

DRI A DI

6

TAPISSERIE ARTS TEXTILES

•12F

ETRANGER ; TAPISSERIE TCHECOSLOVAQUE / EXPOSITION AMERIQUE - JAPON

LANGAGES TEXTILES ; COIFFURES AFRICAINES / CHARVOLEN / SZEKELY

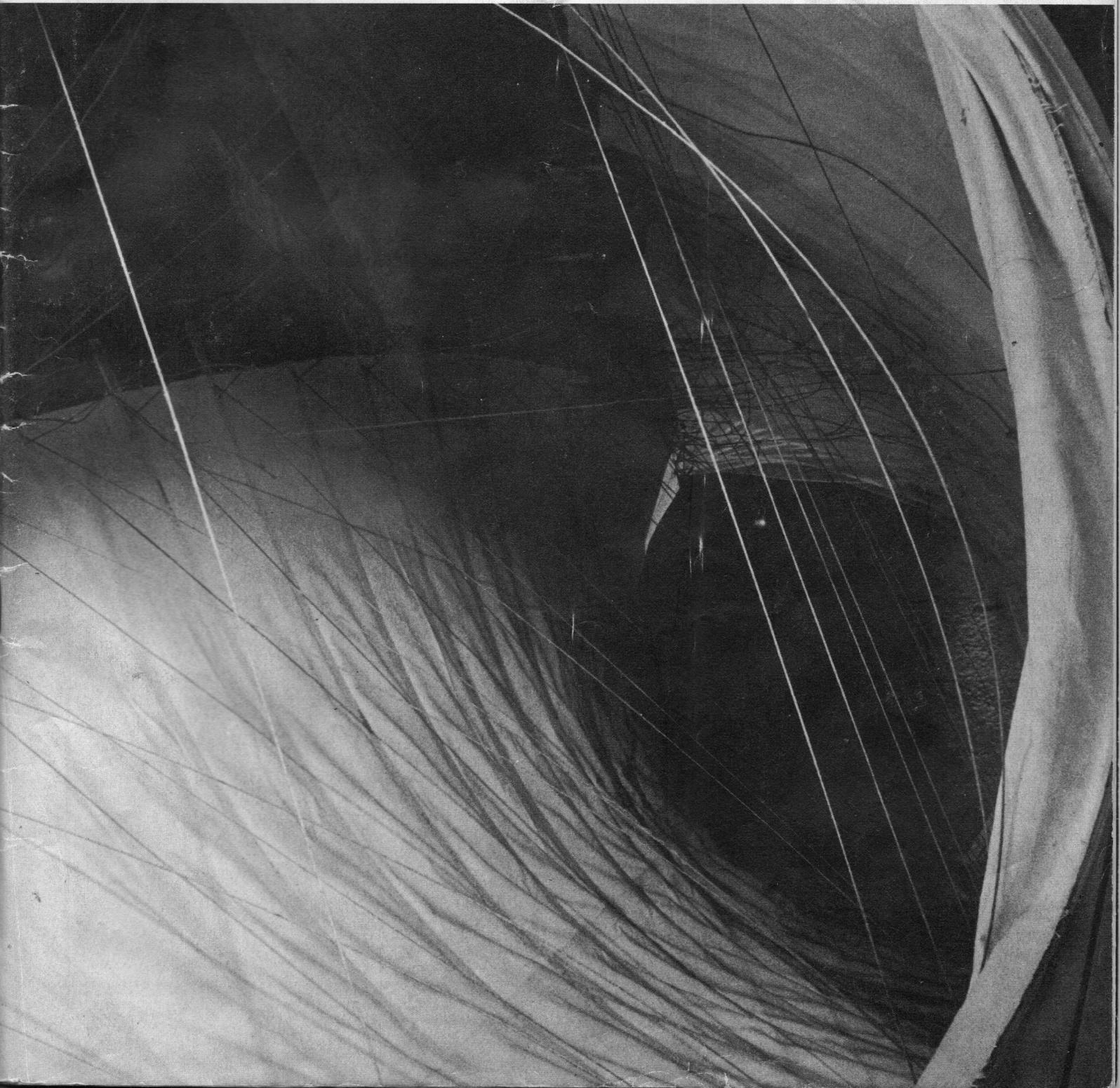
FICHES TECHNIQUES

RENNES ; UN FESTIVAL D'ARTS TRADITIONNELS

artiste/artisan ; CUECO / GERARDIN / CULLET / SUCRE D'ART

A
V
R
I
L
1
9
7
8

ISSN 0150-0090



CZECHOSLOVAKIAN TAPESTRY

Through the biennals of Lausanne, a brief historical survey of the rebirth of Czechoslovakian tapestry and work of Jan Hladik, one of the strongest personalities exploring a new figuration.

TEXTILE : A LANGUAGE

African hair-dresses : textiles - myths and languages - associated with spoken words ; their symbolic variety is exceptional.

Memory of the linen : the language of the linen is expressed through the work of two contemporary artists : Max Charvolen and Vera Szekely. Exploration of an interior memory which makes us particularly sensitive to certain textile languages : cutting and structure-tension.

TECHNICAL

Low warp : basic vocabulary

Flax : combing and spinning

Law : property of collective works

ARTISTE ARTISAN ?

The question raised by François Mathey (DRIADI n° 4) is extended by two recent exhibitions : «Sucre d'Art», a presentation of perishable works of art - an illustration of a mythical language as well as a contemporary expression of Eat art.

Exhibition at the Cantini Museum in Marseille - which reflects a new approach to the problem raised - illustrated by the works of two textile artists : Françoise Cullet and Jeanne Gerardin.

The painter Cueco analyses the relations Artists/Artisans/Public by envisaging the various aspects of the market. «Today, artists and artisans hold out against the lack of qualification, the scattering and the abstraction of man from his own production.»

ENTRE LES LIGNES :

Basic bibliography tapestry/textile.

The Arpilleras embroideries of Chilean women.

EXHIBITIONS/FESTIVALS

Confrontation America/Japan

Festival of traditional Arts in Rennes.

DRIADI is a quarterly journal published by the «Groupe Tapisserie», a non profit organization based in France that records the progress and promotes the development of tapestry.

An english version of DRIADI is in preparation

To help us to decide on the form this version should take, would you kindly answer these few questions : would you prefer a single bilingual journal or a separate english version ? What aspects of the journal would interest you most ? Technical ? Interviews ? Exhibitions ? Book reviews ? Any suggestions to : DRIADI 62 rue Hoche 93700 Colombes France

2

La tapisserie tchécoslovaque par Dagmar Tucna, conservateur du Musée des Arts Décoratifs de Prague.

5

Le langage des coiffures africaines par Françoise Pelenc. Mythes textiles, langages textiles liés à la parole, les coiffures africaines sont d'une variété symbolique exceptionnelle.

9

Festival des Arts traditionnels de Rennes : de la marionnette à la danse par Françoise Galle

11

Fiche technique textile : le lin peignage et filage

Fiche technique tapisserie

Basse-lisse. Nomenclature de base

Fiche juridique : Propriété en matière d'œuvres collectives

20

Artiste/Artisan ?

Le dossier entamé dans le numéro 4 par l'interview de François Mathey se prolonge par une interview de Cueco, étude des rapports Artistes/Artisans/Public. La question rebondit également à la suite de l'exposition du Musée des Arts Décoratifs : «Sucre d'Art» et de l'exposition du Musée Cantini de Marseille où F. Cullet et J. Gerardin ont exposé.

34

Entre les lignes

Bibliothèque de base Tapisserie/Textile

Un choix des meilleurs livres anglais et français et parus entre 1960 et 1978.

Les Arpilleras : A propos de «Un peuple brode sa vie et ses luttes» par Sonia Kedros.

44

La mémoire de la toile

Le langage de la toile s'exprime par le travail de deux artistes contemporains Max Charvolen et Vera Szekely.

48

Expositions

Rencontre Amérique-Japon

Stages Courier Petites annonces

DRIADI

62 rue Hoche Colombes

France

Editeur Groupe Tapisserie

Directrice de la publication

R. Fourquez

Coordinateur M. Thomas

Ont collaboré à ce numéro:

C. Chodkiewicz
P. Daquin
C. De Tastes
R. Fourquez
A. Frugier
F. Galle
R. Guittier
S. Kedros
J.-M. Lhôte
E. Martin
C. Moya
F. Pelenc
C. Perin
L. Jatteau
D. Tucna

Calendrier des expositions

F. Galle 42 av. René Coty
75014 Paris Tel 535.82.60
le soir.

Petites annonces

R. Fourquez 38 avenue du
Roule 92200 Neuilly
F. Pelenc 41 avenue de Clichy
75017 Paris

(Les petites annonces sont
gratuites)

Coordination des dépôts du journal

S. Lunven 25 bis rue Jasmin
75016 Paris

Abonnements

1 an (4 numéros & 4 calen-
driers d'expositions)

France 40 F

Etranger..... 50 F

Etranger par avion..... 80F

Abonnement de soutien..160F

Payable à la trésorière C.Périn
1 place St Sulpice 75006 Paris

Vente au numéro

France..... 12 F

Suisse..... 6 FS

Belgique..... 100 FB

Dépot légal 2ème trimestre
1978

Commission paritaire
N° 59272

Imprimerie EMKA
Kruishoutem Belgique
Publication trimestrielle

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

UNE VOLONTE D'OUVERTURE

L'augmentation régulière du nombre des lecteurs de DRIADI ainsi que celle des adhérents au Groupe Tapisserie, les contacts fréquents avec d'autres associations françaises ou étrangères de lissiers et créateurs textiles, rendent nécessaire, par l'intermédiaire de l'éditorial de ce numéro, une mise au point sur certaines caractéristiques de notre travail.

Réunissant au départ d'anciens stagiaires de P. Daquin, le Groupe Tapisserie s'est fondé avec un but principal : créer un lien d'information entre ses membres dispersés en France et à l'étranger.

Son premier travail a donc consisté dans la réalisation d'un journal interne qui, peu à peu, a pris une certaine ampleur en essayant d'atteindre professionnels, semi-professionnels et passionnés d'arts textiles, aussi bien en France que dans les pays d'expression française. Conçu comme un outil d'information pratique, il sert aussi de support à une réflexion plus large, qui dépassant la tapisserie traditionnelle, englobe l'ensemble des arts textiles, analyse ce qui est commun aux différents langages du tissu et repère l'étendue des sensibilités à ces langages. Ceci en faisant appel aussi bien aux tissus anciens qu'aux sculpteurs et peintres du tissu contemporains.

Pour répondre au désir de la majorité des adhérents et des lecteurs d'être tenu suffisamment à l'avance au courant des dates de réunion du conseil de rédaction et des sujets et enquêtes prévus, des réunions élargies du conseil seront tenues régulièrement.

La prochaine se tiendra le samedi 29 avril à 10 h (°), elle sera consacrée à un seul sujet : « Le textile et les enfants » sur lequel un travail a commencé pour le numéro 7.

Deux enquêtes générales sont également en préparation pour la fin de l'année. D'une part les nouveaux modes d'expositions en dehors du système traditionnel des galeries (Galeries autogérées, collectif ou coopératives d'artistes, associations etc.). D'autre part « L'Image de la tapisserie en France ». Quelle image de la tapisserie et des arts textiles donnent en effet les médias, télévision, radio, quotidiens et hebdomadaires, revues artistiques, revues dites féminines ? Quelles galeries exposent des arts textiles et quelles se refusent à exposer des créateurs en tapisserie ? Enfin quelle image les créateurs se font ils de la tapisserie

Pour tous ces sujets et si vous êtes intéressés pour faire part de votre expérience, contactez la rédaction soit au cours des réunions qui seront organisées soit directement par lettre.

Ainsi DRIADI, journal d'association, réalisé bénévolement par ses adhérents doit s'ouvrir à l'ensemble de ceux que concernent les arts textiles, pour leur permettre de collaborer à un travail qui met clairement en évidence que ces expressions artistiques, devenues majeures constituent un des champs les plus vivants des arts plastiques contemporains.

(°) Université Paris VII, 2 place Jussieu 75005 Paris
Tour 54 sous sol Travaux pratiques de Botanique)

Vera Szekely Structure-tension 1977 Photo A. Rodier et M. Szekely

Dos : Jan Hladik, Emotion, 295 x 246, 1976, tissé par l'auteur
Photo Ladislav Neubert Prague

Délégués régionaux et étrangers

M.M. Meekel, R. Guittier
et F. Monnier 53 av. de la
Boissière 49240 Avrillé

G. Goudot-Romain Résidence
les Amphores chemin du petit
four 06600 Antibes

E. Krotoff Les Embruscailles
34270 Mathieu de Trévières

M. Lemonnier Beaumont-le
Harang 76850 Bosc-le Hard
M.P. Ripoché 14 rue Pasteur
62000 Arras

N. et G. Garnier Villa Aziza
22 rue Ben Bettana Salé Maroc
N.G. Da Silva Rua Odilon
Dorea N13 Jardim Castro Alves

Brotas Salvador-Bahia Brésil
M.C. Snyder

et C. Chodkiewicz
11 Ranelagh Avenue SW6
Londres Angleterre

Correspondance Japon
Hiroko Watanabe

Le groupe Tapisserie est une
association à but non lucratif
régie par la loi de 1901. Déclara-
tion le 11 juin 1976 à la sous-
préfecture de Palaiseau

Extraits des statuts : cette
association a pour but de favori-
ser le développement et le
progrès de la tapisserie en
France et de susciter et encoura-
ger la recherche en mettant
en commun expérience et con-
naissance respectives.

Moyens d'action

Les moyens d'action de l'asso-
ciation sont : créer un service
de renseignements sur tous les
sujets relatifs à l'art de la tapis-
serie. Favoriser les contacts
entre lissiers et créateurs et le
public. Diffuser la connais-
sance de la tapisserie à l'aide de
publications, conférences, ex-
positions ou tout autre moyen
qu'elle jugera approprié.

Conseil d'administration

R. Fourquez Présidente

C. Perin Trésorière

M. Thomas Secrétaire

Journal

E. Martin Secrétaire res-
ponsable des expositions

du Groupe tapisserie, 6-8

rue Felix Faure 75015 Paris

F. Galle Secrétaire Expositions-Relations extérieures

C. Caspar-Decker

C. De Tastes

G. Goudot-Romain

R. Guittier

E. Krotoff

M. Lemonnier

S. Lunven

F. Pelenc

M.P. Ripoché

tapisserie tchéco- -slovaque

Bohdan Mrazek, Conférence de presse 360x180x
21 1970 tissé par l'auteur .



UN ART DU XXE SIECLE

L'essor de la tapisserie tchécoslovaque ne date que du début de ce siècle. A son origine, elle se développe selon le principe de la dualité du carton de l'artiste et de sa transposition artisanale.

Une telle production existe toujours sans rien perdre de sa raison d'être, par exemple aux manufactures de Jindrichuv Hradec' de Valaské Mezirici et de Bratislava.

Parallèlement à la production manufacturale de la tapisserie, une branche nouvelle, d'une qualité différente, a pris naissance dès le début de la seconde moitié du siècle. Des raisons individuelles ont en effet poussé les artistes à tisser eux-mêmes des ouvrages alliant la conception et l'activité manuelle. Cette méthode de travail a permis une multiplication des possibilités de création.

Dans le cours de cette évolution, il faut mentionner l'influence de certains lieux d'enseignement, en particulier l'activité de l'atelier textile à l'école supérieure des Arts décoratifs de Prague. Antonin Kybal, dont l'œuvre personnelle est remarquable, a développé son activité de professeur de 1945 à 1970 vers la connaissance approfondie des techniques et des matériaux.

Le travail de ses élèves, consacré à l'étude des armures textiles a abouti à des solutions extrêmement diverses et intéressantes.

Cette nouvelle direction du travail a libéré en Tchécoslovaquie de nombreuses directions de création. Les auteurs ont fait preuve d'un grand esprit d'invention en cherchant de nouveaux moyens qui traduisent de manière plus spontanée leurs idées et leurs impressions de la réalité contemporaine.

Si la technique du tissage d'armure cannelée par trame a constitué le point de départ de la plupart des artistes, quelques créateurs ont abandonné cette armure traditionnelle pour réaliser des expériences plus indépendantes à l'égard de la technique et du choix des matériaux. De cette manière, l'expression plane s'est transformée en réalisation spatiale.

Au cours des années cinquante-soixante, la tapisserie est devenue structurale et dans quelques cas s'est transformée en une expression tissée en relief et tridimensionnelle. Par rapport aux tendances mondiales de la tapisserie, l'apport tchécoslovaque se montre surtout remarquable par sa précocité.

Cette activité créatrice a su rencontrer l'intérêt du public grâce aux présentations fréquentes de la tapisserie contemporaine en Tchécoslovaquie et à l'étranger et à la participation de nos auteurs aux confrontations internationales.

LE BILAN DE LAUSANNE

La participation tchécoslovaque à la biennale de Lausanne a commencé dès 1962 et, exception faite de l'année 1975, s'est confirmée jusqu'à cette année.

A l'occasion de la première biennale, la création tchécoslovaque était présentée par un ensemble d'œuvres qui laissait paraître les symptômes du développement futur, en s'écartant dans certains cas du tissage traditionnel des manufactures qui prédominait à l'époque en question.

On doit mentionner en particulier la tapisserie Monuments historiques de la Tchécoslovaquie (320 X 960 cm) tissée en 1958 en techniques mixtes et différents matériaux. Il s'agissait d'une œuvre collective réalisée par les étudiants de l'atelier textile du Professeur Kybal à l'école supérieure des Arts décoratifs de Prague.

A l'occasion de la 3ème biennale en 1967, caractérisée par l'affirmation dynamique des tendances nouvelles, la participation tchécoslovaque pouvait se classer à l'avant-garde. En particulier les compositions dynamiques en sisal de Jindrich Vohanka et Bohdan Mrazek. De même en 1969, étaient présentées les œuvres de Vera Drnkova-Zarecka, Jan Hladik, Jiri Tichy ainsi qu'une dentelle murale de Luba Krejci. Une dentelle spatiale de Marie Vankova marquait la biennale de 1971 et en 1973 le jury choisissait un relief tissé de Bohdan Mrazek.



Jan Hladik, Emotion, détail, 1976, tissé par l'auteur Photo
Ladislav Neubert Prague

ETRANGER



Jan Hladik, Blazena 180 x 180 1977, tissé par l'auteur photo Ladislav Neubert Prague

L'OEUVRE DE JAN HLADIK

Cette année, à la 8ème biennale de Lausanne, notre création a été représentée par la tapisserie de Jan Hladik dont les œuvres, plusieurs fois sélectionnées depuis sa première présentation en 1965 «Le jardin bleu», se sont renouvelées de manière frappante.

Jan Hladik est diplômé de l'école supérieure des Arts décoratifs de Prague où il a suivi les cours spéciaux du professeur Alois Fisarek. En 1950, ses études finies, il s'intéresse principalement à la peinture et à la gravure et il n'est revenu au textile qu'en 1957.

Après avoir expérimenté la technique du tissage sur plusieurs études de petites dimensions, il procède au cours des années soixante à la réalisation de ses premières grandes compositions qui témoignent toutes de son intérêt pour le problème de l'espace, des rythmes, des contrastes et des relations de couleurs dans la technique spécifique du tissage.

Les tapisseries qui débutent cette série, exécutées avec l'armure cannelée trame, sont des compositions de formes humaines ou animales extrêmement stylisées. Ensuite, tandis que l'apport d'autres procédés techniques enrichissait l'aspect du tissage, son intérêt s'est porté sur les symboles plastiques absorbant la surface de la tapisserie.

Depuis le début des années soixante-dix, on constate un retour aux compositions figuratives.

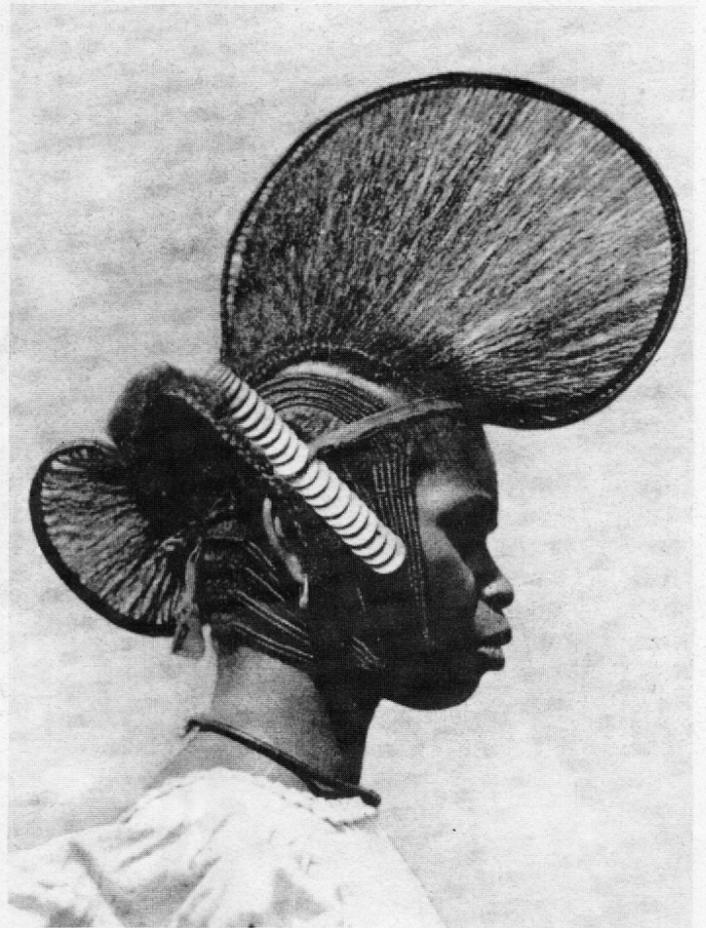
L'auteur essaie de résoudre le problème des possibilités offertes par sa propre méthode de tissage - naturellement moins fine que l'armure des tapisseries historiques - pour traduire les mouvements spirituels de l'homme. Les premières tapisseries de cette étape ont été inspirées par la sculpture et la peinture historiques. Puis l'auteur explora plusieurs sujets où le ressort psychologique rejoint le spectacle théâtral. L'une d'elles, «Rencontre-Non rencontre» a été présentée à Lausanne.

Enfin au cours de l'année présente, l'intérêt pour le visage humain et son expression a amené Jan Hladik à l'étude du portrait. Deux tapisseries de cette série sont particulièrement intéressantes : Blazena, portrait d'une jeune fille de la fin du siècle dernier, inspirée par une vieille photographie de la grand-mère de l'auteur à l'âge de dix-neuf ans et le portrait d'une jeune fille contemporaine, Sylvia, fille de l'artiste textile Aurelia Munoz.

Dans les deux cas, un tissage parfait rend compte efficacement d'une expression psychologique et enregistre avec sensibilité l'esprit et l'atmosphère d'une époque.

juillet 1977 Dagmar Tucna

le langage des coiffures africaines



Coiffure Guinée

La création artistique africaine ne se limite pas aux seuls masques ou statuettes tant et tant vus dans les musées, mais surgit aussi dans les aspects les plus quotidiens de la vie.

La danse, le chant, la parure, la coiffure sont tout aussi révélateurs de l'immense créativité d'un peuple chez qui l'inspiration esthétique s'ouvre sur la diversité, la richesse et l'authenticité.

Depuis le Sahara jusqu'à la Haute Vallée du Nil et loin encore vers le Cap, s'étagent et s'entrecroisent des sociétés; d'agriculteurs, d'artisans. Dans toutes ces régions rurales, le culte de la beauté est partout.

La coiffure - art raffiné - peut-être la plus ancienne manifestation du désir de se parer - désir égal chez l'homme et chez la femme - a, en Afrique Noire, un caractère rituel - religieux ou magique - auquel se mêlent des fondements sociologiques comme symboles reconnus à certaines fonctions sociales.

Langage commun à tous

Offrandes dirigées tout droit vers les génies protecteurs.

Défenses tendues contre les agressions du monde extérieur - comme des pièges disséminés autour de la tête.

Chef-d'œuvre de liberté et d'ordre à la fois, la chevelure que possède chaque femme, qu'elle invente, qu'elle crée, exprime sa beauté, la vérité de sa race, le sens de son langage et de son écriture.

Fibres mouvantes, lisses, rigides, préparées comme des fibres textiles avant d'être tissées - chaque cheveu va façonner sans heurt et sans cassure un ensemble cohérent aux significations magiques.

Lignes emmêlées harmonieusement, dessins aux constructions axiales, où les taches claires de la peau sont des ocelles. La couleur noire et mate de la matière torsadée joue dans la lumière avec le brun et la brillance du cuir chevelu.

Le champ des possibles est immense : à partir des quelques centimètres carrés de la surface du crâne, où se dessinent des quadrillages, des cercles, des nervures, des étoiles - la matière devient mouvement, énergie, dirigés vers l'espace en forme de tresses, piques, touffes, boudins - laissés libres ou ligaturés.

Beauté vivante, beauté qui existe d'elle-même, écri-



Françoise Pelenc, Mini-textile, 1977, rayonne

ture structurée, issue de cette jungle épaisse et moussue - la coiffure africaine relève à la fois d'un goût esthétique, élémentaire, spontané et de préoccupations d'un autre ordre.

En effet, la diversité de chaque coiffure se situe aussi et surtout, par rapport au milieu socio-culturel et religieux des différentes ethnies.

Les garçons incirconcis (Bambaras) du Soudan ont une tête rasée et ne gardent qu'une crête qui va du front à la nuque. Les enfants des forgerons arborent en plus de cette crête, deux cercles de cheveux qui sont censés représenter la forge.

Dans la plupart des sociétés Africaines, la fillette, la jeune fille nubile, la jeune mariée, la jeune mère, la femme qui a perdu son enfant, la veuve, se distinguent par différentes coiffures. La fillette bambara ne conserve de sa chevelure qu'une tresse transversale qu'elle remplacera plus tard par deux nattes de chaque côté de la tête. La femme Kibouyou (Afrique Orientale) montre qu'elle est mariée en se rasant le crâne, à

l'exception d'une petite touffe de cheveux sur la nuque, tandis que chez les guerriers nobles du Zaïre, elle ne conserve de sa chevelure qu'un ovale soigneusement délimité au-dessus du front. La femme Héréro (S. O. Afrique) ceint une sorte de diadème en perles de fer, montées sur du cuir, dès que sa grossesse est constatée.

La jeune fille Senoufo de Bondiali (Côte d'Ivoire) porte une coiffure de carvis et de perles, dont les pans traînent jusqu'à terre. Elle est confectionnée par les jeunes gens et portée par leurs compagnes pour les danses qui marquent tous les 7 ans la fin de l'initiation.

Au Sénégal, les femmes riches, dans les grandes occasions, se font faire des coiffures dites «gossi», réalisées à l'aide de tresses en sisal noir. Une seule coiffure demande un jour de travail et de soucis. La coiffeuse commence par enduire les fibres d'un mélange de beurre fondu et de charbon de bois pilé pour en préparer plusieurs tresses : trois nattes dispersées de chaque côté encadrent la tresse centrale qui va du front à la nuque. Deux tresses plus petites sont attachées derrière les



Coiffures Sénégal

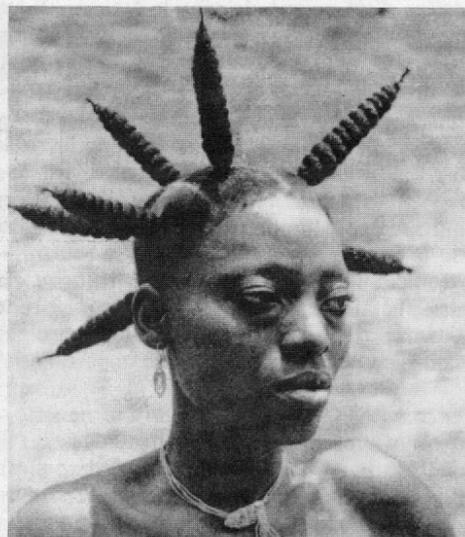
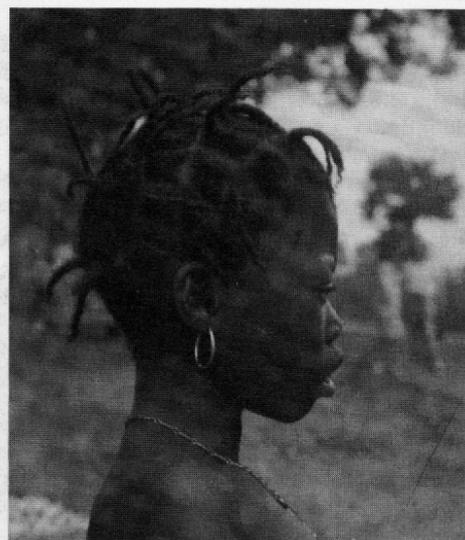
oreilles. La dernière, placée au centre, reçoit les indispensables amulettes qui la protégeront du mauvais sort, contre l'envie et la médisance de ses compagnes... !

Au matin, elle brûle avec une bougie, les brins de sisal qui dépassent, puis rafraîchit sa coiffure à l'aide d'un mélange de pétrole et de noir de fumée.

Comme il vient d'être décrit, les cheveux avant d'être coiffés, reçoivent des soins très attentifs. Les riverains du Nil, par exemple, les décolorent tout d'abord à la chaux, puis les baignent chaque matin dans ce liquide précieux qu'est l'urine de leurs troupeaux. D'autres peuplades, les enduisent d'huile de palme et de suie, puis les teignent en rouge et les recouvrent d'argile.

Les cheveux ainsi traités deviennent rigides et les femmes les chargent de pendeloques, de coquillages et de perles.

La femme Bassari (au Sénégal) orne sa tête d'immenses cimiers de plumes de vautours blanches et noires (1,50 m de diamètre). Elle y plante l'épépine de porc épic, pour indiquer



qu'elle est la femme d'un chasseur qui a tué un animal d'honneur (tels que panthère, lion ou buffle).

Le souci de la beauté chez les Peuls (nomades éparpillés du Sénégal au Tchad) est réputée dans toute l'Afrique occidentale. La coiffure varie avec l'âge, le lieu et les conditions sociales. Les femmes se servent de nombreux accessoires : bambous, pièces d'argent, boules d'ambre, rembourrage de tissus. Dans le Fonta Djalou, elles arrivent à réaliser des cimiers presque transparents : les cheveux sont tendus (comme une chaîne de tissage) sur de fines lamelles de bambous en forme d'ailes de papillon. Ces diverses coiffures portent chacune un nom : Baobab, branche de cocotier, natte, lit. Lorsqu'une femme Peul vient d'avoir un enfant, les deux petites tresses sur les joues sont fixées sous le menton par une perle blanche. Chaque extrémité des tresses est ornée de pierres blanches : symbole de la sagesse.

La femme Toucouleur (vallée du fleuve Sénégal) laisse parfois pendre une petite tresse postiche couverte de perles ou d'anneaux d'or intitulée : «commerçant, prends garde à toi...» !

LANGAGE TEXTILE

Chez les Zarmas (du Mali au Niger) d'autres noms imagés fusent des têtes des femmes : «Pirogue du ciel», (qui signifie avion !), «passer la nuit avec celui qu'on aime», «souffleur de forge», «Zazou», «panier à Kola»...

Enfin, au Mali, le peuple le plus étonnant par sa richesse culturelle, les Dogons, pourraient par ses symboles liés à la parole, constituer le signe de ralliement de tout l'ensemble culturel africain en matière de langage textile.

Pour ce peuple, la bouche de la femme est le symbole du métier à tisser. Les dents limées en pointes sont les dents aigües du septième génie de la parole dans lesquelles passaient les fils. L'anneau de cuivre du milieu de la lèvre est la navette.

(«C'est par la technique du tissage que le 7ème ancêtre des Dogons communiqua la connaissance aux hommes. Aussi, le tissage est-il à la première place dans toute la mythologie Dogon. D'après Ogotemmeli, le 7ème génie se servait de sa bouche comme premier métier à tisser, expectora 80 fils de coton qu'il répartit entre ses dents supérieures utilisées comme celles d'un peigne de métier à tisser. Il regroupa les fils pairs. En ouvrant et en refermant ses mâchoires, le génie imprimait à la chaîne le mouvement des lices du métier et, «comme tout son visage participait au labeur, ses ornements de nez représentaient la poulie sur laquelle les lices basculent, la navette n'étant autre que l'ornement de la lèvre inférieure, tandis que les fils se croisaient et de décroisaient, les deux pointes de la langue fourchue du génie poussaient alternativement les fils de la trame et la bande se formait hors de sa bouche dans le souffle de la deuxième parole révélée. La fourmi, incarnation de la terre, recueillait ces paroles et les transmettait aux hommes». Le tissu était le verbe. C'est pourquoi, encore aujourd'hui, le tissu se dit : sou - qui signifie : la parole... le nom de la poulie signifie aussi : «grincement de la parole».

Le tisserand chante en lançant sa navette, sa voix entre dans la chaîne avec celle des ancêtres. Lorsqu'il tisse la couverture des morts, il chante des paroles rituelles) (Jacques Anquetil, l'artisanat créateur - 1 Afrique noire).

La culture des champs est considérée aussi comme un tissage : le mouvement de va et vient du paysan dans les parcelles fait pénétrer le verbe des ancêtres, c'est-à-dire l'humidité.

Les femmes laissent pendre à leurs cheveux, à leur bras, au nez, à la cheville, des bracelets qui, suivant la matière, chassent les mauvaises paroles ou au contraire apportent les bonnes paroles.

Ensembles de systèmes symboliques, du décor temporaire comme la coiffure de parure, au tissage, à la vannerie, à l'agriculture, à la danse, au chant. Ensemble de signes auxquels chacun obéit et que chacun invente.

Françoise Pelenc

Bibliographie

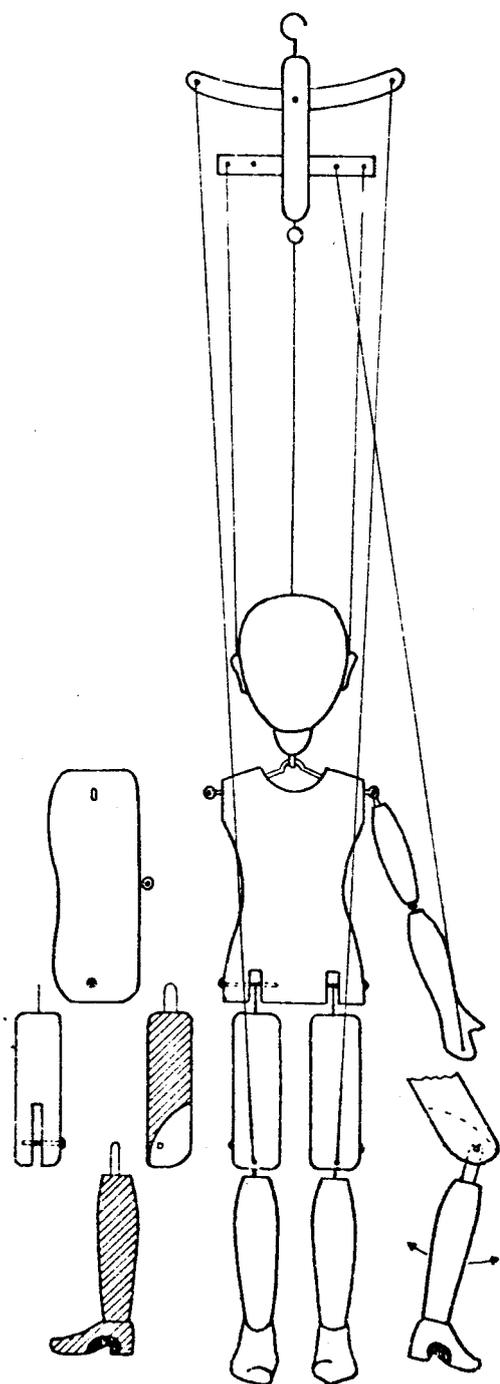
- Jacques Bernolles : Permanence de la parure au masque africain
- Denise Paulme : Parures Africaines
- Jacques Anquetil : Afrique Noire 1 - Dessain et Tolra, 1977
- Geneviève Calame - Griaute : Ethnologie et Langage, la parole chez les Dogons. Gallimard, 1965



Françoise Pelenc, Mini-textile 1977, ryaonne

DES ARTS TRADITIONNELS A RENNES

musique /
marionnet-
tes / danse



Le 5^e Festival des Arts Traditionnels vient de se dérouler, du 3 au 12 mars, à la Maison de la Culture de Rennes.

Ce Festival se veut un « lieu de rencontre des expressions culturelles (différentes des nôtres, pratiquées en Occident) ».

En effet, un autre univers gestuel et sonore, visuel et tactile nous est donné à voir. Il est possible alors de pénétrer dans un domaine où le sacré et le magique ont encore un sens qui se laisse redécouvrir.

Un cycle de cinéma africain, films ethnographiques de Jean Rouch, Jean-Luc Magneron, Serge Moatti, montrent les différentes coutumes des tribus africaines et les liens qui les relient aux populations noires du « Nouveau Monde ».

A travers cérémonies de possession, de fécondation et de funérailles, scènes de chasse et fêtes pour la pluie ou les récoltes, se déroule tout un rituel magique, dont la symbolique codée a pour but d'échapper au mal, à la folie, et de triompher de la mort.

Les musiques traditionnelles y sont représentées : Gabon, Pakistan, Corée, liturgie des Soufis turcs, chants byzantins, chants rituels tunisiens ; il semble alors évident que ces rythmes, ces vibrations sonores, instrumentales et vocales sont à la source des recherches les plus actuelles, dans la musique : de Stockhausen ou Ligetti le théâtre « la Mamma » de New-York et Grotowski.

Une large part est réservée au théâtre traditionnel des marionnettes dont une exposition très variée, accompagnée d'un cycle de films et de représentations scéniques donnent une notion très précise et complète.

A l'origine, simple objet rituel, de pratique magique, progressivement anthropomorphique, il est devenu poupée votive qui se « charge », puis concentrant le mal, l'exprime et le délivre.

Mais cet objet ne prend sens qu'en s'animent. La pulsion du mouvement lui donne vie, expression et signification. Les deux lignes de forces :

- mouvement provoqué par le haut
- mouvement provoqué par le bas, divisent les marionnettes en deux groupes :

- marionnettes à fils ou à tringles - manipulées par le haut - elles se prêtent à des mouvements très diversifiés, et à des actions dramatiques assez nuancées : poupée japonaises, birmanes ou occidentales, Puppi siciliani, poupée liégeoises.

- marionnettes à tige - manipulées par le bas ; « les seules qui sont animées directement par la main de l'opérateur », elles ne permettent qu'une scénographie rudimentaire, épique et populaire : Pulchinella, Wayang Golek d'Indonésie, marionnettes à contre-poids d'Afrique, et bien sûr Guignol.

Les poupées de Bunraku (Japon) manipulées par dessous et par derrière, occupent une catégorie à part : elles se prêtent à tout un jeu psychologique et expressif d'une extrême subtilité.

L'expression outrée des visages situe « dramatiquement » le personnage que joue la marionnette et renforce la signification de son rôle scénique. Le costume tient une part tout aussi importante : il est très stylisé pour Guignol, Gnafron, Kasperl, Punch, constitué de textiles déchirés et/ou mis en pièces pour accentuer l'aspect caricaturant des personnages. Au contraire, les marionnettes à fils sont richement vêtues. Leurs costumes sont très décorés et exécutés avec précision, pour restituer le plus fidèlement possible, la réalité, Rajastan, Inde, Sicile.

Seules les marionnettes de Tunisie, du Dahomey, du Mali sont nues, et cette nudité du bois renforce le symbolisme élémentaire des personnages.

Parallèlement, l'exposition « Dentelles et broderies » permettait une autre approche de la fonction sociale du costume. En effet, le tissu a rarement été employé « tel quel » : bordé, rebrodé, incrusté de dentelles, de plumes ou de perles, il tente toujours d'en dire « plus » sur celui qui le porte, et peut lui donner, souvent, une dimension un peu plus poétique.

La danse, enfin, accompagnait ce Festival.

D'abord, un colloque international dont le thème « Théâtralisation de la danse traditionnelle : de la tradition au folklore » tentait de cerner les origines et l'évolution de la danse traditionnelle.

- comment des signes gestuels sont-ils devenus « objets de spectacle » ?
- la danse folklorique signifie-t-elle la permanence spirituelle d'un peuple ?
- la tradition peut-elle être source de création dans les formes du spectacle contemporain ?

DES ARTS TRADITIONNELS A RENNES



Epopée du Ramayana : Bali, roi des Singes

Photo J.M. Steinlein (Document du Centre
Mandapa)

Autant de questions qui renvoient au problème fondamental des origines - sacrées - de la danse.

Théâtre dansé de Bali, danse masquée du Seraikella (N.O. de l'Inde), danse de Corée, théâtre dansé du Kérala (S. de L'Inde), autant d'expressions qui unissent harmonieusement richesses des couleurs et des textures (vêtement et masques), à la pureté parfaite des arabesques des corps.

Le Katakali du Kerala en est la manifestation la plus complète et la plus complexe. A la fois ballet, opéra, pantomime, c'est aussi un spectacle à part, un grand poème épique et baroque où voix et percussions, couleurs et formes, s'entrechoquent une nuit durant, dans la lutte du Bien contre le Mal, à la lueur d'une lampe à huile posée sur la scène.

Opacité du maquillage rituel qui au bout de 4 heures, doit avoir réduit le visage de l'acteur en un masque aux couleurs symboliques :

- « - rouge pour la passion et les vices,
- noir pour les forces diaboliques,

- blanc et vert pour la pureté et la lumière», lourdeur des costumes chatoyants des dieux et des héros qui imposent pesanteur des mouvements et emphase des gestes.

Dans cet univers théâtral où le temps perd son rythme ordinaire, tantôt très ralenti, tantôt précipité, les mains et les pieds, les expressions des visages animés d'une vie étonnante nous entraînent dans un «autre» monde nocturne et fantastique.

A l'aube enfin, où triomphe le Bien, cesse le «spectacle» - mais non ses résonances profondes -.

Françoise Galle.

peignage et filage

Dernière fiche technique sur le lin (voir Driadi n° 4 et 5) examinant diverses techniques de filage également valables pour d'autres fibres naturelles. Les prochaines fiches seront consacrées à une fibre d'origine animale, la laine, de l'élevage du mouton au filage.

LE PEIGNAGE DU LIN

Après le teillage, il est possible de filer le lin tel que, on obtient ainsi des fils d'aspect grossier, qui peuvent toutefois trouver une excellente utilisation dans le tissage de fantaisie, mais toujours en trame

Pour obtenir des fils réguliers et solides, il est indispensable de procéder au peignage de la filasse avant le filage.

Le peignage a pour but de séparer aussi finement que possible les faisceaux de fibres. Cette opération se pratique avec un peigne fixe : planchette de dimensions variables dont la surface est recouverte de pointes disposées en quinconce (voir figure), l'écartement entre les pointes est également variable ; plus il est serré plus le peignage sera fin. Lorsque l'on veut réaliser un peignage très fin, il est préférable de procéder par étapes et tout d'abord de peigner la filasse sur un peigne à écartement importants puis sur un peigne moyen et enfin terminer sur un peigne très fin.

Tout ce que rejette le peigne s'appelle l'étope (dans l'industrie ces déchets sont utilisés pour produire le fil d'étope, dont les qualités sont assez médiocres) ; en filage manuel ou au rouet ces déchets ne sont pas utilisés.

Pour peigner la filasse de lin, on en prend une poignée que l'on fait passer sur le peigne de façon à ce que les dents de celui-ci agissent en peignant et divisant les brins. Il est à remarquer, que pendant cette opération, le peigne ne doit pas bouger ; ainsi, le plus pratique est-il de le fixer sur une table suffisamment lourde ou sur un établi. Lorsque la partie de lin que l'on a soumis aux dents du peigne est bien peignée, on la retourne pour soumettre au peignage la partie que l'on avait en main.

LE FILAGE DU LIN AU FUSEAU

Le filage est l'une des plus anciennes techniques de notre civilisation. W. Born (1) nous signale que : «Lors du paléolithique dit Magdalénien, qui peut être situé 12 000 ans environ avant J-C, on utilisait des aiguilles dont le trou était si fin qu'on est obligé d'admettre qu'il existait déjà des fibres filées, car aucun autre produit de la nature, aucune autre matière fabriquée par l'homme n'aurait pu y être engagé.»

Il est possible de filer sans fuseau et cette technique est sans nul doute la forme la plus primitive du filage manuel, mais elle a l'inconvénient d'être très lente et malcommode. Par contre, le filage au fuseau, que l'on pratiquait déjà 4000 ans avant notre ère, est une technique agréable, rapide et pratique puisque, de peu d'encombrement, le fuseau peut s'emporter n'importe où.

Il existe et a existé plusieurs méthodes de filage au fuseau. Il serait fastidieux d'en faire ici une énumération, car il s'agit, dans la majeure partie des cas, de variantes du procédé traditionnel dit «filage au fuseau classique», que nous verrons plus loin.

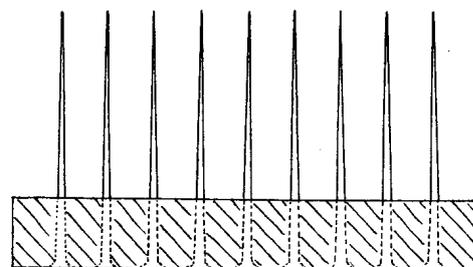
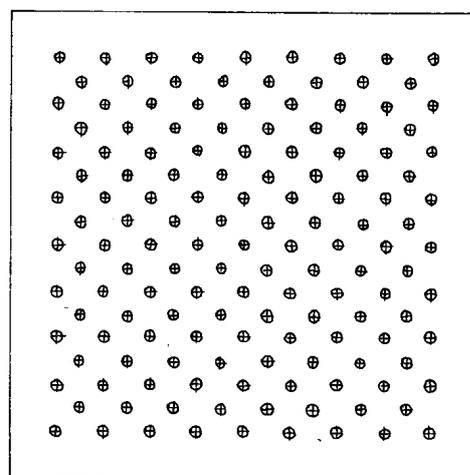
Cependant, il nous a paru intéressant de vous décrire, d'emblée, la méthode de filage du lin telle qu'on la pratiquait dans l'ancienne Egypte. Cette méthode originale offre, en effet, l'avantage d'être mieux adaptée, que le procédé classique, au filage de fils très fins.

LE FILAGE DU LIN DANS L'ANCIENNE EGYPTE (2000 av. J-C)

Le lin était arraché lorsqu'il était en fleurs, ce qui permettait d'avoir des fibres plus fines, et le rouissage était moins poussé que ceux que nous avons décrits précédemment (voir DRIADI n° 5) ce qui permettait de conserver environ la moitié des ciments gommeux (pectose) lesquels, nous l'avons vu, servent à maintenir les fibres élémentaires entre elles.

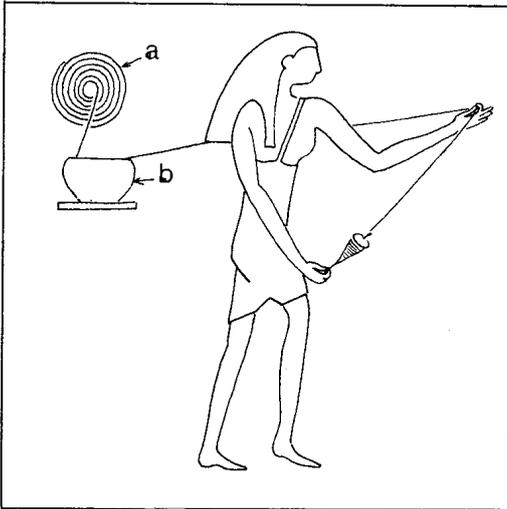
Ensuite, il était séché au soleil, puis broyé et peigné. La filasse ainsi obtenue avait de longs brins faisant presque toute la longueur de la plante soit environ 60 cm.

Les égyptiens procédaient, avant le filage proprement dit, à un pré-étirage et à la formation d'une mèche assez grossière ; pour ce faire, ils tiraient quelques brins de filasse afin de former la mèche et roulaient celle-ci légèrement sur une pierre avec la paume de la main pour lui donner une faible torsion. Cette mèche était roulée en pelote au fur et à mesure de sa réalisation.

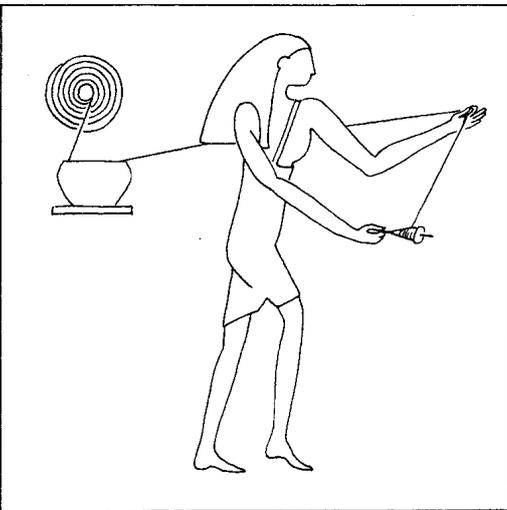


Peigne à lin (Plan et coupe)
Les pointes disposées en quinconce sont très effilées afin de permettre la séparation des faisceaux fibreux.

(1) - Dans son article «Fuseau et quenouille» Les Cahiers CIBA Nov. 1949



a - mèche de lin en pelote
b - pot à filer contenant de l'eau



Méthode de filage de l'ancienne Egypte
Dessin du haut, la fileuse donne la torsion
Dessin du bas, la fileuse renvide son fil

Enfin pour le filage, ils disposaient cette pelote à côté d'un pot de pierre ou d'argile appelé « pot à filer » ; celui-ci était rempli d'eau et avait la particularité de posséder deux passages intérieurs (voir figure). La mèche était introduite dans les passages intérieurs du pot à filer, ce qui avait pour effet d'humidifier les ciments gommeux et ainsi de favoriser l'étirage des fibres. Le filage se faisait avec un fuseau, mais d'une façon différente de celle que nous expliquons ci-dessous ; en effet la fileuse gardait continuellement le fuseau dans la main droite en le tenant par l'extrémité la plus fine en dirigeant le peson vers le haut (voir figure). Pour donner la torsion elle tournait le fuseau dans le sens du fil, pour renvider, elle le tournait perpendiculairement au fil. Lorsqu'elle tirait la mèche du pot à filer, avec sa main gauche, l'étirage se faisait naturellement.

LE FILAGE DU LIN AU FUSEAU CLASSIQUE

Le fuseau classique est constitué par :

- 1) une baguette droite appelée « corps du fuseau »
- 2) un poids soit en argile, soit en pierre, soit en métal, soit en bois appelé « peson »
- 3) un crochet ou une rainure en spirale formant un crochet dans son extrémité. (voir figure)

Le peson peut en général se retirer aisément du corps du fuseau, ceci afin de pouvoir le cas échéant, modifier à volonté le poids du fuseau en mettant un peson plus ou moins lourd. Toutefois, il existe des fuseaux tournés, sculptés ou moulés d'une pièce, mais ceux-ci ne peuvent être utilisés que pour exécuter une ou deux sortes de fils. Car, en effet, le poids du fuseau a une grande importance pour le filage, ainsi pour le filage du lin on préférera un fuseau assez lourd.

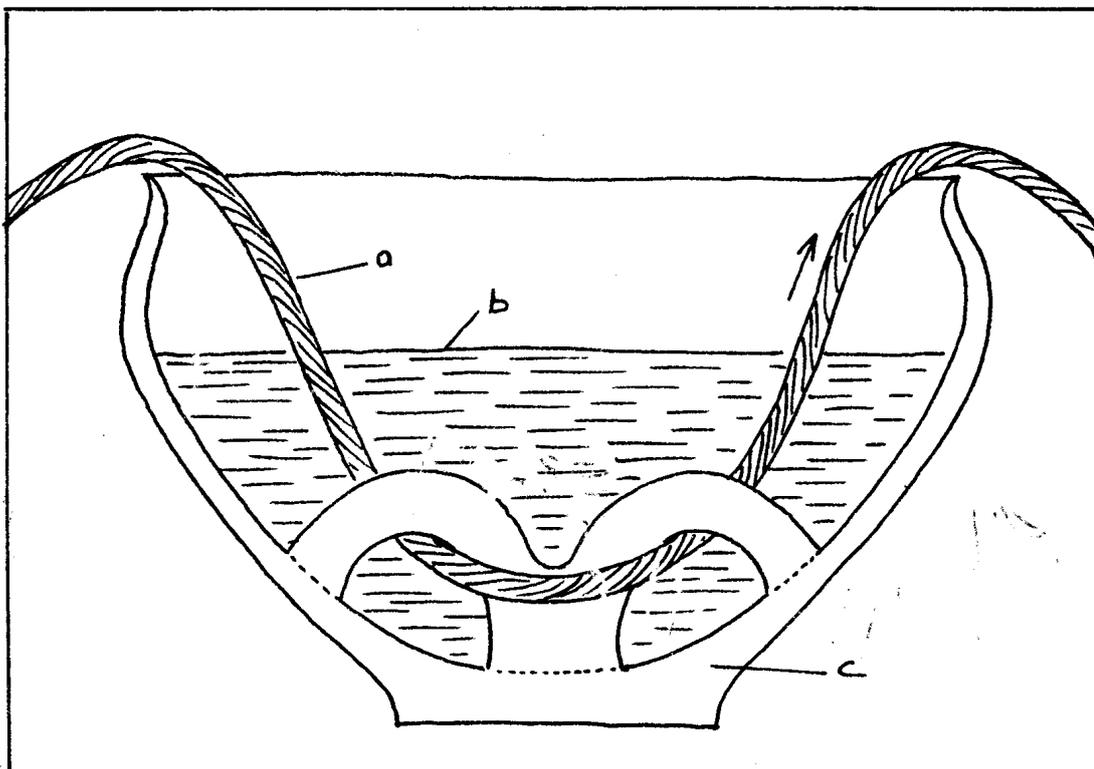
LA QUENOUILLE

Pour le filage du lin, la quenouille est indispensable, car, lors de cette opération, les deux mains sont constamment occupées.

La quenouille sert de réserve en filasse peignée. Elle se porte le plus souvent, dans la ceinture et sous le bras gauche. Sa longueur varie entre 30 cm et 90 cm et ses formes sont multiples (voir figures). Le lin peigné y est maintenu à l'aide d'un ruban.

Pot à filer

- a - Mèche de lin avec légère torsion
b - eau versant à mouiller la mèche
c - coupe du pot à filer



LE FILAGE

Le principe du filage est simple : il suffit d'étirer quelques brins, que vous prenez sur la quenouille, de les humecter soit avec de l'eau que vous prenez avec vos doigts, soit avec de la salive. Ce dernier procédé donnerait, semble-t-il de meilleurs résultats (autrefois, les fileuses, pour stimuler leur salive, gardait dans la bouche, un noyau de fruit ou un morceau de sucre candi). Cette humidification est indispensable pour filer le lin, elle permet à la matière gommeuse, qui reste encore sur les fibres de se ramollir et ainsi de faciliter l'étirage des fibres. Une fois la mèche convenablement étirée il suffit de lui donner une torsion pour obtenir un fil. Voici, dans le détail, comment l'on doit procéder :

On prépare, tout d'abord, le fuseau en y attachant, juste au dessus du peson, un bout de fil ou de laine de 50 cm environ qui sera en fait le départ du fil de lin que l'on créera. On effectue un ou deux tours avec ce fil autour du fuseau puis on place le fil dans la gorge du fuseau. La quenouille étant remplie de lin peigné, le filage peut commencer.

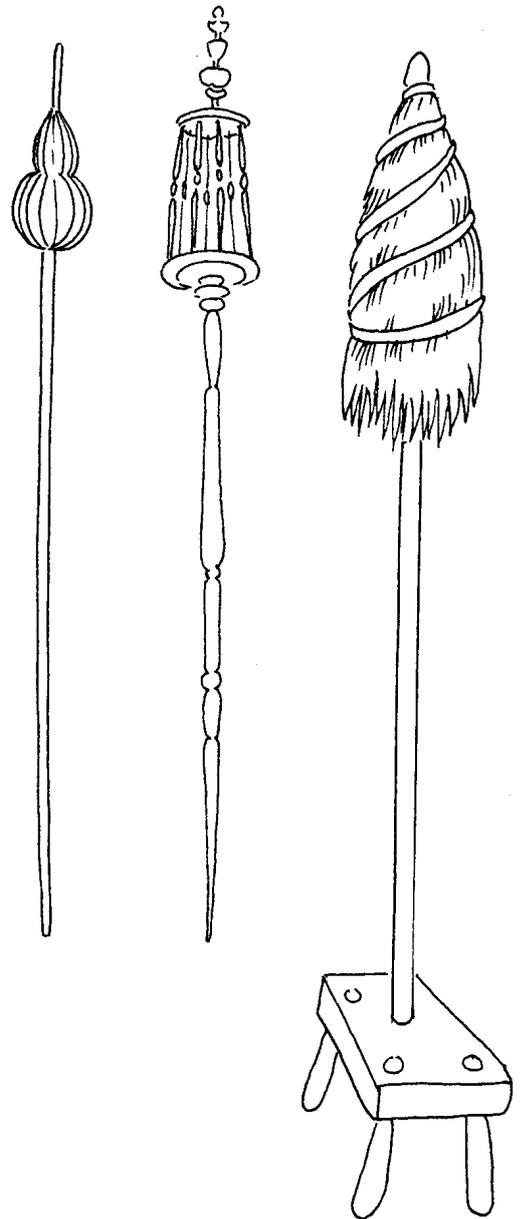
On donne quelques tours au fuseau en le tenant entre le pouce et l'index (voir figure), on tient alors le fil de la main gauche. Une fois la torsion donnée on arrête le fuseau en le portant long de la jambe en veillant qu'il ne se déroule pas en sens inverse.

On pince alors le fil avec le pouce et l'index de la main droite à environ 5 cm de son extrémité, puis, de la main gauche, on étire quelques brins de filasse que l'on vient placer le long des 5 cm de fil resté libre, on humidifie alors l'ensemble des brins étirés et du fil, puis on pince la mèche de la main gauche en laissant entre celle-ci et la droite 15 à 30 cm environ de lin humidifié et enfin on lâche le fil maintenu par le pouce et l'index de la main droite, laissant ainsi monter la torsion jusqu'à la main gauche.

Pour parfaire ce fil que l'on vient de créer, on le lisse de nouveau avec de la salive et ce avec la main droite.

Puis l'on recommence ces opérations indéfiniment ; lorsque la torsion devient insuffisante, il faut de nouveau faire tourner le fuseau et lorsque celui-ci est trop près du sol, il y a lieu d'enrouler le fil autour du fuseau en s'aidant uniquement pour cela, de la main droite ; la main gauche, pendant ce temps, pince le fil afin d'éviter que la torsion monte dans la quenouille.

Avec un peu de pratique, le fil ainsi obtenu deviendra vite régulier, suivant les besoins plus ou moins fin.

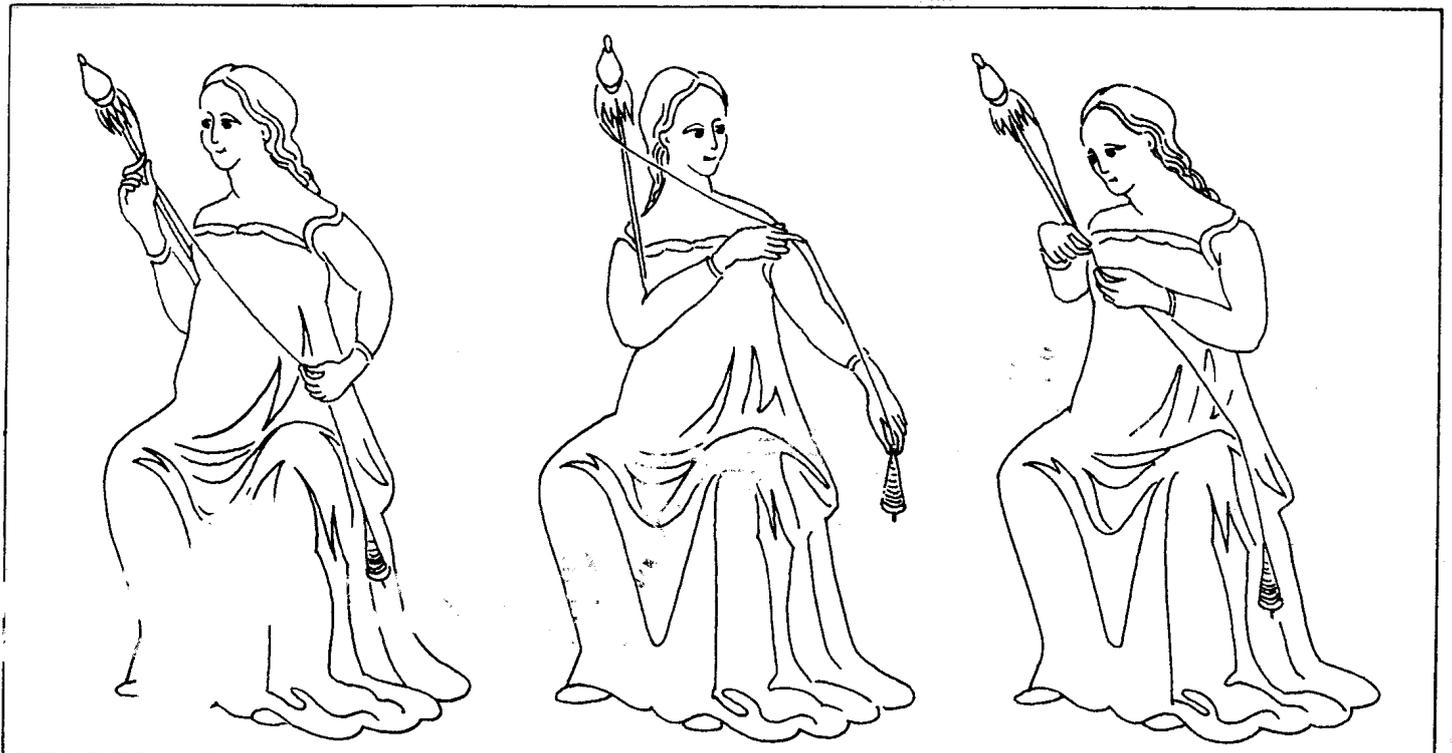


Filage traditionnel du lin au fuseau et à la quenouille
1) l'étirage

2) la torsion

3) le lissage

Quenouille à lanterne • servant pour le filage du lin



LE ROUET

L'origine du rouet est assez ancienne, on la situe en Inde vers la fin du premier millénaire après J.-C., son aspect est alors fort simple ; il s'agit d'un fuseau actionné par la courroie d'une roue. Cette forme de rouet est toujours utilisée, et porte le nom de «roue à filer» ou «grande roue» (voir figure).

Le principe de son fonctionnement est similaire à celui du fuseau manuel : La fileuse s'assoit à gauche de la roue à filer en ayant sa quenouille dans sa ceinture ou bien fixée à un support (voir figure) cette dernière possibilité, pour le filage à la roue, offre l'avantage de rendre la fileuse plus libre de ses mouvements. L'étirage et l'humidification se pratiquent comme pour la technique du filage au fuseau.

La torsion se donne en actionnant la roue dans le sens des aiguilles d'une montre, avec la main droite ; la main gauche tenant le fil dans le prolongement du fuseau. Le renvidage se fait en mettant le fil perpendiculaire au fuseau avec la main gauche et en actionnant la roue de la main droite.

Vinrent ensuite les rouets dits «à ailette» (15ème siècle environ) dont les variantes sont innombrables (voir figure).

La roue à filer a l'avantage sur le rouet à ailette de donner des fils dont la torsion reste régulière et permet également de filer une grande quantité de fil avant de dévider la broche. Elle est aussi plus rapide.

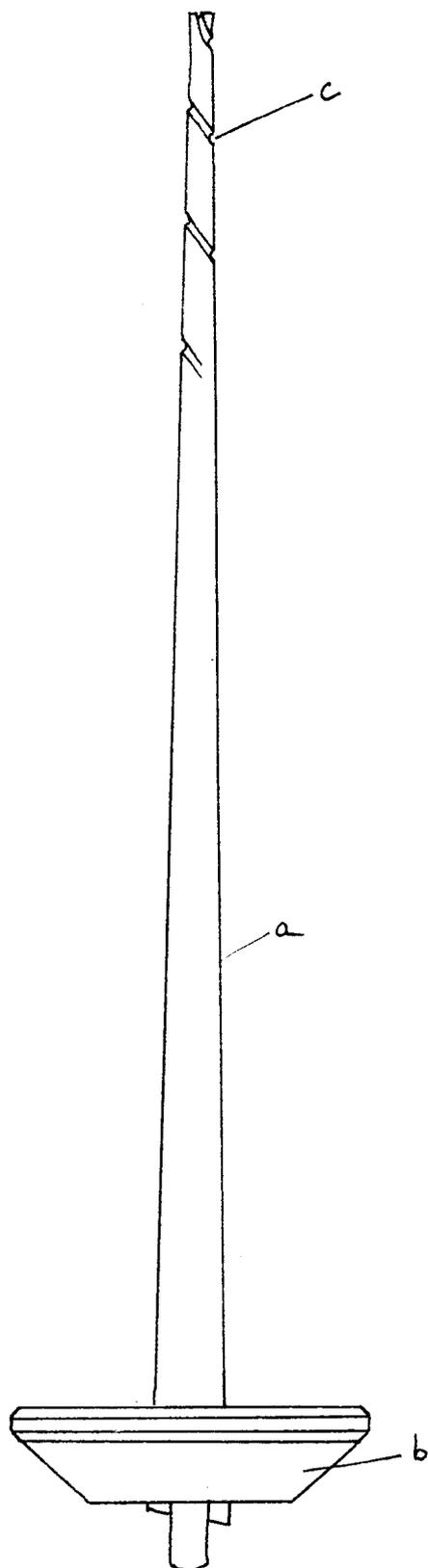
RENSEIGNEMENTS DIVERS

Le lin est de toutes les fibres naturelles la plus résistante. Sa résistance et sa ténacité augmentent au mouillé.

Les fils *écrus* sont des fils qui n'ont subi aucune opération de blanchiment. Les fils *crémés* sont des fils lessivés qui ont été soumis à l'action du chlore. (Le chlore attaque et détruit les ciments gommeux qui maintiennent entre elles les fibres élémentaires, réduisant ainsi fortement les qualités du lin).

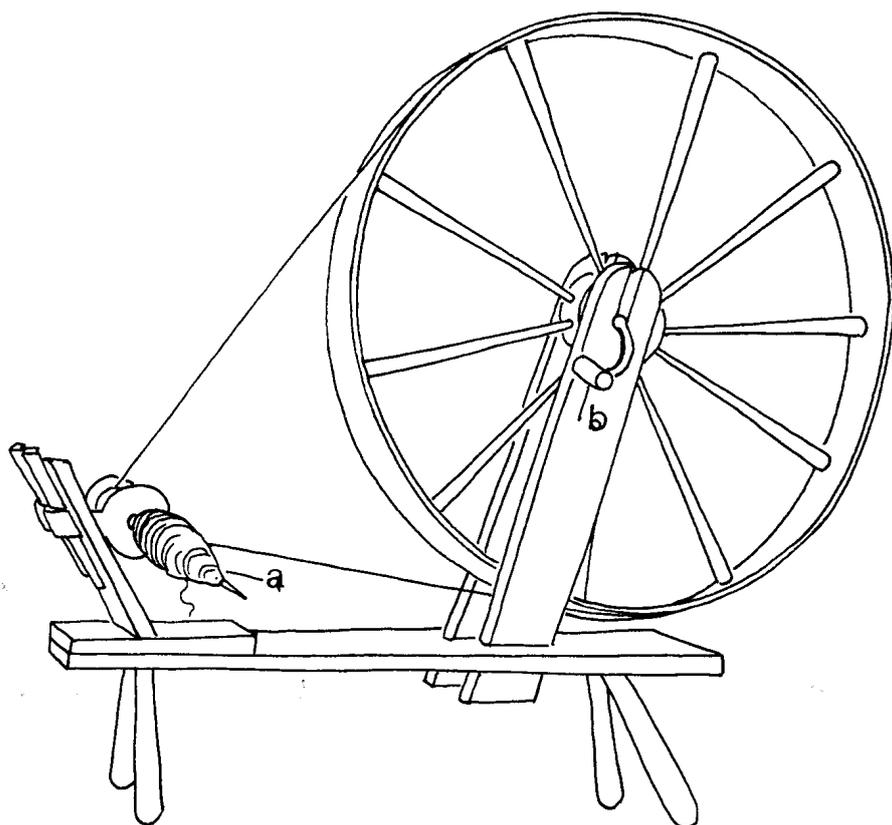
Les fils *blanchis* ont subi les mêmes opérations que les fils crémés mais sont soumis plus longuement à l'action du chlore.

Il est possible de blanchir le lin sans utiliser de chlore, il suffit de l'exposer à l'action du soleil et de l'air ; cette opération naturelle est bien entendu plus longue.



Fuseau classique
a - corps du fuseau
b - peson
c - rainures en spirale

Rouet m filer
a - fuseau ou broche
b - manivelle servant à actionner la roue



NUMEROTAGE DES FILS DE LIN

ANCIEN SYSTEME

On employait le titrage anglais, qui d'ailleurs est toujours en vigueur en Angleterre, en Irlande et en Belgique.

Le n° 1 de ce système est le fil dont le paquet de 329 184 mètres (360 000 yards) pèse 540 kg.

Le n° 15, par exemple, pour une longueur de 329 184 mètres pèse 540 kg 36 kg
15

En France et en Allemagne le numérotage métrique pour le lin est toujours en vigueur ce numéro correspond au nombre de fois 1000 mètres qu'il faut pour faire 1000 grammes.

NOUVEAU SYSTEME

Il s'agit d'un système universel appelé système «TEX» ses numéros correspondent au nombre de grammes nécessaires pour faire 1 kilomètre de fil.

FILATURES DE LIN ET DE CHANVRE

M. BIDAULT - Villers-Ecailles - 76360 BARENTIN - Tél (35) 91 25 69

BREUVART A. - 36, av. Breuvar - 59280 ARMENTIERES - Tél (20) 77 01 25

CONSORTIUM GENERAL TEXTILE - 12, rue du Vieux Faubourg - 59000 LILLE
Tél (20) 51 92 51

DALLE G. - 13, rue Avesnes - 59000 LILLE - Tél (20) 52 41 52

Ets DELESALLE P. et C. - 81, rue du Pré-Catelan - 59110 LA MADELEINE - Tél (20) 55 01 36

M. et V. DERVAUX - 117, rue de Lille - 59890 QUESNOY-SUR-DEULE - Tél (20) 78 90 55

DUFOUR Frères - 8, av. Pierre Brossolette - 59280 ARMENTIERES - Tél (20) 77 34 89

FILANOR - 22, rue Sencier - 59610 FOURMIES - Tél (20) 60 16 60

FILATURE DE LA VOLOGNE - 32, rue de la Préfecture - 88000 EPINAL - Tél (29) 82 52 35

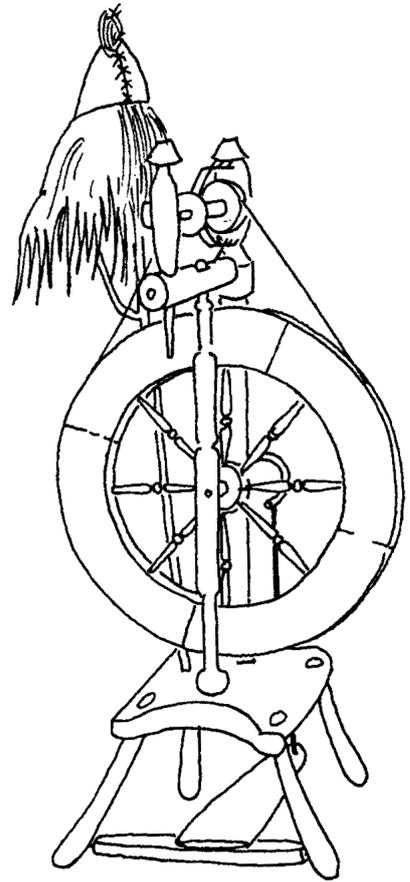
LE BLAN P. et Fils - 1, rue de Trévis - 59021 LILLE CEDEX - Tél (20) 53 06 01

LECLERCQ ET FILS - 70, rue Sarrazins - 59000 LILLE - Tél (20) 57 20 32

Ets D. LEURENT - 222, rue de Lille - 59223 RONCQ - Tél (20) 94 51 96

S.A. LA LINIERE LILLOISE - 4aaa, rue Deûle - 59160 LOMME - Tél (20) 92 07 12

SALMON - BAC St Maur, SAILLY-SUR-LA-LYS - 62840 LAVENTIE - Tél (21) 25 28 77



Rouet à ailette avec sa quenouille garnie de lin.

MYTHOLOGIES

L'étude de la mythologie permet de retrouver les traces enfouies dans la tradition, de l'accord entre l'homme et les matériaux quotidiens.

En menant une recherche sur «Le Carnaval», étudié comme religion, Claude Gaignebet a signalé dans son livre (0) dif-

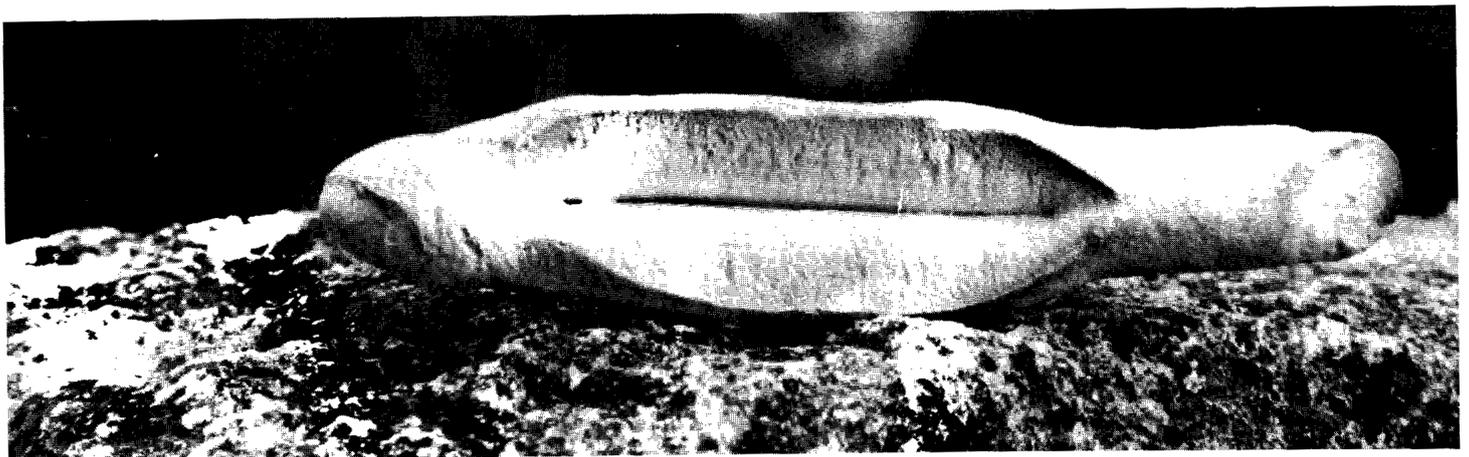
férentes fêtes en rapport direct avec les fibres textiles.

C'est donc en prélude à une série d'articles sur ce sujet qui paraîtront dans les prochains numéros du DRIADI, en composant un complément ethnographique aux fiches techniques, que nous publions cet extrait du livre à propos d'une tradition Marseillaise de la Chandeleur.

La navette est aussi un gâteau cérémonial de la Chandeleur et de la Saint-Blaise. A

Marseille, très tôt le matin du 2 février, de nombreux fidèles viennent avant le jour faire bénir, dans la crypte de l'abbaye de Saint-Victor, près du puits de Saint-Blaise, des cierges verts et des petits gâteaux secs en forme de navette. Les tours austères de l'abbaye ne dominant-elles pas de leur masse sombre la Canebière, emplacement traditionnel du travail du chanvre (cannabis) ?

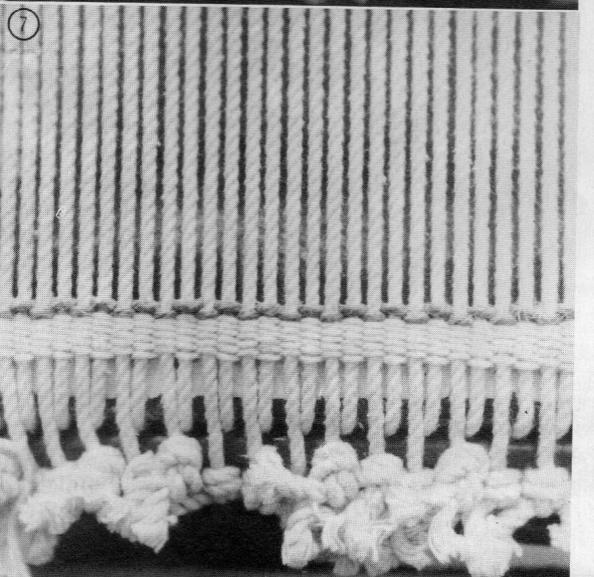
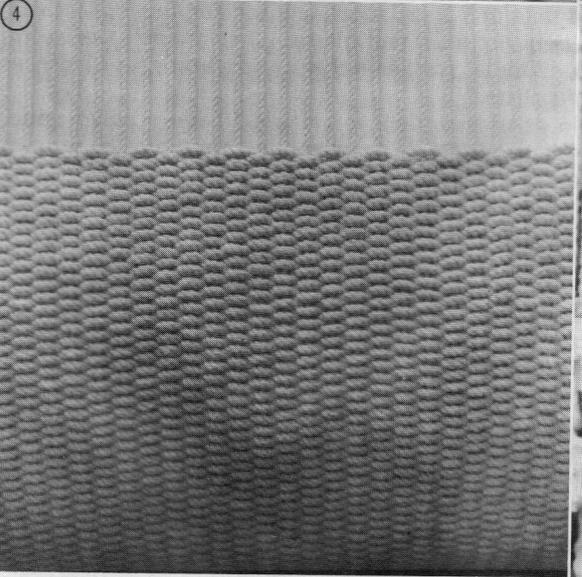
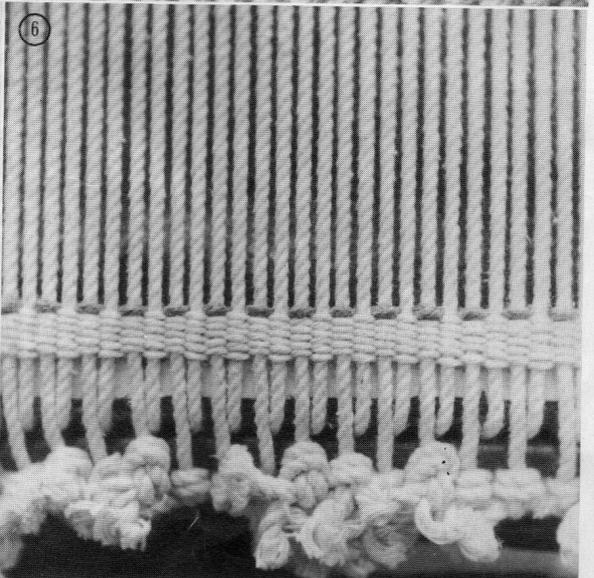
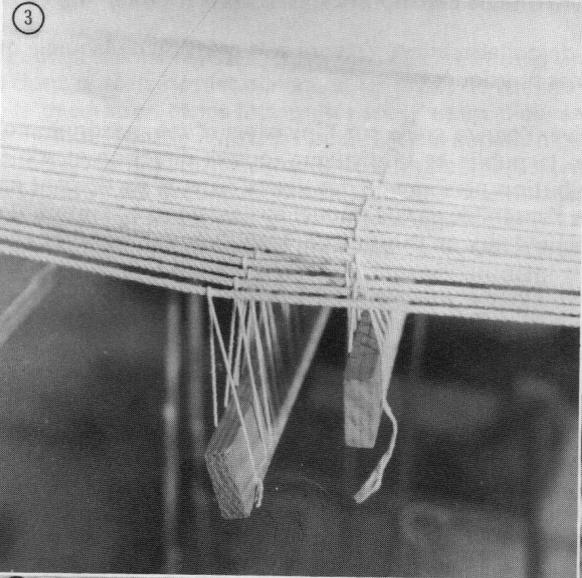
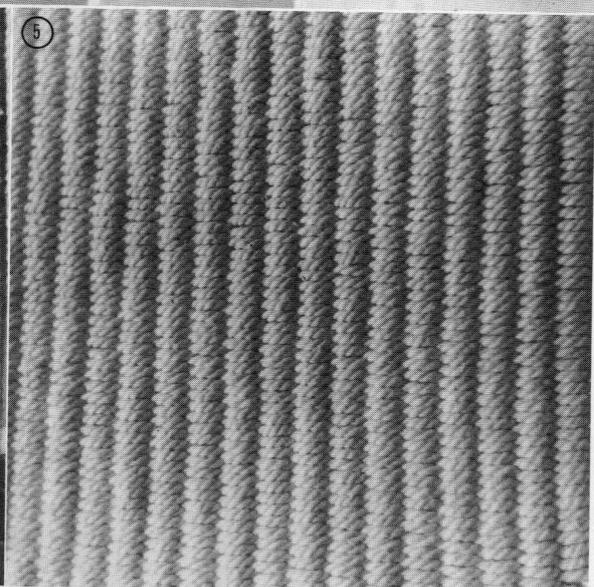
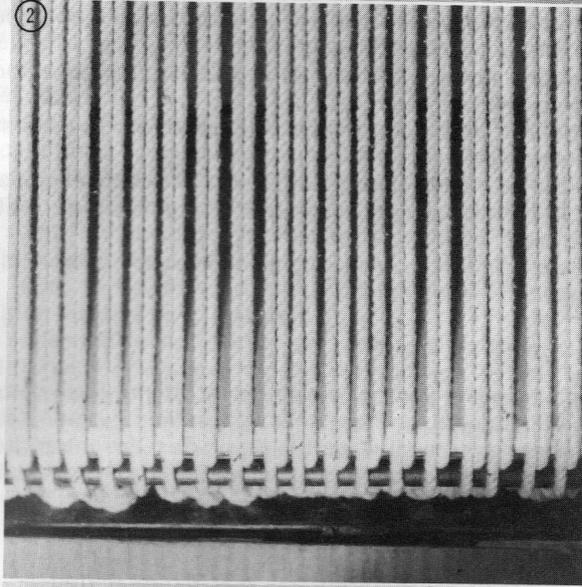
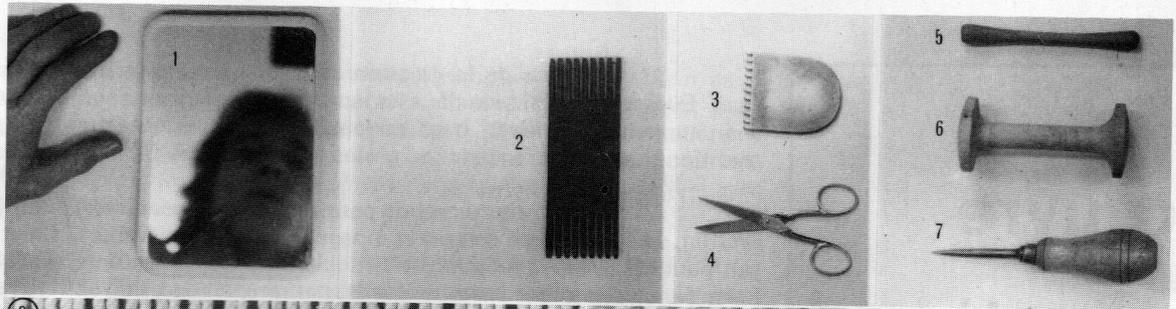
(0) Le Carnaval, le regard de l'histoire Payot 1974.



Après la fiche technique du montage du métier (voir DRIADI N° 5), il est nécessaire de préciser dès ce numéro le vocabulaire de base qui sera constamment utilisé dans les prochaines fiches qui illustreront de manière plus détaillée les différents points de la réalisation des tissus.

Vincent Mars

<p>①</p> <p style="text-align: center;">OUTILS</p>	<p>1 - Miroir 2 - Peigne 3 - Grattoir 4 - Ciseaux 5 - Flûte 6 - Bobine 7 - Poinçon Main Tête</p>
<p>②</p> <p style="text-align: center;">CHAINE</p> <p>Elle est le support de la trame. La nappe de la chaîne disparaît au fur et à mesure de la construction de la trame (sauf dans certaines créations contemporaines - chaîne flottée -) Anciennement en laine, maintenant le plus souvent en coton. D'autres matériaux peuvent être choisis.</p>	<p>⑤</p> <p style="text-align: center;">TISSU</p> <p>L'ensemble chaîne-trame constitue le tissu.</p>
<p>③</p> <p style="text-align: center;">LISSES ET BATONS DE LISSES</p> <p>Ensemble de boucles en coton servant à abaisser alternativement les nappes paires et impaires de la chaîne. Sur la photo le montage est simple, mais on peut prévoir de grouper par 2-3-4 et plus les lisses de façon à obtenir des points de différentes grosseurs.</p>	<p>⑥</p> <p style="text-align: center;">DUITE</p> <p>Elle est constituée par un seul passage du fil de trame entre les deux nappes de chaîne (aller) Sur la photo, on voit au dessus de la fausse bande en coton une passée en lin (foncé)</p>
<p>④</p> <p style="text-align: center;">TRAME</p> <p>Elle est construite par l'accumulation des duites. La trame est la surface qui restera visible Traditionnellement la trame était et reste en laine, mais il faut considérer que toutes les matières flexibles peuvent être tissées.</p>	<p>⑦</p> <p style="text-align: center;">PASSEE</p> <p>Elle est constituée par deux passages du fil de trame entre les deux nappes de chaîne (aller et retour) La répétition de cette opération fabrique le tissu.</p>



l'œuvre collective lère partie

L'expérience de la création artistique collective n'est pas un fait nouveau. Elle existe aussi bien dans les jeux des enfants, que dans les représentations des peuplades primitives, dans certains chants anonymes transmis par la seule tradition ou dans les légendes ou gestes de l'Antiquité.

L'actuel attire du groupe pour réfléchir, se concerter, s'unir jusque dans l'action, fait revivre un certain compagnonnage dans l'Art et la Création. Que ce soit pour stimuler les vocations artistiques chez les adolescents, ou épanouir leurs idées dans des ateliers ensuite, il n'est pas rare, à l'occasion de festivals d'Art, ou de rencontres, de voir spontanément plusieurs artistes communier dans la création et la réalisation d'une œuvre.

C'est le cas en musique de certaines formes aléatoires où chacun donne son apport sur un thème ou une idée abstraite.

C'est le cas aussi pour la conception et la réalisation d'œuvres décoratives, telles les mosaïques ou les sculptures.

Semblablement nous avons vu récemment une ou plusieurs «équipes» de créateurs collaborer à la conception et l'exécution d'une seule tapisserie et construire ensemble des volumes.

Il y a à la fois fête et stimulation dans ce phénomène socio-culturel qui attire les artistes contemporains.

Mais le plus souvent l'enthousiasme même qui préside à de telles réalisations, l'évolution du parcours depuis «l'affectus societatis» jusqu'à l'ébauche et la réalisation empêchent de cerner au départ le destin de telles entreprises.

Nécessairement le législateur s'est efforcé en promulguant la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique de distinguer et définir les structures et les règles de ces associations de fait et de hasard.

Elle distingue dans son Titre I^o :

- L'œuvre dite de collaboration (art. 9 & 3) et les définit ainsi

«Est dite œuvre de collaboration, l'œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques»

«est dite collective, l'œuvre créée sur l'initiative d'une personne morale ou physique qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé.»

et enfin, elle cite l'œuvre composite : (art 9 & 2)

«œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière».

Nous nous bornerons ici à analyser et comparer les règles qui s'appliquent au statut juridique de :

- l'œuvre collective
- l'œuvre dite de collaboration.

L'œuvre dite collective se distingue nettement de celle de collaboration par le seul fait qu'elle a un initiateur, sinon un promoteur. Elle peut naître sous l'impulsion d'un ou de plusieurs créateurs individuels (personnes physiques) ou celle d'une personne morale telle une association, une société, une collectivité publique ou privée. Dès lors le navire a un seul pilote. L'œuvre après réalisation par d'autres ou avec lui, sera éditée et publiée par ses soins ou sur ses diligences. Ici rien d'anonyme ou de pluraliste.

La loi prend soin de préciser dans son article 10 que «l'œuvre collective est, sauf preuve contraire la propriété de la personne «physique, ou morale sous le nom de laquelle elle est divulguée.

Cette personne, ajoute-t-elle, est investie des droits de l'auteur»

Dans cette espèce qui s'applique aussi bien au coordinateur d'une revue ou d'une encyclopédie qu'à une œuvre d'Art - et où pour la première fois la loi reconnaît un droit d'auteur à une personne morale, la propriété n'est pas contestable : le maître d'œuvre ou coordinateur peut vendre seul l'œuvre, en permettre ou défendre la reproduction partielle ou totale, en assumer la sauvegarde et l'entretien, la donner à bail ou en location-vente, la protéger des sinistres, la défendre en Justice.

Toutefois l'œuvre collective ne peut exister que si elle se différencie suffisamment nettement de l'œuvre de collaboration en permettant l'identification des apports personnels. Si leur fusion et leurs interférences étaient si complètes qu'on ne puisse les individualiser, si chaque co-auteur n'avait un domaine propre dans un secteur particulier de l'ouvrage, il y aurait purement et simple-

Cette partie théorique sera suivie dans les prochains numéros de l'illustration de cas concrets. Si vous en connaissez ou si vous avez vous-mêmes rencontrés des problèmes analogues, contactez E. Martin 6-8 rue Felix Faure 75015 Paris.

ment œuvre de collaboration. Lors il ne serait plus possible au directeur de la création d'évaluer, si besoin est, la rémunération de chaque participant ; il ne serait plus possible non plus, comme le prévoit l'art. 36 de la loi en matière de presse, à des rédacteurs d'exploiter séparément leur apport à l'œuvre commune et même d'en percevoir les droits séparément dans la mesure compatible avec l'exploitation de l'œuvre tout entière.

L'œuvre de collaboration, de conception plus libérale, est de tout autre essence. Elle procède d'un caractère communautaire aussi bien dans son invention que dans la réalisation. Elle est anarchique dans le sens où aucun des co-auteurs ne peut prétendre, sauf conventions particulières, être l'animateur, le promoteur ou « a fortiori » le propriétaire de l'œuvre et des droits de reproduction qui lui sont attachés.

Certes sa souplesse et sa mobilité permettent des combinaisons associatives multiples. On peut aussi bien concevoir un unique ou plusieurs créateurs de l'idée, les uns et autres étant ou personnes physiques ou morales ; l'intervention en cours d'exécution de nouveaux participants, de même que l'absentéisme ou la démission d'autres. Il s'agit là d'une œuvre biologique et évolutive qui ne prendra corps définitif que du consentement unanime.

La loi (art. 10 al. 1) n'a trouvé d'autre catégorie pour tenter de la définir que la vieille indivision du code civil. Elle stipule :

« l'œuvre de collaboration est la propriété commune des co-auteurs ».

Mais à la différence de l'indivision patrimoniale qui le plus souvent n'est pas voulue mais commandée par un événement, il s'agit là d'une indivision originelle, organique, foncière et permanente. Il ne suffit plus de la volonté d'un seul, à défaut de conventions, pour la rompre puisque dans l'alinéa 2 la loi stipule « les co-auteurs doivent exercer leurs droits d'un commun accord » et cet accord ne peut être celui d'une majorité quelconque mais l'unanimité des co-auteurs.

Enfin cette communauté créative, dispose l'art 21 al. 3, bénéficiera des droits d'auteur et de reproduction exclusive pendant cinquante années consécutives à partir de la mort du dernier vivant des collaborateurs.

Ces dispositions régissent aussi bien l'élaboration d'une œuvre cinématographique dont le scénario, les dialogues, les prises de vue, les éclairages, la mise en scène, la décoration et les interprètes sont autant d'éléments hétérogènes, qu'un drame lyrique dont le livret, les décors, et la partition peuvent être dissociés après avoir formé une entité commune. Elles s'appliqueront de même à certaines œuvres plastiques de collaboration, tels des assemblages au sol, ou des mosaïques, ou des structures tissées pluridimensionnelles.

Mais qu'il s'agisse d'œuvres précaires ou durables quel sort peut subir une indivision humaine susceptible de se prolonger un demi siècle ou plus ? Il suffira pendant ce temps qu'un co-auteur ou ses représentants n'ait les mêmes vues, sur la conservation ou l'aliénation de l'œuvre, sa gestion ou son destin pour que l'unique recours prévu par l'art. 10 à la juridiction civile s'exerce. Ce qui fut une fête au départ risque lors de devenir un long cortège de misères et de désagrégation.

C'est assez dire en conclusion que ceux qui souhaitent l'union et l'unisson dans la création ont intérêt dans le cadre libéral de la collaboration à protéger leur œuvre par des conventions amiables et simples, qui notamment préciseraient :

- les noms et tâches acceptées par chaque participant.
- la durée de l'indivision originelle (éventuellement reconductible)
- la désignation à l'unanimité d'un conseil (unique ou collégial) composé de co-auteurs ou de conseillers extérieurs à eux pour la gestion et l'administration de l'œuvre
- la ou les majorités (absolue ou relative) nécessaires pour :
 - a) les décisions de disposition, d'emprunt ou d'aliénation.
 - b) les actes conservatoires ou de pure administration
- la répartition entre tous les co-auteurs des droits d'auteur et des dépenses d'entretien, de réparation, et de conservation (primes d'assurances, frais de transport, d'exposition, etc...)

Néanmoins ces modalités ou règles de vie contractuelles, en tant qu'elles ne contreviendraient aux dispositions législatives, ne devraient se rapprocher ou coïncider avec les dispositions législatives applicables à l'œuvre collective, auquel cas elle perdrait sa nature d'œuvre de collaboration.

A cet égard le critère le plus certain semble la possibilité ou non de pouvoir, après réalisation définitive de l'ouvrage, déterminer ou non la part concrète de l'apport de chaque co-auteur dans l'œuvre de création et de réalisation, la quote-part contractuelle de répartition au profit de chaque participant n'étant qu'une évaluation théorique des droits virtuels de chacun dans l'entité indivisible de l'œuvre faite en collaboration.

Eliane Martin-Delbard



ARTISTE

ARTISAN

En prolongeant la discussion sur le thème Artiste/artisan ?, nous ne poursuivons pas une recherche inutile, car il se trouve au cœur des débats qui concernent la tapisserie. Le débat a d'ailleurs rebondi de lui-même à la suite de l'exposition Artiste/artisan du Musée Cantini de Marseille dont Chantal De Tastes donne ici un compte-rendu en s'entretenant avec deux des exposants Françoise Cullet et Jeanne Gerardin.

Exposer des «chefs d'œuvres» périssables, en sucre, de «l'eat-art», c'est aussi reposer la question de la pérennité de la création et explorer ses marges et ses limites dans ses expressions quotidiennes.

Art culturel, art de l'instant, l'exposition des «Singuliers de l'art» à l'ARC nous conduit à envisager une autre facette de problème posé : l'Art Brut, que notre prochain numéro abordera pour clore ce dossier commencé dans le numéro 4 par l'interview de François Mathey.

Enfin nous remercions Cueco d'avoir accepté de nous donner un long interview qui mesure la dimension sociale des relations artistes/artisans/public en les posant en termes politiques.



ARTISTE ET ARTISAN RESISTENT AUJOURD'HUI A LA DEQUALIFICATION, A LA PARCELLISATION, A L'EVACUATION DE L'HOMME DE SA PROPRE PRODUCTION

Q - L'I.N.S.E.E. introduit dans la catégorie des artisans, aussi bien les savetiers et les potiers que les plombiers et les bouchers. Il y a peut-être des points communs entre ces diverses catégories d'artisans. Cependant, pour mieux cerner notre discussion, je te propose de nous en tenir à la notion d'artisan telle qu'elle se dégage de l'exposition récente du Musée des Arts Décoratifs. Dans ce sens, qu'entends-tu par artisans ?

R - L'I.N.S.E.E. considère effectivement comme artisans les petits entrepreneurs employant moins de dix personnes. Cette définition, qui considère, avant tout, la dimension de l'entreprise, a l'intérêt de faire référence au système de production industriel. Elle fait référence, aussi, à la petite entreprise familiale de type 19^e siècle, entreprise dans laquelle le patron lui-même travaille : charcutier à son étal, plombier ou peintre en bâtiment sur le chantier. L'artisanat apparaît ainsi comme la survivance d'un mode de production passé, en voie de disparaître.

La situation actuelle de ces petites unités de production pose de nombreux problèmes. Si leur fonction dans le groupe social, leur connaissance du travail sont indiscutables, leur affrontement aux entreprises géantes, au système capitaliste, en fait des victimes au même titre que les petites entreprises agricoles. Le problème est le même pour les petits artisans d'art. Entrés en compétition avec les modes de production massive, la sérialité industrielle, ils ont été généralement éliminés. On a même pu croire à leur disparition totale. Aujourd'hui pourtant, après un repli défensif, leur vivacité, leur présence, posent de manière nouvelle leur fonction et leur statut.

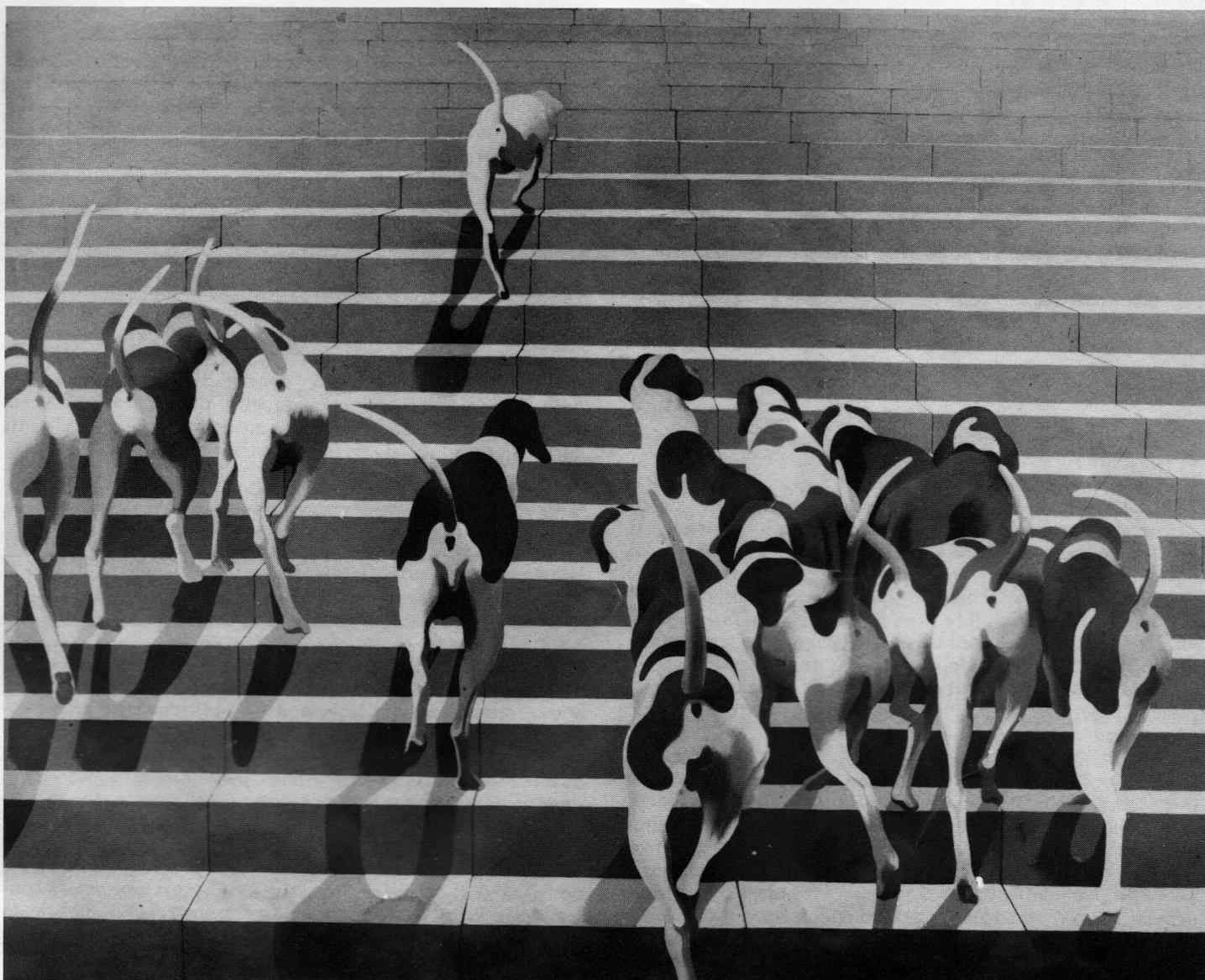
L'exposition récente du Musée des Arts Décoratifs n'avait pas pour but de mieux définir l'artisanat, mais de montrer l'étenue, la complexité des situations et des productions relevant de l'activité artisanale ou d'activités inclassables. L'exposition montrait l'impossibilité de tracer une démarcation entre pratique artisanale et pratique artistique. Elle avait l'intérêt de refuser les classifications instituées et mettait en évidence le décalage existant entre la fixité des mots et la mouvance du réel. La coupure institutionnalisée entre artiste et artisan est accentuée par la division du travail : l'artiste bénéficie des privilèges de l'intellectuel, l'artisan subit la déconsidération dont le travail manuel est l'objet. Cette ségrégation produit, comme ailleurs dans le champ social, des situations injustes, des définitions réductrices.

En niant la frontière ainsi tracée, l'exposition risquait de masquer démagogiquement cette réalité qu'il vaut mieux nommer pour la combattre. La référence au statut de l'artiste, lui-même insituable, ne pouvait qu'accentuer la confusion.

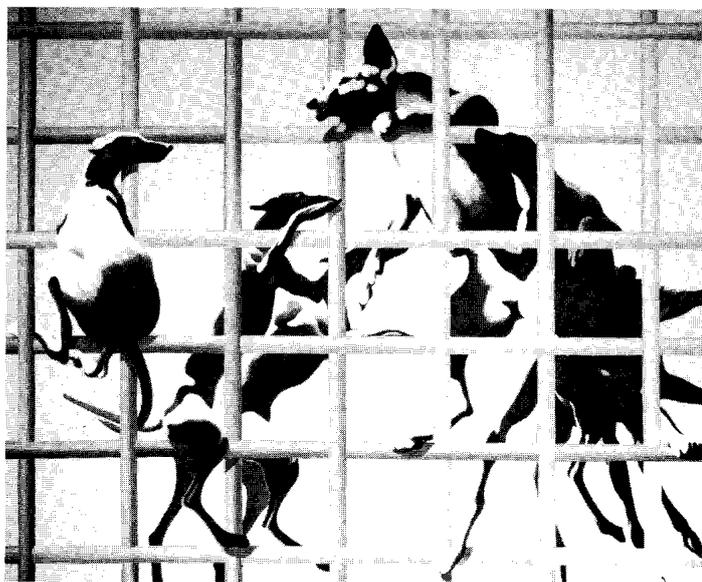
Il faut insister sur cet effet de la division du travail qui marque, dans notre système, une frontière difficile à franchir. Par exemple : à l'intérieur même de la catégorie artiste, il n'existe pas de supériorité reconnue à l'auteur. L'investissement technique ou le niveau de pratique n'ont pas de valeur en soi : un simple dessin peut être un chef d'œuvre, une peinture savante une œuvre médiocre. Mais, lorsqu'il s'agit pour un lissier, réalisant lui-même les cartons, d'être considéré comme un artiste, sa pratique, qui fait référence au travail artisanal, donc manuel, devient un obstacle. On peut être artiste en utilisant n'importe quelle technique, n'importe comment ; mais dès qu'on s'exprime au moyen de la tapisserie, de la céramique, de la mosaïque, on se voit parfois contesté le statut d'artiste. Le travail artisanal, activité manuelle exigeant connaissances et pratique experte, apporte avec lui la déqualification liée au travail manuel opposé au travail intellectuel !

L'écart entre artiste et artisan s'est creusé au cours de l'Histoire. Dans les sociétés à évolution lente, les fabricants d'objets utilitaires (qu'on a appelés généralement artisans) et les producteurs d'objets destinés aux rites sacrés (qu'on qualifiait d'artistes) étaient confondus, autant que le profane était quotidiennement confondu au sacré. C'est notre culture actuelle, le développement de modes de production dont l'homme créatif est exclu, qui ont redoublé, au niveau de l'objet, la séparation existant au niveau du statut des producteurs. Nous accédons la dévaluation du travail manuel en rabaisant les objets utilitaires à une existence matérielle vouée à la destruction. Nous participons à la sur-évaluation du travail intellectuel en sacralisant sa production et en la destinant à la conservation, au culte, à l'investissement (spirituel ou matériel). L'artiste est producteur de valeurs spirituelles, producteur de sacré ou d'idéologie. Ce statut lui vaut, dans le régime capitaliste, d'être l'objet d'une valorisation qui tend à rendre pondérable la faible matérialité, le caractère éthéré de sa production.

L'artisan, au contraire, est avant tout un producteur d'objets, de concret. Sa fonction est de produire des objets utiles, on



Cueco, « L'escalier, Acrylique sur toile 1,92m x 1,30m, 1973 photo G. Perrin



Cueco, « La grille bleue », Acrylique sur toile, 1,62 x 1,30, 1975 Photo G. Perrin

parle de son travail en termes de qualités physiques, de produits stables, de quantité. Sa production est l'objet d'un commerce sur le principe des systèmes d'échange en vigueur dans le système de production industrielle et en compétition avec lui. Ce n'est qu'à une période récente qu'une certaine disqualification des modes de production industrielle, et parfois des objets eux-mêmes, a permis un autre regard sur les productions artisanales. Elles apparaissent à la fois comme des témoignages d'autres modes de vie, comme des territoires ethnologiques et comme une alternative à certains échecs de la société moderne.

Q - Vois-tu des différences entre l'artisan du 19^e siècle et celui de nos jours ?

R - L'artisan du 19^e siècle s'efforce de fabriquer des objets en série, de qualité constante, et le développement technologique va essayer de prolonger ses ambitions de travail bien fait vers la production de masse. Paradoxalement, aujourd'hui, la production artisanale apparaît inconstante, différenciée, individualisée. Chaque objet porte la marque de l'homme qui l'a produit et presque du moment où il l'a produit. Si l'objet en plastique est, lui, interchangeable, le pot de grès, la paire de sabots, le tapis, se choisissent ; ils sont « faits main » ou « sur mesure ». L'objet artisanal acquiert un statut d'objet unique, ou faiblement multiplié, d'objet investi par l'homme et qui le rapproche de l'objet artistique.

Cependant, l'artisan reste d'abord un homme de métier qui connaît le « bon usage » des outils. Il met sa connaissance du travail au service de la réalisation d'un objet dont le modèle lui a été transmis. La technique, la pratique, l'objet, sa diffusion et son usage obéissent à des règles stables, en tout cas pour la période qui précède le développement industriel. est codé : technique, forme, fonction de l'objet. Les variantes décoratives, ornementales, relèvent elles-mêmes d'une loi de série aux composantes relativement stables. Cet artisan a, dans la société, une fonction précise ; généralement, il ne remet pas en question les données de son activité. Héritier d'une tradition, il est depuis longtemps, et parfois encore aujourd'hui, politiquement conservateur.

Récemment, c'est ce travail bien fait, cet objet assumé en totalité par un homme et portant sa trace, qui donnent à l'artisan une autre place dans la société. Il y apparaît, en effet, comme le témoin d'une autre façon d'être, d'une autre manière de vivre en société. L'ouvrier qui travaille sur une chaîne de voitures ne fabrique pas une voiture : il ne peut pas s'identifier à l'objet, se reconnaître dans l'objet qu'il a pourtant contribué à produire. L'artisan, lui, assume la fabrication de l'objet total. Comme l'artiste, il le prend en charge. Artiste et artisan résistent aujourd'hui à la déqualification, à la parcellisation, à l'évacuation de l'homme de sa propre production.

Il n'est pas facile de déterminer dans ce retour de l'artisanat la part de dynamisme et celle de la régression. Ce retour au village charie, pêle-mêle, les rêves d'une société fraternelle, la fuite devant la société industrielle, l'écologie, la nostalgie des veillées des chaumières. Il n'est pas possible de savoir si le potier de l'ardèche, le tisserand du Vaucluse, le pétrisseur de la maison des jeunes, le petit génie de la maternelle constituent des signes avant-coureurs d'une société à venir.

Q - D'accord. L'artiste et l'artisan résistent à l'aliénation de l'homme dans l'objet qu'il produit. Mais qu'est-ce pour toi un artiste ?

R - Contrairement à la production industrielle, et même artisanale, la production artistique n'est jamais réductible à une pratique, à une technologie. Plus encore : dans la période moderne, c'est la rupture avec les conduites normalisées qui est la marque la plus caractéristique du travail artistique : ruptures technologiques, ruptures formelles, remise en question des produits et de leur finalité. L'artiste met une technique, savante ou élémentaire, au service d'une production dont les fonctions sont multiples et indéfinies jusqu'à l'absurde et à la négation de toute fonction. Activité sensible, ludique, cérébrale, sensorielle, spirituelle, qui n'a d'autre objet qu'elle-même, d'autre finalité que le plaisir. Dans ses limites extrêmes, l'art peut même ne pas avoir de matérialité - propositions, interventions, spectacles - être le détournement d'objets déjà existants comme les ready-made de M. Duchamp.

L'INDIVIDUALISME N'EST QU'UNE ETAPE DEFENSIVE NECESSAIRE

Q - Cette dérive, cette extraordinaire effervescence « créative » peuvent être revendiquées, à la limite, par quiconque. Mais n'est-ce pas là ouvrir la voie à un individualisme exacerbé, proche de l'anarchie ?

R - Oui, c'est un acquis du XX^e siècle : est artiste celui qui de de l'être, celui qui se définit lui-même comme tel. Naturellement, il faut en tirer la conclusion que n'importe qui peut se prétendre artiste.

Pour le moment, il n'existe pas de risque d'anarchie liée à cette attitude, au contraire. La situation la plus répandue est celle de travailleurs fatigués, d'hommes épuisés par une vie de contraintes ; aucun signe encore de cette merveilleuse utopie en train de se réaliser.

Le mot anarchie ne fait pas pour moi référence au désordre. C'est le gouvernement des hommes par eux-mêmes, pour eux-mêmes, sans chefs : imagerie d'Epinal que j'aimerais réconcilier avec celle du communisme fraternel. Amen.

Q - L'individualisme peut être une forme de refus et de combat à l'égard des institutions et du marché de l'art. A ce titre, il est légitime. Mais ne conduit-il pas à faciliter la récupération des artistes par les institutions actuelles et le marché de l'art précisément ?

R - On parle de récupération, mais il s'agit surtout de la mauvaise conscience que les puristes de la «révo» (1) de 68 ont réussi à insuffler aux artistes. Tout le monde est récupéré, puisque tel est le mode de fonctionnement de l'idéologie libérale ; tout le monde, en tout cas, dans notre milieu. Comment savoir si, à force d'être «récupérés», nous n'allons pas finir par réussir le coup des Grecs colonisés qui ont réussi à imposer leur culture aux Romains colonisateurs ?

L'individualisme n'est qu'une étape défensive nécessaire. Aujourd'hui, la bureaucratie des multinationales broie autant les individus que n'importe quelle autre bureaucratie. Je crois donc au besoin de résister par tous les moyens, y compris par la défense de ces petits territoires anecdotiques que constituent les individus. Ne parlons plus de l'individu souverain de la bourgeoisie, celui qui avait finalement triomphé de l'aristocratie ; il est déjà dépossédé de son pouvoir. Quant au marché, il est difficile de parler actuellement de ses méfaits ; en dehors de quelques grosses unités de spéculation bien repérées, il est lui-même déjà un appendice du système artisanal, un bricolage commercial en voie de disparition. Les marchands et les petites entreprises sont phagocytés ou végètent, et cela bien qu'il n'ait été question d'une éventuelle arrivée de la gauche au pouvoir.

Mais il est vrai que le marché s'accommode mieux d'individus isolés, séparés et antagonistes, et il n'est jamais facile de demander aux artistes de s'organiser. Toutefois, le dénuement actuel et le sentiment que les solutions à venir passeront plus fréquemment par les institutions ont décidé quelques artistes à s'organiser ; en juin de l'année dernière a été fondé un syndicat national des artistes plasticiens, affilié à la Fédération du spectacle C.G.T.

Q - Si chacun se décrète lui-même artiste et déclare avoir créé une œuvre d'art, comment distinguer entre l'œuvre d'art et le déchet inévitable ? Entre une expression pauvre et narcissique et celle qui a un impact sur les autres ?

R - S'exprimer est sans doute à la portée de chacun mais l'énergie ainsi investie, source de plaisir pour celui qui s'exprime, ne permet que rarement sa reconstitution par d'autres. S'exprimer n'est pas forcément produire une œuvre. L'œuvre d'art, en même temps qu'elle est l'expression de celui qui la produit, mobilise l'énergie de l'autre et est productrice du langage qui permet sa reconstitution. L'expression est souvent spontanée, inorganisée, sauvage ; l'œuvre d'art est sous-tendue, même sauvage, par une organisation. La difficulté est que cette organisation est propre à chaque artiste, à chaque œuvre, et que son émergence se produit souvent en opposition aux systèmes de signes antérieurs, dans lequel le «pouvoir» se reconnaît. Le problème des déchets ne se pose pas, et d'ailleurs, le poser revient à sanctionner les œuvres en fonction des modes d'expression en vigueur. Comment le faire, en vérité, en fonction de ceux qui n'existent pas encore ?

La question des déchets introduit la notion de durée ; elle se situe dans l'avenir et est affaire des musées ou des marchés aux puces. Tout finit par entrer dans l'une ou l'autre de ces institutions culturelles. La majeure partie de ce qui est produit est détruit bien avant.



Cueco, «La meute», Acrylique sur toile 1,30m x 1,30 m, 1976 Photo G. Perrin

Q - Tu es quand même amené à reconnaître que les critères de l'œuvre d'art, ceux qui conditionnent l'impact sur les autres, sont : l'énergie, la production d'un langage et une organisation sous-jacente. L'impact sur les autres conduit à la notion de consensus. Mais quel consensus ?

R - L'œuvre d'art est le fait du désir de celui qui l'a produite. Ce désir est incitation au plaisir partagé, il engage l'autre. C'est dans ce sens que l'œuvre d'art est une activité sociale. Je pense qu'il est possible de parler métaphoriquement d'énergie ; cette énergie se reconstitue dans le regard de l'autre. Aujourd'hui, il n'existe d'autre consensus que celui qui engage l'adhésion des artistes et de quelques rares individus, collectionneurs ou simplement public, qui «l'expriment» ainsi par l'intermédiaire des œuvres. Mais gagner des artistes à son propre désir, c'est gagner à sa sensibilité d'autres «géniteurs».

... SUR NOS VIEUX GENOUX DE JEUNES

PEINTRES ETERNELS...

Q - Tu es marxiste, tu revendiques l'individualisme comme moyen de combat, tu refuses la société telle qu'elle est. Pourtant, tu sembles chercher le consensus non seulement de tes pairs, mais aussi des collectionneurs. Les choix de ces derniers, comme ceux des marchands d'art, ne sont-ils pas souvent influencés par le snobisme et la spéculation ? Et si oui, comment vois-tu ton propre statut sur le marché de l'art ?

R - Je ne pense pas que le regard des marchands ou des collectionneurs soit le fait du snobisme. Le snobisme est une manière d'être conformiste. Je crois, au contraire, qu'il est intéressant de souligner l'authenticité de leur démarche. Réduire l'intérêt pour l'art des collectionneurs et des marchands au snobisme et

à la spéculation est une simplification un peu facile qui se retourne finalement contre ceux qui l'opèrent. Il vaut mieux postuler, en effet, que le désir des gens riches et cultivés existe, et qu'il est authentique. Le scandale est ailleurs. Il est dans le fait que notre société limite ce groupe à une infime fraction de la population. Il est légitime d'espérer qu'un autre système social libérerait la sensibilité d'un plus grand nombre de gens et qu'un public nouveau, issu d'autres classes sociales, débriderait d'autres énergies créatrices.

Dans notre société, l'élitisme des amateurs renforce l'élitisme des productions. Les œuvres sont en relation avec un petit nombre de privilégiés. Le reste de la population les ignore. Cette relation ne peut pas s'établir par le seul fait de la rencontre, comme a pu le laisser croire une certaine illusion de l'animation culturelle ! Le consensus populaire (que je ne suis pas sûr de rechercher à tout prix) ou l'extension du public pose le problème de l'action culturelle, de l'éducation, d'une autre manière de vivre.

Mon statut sur le marché n'est pas aussi reluisant qu'il y paraît. Je bricole, je suis moi-même, souvent, mon propre marchand, service après vente compris, emballage cadeau, garantie, reprise et crédit. Rien à voir avec la gloire du star-system de nos années. Je fais comme la grenouille dans la jatte de lait : à force d'agiter les pattes, ça fait un peu de beurre.

Q - La coopérative des Malassis n'est-elle pas une défense contre la «récupération» et ne cherche-t-elle pas le consensus surtout des pairs dans la créativité et l'idéologie ?

R - La coopérative des Malassis a voulu éviter quelques pièges, mais ne s'est pas laissée paralyser par l'idée de récupération. Nous ne sommes ni suffisamment modernistes ni assez formalistes ni vendables, pour mériter la gloire culturelle récupératrice. Nous sommes perçus dans le milieu comme des peintres populistes, alors que nous aurions sans doute aimé être des artistes populaires. Oui, nous bénéficions d'une forte réputation dans notre milieu, nous y sommes généralement contestés. Beaucoup d'artistes nourrissent à notre égard une hostilité reconfortante. Les plus jeunes, dans les Ecoles de beaux arts, rêvent peut-être d'écouter les récits de nos glorieuses expériences collectives en sautant sur nos vieux genoux de jeunes peintres éternels.

R - Si récupération, il y a, les artisans sont récupérés comme les autres. Suivre une tradition, en art, signifie qu'on est récupéré d'avance. Le potier de l'Ardèche et le marginal bon sauvage sont la bonne conscience d'une société placée devant l'évidence de ses échecs. L'artisanat est récupéré lorsqu'il propose des thérapies intégratrices par le pétrissage ou des folklorisations touristiques qu'un discours écolo mystique dissimule à peine.

Q - Individualisme, soit. Référence aux gens riches et cultivés, soit. Mais un marxiste conséquent ne devrait-il pas chercher le consensus des hommes qui combattent cette société, en essayant de la dégager du pouvoir de l'argent ? Et, dans ce cas, ne crains-tu pas que le consensus aille vers de fausses valeurs faute d'une éducation artistique ?

R - Combattre le pouvoir de l'argent n'exige pas, aujourd'hui, que les intellectuels recherchent le consensus des classes laborieuses, comme cela était de mise au temps de Jdanov, Casanova et autres Canapa des années 50. Ni la classe ouvrière, ni les organisations qu'elle s'est données en vue des combats politiques n'envisagent plus la présence des artistes en termes de soumission. La classe ouvrière n'a pas de modèle culturel à proposer : le «réalisme socialiste» est né dans la tête d'idéalistes illustrant les rêveries de Staline. En France, les communistes ont depuis longtemps déjà pris position et mis en pratique une action culturelle qui respecte - même parfois exagérément - la production artistique telle qu'elle est. Dans l'avenir, cette action culturelle exigera plus de rigueur. Actuellement, elle est trop souvent une course éperdue derrière l'art dit d'avant-garde, un rattrapage impossible.

Dans une société de liberté, l'artiste pourra-t-il être encore ce «voleur de liberté» dont parle Cremonini ? L'apprentissage en art consisterait plus à désapprendre ce qui empêche de voir qu'à accumuler un nouveau savoir. La sensibilité artistique est plus une manière d'être qu'une accumulation d'information. L'art pourrait être une manière de «co-naître», l'artiste celui à qui revient la fonction de restaurer ce qui s'use ou se cache dans l'espace social ordonné. La «co-naissance» du langage artistique n'est autre que la «re-connaissance» par chacun de son propre langage refoulé.

propos recueillis à
Montmagny par Sonia Kédros
Mars 78

(1) *la révo* - abréviation argotique de 68, rêve de révolution, révolution de rêve.

LA CLASSE OUVRIERE N'A PAS DE MODELE CULTUREL A PROPOSER

Q - Les Malassis ont voulu éviter quelques pièges, dis-tu. Bien que tu n'aimes pas le mot, ne s'agit-il pas des pièges de la «récupération», précisément ? Et l'artisanat n'y résiste-t-il pas mieux en s'appuyant sur une tradition ?

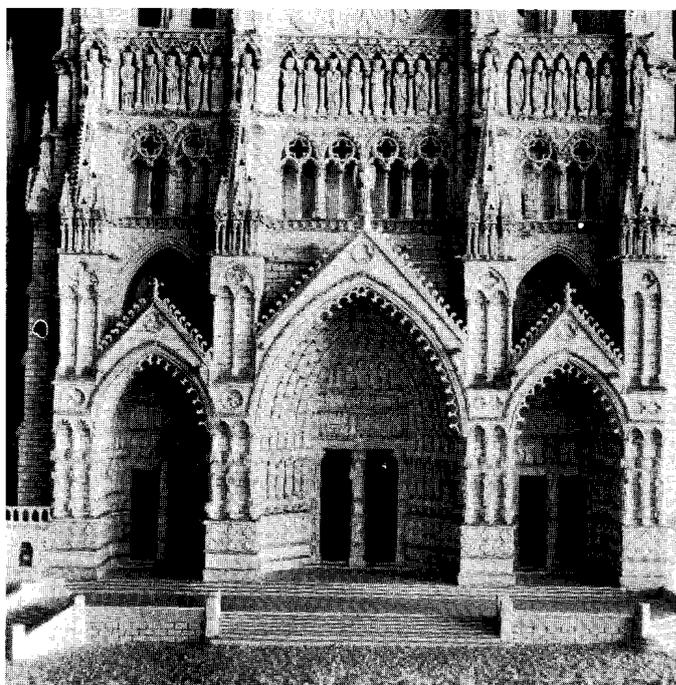
Chef d'œuvre d'Hubert Lahm (pastillage et glace royale) Cathédrale Notre Dame d'Amiens exécutée au 1/80^o Photo Société anonyme des Biscuits Belin

mythologie du sucre et de quelques autres condiments objets de l'art

Extrait du catalogue Sucre d'Art avec l'aimable autorisation de Mr Jean-Marie Lhôte

1555 : année faste pour le sucre et des générations de cuisinières dans notre pays. C'est en effet à cette date que fut publié le premier ouvrage traitant des confitures en France, *la façon et manière de faire toutes confitures liquides, tant en sucre, miel qu'en vin cuit*. Encore ne s'agissait-il que de la seconde partie d'un livre comportant également des conseils de soins de beauté pour les dames : *Un excellent et moult utile opuscule à tous nécessaire qui désirent avoir connaissance de plusieurs exquisés recettes*. Ce premier petit traité des confitures aurait à lui seul mérité à son auteur de passer à la postérité. Le sort a voulu que ce titre de gloire ne pèse pour rien dans la capricieuse balance des réputations car si nous connaissons Nostradamus aujourd'hui c'est pour des prophéties illusoires et non pour des confitures éprouvées. Il n'y a pas de justice ! Ce n'est pas un hasard cependant si notre apothicaire-médecin-pronostiqueur s'intéressait ainsi à cet art culinaire à base de sucre. Ce produit, nouveau venu à l'époque, héritait des antiques vertus du miel ; de plus les jus odoriférants aux couleurs dorées par le cuivre des bassines jouent sur les fourneaux des figures d'alchimie. On connaît l'importance de la rosée dans la recherche des matières premières nécessaires à la réalisation du Grand-Oeuvre. Les alchimistes recueillent à certaines périodes privilégiées cette précieuse matière céleste. Ils prendront garde de ne pas la dégrader, de préserver son pouvoir. Comme le dira le médecin alchimiste de Rochas : «La pluie vient de la condensation des vapeurs mais les eaux vraiment célestes viennent en forme de rosée, que les vrais philosophes appellent sueur du Ciel et la salive des astres : le Soleil en est le père et la Lune en est la mère...» Ailleurs, on pourra lire dans un raccourci poétique, toujours à propos de la rosée : «elle est l'eau miellée du ciel et le lait des étoiles...»

Gaston Bachelard, qui reproduit ces citations et dont les commentaires sont toujours inépuisables dans ce type de rêverie, ajoute plus loin : «...c'est dans cette voie que le miel est bien souvent imaginé comme une rosée solide avec toutes les participations du ciel et de la terre». Il cite à ce propos l'abbé Rousseau écrivant : «Le miel est de cette nature, parce qu'il



n'est qu'un esprit universel de l'air, lequel est corporisé avec la rosée qui tombe et qui s'attache sur les fleurs où les abeilles les recueillent». Il est inévitable de rapprocher l'œuvre de l'abeille du Grand-Oeuvre de l'alchimiste - même quête de la précieuse matière céleste, même transformation obscure et patiente au sein du creuset ou de la ruche dont les formes sont souvent parentes, mêmes efforts pour un produit final d'or et de soleil.

Le miel est un enfant du soleil. Cette observation élémentaire a fait l'objet, dès l'ancienne Egypte, du mythe de l'origine de l'abeille. De nombreux habitants de la nature sont nés de larmes, de sueurs ou du sang des dieux. La légende raconte que la myrrhe a pour origine les larmes de Hor, que le cèdre provient d'un saignement de nez de Geb, que l'encens fut produit par les pleurs de Show et Tefnet... Quant à l'astre du jour, le Soleil, Ré, «il a pleuré et encore des larmes coulèrent de son œil sur la terre et se changèrent en une abeille. L'abeille est l'ouvrière et son œuvre se forme de fleurs de tous les arbres. C'est l'origine de la cire et l'origine du miel de ses larmes». Dès les premiers temps, le miel est ainsi considéré comme hautement bénéfique et très tôt il fait partie de la pharmacopée. Des papyrus conservent même l'énoncé de formules par lesquelles les médecins égyptiens prenaient soin de renforcer l'efficacité du remède dès le moment de sa fabrication : «Il vient, le miel, et s'embarque dans le bateau des sauterelles. Le bateau passe vers les dieux dont les cœurs sont saisis de la peur...» On utilise alors le miel pour repousser le leucome des yeux, pour soigner une morsure de chien, pour combattre des maladies inconnues causées par des dieux et des morts ; même pour forcer une femme à aimer son époux : «Broyes avec du miel des fruits d'acacia, frictionnes en ton membre et couches avec la femme...» C'est peut-être l'occasion de signaler ici que l'expression «lune de miel» semble venir d'une coutume faisant devoir aux jeunes époux, pendant trente jours après leurs noces, de ne boire que de l'hydromel. Boisson des dieux mais aussi en l'occurrence, aphrodisiaque.

Toutes ces vertus, réelles ou supposées, enfouies au cœur du miel contribuent à le relier à l'au-delà. L'abeille n'est pas seulement symbole royal ou impérial, elle est symbole de sagesse; le miel est nourriture spirituelle des saints et l'hydromel est boisson des dieux et gage d'immortalité. Nous retrouverons plus loin ce pouvoir à propos de nombreux objets en sucre, servant aujourd'hui encore d'offrandes et de consommation à l'époque de la fête des morts.

Il était tout naturel que les puissances du miel se retrouvent dans le sucre; d'autant plus, qu'au début, dès les conquêtes d'Alexandre, ce produit très rare n'en était que plus précieux et réservé aux apothicaires. Curieusement, quand il apparaît en Europe, on trouve au sucre des ressemblances avec le sel, on le considère comme une épice et on le baptise *sel indien*. Il est utilisé très tôt pour faire des dragées et des fruits confits; manière agréable de conserver abricots, oranges et citrons. Bien que l'idée d'extraire le sucre de la betterave soit fort ancienne - il en est question dès le début du XVII^e siècle - on sait qu'il fallut attendre 1976 pour en réaliser l'application industrielle et il amusant d'observer que Napoléon 1^{er}, le véritable initiateur de cette industrie, se plaçait sous le signe de l'abeille. Qu'il provienne de la canne ou de la betterave, le sucre reste frère du miel dans la mesure où il est d'origine végétale; con-

trairement au sel qui est un minéral. En ce sens ces deux matières et les saveurs correspondantes sont irréductibles. C'est l'occasion de rappeler que l'homme est sensible à quatre saveurs et à quatre seulement: le sucré, le salé, l'amer et l'acide. Le fait que le nourrisson, dans son univers encore indifférencié, ne perçoive que le sucré, confère une sorte de privilège à un produit qui retrouve par ce biais l'aura dont on a relevé plus haut des manifestations. On ne s'étonnera pas de voir au passage l'amateur des symboles, fasciné par l'univers des quatre Eléments, chercher des correspondances entre les quatre saveurs et ces fameux constituants du monde. De la Terre, de l'Eau, de l'Air et du Feu, lequel se trouve lié au salé, lequel au sucré, à l'amer, à l'acide... Petit jeu pas si simple, évoqué à titre accessoire pour souligner que chaque matériau entraîne avec lui tout un univers de racines souvent secrètes. Avec le miel et le sucre nous saluons la rosée fraîche et le soleil vainqueur de la mort; tandis que la confiture, ce sucre dissous qui retrouve une forme solidifiée, enferme le temps dans sa transparence élastique. Matière heureuse qui nous fait retrouver Bachelard et ses eaux profondes: «Eau silencieuse, eau sombre, eau dormante, eau insondable, autant de leçons matérielles pour une méditation sur la mort... leçon d'une mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure avec nous, près de nous, en nous...».



Objets en sucre réalisés à l'occasion de la fête de la Toussaint Mexique Photo Ch. Gibier

Comme il arrive souvent, l'ambivalence des symboles évoque à la fois une notion et son contraire. Ici le miel et le sucre sont porteurs d'immortalité et mort captive, cette liaison entre la mort et le sucre éclate littéralement au Mexique. La multitude des objets présentés dans l'exposition est fascinante car il ne s'agit pas seulement d'objets faits dans une matière périssable ; comme tant d'autres manifestations d'art populaire en papier, en paille, en écorce... ce sont bel et bien des objets à consommer. Les plus saisissants étant sans doute les sucettes en forme de têtes de morts. Comment ces objets sont-ils apparus, comment se sont-ils répandus jusqu'à proliférer littéralement à l'époque de la fête des morts ? Ce phénomène est difficile à analyser dans le détail mais quand on apprend qu'il s'agit de traditions récentes (deux ou trois siècles) il est assez simple de saisir l'essentiel. Cet art éphémère et comestible est né, avec la venue des conquistadors, d'un double télescopage : celui des religions anciennes pleines de meurtres rituels avec la religion catholique importée d'Espagne et la rencontre du commerce avec les épices du Nouveau Monde, cacao, sucre, vanille, tabac... Le Dieu du Soleil, chez les Aztèques, s'appelait Tezcatlipoca (miroir fumant). Chaque année un beau captif était choisi pour le personnifier avant d'être sacrifié en grande pompe. Quant à Tlaloc, dieu des montagnes, des pluies et des sources, les prêtres lui sacrifiaient dans ses fêtes quantité de bébés arrachés ou achetés à leurs mères. Bébés que l'on faisait cuire ensuite et que l'on mangeait. Longtemps après la pénétration des conquistadors, la cruauté primitive continuait à se manifester. Comme l'écrit François Cali : «Le mystère de la Passion, l'Amérique indienne l'a joué avec plus de talent et peut-être plus d'amour que les autres nations parce qu'elle n'avait jamais cessé de le souffrir, elle n'était jamais sortie des limbes des sacrifices humains par l'horreur desquels les peuples primitifs communient avec le sacré. L'Amérique resta longtemps attachée à la réalité des meurtres liturgiques, et il est arrivé à Mexico qu'on crucifiât vraiment, avec de vrais clous, sur une vraie croix, un pénitent volontaire, le Vendredi Saint, et qu'il mourut. Que dire du culte du Sacré-Cœur de Jésus dans ce pays qui avait connu des monceaux de cœurs arrachés et jetés, palpitants, sur la pierre des autels ?...»

DU SUCRE AU SACRÉ

Parallèlement, en Europe, se manifestait dans une débauche de décors foisonnants, le grand éclat des pompes funèbres. Les dessins et les gravures du temps nous conservent le souvenir d'accumulation de squelettes et de têtes de morts dont la profusion est fantastique. Cela faisait partie de l'art baroque amené en Amérique par les missionnaires, en même temps que les soldats. A la même époque, on découvrait avec délices toutes sortes de friandises «Les croquants des clarisses, nous dit encore François Cali, rivalisaient avec les nougats des dominicaines ; la saveur des beignets au miel des carmélites souffrait de la fantaisie des petits fours des franciscaines...» Rien d'étonnant que, peu à peu, à force de côtoyer dans les églises, les chapelles et les cellules tant de crânes et autres emblèmes de la mort, on soit passé du sacré au jeu en faisant de ces sujets de méditations des confiseries. Faut-il, en Français tout au moins, accepter le jeu de mots apparentant le *sucré* au *sacré* ? L'occasion fait le laron. Ne boudons pas les coïncidences incongrues quand elles sont de cette nature. D'autant plus qu'une autre va se présenter dans un instant, tout aussi riche de sens, le rapport entre *nourriture* et *pourriture*.

Auparavant, complétons en quelques mots le thème mexicain de la mort-friandise. Elle est substitut et transfert de la cruauté rituelle en douceur ; elle est également image d'offrande. Le miel et le sucre sont des matières heureuses, comme les fruits. Que ce soit à l'intention de divinités ou à l'intention d'une personne aimée, il est évident que les offrandes et les cadeaux qui pourront leur être faits seront constitués en priorité par ces matières d'origine solaire, symboles de bonheur et d'immortalité, signes de prospérité. Des dragées de baptême aux gâteaux de mariage ; des friandises accrochées dans les sapins de Noël aux œufs en chocolat et aux cloches de Pâques tout un cortège se déploie comme des promesses de printemps. A longueur d'années, à longueur de journées des offrandes sont faites. A Bali cela prendra des allures de fêtes continues par suite des multiples divinités honorées mais même chez nous, entre individus, les offrandes sont constantes. Le paquet de cigarettes a remplacé la bonbonnière d'autrefois et le tabac s'est substitué au sucre et au miel ; le geste d'offrir n'en garde pas moins une grande valeur, impressionnante par sa fréquence et sa profusion. Certes, l'abus du tabac, comme celui du sucre, n'est pas sans dommage mais son interdiction, sa mise en quarantaine tentée actuellement, si elle supprimera, peut-être, quelques maux, stérilisera du même coup un incroyable réseau d'échanges et menues offrandes mutuelles, un tissu impalpable constamment irrigué formant une respiration vitale pour les hommes en société.

LE MONDE S'EN VA EN POURRITURE

On se souvient ici de l'essai de Claude Lévi-Strauss intitulé *Du miel aux cendres*, car les cendres dont il est question sont celles du tabac. Le philosophe voit dans cette opposition une manifestation d'un antagonisme essentiel quand il observe : «(tel) mythe du tabac exprimant une progression au-delà de la culture, est exactement l'inverse de tel autre, par lequel un mythe du miel exprime, lui, une régression vers la nature». Il serait amusant d'approfondir, selon cette optique, le passage que nous venons de mentionner entre la bonbonnière et la tabatière, entre le bonbon et la cigarette ! L'exposition *Sucré d'art* peut en offrir l'occasion mais il est temps de passer à un autre volet. Après avoir parlé un peu longuement du «sucre», il convient d'évoquer l'autre terme : «art».

Nous sommes en effet, dans cette exposition *Sucré d'art*, sur un versant de l'expression artistique voué par nature à l'éphémère ; mais un éphémère tout différent d'autres productions de l'art contemporain liées au dérisoire et au jeu par la nature des matériaux - farine, chocolat, sucre - ces œuvres sont à leur antipode, comme la nourriture est l'opposé de la pourriture. On connaît la question classique par laquelle philosophes et artistes se demandent si l'art préfigure l'avenir ou mémorise le passé. Quand on considère les cris, la fureur et la douleur manifestés par tous les déchets, rognures et autres immondices projetés sur des socles et dans les cadres d'expositions officielles ou privées, le vertige saisit les plus attentifs, les mieux disposés. Est-ce cela le cadeau de l'artiste à ses pairs, l'offrande à un visage aimé ? La répulsion ne peut être surmontée que par la mémoire d'une putréfaction encore plus grande, plus insoutenable, celle de notre planète elle-même. Qu'est-ce qu'une épave de métal tordu au chalumeau face à des villes entières incendiées ? Qu'est-ce que cette pauvre élaboussure de vermillon, comparée à des corps vivants mutilés et torturés ? Qu'est-ce qu'un mètre carré de toile «artistiquement» calcinée, vis à vis

de millions d'êtres humains passés dans les crématoires ?... La putréfaction entre cette année officiellement au dictionnaire de l'Académie, avec l'accueil en fanfare du mot «merde». Rien de plus justifié, hélas. Voici quarante ans, ce n'est qu'un exemple, Henry Miller se faisait l'interprète du Cancer du temps qui nous dévore. Nos héros se sont tués ou se tuent. Nous devons nous mettre au pas, un pas d'hommes entravés, et marcher vers la prison de la mort... Le monde s'en va en pourriture, il se meurt morceau par morceau. Mais il lui faut le *coup de grâce*, il faut qu'il soit réduit en poussière... La ville pousse les bourgeons comme un énorme organisme vérolé de toutes parts... Nous remplissons la revue (littéraire) de notre propre merde !...

VAINCRE LES PESANTEURS

Qu'arriverait-il si, au dernier moment, lorsque la table du banquet est disposée et que les cymbales retentissent, apparaissait subitement, sans aucune espèce d'avertissement, un plateau d'argent sur lequel même les aveugles pourraient voir qu'il n'y a rien de plus et rien de moins que deux énormes étrons ! Cela, je crois, serait plus miraculeux que tout ce que l'homme a pu attendre et désirer !... «Nous sommes là au retournement complet du sucre en pourriture et cette opposition se perçoit même dans ses manifestations très accessoires. Observons par exemple, les dessus des boîtes de dragées ; de préférence ces emballages soignés, en faveur au début du siècle. On s'aperçoit que les illustrations décorant ces boîtes relèvent d'une imagerie bourgeoise issue de mythologies princières qui répond avec symétrie à l'iconographie populaire des boîtes de fromages. A la limite, le portrait d'un enfant imité du Roi de Rome par David correspond à la célèbre «Vache qui rit» de Benjamin Rabier. Il est possible de suivre les étapes caractéristiques de cette décomposition contrôlée du fromage dans l'art moderne. Les prémices se trouvent dans le style «nouille» ; un autre repère se manifeste avec les *monstres molles* de Dali, qualifié d'ailleurs par ce dernier dans une de ses intuitions farfelues de «chair», de «fromage» ; plus près de nous enfin la décomposition est tout à fait avancée avec les camemberts de César. Est-ce dans ce sens qu'il faut prendre les termes «recherche avancée», «démocratie avancée», chers à notre vocabulaire de technocrates ?... Bien entendu, cette décomposition plus ou moins habilement contrôlée ne concerne pas les seuls arts «plastiques». La littérature témoigne des triomphes de la langue verte et dans le théâtre et la danse, l'acteur abandonne de plus en plus souvent la station verticale pour se fondre dans le sol, se vautrer, ramper, grouiller avec d'autres comme un magma de vers.

L'ambivalence des symboles, dont nous avons déjà relevé des exemples, invite d'ailleurs à la plus grande prudence dans les jugements à porter sur de tels phénomènes. D'abord parce que cette pourriture mise en spectacle, constitue un reflet tellement atténué de la réalité que l'artiste fait preuve, en définitive, de plus de pudeur que d'audace - heureusement car à la limite on reviendrait au meurtre rituel. Surtout parce que ce mouvement traduit une vraie douleur, une véritable terreur et ne peut être accepté que comme un gage de renouveau. Après tout, le fumier sert d'engrais. De nombreuses traditions considèrent l'excrément comme chargé de force vitale. On connaît l'importance que revêt la bouse de vache aux Indes. Ailleurs la signification de l'or et de l'excrément se rejoint et, nous dit le Dictionnaire des symboles, «De nombreux mythes font de la charogne, du cadavre putréfié, le creuset, la matrice placentaire où se régénère la vie». Le même ouvrage, commentera l'expression «se vautrer» dans les termes suivants : «Se vautrer sur le sol, sur le sable, sur le rocher évoque le mythe d'Antée, qui était

invulnérable tant qu'elle était en contact avec sa mère, la terre... Le contact avec la terre symbolise le besoin de se pénétrer des forces telluriques, de puiser au sein maternel non pas par la bouche mais par tous les pores. Bref de se recharger d'énergies... La station couchée à même le sol, comme pour rentrer en terre, correspond symboliquement à un passage par le repos de la mort... se vautrer donne une image des mythes de la mort et de la résurrection».

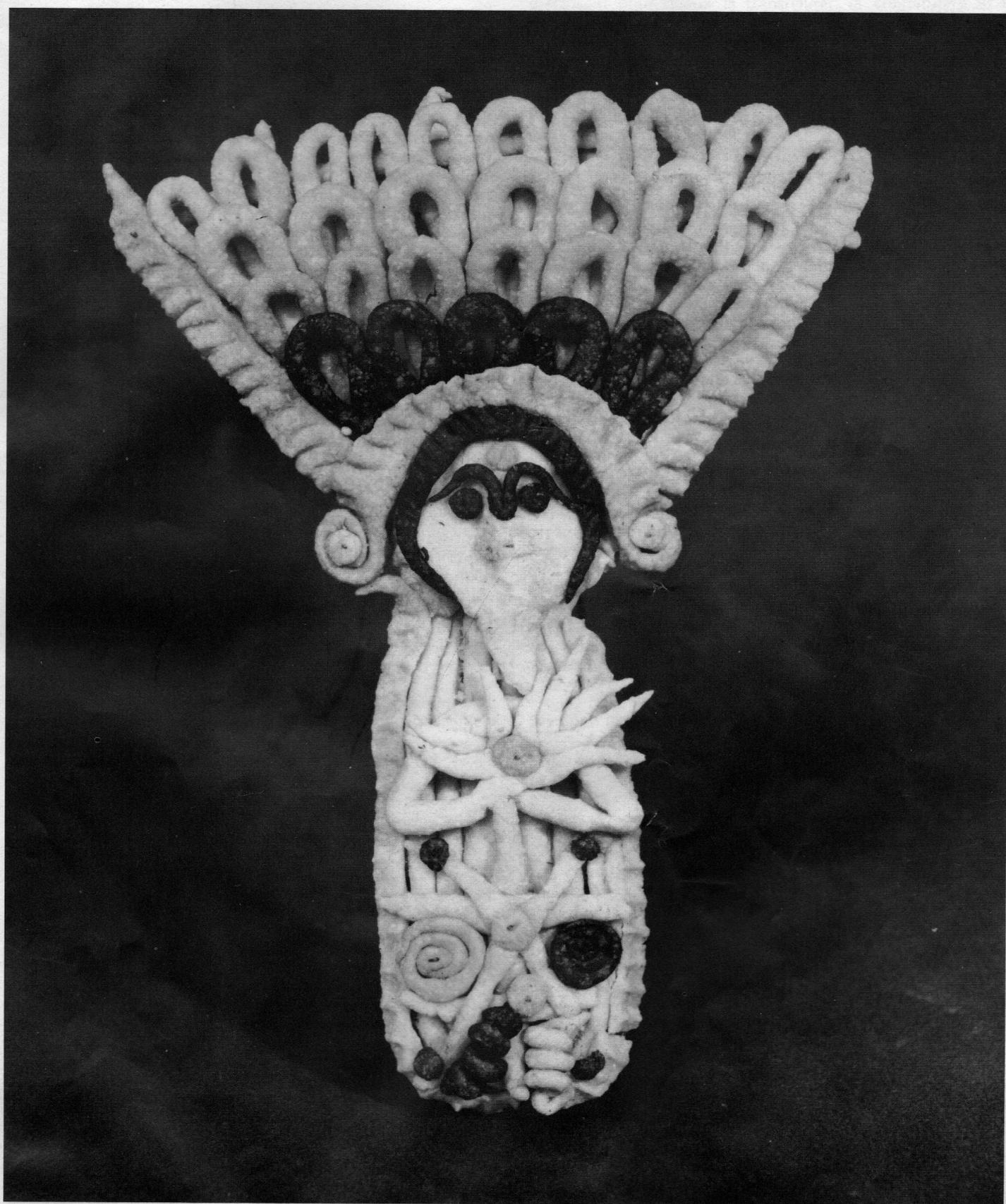
Il n'est évidemment pas sans conséquences d'observer que, sans attendre un hypothétique renouveau, l'art du sucre, des glaces, des pâtisseries, s'attache patiemment, inlassablement, au long des jours et des années, à honorer la verticale, à vaincre les pesanteurs. A moins que par un retournement de leur nature, sucre et chocolat soient accordés au courant d'art ambiant pour se faire déjection et détritus ; l'exposition en présente quelques exemples. Mais le plus souvent, la pièce montée, par définition même, est une architecture d'élévation et non un tas de cendres ; de même une glace doit-elle bien se tenir et les ressources du sucre, rivaliser avec les finesses du verre filé et les chatouillements des pierres précieuses.

A l'opposé de la dégradation, la pièce-montée participe à la fête. Il serait intéressant de poser quelques jalons pour un essai sur les parures comparées. Si tant est que l'on puisse comparer autre chose que des parures. Le dessinateur Claude, dans une caricature publiée voici vingt ans mettait en regard l'un de l'autre un pape et un mitron ; le premier portant une tiare identique au gateau porté par le second. Le rapprochement nous entraîne dans une direction utile. En évoquant la parenté entre pièce-montée et couvre-chef, il suggère une filiation entre les constructions extravagantes réalisées par certains modistes du XVIII^e siècle, à l'usage des reines de beauté de l'époque, et les échafaudages de fruits portés avec élégance par les femmes des colonies que l'on découvrait alors. Il est certain qu'aujourd'hui encore, les femmes de Bali transportant de cette manière leurs offrandes monumentales se trouvent coiffées d'architectures savantes dépassant les plus folles élucubrations chapelières.

DU CHAPEAU A LA CHAPELLE

Du chapeau à la chapelle, le raccourci est tentant. Le même dessin l'illustre avec la tiare. Sans monter si haut dans la hiérarchie bien des pâtisseries de stuc et d'or surmontent les autels des XVII^e et XVIII^e siècles. Par moment on se demande laquelle, de la table du prince ou de la Sainte Table, propose les pièces-montées les mieux réussies. Alain Gruber dans une étude sur Les décors de tables éphémères, parue en juin 1974 dans la Gazette des Beaux-Arts, ouvre son investigation par ce rappel des relations entre sacré et profane : «Le sacrifice qui est à la base de l'exercice de nos religions occidentales, est une forme de repas que le culte chrétien a encore rapproché des mœurs de la table. Or, le repas à caractère laïc offrit toujours de nombreux aspects sacrés...» Son article donne d'ailleurs l'essentiel d'une histoire de la pièce-montée en Europe et permet de suivre certains passages entre les pièces d'orfèvrerie et leurs imitations en sucre.

S'ils en sont coutumiers, les princes ne sont pas seuls à s'offrir des fêtes. A intervalles réguliers, pour des noces, des clotures de moisson, des célébrations patronales, le peuple des campagnes retrouve le rapport entre fête et festin. Les pâtisseries sont traditionnelles. Chaque région possède ses types de gâteaux aux origines lointaines. Le sucre ne fait son apparition ici



Offrande aux dieux Pâte de riz modelée et frite (Bali) hauteur 25 cm Photo C. Astuguevieille

qu'au XIXe siècle, comme les pièces-montées, au moment où la cuisinière familiale cède la place à des professionnels ayant fait leur apprentissage dans les villes. Bien entendu, il ne viendrait à personne l'idée de ne pas consommer ces desserts ! Si c'est beau pour les yeux, la bouche réclame son dû - à juste titre. Il faut être rassasié pour se contenter de «manger des yeux».

ART-BOUFFE OU OPERA-BOUFFE

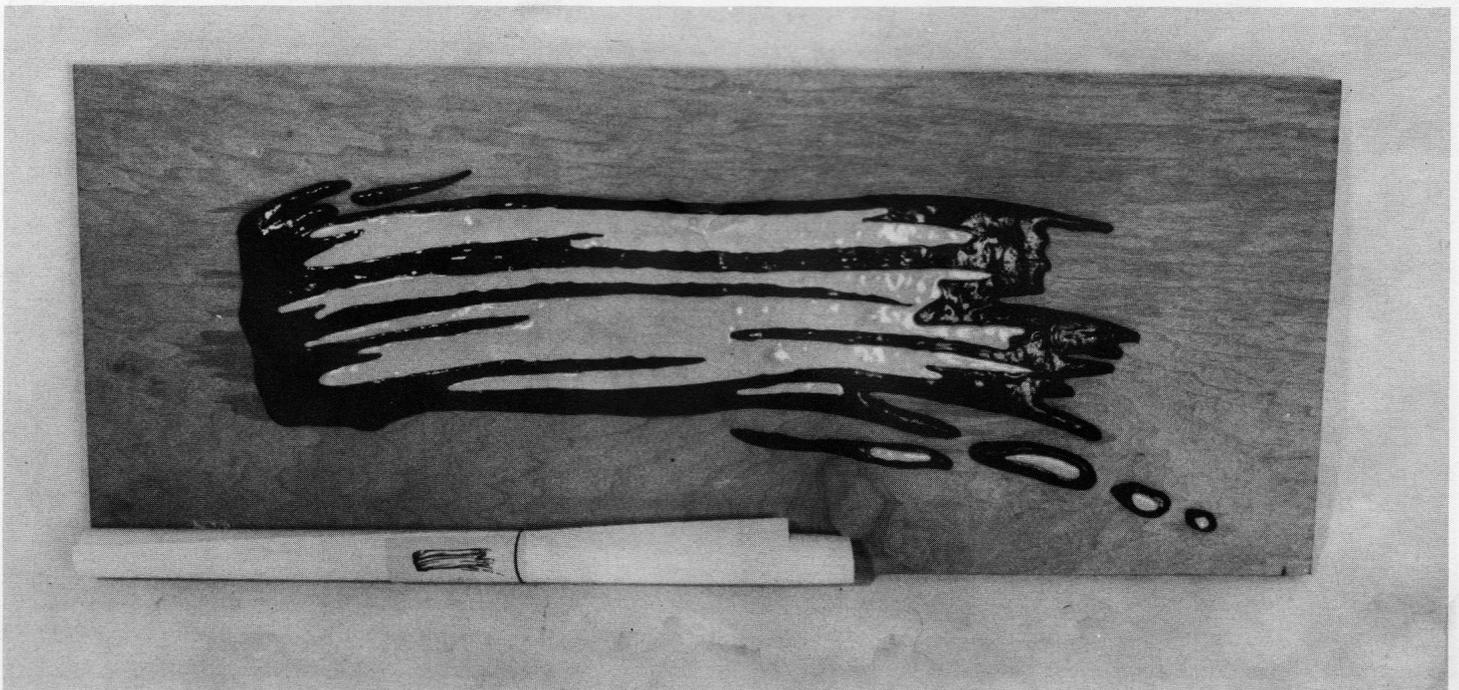
A quel degré de bonnes digestions faut-il arriver pour qu'il soit concevable de présenter une exposition comme *Sucre d'art* ? Ici l'expression «civilisation de consommation» trouve un couronnement. En même temps est illustrée l'évidence exigeant la satisfaction des besoins élémentaires avant la manifestation des désirs esthétiques. Rien d'étonnant à ce que les expositions analogues à celle-ci soient rares dans le passé. A côté des manifestations dont Pierre Restany parle d'autre-part, quand Daniel Spoerri et d'autres artistes officiaient en revendiquant la qualité de créateurs, on peut citer deux expositions illustrant bien chacun des pôles à partir desquels le thème peut être observé : la tradition populaire et les créations savantes. Il y a quelques années Raymond Humbert, alors directeur de la Maison du Coche d'eau à Auxerre, proposait sous le titre *De la cuisine à la sculpture gourmande*, une illustration populaire du sujet, tandis qu'à Bâle, Alain Grüber avec *Décors de la table à travers les siècles*, évoquait l'aspect aristocratique et bourgeois, dont l'article précité rappelle les fastes. En concevant l'exposition présente avec Guy David, Dorothee Selz a mêlé les deux mouvements. Les sources sont d'ailleurs évidentes chez elle : d'un côté la multitude d'objets populaires formant son environnement familial, de l'autre le goût pour les recherches contemporaines touchant le «Eat-art». De l'Espagne à Bali, de la France au Mexique, de la confiserie bon-marché aux chefs-

d'œuvre raffinés, l'éventail des objets présentés est grand ouvert. Nous nous trouvons confrontés à une manifestation complexe concernant à la fois l'art populaire et l'art d'une élite : l'artisan et l'artiste.

Alors, entendons-nous déjà, ce n'était pas assez de l'exposition *Artiste/Artisan* ? Pas assez des équivoques et autres propos discutables sur les «métiers d'art»? Pas assez des jeux fragiles du textile, du papier, des ficelles ou du bois confrontés à des pierres précieuses ? Pas assez des discussions entre l'utile et le décor, entre la forme et son contenu ?

Oui, d'une certaine manière, cette exposition prolonge *Artiste/Artisan* ? L'unité est plus nette ici, presque tout est œuvre d'artisans et il y a un dénominateur commun de taille : tout se mange. Pourtant, une fois de plus, la réflexion sur la nature de l'art et sa fonction se trouve propulsée aux quatre horizons. Pensons que la confiserie est souvent de la «céramique qui se mange» et nous trouvons chez les cuisinières connaissant bien leurs fourneaux des comportements de potiers. Pensons, devant telle ou telle reproduction de monuments en sucre ou en chocolat, à l'art du copiste, à la difficulté du passage allant de l'imitation à l'invention. Pensons au rôle social de cet art qui réunit, donne la joie sans prétention (On peut parler *d'art-bouffe*, comme on dit *opéra-bouffe*). Pensons tout particulièrement aux relations entre l'art et la fête ; sans oublier la valeur symbolique des matériaux dont il a été question... Tout cela est déjà riche de résonances. Mais l'impression dominante, la surprise heureuse, espérons-le, dont le visiteur éprouvera le pouvoir, reste qu'au-delà des angoisses putréfiées, des quêtes nocturnes et de la dégradation dont se nourrit aujourd'hui l'art contemporain, on se trouve ici devant une autre zone, où la mort se métamorphose sous le signe du jardin des délices.

Jean-Marie Lhôte



Lichtenstein Coup de pinceau 1971 Photo Musée des Arts Décoratifs Paris

Soucieux d'une part, d'informer le public et d'autre part, de promouvoir l'art contemporain, le musée Cantini proposait en décembre et janvier derniers, une exposition sur le thème Artiste-Artisan.

Pour tenter de répondre à cette interrogation, chacune des six salles du musée était consacrée à un matériau : le fer - le verre - le bois - le textile - le papier - la terre - et l'ensemble présentait une confrontation historique de créations d'artistes et d'artisans dont les plus anciennes remontent au Vè siècle avant J.-C.. Des bijoux de verre et de pierre en provenance de Mycène et de Phénicie étaient ainsi mis en parallèle avec des créations de bijoux contemporains tels ceux de Gilles Jonemann, Claude Pelletier, Ginette Monod, Berrocal et César.

Le musée devient alors ce lieu critique et vivant où l'on tente d'abolir, ne serait-ce que le temps d'une exposition, nos préjugés de « connaissances et d'opinions » et où l'on dénonce efficacement toute valeur a priori des mots, des choses et des étiquettes abusives.

Mais faire (ou ne pas faire) de différence entre ces deux mots tellement chargés de connotations, est-ce réellement possible ?

D'emblée, le ton est donné et le problème cerné par une mise en condition du public ; car de la rue à la dernière pièce consacrée aux créations « en terre », le parcours est jalonné, sans aucun souci d'esthétique ou d'ordonnance, de mottes et boudins de terre rouge d'Aubagne. La matière est donc là, naturelle et riche de transformations possibles, sollicitant la main, l'outil, l'idée, la pensée, tout à la fois de manière indissociable, pour la transfigurer en un acte privilégié. C'est alors par la **transformation** et la **création** que se réalise l'unité, mais par là aussi qu'apparaissent les premières divergences.

L'art échappe à toute explication, mais à travers l'éclatement du langage plastique, il nous faut cependant retrouver une pluralité de coordonnées pour en décrypter le fonctionnement et « l'intention ».

Si l'artisan fait d'un objet un « produit fini », l'artiste fait d'une recherche, d'une création, un « produit symbolique ». En exposant le propre fonctionnement de sa recherche, sa propre démarche dialectique, il nous met en condition de réflexion et d'« imagination ». Par un certain abandon de références, une manière d'aborder la matière, d'en révéler les composantes, d'en privilégier la présence et en s'investissant entièrement dans une réalisation au déroulement inéluctable mais contrôlé, l'artiste et l'artisan se rejoignent sur le même terrain pour déposer les empreintes de leurs préoccupations secrètes.

Le parcours de l'exposition révèle tout un répertoire de techniques et d'inventions, en faisant parler la matière, en la

maîtrisant pour mieux la transfigurer, la « re-naturer » et la transposer en un langage qui donne à voir, à penser. Notre perception est alors aiguïlée, stimulée par ces diverses écritures de la pensée inscrites dans des œuvres ouvertes.

A la diversité dans le choix des collections d'objets traditionnels de Provence ou d'Italie du XVème au XIXème siècles, répond une égale diversité d'expressions d'auteurs contemporains.

Il n'est pas possible dans le cadre de cet article d'énumérer toutes les composantes mais cependant on peut retenir quelques réalisations d'intentions et de matérialisations très différentes qui illustrent bien l'unicité artiste/artisan, au sein d'un ensemble d'objets proposés au regard et à la réflexion sur un même plan d'égalité spatiale et d'anonymat.

Tout d'abord, diverses expressions du verre : une extraordinaire collection de cannes, pipes et épées du XVIIIème siècle italien, des verres soufflés de Claude et Isabelle Monod, réalisés en 1977 dans une tradition repensée des techniques de Gallé et Morinot, le verre coulé dans un geste maîtrisé de César et enfin les bijoux de Gilles Jonemann qui sollicitent notre éveil à la beauté d'objets déchargés de leurs connotations habituelles, en retrouvant le pouvoir d'expression authentique de l'argent, de l'ardoise, de l'ébène, du ciment, de l'altuglas, de l'or, de la brique... Pour le bois, Toni Grand expose sous le titre « sec, équarri, abouté en ligne courbe fermée ». Une définition qui donne à lire le récit des mutations qu'il infléchit ou qui l'infléchissent en choisissant le bois vert ou sec.

Du matériau si fruste qu'est le papier, de nombreux auteurs révèlent les richesses de vocabulaires et d'expressions. Tel Bertholin présentant des papiers mâchés et peints façonnés en objets hétéroclites et délibérément primitifs, tels les cartons, papiers, imprégnés, brûlés, pliés, lacérés, troués, de Robelin, d'Anne-Marie Pêcheur, de Dominique Gauthier et surtout de Jean-Baptiste Audat qui, en déchirant le matériau en bandes peintes, décollées puis recollées ou superposées, reconstitue le papier en camaïeux de mauves et en décuple l'expressivité.

En matière de textiles, peu de nouveautés, mais la sélection opérée permet d'en retrouver les différentes orientations. Aux œuvres actuelles sont confrontés des piquages, tartans et patchworks du XIXème siècle, des tissus provençaux et des broderies et dentelles de Venise qui accusent l'écart fondamental entre des objets utilitaires et les recherches structurales contemporaines.

Un certain nombre de tapisseries murales ; murs de laine chaleureux et denses, aux couleurs chaudes et sensuelles de Grau-Garriga, de Leence Seija, broderies de laine d'Elisabeth Baillon, macramés de Turquoise. volume et mouvement suggérés par la présence d'un costume de théâtre en macramé de Françoise Cullet (voir entretien) et enfin des recherches ayant pour dénominateur commun la manipulation du tissu. Les tensions dynamiques des tressages de sangles de Daniel Graffin, les objets - tissus - mémoires de sensations de Jeanne Gérardin (voir entretien) et une toile tissée de François Rouau. Il faut ajouter les tissus pliés, brûlés de J.-C. Jaccard, occupant l'espace entre les salles et la série d'outils de cordes ligaturées, sortes d'empreintes, de tracés d'actes du même auteur et enfin, les tissus cousus et peints de Viallat. On peut mentionner également le travail remarquable de Max Charvolon, confrontation du bois et de tissus cousus.

De l'ensemble présenté, se dégage l'expression « signifiante » de la création artistique, mais aussi, cette présence physique de la réalisation, empreinte de la démarche et de la signification même. Exposition donnant à voir, à penser ; mais donne-t-elle l'impulsion au « faire » ?

Chantal de Tastes.

entretien

A exposé au Musée Cantini dans le cadre «d'Artiste - Artisans» et en décembre à la galerie Influx à Marseille. Professeur à l'École des Beaux-Arts de Marseille Lumigny.

En abordant les créations de Jeanne Gérardin, on se sent impliqué sensitivement par ces vibrations chromatiques de tissus enroulés, nous livrant par le libre parcours de la spirale, l'itinéraire sensible de son identité.

Ces «objets-tissus» ou «sulfuramites» se présentent comme de petites sculptures faites de bandes de tissus de couleurs vives, pliés, déchirés, coupés ou sciés, puis enroulés, fixant dans le discours émotionnel de la spirale, ses pulsions immédiates, comme une sorte de catharsis, auto-projection de sa vie intérieure du moment.

La spirale est le moteur et le leitmotiv de son inspiration, et ces objets-tissus sont un peu comme un cylindre plein, sorte de tronc dont on aurait coupé la tranche et dont on verrait les nervures d'âge, correspondant ici à la trace de ses «instants» d'une subjectivité bien maîtrisée en langage universel, et répondant à des «désirs impératifs, physiques et sensuels».

C'est en «réaction à la nature figée et dure des autres matériaux», qu'à la suite de recherches en vitrail, peinture, sculpture, elle découvre avec les tissus une «satisfaction physique et matérielle» laquelle s'enrichit de toute une gamme de couleurs et impressions à l'état brut répondant à un non moins riche vocabulaire de sensations.

De ces empreintes tactiles, c'est une invitation à la poésie, à l'imagination, à la méditation que vitalise et dynamise la spirale.

Ce qu'elle veut c'est un «art souple, qu'il n'ait rien de dur, ni définitif, sans références, et qu'il soit aussi de la sculpture. Un travail de sculpture qui ne nécessite ni matériel lourd, force physique intense et travail laborieux».

«C'est aussi dit-elle, un art que je veux définir comme un art qui peut aussi appartenir plus à la femme qu'à l'homme. Il faut retourner à l'instinct, comme nos mères filaient et tissaient. Freud considère les techniques nées de la féminité. Ces techniques que le sexe masculin s'approprie dans l'art contemporain».

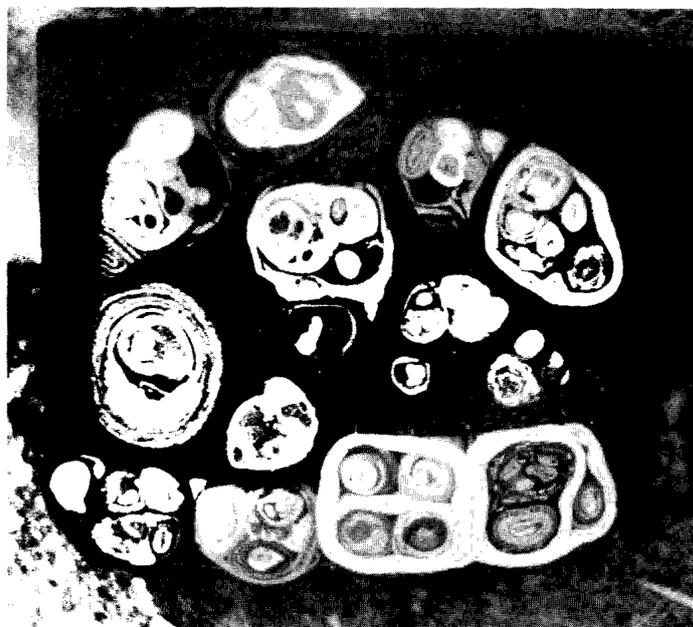
Par cette technique d'une richesse insoupçonnée, elle peut fixer à tout moment et en tous lieux cette série d'instantanés qu'elle veut «spontanés, inattendus, imprévisibles» qui requièrent cependant son investissement total dans leur réalisation.

C'est donc une écriture, mais qui se refuse aussi à en être une, car elle tient avant tout à préserver sa liberté en dehors de tout concept, système de pensée et d'ordonnance des choses.

Tout se passe en cours de route, tissu par tissu, fil par fil, la forme se construit, le volume apparaît et l'unité se construit par fragments ajoutés, trésors d'instantanés liés comme sont liées nos pensées les unes aux autres. Comme la musique de Terry Riley «la spirale, l'enroulement pendant des heures hors du temps. Le thème répétitif s'élargit à l'intérieur du thème répétitif, s'ajoute et se détruit, par la quantité. Les forces s'annulent tout en s'accumulant».

Pour répondre aux besoins d'accrochage de l'exposition au musée, les objets-tissus sont fixés dans des petites boîtes de carton noir mat, ce qui est assez gênant pour une première lecture, car elles apparaissent comme un simple objet plastique. Et là n'est pas du tout son intention. Ces objets-tissus ne sont en général pas «bloqués» et peuvent être «à tout moment déplacés» ce qui offre au mur-support, un jeu infini de correspondances.

A la galerie Influx elle investit tout un mur, d'une quarantaine de boîtes en carton noir, desquelles sortent dans un «vrai délire» des sculptures textiles de tissus et fils. C'est un peu comme une «immense armoire à sensations» et dans chaque boîte de ce «journal intime, elle a déposé une pensée de quelque chose». Présence dense de cet art souple, de ce mur vivant dont chaque élément peut être déplacé. Un art libre de toute contrainte, de support et de théorie, un art dynamique et sensuel qui explore l'intériorité des choses et de l'être. Créer devient ici un art du plaisir.



J. Gérardin Enroulement Photo J.G.

entretien

La Galerie André Nègre à Marseille présentait en décembre dernier, la première exposition de Françoise Cullet, dont une des créations figurait parallèlement au Musée Cantini dans le cadre de l'exposition «Artiste-Artisan».

C'est dans une originale mise en scène que Françoise Cullet nous fait connaître son univers fait d'une récente expérience théâtrale : des masques, des costumes de théâtre (faits de coton, ficelles ou laines mèches colorées), des tentures énigmatiques (alliant du bois, des roseaux, des marrons...) et tout en macramé dans une technique superbement maîtrisée suggérant poésie et expression répondant à la vigueur et à la souplesse des matériaux.

C'est ainsi qu'intuitivement, de la conception à la réalisation et laissant une large part à l'improvisation, elle nous livre son message en captant tout le pouvoir expressif du vocabulaire de base du macramé : baguettes, demi-clefs... lui permettant d'explorer et concrétiser son étrange fascination pour les structures et reliefs de choses de l'univers : en particulier les visages, animaux et les insectes, les structures organiques.

Ce qui est captivant dans les traductions plastiques qu'elle propose, c'est le pouvoir d'expressivité dont sont empreintes ses masques qui semblent avoir un «regard», un sourire, une énigme, et les vêtements qui semblent «habités».

Cette présence que renforce l'espace théâtral qu'elle a voulu créer en intégrant ses œuvres à des souches d'arbre, des sortes de cornes en bois, un moule en bois d'une vieille hélice de bateau... certains de ces éléments évoquant en contrepoint de ses réalisations d'étranges carapaces d'animaux fabuleux.

Le masque intitulé «Lecherous Leer and Grim» est assez étonnant : une sorte de «vieux sage» au regard et au sourire à la fois menaçant et ironique, une «sensualité» qui attire et effraie et «toutes sortes de choses qui sortent de sa tête comme remplie de rêves».



F. Cullet et Vêtement macramé Photo E. Sarxian

Mais derrière ces masques, que cherche-t-elle ? Car un masque cache toujours quelque chose et c'est au-delà des masques, ce qui signifie aussi au-delà des apparences, qu'elle cherche le chemin de la connaissance et de la création en essayant de comprendre ce que transmettent les visages, ce qu'ils expriment et ce qu'ils cachent à travers leurs contradictions ou de l'harmonie des apparences.

En s'identifiant à ces masques, le spectateur les charge de sens suivant l'idée qu'il a de ce qui est représenté, et chacun y voit ses propres fantasmes.

Cette étape du vêtement et de l'utilitaire lui a été indispensable afin de «prendre conscience du volume, du mouvement, de l'espace et des rapports de proportion».

Ceci lui permettant d'essayer de formuler dans ces recherches actuelles, une liberté plus grande du vêtement qui «suivrait le mouvement d'une façon intéressante», et ne changeant de grosseurs de ficelles, de passer à une autre échelle pour parvenir peut-être un jour à réaliser son univers théâtral dans l'idée personnelle qu'elle s'en fait. C'est par une attention exigeante et patiente qu'elle cherche la vérité de la forme, de l'expression en donnant à ces matériaux et à ce rythme propre du macramé son maximum d'expressivité.

Chantal de Tastes

Dans le numéro de Juin nous publierons une liste des stages Tapisserie/Tissage/Arts Textiles. Envoyez nous de la documentation ou des précisions sur les stages que vous organisez (dates, programmes, prix) Ecrire à M. Thomas/ Driadi 62 rue Hoche 92700 Colombes.

Dans le numéro de Septembre nous publierons une liste des principaux salons, biennales, triennales... présentant des sections tapisseries. Signalez nous ceux auxquels vous participez. Ecrire à E. Martin/Driadi 6-8 rue Felix Faure 75015 Paris.

Dans le numéro de Décembre nous republierons la liste des fournisseurs Tapisseries Arts Textiles. Aidez-nous à la mettre à jour (nouvelles adresses, nouveaux matériaux, nouveaux prix...) Donnez nous vos impressions sur les prix, la qualité.

Ecrire à Renée Fourquez/ Driadi 38 avenue du Roule 92200 Neuilly ou à Françoise Pelenc/Driadi 41 avenue de Clichy Paris



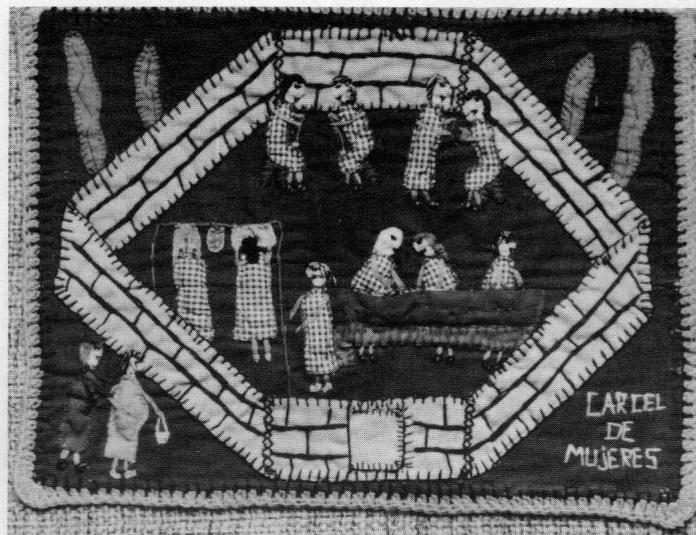
les arpilleras

Les arpilleras... des broderies traditionnelles, œuvres des pauvres femmes des favellas. Elles étaient faites autrefois avec des matières plutôt conventionnelles. Aujourd'hui, les mêmes femmes, victimes d'un régime inhumain, épouses d'emprisonnés, veuves de militants passés par les armes ou morts sous la torture, brodent, clandestinement, leur vie quotidienne de misère, leurs luttes et leurs espoirs. C'est là une nouvelle forme d'expression et une nouvelle forme de combat encore jamais vus. Dieu sait que, depuis des décennies, et jusqu'à nos jours, des hommes ont été déportés, torturés par milliers, et tout récemment encore, l'Amnisty International a établi un constat effarant dans ce domaine. Nombreux sont les pays de dictature et d'oppression où les anciennes méthodes nazies sont encore de rigueur. Depuis des décennies aussi, on a pu faire l'inventaire des chants, des écrits, des objets fabriqués dans ou autour des prisons qui exprimaient la révolte, la résistance. Mais, dans ce folklore émouvant, les arpilleras reflètent la sensibilité et la naïve et puissante force d'imagination de tout un peuple. Les arpilleras sont étonnantes. Aidées par les organisations clandestines, mais aussi par l'église chilienne, les femmes se réunissent dans des ateliers improvisés et elles composent avec des déchets de tissus, de petits tableaux d'une éloquence accusatrice. Ces arpilleras se vendent principalement à l'étranger. Le produit de leur vente en Europe est ensuite acheminé vers les centres d'entraide aux familles des prisonniers, des émigrés, des disparus ou des chômeurs.

André Jacques, sous les auspices de la Cimade (Conseil œcuménique des églises), vient d'éditer un livre qui reproduit, en couleurs, une sélection de ces œuvres, livre qui a connu un succès fulgurant. On y voit des enfants chercher, la nuit, la nourriture dans les poubelles, d'autres rêvent de pain ou le mendient auprès des passants. Une femme raconte la vie qu'elle mène dans la maison depuis qu'on lui a coupé l'électricité. Certaines arpilleras dénoncent le chômage et l'alcoolisme qu'il entraîne. Une autre reproduit la vie quotidienne d'une femme qui travaille tard dans la nuit pendant que les enfants dorment. D'autres évoquent les queues devant la boulangerie ou le mont de piété. Certaines œuvres saisissent sur le vif des moments de la vie des prisonniers ou des prisonnières, voire des scènes de torture. Il est difficile de circonscrire en quelques mots la richesse des thèmes, mais il faut souligner que ces tableautins sont empreints d'une vitalité, d'une richesse de couleurs et d'un talent de composition qui les mettent, parfois, au même niveau que les œuvres picturales dites « naïves » les plus accomplies. Les textes choisis par André Jacques dans les œuvres de Pablo Néruda, Brecht, Nazim Hikmet, Esteban, Gumucio, ou qui éclairaient politiquement et socialement les thèmes évoqués, constituent un heureux contrepoint à l'image.

Un livre d'art, mais aussi un livre sur l'une des grandes tragédies de notre temps que chacun devrait avoir dans sa bibliothèque.

Mars 1978. **Sonia Kédros**



Un peuple brode sa vie et ses luttes

peut être commandé au prix de 50F l'unité (franco de port), en envoyant un chèque postal ou bancaire ou un mandat à l'ordre de CIMADE, 176 rue de Grenelle 75007 Paris C.C.P. 4088-87 Paris, en indiquant les noms, prénoms et adresse du destinataire, en datant et signant la commande.

bibliographie tapisserie/textiles

La plupart de ces ouvrages ou revues se trouvent dans les bibliothèques spécialisées. Nous avons indiqué par un code trois d'entre elles F. Bibliothèque Forney, 1 rue du Figuier Paris, A Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs, B Bibliothèque d'information publique Centre G. Pompidou

REVUES

L'ATELIER DES METIERS D'ART 18 rue Würtz 75013 Paris	Fondée par Colette Save. Une revue devenue classique. Chronique régulière de P. Ryall. Abonnement 1 an : 60 F F. B.
ARTISANAT - ART 121 Chemin de Dinant 5 170 Profondeville Belgique	Mensuel (sauf Juillet et Août). Abonnement de soutien à 10 numéros : 100 FB (compte 001.03430 68 55). 4 pages mensuelles sur le textile et la céramique éditées par la galerie «La Main» 116 rue de la Victoire 1060 Bruxelles
TEXTILKUNST - Information für kreatives Gestalten. Verlag M. und H. Schoper 3 000 Hannover 81 Grazer strasse 20 Postfach 810669 Allemagne fédérale	Revue trimestrielle, art et artisanat, textiles anciens et contemporains parfois des numéros spéciaux (Septembre 1977, les poupées). Abonnements 4 numéros : 30 D. M.
CRAFT HORIZONS. The american crafts council 44 West 53 rd Street. New-York 10 019 USA	Tout l'artisanat américain, de nombreux articles sur les arts textiles. F.
FIBERARTS. 3717. 4 th N. W. Albuquerque New Mexico 87107	Bimensuel. Artisanat et techniques. F.
SHUTTLE, SPINDLE AND DYEPOD. published by the Handweavers guild of America Inc. 65 La Salle Road. P. O. Box 7. 374 Wert Hart ford Connecticut 06107	Mensuel. Classique américain pour les tisserands. F.
A. F. F. American/Fabrics/Fashions. 24 east 38 street N. Y. 10016 USA	Publication trimestrielle luxueuse destinée aux professionnels de l'industrie textile. Publie régulièrement des interviews, articles, études, sur les arts textiles anciens et contemporains. Abonnement 4 numéros : 40 dollars F.
WORL CRAFTS COUNCIL BULLETIN. 29 Wert 53 rd Street New York. N. Y. 10019 U. S. A.	Trimestriel de 4 pages. Les nouvelles, la littérature, les expositions au plan international. Réservé aux membres du conseil mondial de l'artisanat. Photocopie sur demande au journal contre 2 F en timbres postes.
CRAFTS. Published by the Crafts advisory commitee. 12 Waterloo Place. London S W 1 Y 4 A U	6 numéros par an. Abonnement étranger : 5 livres 10 p. Excellente revue sur l'artisanat d'art. Nombreux articles sur la tapisserie. En vente à Beaubourg (Librairie Flammarion 4).

LIVRES

FRANCAIS

Le travail dans la tapisserie du Moyen-âge. Ed. Pierre Cailler. Genève Paris.	J. Lurçat 1947	Une vision poétique de la tapisserie.
Le bestiaire de la tapisserie du idem	J. Lurçat 1947	La renaissance de la tapisserie selon J. L.
Muraille et laine Pierre Tisné Paris	G. Bazin, J. Lurçat, J. Picart le Doux, M. Saint-Saens, L. Degand, F. Tabard, D. Majorel, G. Yver.	Le renouveau français de la tapisserie de peintre.

ENTRE LES LIGNES

La tapisserie et le tapis en France	R. A. Weigert 1964		F. A.
Le grand livre de la tapisserie. Hachette.	P. Verlet, M. Florisoone, A. Hofmeister et F. Tabard. 1965. Réédition 1977.	Un classique qui vient d'être réédité et actualisé par une documentation sur les biennales de Lausanne	F. A.
L'apocalypse d'Angers. Caisse Nationale des Monuments Historiques et des sites	R. Planchenault 1966	Une lecture illustrée des tentures d'Angers	A. F.
La tapisserie des origines à nos jours. Hachette.	M. Jarry 1968	classique	F. A.
Tapisseries de notre temps. L'Oeil du temps. Paris	V. Fougère, M. Tourlière 1969	Un classique qui a fait le point d'une époque.	F. A.
La tapisserie. Ed. Bonvent. Genève.	J. Coffinet, M. Pianzola 1971	Un parcours technique (attendre plutôt la parution en France de Pratique). Epuisé après faillite de l'éditeur (en solde). Editions anglaises et allemandes.	B. F. A.
Arachné ou l'art de la tapisserie. Ed. de la Coulouvrenière. Genève.	J. Coffinet 1971	Pour mémoire (voir «les Métamorphoses» du même auteur)	B. A. F.
Tapisserie : méthode et vocabulaire. Imprimerie nationale. Paris.	N. Viallet 1971	Illustré de nombreux exemples anciens et contemporains, un lexique indispensable (voir commentaire DRIADI n° 3).	B. A. F.
Les belles heures de la tapisserie. Les Clefs du temps. Paris	D. Boccara 1971	Les belles images de la tapisserie.	F. A.
Tapisseries de la jeune Egypte. Gründ.	R. W. Wassef 1972	L'expérience de l'architecte égyptien	F.
La nouvelle tapisserie. Bonvent. Genève	A. Kuenzi 1973	En solde. Le premier classique sur l'art textile découvert par les biennales de Lausanne. Une brève analyse des sources et la parole laissée aux créateurs.	B. A. F.
Sheila Hicks	M. Levi-Strauss, S. Langlois et P. Horay 1973	Un livre document qui mériterait d'être déjà complété par l'analyse des derniers développements d'une œuvre singulière.	B. F. A.
La tapisserie, art du XXè siècle. Office du Livre. Fribourg.	M. Jarry 1974	Un bon parcours de la tapisserie des peintres.	B. A. F.
Tapisserie - Dentelle Hachette	G. Villeneuve 1976	Le regard d'une journaliste sur la tapisserie française.	F. A.
Pratique de la tapisserie. Ed. du Tricorne (Genève) Dessain et Tolra (France)	J. Coffinet 1977	La haute lisse de A à Z (voir analyse DRIADI n° 5)	
Métamorphose de la tapisserie. Ed. du Tricorne Genève	J. Coffinet 1977	Le jeu de ping-pong Arras - Bruxelles. Pour mieux comprendre les rapports historiques lissiers-peintres de cartons.	
La tapisserie. Editeur officiel du Québec diff. la Documentation française	M. Bernatchez, G. Harvey, Perrier 1977	Techniques et sur le textile.	anevas. Expressionsourdissage. Plus rapiographiques de créa-

ENTRE LES LIGNES

Le tissage. Chêne/Dessain et Tolra.	J. Anquetil 1977	Les classiques du tissage.	A. F.
Richesse du tissage.	D. J. Willcox		A. F.
Le tissage. Solar.	D. Fontanille 1976		F.
Le tissage à la main. Presses de l'Est Montbéliard	P. Ryall 1974		A. F.
Apprenons à tisser. Office du livre Fribourg Dessain et Tolra (France)	E. Debetaz-Grünig 1977	Un très bon livre sur le tissage.	F.

LIVRES

ANGLAIS

The technique of woven tapestry. Batsford Londres	T. Beutlich 1967	Les cadres, les métiers, quelques exemples de dessins textiles (voir analyse DRIADI n° 1)	F.
The technique of rug weaving. Faber and Faber Londres	P. Collingwood 1968	Un livre professionnel par un enseignant. Les métiers. Les points. Tous les points noués. Énormément de dessins.	F.
On weaving. Connecticut Wesleyan University Press.	A. Albers 1965	L'enseignement du Bauhaus par la femme de J. Albers. A l'origine de tout l'art textile américain. Réédité régulièrement.	F.
Creative design in wall hanging, weaving patterns based on primitive and medieval art. Crown pub. Inc. New-York.	L. Blumenau 1ère éd. 1967 4è éd. 1972	Un survol des techniques textiles. Un excellent livre de collection.	F.
The Ashley book of Knots. Faber and Faber.	C. W. Ashley 1944. Dernière édition 1977	3854 nœuds. Un langage textile qui demande des efforts mais dont le vocabulaire est d'une richesse incomparable.	A.
Tread, an art form. Studio Vista Londres	I. Waller 1973	Le plaisir de la liberté technique	F.
Off the loom : creating with fibre. Studio Vista / Creating rugs and wall hangings : A complete guide.	Sh Marein 1970	Tous les arts du textile du tissage à l'appliqué. Glossaire, technique, points. Juste assez pour mettre	
Beyond Craft, the art fabric. Van Nostrand Reinbold	M. Constantine J. L. Larsen	Voir commentaire DRIADI n° 2	
Soft sculptures and other soft art forms.	D. Meilach, G. Allen et Unwin 1974	Un essai de classement de sculptures inclassables. Une iconographie incomparable sur le sujet.	F.
Textiles of ancient Peru and their techniques. Univ. of Washington Press.	R. D'Harcourt 1974	Traduction d'un texte français paru en 1934 et non réédité en français. Ed. française originale.	A. F.
Baskets as textile art. Studio Vista Londre	Ed. Rossbach 1973	Le langage textile dans son expression vannerie au travers des différentes civilisations, par le meilleur spécialiste mondial, professeur à Berkeley.	F.
The art of weaving. Van Nostrand Reinh.	E. R. ... 1970	Les différents types de métiers, l'équipement, les fibres, les armures, le dessin. Quelques données sur la tapisserie et les tapis.	F.

ENTRE LES LIGNES

Contemporary batik and tie-dye. Crown Pub. Inc. N. W.	D. Z. Meilach 1973	Renaissance de techniques anciennes de teintures.
Creating art from fibers and fabrics. Chicago Henry Regnery Co.	D. Z. Meilach 1972	
Weaving off-loom. Chicago Henry Regnery Co.	D. Z. Meilach 1972	
The techniques of sprang. Faber and Faber Londres	P. Collingwood	Le livre le plus détaillé par le meilleur spécialiste du sprang. Un esprit mathématicien au service d'une des techniques les plus anciennes. F.
Creating rugs and wall hangings Studio Vista Londres	S. Marein 1975	Glossaire bien illustré des techniques textiles F.
Knots and netting. Studio Vista Londres	I. Waller 1977	Les nœuds les plus expressifs et leur emploi contemporain. F.
The carpets of Aubusson F. Lewis publishers limited	M. Jarry 1969	Une production d'Aubusson moins connue : les tapis.
Fiber Structures. Van Nostrand Reinhold Comp.	I. Emery	
The primary structure of Fabrics Textile Museum Washington.	I. Emery 1966	
The dyers art. Van Nostrand Reinhold.	J. L. Larsen 1977	Les techniques de teintures des civilisations du monde entier et leur actualité contemporaine.
Textiles Sculptures. Studio Vista	I. Waller 1977	Après une brève introduction sur les tendances contemporaines, le portrait de différents créateurs, d'Abakanowicz à C. Zeisler. F.
Textiles collections of the world Vol 3 France. Studio Vista Londres	C. Lubell 1978	Toutes les collections textiles de France. Précis et remarquablement illustré



LIBRAIRIES SPECIALISEES

ARTCURIAL 9 avenue Matignon 75008 Paris (dépôt du DRIADI)
 LA HUNE 170 boulevard St Germain 75006 Paris (dépôt du DRIADI)
 LIPAC 40 rue St André-des-Arts 75006 Paris (dépôt du DRIADI)
 LIBRAIRIE DU MUSEE DES ARTS DECORATIFS (Galerie Jean Fournier) 107 rue de Rivoli 75001 Paris (dépôt du DRIADI)

IMPORTATION D'OUVRAGES ETRANGERS

OFFILIB 48 rue Gay Lussac 75005 Paris
 PUF ETRANGER 17 rue Soufflot 75005 Paris
 FNAC MONTPARNASSE 136 rue de Rennes 75006 Paris

CALENDRIER DES EXPOSITIONS

textiles france

SIN'PAORA

15 rue E.Marcel 75001 Tel 508 98 91

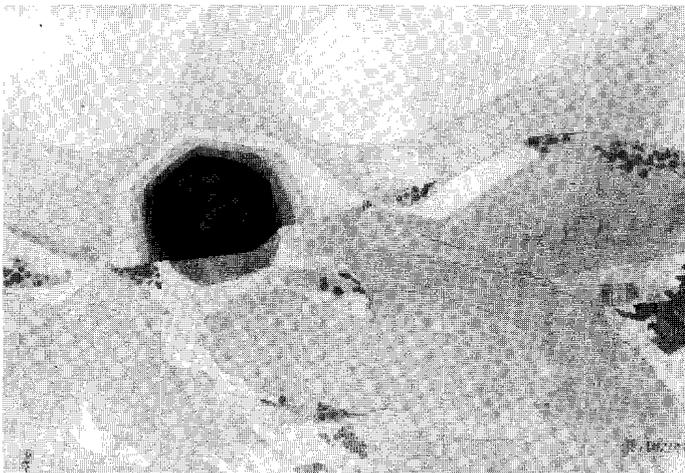
JEAN LOUIS VIARD Tapisseries

Jusqu'au 14 Avril

...j'ai porté mes efforts sur la conception et la réalisation de compositions établies en partant de matières et de matériaux différents et de leur juxtaposition. Aujourd'hui je veux parvenir à un heureux équilibre plastique, entre d'une part, fils d'acier de valeurs variées, fils de nylon et d'autre part, fils de lin, fils de chanvre et évidemment fils de laines, cherchant à allier grande sobriété de couleurs et sonorité assez éclatante.

M.POTAGE

Avril Mai



GALERIE ARESTA

47 rue de l'Arbre Sec 75001

Tapisseries

En permanence

LE BALCON DES ARTS

141 rue ST Martin 75004 Tel 278 13 03

La tapisserie des peintres

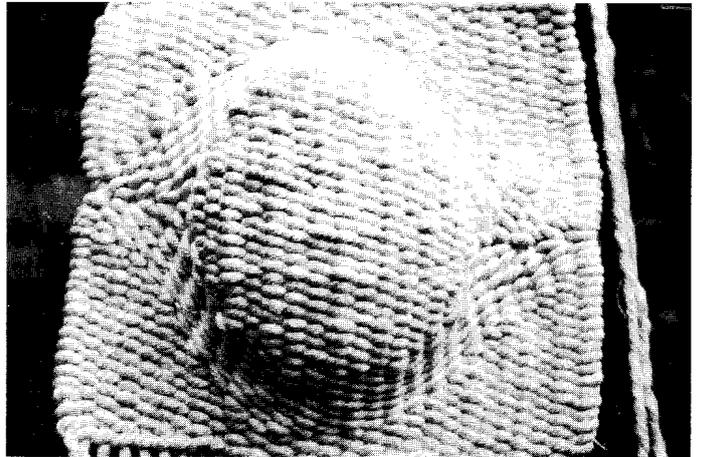
GALERIE LA LAMPE DANS L'HORLOGE

20 rue des Francs Bourgeois 75003

Tel 272 29 79

ANNE TERDJAN

Tapisseries miniatures "ciels féconds, terres fertiles, verdure nouvelles"
Les trente compositions, par leurs camaïeux de blanc et par le jeu de la lumière, tracent le chemin d'une liberté réinventée. Jusqu'au 15 Avril



GALERIE ST MARTIN

70-77 rue St Martin 75004 Tel 278 7185

Tapisseries d'Aubusson GODARD, CALDER, JARDEL, ANDRE, PERROT, S.DELAUNAY.

En permanence.

LA DEMEURE

19 rue Lagrange 75005 3eme étage

Tel 326 02 74

La tapisserie des grands maîtres

Jusqu'au 9 Avril

AMARANTH ERENHART "Le Dragon Bleu"

CENTRE NATIONAL DE LA TAPISSERIE D'AUBUS- SON -GALERIE INARD

179 boulevard St Germain 75006 Tel 544 66
88

HECTOR POLEO

Du 6 au 27 Avril

GALERIE HELENE KRAMER

9 quai Malaquais 75006

Tissus précolombiens

En permanence

EXPOSITIONS

GALERIE MIM
195 bis boulevard St Germain 75007
Tel 222 89 80
ROGER BLAQUIERE
Jusqu'au 3 Juin
Lirette brodée sur toile de jute inspirée
des techniques mexicaines

LA DEFENSE
Tour septentrionale (30e) chez Mobil oil
NICOLAS NICOLOV
Tapisseries
Jusque fin Avril

BAGNEUX

rue Ch.Michels

FRANCINE MEYER Tapisseries

MICHEL HUGUET Peintures

Du 12 Avril au 16 Mai



AVESNES SUR HELPE

La Grange aux Ancres Route Nationale 2
à Bas Lieu 59440 Tel 20 61 02 67

ODILE TRENTESAUX

Macramé (tentures structures).

ODILE ET LOIC PICHON

Poterie de grès (panneaux vases)

Jusqu'au 16 Avril

BEAUVAIS

GALERIE NATIONALE DE LA TAPISSERIE

Rue St Pierre Tel 60 75 20

Tapisseries anciennes -Tapisseries moder-
nes

BOURGES

THOMAS GLEB

Du 1 au 31 Mai

EZE SUR MER

Villa Serena 37 Avenue de Provence

ANNUNCIA KENT

Structures textiles spatiales-Tapis mu-
raux.

LA FRANQUI PLAGÉ

11370 Le Simourg Tel 45 70 15

ainsi qu'à PORT BARCARES

Galerie de l'hotel Lydia plage

PINET DE GAULADE

Tapisseries tissées à Aubusson

LYON

Espace lyonnais d'art contemporain

Centre d'echanges Lyon Perrache

Tel 28 62 08

Tissu et création 2- La texture

Du 15 Juin au 15 Septembre

MARCQ EN BAROEIL

Fondation Anne et Albret Prouvost

Galerie Septentrion

Tapisseries ses 15eme et 16 eme siècles
de Tournai, Beauvais et d'ailleurs

Jusqu'au 9 Avril

MARLY LE ROI

Institut National d'Education populaire

11 rue Willy Blumenthal Tel 958 49 11

Tapisserie-Terre -Métal

COSTANZA, F.GUENAU, G.GUENAU, M.et A HIR-
LET, G.LOMME, L.MEYER, B.PORETZKY, C.RADO.

MARSEILLE

Salon artisanal

E.KROTOFF

Fétiches et petites pièces tissées

Jusqu'au 17 Avril

Palais des Arts

GENEVIEVE DESTELLE

Tissages et structures tissées

Du 20 au 28 Mai

Avec le groupe "Expression Delta"

NANCAY

Le Grenier de Villâtre

Vêtement, tissus, poupées, marionnettes,
patchworks.

ONS EN BRAY

Le point d'Ons

Tapis de sol et muraux

A. et J. DALLE

EXPOSITIONS

SAUMUR

Peristyle du théâtre municipal
Association Tapisserie vivante
MAO-Juin

ST MAXIMIN

Collège d'échange contemporains Ancien
couvent royal
J.C.AVRIANOS
S.TRUCHE
Tapisseries, dessins, peintures
Du 22 Avril au 14 Juin



TOULOUSE

18 Boulevard Carnot Galerie Inard
Tapisseries contemporaines
En permanence

VALENCE

Galerie "Le Métropole"
Mini textiles
Membres du Groupe Tapisserie
DU 17 au 30 Avril

VENASQUE

84 210 Atelier de la Tuilerie
Tel 90 61 36 13
DANIEL DROUIN
Tapisseries récentes haute lice
Stages

etranger

ALLEMAGNE DARMSTADT

Statstheater
IMRICH HRON
Objets textiles et tapisseries
Jusqu'au 16 Avril

FRANCKFURT

Museul für Kunsthandwerk
Tissus chinois
Jusque fin Avril

HANOVRE

Handwerksform Berliner Allee
MARGRETH NEUREUTHER
Jusqu' au 22 Avril

KIEL

Pädagogische Hochschule Obstansenstrasse
75
Travaux des étudiants des séminaires tex-
tiles de l'école
Du 24 Avril au 30 Juin

STUTTGART

Galerie von Ermaille Atelier Aspergstrasse
56
K.KILCHENMANN-KAISER
Batik
Jusqu'au 2 Juin

WUPPERTAL

Galerie Zimmer Sonnbornerstrasse 83
IMRICH HRON
Objets textiles et tapisseries
Du 29 Avril au 28 Mai

ANGLETERRE

LONDRES

Caxton Hall Caxton street SW1
Exposition annuelle de l'association
londônnienne de tisserands, fileurs et
teinturiers
Jusqu'au 13 Mai

Crafts advisory commitee Waterloo Place
Gallery SW1

WARREN SEELIG

Tapisseries
Jusqu'au 3 Juin

EXPOSITIONS

<p>Horniman Museum London road SE23 Association de brodeurs Fabrication de tapis en Serbie Jusqu'au 30 Avril</p>	<p>ZURICH Museum Bellerive Hoschgasse 3 RITZI et PETER JACOBI Tapisseries, papiers Jusqu'au 30 Avril</p>
<p>MANCHESTER Royal nothern college of music 124 Oxford road Jill Watts Tissages</p>	<p>BERNE Riggisberg Abegg-Stiftung Exposition 1978 de broderies Du 10 Mai au 15 Octobre</p>
<p>AUTRICHE VIENNE Galerie am Graben Graben7 EDITH MOSTBOCK HUBER TExtils Jusqu'au 29 Avril</p>	<p>USA ATLANTA Art Gallery of Georgia State University Conference Center DYRK HOLGER Tapisseries Du 12 Avril au 13 Mai</p>
<p>Osterreichchiches Museum für angewandte Kunst Stubering 5 FRANCKA LECHNER Tapisseries Jusqu'au 30 Avril</p>	<p>FORT COLLINS Colorado State University Convergence 78 Conférences débats organisés par différentes associations américaines de tisseurs. Exposition de tissages polonais des années 1960-1976</p>
<p>CANADA MONTREAL Place des Arts ANDREE BEAUREGARD Tapisseries haute lisse Jusqu'au 14 Mai</p>	<p>NEW YORK The Hadler Gallery 35 E 20 th St. Tel 212 533 5166 CYNTHIA SCHIRA New work-weaving</p>
<p>ITALIE MILAN "La Permanente" Tapisseries suisses-Artistes d'aujourd'hui Jusqu'au 15 Mai</p>	<p>BERKELEY Fiberworks Center for the textile arts 1940 Bonita Avenue 94704 tel 415 548 6030 Symposium sur les arts textiles. Avec des conférences de Sheila Hicks, Mildred Constantine et Joanne Segal Brandford. Animation de Baker/Rapoport/Wick. Tables rondes. Du 12 au 14 Mai</p>
<p>ROME Centre culturel français Piazza Navona NICOLE ET THIERY FOULC Soies appliquées Du 13 Avril au 6 Mai</p>	
<p>SUISSE LAUSANNE Galerie Unip Art contemporain 9 rue Beauséjour PIERRE VALLAURI Tapisseries et reliefs textiles Du 14 Avril au 16 Mai</p>	

LE PROCHAIN CALENDRIER DES EXPOSITIONS
PARAITRA LE 15 MAI

EXPOSITIONS

arts musées

MUSEE DES ARTS DECORATIFS
107 rue de Rivoli 75001
Tel 260 32 14
Sucre d'art Jusqu'au 22 Mai
Herbier de J.J.Rousseau
Jusqu'en Octobre
L'affiche, reflet de la so-
ciété américaine. Du 11 Mai
au 13 Juillet.
100 tableaux du M.A.D. Du
14 Juin au 4 Septembre
Le salon d'été et autres
JEAN DUBUFFET
Jusqu'au 30 Avril

MUSEE DE L'AFFICHE
18 rue de Paradis 75010
Tel 824 50 04
Première exposition : Trois
siècles d'affiches françai-
ses

MUSEE NATIONAL D'ART MODER-
NE Centre G.Pompidou
75004 Tel 277 12 33
JASPERS JOHNS Jusqu'au 4
Juin
HENRI MICHAUX Jusqu'au 14
Juin
MALEVITCH Jusqu'au 15 Mai
ILIAZD Du 3 Mai au 25 Juin
108 portraits de l'oiseau
qui n'existe pas Jusqu'au
29 Mai

Ateliers d'aujourd'hui
A. SHERWOOD jusqu'au 8 Mai
L.R.DES FORETS " " "
M.MOSKOVITCHENKO, N.ARTHEAU
Du 12 Mai au 19 Juin
ULYSSE, ALICE, Oh!hisse.
Voyage à l'intérieur du
livre Jusqu'au 28 Aout

MUSEE D'ART MODERNE DE LA
VILLE DE PARIS ARC2
11 Avenue du Président
Wilson 75116
Les singuliers de l'art
Jusqu'au 15 Avril

GRAND PALAIS
L'art moderne dans les
musées de Province
Heureusement quelques tapis-
series de BARAN, BUIC, GRAU
GARRIGA, HICKS.
Des oeuvres qui posent sans
le résoudre le problème de
la museologie

PETIT PALAIS
Avenue W.Churchill 75008
Tel 265 99 21
BOROBUDUR Jusqu'au 15 Juin

CENTRE CULTUREL CANADIEN
5 rue de Constantine 75007
Tel 551 35 73
SOREL ETROG Sculptures
Jusqu'au 15 Mai
Les laurentides Peintres et
paysages Jusqu'au 7 Mai
Reconstruction de l'avenir
par IDÉE GENERALE Jusqu'au
7 Mai

MMAF
28 rue du Bac 75007
Poétique des matériaux
Jusqu'au 29 Avril

galeries

EN ATTENDANT
2 rue du Pont Neuf 75001
11 artistes en collectifs
Structures textiles, pein-
tures, art conceptuel, col-
lages.

GALERIE MICHELLE LECHAUX
202 rue St Honoré
Tel 296 31 30
IRENE LASKINE
Jusqu'au 22 Avril

GALERIE DANIEL TEMPLON
30 rue BEAUBOURG 75003
Tel 272 14 10
RODNEY RIPPS Jusqu'au 3 Mai

LE BALCON DES ARTS
141 rue St Martin 75004
Tel 278 13 03
PAUL JENKINS Oeuvres monu-
mentales Jusqu'au 3 Mai

GALERIE ALAIN OUDIN
28bis Boulevard Sébastopol
75004 Tel 271 83 65
ALMA, CADIER, CHAMANT, CHAPE-
LAIN, HALBERT, LAITA, LECHE-
VALIER, LEMARCHAND, MATSUTANI
TURIN, VIOT.
Vernissage inaugural de la
galerie jusqu'au 22 Avril
CADIER
Photosculptures Du 25 Avril
au 20 Mai

GALERIE PILTZER
38 rue des Blancs Manteaux
75004
Tel 278 74 33
MARC DEVADE
Jusqu'au 15 Mai

GROUPE UNIVERS SEPT
Galerie en collectif
7 rue de Birague 75004
Tel 272 17 59
Cris gris, expression pho-
tographique ERIC VICAUT
Jusqu'au 23 Avril
ADEAC peintures Du 24 Avril
au 9 Mai

LA DEFENSE
GALERIE DE L'ESPLANADE
Salon de Mai
Du 29 Avril au 30 Aout

COURRIER A ADRESSER A FRANCOISE GALLE
42 AVENUE RENE COTY 75014 PARIS
TEL 535 32 60 LE SOIR

la mémoire

Max Charvolen.

né en 1946 à Cannes
Membre fondateur du Groupe 70
(Chacallis - Charvolen - Isnard -
Maccaferri - Miguel)
Réside à Nice.
Galerie Michelle Lechaux.
Janvier 1978.

Vera Szekely

née en Hongrie. Travail sur les
nœuds. Assemblages de bois
Travail sur le jeu pour les en-
fants.
Galerie Michelle Lechaux
Février-mars 1978

de la toile

Le travail de la toile possède un rapport implicite et profond de l'être au tissu, rapport longtemps occulté par la préparation de ce support pictural souple en vue de l'obtention d'une tension et d'une dureté, où la peinture s'accroche et efface le matériau au profit d'une représentation - piège de l'œil.

Ce rapport s'exprime tout particulièrement par la **dé-composition** qui constitue la clef du travail radical d'un certain nombre d'artistes contemporains : support/Surface, Groupe 70, peintres du tissu ou plasticiens du tissu en général.

La déstructuration du support a d'abord consisté à nier sa fonction historique : dissociation châssis/toile, négation ou reconnaissance pour elles mêmes des formes anguleuses, négation ou reconnaissance pour tel du dialogue format/tension.

Elle a consisté ensuite à le **reconnaître** comme objet/sujet du travail dans ses qualités : souple (plier, envelopper, froisser), tissé (déchirer, couper, détramer), poreux (pigmenter, déteindre, empreinte), texturé (gratter, froter, enduire) et aérien (tendre, cloisonner, éventer).

Elle consiste enfin à en explorer la **mémoire** une fois le travail achevé, en dissociant le couple forme/outil (« coupé le papier ne reconnaît plus le ciseau » C. Vierrat) ou au contraire en les associant en forme/contreforme (« car l'empreinte ne prend sa véritable ampleur que lorsque l'outil est situé sous la toile et qu'elle ne retient donc que les formes contenues au préalable dans l'outil » C. Foumet à propos de C. Jaccard).

Les expositions de Max Charvolen et de Vera Szekely s'inscrivent dans plusieurs propositions et contre propositions investissant l'espace.

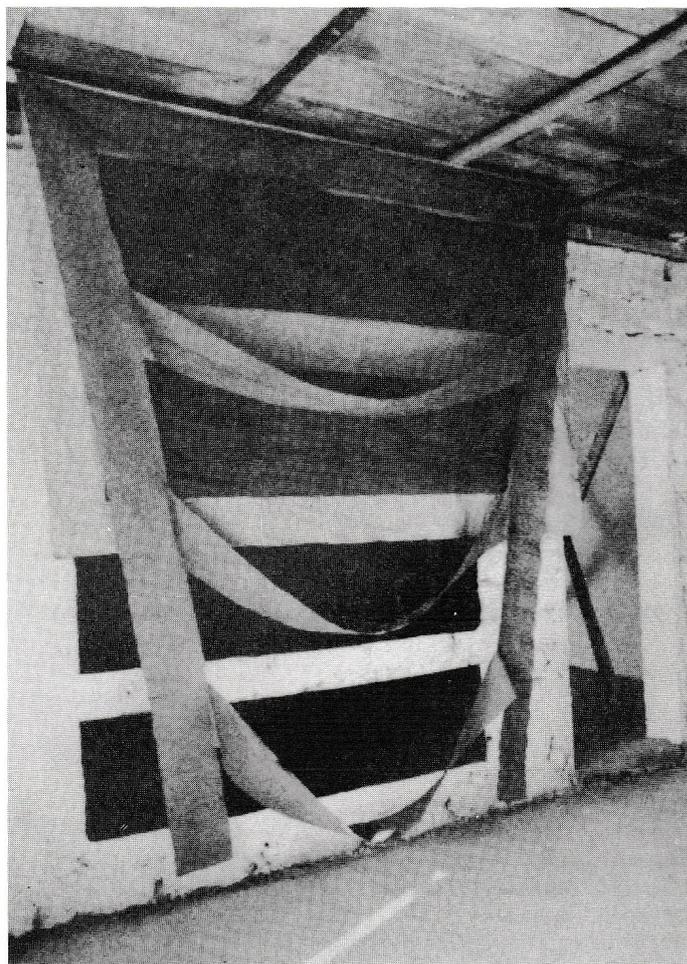
max charvolen

Travail de soustraction.

Par le découpage de la toile, en respectant son format primitif, se réalise l'exploration d'un champ plein qui laisse apparaître un champ vide. La découpe étant conservée en tant que contreforme épinglée au mur, le tissu à découper respecté dans sa tension par des joncs croisés. Restent alors les jeux formels brillance - transparence du vinyl, noir-blanc de la toile peinte.

Le format de départ est aussi déconstruit par l'irrégularité de la découpe. Déchirure naturelle laissant s'accumuler au sol les plis d'une forme rebut. Les jeux formels disparaissent alors au profit de la part de hasard.

Le format de départ est enfin complètement déconsidéré par l'exposition d'un puzzle éclaté où chaque élément reste cependant justifié par un rapport de translation à la matrice primitive.



Max Charvolen, Tissu teint, plié, découpé, cousu (rouge et bleu) 1973
2,10m x 3m

Travail de direction.

L'intensité de la posture privilégiant l'objet tableau par rapport au mur déchet, implique des positionnements précis du spectateur, qui définissent des axes de coordonnées ; hauteur, longueur, force de gravité et ligne de fuite.

Par l'éclatement du format, le plan cesse de constituer une surface modulaire engendrant des surfaces plus vastes et prend la mesure d'un des futurs possibles.

Les fragments translétés atteignent des directions du dehors dont les coordonnées appartiennent alors à d'autres ordres graphiques.

Mais plus encore, par le pliage, le nouage ou la couture, le morcellement fait apparaître un glissement des espaces internes les uns par rapport aux autres, en démasquant les domaines de contractions et d'intersections. Sans jamais emprunter à l'espace plastique du dehors, la toile révèle alors tous ses espaces internes.

Le tissu teint ou simplement délimité par une trace colorée marginale cesse alors de constituer la référence d'une position privilégiante et privilégiée, pour acquérir la fonction de marque, de guide ou de frontière, prospectant une lecture parmi d'autres du parcours complet du spectateur, à la découverte des escaliers, des murs et des plafonds.

La représentation de la toile dans une perspective à géométrie variable dénonce et contredit la prévision raisonnable de son format et de sa forme et fait ressurgir dans le domaine conscient ce qui paraissait jusque là (inconsciemment) comme une évidence.

Travail de restructuration.

Chaque étape de la transformation fait intervenir après la déconstruction, la restructuration par l'intermédiaire des langages du textile.

C'est donc aussi à un travail d'**habillage** que la toile participe. Espace mesuré comme un mètre de couturière, forme rabattue - piquée, modèle plié - cousu.

Double mémoire, celle de la toile dont la tension rompue a libéré les possibilités de mise en forme et celle du corps qui se réfugie derrière la barrière fragile de ses vêtements, pour chercher au delà du tissage teint, la forme d'une absence.

vera szekely conversation

Q - Votre exposition, présentée sous le terme de structures - tensions, apparaît d'abord comme un travail sur la toile et le bois, mais aussi sur le fil et le nouage. Comment se situent ces matériaux dans votre démarche ?

V. S. - En fait, je n'ai jamais travaillé avec la toile avant cette expérience. C'est venu avec la réalisation d'un livre en sérigraphie sur toile. Pour pouvoir imprimer le livre, il fallait couper le bord du tissu. J'ai donc disposé de loques froissées en quantité. Cela m'a incitée à commencer un travail de collage. D'abord des collages à plat avec des morceaux de toile. Mais très rapidement ces collages à plat ne m'ont plus satisfaite et j'ai commencé à les plier, les replier, à les rouler et à les dérouler. Puis ils sont devenus de plus en plus épais, de plus en plus repliés, comme des lettres, des paquets

ficelés. Pour les rigidifier, j'ai dû y incorporer des morceaux de bois. Mais ils devenaient de plus en plus grand et j'en suis arrivée à vouloir faire de gigantesques paquets épais d'un mètre et hauts d'un mètre. J'ai cherché alors un très grand morceau de toile et un ami, Pincemin, m'en a proposé un. Je suis allé voir cette toile, mais elle ne me plaisait pas car elle portait des taches de peinture qui me gênaient. Dans ce lieu qui était une grange, j'ai aperçu dans un coin des outils agricoles et parmi eux, des tapis de lieuse. Il y a plusieurs dizaines d'années, les moissonneuses traînaient derrière elles des tapis en bâche qui étaient rigidifiés avec des morceaux de bois fixés des deux côtés et on y roulait des gerbes de blé. J'ai alors commencé à imiter les tapis de lieuse en collant tous les vingt centimètres des baguettes de bois flexibles mais d'un seul côté de façon à pouvoir faire jouer les formes. Cela m'a fait comprendre qu'il fallait que je quitte les pliages mais cette opération de dépliage ne consistait pas pour moi à réobtenir une surface plane, comme au début de mes collages, elle consistait au contraire à réaliser des volumes avec des matériaux légers.

L'apesanteur, pour moi, est essentielle. Je ne veux pas être classée parmi les sculpteurs. Je n'ai jamais sculpté réellement un matériau pour arriver à une forme. Les grands volumes sont toujours lourds, immobilisés par principe. J'ai toujours été beaucoup plus intéressée par l'assemblage et la structuration.

Q - Ce qui est frappant dans votre travail c'est en effet la fragilité et en même temps la légèreté ; mais aussi le fait que ces grandes formes font immédiatement référence à différents objets textiles : nacelles, berceaux, cerfs-volants, parapluies, voiles. Y avez-vous pensé en les réalisant ?

V. S. - Une chose dont je suis persuadée, c'est que le travail lui-même « signifie » la personnalité et dépasse la matérialité seule. Si je n'avais pas collé les baguettes ou mis en place les nœuds, rien ne se serait passé. La personne est une composante du travail, autant que le matériau. C'est un dialogue qui s'est réalisé à partir du moment où j'ai tendu la première toile. J'ai tout de suite voulu voir l'objet dehors et à ce moment là, est intervenu le miracle du vent, le vent Paraclet qui a renversé la forme parce qu'elle était légère. Les tensions se sont inversées en évoquant l'aile volante ou l'aile tombante et il me suffisait de fixer ce moment privilégié en enfilant les baguettes les unes sous les autres. Ensuite, j'ai provoqué le vent sur des demi cylindres et c'est devenu un coquillage ; mais aussi des milliers de formes de coquillages ou d'étraves de bateaux. Ce ne sont pas des formes mentales, abstraites ; je me suis laissé guider.

Q - On pense aussi à la respiration, à la structure des poumons.

V. S. - Je suis intéressée par l'air, vent - air - apesanteur. C'est une préoccupation ancienne, que l'on retrouve dans les dessins de Léonard de Vinci. Le mythe d'Icare c'est la respiration - inspiration (inspiration dans ses deux sens) et c'est aussi l'envol.

Q - Vous avez évoqué la notion de hasard. Cela compte beaucoup pour vous ?

V. S. - Le hasard, c'est le vent, la rencontre des toiles. Je pense que pour beaucoup de gens, la principale préoccupation c'est d'être heureux, avoir les oreilles, les yeux, les mains et tous les pores ouverts et capter les hasards parce que ce sont des signes.

LANGAGE TEXTILE

Q - Cependant ce sont des hasards qui correspondent à quelque chose en vous ?

V. S. - Vous savez, ça fait tilt et à partir de là c'est comme une conception. On conçoit une œuvre comme on conçoit un enfant et on ne fait pas un enfant tout seul ! Ensuite porter un enfant c'est un long travail.

Q - Il y a tout de même l'intervention de la sensibilité et même de la sensualité. Toucher la toile a été pour vous un facteur déclanchant ?

V. S. - Bien sûr, mais là aussi c'est un problème de hasard. Toucher c'est absolument capital, ce serait dramatique si on ne pouvait pas toucher.

J'ai travaillé aussi avec des feuilles de plomb. Le bruit du plomb c'est vraiment un bruit mort. C'est la loque à son paroxysme. Pour lui donner une forme, j'ai plié, déplié, replié et je suis arrivée à la nervure. Alors je pouvais vraiment travailler avec la feuille de plomb pour elle-même ; la tendre et la fixer sur une plaque de bois, avec des clous. La loque est devenue une chose qui avait de la résistance qu'on ne pouvait plus défoncer.

Ma deuxième rencontre avec la loque, c'est la toile, et de faire avec une loque, un objet capable de se mouvoir dans l'espace ou de constituer une forme, c'est presque un non sens. Mais ce non sens m'intéresse. Que faire de la loque pour qu'elle devienne forme ? Faire jouer la tension. Alors je me suis rendue compte que toute la structure du corps humain est un rapport de tensions, d'ossature et de muscles. Cela touche vraiment à quelque chose d'essentiel. Si on enlève les côtes, les plèvres ce n'est rien. Mais aussitôt que les côtes et les muscles sont là, la respiration devient possible.

Q - La toile c'est d'abord le premier contact avec le monde extérieur, le lange et c'est aussi le dernier, le linceul. Avez-vous pensé à cela ?

V. S. - C'est drôle ce que vous dites là. J'y ai pensé surtout pour le dernier cas. Si je ne peux pas m'envoler avec ce travail et aller plus loin, je me suis dit que ces toiles allaient m'ensevelir et constituer un gigantesque et méchant linceul qui m'étoufferait.

Q - Je voudrais revenir à l'autre partie de votre travail, les plis, ce que vous appelez des paquets. Mais dans le mot paquet, on s'attend à ce qu'il y ait enveloppement d'un objet, comme dans le travail de Christo par exemple. Ici c'est le tissu lui-même qui s'enveloppe.

V. S. - Vous avez presque répondu à la question. Peut-être que je m'enveloppe moi-même. Vous avez déjà écrit des lettres ou envoyé des paquets... Le contenu ne correspond jamais à ce que l'on voudrait envoyer. En fait c'est soi-même, ce rien, qu'on enveloppe.

Q - Pourquoi cette utilisation très économe de la couleur ?

V. S. - Je ne suis pas peintre. J'admire la couleur, mais je suis fondamentalement graphiste. En fait ces couleurs sont des signifiants. Elles signifient ouverture - fermeture. C'est une signification à la fois héraldique et psychologique. Les peintres vont vers l'éblouissement et la lumière et leur œuvre est toujours plus vaste. Les graphistes éliminent les moyens et se dirigent vers le toujours moindre, jusqu'à presque rien.



Vera Szekely Structure-tension 1977 Photo A. Rodier et M. Szekely

Q - Votre exposition donne à voir des œuvres plastiques qui, le plus souvent, illustrent des concepts. Mais elle n'est accompagnée d'aucun texte explicatif. C'est rare pour ce genre d'exposition où le discours interne est le plus souvent accompagné d'un discours parallèle. Est-ce voulu ?

V. S. - C'est voulu, parce que je considère que le travail plastique est un langage. Le langage parallèle, le verbiage... Vous savez, quand je vois un beau travail incarné et à côté un manifeste auquel je ne comprends rien, je me dis que c'est comme si j'entendais à la fois parler le français et le chinois, l'un détruit l'autre. La première exposition du groupe Support/Surface, je l'ai trouvée excellente, mais à l'entrée du musée il y avait un manifeste et là, je n'ai rien compris et surtout pas en quoi cela se référait au marxisme. Permettez moi de dire que le type qui visse des boulons chez Renault, s'il se donne le mal de venir voir une exposition, il aura sûrement envie de toucher à ces éléments. Moi j'ai essayé de toucher ; je me suis fait engueuler par le gardien. Alors tout est remis en question,, le musée, le manifeste, le travail, le marxisme...

Je ne refuse pas le travail conceptuel car je comprends que certains ne veulent pas se disperser, qu'ils aient peur de la dispersion non contrôlée. Mais je sais qu'au bout d'un moment ça les arrête et ils passent à l'exécution. Mais il y a aussi le refus des artistes conceptuels de toute la poésie, de l'inspiration. Je ne refuse rien. La matérialisation apporte quelque chose de l'imaginaire.

LANGAGE TEXTILE

Le travail plastique est un langage et des plus universels. Je l'ai bien ressenti lorsque j'ai travaillé avec des enfants dans une Z.U.P. au-dessus de la Vallée de Chevreuse. Il y avait parmi eux des enfants d'immigrés, dévalorisés parce qu'ils ne parlaient pas le français. Après trois séances, ils étaient parfaitement intégrés et passaient au faire, du mieux possible, pour communiquer. Mais c'est aussi un langage dangereux. J'ai fait travailler des adultes avec leur corps et la peinture et il y en a un qui m'a confié «J'arrête, il y a trop de liberté je ne viendrai plus car si je continue, toute ma vie est remise en question et j'ai trois mômes...». Vous savez, on est loin de la décoration, de l'art pour l'art. C'est à la fois un superbe éloge, mais cela reflète aussi le climat du travail en usine ; l'envie de se réaliser soi-même par le langage et pas seulement le verbiage. Une extraordinaire possibilité créatrice à partager et qu'on ne trouve dans aucun programme politique.

Q - Puisque vous travaillez avec des enfants et des adultes, n'avez-vous pas envie que les formes que vous présentez comme des propositions de travail aboutissent dans la société, intégrées à l'architecture ou suscitant le jeu des enfants ?

V. S. - Absolument, cela m'intéresse beaucoup et c'est pour cela que si on me laisse faire quelque part j'aimerais présenter une formulation de l'espace beaucoup plus précise, car aujourd'hui, ce ne sont que des propositions de l'ordre du possible parmi une infinité de formes. Otto Frei a réalisé des architectures en toiles plastifiées. Rien n'empêche donc que cette toile, des baguettes ou des lames de métal et des tendeurs puissent intervenir dans un espace toujours modifiable.

Cette exposition est d'abord une expérience de mise en place. J'ai entrevu que les possibilités de positionnement étaient multiples. Accrocher était devenu un jeu. Chacun crée son propre univers. J'ai entrevu qu'en réalisant de simples collages, je peux modifier un espace totalement, faire des parcours, des arrivées, des départs, des labyrinthes, des descentes en profondeur. C'est fabuleux parce que construit à partir de rien. Avec ce pseudo-concept, cette nullité du matériau, on peut faire une magie, une magie que chacun peut posséder.

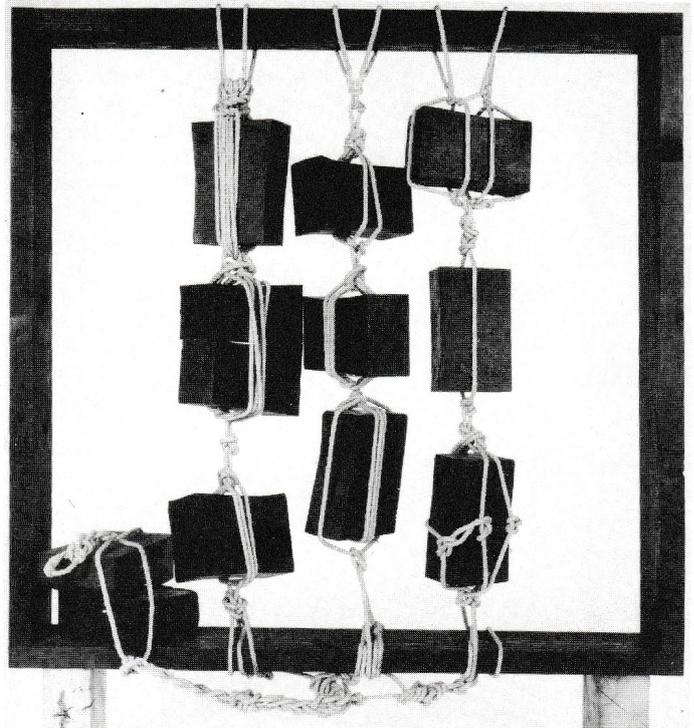
En ce qui concerne les enfants, l'utilisation d'un espace modifiable est particulièrement évident. Dans l'atelier dit d'initiation plastique dont je me suis occupée à la M.J.C. de la Vallée de Chevreuse, les travaux qui ont été réalisés correspondaient à un déploiement prodigieux. Un enfant supporte mal le côté statique du monde, la salle de classe, aller à l'école, toujours retrouver la même situation... L'enfant est une sorte d'oiseau et l'oiseau pour moi c'est ce qui vient de loin, de l'inconnu, celui qui apporte quelque chose de neuf, celui qui renverse les choses installées, statiques et repart vers l'inconnu. Nous aussi nous sommes des oiseaux, mais on s'est trop bien adapté à la cage.

En réalité ce qui m'intéresse vraiment, c'est sortir de la cage.

Paris, Février 1978.

Michel Thomas.

Vera Szekely Travail sur les nœuds Photo Magenta



DRIADI

Tarif d'abonnement

1 an : 4 numéros 4 calendriers d'expositions	
France	40F
Etranger	50F
Etranger par avion	80F
Abonnement de soutien	160F

Quelques n° 1 (6F), 3 (8F), 4 (10F) et 5 (12F) sont encore disponibles.

ABONNEMENT

Je désire souscrire un abonnement à partir du N°

Nom

Adresse

Ville/Pays

Je désire en outre exemplaires du N°

Bulletin à retourner à C. Périn, trésorière du Groupe tapisserie 1 place St Sulpice 75006 Paris

amérique japon

L'exposition intitulée «Art textile d'aujourd'hui Amérique et Japon» a été organisée par le Musée National d'Art Moderne de Kyoto, à la suite de celle de l'an passé sur le thème «Europe et Japon» (voir DRIADI no 3) et reprise du 13 décembre au 29 janvier au Musée National d'Art Moderne de Tokyo.

Les œuvres exposées, choisies par M. Fukunaga Shigeki du musée de Kyoto, ont permis la réunion de 33 artistes de sept pays (Amérique du Nord et du Sud) et cinq artistes japonais, y compris deux résidant en Amérique.

Le faible nombre d'artistes japonais a été dénoncé par différents journaux japonais, mais la présentation très digne d'éloges, permettait de montrer des démarches étrangères d'une profonde signification.

On remarquera dans la liste des exposants que Marian Clayden (de nationalité anglaise) et Françoise Grossen (de nationalité suisse) dont le travail s'effectue aux Etats-Unis ont été introduits dans le groupe américain. En revanche, Sheila Hicks avait participé à la dernière exposition «Europe - Japon». On peut éprouver un sentiment de regret de l'absence de Gerhardt Knodel, Arturo Sandoval et d'autres artistes importants.

M. Fukunaga a souligné l'étonnement que l'on peut ressentir devant le fait que des pays aussi proches que les nations Sud-américaines et les Etats-Unis ne montrent que peu d'échanges entre elles et que les pays Sud-américains gardent des liens privilégiés avec l'Europe. C'est sûrement un des mérites

de cette exposition d'avoir permis un rapprochement et l'occasion d'échanges plus actifs.

Parmi les participants, les travaux de Al-Hilali (né en Tchécoslovaquie et qui travaille aux Etats-Unis), Chisholm et David Kaye, du Canada, Tom Fender, Lia Cook, Claire Zeisler et Barbara Shawcroft des Etats Unis ont suscité le plus d'intérêt.

La présence de Marian Clayden, de Lois Lancaster et Barbara Shawcroft à différents séminaires a été également passionnante.

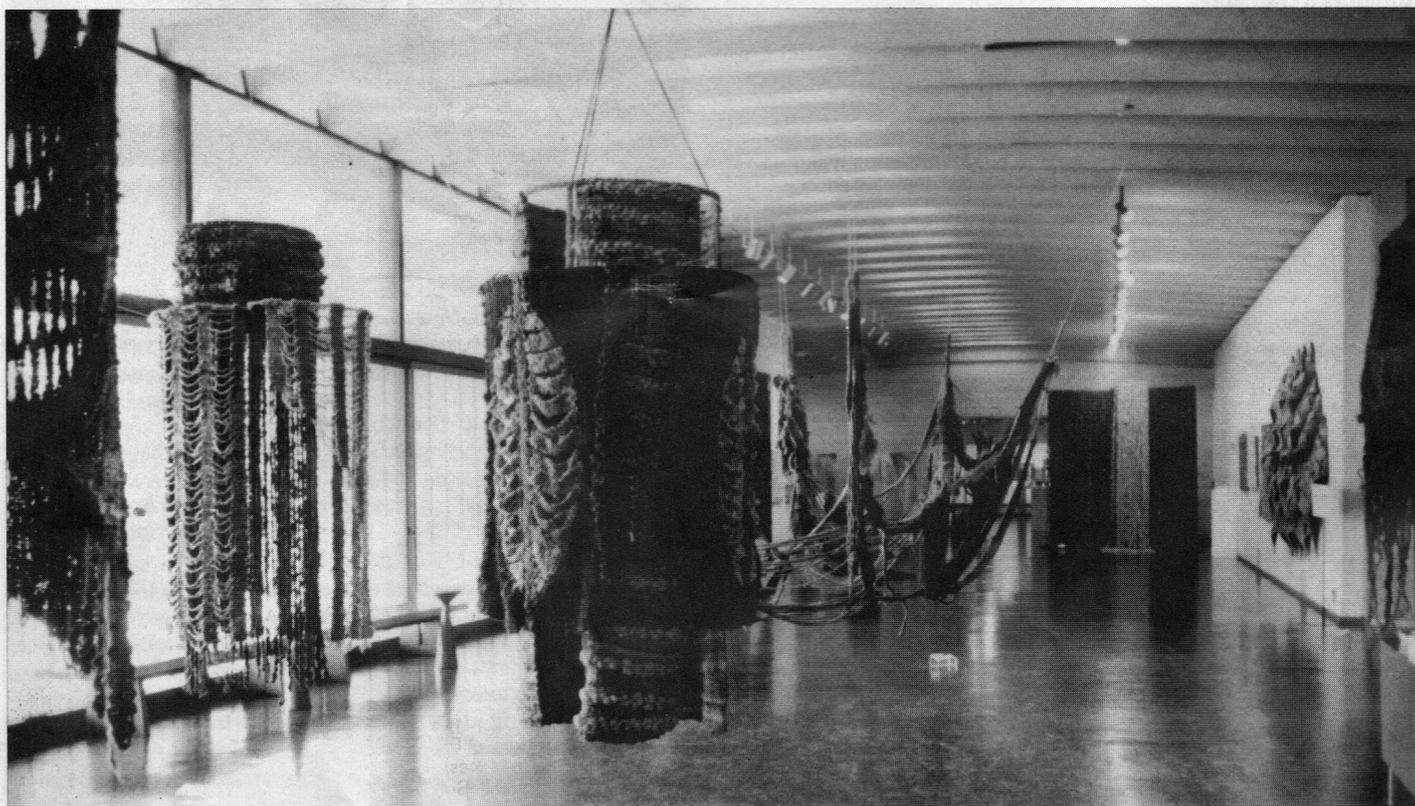
Marian Clayden a été amenée à la tapisserie par son attrait pour la peinture. Elle se révèle comme une artiste entièrement habitée par son œuvre. Lois Lancaster, venue à la tapisserie après des études d'anthropologie et un travail de céramiste, est passionnée par des compositions cubiques en feutre où elle développe son art comme un jeu. Barbara Shawcroft, née en Angleterre, a étudié la photographie à Londres, la céramique au Canada et la peinture aux Etats-Unis. La corde, utilisée à grande échelle constitue pour elle un moyen d'expression très dynamique.

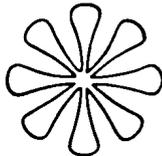
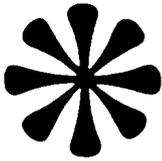
L'ensemble de cette exposition a été complété par une présentation de couvertures de laine des Indiens Navaho qui constituaient un lien très fort avec la tradition textile.

La fréquentation du public pour une présentation aussi vaste, montre qu'à Tokyo une certaine baisse d'intérêt s'est manifestée par rapport à l'exposition de l'année précédente. Mais il ne faut pas oublier que le Japon n'a pas de tradition réelle en matière de tapisserie et que la tradition du textile constitue également, selon certains, un frein aux nouvelles libertés. Mais ce genre d'exposition doit à mon sens débloquer les énergies nouvelles, qui, partant de cette base internationale conduiront l'art japonais vers une entreprise plus affirmée et personnelle.

Hiroko Watanabe

José Maria Cardozo (Uruguay) Tokyo Museum Photo Hiroko Watanabe





L'expérience des stages de tissage «sauvages» est souvent décevante, mais que dire alors de ceux organisés par les organismes officiels ? Odette Saisonnet, vice-présidente de la Maison des Métiers d'art, nous communique cette lettre d'Annie Dufrane, compte rendu du stage de tissage 2è degré, qu'elle a été appelée à diriger au CRET de Barcelonnette du 5 septembre au 5 octobre 1977 (CRET : Centre Régional d'Education Touristique, financé par la chambre de commerce de Marseille).

Contactée par la Direction du Centre de Barcelonnette pour assurer l'enseignement du tissage de la deuxième partie du stage, après plusieurs mises au point d'ordre financier, je donne mon accord.

Les cours commencent le 5 septembre. Dès mon arrivée, je m'aperçois qu'il n'y a pas de peignes, ni de matériaux tissables. Les métiers sont d'un niveau élémentaire alors que l'élaboration du programme prévoyait un matériel approprié et efficace, permettant l'apprentissage sérieux des techniques.

Après mon intervention, les commandes de laines et matières premières sont établies le jour de mon arrivée. Mais une fois livrées, elles s'avèrent inutilisables, faute de peignes appropriés. L'attente des peignes nous conduit à la deuxième semaine du stage. Les stagiaires sont contraints à refaire le travail déjà exécuté lors du stage du 1er degré. L'atmosphère se dégrade devant tant de malentendus, d'incompréhension sur ce que représente un stage de tissage destiné à former des professionnels.

Les élèves et professeurs souhaitent alors un dialogue avec la direction, ce qui s'avère difficile devant une attitude fuyante. Nous en sommes à la 3ème semaine. Après une intervention téléphonique auprès de l'Inspecteur du travail, une première entrevue avec la direction n'aboutit à rien. Toujours pas de peignes, pas d'amélioration du matériel. C'est l'avant dernière semaine du stage.

Je reste étonnée qu'un organisme qui se veut professionnel ne prévoit ni contrat de travail, ni règlement intérieur, ni information sur le cadre administratif dans lequel nous sommes engagés (salaires, vacances...), ni information sur le budget des ateliers.

Devant cette accumulation de faits vécus et observés, tant sur le plan matériel que moral, je me dois, en tant qu'enseignante et pratiquant le métier de tisserand depuis 25 ans de dénoncer la méconnaissance des conditions d'exercice de nos métiers, ce qui a pour grave conséquence une tromperie sur la finalité du stage.

En effet, les stagiaires, venant à un cours professionnel, moyennant un droit d'inscription important, ne peuvent, dans de telles conditions, considérer posséder un métier avec lequel ils pourront essayer de vivre.

Annie Dufrane-Cotignac

Norma A. Hecker : Pouvez-vous m'envoyer l'adresse exacte pour les inscriptions à Munich pour la 1ère biennale allemande de la tapisserie ?

Les renseignements concernant la Biennale de la tapisserie allemande peuvent être obtenus auprès de Dick Holger Atelier Jean Lurçat Müllerstrasse 22 - 8000 München 5 RFA.

Toutefois cette manifestation est uniquement réservée aux artistes résidant sur le territoire de l'Allemagne fédérale et la sélection s'est déroulée fin 1977.

Elle se déroulera du 15 juin au 1er octobre 1978 à Munich («Residenz et Deutsches Museum») 89 artistes ont été sélectionnées et cent tapisseries seront exposées.

PETITES ANNONCES



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

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

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

A11 - Cherche travail de restauration et réparation de tapisseries au point sur canevas. Pour renseignements tel E. Martin 533 96 03 qui transmettra.

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

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

A15 - Vends métier à tisser 1,80m 8 pédales lance navette chêne Modèle atelier du Seuil. Prix à débattre (dans les 6000F) Contacter A.M. Laurent 10 quai J. Moulin 69001 Lyon tel 15 78 27 05 36.

A16 - A vendre métier à tisser basse lisse, basculable en haute lisse. Largeur de tissage 3m 12 pédales bois de frêne. Démontable. Banc ajustable. Ourdissoir. Encombrement au sol 3,50m x 2,20m Tél : 666 57 68

A17 - Cherche plan de métier basse-lisse (urgent) sinon cherche à acheter métier basse lisse d'occasion ou même à réparer (pas trop grand et surtout pas trop cher). S'adresser à Anita Delion Vannaire 21400 Châtillon/Seine Tel 16 80 91 13 27.

A18 - Cartonniers-lissière ayant suivi une formation de 3 ans à l'atelier des Arts Décoratifs, recherche travail dans un atelier pour la durée des grandes vacances scolaires (ou tout autre travail de formation).

Ecrire Zoe Fontaine 5 avenue de la Liberté Strasbourg 67000.

A 20 - Bernadette ouvre un atelier de Basse-lisse et désirerait entrer en contact avec des peintres cartonniers ou des particuliers intéressés (15) 4 456 93 85. Lamorlaye

A19 - CENTRE NATIONAL D'INFORMATION ET DE DOCUMENTATION SUR LES METIERS D'ART. Le centre recherche des ateliers de tissage ou de tapisserie susceptible de recevoir des groupes d'enfants (de 15 à 20) pour le service culturel du Musée des Arts Décoratifs. Joindre le centre ou le journal qui transmettra.

Beaucoup de demandes adressées au centre concernent le plan de métiers à tisser (références d'ouvrages, de brochures permettant de construire ou de faire réaliser des métiers). Ecrire au journal qui transmettra. CNDMA Musée des Arts Décoratifs 107 rue de Rivoli 75001 Paris Tel : 260 32 14.

A21 - A vendre métier à tisser basse lisse (style R. Durand) en bois de sapin. Peigne largeur 1m, 2 lisses, 4 pédales. Prix 2500F. Ecrire à Françoise Leclerc 28 rue Madeleine 92160 Antony.

A22 - Cherche à louer local 100 m2 environ pouvant servir d'atelier tapisserie à Paris (13e, 14e, 11e, 12e arr. de préférence). Tél. Gertrude Hinnewinkel 666 57 68.

A23 - Cède un lot de 50kg de toison sarde 10, couleurs : 1500F (laine et teinture de bonnes qualités). Echantillons sur demande. D. Schwaz Le Salze 30770 Alzon.

A 24 - Tentures murales, bas-reliefs - sculptures en macramé. Nous demandons à ceux comme nous qui pratiquent ces formes de macramé de nous aider à établir un bilan. Nous envisageons alors de nous réunir au printemps, confronter nos réflexions et agir quant à notre devenir. Envisagez documentation photographie et suggestion à F. Wilson 5 rue du Dobropol 75017 Tél 380 00 86 ou F. Meyer 84 zve-rue Gabriel Peri 92239 Gennevilliers Tel 791 11 05

A 25 Vends métier haute lisse-basse lisse 1,30 ; s'adresser à Renée Fourquez 38 avenue du Roule 92200 Neuilly

A 26 Métier occasion basse lisse 6 lames 2,80m fabrication Gachon Prix 5 500F Téléphoner au 535 82 60 le matin avant 10 h ou le soir à partir 18 h

A 27 En formation tapisserie depuis 6 mois avec Pierre Daquin, nous cherchons la possibilité de mettre en application nos connaissances 2 à 6 semaines durant le mois d'août. Ecrire Atelier de formation tapisserie Chateau de Montvillargene 60270 Gouvieux - 457 05 14



