

Cath

# DRIADI

N°2

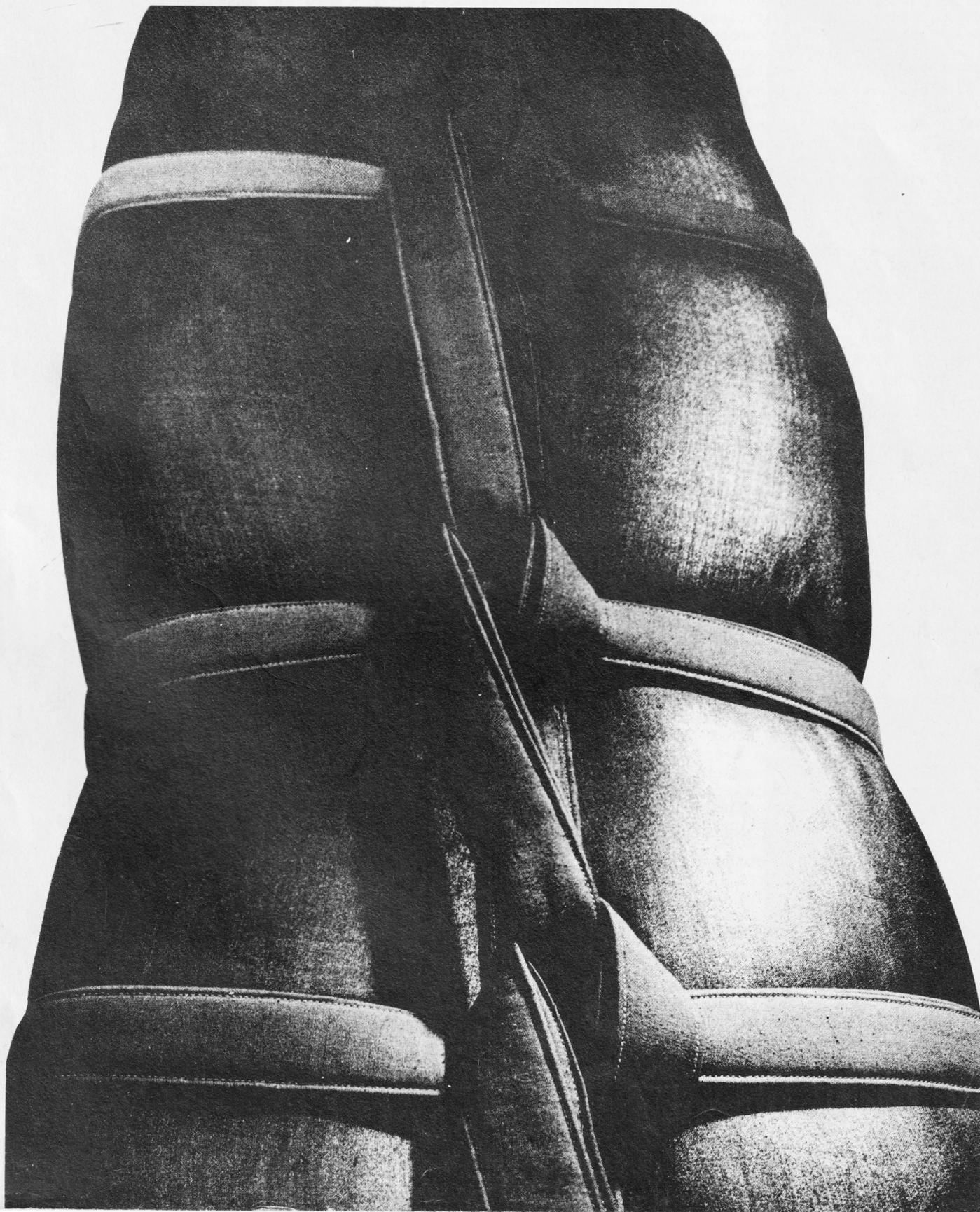
TAPISSERIE • ARTS • TEXTILES

•8F

CONVERSATION AVEC DANIEL GRAFFIN  
FESTIVAL D'ANJOU: UNE REFLEXION SUR LE TEXTILE  
ACTUALITES INTERNATIONALES

janvier  
fevrier  
mars

1977



## BEAUBOURG : UNE RÉUNION HOULEUSE

"Beaubourg prêt à appareiller", titrait le "Monde" du 30/12/76, un très grand article consacré à la prochaine inauguration du Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Mais l'imposant navire est encore à l'ancre, que déjà il est secoué par la tempête. Une énorme machine consacrée à la diffusion de l'art contemporain a été construite, équipée, organisée, sans que les responsables du projet, ses réalisateurs et ses administrateurs trouvent normal de consulter l'ensemble des plasticiens français ou leurs représentants qualifiés. Beaubourg existera grâce au terreau artistique de ce pays, mais les "cent fleurs" qui y poussent ont été systématiquement ignorées.

Il a fallu à une "Commission provisoire" d'artistes, dont font partie, entre autres, Fromanger, Monory, Sarkis, Buri, Cuoco, Pignon, plus d'une année de démarches pour obtenir une première confrontation entre M. Pontus Hulten et ses collaborateurs, et l'ensemble des plasticiens français. Autant dire que la réunion qui a eu lieu le 03/01/77 dans la grande salle de la Maison des Arts de Créteil s'est révélée plutôt houleuse. Plus de 1 500 artistes ont posé à M. Pontus Hulten des questions fort précises, d'abord à partir d'un questionnaire établi par la Commission qui les représentait, puis directement. Les questions ont été nombreuses - trop nombreuses, peut-être - et pas toujours aussi pertinentes qu'il eût été souhaitable qu'elles fussent. N'empêche, après que M. Pontus Hulten eut répondu à un certain nombre de ces questions par un oui ou par un non aussi laconique que manifestement agacé et que la salle se fut mise à répondre ironiquement à sa place par des oui et des non, on pouvait se demander si le dialogue espéré n'allait pas dégénérer en caricature. De même, les interventions de MM. Viatte, Pacquement et Sayag, faites, hélas, sur un ton de suffisance technocratique, suscitérent des réactions outrées et parfois outrancières. Décidément, entre les dirigeants de Beaubourg et les artistes présents le courant ne passait pas.

Par la suite, un ajustement de ton et de la bonne volonté réciproque permirent quand même que certains points intéressants de la controverse sous-jacente soient plus ou moins élucidés. Nous apprenions ainsi que le budget annuel des achats d'oeuvres contemporaines était de 7,6 millions de F ; qu'en trois ans, Beaubourg avait acquis 160 oeuvres d'artistes vivants ; que 40 oeuvres d'artistes disparus avaient été acquises dans le même laps de temps ; que si un Mondrian avait été payé très cher, le Pollock entré dans le fonds Beaubourg était une donation et non pas un achat. Au cours de la discussion, M. Pontus Hulten précisa aussi que des expositions temporaires seraient organisées, non seulement à Paris mais également en Province ; que, par ailleurs, seront organisées, dans un proche avenir, deux grandes expositions intitulées : "Paris-New-York" et "Paris-Moscou". Une symétrie en trompe-l'oeil ? A certaines inquiétudes qu'exprimait le porte-parole de l'Union des Arts Plastiques quant à l'influence que pouvaient prendre les galeries d'art marchandes américaines dans les manifestations de Beaubourg M. Pontus Hulten a répondu d'une manière catégorique : il s'est défendu de subir quelque pression que ce soit. Cependant, lorsqu'il fut sommé de citer les noms de la Commission d'Orientation créée par le Ministère de la Culture, sa réponse fit passer un étrange frisson dans la salle. On relevait dans cette Commission les noms d'un grand patron, M. Antoine Riboud, d'un journaliste politique célèbre, M. Jean-François Revel, d'une distinguée byzantinologue, Mme Hélène Ahrweiler, d'un grand éditeur, M. Fayard, de la propriétaire d'une grande galerie d'art, Mme Jeanne Bucher, mais pas ce-

lui d'un seul représentant des artistes plasticiens.

Ainsi se confirmait qu'à aucun niveau et à aucun moment les artistes - l'un des éléments essentiels du tryptique : administrateurs du Centre public, créateurs - n'ont véritablement un droit de regard. Certes, M. Pontus Hulten avait bien souligné qu'il avait pris contact, individuellement et à titre privé, avec certains plasticiens de renom et que les délibérations de la Commission n'étaient, en principe, pas secrètes. Mais lorsqu'il lui fut demandé de préciser si les représentants des artistes pouvaient y assister, il leva les bras au ciel avant de répondre par la négative.

La haute compétence de M. Pontus Hulten n'est pas en cause (ses liens privilégiés avec l'art américain contemporain non plus, peut-être) et il est certain que l'on se trouve devant un homme dont l'enfer administratif est pavé de bonnes intentions. Fût-ce avec un grand retard, le directeur de Beaubourg a quand même accepté une réunion comme celle de Créteil dont il savait à l'avance qu'elle n'aurait rien de confortable. Il a confirmé que, dans le cadre du Centre, une commission serait chargée des rapports avec les artistes. Il a accepté aussi de publier, sous forme de brochure, un compte-rendu des débats de Créteil. Enfin, il a souligné que Beaubourg sera ouvert aux expositions de jeunes artistes et à des groupes de recherche.

L'impression qui s'est dégagée néanmoins de la réunion de Créteil, c'est que la compétence et la bonne volonté de M. Pontus Hulten sont sérieusement entravées par l'esprit technocratique de ses collaborateurs et par une orientation et un contrôle "d'en haut", tout à fait dans la ligne politique d'un pouvoir dont la pratique démocratique s'accorde rarement avec les principes du même nom qu'il proclame.

Il apparaîtrait aussi que ce que les artistes ont déjà obtenu, et ce qu'ils pourraient obtenir à l'avenir, ne sera arraché que de haute lutte, notamment à travers la "Commission des Artistes" qui a été renforcée dans ses actions futures par un vote unanime - à une abstention près - de tous les artistes présents à Créteil.

Sonia Kedros

"Commission des Artistes"  
163, rue de Bagnolet  
75020 Paris



# DRIADI

3, Résidence Jules Verne,  
91120 Palaiseau

Directeur de la publication :

R. Fourquez

Coordinateur :

M. Thomas

Rédaction-Conception :

F. Galle

S. Kedros

F. Pelenc

C. Perin

Calendrier des Expositions

F. Casanova

14 bis, rue Mouton Duvernet, - 75014 Paris -

Adresses. Petites annonces :

R. Fourquez

58, avenue du Roule,

92200 Neuilly

(Les petites annonces sont gratuites).

Publicité :

Tarifs sur demande, chez C. Périn, 1, Place Saint-Sulpice, 75006 Paris

Abonnements :

1 an (4 numéros + 4 calendriers d'exposition).

France..... 40F

Etranger..... 50F

Etranger par avion..... 80F

Abonnement de soutien..... 160F

Vente au numéro 5F

Dépôt légal, 1er trimestre 1977

Commission paritaire : en cours.

Tous droits de reproduction même partiels, réservés pour tous pays.

Les opinions émises n'engagent que leurs auteurs.

Publication trimestrielle

Une langue est d'autant plus riche que le sens des mots y est mieux défini, mais faut-il encore que ces mots ne constituent pas une barrière qui s'oppose à l'évolution.

En donnant à notre association le nom de "Groupe Tapisserie", nous étions parfaitement conscients de la multitude d'objets, de la multitude de techniques que ce terme renferme, en dehors des tapisseries tissées, des tapisseries de lisse, qui en ont constitué en France, du XIV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, l'expression majeure.

La juxtaposition de quelques définitions ou contre-définitions, suffit à en rendre compte.

"Genre de tissu à décor polychrome dont les trames limitent leur action à la formation des motifs du dessin qu'elles produisent et couvrent totalement les fils de chaîne par leurs croisures"

"La tapisserie, qu'est ce que c'est? C'est un carton qui est exécuté par certains artisans spécialisés, les lissiers".

"Le but de la biennale de Lausanne est de présenter la tapisserie d'aujourd'hui dans toutes ses techniques et ses moyens d'expression... Quoi qu'il en soit, il n'appartient à personne de promulguer une définition qui doit se dégager à posteriori des oeuvres mêmes".

Les arts textiles, comme toutes les autres activités artistiques et artisanales, ont dialogué avec la société, avec le temps. Avant d'être un art mural, une illustration, le textile a été un vêtement, un abri. Son langage est aussi celui de la vannerie ou de la coiffure.

Il nous paraît important que ce numéro de Driadi, par une rencontre avec Daniel Graffin, par un compte rendu des recherches de l'atelier textile du Ronceray à Angers, par l'analyse de l'ouvrage de Mildred Constantine et Jack Lenor Larsen, montre combien l'art présent est à la recherche de ses sources.

Couverture: Daniel Graffin. "Celle en trois". 1976. Feutre, fibrane.

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.

Moyens d'actions :

Créer un service de renseignements sur tous les sujets relatifs à l'art de la tapisserie. Favoriser les contacts entre lissiers et créateurs et le public. Diffuser la connaissance de la tapisserie à l'aide de publications, conférences, expositions et tout autre moyen qu'elle jugera appropriés.

Conditions d'adhésion :

Pour être membre de l'association, il faut formuler son adhésion par écrit, la faire accepter par le Conseil d'Administration et être présenté par deux parrains déjà membres de l'association.

La cotisation 1977 a été fixée à 100 F par l'assemblée générale du 11 décembre 1976. Elle se décompose ainsi : 35 F pour l'abonnement au bulletin trimestriel de l'association (DRIADI) et 65 F pour les autres activités dont l'organisation d'expositions des membres du groupe.

Conseil d'Administration:

Madame Renée Fourquez, Présidente. Monsieur Michel Thomas, secrétaire. Madame Catherine Périn, trésorière.

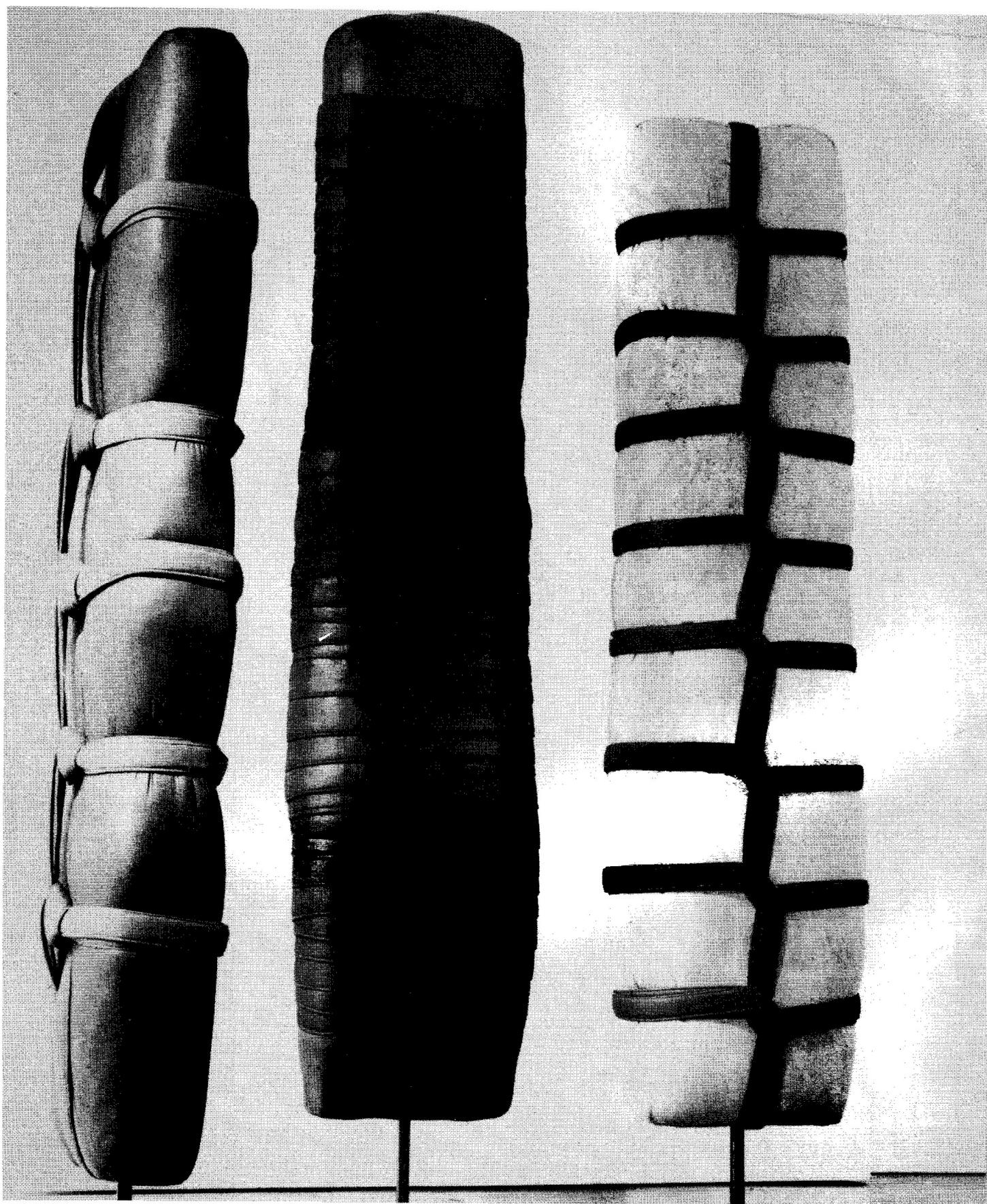
Conseillers :

Françoise Canasova, Chantal Caspar, Françoise Galle, Geneviève Coudot-Romain, Suzy Lunwen, Eliane Martin, Françoise Pelenc, Michel Robert, Chantal de Tastes.

---

# CONVERSATION AVEC DANIEL GRAFFIN

---



Daniel Graffin. "Enveloppements debouts". 1976. Feutre, fibrane. Photo: C.H. Marfaing

Q- De la musique au textile, à travers peinture et vitrail, comment expliquez-vous cette orientation et votre démarche ?

R- Quand j'ai commencé, il y a 15 ans, j'étais à bout de souffle. L'Egypte et l'Iran m'attiraient par toute une tradition orale de transmission d'un certain enseignement.

Par exemple, en Iran, on chante les tapis. Il y a deux axes, l'axe de la couleur et l'axe de la forme. L'axe de la couleur peut être représenté par la musique, et l'axe de la forme, par les mots. Dans un atelier, il y a un "maître chanteur" et une quinzaine d'ouvrières, qui tissent dans le rythme de la chanson. Et dans ce balancement des mains et du corps, il me semblait qu'il y avait une vérité, l'adéquation entre le mouvement et la forme.

Il en est de même en haute lisse, dans ce balancement de la main qui avance en oblique comme on construit un mur de briques, on fait quelque chose où le souffle passe et le souffle vous est rendu.

Pour moi, c'est cela, la Tapisserie ; celle du 15e jusqu'à la fin du 16e siècle : là, vraiment, on sent la main, on sent le rythme !

C'est ce qui m'a attiré en Egypte.

Q- Votre expérience avec Wissa Wassef a certainement été très enrichissante pour vous ?

R- Plutôt, c'est son regard sur l'Egypte qui a été enrichissant pour moi. Un regard sur l'espace...

Q- A-t-il réussi dans ses buts et ce travail qu'il a fait faire aux enfants est-il reproductible ailleurs ?

R- Non. Il a réussi, uniquement dans ce type de pays, et dans ce type de civilisation. Dans un autre contexte socio-politique et culturel, une telle expérience n'est guère réalisable.

Q- Et les autres pays de l'Islam ?

R- J'ai été au Maroc... Il y avait un prêtre qui a reproduit au Sud du Maroc l'expérience de Wissa Wassef.

Il donnait de petits dessins qu'il avait faits, ou des images de la Vierge, et les enfants reproduisaient. Cela ne marchait pas du tout : quelque chose manquait, c'était l'invention spontanée et le plaisir du geste. C'est une chose que j'ai dite à Angers, à Tourlière : "Mais au fond, quand vous faites sur le papier ce simple geste qui vous donne le sentiment de votre propre corps, qu'est-ce qui reste comme plaisir au lissier, à vous suivre ?"

En Egypte, ce qui était fantastique, c'est que les filles inventaient des chansons en tissant, et ensuite, tout l'atelier les retenaient.

Tout se créait à partir du rythme du textile, parce qu'il n'y avait pas d'interdit de formes. Elles naissaient de l'intérieur, venaient du corps et évoluaient en groupe.

En outre, cela remplissait parfaitement les conditions du travail artisanal : les formes évoluaient lentement, comme le langage.

Il y avait une communication dans l'atelier.

Q- Et en dehors du geste et du contact avec la matière, que vous a apporté cette rencontre avec l'Islam ?

R- Ce que m'a apporté l'Islam, c'est le sens du "Rien", de l'espace nu.

Q- Et en dehors de l'Afrique du Nord, l'Afrique Noire vous a-t-elle apporté quelque chose d'aussi important pour vous-même et votre travail ?

R- Je ne comprends pas beaucoup l'Afrique Noire. Pour moi, c'est un parent pauvre de l'Islam.

C'est plus arabe, l'Islam, arabe ou persan.

Q- Cette dominante indigo, dans vos tissages et vos nattages, quelle est alors son origine ? Et pourquoi ce choix d'une telle couleur ?

R- Pour moi, le bleu, c'est la couleur de la mort. C'est la couleur de la vie, aussi.

D'abord, ce bleu est très neutre dans l'espace. Il joue comme un matériau et non comme une couleur. C'est comme le bronze, un bronze souple, un bronze textile.

Mais il y a aussi son procédé de mise en oeuvre mécanique qui me fascine.

L'indigo doit mourir, pour renaître. C'est un végétal en putréfaction qu'on essaye de transformer en minéral. A ce moment, il perd une sorte de jus qui se cristallise : c'est l'indigo proprement dit. Pour teindre, il faut le réduire chimiquement, c'est-à-dire lui faire perdre un atome d'oxygène. Alors il devient soluble dans l'eau et incolore : c'est l'indigo blanc.

Et quand on trempe le coton dans le bain de teinture, les particules d'indigo solubles se précipitent dans les pores du matériau à teindre.

Lorsqu'on le sort du bain, en se ré-oxydant, le bleu renaît.

L'indigo, pour moi, c'est la mort et la renaissance de la lumière, et quand il est brossé comme celui que j'emploie, qui a cet aspect brillant et dichroïque, c'est-à-dire qui détruit et reflète le prisme, il correspond exactement à ce que doit être la vie.

Q- La musique tient une grande place dans votre vie, je crois ?

Je pense qu'il y a une grande parenté entre les structures musicales et les structures du textile.

Les modèles mathématiques de la musique sont les mêmes que les modèles mathématiques du tissage.

J'ai rencontré un "maître-artisan" qui connaît parfaitement les armures du textile ; il a travaillé et inventé des milliers d'amures. C'est vraiment un esprit mathématique.

Mais, en fait, il y a très peu de choses textiles qui m'intéressent. Tout ce qui n'est pas animé d'un souffle profond m'ennuie, et je voudrais que cela n'existe pas.

Je suis fasciné par l'Offrande Musicale de Bach, et par ce qui est son réquiem : l'Art de la Fugue.

Pour moi, la définition de la musique, c'est cela : il y a un moteur immobile, une espèce de centre, et tout vient s'enrouler autour ; mais on n'oublie jamais que le centre existe : il est toujours présent.

Je voudrais pouvoir faire des objets complètement silencieux, mais dans lesquels on sente une vibration ;

Q- Il y a un cheminement très particulier dans votre oeuvre, dans ces grandes voiles des Situations Triangulaires de la Biennale 1973, aux blocs compacts des Enveloppements Debouts, exposés à Nantes cette année.

Dans quelle direction allez-vous maintenant ?

R- Je prépare actuellement une exposition pour le musée d'art moderne d'Amsterdam, en avril : c'est dans une grande salle où je ne présenterai qu'une seule chose.

J'ai pensé d'abord y installer une momie énorme, cernée et bloquée dans des sangles, presque gonflable, une chose complètement dynamique et prête à éclater, comme ce projet que je viens de soumettre à la prochaine Biennale, et qui a été accepté.

Mais je suis finalement revenu à un espace tendu de quatre voiles en pyramide tronquée. Dans cette seule pièce, il y aura seulement ces quatre voiles constituées par un tissage dense et plein, tout-à-fait neutre. Seules, les quatre arêtes, ouvertes, permettront au regard de pénétrer à l'intérieur de la structure.

Ce n'est pas une oeuvre isolée, mais toute une salle qui est animée par cet objet, par une espèce de vibration spatiale.

C'est de la sculpture : un objet, ses rapports avec l'espace, au-dessus et en-dessous, avec le spectateur et sa position dans la salle ; comment il y rentre, ce qu'il ressent, comment il en ressort...

Q- Vous venez de parler de sculpture. Vous avez aussi en projet une sculpture gonflable pour le Mexique. Est-ce une étape importante pour vous ?

R- Je ne sais pas encore.

C'est une tapisserie faite pour le vent, une sculpture mobile pour un hôtel à Cancún ; j'aime bien cela dans le cadre du Mexique, que le vent joue aussi son rôle. Mais elle n'est pas encore montée ; elle ne le sera que dans deux mois.

Q- Vous vous êtes aussi adressé à ce qu'on appelle les mini-textiles ; vous avez proposé des projets pour les Biennales de Londres, par exemple. Arrivez-vous aussi à vous exprimer facilement dans des structures de petite taille ?

R- J'aimerais bien, mais je n'y arrive pas toujours et ce serait une réussite que de pouvoir le faire. Je pense qu'il est très important d'arriver à parler du monumental en petit. Mais le plus souvent, dans cette biennale de Londres, on ne voit que des tapisseries miniaturisées.

Q- En effet ; et ce n'est pas le but. Ne faut-il pas surtout retrouver une structure fondamentale du tissage, de l'entrecroisement, du nouage, plutôt que la réduction d'une oeuvre ?

R- Oui, bien sûr ! Il s'agit de trouver un langage avant tout, et alors, peu importe l'échelle.

Mais néanmoins, il est plus facile de travailler en petit ; travailler en grand implique une mise en oeuvre énorme.

Q- Cette notion d'échelle nous renvoie à l'architecture. Avez-vous réalisé toutes vos oeuvres en fonction d'un lieu particulier, comme ces derniers projets pour Amsterdam ou Cancún, ou bien est-ce une orientation nouvelle pour vous ?

R- J'ai, maintenant, de plus en plus envie de travailler dans cette direction. Le contact avec les architectes, et avec l'architecture en général, m'intéresse énormément. J'ai installé en juin dernier un

mur composé de trois voiles de cuir et textile pour le siège d'une société dans le New-Jersey aux USA. Une autre en Septembre au siège de la Sacem à Neuilly et je viens d'accrocher un environnement de cuir pour une maison particulière à Ferney-Voltaire, ceci pour les derniers six mois.

Q- Quel pourrait être selon vous, le rôle du textile à l'intérieur d'une architecture ?

R- Témoigner de la trace de l'homme, de la main de l'homme dans une architecture de plus en plus industrialisée.

Q- En somme, la position de Le Corbusier ? On a du béton donc il faut le réchauffer, l'humaniser ?

R- Mais il aurait pu tout aussi bien éviter d'employer le béton !

Q- Justement, quels sont les types d'architecture qui vous plaisent ?

R- Sheila Hicks m'a fait rencontrer Luis Barragan, au Mexique. J'ai une grande admiration pour l'architecture mexicaine.

Luis Barragan, pour moi, c'est l'architecte le plus secret parce qu'il a un sens de la magie, de l'espace, une intelligence du fonctionnement, et un mépris de la démagogie avec laquelle on regarde l'architecture aujourd'hui.

Je ne voudrais pas décrier les Français, mais ils se trouvent qu'ils sont peu habitués à vivre l'architecture ; ils ne la comprennent pas, ils la maquillent, ils la gâchent.

Par exemple, une petite école primaire, rue de la Contrescarpe, construite par un jeune architecte. Autour de la cour de récréation, qui est un jardin avec des objets très gais, il avait simplement placé des plots en béton pour isoler les enfants de la rue et leur permettre de voir, quelle que soit leur taille. Mais les maîtres ont d'abord mis un grillage, puis des cyprès, et ils ont complètement détruit l'idée, le sens de cette construction.

Q- Que pensez-vous alors de l'architecture de Capadoce ? Avez-vous été intéressé par ce type de construction ?

R- Cela, c'est merveilleux ! C'est le rêve de l'homme, creuser son habitat à sa taille et à la taille de la collectivité. Finalement, toutes les architectures sont aussi plus ou moins souterraines ; on cherche toujours à s'enterrer un peu.

Q- Et l'architecture romane ?

R- Elle est faite pour la voix, elle est faite pour le chant. En fait, la voix accomplit beaucoup dans le retour au corps : vous envoyez un son, il vous revient et vous fait vibrer.

Un homme de théâtre que je respecte, c'est Grotowski. J'ai été dans son théâtre à Wrocław, et il y avait alors une pièce qui s'appelait "Apocalypsis cum Figuris".

L'espace est parfait : c'est une pyramide tronquée noire ; le toit de cette pyramide est peint en blanc. Un seul spot éclaire ce rectangle blanc qui renvoie la lumière sur le public assis en rond.

A un moment, le Christ revenu dans le monde, commence à prier et à invectiver, et il crie ; et quand

il crie, il est à 15 cm du sol et le son part et remonte le long des parois et retombe sur chacun des spectateurs. Et cet acteur, à tout instant, a une conscience complète de la structure du corps et des centres ; il sait où sont les résonateurs et comment il va les faire jouer, tout cela en corrélation étroite avec l'architecture.

C'est comme l'architecture romane, pour moi, et c'est ce que doit être le théâtre.

Pourquoi nous n'avons pas d'architecture ? Parce que nous vivons dans une société complètement fossilisée. Pour construire une maison, en trouver le financement, l'affirmer et la terminer après avoir traversé les barrières politiques ne serait-ce qu'au niveau de l'urbanisme pour la faire accepter, c'est tout une oeuvre !

Au Mexique, c'est certainement plus facile de construire qu'ici. Et puis, il y a l'espace...

Ici, on démolit seulement un petit immeuble, et on demande à un architecte d'en refaire un autre tout en conservant la façade ; ce n'est vraiment pas excitant !

Q- Cette notion de l'espace semble primordiale pour vous ? Comment voyez-vous cet espace ?

R- Un espace tendu... La tension, c'est la nécessité. Un espace juste est un espace où l'homme se sent bien.

D'un grand immeuble, à New York, on dit qu'il est

magnifique parce qu'il est incliné, qu'il est en verre et qu'il monte à 300 m. Mais ce n'est pas un espace humain, c'est une sorte de mausolée pour ces sociétés multinationales, un temple de l'argent. L'homme là-dedans n'existe pas, il n'a pas de sens. L'architecture de la Cappadoce, elle, exprime l'homme et le paysan et elle est à sa mesure.

Q- Pour revenir à des problèmes de décoration, n'avez-vous pas travaillé aussi pour des collections qui sont présentées par Suzy Langlois ?

R- Oui, j'ai travaillé dans une usine, sur des structures textiles.

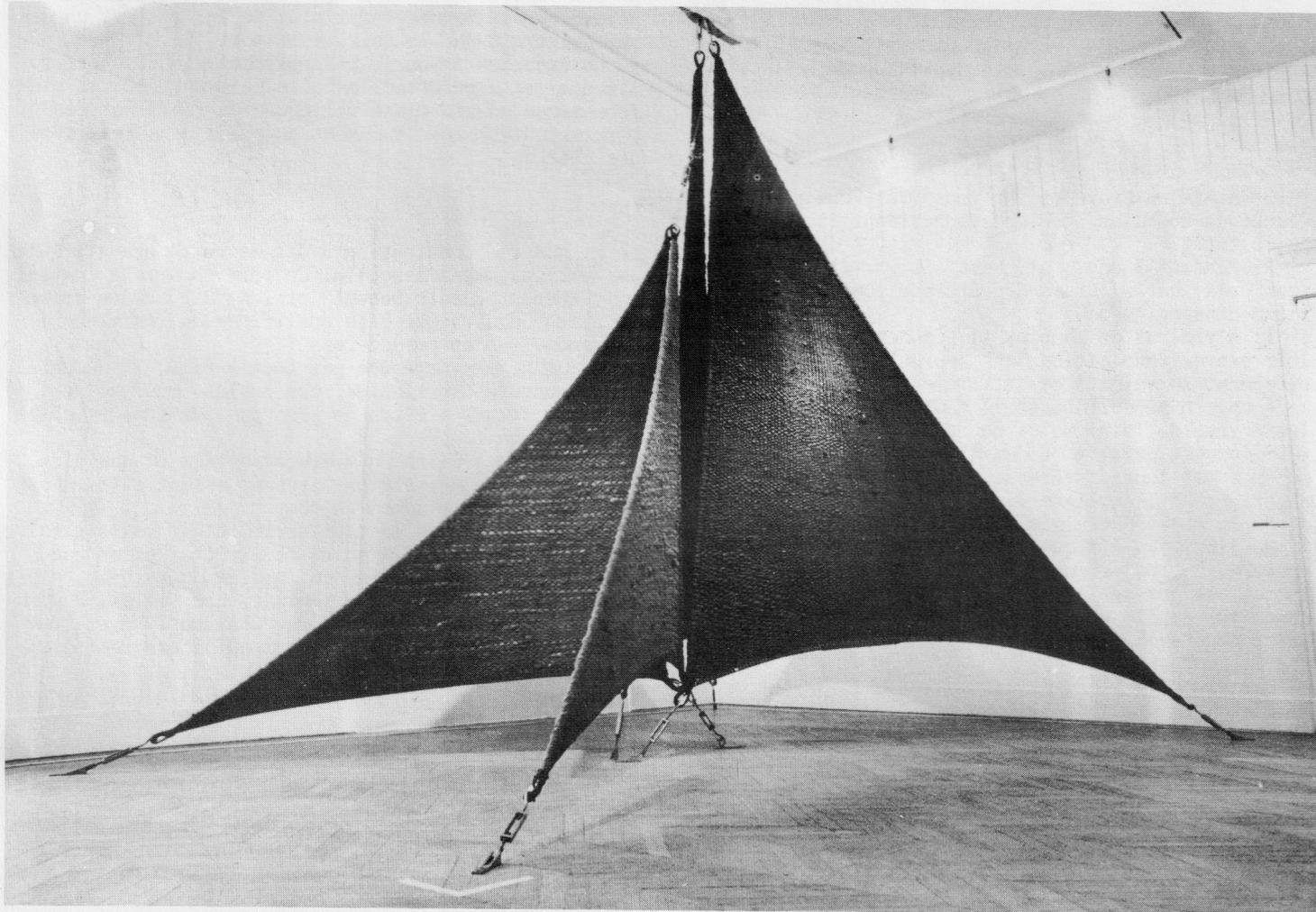
Q- Que cherchiez-vous ? A améliorer la qualité ?

R- Plutôt à comprendre ce que c'était que le textile. Il y a 4 ou 5 ans, je n'avais pas une très grande expérience ; je pensais toujours à l'"Artiste", au geste, à la forme, à l'"expression".

Mais de plus en plus, je rentre dans le fondamental du textile, c'est-à-dire ses structures. J'ai découvert l'école américaine, Anni Albers, l'influence du Bauhaus. Le langage textile est un langage propre, il a un lexique, une syntaxe, et quelque chose en plus, qui est le style, la poésie.

On peut très bien s'exprimer avec un très beau textile. Un textile fondamental, un textile neutre, c'est plus beau qu'une tapisserie prétentieuse.

Daniel Graffin. "Indigo 234". 1974. Coton, jersey. Photo: Suzy Langlois.



Q- Est-ce que les autres techniques du textile vous intéressent, par exemple le crochet, le noeud, le sprang ?

R- Je ne les connais pas très bien ; je laisse faire les autres.

Q- Cela ne vous paraît pas sérieux ?

R- Si, mais cela ne m'intéresse pas beaucoup. Je réduis mon vocabulaire, en ce moment, à la verticale et à l'horizontale.

Q- Mais on peut aussi arriver à des lignes très épurées ?

R- Certainement ; mais je n'ai pas encore vu beaucoup de réalisations qui me plaisent dans ce domaine, il y a surtout des trucs fabriqués, souvent une esthétique désuète ou absente. Mais c'est un domaine ouvert aux jeunes, où il y a sincèrement beaucoup à faire.

Q- Auriez-vous envie de travailler à l'intérieur d'une structure pédagogique ?

R- J'ai passé un concours aux Beaux-Arts de Lyon ; j'aurais beaucoup aimé faire dans cette école un centre de création, au niveau esthétique contemporain, et dans une direction qui m'intéresse.

Je voulais y exercer une action pédagogique, parce que j'aime l'expérience ; il me semble important d'avoir un contact avec de plus jeunes pour voir comment ils perçoivent, eux, le textile.

J'aurais aimé constituer un groupe de recherche et on aurait eu vraiment une action. Mais ce mot d'"expérience" les a un peu effondrés et j'ai été radié par le conseil municipal.

Q- Connaissez-vous le travail que fait Chompré sur le textile ?

R- Je ne sais pas. Je n'ai pas vu de près son activité ; je n'aime pas trop ce qui prend des alibis d'officialité municipale.

Q- A Aix en Provence, ne vous êtes-vous pas aussi occupé de certains problèmes concernant la maison de la culture ?

R- Pendant 3 ans, oui. Mais j'ai arrêté complètement cela, car j'étais dégoûté par toute cette politique démagogique.

Il n'y a pas de peuple, il y a des hommes, et vouloir exercer une action dans leur milieu, c'est complètement sur-ajouté et artificiel.

A chacun sa culture et il faut simplement donner les moyens de la vivre et de renouer avec les racines.

Si on dit qu'il y a des Algériens, cela veut dire qu'on admet leur différence ; alors, on laisse parler algérien, on l'enseigne dans l'école et on parle aussi de la politique algérienne.

Où alors, on dit que ce sont des Français à part entière, on les met dans des écoles à égalité avec les autres, ce qui se fait d'ailleurs de plus en plus. Mais on ne les parque pas ensemble dans des cités de troisième zone avec une pâle animation culturelle financée par le gouvernement.

Par exemple, j'organisais une exposition, et on me disait : "Maintenant, il faut expliquer". Expliquer quoi ? on perçoit ou on ne perçoit pas, il n'y a rien à dire..., seulement travailler.

J'aime beaucoup ce discours de Céline à l'ORTF : "J'ai été dans bien des endroits, (cela veut dire bien des prisons), et je vais dire ce que j'ai à dire et je

ne supporterai pas que l'on m'arrête". Il a parlé de littérature avec une passion fantastique, pendant une demi-heure. En conclusion il a dit : "l'oeuvre, l'écriture, c'est revenir au nerf des choses". Et le nerf c'est beaucoup de travail.

Q- Aller en somme au bout de soi-même ?

R- Oui, ce n'est pas facile ni donné à personne, au départ. C'est douloureux, comme une psychanalyse ; et quand on en ressort, on n'a pas trouvé la joie, mais on a trouvé le savoir sur soi, et c'est autre chose.

Q- Avez-vous l'impression que votre travail constitue une analyse ?

R- Non, et la création n'est pas non plus une analyse.

Q- Acceptez-vous qu'un psychanalyste s'adresse à des oeuvres pour analyser le créateur ?

R- Pourquoi pas ? J'aime bien Martinon, il écrit bien sur l'art avec une certaine rigueur analytique, et qui ne cherche pas à circonscrire, à définir.

Mais tout ce qui se recommande de Lacan, tous les textes "Support-Surface", tous les cahiers théoriques sur la peinture m'ennuient, car ils ne viennent pas du coeur, de la chose.

L'analyste travaille comme nous, il cherche le réel. Nous aussi, on cherche le réel, mais nous avons des voies différentes.

Mais qui dit art dit distanciation. La distanciation aussi dans le plaisir, c'est important. Je n'aime pas l'expression de la libido, on n'en a rien à faire.

Il faut que l'art soit autre chose. Chez Calder, c'est toujours autre chose ; c'est une fête, peut-être un peu légère, mais ce n'est pas son histoire. Pour Rothko aussi, il ne s'agit plus de lui ; c'est un drame, qui finit par le noir et la mort.

La création : sur le plan psychologique, c'est folie que cette perpétuelle fuite en avant. Sur le plan économique aussi, c'est folie que de fabriquer des objets coûteux qui finissent enfermés dans les caves des musées.

Q- Mildred Constantine a dit de votre travail qu'il est exclusivement masculin. Ce terme pourrait convenir aux "Enveloppements Debout" et les "Situations triangulaires" pourraient être qualifiées de féminines ; vous-même, qu'en pensez-vous ?

R- Je ne m'y retrouve pas tout-à-fait, là-dedans. Ces structures verticales, ces momies, pour moi ce sont des femmes : elles ne sont pas passives et elles appellent le toucher...

Je voudrais faire du travail textile et masculin, revenir aux formes élémentaires et essentielles. Pour les femmes, c'est autre chose.

Vouloir faire de la tapisserie, c'est vouloir faire du dur et du rigide, avec du mou ! Et si elles ont pris une telle place dans ce domaine du textile, c'est qu'en fin de compte, cela revient, pour elles, à visualiser leur propre conquête du "phallus". Voyez, par exemple les cordes d'Abakanowicz qui accaparent l'espace et le traversent.

Q- Comment vous situez-vous alors, par rapport aux autres créateurs actuels ?

R- A part. Mais cela ne veut pas dire que je refuserais le dialogue. J'ai peu eu l'occasion de rencontrer les autres, dans ce domaine. Je veux dire d'au-

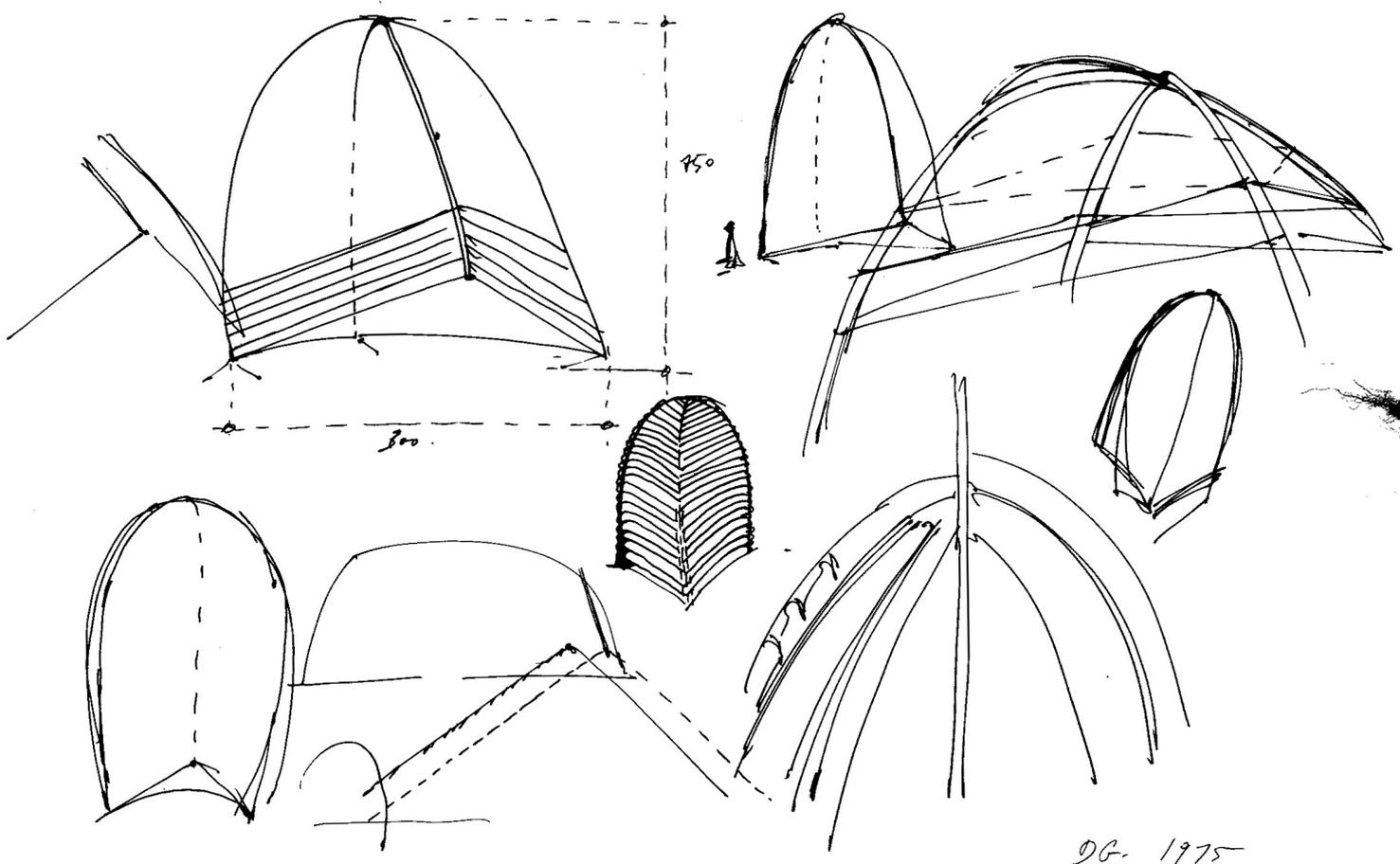
tres créateurs français dans le domaine textile. Peu d'artistes rentrent de plain pied dans le domaine de la création, avec un concept assez dégagé de l'artisanat. La plupart des objets que je vois me paraissent trop "crafty"... Mais je dis bien, en France. En Hollande l'influence du constructivisme est très sensible et je me sens très proche de tous les artistes qui se rapprochent d'une esthétique fondamentale. Mais je dois dire que c'est Claire Zeisler et surtout Sheila Hicks qui m'ont le plus impressionné. C'était la vraie révolution, celle qui nous a fait regarder le textile comme autonome et non plus comme le simple support de l'image.

Q- Que pensez-vous de la Biennale de Lausanne ?  
A-t-elle un rôle important, et cette confrontation fait-elle avancer les créateurs ?

R- Depuis 10 ans, il y a un net abandon de l'image au profit d'un plus grand intérêt pour la structure. Il y a forcément des excès, mais ces processus techniques ne sont pas très intéressants. Quelque chose peut manquer, aussi, c'est l'esprit ; on voit beaucoup d'objets qui ne sont pas animés par un souffle suffisant.

Mais dans l'ensemble, c'est important, cette manifestation.

Françoise Galle et Michel Thomas



# FICHE TECHNIQUE: LE POINT NOUÉ

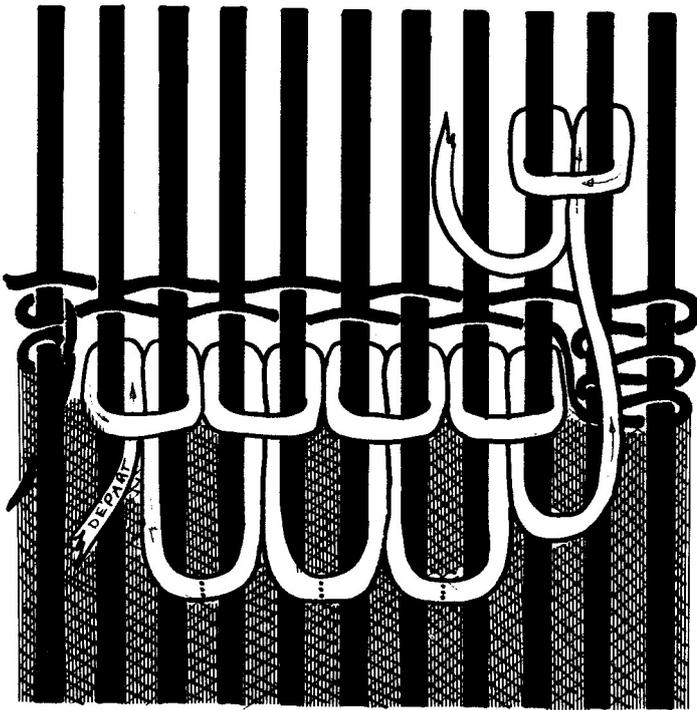


FIGURE 1

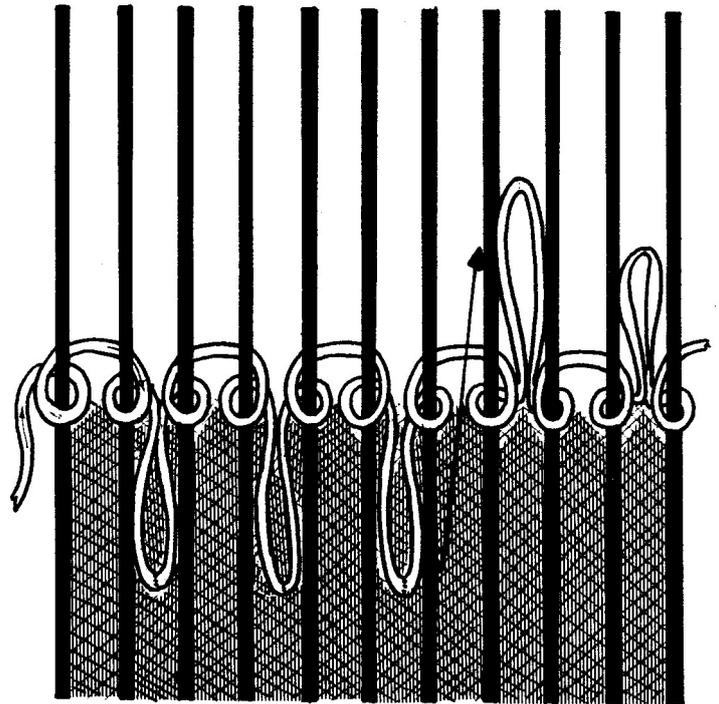


FIGURE 2

## DEFINITION :

Procédé de nouage de matériaux textiles qui permet par coupures des extrémités des fils de faire apparaître leurs sections qui, par accumulation du processus, devient surface dense, puis tapis.

## UTILISATION :

Le tapis au "point noué" a été et est généralement utilisé comme élément de sol pour ses qualités de robustesse et le velouté de ses couleurs (tapis de haute laine, tapis oriental, savonnerie (gobelins), moquette).

Dans les compositions murales contemporaines, il est utilisé dans certaines parties comme moyen d'expression pour sa différence d'aspect de surface avec le point tapisserie ordinaire.

Exemples de différentes utilisations du point noué en tapisserie (voir photos) :

- 1° Relief ordinaire ;
- 2° Double ou triple reliefs par des hauteurs de coupes étagées ;
- 3° Dispersé ;
- 4° Sans coupure des boucles ;
- 5° Long frangé.

## TECHNIQUE DE FABRICATION :

Expliquer la technique du point noué avec des mots n'est pas chose facile ; il est préférable de lire les dessins en même temps que les mots.

On remarquera que dans le dessin numéro 2 (point noué envers), les fils de chaîne et de trame ont été réduits pour une meilleure compréhension.

D'abord choisir la grosseur de son fil de trame d'environ la moitié de l'écartement entre deux fils de chaîne.

L'unité point noué est composée de deux parties: le noeud et la boucle.

- le noeud est fabriqué sur l'ensemble de deux fils de chaîne.
- la boucle est formée entre chaque ensemble de deux fils de chaîne.

## I POINT NOUÉ ENDROIT (Fig. 1 et photo)

Dans ce cas le dessus est l'endroit de la composition.

Chaque point noué se fait en trois temps :

- 1° Le fil de trame passe entre le premier et le deuxième fil de chaîne, du dessus vers le dessous, il tourne autour du premier fil de chaîne, du dessous vers le dessus.
- 2° Il enjambe alors l'ensemble des deux fils de chaîne par le dessus, il tourne autour du deuxième fil de chaîne, du dessus vers le dessous et en revenant par le dessous entre les deux fils de chaîne, mais à l'intérieur de l'enjambage pour faire blocage.
- 3° On laisse ensuite une boucle dont la longueur sera choisie en fonction de l'effet recherché.

On recommence ces opérations ainsi de suite jusqu'à former un rang. Les boucles restent sur le dessus (endroit de la composition). On tisse ensuite une duite de serrage en tissage simple entre chaque rang de points noués, en prenant soin de remplir chaque extrémité (voir dessin). Cette duite sert à contrôler la largeur de la surface en points noués qui aurait tendance à s'élargir.

On remarquera sur le dessin (n°1) que le second rang de point noué repart en décalage d'un fil par rapport au premier rang pour stabiliser le tissu.

Le dernier stade consiste, lorsque la tapisserie est terminée, à couper les boucles à leurs extrémités (voir dessin ---) puis à régulariser en taillant les sommets qui dépassent.

Il est possible de "sculpter" le point noué soit en "ronde-bosse" ou sur différents niveaux.

On peut aussi choisir de laisser les boucles comme finalité, il faut alors s'appliquer à les faire régulières au moment de leur fabrication.

## II POINT NOUÉ ENVERS (Fig. 2 et photo)

Dans ce cas le dessus est l'envers de la composition.

Il suffit d'inverser l'ensemble des gestes par rapport à la fabrication du point noué endroit.

C'est-à-dire que les termes dessus et dessous seront intervertis :

- Dessus se lira dessous
- Dessous se lira dessus

La différence fondamentale intervient dans le fait qu'il faut renvoyer le rang des boucles vers le dessous (endroit du modèle) avant de tisser la duite de serrage.

Procéder ensuite comme pour le point noué endroit pour couper et régulariser.

Bon courage !

L'extrémité du point noué étant coupée, le jeu de la lumière fait que la couleur en est toujours plus sombre. Prévoir donc de choisir une laine deux tons en dessous de la valeur que l'on veut obtenir.

Figure a: Point noué endroit

- 1) Boucles coupées
- 2) Double relief

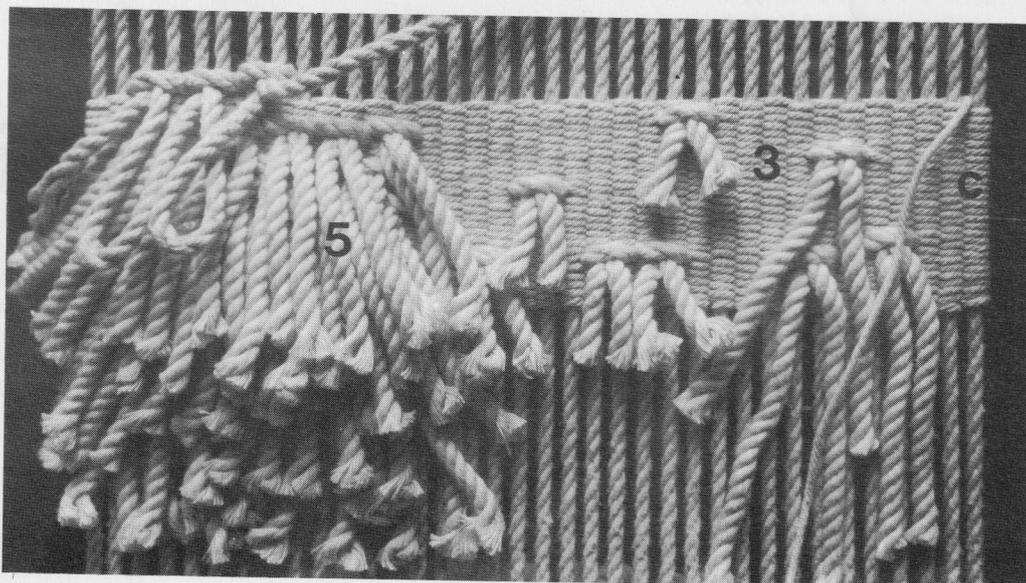
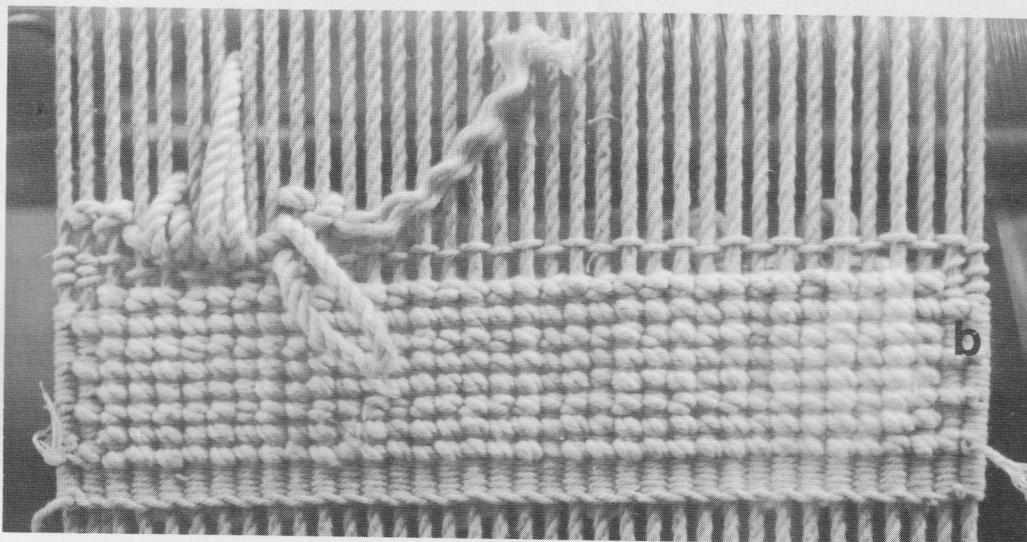
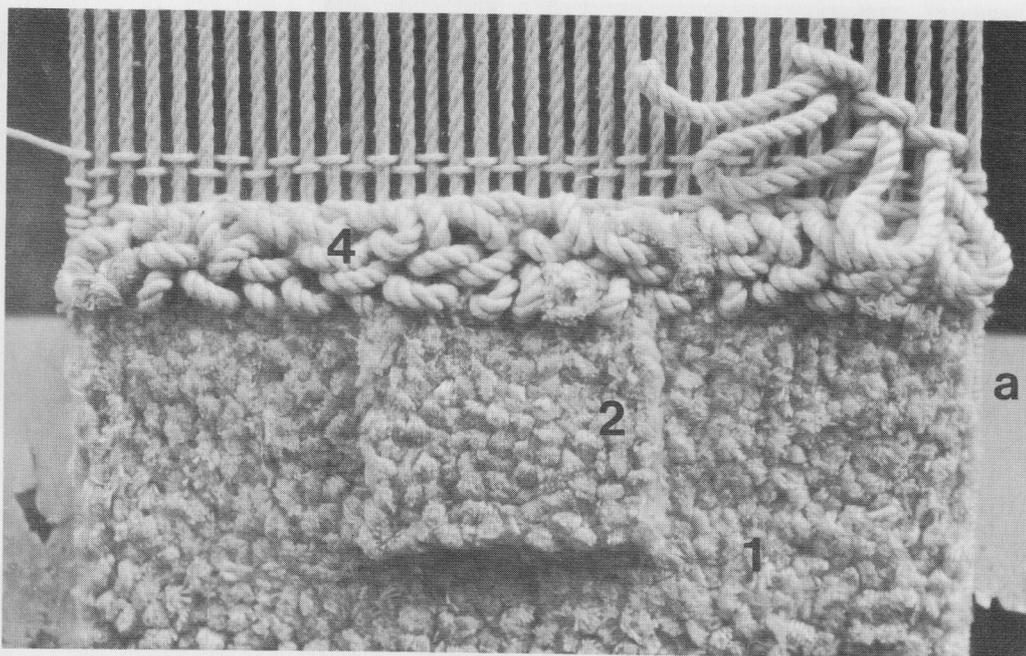
4) Boucles non coupées

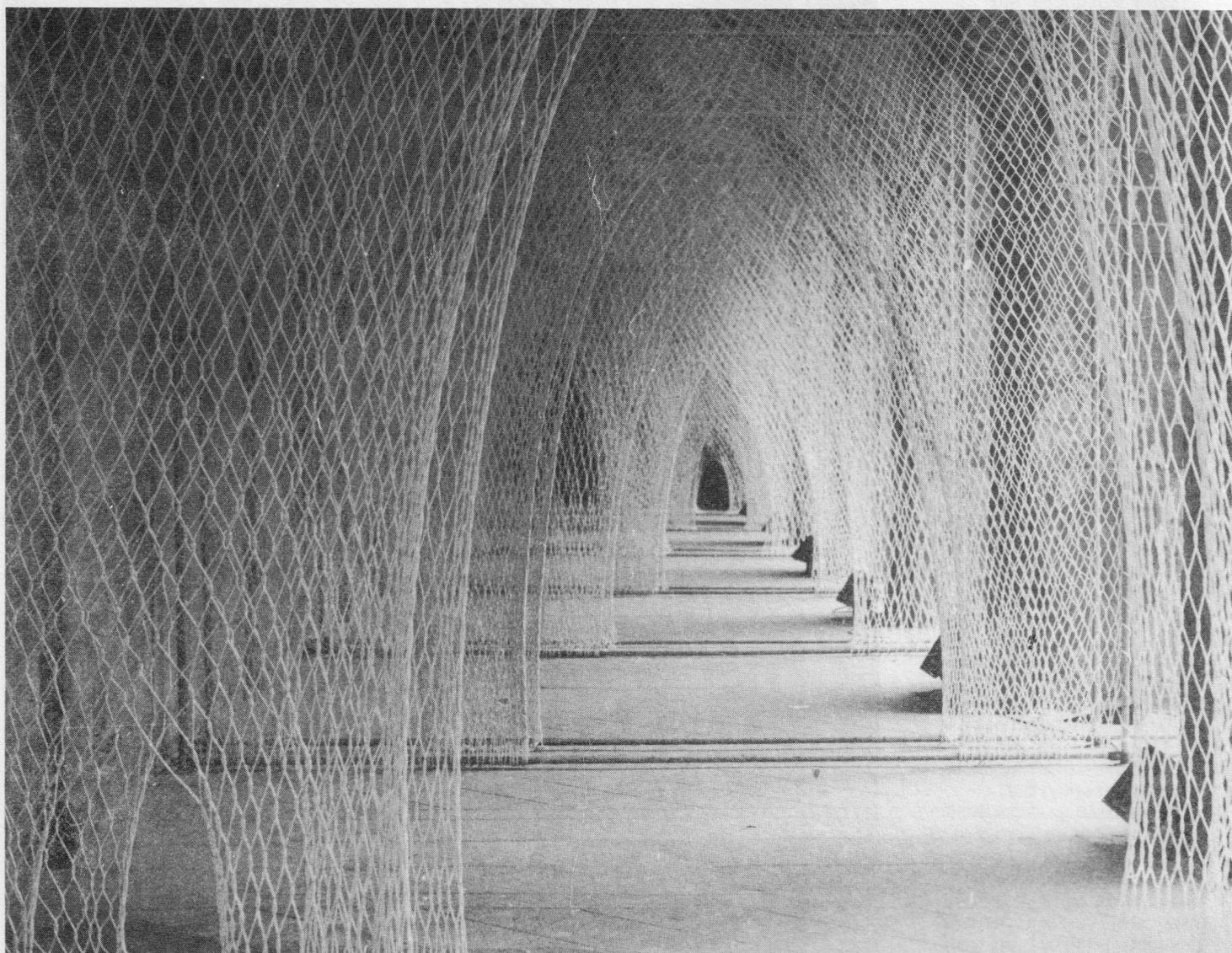
Figure b: Point noué envers

Figure c: Point noué endroit

3) Dispersé plus ou moins long.

5) Long frangé





Toshiko Horiuchi. "Arcades". Filet, schappe de nylon. Photo: Driadi.

Comme nous l'avions annoncé dans le bulletin de Juin, les animateurs de cet atelier, Pierre Daquin, Daniel Chompré et François Garotte ont réuni fin Juin, début Juillet 1976 à Angers "des lissiers créateurs, de nationalités différentes, ayant déjà opté pour une attitude originale dans la création textile contemporaine", en se fixant pour but "d'amener ces artistes à résoudre le problème d'un ouvrage collectif pour le cloître du Ronceray".

Des matériaux de base ont été choisis pour ce travail : nylon, chanvre, papier journal, ceintures de sécurité. Le choix des techniques étant ensuite laissé aux stagiaires entre d'immenses cadres de haute lisse, des métiers de basse lisse ou tout autre support permettant la réalisation de créations textiles.

L'originalité de cet atelier qui pouvait permettre à la fois une grande liberté de travail et une approche collective des fondements de la démarche créatrice, nous a paru mériter d'être particulièrement mise en relief, car elle ouvre sans conteste de nouvelles perspectives pour l'art textile.

Il nous est apparu difficile cependant de tirer nous-mêmes des conclusions sur les résultats de cette expérience. Elle n'a pas abouti au sens propre à la réalisation d'une oeuvre collective mais de plusieurs oeuvres de styles différents liées entre elles par un dialogue profond, mais aussi par leur dialogue avec le lieu.

Les meilleurs commentaires sont ceux des photographies qui illustrent les résultats du travail. Nous avons simplement demandé aux stagiaires de se présenter et d'expliquer leurs buts. Leurs réponses, ainsi que celles des animateurs qui ont travaillé avec eux, soulèvent tour à tour les questions qui se sont démasquées au cours de la longue discussion qui a précédé la réalisation. Elles soulignent les oppositions de conception et de style parfois vives, mais dont la confrontation ne peut que faire avancer la recherche textile.

## LE SECRET DU PAPIER

Si l'on découvre les créations en poursuivant le lien qui les relie, on doit commencer par la porte réalisée par Elisabeth Krotoff et Bernard Fabre.

Ces deux artistes ont encore peu exposé, mais leurs expositions se sont toujours réalisées dans des lieux où ils pouvaient toucher et rencontrer un large public: Avignon, Biot, La Maison des Métiers d'Art.

Elisabeth Krotoff a commencé par la peinture, où son souci majeur a toujours été la recherche des effets de matière. Puis elle s'est intéressée à la matière même de la toile qu'elle peignait. Pour ce faire, elle a d'abord tissé le support de sa peinture, puis elle a utilisé du tissu bourré de papier, enfin elle en est venue à tisser du papier en mettant au point une technique très empirique puisqu'elle n'a pas suivi de formation de lissière.

Leur souci de contact avec le monde extérieur se réalise parfaitement chez eux dans l'Hérault où ils vivent depuis trois ans. Leurs voisins vigneron, d'abord intrigués, s'intéressent maintenant beaucoup à ce qu'ils font et à l'occasion leur apportent des matériaux qu'ils incorporent à leurs créations : bois, maïs vieux sacs de jute etc...

Ils ont été très vite séduits par le lieu du stage et la nécessité de réaliser cette porte leur est apparue comme une évidence. Etant habitués à tisser du papier, c'est donc cette technique qu'ils ont choisie à nouveau.

Ils ont inclus dans leur porte un secret que l'on peut essayer de découvrir au travers de fentes pratiquées dans le panneau central. Cette idée de secret les fascine beaucoup, parce qu'elle conduit au partage d'un certain mystère avec les spectateurs. Dans cet esprit, ils ont réalisé récemment des masques et des sorciers. Ils ont également envie de construire des maisons entières avec des pièges et des secrets.

Leur seule déception provient de l'échec du projet de création collective. Il leur a semblé que chacun, avec sa personnalité propre, aurait pu participer à une seule oeuvre, comme chacun, dans un orchestre, avec son propre tempérament, fait partie de l'ensemble.

## SANCTUAIRE ET GISANT

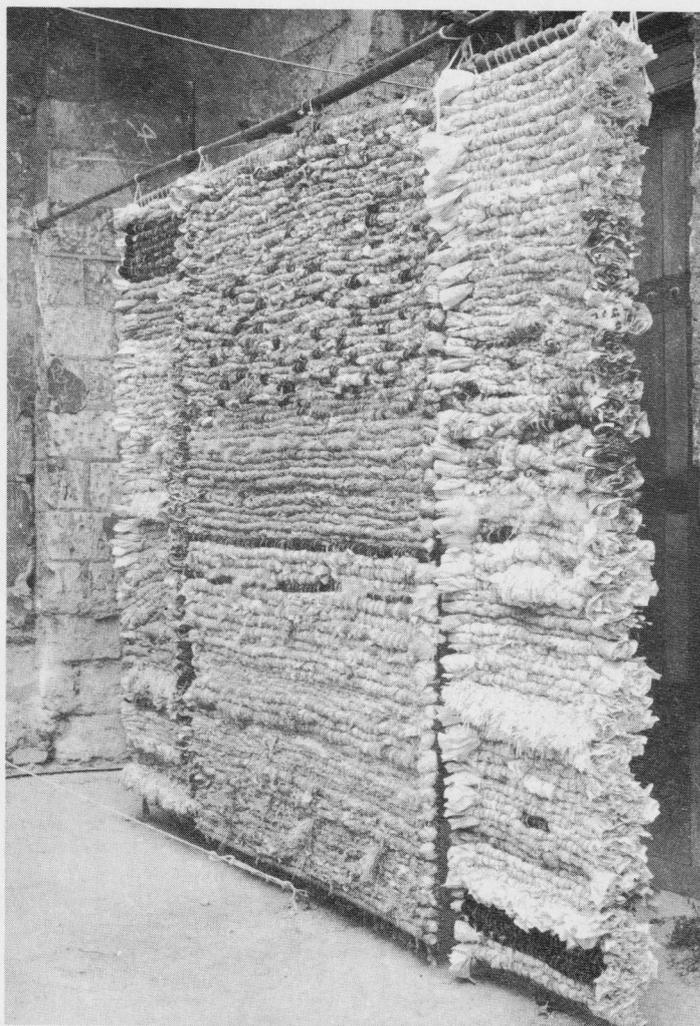
Une fois la porte franchie, le fil se poursuit par la réalisation de Monique Gabreau, Marie-Annick Loubaud et Denise Mornet, que l'on doit traverser pour atteindre le gisant réalisé par Bernard Fortin et Gérard Michot.

Monique Gabreau, Marie-Annick Loubaud et Denise Mornet sont trois lissières qui ont fondé ensemble l'Atelier d'Angers où elles tissent des cartons de peintres et où, parallèlement, elles créent leurs propres oeuvres.

Au Ronceray, c'est la première fois qu'elles réalisaient une création commune, mais leur habitude d'un travail complémentaire sur les maquettes ou les cartons de peintres, les a conduites à une grande unité de conception.

Elles ont été fortement guidées par les oeuvres qui les entouraient, leur idée primitive étant de réaliser une sorte de sanctuaire instable qu'il fallait traverser pour aller jusqu'au gisant. Devant l'impossibilité d'accrocher leur travail en hauteur, elles ont cependant gardé l'aspect d'instabilité en réalisant une passerelle obligeant les gens qui la traversent à toucher et à s'accrocher aux cordes.

Elles considèrent que même pour les tapisseries



Elisabeth Krotoff et Bernard Fabre. "Portail". Tissage, papier. Photo: Driadi.

classiques, l'aspect tactile est essentiel ; et en cela elles ont été très satisfaites de constater que ce sont les enfants qui se sont le plus spontanément emparés de leur oeuvre et s'y sont trouvés très à l'aise.

Elles pensent pour leur part qu'un travail collectif de cet ordre est possible, à condition qu'il y ait au minimum un chef d'orchestre ou un plan de masse, un thème.

Bernard Fortin et Gérard Michot ont également l'habitude de travailler ensemble ; venus au stage sans idée préconçue, le lieu les a immédiatement saisis. Fortin a tout de suite senti la nécessité de réaliser un élément figuratif en rapport avec l'église et Michot celle de mettre en place une sorte de mise en scène avec le baldaquin.

En fait, pour eux, ce gisant n'est pas réellement figuratif. Le côté artificiel d'un tissage qui imite la pierre avec une certaine ironie ou se substitue à elle, rattache un peu leur création au surréalisme.

Il leur semble que dans le résultat de ce stage, le lien entre les oeuvres est évident. Mais pour arriver à faire un travail réellement collectif, il aurait fallu plusieurs étapes. La première est celle qu'ils ont vécue sur place : le temps d'adaptation où l'on discute à l'aise, où l'on apprend à se connaître. La

seconde étape n'aurait pu avoir lieu qu'au cours d'un second stage permettant une liaison plus importante entre les oeuvres.

Ce stage inaugure bien pour eux une nouvelle formule du travail textile où la création se fait directement à l'échelle de l'environnement. Le lissier devenu créateur a maintenant la chance de pouvoir s'exprimer avec beaucoup de liberté et doit en profiter pour associer de plus en plus son travail à celui de l'architecte.

## UNE PRISE DE POSSESSION

Si ces trois premières oeuvres ont un rapport direct avec le lieu, elles se présentent d'une certaine manière comme des éléments de référence à des structures traditionnelles en général non tissées : porte, sanctuaire, sculpture.

C'est une démarche toute différente qui a été suivie par Anna Lupas : refus de la juxtaposition et au contraire prise de possession du lieu.

Anna Lupas est une artiste roumaine formée à l'Institut des Beaux Arts de Cly et dont le travail en tapisserie tissée, commencé en 1965, s'est à la fois diversifié sur le plan technique et radicalisé sur le plan de la réflexion. Ses créations expriment une activité ludique et la recherche constante des sensations inexplorées que peut provoquer chaque matériau qu'elle emploie.

Parmi les matériaux proposés pour ce stage textile, elle a été séduite par les ceintures de sécurité dont elle ne s'était jamais servie auparavant. Ces éléments fabriqués industriellement possédant une froideur qui lui paraissait directement en rapport avec la froideur de la pierre.

Les structures modulaires qu'elle a conçues se développent dans l'espace de façon à toucher chaque élément du lieu, du sol aux voûtes et à traverser les cadres sur lesquels les autres oeuvres ont été réalisées.

Leur signification est non décorative et elles tendent à annihiler le style décoratif du lieu dont elles s'emparent.

## DIALOGUE DANS UN CLOITRE

En dehors de la nef de l'Eglise, le travail textile s'est également poursuivi au cloître du Ronceray, soit en contrepoint extérieur pour les grandes cordes de Lisa Rehsteiner, soit en contrepoint intérieur pour les immenses filets de Toshiko Horiuchi.

Lisa Rehsteiner est une artiste d'origine suisse qui a choisi d'habiter actuellement en Espagne. Elle a travaillé pendant 4 ans le design textile à l'école des Arts décoratifs de Bâle.

Le travail en groupe lui a paru difficile. Elle considère que dans une oeuvre collective chacun ne peut s'épanouir pleinement.

Après la 7e biennale de Lausanne où elle a eu l'occasion de réaliser directement sur place une sorte de géométrie spatiale intitulée le "Mirage amarré", faite d'épissures tendues vers des cercles et des rectangles tracés sur le mur, c'est la deuxième occasion qu'elle a de travailler sur l'emplacement du lieu où son oeuvre rencontrera le public.

Son projet consistait à s'inscrire en contrepoint de l'espace tissé par Toshiko ; par la fabrication de cordes réalisées par des entrecroisements de fils de nylon sur une armature centrale, ces cordes étant en-

suite amarrées sur les piliers du cloître soit en laissant l'arcade intacte soit en cherchant à l'oblitérer.

Mais ses projets ont été contrecarrés par la mise en place dans la cour du cloître des gradins d'un théâtre et des tours d'éclairage. Ce qui l'a conduite finalement à démonter ses cordages dont nous présentons une photographie comme analyse brute d'un travail textile.

Toshiko Horiuchi a reçu sa formation artistique et textile au Japon puis au Michigan en vue d'un "master degree".

De retour au Japon son travail s'est poursuivi à la fois sur le plan de l'enseignement et de la création personnelle. Dans ce dernier domaine, ses conceptions artistiques ont dû s'adapter aux dimensions réduites et aux couleurs des maisons japonaises en utilisant surtout des textiles blancs et des matériaux or et argent. Mais elles ont pu aussi s'exprimer, dans des dimensions plus importantes par la réalisation de hamacs-labyrinthes subtilement colorés et destinés à des parcs où viennent jouer les enfants.

Cet aspect de son travail s'est déroulé en relation étroite avec une étude de la psychologie de l'enfant.

C'est la première fois à Angers qu'elle a pu créer pour un endroit précis sans l'intervention d'un architecte. En arrivant, elle n'avait aucune idée préconçue, mais cependant consciente d'une contradiction : "J'ai eu envie de continuer à être moi-même, mais aussi de me couper complètement du Japon". Le projet de collaboration ne s'étant pas poursuivi, elle s'est attaquée à un de ses sujets favoris, les rapports entre la construction architecturale et la construction textile. Très fortement impressionnée par la vision de l'artiranien et islamique où les mêmes motifs se retrouvent par exemple sur les murs des mosquées et sur les tapis de prière, elle a cherché à établir une confrontation entre les voûtes romanes et une double perspective textile, réalisée à l'aide des techniques sprang.

Ce dialogue contradictoire entre la dureté de la pierre et la douceur, l'élasticité du textile a constitué un de ses soucis majeurs.

## UN GUIDE NON DIRECTIF

En interrogeant Pierre Daquin, nous avons surtout voulu chercher à comprendre quelle pouvait être l'attitude d'un animateur pour ce type de stage.

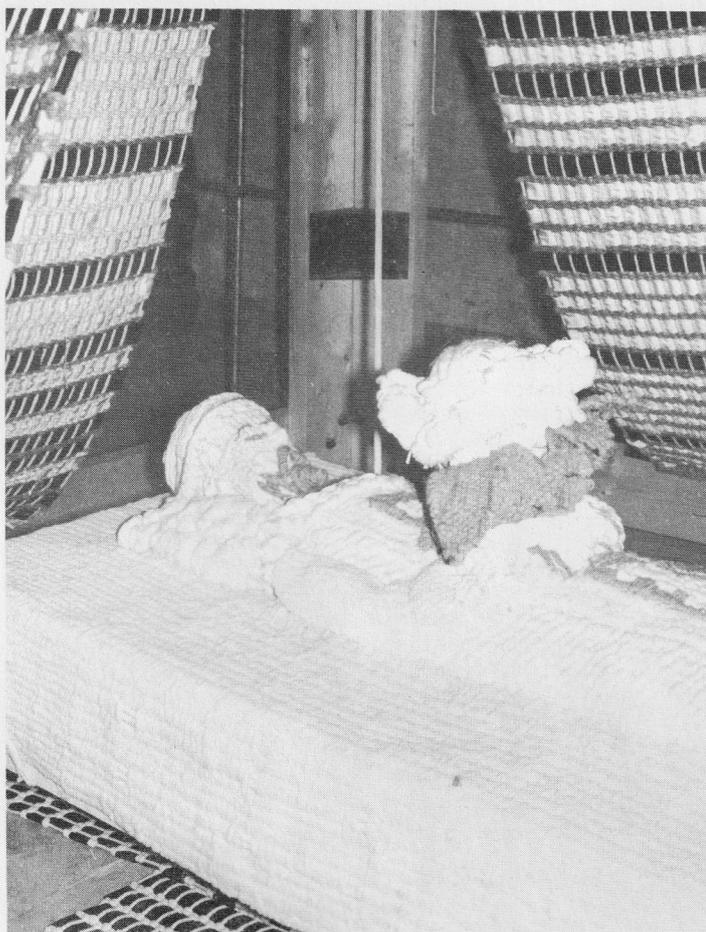
Il précise tout d'abord qu'il a tenu à réunir des artistes connus et d'autres qui l'étaient moins, sans se cacher les risques d'une prise de pouvoir par les premiers. Ce choix permettant un travail d'équipe où chacun accepte de se remettre en question.

Au sein de cette équipe, il a été le guide, c'est-à-dire quelqu'un qui, pour lui, était là pour analyser et coordonner la réflexion, éventuellement mettre la main à la pâte, mais pas du tout pour orienter sur un thème choisi par lui (ce qui était souhaité par plusieurs stagiaires).

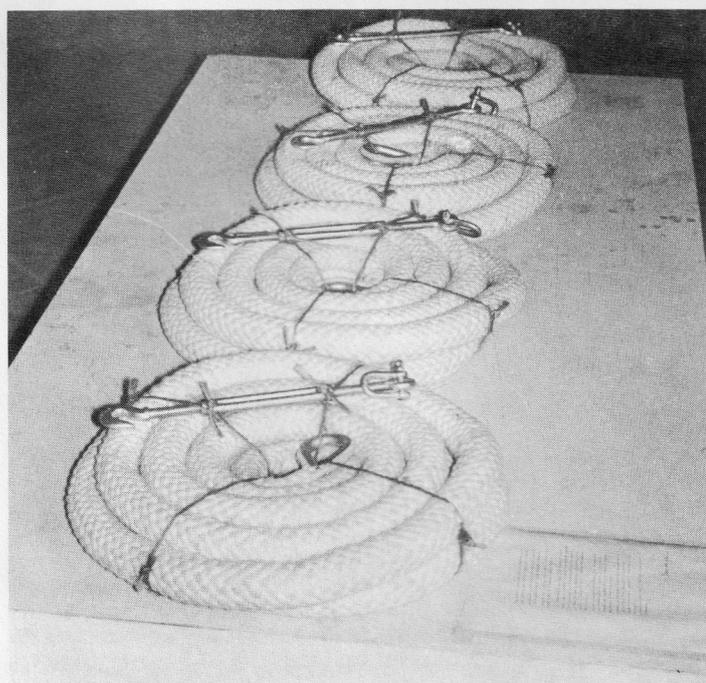
Pour cerner le propos, trois contraintes étaient envisagées :

- le travail commun sur une proposition de l'ensemble ;
- le lieu ;
- les matériaux limités et de couleur neutre.

En ce qui concerne le lieu, c'était un cloître désaffecté, avec sa cour carrée et déserte, entourée des colonnes du promenoir ; l'ensemble très dépouillé



Bernard Fortin et Gérard Michot. "Gisant". Nylon, polypropylène et sangles. Photo: Driadi.



Lisa Reishteiner. "Oblitération". Cordes tressées. Photo: Driadi.

Cette simplicité a éloigné la plupart des stagiaires qui ont choisi l'abbatiale comme lieu de travail.

Une part importante du travail devait être réservée à des discussions préparatoires ; P. D. ne désirait pas une action immédiate. Il a même proposé d'établir un journal qui aurait été rédigé au jour le jour, faisant l'inventaire des conflits qui naissent, des impossibilités de travail ou au contraire des points d'accord.

A la limite, on peut imaginer qu'à la fin du stage aucun objet ne soit produit et que l'on se retrouve avec simplement quelques feuilles de papiers, qui d'après lui, représentaient également une forme de travail, un dialogue, chose qui existe rarement.

"Au cours des premières réunions, l'ensemble des stagiaires avait conçu une tapisserie de façon si précise que tout le monde s'est trouvé d'accord sur le fait qu'il était inutile de la matérialiser. Il me paraissait intéressant de savoir ce qu'il y avait au bout de cette voie.

Secrètement je souhaitais que les choses continuent comme ça, avec la réflexion et la vie en commun plutôt que de produire.

Il faut dire que cette relation était un peu tendue, chacun ayant l'impression d'être inutile ; alors les stagiaires ont éprouvé le besoin d'agir.

Cet éclatement s'est trouvé favorisé par l'arrivée avec quelques jours de retard, de deux stagiaires. Se sentant en décalage par leur retard, ils n'ont eu qu'un seul désir, commencer à travailler, c'était l'autre façon de vivre le stage ; il n'y avait pas à changer cette orientation ; il faut dire qu'il était très tentant de voir ces rouleaux de ficelle et les cadres à tisser qui ne demandaient qu'à être utilisés.

Après ce tournant, la situation s'est détendue et a largement contribué à la réussite du stage ; je pense que l'on pouvait, plutôt que de s'empressez à fabriquer une fois de plus des objets, essayer de réfléchir davantage aux concepts de la matière textile, de la fonction textile, de la technique pour elle-même, du boulot à plusieurs..."

De toutes façons, P. Daquin précise combien son rôle de leader était rendu difficile par le fait qu'il ne voulait pas imposer de thème, contrairement à l'attitude qu'il a eue récemment en proposant une solution pour un éventuel travail de groupe au Grand Palais.

"A cette occasion, j'avais choisi le thème du risque. Le projet était simple : il serait construit une grande structure tubulaire qui partirait du sol du grand palais, s'élevant jusqu'à la coupole.

Ce n'est pas pour le "mas-tu vu ?" ou pour faire du spectacle, mais pour restituer la notion d'un travail donné dans une situation nouvelle qui est complètement perdue.

On a oublié qu'auparavant les artisans qui accomplissaient leur tâche à plusieurs mètres de haut la percevaient autrement que dans un fauteuil. Il y a une part d'improvisation situationniste.

Les éléments et les situations s'imposent. Celui qui s'en tiendrait à son projet conçu en atelier passerait à côté de la réalité.

Ne serait-ce que par son aboutissement différent nous avons constaté combien il est difficile de travailler sur une proposition faite par un ensemble et travaillée par l'ensemble, l'appréhension du projet, du lieu, des matériaux étant pour chacun différente, il n'est pas aisé de mettre en commun ses perceptions".

## UN ART DE LA FETE

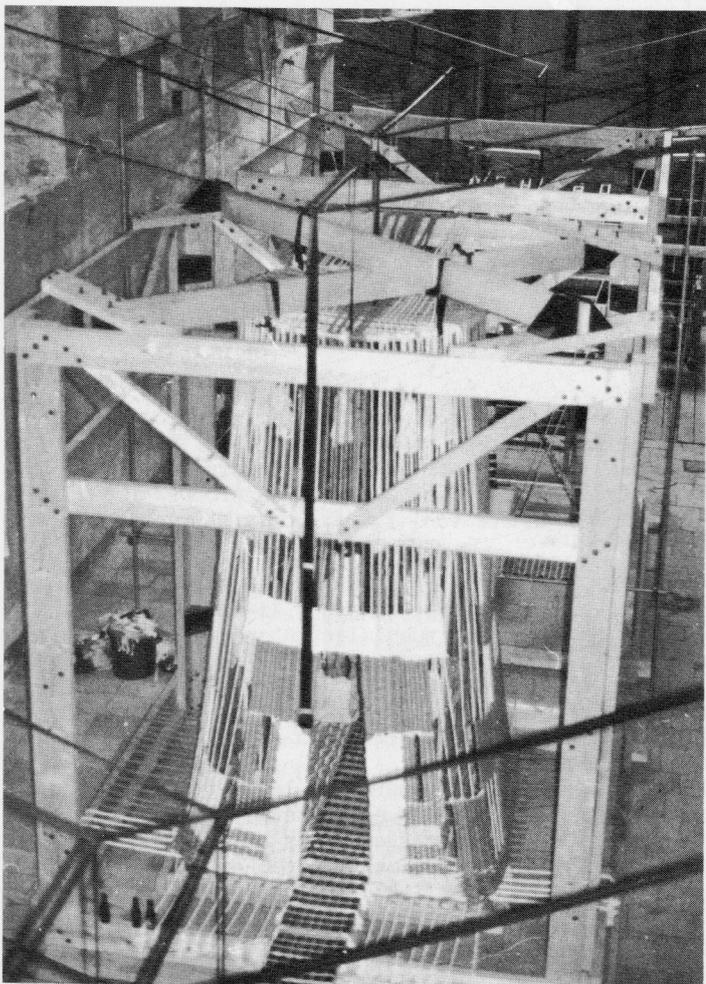
Daniel Chompré a surtout voulu tirer des conclusions en forme d'ouverture, puisque le cloître du Ronceray doit maintenant fonctionner toute l'année en tant qu'atelier expérimental, rattaché aux Beaux Arts d'Angers (voir courrier DRIADI, n°1).

Son désir est d'accueillir, pour une réflexion sur le textile, des lissiers, des tisserands, voire même des plasticiens ayant un minimum de connaissances techniques et qui seront à même de trouver sur place un endroit où ils pourront expérimenter, rencontrer d'autres créateurs et surtout faire ce qu'ils ont envie de faire, sans être ni restreints par une scolarité, ni coincés par des buts commerciaux.

Ses projets sont vastes : "Il ne s'agit pas pour nous de donner une définition de ce que devrait être la tapisserie ou de ce qu'elle ne devrait pas être, encore moins de ce que devraient fournir les gens qui viendront ici".

L'intérêt de ces ateliers doit selon lui se porter sur le textile d'environnement, c'est-à-dire le textile qui participe directement à l'aménagement de la vie quotidienne.

Il envisage, qu'il y ait ou non un atelier pour le prochain festival, trois stages au minimum par an. Un thème général très souple sera donné. Au premier trimestre ce sera "le chanvre", avec pour but de réfléchir



Monique Gabreau, Marie-Annick Loubeau et Denise Mornet. "Tour". Volume tissé, schappe, chanvre.  
Anna Lupas. "Tension". Sangles. Photo Driadi.

ensemble sur les avantages et les inconvénients du matériau, son origine végétale etc... Le deuxième stage aura pour thème les rapports entre vannerie et tissage puisque cette technique a toujours été appliquée à des structures tridimensionnelles, a participé à la construction d'abri. Une réflexion qui peut donc déboucher sur les problèmes d'architecture. Le troisième thème sera le tissage fondamental. Chompré entend par là que, à partir d'une technique simple et fine, la grosseur des points permet un rapide changement d'échelle. Ce dernier problème l'intéresse vivement. Il pense en effet que dans la vie quotidienne, le détournement de ces techniques anciennes permettra d'échapper à la vie électorale de l'objet et donc à un certain académisme qui caractérise encore trop la tapisserie.

Si un atelier-festival doit se renouveler en 1977, il voudrait travailler plus directement sur la ville. Il espère aussi abaisser certaines barrières entre public et professionnels, sans pour autant abandonner la qualité professionnelle. "La vraie démocratisation, ce n'est pas de tout démonter en falsifiant, mais de rester ouvert à celui qui cherche à pénétrer".

Pour Chompré, le but principal de toutes ces activités est de restaurer un certain enthousiasme : "Dans un pays où l'art du textile était devenu l'art de la rancoeur, où tous les lissiers que je rencontrais étaient écoeurés, désabusés, il était temps de montrer que le textile est par excellence un art de la fête. Ce que l'on semble avoir bien compris à l'étranger."

## LES TEXTILES JAPONAIS

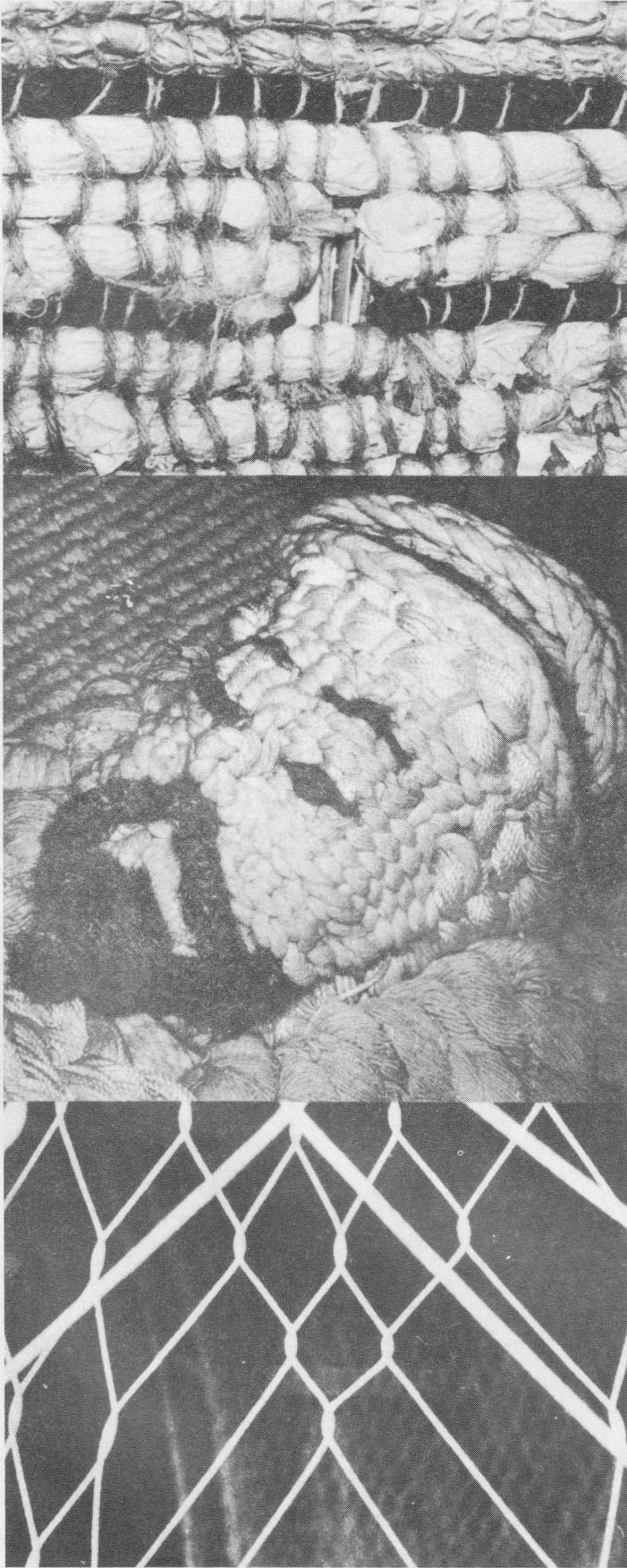
Les créations de Toshiko Horiuchi ont été également représentées dans une exposition de textiles, qui, sous le titre de "Tradition vivante", réunissait au musée Pincé, six des créateurs japonais les plus originaux.

La nouveauté créatrice qui est apparue ces dernières années au Japon, a pris le relais de celle des pays de l'Est d'où est venu le renouveau de la tapisserie.

Si tradition il y a, c'est dans les anciennes techniques d'Amérique du Sud et dans l'emploi de matériaux primitifs qu'elle puise ses sources. S'il y a une vie, c'est dans le désir d'abandonner l'art mural, pour créer un espace nouveau, une atmosphère, pour découvrir la sensualité des matériaux vivants et des couleurs.

Ces couleurs sont crues et tranchantes dans les œuvres de Yoichi Onagi qui s'applique à créer par le tissage circulaire de larges bandes de tissus recouvertes de coton retordu, d'étranges objets anatomiques qui paraissent sortis d'ouvrages médicaux : poumons, reins, organes génitaux. Elles sont plus subtiles dans les hamacs nonchalants de Mizuho Takigawa et dans les dialogues de tissages pleins et de fils rythmés par des dégradés délicats de Masakazu Kobayashi.

L'épanouissement de la laine, enveloppant des cordes, s'échappant en mèches, en bouclettes, se torsadant en filets, atteint son plein développement dans les élégantes constructions de Keiko Fujioka et de Michiko Sakuya qui déclare à Kuenzi : "Mon œuvre ne veut pas seulement être une création mais être aussi génératrice d'une atmosphère particulière... Plus la civilisation avance, plus les circonstances nous poussent à utiliser des matériaux primitifs"



De la texture à la transparence. Photos: Driadi

## DRIADI SERVICE EXPOSITIONS

GALERIES, ARTISTES, nous présentons tous les trimestres pour nos lecteurs et tous les mois et demi pour nos abonnés un CALENDRIER D'EXPOSITIONS.

Nous serions heureux d'y annoncer vos activités.  
Adresses nous régulièrement: INFORMATIONS

DOCUMENTS

DOSSIER DE PRESSE

à Françoise Casanova, 14 bis rue Mouton-Duvernet 75014 Paris

GALERIE:

ADRESSE:

ARTISTES EXPOSES:

ARTISTES EXPOSES EN PERMANENCE:

## DRIADI ABONNEMENT

Notre bulletin étant tiré à un petit nombre d'exemplaires nous n'avons que très peu de lieux de dépôt. ABONNEZ VOUS!

Tarif d'abonnement: I an (4 numéros + 4 calendriers

d'expositions) FRANCE: 40F - ETRANGER: 50F - ETRANGER PAR AVION: 80F  
ABONNEMENT DE SOUTIEN: 160F.

Le numéro I (4ème trimestre 1976) peut être également obtenu au prix de 6F (Sommaire: Fiche technique: le driadi ou arrondissement. Conversation avec June Wayne. La femme et la tapisserie Contemporaine par Marie Frechette.)

Je désire souscrire un abonnement.....  
à faire parvenir à M.....adresse.....  
Trésorière: C. Périn I, place St Sulpice 75006 Paris

## ANDRÉ BORDERIE

Intensité de la lumière diffusée en tous sens, couleurs éclatantes du soleil et de la terre, rythmes et mouvements aux hâchures acérées : l'oeil y reçoit éblouissement et agression mêlés.

La violence des couleurs reste agrippée au mur dans une constante homogénéité de texture sans relief, plus picturale que tactile.

Deux oeuvres plus appaisantes, Isis et L'Offrande où courbes et couleurs "tendres" s'harmonisent dans un univers de silence et de repos : un monde intérieur et plus intime.

F. Pelenc

Catalogue : Tapisseries et environnement. Textes de Daniel Boulanger, Mario Prassinis et François Querre, en vente à la Demeure.

## ANDRÉE BEAUREGARD

Formé à l'école des Beaux Arts de Montréal et attentif aux techniques des tapis noués de l'ancien Québec, l'art d'Andrée Beaugard s'est épanoui avec la pratique des techniques de lisse.

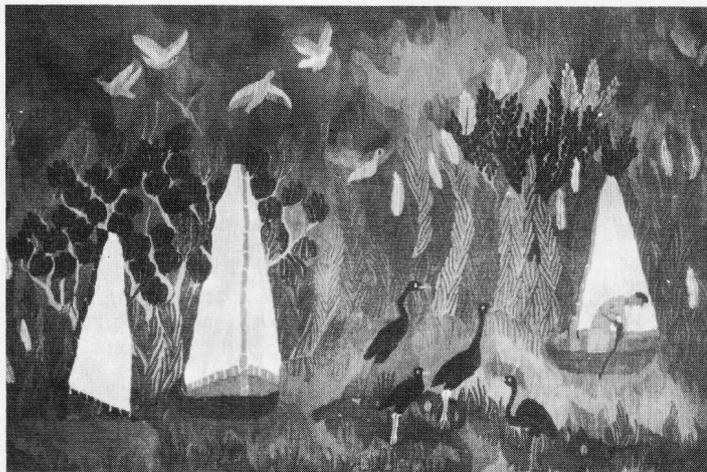
Son sens aigu de la rigueur lui permet de toujours contrôler son lyrisme.

Elle cherche dans la confrontation de tissages de laine et de lin de différentes grosseurs, du point noué et des noeuds, à exprimer les couleurs de son pays : neige dorée de l'aube, profondeur des bleus marins. Mais elle domine tout aussi bien l'utilisation des fibres métalliques auxquelles elle sait donner de la douceur.

Une oeuvre qui exprime la poésie de l'essentiel.

M. Thomas

Andrée Beaugard a exposé en Octobre à la Galerie Behr et en Décembre à Féminine 76 Unesco Paris.



Atelier Wissa Wassef. "Le Nil". Photo: S.C.E. Paris.

## TAPISseries EGYPTIENNES

Chats, antilopes, chèvres, rats, oiseaux jaunes, femmes allant au marché, arbres en été, les chants d'Akhenaton, incendie de la moisson, gazelle au jardin, Moïse et Pharaon, cavalier attaquant un fauve, l'irrigation au clair de lune.

Dans la lumière d'un petit village d'Egypte, Harrania, les enfants des ateliers de tapisserie, dirigés par R. Wissa Wassef, ont tissé les manifestations quotidiennes, les éléments réels de ce qui les entoure, les vestiges de l'Histoire de leur pays.

La tapisserie où sont exaltées les couleurs pures, émeuvent par leurs dessins drus, le raccourci brutal de la perspective : chemin magique grâce auquel la vie même nous y est exprimée avec une étonnante spontanéité. La simplicité extrême de la forme d'un visage, d'un animal où un seul trait suffit à suggérer le caractère et le sentiment.

Imagerie populaire, monde animé, drôle, tragique et cocasse, tour à tour. Nos yeux charmés voyagent, en souriant, dans un univers de fable et de poésie.

La tapisserie garde le mouvement libre que lui commande la laine. Elle n'est jamais collée au mur mais elle flotte, ondule, mouvante et lourde du matériau vivant.

"La tapisserie m'a paru convenir admirablement à une tentative expérimentale de sondage de l'enfant. C'est ainsi que j'y ai reconnu deux forces merveilleusement combinées : l'image et la technique..."

C'est sur ces principes de créativité qu'il y a trente-cinq ans, un égyptien architecte, R. Wissa Wassef, recrute dans son village, un groupe de jeunes enfants d'origine paysanne et fonde un centre d'atelier de tapisserie.

Deux motivations essentielles l'ont poussé à mener cette expérience : d'une part, prouver qu'une société pouvait vivre harmonieusement de son activité artistique au sein d'un développement industriel trop asséchant et aliénant, d'autre part, entreprendre cette expérience avec des enfants en laissant libre cours à leur force créatrice et à leur imagination non encore déformées.

La réalisation du tissage se fait directement sur le métier, sans carton préalable. Les enfants teignent eux-mêmes leurs laines avec des végétaux cueillis sur place.

Aujourd'hui ces ateliers existent encore, dirigés par la femme et la fille de R. Wissa Wassef disparu en 1974.

L'élargissement du champ de son expérience à la poterie, la construction, le batik, les tapis, a le dé-

faut, il me semble, d'être mené à des fins un peu trop commerciales. Seules les tapisseries restent à mon sens et à mon regard, le reflet merveilleux de cette entreprise.

F. Pelenc

## Bibliographie :

La Tapisserie, de la conception à la réalisation, catalogue du musée des Arts décoratifs de la ville de Lausanne, 1967. Tapisseries de l'atelier de R. Wissa Wassef. La Demeure, Mai 1973. Tapisseries de la jeune Egypte, Ed. Gründ 1973. Catalogue de l'exposition, Service culturel d'Egypte, Paris 1976.

## ARLES 1976

### GRAU GARRIGA

A quelques kilomètres d'Arles, sur la route du Moulin de Daudet, l'abbaye fortifiée de Montmajour retrouve du 27 Juin au 31 Juillet, avec les tapisseries et les peintures de Grau Garriga, l'animation et le faste du passé.

L'oeuvre chaleureuse de Garriga et l'exubérance des couleurs s'allient à la perfection aux hautes voûtes austères et aux cryptes mystérieuses de l'abbaye.

Les tapisseries éclatantes, aux couleurs du drapeau catalan, "mises en scène" dans cette architecture exceptionnelle, acquièrent leur vérité d'expression et une dimension grandiose.

De même, les peintures graves, aux durs symboles, sont dramatisées par la nudité expressive du décor théâtral.

A l'extérieur, Grau Garriga est entouré de ses assistants français et catalans et il nous parle avec passion : de la tapisserie, de la communication de l'artiste avec le public, de Rembrandt, de son pays, de Van Gogh, de la tapisserie encore...

Derrière nous, sur toute sa hauteur, la tour crénelée de l'abbaye est barrée du rouge et du noir des lianes de tissus tendues ce matin par Garriga et qui maintenant se tordent et s'enchevêtrent dans les rafales du vent provençal.

Encore la volonté de Garriga de projeter la tapisserie dans l'espace en lui offrant la liberté.

G. Goudot-Romain

## TOFFOLI

### LES METIERS MANUELS

Poursuivant une politique de conquête d'un large public à la tapisserie, Robert Four présente un ensemble de pièces illustrant les métiers manuels, tissées d'après des cartons de Toffoli. Cet artiste a pris sans conteste une stature bien personnelle dans l'art figuratif contemporain. Une oeuvre très charpentée dans sa composition, très rude dans le toucher du pinceau mais toujours éclairée d'une lumière intérieure qui en incarne le centre de gravité.

Mais dans une certaine mesure, la traduction de ce style en tapisserie constituait une énorme gageure. Le résultat est certes très séduisant et se caractérise par un remarquable travail de lissier. Les mélanges subtils de fils, la multiplication des battages, ont visiblement tenté la conquête de l'irréductible. Malheureusement, ces tapisseries font un peu penser aux traductions que Voltaire a réalisées des tragédies de Shakespeare, en faisant entrer des personnages démesurés dans un moule classique.

Où est passé le style du peintre ?

M. Thomas

## CINQ CRÉATEURS A VEZELAY

La salle capitulaire est un cadre austère qui convenait parfaitement à la démonstration des libertés complémentaires de B. Fortin, G. Michot, D. Cordeau, C. Declercq et P. Lair.

Nous avons beaucoup apprécié cette confrontation parce qu'elle dégageait à la fois la diversité des participants et l'unité de leur projet : le langage de la matière.

Les tapisseries de C. Declercq font parler le raffinement des matériaux pour prêcher l'inquiétude. Les mini-textiles cubiques de P. Lair tendent un piège à l'instant. Les macramés et les tapisseries de G. Michot reçoivent toute leur force de leurs formes vivement dessinées dans l'espace.

Nous avons revu également avec plaisir "La nef tissée" présentée à la bibliothèque Forney, ainsi que le gisant d'Angers, témoignage d'une collaboration entre B. Fortin et G. Michot qu'on pourrait regretter de voir s'arrêter.

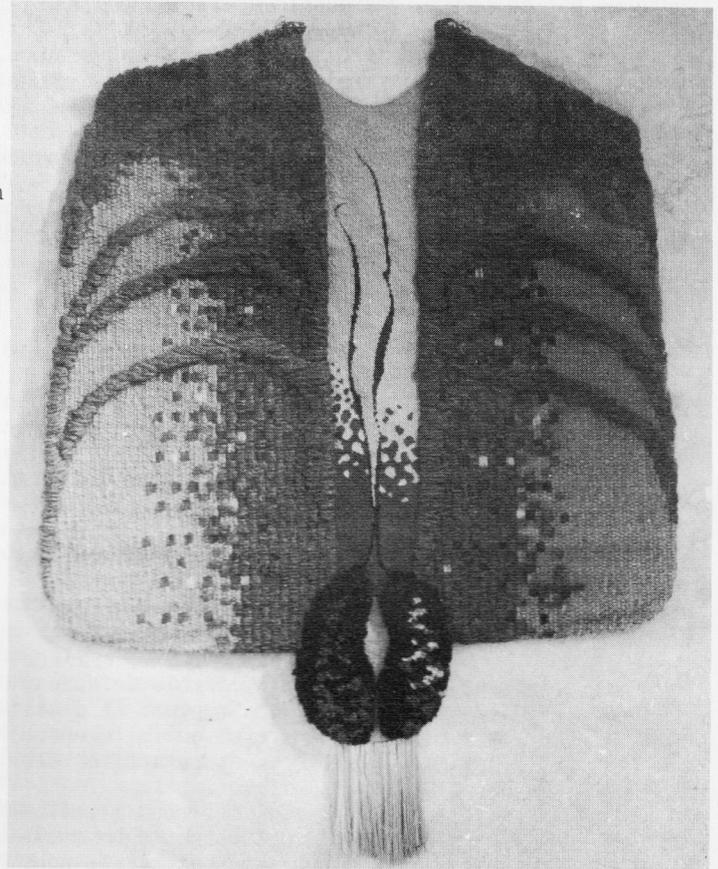
C'était enfin l'occasion de redécouvrir ou de découvrir les évolutions personnelles de B. Fortin et de D. Cordeau. B. Fortin est un dessinateur dont le graphisme précis, surréaliste, volontiers mystificateur s'est épuré encore dans l'emploi au tissage de cotons colorés, tranchant sur le matériau brut. Il s'est enfin enrichi du volume, en se détachant du métier pour pousser sur un cadre qui lui permet d'habiller l'espace là où il veut.

D. Cordeau montrait également plusieurs aspects de ses préoccupations. De la douceur de ses premiers tissages à la robustesse de ses formes actuelles : une tapisserie comme baignée d'embruns où poussent les lichens et les algues et cette source de vie, "Promesse de la terre" qui irrigue un tissage libre où le souci de précision est toujours constant.

M. Thomas



Toffoli. "La dentellière". Photo: R. Four.



Daniel Cordeau. "Promesse de la terre". Photo: Driadi.

# ENTRE LES LIGNES

BEYOND CRAFT. THE ART FABRIC  
MILDRED CONSTANTINE ET JACK LENOR LARSEN  
VAN NOSTRAND ET REINHOLD 1973.

La première partie de ce livre nous permet de suivre les origines d'une révolution textile sans précédent et l'évolution qui en découle, en saisissant les fondements et les mutations, qui n'en sont d'ailleurs pas à leur ultime stade de métamorphose puisque déjà depuis la parution de ce livre en 1973, l'expression textile a accru son pouvoir, sa réalité et sa liberté.

Elle est en droit de se revendiquer comme une expression autonome, un art à part entière.

L'analyse perspicace développée dans ce livre, laisse à de nombreux moments pressentir cette évolution actuelle, par le parallèle qu'établissent les auteurs avec divers mouvements d'art contemporains, abondamment illustrés dans tous les domaines aux États-Unis.

Ces quinze dernières années ont forcé de loi puisqu'elles ont changé notre conception et notre compréhension du textile, voire même notre attitude à son égard. Nous nous sentons impliqués dans les nouvelles créations, nous ne pouvons plus être des spectateurs passifs. L'essentiel, nous disent les auteurs, est d'accentuer les forces en jeu d'un art "to be in and not to look at".

La seconde partie, par l'étude des travaux de vingt huit créateurs (dont vingt trois femmes), nous permet de suivre la nature et la qualité de cette mutation.

Après un court historique sur chacun des artistes, leurs motivations, leurs buts, leur démarche dans la création actuelle sont analysés. L'argumentation est soutenue par un choix remarquable de reproductions illustrant les étapes de chacun d'eux.

Pour mieux parler des créations actuelles les auteurs éclairent les points particuliers du passé qui se révéleront prophétiques de la situation actuelle. Il nous a paru intéressant de noter dans le cadre de cet article, les articulations essentielles de cette première partie amplement développée dans le livre :

- Revalorisation du travail manuel soutenue par les actions et les théories de Morris à la fin du siècle dernier. Importance de cette redécouverte du geste, qu'un peu plus tard "l'Art Nouveau" contredit en valorisant alors l'outil et la machine et ceci dans une acception quasiment générale. Ce sont là les premiers facteurs de libération qui posent les jalons du changement actuel.

- Parallèlement et contradictoirement, révolte de l'utilitarisme dans la production textile. A ce stade, les idées ne sont pas encore concrétisées.

- Ouverture des esprits et des yeux aux cultures non européennes. Phénomène d'un impact considérable sur la production artistique du début de ce siècle et qui provoque de nouvelles sources d'inspiration visuelles et structurelles. Ceci est tout particulièrement important pour le textile.

- Synthèse entre théorie et création, travail manuel et mécanisation, réalisée à l'école de Weimar "Bauhaus", sous l'action de Walter Gropius. Il disait déjà : "Il n'y a pas de différence essentielle entre l'artiste et l'artisan. L'artiste est un artisan élevé à un plus haut pouvoir".

Les premiers tissages sont réalisés sous l'influence de Paul Klee : accentuation très nette des matériaux et structures. La couleur est neutralisée pour mettre en évidence la forme, la matière. Le contenu est plus abstrait, puis devient plus concret.

L'orientation, après avoir été utilitaire, devient plus intuitive. Mais la fonction décorative et esthétique reste de rigueur.

Les tenants de ce changement sont Otti Berger, Gunta Stolz et Anni Albers.

Ensuite, intervient une exploration de nouveaux matériaux : rayonne, maïs, cellophane, roseau, papier. On parle déjà d'entité esthétique = matériau, forme, couleur, mais tout reste soumis à une géométrie plane. On comprend enfin que seul le tissage à la main, contrôlé par l'artiste, autorise toute latitude pour qu'une idée puisse se développer. Par contre, seul l'aspect fonctionnel sera conservé. Il faut attendre 1955 pour que le textile devienne une expression "autre". Cette période sera néanmoins capitale pour le développement futur.

- Anni Albers s'installe ensuite aux États-Unis et exerce une très grande influence sur les artistes américains, plus par ses concepts structuraux que par son approche décorative. Elle ouvre les esprits à l'ingénuité péruvienne.

- A San Francisco, un pionnier solitaire, Ruth Asawa utilisait déjà le fil de fer comme matériau et le tricot tubulaire en plusieurs épaisseurs.

- En Suède, terrain fertile, car la tradition vieille de 1 000 ans se perpétue, s'exerce l'influence significative de Marta Maas, Ulia Tulluf, Fjeterstrom.

- En Finlande, influence de Eleil Saarinen qui tente de faire ressortir les matériaux dans les différents entrelacements.

- A l'Université de Berkeley (USA), recherche sur les vanneries et tissages d'Amérique du Sud. Lee Van Pembroke Miller étudie longuement la "gaze péruvienne" et ses techniques. A l'arrivée de Ed. Rossbach vers 1952, ce département est renforcé et s'oriente vers une recherche sur la non-production et les tissus non utilitaires.

- A Chicago, vers 1930, recherches de Leonore Tawney.

- En Pologne, le respect du matériau était déjà très ancré, ainsi que la nécessité d'une liaison étroite entre beauté des formes et précision de la technique. Avec les matériaux non cardés et les teintures nouvelles, l'évolution s'enhardit après 1957.

- En Belgique, les techniques de la dentelle se libèrent dès 1958 de leur asservissement à l'ornementation et à la mode.

- Vers 1956, on découvre aux USA les travaux originaux de Thelma Bercherer, associant papier et roseau, velours et roseau et ceux de Franklin Colvin, associant nylon et mohair. Ce sont des exercices de pur design, sans but utilitaire.

- Un tournant intervient après 1960, à la suite de l'exposition internationale de tissus organisée par Jack Lenor Larsen. Une telle exposition élargit en effet le champ de vision et stimule l'imagination. Elle invite les créateurs à explorer les potentialités volumétriques du tricot, des noeuds (on en a déjà inventé ou retrouvé plus de soixante), des paniers.

- En France, Lurçat fait redécouvrir la grande époque de la tapisserie : le Moyen Age. Il montre comment elle évolue ensuite vers une retranscription scrupuleuse d'un carton peint qu'un lissier exécute. La tapisserie, devenue une image luxueuse, tissée à l'intérieur d'un cadre tissé, sur-raffinée en matériaux et en techniques est entrée en décadence et s'est subordonnée à un autre art.

Les efforts de Lurçat, de Marie Cuttoli et de Pierre Baudoin pour une renaissance de la tapisserie,

les entraînent à aborder la peinture moderne en apportant de nombreux changements d'ordre technique qui se traduisent par des simplifications.

La tapisserie devient un mur tissé, "le mur nomade", tel que l'a dénommé Le Corbusier. Mais elle reste encore une image narrative.

- Sous la direction active de Pierre Pauli, des travaux de dix-huit pays sont sélectionnés pour la première biennale. Seule une petite poignée d'artistes prophétisaient le ferment actuel ; trois polonais : Abakanowicz, Owizda, Sadley.

- En 1969, une exposition révolutionnaire réunit aux USA : Léonore Tawney, Sheila Hicks, Claire Zeisler et Dorian Zachai. Cette dernière, moins connue, indomptée et rebelle, eut un très grand impact sur les autres, mais elle fut incapable de soutenir son propre élan créateur et novateur pour construire un travail cohérent. Néanmoins, la spectaculaire immédiateté de son travail séduit. Cette exposition est une des premières à faire éclater la notion de tapisserie.

- La treizième triennale de Milan, qui avait pour thème "Free time", montre que le loisir conduit, de jeu en jeu, à la création et à la stimulation de l'imagination.

- Enfin, l'ascension fulgurante dans le monde entier de ce mouvement, fait bouger ses propres frontières. Le travail des artistes est soutenu par des grandes expositions et colloques saisissant ainsi la mesure et la croissance du mouvement. L'expression plastique à ce stade est largement en avance sur l'analyse théorique. Mais il devient clair que les artistes pensent avant tout textile avant de penser tapisserie. Ils ont étendu d'abord les possibilités formelles et expressives du tissage en utilisant fréquemment des techniques inhabituelles, souvent complexes mais toujours audacieuses. Le tricot, le crochet ont à jamais été libérés de leurs connotations surannées. Le macramé est élevé au rang d'art. Une rébellion et une libération qui réagissent d'abord contre l'académisme, l'image et la standardisation.

La deuxième partie nous permet de constater que cet art est excessivement riche et divers dans ses options et ses traductions plastiques et qu'il défie encore toute classification.

Toutes les aventures de l'art moderne sont partagées à la fois par sculpteurs, peintres, graphistes. On peut même noter une similitude avec le théâtre "Living theater", la musique de John Cage, Terry Riley, la danse, Merce Cunningham et avec les artistes de la culture pop américaine, Claes Oldenburg, Erich Segal...

Pourtant on ne peut pas classer tel ou tel artiste dans l'op art, le land art, l'art abstrait, l'art écologique, l'art environnement, le ready-made, le surréalisme. La création textile partage seulement avec tous ces mouvements les mêmes courants et contre-courants. Plus curieux cependant, bien que l'art textile contemporain ne puisse se classer en écoles, il se développe dans le monde entier selon les mêmes termes et la même optique en général.

Une constante se dégage de l'ensemble présenté : tous les artistes ont étendu les possibilités formelles et physiologiques de la fibre textile à des fins non utilitaires. Les techniques sont épurées et valorisées et cherchent à retrouver l'origine même du matériau et du tissage.

La matière, riche des possibilités expressives que lui apportent tressages, nouages, ligatures, retrouve son langage spécifique.

Ces techniques nouvelles sont, dans l'ensemble toutes issues, consciemment ou non, notamment d'anciennes techniques du Pérou, mais sont retrouvées, réactualisées, réinsérées dans un contexte autre, une fonction nouvelle. Originellement conçues pour des réalisations de petite taille, elles sont transcendées par divers matériaux et à une toute autre échelle.

C'est le cas de nombreux américains :

- Ed Rossbach et ses vanneries, ses diverses utilisations des techniques de tatami, macramé, points de dentelle, techniques sprang, tressages et ses matériaux tels que le plastique opaque, les tubes de polyéthylène, le papier journal, les cordes, le jonc, le raphia ;

- L'utilisation du plexiglas et de l'aluminium chez Robert Kidd ;

- Le viny et le polypropylène avec Glen Kaufman

- Les enroulements de Walter G. Nottingham, ceux d'Alice Adam en cablé de fer et les cordages goudronnés ;

- Les personnages en volume de Barbara Shawcroft

- L'utilisation du tricot avec Ronald King, Mary Walter Philips ;

- Les enroulements de monofilaments de Sue Fuller ;

- Le brocard sur gaze de Mariska Karasz et ceux discontinus, avec une curieuse utilisation de plumes et de gaze péruvienne de Léonore Tawney ;

- Nous citerons aussi Trude Guermonprez, Lyn Alexander, Géraldine Scalone, Otti Berger, Anni Albers, Sam Gilliam.

- En Suisse, Marlise Staehelin recherche une expression au moyen d'enroulements en polyuréthane transparent.

- Gunta Stadler Stolz pour l'Allemagne (brocard), Dora Jung (damask) et Eva Antilla pour la Finlande, Ulla Tolluf en Suède, la dentelle de lin avec Luba Krecji en Tchécoslovaquie et Mariyo Yagi pour le Japon, sans oublier les sculptures en monofilaments de Kay Sekimachi ;

- Et pour les plus connus, l'utilisation du macramé par Claire Zeisler, Aurelia Mumoz, Elisabeth Grossen, le crochet en jute par Jarozynska, les environnements de Peter et Ritzi Jacobi, et bien sûr, Abakanowicz, Buic, Scholten, Schiele, Sadley, Giauque, Carau Ichi, Collingwood, Olga de Amaral, Scherry Smith, Debora Rappoport.

L'accent est fortement mis sur le contenu matériologique avec la réduction ou parfois l'excès de matière, sur l'utilisation diverse des matériaux et techniques. Mais au-delà de ce contact immédiat, se cache un contenu autre. Les fils et leur utilisation textile permettent de formuler intuitivement un langage. Ils symbolisent et concrétisent le cheminement de la pensée, conduisant l'imagination ainsi libérée, mais aussi la structurent point par point en un système lisible à différents degrés par autrui.

L'expression technique se veut un moyen de connaissance de l'être, de l'environnement qu'elle permet de redécouvrir par la relation et la situation qu'elle favorise. Le spectateur est alors impliqué, son attitude voire même son action sont nécessaires. La sensualité, la nervosité et la chaleur du textile permettent ce premier dialogue intérieur. Mais Abakanowicz, entre autres, va beaucoup plus loin, par la création de situations textiles. Elle détermine un environnement qu'elle métamorphose en créant un cheminement de cordes et de noeuds, impliquant directement une prise de conscience du spectateur, de son être, de sa position. En concrétisant cette idée, elle nous fait découvrir le mystère et la signification

conceptuelle de la création textile au-delà des nouveautés techniques et matériologiques qui continuent à n'être qu'une partie et qu'un moyen de livrer un autre contenu. Elle va même jusqu'à exposer une touffe de sisal brut, pour montrer que son matériau de base est là aussi à son premier stade de transformation. Transformation, oui ! et c'est là que se trouve le fond du problème, dans un rythme patient et progressif, constructif, s'élabore ce nouveau langage, véhicule de nos intuitions. Les matériaux sont créés et recréés par l'artiste qui les transforme par des techniques auxquelles il impose sa volonté. Il plie à volonté les matériaux selon son intuition profonde. C'est donc un art des plus vivants qui soient et des plus souples, permettant, une fois les préjugés et les frontières abolies, toutes les libertés de développement. Ouvertures, pliages, nous permettant d'aller au coeur même de la fibre textile épurée, valorisée.

Tous les artistes ont bien dépassé en tout cas le cache étymologique du terme tapisserie, ce qui implique la recherche d'une nouvelle nomenclature. Toutefois, la tapisserie, au sens très large du terme, reste une expression parfaitement autonome dans sa conception et ses buts. Ceci prouve que cet art à part entière, repose sur un contenu et sur la qualité de l'aperçu et pas seulement sur l'impact immédiat des techniques et des matériaux, ce qui reste trop souvent pris en considération.

La plus grande partie des créateurs recensés dans ce livre sont américains, ce qui permet de constater la très grande liberté avec laquelle se sont déroulées leurs recherches. Ils n'ont pas autant de traditions et d'idées a priori que dans bien d'autres pays et ce facteur d'ouverture se retrouve également d'une façon assez générale dans les autres disciplines artistiques. Sur le plan purement matériologique et technique, ils ont poussé très loin leurs investigations. Mais là n'est pas le seul contenu de leur création !

Chantal de Tastes

JEUNES ANNEES : n° 119 BIS, HORS SERIE - AVRIL 1976.

(Prix : 25 F, 80 p.)

PREMIERS SECRETS DU TISSAGE. CONSTRUCTION DE METIERS. TEINTURE AVEC LES PLANTES DES PRAIRIES.

Numéro spécial, fait pour tous les parents éducateurs, animateurs, qui cherchent un ouvrage où puiser des idées pratiques nécessitant peu de moyens financiers, pouvant se réaliser à la mer, la montagne, la campagne ou en ville.

Ce numéro ne prétend pas enseigner tous les secrets des techniques, mais comment découvrir ou faire découvrir des choses simples, les plantes, la laine des moutons, comment en se groupant ou en réunissant des enfants, on peut construire un métier à tisser, le réinventer au besoin, réaliser une tapisserie.

F. Casanova.

Le CITAM nous a communiqué la liste des artistes sélectionnés pour la 8e biennale internationale de la Tapisserie.

19 pays représentés sur 44 pays participants  
68 artistes sélectionnés sur 1 095 artistes participants

65 propositions retenues sur 1 054 dossiers présentés.

Liste par pays :

Allemagne de l'Ouest :

- BRENNER Rolf
- HERPICH Hanns
- JACOBI Peter
- JACOBI Ritzi

Belgique :

- LECLERQ Brigitte

Bolivie :

- VELASCO Patricia

Canada :

- GREGOR Helen Frances
- ROUSSEAU-VERMETTE Mariette

Colombie :

- de AMARAL Olga

Espagne :

- MUNOZ Aurelia

France :

- DORIA Denis
- DUPEUX Geneviève
- GRAFFIN Daniel
- MOULINIER Marie
- SCHOEFFER Nicolas
- TQUHAMI Hocine
- TRONQUOY Jeanne

Grande-Bretagne :

- HOPE Polly
- PHILIPS Tom

Hongrie :

- DROPPA Judit

Italie :

- BANDIERA CERANTOLA Marisa
- BONFANTI Renata

Japon :

- HAMATANI Akio
- KOBAYASHI Mazakazu
- KOBAYASHI Naomi
- KUBOTA Shigeo
- KUSAMA Tetsuo
- MATSUMOTO Mihoko

- MORINO Sachiko
- ONAGI Yoichi
- SHIMANUKI Akiko
- TSUTSUMI Toshiko
- WATANABE Hiroko
- WATANABE Masafumi

Mexique :

- PALAU Marta

Pays-Bas :

- BESSELINK Sonja
- CREMER Jan
- FRUYTIER Wilhelmina
- MUNSTERS Carla
- ROLF Margot
- SCHOLTEN Herman
- VAN EYK Ria

Pologne :

- ABAKANOWICZ Magdalena
- BOHDZIEWICZ Emilia
- LATKOWSKA-ZYCHSKA Ewa
- POPLAWSKI Stefan
- STARCZEWSKI Antoni
- TWOREK-PIERZGALSKA Janina
- PIERZGALSKI Ireneusz

Roumanie :

- DRAGOESCU Serbana

Suisse :

- FUNK Lissy
- GIAUQUE Elsi
- GROSSEN Françoise
- SCHIELE Moik
- SIEGFRIED Liselotte

Tchécoslovaquie :

- HLADIK Jan

U.S.A. :

- ANUSKIEWICZ Richard
- COOK Lia
- DUSHANKO-DOBEK Anne
- GLAD Deanna
- HICKS Sheila
- KNODEL Gerhardt
- ROBERTS Clifford
- RUDDICK Dorothy
- SANDOVAL Arturo
- SCHIRA Cynthia
- SMITH Sherri

Yougoslavie :

- BUIC Jagoda

Nous consacrerons le numéro 4 du bulletin à cet événement, mais la lecture de la sélection appelait une analyse statistique immédiate qui réponde par des chiffres bruts aux questions que l'on se pose d'habitude.

# CALENDRIER DES EXPOSITIONS

## 1° Y a-t-il de nouveaux artistes sélectionnés ?

47 % des artistes sélectionnés sont des nouveaux venus à la biennale et seulement cinq artistes avaient déjà été sélectionnés plus de 4 fois (Abakanowicz, Giaouque, Buic, Hicks, Scholten).

C'est donc une biennale de renouvellement. Deux pays ont une représentation très "nouvelle" : le Japon (7 nouveaux, 4 sélectionnés pour la seconde fois, 1 sélectionné pour la 3e fois), et la France (respectivement 3 nouveaux, 2 sélectionnés pour la deuxième fois, 2 sélectionnés pour la troisième fois). Par contre, la Suisse a une représentation plus "traditionnelle" (pas de nouveau, 1 sélectionné pour la deuxième fois, 1 pour la troisième, 2 pour la cinquième fois, 1 pour la septième fois).

## 2° Y a-t-il des pays ayant un meilleur pourcentage de succès que d'autres au plan de la sélection ?

D'abord les chiffres.

POURCENTAGES D'ARTISTES SELECTIONNES, PAR PAYS, PAR RAPPORT AU NOMBRE D'ARTISTES AYANT PRESENTE UN PROJET :	
-Allemagne de l'Ouest	6,4 %
-Belgique.....	3,8 %
-Bolivie.....	100 %
-Canada.....	6 %
-Colombie.....	20 %
-Espagne.....	4 %
-France.....	5,4 %
-Grande-Bretagne....	7,7 %
-Hongrie.....	3,1 %
-Italie.....	12,5 %
-Japon.....	34,2 %
-Mexique.....	50 %
-Pays-Bas.....	13,4 %
-Pologne.....	7,1 %
-Roumanie.....	5,5 %
-Suisse.....	7,3 %
-Tchécoslovaquie....	3,5 %
-U.S.A.....	5,1 %
-Yougoslavie.....	6,6 %

L'examen du pourcentage de sélectionnés nous paraît très instructif. Presque tous les pays sont sur le même plan ou du moins les différences ne sont pas significatives, exception faite du Japon (12 sélectionnés sur 35) et des pays présentant un nombre de dossiers peu élevé (Bolivie, Mexique).

Il faudra donc examiner de plus près, en dehors de la sélection française, cette "jeunesse" et cette qualité japonaise qui se confirment après la 7e biennale et l'exposition d'Angers.

## VIE DES ASSOCIATIONS

Le groupe de Cartonniers Lissiers-Romands-Suisse communique :

Tapisseries suisses, artistes d'aujourd'hui. Exposition itinérante à l'étranger et en Suisse.

(Règlement)

### I. Buts

Le dynamisme et la qualité de l'art textile en Suisse étant un phénomène considérable, le G.C.L.R. pense le moment venu de passer nos frontières, et pour cela ouvre ses portes aux artistes suisses en général. Grâce au CITAM et à PRO HELVETIA, nous nous proposons de contribuer à la mise sur pied d'une exposition itinérante de tapisseries suisses. Une dizaine d'étapes à l'étranger sont envisagées, plus une première étape en Suisse alémanique et la dernière en Romandie.

### II. Jury

Le jury de sélection est désigné par le CITAM et est seul responsable de la sélection des oeuvres.

Hélène le Disez, animatrice de l'Office Municipal des Loisirs, (960-58-31) de la Culture et des Fêtes de Taverny, prévoit du 6 au 23 février 1977 une exposition de Tapisseries contemporaines avec démonstration sur métiers (Montages diapositives), discussion sur la création l'artisanat et l'art.

L'association de Créateurs de Tapisseries (4, rue du Puits de l'Ermitte, 75005 Paris), dont l'objet est de "promouvoir les différentes formes de Tapisserie pratiquées actuellement", organisera à la Bibliothèque Forney (1, rue du Figuier, 75004 Paris) du 23 mars au 30 avril une exposition de Tapisseries. La liste des exposants n'étant pas fixée au moment où nous mettons sous presse, elle sera publiée dans notre prochain calendrier d'expositions.

## ART POPULAIRE

L'exposition des aiguilles d'or organisée par le journal "ELLE", sur le thème: "Votre région" a lieu cette année à l'espace Cardin du 28 Janvier au 3 Mars.

Françoise Pelenc signale :  
- Filatures laines le Polochon ; 4, rue du Marché aux fromages - 1000 BRUXELLES Belgique.  
- Laines Artémis ; 50, rue Godefroy-Cavaignac, 75011 PARIS.

## ENTREPIERRE

Plateau Beaubourg  
72, rue Quincampoix  
- 75003 Paris -  
Jean-Pierre Hamon.  
Reliefs textiles, du 11/01/77 au 20/02/77

## LA DEMEURE

6, Place Saint-Sulpice  
- 75006 Paris -  
Pas d'exposition prévue avant le mois de mars (Tapis muraux d'Alan Davie)

La Demeure participera à une salle de Tapisserie au Salon des Indépendants du 10 mars au 9 avril.

## SIN' PAORA

15, rue Etienne Marcel  
- 75001 Paris -  
Iren Balaz (Tapisseries contemporaines hongroises) jusqu'au 28/02/77

## LONDRES

THE TEXTURAL ART GALLERY,  
3, Lansdowne Row, Berkeley Square, London W17LL. (tél. 01-499-3781)

Le directeur de cette galerie qui s'est ouverte le 20 octobre, Sheila David nous en communique quelques caractéristiques de fonctionnement.

La galerie est divisée en deux aires d'exposition -le rez de chaussée :

Présentation d'artistes britanniques et d'artistes étrangers connus. Librairie sur les arts textiles. Cet étage peut en même temps constituer un centre de conférence et de démonstration -le sous-sol :

Pour les artistes ne désirant exposer que peu d'oeuvres par an ainsi que pour les étudiants, un espace est disponible dans des conditions avantageuses (une Livre par oeuvre et par semaine pour une durée maximum de quatre semaines).

-la photothèque :  
Les artistes peuvent présenter 12 slides (pour 5 Livres par an) qui seront mises à la disposition des architectes, décorateurs, etc...

British Crafts Centre 43  
Earlham street Londres  
WC 2H 9 LD  
Une exposition des nouveaux membres. Pour les textiles: Anna Cady, Bobbie Cox, Jeanette Killner et Anoma Wijewardene.

## CASABLANCA

Tapisseries de Nicole et Gilbert Garnier au centre culturel français de Casablanca.

## MUSEES NATIONAUX

Au Musée des Arts Décoratifs :

Des ornements liturgiques au pop américain, l'évolution de l'art de la broderie à travers les siècles. (Du 21 avril au 13 juillet).

Au Grand Palais :

L'Islam dans les collections nationales (du 4 mai au 22 août).

Au Musée des Arts Décoratifs :

Artisans-Artistes (du 12 mai au 22 août).

GALERIE NATIONALE DE LA TAPISSERIE, rue Saint-Pierre - 60000 BEAUVAIS -

## HORAIRES

En été : 01/04-30/10  
(9h30-12h30, 13h30-18h30)  
En hiver : 01/11-31/03  
(9h30-12h30, 13h30-17h30)  
Droit d'entrée : 5 F

La création à Beauvais de la Galerie Nationale de la Tapisserie a été décidée en 1964. Elle comporte : un ensemble de salles d'exposition, un auditorium pour 250 personnes, un atelier de démonstration, animé par des lissiers venus de Paris et plus précisément de la Manufacture de Beauvais, auquel sera confié par la suite un rôle de formation en liaison avec les écoles des Beaux-Arts de Beauvais et d'Amiens.

Son administration est confiée à la Direction des Manufactures Nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, et son exploitation finan-

cière à la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites.

La première exposition a lieu du 8 Novembre 1976 au 30 Avril 1977.

Collections historiques du Mobilier National :  
Salle I : Fin XVe, début XVIe : Tapisseries de style courtois.

Salle II : XVIe : productions des ateliers, créés par François 1er, Henri II et Henri IV.

Salle III : XVIIe : Premières productions des Gobelins : suites historiques sur le siècle de Louis XIV.

Salle IV : XVIIIe : pastorales, fêtes italiennes (Oudry et Boucher)

Salle V : XIXe siècle.

Salle VI : Meubles en tapisserie.

Salle VII : Début XXe.

Salles VIII, IX, X, et XI  
XXe siècle. De Agam à Vasarely, de Saint-Saëns à Borderie.

A Marseille, Chantal de Tastes signale :

Cordes-ficelles (fournisseur en gros) PERVAUX. (173, chemin de la Madrague-ville - 13218 MARSEILLE-LE cedex 1 - Tél. 50-60-62)

Laines, mohair... Très grand choix de couleurs et de grosseurs (263, rue Paradis - 13006 MARSEILLE)

Parmi les librairies où nous avons effectué un dépôt du DRIADI n°1 :

LIPAC, 40 rue St André des Arts - 75006 PARIS - Cette librairie des arts et des métiers, possède une collection d'ouvrages techniques anciens et modernes sur l'artisanat, les métiers, l'écologie et l'agriculture.

## AFFICHES

sérigraphiques et lithographiques  
d'artistes contemporains



la boutique sentimentale

8 rue sophie germain  
Paris 14 - 331.34.87

## DRIADI SERVICE ADRESSES PETITES ANNONCES

*DRIADI présentera dans son prochain numéro une liste d'adresses des fournisseurs de toutes les fournitures pour la tapisserie et les arts textiles.*

*Aidez nous à la mettre à jour.*

*DRIADI publie gratuitement toute annonce concernant la tapisserie et les arts textiles (offre de matériel, recherche de documents, désirs d'achats groupés, annonces de stages etc.)*

*Le courrier concernant ces deux rubriques doit être adressé à Renée Fourquez 38 Avenue du Roule 92200 Neuilly.*