

DRI A DI

5

TAPISSERIE ARTS TEXTILES

•12F

CONVERSATIONS AVEC FOCHLER / LEMONNIER

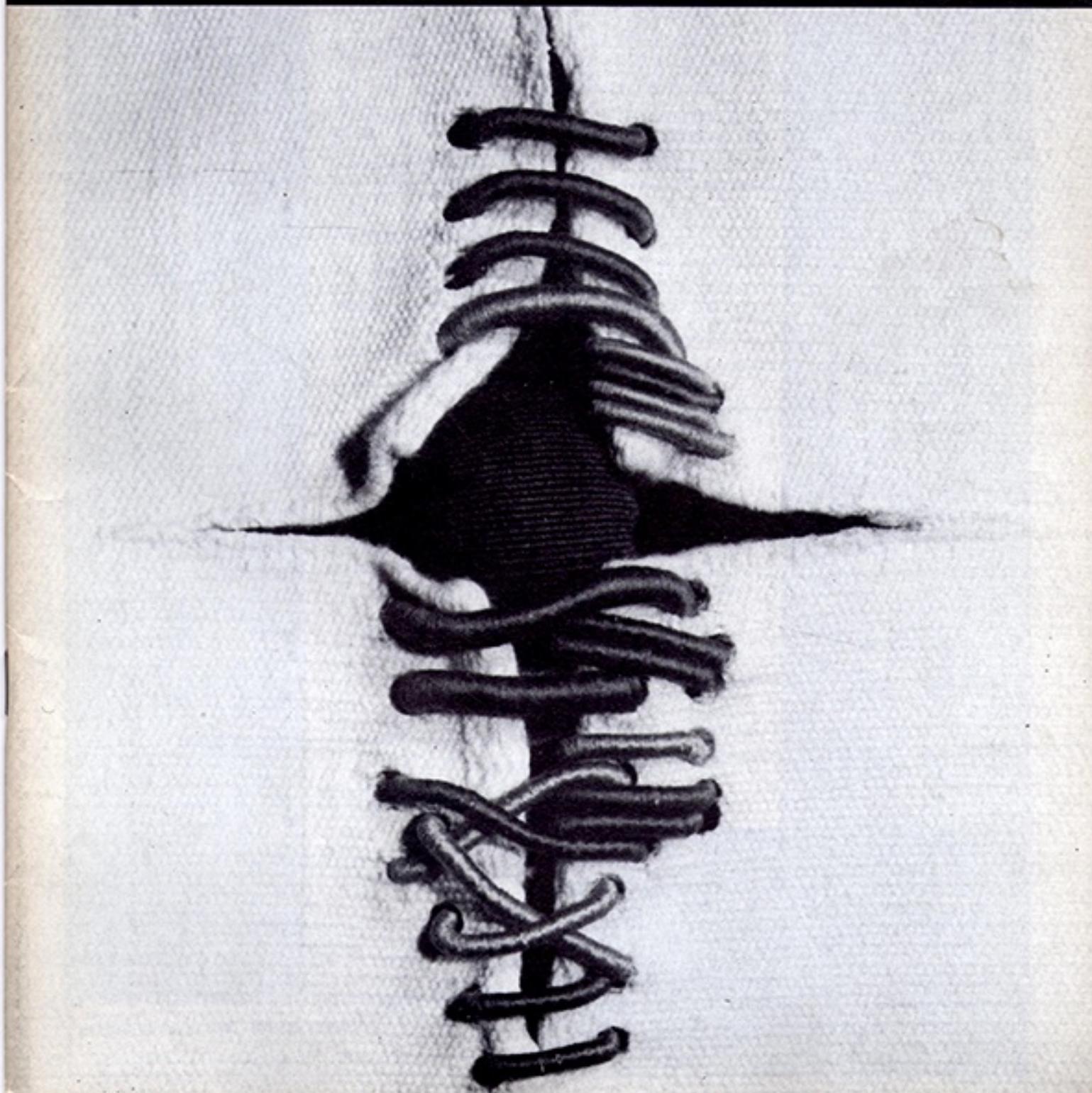
FICHE TECHNIQUE: LE MONTAGE DU METIER

ACTUALITES INTERNATIONALES

DOSSIER ARTISTE/ARTISAN : CACHOUX / LE BARS / VIALLAT

octobre
novembre
décembre
1977

ISSN 0150-0090



ARTISTE/ARTISAN ?

Besides the immediate reaction of the visitors of the exhibition presented last Summer by F. Mathey in the Museum of Decorative Arts, the comments of three participants : Michel Cachoux, collector of stones and gems, argues for a confrontation of natural and human creations. Le Bars speaks of his birds objects of magic. Viallat confronts his experience as a painter, member of the Supports/Surfaces group with the development course of contemporary creators, artists or artisans and with the structures of the world of art : everything lies in everything.

CONVERSATION

Commenting his current exhibition in Paris, Michel Fochler explains the evolution of his work.

Martine Lemonnier describes in a lengthy dialogue her sources of inspiration and her association with the weaver while her works are being executed.

TECHNICAL

Warping on a low-warp loom.
Flax : technology and preparation of the fiber.

Summer and autumn exhibitions

A discussion of the last two books of Julien Coffinet: La pratique de la tapisserie and Métamorphoses de la tapisserie.

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

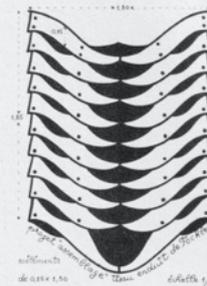
An english version of DRIADI is in preparation. To help us to decide on the form this version should take, would you kindly answer these few questions: Would you prefer a single bilingual journal or a separate English version,

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

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

2

Conversation avec Michel Fochler.
De la tapisserie tissée aux structures en skaï.



4

Petites annonces

5

Conversation avec Martine Lemonnier
Autour des Insectes et des mini-textiles, une créatrice dialogue avec un lissier.

10

Fiche technique: Le montage traditionnel du métier de basse lisse.

18

Fiche technique textile
le rouissage du lin

22

Dossier : Artiste / Artisan ?
Une confrontation entre la réaction des visiteurs de l'exposition proposée par F. Mathey et l'interview de trois exposants : Cachoux, Le Bars et Viallat.



33

Calendrier des expositions.

34

Les expositions de l'été et de l'automne.

41

Adresses : Les fournisseurs de matériaux tapisserie arts textiles.

42

Entre les lignes.
A propos de la parution de deux ouvrages de Julien Coffinet.
Vie professionnelle : Syndicats - Associations.

DRIADI

62 Rue Hoche 92700
Colombes France

Editeur Groupe Tapisserie

Directrice de la publi-
cation : R. Fourquez

Coordinateur
Michel Thomas

Rédaction-Conception

C. Chodkiewicz

F. Galle

S. Kédros

E. Martin

F. Pelenc

C. Perin

F. Casanova

Fiches techniques

C. Caspar-Decker

L. Jatteau (Lice et Couleur)

Calendrier des exposi-
tions : F. Casanova
14 bis Rue Mouton Duver-
net 75014 Paris

Adresses-Petites annonces
R. Fourquez
38 Avenue du Roule
92200 Neuilly
F. Pelenc 41 Avenue de
Clichy 75017 Paris
(Les petites annonces
sont gratuites)

Publicité

Tarifs sur demande chez
C. Perin 1 Place St
Sulpice 75006 Paris

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

France.....40F

Etranger.....50F

Etranger par avion 80F

Abonnement de

soutien.....160F

Vente au numéro

France.....12F

Suisse.....6F

Belgique.....100F

Dépôt légal 4eme tri
mestre 1977

Commission paritaire
N° 59272

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

UN ART DE BRASSERIE?

Les expositions de quelque importance nous questionnent directement par la place qui est accordée aux arts textiles contemporains.

Au Salon des Artistes Décorateurs, si "Habiter c'est vivre" avec un mobilier fonctionnel, ce n'est certainement pas vivre avec le textile. Seul un coin sombre est réservé où l'on entasse des tapisseries, des sculptures textiles, comme des paillasons honteux.

A la FIAC, devenue le musée contemporain des valeurs marchandes, à l'exception des présentations de la galerie Attali ou de la galerie Fournier, les oeuvres textiles sont reléguées sur les murs de la brasserie. Les oeuvres de Daniel Graffin ou de Sheila Hicks étant vraisemblablement confondues avec des torchons; mais contrairement à la biennale de Lausanne, pris comme tels au premier degré.

A la dixième biennale de Paris, qui malgré les critiques, constitue cependant une coupe socio-culturelle significative des démarches artistiques actuelles du monde occidental, l'art textile n'est enregistré que dans sa marginalité acceptée et présenté sous l'aspect d'une dénonciation : les mailles d'un tricot géant, symbole de l'enfermement de la femme dans sa prison ménagère.

L'analyse des salons et des expositions, même fondés sur une sélection internationale, ne constitue certainement pas l'un des meilleurs moyens de comprendre pourquoi l'art textile paraît en voie de marginalisation. Elle nous suggère cependant quelques questions.

La tapisserie est-elle réellement en train de s'enfermer ou d'être enfermée dans un ghetto?

L'étiquette art textile est-elle infamante?

Cette situation est-elle mondiale ou typiquement française? Correspond-elle aux réalités des pratiques artistiques?

En nous donnant le temps d'une enquête pour répondre à ces questions, nous voudrions réaffirmer une réflexion qui naît de l'examen du sommaire de ce numéro du Driadi.

L'art textile et tout particulièrement la tapisserie souffrent d'abord de l'héritage culturel des définitions et l'interrogation de F. Mathey que nous prolongerons sous forme d'un dossier durant plusieurs numéros se pose crûment pour les activités du textile. Peindre est considéré comme une activité artistique, coudre, broder ou nouer comme une activité artisanale. Nous espérons que l'interview de C. Viallat contribuera à repenser ces définitions dans une autre perspective.

Ce n'est pas parce qu'ont été réintroduites des techniques de tricot, de crochet, de macramé, de patchwork, traditionnellement domestiques, ni parce qu'ont été réactualisées les techniques précolombiennes, coptes, amérindiennes ou africaines, traditions de différentes civilisations, que leur utilisation contemporaine ne peut atteindre à l'égal des autres media artistiques, à l'expression d'universalité d'une vision intime.

Couverture : Martine Lemonnier. Mini-textile.
Dos : Viallat. Marquage d'oreilles Escoussures.
Photo Galerie Fournier

Délégués régionaux:

Chantal De Tastes
111 rue Sylvabelle
13006 Marseille

M.M. Meekel, R. Guittier et
Florence Monnier
53 Avenue de la Boissière
49240 Avrillé

G. Goudot-Romain
Résidence Les Amphores
Chemin du petit four
06600 Antibes

N. et G. Garnier
Villa Aziza 22 rue Ben
Omar Bettana Salé Maroc

Imprimerie EMKA

Kruishoutem Belgique

Publication trimestrielle

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

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

Extraits des statuts :

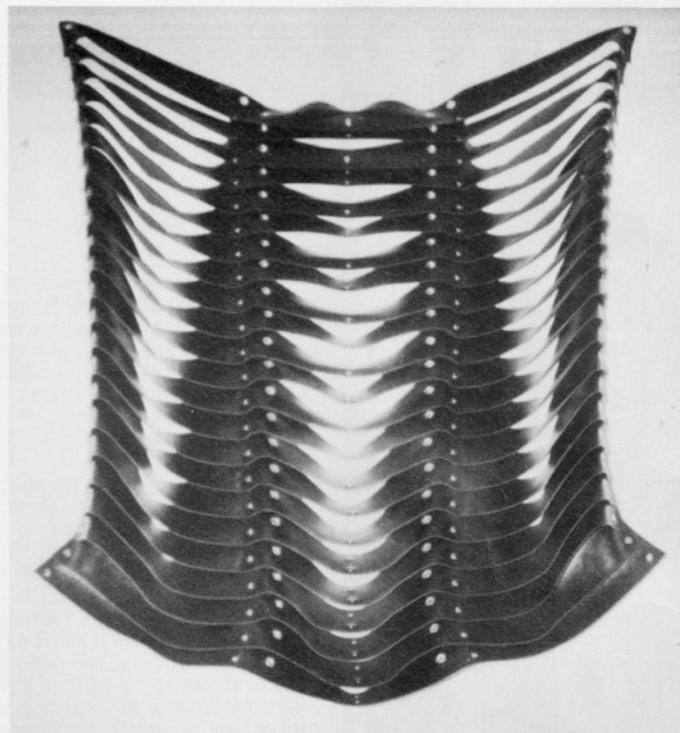
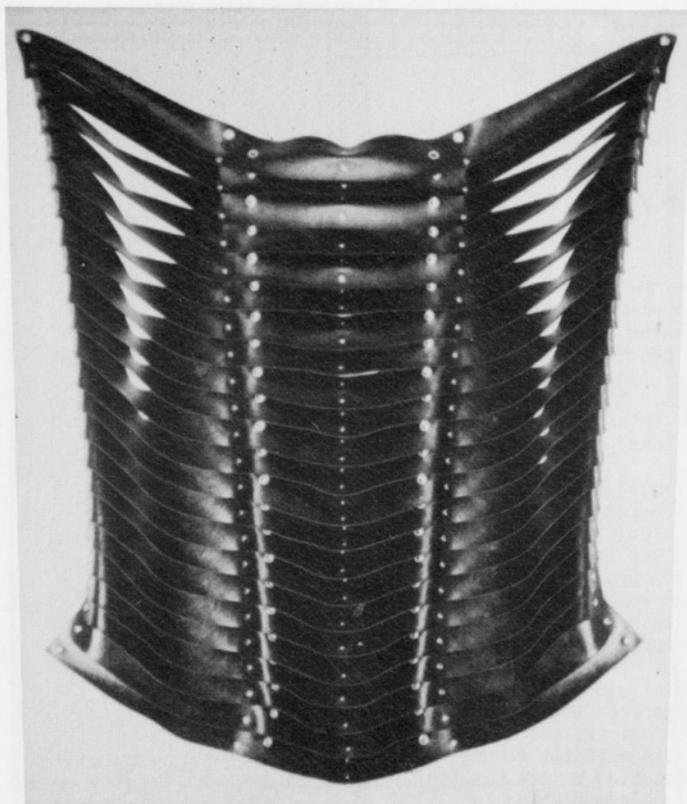
Buts:

Cette association a pour but de favoriser le développement et le progrès de la tapisserie en France et de susciter et encourager la recherche en mettant en commun expérience et connaissance respectives

Conseil d'Administration

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

CONVERSATION AVEC MICHEL FOCHLER



Michel Fochler. Panneaux assemblages noirs. Photo M.F.

-Q. Des carrés cinétiques à ces tout nouveaux "panneaux assemblages noirs" quelle a été ta démarche?

-M.F. Il y a 10 ans, j'étais très intéressé par le phénomène des météores. J'ai cherché à exprimer ce phénomène de brillance et de réflexion de la lumière, ce qui a été mon point de départ. Bien sûr la traduction géométrisante que j'en ai tirée, 200 ou 300 peintures, peut sembler sans rapport, mais néanmoins je pense qu'on peut retrouver cet aspect optique, très visuel de mes tapisseries d'alors. Ce qui m'intéressait, c'était le côté signal, attirer l'oeil par des couleurs virulentes. J'ai fait tisser une cinquantaine de ces projets aussi bien à Aubusson que dans des ateliers particuliers et à celui de St Cyr.

Puis j'ai voulu en tisser moi-même pour connaître le matériau et son travail mais cela ne me suffisait pas, j'ai voulu aller plus loin et capter la lumière elle-même en tissant des fils d'or. J'ai ainsi obtenu de grands panneaux de fils d'or entrelacés de 3 m² environ, dont le prix de revient était très élevé, et de travail très dur. J'avais les mains en sang

Puis un jour en Allemagne, j'ai eu l'occasion de visiter une fabrique de valises en vinyl plastique noir et ce matériau m'a fasciné. Le fabriquant m'a laissé faire des essais et voyant les résultats de mes assemblages textiles, il est devenu mon fournisseur.

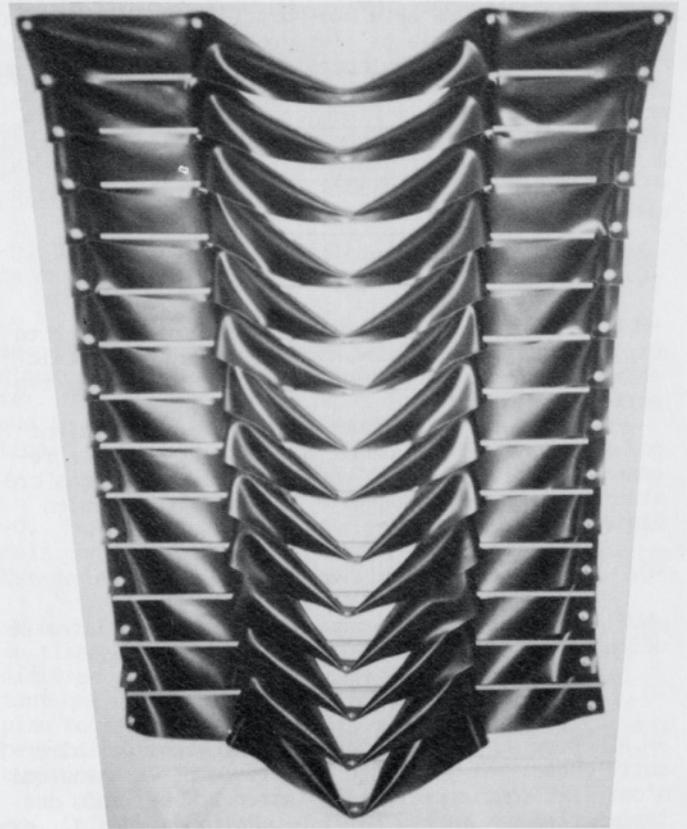
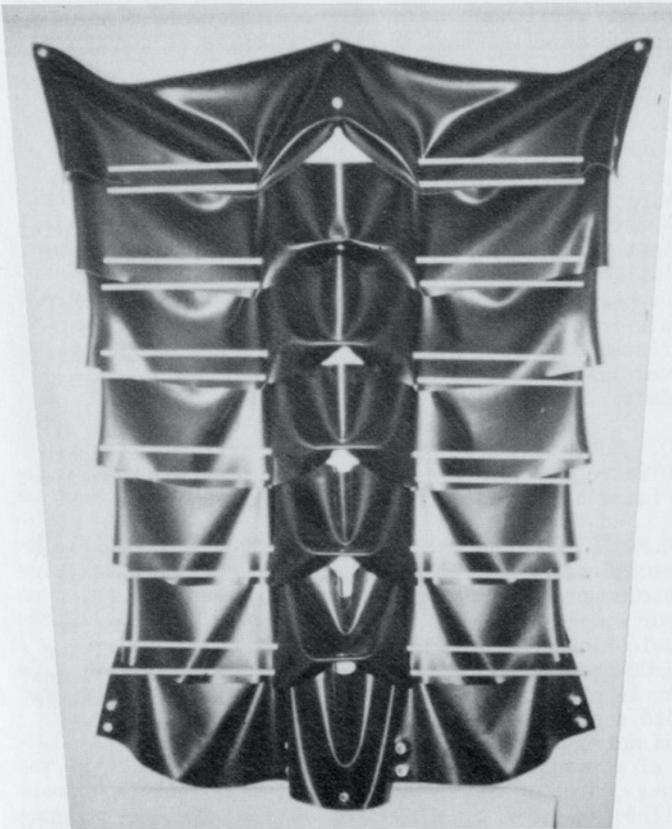
-Q. Mais pourquoi ce revirement soudain et cette rupture avec la couleur?

-M.F. A la suite d'événements personnels, j'ai été amené à un changement radical. La couleur maintenant, m'est très difficile à supporter, je dirais même qu'elle me gêne, et pourtant des personnes ont apprécié ce genre de choses et m'ont acheté....pourquoi tant de couleur pour en arriver là dix ans après.... J'aurais mieux fait de commencer par exploiter une seule couleur et j'aurais sans doute pu évoluer plus vite.

-Q. Pourquoi le noir en effet?

-M.F. Au départ j'ai cherché à rendre une impression de vide : au fond de soi-même il y a le néant et pour moi ce vide se présente comme tache noire et à partir de ce noir j'ai essayé de moduler quelque chose. J'aurais pu présenter de grandes surfaces noires avec uniquement un petit détail de rien, mais j'ai trouvé cela gratuit. J'ai voulu aller plus loin et trouver quelque chose qui apporte une animation au-delà de toute une masse noire. Par exemple ces pressions elles ont un double rôle, fonctionnelles elles servent à relier les bandes et les éléments les uns aux autres, mais en plus par leur brillant elles peuvent donner un effet de cosmos, d'infini, le ciel avec les étoiles.

-Q. Faire respirer la surface en quelque sorte?



-M.F. Oui c'est cela, c'est ce côté respiratoire qui m'a fasciné. J'ai pensé à des éléments humains, des carcasses avec un sternum, une sorte de squelette avec des poumons....

Et puis ces noirs tantôt mats, ou brillants selon la lumière ont des reflets de moires et un rythme ondulatoire très importants pour moi. Cela a beaucoup de présence, quelque chose de presque religieux.

-Q. C'est en tout cas d'un grand dépouillement qui est presque oriental.

-M.F. En effet oui. Je suis attiré par la pureté des formes, en extrême orient. Peut-être d'ailleurs irai-je vivre là-bas, je ne sais pas encore.... C'est un projet, une envie de me renouveler, de quitter définitivement l'Europe. Je ne peux en dire plus. Peut-être irai-je tout aussi bien en Amérique ?

-Q. Et maintenant que vas-tu faire? Vers quels travaux aimerais-tu te diriger?

-M.F. J'envisage d'appliquer mes recherches à de grands édifices. C'est important de pouvoir placer des choses, des volumes très importants et peut-être faire des oeuvres de dimensions énormes, ce qui posera de nouveaux problèmes, à une autre échelle.

Déjà, au stade où j'en suis, mes assemblages n'ont en général que 2 à 3 m de haut. Il y a tout un

calcul à faire, de dosage de forces, pour que cela tienne ensemble sur le mur. J'ai soigneusement étudié au préalable sur de petites maquettes les points de tension et les tractions qui s'opèrent en ces points et les zones de répartition des plis car j'ai voulu ma démarche absolument souple. Il n'y a aucune armature et ces assemblages sont placés directement sur le mur.

-Q. Et combien de temps mets-tu pour exécuter ces travaux?

-M.F. C'est en général relativement rapide pour assembler le tout, mais c'est parce que je travaille dans un projet très précis quand je découpe les éléments de vinyl, il ne faut pas de bavure, pas une irrégularité sinon ça pète.

Bien sûr, c'est une rupture avec la tapisserie que je n'abandonne d'ailleurs pas complètement car des gens m'ont fait confiance dans ce domaine, mais ces deux démarches ne sont pas compatibles. Avant de faire mon choix, j'ai réfléchi pendant deux ans, j'avais un peu peur de quitter la tapisserie pour autre chose, mais cet été le tournant a été décisif. Il faut se faire plaisir d'abord à soi, maintenant j'ai choisi c'est ça que j'ai envie de faire.

-Q. Donc ton exposition à la galerie Sin ' Paora sera une nouveauté ?

FOCHLER

-M.F. Sûrement, ce sera une surprise car je n'ai encore jamais montré cela et j'espère intéresser le public. A part une commande, en cours actuellement, tout ce qui sera exposé dans la galerie sera nouveau. Il y aura environ entre 10 et 15 éléments, cela dépendra de la rapidité de livraison des pressions qui viennent aussi d'Allemagne. Malheureusement, je suis encore tributaire de certains fournisseurs, mais j'espère que cette situation s'améliorera elle aussi.

-Q. Alors artiste ... ou artisan ?

-M.F. Peu importe. Assez amusante d'ailleurs cette exposition, par la confrontation qu'elle permettait entre les choses différentes qui ont souvent des rapports lointains.

Bien sûr, les oeuvres d'art ne se voulaient pas signées, mais on savait qui faisait quoi, on reconnaissait la main. Il aurait fallu trouver des créateurs totalement inconnus. Les carmélites seules étaient anonymes.

-Q. Le circuit officiel, en somme ?

-M.F. Bien sûr mais il faut bien que les artistes se défendent

-Q. N'es-tu pas tributaire d'un style ?

-M.F. Bien sûr. J'ai bien réfléchi avant de faire autre chose. Si je change tout le temps les gens qui m'ont fait confiance vont se lasser. J'ai vendu des tapisseries en France, Belgique, Hollande, U.S.A. et en Italie mais je reste au stade du collectionneur. Je ne désire cependant pas arriver à l'art industrialisé. Il faut placer l'art à la portée de tous, mais il ne faut pas galvauder complètement sa création, en la mettant au rang de la botte d'asperges ou de la boîte d'allumettes.

-Q. Donc pas d'art accessible aux masses ?

-M.F. ça me gêne. Rien n'est jamais d'ailleurs accessible à cent pour cent. Il y a toujours une marge. Il faut voir les choses autrement. Malgré tout, j'ai des projets pour accéder à un prix de revient encore plus bas que celui que je pratique actuellement pour démocratiser au moins le prix. Mes assemblages sont numérotés, comme en tapisserie. Je fais un tirage de 5 ou 6 panneaux, bien sûr avec des variantes car c'est fait à la main pour un prix de 6.000 à 7.000 F. Mais pour ce prix là les gens ont quand même un certain espace et qui je le souhaite présente un intérêt pour eux.

-Q. Donc un matériau pratique, une fabrication rapide qui aurait pu s'inscrire dans le cadre du Salon des Artistes décorateurs de cette année?

-M.F. Certainement, cela permet de couvrir de grandes surfaces pour des H.L.M. par exemple à des prix concurrentiels. On m'a d'ailleurs reproché de ne pas être assez cher ! Et puis, c'est un matériau résistant, imputrescible, aussi bien utilisable dehors que dedans. J'espère que les gens apprécieront.

-Q. Malgré tout, tu ne poses quand même pas le problème de la clientèle?

-M.F. Oui, il faut bien continuer à vivre mais ce n'

est pas réellement important car j'ai quand-même un embryon de clientèle, je n'ai pas envie de conquérir le marché !

-Q. Bien sûr il y a des galeries mais y a-t-il de beaux acheteurs?

-M.F. Il y a des galeries qui vivent, celles qui choisissent des créateurs sérieux. Vendre des oeuvres d'art qui n'en sont pas est une réelle fumisterie et c'est alors que les choses deviennent difficiles.

Mais je n'ai pas de message à délivrer. Pour être créateur, il faut avoir un don et ce don se développe avec les années, le crayon à la main. Le reste est néant.

-Q. Cette démarche qui a été la tienne, aimerais-tu en faire profiter d'autres, la transmettre ? et aider à faire naître de nouvelles orientations ?

-M.F. L'enseignement doit rester basé uniquement sur le côté technique, mais du côté création on ne doit absolument pas influencer qui que ce soit, laisser leur originalité aux idées des autres. Transmettre quelque chose à quelqu'un oui, mais ne pas paralyser la démarche. Je ne suis pas intéressé personnellement par le professorat. On ne peut pas nier cependant le côté social de l'oeuvre d'art, mais apprendre l'art aux autres est une erreur.

Octobre 1977

E.Martin F.Galle

PETITES ANNONCES

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

A09 - Lissière ayant suivi une formation de deux années à l'atelier de tapisserie des Beaux Arts d'Angers + un mois d'atelier de production. Recherche travail dans un atelier en région parisienne. Faire offre au journal qui transmettra.

A10 - Cherche à louer une pièce assez grande pour pouvoir y installer un métier; éventuellement à partager. De préférence pas loin du 18ème arrondissement à Paris Ecrire au journal qui transmettra.

A11- Je cherche à acheter un métier de basse lisse plus de 3m plus matériel .Madame Mauvernay Tel (4) 454 32 68.

A12 - Cherche travail de restauration et réparation de tapisseries au point sur canevas. Pour renseignements tel E. Martin 533 96 03 qui transmettra.

A13 - Stage tissage scandinave Tapisserie haute lisse Atelier Arachné J.P.Durand. Chemin du Haut Bourg 49700 Louerre Tel(41) 59 32 19

A14- Abonnée au journal cherche stage de tapisserie dans la région de Pamiers Toulouse. Signaler au journal qui transmettra.

CONVERSATION AVEC MARTINE LEMONNIER

Martine Lemonnier, tisserande, graphiste, dessinatrice réalise des maquettes qu'elle fait exécuter à l'atelier de St Cyr. Norbert est un des lissiers qui intervient dans la matérialisation de l'oeuvre tissée. Charlotte Coleman, Laurence Lebée, Françoise Pelenc, Evelyne Prieux et Mireille veauvy les questionnent et les invitent à se questionner mutuellement. De la conception à la réalisation.

-Q. Quand tu fais un dessin, le fais-tu pour lui-même ou en fonction de la tapisserie?

-M.L. Le dessin est mon moyen d'expression. C'est spontané. D'ailleurs je m'exprime mieux avec un crayon qu'avec des mots. Pour la tapisserie, le dessin est différent. C'est un carton.

-Q. Tes dessins ont-ils été à la base d'autres projets que des tapisseries?

-M.L. Non, actuellement pour ce que je voulais réaliser, je trouve que la tapisserie est la technique la mieux adaptée. Elle traduit des formes précises, sans trop de rigidité, de froideur. J'aurais pu les réaliser en bois, en métal ou en terre, mais il y a dans ces matériaux durs un aspect définitif, non déformable, qui me gênait.

Pour d'autres recherches, je projette d'employer la terre.

-Q. Pourquoi en textile, utilises-tu toujours les mêmes matériaux et uniquement certains, comme les cotons, les plastiques?

-M.L. Je cherche surtout à traduire des graphismes; la couleur est donc accessoire dans la traduction; mais ce n'est pas un arrêt définitif, ça peut changer. Dans mes recherches de volumes la couleur est absente, elle n'apporterait rien.

-Q. Pourrais-tu employer la laine?

-M.L. On a déjà employé la laine, mais en petite surface. En général c'est une matière trop molle, trop poilue. Je préfère les matières sèches qui tombent nettes. Elle pourrait être utile pour ses couleurs, mais actuellement elle ne m'apporte rien.

-Q. Pourtant dans les mini-textiles tu l'utilises.

-M.L. La participation de la couleur reste très discrète. Dans les mini-textiles, la couleur me semble nécessaire car les reliefs sont moins importants et il y a aussi un rapport plus important entre chaque matière : l'opposition de brillance et de matité. C'est un point que j'aimerais travailler. La lumière joue beaucoup plus sur une grosse pièce donc les graphismes ne sont pas traduits de la même façon. Un mini-textile ce n'est pas une grande tapisserie en petit, c'est complètement différent, ça demande beaucoup plus de précision, de "fini".

-Q. La couleur, pour toi, c'est secondaire?

-M.L. Non, c'est secondaire actuellement. Mais la couleur est importante dans l'environnement et les objets que nous réalisons font partie de cet environnement. Il est nécessaire de bien l'employer. Mais je me méfie de la couleur, comme de la profusion de matière qui sont souvent là pour masquer une absence de construction.

-Q. Est-ce toi seule qui décides du matériau ou est-ce en collaboration avec le lissier?

-M.L. J'ai une idée du matériau à employer, mais il se peut que d'après le point utilisé, ou par rapport à d'autres matériaux, il y ait des changements à apporter. Alors c'est après discussion et échantillonnage que le choix définitif est fait. Donc en collaboration.

-Q. Dans la mesure où tu fais du tissage, n'as-tu jamais pensé à réaliser toi-même tes propres tapisseries? Est-ce une question de temps?

-M.L. C'est surtout une question de temps. J'ai fait du tissage, pas de tapisserie. Ce sont deux choses différentes et si je réalisais ces tapisseries, en tant que débutante, je me trouverais arrêtée sur le plan technique et je n'aurais pas cette rigueur, cette perfection de réalisation qui caractérise les lissiers expérimentés.

-Q. Qu'est-ce qui t'a décidée à transformer les dessins en tapisseries?

-M.L. Je voudrais préciser ce point. Il n'est pas question de transformer un dessin en tapisserie. Lorsque je projette une tapisserie, je fais un carton plus qu'un dessin, c'est-à-dire que je dessine comme je l'imagine déjà réalisée. La tapisserie apporte une autre dimension en concrétisant les volumes. Elle entre en relation avec celui qui la regarde, elle peut toucher, elle participe à l'environnement.

-Q. Tes premiers contacts avec la tapisserie?

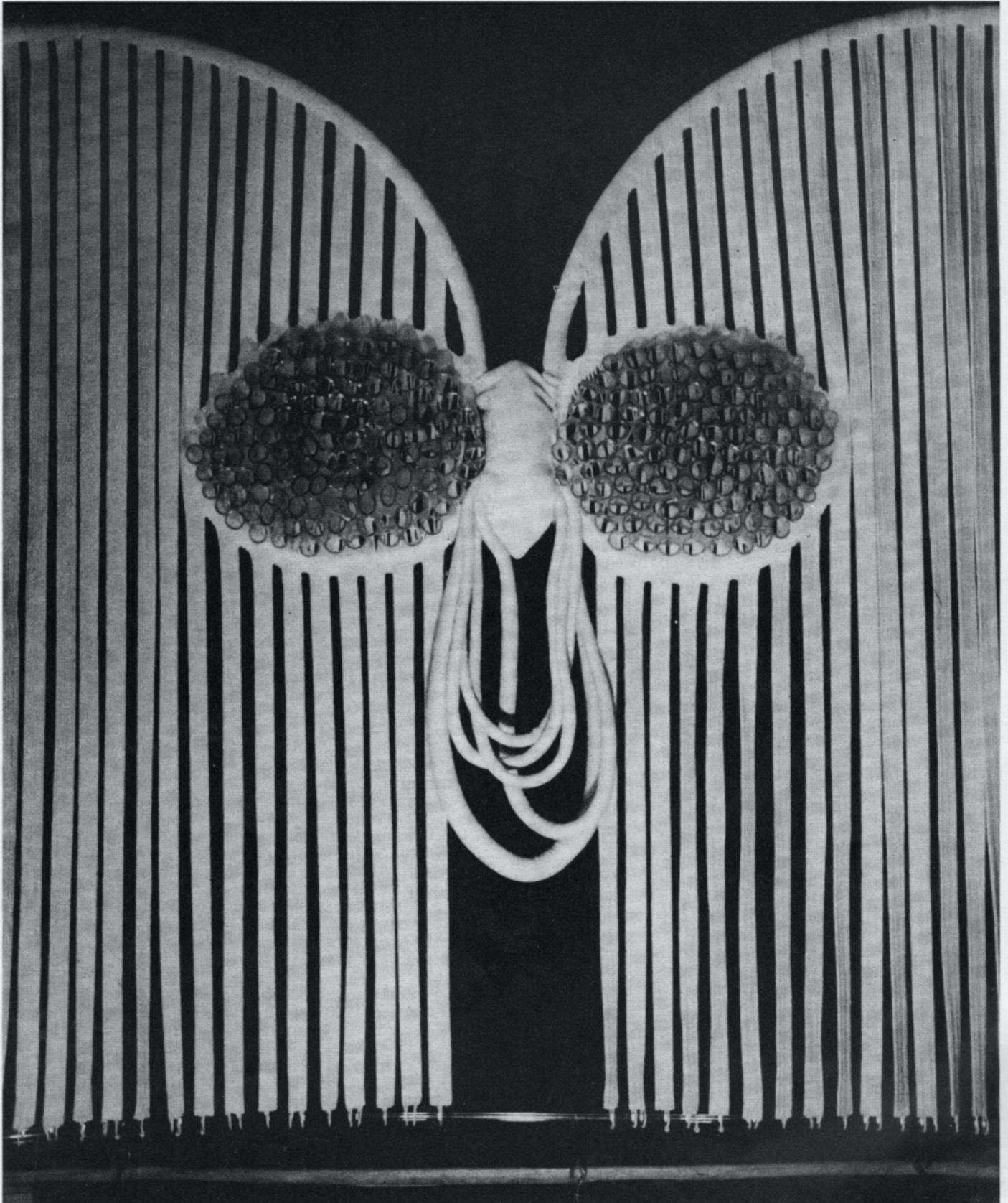
-M.L. Mes premiers contacts ont eu lieu à "La Demeure", quand j'allais voir les expositions. C'est peut-être paradoxalement Grau-Garriga qui m'a donné l'envie d'utiliser cette technique. C'est d'ailleurs à "La Demeure" que j'ai trouvé l'adresse de l'atelier de St Cyr et comme je connaissais l'esprit de Pierre Daquin à travers une reproduction photographique, j'ai pensé que je pourrais travailler avec lui.

-Q. Si tu tissais toi-même d'après tes dessins, penses-tu que ton idée première subirait une évolution?

-M.L. L'idée évoluerait, c'est certain! Parce que les idées vont plus vite que la réalisation. Quand je vais à l'atelier voir une tapisserie en cours, mon esprit est déjà occupé par d'autres projets. La technique est trop lente. Je ne modifierais pas le carton en cours de tissage, mais je risquerais de l'abandonner.

-Q. Le choix des sujets?

-M.L. D'abord mon environnement, la campagne, mes obsessions.



Martine Lemonnier Insecte Photo M.L.

-Q. Les insectes les considères-tu comme réalistes, ou plutôt surréalistes et un peu fantastiques?

-M.L. De tous ces adjectifs, c'est sûrement "fantastique" qui convient le mieux.

-Q. Y a-t-il une rupture entre les insectes, les Oiseaux et ce que tu as fait en mini-textile?

-M.L. Apparemment oui, parce que les mini-textiles paraissent plus abstraits. Mais en fait c'est toujours la même démarche qui évolue. Il y a surtout un changement d'échelle dans le thème. Les mini-textiles c'est la "fissuration" ... d'écorces, de membranes ou des boursuflures, des éclatements. Ils sont aussi "vrais" dans leur apparence que les Insectes ou les Corneilles.

-Q. Oui mais ça renvoie à une idée?

-M.L. Oui la fascination de la transformation d'un état, d'une matière. La dégradation du solide aussi bien que "la mue". Le changement de peau, mais aussi l'idée d'une force contenue peut être d'une oppression jusqu'à un point de rupture.

-M.L. Mais si tu étais amenée un jour à apprendre la tapisserie, est-ce que tu aimerais créer une tapisserie sans l'appui du dessin, c'est-à-dire spontanément, sans la rigueur du carton?

-M.L. De toutes façons, au départ, j'aurais une idée précise de ce que je veux réaliser. Il faudrait que j'aie au cours du tissage une vision complète du travail, ce qui implique de travailler sur cadre.

-Q. Quelle était ta formation au départ?

-M.L. J'ai fait l'Ecole des Beaux Arts de Rouen. J'ai obtenu un diplôme de décoration en présentant des carnets de graphismes. Mais je n'ai pas fait de réalisations en décoration.

-Q. Dans la mesure où tu vis loin de Paris, la stimulation culturelle des expositions ne te manque-t-elle pas?

-M.L. Je ne vis pas à Paris mais j'y viens assez souvent. C'est important de voir le travail des autres, c'est une information, pas une inspiration.

-Q. Crois-tu que c'est important de toujours se tenir au courant de ce que font les autres?

-M.L. Non, ce n'est pas important. Je n'ai pas forcément besoin de savoir ce que font les autres, pour savoir ce que j'ai envie de faire. Je ne cherche pas à m'incorporer dans un courant d'idées qui ne me correspondrait pas.

-Q. Cependant, est-ce que tu sens que tu fais partie de certains courants d'idées actuelles, par exemple le retour à la terre?

-M.L. Je ne saurais pas me classer dans un courant d'idées. Je laisse le soin aux autres de le faire, si cela leur paraît important. Quant à l'influence de la nature, il ne peut s'agir que d'un retour, puisque j'ai eu la chance de naître dans un milieu rural et de ne jamais me couper de son influence.

-Q. Est-ce que tu n'as pas peur de t'apercevoir que quelqu'un a travaillé dans le même sens que toi?

-M.L. Je ne connais pour l'instant "pas grand chose" en tapisserie, mais je ne vois pas à qui je pourrais me rattacher.

Si quelqu'un a les mêmes convictions que moi, il se peut qu'il puisse les exprimer d'une façon ressemblante avec forcément une personnalité qui apportera la différence. Je ne vois pas pourquoi cela me gênerait.

-Q. Penses-tu que ton travail et tes recherches te permettront de faire évoluer la tapisserie?

-M.L. Quand un peintre a réalisé la première toile cubiste, tous ses contemporains ou presque ont suivi sa démarche. Mais il apportait à la peinture un mode d'expression qui n'avait jamais été imaginé avant lui. Donc il a pu entraîner les autres dans sa démarche. Dans ma démarche il n'y a malheureusement rien de semblable. Tu prends une moitié de tapisserie conventionnelle, tu ajoutes une moitié de sculpture contemporaine, tu agites et tu sors "les corneilles", c'est-à-dire une structure textile, donc malléable, non définitive, déformable, variante.

-Q. Exposer, c'est important pour toi?

-M.L. Oui, c'est un moyen de communiquer. La réaction des autres est très importante, stimulante.

-Q. Tu penses à la dimension communication?

-M.L. Oui, mais ce n'est pas la seule motivation. Il y a aussi un besoin personnel qui procure une libération, libération de nos angoisses, de nos peurs, de nos obsessions. Dans ma campagne, ce spectacle continu de la vie et de la mort. Une mort nécessaire à la vie. Les becs destructeurs se nourrissent de la vie des autres. Dans le monde végétal, une vieille écorce tombe pour laisser la place à une autre vie. Et puis dans le domaine de la pensée, l'angoisse de l'oppression, de l'inquisition...

D'une manière plus abstraite, on retrouve dans les mini-textiles cette idée de mort, de "transformation", dans les déchirures, les éclatements ou encore ce peut être la rupture de la carapace des "Interdits". Mais en fait le dessin traduit bien mieux ces sentiments, ces états d'une manière moins précise, plus intuitive ou chacun remplace ses angoisses.

-Q. Une tapisserie terminée peut-elle te servir de nouveau point de départ?

-M.L. Non, en général. Mais le deuxième insecte blanc est né du premier, alors que l'on discutait les différentes possibilités de traduire les yeux.

-Q. Pour en revenir à la réalisation, tout à l'heure tu parlais d'équipe. Quelle est la marge d'interprétation du lissier?

LEMONNIER

-M.L. Le carton est bien précis. Il n'y a pas beaucoup d'interprétations possibles. Ce qui est discuté, c'est le choix du point, la grosseur, la nuance du fil, comme je l'ai dit, sur échantillon. En somme il n'y a pas beaucoup de place pour l'improvisation. Mais on peut en parler avec Norbert à qui j'aimerais poser des questions.

Pour toi, est-ce gênant que plusieurs lissiers travaillent sur une même tapisserie? De ne pas la tisser intégralement?

-N. Ca ne me gêne pas du tout de tisser avec quelqu'un. Ce qui est gênant, c'est surtout en fonction du salaire. Quand on travaille avec quelqu'un, on est tributaire l'un de l'autre. On doit être solidaire pour pouvoir monter en même temps. D'autre part, s'il y a une différence de main, ou de point de vue, il risque d'y avoir une différence visible dans la tapisserie.

-M.L. Pourquoi par exemple dans les Corneilles tout n'est pas tissé d'un seul tenant? Pour cette tapisserie, on aurait pu mettre double de chaîne. On aurait tout tissé d'un seul morceau.

-N. Là c'est un problème aussi de temps de travail. Dans tous les ateliers, c'est le système fonction - temps.

Dans un projet de tapisserie, on ne peut pas prévoir tous les problèmes, même avec un dessin très précis. C'est une question technique très précise : comment la laine va réagir, comment le dessin va réagir une fois tissé.

-M.L. C'est pour cela qu'au cours du travail, il y a une évolution formidable. Pour en revenir à la perfection technique, quelle importance cela a-t-il de tisser plusieurs morceaux? Pour moi c'est le résultat qui compte; on perd un temps précieux. On pourrait faire autre chose pendant ce temps là.

-N. C'est surtout la rigueur technique qui compte pour moi. On a toujours le souci aussi de faire en sorte que les gens comprennent.

-M.L. C'est justement là qu'ils ne comprennent pas ! Quand je vois un volume sur une surface plate, dans une même tapisserie, je me pose des questions. Pour moi finalement, c'est ce que je vois qui est important. Comment c'est réalisé aussi. Mais si ça ne change pas le résultat...

-N. Mais si ça change quand même le résultat. Dans les Corneilles, les tubes étaient mieux faits séparément, sinon la laine aurait travaillé et la tapisserie se serait resserrée. Une tapisserie doit être suspendue 6 à 7 mois pour qu'elle se stabilise. ça fait descendre la laine. ça tasse tout.

-M.L. Quand je suis arrivé à l'atelier, c'était un peu avec "n'importe quoi". Ne connaissant pas la technique, je pouvais très bien penser que c'était impossible à réaliser. En faisant le dessin, je n'ai pas pensé technique mais matière.

-N. Ici aussi à l'atelier on pense matière. La technique est vue par la suite. Au départ, on essaie de rester dans la direction donnée par l'artiste. La technique intervient au niveau du tissage. Des projets auraient été refusés si on n'avait pensé que technique. L'intérêt, c'est de ne pas décevoir l'artiste. On est contraint à trouver la technique qui correspond à l'esprit du carton.

-M.L. Mais toi quelquefois, tu n'as pas envie avec certaines matières que tu travailles, de faire autrement?

-N. Je fais autrement, si j'en ai envie. Mais je suis quand même tenu de respecter le dessin.

-Q. Est-ce que à partir d'un dessin tu sais tout de suite comment ça va se passer?

-N. Ca dépend, sur certains oui, sur d'autres non. C'est une question d'habitude de voir la maquette par rapport au travail fini. Dans la plupart des expositions, on expose la tapisserie sans la maquette. Ainsi on ne peut pas comparer. Il n'y a pas d'erreur.

-M.L. Mais cela n'est pas tellement important.

-N. Il y a des maquettes qui sont plus explicites que des tapisseries. Les maquettes ne sont pas toujours pensées tapisseries. L'intérêt c'est de bien suivre sa ligne et la tapisserie arrive toute seule.

-Q. Préfères-tu avoir un carton bien précis ou une certaine marge d'interprétation?

-N. De toute façon, il y a toujours une marge. Mais un carton bien précis est préférable. Le peintre apporte sa maquette. Il y tient. Il ne veut pas qu'on réalise quelque chose qui n'aurait pas de rapport.

-Q. Jusqu'à présent, tu n'as fait tisser que des reliefs, mais ne serais-tu pas intéressée à ce qu'on tisse un dessin à plat, en trompe l'oeil?

-M.L. Si, j'aimerais bien une fois ce type de travail; mais les volumes ont une présence que l'on ne retrouve pas à plat.

-N. En fait il y a un tel travail de recherche du début à la fin. C'est justement ce que certains peintres ne comprennent pas; ils estiment qu'avec la maquette on peut se débrouiller seul.

-M.L. Est-ce arrivé que les peintres n'ayant pas vu la tapisserie en cours de réalisation, arrivent et trouvent qu'elle est totalement différente de ce qu'ils avaient pensé ?

-N. Ils sont surpris du résultat soit parce qu'ils n'avaient pas réalisé ce que pouvait donner leur carton une fois tissé, soit parce qu'ils ne pensent pas devoir venir au cours du travail.

-M.L. Et pourquoi ne viennent-ils pas?

-N. Mauvaise compréhension. Il y en a d'autres par contre, qui viennent trop souvent. Lorsqu'on a pas de peintre présent (dans le Douanier Rousseau, par exemple), le travail est plus décontracté. On peut se permettre de faire plus de choses, on est plus libre de l'interprétation.

-Q. As-tu l'intention de faire une exposition des tapisseries qui ont été réalisées?

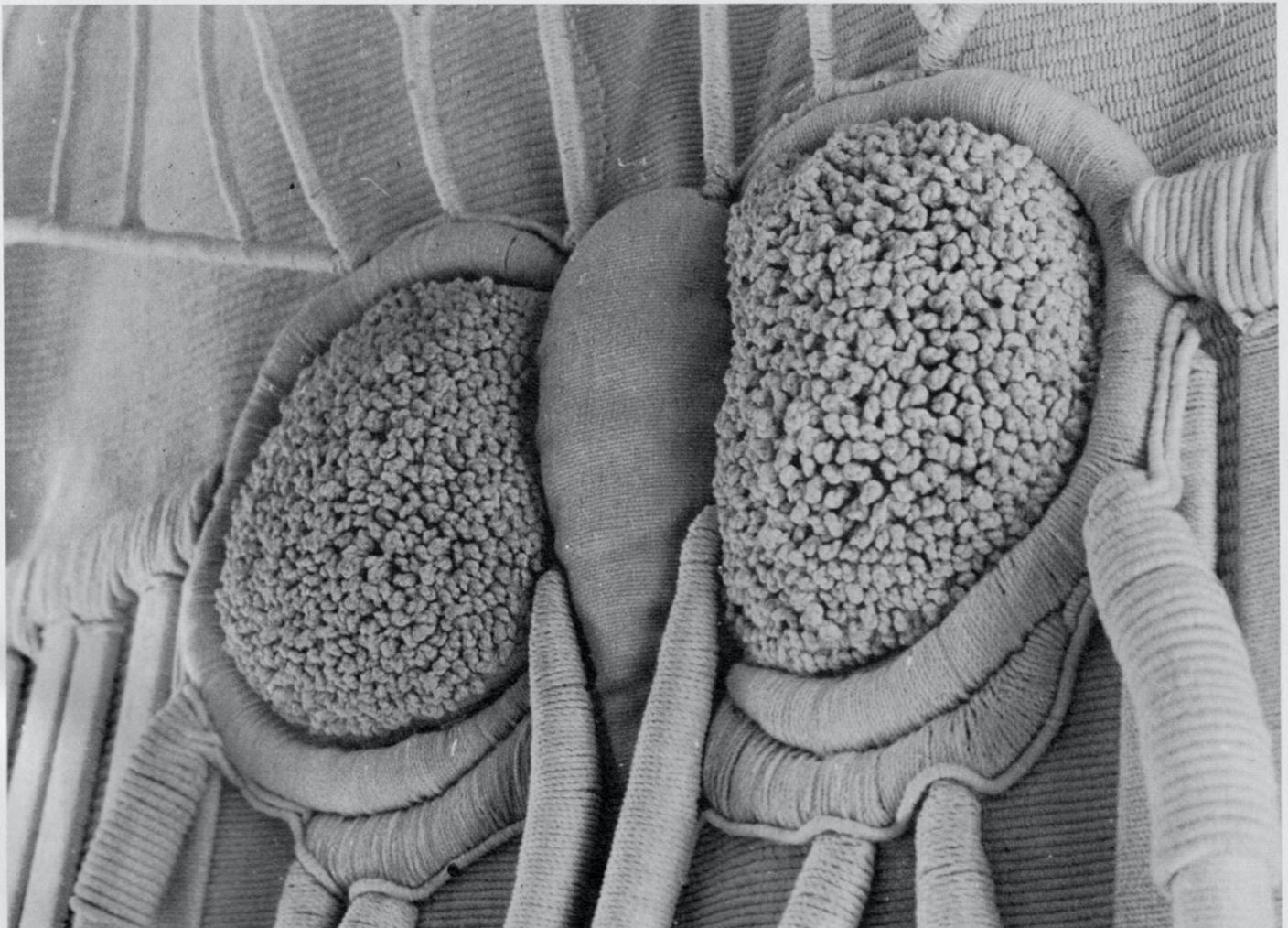
-M.L. Les Corneilles vont être présentées à l'UNESCO et chaque tapisserie va être exposée dans un lieu différent. Une exposition qui les rassemblerait toutes, ce sera pour plus tard.

-Q. Puisque tu parles souvent d'environnement la tapisserie a donc une fonction?

-M.L. Oui parce que cela personnalise un lieu. Ce qu'on nous propose comme habitation n'est pas forcément ce que l'on souhaite. C'est donc un moyen de se retrouver chez soi.

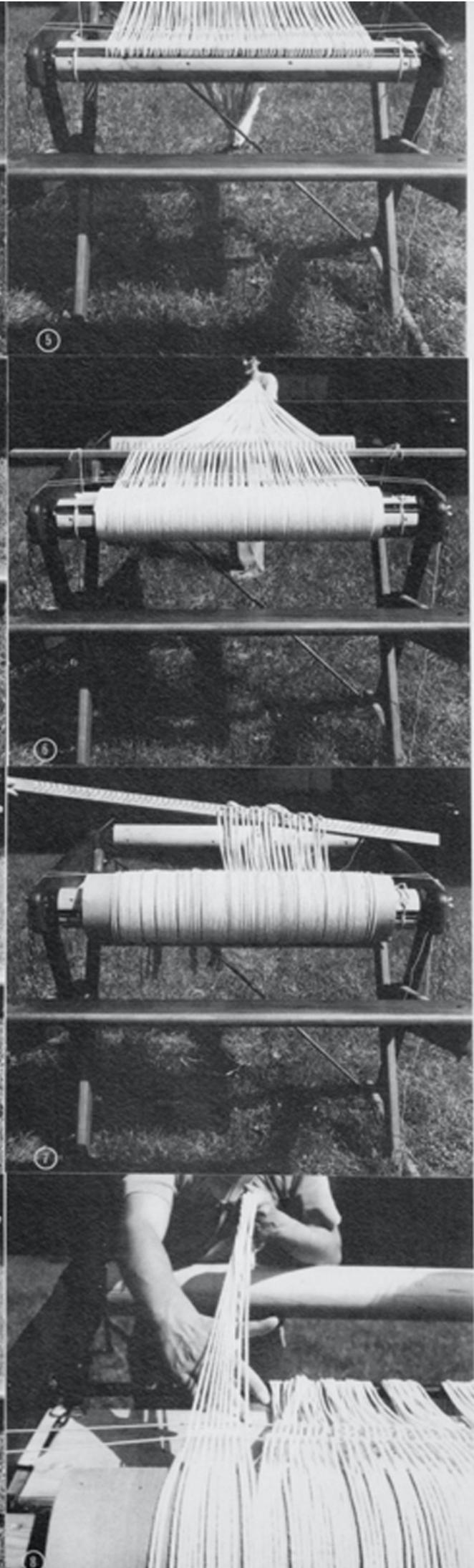
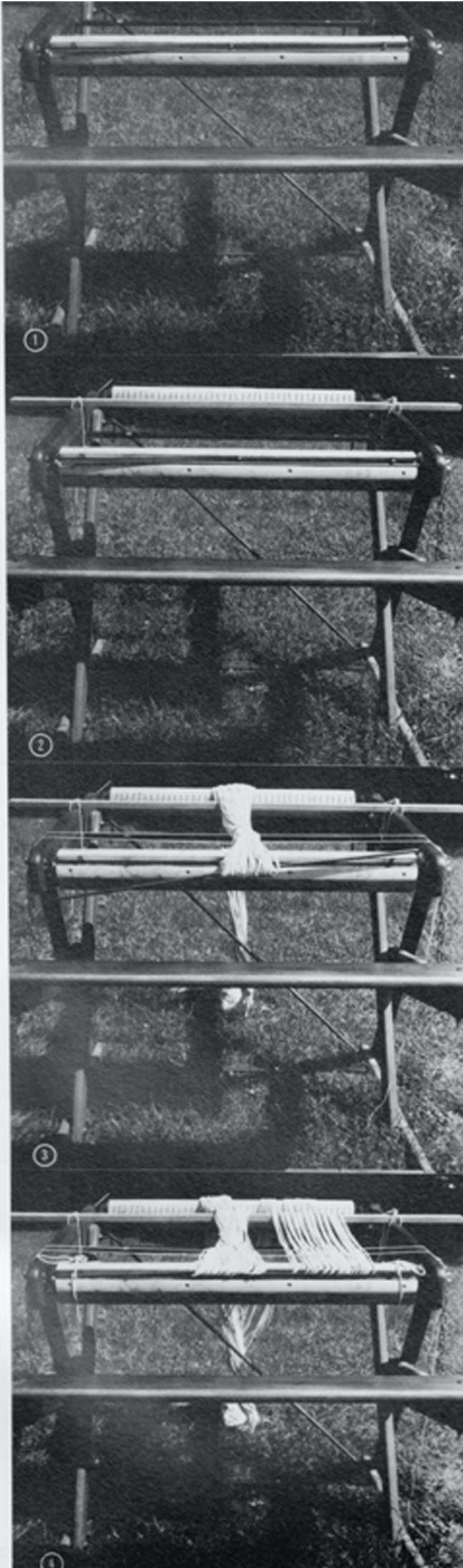
-Q. Si par exemple tu avais une tapisserie à réaliser dans le cadre des 1%, la ferais-tu en fonction du lieu ou en fonction de toi même?

-M.L. Je pense que même si je tiens compte de l'emplacement réservé à la tapisserie, des activités du lieu, on retrouvera forcément un certain état d'esprit. Est-ce qu'on peut imaginer la même tapisserie dans un palais de justice et dans une école?...Les coutures, ça peut être effectivement commun. L'oppression est générale de toute façon. Le lieu où l'on rassemble tout le monde et où on vous ferme le bec, donc, les coutures...

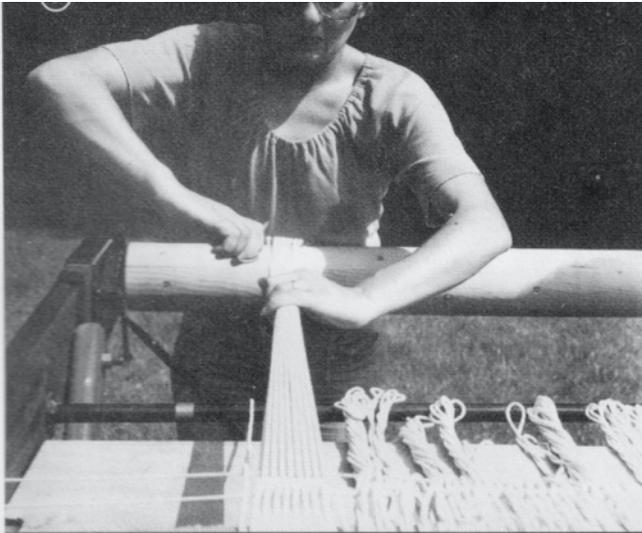


Martine Lemonnier Insecte Photo Driadi

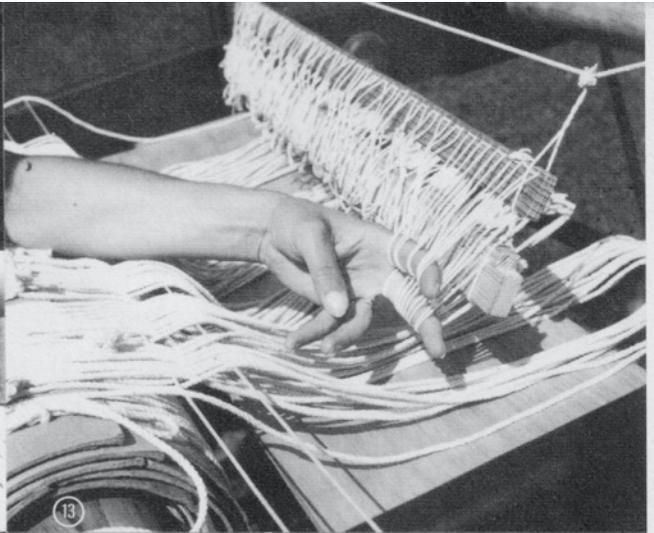
PREMIERE PHOTO	CINQUIEME PHOTO
<p>Métier de basse lice avant montage. Le métier est constitué de deux joues (supports latéraux), de deux ensouples (rouleaux) portant chacune un chenal où se loge le verdillon (tige d'acier).</p>	<p>Répartition sur le verdillon avant de l'ensemble de la nappe de chaîne à la largeur prévue.</p>
DEUXIEME PHOTO	SIXIEME PHOTO
<p>Fixation du rateau, planche en bois sur laquelle sont fixés des clous espacés de 2 cm. Prendre soin de faire correspondre le milieu du rateau avec le milieu de l'ensouple avant.</p>	<p>Démêlage de la nappe par son enroulement sur l'ensouple avant. Prendre soin de séparer après chaque tour de rouleau (avec un carton fort) chaque couche de chaîne pour éviter leur interpénétration pendant l'enroulement tendre la chaîne par l'arrière.</p>
TROISIEME PHOTO	SEPTIEME PHOTO
<p>Mise en place de la chaîne dans le verdillon avant, puis passage du fil de croisure. Mettre les noeuds de fin et de début d'ourdisage sur l'arrière du métier. (Voir fiche technique ourdisage DRIADI n° 3)</p>	<p>Enlever le rateau lorsqu'on arrive à l'extrémité de la chaîne.</p>
QUATRIEME PHOTO	HUITIEME PHOTO
<p>Fixation du verdillon avant. Défaire le lien de croisure pour libérer l'ensemble de la chaîne. Répartition des fils sur le verdillon avant et sur le rateau à raison de 4 fils entre chaque clou, pour un montage à 2 fils au cm, 6 fils pour un montage à 3 fils au cm etc.</p>	<p>Séparer les fils hauts et les fils bas de la nappe de chaîne à l'aide du fil de croisure.</p>



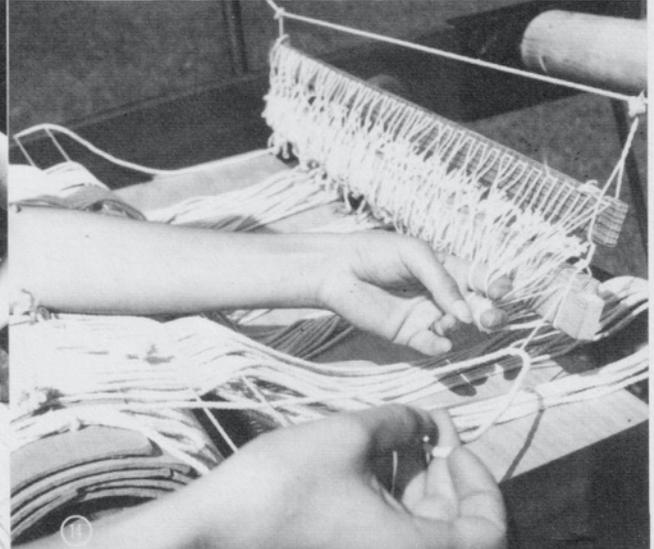
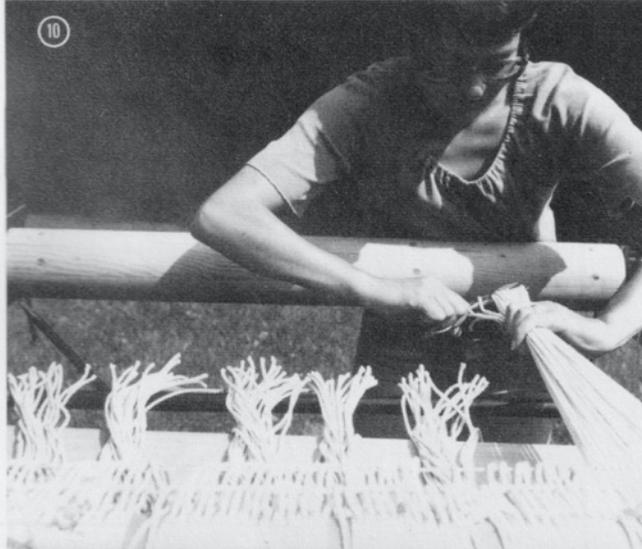
NEUVIEME PHOTO	TREIZIEME PHOTO
<p>Couper l'extrémité des boucles de la chaîne.</p>	<p>Présentation des lices en prévision de l'enfilage des fils de chaîne.</p>
DIXIEME PHOTO	QUATORZIEME PHOTO
<p>Coupe de la dernière partie de la chaîne.</p>	<p>Prendre le premier fil de chaîne qui se trouve en dessous du premier fil de croisure pour le passer dans la première lice du bâton de lices bas, en le ramenant vers soi.</p>
ONZIEME PHOTO	QUINZIEME PHOTO
<p>Fixation du portique porte-lices en tendant un fil sur deux montants. Confection de deux boucles (flèches) d'environ 15 cm pour supporter les batons de lice.</p>	<p>Même opération mais avec le deuxième fil de chaîne qui se trouve placé au-dessus du premier fil de croisure et qui viendra se loger dans la première lice du bâton de lice haut. Continuer l'opération fil après fil.</p>
DOUZIEME PHOTO	SEIZIEME PHOTO
<p>Fixation des bâtons de lice dans les boucles. (Voir détail photo n° 13)</p>	<p>Tous les fils de chaîne sont passés dans leurs lices respectives. On voit sur la photo l'avant dernier fil de chaîne passé dans la lice du bâton de lices bas.</p>



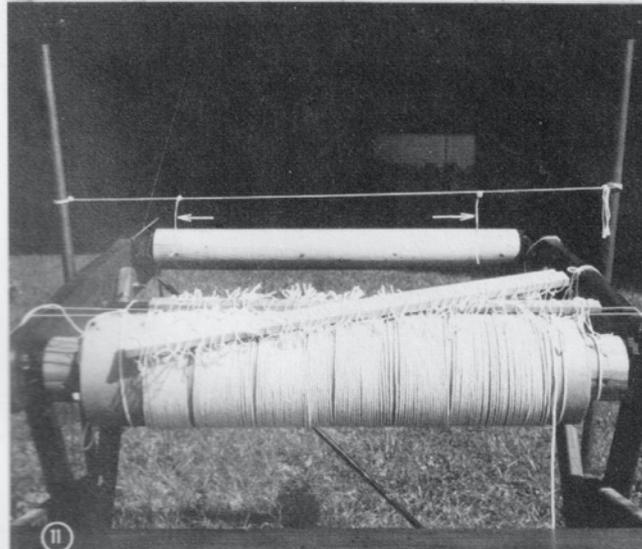
10



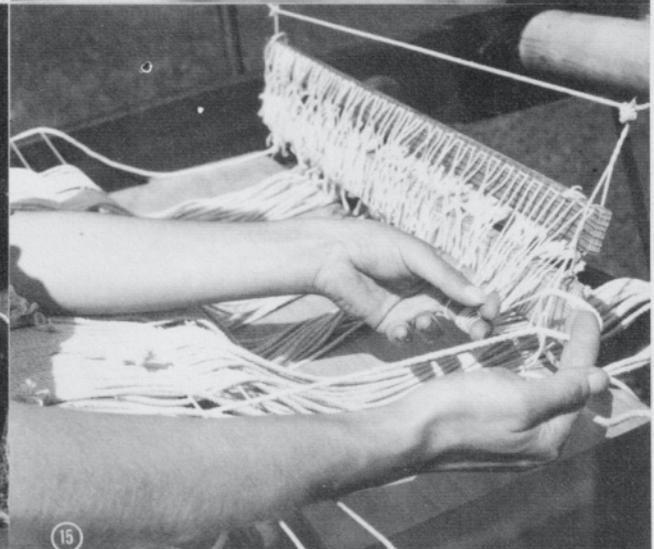
13



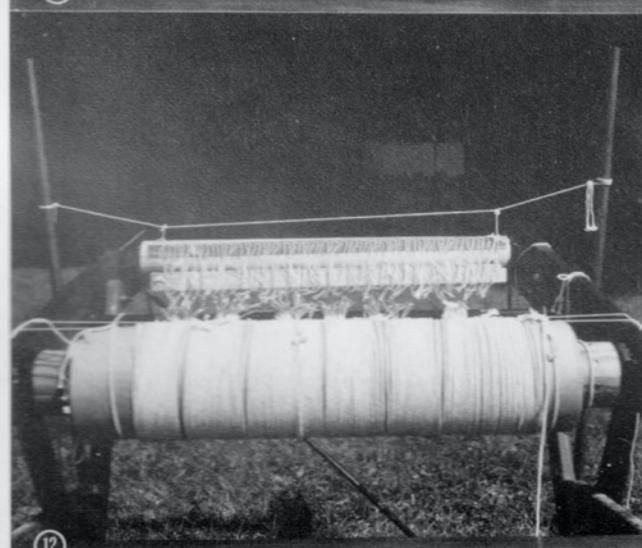
14



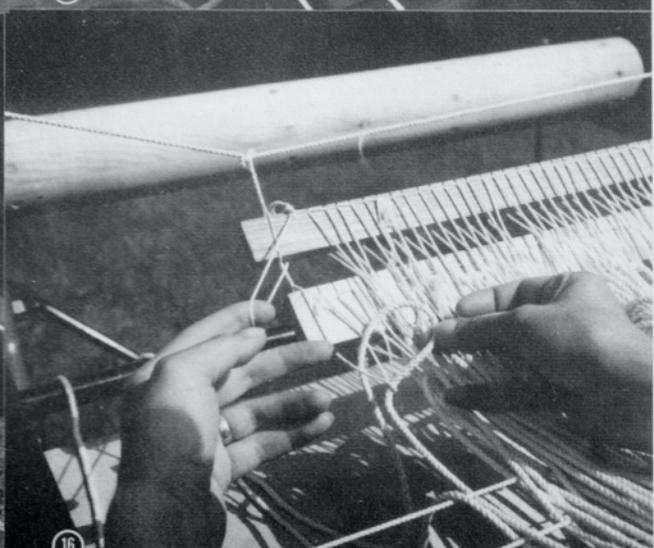
11



15

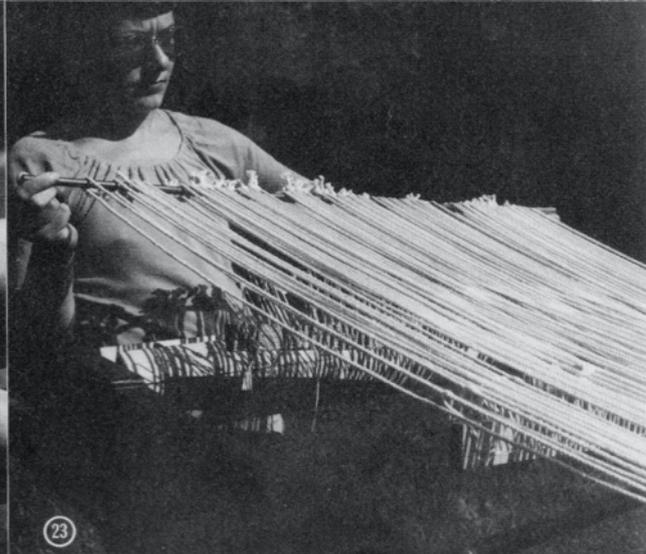
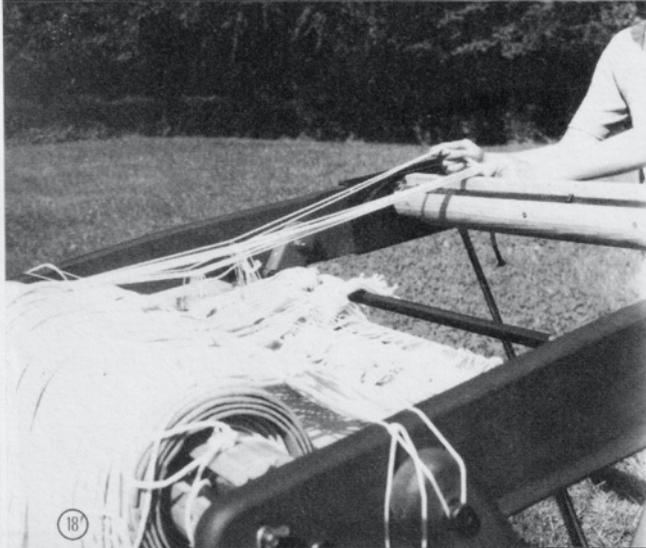
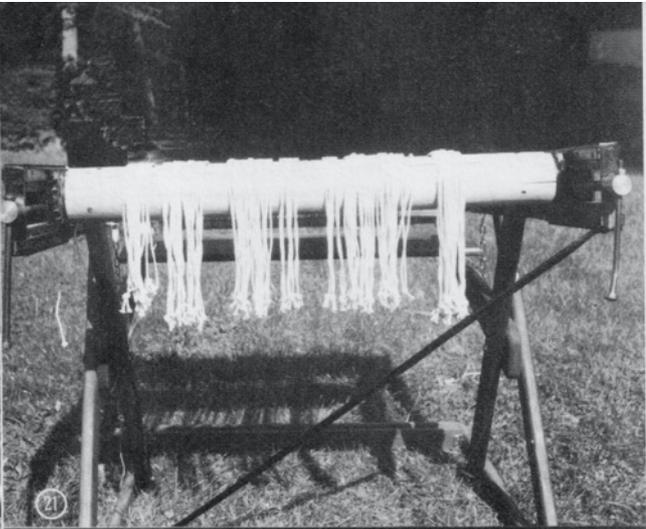
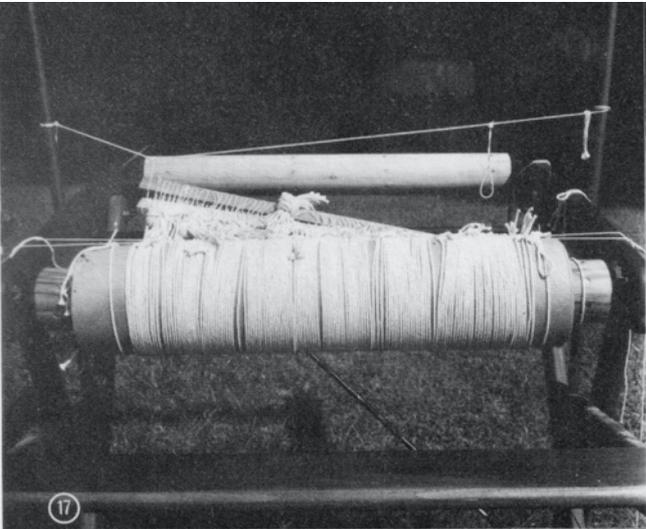


12

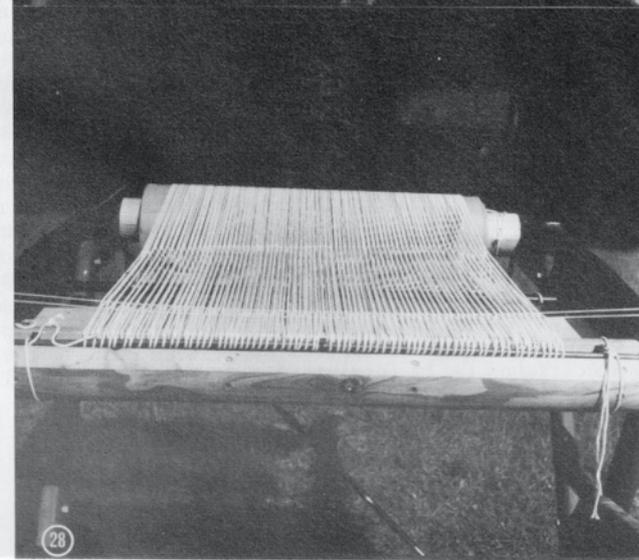
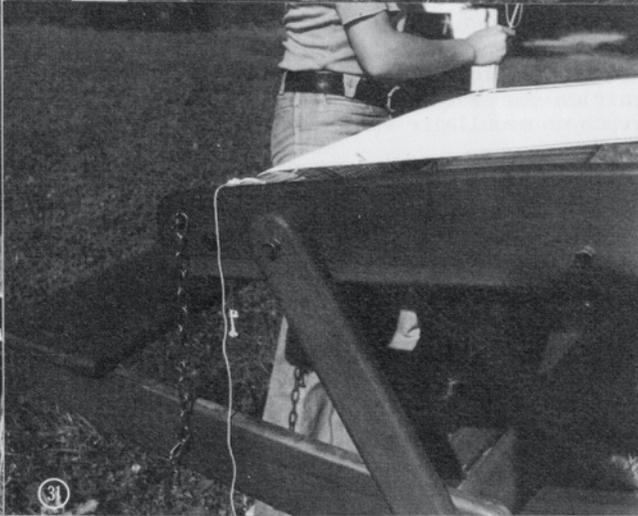
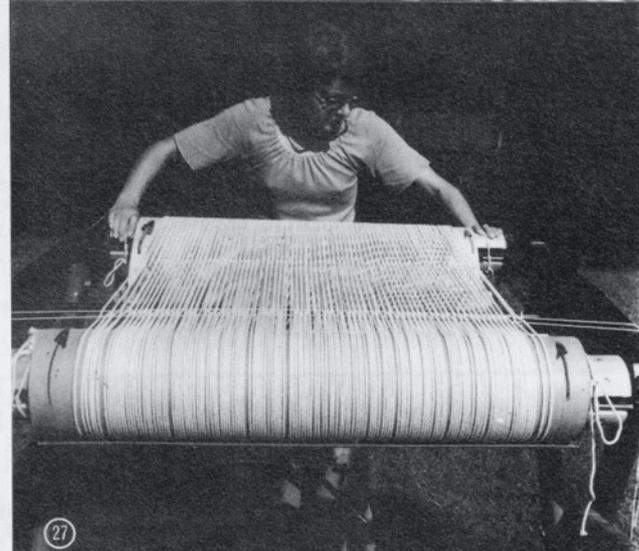
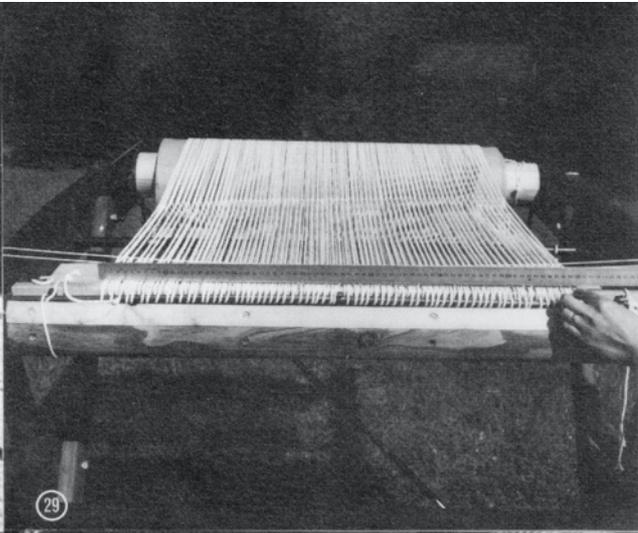
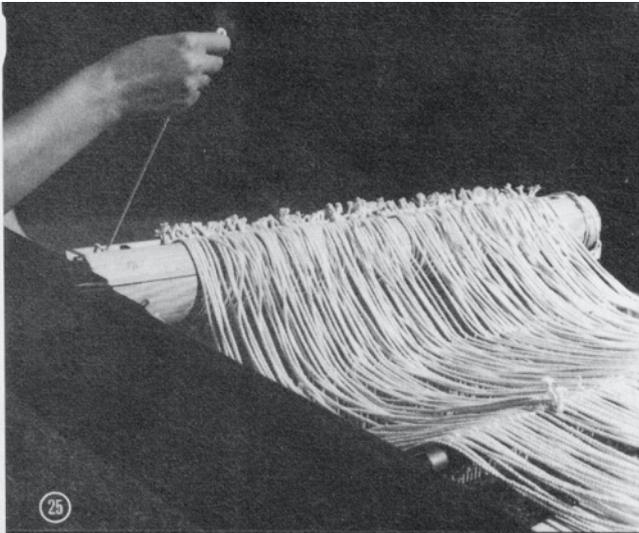


16

DIXSEPTIEME PHOTO	VINGT ET UNIEME PHOTO
<p>On enlève l'ensemble de l'installation porte-lices.</p>	<p>Présentation de l'ensemble des fils de chaîne noués sur l'ensouple arrière.</p>
DIXHUITIEME PHOTO	VINGT DEUXIEME PHOTO
<p>Présentation des fils de chaîne placé chacun dans une lice, en vue du nouage. Le nouage se fera avec deux fils en prenant successivement un fil de chaîne haut et un fil de chaîne bas.</p>	<p>Passage du verdillon arrière dans les boucles formées par les noeuds. On remarquera qu'il est plus facile d'obtenir la séparation dans la nappe, en appuyant sur le bâton de lices arrière.</p>
DIXNEUVIEME PHOTO	VINGT TROISIEME PHOTO
<p>Exemple de noeud avant serrage.</p>	<p>Présentation de la nappe de chaîne répartie sur le verdillon arrière.</p>
VINGTIEME PHOTO	VINGT QUATRIEME PHOTO
<p>Noeud serré. Il est très important que chaque reste de fil de chaîne après le noeud soit de longueur égale.</p>	<p>Insertion du verdillon dans le chenal de l'ensouple arrière. Répartir à espaces réguliers les noeuds pour la dimension prévue.</p>



VINGT CINQUIÈME PHOTO	VINGT NEUVIÈME PHOTO
<p>Fixation du verdillon sur l'ensouple arrière. Bien dégager les noeuds en les tirant vers l'extérieur.</p>	<p>Rangement définitif à largeur choisie des fils de chaîne (à l'aide d'un mètre) à raison de 2 fils, 3 fils ou 4 fils au cm selon le choix.</p>
VINGT SIXIÈME PHOTO	TRENTIÈME PHOTO
<p>Rangement définitif des fils de chaîne sur l'ensouple arrière.</p>	<p>Fixation des marches à leur bâton de lice respectif. Bien centrer le bâton de lices avec la corde reliant la marche au bâton.</p>
VINGT SEPTIÈME PHOTO	TRENTE ET UNIÈME PHOTO
<p>On fait passer l'ensemble de la nappe de chaîne de l'ensouple avant sur l'ensouple arrière par une opération d'enroulement (dans le sens des flèches de la photo)</p>	<p>Les fils de croisure sont enlevés:</p>
VINGT HUITIÈME PHOTO	TRENTE DEUXIÈME PHOTO
<p>L'enroulement est total sur l'ensouple arrière; on aperçoit à nouveau le verdillon avant</p> <p>On aura pris soin de bien mettre les cartons entre chaque épaisseur de chaîne au cours de l'enroulement.</p>	<p>Démarrage des premières duites de votre chef-d'oeuvre.....</p>



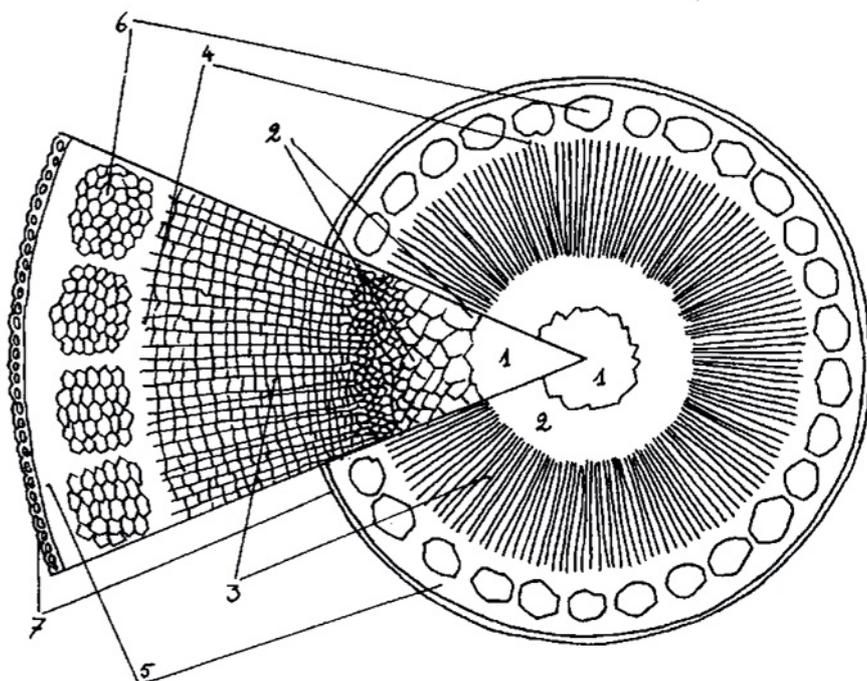


Fig 1

Coupe transversale d'une tige de lin

- 1 Cavité centrale
- 2 Parenchyme médullaire
- 3 Bois
- 4 Cambium
- 5 Parenchyme cortical
- 6 Faisceaux fibreux
- 7 Epiderme

COMPOSITION DE LA TIGE DE LIN

Lorsque l'on examine la coupe transversale d'une tige de Lin arrivée à maturité, on distingue en partant de l'extérieur (voir figure n° 1) une couche de cellules à parois épaisses formant l'épiderme et recouverte sur l'extérieur d'une mince couche cireuse, sous l'épiderme se trouve le parenchyme cortical composé de matière gommeuse appelée pectose. C'est dans la couche du parenchyme cortical que se situent les faisceaux fibreux (on compte environ 30 à 40 faisceaux fibreux par tige, composés chacun de 10 à 40 fibres élémentaires), sous le parenchyme cortical vient le cambium ou couche génératrice sous laquelle se trouve le bois et enfin le parenchyme médullaire entourant la cavité centrale.

CARACTERISTIQUES DE LA FIBRE ELEMENTAIRE

La longueur de la fibre élémentaire peut varier de 2 à 90 mm et est en moyenne de 25 mm, de forme cylindrique sur la majeure partie de sa longueur, la fibre de Lin possède des extrémités effilées. Son diamètre se situe entre 8 et 25 microns et est en moyenne de 18 microns.

La fibre élémentaire est constituée de cellulose presque pure, environ 98 %.

Toutefois, il est à remarquer que la fibre élémentaire n'est pratiquement jamais utilisée seule. En effet, en filature, la matière première est la filasse de Lin, qui, nous le verrons lors du filage, est un assemblage de plusieurs fibres élémentaires liées entre elles par un ciment que les agents du rouissage n'ont pu entièrement décomposer.

THEORIE DU ROUISSAGE DU LIN ROLE DU ROUISSAGE

Le rouissage du Lin est une opération indispensable qui a pour but de libérer les faisceaux de fibres et les fibres élémentaires en éliminant les ciments du parenchyme cortical et en dégradant ceux qui lient les fibres élémentaires entre elles dans un même faisceau.

La qualité de la filasse du Lin dépend en grande partie de la façon dont on a procédé au rouissage et des conditions dans lesquelles celui-ci s'est déroulé. Il est donc important d'apporter le plus grand soin à cette opération.

Il existe plusieurs modes de rouissage : le rouissage à terre, le rouissage à l'eau dormante, le rouissage à l'eau courante et les rouissages mixtes. Le rouissage à terre est de loin le plus usité, mais le rouissage donnant la meilleure qualité de fibres est, sans nul doute, le rouissage à l'eau. Actuellement, le rouissage à l'eau courante ne se pratique plus, seul le rouissage en cuve à l'eau tiède est encore utilisé. Toutefois, nous verrons pour information le rouissage à l'eau courante, car celui-ci donna, en son temps, d'excellentes qualités de filasse.

PROCESSUS BACTERIOLOGIQUE DU ROUISSAGE A L'EAU

Lorsque le Lin est dans l'eau, une certaine partie des combinaisons albumineuses et des hydrates de carbone contenus dans la tige se dissout et fournit aux bactéries aérobies une nourriture abondante. Celles-ci se multiplient rapidement tout en absorbant les réserves d'oxygène de l'eau. Privées d'oxygène, elles sont bientôt supplantées par des bactéries anaérobies qui décomposent la pectose en dégageant des ferments pectiques. Alors les bactéries aérobies, les bacilles du foin, les ferments lactiques et acétiques ainsi que les moisissures, s'accumulent à la surface, empêchant l'oxygène de l'air de pénétrer dans l'eau. Les produits de la décomposition ainsi libérés sont l'acide butyrique, l'acide lactique, l'acide acétique et d'autres acides ainsi que l'hydrogène et le gaz carbonique. L'odeur suffocante, qui caractérise cette décomposition, est due en partie à la présence de l'acide butyrique. Une fois les matières pectiques décomposées, il faut arrêter le rouissage, car, les bactéries anaérobies attaqueraient la cellulose des fibres, et de plus, on constate, en même temps, l'apparition de bactéries spécifiques de la fermentation de la cellulose qui décomposeraient et détruiraient les fibres.

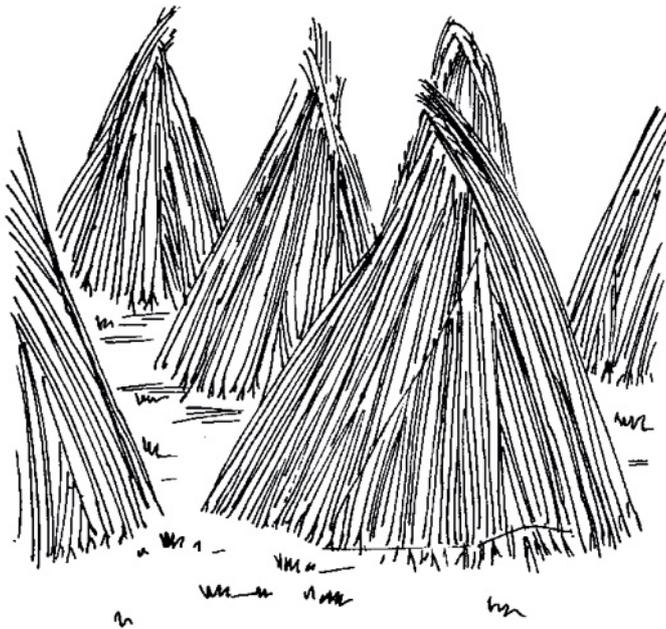


Fig 2- Séchage du lin en cahoutes

PROCESSUS FUNGIQUE DU ROUISSAGE A TERRE

Ce sont des champignons qui sont responsables du rouissage à terre et principalement le "cladosporium herbarum" qui est semble-t-il l'agent le plus actif de cette forme de rouissage.

Ils décomposent avec virulence le parenchyme cortical (pectose) et même, très souvent, la cellulose des fibres, diminuant ainsi sensiblement leur solidité.

Pour obtenir un développement optimum de ces moisissures, il est indispensable de choisir la période du rouissage à une saison où l'on puisse bénéficier de l'alternance des pluies, des rosées, du vent et du soleil.

METHODES DE ROUISSAGE DU LIN

ROUISSAGE A TERRE

Appelé également rouissage à la rosée, rouissage sur pré, rorage, rosage ou sereinage, le rouissage à terre est le procédé le plus grossier, mais aussi le plus économique, le plus pratique et le moins polluant.

Après arrachage au stade maturité jaune tardive, le Lin est séché en chaînes puis égrené. Ensuite il est étendu en couches minces sur un pré nouvellement fauché ou sur un gazon ou bien encore sur un champ récemment moissonné, mais jamais directement sur le sol, surtout, si celui-ci contient du fer, car l'oxyde de fer tache la filasse de Lin (taches de rouille).

Les pluies, au début de l'étendage, et les rosées favorisent le rouissage à terre. Si le temps est trop sec, il y a lieu d'arroser les tiges pour aider à la fermentation. Il faut retourner le lin plusieurs fois pendant l'opération, afin qu'il subisse sur toute sa surface l'action de la fermentation, de l'air et de la lumière. Ceci est très important et permet d'obtenir une filasse d'aspect et de qualité homogènes.

Cette technique de rouissage demande entre trois semaines (lorsque le temps est favorable : alternance de la pluie et du soleil) et huit semaines (saison trop sèche). Elle se pratique ordinairement d'août à fin octobre, mais certains liniculteurs préfèrent attendre le mois de Mars suivant pour l'exécuter. On s'aperçoit que le rouissage est terminé lorsqu'en cassant la tige, les fibres se libèrent facilement. Poussé trop loin, le rouissage endommagerait sérieusement les fibres, il faut donc être particulièrement attentif à la phase finale de cette opération afin de ne pas dépasser le moment optimum pour l'arrêter. Le rouissage terminé, il est important d'arrêter la fermentation. Pour ce, le lin roui est mis à sécher en chapelles ou en "cahoutes" (voir figure n° 2) sur un pré ou sur le champ même où il a roui. Ces cahoutes sont retournées plusieurs fois, pendant cette opération, pour aider au séchage régulier des tiges.

Une fois sec le lin roui est mis à l'abri en attendant de subir la dernière opération avant le filage : le broyage-teillage.

ROUISSAGE A L'EAU DORMANTE

Nous verrons dans ce paragraphe deux méthodes appelées vulgairement "rouissage rural à l'eau dormante" et "rouissage à l'eau chaude".

Il se pratique dans des "routoirs" qui peuvent être des bacs en maçonnerie ou tout simplement des fossés creusés dans la terre de 3 à 5 m de largeur et de 1 m de profondeur. Pour les remplir, il est utile de pouvoir amener l'eau d'une rivière, d'un ruisseau ou d'une source. Cette eau doit être claire, ni ferrugineuse, ni calcaire; si tel n'était pas le cas, il serait indispensable de la rectifier.

"En général, c'est dans une terre argileuse que sont creusés ces routoirs, aussi pour éviter que l'argile communique au lin une teinte jaunâtre, il était de coutume en Belgique d'en garnir le fond de branches d'aulne, de trèfles et de tiges de coquelicots, qui neutralisaient l'action des matières ferrugineuses en même temps qu'elles communiquaient aux fibres une jolie teinte argentée à reflets bleus" (N.A. LAZARKE-VITCH "LE LIN" Ed. Gauthier-Villars et Cie).

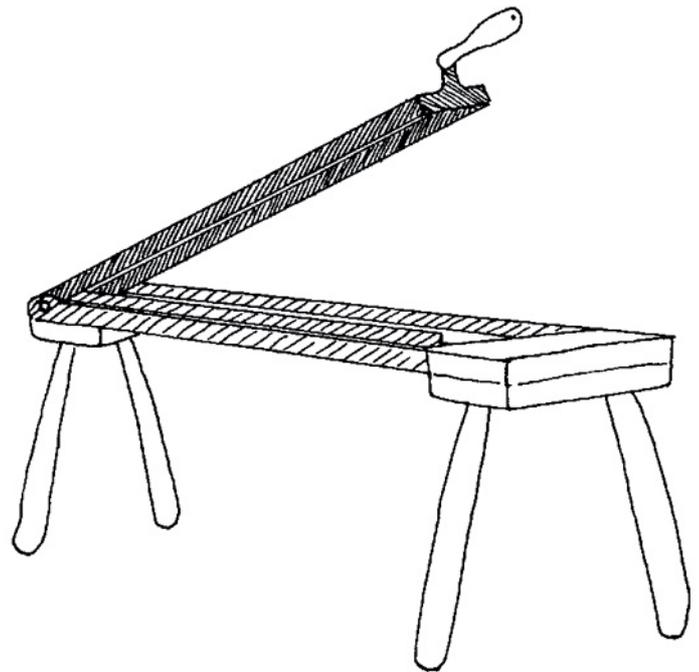


Fig3 Broie à main

 ROUISSAGE RURAL A L'EAU DORMANTE

Pour procéder au rouissage, les bottes de lin sont mises à plat dans le routoir de façon que la première botte soit recouverte au 2/3 par la seconde et ainsi de suite. Lorsque la première couche de bottes est réalisée, on jette, sur l'ensemble de la surface, une couche de boue de 10 cm environ, puis l'on recommence une seconde couche de bottes de lin jusqu'à ce que le routoir soit rempli. Lorsque la dernière couche de boue est jetée, le lin se trouve ainsi entièrement immergé, mais il est très important de conserver, entre le fond du routoir et la première couche de lin, un espace d'environ 30 cm.

Le rouissage est réalisé, de cette façon, en 8 jours minimum, 15 jours maximum. Lorsque l'on juge celui-ci terminé, on retire les bottes à la main et on les débarasse de la plus grande partie de boue qu'elles contiennent en les remuant dans l'eau avant de les mettre à égoutter sur la rive.

Puis elles sont mises à sécher dans un champ.

 ROUISSAGE A L'EAU CHAUDE

On utilise pour ce mode de rouissage, des routoirs en maçonnerie. Là aussi l'eau ne doit être ni ferrugineuse, ni calcaire.

Le rouissage à l'eau chaude se décompose en trois phases : Le lessivage, le premier rouissage et le second rouissage.

Le bain de lessivage se compose ainsi : eau 9/10, lin 1/10, et est maintenu huit heures entre 20 et 30° C, à la suite de quoi, on élimine l'eau qui a pris alors un aspect brun foncé. On verse de nouveau la même quantité d'eau à 30° C sur le lin et l'on maintient cette température pendant 48 heures. Ensuite, le lin est retiré de la cuve ou du routoir et mis à sécher dans un champ. Puis l'on procède, après séchage, au second rouissage. Le lin est de nouveau replacé dans le routoir dans lequel on verse la même quantité d'eau de 30 à 35° C. On laisse le lin dans cette cuve pendant 2 à 3 jours environ. Pour définir le moment exact de la fin du rouissage, on procède à un essai sur une petite quantité de tiges mouillées : On casse la tige à 5 cm de la racine et l'on essaie de tirer le bois sur toute sa longueur; si cela est possible et si les fibres libérées du bois gardent leur forme cylindrique, le rouissage est terminé. Le lin est alors sorti du routoir et mis à sécher dans un champ.

 ROUISSAGE A L'EAU COURANTE

(Tel qu'il était pratiqué en Belgique, dans l'eau de la Lys)

Depuis 1943, le rouissage dans la Lys est interdit pour des raisons d'hygiène. En effet, pendant le rouissage, les poissons et tout ce qu'il y avait de vivant dans la rivière crevaient et cela accompagné d'une odeur suffocante.

Ce rouissage donnait, en son temps, les meilleurs lins du monde, aussi n'étaient rouis dans la Lys que les lins de très grande qualité, qui provenaient de Belgique, de France ou de Hollande et qui prenaient ensuite la dénomination de "Lins de Courtrai".

Avant la mise en bonjeaux (un bonjeau est un assemblage de deux bottes en sens inverse, liées par trois liens), on déliait les bottes et l'on secouait le lin pour en éliminer les feuilles sèches. Les bonjeaux étaient placés dans de grandes caisses en bois de forme rectangulaire appelées "ballons"; les dimensions de

ces ballons étaient d'environ 4 mètres de large, 5 mètres de long et 1,30 mètre de hauteur. Ils pouvaient contenir une tonne et demie de paille de lin sèche. Le ballon rempli de bonjeaux de lin était recouvert d'une épaisse couche de paille de seigle ou de blé, puis mis à l'eau. Là, on le lestait en le recouvrant de planches sur lesquelles on plaçait de grosses pierres, afin que le lin soit complètement immergé, mais en évitant que le ballon touche le fond de la rivière.

Vers le troisième jour d'immersion commençait une fermentation qui avait tendance à faire remonter le ballon; on devait alors recharger en pierres, afin que l'immersion reste correcte. Quelques jours plus tard, c'était le contraire qui se produisait; il fallait alors enlever quelques pierres pour les mêmes raisons.

Cette première phase du rouissage demandait de 7 à 16 jours, suivant l'époque et la température de l'eau. Lorsqu'elle était arrivée à point, on procédait au débarrassage : après avoir retiré les planches et les pierres, on retirait les bonjeaux et on les faisait flotter jusqu'au rivage, sur lequel on les laissait s'égoutter quelques temps.

Ensuite, on les transportait sur un pré, on les déliait et disposait le lin en "cahoutes" dans un champ, afin qu'il termina de se sécher. Plusieurs fois pendant le séchage, on retournait les cahoutes, ceci contribuait à parfaire le séchage et aidait, par une exposition des fibres à l'action du soleil, au blanchiment uniforme.

Une fois le lin parfaitement sec, il était de nouveau réuni en bonjeaux et l'on procédait au second rouissage, qui était mené comme le premier. Il était possible de ne pratiquer qu'un seul rouissage, mais le produit était de moins bonne qualité et ne permettait pas la fabrication de fils aussi fins.

 ROUISSAGES MIXTES

Il existe deux sortes de rouissages mixtes : Le premier commencé en eau dormante est terminé par un rouissage à terre; le second est pratiqué inversement, la première phase a lieu à terre et la seconde en eau dormante.

 BROYAGE ET TEILLAGE DU LIN

Traditionnellement, les lins rouis à l'eau ou à terre sont, après séchage à l'air, stockés pendant plusieurs mois avant d'être broyés et teillés. Ceci permet une meilleure répartition de l'humidité ambiante dans le lin.

 BROYAGE

Il s'effectue avec la broie (voir figure n° 3). Cette opération a pour but de broyer menu le bois de la tige : on prend une poignée de lin roui et l'on présente le bas des tiges sous la broie que l'on actionne et l'on fait avancer les tiges progressivement afin de broyer leur bois jusqu'à la moitié de celles-ci, ensuite on retourne la poignée de tiges en présentant donc le haut sous la broie et en opérant comme précédemment pour broyer la totalité du bois.

TEILLAGE ou ECANGAGE

Il a pour but de débarrasser les fibres du bois venant d'être broyé (ce sont ces petits morceaux de bois extraits par le teillage que l'on appelle la "chênevotte").

Il se pratique à la main avec l' "écang" , sorte de couperet plat généralement fabriqué en buis, et la planche à écanguer (voir figures n° 4 et 5). Une petite quantité de lin broyé (une poignée), que l'on maintient de la main gauche, est placée dans l'échan-

crure de la planche à écanguer et de la main droite à l'aide de l'écang, on frappe de haut en bas la partie du lin à teiller de façon à éliminer toute la chênevotte. Puis on inverse le sens du lin dans l'échancrure de la planche à teiller, de façon à maintenir dans la main gauche la partie teillée et soumettre l'autre à l'action de l'écang.

Le teillage à la main donne un produit de très grande pureté, que la machine, aussi perfectionnée soit-elle, ne peut égaler. Son seul inconvénient est son rendement, qui est d'environ 5 kg de lin teillé par jour.

Lucien Jatteau
LICE ET COULEUR

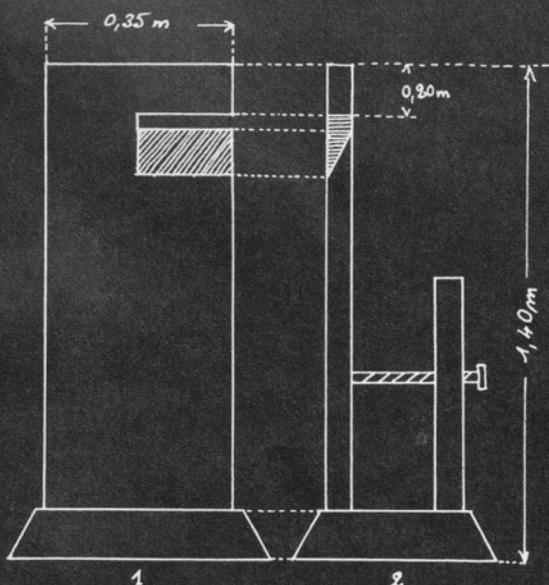


Fig.4 - Planche à écanguer 1 Face, 2 Profil

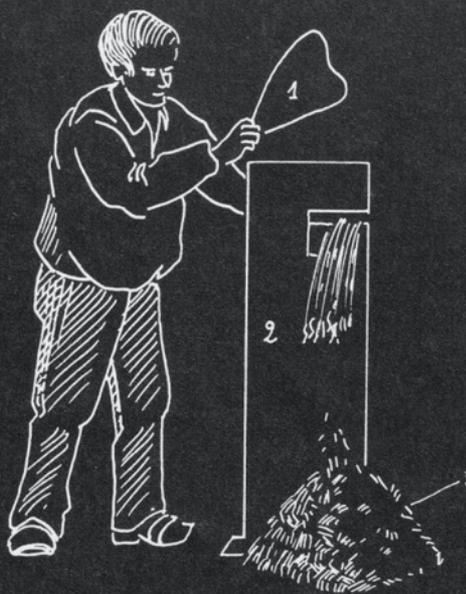


Fig 5- Teilleur de lin 1 Ecang 2 Planche à écanguer 3 Chênevotte

DRIADI ABONNEMENT

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

Quelques N°(6F), 2 et 3 (8F chaque) et 4 (10F) sont encore disponibles.

Dépôts du DRIADI PARIS

LIBRAIRIE FOURNIER , Musée des Arts Décoratifs
LE BALCON DES ARTS 141 rue St Martin 75004 Paris

Je désire souscrire un abonnement.....
.....à partir du numéro.....
à faire parvenir à M.....
adresse.....

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

- GALERIE ARESTA 47 rue de l'Arbre sec 75001 Paris.
- FLAMMARION 4 Centre Beaubourg. Plateau Beaubourg 75004 Paris.
- MALOURENE 11 rue Lacépède 75005 Paris.
- LIPAC 40 rue St André des Arts 75006 Paris.
- LA HUNE 170 boulevard St Germain 75006 Paris.
- ARTCURIAL 9 avenue Matignon 75008 Paris.
- LA BOUTIQUE SENTIMENTALE 8 rue Sophie Germain 75014 Paris.
- FRANCOISE GALLIBOURG 10 rue Eugène Süe 75018 Paris.

PROVINCE

- LE CHANT GENERAL 53 rue de l'Aiguillerie 34000 Montpellier.
 - LIBRAIRIE " DES FEMMES " 35 rue Pavillon 13001 Marseille.
 - LIBRAIRIE "LIRE" 16 rue Sainte 13001 Marseille.
 - LIBRAIRIE LA TOURIALE 211 boulevard de la Libération 13001 Marseille.
 - FONDATION MAEGHT St Paul de Vence
- ETRANGER
- SUISSE CITAM 4 avenue Villamont 1005 Lausanne.
 - BELGIQUE GALERIE LA MAIN 116 rue de la Victoire 1060 Bruxelles.

ARTISTE

Mon intention n'est pas de pousser le pédantisme jusqu'à l'aliénation mentale, mais il faut signaler au passage que les oeuvres d'art ont de tous temps été des assemblages, des semi ready-made, quand ce n'était pas des ready-made purement et simplement.

Une sculpture de marbre, comme le reconnaissait Michel-Ange, conserve les qualités et associations (trouvées) propres à la pierre dans laquelle elle a été taillée; elle est -d'assez loin- un semi ready-made. De la même façon, une fresque de Giotto est faite à partir de fragments de minéraux naturels, surtout l'outremer et l'or qui conservent leurs propriétés,

leurs valeurs symboliques ou monétaires dans l'oeuvre achevée, comme l'attestent les contrats de l'époque. Il n'est pas tout à fait insensé de penser à de telles oeuvres en termes d'assemblages, qui plus est, les artistes ont toujours assemblé des éléments empruntés aux autres systèmes sémantiques à seule fin d'élargir les possibilités de signification de leur propre système. La Madone d'une icône est, mentalement et spirituellement un objet trouvé... Le tableau ne peut pas débattre un problème, il ne peut que l'évoquer.

Michael Compton
Préface au catalogue de la 10ème biennale de Paris 1977.

ARTISAN



Il n'y a pas de différence de nature entre l'artiste et l'artisan. L'artiste n'est qu'un artisan éclairé. Il est de rares instants, des instants de lumière où, par-delà sa volonté et par la grâce du ciel, l'oeuvre de ses mains devient art. Mais tout artiste doit nécessairement posséder une compétence technique. C'est là qu'est la vraie source de l'imagination créatrice.

Walter Gropius
Manifeste du Bauhaus

En ouvrant une question, Artiste / Artisan? , François Mathey, conservateur du Musée des Arts Décoratifs, refusait sa propre réponse et laissait dans le catalogue la parole aux exposants.

La question posée, nous apparaît d'une importance première pour des lissiers devenus créateurs, mutants à double profil artiste et artisan, pour qui la technique et le matériau, même s'ils sont détournés de leur but premier, subvertis, restent des éléments moteurs du travail.

C'est la raison pour laquelle nous prolongerons durant plusieurs numéros le dossier ouvert par F. Mathey dans le numéro 4.

Le présent numéro rassemble l'interview de trois exposants Cachoux, Le Bars et Viallat et en contrepoint les réflexions immédiates de visiteurs interrogés à la sortie de l'exposition.

Ont participé à sa réalisation: F. Casanova, C. de Tastes, S. Kedros, Ginette et Michel Thomas.

Entre deux

-Q. L'aspect le plus surprenant de l'exposition Artiste/Artisan et sans doute le plus déroutant pour le public a consisté dans la présence d'objets naturels. Quel est le sens de votre intervention en collaboration avec François Mathey ?

-M.C. François Mathey a bien expliqué l'aspect unitaire de la création. Il faut en fait un courage étonnant pour entreprendre une démarche semblable à la sienne et surtout pour retirer les signatures.

Je voudrais donner tout d'abord simplement quelques impressions, sans vouloir m'immiscer dans un domaine qui m'est lointain. Mais on peut relever plusieurs catégories d'attitudes.

Prenez le tablier rapiécé par une grand mère; ce travail de patchwork et de reprise de la trame dans la trame. Elle n'avait aucune intention ni artisanale, ni artistique.

Il y a par contre ceux qui ont une intention artisanale, qui font partie d'une sorte de compagnonnage, si cela existe encore et qui griffent du signe de la collectivité. Mais le vrai artisan souvent ne signe, ni ne griffe, comme ce tchèque de soixante quinze ans avec lequel je travaille depuis 1950. En fait, après son travail, il n'intervient pas. Il y a donc une humilité beaucoup plus grande.

Enfin on peut dire que l'artiste - je suis sans doute féroce, mais dans mon esprit ce n'est pas une critique - va apposer sa signature au départ, avant même que l'oeuvre soit achevée.

La différence réside aussi dans l'utilisation de la matière. L'artisan est celui qui utilise la matière comme ce sculpteur de cannes qui contourne le noeud du bois plutôt que de couper l'inspiration du matériau.

Dès l'instant où j'ai travaillé avec cet artisan tchèque, j'ai pensé qu'au lieu de faire l'objet classique qu'il est capable de faire, ce serait l'objet qui dicterait la forme. Si vous regardez les coupes d'agate ou de fluorine, les objets possèdent une terminaison baroque parce que la matière s'exprimait d'une façon baroque. Nous ne passons au classicisme que si la matière a une terminaison classique.

-Q. En fait il existe de curieux rapports entre l'homme et la pierre et surtout entre les artistes et les pierres et que souligne Roger Caillou dans son livre " L'écriture des Pierres ". Depuis la recherche de graphismes, de calligrammes inscrits dans la matière, jusqu'à l'intervention directe par le surajout d'une peinture à la Renaissance ou l'apposition d'une signature dans les " pierres de rêve " chinoises.

-M.C. Attention, le livre de R. Caillou ne s'intéresse qu'au plan. Le graphisme accidentel est alors récupéré par une vision anthropomorphique. J'ai réalisé des expositions qui montrent ces aspects singuliers où l'on assiste à une prise de possession par l'homme du graphisme naturel.

L'artiste de la Renaissance qui peignait les paëlines, prolongeait en effet le dessin de la nature, par l'interprétation d'un personnage qu'il incorporait dans la scène.

Mais en ce qui concerne les " pierres de rêve " chinoises, je dois apporter une précision. Ce n'est jamais l'homme qui sort la pierre qui la signe. Des familles sortaient des marbres, usaient la pierre à la main et libéraient la veine verte. Ensuite ils apportaient la pierre à un lettré qui l'interprétait poétiquement et la signait.

Toutes ces démarches reposent sur l'interprétation d'une surface, soit par un ajout soit par l'analyse d'une forme accidentellement coupée. Dans les objets que je présente maintenant, je le répète, l'usage progressif restitue ce que la matière a à dire. C'est une attitude à laquelle je suis très attaché dans la recherche d'une beauté plastique.

D'habitude pour chercher ces objets, on prend le burin, le marteau et la musculature. Trois choses à éliminer tout de suite. En fait il n'y a pas de méthode qu'à travers le respect. Pour découvrir une ammonite, je fais sortir cent nodules au bulldozer sans savoir ce qu'ils contiennent. Ensuite je décompose pendant deux ans sous l'action du pétrole et de l'eau pour jouer le rôle de l'érosion naturelle mais sans la dégradation que l'érosion apporterait à l'objet. C'est pour cela qu'il apparaît dans la perfection qu'il avait. De cette façon, on élimine complètement le hasard.

Mais la curiosité de l'homme est semblable à celle de l'enfant, il casse, il touche et ce faisant, il brise. Un cristal doit se regarder sans être touché.

Par contre prenez un objet des hommes; s'il est usé, il est réinventé. La rampe d'escalier est réinventée par le toucher. Alors qu'un objet naturel est dégradé par la main.

-Q. Mais la présentation des objets naturels au Musée des Arts Décoratifs, se situait volontairement hors d'une perspective minéralogique. Vous y abordiez d'une façon encore plus forte le problème de "l'entre deux" .

-M.C. Je pense en effet qu'il faut se mettre sur le plan de la confrontation pour sortir de la possession

J'aurais voulu dans cette exposition voir davantage d'outils. L'outil est déterminant dans la vie sociale. C'est l'outil qui a créé la société. J'aimerais visiter une retrospective de l'outil. Au point de vue artisanat beaucoup de matériaux ont été négligés : le bois par exemple, la céramique aussi.

Je n'arrive pas à comprendre certaines choses : on a pris des minéraux, pour en faire des objets, comme la boule de cristal. Ce qui fournit une idée de l'approche, de la démarche- mais on ne l'a pas fait pour d'autres matières.

Une chose me déroute. On doit faire des pas de géant pour essayer de retrouver le sens de l'exposition. Tout à coup on croit comprendre et puis tout aussi vite on est perdu.

Mono cristal de quartz. coupe moderne en cristal de roche
Collection Michel Cachoux (29 rue Guénégaud 75006 Paris)
Photo S.Béguier



- Homme - 35 ans environ - avec son fils.

A priori je pense beaucoup de bien de cette exposition, mais demandez à mon fils.

Le fils (10 ans) : Il y a quelque chose que je ne comprend pas. Pourquoi on met des pierres ?

Le père : Cela n'a aucun rapport avec le titre de l'exposition. Quand mon fils me le fait remarquer ça me paraît logique. Je ne vois vraiment pas le rapport.

Finalment à part quelques exceptions, la dichotomie artiste-artisan est bien respectée. Bien que ce soit essentiellement des travaux d'artistes qui soient exposés, ils nous sont donnés à voir selon le mode de représentation des artistes. La frontière entre artiste et artisan étant des plus floue, c'est bien de la transgresser.

- Jeune femme - 32, 33 ans.

Il y a une chose qui me surprend. J'ai l'impression que l'exposition a dû être conçue par une personne qui a rassemblé des choses déjà créées. L'expo, c'est la vision d'une personne, qui rapproche, fait des parallèles; pour les minéraux par exemple... quelqu'un qui choisit des gauffriers ou l'arc de triomphe, pour des raisons à lui.

Dans le titre, artiste-artisan ? Il y a le point d'interrogation fait pour susciter la réflexion. Il est intéressant puisqu'il interroge, donc n'impose pas.

Je reste sur ma faim quand même, parce que je ressens certaines choses comme contradictoires. Il y a des collections, des ensembles d'objets liés entre eux et tout à coup un objet unique. Je ne saisis pas le fil conducteur.

Je vois deux parties : Dans la deuxième partie, on sent nettement l'intention de montrer la nature, l'oeuvre d'art, l'artisanat, les passages des uns aux autres. Dans la première partie, tout est plus agressif. On vous présente des objets et retrouvez-vous-y !!

et de la sclérose qu'entraînent trente années de collection.

Je donnerai quelques exemples de réflexions qui ont conduit à ces confrontations.

Par exemple, à côté des cannes allemandes, nacre et or, excellents objets des hommes, je ne vais pas placer une pépite d'or, bien que la pépite soit savoureuse pour l'esprit. Fondamentalement, il n'y a pas de différence entre une pépite d'or et un galet, puisque dans les deux cas c'est l'usure qui agit. Une pépite est en effet un or arraché de la paroi et qui prend une forme déchiquetée qui n'est pas naturelle. Donc je les ai confrontés à un or cristallisé du Colorado. Tout ce qui est usure, forme donnée par le hasard ne m'intéresse pas. Je confronte la perfection naturelle à la perfection formelle humanisée.

J'ai tenté également de montrer la parenté qui pouvait exister entre les travaux des hommes sur les matières. J'ai confronté par exemple un cristal et une coupe et pour ce faire j'ai apporté l'objet naturel au tailleur pour qu'il y ait la même montée dans la transparence. Mais il va de soi que pour faire un calice, je ne vais pas assassiner un cristal. Je prendrai donc une matière amorphe dont la matière est excellente, mais qui n'est pas définie par ses facettes, donc qui n'existe pas formellement. La base de toute émotion étant le respect de la matière quand elle est achevée.

J'ai placé un faucon en terre émaillée égyptien Moyen Empire qui est la spirale inversée d'une ammonite avec laquelle il voisine, à côté d'une agrafe en forme d'animal qui évoque les deux enroulements.

Par exemple aussi cette tête de Satyre dont l'enroulement de la coiffe rappelle le trilobite enroulé sur lui-même, la sculpture étant confrontée à un objet qui vient du Dévonien inférieur.

Ou encore la rigueur d'une pierre japonaise à côté de la nervure centrale d'une hache archaïque.

Dans les ressemblances saisissantes, une tête naturalisée du dix huitième siècle et un madrépore fossile dont seul l'aspect extérieur a subsisté, l'intérieur s'étant chargé de silice.

En fait bien peu de visiteurs ont été sensibles à ces aspects. Le minéralogiste fonçait sur la pierre, l'esthète sur l'objet d'art mais j'ai refusé de parler de la provenance des objets. Reconnaître l'objet dans sa culture n'a pas de sens pour la confrontation. La notion esthétique de l'objet est absurde. Ce qui m'intéresse c'est la confrontation et non la comparaison ou la préférence. Là seulement vous sortez de la possession d'une discipline. C'est en ce sens que les objets se situaient entre deux. Mais c'est se battre pour le vent que de l'expliquer. Les visiteurs les plus sensibles à cet aspect ont été les jeunes car ils restaient dans l'émotion directe, en tout cas plus que les adultes déformés par la culture.

Bibliographie : - Les Ammonites ou cornes d'Ammon.
Michel Cachoux, édité par la galerie (1967).

- La minéralogie passionnelle.
Michel Cachoux (en cours d'édition).

L'auteur prépare de plus un ouvrage sur les confrontations de l'entre deux.

- L'écriture des Pierres
Roger Caillois-Skira. Les sentiers de la création.
(1970).

Magie des oiseaux

-Q. Vous avez exposé vos oiseaux à " Artistes - Artisans ". Vous considérez-vous comme artiste ou artisan ?

-C.L.B. Plutôt artiste.

-Q. Pourquoi " plutôt " ?

-C.L.B. L'artiste comme l'artisan, doit posséder un certain savoir faire. Mais l'artisan reste bien plus attaché à la tradition, alors que l'artiste exerce sa liberté dans le sens de la recherche et de la création. L'oeuvre de l'artisan peut être belle, mais elle est répétitive et sa finalité première est utilitaire. Mes oiseaux ne prétendent pas être utiles, mais étonner et faire rêver.

-Q. Des oeuvres d'art, d'accord. Ne sont-ils pas aussi des jouets ?

-C.L.B. Toute oeuvre d'art procède d'une certaine façon du jeu. Mes oiseaux sont peut-être plus près encore de la joie et de la disponibilité de l'enfance. J'ai reçu un choc lorsque j'ai aperçu pour la première fois le regard des adultes qui les contemplaient. Des yeux d'enfants émerveillés et qui juraient parfois avec le complet strict, pour ne pas dire avec le chapeau melon. L'un des impacts subversifs de l'art, c'est de ramener l'adulte vers l'enfance.

-Q. Vos oiseaux sont fortement stylisés. A quoi attribuez-vous qu'ils n'ont rien de la froideur de certaines stylisations animalières ?

-C.L.B. On m'a dit souvent que mes oiseaux sont expressifs. Qu'expriment-ils ? Je n'en sais trop rien. Peut-être ont-ils un petit côté humain. Peut-être parlent-ils à ce qu'il y a d'oiseau en nous, à nos rêves d'Icare. Il ne faut pas oublier qu'ils sont aussi des mobiles.

-Q. Leur équilibre est à la fois stable et d'une précarité extrême. Comment l'obtenez-vous ?

-C.L.B. C'est la grande difficulté. J'allais dire le grand secret de mon art. Il y faut de la patience, mais aussi une subtilité, une intuition qui ne relèvent pas de l'artisanat. Faire s'envoler mes oiseaux au moindre souffle, même lorsqu'ils pèsent fort lourd parce que forgés dans le métal-cela relève, par contre, un peu de la magie.

- Vieille dame.

Ca m'a plu. Il y a des idées, des créations, de jolies choses. Les pierres sont très jolies.

Les artisans avant étaient souvent des artistes. On obtenait de beaux objets parce qu'il y avait le temps de les faire.

... Les coqs, les mobiles sont très jolis...

Mais maintenant il faut tout faire vite.

Il faut donner le goût des belles choses...

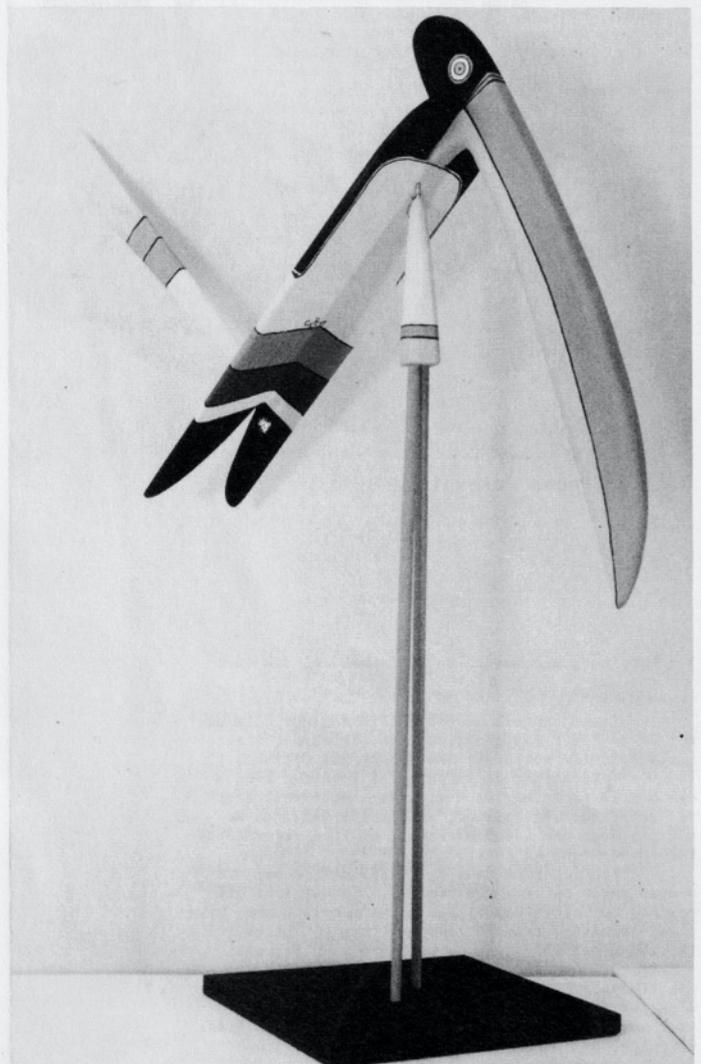
Il faut éduquer le goût du toucher : Cette exposition y contribue.

- Jeune homme - 20 ans.

L'exposition est trop courte. J'aimerais qu'il y ait plus à voir. Il y a des choses qu'on aime, d'autres pas.

Le côté artisan domine. On retrouve là-dedans des choses qu'on peut faire soi-même, des idées pour nous. C'est une question d'idées plus que de doigté ou de technique. Les oiseaux, par exemple, sont très jolis.

Charles Le Bars Oiseau Sud-Européen Photo C.L.B.



14 - Femme - 50 ans.

Je trouve cela particulièrement réussi.

La question est bien posée. La différence entre le tablier, les chaussettes, les coqs qui appartiennent au domaine de l'artisanat. Tout cela est insolite. On s'attache à l'artisan, mais bien différemment de ce que l'on rencontre dans le Massif Central ou dans l'Ardèche.

Les gauffriers, l'originalité du gisant : Tout cela est bien autre chose que le tissage, la poterie, la sérigraphie... bien qu'il y ait un très beau tissage pour les voilages ou la tapisserie.

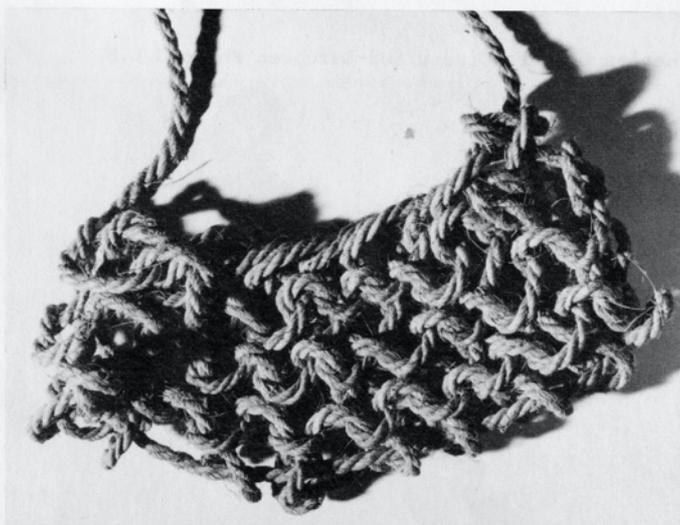
Ce qui m'a surpris, c'est la présence des minéraux, d'une très jolie sphère de quartz ou d'améthyste. Là, l'artiste est aidé par un support.

Je pense que c'est plus facile de travailler avec un matériau très noble qu'avec la chaussette de la Carmélite !

Ce qui ne m'a pas plu par contre sont le filet peint, les rideaux de papier : Je n'y trouve rien d'artisanal ni d'artistique, rien qu'un peu d'imagination.

J'aime que les exemples choisis soient pris dans les siècles passés comme actuels. Il manque peut-être d'objets anciens.

Ce qui est important, c'est de passer un bon moment.



Viallat Photo Jacqueline Hyde

5 - Monsieur, accompagné de sa femme. 45 ans environ.

Cette exposition est intéressante. Elle permet de se poser des questions, savoir où est l'art, quels sont les artistes, quels sont les artisans.

Cela permet de supprimer l'idée que l'on a des barrières entre les activités industrielles et les activités artistiques, de chercher si l'on ne vit pas avec des idées arrêtées, si l'on enferme pas les choses dans un ghetto.

Les minéraux nous sont présentés comme une oeuvre de la nature. En réalité, ils ont tous été touchés ici certainement par la main de l'homme, mais c'est la nature transformée par l'homme. Et ce qui importe c'est l'émotion qu'un objet vous procure.

L'exposition est intéressante surtout par son libellé. Il y a certaines choses qui déplaisent, d'autres qui plaisent. L'intérêt, c'est de les montrer ensemble. La notion limitée de l'art est ainsi détruite, avec ses étiquettes et ses frontières. Les objets ne sont plus classables.

Tout est dans tout

-Q. Si vous avez exposé dans le cadre d'Artiste-Artisan, c'est que vous acceptiez la comparaison. Conduite-elle à la complémentarité ou à l'osmose totale entre les deux termes. Quelle est votre position à cet égard ?

-C.V. Le fait de participer à cette exposition m'a effectivement beaucoup intéressé. En effet au moment du groupe Support/Surface, tout le problème de l'artiste était une chose sous-jacente. En définitive, artiste ou artisan, l'un comme l'autre ne nous convient pas. Je ne vois pas pourquoi serait artisan quelqu'un qui travaillerait avec un matériau à des fins uniquement utilitaires et artiste, quelqu'un qui travaillerait avec un matériau à des fins uniquement spirituelles. Pour moi il y a une chose qui compte avant tout, c'est l'importance du travail, ce que recouvre le travail, c'est à la fois la conceptualisation, la signification et la fabrication. C'est à dire d'une part la théorie et d'autre part la pratique et le fait de lier les deux pour qu'en définitive toute la réflexion soit absolument liée à la pratique même. Le travail que j'ai fait essentiellement en 68 et que je continue actuellement est un travail qui me fait alternativement travailler des toiles, des cordes, des filets qui prennent l'espace d'une certaine manière. C'est à dire que la toile et tout ce que je fais est conçu pour mettre en valeur essentiellement le matériau afin qu'il soit essentiellement présent et que à aucun moment, il ne soit comme dans la peinture traditionnelle complètement camouflé au bénéfice de l'image, mais qu'il soit partie intrinsèque de l'image. En définitive, je ne me sens ni artiste ni artisan, je me sens un peu entre les deux, je pense être un travailleur comme un autre et pourquoi pas artiste, pourquoi pas artisan, en définitive, cela revient au même.

Par contre, ce qui me déplaît dans la notion d'artiste, c'est la notion qu'en a fait le XIX^e siècle, c'est à dire d'un homme privilégié, mystifiant, mythifiant et un peu amuseur public.

-Q. Donc c'est une fausse distinction pour vous, artiste - artisan. D'après vous, la peinture ne serait-elle pas malgré tout du domaine de l'artiste ?

-C.V. Il y a tout un tas de classifications, la poésie, la peinture, la musique, le théâtre, tout cela est soigneusement étiqueté, encaserné dans des tiroirs, alors que ce sont des choses qui ont d'infinies correspondances. Or la modernité fait que si on lit un tant soit peu et si on regarde autour de soi, on se rend compte que la création, la peinture, est une chose qui n'est dissociée de rien et c'est là une chose

que je crois très profondément. Je crois que la peinture est une chose qui va aux sources de la connaissance humaine, c'est à dire que c'est un phénomène de connaissance. C'est dans les prémisses de la connaissance humaine que la peinture commence à agir, absolument liée à toutes les ressources de la connaissance. C'est à dire que je ne sépare la peinture de rien, je pense que notre civilisation a fait des tiroirs et a tout mis dans ces tiroirs.

-Q. Pensez-vous qu'actuellement le "mixage" soit plus important qu'auparavant ?

-C.V. Pendant une période cela tendait à être mélangé mais je ne suis pas sûr qu'aujourd'hui même les cloisons ne sont pas en train de se refaire. Et j'ai l'impression que les choses se recloisonnent. Après une période de convergences de tous ces éléments, il y a un seuil très net. C'est peut-être plus un pressentiment, mais c'est à la fois une analyse et un pressentiment. Je pense donc que rien n'est séparé et que tout est dans tout et que tout est là.

-Q. Mais le public fait une différence quand même entre l'artiste et l'artisan. A quel niveau ? Est-ce le fait de conventions sociales ?

-C.V. Si on regarde actuellement dans nos musées, on se rendra compte que l'artisanat des siècles passés, l'artisanat très ancien est dans les musées.

-Q. Mais est-ce parce qu'on l'a mis dans les musées qu'il a pris à nos yeux une valeur d'art ?

-C.V. Je ne parle pas des musées d'artisanat rural, je parle des Arts Primitifs. Pendant très longtemps, quand on parlait d'Art Nègre ou Indien ou Esquimaux, on parlait essentiellement des masques et de la représentation de la figure ou de la représentation des symboles. Actuellement on inclut dans l'Art Nègre ou Indien ou Esquimaux, tout ce qui est "artifact", c'est à dire tout ce qui est objet manufacturé. Dans cette fabrication il y a énormément de choses qui passent. Dans mon musée imaginaire, il n'y a pas du tout de notion de valeur, tout est équivalent. Une chose en vaut une autre et beaucoup de choses sont là au même titre les unes que les autres. Les objets d'artisanat des siècles passés se sont consumés, dispersés, leur rareté leur donne un certain privilège de valeur, de technique et d'usage en même temps qu'une notion d'indication sur la manière dont les gens vivaient. Ils sont porteurs d'une certaine signification et des hypothèses que nous faisons sur eux.

-Q. Le public ne peut lire votre travail sans intellectualiser ce qu'il voit, il doit être par conséquent initié et motivé comme vous l'êtes car ce qu'il voit est un travail d'artiste. Au contraire le regard porté sur un travail d'artisan ne nécessite pas une démarche intellectuelle. La démarche vis-à-vis du travail d'artiste risque de conduire à une erreur d'interprétation, voire même à l'incompréhension ? Qu'en pensez-vous ?

-C.V. Alors je pense que personne ne comprendra jamais mon travail comme je l'ai fait. C'est une chose inscrite dès le départ. C'est à dire que dès le départ on sait qu'il y a une relation spectateur-acteur

10 - Jeune femme - 30 ans .

Hé bien, je me demande pourquoi tant d'affiches. L'entrée et la sortie m'ont déçuté .

J'ai aimé les objets assez curieux, inattendus, étranges.

Le travail d'artisan est raffiné, surtout dans l'utilisation des matériaux bruts.

Il y a des rapprochements qui sont bien un peu hétéroclytes. La caisse en osier par exemple avec le cordage, c'est un peu particulier, ça ne m'intéresse pas.

Il y a une confusion toujours possible, une limite difficile à trouver entre artisanat et art.

Moi, je viens ici pour m'alimenter les yeux, l'esprit. Il n'y a pas de réponse à la question artisan - artiste. D'ailleurs ici, il y a trois thèmes : l'artiste, l'artisan et la nature brute... Alors... la réponse n'est pas possible.

C'est sublime !!!

Il ne faut pas réfléchir ici. C'est immédiat. On vibre comme on peut.

L'artisan n'est pas forcément un artiste. Il y en a qui le sont cependant, mais cela n'est pas important. Ici, c'est frappant. Tout est lié, c'est l'artiste-artisan.

Et ce n'est pas une exposition organisée gratuitement.

L'art contemporain est un peu perdu en ce moment. Ici il est replacé dans un contexte, une structure.

- Homme d'âge moyen, environ 50 ans.

L'idée est intéressante d'après ce que j'ai compris.

La création, la nature se rejoignent et parfois la différence est difficile à établir.

L'artiste interprète, exprime la nature, surtout avec les fossiles, le quartz à l'état pur. Dans l'exposition, ils ont une présence déterminante.

La racine étymologique du mot est la même, en grec : il est difficile de faire la distinction. L'artisan produirait plutôt des objets utilitaires, l'artiste aurait un travail plutôt intellectuel. Il peut y avoir fusion des deux, dans un même objet, dans un même individu.

Dans le fond, je ressens une certaine gêne: Il y a une certaine ambiguïté, comme si l'exposition était gratuite.

Mao a dit " Le peuple a besoin d'être représenté et de se retrouver par ses artistes " ... Je ne sais pas comment le peuple français peut se retrouver ici.

qui inscrit une différence, et en essayant de rétrécir au maximum le fossé, on finit par le compliquer encore plus.

-Q. La distinction ne serait-elle qu'un problème de marché ?

-C.V. Pour les artisans le problème est effectivement un problème de circuits commerciaux et un problème de marché. Mais vous avez des artisans qui font des oeuvres uniques et qui se situent dans un circuit tout à fait parallèle à celui de l'artiste.

-Q. Pour en revenir à ce que représente la peinture pour vous, j'ai noté une phrase de l'article de Bernard Ceysson dans le catalogue de l'exposition "3 villes, 3 collections" définissant votre travail : " La peinture n'est rien d'autre que ce qu'elle est dans sa matérialité, qu'elle ne représente rien d'autre qu'elle-même, sinon le travail qui la produit ? ". Cela élimine-t-il le concept ?

-C.V. Je veux que mon travail soit un travail sur le signifiant et non sur le signifié, c'est à dire que tout mon travail est en recherche de signifié. Je ne veux à aucun moment, nommer, donner la signification des choses que je fais. C'est à dire que j'en connais le sens, un certain nombre de sens, et il y a un certain nombre de sens que je ne connais pas, et je ne vois pas pourquoi à ce moment là j'irai à la pêche aux sens. Il est l'image du travail qui l'a produit.

-Q. Quelle définition donneriez-vous de l'artiste puis de l'artisan dont la notion reste encore vague, il faudrait peut-être la re-définir ?

-C.V. Je pense que d'abord il faudrait séparer les deux mots, savoir ce qu'ils signifient. Artiste, on le sait très bien, artiste c'est dans une société, un homme qui jouit d'un certain nombre de privilèges, qui est à la fois le bouffon ou le demiurge, c'est à dire qu'il a les deux rôles. C'est l'homme, paraît-il, en avance sur son temps, le visionnaire.

-Q. Est-ce encore vrai actuellement ?

-C.V. Non, ce n'est jamais vrai, mais la société se le représente comme ça. Je pense que ce qui est important, c'est d'être un homme aujourd'hui, travaillant aujourd'hui et faisant un travail qui le préoccupe dans son devenir, dans son ancrage et dans l'espace dans lequel son travail va se développer.

En ce qui concerne la peinture, on se trouve face à un marché, à une exploitation commerciale, à une inflation, à une surenchère financière, et il faut vivre avec.

-Q. Vous l'acceptez ?

-C.V. Je ne peux pas ne pas accepter mon époque, je ne connais pas de marginaux aujourd'hui qui le soient totalement.

-Q. Je cite encore Bernard Ceysson disant à votre sujet : " Votre toile est un matériau d'expérience, et non plus l'objet d'un savoir, induit d'une expérience et déduit d'une expérience. Elle n'est que le fragment d'un travail et l'artiste est un ouvrier qui se borne à développer un processus de fabrication, dont le résultat est ce qu'il est, ni mauvais, ni bon, qui se contente d'être, et des toiles, et des filets, ou objets, mémoire physique de ce processus, aucun ne pourra légitimement être déclaré meilleur que l'autre". Donc vous mettez sur le même plan tout ce que vous avez fait jusqu'à présent ?

-C.V. Il y a eu un long apprentissage. J'ai commencé à peindre en 1957. J'estime avoir pris conscience de mon travail en 1966. Depuis 1966, il ne fonctionne que par équivalences, c'est à dire qu'une chose en vaut une autre. Si je travaille un fil, je mettrai le fil à côté de la toile, et le fil et la toile c'est la même chose.

-Q. Mais cela aura-t-il la même valeur, pour le public, ou la même valeur marchande éventuellement ?

-C.V. La valeur est la même sur le plan des signifiants. Il ne faut pas confondre la signification, c'est à dire la valeur intellectuelle du travail, la valeur "transformationnelle", et sa valeur marchande. Ce sont là deux choses tout à fait différentes.

-Q. Est-ce vous laissez intervenir le hasard ?

-C.V. Beaucoup.

-Q. Oui, mais vous intervenez esthétiquement, en limitant par exemple le champ d'action de l'empreinte sur votre toile. L'empreinte est coupée, ce n'est pas par hasard ? Vous n'êtes pas que l'ouvrier qui se borne à développer un processus de fabrication ?

-C.V. En principe je ne détermine jamais les formats. J'achète des toiles qui me déterminent elles-mêmes les formats. Je fais un travail qui part en général de la gauche vers la droite suivant l'écriture occidentale et je déplace un pochoir, et il arrive que la dernière forme soit coupée parce que l'écriture est coupée à ce moment là. C'est un système de travail qui se base sur un système d'écriture, mais les toiles que je fais actuellement sont uniquement des baches ou des toiles trouvées avec des formes bizarres et à aucun moment je n'essaie d'intervenir sur ces formes là. J'utilise la forme, elle m'est donnée dès le départ et je travaille en fonction de cette donnée. La forme me donne une structure et je travaille cette structure.

-Q. Pensez-vous que l'exposition artiste-artisan ait résolu le problème de l'artiste-artisan séparés ou indissociables ?

-C.V. Si l'exposition avait résolu quelque chose, ce serait une mauvaise exposition. Une exposition n'est jamais là pour résoudre, elle est là pour poser des problèmes. Chez l'artisan il y a une priorité donnée à l'exécution au bien-fait, à la réalisation d'un bel

- 2 jeunes anglaises - 25-30 ans - silhouettes modernes.

- Nous pouvons faire plein de choses nous-mêmes.

Il y a des objets tout à fait ordinaires. Les chaussettes, c'est extraordinaire: On prend une chose normale et puis on la met dans une vitrine et c'est un objet d'art.

- Je savais avant l'exposition que les artisans étaient souvent des artistes, mais il n'y a pas confrontation des deux. Je suis heureuse de voir que des objets faits par des artisans sont dans un musée comme ceux faits par des artistes.

- Jeune homme - 30 ans.

C'est une excellente exposition parce qu'elle est un rapport exact des objets et une information juste.

La cohabitation des objets entre eux n'est pas choquante. Elle révèle un certain nombre d'idées, des existences très contemporaines, par exemple les rapports qui existent entre le costume et la moto, l'existence imaginée du rapport entre les affiches et les ceintures.

Mais le titre n'est pas justifié. Les termes en réduisent beaucoup trop la portée. Ils sont bien trop entachés d'une certaine humilité. Je ne saurais pas quoi donner comme titre.

L'exposition, ici, pourrait être le prolongement de la biennale. Il y a l'art, l'artisanat c'est l'empreinte populaire. L'anonymat c'est le "grand pied".

On ne peut pas traduire mieux ce qu'est la tendance de l'art contemporain.

- Jeune fille - 25-26 ans.

Je trouve ça très très bien. Il n'y a pas le nom des artistes, c'est à nous de réfléchir. Cela nous force à réfléchir contrairement aux autres expositions où tout nous est donné. Personnellement je me suis posé la question plusieurs fois de comment cela a-t-il été fait.

objet, alors que chez l'artiste il y a la volonté de dire quelque chose et l'exécution du travail doit être assujettie totalement à la volonté de dire.

-Q. Quelque chose qui est choquant ?

-C.V. Qui l'est les 3/4 du temps, et qui devrait toujours l'être d'une certaine manière.

On voit actuellement des peintres qui font des schémas de travail et les donnent à exécuter à un artisan ou à un commis. Il se trouve qu'il y en a d'autres qui préfèrent agir et moi je préfère de beaucoup travailler moi-même.

-Q. Donc vous n'êtes ni artiste, ni artisan, vous êtes entre les deux, mais pour le public vous êtes un artiste. Est-ce que vous vous sentez un rôle spécial notamment pour aider d'autres à concrétiser leurs créations possibles ?

-C.V. Je suis professeur aux Beaux Arts, donc je pense que j'ai un certain besoin de communiquer un certain nombre de choses d'une manière orale et pratique. Et en même temps d'aider un certain nombre de gens. Cela comporte aussi sa faille et son envers, c'est à dire que cela peut être aussi nuisible que c'est utile.

-Q. Que pensez-vous de l'anonymat qui était voulu à l'exposition Artiste-Artisan ?

-C.V. Je pense que l'anonymat est une chose qui est fautive dans la mesure où on reconnaît. Je ne me suis pas jusqu'à maintenant posé la question à propos de cette exposition.

-Q. On ne reconnaît pas tout le monde ?

-C.V. Ne pas reconnaître, ça peut être considéré comme un manque de culture. Il est évident qu'entre un musicien amateur et un grand musicien, je ne suis pas censé ne pas reconnaître le grand musicien et pourtant le nom n'est pas toujours dans la musique. Déjà dans la manière dont les choses étaient présentées à l'exposition, si on avait demandé à un certain nombre de gens quels étaient les artistes et les artisans, peut-être se seraient-ils trompés, mais je ne suis pas sûr qu'ils l'auraient fait tellement.

-Q. Vous avait-on posé la question de l'anonymat ?

-C.V. Non, pas du tout.

-Q. Parce que certains artistes ont refusé l'anonymat, il y en avait peu, et sous votre toile, il y avait le nom de la galerie J. Fournier.

-C.V. La notion d'anonymat est une notion qui nous a beaucoup tracassé dans les années 1966-1969 et qui à travers le groupe Support/Surface, et le groupe BMPT (Buren, Mossé, Parmentier, Toroni) a eu une grosse importance. Mais ce qui était pertinent à un certain moment ne l'est plus forcément à un autre. Car le marché de toute façon récupère tout, ce qui est censé dévaloriser et agir dans un sens est finalement récupéré pour valoriser dans l'autre. Mais à un certain moment il est important de poser ces problèmes là.

-Q. Dans l'exposition il était, je crois, nécessaire de présenter tout le monde sur le même plan d'égalité. François Mathey cite l'exemple d'un petit cheval de bois, un jouet d'enfant qui, très ordinaire au départ, mais replacé dans une vitrine à côté d'autres objets et sous un certain éclairage a pris tout à coup une valeur inestimable et tout le monde l'a trouvé exceptionnel. Serait-ce aussi une question de contexte ?

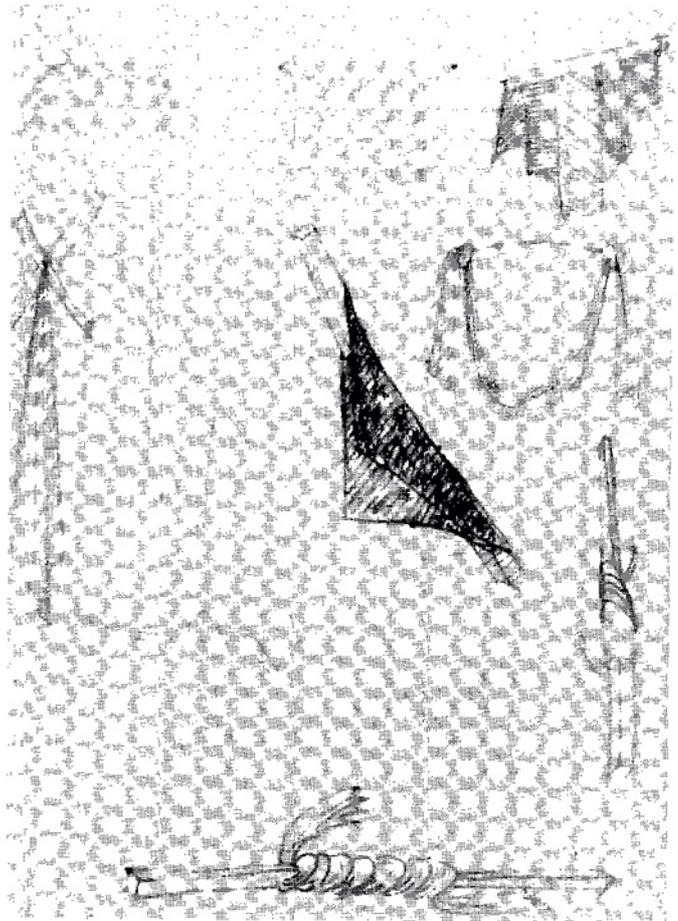
-C.V. Oui, bien sûr, le contexte y fait beaucoup. "L'urinoir" de Marcel Duchamp placé sur un socle dans un musée fait, par la mise en contexte d'un objet critique au départ, un objet exemplaire.

-Q. A propos du matérialisme historique auquel vous faites référence. Vous employez la matière comme un produit improductif, c'est apparemment le contraire du matérialisme historique ?

-C.V. Qu'entendez-vous par " j'emploie la matière comme un produit improductif " ?

-Q. C'est un objet inutilitaire !..

-C.V. Je ne suis pas sûr que l'utilisation quotidienne des choses soit une nécessité matérialiste. D'autre part je n'ai jamais interdit à quiconque d'utiliser mes toiles comme drap, ou nappe ou dessus de lit. Je le fais chez moi et je comprendrais très bien que d'autres le fassent. Le travail qu'ont fait les constructivistes dans le domaine de l'industrie (Malévitch et Rodchenko) a abouti à la fabrication d'objets industriels. A un moment donné il était pertinent que Malévitch et Rodchenko travaillent pour l'industrie. Actuellement je ne me sens pas du tout la vocation de travailler pour le design. Mes objets ne sont jamais tirés à de multiples exemplaires. Quand je multiplie les exemplaires, j'essaie d'avoir une expérience qui au lieu de se jouer sur un seul élément se fait dans la globalité du nombre et différencie chaque fois le travail. Pour moi c'est un travail expérimental, c'est la vérification d'un certain nombre d'hypothèses et d'idées. Je ne fais pas des produits pour les vendre, il se trouve que certains se vendent.



2 - Jeune homme - Une vingtaine d'années.

Il y a beaucoup d'idées ici... des idées de recherche, des idées de départ.
Je vois l'art dans différentes optiques.
... l'art reproduction d'ancien, faire du style ancien,
ou alors l'art une recherche plus approfondie, l'art en profondeur où on sort de soi-même.
Ici, j'ai trouvé ces deux aspects.

Je n'ai pas lu les explications, en regardant, ça me suffit. Il y a des artistes et des artisans dans les deux sens du terme.
Je repars satisfait.

-Q. J'aimerais connaître votre position à l'égard de la tapisserie contemporaine. Vous êtes différent, mais vous utilisez comme support une toile et des filets, et beaucoup d'artistes actuellement travaillent à partir de la toile dans la recherche textile : les structures gonflables et enveloppements de Daniel Grappin, les empilements de draps, ravaudages et raccords de Sheila Hicks ... et d'autres encore...

-C.V. Si ce n'est qu'il y a des biennales de tapisserie et des biennales de peinture, je n'ai jamais trop compris ce clivage. Je ne vois pas pourquoi la tapisserie et tous les problèmes qu'elle soulève (chaîne, trame, noeuds, etc...) seraient exclusivement ceux de la tapisserie.

-Q. Autrefois il y avait les cartonniers d'une part, et les lissiers d'autre part. A présent il y a osmose entre la création et sa réalisation, le lissier devient créateur ou l'artiste devient son propre lissier, dans la plupart des cas. Et la tapisserie dans ses moyens est devenue à présent un outil de travail au même titre qu'un autre. Et pourtant le clivage continue !

-C.V. La tapisserie actuelle prend l'espace au même titre que ce que je fais ou que j'ai pu faire ou que les sculpteurs actuels font. Alors la différence entre la peinture, la sculpture et la tapisserie ?

Sinon que les "tapissiers" se mettent dans une histoire de tapisserie, les peintres dans une histoire de peinture et les sculpteurs dans une histoire de sculpture.

Or je vous ai dit dès le départ que pour moi tout était dans tout. Les clivages, chacun de nous les faisons. Le gros travail est de réduire ces clivages dont on n'a que faire. Après il est évident que tous les circuits commerciaux doivent se modifier, mais il y a aussi le comportement des gens par rapport à ces circuits marchands.

-Q. A propos de l'exposition prochaine à Marseille sur le même thème Artiste-Artisan, quel est le choix qui a été fait ? Quels sont les critères de ce choix ?

-C.V. Je ne les connais pas, ce qui me surprend c'est que le choix en ce qui me concerne est très orienté vers une certaine image de mon travail. On a choisi des pièces qui sont beaucoup plus du domaine de l'artefact, et qui font références à des pratiques indiennes et des pratiques artisanales plutôt qu'à des toiles ou des objets combinés.

-Q. Quelle sera l'orientation de l'exposition ?

-C.V. Je ne sais pas.

-Q. Plutôt artisanale ... ?

-C.V. Plutôt méridionale.

Chantal de Tastes.

Marseille, Novembre 1977.



Dessin Norbert Thoury

CALENDRIER DES EXPOSITIONS

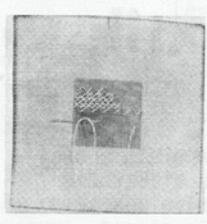
MUSEE DES ARTS DECORATIFS 107 rue de Rivoli 75001	Le café concert, affiches. Jouets américains de la petite enfance 1925-75 Photographies contemporaines	Jusqu'au 2 Janvier Jusqu'au 16 Janvier Jusqu'au 15 Janvier
ARISTA 47 rue de l'Arbre sec 75001 Tel. 260 18 04	Hecquet, tapisseries. Dépôt du DRIADI	Jusqu'au 17 Décembre
SIN PABRA 15 rue E. Marcel 75001 Tel. 508 98 91	Michel Fochler, œuvres récentes (Voir Conversation avec Michel Fochler)	Jusqu'au 28 Janvier
BIBLIOTHEQUE NATIONALE 58 rue de Richelieu 75002	Sonia Delaunay	A partir du 15 Décembre
LE BALCON DES ARTS 141 rue St Martin 75004	La tapisserie des peintres Mario Prassinis	En permanence
BIBLIOTHEQUE FORNEY 1 rue du Figulier 75004	Le présent, le passé, le futur du tissage Homage à Plasse Le Caisne (Voir compte rendu des expositions) Conférences-débats : Mardi 13 Décembre 18H Avenir du tissage dans la civilisation contemporaine. Mardi 17 Janvier 18H Tissage à travers le temps et l'espace.	Jusqu'au 31 Janvier
PATRICK SIMON 10 rue du Font Louis Philippe 75004 Tel. 277 63 36	Mars ficelles, compositions murales en sisal	En permanence
GALERIE HELENE KRAWER 9 quai Malaquais 75006	Tissus précolombiens	
GALERIE INVARO ONTA 179 Boulevard St Germain 75006	Marc Saint Saens Tapisseries des membres de l'ARTA	Jusqu'au 10 Décembre En permanence
DOM CREATION 252 Boulevard St Germain 75006	Roger Blaquière	Pour plusieurs mois
MAISON DES METIERS D'ART FRANCAIS 28 rue du Bac 75007	Le vêtement et la parure Marie Thérèse Pasco Tissages Françoise Koltes Tapisseries, tissages	Jusqu'au 31 Décembre Jusqu'au 9 Décembre Jusqu'au 10 Décembre
UNESCO Place de Fontenoy 75007	Féminie 78	A partir du 13 Décembre
PETIT PALAIS Avenue Winston Churchill 75008 Tel. 265 99 21	L'art précolombien de Panama et de Costa Rica Le Pérou précolombien de Chavin aux Incas	Jusqu'au 12 Février
ARTOURIAL 9 Avenue Natignon 75008	Sonia Delaunay : gouaches, aquarelles, tissus	Jusqu'au 31 Décembre
MUSEE DE L'HOME Place du Trocadéro 75016	Marionnettes et marottes d'Afrique noire	Jusqu'au 15 Décembre
LA DEFENSE Galerie de l'esplanade Tel 775 86 08	Peintures et marionnettes d'Indonésie Artipatchs	Jusqu'au 31 Décembre Jusqu'au 31 Décembre
GENEVILLIERS EGLISE ST MARIE MADELEINE Place de la Mairie	Tendances actuelles de la tapisserie, tentures volumes tissés	Du 21 Février au 15 Mars
GALERIE MUNICIPALE EDUARD MANET 9 rue J. Jaurès Tel. 790 10 86	Projections de diapositives par Bernard Point 26 Février la tenture de Bayeux 5 Mars L'Apocalypse d'Angers, la Dame à la Licorne 12 Mars Images de la tapisserie contemporaine	
BAGNEUX Centre municipal d'arts plastiques	Dessins, peintures, tapisseries	Jusqu'au 3 Décembre

PROVINCE

AIX EN PROVENCE Galerie des Métiers d'Arts 15 rue de la Couronne	Pierre Vallauri	Du 15 Février au 15 Mars
ALES Galerie des Arts 22 rue Beauteville	Tapisseries de Bernard Ferrière, céramiques d'Albert et Pyot Thyry	Jusqu'au 30 Décembre
ALLAUCH Moulin d'Allauch	Geneviève Destelle	Du 4 au 22 Janvier
BEAUNAIS Galerie nationale de la tapisserie Rue St Pierre Tel 60 75 20	Tapisseries anciennes, tapisseries modernes Point-Contrepoint Matérialisation onirique de l'histoire beau- vaisienne, G. Michot, H. Périnet et P. Piaye	Jusqu'en Avril
		
ST REMY DE PROVENCE Galerie Noella Gest 5 rue Thiers	Le papier : E. Krotoff, Cecile De Neck, Carau-Ischi, C. Lepoittevin, M. Prassinis, Robelin, Guittet, Laure Grimal E. Krotoff	A partir du 26 Novembre En permanence

BROUZES DU LARZAC Tel 60 75 20	Images de laines. Elisabeth	En permanence
ECOUEN Musée de la Renaissance	Transfert des réserves du Musée de Cluny David et Bethsabée	
EZE SUR MER Villa Serena 37 Avenue de Provence	Structures textiles spatiales, tapis miraux Annunciata Kent	En permanence
ECUIZELLES 11 rue Milassis 28500 Tel. 37 36 76 60	Borderie Wogensky Picart Le Doux	Jusqu'au 15 Janvier Janvier Février
FLAVIGNY SUR OZERAÏN Daniel Aigranate Les Laumes	Tissages, tapisseries	En permanence
TOURNAI Musée Cantini 19 rue de Grignan	ARTISTE ARTISAN Pour le textile, Barbara Chase riboux, max Charvalen, Grau Garriga Jeanne Gérardin, Christian Jaccard, Daniel Graffin, Claude Viallat, Elisabeth Baillon	
ONS EN BRAY Le point d'Ons	Tapis se sol et muraux Alain et Joelle Dalle	En permanence
ORANGE	Geneviève Destelle	Du 11 au 18 Février
ROUEN Atelier Catherine Mathieu 22 rue de l'ancienne prison	Bestiaire; auteurs anonymes, exposition pluri- cadeaux de fin d'année	Jusqu'au 5 Décembre
LES SABLES D'OLONNE Musée de l'abbaye St croix	Tissus coptes	Jusqu'au 31 Décembre
SENILIS Maison du tonnelier Rue St Geneviève	Borderie	

ETRANGER

SUISSE ZURICH Orel/Fussli Zum neuen Froschauer 8022 Peilkan strasse 10	Lissy Funk Neue Tapisserien	Jusqu'au 24 Décembre
PORTUGAL LISBOANE Fondation Gulbenkian	Oeuvres sélectionnées pour la 8eme biennale internationale de Lausanne	Jusqu'au 18 Janvier
ESPAGNE MUSEE DE GRANOLLERS	Grup Textil d'activitats artesanes FAD Teresa conte, broderie, Carmina Claret, haute lisse, Bigna Kooni, basse lisse, Aurelia Munoz, macramé, Ma Assumpcio Raven- tos, hautelisse, Lisa Rebstainer, tressage Giorgina Regas, patchwork, Ana Rojero, haute et basse lisse, Susana Rolando, tufting Mariona Sanahuja, appliqués et tricot, Montserrat Solano, travail sur la transparence. Rosaling Williams, batik.	Jusqu'au 8 Janvier
		
MADRID GALERIA PONCE	Même exposition	Janvier-Février
BARCELONE FONDATION JOAN MIRO Parc de Montjuic	Marie Thérèse Codina, travaux textiles conceptuels	Deuxième quinzaine de Janvier
BELGIQUE BRUXELLES Anne Van Horenbeek Art Actuel 183 Chaussée de Charleroi 1060	Marie Jo Lafontaine sculptures textiles	Jusqu'au 3 Décembre
GAND Abbaye St Pierre	Le textile en affiches	Jusqu'au 15 Janvier
CHARLEROI Palais des Beaux Arts	Tapisseries, céramiques belges contemporaines Max Ernst, tapisseries	Du 4 Janvier au 12 Février Du 18 Février au 26 Mars
ANGLETERRE BROMFORD CENTRAL LIBRARY ST Edwards way Romford Essex	Travaux textiles, tissus, volumes d'un groupe d'étudiants (Chelmer Institute Brentwood)	Du 28 Janvier au 11 Fé- vrier
USA SAN FRANCISCO The Allrich gallery Two Embarcadero center 94111 Tel 415/ 398 8896	Adela Akers, Marian Clayden, Kris Bey, Fran- coise Grossen, Jennifer Kaufman, Tetsuo Kusama Katryn Lipke, Barbara Shacroft, Karen Chapnick Lia Cook, Tom Fender, Neda Al-Hilali, Gerhart Knodel, Gyongy Laky, Kay Sekimachi, Jean Weiss	En permanence
AMERIQUE CENTRALE REPUBLIQUE DOMINICAINE SAINT PORTO RICO Invité par l'alliance française	Geneviève Destelle	Du 4 au 21 Décembre
MAROC RABAT GALERIE NATIONALE BAB ROUAH	Exposition collective de tapisseries Marie Claude Lambert, Nicole Garnier, El Amine Demmati, Abdelghani Ben Amar, Gilbert Garnier	Du 20 au 30 Décembre
LES EXPOSITIONS PREVUES POUR L'ETE	TROIS GRANDES EXPOSITIONS INTERNATIONALES MUSEE CHATEAU D'ANNECY: BRODERIES ET DENTELLES CONTEMPORAINES LONDRES : 2EME BIENNALE DES TEXTILES MINIATURES (Voir bulletin d'inscription rubrique associations syndicats) MUNICH : 1ERE BIENNALE DE LA TAPISSERIE ALLEMANDE ET PEUT ETRE LA PREMIERE BIENNALE DE LA TAPISSERIE QUEBECOISE A MONTREAL.	

PROCHAIN CALENDRIER FIN JANVIER ENVOYEZ VOS INFORMATIONS A F.CASANOVA (14 bis rue Mouton
Duvernet 75014 Paris) AU MOINS TROIS SEMAINES A L'AVANCE.
NOUS COLLABORONS AUX ANNONCES EXPOSITIONS DU BIMENSUEL CANAL (voir 3eme de couverture)
POUR TOUT CE QUI CONCERNE LES ARTS TEXTILES. L'ANNONCE DE VOS EXPOSITIONS Y PARAITRA EGALEMENT.

Antibes: 2^e biennale

La deuxième biennale française de la Tapisserie a rendu hommage cette année à l'oeuvre de Le Corbusier et a présenté au public une centaine d'exposants de tendances très diverses.

Les plus grands créateurs de ces vingt dernières années sont représentés, depuis Lurçat jusqu'à Jagoda Buic, avec une pause pour la belle oeuvre de Le Corbusier et son mur du nomade.

Faisant preuve d'un grand éclectisme dans le choix des oeuvres exposées, la biennale a réuni des créations de qualité qui attirent et séduisent le visiteur.

S'étendant sur quatre niveaux très spacieux, les tapisseries, très à l'aise dans cet énorme volume, se situent toujours parfaitement pour l'oeil du spectateur. On a pu y découvrir tous les modes d'expression : de la tapisserie-tableau, de la reproduction fidèle de

peintures, de la tapisserie sculpture, du collage, du tissage artisanal... souvent de la laine, mais aussi du cuir, du sisal, du chanvre etc.

Il ne faut pas oublier que la biennale française a été créée après celle de Lausanne, dans le but de rappeler "face à certaines déviations de l'étranger", les "règles authentiques de cet art particulier", comme le souligne Monsieur F. Palmero, son créateur. Malgré cela, Madame Lemaire, l'organisatrice de cette exposition en a fait une manifestation ouverte et vivante, où chaque créateur a pu s'exprimer.

Malheureusement sur le plan local et même régional, la biennale n'a pas eu le succès qu'elle méritait : ainsi cet écho surprenant sous la plume d'un journaliste de Nice-Matin soulignant "le caractère un peu ménager de cet art", car constate-t-il, sur 110 exposants, 41 sont des femmes...

Parmi ces "ménagères", on pouvait remarquer quelques membres du Groupe Tapisserie : B. Brillon, A. Ehrenhart, B. Fortin, P. E. Gardette, G. Goudot-Romain, R. Guittier, S. Kedros, A. Kent, F. Monnier et Paszkowski.

G. Goudot-Romain

Lyon: Support/Textile

L'espace Lyonnais d'Art contemporain a organisé à la fin de l'été une exposition sur le thème : tissu et peintres, la trame d'une création.

Dans cette ville où l'industrie textile joue un rôle si important, les organisateurs, en rapport avec les industriels, ont voulu montrer des artistes contemporains qui n'utilisent plus la toile simplement comme un support rigide et quadrangulaire, mais se servent des qualités propres du tissu : texture, souplesse, transparence. Pour cette raison, outre la peinture, des procédés variés de coloration de la toile ont été utilisés : teinture, batik, sérigraphie, aussi bien dans leurs aspects artisanaux et industriels.

Les artistes présentés n'appartiennent pas à une école. Ils ont des passés, des expériences différentes. Mais ils possèdent en commun le désir de dépasser les conventions de la peinture traditionnelle, chacun à sa manière.

Daniel Orcier déchire la toile, laissant pendre des lambeaux effilochés. D'autres la cousent, la rapiècent comme Alan Shields. Jaccard, Viallat s'expriment par des empreintes répétitives. Badin par des graffitis, des lettres enfouies dans la couleur.

Certains occupent l'espace, dressent des bannières. Patrice Hugues propose des environnements de tissus transparents, jeu d'écrans successifs imprimés de paysages, de vieilles photos, de personnages.

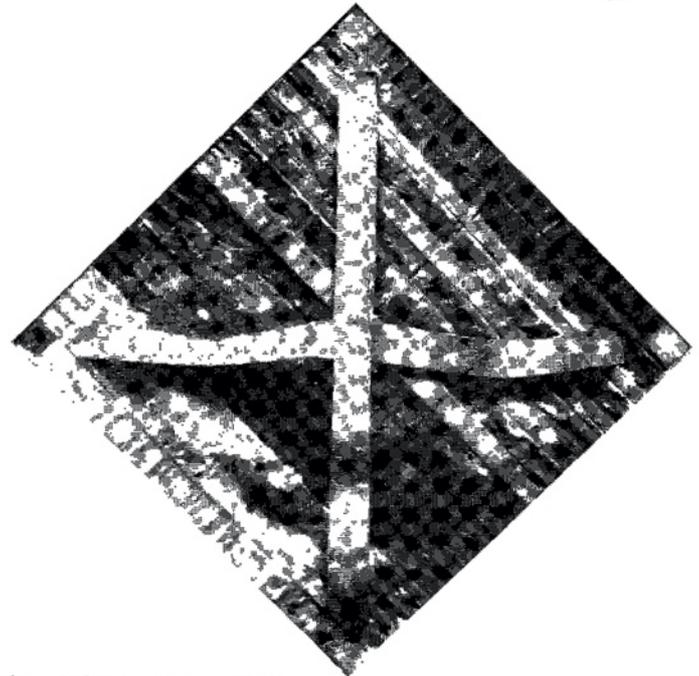
L'américain Sam Gilliam, dresse d'immenses tentes, un peu théâtrales. Chez lui la texture de la toile n'apparaît pas, entièrement recouverte de projections de peinture.

Le tissu s'identifie partout avec l'oeuvre. On rejoint là les expériences actuelles en tapisserie. Où finit la peinture, où commence la tapisserie?

Cette exposition qui pose peut être pour la première fois le problème de la sensibilité au tissu des artistes contemporains, a le mérite de faire tomber les cloisons qui entendent les artistes de l'art textile en les invitant à une autre forme de dialogue avec les peintres. Un dialogue que nous reprendrons pour notre part dans nos prochains numéros.

En 1978, l'E.L.A.C. prévoit une exposition sur le thème des objets textiles.

C. Périn



Alan Shields Photo CLAC

Angers:

le triomphe de la danse



Stage d'Angers Photo Jacques Guittier

Le troisième festival d'Anjou s'est tenu du 24 Juin au 10 Juillet 1977.

Selon la formule retenue pour les précédents, il regroupait plusieurs disciplines : théâtre, musique, chorégraphie, arts plastiques, vidéo et cirque; en spectacles, animations de rues et ateliers.

L'atelier d'arts plastiques, réservé aux lissiers-créateurs, était animé par Daniel Chompré.

Contrairement aux années précédentes, où les invités étaient en priorité des étrangers, le recrutement était intégralement local.

Nous nous sommes donc retrouvés une vingtaine de lissiers, en majorité formés à l'atelier de Pierre Cartron aux Beaux-Arts d'Angers. Nous nous connaissions à peu près tous et avions déjà eu l'occasion les uns ou les autres de travailler ensemble.

L'unité géographique le favorisant, c'est dès la fin du mois d'Avril que nous avons commencé à nous rencontrer pour élaborer un projet commun réalisable pendant le festival.

Dès le départ, le matériel et les matériaux étaient définis, ainsi que les grandes orientations.

Le matériel de travail : trois tours cubiques de 2,50 m de hauteur sur 3 m de côté.

Les matériaux : pour la chaîne, de la schappe de nylon de 0,5 cm que nous avons utilisée à raison d'un fil tous les 3 cm. Pour la trame, des chutes de tissus récupérées dans les usines de confection de la région, du papier journal blanc et imprimé. Tout ceci se prêtant évidemment à des réalisations de grande dimension.

Assez rapidement, le groupe se mit d'accord sur un projet destiné à l'extérieur et, après visite des locaux des anciens abattoirs où devait se tenir le stage, sur une tentative destinée à habiter une rue intérieure entre les deux bâtiments principaux. Chacun étant alors appelé à faire des propositions plus précises dans ce sens.

Une autre orientation tendait à essayer de réaliser des décors ou des costumes utilisables par les membres des autres ateliers (en particulier cirque et danse). Contrairement à ce que laissait prévoir le travail de groupe préalable, dès le départ chaque lissier se mit à tisser suivant son inspiration, sur la seule contrainte d'un module de base dont on ne savait à quel ensemble il appartiendrait. Fringale devant l'abondance des matériaux?, devant la rapidité d'exécution?

En même temps, il fallait installer dans la rue des nappes de fils qui lui feraient comme un "toit" sur lequel viendraient s'insérer les tissages dès leur réalisation. Les premiers travaux accrochés n'ayant pas beaucoup d'unité, on se mit alors à tisser des bandes unies de 20 cm de large pour les disposer dans les fils tendus.

Puis certains se mirent à expérimenter le tissage du papier journal. Deux projets feront l'objet d'un travail rationnel et organisé auquel participeront plusieurs personnes.

Les deux derniers jours seront marqués par la fièvre de la réalisation d'une quarantaine de costumes pour les danseurs du groupe de jazz.

Une constatation s'impose d'emblée : la quantité incroyable de travail réalisé par une vingtaine de personnes pendant quinze jours avec de gros matériaux. Le tissage aura toutefois tendance à se tasser à cause du poids et des intempéries mais l'ensemble se tiendra bien. Il ne s'agissait pas de faire une oeuvre durable.

L'accrochage dans la rue fut assez difficile. Les premières pièces réalisées (environ 2,20x1,20 et 2,20x1,60m) étaient assez perdues et il fallait en regrouper plusieurs de même couleur pour obtenir un effet suffisant. Il fallait tenir compte de la circulation interne et des consignes de sécurité, ainsi que des points d'ancrage possibles, heureusement assez nombreux.

Accrochés au fur et à mesure de leur réalisation, elles furent plusieurs fois changées de place mais le résultat ne fut jamais tout à fait convaincant.

Le plus grand intérêt de ce stage viendra de la rencontre entre les différents ateliers. En effet, en dehors de la vidéo, tous les ateliers étaient réunis dans les anciens abattoirs d'Angers, de façon à permettre une interférence entre les diverses formes d'expression. Les tours de tissage se sont trouvées implantées entre le stage de cirque et celui de jazz où se mêlait intimement le stage de percussion et donc les contacts très faciles et nombreux.

Le dernier jour du festival eut lieu une réelle fête publique regroupant les différents ateliers. Le ballet extrêmement dynamique des danseurs de jazz, vêtus des costumes tissés et accompagnés des percussionnistes fut un moment absolument extraordinaire.

R. Guittier

Angers: Tissus coptes

M.M. Neekel

A l'occasion du festival d'Anjou, le Musée des Beaux Arts d'Angers a présenté du 25 juin au 15 septembre, une exposition de 110 "Tissus coptes" (Il y a plus de 60.000 tissus coptes conservés à travers le Monde).

Cet ensemble figure parmi les plus anciens exemplaires de tapisseries conservés, ils ont été tissés en Egypte du IV^{ème} au XI^{ème} siècle de notre ère et proviennent des collections publiques françaises.

Après l'abandon des rites funéraires de l'Egypte ancienne (pharaonique), les morts étaient ensevelis revêtus de leurs vêtements habituels, dans des fosses creusées dans le sable qui s'est révélé un excellent agent de conservation.

Le catalogue ("tissus coptes" Musée d'Angers 10, rue du Musée, 42 F) montre que le choix des pièces présentées a été guidé par plusieurs soucis.

1) Représenter les diverses époques de l'art copte et illustrer les différents thèmes traités.

2) Donner des exemples caractéristiques des divers procédés techniques de tapisserie utilisés par les tisserands coptes.

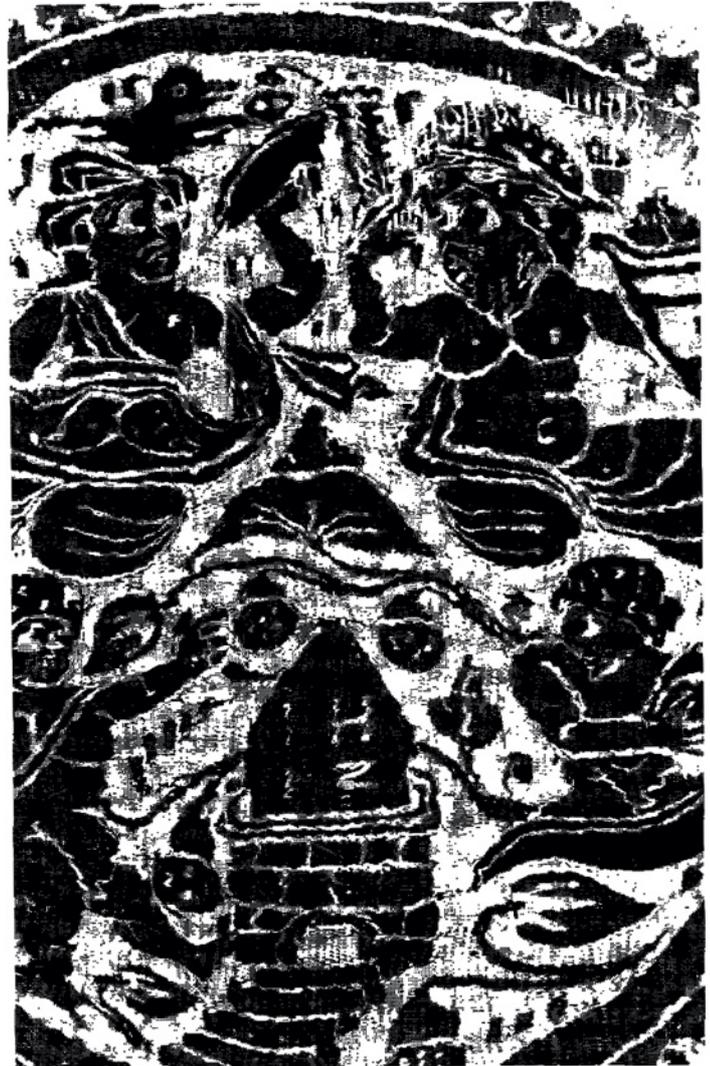
LEUR SITUATION HISTORIQUE

" Il s'agit des tissus de vêtements ou d'ameublement qu'ont livrés les tombes des Egyptiens de la fin du II^{ème} au XII^{ème} siècle de notre ère. Leur nom de "coptes" est une simple déformation du mot égyptien réduit à ses consonnes dans la langue arabe" (définition empruntée à P. du Mourguet, conservateur du département des antiquités égyptiennes, où se trouve la plus importante collection du monde).

On parle d'Art copte du IV^{ème} à la moitié du VI^{ème} siècle (conquête de l'Egypte par les Arabes : 641). Ensuite, on parle de l'art des coptes (du VII^{ème} au XII^{ème} siècle). L'origine de ces textiles est peut-être mésopotamienne. Ce sont des vêtements civils, plus ou moins complets : robes dalmatiques et manteaux sans manches, vêtements d'enfants (voir croquis).

Ces textiles représentent les différentes époques de l'art copte et cependant, il est évident qu'il y a une permanence des thèmes. Les tissus datent du VIII^{ème} au XIII^{ème} siècle, les tisserands chrétiens d'Egypte ont continué leur production après la conquête arabe.

Les thèmes sont empruntés à la mythologie gréco-romaine, et ce jusqu'au XIII^{ème} siècle: exemples: Dionysos et son cortège de bacchantes, de danseurs et d'amours; Aphrodite et sa suite de néréides et de tritons. Ces thèmes ne sont pas abandonnés, leur symbolisme s'est christianisé : Aphrodite et le baptême... etc... On peut donc parler alors de scènes chrétiennes.



Disque au nilomètre (musée du Louvre inv D37)
Cliché Musées d'Angers

nes. Il y a aussi de nombreux exemples de stylisation décorative, extrêmement variés : entrelacs, simples dessins géométriques, ou des compositions élaborées (fruits, animaux, etc...).

L'évolution est plus sensible dans le style. " Au début les coptes sont tributaires de l'illusion du modelé abondamment pratiqué à Pompéi ou à Alexandrie par les Romains, puis, vers le III^{ème} siècle, ils s'en libèrent optant pour une représentation par masses et par opposition ou harmonie de surfaces diversement colorées d'un effet très décoratif et parfois même assez moderne d'aspect (non sans parenté avec les tapisseries de la "Jeune Egypte")": Exemple : photo illustrant le texte : p.n° 40.

Il est bon de signaler la localisation des différents éléments du décor, en soulignant le fait que les tissus coptes ne comprennent pas seulement des morceaux de tapisseries et de tissus bouclés, mais aussi une grande variété d'étoffes dans lesquelles sont intégrés des motifs de tapisserie, tels des tissus de lin, de laine, de coton, soie, rayés, quadril-

STAGES/EXPOSITIONS

lés (curieusement contemporains et très nombreux), imprimés, teints, brodés, toiles brochées, etc... Ces éléments décorent la dalmatique et le manteau sans manches. Des bandes descendent des épaules et constituent parfois la bordure inférieure du vêtement dans sa totalité ou remontent en équerre, elles marquent souvent transversalement le bout des manches. Des carrés ou des orbicula à forme ronde de petites dimensions sont placés sur les épaules et aux pans. L'encolure peut être un simple galon décoré ou affecter la forme d'un plastron. Tous ornements tissés dans la continuité de l'étoffe, parfois certains galons sont réutilisés et recousus.

ACTUALITE DU TISSAGE COPIE

Le grand intérêt de cette exposition, pour nous lissiers, me semble résider dans une technique très "savante", adaptée au sujet des thèmes choisis. Peut-être, ainsi que le souhaite P. du Bourguet, y aurait-il par le retour actif à ces sources coptes, une occasion d'accentuer encore le renouveau de la tapisserie, du moins en tant qu'art décoratif à deux dimensions.

L'on est frappé par la beauté et la vivacité des coloris des pièces présentées. Les coptes teignaient leurs fils avec des colorants d'origine végétale: garance, indigo, ou animale tel que le kermès (rouge) coûteux, assez rare dans la production courante. Les colorants jaunes n'ont pu être identifiés. Le vert était obtenu par un mélange de jaune et d'indigo, les pourpres, de garance et indigo. La laine était teinte après mordantage à l'alun. On ne connaissait pas de mordant pour teindre le lin, c'est pourquoi on l'utilisait tel quel: naturel ou blanchi. Seul l'indigo pouvait prendre faiblement sans mordant d'où une teinte bleu pâle. Exemple: toile quadrillée n° 6.

Il y a beaucoup de pièces où sur une chaîne de lin court une trame de laine pourpre et de lin écru. Exemple: p. n° 23.

La technique de tissage copte paraît offrir matière à réflexions intéressantes. Ces tissages ont été exécutés soit à la maison, soit dans de grands ateliers sous contrôle arabe, ou encore dans des monastères pour les besoins de la communauté.

Rappelons que ces ornements sont tissés dans la continuité de l'étoffe, ce qui pose un problème: celui du passage du "tissage - toile" au tissage tassé de la tapisserie, sur une même chaîne; il peut y avoir des fils de chaîne surajoutés à la chaîne-toile d'origine. Il arrive que le passage soit réalisé par crapautage depuis la toile à un fil. Exemple: pièce n°4 du catalogue.

Le nombre de fils au centimètre est assez important, entre 13 et 20 fils, parfois même 28: Exemple: pièce n° 11-13-16-17-18-20. Ce qui donne entre 24 et 40 duites au cm. C'est donc un tissage d'une assez grande finesse, adapté à la représentation de détails décoratifs très précis: visages, entrelacs, etc... Exemple: p. n° 22 "carré aux danscurs": 20 fils de chaîne + ressauts et perfilages. Les chaînes sont de lin, mais aussi de laine à 1, 2 ou 3 fils. Les coptes ont utilisé des procédés que nous connaissons encore mais avec une prédilection particulière pour certains tel celui dit de la "navette volante". Voici la définition qu'en donne "Les principes d'analyse scientifique de la tapisserie": "fil de trame tendu sur l'endroit entre deux points de la pièce et passant sur les duites. Il est exécuté en abandonnant une navette au premier point et en la reprenant quand les duites atteignent le second point, la même navette pouvant être reprise et abandonnée plusieurs fois, c'est le procédé inverse du sautage sur l'envers": Exemple: Le châle aux pampres, p.n° 1.

Les ressauts sont un fil volant parallèle à la chaîne s'enroulant en deux points sur le même fil de chaîne.

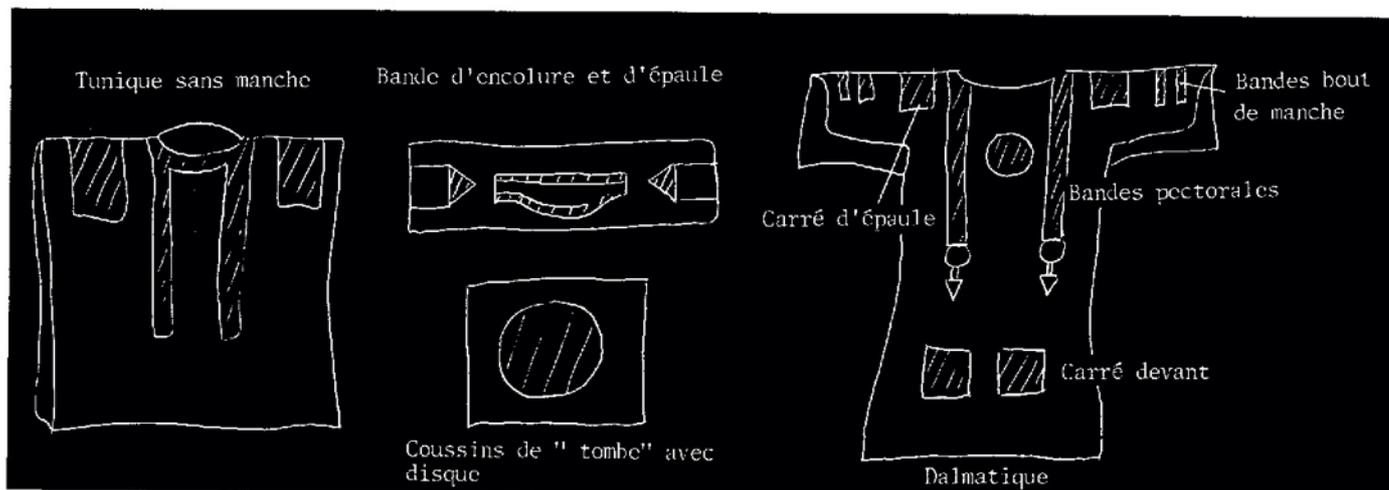
Arrondissements et battages de couleurs sont fréquents.

On trouve aussi de nombreux bouclés de laine en trame: Exemple: p. n° 4 ou n° 3.

En conclusion, ce qui frappe le plus dans cette exposition, ce sont:

- la fonction décorative et la fraîcheur de ces pièces,
- les qualités techniques, et particulièrement la liberté de tracé que donne la navette volante,
- la qualité "artistique" incontestable de ces oeuvres "artisanales".

En fait une "solide" et belle exposition.



Un été en Suisse romande

Lausanne a provoqué de curieuses réactions en chaînes. D'un rapport étroit à la naissance, sont nés les dialogues qui s'établissent avec les textiles anciens tous les deux ans au Musée des Arts Décoratifs. Plus récemment les dialogues avec le Groupe des Cartonnières et Lissiers romands, dont la deuxième exposition au forum a réuni un choix représentatif du groupe.

Mais cette année, l'appel international a rebondi sur une exposition thématique à Vevey et au château de la Sarraz. Une exposition thématique qui avait au départ de quoi surprendre : " La Vigne, le Vin et le Sacré ". Une surprise qui était peut-être due à l'oubli que la Fête des Vignerons est une des grandes fêtes de l'occident, liant chaque génération à la suivante tous les vingt cinq ans (1).

Si la volonté affirmée par le commissaire de l'exposition J.P. Marti de faire de Vevey le témoin régulier de la présentation " des tapisseries de peintres et plus particulièrement de la tapisserie de lisse, traditionnel et merveilleux support pour une invention poétique infinie... " peut paraître un peu figée, la sélection présentée cet été découvrirait au contraire la variété, le renouvellement d'un art complet qui n'a pas forcément besoin du soutien des peintres.

Par ailleurs un curieux contrepoint transparaissait de la réunion d'une part des textes, des tapisseries et des cartons de Mario Prassinis, sous le thème du " carton numéroté illustré " et de la sélection de tapisseries internationales dont si peu se réclamaient de cette technique.

Mais curieusement, Prassinis, qui a su défendre avec beaucoup d'intelligence le carton numéroté est aussi celui des peintres de cette génération dont les oeuvres ont le moins subi l'épreuve de la mode. Elles restent d'une force directe, sans doute parce qu'elles possèdent cette évidente nécessité de la laine qui fait défaut à beaucoup d'autres.

Lurçat entraînait le carton numéroté sur le plan de la fidélité du tissage et de la volonté de penser d'abord couleur des laines, Prassinis accentue l'aspect du message capable de traverser les générations. " Je ne suis pas de ceux qui se délectent des couleurs passées de la Dame à la Licorne (charmantes, soit) et je rêve d'un carton qui me permettrait d'en restituer le rouge éclatant. J'enrage de voir certains s'extasier devant le gris verdâtre des tournesols de Van Gogh. Si on me laissait faire je leur rendrais leur jaune violent " (2).

A vrai dire c'est penser que la sensibilité dans deux mille ans s'accordera encore d'une volonté de re-production. "La matrice inépuisable" que constitue le carton, ce code génétique de la tapisserie, se veut sans mutation, mais de toute évidence, les mutations qui sont apparues durant ces vingt dernières années constituent la plus furieuse négation d'un système qui se voulait seul et qui niait les singularités.

Parmi ces singularités, l'oeuvre d'Elsi Giauque "La Vigne en or", pampres, ceps et tissages mêlés en un jeu complexe de transparences, ou les ryth-

mes violets de fils de coton de Masakazu Kobayashi, répondaient bien au sens de la liberté. Remarquables également par l'utilisation intelligente de la broderie en rondbosse le " Vintage " de la hongroise Iren Balaz et par le clin d'oeil au romantisme endormi "La jeune fille aux raisins" de la roumaine Liliana Tudorache. Mais la pureté et la simplicité des oeuvres conjuguées de Marc Van Hoe et Veerle Rouquart, rouge et blanc d'un "Wine river" répondaient sans doute de la façon la plus efficace au thème proposé

C'est avec beaucoup de plaisir que nous avons également retrouvé les " Cartonnières et lissiers romands ". Une exposition sérieuse, pleine de séduction, qui reflète une grande variété de tempéraments dont la personnalité est très marquée (3).

Dans des styles très différents nous avons beaucoup apprécié la rigueur graphique des tapisseries de Denise Emery et la grande qualité technique des surfaces nervurées réalisées par Claire Wermeille, qu'éclaire un sens profond de la couleur.

Mais les études de plis et de double-faces ou jouent des arrondissements rythmés de Claude et Andrée Frossard, les vagues sensibles de Cyril Bourquin, d'aspects plus expérimentaux ou encore les surfaces blanches finement texturées de Silvia Morosoli, possèdent une qualité imaginative qui fait sortir avec mesure la tapisserie traditionnelle dans le champ sculptural.

L'exploration des rapports entre la rigidité et la souplesse du tissage, entreprise par Aliska Lahusen, nous a paru atteindre également une grande maturité qui s'accorde aussi bien des grandes dimensions que des mini-textiles présentés par ailleurs à Londres.

Enfin le tissage interférentiel en double face mis au point par Jeanne Odette Claudévard a le grand mérite d'une exécution simple et d'un effet direct sur le visiteur qui peut lui-même intervenir et en modifier l'aspect.

On peut s'étonner qu'en répondant à un désir de diversité, la biennale ait encore peu exploré (exception faite de Patrice Hughes il y a deux ans) les peintres du tissu dont la démarche s'inscrit parfaitement dans une mise à jour des qualités du matériau textile.

En exposant des textiles africains, la conservatrice du Musée des Arts Décoratifs de Lausanne révèle les fondements artisanaux de certaines expériences contemporaines et les éclaire donc d'un jour nouveau.

Textiles africains à la fois trop connus et trop peu connus qui se regroupent selon trois types de techniques : le tissage en bande avec utilisation de différentes formes d'ikat, teintures avec emploi des différentes techniques de réserve, broderies et applications.

Cette exposition a été réalisée grâce aux prêts des Musées d'ethnographie de Berlin, Bâle et Genève, du Musée Historique de Berne et de collections privées; mais malgré une présentation didactique très claire, elle ne se présente pas comme un inventaire systématique des techniques, mais plutôt comme une approche sensible de la beauté des textiles.

Son centre d'intérêt est surtout l'Afrique occidentale où les tissus sont traditionnellement dévolus aux pagnes, vêtements, couvertures et tentures.

La matière première est essentiellement le coton, sauf pour les robes d'apparat qui s'enrichissent de soie sauvage surtout utilisée par les tribus Haoussa.

Métiers horizontaux pour les hommes qui réalisent des tissages en bandes de 2 à 30 cm de large, cousues ensuite avec un point très lâche, métiers verticaux des femmes pour le tissage d'étoffes dépassant 50 cm de large.

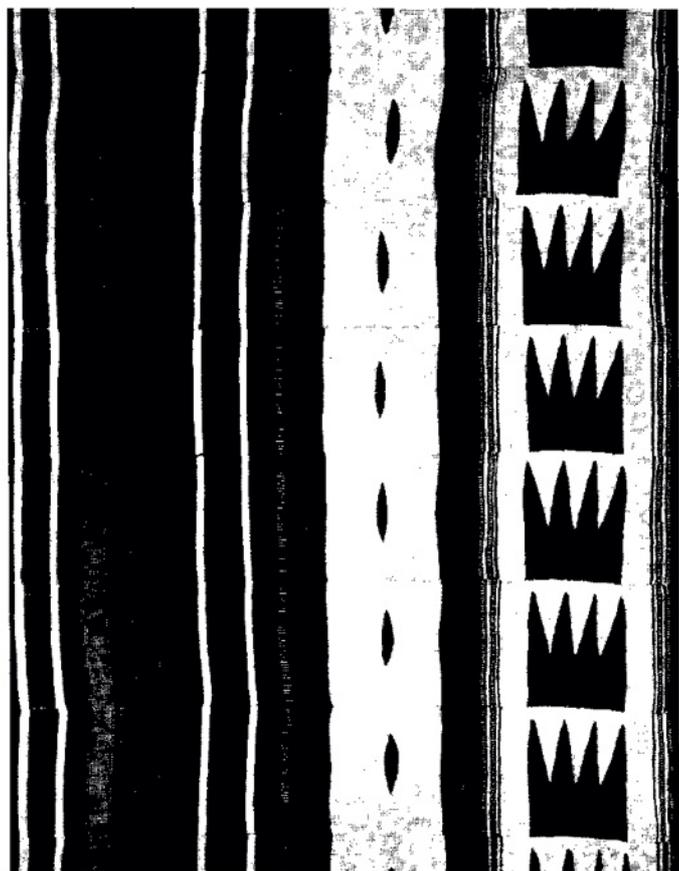
On note enfin la teinture à la noix de cola ou à l'indigo, cette dernière se réalisant dans des fosses creusées qui contiennent des jarres de céramique ou plus prosaïquement dans de petites cuvettes.

Parmi les plus belles pièces présentées : la singularité d'une chemise de guerrier avec amulettes des années 1900, des vêtements brodés rapportés par l'expédition Nightingale en 1887 et des couvertures de la Sierra Leone et du Liberia à grands motifs géométriques. L'influence de l'Islam se ressent tout particulièrement dans l'aspect des motifs brodés.

En complément à cette exposition une présentation d'ouvrages dont le " West African weaving " de Venice Lamb paru en 1975 (4) et le dernier Jack Lenor Larsen " The dyers art, ikat, batik, plangi " (5).

- (1) Catalogue de l'exposition Musée Jenisch Vevey
- (2) Prassinos Empreindre Gallimard
- (3) GCLR Informations 3 1977 Renseignements A.M.Matter Avenue des Mousquines 19 Lausanne Suisse
- (4) Venice Lamb West African weaving Londres
- (5) Jack Lenor Larsen The dyers art ikat, batik, plangi Van Nostrand et Rheinhold 1977 (Encore introuvable en France peut être commande au Citam)

M.Thomas



Le fil d'Ariane du tissage

La Bibliothèque Forney accueille une nouvelle exposition sur le thème des métiers d'art en choisissant cette fois l'un des plus connus: le tissage.

D'une époque encore récente où le tissage avait quitté les foyers et les artisans leur échoppe devant l'avancée de l'industrie, on est passé un peu brutalement à un engouement auquel la prolifération anarchique des stages et la mise en vente de métiers rudimentaires a puissamment contribué.

D'où la nécessité de faire le point: Quelles sont les origines du tissage? Comment peut-on concevoir un tissage contemporain de qualité et de recherche qui se place sur un tout autre plan que le tissage industriel? Au milieu de l'aspect mode qui cache le renouveau profond, quelles ont été les étapes de la création contemporaine?

C'est à quelques unes de ces questions que Jacques Anquetil, Odette Sansonnet et André Berliet, au travers de leur propre travail et de celui de nombreux invités ont tenté de répondre.

La première réponse concerne les sources du tissage - à cet égard on pourrait ajouter les sources de la tapisserie contemporaine - puisque la réflexion dans les deux cas se confond par le matériau, les techniques, le sens du fil et bien souvent l'unicité des créateurs.

- Les textiles les plus anciens, précolombiens ou coptes, ont constitué la source vive de la recherche contemporaine sur le plan de la liberté. Travail sur les armures d'emploi libre et contrasté, arrondissements, navette volante, exploration des grosseurs de fils, ont contribué à redonner vie à une langue morte.

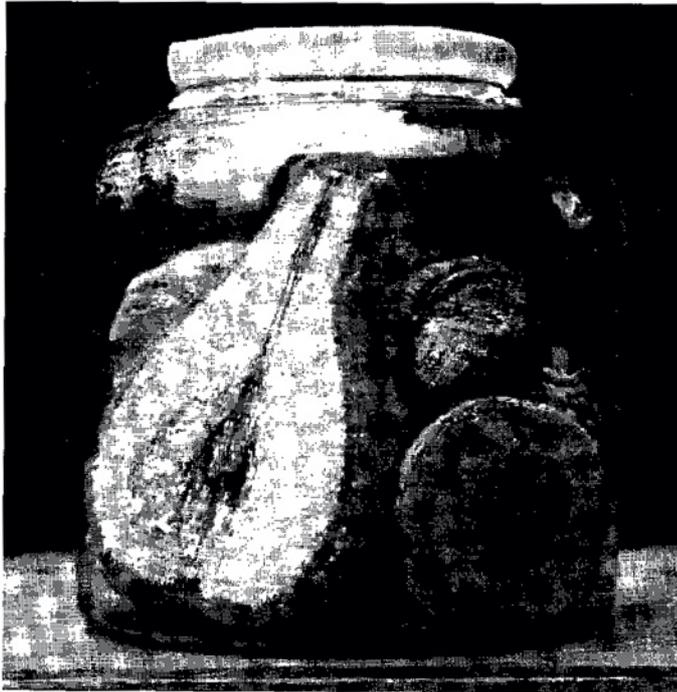
- L'influence de Bauhaus et de ses disciples directs, Annie Albers, Sophie Tauber-Arp, Elsi Giauque, a créé aux Etats Unis et en Suisse, un renouveau de liberté, une étude en profondeur qui n'a essaimé en France que plus récemment.

- D'autres sources plus divagantes tracent leur parcours de la soie-chinoise au travail des canuts lyonnais, illustré ici par André Berliet.

Une place particulière est accordée aux époux Plasse Le Caisne, du tissage aux tapisseries de peintres, nous n'y reviendrons pas (voir DRIADI N° 3) et à Sheila Hicks, des mini-textiles d'influence précolombienne aux textiles muraux travaillés aux Indes.

En dehors de cette présence significative, mais aussi un peu écrasante, un choix diversifié de la production récente de qualité, permet de mettre en relief des démarches très originales par exemple, les tissages muraux de Jean Luc Laborie, les tissages aux effets optiques accusés de Nicolas Kieffer ou les costumes de théâtre d'une rudesse efficace de Ulla Wolfender-Joachimsson.

M. Thomas avec la collaboration d'O. Sansonnet.



Gizi Solti Objet textile

Liturgies intimes

L'art textile des pays de l'Est, souvent considéré comme un bloc assez homogène, par suite de la représentation constante de personnalités devenues officielles, finit par se révéler au fil des expositions d'une diversité surprenante.

La Hongrie, en particulier, possède cette force intérieure qui résulte d'une liaison constante entre l'art et l'industrie textile, entre la tradition intimiste et les aspects nouveaux de l'art conceptuel.

Au sein de cette diversité, la présentation de la galerie Sin' Paora, sous le titre général de

"Nostalgie", correspond en fait à une présentation conjuguée de liturgies intimes.

Il faut prendre les objets textiles de Marianne Szabo et Gizi Solti à l'égal des carnets d'écrivains, des carnets d'esquisses, qui de tous temps ont constitué la part prépondérante et secrète de la maturation des oeuvres. D'abord par leurs dimensions, mais surtout par leur cadre : des fruits dans un bocal, d'étranges totems miniatures prisonniers d'une vitrine hermétique, paraissent participer à une sorte de rite ou de célébration de l'instant passé, fané. Objets

de collectionneurs ou d'ethnographes qui ont fixé un moment de vie personnelle et n'ont pas encore trouvé leur signification universelle.

La dimension intime s'accorde aussi de la réalisation de poupées parfois figées et à la limite du folklore chez Julia Szilagyi ou au contraire soutenues par la dimension du vécu chez Marianne Szabo, qui, par un art sophistiqué de l'appliqué, tisse dans les traits d'un masque de feutrine, les rides du temps et les meurtrissures du corps.

Les présentations de Lenke Szóchenyi, tissages sur chaîne libre de silhouettes surgies d'une antiquité d'opérette ou celles de Zsuzsa Perelli, portraits compassés d'un album de famille recréé, retrouvent la tapisserie classique sous le regard d'une analyse plus distanciée.

"D'aucuns sont de l'avis que la tapisserie est un genre périmé - malheureusement pas assez encore! Moi, c'est au marché aux puces que je me procure de l'inspiration, je l'apporte dans ma maison provinciale vétuste et la range parmi les autres choses vieilles - pour plus d'ancienneté. Quand elle semble assez mûre, couverte d'une couche de poussière d'une épaisseur adéquate, elle devient peu à peu propre à produire les saveurs de la fin du siècle. .. Il est impossible de tracer des frontières catégoriques entre sensibilité et sentimentalisme... Si nous arrivons à croire que le quotidien est aussi important que le représentatif, il nous sera plus facile d'être heureux" (Zsuzsa Perelli).

Une présentation d'objets et de tissages hors des modes qui dénoncent tous l'aspect nocif des classements.

M. Thomas

Quebec

Comment des animations peuvent-elles faire avancer les démarches individuelles? Le public peut-il vraiment participer à ces expériences? Peut-il y avoir vraiment rencontre au travers des différentes disciplines du textile? Le langage technique peut-il passer au travers des civilisations et déboucher sur une expérience contemporaine?

La plupart de ces questions ont trouvé une réponse positive au cours des différentes manifestations vécues l'été dernier à Montréal par Bernard Fortin et Marie Noëlle Bayard.

Au départ une exposition organisée dans le cadre de la participation permanente de la France à l'exposition Terre des Hommes.

Sous le patronage de la SEMA, le pavillon français présentait cette année différents métiers d'art.

Une rencontre permanente avec le public, un colloque (voir texte) et un tissage du public sur le cadre tout trouvé des armatures du pavillon de France ont constitué les temps forts de l'animation textile.

"Chacun de nous a eu le désir de satisfaire sa créativité en réalisant son habitat. L'enfance est un monde fantastique parfois indéchiffrable. Toute la vie ces grands rêves nous guident... Avec sa structure en branchage, son revêtement en feuillage, en toile ou en cordage qui symbolisent le principe de vivre à l'intérieur d'un nid, de se sentir au sec, d'avoir chaud et d'être en sécurité, c'est la tapisserie

Quitter ce nid, on se trouve livré à soi-même. Le vêtement devient nécessaire. On l'orne, on le réhausse d'une note personnelle, on l'identifie, c'est la broderie.

ADRESSES

Dans le numéro qui a précédé la naissance du Groupe Tapisserie, nous avons donné une liste de certains fournisseurs de l'Atelier de St-Ely. Pour tous nos lecteurs qui n'ont pu se procurer ces adresses, nous les présentons aujourd'hui en l'élargissant à de nombreuses autres adresses qui nous ont été communiquées depuis.

Avec régularité dans cette liste les fournisseurs qui acceptent de répondre sur présentation de la carte du Groupe Tapisserie.

C'est grâce à votre aide que cette liste sera mise à jour et nous vous invitons à envoyer au journal (ou au service de l'Atelier de St-Ely) vos appréciations, vos remarques sur la qualité des matériaux proposés et de l'ouvrage.

Nous vous rappelons que dans le cas où vous souhaitez vous associer à d'autres personnes pour des commandes en gros, notre rubrique petites annonces est la plus intéressante.

Cette liste sera également partie du fichier fournisseurs arts textiles du Centre de documentation des métiers d'art du Musée des Arts Décoratifs auquel nous pourrions ainsi contribuer avec les responsables du Centre (la mise à jour, l'entretien, nous tenons, catalogue sont les bienvenus).

CHAÎNES - CORDERIES	
PRIEUR B.P. n° 3 50 rue de Guissey 91650 Breuillet 491.42.79	Corderie
VALOIS 185 route de Dieppe Notre Dame de Bondeville 76150 Maronne (35) 74.10.12.	Toutes les chaînes et tous diamètres. Coton tressé, tresses de nylon tous diamètres. Coton cablé.
JOLY 32 rue Boindou 75018 Paris 606.08.62.	Coton poli. Chaînes coton. Chamvre tous diamètres. Ficelle synthétique et de couleur. Jute. Papier kraft tourné. Boudins. Ganses de nylon. Réduction aux membres du Groupe Tapisserie à partir de 40 kg.
COURANT Boulevard de l'Industrie, Zone industrielle de l'Ecouflant, 49000 Angers. (41) 43.63.28.	Sisal. Lin naturel. Chamvre.
CLEMENT Avenue du Maine 75014 Paris	Sisal.
CORDERIE NATIONALE 58 rue Voltaire 93100 Montreuil s/Bois 808.04.63.	Sisal.
CORDERIE DU NORD-OUEST 233 rue J.F. Kennedy 76140 Petit Quevilly 72.52.41.	Chaînes 2 et 3 mm. Belle qualité. Prix intéressants. Corde sisal armé.
CORDERIE CENTRALE BARDON 12 Boulevard Sébastopol 75004 Paris 887.63.10.	Ficelle. Boudins. Ganses de nylon.
CORDERIE DE SOYONS Etablissements Couchar 07500 Soyons	Jute, ficelle, chamvre, lin; prix intéressants.
LA SOIE 155 rue St Denis 75002 Paris	Tous articles Mercerie, fils de pêche produits Tortue Nylon de 8 100ème mm à 300 100ème mm
SERVAUX Cordes - Ficelles. 173 Chemin de la Madrague ville 13218 Marseille Cedex 1 50.60.62.	En gros. Cordages de bateaux synthétiques et naturels. Sisal. Nylon. Polypropylène. Tergal. Manille. Coco. Chamvre. Tous les diamètres de 2 à 80 mm. Cablé en 3 ou 4 torens, ou tressé en 8 torens. Commande uniquement en gros. Pas de catalogue.
CHAFAROUX 35 rue St Croix de la Bretonnerie 75004 Paris 272.00.29.	Sangles et ficelles très belles.
LAINES - COTONS - FIBRES NATURELLES - FIBRES ARTIFICIELLES	
CHARIER 73 rue Réaumur 75002 Paris 236.84.95.	Un classique. Pas de réductions. Accueil désagréable. Mohair belles couleurs.
BOISSON 181 rue St Denis 75002 Paris 236.16.98.	Un autre classique.
BON - PASTEUR - DMC 52 Boulevard de Sébastopol 75002 Paris 277.63.50.	Laine à broder, laine à tapisserie, laine à tapis. Coton mouliné, coton perlé. Decoralia (acrylique). Deux maisons groupées qui ne vendent qu'aux professionnels. Plusieurs revendeurs nous ont été signalés. Prix élevés. TEISSÈDRE 102 rue du Chemin Vert 75011 Paris 805.77.87. LE COFFRET A OUVRAGES 4 rue de la Tour 75016 Paris 170.47.90. LA TAPISSERIE AU POINT 11 rue F. Mugisson 75015 Paris 250.38.05. AUX GOBELINS 352 rue St Honoré 75001 Paris.
JACQUES MEL 91 rue Réaumur 75002 Paris 233.56.46.	Très beaux lins.
MARIGOLD . Filatures de la Somme, rue Guerdard 80000 Amiens. (22) 91.50.98. 63 Boulevard Haussmann 75007 Paris 265.67.87.	Laines. Cotons. 10 % de réduction sur présentation de la carte Groupe Tapisserie.
LA BOITE A LAINES Rue des Canelles 75006 Paris	Divers. Réductions variables selon le poids sur présentation de la carte du Groupe Tapisserie.
FILATURES DE PARIS 75 rue Lecourbe 75015 Paris 785.64.64.	10 % de réduction sur présentation carte Groupe Tapisserie.
NVAJO TURQUISE Rue des Fossés St Marcel 75005 Paris	Cette boutique et centre de tissage, s'appuyant sur les techniques d'Amérique du Nord. 5 à 10 % selon le poids sur présentation de la carte. Laines suédoises et allemandes.
AU VER A SOIE 102 Rue Réaumur 75002 Paris	La merveille des soies. Toutes couleurs.
LA BOUTIQUE SENTIMENTALE 8 Rue Sophie Germain 75014 Paris	Laines. Fournitures. Chaîne 2 fils/cm. Laine Bon Pasteur, noir et blanc, fine 4 brins, grosse 6 fois 5 brins. Laines Plassard. Quenouille. Corde de moine. Laine Annie Blatt.
MALOURENE 9 rue Lacépède 75005 Paris	Divers. Cotons. Laines. Lin. Réduction sur présentation de la carte du Groupe Tapisserie.
FRANÇOISE GALLIBOURG 10 rue E. Sée 75018 Paris 255.81.55.	Divers.
LA BROQUERIE 9 rue du Jour 75001 Paris	Laine, coton, lin, fibres diverses, perles, teintures.

BEINHEIM ET FILS 33 rue des Jeûneurs 75002 Paris	
FILERAMA 11 rue du 4 septembre 75002 Paris	Laines fantaisie.
HAZET 36 rue Réaumur 75002 Paris 272.25.89.	Laines.
ARTEMIS 50 rue Godefroy Cavaignac 75011 Paris	Laines.
GEORGES PICAUD 80 boulevard Haussmann 75008 Paris	Laines
LYDIE NENCKY 7 rue Cassette 75006 Paris	Laines teintées aux teintures végétales.
MATHIEU 130 rue Réaumur 75002 Paris	Donrures.
COTON X F Rue Bayard 75008 Paris	Coton perlé, coton cannelé, coton mouliné, coton mèche mat, cordonnet mat.
LAINÉ TROL 3 rue Tardieu 257 09 08 Dépôt à Bois d'Arcy 252 39 22	Grand choix de laines
SOCIETE LAINIÈRE J.Molins et cie 73 rue de Turbigo 75003 Tel 272 64 27	Laines? fils Envoi d'échantillons contre 20F Délai de commande 1 mois
PINGOUIN 150 rue du Faubourg Poissonnière 75009 Paris 280.62.86.	Gros fils acryliques et laines fines et mélanges.
WELCOMME - FERNELLE id	
PHILDAR 112 rue du Collège 59061 Roubaix cedex 1 16 (20) 76.84.97.	Laines, mélanges.
FILATURE DU BOUTON D'OR Etablissement De Loye et Cie Rue de la Concorde 84100 Orange 15 (90) 34.12.07.	Laines. Mohair.
QUANTELAINE 252 rue du Flocon 59202 Tourcoing (12) 20. 74.71.00.	Laines.
COURTELLE COURTAU 23 Avenue de Neuilly	
CHAT BOITE 36 avenue Hoche, Esc. C, 6ème étage 227.68.01.	
INSTITUT NATIONAL DU COTON 242 bis Boulevard St Germain 75007 Paris	Visite du show-room, sur rendez-vous 548.44.06.
GROUPEMENT DE LA MAILLE 5 rue d'Anjou 75008 Paris	Tout ce qui se fait en maille. Fabricants français et étrangers. Visite du show-room sur rendez-vous 265.17.29.
ETABLISSEMENTS BADIN ET FILS 76360 Barentin	Lins.
BURLET 5 rue Saint Polycarpe 69001 Lyon	Soie teinte et écrue.
BOUQUINE 263 rue Paradis 13006 Marseille	Laines. Mohair.
PLASSARD Varennes sous Dun. La Clayette 71800.	
FILATURES DU VAL D'ARLY Pratz sur Arly 74	
ETABLISSEMENTS ALLEMAND St Firmin en Valgaudemard 05	
FILATURES BONNEL 16 Beynat	Lin. Chamvre.
ETRANGER	
LAINES LE PELOUCHON 4 rue du Marché aux fromages 1060 Bruxelles Belgique.	
LA MAIN 116 rue de la Victoire 1060 Bruxelles 538.18.59.	Laines. Tarifs 1/2 gros. Alpage, gros fil, émaux, maque (un fil arraché à longs poils laine sur âme fibranne). Mérinos. Lins.
MURSHARD DREIER 3414 Oberberg Suisse	
ZÜRCHER et Co. 3349 Zauggried Suisse	
LEWOLINE . ALEXANDRE FLÜCK. 1315 La Sarraz Suisse	Laines nuancées, laines filées main. Coloris à la demande par 2 kg.
C. L. BLOMQUIST A B S 1020 Fristla Suède	
PAPIER CANSON	
ANSEALME 2 rue Malebranche 75005 Paris 326.63.89.	
BERTY 49 rue Claude Bernard 75005 Paris 331.01.41 - 387.01.15.	
METIERS ACCESSOIRES	
B. GAUCHON 23200 Blessac 66.10.72.	Basse lisse.
ARNAUD et CHEVALIER Les Combadeux par Aubusson 23	Tous accessoires. Métiers 1 à 6 m. Haute lisse.
JEAN et JEQUELINE MASCAUX Vachères de Reillanne 04 (Tél. 1e 4)	Haute lisse. Métiers à tisser. Attention des problèmes de gaussement nous ont été signalés.
CATASSE et FILS . Filature des Landes. 12580 Villecomtal	
F. GALLIBOURG 10 rue E. Sée 75018 Paris 255.81.55.	Cadres et métiers Haute lisse.
ILAMA 3 rue Lécuyer 75018 Paris 255.12.21.	Cadres et métiers Haute lisse Flôtes - rouets dévidoirs.
LA TISSANDERIE 12 rue de Sévigné 75004 Paris 278.40.87.	Flôtes, rouets, cantres à bobines, etc...
PRECIS PLASTIQUE 63550 St Rémy du Rolle Tél. 1e 58.	Flôtes, bobines plastique.
M. ROITIER 40 rue des Blancs Manteaux 75004 Paris 278.44.12.	Grattoirs, peignes.
ETRANGERS	
A.R.M. A.G. 3507 Biglen Suisse	Haute lisse, tous accessoires. Catalogue gratuit par correspondance.
TEINTURIER	
TARHAUT 64 rue Danton 93100 Montreuil	

De la Pratique aux Métamorphoses

Les livres historiques et techniques sur la tapisserie tissée sont rares et d'autant plus précieux lorsqu'ils viennent d'un technicien et d'un artiste de grand talent qui a su se passionner pour les différentes pratiques et leur évolution en Europe.

" Arachné ou l'art de la tapisserie " de Julien Coffinet, paru en 1971, était devenu un guide essentiel pour tous les pratiquants de la haute lice et les autres.

L'auteur, qui vient de disparaître le 1er février de cette année, avait cependant repris sur le fond et sur la forme le contenu de ce travail et ce sont deux ouvrages, à paraître au cours du dernier trimestre 1977, qui vont maintenant regrouper et amplifier les réflexions de Julien Coffinet : " Pratique de la tapisserie " qui remplacera les chapitres techniques d' Arachné et les " Métamorphoses de la tapisserie " qui poursuivra les recherches historiques.

De Julien Coffinet, il faut rappeler les grands traits d'un itinéraire personnel et engagé.

Sa formation technique s'effectue aux Gobelins à partir de l'âge de quatorze ans, de 1921 à 1939, où il devient chef de pièce et secrétaire syndical.

Mais sans doute insatisfait de rapports trop figés, il quitte la France pour un voyage d'un an en Amérique du Sud, séjour qui se prolonge finalement plusieurs années, la guerre éclatant pendant la traversée de l'Atlantique.

Pratique de la tapisserie, mais aussi pratique militante, il est d'abord Professeur puis Secrétaire général du lycée français de Montevideo, puis il entre au Service Français d'information de Londres et donne des chroniques économiques et politiques qui sont reprises et publiées dans les journaux de tous les pays sud-américains (Il publie " El Hombre et la Maquina ", l'Homme et la Machine, à Buenos-Aires en 1943, " Essai sur l'idée du progrès technique et de l'abondance dans la conscience contemporaine "). C'est sous le pseudonyme d'Antoine Simon qu'il publie également des articles concernant les questions artistiques et devient Secrétaire général du Service Français d'Information pour toute l'Amérique du Sud.

De retour en France, ses conceptions de la pratique de la tapisserie - hachures franches, limitation des tons - et surtout sa vision du travail très opposée à celle de Lurçat (voir encadré), le conduisent à installer un atelier indépendant où il exécute, en dehors de créations personnelles quatorze tapisseries pour Raoul Dufy, avec beaucoup de liberté et la volonté de ne pas s'abandonner aux répétitions. " Le peintre choisissait une peinture parmi celles qui se prêtaient le mieux au tissage. Le carton était dessiné par le licier, aux dimensions voulues, en accord avec le collaborateur habituel du peintre et à l'aide d'une projection photographique. Le carton servait pour le dessin, la peinture pour les couleurs ".

Des difficultés financières communes à beaucoup de liciers, le conduisent à entrer aux Nations Unies, à la division des Impressions, où il revoit des textes anglais et français, mais principalement espagnols, pendant deux ans à Paris, puis durant quatorze années à Genève, d'où son installation sur les rives du Léman à Bognins.

" Les efforts, au départ, de quelques esprits avertis et de quelques artistes avaient abouti à une renaissance brillante de la production des tapisseries, qui ranimait les ateliers d'Aubusson, secourait les ateliers des manufactures nationales, et remuait le monde artistique.

Le mot renaissance ne va pas, ici, sans réserves. Une véritable renaissance eût supposé que la nouvelle tapisserie s'inspirât dans une certaine mesure des caractères essentiels de la production des liciers du Moyen Age, tenu pour l'âge d'or de la tapisserie. Les intéressés ne manquaient pas de se recommander du métier du Moyen Age. Un examen sérieux ne confirme pourtant pas, loin de là, qu'ils étaient revenus aux conditions techniques et artistiques de la production des tapisseries au XIV^e et au XV^e siècle. La pratique du Moyen Age, dans la mesure limitée où nous la connaissons, n'est nullement uniforme, mais assez variée, comme nous aurons l'occasion de le voir amplement. Jean Lurçat, suivi de ses disciples, rompit avec la copie minutieuse d'un carton peint; c'est là l'innovation technique qui justifie le mieux qu'il soit parlé de renaissance. Mais la manière de réaliser un carton, si elle possède une importance indiscutable, ne règle pourtant pas le problème fondamental, celui du rapport du peintre de cartons et du licier. Ce problème, Lurçat lui a donné la solution flamande du XVI^e siècle - le peintre qui conçoit prime sur l'artisan qui tisse - solution encore renforcée en réduisant le travail du licier à une opération quasi mécanique ".

C'est un an avant la retraite qu'il remonte son atelier où il va retravailler en compagnie de sa femme Aimée Collonges, professeur de lettres et écrivain, qui acquiert en sa compagnie une pratique sûre du métier. Elle avoue : " Si nous avons eu tout de suite des commandes, sept années ont été nécessaires pour que leur volume soit suffisant et que l'atelier tourne sans temps mort ".

Mais la rencontre avec les oeuvres de Hans Erni, la cession de cartons de Jean Arp, le travail avec Bernard Schorderet, peintre fribourgeois auteur de cartons de vitraux et enfin récemment l'exécution de cartons de Jean Gillon, un peintre brésilien, amènent une grande diversité de travail et de transcription.

Certaines de ces oeuvres sont de grande taille, tel " Homme et Progrès ", de 10 x 4,5 m, réalisée de 1972 à 1974 sur un projet de Hans Erni et commandée par la Caisse d'Epargne de la République et Canton de Genève à Hans Erni, sur son projet .

Malgré un travail très fidèle à la tapisserie de lice, il regarde de près les résultats des confrontations internationales de Lausanne. Il est conscient de la richesse apportée par la nouvelle attitude des créateurs comme P. Daquin ou J. Hladik : " Ces artistes-liciers partent du sentiment que la création pour l'artiste est inséparable de la technique et de la matière, qu'elle résulte d'une succession d'actions et de réactions entre pensées et mains au travail et l'oeuvre en cours de réalisation. Pour eux, l'oeuvre dont la conception a été unie au travail d'exécution est supérieure à celle pour laquelle la conception fut préalable à une réalisation séparée plus ou moins machinale ".

Mais il pense toutefois qu'une certaine confusion subsiste du fait même de l'emploi du terme " Tapisserie " pour désigner l'ensemble des travaux présentés. Le terme de sculpture molle conviendrait mieux, selon lui, dans la majorité des cas.

La biennale de Lausanne a cependant constitué l'agent de cristallisation de la rencontre des liciers et cartonniers suisse-romands et Aimée Collonges rappelle qu'ils ont fait tous deux partie des huit membres fondateurs de l'association née à l'initiative de Denise Voïta, Françoise Ragno et Arthur Jobin.

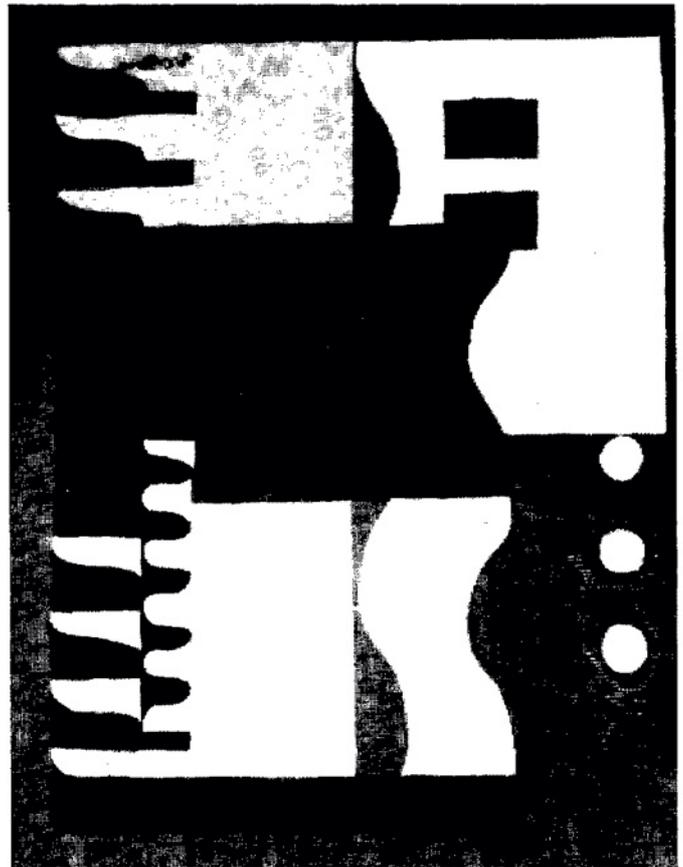
Les deux livres à paraître, d'une construction très claire, étonnamment documentés et riches de discussions et de références bibliographiques, replacent parfaitement l'évolution de l'art de la tapisserie dans son contexte historique. L'ampleur des " Métamorphoses " nous amènera à envisager une étude plus détaillée dans le numéro 6 du DRIADI.

Toutefois, en ce qui concerne l'ouvrage technique " Pratique de la tapisserie ", les limites sont précisées dès l'introduction : " Sans doute, la tapisserie de traduction exige-t-elle l'apprentissage traditionnel, la tapisserie originale, non ". Il s'agit donc d'exposer les éléments de base qui permettent à un créateur qui ne désire pas passer par un atelier de création de vaincre les difficultés principales.

En dehors des chapitres techniques, on doit cependant préciser que ce sont les pages sur l'évolution du carton des origines à nos jours qui nous ont le plus frappé par leur volonté d'éclairer l'ambiguïté qui pèse toujours sur les rapports peintre-licier.

Enfin, avant de laisser la parole à l'auteur par la publication de quelques extraits significatifs, il faut également dire que ces ouvrages présentent des qualités purement littéraires. La clarté de la langue, sa précision, en font d'ores et déjà des ouvrages classiques dont on doit souhaiter le succès en librairie.

" Le rôle principal du peintre du carton, c'est donc la composition; plus, parfois, une inspiration dans le dessin et le coloris qui peut caractériser une oeuvre pour une mesure importante. Le licier, lui, conserve le rôle de l'exécution, qui doit demeurer inspirée pour que la tapisserie soit une oeuvre d'art réelle, non un simple travail décoratif ".



Rythmes Carton J.Coffinet 1926 exécution E.Gremaud
1975 Photo A.Collonges

" Pour que la tapisserie originale prenne la place d'art autonome que revendiquent bien des liciers d'aujourd'hui, il faut souhaiter que beaucoup de liciers improvisés, peintres ou amateurs, apprennent à tisser eux-mêmes, avec ou sans carton, au gré de leur inspiration, selon leur tempérament; mais en utilisant les méthodes les plus appropriées; d'abord pour économiser leur temps et leurs forces, ensuite et surtout pour procurer une base technique plus favorable à leur expression artistique. A défaut de quoi tous les découragements seraient à craindre, devant des résultats répondant trop peu aux espoirs et aux efforts.

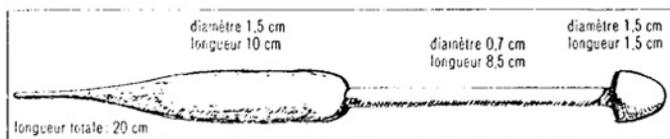
La technique du tissage des tapisseries est mal connue. Non qu'elle soit trop complexe. Simplement, en l'absence de manuels suffisants l'étude du tissage en basse ou en haute lice ne peut se faire que dans les ateliers existants, lorsque ceux-ci s'ouvrent aux débutants indépendants. Or les ateliers sont rares; et ceux qui permettent un tel apprentissage plus rares encore. Qui veut apprendre à tisser des tapisseries se trouve devant une quasi-impossibilité d'acquérir les connaissances indispensables.

ENTRE LES LIGNES

Ce livre a pour objectif de combler cette lacune en exposant clairement et méthodiquement tous les éléments du tissage en haute lice. Certains chapitres permettent d'appuyer sur l'analyse serrée des faits techniques, la discussion des caractères généraux de la tapisserie et des moyens d'expression particuliers du licier.

Pourquoi le seul tissage en haute lice? Les résultats du tissage en basse lice sont identiques à ceux de la haute lice. Soit, mais le projet premièrement est de faciliter le travail de ceux qui voudraient réaliser leurs propres tapisseries : or la haute lice se recommande par une plus grande aisance du licier pour suivre son tissage et faire acte créateur.

Est-il possible d'apprendre à tisser en haute lice en suivant seulement les explications - détaillées, mais néanmoins limitées - d'un livre? De nombreuses expériences autorisent à répondre sans hésiter : oui !".



" Le même procédé utilisé pour adoucir horizontalement le contact de deux tons juxtaposés peut, prolongé sur plusieurs duites, créer de véritables demi-teintes qui servent alors, non seulement pour adoucir une trop grande fermeté de contact entre deux tons ou deux valeurs, mais bien plutôt à établir un "passage" de l'un à l'autre.

La demi-duite peut aussi servir à des emplois d'ordre expressif. Laissons parler ici celui qui a signalé ces emplois au public :

"Choisissant deux couleurs, ils (les liciers) en passent la première uniquement sur les fils impairs, la seconde sur les fils pairs, toujours en une même direction, sans passée réciproque. Après avoir couvert une certaine hauteur de sa chaîne, le tisseur intervertit ses couleurs: il obtient de la sorte un échiquetage à cases étroites, suscitant un chatoyement mobile et brillant, particulièrement convenable au plumage des oiseaux auquel il applique, en effet, cet habile artifice. La Manufacture royale des Gobelins l'a parfois employé: dans la pièce des Nouvelles Indes, dite le Roi porté, l'image des poissons reflétés dans l'eau du fleuve est exécutée par ce procédé qu'on appelle la demi-duite. L'oeuvre fut, il est vrai, tissée par Cozette, l'un des maîtres les plus adroits et les plus sensibles du XVIII^e siècle".(1)

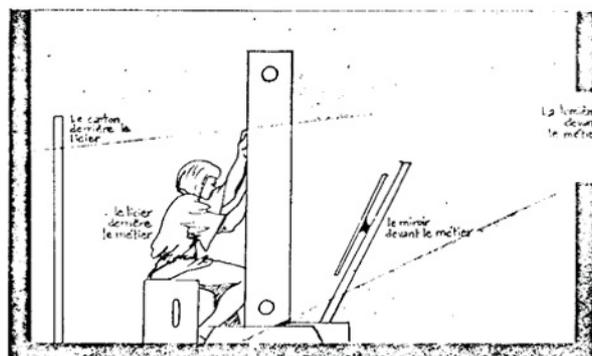
(1) Guillaume Janneau, Evolution de la tapisserie, Compagnie des Arts photomécaniques, Paris, 1947, page 27.

La demi-duite était déjà connue des liciers du Moyen Age, qui l'utilisèrent quelquefois pour assouplir le procédé des hachures, mais surtout pour transcrire des transparences, en particulier dans les tapisseries du milieu du XV^e siècle: par exemple dans la pièce de mille-fleurs aux armes de Charles le Téméraire, au Musée historique de Berne, les boules de graines de pissenlits ou les semences de plantain.

A la fin du XV^e siècle, on trouve les demi-duites amplement employées sur les tapisseries du Haut-Rhin, avec des effets décoratifs, très volontaires, qui ne manquent pas de surprendre dans des oeuvres tissées à la maison ou dans des couvents, et non dans des centres professionnels.

Avec un usage infiniment plus restreint, le même travail de demi-duites apparaît sur des tapisseries bruxelloises, au XVI^e siècle.

Dans les ateliers de Paris au début du XVII^e siècle, les demi-duites alternées furent utilisées fréquemment, comme à Bruxelles, dans le coeur des fleurs, particulièrement dans les bordures.



Employée d'une manière systématique, la demi-duite peut être considérée comme un moyen de nuancer et modeler. Un premier essai assez partiel en a été fait à la Manufacture des Gobelins sur la tapisserie "L'Auvergne", vers 1925. Aujourd'hui, elle est très fréquemment employée, dans les ateliers de Beauvais et des Gobelins, comme unique moyen de nuancer une pièce. Un excellent exemple en était montré, à la 2^e Biennale internationale de la tapisserie, à Lausanne, en 1965, par "Soleil et Sable, de Gustave Singier, exécuté à Beauvais.

La technique de la demi-duite exige de ne pas respecter la méthode de toujours aller de gauche à droite en croisures, et de droite à gauche en lices. Il faut posséder déjà une réelle expérience et même une assez grande maîtrise pour l'employer de manière générale sans que la qualité du tissu en souffre trop.

REME EXPOSITION INTERNATIONALE DE TEXTILES MINIATURE 1978

BRITISH CRAFTS CENTRE

21, Earlham Street London W.C.2R
Téléphone: 01-836 6993

La 3ème Exposition de Textiles Miniature, établie sur l'initiative du Comité International et organisée par le Centre Britanique (B.C.T.) se tiendra à Londres pendant juillet et août 1978. Les conditions d'application sont les suivantes :

- 1 - Limite de grandeur : 20 cm par 20 cm, en quel que textile que ce soit.
- 2 - Les objets exposés seront choisis dans le cadre d'un concours ouvert, par un petit nombre de juges (internationaux).

3 - Le choix des textiles sera opéré sur 8 diapositifs couleur (35mm) qui pourront comprimer jusqu'à 4 œuvres originales. Les esquisses ne seront pas acceptées. Plus plus de deux exemplaires seront choisis. Quand les œuvres elles-mêmes seront finalement reçues, les juges se réservent le droit de refuser les ouvrages qui ne trouveraient pas correspondance aux critères de l'exposition et d'agir de la même façon si la formule d'application a été trompée.

4 - Le questionnaire ou double exemplaire doit nous parvenir à l'adresse ci-dessus, le 18 mars 1978 au plus tard, en même temps que les diapositifs (couleur et qu'une photographie en noir et blanc, pouvant être reproduite) de chaque œuvre.

Règlement et bulletin d'inscription à demander directement au B.C.C.

LE SYNDICAT

Le SNPCAM est un syndicat formé entre tous les plasticiens professionnels créateurs en art mural et mobilier et qui compte plus de cent cinquante adhérents.

- Ses buts sont :
- 1) L'étude et la défense des intérêts professionnels des plasticiens créateurs en art mural et mobilier.
 - 2) Le resserrer les liens de solidarité entre tous les membres adhérents.
 - 3) L'étude des questions sociales, économiques et professionnelles qui lui seront soumises et la recherche de tous les moyens propres à les résoudre dans l'intérêt des membres de la profession.

Pour réaliser ce but, le Syndicat s'efforce d'établir des contacts avec les ministères de tutelle, l'Administration et les groupes professionnels voisins : Architectes, Architectes d'intérieur, sculpteurs, graphistes etc.

Le Syndicat s'efforce aussi d'affirmer sa représentativité : il a constitué un réseau de relations et de participations s'étendant à tous les organismes et associations concernés par les Arts graphiques et plastiques.

Peuvent adhérer au Syndicat tous les plasticiens créateurs exerçant effectivement leur profession à l'exclusion de ceux qui pratiquent l'édition sous forme commerciale et sont inscrits au registre du commerce.

Pour être adhérent, il faut être présenté par deux membres du Syndicat et agréé par le Conseil Syndical.

Les adhérents font partie du Syndicat au même titre et y sont entre eux sur le pied d'égalité absolue, après enquête sur l'authenticité de leur qualité professionnelle de plasticien créateur.

Ces quelques informations, de caractère statutaire, situent très succinctement les principes, les moyens et les buts syndicaux.

Elles seront suivies ultérieurement de plusieurs comptes-rendus analytiques de quelques interventions spécifiques menées par le Syndicat et susceptibles d'apporter ces informations utiles aux professionnels.

Les demandes d'adhésion sont à adresser au Secrétaire Général : Madame Arlette Martin 18 rue de Valenciennes 75007 Paris

CENTRE NATIONAL D'INFORMATION ET DE DOCUMENTATION SUR LES METIERS D'ART

Parmi les retombées du rapport DEBAYE sur "Les difficultés des métiers d'art" - développement de la SEMA, création du Journal "Métiers d'art", renforcement du service de prêt par correspondance de la bibliothèque Ferny pour les artisans de province - a été décidée la création d'un Centre intégré au Musée des Arts Décoratifs.

Le Centre, ouvert depuis le début du mois d'octobre, à la double vocation de répondre aux demandes des professionnels comme du grand public et s'est constitué à partir de plusieurs types de documentations :

- un fichier artisans, caractérisé par une nomenclature alphabétique et une ouverture géographique, précise les spécialités par département (ce fichier regroupe 4.000 noms, moitié région parisienne, moitié province).
- un fichier stages, classé par activité et localisation géographique et amplifié par une documentation exhaustive sur les écoles professionnelles.

- un fichier fournisseurs par spécialité.

- un fichier galeries et salons spécialisés.

- un fichier bibliographique en cours d'élaboration.

- enfin, un fichier questionnaire confidentiel établi à partir des réponses à un questionnaire détaillé envoyé à un très grand nombre d'artisans.

Le Centre se propose de répondre à des questions sur les métiers d'art posées par téléphone (260.56.58) ou directement aux heures d'ouverture (du lundi au jeudi, de 12 h 30 à 17 h 30). Par exemple, des questions sur la formation, les domaines juridiques et fiscaux.

L'aspect très positif de ce Centre réside dans sa vocation de mise en relation du public, des amateurs et des professionnels ou regroupés en collectivités, des projets à long terme résident en particulier, sous réserve que les travaux d'extension du Musée soient entrepris en 1978, dans la mise sur pied d'une galerie permanente d'actualité présentant une sélection d'œuvres contemporaines proposées à la vente pour le grand public. Comme le

ATELIER TAPISSERIE CENTRES FORT-BLANCHE

A une vingtaine de kilomètres d' Aix en Provence, non loin de l'étang de Berre, doit s'élever la ville nouvelle de Vitrolles-les-Centres FORT-BLANCHE, déjà connus pour leurs rencontres musicales organisées par les Arts et Traditions Populaires, constituent le lieu d'animation de cette ville et sont situés dans le cadre champêtre d'un ancien domaine agricole.

Aux activités déjà existantes, comme le Centre de recherche et d'animation théâtrale, s'ajoutent maintenant les ateliers pluridisciplinaires d'expression plastique, qui, depuis cet été, ont accueilli quelques stagiaires.

Les ateliers, situés dans les locaux rénovés d'une ancienne minoterie, proposent 3 activités : textile, bois, fer, céramique et bijoux.

ORIENTATION DE L'ATELIER DE TAPISSERIE

L'Atelier de Tapisserie est conçu dans un esprit essentiellement non directif. C'est un atelier de recherche où l'expérience et l'acquis de ce qui s'est déjà fait seront confrontés aux besoins et aux possibilités de chacun.

La recherche du carton de tapisserie sera abordée, mais le cheminement et la créativité seront favorisés par l'improvisation mise au service des matériaux. Une plus grande familiarité s'établira avec les différentes textures de ces matériaux. Leur utilisation sera ainsi mieux contrôlée. Il ne s'agira pas tant de collectionner des recettes et des tours de main que de sentir et découvrir sa propre voie dans ce nouvel univers.

Un local pour la teinture est installé à proximité.

L'atelier des tissages voisins permettra une utile confrontation entre les 2 recherches.

Le métier classique de Bassee-lisse est présent mais une plus grande spontanéité sera favorisée par un système de tissage plus souple ainsi que par une chaîne et une trame mettant en valeur du maximum la densité et le grain des textiles employés.

Pour notre part, les buts poursuivis par le Centre nous paraissent tout à fait dans l'ordre des préoccupations poursuivies par DRIDA-IL pour les aspects de documentation et d'information. C'est la raison pour laquelle nous collaborerons très étroitement avec les responsables, pour tout ce qui concerne les arts textiles : fourrures - galeries et annonces d'expositions - petites annonces.

A PROPOS DE VOTRE LISTE D'ADRESSES JE VOUS CONTINUERAI LES REMANQUES SUIVANTES

S'il est évident qu'un Centre comme celui-ci correspond à un besoin, il est tout aussi clair qu'il ne peut combler tous les besoins ; ceux-ci sont en effet pratiquement illimités puisqu'ils concernent les éléments essentiels de la vie quotidienne en train de se former devant nous.

D'autre part, la réalité sera toujours l'œuvre des artisans et des artistes eux-mêmes. Leur service, le Centre National d'Information et de Documentation sur les Métiers d'Art sera utile dans la mesure où il jouera son rôle de mise en relation et de stimulation.

Il sera possible enfin d'aborder une recherche tridimensionnelle en mettant à profit l'aménagement spécifique de l'atelier.

R. MORO

PROGRAMME DE L'ATELIER DE TAPISSERIE

Etude de la chaîne : Chaîne fine ou chaîne forte. Durissage d'une chaîne : Risc en crémille. Montage horizontal de la chaîne en lames de 40 cm en simple double ou triple lisse. Montage vertical. Equilibrage trame chaîne. Etude de noeuds : Noeud d'arrêt, noeud de fin de chaîne, noeud guilloché, noeud de réparation en cas de rupture.

Etude harmonique de la couleur et confection d'un chapelet. Dégradé monochrome et polychrome, simplification du chapelet, contraste de matière, utilisation de matériaux bruts : Laine, Chanvre, sisal, polypropylène, passepoil, etc...

Préparation et teinture de différents matériaux. Fabrication de la tapisserie : Equilibrage des mains, tissage à la flûte ou à l'éguillée, tissage du tissu, fabrication d'un tissu uni avec ou sans côtes, introduction de motifs de différentes formes : oblique, ronde, formes complexes...

Etude des différents battages, du plié, des points et leurs fonctions : le dradié, le point de tapis, la boucle, le point noeud, la chaîne broyée, introduction d'une chaîne annexe, chaîne non orthogonale, utilisation du treu, enroulage, inclusions, tissus informels, utilisation de l'espace et tissage pluridimensionnel. Confrontation avec les ateliers voisins bois - bijoux - fer et terre, essai d'intégration avec ces différents matériaux.

Recherche du projet : projets multiples selon l'intérêt de chacun partant soit de maquettes dessinées ou peintes, figuratives ou non figuratives, report sur un carton numéroté grandeur nature ou au 1/10^e, ou utilisation. Projets partant d'une idée textile ou illustrée.

Pour tout renseignement complémentaire concernant l'atelier textile ou les autres ateliers, s'adresser à la secrétaire du Centre qui donnera toutes indications utiles.

A.P.E.P. Centres FORT-BLANCHE 13127 VITROLLES T11 (0)42.02.89.48.

un journal d'informations et d'expressions culturelles paraît tous les 15 jours - 5 francs

en vente dans les kiosques



Parce qu'un véritable journal d'informations et d'expressions culturelles devait prendre et donner la parole, une équipe de journalistes a créé CANAL en avril 1977, hors de toute attache à des chapelles idéologiques ou économiques.

Aventure de paraître et d'apparaître dans la diversité de la presse.

Aventure d'assumer une information tous les quinze jours et de produire au-delà de la parole et de l'écrit ce qui pose la question de notre histoire, de notre culture, la question de son sens, de son devenir et de nos choix. Informer pour donner les éléments pluriels d'une conscience, non pour convaincre mais pour interroger. Rechercher aujourd'hui où se situe vraiment la création contemporaine et ses écarts. Rejoindre d'autres réalités et expressions que les seuls « arts nobles », d'autres autonomies et créativités.

Reconnaître ce qui participe d'une possibilité de vivre autre que... devenir une voix qui porte et puisse être répondu

Canal 8 : entretiens avec Claude Nougaro, Brion Gysin, Wim Wenders... / Musique des peuple et tradition orale / Parole, savoir et pouvoir / Lyotard / Tiers théâtre et théâtre vivant / Autonomies et créativité des femmes : dossier avec Françoise Collin, Hélène Cixous, Françoise d'Eaubonne, Annie Fittoussi, Françoise Eliet...

chanson catalane / L'éveil musical de l'enfant / Son et voix : l'opéra d'aujourd'hui / Suprématisme / Jeune théâtre allemand, peurs, répressions et subversions / Michael Snow / Jonas Mekas / Morellet / Breton - Trotsky / Autonomies et créativité d'une région : l'Alsace ; région, dialecte et dissidence ; radio-verte, une illégalité libératrice.

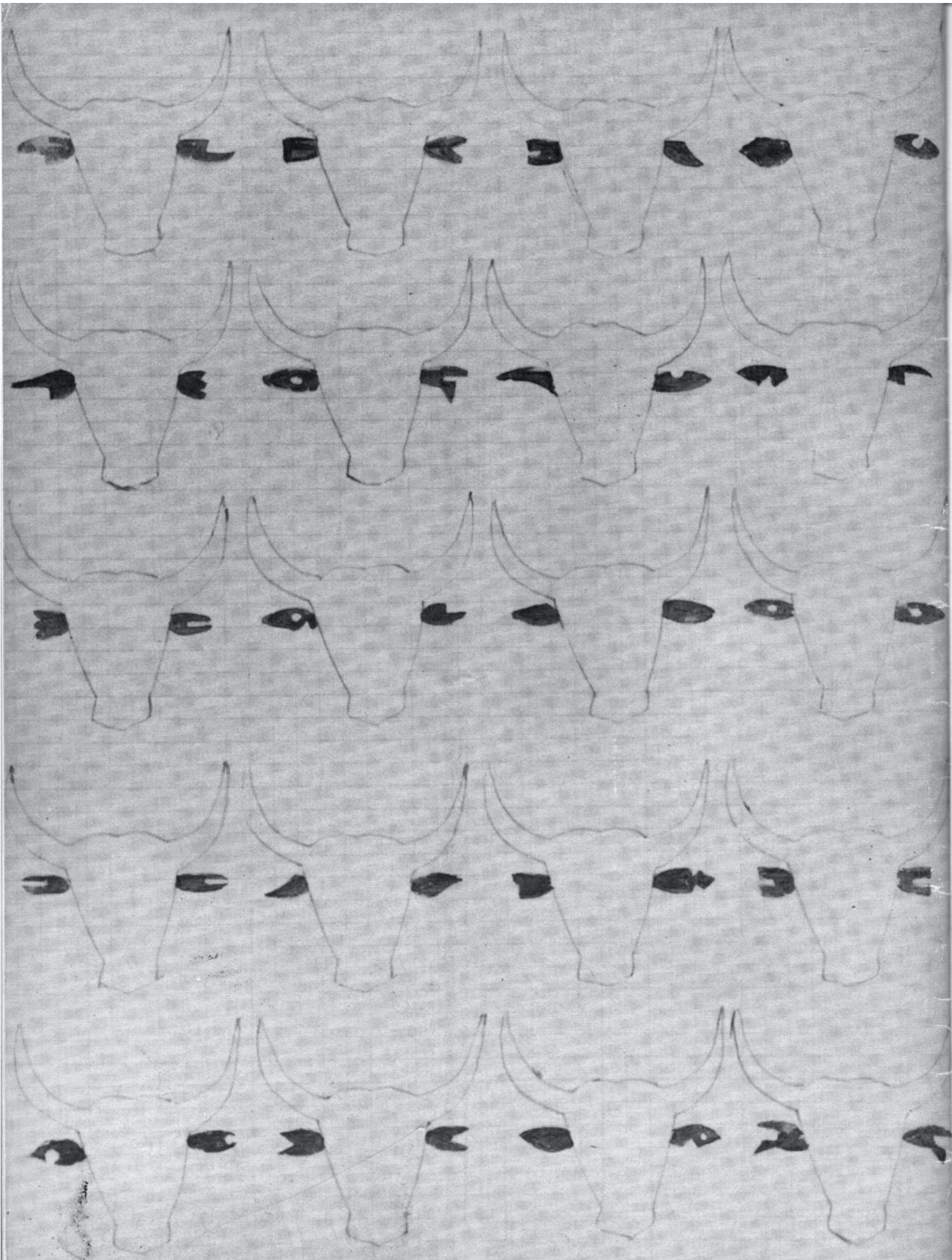
Canal 9 : Art construit / Musée imaginaire et photographie / Angeopoloulos / Les rêves révoltés du Grand Jeu / Entretien avec Bernard Noël / Théâtre et Etat / Entretiens sur le théâtre catalan / Autonomies et créativité des peuples : dossier sur les Esquimaux et Lapons, par Jean Malaurie et Doctremont.

Canal 11 : Voix indiennes / Poème des jardins botaniques / Peindre avec des Polaroids / Image et affiche / Une écologie musicale / Poète de la rue / Chris Marker / Bukowski / Détruire la peinture / Autonomies et créativité « corps, violences et folies ; entretiens avec Philippe Sollers, Bernard-Henry Levy, Verdigione et nombreuses autres interventions autour du Congrès de Milan ; entretien avec R.D. Laing ; images de folies, espaces de folies...

Canal 10 : Danse : Meredith Monk et Lucinda Childs / Entretien avec Colette Magny / Autour de la

Abonnement 1 an (20 numéros)
France : 85 F
Etranger : 110 F (envoi ordinaire)
Etudiants : 70 F

canal
CANAL 8 rue Sophie Germain 75014 Paris 331.34.87



Marquage d'ovelles ESCOUSSURES