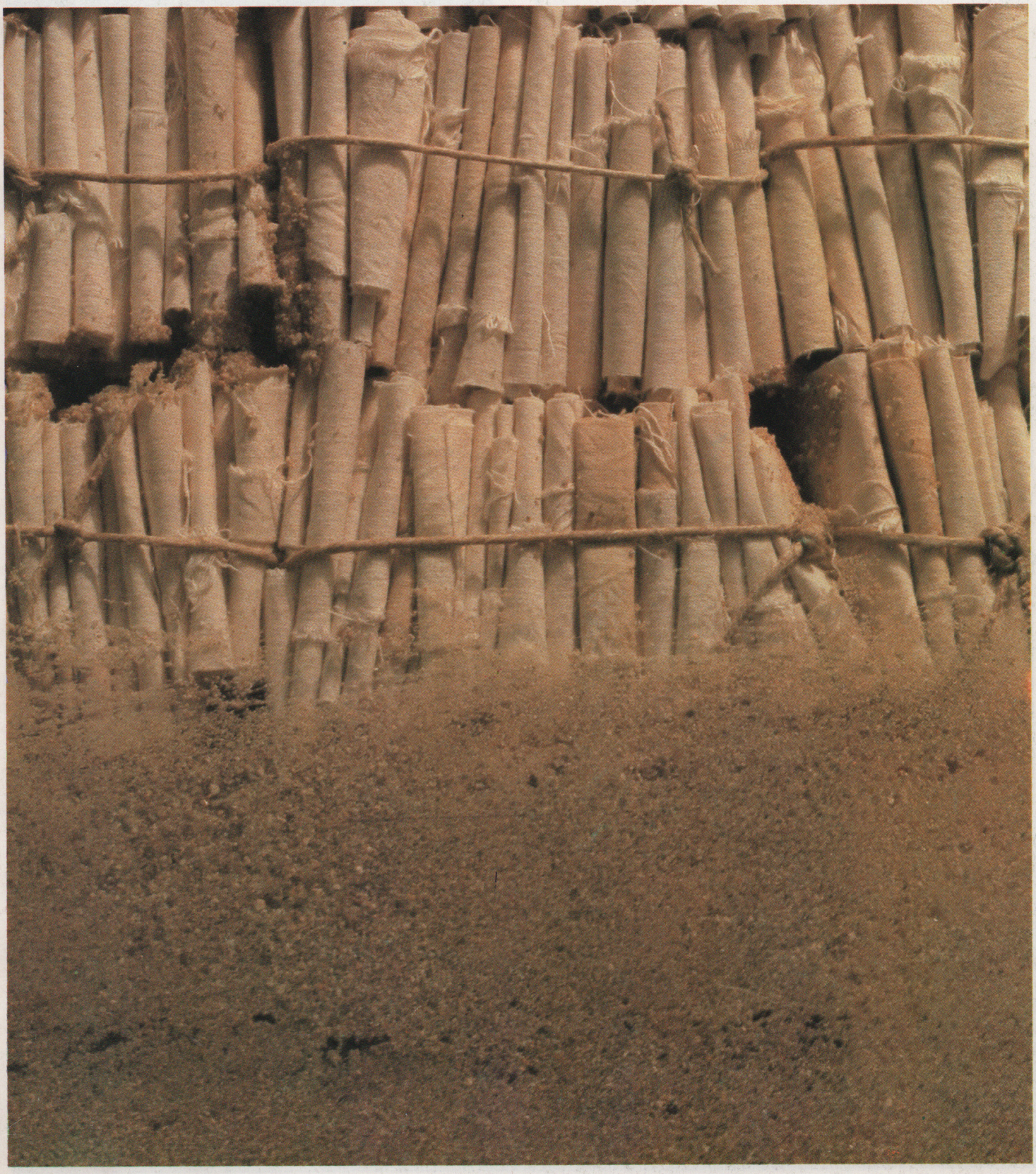
TEXTILE/ART

DRIADI 13

Soft-art à Zurich / Mythologie du fil chez les Mayas / Christian Renonciat / Expositions : Gennevilliers, Courtrai



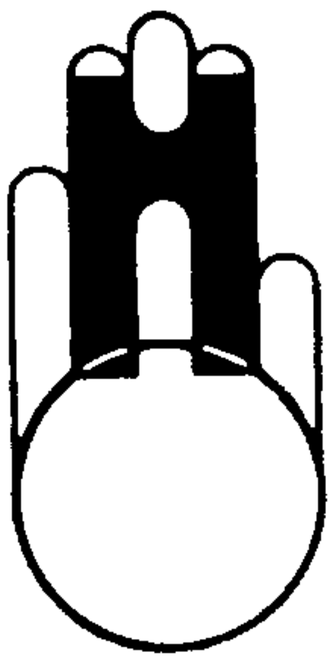
ISSN 0150-0090

Juillet 1980

16 F

MALOURENE

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



Pour le tissage et le tricot.
Pour l'amateur ou le professionnel.
MALOURENE
vous offre trois services :
- Une large gamme d'outils,
- Un grand choix de fils,
- Une formation rapide,

à des prix très compétitifs.
Catalogue sur demande à :
MALOURENE, 11 rue Lacépède 75005 Paris. Tel 707 30 42
39 rue de la Préfecture 06300 Nice Tel (93) 80 92 76

(Métiers à tisser Glimakra et Harris)

SPECIALISTE LAINE, LIN, COTON, FILS DIVERS POUR TAPIS, TAPISSERIE, TISSAGE, MACRAME, TRICOTS. ENVOI D'ÉCHANTILLONS
BOISSON ET FILS
181 rue St Denis 75002 Paris Tel 236 16 98/508 02.61

sarl catusse pierre

LES LANDES
12580 VILLECOMTAL
Tél. (65) 44.61.13

magasin :
place Combarel
12000 RODEZ
Tél. 68.20 76

METIERS A TISSER en tous genres Gobelin, Aubusson ainsi que LAINES du pays cardées, Echantillons complets : 10 F.

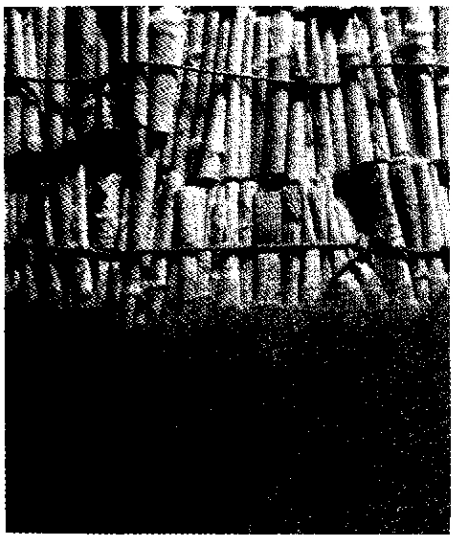
PASSEMENTERIE NOUVELLE
MARQUE DEPOSEE
PARIS

GRAND CHOIX DE : COTON, FIBRANNE, LAINE, etc.
TEINTS ET ECRUS FIN DE SERIE. VISITE SUR PLACE

les passementiers de france

15, rue Etienne-Marcel - 75001 Paris - Téléphone : 236.30.01 - 61.77 - 508.94.25 - 98.91
SOCIETE ANONYME AU CAPITAL DE 630 000 F - SIREN 57 20 33 850 B RC PARIS - C.C.P. 1446-87 PARIS

Sommaire



Couverture : Vera Szekely. Boîte, détail 1978. Photo Aaron Paley. Par ailleurs, après l'assaut de l'espace, elle sait exercer au sol un questionnement sur les restes et les rebuts de son travail. Vera Szekely exposait ces boîtes et ses toiles tendue à Gennevilliers durant l'exposition «Présence textile».

Editorial 2

Weich und plastisch, Soft-art, Kunsthaus Zürich 4

Entretien avec Erika Billeter 14

Conversation entre Erika Billeter et Klaus Rinke 16

Symbolique et mythologie du fil au Guatemala 22

Détournement du fil 30

Christian Renonciat : tromper la perception 34

Expositions
A Gennevilliers «Présence textile» 39

Papier-papier 43

Kortrijk/Courtrai-Textielstructuren/Structures textiles 44

Atelier Silvestri 46

Tapisseries canadiennes 47

Calendrier des expositions 49

Notes de lecture 55

En bref/petites annonces 56

Abonnement

Tarif abonnement
1 an (4 numéros)

France	60 F
Etranger	70 F
Etranger par avion	120 F
Abonnement de soutien	200 F

quelques n° s 8 (12 F)
11 et 12 (14F) sont encore disponibles

Je désire souscrire un abonnement à partir du N° . . . . . .
Nom . . . . . .
Adresse . . . . . .
Ville/Pays . . . . . .
Je désire en outre . . . . . exemplaires du N° . . . . . .
Bulletin à retourner à C. Périn, service abonnement, 1 place St Sulpice 75006 Paris

DRIADI

Editeur Groupe Tapisserie
62 rue Hoche 92700 Colombes
France
Directeur de la publication
Michel Thomas
Ont collaboré à ce numéro
F. GALLE
A. IRLANDES
R. KITABJI
A.M. MILLIOT
F. PELENC
C. PERIN
R. PRIN
A. TOULLEC
A. TRUBERT
J. TRUBERT
J. VASS
Correspondants
Hongrie : A. Ban
Maroc : N. et G. Garnier
Brésil : R. Caurio N. G. Da Silva
Japon : H. Watanabe
USA : C. Campbell Park
Chili : T. Alamos
Canada : M. Frechette

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

Petites annonces
O. Le Coadou 4 square du bateau à roues 77200 Torcy 006 28 77
Les petites annonces sont gratuites

Photographies
A. Paley

Publicité
Au journal

Expédition du journal
Librairies Province et Etranger
O. Koskas 86 rue d'Alsace 92110 Clichy

Abonnées français
D. Barrau La boutique sentimentale 8 rue Sophie Germain 75014

Abonnés étrangers
M. D'Huart 15 rue Dosne 75016

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

Comptabilité
S. Lunven 249 rue de Vaugirard 75015 Paris

Maquette graphisme
R. Kitabgi et C. Perin

Dépot légal 3ème trimestre 1980
Commission paritaire N°59272

Composition La boutique sentimentale 8 rue Sophie Germain
Imprimerie EMKA Kruishoutem Belgique
Publication trimestrielle
Tous droits de reproduction même réservés pour tous pays
Les opinions émises n'engagent que leurs auteurs.

Le Groupe Tapisserie édite également un bulletin mensuel pour ses adhérents.
Renseignements sur le Groupe Tapisserie **R. Guittier,** Présidente 53 avenue de la Boissière 49240 Avrillé.

Editorial

TAPISSERIE, ART TEXTILE, TEXTILE ART ?

Les lecteurs de DRI A DI auront pu constater que depuis deux parutions la couverture du journal et la maquette ont subi des modifications de forme auxquelles nous espérons qu'ils seront sensibles, mais aussi des modifications dans le libellé du titre qui atteignent une question de fond allant au delà d'une pure question de termes.

La création contemporaine dans le domaine du textile suit une évolution, nous suivons cette évolution ou plutôt, nous engageons un dialogue avec les nouvelles expressions.

Le titre d'une revue crée des habitudes. DRI A DI s'est fait un nom même si beaucoup de lecteurs ignorent sans doute que le «dri a di» désigne un point en tapisserie que l'on nomme aussi arrondiment.

Ce titre nous y tenons, en sachant bien qu'il indique que le départ de la revue est lié aux expressions traditionnelles et récentes de la tapisserie et qu'elles font toujours partie de notre attache privilégiée. Mais il est clair que le mot tapisserie ne suffisait plus à désigner un contenu qui témoignait d'un élargissement du travail des créateurs, un élargissement de notre propre intérêt à l'ensemble du textiles, de ses techniques diverses et de tous ses moyens d'expression.

Art textile donc comme spécificité, en dialogue ou en confrontation avec les autres arts plastiques et visuels, comme expression à la recherche des sources et de la structure de son langage.

Toutefois, un ensemble de rencontres que nous avons tenues à l'intérieur du Groupe Tapisserie, mais également avec des personnalités extérieures au Groupe et ayant mené, elles aussi, une étude de fond sur les formes et le contenu de la création textile, nous ont engagé à prévoir la réalisation d'une seconde publication en coédition qui paraitrait en alternance avec DRI A DI et serait en constant dialogue avec notre revue.

Il nous a paru à tous que les sources de ce mouvement textile contemporain, son essence même, étaient en rapport avec un monde plus vaste : le tissu et le textile dans leur entier et que des dossiers approfondis sur le tissu, l'étude régulière des collections textiles du monde entier, constituaient un champ de travail à explorer dans le cadre d'une publication qui ait sa propre personnalité et dont le titre mettrait en valeur le mot TISSU étudié comme Art et Langage textiles. Une publication qui s'adresserait alors - avec une volonté de décloisonnement, d'élargissement - tout autant au public habituel de DRI A DI, qu'à celui, beaucoup plus vaste, pour qui le tissu est une profession, un champ d'étude, une passion, un lieu quotidien d'expression personnelle.

Dans ces conditions, le terme art textile en couverture de DRI A DI aurait pu laisser apparaitre à nouveau un caractère statique, enfermant notre revue uniquemet sur les expressions textiles, comme si elles étaient coupées des autres expressions contemporaines.

Nous nous sommes mis d'accord sur l'expression Textile/Art qui avait pour nous plusieurs qualités, en dehors du fait d'être valable également en anglais :

- indiquer notre spécificité
- montrer que nous souhaitions continuer à défendre des formes de création qui sont toujours mal comprises et peu reconnues au sein de l'art contemporain.
- suggérer que le textile a valeur de questionnement des autres expressions artistiques et que, par son extension, il recoupait largement les domaines en extension de ce qui était traditionnellement nommé peinture et sculpture.

Nous souhaitons en particulier que par la coexistence dans ce numéro d'un dossier sur le soft art, d'un texte sur les mythologies du fil chez les Mayas et d'articles sur des expositions récentes, individuelles (C. Renonciat) ou collectives (Courtrai, Gennevilliers, Arles...) cette confrontation Textile/Art soit perceptible et provoque vos réactions et vos questions.

Merci par avance pour vos lettres qui viendront enrichir le dialogue que nous tentons avec vous.

LE PALAIS DES OUVRAGES

Tissus. Toiles. Canevas. Fils laine et coton. Livres.
Métiers à tapisserie. Tambours à broder.

Tout ce qui est utile et agréable
pour
la création artistique

C. BERNHEIM & FILS

33 rue des Jeuneurs 75002 Paris
Tél : 233.45.95
Fermé le samedi.
Tarif JM sur demande



See how *The Weaver's Journal* can help you in the expression of your creative weaving. Subscribe today by filling out this form:

The Weaver's Journal
A quarterly magazine published by The Colorado Fiber Center, Inc.
Boulder, Colorado (U.S.A.)

Our Readers Write:

"Your policy of concentrating on structure and techniques makes *The Weaver's Journal* unique among the current weaving periodicals. It is a pleasure, and I indulge in it often, to go through back issues and find every page full of "meat" for somebody, be it a beginner or an accomplished weaver."

Ilse R. Sonner

NAME: _____
(last) (first) (middle)

ADDRESS: _____

_____
(city) (state) (country) (zip)

	U.S.A.	Outside U.S.A.
Subscription, 1 year (4 issues)	☐ $12.00	☐ $14.00
Subscription, 2 years (8 issues)	☐ $22.00	☐ $25.00

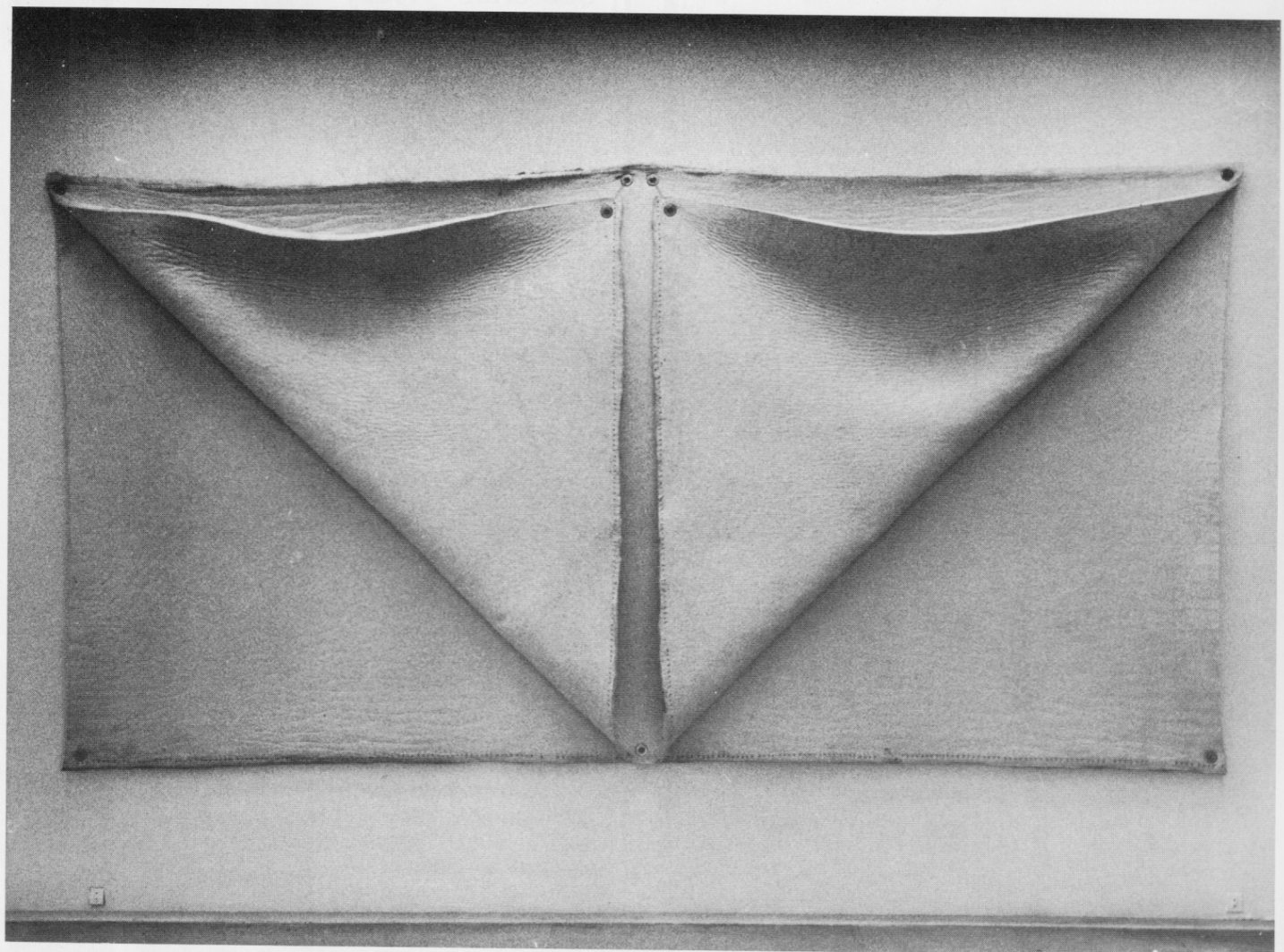
Please make checks or money orders, in U.S. funds, payable to: *The Weaver's Journal*, P.O. Box 2049, Boulder, Colorado 80306 (U.S.A.)

WEICH UND PLASTISCH SOFT-ART KUNSTHAUS ZURICH

Durant le Symposium Rencontre Art Textile de Cannes, il a été fait plusieurs fois référence à une exposition qui se déroulait fin 79 et début 80 à Zürich sous le titre : «Weich und plastisch. Soft Art» et ceci pour deux raisons. Une raison de fond qui tenait au recrutement du Symposium lui-même. Beaucoup sentaient confusément que le terme textile avait empêché un certain nombre de créateurs -peintres ou sculpteurs - de franchir la porte, même si leur travail a affaire directement avec le textile comme mise en œuvre ou comme concept.

Certains enseignants des Beaux Arts de Nice, Marseille, Nîmes ou Montpellier avaient ainsi laissé venir leurs étudiants, les avaient parfois même chargés de rédiger un compte rendu, mais n'avaient pas accepté de venir eux-mêmes apporter dans le corps du débat leur approche de la toile, du support textile ou du support papier.

D'autre part dans les interventions de C. Ritschard, E. Kühn et bien d'autres, sont revenus comme un regret ; l'absence dans toutes les manifestations textiles d'artistes qui ont marqué l'art contemporain et que cette exposition de Zürich avait choisi, elle, de montrer, à l'aide d'une sélection impressionnante (voir liste à la fin de cet article).



Robert Morris, feutre2 243 x 377 x 20, 1976 Galerie Sonnabend Paris

QUELLE PERSPECTIVE ?

Ainsi pour citer C. Ritschard : «Lausanne reste liée à l'art textile et les recherches, si inventives soient-elles, n'empruntent jamais que les voies tangentes à l'art contemporain, du moins est-ce ainsi qu'elles sont généralement ressenties. Robert Morris ne posera sans doute jamais sa candidature à la Biennale de Lausanne, ni sans doute Christo, ni Viallat. Si rien ne sert de s'en désoler, c'est alors le moment d'une interrogation sincère sur les buts d'une telle exposition, sur ses possibilités d'action comme sur ses limites.» (1)

Un tel regret qui possède ses bases objectives doit cependant tenir compte d'une autre réalité, celle de la crise d'identité des créateurs textiles. On a déjà souvent lu dans DRI A DI l'expression de ce déchirement qui conduit certains d'entre eux à éviter de parler de leur travail par ses caractéristiques matériologiques, tant est profond le sentiment d'une dévalorisation du textile, que traduit par exemple leur fuite compréhensible (et la notre) devant le terme tapisserie. Par conséquent, il faut être d'autant plus prudent et examiner une telle exposition non pas en désirant à tout prix lui faire dire le textile était présent chez C. Oldenburg, R. Morris ou A. Shields, mieux que chez les artistes sélectionnés à Lausanne, mais donner ses bases objectives, souligner l'intérêt qu'elle peut posséder en élargissant la notion de textile, mais en tentant surtout de discerner si le sens du travail des créateurs n'est pas faussé par l'angle d'attaque du thème choisi.

Qu'on me pardonne de donner si vite le ton. Mais cette exposition dont on pouvait attendre beaucoup, justement dans la mesure où elle arrivait au bon moment, celui de l'extension perceptible de la notion de textile à la notion de souplesse et surtout parce qu'elle se dotait des moyens financiers susceptibles de permettre de rassembler des objets dispersés dans le monde et de valeur historique incontestable, laisse en suspens une question cependant fondamentale : justement à quelle question voulait-elle répondre en dehors de tenter un catalogue prestigieux des œuvres mettant en avant des matériaux cernés autour de l'idée de souplesse et de mollesse ? On lira par ailleurs les réponses qu'apporte Erika Billeter sur son propos et ses critères de choix, ainsi que l'échange d'idées qu'elle tient avec Klaus Rinke - un créateur allemand dont l'ARC a offert en 1976 une importante rétrospective - autour de la notion de nature et de nature dans l'art. Mais nous voulions en introduction essayer de dégager à la fois pourquoi cette exposition nous touche et pourquoi elle n'a - à notre sens - pas su percevoir ses limites.

Les illustrations qui accompagnent ces articles constituent un choix qui tente d'être représentatif des œuvres sélectionnées, mais ont d'abord été choisies en raison de leur qualité photographique. C'est à dessein qu'elles n'ont pas été directement mises en rapport avec les articles eux-mêmes, de manière à constituer une autre lecture accompagnée de courtes notes biographiques. Pour le reste, le catalogue de l'exposition, malgré son coût élevé (environ 100FF) et le fait qu'il soit uniquement édité en langue allemande a valeur de document de référence.

LA RECONNAISSANCE DU SOUPLE

La question à se poser est peut être au départ en quoi la création textile a quelque chose à voir avec la notion de souplesse et celle de mollesse.

Pour moi, les textes les plus éclairants à cet égard sont ceux de André Leroi-Gourhan dans la mesure même où ils s'intéressent moins aux objets finis, qu'aux supports et aux technologies qui les ont mis en œuvre. Ainsi : «Si la matière commande inflexiblement la technique, deux matériaux empruntés à des corps différents mais possédant les mêmes propriétés physiques générales auront inévitablement la même manufacture. En d'autres termes, le cuivre et l'écorce, susceptibles de recevoir une empreinte permanente par le choc d'une matrice d'étampage, auront pour instruments de fabrication l'un et l'autre, matrice et percuteur ; le fil de chanvre, les lamelles de rotin, le fil de fer, s'il s'agit d'en faire un tissu par entre-croisement, auront tous trois le même schéma technique. C'est pourquoi, sans s'arrêter d'abord ni à la nature chimique des matières, ni à la personnalité individuelle de la technique, se propose-t-on de grouper les aspects techniques, selon les propriétés physiques des corps au moment de leur traitement. On peut ainsi envisager des solides stables, fibreux, semi-plastiques, plastiques ou souples et des fluides.» (2)

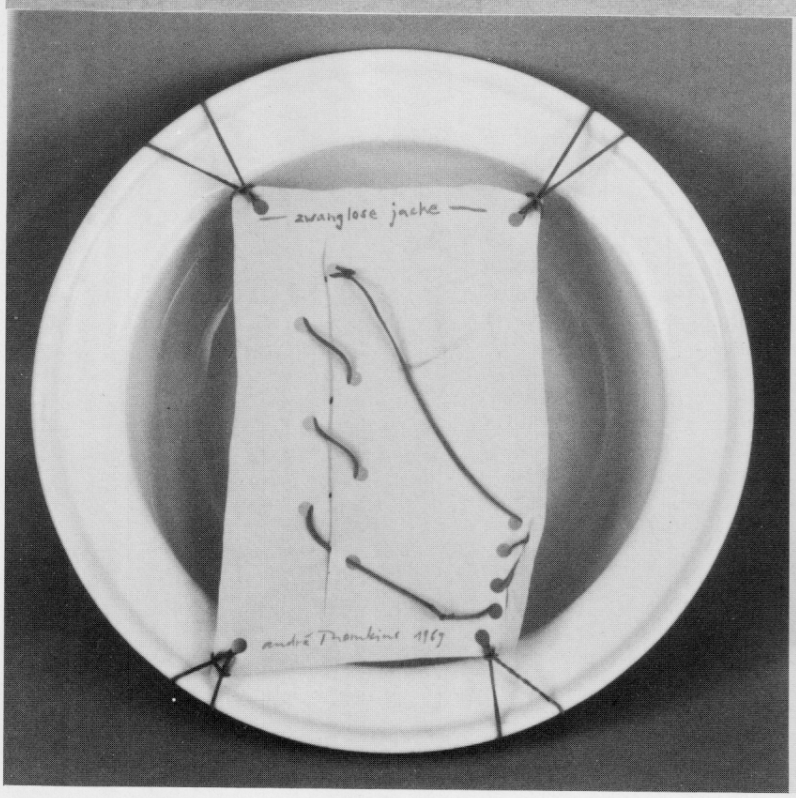
En ce sens, l'exposition de Zürich réunit en effet des matériaux additionnant la notion de souplesse, la notion de douceur, la notion de mollesse, matériaux qui commencent aux solides fibreux (bois souples, bamboux créant une tension Panamarencko), pour finir par les fluides (l'eau en particulier, élément déterminant d'un cycle naturel, dont parle Klaus Rinke). Avec en son centre, une catégorie de matériaux très familiers aux créateurs textiles : les solides souples. A leur propos, A. L. G. dit encore : «Les solides souples ont pour propriété essentielle une flexibilité permanente qui permet de les assembler par intrication mutuelle. On les utilise en plaques (écorces, cuir, tissus réunis par des liens) ou en éléments allongés (lamelles, brins et fils) dont l'enchevêtrement assure la cohésion. Ils sont tous empruntés aux solides fibreux d'origine végétale ou animale, à l'exception des fils métalliques. La classification adoptée ici est fondée sur leur état définitif : les uns se présentent en surfaces continues (écorce, papier, feutre, cuir), les autres ont une surface irrégulière, faite d'éléments plus ou moins étroitement assemblés (étoffes, vanneries). C'est donc par des moyens différents de ceux qui ont été préconisés jusqu'à présent que ces corps sont ordonnés, la matière n'est plus à la base du classement ; cela tient d'une part à ce que l'outillage n'a pas sur les solides souples la même influence que sur les autres solides (par leur nature ils échappent à la rigueur des percussions et tous ont pour outil principal la main nue), d'autre part à ce que la même écorce, broyée, tordue ou tissée, sert à fabriquer du papier, de la corde, de l'étoffe ou de la vannerie, ce qui ne suggère aucun rapport étroit entre la matière et des formes d'outils déterminés.» (2)

S'il est donc un intérêt à dégager de cette exposition, c'est peut-être celui-là (qu'elle partage avec l'exposition de Courtrai sur les matériaux bruts) ; la tapisserie s'est découverte textile en se dégageant de la peinture, la peinture s'est découverte textile en s'intéressant à la teinture, le textile se découvre non seulement dissociable en fibres ou en réseaux macromoléculaires et redevable de ses propriétés à ces fibres, mais encore susceptible d'échanges de propriétés au moment de son façonnage avec tout réseau souple ; celui de la terre avant la cuisson, celui de la paraffine avant qu'elle ne fige, celui du verre avant son refroidissement ou celui de l'eau pris dans le cheminement que nous lui imposons dans les canalisations et les tuyaux.

Tout élargissement de cet ordre a le mérite de permettre un recul et de juger ici la révolution de la tapisserie à sa juste valeur ; une révolution au sens où le parcours se boucle sur lui-même et retrouve ses origines ethnographiques et anthropologiques.

Par conséquent, le champ entier du textile est pris dans celui du propos de l'exposition et c'est aussi lui - par son absence relative dans la sélection d'artistes- qui est mis en perspective.







Anne et Patrick Poirier. «Bordeaux, journal La cathédrale». 1973. Papier 182 x 148 x 13, sous boîte. Galerie Sonnabend Paris.
Bas gauche : André Thomkins. Suppentellerstücke. Zwanglose jacke 1969. Caoutchouc.
Bas droite : Meret Oppenheim. Eichhornchen 1959/1970. Verre, fourrure, mousse élastique. 25 x 16 x 16. Photo Leonardo Bezzola Bätterkindern.

RÉALITÉ OU MATÉRIALITÉ

Une fois définie cette intersection, il faut revenir aux intentions d'Erika Billeter.
Tout d'abord, cerner une réalité / «Il y a bien peu d'artistes qui, durant les vingt dernières années, n'aient tant soit peu expérimenté les matériaux mous. Dans cette exposition, nous n'avons retenu que les artistes pour qui le travail avec ce type de matériau présente une continuité ou qui a pris une signification à une phase essentielle de leur création.» (3)

Elle replace d'autre part son propos dans une suite d'entreprises muséologiques : l'exposition organisée par Harry Szeeman à Berne en 1969 «Wenn Attitüden Form werden» et qui s'est appuyée sur des créateurs tels Richard Tuttle, Robert Morris ou Eva Hesse - pour citer ceux qui, de fait, utilisaient des matériaux souples, mais les matériaux présents dans l'exposition étaient très variés - et, d'autre part, deux expositions organisées sous le terme de «Soft art» par Ralph Pomeroy en 1969 au New Jersey State Museum et par Charles Spencer au Camden Arts Centre de Londres en 1974. Enfin, elle souligne trois directions différentes. La première ; aider à la reconnaissance d'un type nouveau de sculpture, une sculpture «soft», en tout cas opposée aux matériaux traditionnels, le bois, le bronze, le marbre. La seconde ; montrer que cette coupure avec la tradition, n'est que la redécouverte des racines primitives africaines, indiennes, australiennes de l'art où ces matériaux mous et souples, dérivés du corps et de ses productions, avaient valeur sociale et sacréee. La troisième ; montrer que dans plusieurs des créations présentées, le matériau tend à devenir l'équivalent du message.

Le plan de l'exposition, relativement net dans le catalogue, en dérive naturellement, même si certaines sections s'interpénètrent ou si les critères choisis admettent difficilement des limites.
Une section ethnographique entourée d'objets prenant leur place au sein d'un rituel intime : boite de Louis Pons et Margaretha Dubach, totems de Nancy Graves, relevés archéologiques de Anne et Patrick Poirier.
Une section historique «d'objets trouvés» où Marcel Duchamp, Man Ray, Maurice Henry, Meret Oppenheim, Robert Rauschenberg voisinent avec les «nouveaux réalistes.»
Une section soft : mobilier de Dali, objets de C. Oldenburg et R. Thomkins, mousse de John Chamberlain, poupées de Dorothea Taning et Eva Aeppli.
Une section conceptuelle et minimale, enfin, explorant les matériaux en tant que messages, structures et formes, avec P. Manzoni, Ruthenbeck, R. Morris, R. Serra, E. Hesse, K. Rinke et une section de documents sur les happenings et les performances.

Par conséquent, ce n'est donc pas un hasard si les objets se répondent dans des courants qui les lient à quelques années de distance. Par exemple d'un côté, la section «d'objet trouvés» où la couverture d'une machine à écrire «Underwood» (Marcel Duchamp, pliant de voyage 1916), résonne avec les objets des nouveaux réalistes (César, Arman) et «L'énigme d'Isidore Ducasse» de Man Ray (reconstitué d'après une photographie en 1971) devient l'initiation des emballages de Christo de 1961-1963.

Ce sont des pistes qu'ont dégagées les critiques ou les artistes eux-mêmes et qu'il est toujours bon de relire en confrontant directement les objets.
Par contre les rapprochements entre civilisations sont déjà à manier avec une plus grande prudence : la coiffe de plumes des Indiens d'Amazonie et la machine de plumes d'un cérémonial de Rebecca Horn (1978), l'habit de chasseur du Mali et le manteau d'Etienne Martin (1962), les coiffes rituelles d'Australie et les totems de Nancy Graves (1970), se répondent certes dans leurs structures, mais coupés d'une confrontation d'intention, les buts qui sont poursuivis dans ce rapprochement restent aussi impénétrables que ceux de François Mathey dans les confrontations artistes/artisans.

OBJETS ET CODES

Si un des buts de l'exposition est de démontrer que les codes de la sculpture ont changé, que les codes de la peinture ont changé, que ceux de la tapisserie ont changé, que ceux du dessin sur papier ont changé ; les objets réunis en témoignent avec évidence et montrent que ces changements de codes ont entrainé de telles interpénétrations, que les termes employés ne rendent plus compte de la nature des œuvres. On dirait mieux en soulignant que ces œuvres sont d'une autre nature.

Dès lors on peut en effet rapprocher sans ordre sur le plan formel : les éponges imbibées de bleu d'Yves Klein (ni tableaux et pourtant laissées au format pictural, ni sculptures et pourtant en relief), la chaise recouverte de tissu d'Antoni Tapies (ni tableau et pourtant dérivé d'une toile, ni sculpture au sens propre et pourtant ni objet réaliste), les voiles sérigraphiées de Rauschenberg (ni tableaux ni tissus, ni images, plutôt combinaisons d'éléments piégés), ou la tente circulaire d'Alan Shields (ni tableau et pourtant faite de toile déchirée en lanières, ni sculpture, plutôt espace nomade, temporaire, éclatement du tableau et de la sculpture tout à la fois), les objets d'Oldenburg (formes de vinyl cousues rembourrées de kapok), les papiers de Peter et Ritzi Jacobi (ni tapisseries et pourtant laissées parfois en contrepoint d'un tissu, ni dessins et pourtant jouant sur l'effet de drapé) et ceux de Anne et Patrick Poirier (relevés archéologiques en moulage de papier de riz, répliques de sculptures, témoignages, objets en creux), ou encore le grand objet Narwa de Titus Carmel (ni sculpture parce que point de départ, artifact fascinant pour une suite de dessins, sculpture devenant tableau, ni objet de culte collectif et pourtant lieu d'un culte individuel).

Partout du souple, du mou, du doux, du soft, mais quel message commun ?

MATERIAUX EXTRA PICTURAUX

Reprenant quelques uns de ces objets, il faut essayer d'en cerner les intentions au regard double de ce que les auteurs ont pu en dire et de l'effet qu'ils ont produit, deux données qui parfois, se dissocient complètement.
Les éponges d'Yves Klein sont comprises dans un ensemble de travaux monochromes qui tendent plus à cerner la notion d'illimité (la couleur pure, l'étendue pure, l'espace pur) que celle du souple et du mou. Le propos est certainement mieux cerné dans ce texte de D. Lagoutte : «Des éponges assoiffées d'eau sont abreuvées de bleu et séchées. Elles constituent une matière rugueuse d'un bleu uniforme. Cette matière évoque ici un véritable relief lunaire tel que les sondes spatiales de 1959 ont pu l'enregistrer et dont les photographies furent aussitôt diffusées par les grands quotidiens. L'énigme de la vie et un passé antécambrien se trouvent réunis dans ces documents. L'éponge squelette est imbibée, mais ensuite désséchée, son relief est rugueux, mais est rendu plus immatériel et lointain par la couleur bleu.» (4)

Des éponges d'Yves Klein à celles de Dubuffet de 1950, également présentes dans cette exposition, le lien n'est pas plus matériologique ; c'est plutôt celui de saisir tout matériau et en particulier ceux du rebut, de contester la notion de matériau noble, de normes artistiques. Courant important de l'art contemporain et de l'expression hors norme de l'art brut que Jean Dubuffet caractérisait en écrivant : «J'aime le peu. J'aime aussi l'embryonnaire, le mal façonné, l'imparfait, le mêlé.» (5). Mais au matériau souple de l'éponge, pourrait être substitué n'importe quel autre matériau «imparfait.» On peut légitimement se demander

dans les deux cas s'il n'y a pas déplacemeét de l'idée, volonté de faire dire ce qui n'était pas contenu dans le concept, de solliciter l'œuvre au profit d'une démonstration à priori.

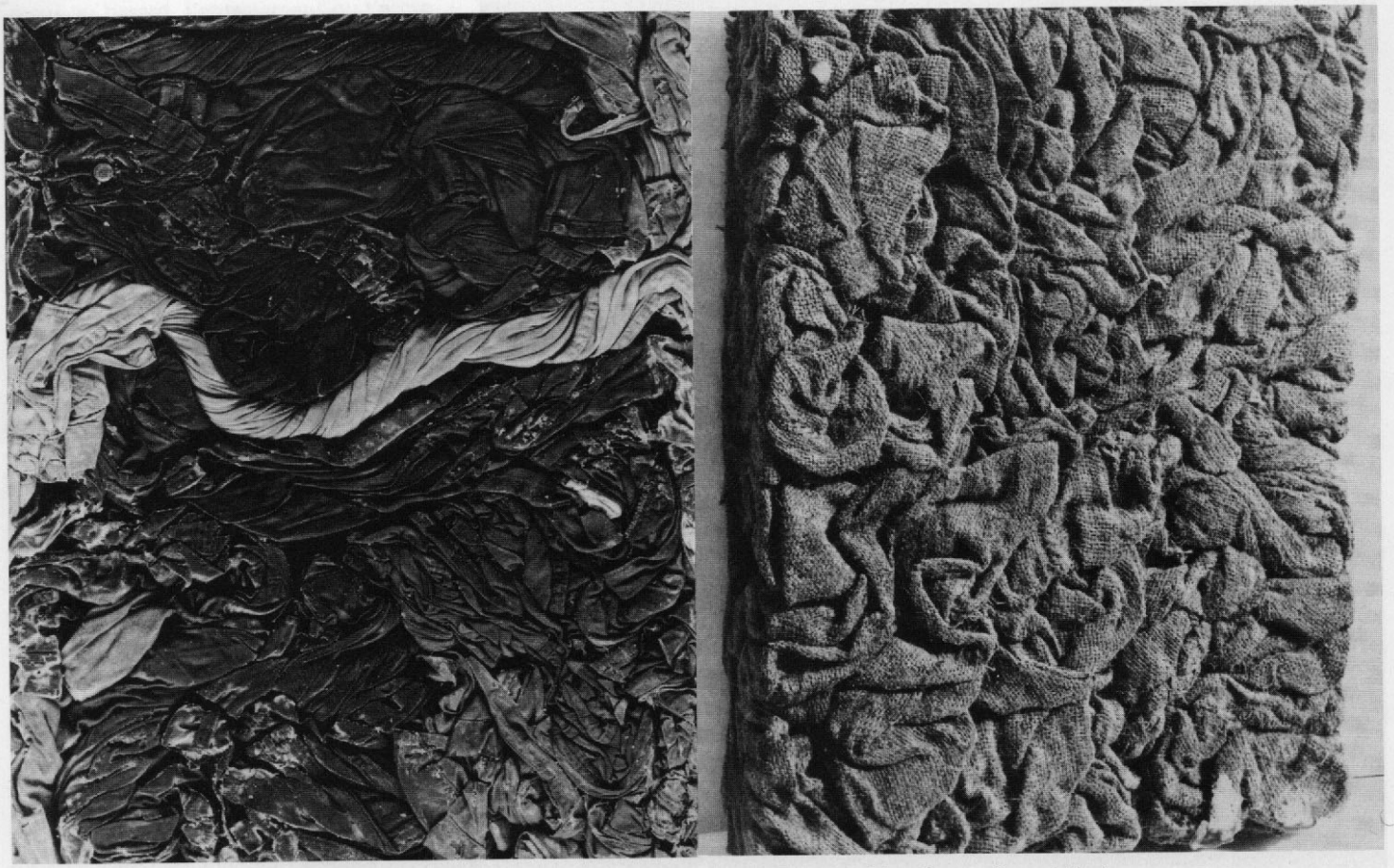
La chaise de Tapies de 1970 ou le grand drap noué avec détritus de 1971. Il est d'abord frappant de constater que la première est classée du côté des objets déformés (soft art) et l'autre dans la section minimale, alors que les guide un sentiment commun : celui d'une remise en question de l'espace pictural. Les matériaux extra picturaux sont intégrés dans un projet pictural comme contre épreuve de : tout est art, comme mise en œuvre de forces de dérision en lutte : l'art contre l'esthétique. Avoués avec force dans le corps de l'œuvre, ils n'ont pas besoin d'un discours matériologique qui constituerait une réduction de sens.

Ce qui me frappe par contre à propos de Tapies (comme de Miro) c'est que cette absence de discours sur la présence évidente des fibres et du tissu dans son œuvre, ne se restaure que pour justifier les tapisseries qui ont été réalisées d'après ses projets. C'est alors qu'il parle du tissage, comme si la présence du souple ne valait d'être avouée (et magnifiée par l'image poétique) que dans la mesure où le tissu est reconstitué et non intégré, et par conséquent son sens réduit. La parole supplée alors la réduction du sens : «Tisser la matière, en tout cas, signifie créeer nos destins, construire un monde nouveau. Et à ce rendez-vous de vieux métiers restaurés, il nous a semblé nécessaire de joindre aujourd'hui une allusion à d'autres symboles qui nous présentent leurs plaies : vieux écrits cousus et rapiécés, drapeaux tissés, avec des taches de sang. Autant que les semences originelles et que les choses simples et élémentaires qui nous régénèrent, les ruines et les défaites peuvent porter en elles le germe de feux nouveaux. Telle est notre chance, à nous autres Catalans. Nous pouvons être progressistes et en même temps fidèles à la tradition. Car, comme le disait un grand ami des troubadours, qui milita aussi dans les «soubresauts de l'histoire», les plus récents, notre véritable tradition a toujours été le sens de la liberté.» (6)

L'introduction des matériaux extra-picturaux, l'extension de la démarche artistique vers l'objet sont, bien entendu, des courants internationaux qui s'appuient sur un nouveau cérémonial où s'inscrit de manière envahissante le cycle de ce que nous consommons : le contenant sous toutes ses formes, paquets, boîtes, filets, rejoignant le volume quasi incontrôlable du déchet urbain. Les objets combinés de Robert Rauschenberg, ceux des autres peintres du pop art, ou des «nouveaux réalistes», puisent dans cette source inépuisable de matériaux ou dans ce qui en constitue la métaphore, l'image publicitaire et aussi toute forme d'image envahissante, image télévisuelle ou bande dessinée.



Antoni Tapies. Grand drap noué avec détritus. Assemblage 1971. 176 x 200. Photo Gerber Zürich. Galerie Maeght Zürich.



César. Jeans. 1975. Compression 120 x 100 x 14. Jute 1975. Compression 120 x 100 x 14. Archives Denyse Durand Ruel.

Par conséquent l'appropriation de ce nouveau réel (tout aussi initiatique dans son fonctionnement que le réel des matériaux souples dans le cérémonial primitif) comporte pour une part l'appropriation du souple - cartons, tissus - accumulés ou compressés.

S'en tenir à une lecture littérale permettant de constater qu'Arman a accumulé des nœuds-papillons en 1978 et que César a compressé des Jeans ou de la toile de jute en 1975, pourrait se comprendre en regard du désir de n'oublier personne.
Toutefois sans vouloir trop insister sur le fait qu'à la mesure des œuvres précédentes, ce n'est pas tant le matériau que l'intention (appropriative) qui compte, la présence d'Arman et de César pose une question de fond en rapport avec la notion d'art textile.

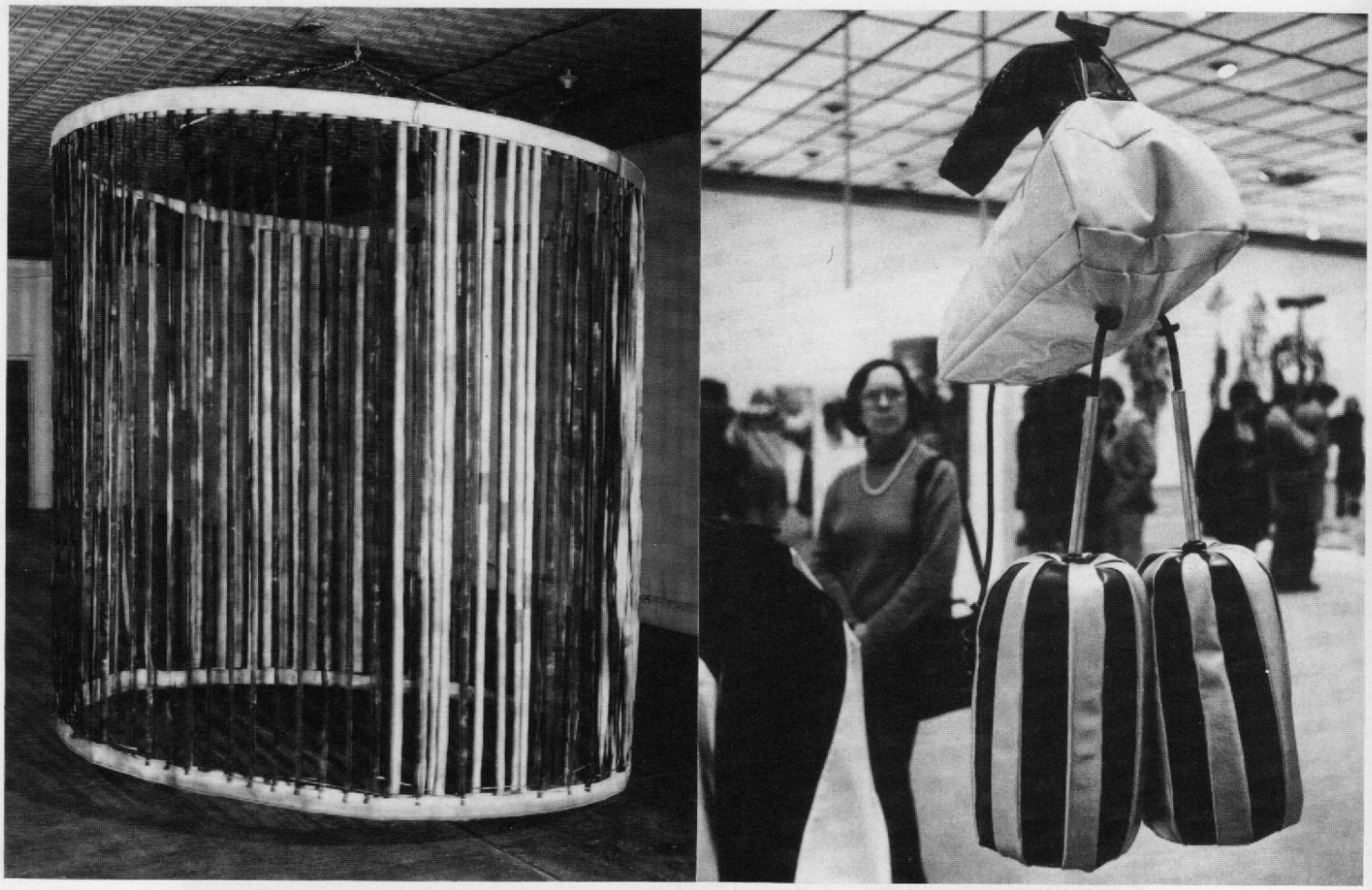
En regardant les pièces de César et celles d'Arman, on conçoit combien on aurait pu aisément leur substituer des pièces de Sheila Hicks littéralement comparables au plan matériologique, parmi celles présentées à Aix en Provence l'an passé (ou antérieurement à Montreuil et à Lund). Si on ne l'a pas fait trois questions se posent : le travail de César et d'Arman a-t-il une antériorité ? Leur propos est-il plus proche de celui de l'exposition ? leur «nom» en tant qu'artiste est-il plus rassurant pour le public et les collectionneurs que celui de Sheila Hicks ?

Pour ma part, je voudrais simplement faire une remarque. Si dans les deux cas, il y a accumulation du réel, les intentions différentielles étaient certainement à rechercher dans les itinéraires.
Les rapports multiples entre les sculptures métalliques, les compressions ou les expansions, constituent l'itinéraire de César. L'univers des poubelles et des déconstructions violentes, celui d'Arman et on recherchera vainement dans les deux cas un propos sur le souple et le tactile, propos qui fait au contraire redondance chez Sheila Hicks : «Les linges sont, par excellence, objets de manipulation. Parmi le mobilier domestique ou sacré qu'ils parent, les biens consomptibles de la table, le corps qu'ils assistent jusqu'à partager son pourrissement, les linges circulent de main en main. Ils négocient la question de l'espace et, par l'usure, soumis au temps, fraternisent dans la mort.» (7)

L'EXTENSION VERS LE SOCIAL

La présence de Christo est de même ordre. Très souvent revendiqué par ceux qui souhaitent que le textile soit reconnu comme matière artistique, on ne peut nier en effet que le tissu soit un élément participant à son travail. Il l'utilise comme un emballage souple adapté à toutes les situations architecturales et géographiques.

Il est cependant frappant de constater que prime pour lui un ensemble d'éléments beaucoup plus forts ; l'entrée d'une décision personnelle dans le corps du fonctionnement social, la mise en marche de la mécanique administrative et le passage des media informatifs qui travaillent comme mémoire légendaire de l'acte produit. Dossier d'ensemble où le tissu éphémère (par nature et par volonté de limiter l'action) aurait pu tout aussi bien n'exister que dans le projet ou le trucage photographique. Reste qu'il s'agit dans l'empaquetage de la pierre de jouer le souple contre le dur, d'adoucir les contours, de les évoquer comme par un vêtement uniforme qui abolirait la différence des styles, sinon des formes. C'est surement un dialogue avec Christo qui aurait constitué à l'intérieur même du catalogue une mise en perspective des contradictions. Elle manque et laisse en suspens une articulation qui nous concerne tous.



Gauche : Alan Shields Ajax 1972/1973. Acrylic, coton, bois, perles de verre. 244 x 244 Photo R E Mates et P. Katz. Paula Cooper Galleries.
Droite. Claes Oldenburg. Dormeyer Mixer. 1965. Vinyl, remplissage de kapok, bois, prise électrique. 81 x 51 x 32. Whitney museum of american art, New-York.

SCULPTURE SOFT

Parler de soft art, de sculpture molle, c'est cependant mettre au centre de l'exposition les objets d'Oldenburg. «Celui qui veut être aimé désire un monde souple. Les matériaux rigides excluent l'approche, refusent le contact, leur dureté dresse un mur d'indifférence. Mais si j'appuie sur un ballon, il cède, m'accueille et me répond en reprenant sa forme. Un dialogue amical s'établit.» (8) j'entends dans cette phrase la recherche forcenée d'une transaction, pour ce que l'œuvre est substitut d'une douceur corporelle, substitut du corps de l'autre. Mais ces objets sont également conçus comme tromperie, leurre technologique, démythifiant les idoles du mondes moderne : appareils ménagers, téléphone etc. Ils sont liés d'une part à l'art pop, si l'on n'oublie pas qu'en 1961, Oldenburg avait ouvert une boutique où il vendait directement les objets produits à partir de matériaux de récupération et d'autre part ils sont également en relation dialectique avec des artistes qui, comme Robert Morris ou Eva Hesse pousseront la relation forme-matériau à son maximum de coïncidence. On oublie en effet trop souvent que si Robert Morris est très lié au minimal art, utilisant des matériaux précontraints, l'emploi qu'il fait des matériaux mous n'est pas complètement une substitution d'un champ d'exploration à un autre. Autant les objets métalliques en disposition souvent sérielle posaient le problème du bien construit et donc d'un reste de souci esthétique, autant les matériaux soft s'offrent comme lieu d'application du hasard : «Dans le récent art «objectal» (minimal), l'invention de formes ne fait pas de problème. Une morphologie de formes géométriques, surtout rectangulaires, a été acceptée comme un préalable. L'œuvre s'attache à particulariser ces formes générales en faisant varier l'échelle, le matériau, la proportion, la mise en place... Faire une forme cubique ou rectangulaire, c'est construire de la manière la plus simple et la plus raisonnable, mais c'est aussi construire bien... Ce qui fait question avec ces schémas, c'est que tout ordre d'éléments multiples est imposé par avance sans qu'il y ait dans cet ordre, de relations inhérentes à la physicalité des éléments existants... Des matériaux industriels rigides s'assemblent à angles droits avec une grande facilité. Mais c'est la valorisation à priori du bien construit qui dicte le choix des matériaux... Récemment d'autres matériaux que ces matériaux industriels rigides ont commencé à faire leur apparition. Oldenburg a été l'un des premiers à les employer. L'étude directe des propriétés de ces matériaux est en cours. Cela implique une remise en question de l'emploi d'outils en relation avec le matériau. Dans certains cas, ces études font passer de la fabrication des choses à celle du matériau proprement dit. Parfois la manipulation du matériau se fait sans l'intervention d'outils (à l'instar de Pollock et Morris Louis, précédemment en peinture). Dans ce cas, les considérations de pesanteur deviennent aussi importantes que les considérations d'espace. De l'accent mis sur la pesanteur et la matière en tant que moyens, il résulte que les formes ne sont pas prévues d'avance. Les considérations d'ordonnancement sont forcément fortuites, imprécises et passent au second plan. L'empile-

ment au hasard, l'entassement ou l'accrochage imprécis donnent au matériau une forme passagère. Le hasard est accepté et l'indétermination prise en compte, puisqu'une seconde mise en place entrainera une autre configuration. Le rejet de formes durables et d'un ordre préconçu pour les choses est un facteur positif. Cela fait partie du refus de continuer à esthétiser la forme d'une œuvre en concevant cette forme comme une fin prescrite.» (9)

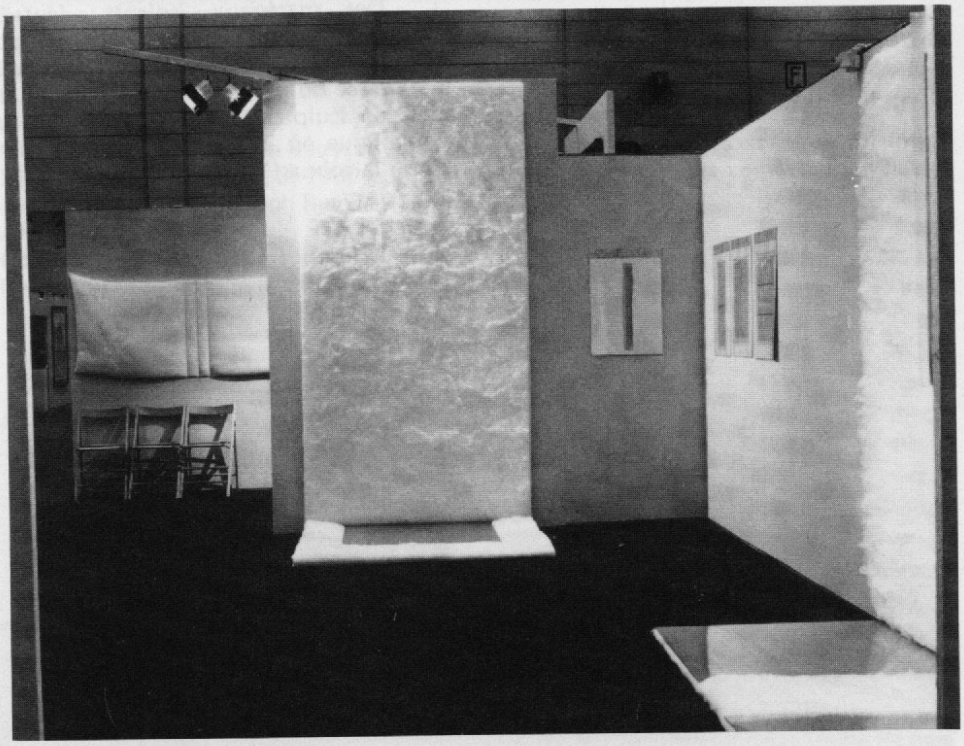
Ces phrases restent tout à fait applicables à Eva Hesse qui subit elle aussi l'influence d'Oldenburg et développa un remarquable travail sur quelques années, dans une atmosphère que décrit son biographe Robert Pincus Witten comme particulièrement propice au développement d'un art conçu sur l'arête des notions : «ni peinture, ni sculpture... je me souviens que je voulais parvenir au non-art, au non-connotatif, au non anthropomorphique, au non-géométrique, au non-rien, à tout, mais d'une autre sorte d'une autre vision, d'un autre genre, d'un point de référence totalement autre est-ce possible ?» (10)

C'est dans l'inattendu des formes, mais aussi leur liaison avec les notions de souplesse, de gracilité, souvent d'enchevêtrement que s'inscrit cette œuvre singulière d'une rare force et qui se trouvait un peu perdue au sein de cette collection zürichoise. «Eva Hesse trouva appui auprès d'un petit groupe d'artistes ayant des vues similaires. Une série d'œuvres disparates vit le jour, rétives aux ambitions architecturales et sculpturales du minimalisme. Pour échapper à l'atmosphère du minimalisme, ces artistes essayaient de ne pas se prendre au sérieux. Le changement de sensibilité s'exprimait par l'emploi croissant de matériaux vivement colorés, associatifs d'émotions et par le rejet de la tradition géométrique du constructivisme. Tout ce qui est souple, pliable, bon marché était recherché, tout ce qui est dur, joli, cher, devint suspect. L'accent était mis sur des méthodes inattendues de piqure et d'assemblage, couture, laçage, estope. Les chiffons, le vinyl, les détritus de la rue, devinrent des matériaux de choix, supérieurs même à l'acier inoxydable soudé à l'autogène.» (11)

ENERGIE, EROS ET THANATOS

La section la plus forte de l'exposition se rapporte à mon avis à tout ce qui évoque l'énergie, le corps, ses productions éphémères liées à la jouissance et à la mort.
Klaus Rinke explique parfaitement com-





Eva Hesse. Aught. 1968. Latex et feuille de polyethylène. 198 x 101,5 chaque pièce. Droll/ Kolbert Galleries New York.
Thomas Kühn Sans titre. 1979. Installation à la galerie Internove Rome. Laine acrylique.

bien la notion de mollesse est liéee au corps, mais au corps pris à l'intérieur d'un ensemble plus vaste fait d'interrelations, de cycles d'éléments. Par conséquant, un corps qui est relationnel : il est conçu, il nait, il grandit et se transforme, il se nourrit, il donne la vie, il meurt.

Je ressens alors profondément la place très forte qu'occupe dans ce contexte les masques, les corps et cet ensemble de formes ovoïdes de Magdalena Abakanowicz (Embryologie). Toute son œuvre fait corps avec elle, toute son œuvre est prolongement d'elle-même, trace et production d'énergie.

Cette référence à l'éphémère, à l'alimentaire, explique alors quelques rencontres apparement contradictoires, celle de Spoerri et Beuys, par exemple.

Les tableaux piégés de Spoerri, recueillis au hasard des rencontres, au hasard des repas par lui-même préparés, s'engagent dans une autre production anti-art. «Fixés au mur, le «tableau» se donne à nous, comme si nous volions au dessus de lui. Spoerri nous transforme en mouches, vaguement écœurées et fascinées.» (12)

La présence de Joseph Beuys, discrète dans l'exposition, par quelques uns des multiples qu'il a produits en contrepoint de ses actions et des photographies de ses actions elles-mêmes, est cependant une articulation indispensable en rapport avec le thème, mais certainement insuffisament explicite et dans le plan de l'exposition et dans le catalogue.

Parmi les rares textes en français sur son travail nous citerons ses propres réponses et la mise en perspective qu'en fait B. Lamarche Vadel.

«Aussi, j'ai essayé de pourfendre cette idée conventionnelle : la sculpture ce n'était pas pour moi uniquement le fait de travailler dans un matériau spécial, mais la nécessité de créer d'autres concepts de pouvoirs de pensées, de pouvoirs de volonté, de pouvoirs de sensibilité. La graisse fut par exemple pour moi une grande découverte car c'était le matériau qui pouvait apparaître comme très chaotique et indéterminé. Je pouvais l'influencer par la chaleur ou le froid et je pouvais le transformer par les moyens non traditionnels de la sculpture, tels la température. Je pouvais transformer aussi le caractère de cette graisse d'une condition chaotique et flottante en une condition de forme très dure... J'avais besoin par ailleurs d'un élément très rapide, porteur d'électricité, ce fut le cuivre. Et puis, j'avais besoin d'autre chose pour isoler tel secteur ou tel autre et j'utilisai alors le feutre.» (13)

«C'est alors que nous assistons au redressement général et parfois fortement transféré des représentations d'autrefois en une classe de matériaux privilégiés, le feutre, le soufre, le bois, le cuivre, le miel, la graisse, la glaise, le carton, la fourrure, toutes matières appliquées à des événements d'intensité particulière du sujet Beuys sur des objets divers issus parfois de dessins d'antan.

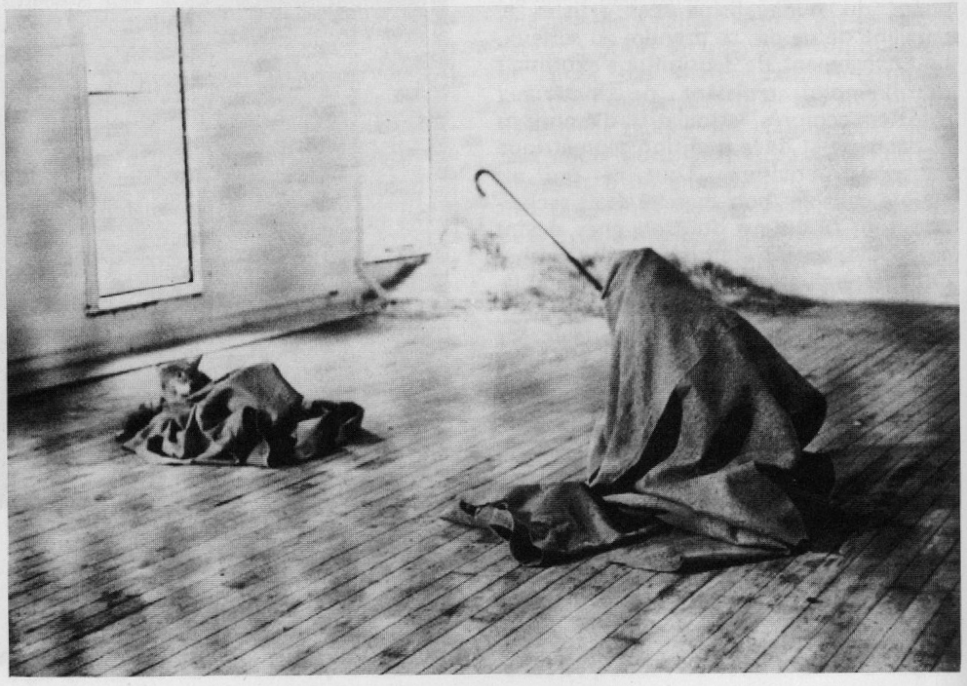
Des matériaux isolants : feutre, carton, bois, aux bases alimentaires : graisse, miel et les supports primordiaux de la trace du passage de la vie : glaise et sable, le sculpteur constitue un repérage symbolique où il ne lui restera plus qu'à placer la voix.» (14)

LIMITES HISTORIQUES. LIMITES THÉORIQUES

On aura retenu, je le crains et de ce texte et des photographies une impression de profusion, d'accumulations de données dont il est difficile de venir à bout de façon claire parce que les pistes sont nombreuses, parfois contradictoires et les objets à examiner trop nombreux aux aussi. La vision même des deux salles d'exposition de Zürich rendait compte immédiatement de ces chocs destructeurs entre objets dont la proximité contradictoire tendait à simuler un combat de géants.

Nous voudrions cependant terminer en signalant qu'en dehors même de ses limites conceptuelles, qui résultent de la volonté trop appuyée de faire primer le matériau sur l'intention, deux caractères nous ont particulièrement frappé dans les choix d'Erika Billeter : l'absence totale de toute perspective historique résultant de l'absence de plusieurs milliers d'années d'histoire (rien entre le primitif et le contemporain) et la contradiction entre le caractère éphémère des œuvres (au plan des matériaux et de l'acte artistique) et l'entreprise muséologique qui concourt à leur perpétuation et à leur conservation.

L'exposition de Zürich tend en effet à accréditer la thèse selon laquelle seuls «l'art sacré» des civilisations primitives et l'art contemporain mettraient en avant de manière privilégiée les matériaux souples, éphémères ou proches du corps, les objets en négatif. Avec un certain recul, il me semble qu'Erika Billeter aurait du laisser porter une part de sa rêverie vers les siècles passés, en tenant



Joseph Beuys. I like amerika and amerika likes me. Performance. 1974. J.B. s'est fait transporté en civière à New York dans une galerie où avait été laché un coyote récemment capturé. Ne disposant que d'une couverture en feutre et une canne, pour se protéger, il a passé trois jours à établir un contact avec l'animal sauvage. Page de droite : Joseph Beuys. Aus dem Maschinenraum. Margarine et feutre dans deux cartons. 1977, 20 x 35 x 120. Dokumenta 6 Archiv photo Galerie René Block Berlin.

compte d'une remarque de Gilbert Lascault s'inscrivant en contrepoint d'un texte de Dubuffet : «Sans aller jusqu'à des positions aussi radicales, la peinture (à toutes les époques sans doute) refuse de privilégier le lourd au détriment du léger, le dur au détriment du souple, l'incorruptible au détriment du périssable. Les peintres s'intéressent au moins autant aux nuages qu'aux fortifications, aux étoffes qu'aux armures, aux fruits qu'aux marbres.» (12)

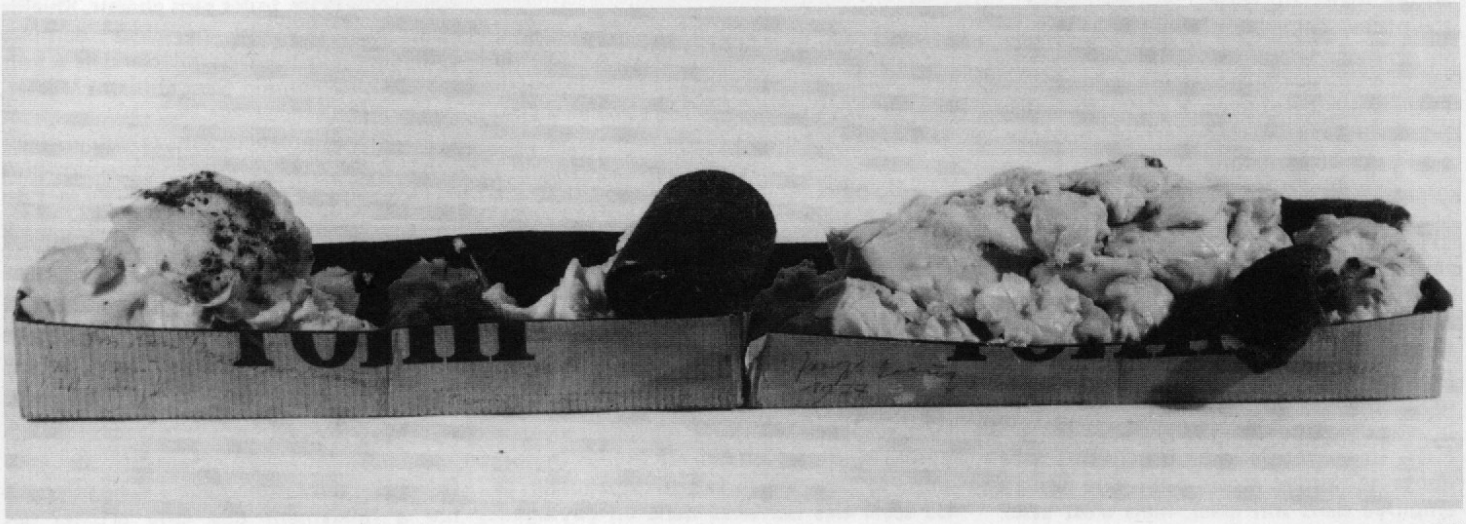
Dans le même recueil de textes, Gilbert Lascault met également l'accent sur la construction qui résulte du caractère immédiat, passager de nombres de travaux contemporains qui se veulent objets avant qu'objets d'art, confronté à l'effort énorme investi pour en garder la trace et l'investissement considérable du marché de l'art qui gravite autour d'eux : «Pour les artistes qui choisissent l'éphémère, il ne s'agit pas en général de préférer la mort à la vie. Ils ne veulent pas accomplir un acte nihiliste. C'est plutôt l'inverse : ils repèrent dans la conservation du passé un travail d'embaumeur, une momification. Ils ne crient pas vive la mort. Ils la dénoncent à l'intérieur des œuvres qui se prétendent éternelles, à l'intérieur des musées qu'ils considèrent comme des nécropoles.» (12)

Je me demande en fin de compte si le propos de cette exposition ne se bloque pas sur la question de la sacralisation de l'instant, de l'embaumement du geste qui se voulait relation directe, recherche forcenée d'un contact, mise à fleur de temps de ce qui git dans nos mémoires. Hésitant entre l'enfermement et l'ouverture, elle se retrouve prise au piège d'un art intime qui devient spectacle et justifie toutes les craintes de Daniel Buren : «L'œuvre d'art a tellement peur du monde, tellement besoin d'isolement pour exister, que tous les moyens possibles de protection lui sont bons. Elle s'encadre, se met sous verre, se barricade derrière des parois pare-balles, s'entoure de cordons sanitaires, de signaux indiquant l'humidité ambiante, tant il est vrai que le moindre rhume lui serait fatal. A la limite, l'œuvre d'art se retrouve, non seulement soustraite au monde, mais encore enfermée dans un coffre, à l'abri définitif et total des regards !» (15)

M. Thomas

(1) C. Ritschard. La problématique de la biennale de Lausanne. 1er symposium Rencontre Art Textile, 1980 (à paraître)
(2) André Leroi Gourhan. L'homme et la matière. Albin Michel, 1943, 1971.
(3) Erika Billeter. Vorwort. Catalogue de l'exposition Weich und plastisch. Soft art. Kunsthaus Zürich, 1979-1980
(4) D. Lagoutte. L'objet et les nouveaux réalistes.Actualité des arts plastiques, 30 OFRATEME, 1976
(5) Jean Dubuffet Prospectus et tous écrits suivants. Gallimard 1967
(6) Antoni Tapies. L'art contre l'esthétique. Editions Galilée, 1978
(7) Mystique des linges, Argiles XVI Maeght 1978, cité par Sheila Hicks in Sheila Hicks et Daniel Graffin, Musée des Tapisseries Aix en Provence, 1979.
(8) G. Lascault. Ecrits timides sur le visible. Série «Esthétique» ed 10/18, 1979 (citation de C. Oldenburg)
(9) Robert Pincus Witten. Regards sur l'art américain des années soixante. Editions Territoires 1979 (citation de Robert Morris)
(10) ib (citation de Eva Hesse)
(11) ib
(12) G. Lascault ib n° 8
(13) Qui a peur de Joseph Beuys. Bernard Lamarche Vadel. Artiste, 3, 1980
(14) Entretien avec Joseph Beuys. B.L.V. Artiste, 3, 1980
(15) Daniel Buren, Rebondissements. Daled et Gevaert. Bruxelles, 1977.

Magdalena Abakanowicz, Eva Aeppli, Eileen Agar, Arman, Hans Arp, Sophie Tauber-Arp, Joseph Beuys, Gillian Bradshau-Smith, Jürgen Brodwolf, Heidi Bucher, Rudolf Buchli, Michael Buthe, Jowacheff Christo, Collette, César, John Chamberlain, Lydia Clark, Merce Cinningham, Salvador Dali, Radu Dragomirescu, Margaretha Dubach, Jean Dubuffet, Marcel' Duchamp, Franz Eggenschwiler, Barry Flanagan, Ruth Francken, Piero Gilardi, Nancy Graves, Gotthard Graubner, Françoise Grossen, Ann Halprin, Maurice Henry, Eva Hesse, James Hule, Rebecca Horn, Ritzi et Peter Jacobi, Allan Kaprow, Edward Kienholz, Yves Klein, Jannis Kounellis, Piotr Kowalski, Tetsumi Kudo, Thomas Kuhn, Yayoi Kusama, François Xavier Lalanne, Pi Lind, Bernhard Lugenbühl, Piero Manzoni, Gino Saburo Murakami' Claes Oldenburg, Meret Oppenheim, Paeffgen, Panamarenko Anne et Patrick Poirier, Louis Pons, Inge Prokot, Robert Rauschenberg, Man Ray, Martial Raysse, Klauss Rinke, Cornelius Rogge, James Rosenquist, Dieter Roth, Reiner Ruthenbeck, Niki de Saint Phalle, Lucas Sanaras, Bernhard Schultze, Kurt Seligman, Richard Serra, Alan Shields, Richard Smith, Keith Sonnier, Ferdinand Spindel, Daniel Spoerri, Dorothea Tanning, Antoni Tapies, Leonore Tawney, André Thomkins, Jean Tinguely, Gérard Titus Carmel, Franz Erhard Waltjer, Andy Warhol, Gunter Weseler, Jackie Winsor.



Entretien avec Erika Billeter

Q. - On se pose souvent la question de savoir quelle est la pertinence d'analyser l'art contemporain par le biais d'un thème, par le biais d'un matériau, ou par le biais d'une qualité de matériau. Qu'est-ce qui vous a poussé à organiser une exposition dans cette optique ?

E.B. - J'ai eu l'idée de cette exposition en compagnie d'une artiste qui vient de la tapisserie, Magdalena Abakanowicz, voici déjà six ans, au cours d'un vol transatlantique de huit heures. A ce moment là, on avait pensé réaliser une exposition purement textile, car l'art textile était en pleine évolution ; ce qui n'est plus le cas maintenant. Notre but était de réunir des artistes qui travaillent avec le textile, essentiellement dans le domaine plastique ; le textile comme sculpture.

Toutefois, comme j'étais à l'époque directrice du Musée des Arts Décoratifs de Zurich, je n'avais pas les moyens de faire une exposition très importante. Je dirais heureusement parce qu'entre temps, j'ai changé de poste, je suis devenue directrice associée au Kunsthaus, un musée qui dispose évidemment d'un budget beaucoup plus important, ce qui m'a permis de concevoir une exposition beaucoup plus ouverte. Mais entre temps mon analyse s'est également beaucoup modifiée et je me suis aperçu que les matériaux soft sont loin d'être limités dans l'art moderne au seul aspect textile, et qu'ils se posent en alternative aux autres matériaux plus classiques pour la sculpture, comme le bronze, le marbre ou le bois. En un mot, la sculpture a complètement changé en relation avec l'utilisation de nouveaux matériaux. Cela a constitué le point de départ de la conception de cette exposition.

Q. - Votre exposition porte deux titres : «Weich und plastisch», termes qui font référence à des qualités et «soft art» qui correspond à un type précis de travail, celui d'Oldenburg vers les années 60. Le terme weich, en particulier, comporte plusieurs traductions en français ; doux, mou, fragile... quel serait le terme le plus proche de votre idée ?

E.B. - Le terme le plus proche est sans doute le terme mou, celui que Dali a employé dans son essai. Mais c'est assez difficile. On a cherché le meilleur terme pendant des mois : celui de soft art était trop précis et ne concernait qu'un mouvement artistique. On ne l'a gardé qu'en sous titre. Je dirai que weich und plastisch sont des termes qui caractérisent les formes que l'on peut toucher et qui se modifient au toucher.

Q. - Dans les dictionnaires on trouve également comme équivalent à weich le terme efféminé.

E.B. - Je trouve cela aussi très juste. Quelqu'un m'a écrit que c'était au plus haut point une exposition féminine et j'ai trouvé cela très joli.

Q. - Féminine, il semble que ce soit tout particulièrement vrai pour Magdalena Abakanowicz puisqu'elle explique que les matériaux souples font partie d'elle-même, font partie de son corps et que ses créations remplacent la vie qu'elle n'a pas portée dans son ventre.

E.B. - Elle a dit cela en effet, elle dit aussi qu'elle veut mourir avec ses œuvres. Elle travaille avec un matériau qui n'est pas fait pour durer et qui va mourir avec elle. C'est un des aspects de cette exposition. Je pense aussi que les artistes travaillent avec ce type de matériau parce qu'ils ne veulent pas travailler pour l'éternité. Cette exposition est en cela l'image de notre société.

Q. - Le caractère changeant du matériau est également bien décrit par Klaus Rinke qui va peut-être plus loin que tous les autres dans la mesure où avec l'eau, il travaille sur un matériau évidemment souple et mou, mais qui, de plus, n'est jamais dans un état définitif.

E.B. - Les visiteurs ont eu des difficultés à comprendre ce qu'il a voulu faire en disposant des tuyaux. Ce ne sont évidemment pas les tuyaux qui comptent, mais l'eau qu'ils contiennent. En fait, nous avons eu une grande part du public qui trouvait que ce n'était pas une exposition artistique et de l'autre côté nous avons éveillé un grand enthousiasme de la part des gens sensibles. Mais ce sont les ateliers d'enfants qui ont été réalisés pendant l'exposition qui ont donné une réponse, réponse très triste et mélancolique. Ils ont compris que ça avait affaire avec la mort.

Q. - Il nous a cependant semblé qu'en dehors de ceux d'Abakanowicz et Rinke, beaucoup d'objets de cette exposition dépassent très largement le simple problème du matériau et que certains artistes ne s'en préoccupent même pas. Avez vous interrogé les artistes individuellement pour savoir si, pour eux, l'aspect matériologique avait de l'intérêt dans leur création ? Dans le travail de Christo, par exemple, qu'est-ce qui est le plus important, le tissu ou le fait d'empaqueter et de lever des barrières dans un paysage ?

E.B. - Je crois qu'il y a tout un groupe d'artistes dans cette exposition, disons ceux du pop art et les nouveaux réalistes, qui n'ont pas travaillé avec le matériau comme fondement artistique, mais plutôt comme élément d'un collage. C'est un peu la même chose pour les dadaïstes. Ils employaient un matériau soft, mais c'est par hasard. Mais il y a des artistes pour qui le matériau est le point important de la pièce, comme Ruthenbeck ou Morris, où la forme est dictée par le tissu.

Q. - Il y a également une partie de votre exposition où les œuvres font partie d'un processus cultuel ou d'une célébration. Est-ce que vous pensez réellement que dans l'art contemporain, cette retrouvaille avec les objets cultuels, cette notion de sacré est quelque chose d'important ?

E.B. - J'ai installé au centre de l'exposition une collection d'objets cultuels, non pas pour dire que tous les artistes contemporains viennent de l'art ethnologique, mais pour montrer simplement que tout cet art soft nouveau est sous tendu par un processus historique. D'autre part, certains artistes comme Wesseler, pour lequel une hésitation était possible, m'ont répondu qu'ils étaient clairement mythologiques. La vibration, pour Wesseler est quelque chose qui appartient à un culte.

C'est Klaus Rinke qui m'a fait connaître les objets australiens réalisés avec des cheveux et la coiffe de plumes du Brésil. Cela me parait suffisamment important pour que je fasse une seconde exposition l'année prochaine sur les racines mythologiques de l'art moderne et dans le catalogue de laquelle, je ferai une interview de chaque artiste pour avoir ses explications.

Q. - Je voulais également vous interroger sur la présence d'Alan Shields. Dans quelle catégorie le situez vous ? Parce qu'il y a deux choses dans l'exposition : les environnements qu'il crée et qui font penser à certains environnements primitifs et d'autre part les toiles sans chassis. Shields m'apparait le seul de cette dernière tendance, alors que je m'attendais à voir des artistes comme Sam Gilliam, Viallat, Jaccard etc.

E.B. - Au commencement, je voulais faire une exposition encore beaucoup plus grande et montrer la peinture qui sort du chassis. Si Shields est le seul dans cette exposition, la raison en est que cette pièce était à Zürich. Je pense maintenant faire une deuxième exposition sous le titre «la déformation du tableau» où je montrerai des œuvres qui restent encore accrochées au mur et qui n'ont pas vraiment un caractère tridimensionnel ou sculptural.

Q. - J'ai relevé que dans l'exposition, il n'y a finalement que cinq artistes qui

appartiennent au domaine classiquement désigné comme textile : Abakanowicz, Peter et Ritzi Jacobi, Françoise Grossen et Leonore Tawney. Qu'est-ce qui a présidé à ce choix restreint ?
E.B. - Je ne voulais pas faire une exposition textile. J'avais eu cette idée avec Magdalena Abakanowicz, donc elle devait faire partie de l'exposition et pour moi, c'est la plus grande. Les Jacobi sont sans doute les meilleurs en Europe et ces grands dessins sur papier correspondent tout à fait au thème de l'exposition. Pour les deux derniers, je me demande maintenant si c'était juste ? J'adore leur œuvre, mais peut-être dans un autre contexte.

Q. - Sans indiscrétion, peut-on vous demander le budget d'une telle exposition ?
E.B. - Sans le catalogue, elle revient à 150 000 FS, le catalogue lui-même a coûté 60 000 FS. C'est un budget que je ne peux dépasser car nous avons cinq grandes expositions de cet ordre par an et quinze petites expositions.

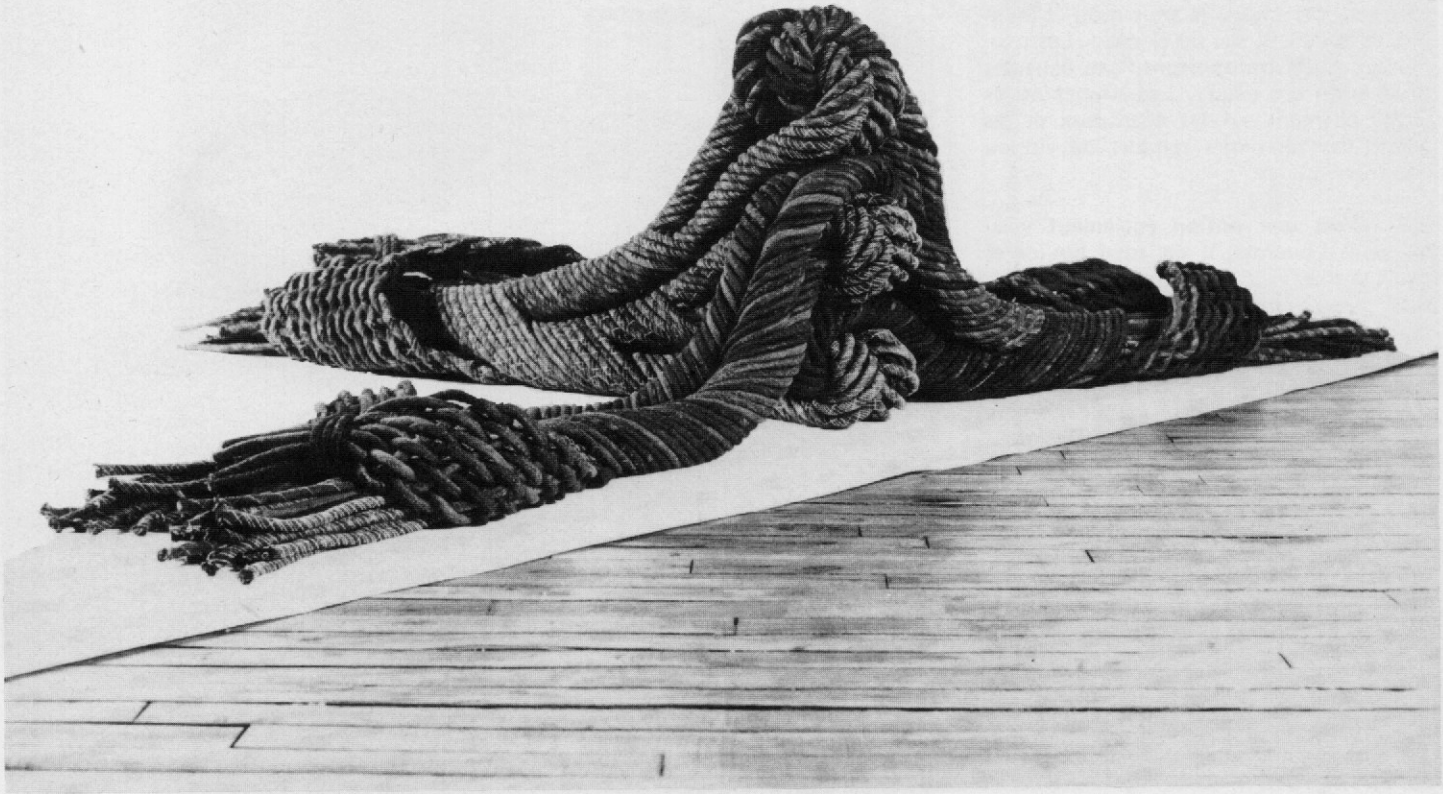
Q. - Pensez-vous réellement que dans l'art contemporain les matériaux soft sont dominants ou vont devenir de plus en plus importants ?
E.B. - Presque tous les artistes réunis pour cette exposition ne travaillent pas exclusivement avec des matériaux mous. Cependant il n'y a quasiment pas un seul artiste de ces vingt dernières années qui n'ait travaillé au moins une fois avec ce type de matériau. Mais je ne dirais surement pas que le soft va dominer prochainement la création artistique. Je pense même que son importance va diminuer et que l'on va retourner à la peinture et au dessin.

Q. - Ne pensez-vous pas que même dans l'art classique, il y a toujours eu une préoccupation vis à vis des matériaux souples ou doux, pas forcément en tant que matériaux directement travaillés, mais intervenant dans le corps de la représentation picturale ou dans le drapé de la sculpture ?
E.B. - Oui, mais ce n'était jamais fait à l'aide des matériaux souples. On essayait de reproduire l'effet du souple dans les matériaux durs. A l'époque baroque, c'est particulièrement vrai. J'aurais aimé montrer cela aussi ; l'effet d'un bronze ou d'un marbre comme tissu. Les grecs ont fait ça merveilleusement bien, mais aujourd'hui on utilise le matériau lui-même ; on veut la réalité elle même.

Q. - Beaucoup d'œuvres présentées ici, surtout si l'on regarde la date de leur réalisation, entre les années 60 et 70, dénoncent une sorte de retard des artistes qui travaillent avec le textile ; beaucoup semblent reprendre ou appliquer les idées qui ont été développées il y a dix ou vingt ans.
E.B. - Le début de toute cette activité dans le domaine textile a constitué véritablement une grande révolution. Je ne trouve pas que ces artistes aient copié la sculpture ou des objets déjà réalisés dans l'art vivant. Ils ont essayé de trouver de nouvelles formes dans la structure du textile lui-même. Mais entre temps, tout a été tellement copié qu'on oublie le grand pas en avant d'œuvres comme celles de Magdalena Abakanowicz ou Leonore Tawney. Il faut dire cependant que le textile est toujours considéré sous un angle décoratif par les collectionneurs, même s'il n'est pas décoratif. Mais quand les artistes ne travaillent pas avec des matériaux classiques, ils sont très mal acceptés car nous vivons dans un monde très conservateur.

ZURICH, janvier 1980.

Françoise Grossen. From the mermaid serie. 1979. Sisal teint et noué. 95 x 220 x 130. Photo Rosmarie Hausherr.



Conversation entre Erika Billeter et Klaus Rinke

E.B. - Klaus, tu as travaillé avec des tuyaux souples en faisant des environnements et actions. Pourquoi ces tuyaux ? Comment ces matériaux préfabriqués te fascinent-ils ?
K.R. - Le tuyau n'est là que par rapport à l'eau, il est la forme extérieure, la peau de l'eau, cette matière la plus molle du monde. On sait bien que d'abord il y avait le gaz, puis l'eau et ensuite les pierres ; c'est de l'eau que l'homme a été créé.

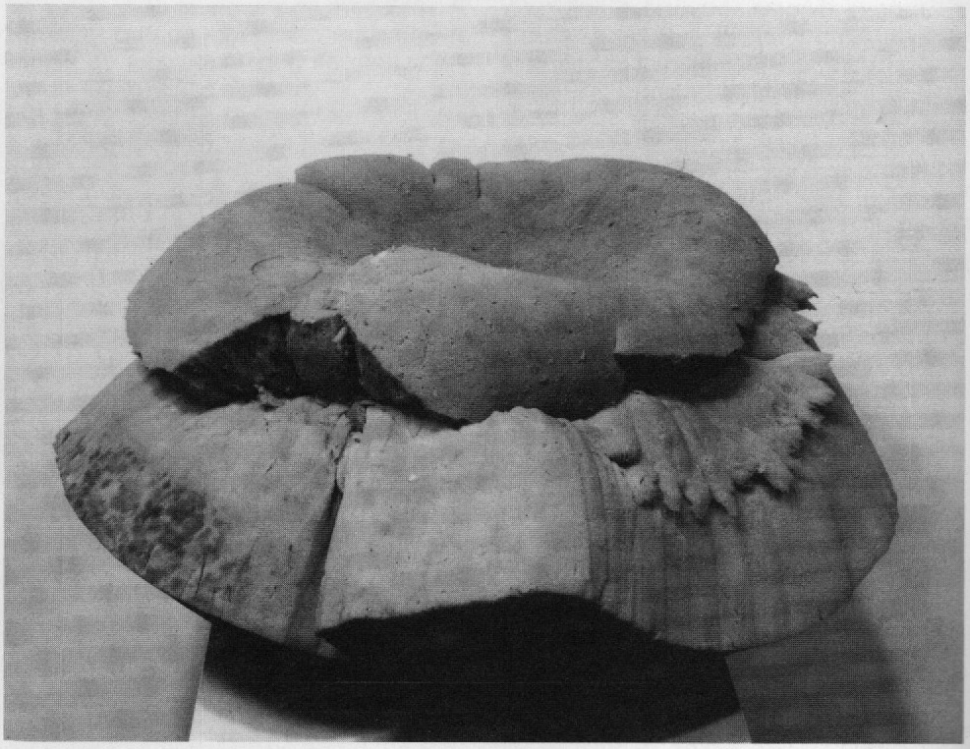
E.B. - On pourrait dire que tu es moins intéressé par les tuyaux que par leur contenu ?
K.R. - Le tuyau n'est que le réservoir, la peau ou bien l'intestin autour de cette eau que je transforme en un processus artistique.

E.B. - De cette manière, tu t'occupes des matières molles deux fois plus : du tuyau souple et de son contenu. Les deux sont mous.
K.R. - Oui, comme l'eau demande un réservoir j'ai choisi le plus mou, c'est à dire le tuyau, le sac ou la peau. Les peuples primitifs transportent l'eau dans des tuyaux ou des peaux. Les Arabes et les Grecs chargent sur les chameaux et les ânes ces réservoirs remplis de vin ou d'autres liquides.

E.B. - C'est une notion également valable pour l'homme, il est aussi liquide et dur à la fois.
K.R. - Oui, pour plus de 80% il se compose d'eau, puis d'os, d'intestins, de produits chimiques et de peau. Cette dernière maintient l'homme en un tout. Je suis intéressé par l'eau perçue comme matière première. Au fond, j'ai voulu jouer avec l'eau en essayant d'enfermer ce liquide dans une forme exprimant mon art ?

E.B. - La forme, c'était alors les tuyaux ?
K.R. - Ils sont le moyen de transport, comme la conduite électrique conduit l'énergie donnant la lumière. Je force le passage de l'eau dans des circulations où j'emploie l'eau comme élément statique. Il y a beaucoup d'eau «ancienne» dans des tuyaux, une eau âgée de plus de dix ou vingt ans.





Claes Oldenburg. Lunch Box. 1962. Toile de lin et peinture à l'émail. Remplissage de kapok Mayor gallerie Londres.18 x 40,5 x 58,5.
John Chamberlain Untitled 1966. Foam rubber. 38 x 89 photo Bevan Davies. Galerie Sonnabend New-York.

E.B. - Mais tu ne peux donner de forme à l'eau que par le tuyau. Ne peut on pas dire que le tuyau est la structure ?

K.R. - Comme la veine, il est la seconde nature. L'eau ne peut être tenue que par le réservoir, par exemple la main qui soustrait l'eau à son cycle, à son cours fondamental qui a lieu dans la terre, faisant lever les nuages de la mer, produisant la pluie et faisant s'écouler l'eau des hauteurs dans la mer. Et nous, les hommes la faisons arrêter. Nous ouvrons le robinet qui fait couler l'eau, sans réfléchir d'où elle vient. Nous prenons part à ce processus global qui passe par la condensation, la chute et l'écoulement par les rivières dans cette plaine que l'homme appelle l'océan. C'est une action vieille comme le monde dont chacun a connaissance, mais qui n'est pas entrée dans l'art occidental. Nous n'avons pas réellement baptisé cette réalités.

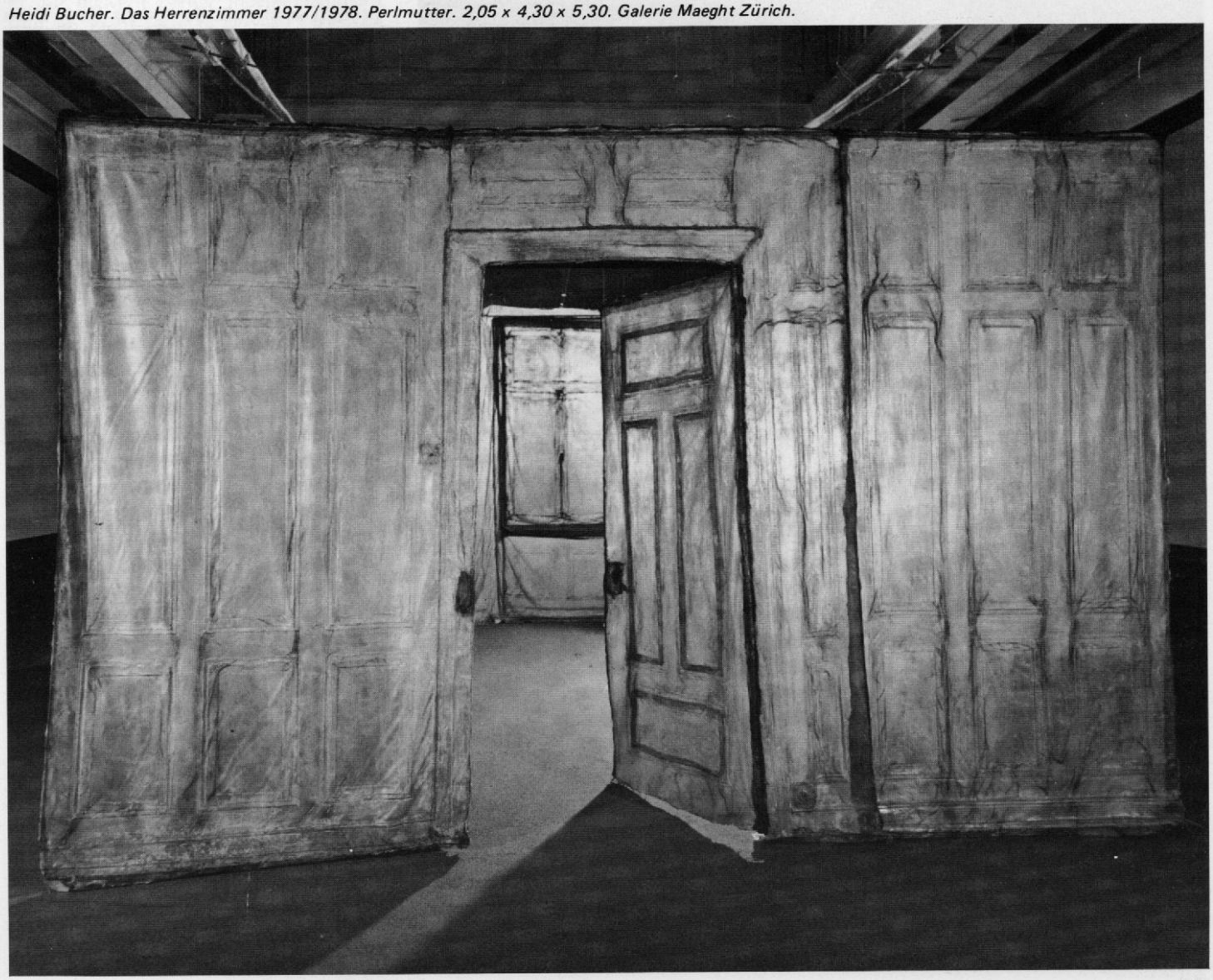
E.B. - L'art asiatique est plein de ces choses. A ce propos, je me souviens en parlant du réservoir que les Chinois mentionnent d'abord le contenu et ensuite seulement ce qui l'enveloppe. C'est une attitude comparable à la tienne, n'est-ce pas ? L'eau est pour toi la chose la plus importante, pour les Chinois, c'est le contenu, dont le réservoir est l'enveloppe.

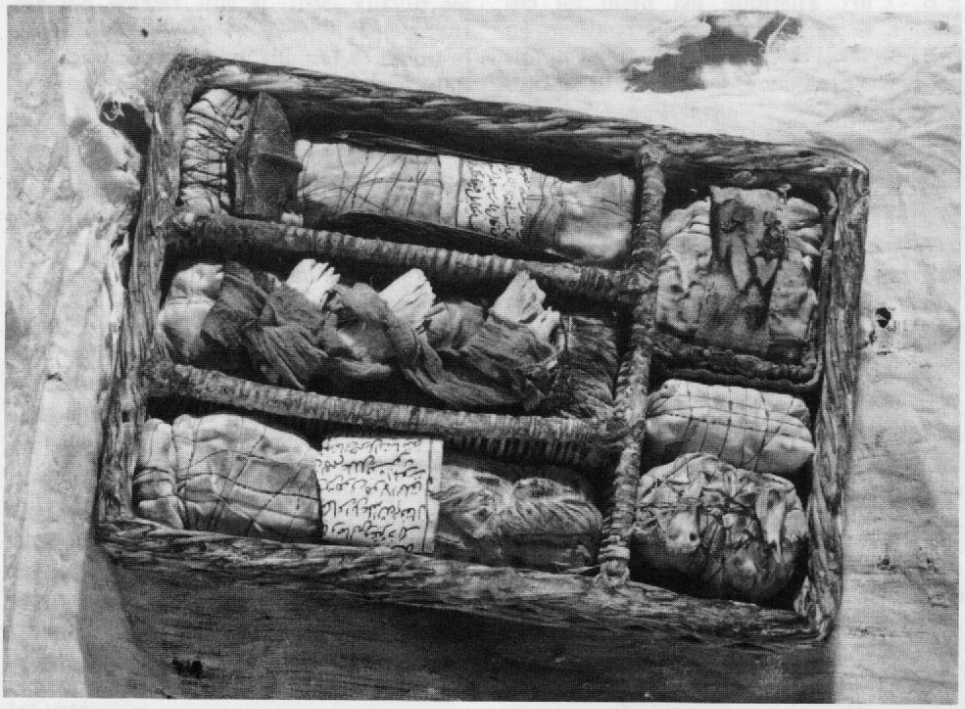
K.R. - En ce qui me concerne, étant originaire de la Ruhr, j'emploie des objets industriels. Je n'ai jamais fabriqué un récipient, mais je me suis servi des tuyaux et des tonneaux. Dans chaque jardin ouvrier de la Ruhr, il y a un baril, un tonneau industriel quelconque pour recueillir les eaux de pluie. Ce genre de réservoir anonyme et industriel, recueillant de l'eau, la laissant stagner ou lui permettant de s'écouler m'intéresse.

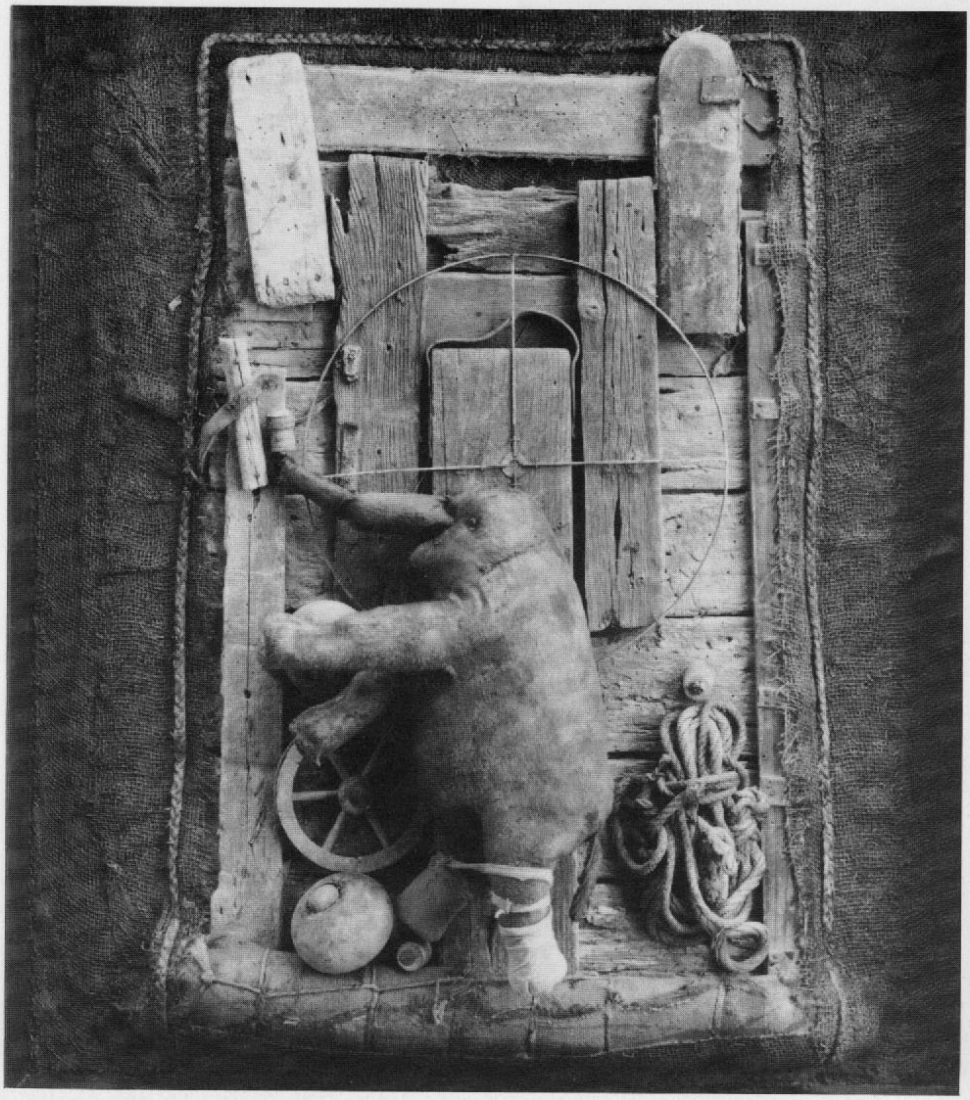
E.B. - Dans tes actions, tu es toujours d'abord intéressé par l'eau et non par ce qui sera vu par le spectateur, c'est-à-dire les tuyaux. Moi, je suis fasciné par tes tuyaux. Je me souviens de l'action où le tuyau se remplit de plus en plus d'eau, une action de cinq minutes pendant lesquelles une forme nait.

K.R. - C'était une action de 1971 par laquelle je voulais montrer que ma présence n'était pas absolument nécessaire. Je pouvais être assis parmi les spectateurs et ouvrir le robinet. Dans un espace neutre que je venais de quitter, un tuyau souple ou bien une colonne souple était mis en cercle quand je faisais circuler l'eau. C'était un tuyau de pompier qui se gonflait lentement en prenant la forme d'un cercle.
Le mou réagit avec le mou et devient dur par pression. Ce tuyau s'étendait là, gonflé comme une balle de tennis, rond et solitaire, sans que j'intervienne réellement. Etant assis parmi le public, je n'avais qu'à ouvrir le robinet. Tout le phénomène de notre système - action et réaction - devenait évident.

Heidi Bucher. Das Herrenzimmer 1977/1978. Perlmutter. 2,05 x 4,30 x 5,30. Galerie Maeght Zürich.







Margaretha Dubach. Das Vermächtis. 1978. Textiles, corne, plumes, fossiles. Photo Walter Dra. Louis Pons. La mort du cirque. 1976. 128 x 102. Relief assemblage. Photo Jean Dubout. Le Point Cardinal Paris.

E.B. - Quelle signification ont pour toi les matériaux mous et soft ?

K.R. - Il y a deux phénomènes dans l'art : le versant masculin qui est le versant logique et le versant maternel qui est caractéristique dans l'utilisation des matériaux mous. Dans l'art de la période préhistorique, on le trouve partout, par exemple chez les Indiens, les aborigènes d'Australie qui emploient des cheveux humains pour faire des objets rituels. Ce n'est que dans les années soixante que cet aspect féminin apparait dans l'art occidental, non le versant logique, mais l'intuitif, le naturel qui étaient négligés dans nos civilisations jusqu'à ce moment là.

E.B. - Ainsi tu éprouves les matériaux mous avec lesquels tu t'identifies et qui sont montrés dans l'exposition comme féminins, maternels ?

K.R. - Dans son aspect profond, pas dans l'aspect réflectif, mais dans l'aspect créatif, oui. Ils évoquent l'idée de la croissance, du changement, du mou, de la flexibilité. Cet aspect était parfois produit artificiellement dans l'art. Dans les systèmes de la nature, il y a les veines ; les artères sont dans notre corps, nous avons ces veines molles qui sont quelque chose comme mes tuyaux ou mes cheveux. Notre nourriture tout ce que nous mangeons et digérons est mou.

Le rapport au féminin, au fertile est particulièrement évident dans la parure de plumes du Brésil de la section ethnologique de l'exposition : un cercle fait de plumes roses et noires. L'histoire attachée à cet objet est la suivante : chez certaines tribus d'Amazonie, l'homme s'en va pendant l'accouchement de sa femme et tue un oiseau avec sa sarbacane. Pendant la couvaison cet oiseau change la couleur de ses plumes du noir au rose. L'homme fait une parure avec ces plumes pour symboliser l'accouchement de sa femme et la venue de l'enfant. Cette parure constitue le rituel pur d'une communauté préhistorique, exprimant l'admiration de l'homme envers la création.

Lors du vernissage de cette exposition, je produirai une action dans laquelle, moi, homme adulte, plongerai dans un réservoir de PVC rempli d'eau, cette matière première ; dans le liquide amniotique, pour s'exprimer symboliquement. Pendant toute la conférence de Erika Billeter, je me trouverai à son côté, elle au microphone, moi dans l'eau maternelle plongé tout entier dans l'eau, visible seulement de l'extérieur par le tuyau me permettant de respirer, un cordon ombilical, comme le cordon déversoir qui permet l'écoulement de l'eau dans l'égout au moment où je plonge, cet égout qui est le trou originel qui mène à l'océan. On passe toujours devant ce trou dans la rue, ignorant que c'est ce trou originel qui absorbe tout et qui mène tout à son

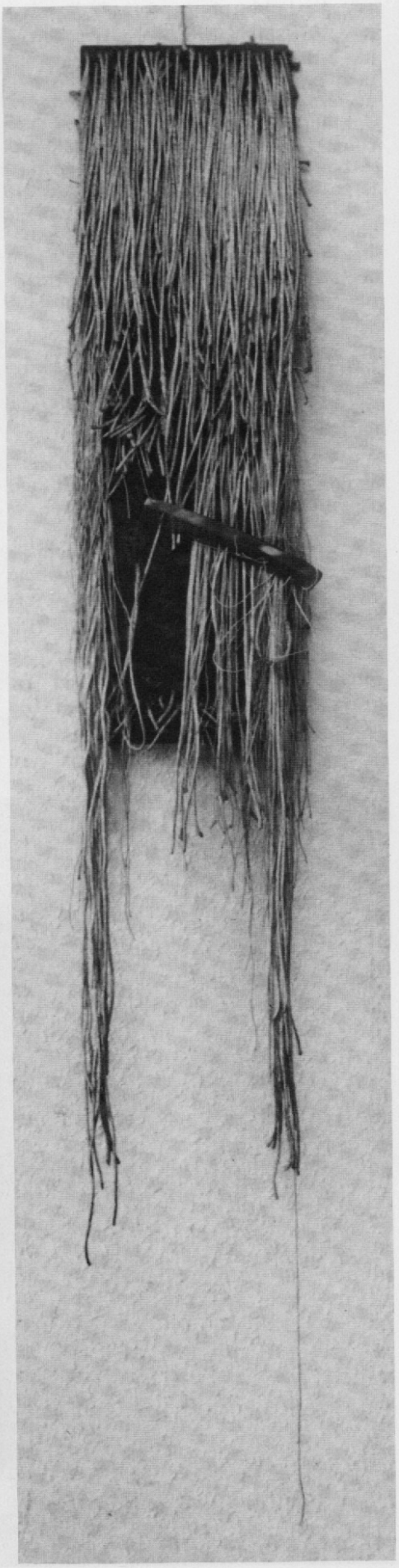
lieu primitif. Cette action a aussi pour effet de nous ramener par des voies artistiques à un état prénatal.

Au fond, les matériaux mous dans l'art comme dans la vie humaine ont beaucoup affaire avec notre instinct, avec l'érotisme. Cela n'a aucun rapport avec la pornographie ou les perversions de notre société, mais plutôt avec l'instinct originel, la créativité. Je suis sûr que c'est dans ce domaine que le sentiment le plus mou peut être éprouvé, un sentiment qui s'achève dans l'acte d'amour en devenant création. Tout ce qui provient de cet acte se prolonge dans le liquide amniotique, les peaux, les cordons ombilicaux. Je crois que nous ne savons pas grand chose de cet état, cela a été toujours un tabou malgré l'émancipation de notre époque. Peut-être quelques médecins en sont-ils informés, mais nous, nous sommes ignorants. C'est vrai que la recherche sur l'embryon existe. Nous savons ce qui se passe dans le sein de la mère pendant neuf mois. Nos mains qui se développent directement en relation avec le cerveau et qui peuvent penser indépendamment tout en étant liées au cerveau ; c'est de nos mains que toute créativité prend sa source. Pendant ces neuf mois, les mains forment notre corps.

E.B. - Tous les matériaux de l'exposition sont «non-classiques.» Les Grecs n'ont jamais travaillé avec de telles matières. Ils employaient des matériaux appelés à durer éternellement. Toute cette exposition n'est certainement pas faite pour l'éternité, mais elle est directement liée à l'homme, elle est périssable comme l'homme. Pour moi c'est une grande fascination parce qu'il s'agit de la fragilité, de la mort et de la vie et par conséquent, elle est très proche de la vie humaine.

K.R. - C'est l'aspect corporel immédiat de l'homme qui est directement concerné par ce type de vêtement, tissé par n'importe quel peuple, à n'importe quelle époque. On a tissé des poils d'animaux pour faire des couvertures ou des tapis qui protègent contre la froideur tombant dans quelques parties du monde à - 30 ou - 40°. Les esquimaux prennent la peau du phoque ou d'autres animaux afin d'affronter cette température. C'est alors une deuxième peau mise autour de nous. Ce phénomène est aussi sensible dans cet art mou. Je ne veux pas employer le mot «soft sculptures» de Claes Oldenburg qui transformait des objets durs en d'immenses pièces molles. Mais ils ne sont qu'un aspect de l'art plastique mou. Pour moi la sculpture molle s'exerce dans tous les types de matériaux, cuir, peau, tapis, cordon, corde, tissu, tuyau souple, eau, graisse, feutre. Ce sont ces derniers qu'évoque Joseph Beuys : le caractère réchauffant, créatif, protecteur et intime de ces matières, opposé à l'art minimal où le bois et le fer dominent et, où, à





Nancy Graves. Shaman. 1970. Fourrure, latex, mousseline, peinture à l'huile, acrylique. 426 x 426 x 365. Museum Ludwig Cologne. Photo Spezial Bild Zürich.
Joseph Beuys. Kordelobjekt. Bois, corde et peigne. 145 x 18. Photo Studio Santwort Wuppertal

parler franc, les choses sont tuées. Malheureusement dans notre civilisation, il n'y a d'art que là où la vie est détruite pour produire l'art. L'avenir de notre art devrait être la création de vie et non sa destruction. Pourquoi est-ce que l'on coupe des arbres pour faire des sculptures de bois, pourquoi est-ce que l'on ne plante pas un arbre pour créer une nouvelle culture ? C'est une pensée fondamentale qui n'a évidemment rien à faire avec nos idées traditionnelles occidentales. Ce sont des idées universelles : tuer pour perpétuer l'espèce humaine. Quel sens celá a-t-il ?

E.B. - Lors de cette conversation, j'éprouve que pour toi ces matériaux sont proches de la vie, de l'homme. C'est quelque chose d'organique.

K.R. - En tout cas, il s'agit d'un processus, non de quelque chose de mort, suspendu dans un cimetière.

E.B. - Tout à l'heure tu mentionnais Oldenburg : lui, il est le fanal, le symbole de la «Soft sculpture», mais je crois que cette exposition est bien plus que cela.

K.R. - Nous avons essayé de pénétrer dans l'ethnologie, dans l'Amazonie où les tribus vivent dans des états originels. Les nomades d'Australie ne peuvent pas porter des matériaux lourds, leur civilisation n'est concernée que par des objets proches du corps, mous et légers, faciles à porter, faits pour la plupart des cheveux des morts. On en fait des objets rituels, des ceintures, des couvre-chefs. Beuys est relié à cela.

E.B. - Comment perçois tu le «soft art» par rapport à l'attitude générale envers l'art ?

K.R. - Le problème, c'est que l'artiste incline à s'immortaliser. Il crée toujours des objets statiques parce qu'il veut pérenniser son existence. Il veut montrer qu'il était vivant et il veut présenter ce produit gelé à la postérité. La peur immense de l'artiste est de faire des choses qui soient aussi périssables que lui-même parce que s'il meurt avec ses œuvres, une énergie s'évanouit avec lui. Il y a beaucoup de matières qui sont plus durables que nous-mêmes, par exemple des cheveux ou des ongles.

E.B. - Probablement aussi le vinyl, les matières synthétiques. Mais par exemple l'œuvre de Eva Hesse que je trouve remarquable dans cette exposition est si périssable à présent qu'il n'existe presque plus rien de cette artiste dix ans après sa mort. Cet aspect caractérise aussi une part des problèmes de cette exposition.

K.R. - Elle n'a jamais considéré la nature périssable du matériau quand elle faisait ses pièces.

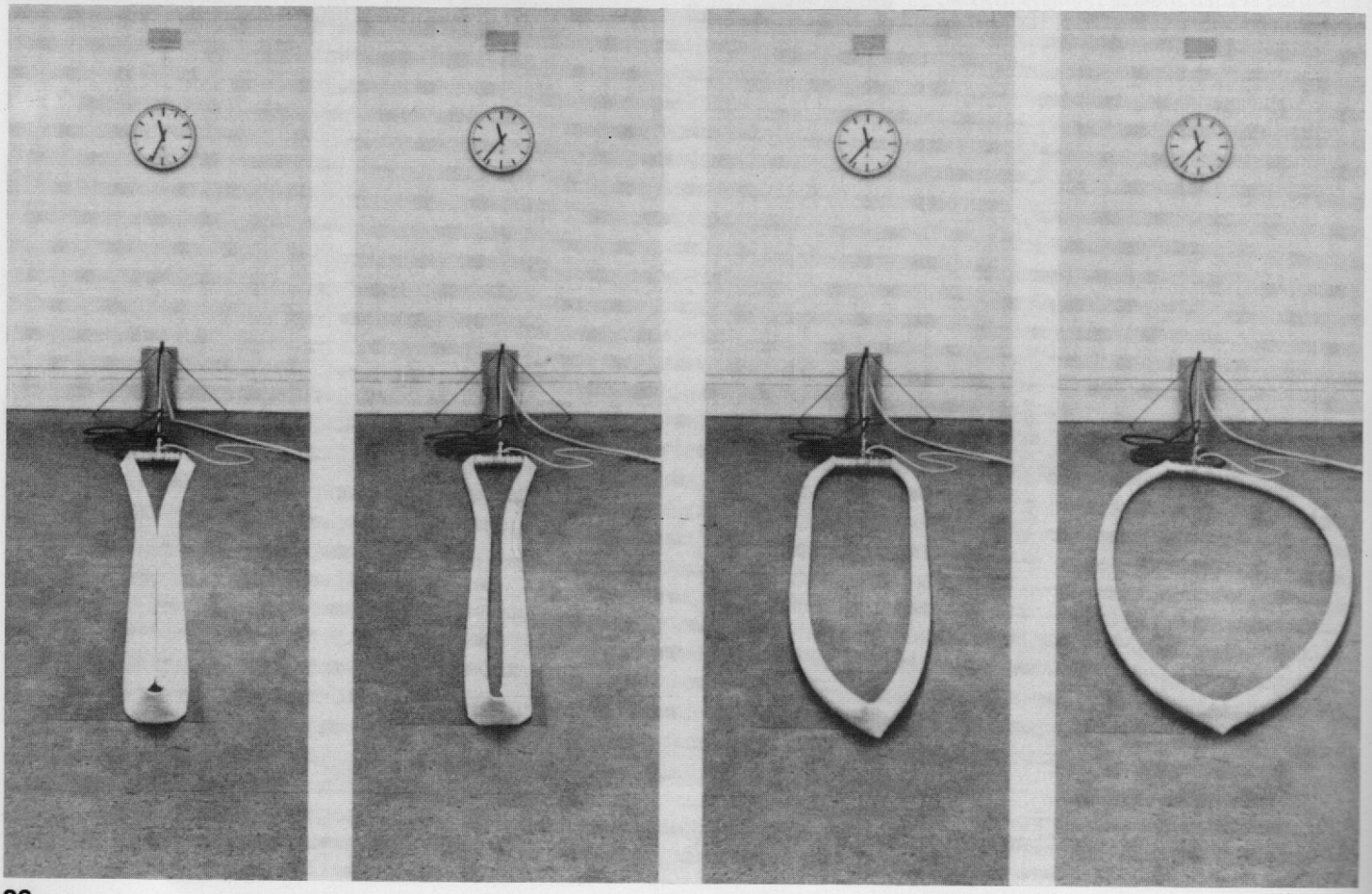
E.B. - Tu crois que ce n'était pas conscient ?

K.R. - Non. J'ai très bien connu Eva Hesse et son œuvre de cette époque. Elle a simplement choisi un mauvais matériau. On ne savait pas encore que le latex se détruit sous l'action de certains microbes si facilement.

E.B. - Pourquoi crois tu que le «soft art» n'est pas plus collectionné ?

K.R. - Il ne répond pas aux caractères du musée traditionnel. Intégrer l'organique, le mou qui est plus naturel que toutes les pièces dans les musées est loin de l'idée muséale. Nos musées sont des cimetières, le miroir de cette idée de gelée. Le mou par contre n'est pas gelé parce qu'il bouge constamment, est difficile à conserver. Mais il donnerait une nouvelle dimension à nos musées, si on le collectionnait. Par exemple un de mes travaux sur l'eau nécessiterait la présence d'un jardinier, qui devrait soigner ce plastique de grande taille.

Klaus Rinke. Schlauchaktion. 1971.



E.B. - Cela détruirait probablement l'idée traditionnelle du musée et demanderait de redéfinir entièrement le concept de collectionneur.

K.R. - Oui et on pourrait imaginer le jardin japonais comme produit final de ces matières molles : on pourrait implanter la nature au musée. A la maison, j'ai une plante énorme, qui est nourrie par l'eau et des tuyaux souples. On n'ose pas penser que dans un musée on puisse introduire une plante vivante nourrie par un système de pompes par lequel arrive l'eau biologique, une plante qui devient une partie de notre vie, de la vie véritable, non artificielle. Si seulement nous étions capables d'aller un pas plus loin, directement vers la nature. Le mot «créatif» n'implique pas tuer, mais construire la vie, produire la vie, alors notre société serait totalement différente.

E.B. - Crois-tu que le slogan des années soixante «art égale vie» est exprimé par cette matière ?

K.R. - C'est une identité totale. Le prochain pas serait de comprendre réellement la matière molle comme proche du corps.

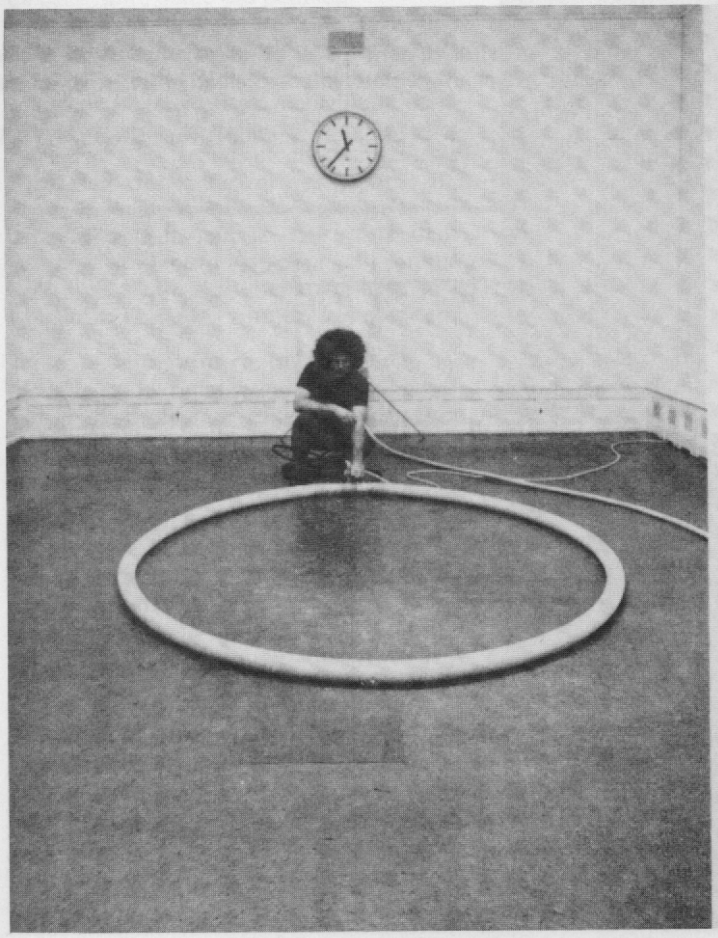
E.B. - Je crois que cette idée d'être proche du corps, du corporel est très importante. Je veux dire que l'on pourrait vivre avec toutes ces matières, vivre d'une façon immédiate, on pourrait s'enrouler dans les tissus, dans le feutre, ce ne sont pas des matières étrangères au corps. On ne peut pas s'identifier avec des pierres, qui sont trop loin de la physique humaine.

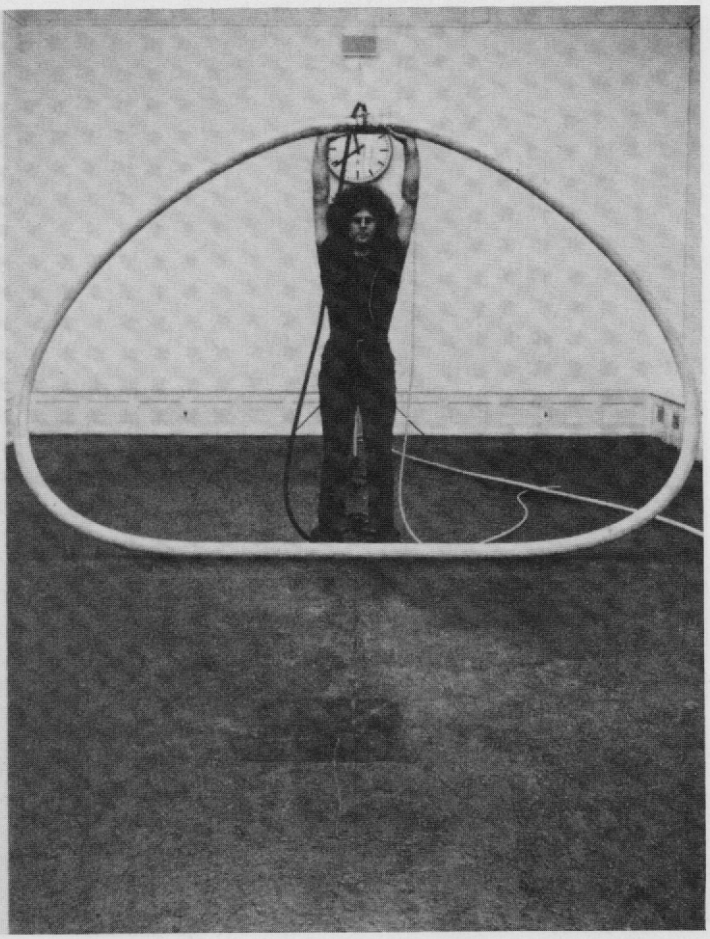
K.R. - Nous, dans le Nord connaissons les draps frais et les duvets (nous l'appelons «Plumeau»). Plongeant dans un tel lit après un bain nous éprouvons de la sécurité comme dans le sein de notre mère. Ce lit garantit le mou ; pendant toute une vie nous y dormons chaque nuit et nous nous sentons protégés et bien. Ce sont les plumes des canards et des oies, les duvets le matelas mou rempli de crin. Jadis on dormait sur la paille, les sacs de paille. On s'est fait une cuvette mettant le duvet au-dessus. Nous passons plus que la moitié de notre temps dans le lit.

E.B. - C'est beau ce que tu dis et c'est vrai.

K.R. - Ce n'est pas une dalle de pierre, c'est le plus mou qu'on peut imaginer. Les enfants sont conçus dans le mou : dans des lits de plumes et des matelas mous, dans le foin ou dans la prairie molle, sur une fourrure chez les Mongols et les Esquimaux. L'architecture des Arabes est faite de tentes, tissus, peaux, tapis ; la nourriture se mange avec les mains, il n'y a rien de dur chez les Arabes ou disons chez les nomades. Au Moyen-Age on a pendu des tapis devant les fenêtres parce qu'il n'y avait pas encore de verre. Le tapis protège contre le froid. Je crois bien que cette exposition stimule quelque chose dont la fin n'est encore pas connue. J'en suis convaincu, quoique la génération d'aujourd'hui n'y croit pas. La tâche des générations à venir est d'avoir le courage d'aller encore plus loin.

Traduction en Français
Kunsthaus Zürich





GUATEMALA

Ixchel Déesse de l'Inspiration et de la Fécondité est représentée avec son métier à tisser attaché à un arbre. A la main elle tient l'aiguille pour passer la trame, et sur la tête, elle porte une couleuvre lovée, reptile qui par sa force, son mouvement, et ses couleurs, inspira l'art du tissage.
En Quiche, le fil se dit «batz» et la couleuvre «matz».

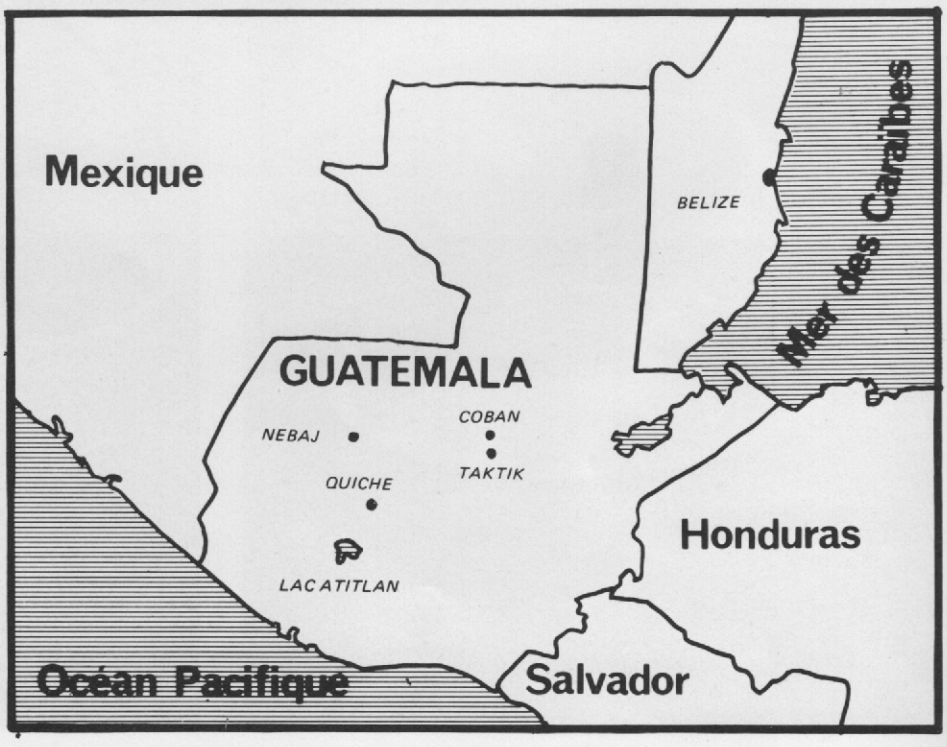


SYMBOLIQUE ET MYTHOLOGIE DU FIL ET DU TISSAGE CHEZ LES DESCENDANTS DES MAYAS

« La civilisation MAYA soit être considérée jusqu'à nouvel ordre comme le résultat singulièrement brillant d'une évolution culturelle autonome, favorisée sans doute par des conditions de milieu favorables et engendrée par un génie créateur collectif particulièrement fécond... »

Paul Rivet : Cités MAYAS

Au GUATEMALA, les indigènes descendants des MAYAS occupent une place importante (environ 50% de la population) ; cependant à la suite de la colonisation espagnole et de l'indépendance, jusqu'à nos jours, on peut dire que la situation de l'indigène est précaire tant du point de vue économique que social et culturel. Sans doute ce peuple souffre-t-il fréquemment d'une amnésie culturelle, mais l'observateur averti, à la vue des tissages de COBAN, NEBAJ... comprend que ce sont les dernières expressions d'un héritage culturel légué par une civilisation dont la grandeur occupe une place unique dans l'histoire ancienne de l'Amérique. Au cours de cette étude il sera souvent fait référence à deux groupes linguistiques, les QUICHES au Nord Ouest du Guatemala et les KEKCHIES et POKOMCHIES au Nord Est.



Ces mythes fondamentaux sont en grande partie contenus dans le POPOL VUH qui nous relate les histoires des indiens QUICHES au sujet de la formation du monde, de ses dieux et de ses héros, et qui traite de l'origine mythologique de son peuple, de ses croyances religieuses.

Cette tradition fut conservée par les indigènes qui apprirent l'alphabet auprès des missionnaires espagnols et l'utilisèrent pour copier leur livre d'histoire, leurs rites et leurs coutumes sociales. D'autre part, les CODEX MAYAS, documents réalisés à base de pictogrammes, avant l'arrivée des conquérants espagnols, offrent une source de renseignements non négligeables sur l'histoire MAYA.



DECOUVERTE DU COTON :

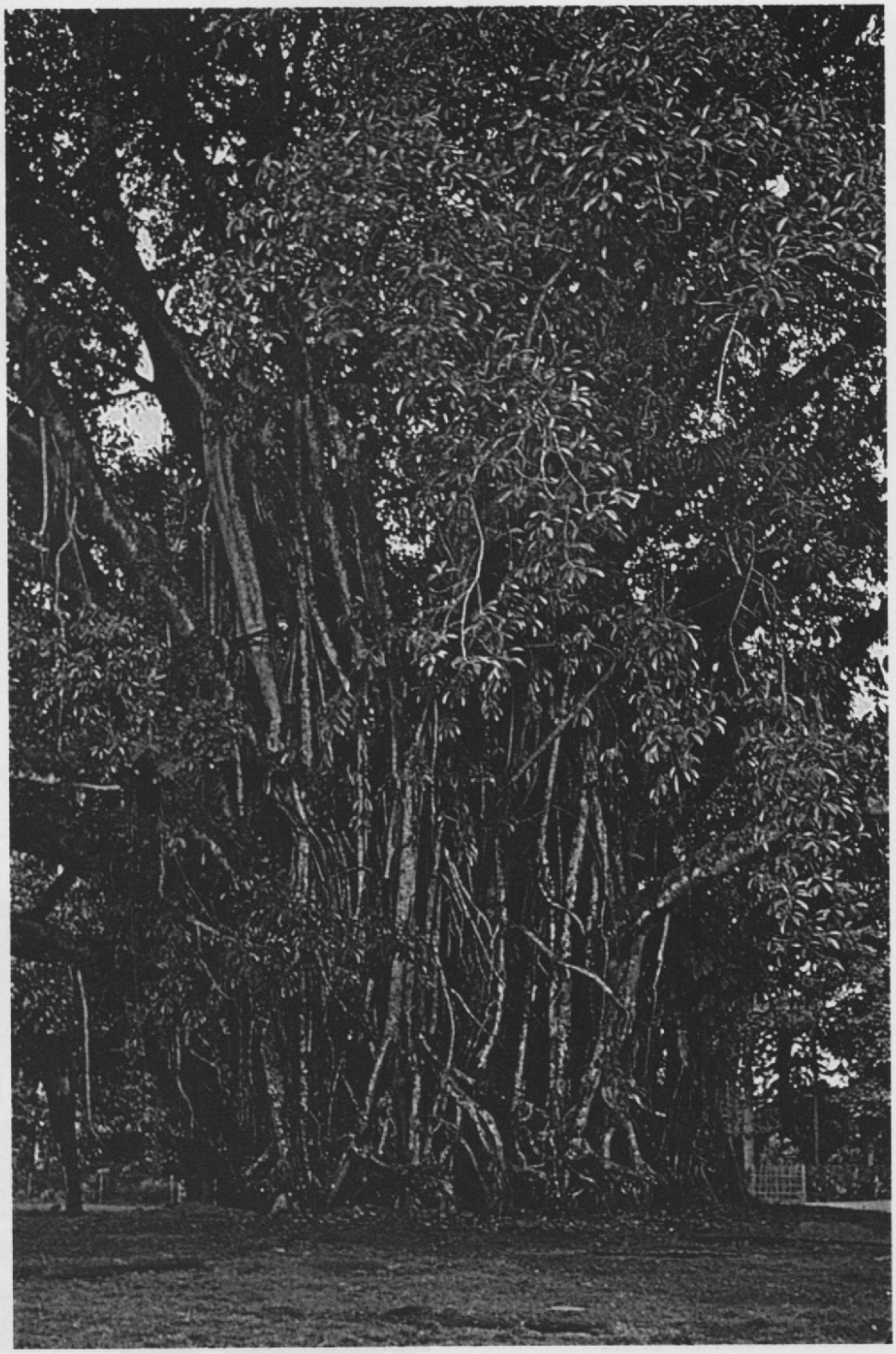
On peut lire dans le POPOL VUH que HUN HUNAHPU 2ème roi de la dynastie MAYA QUICHE fut le père du filage à travers l'un de ses fils HUN BATZ (un fil).
«... Selon la tradition, HUN HUNAHPU fouilla de ses doigts la fleur de coton et de la délicatesse de ses soies, le coton caressé, s'enroule sur lui-même, devient fil sous le regard étonné et interrogatif de cet inspiré guide des peuples.
Voici qu'il était devant une trouvaille admirable, le fil, image de la liane dans la forêt, liane aux trames nombreuses qui tapissent la terre, tissu merveilleux d'enchevêtrements capricieux, rampant par terre faute de tronc, et couvrant de ses tissus les troncs des arbres géants ; fil, image du reptile qui se love et s'entrecroise, conduit par la tête à la dent incisive qui mord la chair, fil animé avec tête et œil qui se cherche lui-même pour se tresser et confondre ses couleurs.

Ainsi à l'image du reptile, le fil s'appela BATZ et la présence du fil de coton tissa des visions de toile, de nuages, de peluche, de mousses qui abritent des saveurs savoureuses. La vision de la branche couverte d'infinies lianes pendantes et de mousses suggéra l'image du soutien des fils par eux-mêmes, s'entretissant avec des ondulations de serpent et formant la toile (1).
Les doigts de HUN HUNAHPU inspiré couvriraient ainsi de leur tissage le corps de l'homme et de la femme, grâce à l'offrande généreuse que lui donnait la plante sœur, dont la fleur était un flocon très blanc.»

(1 : actuellement nous retrouvons chez les KEKCHIES de la région de COBAN un motif de tissage appelé CAJAM CHE (liane ou liseron) plante qui selon eux fut à l'origine du tissage)







GENESE DU FILAGE ET DU TISSAGE

C'est le même cheminement qui conduisit à la découverte du tissage grâce à une observation réfléchie de la nature environnante.
«... Quand les hommes du peuple de HUN HUNAHPU connurent le miracle de ses doigts, ils se dirigèrent avec joie vers la cueillette du coton et allèrent à la recherche de l'ombre de l'arbre : en voyant les branches de celui ci ils eurent la vision du métier à tisser.

Dès lors, les femmes du peuple MAYA QUICHE sous la frondaison de l'arbre installèrent leur métier et firent des tissus inspirés de ceux qui tombent de l'arbre géant, prenant les couleurs de la feuille et de la fleur, les bleus du lac et les ors du soleil.»

Dans la région de SAN MARCOS, les couleurs dominantes : jaune, rouge et violet, forment le trio symbolique de la spiritualité des fils de SAN PEDRO SACATEPEQUEZ, le jaune étant l'image du soleil, le rouge celle du feu, et le violet représentant les fleurs du guyacan.



L'ORIGINE MYTHIQUE DU VETEMENT

Un autre chapitre du POPOL VUH nous renseigne sur cette origine.
«... Lors de l'errance du peuple MAYA QUICHE du Mexique au Guatemala, deux jeunes filles vierges, très belles et filles de seigneurs, furent envoyées auprès des Dieux pour les séduire, dans le but de mettre fin aux sacrifices humains qu'ils imposaient. Toutes les deux se dirigèrent vers la rivière où les Dieux,sous forme de garçons (Nahuals) (2), avaient l'habitude de se baigner ; elles étaient dénudées et chacune lavait sur sa pierre quand arrivèrent TOHIL, AVILIX et HACAVITZ.
Ceux ci firent semblant de ne pas voir les jeunes filles et n'eurent aucunement de désir d'elles. Honteuses, elles dirent le motif de leur visite et les trois dieux leur offrirent trois pièces de tissu pour démontrer aux Chefs qu'elles les avaient bien vus. Sur ces pièces de vêtement furent peints par les trois ancêtres du peuple MAYA leur symbole respectif et leur vérité : le tigre, l'aigle, les guêpes.
A leur retour, les jeunes filles transmirent aux Chefs l'ordre des Dieux de revêtir ces tissus. Quand ils mirent les deux premiers représentant le tigre et l'aigle, il ne se



(2) nahual : dans la croyance MAYA c'est le double de quelqu'un.

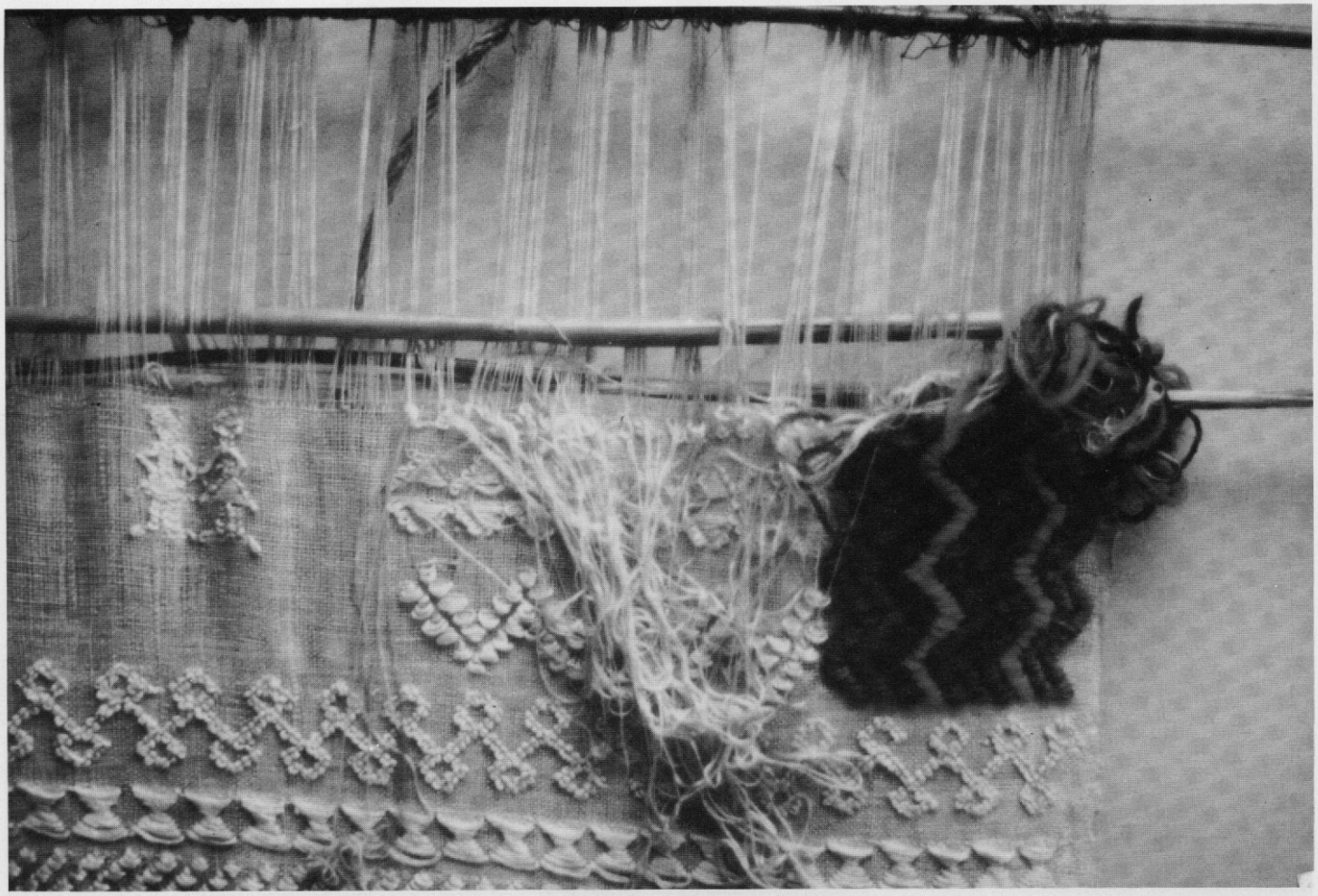
passa rien, mais le troisième fut piqué par les guêpes et l'histoire conclut que ce fut ainsi que TOHIL vainquit les peuples.»

Parallèlement à l'avertissement des Dieux, nous pouvons voir dans ce mythe la fonction première du vêtement signifié par les dieux, mais il possède aussi une fonction magique et symbolique.

Un autre mythe à propos des origines du tissage est exprimé à travers la légende des amours du soleil et de la lune. Cette légende est encore vivante dans les montages autour de COBAN chez les groupes KEKCHIES POKOMCHIES.

«... TZULTAK'A (dieu du maïs, des hauteurs de l'abondance, des animaux et des forêts) avait une fille qui s'appelait CANA PO (la lune). Ils vivaient dans une grotte, CANA PO faisait les travaux domestiques, tissait et représentait sur ses tissages les événements de la journée. Tous les jours passait CAJUA SAKE ou encore BALAMK'E (le soleil) amoureux de CANA PO. Pour faire l'important, il passait portant un cerf tué. La lune disait qu'il était bon chasseur et confia son amour à son père. Celui ci répondit qu'il fallait être très prudent et pour juger de la sincérité du soleil il ordonna à sa fille de jeter de l'eau de cuisson du maïs sur le chemin où passait CAJUA SAKE, lequel distrait par la vue de son aimée glissa et tomba. Sa chute fit découvrir la supercherie, il n'emportait qu'une peau de cerf qui avait servi à tromper son aimée.
Dès lors, le soleil eut honte de passer par là ; mais dans sa chute, une graine de tabac tomba de son filet, germa et donna naissance à une plante sur laquelle allaient de nombreux colibris. C'est ainsi que BALAMK'E ayant emprunté l'apparence du colibri put s'approcher de la maison de CANA PO.
La lune, le contemplant tout le jour fit apparaître le soleil sur le tissu. Les jours passèrent et elle dit à son père qu'elle aimait ce petit oiseau posé sur la branche, le prit dans ses mains, puis quand elle eut fini de tisser le mit dans son huipil. A minuit, l'oiseau se transforma en homme, CANA PO prit peur, tout en étant heureuse de le retrouver. Lui, voulait la ravir, mais elle craignait la puissance de son père qui les retrouverait facilement avec son miroir et sa sarbacane.
Pour le déjouer, le soleil lui dit avoir apporté du copal pour enfumer le miroir, et du chile (piment) moulu pour remplir la sarbacane.
Au matin le dieu du maïs s'aperçut que le soleil lui avait ravi sa fille. En colère, il alla chercher le miroir car BALAMK'E avait fait une erreur, à l'endroit de ses doigts, la fumée n'avait pas recouvert le miroir. Il prit sa sarbacane, aspira avec force, avala ainsi tout le chile, ce qui le fit tousser fortement (c'est ainsi qu'apparut la toux dans les régions KEKCHIES et POKOMCHIES). Alors le dieu du maïs appela son ami l'éclair (KAK) (lui aussi représenté sur les huipils). BALAMK'E et CANA PO entendant l'éclair, se cachèrent dans deux carapaces de tortue ; l'éclair fendit de sa hache la carapace où était CANA PO. BALAMK'E sortit de sa cachette et vit que son aimée était en mille morceaux. Il appela les libellules et les sorciers pour retrouver toutes les particules qui remplirent treize jarres et demanda à une vieille femme de les garder pendant treize jours. (3)
Au bout de ce temps, dans la dernière jarre, il la découvrit brillante et très belle ; il la prit par la main et l'emmena au ciel comme épouse : c'est ainsi que lui éclaire le jour, et elle la nuit.»

(3) : ces jarres sont également représentées sur les tissages de COBAN et ses environs).







Symbolique de l'art du tissage

SYMBOLE DES MOTIFS ET CE QU'IL EN RESTE

Dans la plupart des cas où les indigènes ont été interrogés sur les motifs de tissage, ils disent en ignorer l'origine. De notre côté, il nous a été donné de constater à plusieurs reprises un automatisme certain de la création. La mère transmet à sa fille l'art technique, parfois le nom du motif, mais celui ci semble détaché de sa signification culturelle et religieuse. Ce savoir reste circonscrit au village et à ses alentours.

Cet automatisme dans le tissage (couleurs, motifs) s'est trouvé transposé récemment en EQUATEUR. Lors de séances d'alphabétisation en langue indigène, les indiennes d'un village écrivaient les mots comme elles tissaient, en changeant la couleur du crayon pour chaque lettre.

L'intérêt suscité par cette symbolique est récent. En effet, pendant les époques de la colonisation espagnole et de l'indépendance tout ce qui touchait l'indigène était objet de mépris car celui ci était considéré «comme une créature irrationnelle.» (voir le texte de BARTOLOME de LAS CASAS : brévisima relacion de la destruccion de las Indias)

ORIGINE ET SIGNIFICATION DES 7 ELEMENTS PRIMAIRES

La spirale développée de droite à gauche est inspirée d'un ver blanc parasite du tabac. Cette ligne s'inspire également des spirales successives que forme la fumée du copal appelé «zib» (encens)

Le cercle, certainement la stylisation du soleil est inspiré du lien qui enserre les bottes d'herbe. Pour l'indien, c'est le symbole d'un ensemble de choses.

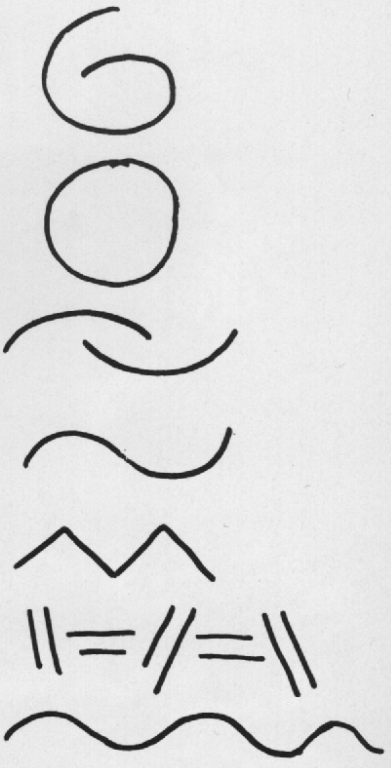
le 1/2 cercle disposé horizontalement et séparé représente sans doute la lune et l'arc en ciel.

le motif du S suggère le mouvement des vagues et celui du reptile. Autrefois cette ligne était représentée par une couleuvre.

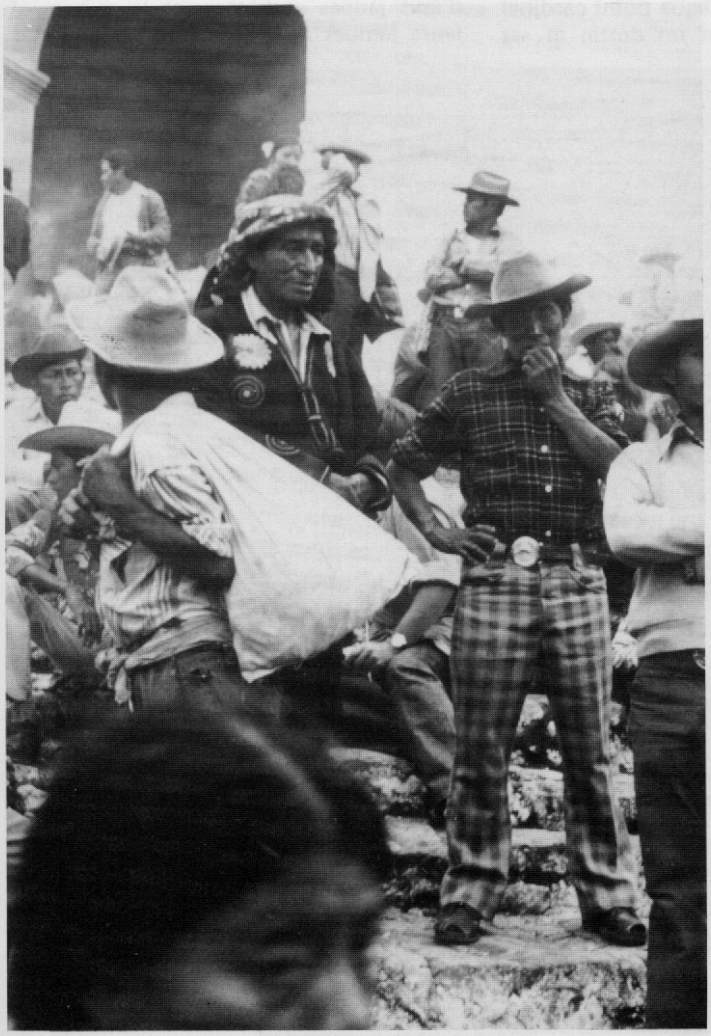
La ligne en zig zag est la stylisation de l'éclair.

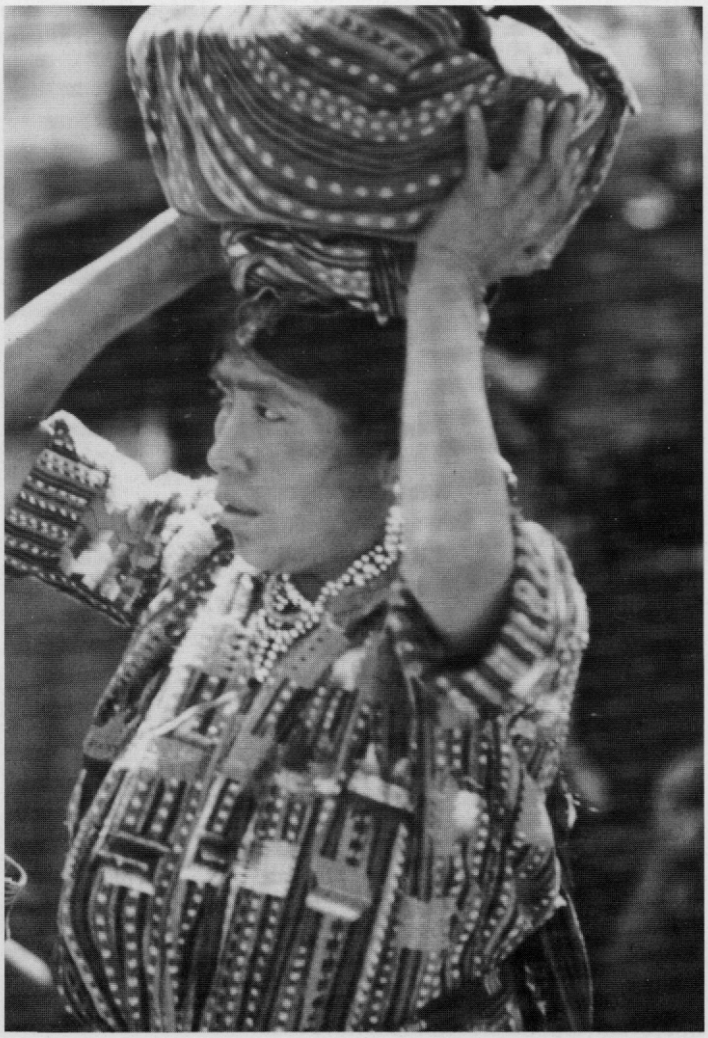
La ligne droite verticale, horizontale ou diagonale, est inspirée de la pluie et évoque la surface de la terre.

La ligne ondulée représente l'ondulation de l'eau.





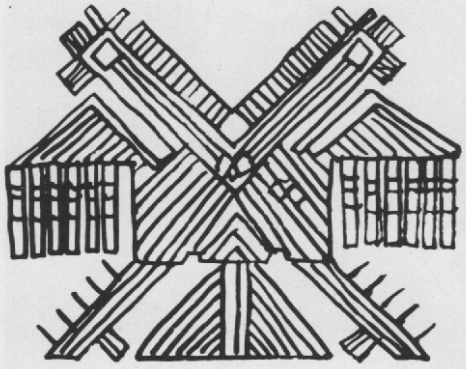




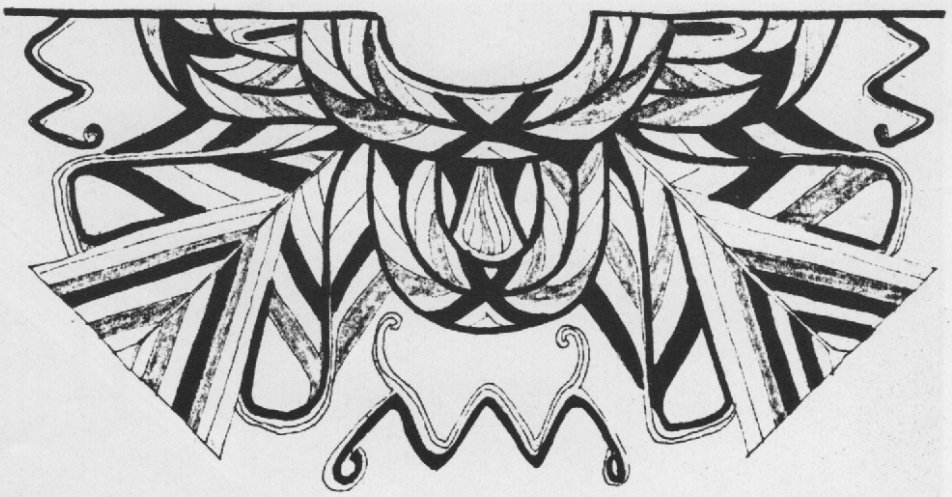
Dans les exemples de motifs qui vont suivre, la liste n'est bien sûr pas exhaustive. On remarque souvent le cerf, les oiseaux, les pins, le canard, l'ananas, le papillon, le colibri, un couple d'amoureux, l'éclair, etc...

Selon Carmen de Rugg, l'un des motifs les plus intéressants et significatifs de la cosmogonie MAYA est le «Yaxché» (ceiba ou arbre de vie). Les MAYAS croyaient que cet arbre avait poussé cubique sur la terre, et ils le considéraient comme l'arbre des 4 points cardinaux ; selon les croyances, la ceiba dans l'au delà accueillait les hommes sous sa frondaison. Un chroniqueur espagnol insiste sur le culte de la ceiba (arbre que l'on retrouve sur toutes les places de village et sous lequel sont élus les notables) que l'on enfume de copal. Les indigènes sont persuadés que leur lignage provient de la racine de cet arbre.

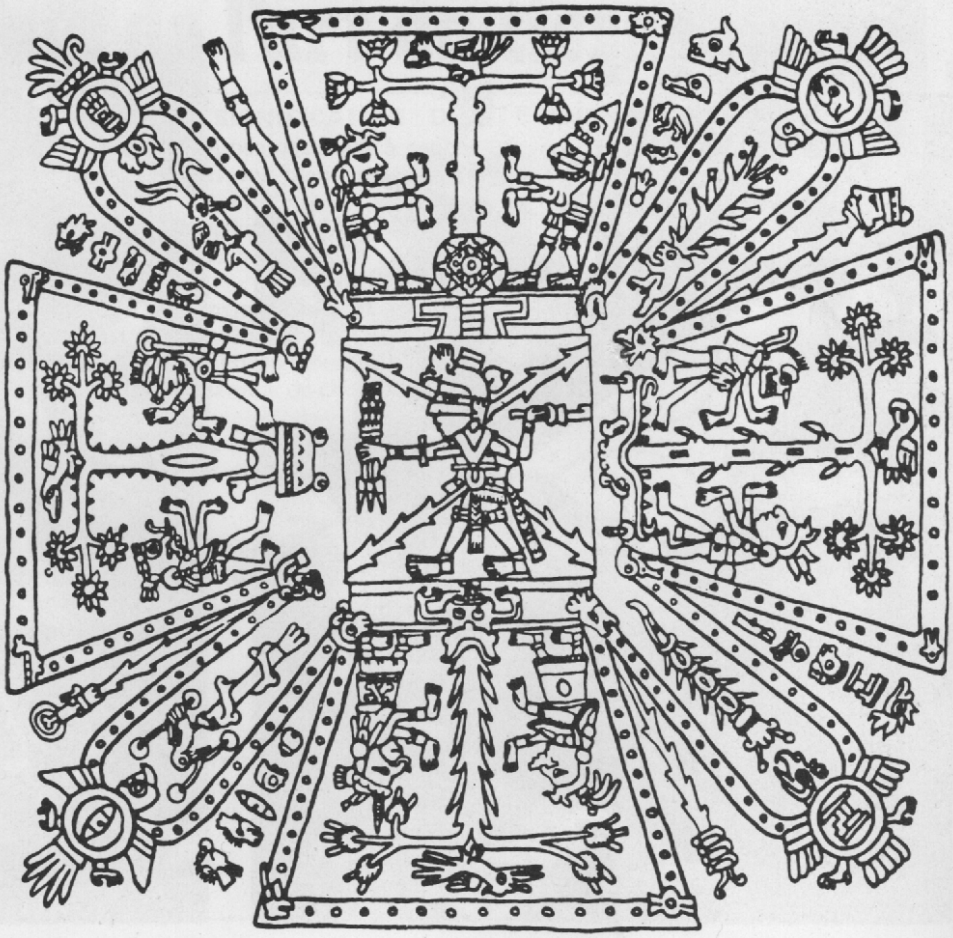
Selon la cosmogonie MAYA, lors de la création du monde, l'homme était très loin de tenir un rôle dominant, il n'était qu'un élément supplémentaire dans l'univers, dans lequel se déplaçaient d'une façon ordonnée les planètes, les étoiles et une innombrable et complexe armée de Dieux qui avaient créé l'homme ; et le plus important pour le Maya était de vivre sans croiser le chemin de ces êtres mystérieux et puissants qui avaient déjà détruit 3 générations d'êtres humains. En outre, nous savons que toutes les croyances mayas ont une forte tendance dualiste ; l'éternelle lutte entre les forces du bien et du mal sur le destin de l'homme. Le néant et la mort, le bien et le mal furent les facteurs dominants de la pensée maya. Nous savons également par la tradition qu'un aigle bicéphale fut un des premiers ancêtres de la race MAYA QUICHE.



Cette conception indigène cosmogonique peut encore être observée dans l'élaboration de certains cols de huipils : la terre comme espace central est représentée par la femme, entourée des 4 régions que marquent les points cardinaux, les directions que définissent les 4 feuilles tronquées correspondant aux points de déclinaison maximum et minimum du soleil à certaines époques de l'année. La symbolique de ce col est à rapprocher de ce dessin d'un Codex Maya représentant les 4 régions cardinales et les 4 angles correspondants. C'est là le symbole central de la téologie maya.



On peut lire dans le POPOL VUH de Diégo Reinoso que chaque point cardinal a une individualité et un destin et est relié à des associations vécues. Chaque point cardinal est la maison mythique d'un animal de direction le chat sauvage, le coyote, la perruche et le corbeau sont les 4 animaux guides qui montrèrent le chemin de «Paxil» (lieu d'abondance) aux géniteurs du peuple maya : «... et alors, ils décidèrent de créer nos premiers père et mères et leurs chairs ne furent que d'épis jaunes et blancs, et leurs bras et leurs jambes ne furent que nourriture.»



Influence de la colonisation espagnole sur le tissage

Par la suite, couleurs et motifs des tissages ont été utilisés par les conquérants espagnols afin de distinguer l'origine géographique de l'indigène dans le but de le contrôler.
Les Espagnols, surtout à travers leurs missionnaires introduisirent également certains motifs tel le coq, représentent l'histoire sacrée chrétienne. D'où la notion de modification des motifs par rapport aux textiles précolombiens, due à un mélange de croyances paiennes et chrétiennes lors de l'évangélisation des descendants des Mayas.
De nos jours, l'influence occidentale à travers le tourisme entre autres modifie également l'inspiration indigène, qui, coupée de ses sources, s'en trouve dénaturée.

LE TISSAGE, ELEMENT DE RECRATION DU MONDE.

Nous avons vu à quel point mythes et croyances interféraient dans les tissages indigènes ; en effet, la conception du monde de l'indigène guatémaltèque est globale, la vie elle-même étant fondue dans l'ordre cosmogonique. Dans de telles conditions, l'acte de tisser lui-même dépasse une simple technique et est relié à un rituel symbolique qui trouve sa source dans l'inspiration divine (cf légendes de TOHIL et de ITCHELL).

Il est frappant d'observer combien les termes techniques liés à l'acte de tisser, de sa préparation à son achèvement, ont un langage poétique et magique.

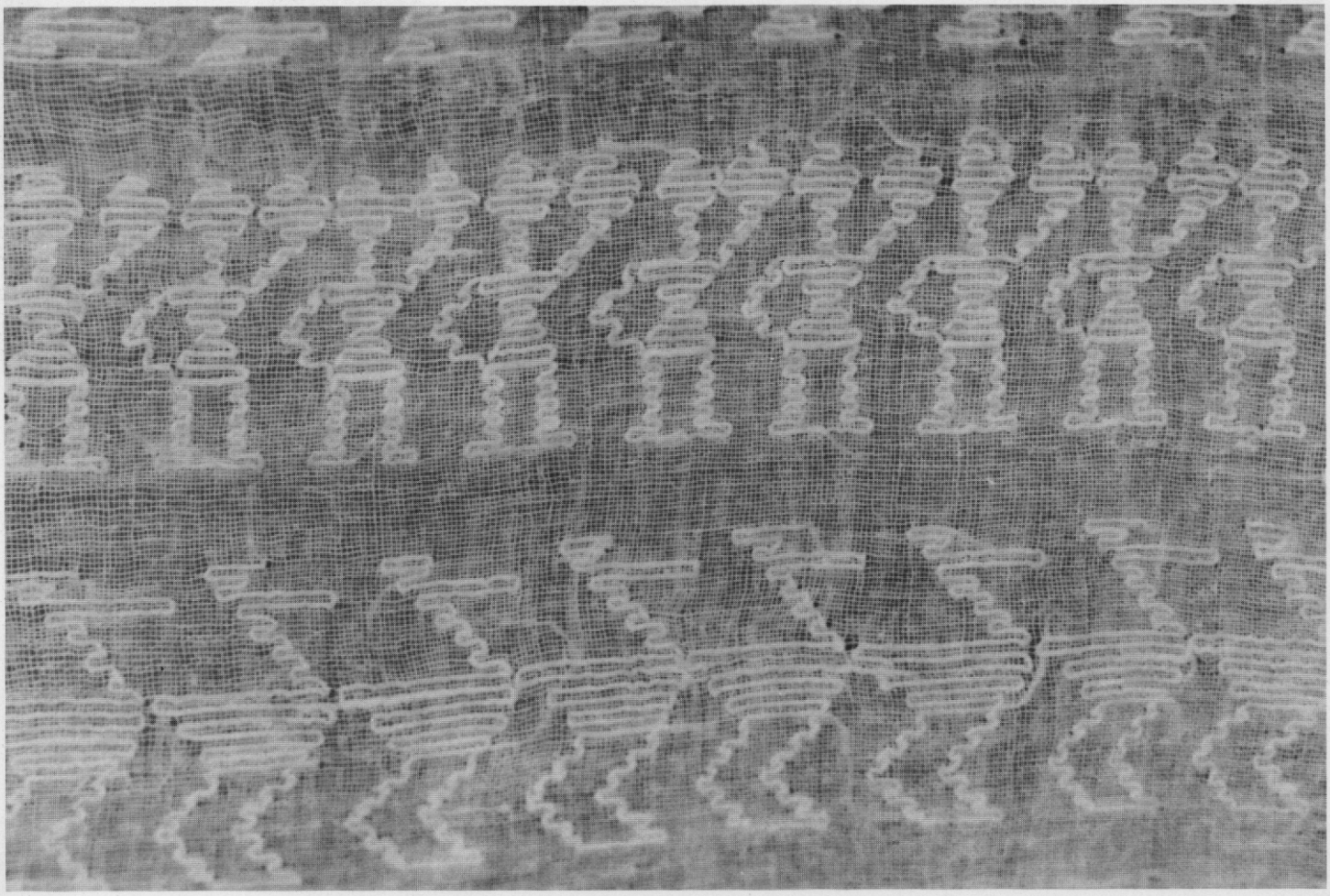
Après avoir élaboré les pelotons de coton, la tisserande (cf SAN ILDEFONSO IXTAHUACAN près de HUEHUETENANGO population MAM) place les fils sur l'ourdissoir appelé «X'INBIL» (constellation de la petite ourse) qui comporte 7 pieds ; de plus le mouvement de la main en ourdissant est évocateur du symbôle de l'écriture maya que l'on appelle «K'INEL» (ourdir et dévider), ce geste rituel s'inscrit bien dans un langage cosmique.

Chez les KEKCHIES où se tisse la gaze, à la préparation de la chaine, succède l'opération appelée «CUA'AC'NOC» (donner de la nourriture au fil) qui consiste à renforcer le fil de la chaine en l'immergeant dans un bain d'eau chaude où ont cuit des tortillas (galettes de pâte de maïs). Cet acte prend tout son sens quand on sait le culte que vouent les indigènes au maïs puisque selon la genèse maya l'homme a été créé à partir du maïs.

Les pièces du métier à tisser lui-même sont révélatrices de par leur nom de la fonction doublement créatrice et divine du tissage : l'un des deux bâtons d'extrémité s'appelle «XCH'OL» (son cœur) en KEKCHI et gorge du métier en POKOMCHI.
La navette «TXUCXBIX DE TWA (sert à donner de la nourriture) en alimentant la chaine avec le fil de trame.

Le templet ou «GUACH» (son visage)

La spatule qui sert à tasser la trame,



faite en bois dur tel le cyprès s'appelle «LAKTE» (mâche sa nourriture).

Notons que chez le groupe linguistique MAM un tissage bien réalisé a été bien nourri. Ajoutons que dans la pièce finie ou élaborée, ses différentes parties se rapportent à l'humain et aux parties vitales du corps humain : les deux pièces de la jupe indigène chez les MAM sont appelées mère et fille, chacune se définissant par des alternances de couleurs, et le bord de la jupe est la bouche. Le huipil ou corsage des femmes est réalisé dans un tissu appelé «TC'U'J» (son estomac) et la pièce de ce huipil couvrant l'avant bras est appelé sa main. Les extrémités des tissus et des vêtements sont intitulés : leur nez.

Tous les huipils de la région de COBAN comportent un défaut au niveau du fil ou d'un motif ; en effet, chez les tisserandes existe la croyance qu'en ce monde rien n'est parfait, hormis la création divine, et que pour cette raison, elles doivent laisser volontairement un défaut dans leur tissage afin de ne pas encourrir les foudres de l'Etre Supérieur.

La tisserande à travers son art, en un geste sacré, élabore les motifs s'inspirant des mythes fondamentaux de sa culture, et se doit d'offrir sa première pièce achevée sur le maître autel de l'église, en guise de reconnaissance au dieu créateur qui lui a permis d'apprendre cet art.

Jacqueline et Alain Trubert

Bibliographie :
Tejidos indigenas de Guatemala. Arturo Mendez Cifuentes, editorial Ibarra Disanos
En los tejidos indigenas de Carmen Neutze de Rugg, éditorial Universitaria Guatemala.
Algo de los Ixiles, litorama Guatemala
Guatemala indigena, estudios centroamericanos Guatemala
Popol Vuh fac simil de Fray Francisco Ximenez
Popol Vuh exégèse de Antonio Villacorta et de Albertina Saravia, editorial Porrua.

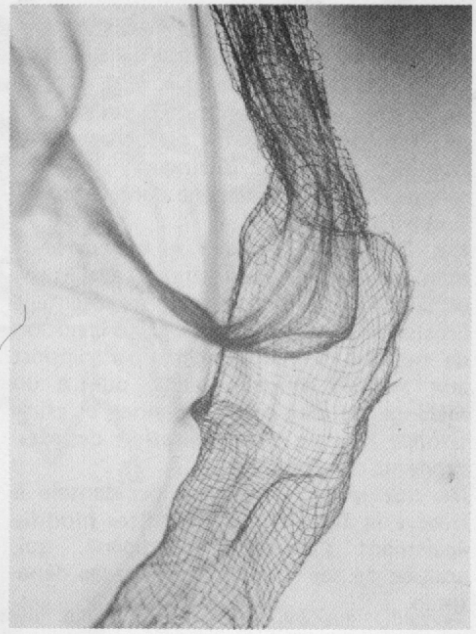
Tejidos de los Altiplanos de Guatemala de Lila O'Neale, editorial Seminario de integracion Social Brevissima relacion de la destruccion de las indias de Fray Bartolomé de las Casa, editorial Fontamara : Versioh française chez Maspero Découverte : très brève relation de la destruction des Indes Etude linguistique CAKCHIQUEL TZUTUJIL de James Larry Grimes, estudios centroamericano Guatemala.

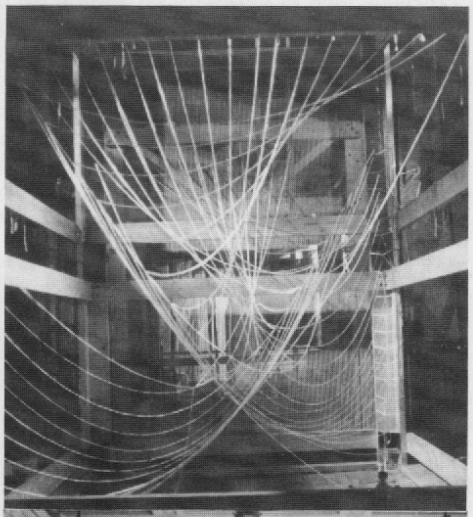
Détournements du fil

Nous n'avons jusqu'à maintenant au sein de la revue, apporté que peu d'informations sur le Groupe Tapisserie. Nous profitons cette fois de l'exposition que nous venons de monter avec pour thème «Détournements du fil.»
Cette exposition qui se tient jusque fin juillet à la Mairie de Roubaix sera montrée à nouveau du 3 au 31 aout au Prieuré de Vivoin dans la Sarthe et du 3 au 31 octobre à la Maison des jeunes d'Annecy. Novel (place Anapurna) en haute Savoie.
A cette exposition, vient faire contrepoint une réflexion sur les mythologies du fil. L'article de A et J. Trubert sur le Guatemala sera suivi dans le N° 14 de DRI A DI par un texte de Molly Fournel : les mythes du fil chez les Dogons de Sanga.
Renseignements sur le Groupe Tapisserie chez R. Guittier, Présidente 53 avenue de la Boissière 49240 Avrillé.

Présenter une exposition sur les détournements du fil, dans une région où l'industrie textile et les filatures sont particulièrement présentes, c'était pour nous signifier avec force que la création n'est jamais coupée de la société, qu'elle est au contraire un élément permanent de questionnement et de dialogue sensible à tous et compréhensible par tous. Les démarches réunies dans cette exposition sont très différentes les unes des autres, certaines œuvres sont proches de la tapisserie murale et interrogent le tissage de l'intérieur, d'autres jouent sur la force du rapport à l'espace, d'autres font intervenir le créateur ou le spectateur dans un véritable jeu, d'autres utilisent le support de la photographie, certains enfin remettent en question la notion même de création par le biais de la collection ou de l'emprunt. L'ensemble témoignant avec évidence des remises en question qui ont traversé les arts plastiques ces dernières années.

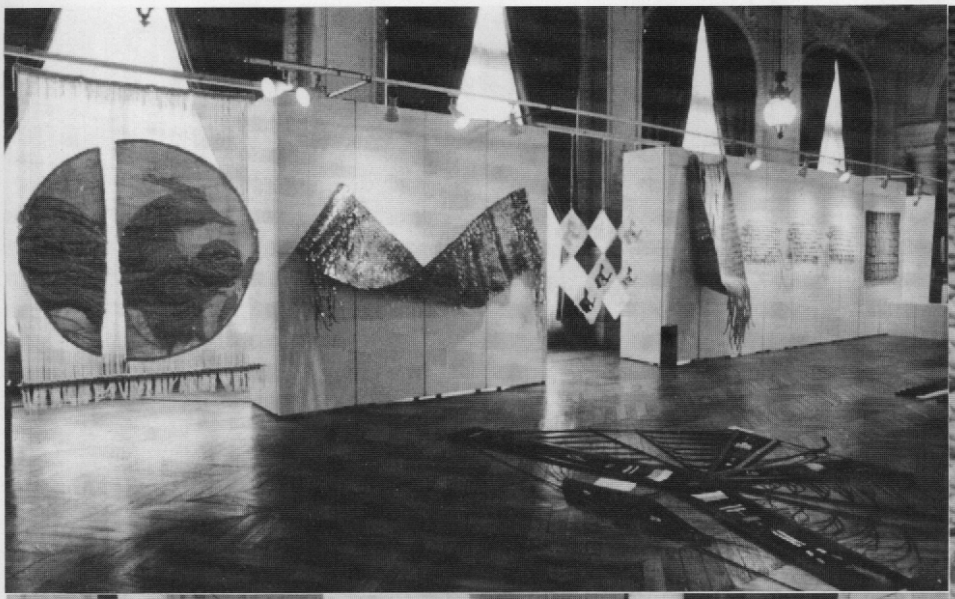
Le catalogue de l'exposition est disponible au prix de 20F 5F de frais de port commandes à adresser à DRIADI 62 rue Hoche 92700 Colombes.

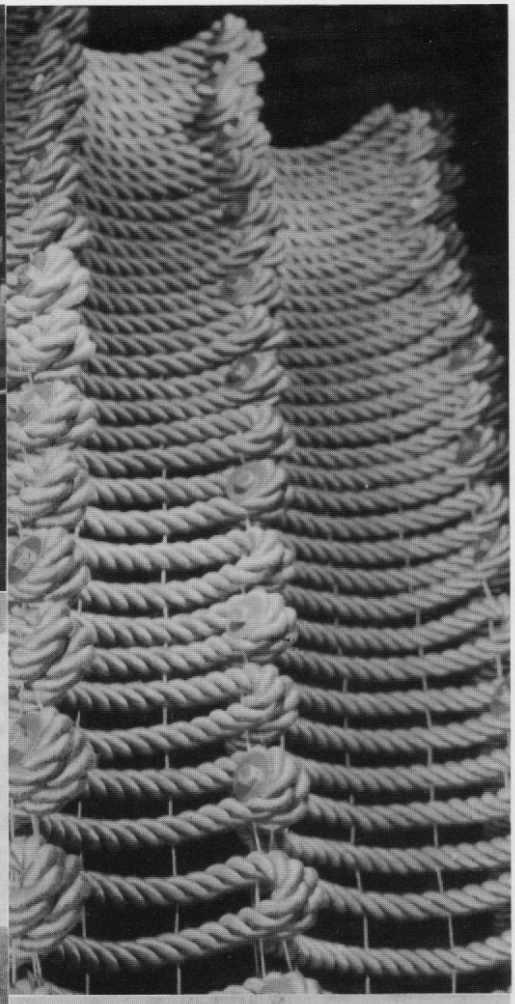






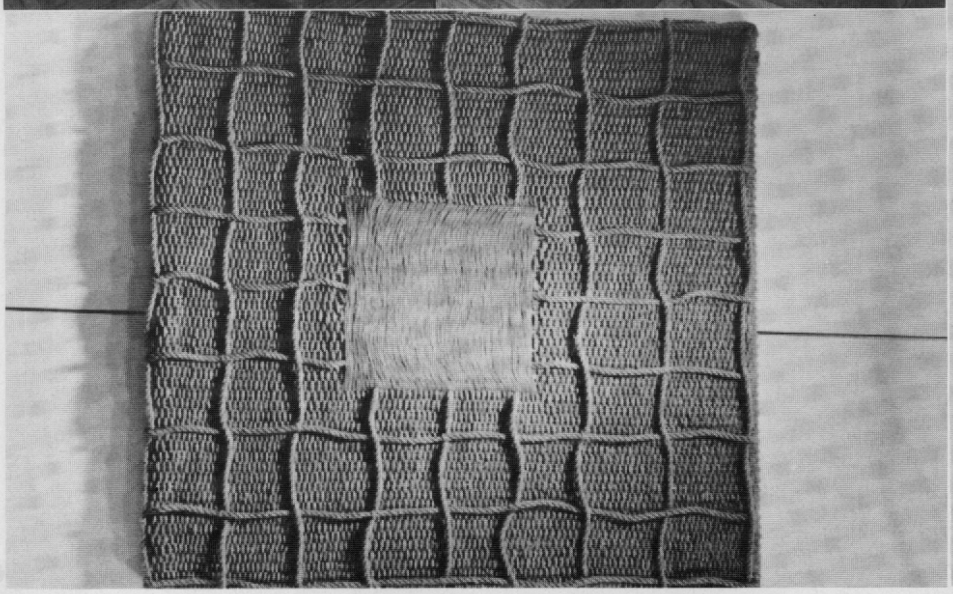
Jocelyne Toupet-Pouthier. Fil de fer recuit, fils plastiques gris
Ysabel de Maisonneuve. Fibres de verre. Photo Y. de Maisonneuve
Mac Van Hoe Rouquart. Het houten been Rayonne, lin, laine et bois. Photo Aaron Paley









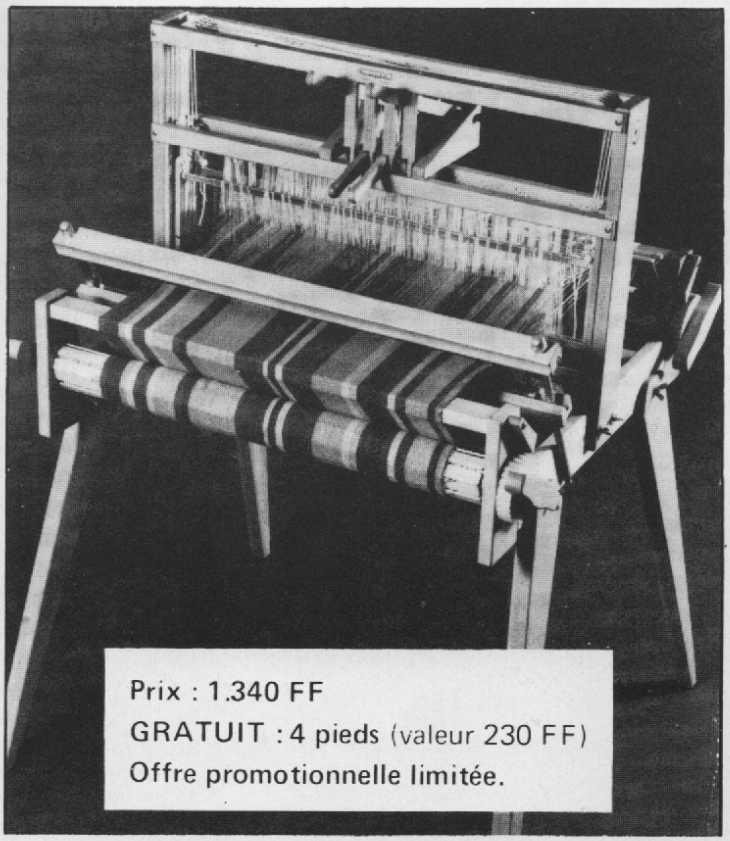


Gauche : de haut en bas Vue générale. M.C. Seval, E. Martin, C. Perin, D. Dartois, R. Kitabgi, P. Ravelingien, au sol, A. Fahri
Colas Mort à lattente. Installation performance. A droite M.M. Meekel
Pietr Ravelingien Contraste en harmonie 120 x 120 lin
Droite : de haut en bas, Tapta creux d'ombre 270 x 260 Cordage 3 torons en rayonne Tatiana Alamos



Gauche d haut èn bas : François Garotte. Elisabeth Krotoff
Droite de haut en bas : Reyhanat Kitabgi. Armures 300 x 60 Laine, plexiglas. Catherine Perin Une histoire ancienne 150 x 150 Polyamide, laine, métal et chanvre. Magdeleine Meekel Traces, coton, indigo.
Reportage Aaron Paley.

OFFRE SPECIALE



Prix : 1.340 FF
GRATUIT : 4 pieds (valeur 230 FF)
Offre promotionnelle limitée.

"VICTORIA"

70 cm — 4 cadres — 4 manettes —
cadres rigides — attachage simplifié

Les métiers à tisser de Glimåkra.

EN VENTE CHEZ :

BORDEAUX :
LA MAISON DU TISSERAND - 167, rue Fondaudège - 33000 BORDEAUX
(56) 44-07-12
BRUXELLES :
LA MAIN - 209, chaussée de Charleroi - 1060 BRUXELLES - 538-18-59
CAEN :
QUINTEFEUILLE - 18, rue Savorgnan de Brazza - 14000 CAEN
(31) 74-47-58
CORDES :
GILBERT DELAHAYE - CATALM - 81170 CORDES - (63) 56-01-57
LYON :
TASSINARI et CHATEL - 1, place Croix Paquet - 69001 LYON
(78) 28-06-18
NANTES :
ATELIER DE SYLVIE - 39, rue Léon Jamain - 44000 NANTES
NICE :
MALOURENE - 39, rue de la Préfecture - 06300 NICE - (93) 80-92-56
PARIS :
MALOURENE - 11, rue Lacépède - 75005 PARIS - 707-30-42
RENNES :
L'ECHEVEAU - 19, boulevard de Chézy - 35000 RENNES
(99) 79-62-46

FIBERARTS

50 College Street
Asheville, North Carolina 28801

- **6 Great Issues, including 3 Special Issues.**
- **Show and Exhibition Reviews.**
- **Creative Typos and Misspellings.**
- **Fresh Ideas and Inspiration.**
- **Competitions to Enter.**
- **Too much Third Rate Humor.**
- **News and Useful Information.**
- **Interviews and Personalities.**

Name _____

Address _____

_____

Please wait 4-6 weeks for your first issue.

FOREIGN RATES: Canada, $14.00/yr.
All others, $18.00/yr., $30.00/yr. air mail.

canal

journal mensuel d'arts
et d'expressions culturelles
rédaction
19 rue du Départ
75014 Paris
tel. 320 82 02

abonnez vous à canal

1 an : 85 F

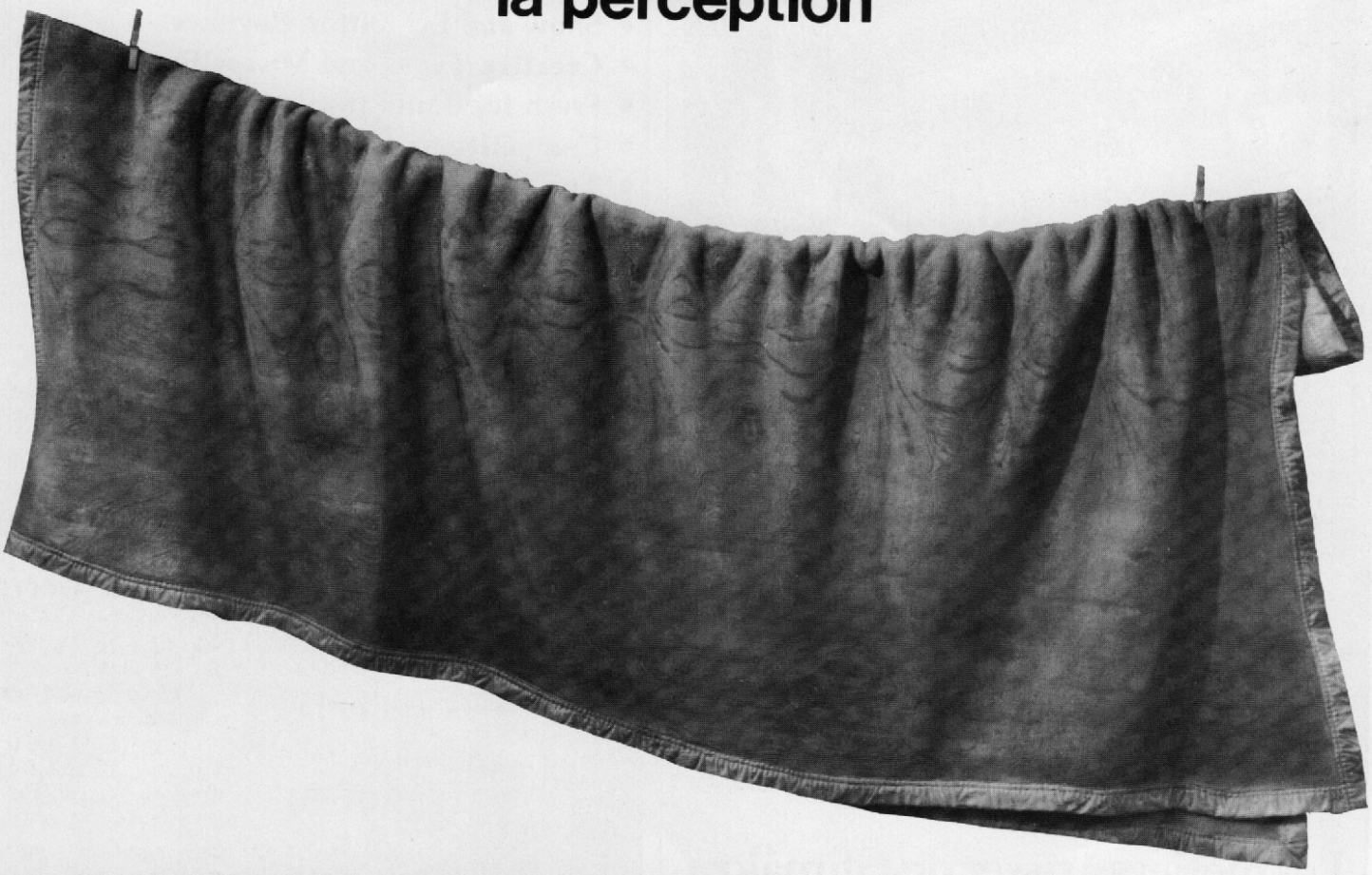
(10 numéros)

étudiants : 70 francs -

étranger : 110 francs



Christian Renonciat: tromper la perception



Christian Renonciat. Laine gansée satin. 1979. Cèdre canadien 200 x 90 Photo L. Sully Jaulmes

Q. - Le premier contact avec le public, du moins la façon dont le public perçoit ta sculpture peut relever d'un anecdotisme et est lié à un phénomène du quotidien.
C.R. - Oui, au premier abord, ce que l'on perçoit ce sont bien sûr des objets de la vie quotidienne, des vêtements pendus à un fil, ou bien des objets comme une valise, des paquets ; effectivement, tout cela se raccroche à une imagerie quotidienne, comme aussi les chaussures, les bottes que j'avais faites, apparemment en cuir, et toutes les choses de ce genre, mais en fait je pense que ce qu'il faut dire tout de suite, c'est que ce sont moins les objets qui m'intéressent que les matières dans lesquelles elles sont faites. Je me suis aperçu après coup, que ce qui m'avait intéressé quand j'avais représenté tous ces objets, c'était en fait d'essayer de saisir des matières, c'est-à-dire ce qui environne notre corps dans sa vie quotidienne, et non pas la symbolique liée au vêtement, aux choses de ce genre. Ce qui m'intéressait en faisant tout cela - je m'en suis aperçu après - c'était la texture d'une couverture, d'un tissu, d'un jean ou d'un cuir, et c'est pour cela que dans la dernière exposition que j'ai faite, j'ai essayé de me débarrasser de cette présence des objets, et le fait de faire des choses emballées m'a permis effectivement de ne représenter que des matières, c'est-à-dire que les choses qui étaient contenues à l'intérieur de l'emballage devenaient indifférent ; on ne se posait même pas la question de savoir qu'est-ce qu'il y a dedans. On ne perçoit qu'une couverture avec de la ficelle autour, ou bien un papier avec du scotch, ou bien de la mousse, du plastique ou du carton c'est-à-dire des choses qui ne sont que de la matière, qui ne sont pas des objets, qui ne représentent à peu près rien en tant qu'objet.

Q. - Si ce n'est que ce sont des enveloppes
C.R. - Ce sont des enveloppes, mais elles sont perçues comme des choses assez gratuites, assez indifférentes. On ne se demande pas si je suis en train de déménager, et pourquoi j'ai emballé telle ou telle chose. On perçoit tout à coup du carton, de la mousse, de la laine et puis ce sont des choses creuses. Mais ce qui me plait bien dans l'enveloppe, dans le fait de l'emballage, c'est peut-être que cela fabrique des sculptures un peu pleines. Autant la draperie est une sculpture creuse et un peu sèche, un peu vide, autant l'emballage me permet de faire des choses un peu pleines, qui me ramène à une esthétique qui me convient mieux, à une esthétique un peu maternelle, un peu ronde, donc un peu plus corporelle, un

peu plus terrestre, un peu plus sensuelle. Le plein est plus sensuel que le creux, que le vide.

Q. - Le public peut se poser la question de savoir s'il y a rapport avec un moulage, s'il y a un modelage, si les œuvres sont sculptées d'après nature, ou s'il s'agit purement et simplement d'un moulage ou d'une empreinte.

C.R. - Oui, en fait ce sont toujours des objets que je fais d'après modèle réel, c'est-à-dire que je construis l'objet avec la matière en question : couverture, papier... et je les reproduis en sculpture, dans la masse exactement tel que je les vois. Mais ce qu'il faut dire : autant s'il s'agissait de représenter une forme on pourrait travailler par exemple de mémoire, la forme apparaitrait de toute façon dès l'ébauche et le détail aurait peu d'importance, autant pour représenter une matière il faut aller très loin dans le détail, c'est-à-dire que pour représenter une matière, il faut la préciser totalement ; il faut les faux plis de la couverture, la colle, les tiraillements, les écrasements. C'est là que l'on perçoit non pas un drapé, mais du papier craft, il faut que l'on entende le bruit qu'il fait rien qu'en le regardant ; la couverture doit nous rappeler beaucoup de choses, cela peut être quelque chose d'extrêmement familier à notre corps. Pour cela il faut aller très loin dans le détail, être très précis. On ne peut pas inventer le faux pli d'une ganse de satin autour d'une couverture ; si on l'inventait, ce ne serait jamais du satin, ce serait n'importe quoi, ce serait un tissu banal.

Q. - Cela suppose que les rapports de perception qu'il y a entre le spectateur et l'objet font appel à des éléments de sensualité.

C.R. - Oui de sensualité, exactement. C'est-à-dire qu'au moment où le spectateur regarde un de ces objets, la première chose à dire c'est qu'il est troublé, il y a une espèce d'équivoque qui fait qu'au premier abord il ne sait pas ce qu'il voit. Il voit quelque chose qui ressemble à une couverture pendue à un fil ou un paquetage qui est fixé à un mur dans une galerie, d'emblée, il ne peut comprendre ce que cette chose fait là, et puis tout de suite il perçoit aussi un petit peu que c'est en bois qui n'est pas complètement gommé. Donc au départ, il y a une espèce de déroute et pendant le temps de cette confusion le spectateur va réveiller en lui ou sent se réveiller tout un tas de souvenirs de perception qui lui montre tout d'un coup qu'il connaît très bien ce qu'il est en train de voir, c'est-à-dire du tissu qui lui est très familier : une couverture dans laquelle il dort depuis qu'il est né, et à cet instant il découvre qu'il sait beaucoup plus de choses qu'il ne l'aurait cru sur un bout de carton ou une autre de ces matières représentées. Il en connaît le goût, l'odeur, le toucher. Alors il s'approche de la sculpture, sachant déjà beaucoup de choses sur elle, et puis il touche ; c'est une réaction de presque tous les gens d'aller toucher instantanément les sculptures, et de nouveau il est assez dérouté parce que le toucher qu'il reçoit est comme faux, c'est-à-dire qu'il croyait toucher une couverture, du carton et puis c'est dur, cela résiste, c'est du bois, et il y a un deuxième niveau de confusion, c'est-à-dire que tout d'un coup, il y a comme un vrai toucher et un faux toucher. Il y a le toucher et l'odeur qui lui sont revenus, et qu'il sait être celle d'un carton, du papier ou d'une couverture, et puis il y a le toucher qui est tout d'un coup bizarre, qu'il perçoit en touchant la sculpture qui est quand même une sculpture en bois. Il y a de nouveau une équivoque et je pense que cette confusion est très riche en réactions spontanées et donne beaucoup, non pas à réfléchir, mais à sentir des choses à propos de la perception ; la perception qui est mon sujet, si l'on peut dire, c'est ce qui m'intéresse.

Q. - Mais cela met en branle des relations d'ordre émotif à la limite au même titre que la madeleine de M. Proust.

C.R. - Oui, c'est tout à fait cela que je cherche, c'est-à-dire toucher, réveiller des choses du corps, des choses dont nous avons peu conscience, qui sont jugées peu importantes par la conception que nous avons de notre vie, qui est très culturelle, très cultivée, et loin du corps, loin de la matière, loin de l'animalité bien sûr. Effectivement, ce que j'essaie de toucher c'est dans un rapport émotif en tout cas de toucher les sens, exactement comme dans la Madeleine de Proust. Un goût, une odeur réveillent tout un monde de souvenirs sensuels émotifs. De même j'essaie de rappeler que nous sommes dans un corps et c'est lui qui nous donne la matière de notre vie, en même temps que nos émotions, et c'est cela que j'essaie de toucher.

Q. - Tu fais naître dans l'esprit des gens un certain nombre de confusions.

C.R. - Oui, mais ce n'est pas le but de mon travail, mais j'attends beaucoup de cette confusion.

Q. - C'est une confusion qui est très riche

C.R. - Elle est riche de conséquences. C'est-à-dire que pendant que notre tête est dans la confusion, notre corps peut s'exprimer un peu enfin. C'est dans la confusion de la tête que l'on peut espérer que le corps s'exprime, lui qui est le non-essentiel de notre culture, culture humaniste et chrétienne. Il faut troubler la tête pour que le corps puisse parler un peu. De la confusion il naît évidemment comme de toute équivoque une richesse de possibilités. La confusion est une ouverture.

Q. - De l'équivoque tu te repais, tu mets l'accent dessus.

C.R. - C'est mon moyen d'expression ; de même que l'on a coûtume de penser que c'est de la parole équivoque que peut naître la plus grande richesse comme en poésie ou en philosophie, de même je pense que dans un travail où il y a beaucoup d'équivoques, une grande richesse de communication est possible comme dans le jeu de mots aussi ; c'est-à-dire le fait qu'à la fois beaucoup de choses s'expriment à des tas de niveaux différents : niveau symbolique, niveau sensuel, niveau du souvenir, tout cela contribue à provoquer des impressions d'ensemble.

Q. - Mais cette équivoque peut confiner à une certaine contradiction.

C.R. - Oui mais je crois que le contraire de cela serait un discours objectif, un discours simple comme celui des sciences ou de la logique, un discours qui veut dire une seule chose à la fois, et quand on l'a dit c'est fini.

Q. - Mais avec cette approche, tu fais réagir le corps à des niveaux de perception consciente et inconsciente.

C.R. - Oui exactement comme dans la vie même. Dans la vie, nous avons à tout moment à la fois une idée, une réflexion, une perception, une émotion, tout cela en même temps, une espèce de tranche verticale à chaque fois, où tout s'exprime en même temps, et je crois qu'il faut conserver cette tranche verticale sans en oter une part importante. Je ne suis pas résolument opposé à ce qu'il y ait certaine fois une symbolique au niveau des objets représentés, mais ce que je veux absolument, c'est que passent aussi d'autres choses qui ne sont pas de l'ordre rationnel.

Q. - Dans certains cas, tu mets en opposition des éléments parfaitement abstraits avec une réalité d'un concret, en raison du choix du matériau c'est-à-dire que ton propos est développé autour d'un matériau qui est le bois.

C.R. - C'est vrai. Ceci dit, je travaille le bois et j'ai toujours travaillé le bois simplement parce que c'est mon goût et parce que c'est le matériau que j'ai envie de travailler. Là aussi, il y a une espèce de sensibilité personnelle qui fait que c'est le bois que j'ai envie de travailler parce que j'aime son contact, son odeur... J'essaie de le faire d'une façon telle que ce choix qui est le mien ne s'impose pas au spectateur. Je travaille le bois, c'est mon affaire, mais le gros investissement technique que je fais dans mon travail est destiné à ce que le bois ne dicte ni son esthétique, ni son exigence de matériau. J'essaie de faire du bois un matériau aussi plastique que n'importe quel autre. Sinon, je serais un artisan, si j'étais au service du matériau

Christian Renonciat

bois je serais toujours empêché d'exprimer autre chose que la technique afférente au matériau. Il faudrait que je suive la veine du bois, que je choisisse mes bois, que je les traite d'une façon traditionnelle. Je serais un artisan. Or, ce que je fais au contraire c'est transgresser cette tradition artisane en faisant du bois autre chose. C'est pour cela aussi que je me méfie beaucoup de tout ce qui est lié à l'esthétique du matériau, c'est-à-dire la belle patine, la belle veine, le beau bois et de plus en plus je travaille des bois ordinaires dans lesquels je sais d'avance que je n'obtiendrai pas et que je ne chercherai pas à obtenir un bel effet. Je ne les cire plus, je ne les teinte jamais, plutôt même je les râcle quand c'est nécessaire. Je leur donne une apparence qui n'est pas du tout celle qu'il faudrait que je donne dans le travail du bois. Il faut que le bois soit mon choix mais qu'il ne dérange pas mon travail d'artiste.

Q. - Est-ce que tu ne suscites pas de la part du public un certain passéisme ?
C.R. - Je crois qu'il existe beaucoup chez les gens. J'espère ne pas trop flatter cette tendance. Je sais qu'elle existe. Cela fait partie des équivoques, je reste dans l'équivoque, là comme ailleurs, c'est-à-dire que c'est vrai que cette corde vibre un peu chez moi, et que je la fais un peu vibrer chez les gens. J'espère pas trop ; en tout cas idéologiquement je m'en méfie beaucoup et c'est pourquoi d'ailleurs dès le début et de plus en plus j'essaie de faire disparaître les traces de mon travail. L'objet se donne pour ce qu'il est. On doit à la limite, ne plus savoir du tout comment cela a été fait ; c'est ce qui se passe souvent, les gens se demandent si les bois sont moulés, cintrés à chaud ou à la vapeur ; c'est une imagination qui dépasse de beaucoup les possibilités techniques d'ailleurs, mais c'est bien que l'on ne sache plus du tout comment s'est fait.

Q. - Oui, mais le public est très sensible au côté prouesses techniques, finesse du rendu, détail.
C.R. - Oui cela m'a beaucoup gêné. C'était surtout sensible dans la dernière exposition que j'avais fait où il y avait des objets comme des bottes en beau cuir bien cirées, de belles patines, de belles couleurs de bois, des bois assez précieux, des bois fruitiers, et c'est pourquoi j'ai essayé de faire un peu le ménage et dans la dernière exposition je me suis débarrassé systématiquement de tout ce qui prêtait à cette confusion. Je ne veux pas du tout me brancher sur une tradition telle que celle du trompe-l'œil dans la peinture comme on a fait depuis le XVIe, tradition artisanale à mon avis.

Q. - Mais au niveau d'une démarche d'ensemble, il apparaît que l'élément figuratif réaliste qui peut à la limite confiner à un certain hyperréalisme fait appel à toute une ascendance culturelle, un héritage culturel dont tu es parfaitement empreint et dont tu ne te dégages pas forcément.
C.R. - Je crois qu'à cet égard la découverte des courants hyperréalistes qui nous sont venus d'Outre-Atlantique ont été très positifs. Il aurait été très facile pour un européen encombré de tous ces siècles d'humanisme et de culture de mettre tout d'un coup les deux pieds dans la matérialité des choses. Je crois que nous avons découvert avec l'hyperréalisme américain une autre manière de voir les choses qui ne nous serait pas venue spontanément, certainement pas, mais que tout d'un coup j'ai eu envie de reprendre à mon compte, non pas pour faire le constat glacial que font les américains, mais pour en faire autre chose, c'est-à-dire utiliser la technique hyperréaliste pour pouvoir exprimer des choses qui ne l'ont pas été jusque-là. Cela devient plus une technique qu'un but en soi. L'hyperréalisme au service d'autre chose, au service de la sensualité par exemple. Je crois que l'on perçoit beaucoup, en Europe, dans les courants réalistes qui apparaissent, comme particulièrement en Espagne, dans le dessin et dans la peinture, une sensualité, un sens des choses et des matières qui étaient totalement absents dans la peinture et la sculpture jusque-là. L'hyperréalisme nous a servi ici à exprimer cela.

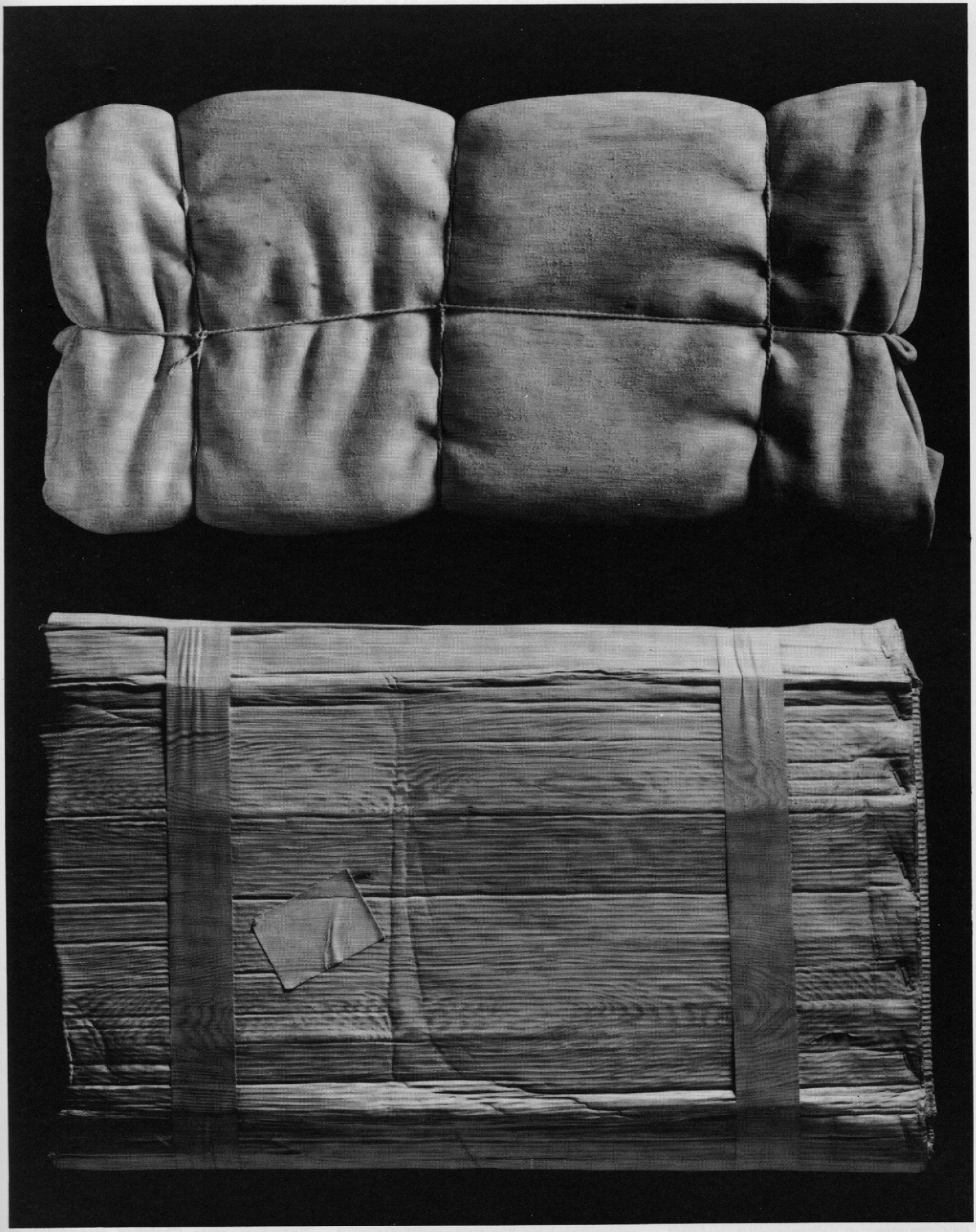
Q. - Tu mets donc en opposition le côté réaliste avec une représentation ou pas ? C'est-à-dire que la représentation de l'objet tel que tu le traites suppose là-aussi une équivoque où tu t'inscris en faux par rapport à la réalité de l'objet.
C.R. - Disons que la question de la réalité n'est pas vraiment mon problème ; ce qui m'intéresse c'est de percevoir assez finement si possible de quoi notre réalité est faite, quelle est sa matière ; et la matière de notre réalité plus qu'on ne le pense c'est le monde tel que le perçoit notre corps dans lequel nous habitons et qui nous donne à tout moment comme une vraie matière des choses, c'est-à-dire une épaisseur, une chaleur, un contact doux ou rapeux.

Q. - Mais au niveau du corps ce qui t'intéresse c'est plus l'extériorité du corps, c'est plus la peau que le corps en soi.
C.R. - C'est-à-dire que dans l'ensemble de mon travail, le corps est l'élément majeur même s'il n'est pas représenté. J'essaie de faire parler le corps ou de le faire s'exprimer mais si je dois et je crois que je vais le faire, représenter le corps, prendre le corps comme modèle de ma sculpture, c'est vrai que j'essaierai de la faire dans le même esprit, c'est-à-dire ne pas faire du corps une transposition esthétique ou culturelle comme on l'a fait en sculpture jusqu'à présent.

Mais si je fais des corps, j'essaierai de faire de vrais corps, c'est-à-dire un corps posé par terre, avec sa posture naturelle, avec la peau, la chair et les os, un peu comme une matière dont la particularité serait d'être une matière vivante, une présence ; mais pour aboutir à cette présence je m'appuierai, comme je le fais d'habitude, sur un grand souci du détail : l'épaisseur de la peau, sa texture, et ce qu'il y a dessous, les muscles, les veines. Le corps sujet d'une sculpture sera aussi de la matière et pas de l'idée avec du symbole et de la culture.

Q. - Dans certains cas ton travail peut mettre en évidence des perceptions d'ordre érotique, je pense aux petites culottes. Est-ce que ce genre d'approche relève de la confusion et d'une certaine équivoque ou est-ce que c'est un propos résolument déterminé ?
C.R. C'est justement un exemple d'un propos un peu moins équivoque et donc un peu moins intéressant, je crois que bien sûr, l'érotisme dans sa dimension sexuelle restreinte, en fait n'est qu'un cas particulier d'un mode érotique beaucoup plus diffus, plus général qui est le mode du corps ; le mode de vie du corps est un mode érotique, c'est-à-dire les plaisirs des plaisirs, par rapport aux choses qu'il perçoit et je ne suis certainement pas, par paradoxe, moins équivoque représentant une petite culotte avec toute sa connotation symbolique sexuelle, parce que plus explicite. Je pense qu'il passe moins de choses par-là parce qu'on tombe dans des suites de l'imagerie stéréotypée. C'est amusant de faire une petite culotte parce qu'en même temps c'est plaisant de suggérer à quel point du nylon ce n'est pas du nylon. Un matériau peut avoir une forte charge sensuelle aussi par sa fonction, mais je crois que je suis là plutôt moins équivoque qu'ailleurs par paradoxe et non pas plus équivoque. Il y a une équivoque sur le terme équivoque.

Q. - Comment fais-tu fonctionner cette perception ?
C.R. - Justement en essayant de représenter des matières qui réveillent tout cela. Les souvenirs que moi-même je ne connais pas et que je ne sais pas contrôler mais que je perçois aussi bien chez moi lorsque je choisis le sujet de ma sculpture, et qui sont agissants quand je travaille, quand je suis au milieu de l'odeur du bois ou des copeaux ; il y a beaucoup de choses qui fonctionnent spontanément comme cela et ma sensibilité à moi est en action dans le travail sans que je sache bien comment et j'espère que c'est cela qui produit une sorte de connection directe avec le spectateur qui lui, avec sa propre sensibilité, apporte son monde perceptif qui a forcément des connections multiples avec le mien, car nous sommes nés dans le même monde, dans la même matière, dans la même texture de tissu, de chaleur. Toute



Christian Renonciat. Couverture et ficelle. 1979 100 x 50. Carton et scotch. 1979 . Pin américain. 100 x 60. Photos L. Sully Jaulmes.

cette sensibilité est encore très perceptible chez les enfants que l'on voit très fascinés par le toucher des choses, qui sont toujours en train de caresser un tissu, ou une laine et qui ont un goût particulier pour certains matériaux que pour d'autres parce que ce matériau dégage une certaine chaleur animale / les enfants comme les chats vont plutôt jouer dans les cartons que dans des bassines en plastique ou dans des paniers. Tout ce qui a à la fois une symbolique maternelle en même temps qu'un toucher naturel, un peu animal.

Q. - Tu fais acte de séduction avec la forme générale, disons l'objet, mais tu provoques de la part du spectateur des réactions plutôt profondes, viscérales, par le détail.
C.R. - Oui, c'est cela. Techniquement, je me suis aperçu que c'est par le détail, et c'est pourquoi mon travail est très pointu, très sophistiqué, ce n'est pas par le goût du travail bien fait, mais c'est parce que je me suis rendu compte que c'est sur le détail matériel, concret, que la perception qui est très fine se retrouve. Et la perception n'est pas si facile à tromper, à promener, c'est-à-dire que pour lui donner à percevoir, à sentir une couverture ou un morceau de soierie ou de cuir, il faut lui en donner, sinon elle percevra un gros morceau de bois sculpté. Pour qu'elle percoive la laine d'une couverture, il faut lui en donner jusqu'au faux pli, jusqu'au détail, jusqu'à la couture de la ganse. Par exemple, j'ai fait une grande enveloppe de papier ; c'est facile de représenter une enveloppe, je veux dire que pour donner à l'œil à voir une enveloppe, il suffit de 3 coups d'outil, mais si je veux que rien qu'à voir cette enveloppe le spectateur retrouve sur la langue le goût de la colle qui est derrière la languette, qu'il entende le bruit que fait l'enveloppe quand on y touche, quand on la froisse, comme cela, rien qu'à voir, il faut que je lui apporte beaucoup de détails, il faut que l'on ait la trame du papier, les petits défauts, l'épaisseur supplémentaire du papier là où il est replié, collé. Il faut que j'aille très loin dans le détail pour obtenir cet effet c'est-à-dire un effet non pas de l'idée mais de la véritable perception d'une enveloppe de tel papier, d'une telle épaisseur, qui fait tel bruit quand on y touche.

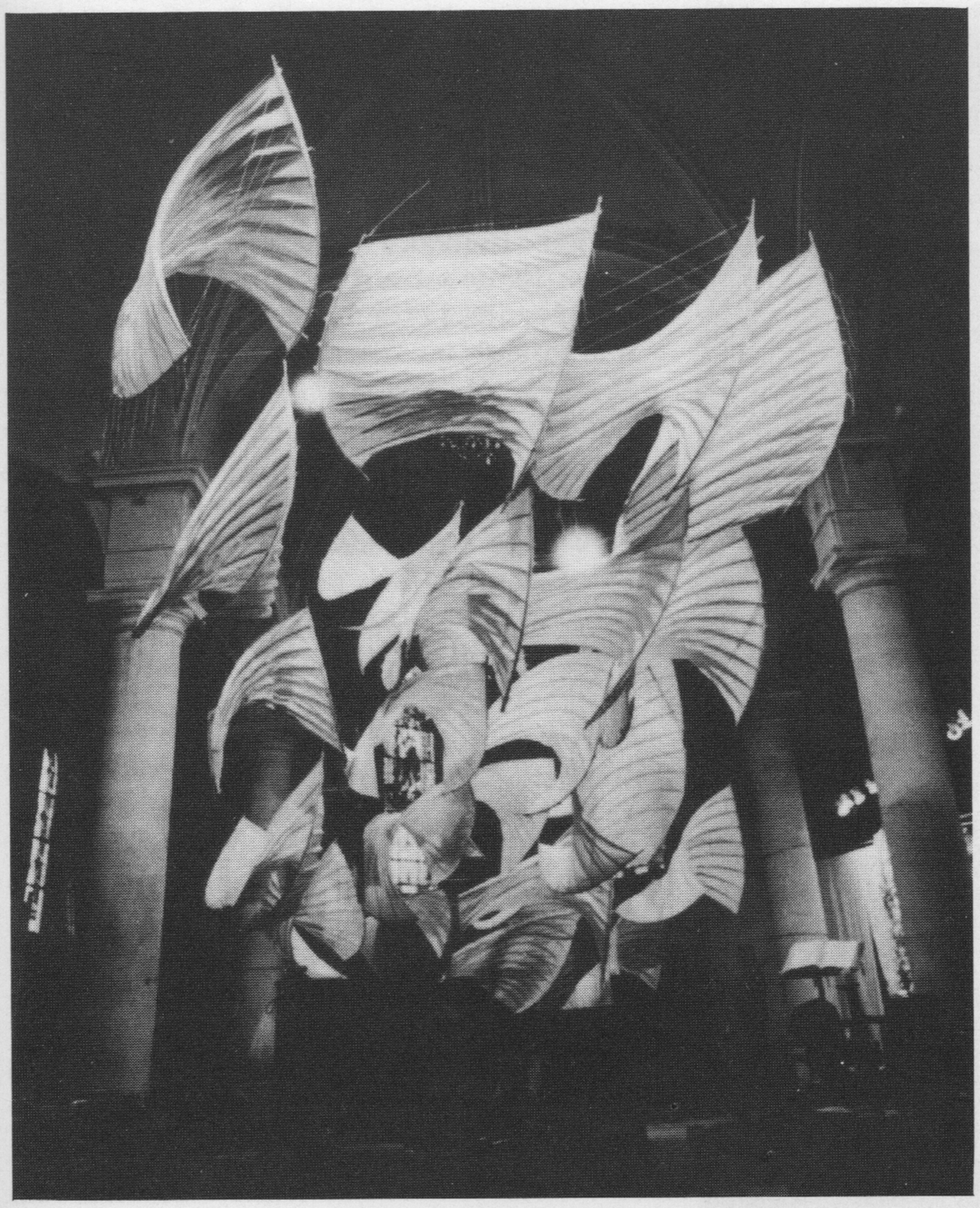
Q. - On pourrait mettre en évidence sur 4 ans de travail des préoccupations assez hétérogènes.
C.R. - C'est à dire qu'au départ, je ne savais pas ce qu'il m'intéresserait de faire. Quand je suis sorti de mon travail d'artisan qui a été un long apprentissage, qui m'a donné les moyens techniques dont je savais que j'aurais besoin pour travailler le bois, qui ont été les 6 années de restaurateur et d'ébéniste que j'ai faites avant de commencer mon travail de sculpteur, quand je suis sorti de là donc, je ne savais du tout ce qui m'animerait, ce qui m'intéresserait, et j'ai laissé partir mon travail dans tous les sens, c'est-à-dire que j'ai fait aussi bien des animaux articulés, que des espèces de sculptures presque abstraites qui étaient comme des pièces de bois tordues, moulées, qui étaient en fait sculptées, qui étaient donc une première tentative de tromperie ; en même temps je faisais un jean pendu à un fil, toutes les faces ont été tracées dès l'origine. J'ai été extrêmement hétéroclite. Je l'ai voulu pour ne pas fermer les portes. Je ne voulais pas que ma réflexion, ma tête, définisse mon travail. Je voulais que cela sorte un peu spontanément, et qu'il en sorte quelque chose ; et c'est petit à petit, au fur et à mesure des expositions, que j'ai pris conscience de ce qui m'intéressait en faisant ce que je faisais, une conscience qui avait à travers ces productions hétéroclites un fil conducteur que je ne connaissais pas consciemment, mais qui était là présent et qui s'est précisé petit à petit. Je pense que la dernière exposition que j'ai faite, cette exposition d'emballages était la première exposition extrêmement centrée, donc assez homogène pour ce qui m'intéresse profondément, réellement et que nous avons défini précédemment comme une sorte de recherche sur la vraie matière des choses en même temps que la véritable matière de notre vie qui est d'être bien dans un corps.

Q. - Ce qui suppose que les organisateurs de Tours-Multiple en choisissant des œuvres représentant le corps n'ont présenté qu'une petite partie de ton travail.
C.R. - Une petite partie de mon travail dans la mesure où ils ont fait un choix du corps, comme sujet de la peinture, de la sculpture, c'est-à-dire que le thème de cette exposition était le corps comme représentation, comme sujet de représentation. Mais je pense que plus généralement, j'aurais pu y mettre n'importe laquelle de mes sculptures, nature ou au second degré, le corps est toujours présent, mais pas toujours, et même rarement, comme objet de représentation. Il est là au moment de la fabrication, au moment de la sculpture d'une façon culturelle et comme s'il les incarnait, mais il les regarde à travers les sensations et les émotions que son corps lui procurent à la vue des choses représentées, des corps représentés.. Ce n'est évidemment pas un sujet indifférent puisque au contraire, dans ce sujet il y a beaucoup de choses, beaucoup à dire sur le corps, du fait qu'il est tellement peu agissant dans notre vie sociale et culturelle, peu agissant, peu important et avec très peu de possibilités d'exprimer son propre sentiment des choses. Il est toujours médiatisé par les discours sociaux qu'ils soient culturels, médicaux, psychologiques ou même qu'ils soient celui de l'imagerie publicitaire, il est toujours transgressé, trahi.

Q. - Il y a une chose qui semble importante, c'est la façon dont tu es préoccupé par la notion de durée ou de conservation.
C.R. - Oui, c'est un petit peu un reste d'esprit artisan peut-être. Mais c'est vrai que je fais très attention à choisir mes bois et à les travailler de telle façon que les choses ne s'abiment pas avec le temps et se conservent aussi bien que possible, mais c'est aussi parce que s'il apparaissait une fente au milieu de l'une de mes sculptures, ce serait tout à fait dramatique pour le trompe-l'œil, dans la mesure où le trompe-l'œil existe et il existe effectivement comme une technique de communication avec le spectateur. Une fente au milieu d'une sculpture ce serait tout d'un coup, percevoir un gros morceau de bois. Autant on peut percevoir une Vierge ancienne, et même elle peut être belle, même avec la tête cassée en deux par une fente, une cassure du bois, autant c'est tout à fait incompatible avec mon travail qui fait du bois un matériau plastique qui ne doit pas apparaître comme bois à aucun moment. Une fente, ce serait la revanche du bois et ce serait le retour en force du bois au milieu de mon travail, ce serait la rupture.

Q. - Mais au niveau de la matière il arrive qu'il y ait par hasard une veine du bois qui soit détournée, et dans bien des cas, elle disparait au profit du détail de l'objet, mais parfois elle en surajoute.
C.R. - Il y a une part de hasard, c'est-à-dire que là-aussi je suis tout à fait équivoque, en ce sens je trahis le bois en essayant de lui faire représenter d'autres matières, mais je ne vais jamais jusqu'au point où on ne voit plus du tout le bois. Je pourrais aussi peindre les choses une fois finies pour qu'elles soient totalement un tissu ou autre chose. En fait je m'arrête toujours à un stade où le bois est toujours un petit peu présent. Je ne me préoccupe jamais de sa veine, mais quelquefois elle réapparait, elle est là présente et je ne la contrôle pas du tout. Je ne sais jamais à l'avance de quelle façon cela va se marier. Ce qui est sûr c'est que plus on percevrait la présence d'un collage par exemple, dans une pièce de bois, ou plus on percevrait la veine du bois ou un nœud au milieu de la sculpture, plus cela serait le signe d'un échec de mon travail ; ce serait exactement comme quand on voit les panneaux de sorties de secours dans un cinéma c'est que le film est mauvais.

Entretien entre Christian Renonciat et Alain Irlandes - le 24 mars 1980 - Tours





Gennevilliers: Présence textile

Madeleine Van Doren a eu la gentillesse de donner comme point de départ à sa réflexion, un fragment d'un article consacré à la dernière biennale de Lausanne et où l'équipe de DRI A DI exprimait le souhait que les expositions qui se préoccupent du textile tiennent beaucoup plus compte du fait que les idées, les concepts, les découvertes textiles, ne circulent pas seulement dans le monde clos des artistes et de leurs marchands, qu'elles se nourrissent de la vie et nourrissent la vie, qu'elles ont à la fois une dimension intime et sociale. Cette dimension historique du textile, ce langage universel du tissu, Patrice Hugues en a remarquablement montré à nouveau, le soir du vernissage, la richesse, en insistant sur ses potentialités d'expression individuelle dans le monde d'aujourd'hui et de demain, où il voit la place du tissu s'inscrire à nouveau comme une place privilégiée, forte d'un passé millénaire, puisant sa force et son pouvoir justement dans son caractère de langage sans barrière.

Ce propos qu'il va concrétiser, en dehors de ses textes, dans l'exposition «Langage du tissu» à la mairie du Havre, est toutefois un peu différent de celui qui est implicitement contenu dans le titre de l'exposition : Présence textile. Il faut en effet bien entendre par là, présence textile dans la création contemporaine, dimension textile dans l'intimité de l'expression artistique.

Madeleine Van Doren n'a bien sûr pas oublié pour autant les articulations avec la dimension sociale du textile, puisque plusieurs des artistes qu'elle a retenus y font très littéralement référence. Mais si l'expression artistique est affaire de langage, l'exposition de Gennevilliers est un exemple frappant qu'il était devenu utile de concevoir des expositions qui examinent les rencontres de langages et non les normes. Il est bien sûr question de peinture, de collage, de teinture, de tapisserie, de textile, de tissu, de sculpture, mais justement en saisissant les termes là où ils perdent leur sens, là où commencent à s'effacer les spécificités différentielles et où les disciplines entretiennent des rapports avec leurs différences. J'ai été particulièrement frappé du fait que dans le communiqué de presse, il ait été nécessaire de préciser les disciplines de travail des artistes présents, comme si, sans cela, les journalistes risquaient d'être au mieux déconcertés, au pire repoussés par le terme textile.

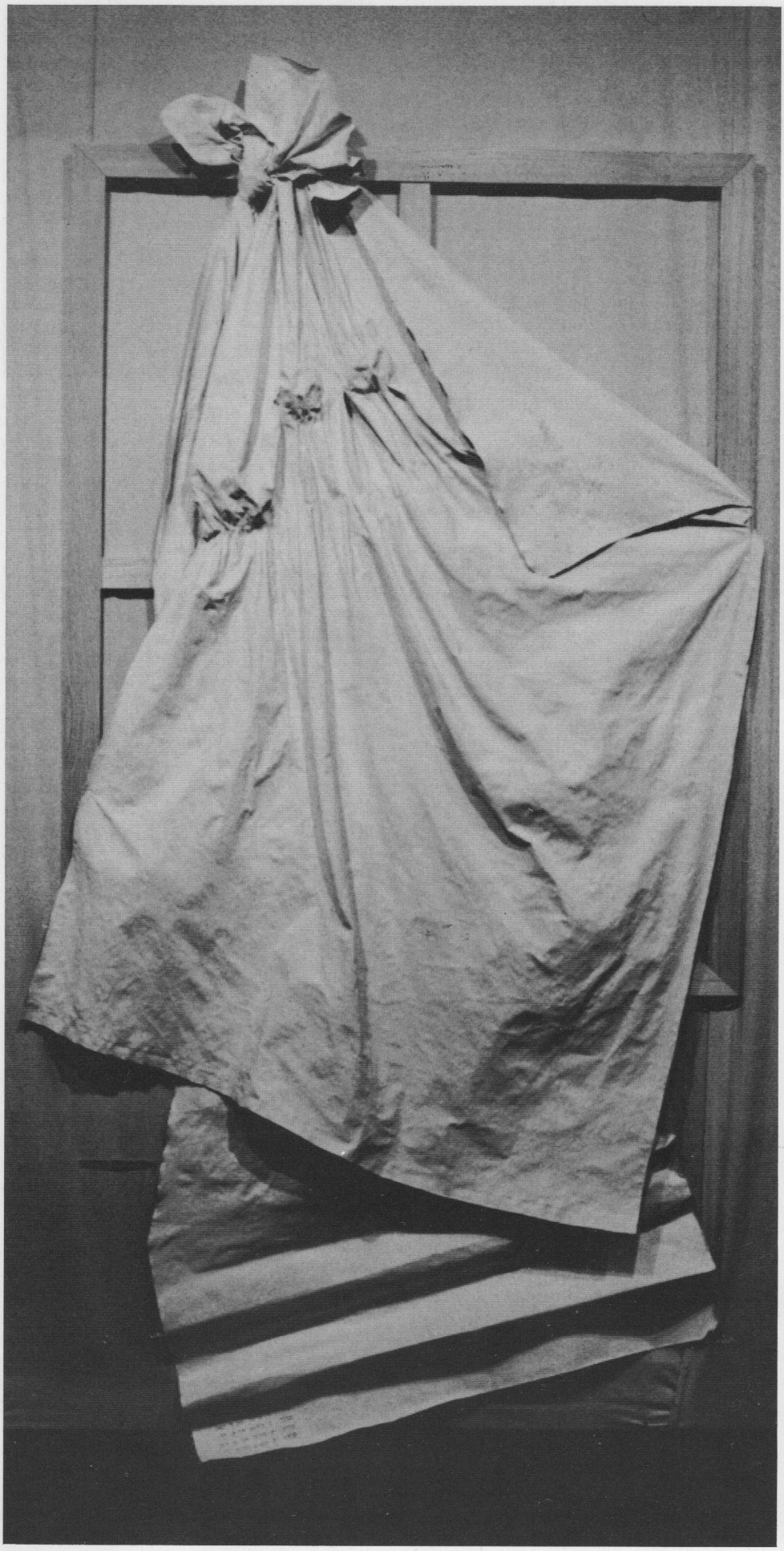
De Danielle Blanchelande, on précise qu'elle est peintre. Or, si sa technique est bien la peinture à l'huile, ses tableaux disent le tissu, le suggèrent, en représentent et en épousent les plis tout à la fois. Entre le suaire, la robe de mariée ou ce drap dont ne peut s'effacer la trace de l'enfant qui vient de naître, elle avoue être à la recherche d'un corps absent, celui d'une mère que la maladie imprime sur le drap blanc. Sa toile est devenue ce drap, comme suspendu à un chassis qu'il ne peut quitter, suspendu à un geste de peintre qui se souvient.

Si Nicole Giroud est dite sculpteur, ses techniques sont celles de la céramique, mais d'une céramique qu'elle ne tourne que rarement, qu'elle utilise en feuilles ou en fils dans un esprit de construction textile, accumulation de fils ou poids d'un tissu qui s'égoutte par la pesanteur. Quand elle enfouit un tissu dans l'argile encore liquide, elle dote sa terre encore instable d'un endosquelette qui va modeler au cours de la cuisson cet exosquelette qu'elle nous offre comme une forme singulière et qui, par échange de qualités avec la terre révèle toujours ses qualités de départ : transparence d'une soie, usure d'un T-shirt déjà porté, effrangement d'un tissu éponge.

Si Patrice Hugues est dit peintre, sa technique est une technique récente de l'industrie textile : la thermoimpression, report direct par le biais d'un pigment passant à l'état de vapeur, d'un motif, d'une image, d'un dessin porté sur le papier, directement sur la fibre textile. On sait déjà combien la rencontre des images, des dessins et des motifs, fait

---

Vera Szekely. Structures-tensions. 1978. Eglise St Marie Madeleine Gennevilliers
Claude Lepoitevin. Toiles teintes. 1980. Photos Aaron Paley



jouer dans l'œuvre de Patrice Hugues la puissance historique du textile ; une rencontre qui est de l'ordre de la mémoire collective. Ici les thèmes choisis l'ont été rigoureusement en fonction du lieu. Accrochage d'anges que la transparence, les jeux de clairs et de sombres font s'envoler dans les vitraux, font révéler les mystères du lieu.

Si Ida Karskaya est dite également peintre, son travail est collage, collage sur le tableau, collage sculptural, sédimentation d'éléments multiples souvent souples. Si Claude Lepoitevin est lui aussi baptisé peintre c'est un peintre qui vient du textile, d'un textile quotidien dont il démythifie volontiers le lyrisme pour l'avoir connu au travers du travail des teinturiers, textile des pauvres, plus souvent que textile des riches dans les vapeurs, la chaleur, le poids harassant des tissus gorgés d'eau. Mais si sa volonté est de rappeler qu'il ne faut pas imaginer le quotidien avec les lunettes roses de la théorie, il faut bien dire que son travail de créateur est au sens plein, dialogue textile. Des tapisseries tissées qu'il ressentait comme un travail long, ne permettant pas suffisamment d'enregistrer l'instant du geste, il passe ensuite à des collages posés à la limite du paysage, opposant la lourdeur de la terre de toison teinte au ciel transparent d'un pigment pénétrant la toile. La terre disparaitra pour laisser l'impression d'un espace de transition, comme le voilage d'une fenêtre ouverte sur le ciel et atteindre ces tableaux d'aujourd'hui auxquels va sans contexte ma préférence. Révélateurs de la toile, révélateurs du geste et de la brosse qui fait pénétrer la teinture sans repentir, ils sont d'autant plus forts qu'ils se simplifient et laissent voir de loin les espaces internes superposés, de près les irrégularités infimes de la toile dont la croisure, même industrielle, laisse toujours une inégalité, une imperfection qui est signe de vie. La teinture révèle cette vie.

Si Francine Meyer, Ginette Monod, Gérard Michot et Philippe Playe sont dits lissiers-créateurs, la lice, la tapisserie n'ont que peu affaire avec leur travail présent. Francine Meyer est proche du bas-relief, elle dit le dur avec le souple d'une corde nouée, Ginette Monod, quant à elle, parle du quotidien, de l'histoire individuelle du tissu. Elle dresse une archéologie sensible, enregistre le trajet du tissu, refait parler la sensibilité qui s'exprimait dans les premiers patchworks, les premiers quilts, les plus sincères et les plus authentiques.

Danièle Blanchelande. Robe de mariée. Peinture à l'huile. 1980. Photo Aaron Paley

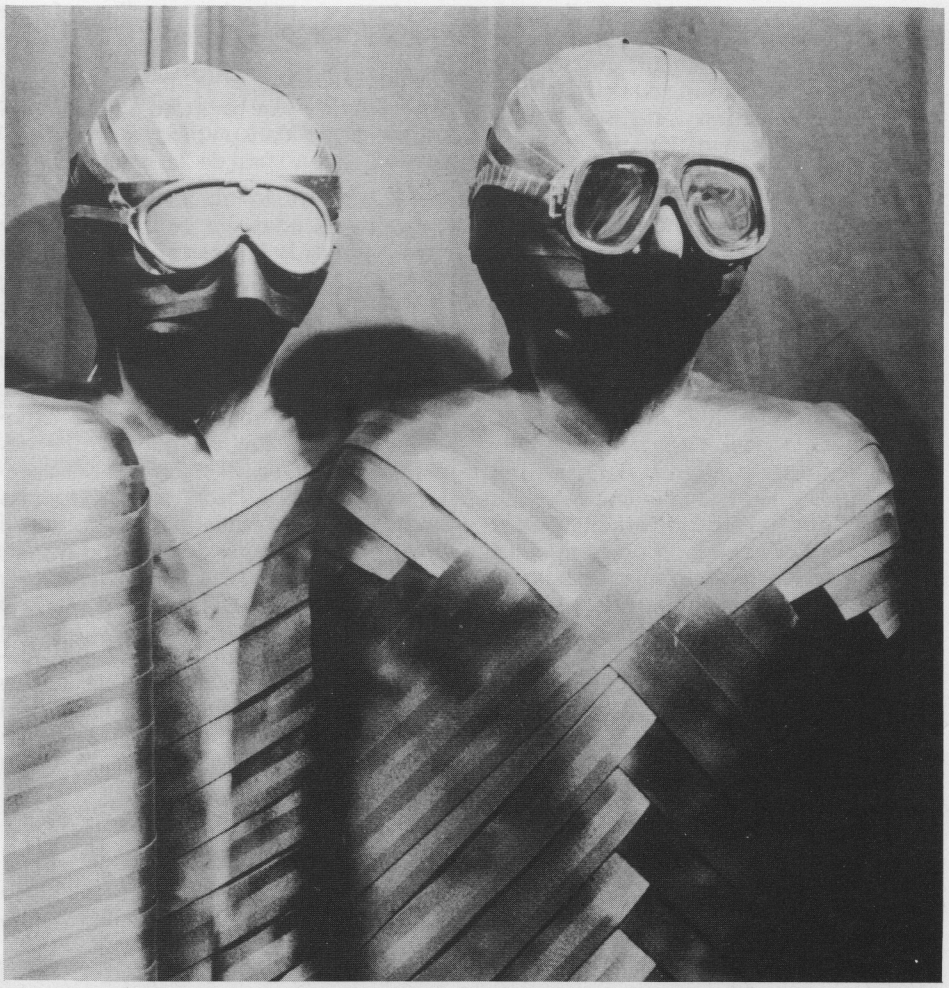
Michot et Playe disent aussi le corps avec les éléments de base de l'entrecroisement textile. La pyramide qu'ils présentent par ailleurs reste une première ébauche qui promet de prochains développements. Une simple réserve, celle d'avoir cédé à la tentation de montrer la fresque tissée sur l'histoire de Beauvais. Il est des moments où il ne faut pas céder à la rétrospective personnelle, mais s'inscrire complètement dans un propos, fut-il récent dans le travail. Si parfait soit-il, le travail de cette fresque qui parait plus lié à l'esprit d'un chef d'œuvre de compagnons, est parfaitement contradictoire avec la force autonome des momies.

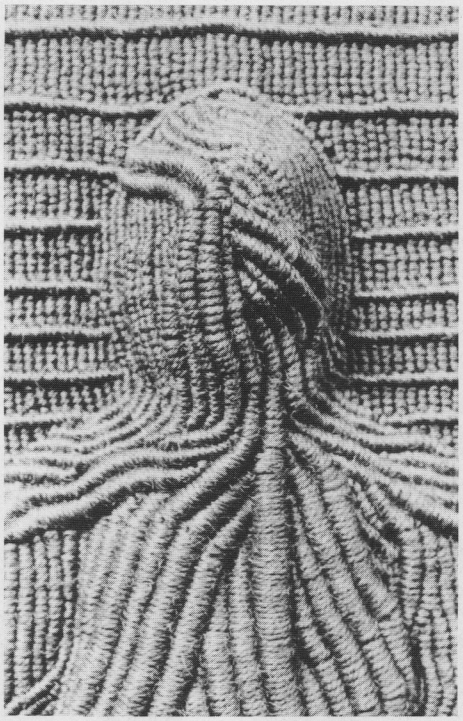
Si Michel Nedjar est dit sculpteur, c'est un sculpteur dont le tissu - et non le bois ou le fer - est le matériau de création, création d'êtres fantômatiques d'une puissance surprenante. Mais par ailleurs on pourrait dire qu'il dessine et qu'il est cinéaste.

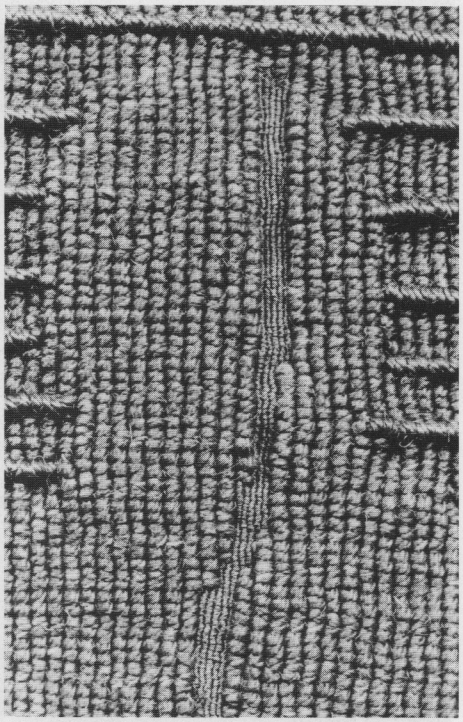
Enfin si Vera Szekely est dite sculpteur et si l'on sait en effet qu'elle a pratiqué et pratique encore l'assemblage du bois, on examine ici sa rencontre avec le textile tendu dans ce qu'il possède de plus efficace pour la création de formes nomades. Par ailleurs, après l'assaut de l'espace, elle sait exercer un questionnement au sol sur les restes et les rebuts de son travail : pliures fragmentaires de tissus où la peinture pénètre avec discrétion, enfouissement de la toile sur elle-même dans des empaquetages, enfouissement dans le sable de petits paquets encordés.

La première conclusion, sans doute banale, qui ressort de cette exposition est donc que ces artistes sont inclassables et je dirais que c'est très réjouissant et que c'est parfaitement le reflet de la création aujourd'hui. Toutefois, leur rencontre à l'intersection du textile semble indiquer que le textile est peut-être le moyen d'expression qui a fait le mieux éclater au cours du XXeme siècle le carcan des définitions. C'est d'autant plus réjouissant que j'ai cru ressentir que le public n'en était pas déconcerté. On lui a dit : Présence textile et non tapisserie, peinture ou sculpture, il semble bien en effet qu'il n'ai pas besoin d'autre repère que la communication entre son propre vécu sensible et son vécu du tissu, pour communiquer avec ces œuvres.

Présence textile donc, mais subsiste cependant la question du pourquoi. Si le textile est, comme le montre Patrice Hugues, tenu aujourd'hui pour insignifiant parce que sujet à la mode et non plus à une pratique de liberté individuelle, enracinée dans la société, d'où vient que les artistes accordent aujourd'hui de l'importance à cette évidence ?
On peut dire qu'en surface de la représentation, ce n'est pas nouveau. Le remarquable audiovisuel préparé par Madeleine







Gérard Michot et Philippe Playe. Motards. 1980
Francine Meyer. Grand macramé rouge, détails. 1980. Photos Aaron Paley

Expositions

Van Doren en contrepoint de l'exposition est significatif à ce propos : le textile, le tissu ont toujours été présents dans l'art : fascination du pli dans la sculpture, fascination de l'aspect théâtral du drapé, fascination du motif. Il n'est que de regarder certains tableaux de Bonnard qui semblent littéralement disparaître sous le motif et l'étoffe.

La question est de savoir quel aveu les artistes font du textile, s'il est là comme élément du réel intégré dans une expression ou si la nécessité de sa présence est d'une autre nature, plus profonde. On peut jouer le jeu de retrouver des citations du tissu dans l'art contemporain : Gnoli, Schlosser, Gäfgen... et les artistes réunis par ailleurs à Zürich. Je serais tenté de dire qu'aussi bien dans l'esprit hyperréaliste, l'esprit pop ou le minimal art, le tissu n'est présent que par citation littérale ou textuelle du réel et qu'on pourrait aisément lui substituer n'importe quel autre élément de ce même réel. La relation avec le réel est de l'ordre de l'emprunt, du collage ou de l'insertion d'une forme réduite à son minimum d'expression et j'entends à nouveau quelques unes des remarques des artistes au cours des deux débats qui ont accompagné l'exposition : ma rencontre avec le tissu est un hasard, hasard de mon métier de teinturier, de mon métier de peintre, parce que je m'intéressais à la trame, au nombre, c'est le hasard d'une forme trouvée : le tapis de lieuse.

En quelque sorte, si je m'en tiens là, le tissu dans l'art ne serait qu'une mémoire du réel engagé dans un processus de déréalisation par le fait de la création artistique.

Je pense au contraire qu'il est à rechercher, comme le fait cette exposition, des œuvres de plasticiens où la présence du textile n'est pas hasard, mais au contraire nécessité, qu'elle soit avouée par le dessin, le moulage, la trace, la peinture... peu importe le support.

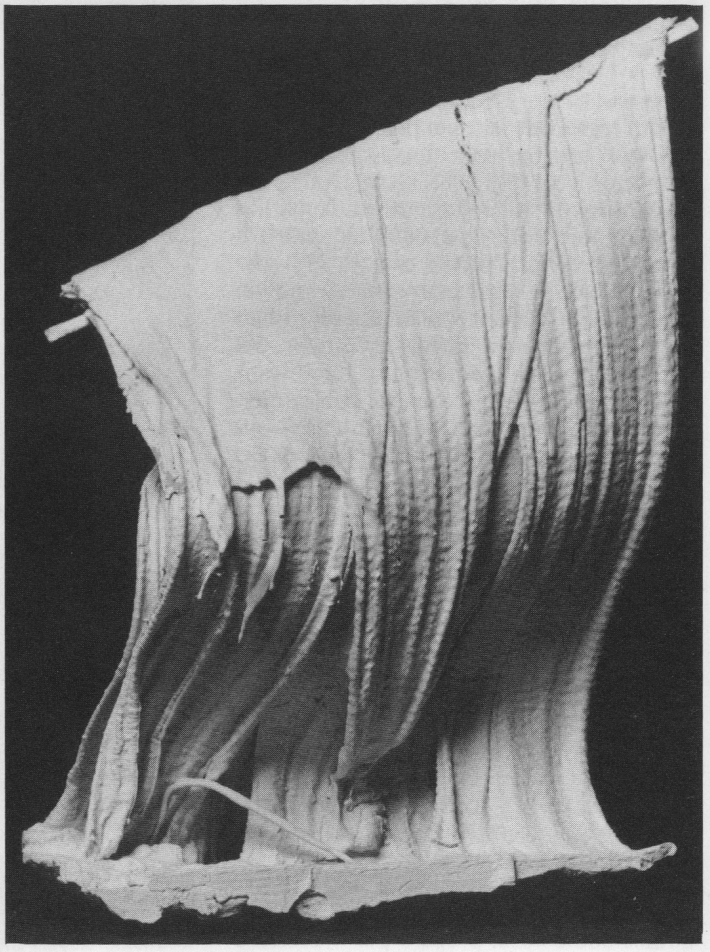
Je souhaite sincèrement que cette exposition de Gennevilliers qui est une des premières avec celles organisées par Jean-Louis Maubant à Lyon, sur les rapports du tissu et de la création à démontrer avec force la volonté de sortir de l'enfermement dans lequel on tenait le textile jusqu'à maintenant, serve sinon d'exemple à imiter - ce ne serait que rentrer dans un autre académisme - mais d'appel, de moteur à la réflexion et que l'on retrouve le plus souvent possible dans le domaine qui nous préoccupe - l'insertion du textile dans l'art contemporain - des expositions qui posent comme celle-ci au fond les problèmes d'aujourd'hui.

M. Thomas

Quelques uns des artistes exposés ont été interviewés ou on fait l'objet d'articles dans DRI A DI. On peut se reporter pour Vera Szekely aux n° 6 et 9, pour Patrice Hugues au n° 11 enfin pour Michel Nedjar au n° 12.

Ginette Monod. Panneau, tissus brodés. 1980. Photo Aaron Paley
Nicole Giroud. Suspension 42, grès porcelainique. 50 x 35 x 25. Photo Pierre Hutal





Le papier comme matière. Nous avons indiqué dans notre dernier numéro une exposition à la Galerie La Main à Bruxelles où sa structure, sa texture, ses qualités, étaient l'objet d'une exploration fondamentale.

Trois autres expositions récentes nous ont permis de prolonger cette vision d'un axe nouveau du travail artistique. Chez Chantal Svennung, Edward Baran montrait des papiers travaillés, collés, déchirés, retenus sur un fil et prêts à se fondre dans le mur, à la limite de l'immatériel.

Chez Anne Marie De Kruijff, Michel Goday obturait les fenêtres en poursuivant de manière beaucoup plus rigoureuse encore son travail fil-papier, par un graphisme maîtrisé et répétitif. Enfin, en Arles, Michèle Moutashar conservateur-adjoint des Musée d'Arles, réunissait avec beaucoup de sureté plusieurs artistes ayant chacun une approche particulière du papier-matière : Krasno, Gérard Fabre, Patrick Saytour, Anne Flaten Pixley, Anne Marie Milliot, Pierre Daquin, Danièle Orcier, Annie Czarnecki, Pavlos, E. Krotoff et B. Fabvre.
Nous reproduisons ci-dessous la préface du catalogue, en prélude à un numéro spécial de DRI A DI, à paraître fin 80, qui sera entièrement consacré à une étude critique et à des interviews sur ce sujet.

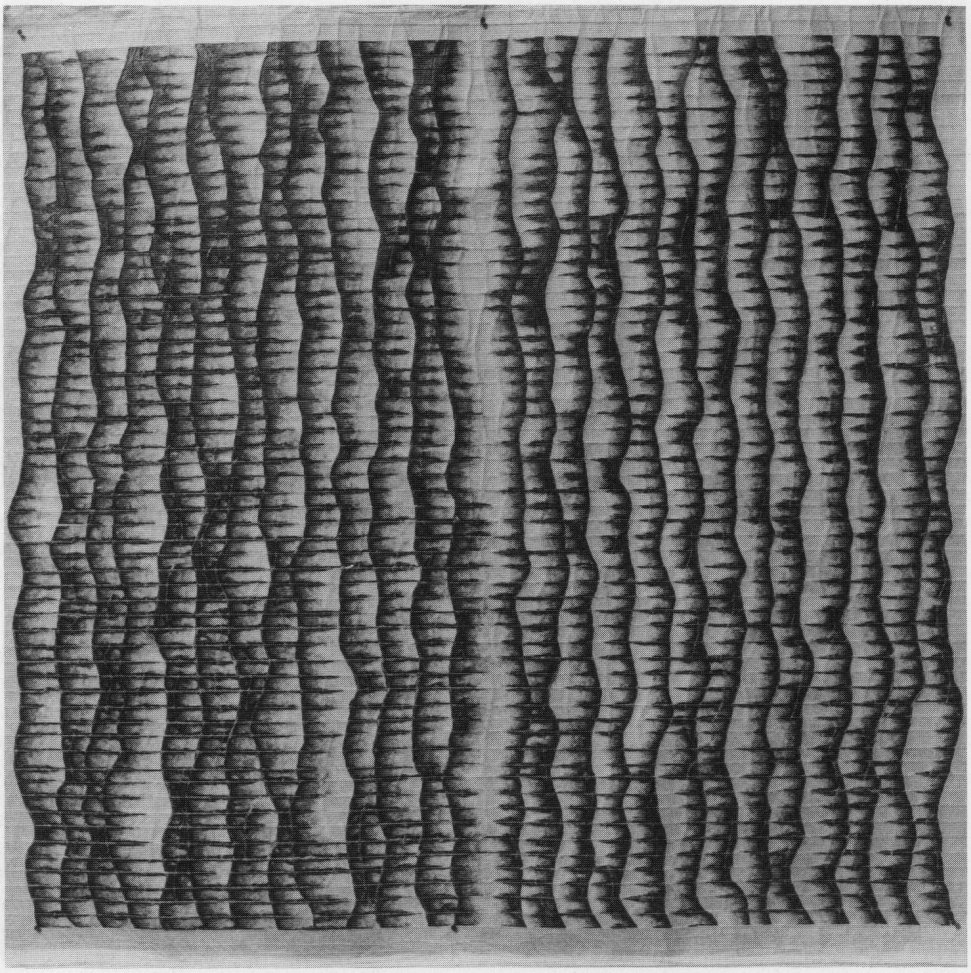
Papier/papier

Longtemps réduit au rôle de support - d'une gravure, d'un dessin, d'une gouache-, occulté par l'image, qui n'en laisse apparaître, dans le meilleur cas, que la légèreté, le papier cesse aujourd'hui de plus en plus de se prêter naïvement au discours incessant du pinceau.

Les premiers papiers découpés de Matisse, où le geste chevauche la couleur, et, d'une façon, les collages cubistes de 1912, qui introduisent l'objet-papier et font déraper la stratigraphie du tableau, constituent les débuts d'un double langage élémentaire : celui qui interroge le champ pictural à travers la mise en évidence d'un nouvel espace matériel - démarche qui, dans les années 70, a, du moins en France, essentiellement concerné la toile -, et celui induit par la pratique même d'un matériau spécifique, le papier, plié, maché, déchiré, troué, brulé,...

Mais, à l'inverse de la toile, le papier oublie très vite de n'être qu'un matériau synonyme de la feuille, pour redevenir une matière, celle, informelle, mouvante, de la pâte en suspension dans l'eau. Et c'est cette alchimie végétale conduisant du textile à un liquide lourd, dont la sédimentation s'accomplit en silence, qui accompagne maintenant nombre de démarches d'artistes, depuis l'insertion des tissus ou des fils étagés - noués - dans la pâte comme pour en révéler l'origine, jusqu'à l'interrogation lente des couches superposées de journal, usées et délitées par la pluie, où la destruction, par laminage de l'écriture, n'est en somme qu'un prétexte.

Michèle Moutashar
Conservateur-adjoint des Musées d'Arles

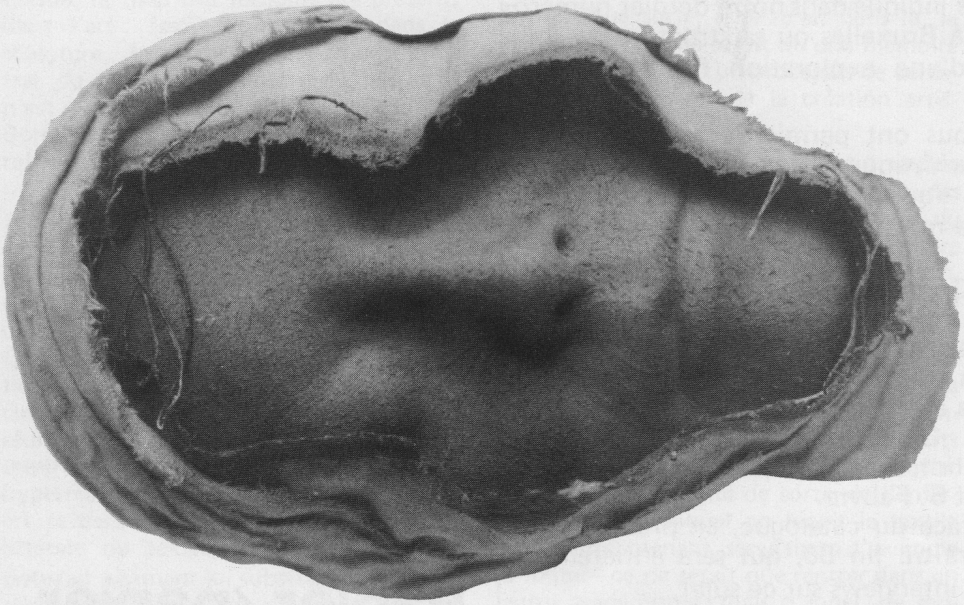


Pierre Daquin. Papier d'emballage anti-humidité armé. Déchirement 3. Moitié droite moitié gauche. 1979. 100 x 100. Photo Pierre Daquin.

Expositions

Kortrijk/ Courtrai

Textielstructuren Structures textiles



Marga Tête. 1980. Photo Aaron Paley

Autour du thème «Matières brutes», l'Académie des Beaux Arts de Courtrai, sur l'initiative de Marc Van Hoe, a réuni fin mars un ensemble d'œuvres textiles de grande qualité. Le nombre restreint d'exposants a permis une présentation remarquable dans un lieu qui pourtant ne s'y prêtait pas forcément à priori.
Pour présenter les œuvres accrochées à hauteur de regard, des panneaux blancs, nus, réfléchissant bien la lumière, ont été utilisés avec un sens très sûr de la respiration spatiale.

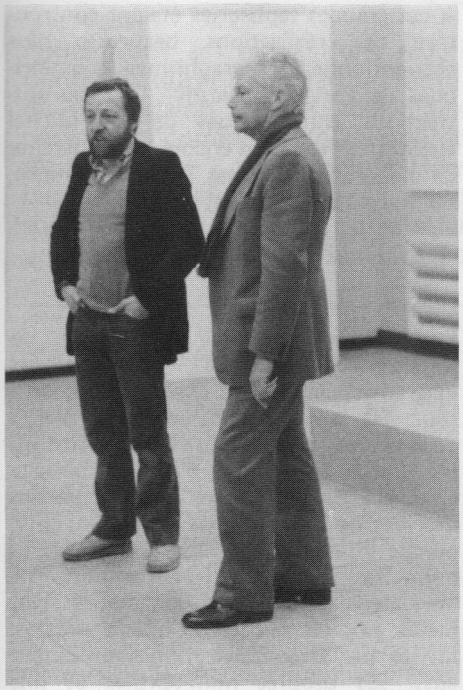
Etant donné la gamme réduite de couleurs, qui était un des propos de l'exposition, les matériaux prennaient une place prépondérante. Outre les fibres classiques, le bois, le métal, le papier, le plastique, on notait la présence d'éléments de récupération : sacs, bâches usagées portant des inscriptions et même des cierges d'églises. Cette atténuation de la couleur a permis à des œuvres d'inspiration tout à fait différentes de cohabiter sans se détruire, d'exprimer ensemble les problématiques des matériaux textiles en donnant une image tout à fait frappante de la variété des tendances dans l'art textile contemporain.

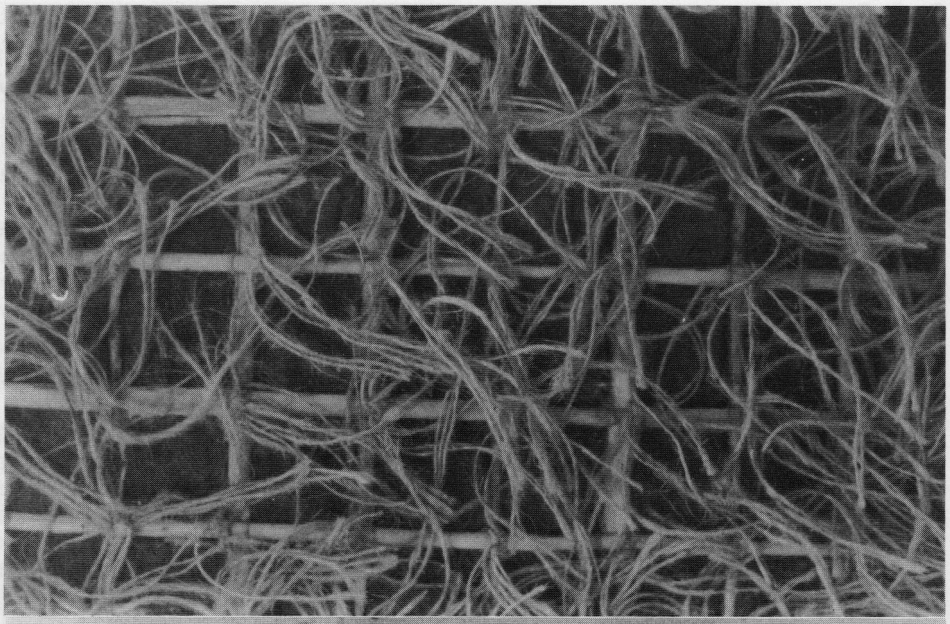
Les travaux conceptuels de Lisa Rehsteiner et de Marisa Cerantola sont bien connus. Lisa Rehsteiner présentait deux œuvres faites de treillis métalliques dont une partie était peinte (seule note de couleur de l'exposition) et dont la superposition naissait d'une liaison brodée très minimale. Les cinq pièces carrées de Marisa Bandiera Cerantola montraient des variations d'armures dont le dessin était particulièrement rendu sensible par des rubans gris-brillant accrochant la lumière. Par le jeu sériel de tronçons d'arbre revêtus de fils, Marc Van Hoe les rejoint dans une expression rendue à son minimum.

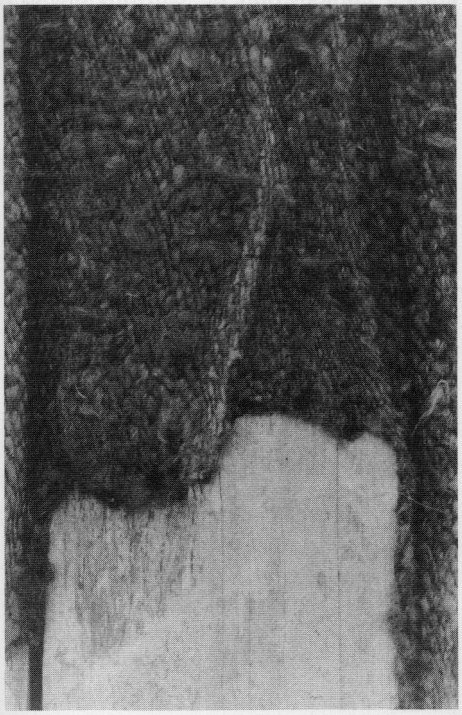
Avec les six têtes de femmes, Marga exprime émotion et étrangeté ; visages de femmes endormies ou mortes apparaissant sous des bandelettes. Etrangeté encore des portes de Sonja Besselink, assemblage de vieux bois et de toison brute tissée. A Lausanne, en 1979, Rolf et Elisabeth Brenner avaient présenté une étude intitulée «Kunchina African structures», ils poursuivent ici leur approche avec deux travaux moins didactiques, mais sans doute plus intéressants. La plus petite des deux, tire toute sa force, de l'utilisation très simple de cierges dont les mèches s'incorporent au tissage traditionnel.
Edith Van Driessche superpose de vieilles bâches portant des inscriptions que le temps a plus ou moins effacées et qui forment un graphisme répétitif. Mirella Boerjan pose sur le sol des sacs durcis, sculptures primitives en quadriptique.
On retiendra également la rigueur des œuvres de Pierre Vallauri, seul français présent dans cette exposition, Piet Ravelingen et Kim Naver. Notons aussi la recherche d'un langage différent chez Fiona Geddes, qui explore le pouvoir expressif d'un réseau précis confronté à une application de fils laches ou chez Verena Brunner qui met en place de longs panneaux semés de plumes.
Les organisateurs, Marc Van Hoe et J. Van De Kerckhove ont témoigné d'une grande sobriété dans la conception de l'exposition et le choix des œuvres ce qui place cette présentation parmi les plus intéressantes proposées dans le secteur des arts textiles ces dernières années. On soulignera également la qualité du catalogue qui réunit également des textes critiques signés Jan Walgrave, Claude Ritschard et Michel Thomas. Cette exposition a été complétée par une présentation très vivante de mini-textiles contemporains et de fragments de tissus précolombiens à la Galerie Gheysen. On regrettera simplement que cette exposition qui s'adressait tout particulièrement au public de Courtrai, centre industriel du textile, n'ait duré que deux semaines et n'ait pu être montrée dans d'autres pays d'Europe.

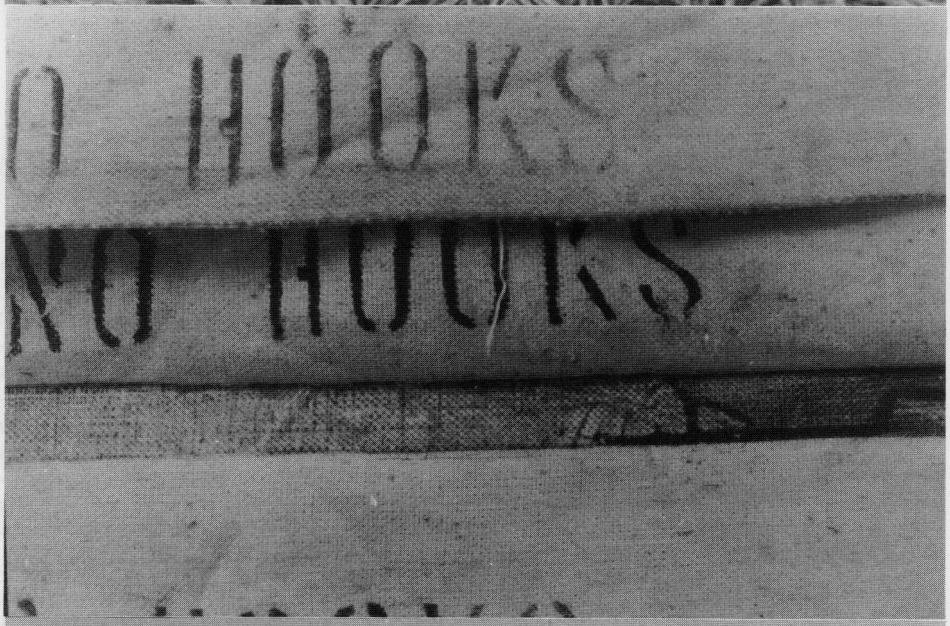
R. Kitabgi et C. Périn

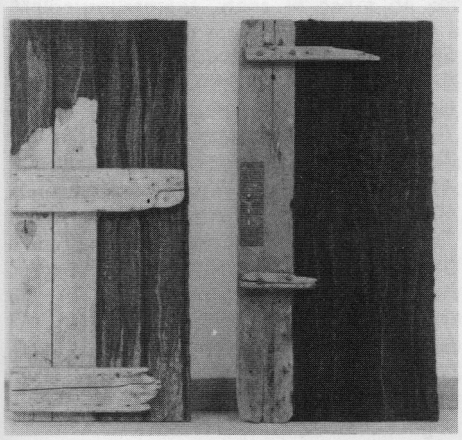
Textielstructuren 22 mars 7 avril. Koninklyke Academie voor Schone Kunsten Houtmark 5 Kortrijk Belgique (le catalogue peut être commandé à cette adresse)
Iren Balasz, Marisa Bandiera Cerantola, Sonja Besselink, Emilia Bohdziewicz, Rolf et Elisabeth Brenner, Verena Brunner Serbena Dragoescu, Ewa Lathowska-Zychska, Fiona Geddes, Anna et Marina Lupas, Bodil Bodtker-Naess, Kim Naver, Marlis Nussbausmer, Anna Pauli, Stefan Poplavski, Lisa Rehsteiner, Pierre Vallauri, Mirella Boerjan, Joke Decoopman, Marie Jo Lafontaine, Leen Lyber, Marga, Edith Van Driessche, Piet Ravelingen, Marc et Veerle Van Hoe-Rouquart. On notera que Marc et Veerle, dont on a pu voir le travail à Vevey en 1977, puis à Lodz en 1978, viennent d'être sélectionnés tous des deux à la biennale des mini-textiles de Londres.

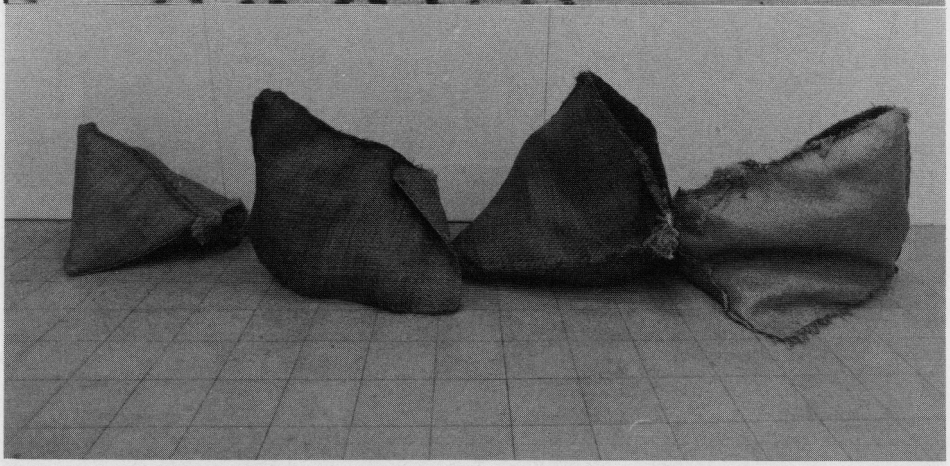












Gauche : Marc Van Hoe et J. Van De Kerckhove
Sonja Besselink, porte détail et vue d'ensemble 1977
droite : Fiona Geddes, détail. Edith Van Driessche, détail. Mirella Boerjan.
Photos Aaron Paley

Expositions

L'Atelier Silvestri

L'atelier de création textile a été fondé en 1972 aux Beaux Arts, sous la direction de Gino Silvestri, et depuis, la tapisserie-langage textile fait partie intégrante des enseignements de l'Ecole et constitue une «unité de valeur» autonome qui a sa propre représentation au Diplôme de fin d'études.

Auparavant en effet, cet enseignement se limitait à une approche théorique de l'histoire de la Tapisserie et de son évolution depuis les origines, et à des projets dessinés de «cartons» sans aucunes confrontations avec des réalisations pratiques. Une courte épreuve à l'oral du Diplôme attestait du peu d'importance qu'on lui accordait alors...

Actuellement, cet atelier est devenu un endroit très vivant, ouvert à tous, aussi bien à des élèves libres venus de l'extérieur, qu'à des artistes en formation dans d'autres ateliers. Environ 150 y passent chaque année pour un court stage obligatoire, et parmi ceux-ci, 10% environ y resteront pour des études beaucoup plus poussées.

A ce recrutement technique varié s'ajoutent les origines ethniques très diversifiées de ces artistes et ce brassage continu d'informations et de connaissances contribue à faire de cet atelier un «noyau fertile» où sont réalisés des œuvres riches de possibilités.

«Faites d'abord ce que vous sentez, tout est bon ! Ensuite viendra la technique...» leur dit Silvestri. Sa pédagogie est simple : pas de cartons, des recherches libres et des créations spontanées, une exploration de tous les matériaux utilisables, et une réflexion constante sur le geste et le rythme...
Ne rien imposer, laisser venir et conseiller simplement pour aider chacun à libérer sa propre créativité et trouver une écriture personnelle, tel est son but...

Un espace exigu de labyrinthe, encombré de fibres diverses : sisals, jutes, coton, synthétiques, chiffons, fourrures, papiers, bambous, branchages, espace hétéroclite où jouent les transparences juxtaposées des fils de chaîne tendus sur des cadres de haute lice, tel est le lieu où s'élaborent ces travaux, exposés récemment dans le Vestibule de l'Ecole des Beaux Arts, Quai Malaquais à Paris.

Pas de sélection, tous les élèves alors présents dans l'atelier de Silvestri ont participé à cette exposition, soit une trentaine.

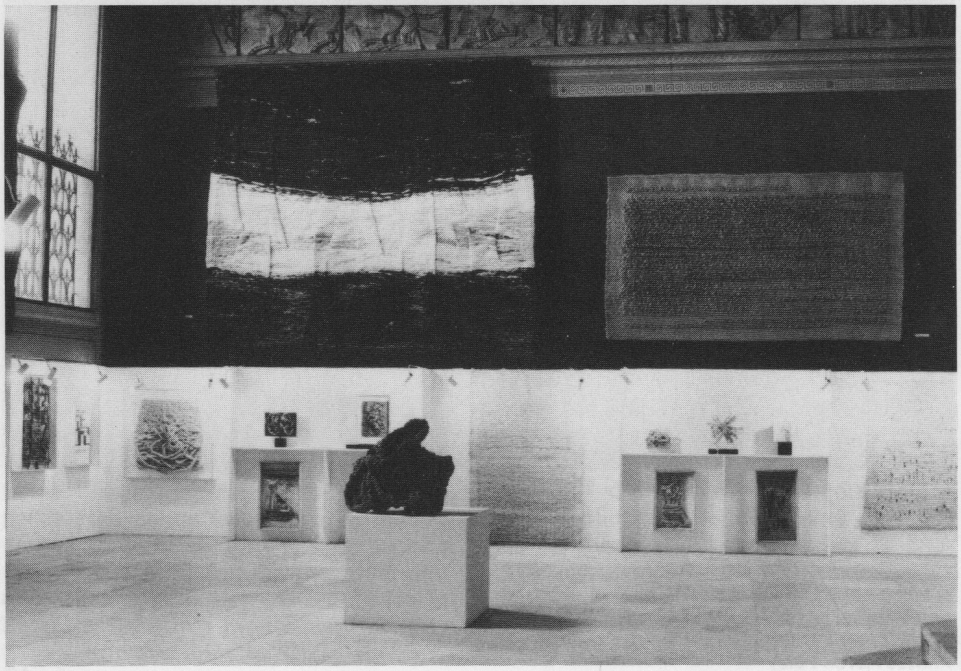
Parmi ceux-ci, étaient présentés les travaux d'élèves récents tels Yacouba Touré ou Konan Kouassi - Côte d'Ivoire, fortement influencés par l'art populaire : matériaux bruts et technique rudimentaire ; ou les œuvres d'artistes confirmées dont l'écriture textile est déjà très maitrisée : blanche forêt aux vastes rythmes de Nina Gautadottir - Finlande, blanches déchirures sur coton de Nicole Gagne - Canada, somptueuse lirettes mystiques bleu sombre et blanc de Vicky Moyal - Israël.

A ces grandes tapisseries étaient confrontées des réalisations beaucoup plus conventionnelles : graphismes géométriques de Parvine Siavoshi - Iran, ou abstractions chromatiques de Jean-Michel Guénin - France, ou encore les recherches de matières de Simone Teytaud - France, ou Mory Taeki - Japon.

Les enchevêtrements de cordes de Katarzyna Markowska - Pologne, les macramés délicats de David Embadian - Iran, les panneaux de chiffons blancs déchirés de Brigitte Coirier - France ou les lirettes de Nadine Fizel ou Isabelle Grangé - France, les œuvres spontanées dérivées de l'art brut de Bruno Boucher, ou de Françoise Joceline - France, et enfin les panneaux très rigoureux de Magdalena Taszyka - Pologne, étaient mêlés aux recherches de quatre artistes, invités par Gino Silvestri qui présentait aussi ses propres mini-textiles et une grande composition de chiffons blancs : «Le vol des goelands.»

Chiffons pliés, liés, suspendus, harmonies grises et blanches de Ginette Monod, puissantes tapisseries aux rythmes de sisal brut, écriture raffinée et subtile de Yanic Koram - France, macramés noués en boule de David Mac Ganvell - Etats-Unis et enfin étendards de Miguel Buades - Espagne, enrichissaient et complétaient cette exposition de diverses tendances actuelles du langage textile.

Françoise GALLE
Paris Juin 1980



David Emdadian, Youssouf Ba, Claudia Beltran, Jean Marc Lefebvre, Jean Michel Guerin, Wong lai Wah, Yacouba Toure, Tayeb Lamine, Anica Adane, Simone Teytaud, Françoise Joceline, Stephanidou Alexandra, Konan Kouassi, Katarzyna Markowska, Pierre Rubion, Magdalena Taszyckra, Gabrielle Lemaire, Mory Takeo Luzia Keller, Vicky Moyal, Nicole Gagne, Park Young Ouc, Isabelle Bucher, Isabelle Grange, Parvine Siavoski, Nina Gautadottir Bruno Boucher, Helyett Lods, Ginette Monod, Nadine Fizell, Didier Pleine, Yanic Koram, David Mac Ganwell, Miguel Birades, Gino Silvestri.

Poursuivant ses expositions régulières sur la tapisserie canadienne, le Centre Culturel Canadien présente cette fois, 16 artistes souvent proches de l'expression murale, mais faisant parfois jouer le fil au gré de sa pesanteur, comme Aiko Suzuki et Charlotte Lindgren ou jouer l'aspect sériel comme Kaija Sanelma Harris et Helen Frances Gregor. Un très beau catalogue a été édité à cette occasion, faisant le point sur les sources des expressions outre atlantiques. Nous reproduisons ci-dessous un extrait de la préface de Gilles Toupin.

Tapisseries canadiennes

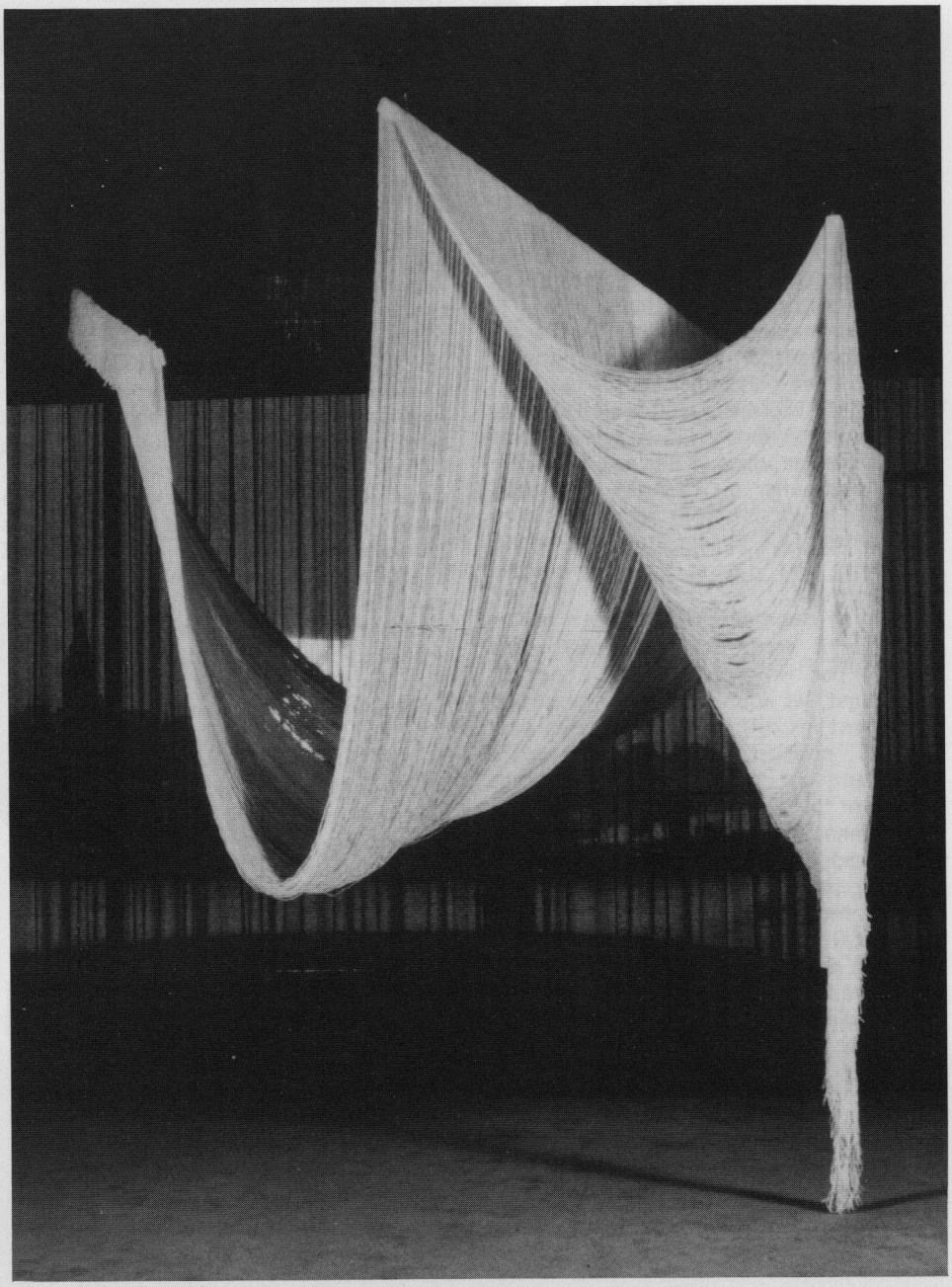
Jusqu'au 14 septembre C.C.C. 5 rue de Constantine 75007 Paris

Ainsi, de l'Ouest du pays où le développement moderne de cet art fut plus tardif que dans l'Est, mais en avance sur celui des prairies (grâce aux opportunités d'apprentissage offertes par le Vancouver and Koorenay school of Art et le département des beaux arts de l'Université de Colombie-britannique), Eva Kupczinski et Joanna Staniszki travaillent la laine selon de légers reliefs et un univers formel symbolique apparenté à l'abstraction lyrique. Néanmoins d'autres créateurs de la côte ouest, non représentés ici, donnent à la lisse de cette région un caractère éminemment prospectif. Il n'y a qu'à songer aux étonnantes sculptures tissées de Setsuko Piroche représentant des formes animales les plus originales, ou encore aux exubérantes œuvres pénétrables d'Evelyne Roth, véritables formes organisques mouvantes qui s'accordent avec la grandeur du paysage pour comprendre l'esprit ludique qui anime les tisserands du Pacifique.
Kaija Sanelma Harris de Saskatoon est la seule représentante ici du travail des tisserands des plaines alors que l'Ontario, région d'une activité débordante au bassin de population beaucoup plus important que celui des Prairies, compte sur les œuvres prestigieuses de David Kaye, Helen Frances Gregor, Tamara Jaworska, Aiko Suzuki et Ursula Matrosovs.

Aiko Suzuki, plus aérienne et engagée dans la tapisserie-sculpture, crée librement des arabesques spatiales chaleureuses où, comme c'est le cas avec *Lyra's Mom,* subsiste seulement la chaîne.

Malheureusement, dans le cadre de cet aperçu, nous ne pouvons rendre justice à l'extrême diversité de la lisse ontarienne. Des artistes tels que Susan Watson, Kai Chan, Shirley Clemmer, William Hodge, Janice Rigby, pour ne nommer que ceux-là, méritent certes d'être considérés comme des lissiers de premier ordre.

Au Québec, la hardiesse de la nouvelle tapisserie n'est plus une chose à démontrer. Là aussi le langage formel a fait la conquête des nœuds, des franges, des laines lisses comme des laines floues et tombantes, de la plume, de l'écorce, du bois, du cuir et des plastiques.



Aiko SUZUKI - LYRA'S MOM, 1977 - fibre sculptée-polypropulène 307.3 x 213.3 cm

Fournisseurs

Comme le signalait très «confraternellement» nos amis du journal «La Navette», la dernière liste d'adresses de fournisseurs parue en avril 79 dans DRI A DI comportait un certain nombre d'erreurs et en particulier le nom de fournisseurs ayant cessé toute activité.
C'est en effet le défaut de toute liste de ce genre dans un domaine où les fournisseurs présentent une certaine mobilité et où les restructurations d'entreprises sont nombreuses et fréquentes.
Par conséquent, nous avons choisi une autre solution qui consistera dans chaque parution de DRI A DI à consacrer un commentaire à une ou plusieurs adresses qui auront retenu notre attention par la qualité des services qu'elles rendent dans le domaine des arts textiles.
On nous pardonnera de commencer par deux adresses parisiennes et de céder ainsi à la centralisation..

MALOURENE 11 rue Lacépède 75005 Paris tel 707 30 42

Commencer cette rubrique par MALOURENE, nous apparait à la fois comme une nécessité et un plaisir puisque c'est une adresse qui existe depuis 6 ans, s'est transformée l'an passé en une société anonyme où la firme suédoise Glimakra a pris une part majoritaire ; ceci afin de répondre à ses besoins de croissance. Jacques Berdat et Jacqueline Febvre aidés de deux personnes, animent une surface de 200 m2 où la moitié est consacrée aux matériaux et l'autre moitié à un atelier recevant des stages et permettant une démonstration des métiers.
Parmi les matériaux, ce sont les **fils** qui impressionnent le plus par leur volume et dont 65% (en particulier les fils fantaisie, les laines brossées, l'alpaga, l'angora) proviennent d'importations de différents pays d'Europe, mais également d'Afrique et en particulier du Lesotho. Les laines d'origine française sont essentiellement savoyardes. Des cotons moulinés, écrus ou teints, des lins et jutes complètent ces matériaux.
La gamme des couleurs est établie par la boutique à partir des tendances modes donnée par le salon du prêt à porter. A ce sujet, les animateurs de la boutique soulignent les difficultés de plus en plus grandes pour trouver des teinturiers travaillant sur de petites quantités et suggèrent aux tisserands de suivre plus étroitement les salons où les tendances sont précisées une saison à l'avance, ce qui leur permettrait d'être mieux insérés dans les mouvements de la mode, qui sont en général suivis par le public.
Du côté des accessoires et des métiers *, on apprécie chez Malourène une parfaite connaissance technique qui permet de répondre aux demandes d'un public dont ils suivent année après année la professionnalisation accrue et le souci de suivre toute la bibliographie de base, française et étrangère.

A ce sujet, il faut dire que le rayon des livres et revues est particulièrement riche, plus riche que dans beaucoup de librairies spécialisées . Les stages restent pour l'instant essentiellement destinés aux amateurs, aux animateurs, aux comités d'entreprises et reçoivent deux tranches d'âges majoritaires, les 20-35 ans et les personnes âgées de plus de 60 ans Les membres de l'Education Nationale étant particulièrement nombreux.
Si cette activité reste pour l'instant plutôt promotionnelle, Jacqueline souhaite l'orienter à l'avenir vers des stages d'approfondissement technique.
De ces six années d'activité débordante, Jacques et Jacqueline ont acquis la conviction qu'une évolution se dessinait en France dans ce domaine et qu'ils souhaitaient dans leur travail, en être des éléments moteurs. C'est ainsi qu'ils veulent recentrer leur activité sur le tissage (et abandonner les fournitures tricot), se spécialiser sur une gamme de fils très suivis et **devenir un lieu central d'information et d'enseignement de tissage adapté à l'amélioration constante de la création dans ce domaine en France.** Outre l'aspect documentation et les stages spécialisés dont nous avons déjà parlé, la boutique devrait s'ouvrir à des réunions, des rencontres (ce qu'elle fait déjà un certain nombre de dimanches dans l'année) et une information sur les expositions arts textiles/tapisserie/tissage/arts plastiques qui est déjà en partie réalisée par DRI A DI qui tient à jour dans la boutique un panneau d'informations.

* (actuellement Harris, en particulier pour un métier de recherche 16 lames et Glimakra, pour cette dernière marque, ils ont depuis un an l'exclusivité de la diffusion en France).



La Tisseranderie 12 rue de Sévigné 75004 Paris Tel 278 40 87.

La Tisseranderie est entrée dans sa cinquième année et vient de rénover ses locaux situés dans le quartier du Marais. D'un coté les fils, de l'autre des métiers à tisser, bien rangés, accueillant des stages et permettant des démonstrations.
Ici les métiers prédominants sont les métiers du Griffon; la Tisseranderie est en effet le représentant sur Paris de Tassinari et Chatel. Les responsables de la boutique aiment à souligner plusieurs des qualités de ces métiers dont la principale est le caractère évolutif, permettant à chacun de suivre son propre approfondissement technique. Des métiers qui bénéficient du passé technique lyonnais et «permettent de tisser aussi bien la soie que la corde de moine» et dont la gamme de prix s'étale entre 2300 et 10 000F.

On doit signaler aussi que la Tisseranderie vend depuis peu un cadre à tapisserie au prix de 810 F et qui possède - ce qui est rare sur ce type de modèle - des vis de tension permettant de tendre la chaîne. Par ailleurs, on trouve également toute la gamme des métiers Glimakra.

Parmi les accessoires il est important de dire que la boutique peut fournir n'importe quel type de peigne sur demande et présente des battoirs de basse lisse d'une grande robustesse et bien entendu des bobinoirs à main et électrique, des broches, etc....

Les fils ne sont pas pour autant un secteur délaissé. Tout au contraire, les animateurs affirment qu'ils ont plaisir à rechercher des fils, de les sélectionner avec rigueur. dès lins de bonne qualité, des laines de chaîne et de trame et de la soie. Pour cette dernière une gamme de 50 coloris en fil fin est en projet, mais rencontre les problèmes de moulinage des petites quantités. Enfin une gamme de laines teintes en végétal (grand teint); 100 coloris gais et très bien étudiés, préparés par H. et S. Pfaffman (Les Veoux 07210 Chomerac) qui sont par ailleurs animateurs de stages.

Des projets d'avenir : ouvrir encore plus la boutique, assurer peut être des expositions de tissage, si les locaux s'agrandissent, mais surtout continuer la formation, le dialogue, l'ouverture que procurent les stages conçus avec un grand souci de connaissance technique rigoureuse.

3 mois d'expositions

GALERIE DU BOST
18 rue Pierre Lescot 75001
tel 233 48 92
Coutelle Les oiseaux sculptures
Herweg Les arbres peintures
10 juin-12 juillet

GALERIE ANNE-MARIE DE KRUIJFF
48 rue Beaubourg 75003 tél 278 53 50
Michel Goday
Du 17 mai au 31 mai
Bernard Joubert
mêmes dates

GALERIE FRANCOISE PALLUEL
91 rue Quincampoix 75003 Paris
tél 271 84 15
Edward Baran
Du 12 avril au 9 mai

GALERIE ALAIN BLONDEL
4, rue Aubry le Boucher 75004
Honorata Blicharska
Tapisseries portraits d'après le monde de la mode, de la publicité et du cinéma.

UFFICIO DELL ARTE CREATIS
44 rue Quincampoix 75004
Pluschöw, Baron von Gloeden, Herman Puig
12 juin 15 juillet

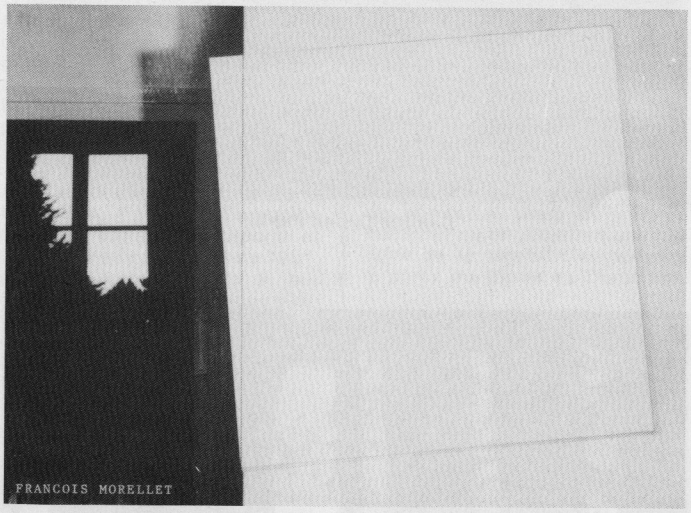
CITE INTERNATIONALE DES ARTS
18 rue de l'hotel de Ville 75004
Aliska Lahusen, tapisseries et structures textiles
27 mai, 8 juin

HYPERION
27 quai de la Tournelle 75005
tél 326 33 80
Alain Hentschell, David Macgamwell, paintings, fiber sculpture.

LA DEMEURE
19 rue Lagrange 75005
Tél 326 02 74
Andrée Vilar
Tapisseries et gouaches
Du 17 avril au 17 mai
Tapisseries de l'atelier Ramses Wissa Wassef
4-28 juin

LIGNE ROSET
5 avenue Matignon 75008
Marysel
Expression textile, création murale
Du 18 avril au dçbut juillet





Honorata Blicharska. Portrait tissé. Photo Daniel Bedean
Morellet Exposition. Musée de Toulon
Michel Goday installation Galerie Anne Marie De Kruijff Paris

ARLES
Musée Reattu
Papier-papier
Krasno, Fabre, Saytour, Pixley, Milliot, Daquin, Orcier, Czarnecki, Pavlos, Fabre-Krotoff
A partir du 9 mai

CHATEAUROUX
Galerie D. Marchés
71 rue Grande tel 54 22 15 14
Philippe Boutibonnesé Gèrard Deschamps

Dans sa nouvelle collection "rencontres avec" avril 1980, Dominique Marchés vous propose sa première édition de cassette sonore consacrée à **Christo**
Interview et photographies de Daniel Busto (80 F 10 F de port)

GUYANCOURT
Galerie de Guyancourt
25 rue Croizat tél 043 52 09 et 79 04
Jean-Paul Gorra, peintures sur soie
Du 18 avril au 12 mai

LAON
Maison des Arts et Loisirs
Faiences de Gabriel Martiner
Tapisseries de **Ioana Crisan**
26 avril au 14 mai

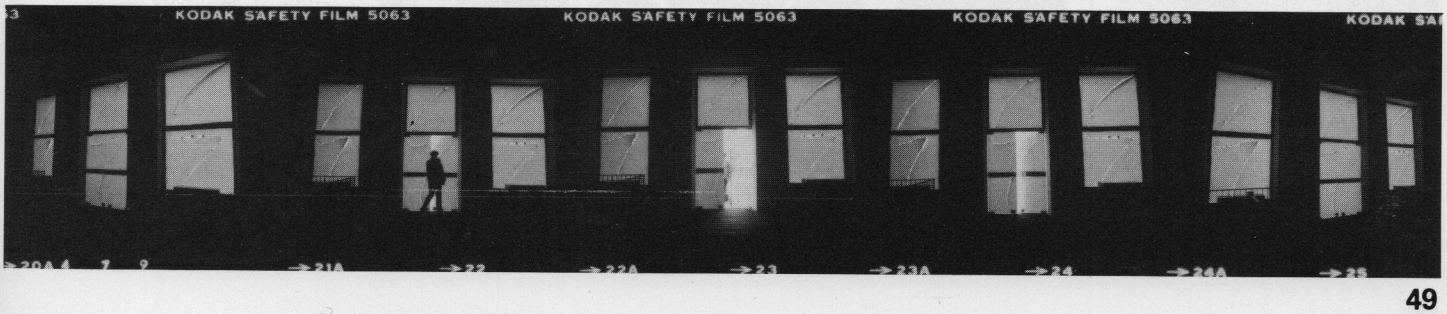
NICE
Galerie Gérard Rignault 3 rue St François de Paule tél (93) 85 24 22
Dejonche
Dejongue - céramique
du 3 au 31 mai

ROUBAIX
Hotel de Ville salle Pierre de Roubaix
Détournement du fil, exposition du Groupe Tapisserie
6 juin 1u 14 juillet

SAINT ETIENNE
Musée d'Art et d'Industrie, 2 place Louis Comte tel 33 04 85
Daniel Dezeuze
mars avril

TOULON
Musée
Morellet
5 juin-7 juillet

SCEAUX
Musée de l'Ile de France
tel 661 06 71
Les Lalanne
avril juin



Avril, Mai, Juin

VILLEJUIF
Salon annuel des arts plastiques.
Salle des Fêtes Impasse des Ecoles

Les tapisseries de **Anne Terdjan**
Projection d'un film "Fonctionnement d'un atelier de tissage"
Montage audio-visuel "Les créations d'Anne Terdjan"
Du 20 mai au 1er Juin

BELGIQUE

NAMUR
Galerie Détour
Martine Doly
Archéologie du linge, fragments
mai

BRUXELLES
5 avenue des Nénuphars 1160
Vêtements tissés de **Marianne Hoffsümmer**

La Main
209 chaussée de Charleroi 1060
tel 53 81 859
Le mai des potiers N°3 support

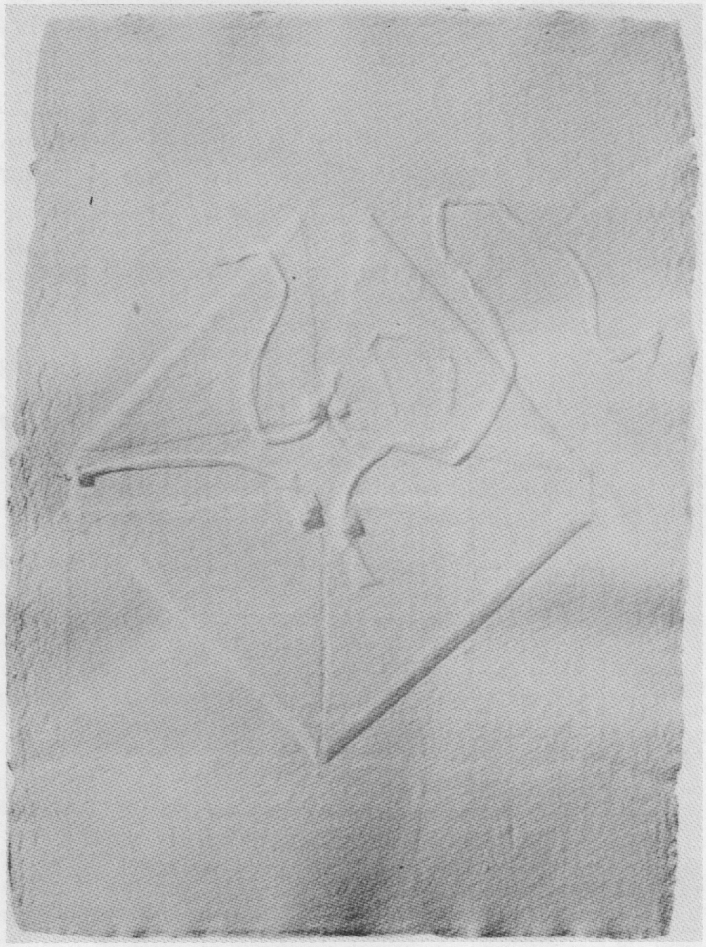
Un certain nombre (restreint) d'artistes conduisent une oeuvre graphique dessinée ou non, parallèlement à leur travail de la terre (poterie ou sculpture).
L'exemple le plus célèbre étant le potier Bernard LEACH, auteur de dessins et d'esquisses peu connus, bien que d'une grande sensibilité.
La galerie LA MAIN a centré sur cette constation le 3ème MAI DES POTIERS, sous le titre : "Support papier/volumes de terre."
Cette confrontation sera passionnante. En effet, nous retrouvons chez certains céramistes le besoin d'inscrire dans la terre des signes graphiques. Et lorsqu'ils abandonnent la terre pour le papier, les mêmes signes s'inscrivent à plat sur la feuille.
Comme s'il existait un vocabulaire graphique personnel préexistant au support, pouvant "remplir" des pages ou s'inscrire en "creux" dans les volumes du geste.
Pour certains, le dessin est une manière d'esquisser leur travail de recherche sur les formes et pour d'autres une manière totalement différente d'aborder les problèmes de la création.
Le 3ème MAI DES POTIERS montrera en parallèle les travaux sur papier et les travaux en terre de Bernard Gaube, Bernadette Roobaert, Antoine de Vinck, Maxime Darnaud, Francis Behets, etc...

Beaux Arts 10 rue Royale
Tremplin 3 **Magdeleine Avignon**
6-22 juin
Tremplin 4 **Martine Doly, Claire Courtois**
27 juin-13 juillet

LOUVAIN
Musée de Louvain-la-Neuve
Collège Erasme Place Blaise Pascal
Arts, sciences et techniques 1

Arts, sciences et techniques 1
Cent ans de Château d'eau, 1880-1980

Définition de la broderie
Tradition et création, les coulisses d'un atelier ' Pierre Culot
Tableaux anciens au laboratoire
Art et technique du marbre
Du 18 avril au début juillet



Danielle Orcier. Papier



BRESIL
RIO DE JANEIRO
Sala Cecilia Meireles Largo da Lapa 47 tel 221 73 79
Exposition de **mini textiles brésiliens**
Olly Reinheimer, Ann Charlotte Barbosa, Arlinda Volpato, Fernando Manoel, Helosa Crocco, Janete Fernandes de Siqueira, Joane de Azevedo Moura, Juan Jose Ojea, Luiz Adolpho, Renato Montecchiari, Sonia Paum, Tica
Juin

BARCELONE
Dau A1 Set Conseil de Cent 333 Tél 301 12 36
M.A. Raventos
20 tapisseries et 10 eaux fortes "Les deelices i els jardins"

mars avril

OSLO
Unge Kunstneres Samfund Radhusgt 19

Yosi Anaya
Textured stripes
mars

ZURICH
Galerie 38 Kirchgasse 8001 Tél 47 70 20
Danièle Orcier Dessins, pâtes à papier, objets
13 au 24 mai

USA
SAN FRANCISCO
The Allrich gallery
Two embarcadero centre California 94 111 Tel 415 398 8896
Nance O'Banion
Handmade paper
19 mars-12 avril

Using handmade paper and bamboo slats to form a grid support, NANCE O'BANION, builds a visual puzzle. From a distance the works challenge the viewer's perception as paper and bamboo appear and disappear in an interplay cf color and form ; spaces in the paper "seduce" us to peer closer. Upon close viewing, the paper, which at a distance appeared plaited, becomes a mere illusion of the actual bamboo plaited structure - the paper claims its own delicate integrity : It becomes a painting infused with paint and brightly colored threads, often surfaced with a glossy finish of iridescent paints.

O' BANION applies color to both the bamboo and paper at any stage of the work, thereby confronting the possibility of recreating throughout the process. Trained in a textile tradition, O' BANION was intrigued by the possibilities of manipulating and reconstructing the printed fabric. Using techniques common to textile printing, O' BANION has translated these techniques to the "percussion textile" to create handmade paper constructions unique to the art.

Prochainement

LA PARENTHESE
9 rue des Lions 75004 - 887 11 33

LA PARENTHESE, Centre d'Exposition d'Art et d'Artisanat, qui ouvre ses portes en juin 1980, au 9 rue des Lions St Paul, 75004 PARIS, souhaite accueillir en son sein, en qualité d'exposants extérieurs, quelques artisans d'art (Peintres, Relieurs, Sculpteurs, Potiers, Vanniers, etc.). Notre sule exigeance, la qualité.

Nous offrons à ces artisans la possibilité d'exposer leurs oeuvres dans les conditions suivantes :
- Durée minimum 15 jours
- Forfait maximum 6 semaines, renouvelables après 3 mois d'absence.

Seul critère : exposer d'autres oeuvres.

Autre possibilité : exposer les oeuvres d'un seul artiste dans la salle réservée aux expositions.

Forfait 1.500 F. pour 15 jours renouvelables jusqu'à concurrence d'un mois, 20o/o sur les ventes effectuées.

CENTRE CULTUREL YOUGOSLAVE
Rue St Martin (face Beaubourg)

Le centre culturel yougoslave s'est ouvert en Octobre 79. Il offre sur trois étages de très belles salles d'exposition situés juste en face du Centre Pompidou. Au mois de mai, y ont été présentées un ensemble important d'oeuvres de Jagoda Buic. Quelques grands volumes, mais surtout des tapisseries murales : tapisseries bas-relief s souvent structurées en lamelles, jouant subtilement avec la lumière. Une très belle exposition complétée par quelques uns des somptueux costumes de théâtre pour Hamlet, plus rarement exposés.

LA GALERIE
67 rue St André des Arts
tel 633 34 14
Eveline Le Mouel, tapisseries,
Sonia Achinmsky, dessins
Du 5 au 28 juin

CENTRE CULTUREL CANADIEN
5 rue de Constantine 75007
tél 551 35 73
Tapisseries canadiennes contemporaines
Micheline Beauchemin, Denise Beaudin, Denise Bosse, Helen Frances Gregor, Kaija Sanelma Harris, Tamara Jaworska, David H. Kaye, Eva Kupczynski, Charlotte Lindgren, Andrée Marchand, Ursula Matrosovs, Louise Panneton, Edmonde Poirier-Mc Connel, Mariette Rousseau-Vermette, Joanna Staniszkis, Aiko Suzuki.
Jusqu'au 14 septembre

MUSEE BOURDELLE
19 rue Antoine Bourdelle
tel 548 67 27
Chapeau
jusque fin septembre
une variation autour des rapprochements chapeaux réels, chapeaux représentés.

GRAND PALAIS
Hier pour demain, Arts Traditions Patrimoine
11 juin au 1er septembre

FONDATION NATIONALE DES ARTS GRAPHIQUES ET PLASTIQUES
11 rue Berryer 75008
Karskaya
17 juin-14 août

FONDATION STRAFOR
Denise Bigot

Tapisseries murales, mini textiles et grands panneaux laqués aux couleurs subtiles ont caractérisé cette exposition ñ la Fondation Strafor qui montre périodiquement l'art mural et sculptural français.

MUSEE DE LA MODE ET DU COSTUME
10 avenue Pierre Ier de Serbie
tel 720 85 23
Hommage aux donateurs, modes françaises du XVIIIe s ą nos jours
jusqu'au 31 décembre

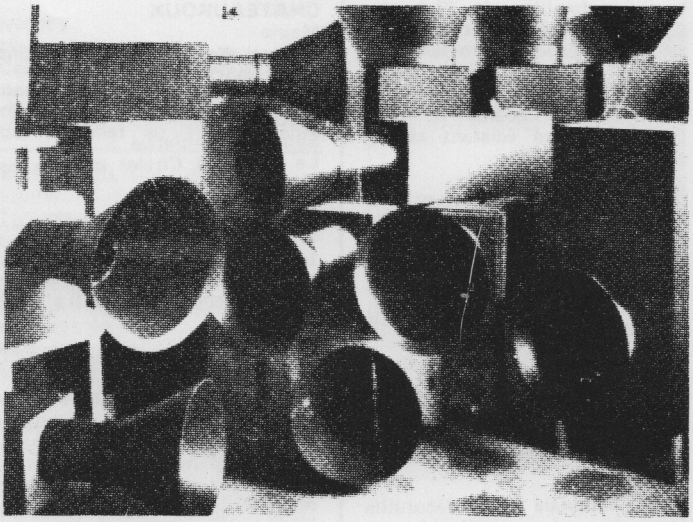
FRAC
103 rue de la Tombe Issoire 75014
Images traces rythmes

Une trentaine d'artistes et artisans tente la fusion entre le créateur et le spectateur, l'association entre celui qui produit et celui qui consomme afin d'obtenir une relation plus étroite et une collaboration plus fructueuse à tous les points de vue.

A cet effet, ces artistes créent une Fondation, F.R.A.C. (Fondation pour la recherche Artistique et Créative) régie par la loi de 1901, sans but lucratif, sinon le but ambitieux mais sympathique d'offrir au plus grand nombre et, si possible, de manière élitiste, une approche plus accueillante de la création et des créateurs.

Ouvert quelques après-midi par semaine ou sur rendez-vous, F.R.A.C. souhaite, en outre, offrir à ses adhérents plusieurs "vernissages" au cours desquels, des animations seront proposées : chanteur, flûtiste, projection de diapositives, danse, marrionettes A tout le moins personne ne repartira sur sa soif.

Les expositions seront rarement individuelles mais plutôt de 'petit' groupe (2 ou 3 artistes en fonction de la taille des oeuvres exposées) Elle se tiendront 103 rue de la Tombe Issoire Paris 14ème et permettront, pour un meilleur dialogue, la possibilité d'acquérir ou de louer pour un certain laps de temps et une certaine somme d'argent, l'oeuvre désirée. Les artistes souhaitant, par ce biais, une plus grande diffusion de leur production dans un plus grand nombre de foyers et d'entreprises.



ARC
Musée d'art moderne de la ville de Paris
11 avenue du Président Wilson 75016
Ecouter par les yeux, objets et environnements sonores
18 juin-24 août

AIRAINES
Centre d'art et de culture d'Airaines tel 26 05 05
Manessier, douze tapisseries. **Georges Rouault,** 58 planches gravçes. **Jet Friboulet** peintures et sculptures.
14 juin-28 septembre

AIX EN PROVENCE
Musée, tapisseries et textiles du XVe au début du XIXe siècles

Des tapisseries, des toiles peintes, de nombreux tissus de soie, de coton et de lin illustrent une histoire de la sensibilit européenne à partir du thème de l'exotisme.

De la découverte de mondes lointains dont s'enorgueillissent voyageurs et navigateurs audacieux qui se succédèrent depuis le XVe siècle, vont naître les rêves et les modes dont l'art textile sera un des interprètes privilégiés.

L'exposition retient d'abord un thème cher aux lissiers du Moyen-Age, la chasse, mais le sujet en est inhabituel puisqu'il s'agit de la 'Chasse au Lion', tapisserie bruxelloise du XVe qui marque un moment important de l'histoire de l'exotisme.

La présentation s'achève par des toiles de Jouy : 'Paul et Virginie' et 'Robinson Crusoé' où s'affirme le goût de la société européenne du début du XIXe pour le mythe des paradis exotiques.

APT
Maison des jeunes et de la culture, maison pour tous
Boulevard national tel 90 74 03 70
Connie Heith Andersen, peintures et tapisseries
6 au 21 juin

ANNECY NOVEL
Maison des jeunes Place Anapurna

Expodition du Groupe Tapisserie
Détournements du fil
Du 3 au 31 octobre

ANGERS

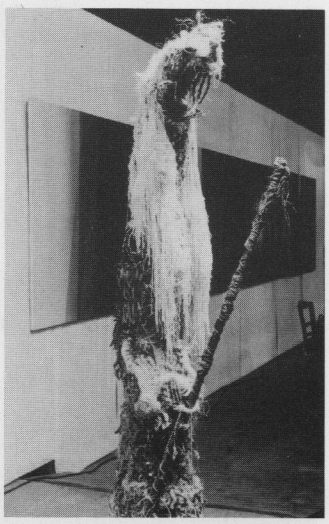
Musée Jean Lurçat bd Arago
Lurçat d'un chant à l'autre
1er juin au 7 septembre

Pendant que la vaste tenture du Chant du Monde représentera la ville d'Angers aux Floralies Internationales de Montréal, la grande salle de l'hôpital Saint-Jean abritera un autre ensemble de tapisseries réunies pour l'été 1980.

Les 14 tapisseries choisies sont autant de préparation, de variations, de 'gammes' comme disait Lurçat, à l'oeuvre maîresse de sa carrière, axe de sa vie, qu'est Le Chant du Monde.

On y retrouve les thèmes de prédilection chers au cartonnier : accord fondamental entre la nature, le cosmos et l'homme ; énergie vitale des éléments ; présence du

Karskaya sculpture-collage



Prochainement

bestiaire familier de l'homme, particulièrement du coq, 'Roi-soleil de l'Espoir' ; proclamation de la suprématie des valeurs spirituelles dont la tapisserie Liberté, sur le poème de Paul Eluard, est un éclatant témoignage.

Ces tapisseries, inconnues des Angevins, permettent de saisir le génie créateur de Lurçat dont la synthèse se fait dans Le Chant du Monde, son testament spirituel et esthétique.

Galerie MD 3 rue Lenepveu
Roselyne Guittier
Tapisseries
Du 4 juin au 31 juillet

AUBUSSON
Ecole nationale d'arts décoratifs
Dans le cadre de l'année du patrimoine : **symbolisme hermétique de la tapisserie**
1er octobre-31 décembre

AVIGNON
Bibliothèque Universitaire
5 rue Violette

Elisabeth Wiersma, tissages muraux
Juillet 80

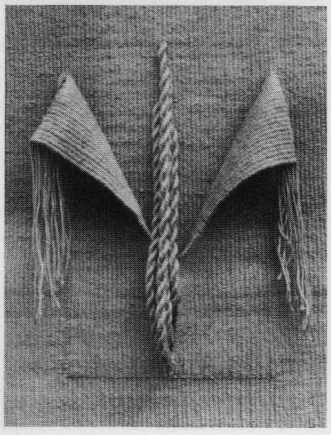
BEAUVAIS
Galerie nationale de la tapisserie
La technique de la tapisserie
octobre

BROUZES DU LARZAC
St Georges de Luzençon par St Rome de Cernon
Elisabeth Baillon, broderies
du 13 juillet au 31 août apm 14h 19h

CANNES
Galerie Grey 19 rue Notre Dame tel 48 38 21
Jean Picart Le Doux : tapisseries
20 juin-15 août

CHAMBERY
Les entrepôts Enselme 30b place St Léger
Christophe Milot, crèation textile, Ghislaine du Guerny, encadrement Nicolas Milot, peintre
Un lieu qui vient de naître fin mai et qui est prêt ñ accueillir des expositions temporaires de textile.

Roselyne Guittier



CHATEAUROUX
Mairie
Les arts décoratifs contemporains
juillet août

CHOLET
Syndicat d'initiative
Le textile à Cholet et dans les Mauges
3-7 juillet

1re ASSEMBLEE FRANCO-POLONAISE DES ARTISTES EN TAPISSERIE «INSPIRATION 80»

Cordes (Tarn), 5 au 24 août 80

Cette première Assemblée Franco-Polonaise des artistes en tapisserie est organisée par la "Ghilde des Tisserands" en collaboration avec des artistes polonais membres de la 'Zwiazek Polskich Artystow Plastykow' (Union des artistes plasticiens polonais). On connaît l'influence qu'ont pu jouer, dans l'évolution de la tapisserie contemporaine, les artistes polonais tels que Magdelena Abakanowicz, Ursula Plewka-Schmidt, Kazimiera Gidaszewska, Maria Laszekiewicz et Jolanta Owidzka qui participera ainsi qu'une douzaine d'autres artistes de réputation internationale, à cette première Assemblée.
Prévue sous forme de 'Plener' tels qu'ils se déroulent en Pologne, cette Assemblée Franco-Polonaise doit permettre aux artistes en présence une confrontation de leurs idées et de leurs tendances dans le domaine de la tapisserie.
Elle se déroulera au Centre Artisanal de Tissage à la main de Cordes.
Chaque participant réalisera une miniature textile, tandis qu'une exposition de groupe sensibilisera un large public aux problèmes que pose la tapisserie contemporaine.
Cette exposition aura lieu dans la cité médiévale de Cordes, à 'La Maison de l'Artisanat'.
La clôture de cette Assemblée coïncidera avec les 'journées de rencontre' de la 'Ghilde des Tisserands' qui se tiendront les 22, 23 et 24 août.
Les artistes français désireux de rencontrer les artistes polonais présents pendant la durée de cette Assemblée, doivent en faire la demande à 'La Navette' qui leur adressera une invitation. Joindre 8 francs en timbres pour frais de secrétariat.

CULAN
Chateau
la femme dans la tapisserie
juin-septembre

FLAVIGNY SUR OZERAIN
Maison des Métiers d'art français Bourgogne Franche Conté
Métamorphose
Algranate, Borché Bouillon, Bresson, Caspar, Chevilly, Coras, Debril, Delaunay, Ginet, Hartrauft, Le Moigne, Macek, Macharel, Oudot-Michel, Pete, Pillard, Pinkas' Ponce, Quambush, Quambusch-Rapaud, Reule, Rouhier, Scellier, Tahon, Verdier'
jusqu.au 14 juillet
L'exposition sera reprise du 20 juillet au 20 aout à Posmes Haute Saône

---

FONTENOY
Centre régional d'art contemporain Chateau du Tremblay St Sauveur en paysage
La peinture des années 50
29 juin-18 septembre

GRENOBLE
Musée, place de Verdun 38000
tél. (76) 54 09 82

Rétrospective **Anselmo**
Les dessins hollandais du XVIIe et XVIIIe
du 2 juillet au 30 septembre

ARTBRICO
Aquaexpo
21-22 juin, 48h non stop d'exposition collective sur le pont St Laurent. Création, art plastique, video, music.
Criss, Colas, J' Bressand, Malbos, De Borniol, Jack, Gerber, Anne, A' Bressand, Oman Yagoubi'

Ce sont ces dix personnes de base qui sont à l'origine de ce projet d'intervention collective et qui en sont responsables pendant les 48h d'actions. Une quinzaine d'autres artistes interviendront plus ponctuellement pendant les deux jours. Toute l'équipe active joue le jeu d'une expo non-commerciale, éphémère, où l'acte gratuit est la dynamique principale.
Les quatres éléments : eau, air, terre et feux d'équinoxes sont réunis dans ce lieu d'expression, aussi chacun des intervenants les integreront dans leur création avec les notions : de pont, défi à l'apesanteur, formes et sens d'une architecture urbaine, espace de gigantisme, sons multiples (entre nature eau et ville) et odeur particulières de ce lieu...

Collectivement nous avions envie de prouver qu'il existe à Grenoble toute une vie artistique de jeunes créateurs, que ceux-ci expérimentent en dehors des critères esthético-commerciaux des guettos culturels : galeries, institutions et leurs circuits codifiés..

L'association aux buts non lucratifs ARTBRICO existe depuis plus d'un an déjà et détient à son actif des interventions publiques de durées variables ; entre quelques heures et un mois et demi (ex : 5/79 Lyon symposium art performance et Artextilexpériences Grenoble 3/80 !
- constante des notions de détournement de paysage urbain.
- recherche d'intégration aux lieux, circonstances locales dans les créations individuelles ou collectives..
- investir rapidement des lieux publics, les détourner de leurs fonctions vers une occupation créative, ludique d'espace.
- recherches sur les prolongements de l'acte de fabrication d'objets d'art, dans des mises en espace d'exposition non conventionnelles ou l'investissement personnel de chacun s'expose en dépassement de l'oeuvre montrée...

LA ROCHELLE
Musée des Beaux Arts
Catalogneset courtepointes du Québec
du 20 juin au 31 aout
Pendant le festival de La Rochelle, diverses images du Québec (Symposium : peinture contemporaine au Québec, chapelle du Lycée Fromentin jusqu'au 26 juillet mémoire d'une Amérique du réel et du mythe du 10 aout au 9 novembre)

LE TOUQUET
Palais de l'Europe
L'art et le papier
du 12 juillet au 5 aout

LYON
Musée historique des tissus
Mariano Fortuny (1871-1949)
jusqu.au 13 juillet

Espace Lyonnais d'art contemporain
EUROPE 80
Du 6 juin au 6 septembre

L'E.L.A.C. se trouve au dernier niveau d'un très vaste complexe de circulation - le Centre d'Echange de Perrache - (voies ferrées, autoroutes, parkings, métro, autobus, piétons) point fort à la fois de la circulation internationale, notamment pendant les périodes des migrations d'été, et de l'urbanisme lyonnais.

C'est à partir de cette localisation exceptionnelle d'un espace d'exposition d'art contemporain qu' Alain CHARRE, Commissaire de l'exposition, a conçu ce projet.

- Réunir en ce point particulier de circulation européenne, des artistes allemands, anglais, italiens et français dont le travail depuis dix ans traite du lieu, du contexte ou du paysage et ouvre des perspectives nouvelles sur la compréhension des faits contemporains.

- pour l'Angleterre : Barry Flanagan, Victor Burgin, David Tremlett
- pour l'Allemagne : B et M Leisgen, Klaus Rincke, B et H Becher
- pour l'Italie : Pierpaolo Calzolari Mario Merz, Giulio Paolini
- pour la France : Sarkis, Tania Mouraud, Paul Armand Gette Jan Dibbets, artiste hollandais invité n'a pu répondre à notre invitation.

Chaque artiste est libre de séjourner une première fois dans la ville pour préparer son travail et de revenir s'installer fin mai début juin'

Ainsi toutes les oeuvres exposées seront elles originales, conçues et réalisées à partir d'un contexte donné : la Ville de LYON. La qualité et la renommée internationale de chaque artiste invité et la coexistence de douze travaux nouveaux doivent assurer à cette manifestation un intérêt tout à fait particulier.

LUXEUIL LES BAINS
La dentelle de Luxeuil
20 juin-15 octobre

MARCQ EN BAROEUL
Fondation Anne et Albert Prouvost (Septentrion)
Splendeur des costumes du monde
à partir du 23 mai

MONTBRISON
Musée d'Allard
Deux siècles de l'histoire du costume (1780-1980)
jusqu'en octobre

MONTPELLIER
Musée
Albert Ayme
1-31 octobre

NANCAY
Le grenier de Villâtre
Jean Girard
22 juin-3 septembre

NICE
Lieu 5, 5 rue Pairolière 5eme et
Alocco Economie du débordement

Technique des pionnières américaines qui ont cousu divers linges ménagers pièce par pièce au rythme de la construction de leur pays, à la fois pour tromper le mal de leur patrie originelle et pour assimiler symboliquement le "melting pot", le patchwork a gardé chez ALOCCO ce pouvoir d'ouverture vers l'extérieur, bien qu'il résulte d'une problématique autre, consistant moins à assembler des morceaux hétéroclites qu'à reconstituer une toile après l'avoir déchirée.
Ce patchwork, jamais clos sur lui-même, remplit une double fonction ; intégrer d'autres travaux dans la toile première et servir de germe à de nouvelles oeuvres par l'utilisation de toutes les retombées. L'ouverture se situe aussi à un autre niveau, dans l'accueil de formes et de techniques d'autres peintres transformant les toiles d'ALOCCO en synthèse de l'histoire de l'Art Moderne.
Par ce processus, où toutes les oeuvres se coengendrent, il instaure toute une "économie de débordement" axée sur la récupération des déchets et leur circulation.
Le terme de déchet s'applique ici à tout ce qui entre dans un rapport instrumental avec le Travail. Ce n'est que dans la mesure où il agit comme rappel de l'euvre et mis en oeuvre que le "déchet" perd son caractère de reste, de résidu.
A l'époque du mouvement FLUXUS à Nice auquel il participait ALOCCO s'est refusé à circonscrire le champ artistique. La conservation de menus objets de toutes sortes (Bandes Objets, Tiroir aux Vieilleries...) renvoyant à l'anecdote et à l'histoire personnelle, correspond à cette tentative préconisée par FLUXUS de se démarquer des frontières traditionnelles de l'art. A présent cett préoccupation resurgit par le biais de la reconnaissance du déchet comme partie intégrante de l'oeuvre, en repoussant les limites. Cette "reconversion" est déjà en filigranne dans toutes les recherches sur la "déperdition du sens" produite par une empreinte de plus en plus floue ; dans le "Livre de Lecture" il s'agit d'une lettre qui devient illisible en se confondant avec d'autres formes plastiques. La récupération des déchets exprime le désir de conjurer les effets de la perte en annihilant celle-ci. L'aboutissement de toute cette pratique s'ordonne aujourd'hui autour d'un travail incluant tous les gestes se répartissant à côté et/ou en deçà de l'oeuvre, l'au-delà de celle-ci étant conçcu comme l'apport de la réflexion. C'est dans cette perspective que se situe cette exposition. Les allumettes trempées dans la peinture se substituant aux pinceaux pour les raccords, les caches recouvrant la toile s'intègrent parfaitement à cette démarche. Il en est de même de tous les aléas du travail : drap protégeant le sol et imprégné de peinture lorsque la "peinture déborde" (titre d'une exposition de 1974) marqué par les caches, sali. Les traces laissées par les rubans en toile sergés sur un support en papier sont aussi présentée. Le travail préparatoire des idéogrammaires (rencontre au départ de l'inconscient médiatisée par celle de l'écriture et de la forme plastique) amalgame de lettres et de peinture jouant le rôle de palette s'insère bien dans cette reconstitution spatiale et temporelle de l'oeuvre.
Les travaux sur fils sont très révélateurs de la recherche sur les déchets. Leur évolution permet de saisir le lien entre la pensée et la pratique d'ALOCCO, leur réajustement sans fin : la pratique l'interpellant pour approfondir la critique, et vice-versa. Depuis 1973, les fils des patchworks sont recueillis. D'abord entassés dans des vitrines, ils vont être l'objet d'une mise en ordre : noués bout à bout suivant leurs tombées ils sont enroulés autour d'une planchette pour être plus visibles et disposs à côté de l'oeuvre dont ils sont extraits. La quête d'une plus grande lisibilité le pousse à préférer actuellement le tricot. Les fils, par le jeu d'une maille très lache et les contorsions qu'un tel ouvrage leur impose, font le plus souvent face au spectateur qui suit ainsi toutes les variations des couleurs. Une étape hautement significative quant à la perception de l'ensemble du travail a consisté à placer les fils sur un châssis. Dérision suprême d'une peinture qui l'a rjeté par nécessité (il semble difficile de concilier le patchwork avec le châssis) et qui le réintègre avec les déchets - ou bien plutôt transformation du sens de l'oeuvre par la remise en cause de son statut ? L'importance aussi accordée par ALOCCO à toutes ses créations "en dérivation" (gravure sur pierre, empreinte moulée, parpier etc.) nous confirme dans l'incertitude sur la nature des travaux exposés : "déchets d'oeuvres" oeuvres ?

Marie Claude CHAMBOREDON

NIORT
Musée du Donjon
Costumes, coiffes et parures traditionnels en Poitou-Charente, de la rèvolution à 1914
du 7 juillet au 15 septembre

SAINT EMILION
Cloitre
Tapisseries contemporaines
juin juillet

SAINT RIQUIER
Centre culturel de l'abbaye
tel 28 81 52
Michel Degand / peintre cartonnier
5 juillet-31 aout

SENS
Galerie Charley Chevalier 14 rue des vieilles étuves tel 65 15 15
Barthez, Bergeret, Dewes, Galle, Gaudaire, Osario, Osman' Pages, Pancino, Périsse, Sevilla, Silvestri, Tejado, Thiebaut, Zlotykamine'
Du 28 juin au 30 aout

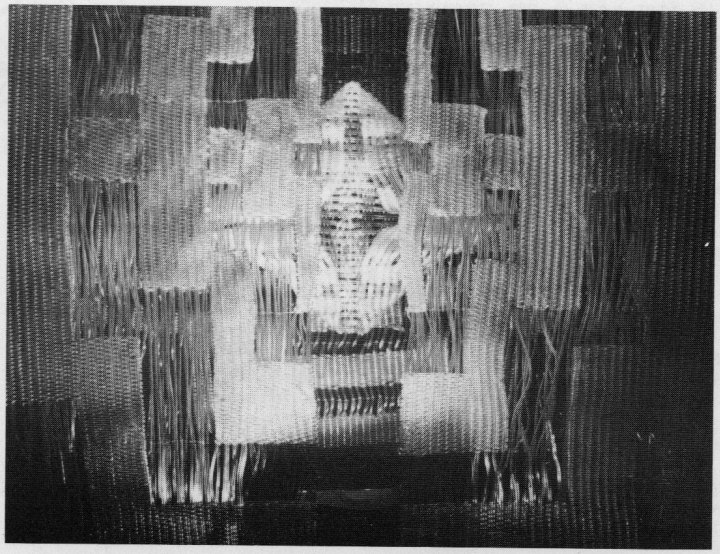
UZERCHES VIGEOIS
Pays Paysage
Mai-septembre

L'association Pays-Paysage, constituée le 17 avril 1979, rassemble des habitants des communes d.Uzerche et de Vigeois et des spécialistes - chercheurs, artistes - connaissant et aimant la région. Son but est de faire l'inventaire des richesses matérielles et humaines de notre région, de faire prendre conscience à la population à travers son image actuelle comme à travers son activité passée et future, des particularités de notre pays, de son évolution, de l'originalité et de la diversité de ceux qui y vivent, de notre culture.
Ni seulement acteurs, ni simplement public, les participants, dans un premier temps, ont décidé de regarder le paysage : celui d'hier et celui d'aujourd'hui, paysage du savoir et du rêve, paysage du quotidien et de l'artiste. Des groupes se répartissent des tâches qu'ils ont choisies, font bénéficier l'ensemble de leurs approches ou de leurs résultats.



L'exposition d'Uzerche a pour but d'annoncer aux gens du pays et d'expliquer de manière déjà concrète la constitution et le fonctionnement d'une association : Pays-Paysage.
On y verra regroupés par thème, les différentes directions de travail que l'association s'est dans un premier temps, données, un bilan des premiers résultats et quelques propositions pour une orientation future.
On peut y voir, à travers des textes, des photos, des documents, des objets, le travail réalisé par les ateliers : botaniques, musique, arts plastiques, théâtre, site bâti ; des dossiers : la Vézère et les hommes.
Les matériaux collectés et soumis au regard des gens ont pour fonction de les inciter à devenir les acteur de ce travail qui directement ou indirectement les concerne.
L'exposition devrait être permanente et évolutive. Cette visite doit être complétée par celle de l'exposition de Vigeois qui montre le travail du peintre Cueco dans le contexte de l'association Pays-Paysage.

Françoise Galle. Tapisserie transparente.



Prochainement

La totalité de ces dessins est montrée ici pour la première fois et `quelques centaines de mètres du site de travail : Le Pouget. L'exposition comprend trente dessins environ, dont certains exceptionnellement grands (300 : 200 cm), sur le thème du paysage, du champ de foire, de la haie, etc... Elle contient des travaux réalisés par des groupes de participants sur le thème encore du paysage : botanique, tapisserie, photo, et en outre des éléments explicatifs sur le fonctionnement de l'association, textes ou documents photo, quelques textes renvoyant à l'exposition d'Uzerche dont c'est le thème principal. Ces deux expositions sont complémentaires et l'une renvoie à l'autre quel que soit l'ordre dans lequel elles se visitent.

Ateliers : arts plastiques
Il n'existe pas encore de groupe Arts Plastiques et nous avons conscience du caractère paradoxal de cette situation.
Si le travail de l'association doit créer une situation de rencontre et d'échange avec les gens et permettre une autre insertion sociale pour les artistes, il n'est pas possible d'enregistrer encore des résultats sensibles. De toute façon, l'enjeu est de modifier le terrain, le climat culturel dans lequel l'artiste fonctionne et non sa pratique qui restera sans doute fragile et solitaire.
Npus avons bien le désir de créer un véritable groupe Arts Plastiques en réunissant les artistes de la région sans préjuger ni de leur technique, ni des classifications ou jugements déjà opérés sur leur activité. A partir de cette réunion, nous espérons mettre au point un projet de travail pour l'année 1981 reprenant sans doute les objectifs de notre association à l'échelle de la région.
Les peintures de Cueco présentées ici sont antérieures aux dessins présentés à Vigeois et par conséquent `l'existence même de l'ass0ciation. Elles marquent toutefois le caractère quasi permanent d'une relation profonde avec le pays. Les oeuvres de Marinette Cueco réalisées depuis l'été 1978 sont des tissages ou des tricots d'herbes. Ils font suite à des travaux en laine sur le thème du pré ou du paysage commencés en 1974. Les fonctions traditionnelles de ces tapisseries, chaleur physique et sensorielle du textile apposé sur le mur, le réalisme du thème généralement repérable ont été abandonnés dans les oeuvres récentes, et ces objets, réalisés sans volonté délibérée de faire oeuvre d'art, sont ouverts à des interprétations multiples contradictoires. L'herbe comme matériau, utilisée pour dire l'herbe a rendu redondante ou absurde la recherche d'une représentation.

VICHY
Hexagone des arts 10 rue Montaret
Tapis muraux de **Ida Malvy** et émaux d'art de **M.A. Kichov**

VILLEFORT
Chateau de Castanet tel 48 81 11
François Stahly, sculptures. **Claude Stahly,** tapisseries et collages
juillet-aout

VILLENEUVE LEZ AVIGNON
CIRCA Chartreuse
Usages et images de l'eau, regards sur les jardins de la Méditerranée. Les jardins de l'utopie.

VIVOIN
Centre culturel du Prieuré
Exposition du Groupe Tapisserie
Détournements du fil
Du 2 au 31 aout

ALLEMAGNE
NEUMUNSTER
Musée textile Parkstrasse 17
Travaux de **Elke Hensler et Egon Kuhn**
du 27 juillet ay 7 septembre

MONCHENGLADBACH
Stadtisches Museum Schloss Rheydt
Tendances de la tapisserie française
Du 14 juin au 31 juillet

ONASBRUCK
Dominilanerkirche
Juin juillet
Biennale de la tapisserie allemande

STUTTGART

Württembergisches Landesmuseum, Kunstgebaude am Schlosplatz
Art nouveau, décor textile 1900
Juillet août

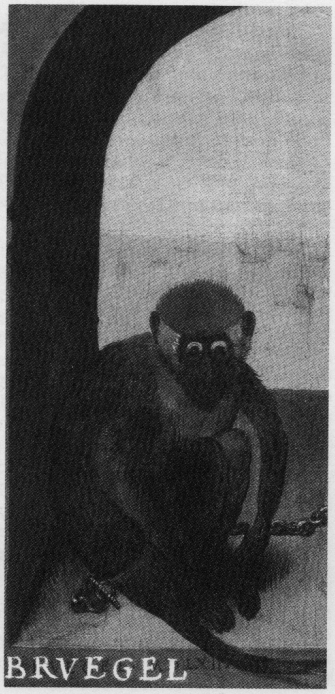
AUTRICHE
VIENNE
Kongresszentrum oberlaa
Conférence mondiale de l'artisanat
27 juillet-2 août
pour tout renseignement çcrire W CC Secrétariat Postfach 35 A 1095 Wien Autriche
Galerie d'art textile 1980 en Autriche
jusqu'au 31 août

BELGIQUE

INDEPENDANCE 150
Un certain nombre de manifestation importantes sont prévues en Belgique à l'occasion du 150 ème anniversaire de la Belgique (Renseignements secrétariat national, rue des comédiens 17 1000 Bruxelles - 02 218 25 70)
Au Palais des Beaux Arts de Bruxelles

Bruegel, une dynastie de peintres
18 septembre 18 novembre
Art nouveau en Belgique (Banque Lambert Bruxelles)
9 décembre 9 février
Palais des comtes de flandres
Vie de femmes 1830-1980
octobre novembre
Caisse générale d'épargne et de retraite
Influence de la photographie sur la peinture
14 novembre-3 janvier

GAND
Museum voor Hedendazgse Kunst
68 art en Europe
20 juin-31 août
KNOKKE HEIST
Centre culturem
Centre culturel
Sculptures contemporaines et céramiques en Belgique
8 juillet-15 septembre
ANVERS
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Peinture flamande
10 octobre-décembre
BRUXELLES
Design centre
Le design en Belgique
19 septembre-30 octobre



GRANDE BRETAGNE
LONDRES
British Crafts Centre 43 Earlham **street**
4ème biennale des mini-textiles
Du 22 août au 4 octobre

Un séminaire aura lieu le 22 aout de 10h30 ñ 16h, il sera dirigé par Gerhardt Knodel, avec la participation de Ann Sutton, Wilhelmina Fruytier, Tadek Beutlich, sujet : ' "Fiber artists today : where in the world are we ?"

Du 15 août au 15 septembre
Roundhouse Gallery Chalk farm road
Exposition du groupe **Fibre Art**
Du 19 août au 13 septembre

OXFORD
Ashmolean museum
L'art du feutre
jusqu'au 31 juillet

HONGRIE
SZOMBATHELY
Savaria museum Kisfaludy S. Utca 9
3eme biennale internationale du mini textile
6eme biennale d'art textile
à partir du 1er août

HOLLANDE
ENSCHENDE
Musée du textile Espoorstraat 182
vêtements des paysans et des travailleurs de 1750 à 1940
jusqu'au 1er septembre
TILBURG
Musée textile Gasthuisring 23
Exposition de groupe : **artistes textiles contemporains**
jusqu'au 1er août

UTRECHT
Musée historique du costume Loeff Berchmakerstraat 50
Galerie de mode 1780-1980
été

SUISSE
RIGGISBERG (Bern) Abbeg-Stiftung
Les motifs **hispano mauresques** textiles
mai septembre

LAUSANNE
Musée cantonal des Beaux Arts Palais de Rumine Place de la Ripone
Le musée organise une série de **Rencontre avec** dont le règlement peut être demandé auprès du secrétariat du musée. Le principe en est ; "dans le but de favoriser les contacts que les artistes aimeraient nouer avec le public du musée, celui-ci met à leur disposition une salle pendant une durée de 15 jours. Il ne s'agit pas d'une exposition personnelle à proprement parler, mais d'une présentation, d'une présence, d'une rencontre avec le public. C'est pourquoi le musée invite périodiquement certains artistes, dans la mesure de la disponibilité des salles."

D'avril à décembre : 8-20A Maria Dondakova, 21A-4M Luc Joly, 5-18M Zdenka Datheil, 19M-IJ Costa Karahalios, 2-15J Cybèle Varela, 16-29J Raymond Meuwly, 30-13J Bart Boumans, 14-27J Yvan Moscatelli, 28K -10A Eugenia Balcells, 11-24A René Laude, 25A-7S Jacques Schweitzer, 22S-50 Eva Ascoli, 6-190 Opy Zouni, 200-2N Milhail, 3-16N Gérard Minkoff, 17-30N Bartolomeus, I-14D Morgan O'Hara, 15-28 D Alain Zrbini.

BIENNALE 1981
Le règlement de la biennale 1981 est paru. Un changement à noter : tout artiste qui a déjà été, par deux fois consécutives sélectionné à l'exposition, est invité à ne pas représenter sa candidature qu'après avoir observé un délai d'une biennale.
La rédaction des buts est rédigée ainsi : la 10e biennale se propose de faire le point sur l'évolution de l'art textile dans l'ensemble de ses manifestations et de ses destinations (techniques, moyens d'expression, recherches, utilisations, situations etc...)

Date limite d'envoi des dossiers pour inscription : 15 septembre.
Renseignements : CITAM 4 avenue Villamont CG 1005 Lausanne Suisse'

Notes de lecture

AFRICAN TEXTILES

Voilà un livre écrit par les responsables des collections africaines du département d'ethnographie du British Museum, qui souhaite donner au travers de ces collections, un panorama des textiles africains.

Outre une classification et des illustrations de la production textile des peuples africains, les auteurs proposent une analyse presque sociologique des "abords" du tissu : matériaux utilisés et leur préparation traditionnelle (laine, soie, coton, fibres ligneuses, raphia, écorce) - descriptif des métiers pour chaque peuple et leurs rituels d'utilisation - les teintures et les techniques de coloration des tissus, les motifs imprimés, peints, l'appliqué, la broderie. Et pour chaque thème, la liaison constante avec l'économie de la société tribale concernée, sa culture, les influences européennes...
D'emblée, le tissu est remis dans son contexte culturel, le vêtement proposé comme signe d'appartenance, de spécificité sociale.

Grâce à une écriture très clarifiante dans son style et sa méthode, les auteurs arrivent à rendre compte du foisonnement des tissus, des particularismes des peuplades. Cela fourmille d'indications : le lien entre l'état de tisserand et l'enseignement coranique chez les Yoruba du Nigéria, l'analyse symbolique des motifs de broderie chez les Hausa... on pourrait multiplier les exemples. Toutefois, J. Picton et J. Mack ne prétendent pas à l'analyse exhaustive : leur ouvrage - de leur aveu même - est complémentaire de celui de V. Lamb, "West African Weaving", publié en 1975.

Ce livre est peut-être à rapprocher des travaux publiés autour du Musée d'Ethnographie de Bâle (1) et du Royal Ontario Museum de Toronto (2) : la vision de l'ethnologue s'avère à la fois très compréhensive des richesses et des diversités du textile (jusque même en ses mécanismes techniques), et très unifiante par l'insertion qu'elle fait du tissu dans tout le champ social.

Conclure sur un regret et un espoir. Le regret, c'est que de tels livres ne soient pas publiés en France. Nous possédons pourtant ethnologues, et merveilles textiles dans les musées. D'où vient alors le manque ?...
L'espoir, c'est qu'au vu de telles études et avec une méthodologie aussi efficace, des auteurs se penchent maintenant sur l'extrême modernité du textile dans son entier accomplissement d'aujourd'hui : du quotidien des hommes à leurs expressions artistiques les plus hautes.

R. Prin

AFRICAN TEXTILES par John Picton et John Mack,
British Museum Publications, Londres, 1979, 208 pages, 232 illustrations dont 28 en couleur. Bibliographie.

OBJETS ET MONDES

La revue du Musée de l'Homme en est à sa 18e année et présente très régulièrement des textes de haut niveau scientifique sur l'ethnographie textile, souvent en rapport avec les expositions du musée et toujours accompagnés d'une bibliographie détaillée' Parmi les dernières parutions, on notera dans le tome 18 Fascicules 1-2 ' "Le grand art décoratif des Turkmènes" (Bernard Dupaigne). "Les costumes lapons" (Yves Delaporte). Les fascicules 3-4 sont entièrement consacrés à la Roumanie avec un passionnant article sur l'architecture de l'intérieur de l'habitation paysanne par Georgeta Stoica et un autre sur "Le port du costume traditionnel aujourd'hui en Roumanie" Ce dernier est particulièrement intéressant dans la mesure où dans de nombreux villages, la civilisation traditionnelle est encore maintenue et les motifs des vêtements proches de leur signification primitive liée à l'age, le sexe, la situation sociale'
Fin 1979, est également paru un numéro spécial d'un intérêt considérable ' "Les hommes et la mort, rituels funéraires à travers le monde"' Ici, c'est l'évolution de l'ornementation d'un fichu en fonction de la date plus ou moins éloignée du deuil ("Le deuil dans les costumes populaires suédois" Yves Delaporte), ou les notations sur les multiples soins qui entourent la sépulture et où le tissu revêt son importance d'échange et de symbole, qui nous a particulièrement frappé.
Objets et Mondes, Musée de l'Homme. Palais de Chaillot. Place du Trocadéro 75 116 Paris

CAUSSES ET CEVENNES

La revue du club cévenol a consacré un numéro spécial (N°2, 1979) à la renaissance artisanale de la soie que nous abordions dans le N° 11. En dehors des problèmes de l'élevage, dont nous avions parlé, un article de Daniel Travier sur ' "Métier à bras et soie de France" où l.on peut lire '
"ATISSOF (Association des tisseurs de soie de France) entend aussi crér un centre régional de diffusion des étoffes de soie de France, sous forme de métrages ou d'articles confectionnés. A ce propos, du reste, on peut dire qu'actuellement la demande est considérable, que le marché semble largement ouvert sans qu'aucune promotion importante ait encore été réalisée. Comment le serait elle, puisque les tisserands ont actuellement quelques difficultés à satisfaire la demande en provenance de leurs clients antérieurs ? Dans le domaine de la promotion commerciale, ATISSOF jouera son rôle et par son label garantira la qualité.

Le centre de diffusion ou "Maison de la soie" sera complété d'un centre de documentation et d'un musée sur le tissage, les tissus et soieries, les techniques... Enfin et surtout dans l'immédiat ATISSOF met en place une école de tissage sous forme de stages de formation et de perfectionnement ouverts aux tisserands confirmés dans d'autres matières et désireux de travailler la soie.
Causses et Cevennes, Chambre de Commerce, rue Michelet 30100 Ales.





TROIS FEMMES

Pouvoir de la lune sur le monde végétal, pouvoir de la femme menstruée sur les réserves alimentaires de la maisonnée, pouvoir des coutumes du village de Minot, en Bourgogne, telles que nous les rapporte Yvonne Verdier, attachée de recherche au CNRS.
Ces coutumes, trois femmes les perpétuent , la femme-qui-aide (la laveuse), la couturière, la cuisinière.
La laveuse va chez les autres au moment des naissances et des décès, et aussi lors de ces grandes lessives qui témoignaient par leur rareté (tous les six mois) de l'abondance du linge dans les familles. Le changement de textile, le passage de l'inusable et raide trousseau de chanvre au trousseau de fil ou de coton correspond à l'abandon de ces lessives bisannuelles, à l'événement de la lessiveuse en fer galvanisé et à la disparition progressive de la laveuse. Les naissances en maternité, les décès à l'hôpital auront raison de la femme-qui-aide.
On s'habille, à Minot. Robes d'été, manteaux d'hiver, robes de mariées, robes du "lendemain de mariage." La couturière, par le contact avec les jolis tissus et les patrons de Paris, aide les petites paysannes à passer du statut d'enfant à celui de jeune fille bonne à marier. Un hiver passé chez elle ne donnera pas aux filles un efficace apprentissage de la couture, mais les dégrossira, leur donnera le souci de plaire, et les moyens (honnêtes, trés honnêtes) d'y parvenir. C'est aussi la couturière qui vient habiller la jeune fille le jour de ses noces, ou plutôt qui venait, car la vente par correspondance lui a porté un coup fatal.
De nos jours, seule subsiste la cuisinière, qui dit elle-même qu'elle en a encore pour cinq ans. Elle fait les repas de baptême, de communion, et surtout de noces, s'installant pour trois jours dans les familles avec ses secrets et ses tours de main. C'est à elle que revient la confection du "pot de chambre" que les jeunes iront porter aux mariés en pleine nuit, coutume qui se retrouve en dehors du village, se généralise, hélas, et sonnera le glas définitif de toutes les traditions, dans lesquelles, déjà, les jeunes filles de Minot ne se reconnaissent plus.

R Kitabgi

Façons de dire, façons de faire. Yvonne Verdier - Gallimard.

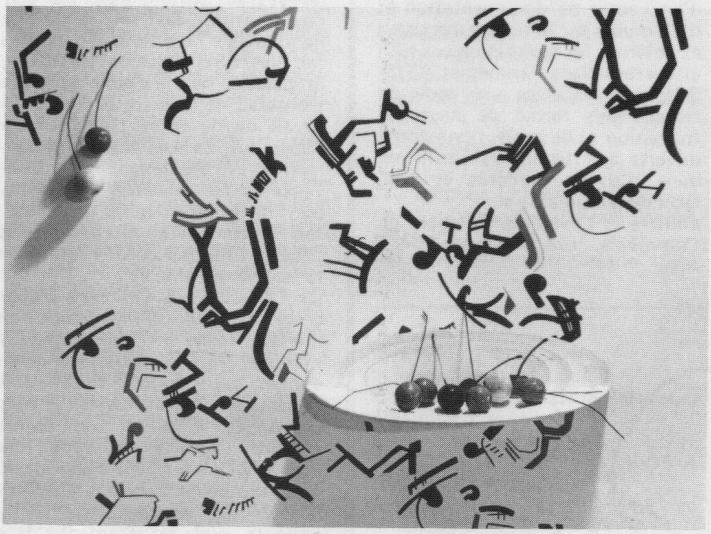
En bref

NORD TEXTILE

Nous étions particulièrement heureux que l'exposition du Groupe Tapisserie sur les "Détournements du fil" prenne place dans une région où l'industrie textile se préoccupe de son avenir et des rapports indispensables avec la création. Le centre Art et Industrie a organisé en avril un nouveau concours "A la découverte de nouveau talents" sur le thème du "Futur". Nous reproduisons ci-dessous la photographie du travail de Véronique Février élève du Lycée technique d'arts appliqués de Roubais, un des dix lauréats primés et qui a obtenu une mention spéciale. Elle se verra, ainsi que les neuf autres lauréats offrir un stand au Salon International de la Création Indigo 80 qui se déroulera les 16, 17 et 18 septembre prochains à la Foire Internationale de Lille. D'autre part les stages de mise en rapport avec l'industrie ont été largement suivis, aussi bien par les stylistes, les tisserands, les plasticiens. Deux courriers de compte rendus nous ont été adressés par des participants : A'M' Milliot, plasticienne, J' Vass et A' Toullec, tisserands.

Enfin, un centre de culture technique regroupant les villes de Roubaix et de Tpurcoing est en prçparation. ce Musée textile qui fonctionnerit en tant que centre régionalisé en rapport avec le futur musée des techniques de La Vilette, regroupait le travail sur les problèmes de création que poursuit le Centre Art et Industrie. Les outils, les problémes d'archéologie industrielle seraient accueillis au Musée des Beaux Arts de Roubaix, tandis que la bibliothèque scientifique et technique comprenant 12 000 volumes s'installerait définitivement à Tourcoing.

Une collaboration avec les géographes de l'université de Lille, l'ouverture à des colloques et expositions font partie des projets à long terme d'un ensemble qui représente à la fois un très gros budget d'investissement et de fonctionnement, mais qui dotera la France d'un nouveau pôle d'attraction pour la muséologie textile s'ajoutant à Mulhouse, Lyon et au département textile du Musée des Arts décoratifs de Paris. Nous vous tiendrons au courant de l'évolution de ces projets.



Stage APPROCHE DE LA CONNAISSANCE DE LA COULEUR

Le stage était animé par Madame CARRON, peintre plasticien théoricien de la couleur et conseil pour l'entreprise depuis plusieurs années'

Ce stage rassemblait des gens de l'industrie textile du nord, des tisserands, des artistes travaillant pour le textile. Nous nous sommes initiçs aux secrets de la théorie des couleurs et nous avons confronté les difficultés que nous rencontrons dans nos différentes activités et qui empêchent une collaboration plus efficace ou même réelle.

Il m'a semblé pour ma part, que ce qui nous gène pour travailler ensemble c'est essentiellement la lourdeur de l'appareil économico-industriel mais aussi la mauvaise volonté réciproque des individus existe souvent il est vrai, quand il y a refus de part et d'autre de changer les mauvaises habitudes existant depuis des années dans le textile en France. Comme artiste je pense qu'il est nécessaire dans le monde d'aujourd'hui que nous nous adaptions aux exigences de production et de vente de l'industrie plutôt que d'attendre que l'appareil industriel se transforme. En retour il faudra bien un jour que les responsables d'entreprises finissent par reconnaitre que la collaboration avec les artistes leur est indispensable pour produire un textile de qualité.

Les personnes présentes venant de l'industrie avaient dans l'ensemble des responsabilités au niveau de la fabrication des produits, ce n'était pas les chefs d'entreprises. J'attends la suite de ce stage et je tiendrai le GROUPE ART TEXTILE au courant.

Anne Marie Milliot
St Eloi le 19 mai 1980

COMPTE RENDU DU STAGE TISSAGE INDUSTRIE organisé par le CENTRE ART et INDUSTRIE du 21 au 23 avril à TOURCOING

Du 21 au 23 avril dernier nous avons participé à un stage de tissage organisé pour les créateurs tisserands par le centre art et industrie de TOURCOING, ce centre ayant mis dans ses objectifs de faire se rencontrer le monde de l'industrie et celui de la création.

Ce stage s'est déroulé dans les locaux du Centre MERCURE.

Cette initiative nous ayant semblé particulièrement intéressante nous avons eu envie de la faire connaitre aux lecteur de DRI a DI.

Ce stage a comporté plusieurs parties :

- 1 approche théorique du tissage
- 1 table ronde avec des industriels textile et une exposition de nos créations ;
- 1 visite d'usine

L'enseignement théorique de la technique du tissage était assuré par Mr DEBRABANDERE professeur chef de travaux au lycée d'art textile de ROUBAIX, qui avec une compétence et une rigueur pédagogique exceptionnelles nous a ouvert des pistes de travail pour l'avenir.

Quant à la table ronde et aux rencontres avec les industriels textiles ce furent aussi des moments très riches et très appréciés par tous. Nous étions une quinzaine de tisserands venus de tous les coins de france de la Bretagne à Lyon en passant par le centre la Vendée, Paris, le Nord etc

Le bilan de ce stage s'étant avéré positif, le centre ART et INDUSTRIE semble prêt à continuer ce travail de formation à un haut niveau, avec par exemple selon le désir des participants des approches plus poussées de certains domaines précis de la technique du tissage ou de la connaissance des fils, afin de faciliter aux tisserands qui le souhaitent un travail de création et de recherche pour l'industrie.

En effet ces deux univers jusqu'ici si lointains commencent à se découvrir mutuellement et à apprécier les richesses d'une collaboration plus étroite.

Pour notre part ces rencontres avec les industriels textile, les filateurs, les teinturiers, nous ont été de bons stimulants pour notre propre recherche.

Annick Toullec et Yanoss Vass

Petites annonces

PHOTOGRAPHES

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

A 52 Photographe-licier établit dossiers d'artistes (tapisserie-sculture) de très bonne qualité à des conditions intéressantes en noir et blanc et en couleur dans la région Provence-Languedoc. S'adresser à Marguerite Seeberger, Fontanes 34 270 St Mathieu de Tréviers

A 63 Photographe spécialisé en Art Textile, travail noir et blanc et couleur peut établir des dossiers d'artistes. Prix intéressants Peut également effectuer des travaux de traduction français-anglais et anglais-français. Ecrire Aron Paley, DRI A DI 62 rue Hoche, 92700 Colombes

EMPLOIS

A 53 Jeune fille 20 ans, 5 mois d'apprentissage surtout tissage, mais aussi tapisserie (traditionnelle et nouvel art textile) chez tisserande professionnelle recherche place dans un atelier de tissage ou création tapisserie. Accepte toutes régions, toutes propositions. Ecrire Pascale Quipont 2 place Henry Bordeaux 74 200 Thonon les Bains.

A 56 Jeune fille pouvant bénéficier d'une bourse de six mois renouvelable désire trouver licier Paris Est, Oise ou Seine et Marne susceptible de l'accueillir pour formation professionnelle n'entrainant à son égard ni charges financières ni Incidences fiscales contre participation active à la vie de l'atelier.
Martine Poulet 40 bd J.Amyot 93410 Vaujours

A 62 Jeune lissière écossaise cherche emploi. Parle français et polonais plus ou moins couramment. Diplôme du collège des Beaux Arts d'Edimburg. Etudes supérieures de tapisseries à Edimburg, Poznan et Varsovie (Prix du British Council 1976-1978). Un an d'enseignement des Beaux Arts d'Edimburg (1978-1979)
Catherine Matheson 56 Inverleidsh Row, Edimburg EH3 5PX Ecosse

A 64 Licière-créateur expérimentée désire collaborer avec un peintre, peintre-cartonnier ou un architecte. Capucine de Geffrier 31 rue Tronchet 75008

A 65 Licière, ex-boursière SEMA chez Mme Soana, ayant travaill dans l'atelier d'expression textile des beaux arts avec Mr Silvestri, cherche atelier dans Paris, petit loyer et peintres cartonniers. Propose aux particuliers d'exécuter des tapisseries de leurs choix. Mireille Marry, 36 rue Pierre Nicolle 75005

A 66 Lissière professionnelle tisse pour peintres-cartonniers ou particuliers tapisseries anciennes et contemporaines tel (4) 456 93 85

A 67 Cherche emploi hotesse tisserande ou animatrice tisserande dans galerie, filature ou centre d'artisanat. Expérience dans les deux domaines.
Marie Paule Touradre 5 rue de la Prairie 21110 Genlis

MATERIAUX, OUTILS

A 54 Urgent, vends fils de soie. Important stock pour tissage. Prix intéressants de 250 F à 400F le Kg. Echantillons sur demande à Bénédicte Voisin rue des Coustasses 06140 Tourrettes s/Loup. Tel (93) 59 11 47

A 55 Cherche d'occasion un métiers à bras ARM 1,60 m d'empeignage 3 boites. Alberte Delrue 2 rue des Otages 60 Chantilly.

A 57 A vendre, métier à tisser, jamais servi 1,50 au peigne, bois exotique, 4 pédales, lance navette, très compact. 3 500 F, possibilité crédits. Jeanick Hubert 14 rue du Général Exelmans 78 140 Velizy 946 57 74.

A 58 A vendre, un métier à tisser 160 8 840F, métier à tisser 240 16 300 F. Hêtre étuvé et acier. 8 cadres, 8 pédales, peigne de 3, battant avec boites à navettes et fouet, état neuf, vendus cause réorganisation atelier. S'adresser au journal qui transmettra.

A 60 A vendre (très urgent) métier à tisser état neuf, peigne 1,70, bois exotique, 4 pédales, lance-navette. 2 500 F 790 28 75 le soir.

STAGES

STAGE TAPISSERIE
approche de la tapisserie : projection diapos, livres, revues, catalogues d'expos. Recherche du dessin à interpréter. Choix des matériaux : laines, lins, cotons, jutes, fils synthétiques. Techniques classiques et techniques de reliefs. Réalisation d'une tapisserie de 40 x 60 cm env. métier haute-lisse. 5 personnes par stage. Pour tous renseignements complémentaires s'adresser à : Mireille VAUVY 25 rue Charrel Grenoble 38000 tél : 76 48 12 99. Stages en cours d'année sur demande (en semaine ou en week-end). Stage d'été en Savoie du 25 au 30 aout. Frais : 550F (enseignement et matériel)

STAGE DE TEINTURE VEGETALE ET INITIATION AU TISSAGE
Filage des laines brutes en toison avant et après teinture . Visite et achat des laines brutes à la Coopérative Lainière. Stages d'une semaine ou plus en journée continue, en juillet et début aout.
5 stagiaires maximum par stage Prix : 450F par semaine, assurance comprise. Camping à la ferme ainsi que gîtes ruraux sur place. Semaines disponibles : 23 au 28 juin - 30/6 au 5 juillet - 7 au 12 juillet.

Jacqueline Truberk L'oraisonné Ligron 72270 Malicorne. Tél : 94 41 54

TISSAGE ayélé Vitry donne cours de tissage dans son atelier, tél 525 99 86 à partir de 19H

Atelier-Ecole de Tissage et Tapisserie
Formation toute l'anné en Saumurois par sessions de 1 à 12 semaines.
Distribution des métiers à tisser et haute lice Leclerc
Atelier Arachmé J.P. DURAND B. Morille 49700 Louerre tél (41) 59 32 19

STAGE DE TEINTURES VEGETALES GRAND TEINT
Les stages ont lieu aux Véoux, petit hameau de Chomérac, dans une ancienne magnanerie restaurée située en Ardèche, entre Privas et Montélimar.
Les stagiaires peuvent être logés sur place dans des chambres confortables ; le nombre de places (10) étant limité, les personnes désirant se loger en ont la possibilité. Le syndicat pourra leur fournir les renseignements nécessaires. Tel 64-33-35.
Programme de la journée :
- petit déjeuner 8h1:4
- les cours commencent à 9 h
- arrêt pour déjeuner entre 12h et 14h
- les cours se terminent entre 18h et 19h.

Le temps étant compté et nos stages intensifs, les horaires sont souvent dépassés. Il n.y aura qu.un seul jour de congé à définir suivant les dates.
Pour tous renseignements et inscription s'adresser : La Tisserandérie, 12 rue de Sévigné 75004 Paris Tél 278 40 87
ou à H & S Pfaffmann Les Véoux 07210 Chomerac

LE ROCASSON en Provence Route de Bijoux, chemin de Combemiane 84400 Apt Tél (90) 74 18 30
STAGE DE TISSAGE
du 4 au 14 aout - 10 matinées de suite, de 9 à 15h30 repas inclus, 2 soirées (samedi libre).
Inscription : par règlement de la somme de 850F ou de 100 F d.arrhes au nom de Mme LAGAS-MULLER CCCP 514739 N Marseille

Les petites annonces sont gratuites. Veuillez en faire parvenir le libellé à **Odile Le Coadou** 4 square du bateau à roues 77200 Torcy tel 066 28 77. Si votre annonce a obtenu un succès, nous serions heureux de le savoir. Sinon confirmez nous si vous désirez qu'elle paraisse à nouveau. Merci d'avance.
Cette rubrique **est rèservèe aux annonces non commerciales**
Les annonces de stages feront l'objet de publicités payantes dès le prochain numéro : pour dix lignes d'annonce, il vous sera facturé un abonnement supplémentaire soit 55 F pour la France et 65 F pour l'étranger. Cet abonnement vous permettra de faire connaître notre revue auprès de vos stagiaires (10 lignes d'annonce correspondent à 600 signes ou intervalles).

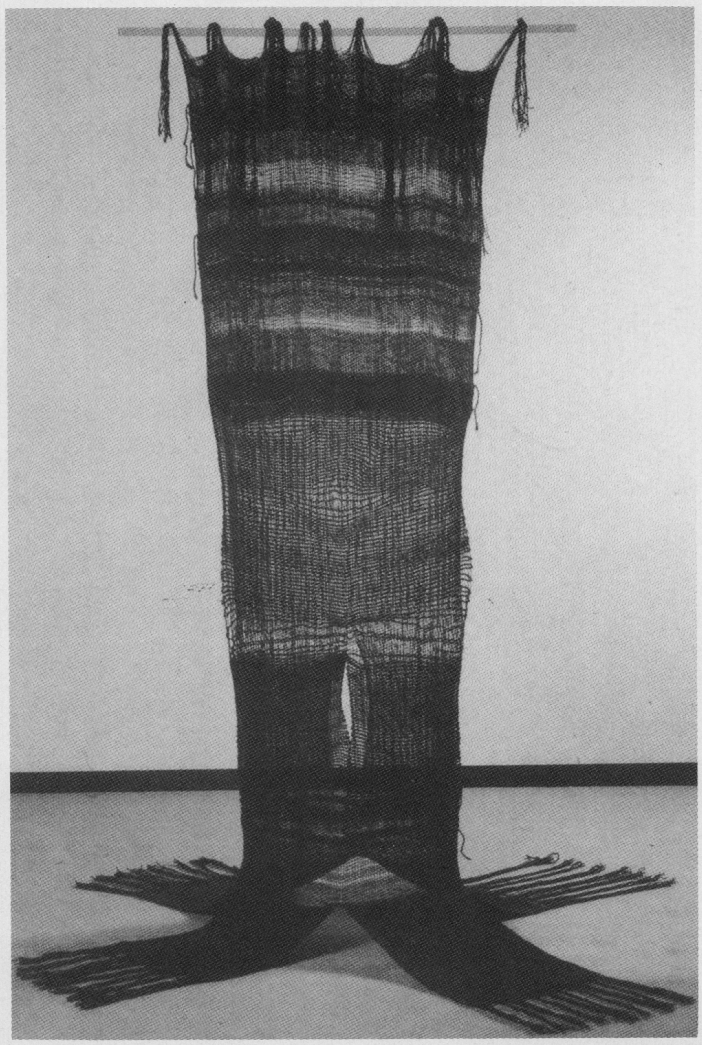
Centre Culturel canadien

5 rue de constantine 75007 paris 551 35 73

TAPISSERIES CANADIENNES CONTEMPORAINES

Micheline BEAUCHEMIN, Helen FRANCES GREGOR, Charlotte LINDGREN, Mariette ROUSSEAU-VERMETTE et 12 autres artistes dont c'est la première exposition à Paris : Denise BEAUDIN, Denise BOSSE, Kaija SANELMA HARRIS, Tamara JAWORSKA, David H.KAYE, Eva KUPICZYNSKI, Andrée MARCHAND, Ursula MATROSOVS, Louise PANNETON, Edmonde POIRIER-MAC CONNELL, Joanna STANIESZ—KIS et Aiko SUZUKI.

Jusqu'au 14 septembre



métro & parking invalides

tous les jours de 9h à 19h



Les métiers à tisser de Glimåkra

Ci-dessus notre métier STANDARD, 110 cm à 180 cm, lance navette, double ensouple, un métier qui peut avoir jusqu'à 12 cadres, 12 pédales et éventuellement 10 lames de dessin pour le damas.
Mais nous avons aussi des métiers plus simples, des métiers de tapisserie Haute lice et des métiers à damas jusqu'à 70 lames de dessin.
Si notre gamme vous interesse, demander notre catalogue à votre revendeur le plus proche.
Nouveauté chez Glimakra :
— ensouple sectionnelle
— attachage simplifié

EN VENTE CHEZ :

MALOURÈNE - 11, rue Lacépède - 75005 PARIS - 707.30.42 – **MALOURÈNE** - 39, rue de la Préfecture - 06300 NICE - (93) 80.92.56 – **TASSINARI et CHATEL** - 1, place Croix-Paquet - 69001 LYON - (78) 28.06.18 – **GILBERT DELAHAYE** - CATALM - 81170 CORDES - (63) 56.01.57 – **LA MAIN** - 209, chaussée de Charleroi - 1060 BRUXELLES - 538.18.59 – **QUINTEFEUILLE** - 18, rue Savorgnan-de-Brazza - 14000 CAEN - (31) 74.47.58 – **L'ÉCHEVEAU** - 19, bd de Chézy - 35000 RENNES - (99) 79.62.46 – **LA MAISON DU TISSERAND** - 167, rue Fondaudège - 33000 BORDEAUX - (56) 44.07.12 et, 8, rue de la Citadelle - 64220 ST-JEAN-PIED-DE-PORT - (59) 37.00.19 – **ATELIER DE SYLVIE** - 39, rue Léon-Jamin - 44000 NANTES.

Envoi du catalogue et tarif 1980, sur simple demande au revendeur le plus proche de votre domicile.

GLIMAKRA s.a. France.