

DRI A DI

7

TAPISSERIE ARTS TEXTILES

•12F

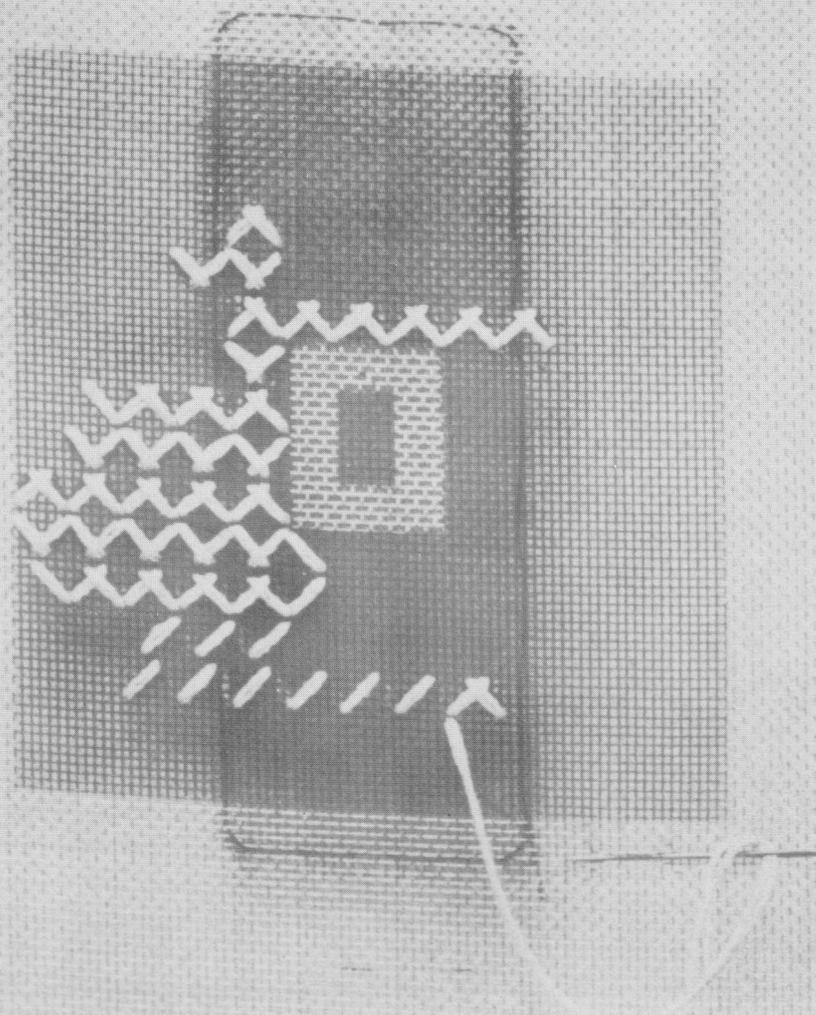
BRODERIES/DENTELLES/CREATION

ART BRUT/SINGULIERS

juillet

EXPOSITIONS/COLLOQUES

1978



ART BRUT

62 rue Hoche Colombes
France
Editeur Groupe Tapisserie
Directrice de la publication
R. Fourquez
Coordinateur M. Thomas

Ont collaboré à ce numéro:

H. BOURGEOU
M. DAUVERGNE
C. DE TASTES
A. FRUGIER
F. GALLE
R. GUITTIER
L. JATTEAU
A. MACAIRE
V. MARS
C. MOYA
C. PERRIN
C. RITSCHARD

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
France 50 F
Etranger 60 F
Etranger par avion 100 F
Abonnement de soutien 160 F

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 3ème 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.

La perte du prestige

La lecture du calendrier des expositions montre de façon rassurante que l'art textile a franchi quelques unes des barrières qui lui étaient opposées et que l'on accepte enfin de confronter des expressions picturales et des démarches matériellogiques qui se sont longtemps géographiquement exclues. Les techniques les plus liées à l'image traditionnelle de l'artisanat, comme la broderie et la dentelle apparaissent de plus réinvesties des potentialités de créations qu'elles avaient perdues.

Mais d'une certaine manière, les barrières une fois franchies, les créateurs ne contestent pas fondamentalement le prestige lié à la représentation de leur travail. La barrière la plus forte, celle qui les coupe du public et coupe le public de la création, reste bien en place (tant d'expositions dans les forteresses et les châteaux, est-ce un symbole ?)

Les stages sont à l'heure actuelle une des façons tangibles pour tous d'accéder à la technique, au matériau... première prise de conscience, perte de timidité devant la création, et malgré la caricature que l'on peut faire des stages de vacances, peut-être sont-ils le substitut à ce que l'éducation (nationale ?) devrait apporter. Danger des stéréotypes, certes, pollution culturelle accrue dont les véritables auteurs d'Art Brut seraient préservés, certainement. Mais où peut-on ailleurs prendre conscience du rôle social de la recherche et de la création ?

Stages, colloques, expositions de groupes, domaine de l'Art Brut présentés dans ce numéro sont autant de lieux où, à partir de la discussion et de la confrontation, s'opère la reconsidération des mots et des valeurs qui constituent le masque prestigieux de l'artiste.

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 Tréviers
M. Lemonnier Beaumont-le
Hard 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 N.3 Jardim Castro Alves
Brotas Salvador-Bahia Brésil
M.C. Snyder
et C. Chodkiewicz
11 Kanelagh Avenue SW6
Londres Angleterre

Bernadette Cordina
La Rebouillère Quartier
l'Escaillon 13500 Martigues

Correspondance Japon
Hioko Watanabe

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 l'expérience et la
connaissance 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 tissiers 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. Périn 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 Exposi-
tions Relations extérieures
C. Caspar Decker
C. De Tastes
G. Goudot-Romain
R. Guittier
E. Krotoff
M. Lemonnier
S. Lunven
F. Pelenc
M.P. Ripoché

Couverture : Lisa Rehsteiner «Broderie» série bleue (1977)
0,28 x 0,28 Treillis métallique et soie. Photo L. R.
Dos : Jean Dubuffet Monument au fantôme, août 1969 -
septembre 1971 Epoxy peint au polyuréthane. Document
Musée des Arts Décoratifs.



2 BRODERIES ET DENTELLES CONTEMPORAINES

Artisanat traditionnel au langage strict, détourné dans ses buts habituels et sa syntaxe par les créateurs contemporains. L'exposition d'Annecy qui sera reprise ensuite à Angers, Calais et Mulhouse fait le point sur la création en Europe. Pour compléter cette exposition, des renseignements pratiques sur l'apprentissage et la bibliographie.

10

Fiche Technique teinture
L'indigo et le Pastel par L. Jatteau (association Lice et couleur)

18

Fiche technique tapisserie
Choix de la chaîne et de la trame

40

Calendrier des expositions

44

Les stages Tapisserie-Tissage-Teinture-Filage

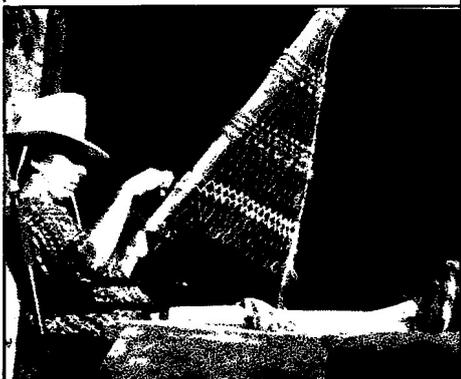
48

Hommage à Madeleine David

Petites annonces
En bref

Lissy Funk Trois artistes (1978) Tryptique détail Broderie, lin coton, laine et soie et or
Photo Musée Chateau d'Annecy
Scottie Wilson La ville dans les fleurs
Encres de couleurs 1950-1951 Photo collection compagnie de l'art brut.

ART BRUT 20
Quand l'artiste et l'artisan disparaissent dans leur définition sociale... une interview de Michel Thévoz, conservateur du Musée de l'Art Brut, un texte d'Hélène Bourgeau sur la création artistique prise sous l'angle de la psychanalyse et le compte rendu d'une exposition amalgame, « Les Singuliers de l'Art » par Françoise Galle.



EXPOSITIONS-COLLOQUES 31

Deux expositions à thème, celle de Tapisserie vivante sur «Le siège» et celle du Groupe Tapisserie «Cube Textile» posent le problème du travail en association-sortie des artistes ? - en tout cas remise en question du statut de la tapisserie que le colloque de Berkeley dont Claude Ritschard donne un compte rendu, examine également avec sérieux et diversité.

ART BRUT

Another answer to the question raised by François Mathey (Artiste/Artisan ?) Driadi n° 4, 5 et 6. The art of non-artists, psychopathological art and singularities.

TECHNICAL

Dyeing (Indigo and Isatis)
Low warp : Warp and weft, an important choice.

EXHIBITIONS-SYMPOSIUMS

The recent symposium on contemporary textile art by Claude Ritschard.
Thema-exhibitions by two french associations : « Le siège » and « Cube Textile ».
Tapestry, color, materials and space ; summer exhibitions in Bourges and Chateauroux.

CONTEMPORARY LACE AND EMBROIDERY

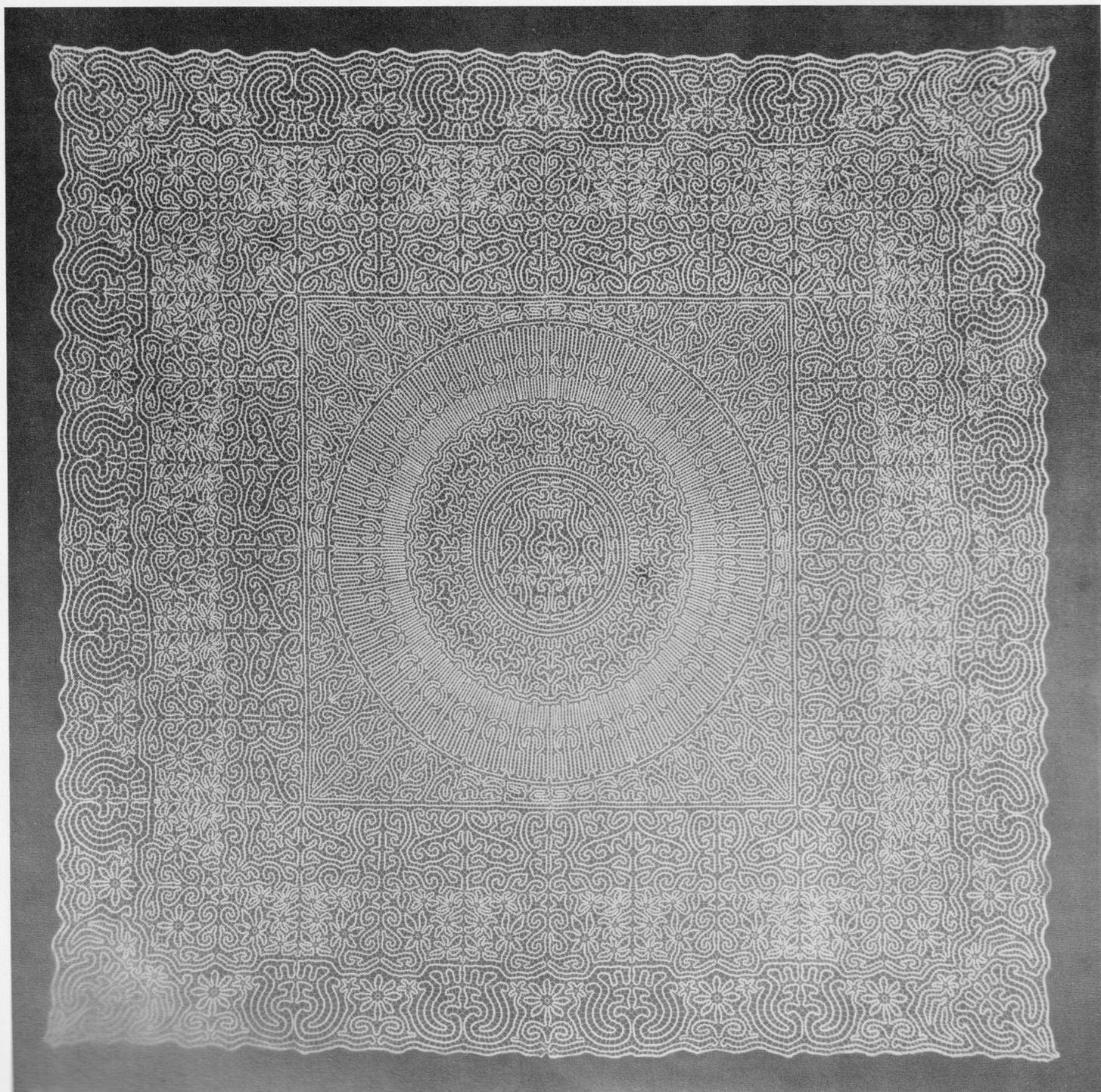
The exhibition presented in four museums of France, reflects a new approach of creation with these techniques in Europe

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

Broderies et dentelles contemporaines



Antonia Giacco Iacona Couvre-lit 1957 2,70 x 2,70m Dentelle au fuseaux, lin. Photo Musée Chateau d'Annecy.

Après avoir organisé voici deux ans une exposition sur les appliqués qui prenait très intelligemment le relai de la biennale de Lausanne, J.-P. Couren, conservateur de musée Château d'Annecy, en collaboration avec plusieurs autres responsables de collections textiles, renouvelle cette année sa recherche dans les marges du domaine textile dont la pratique artisanale avait contribué à figer l'image dans une reproduction fidèle de modèles antiques.

L'exposition proposée qui va ensuite gagner Angers, Mulhouse et Calais ne comporte qu'un nombre réduit de travaux, ceci à la suite d'une part de la volonté de ne pas aborder le domaine américain et sa profusion, des difficultés à trouver des artistes en Europe qui, pour beaucoup d'entre eux restent «singuliers» et mal connus et enfin de l'élimination de toutes les œuvres qui n'utilisent pas - directement ou en les détournant - les points traditionnels de la dentelle et de la broderie.

Malgré toutes ces restrictions de départ, l'exposition propose des repères, enregistre des tendances diverses s'apparentant à tous les détournements de l'art actuel. Son intérêt constitue pour nous une justification à l'ouverture du journal à des expressions textiles que nous n'avions que peu abordées. Pour prolonger la présentation des travaux exposés à Annecy, nous publions dans ce numéro quelques données pratiques concernant les écoles ou les stages où ces techniques restent vivantes et nous donnons un certain nombre de repères bibliographiques.

Dans les prochains numéros nous aborderons les problèmes techniques à l'aide de fiches techniques et historiques et nous tenterons de cerner par une enquête du côté des stylistes et des journaux de mode les lieux de la mode et de la création dans ces domaines. Enfin, nous espérons à plus long terme, en particulier pour la dentelle, susciter en France des rencontres entre les meilleurs techniciens et les créateurs.

SOUVENIRS

Broderies et dentelles, c'est d'abord le souvenir de greniers poussiéreux ; robes de baptême, services de table, abécédaires des heures d'ennui. Un travail de femmes attachées au foyer par le fil de lin, prisonnières de l'étamine qu'elles couvrent d'un graphisme qui exprime d'abord la soumission d'une jeune fille rangée à la tradition familiale.

Plus loin dans le passé, sans se soucier des origines historiques, le cœur recherche la passion discrète des brodeuses et des dentellières dont le compte des heures se mesure à l'absurdité d'une parure de fête, brillante d'un moment jetée au rebut de l'histoire sitôt les bougies éteintes.

CONCEPTS

C'est Lisa Rehsteiner qui, en proposant un ensemble de canvas de grillage peint, comparables à des ouvrages d'édition pour dames et un échantillonnage des points, souligne de manière conceptuelle la rigidité du vocabulaire traditionnel et invite à la transgression d'un ordre écrit qui est aussi un ordre moral. Son travail rejoint sur le plan de la proposition d'une vision matériologique nouvelle les broderies de Sabine Lietaer, fil de coton sur un réseau de polypropylène.

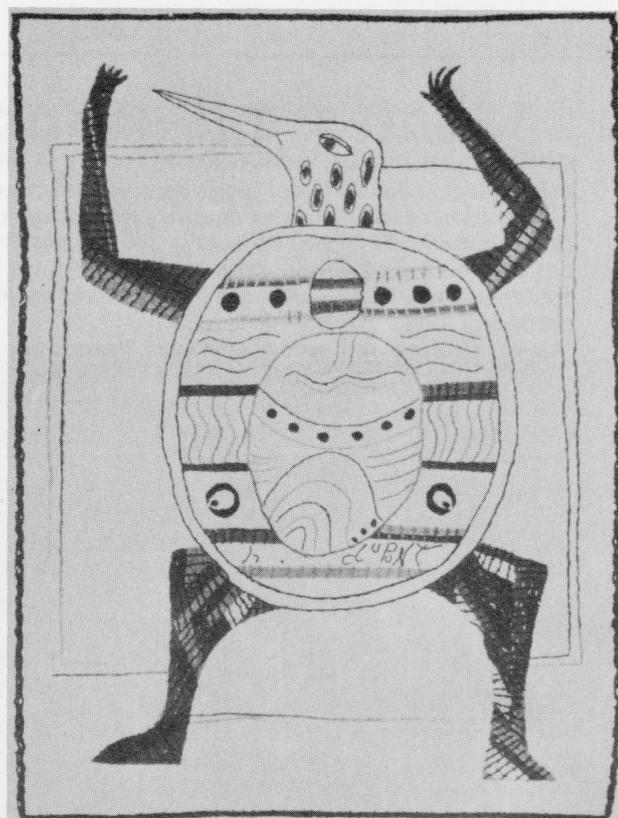
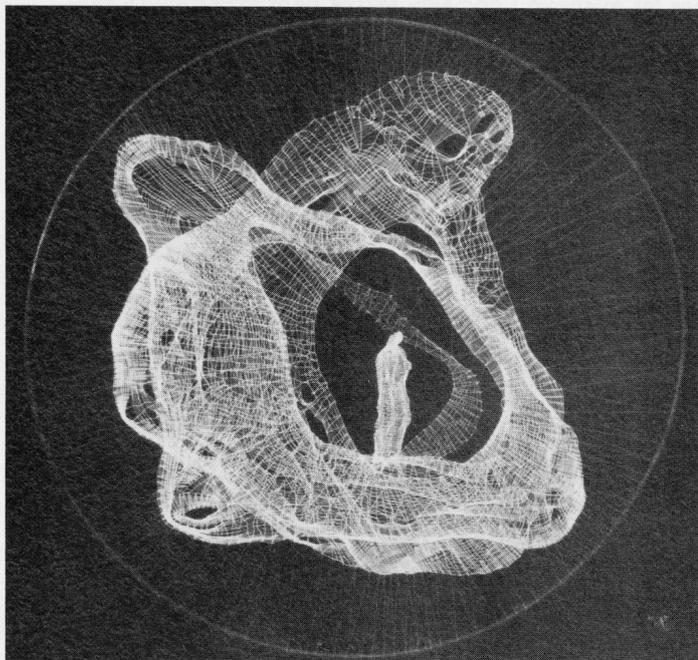
SINGULARITÉS

Le premier pôle de cette transgression se marque dans le domaine de l'art brut ou du moins dans des œuvres où l'assentiment

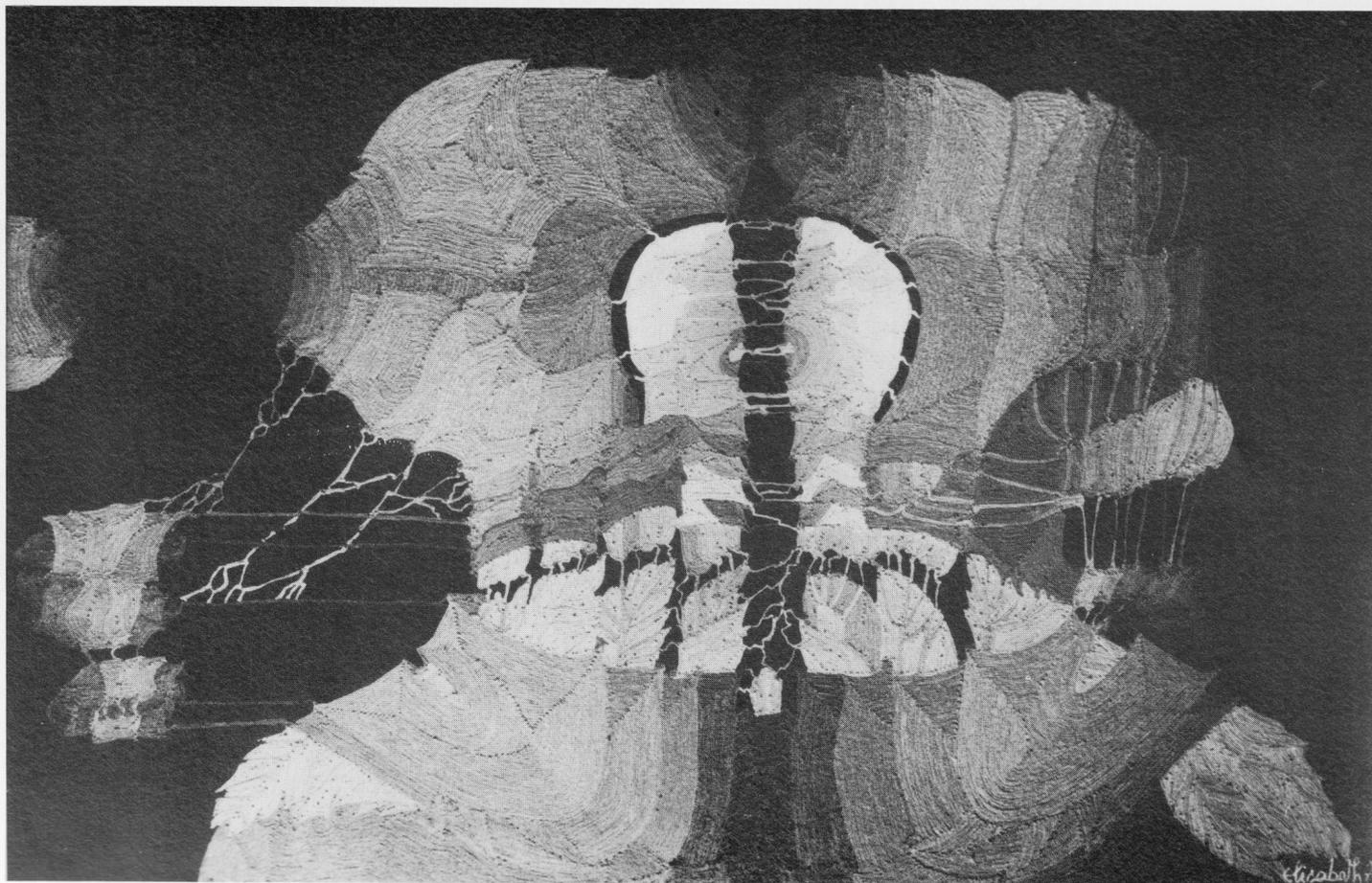


Marie-Rose Lortet Veste-cage 1977-1978 Dentelle solidifiée au sucre Photo MRL

EXPRESSIONS.



Milca Eremiasova Au milieu du brouillard 1967 Diamètre 2,50m Dentelle aux fuseaux, lin blanc motif inspiré par une musique de Leos Janacek.
Hervé Dupont Oiseau Vert Broderie à l'aiguille coton polychrome sur toile de lin Phot HD
Elisabeth Baillon Les portes du tabernacle 1977 1,10 x 0,70 Broderie mécanique Photo J.M. Aubery



culturel ne joue qu'au second degré. En particulier par la présence d'une autodidacte, Antonia Giaco-lacona, professeur de lettres, que l'intérêt pour la dentelle aux fuseaux a conduit de la miniature au monumental. Son couvre-lit de 2,70m de côté joue au premier plan dans le registre de la rigueur d'un motif qui se répète en utilisant toutes les complicités de la symétrie et au second plan s'évade dans le registre baroque et absurde des chefs-d'œuvres du compagnonnage.

Marie-Rose Lortet, dont le travail incorpore le désuet et utilise l'obsolescence comme moyen de révéler le présent, a figé l'espace intérieur d'une «veste cage» solidifiée au sucre sur un corps absent. Chaque élément d'une dentelle ancienne incorporé à une trame sans but apparent, construit une anecdote partielle qui ne prend son sens que dans l'architecture générale qui se referme comme un piège.

DÉSÉQUILIBRE

Le second pôle apparaît dans une volonté de détruire l'ordonnance symétrique des codes et la rigueur des tensions. Plusieurs réalisations d'artistes tchécoslovaques se proposent comme des objets aux références culturelles et folkloriques typées dont la force d'éclatement porte son point d'application maximum sur la notion de temps et de travail bien fait qui constituent les arguments les plus classiques recouvrant le maintien des traditions elles-mêmes. La rupture d'équilibre intervient au niveau formel dans les rythmes cassés de Vlasta Solcova, les silhouettes désarticulées de Luba Krejci, Milca Eremiasova et Blanka Hanusova, dont certains panneaux inscrits dans un cercle, acceptent le jeu des transparences en brouillant cependant les pistes par une superposition volontairement abstraite de nappes qui s'alimentent d'une matière structurée/déstructurée. Rupture également au niveau spatial en jouant sur les rétrécissements de filets circulaires dont l'emboîtement souple dévie les lignes de force de manière aléatoire (Ludmilla Kaprasova) ou dans les jeux humoristiques de pliages, mini dentelles spatiales de Marie Vankova Kuchynkova posées comme des cocottes en papier d'une élève studieuse qui semble dire et alors !

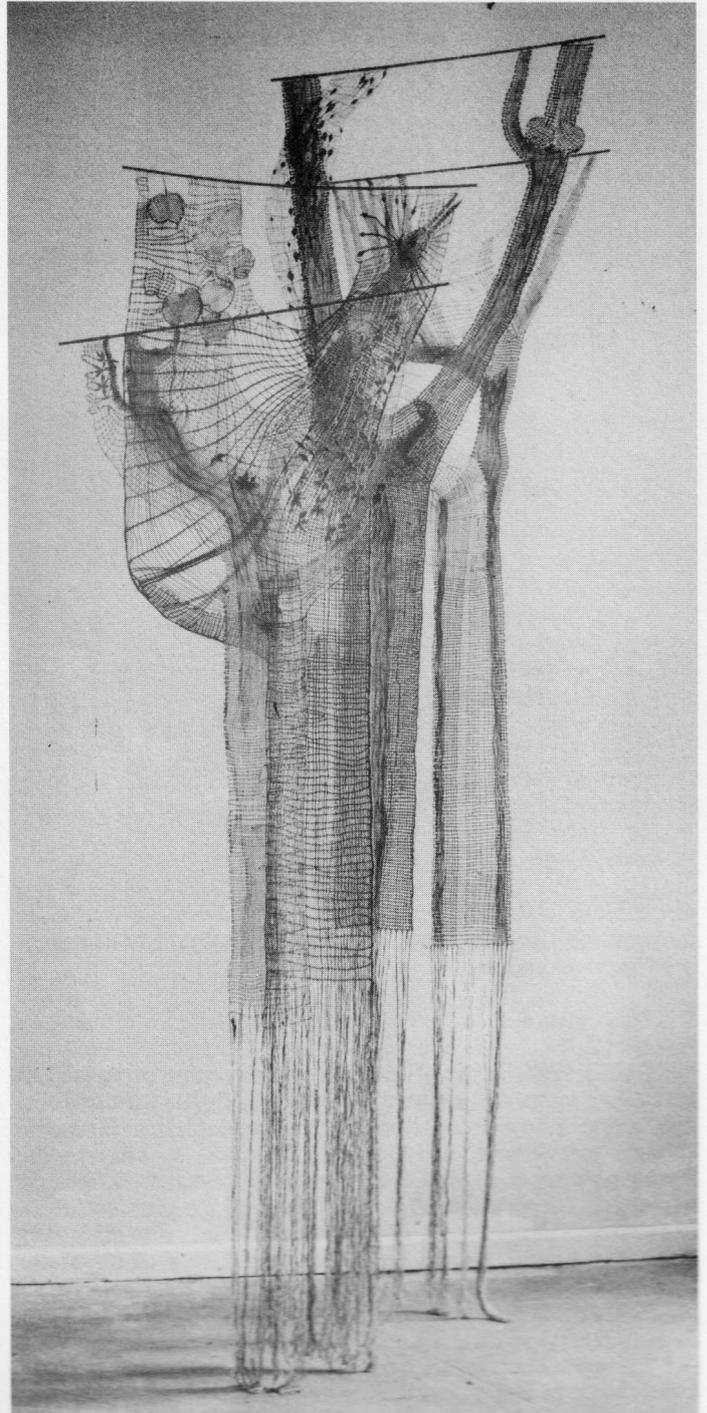
Le détournement formel s'exerce également avec force dans les mini-broderies de Liselotte Siegfried qui recherchent l'efflorescence comme un moyen de redondance soutenu par une maîtrise technique d'autant plus ingénieuse ou dans l'abstraction lyrique des broderies sur canevas de Lissy Funk qui déconstruit/reconstruit depuis une vingtaine d'années des graphismes semi-répétitifs.

TRADITION EN RUPTURE

Il est enfin symbolique de constater que les œuvres de cette exposition les mieux insérées dans une tradition décorative - ce qui n'enlève rien cependant à leur force personnelle ni à l'étrangeté des paysages, des animaux et des formes - sont, à l'exception des panneaux brodés à la machine d'Elisabeth Baillon, le fait des hommes, Hervé Dupont, peintre et sculpteur et Nicolas Moufarrège, comme si après des dizaines d'années de tricot, des kilomètres de dentelles, des milliers d'heures de trousseaux, seul le fil de l'aiguille et du fuseau des femmes était capable d'apporter du sein de l'artisanat le vrai langage de la rupture.

M. Thomas

Exposition au Musée Chateau d'Annecy du 16 juin au 3 septembre, au Musée des Beaux Arts d'Angers du 16 septembre au 22 octobre, au Musée de l'Impression sur étoffes de Mulhouse du 3 novembre au 7 janvier 1979 et au Musée des Beaux Arts et de la dentelle de Calais du 17 janvier au 25 mars 1979.



Jitka Stenclova Les quatre saisons 1975 Dentelle aux fuseaux Ecole supérieure des Arts Décoratifs de Prague.

Ecoles / Stages

Un des points les plus frappants de la sélection d'Annecy, mais que l'on a pu constater dans d'autres manifestations internationales récentes, c'est la faible représentation française dans le domaine de la création en dentelle et broderie. Or si la formation de certains des artistes présents à Annecy est autodidacte, il est clair que la forte représentation tchécoslovaque est en relation (comme dans le domaine de la tapisserie, voir Driadi n° 6) avec l'existence d'une école vivante de textile où Antonin Kybal a enseigné conjointement les techniques et su permettre aux artisans techniciens de s'évader dans la création. Qu'en est il en France, où sont enseignées ces techniques, pour quelle part l'enseignement intervient-il dans la formation des créateurs ?

LA DENTELLE

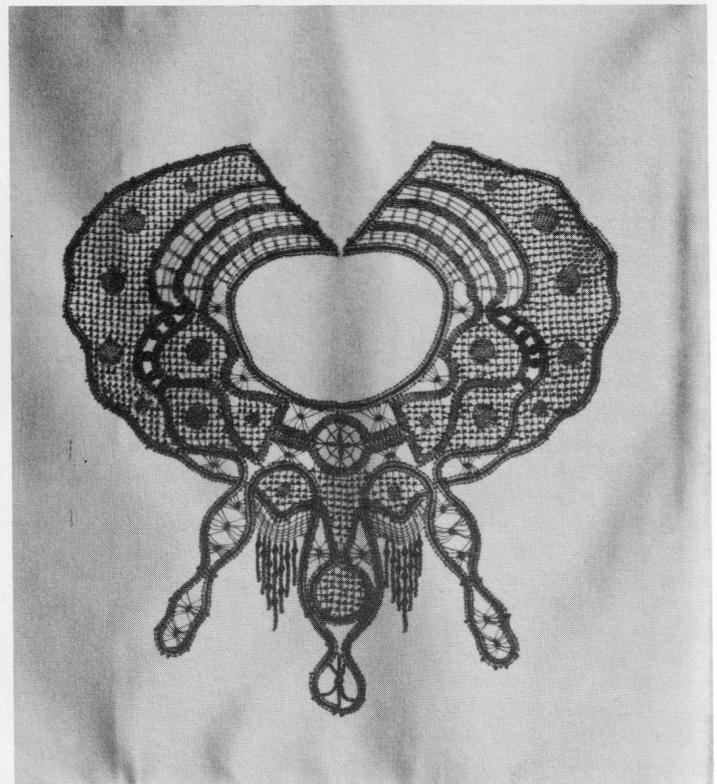
Dans le domaine de la dentelle aux fuseaux, il ne faut bien sûr pas s'étonner de l'absence de la France à Annecy ; la dentelle vient d'être sauvée d'une disparition quasi inéluctable grâce à l'initiative privée relayée par l'intérêt de l'état. Le travail mené au Puy grâce aux efforts de Madame Fouriscot, présidente de l'association Nouveau conservatoire de la dentelle à la main, se poursuit à la fois dans le cadre de stages courts, de formations professionnelles (contrat formation) et va s'accompagner sur le plan de l'état de la création d'un CAP en 3 ans qui débutera à la rentrée au Puy avec les souci au cours de la formation d'associer d'autres disciplines, dentelle à l'aiguille, crochet, broderie, tissage...

Madame Fouriscot nous a longuement parlé de ce travail qui devrait maintenant permettre à des individualités ou à des associations élaborant des créations collectives, de quitter le domaine de l'apprentissage et de la reproduction pour atteindre l'expression libre.

Q - Dans quel état avez-vous trouvé la dentelle en arrivant au Puy en 1974 ?

M.F. - En 1974, je m'occupais d'une association et j'avais organisé une visite de l'ancienne dentelle au foyer. Dans ce local nous avons été reçus par des personnes âgées toutes de plus de 70 ans. Un endroit qui, vraisemblablement, ne servait plus à rien puisque à chaque pas, nous soulevions des nuages de poussière. On m'a dit au cours de cette rencontre que la dentelle c'était terminé, que cela n'intéressait plus personne et en particulier pas les jeunes et donc que la dentelle aux fuseaux allait disparaître d'une façon inéluctable. A l'issue de cette rencontre, je suis allée voir des notables du Puy, des amoureux des vieilles choses et nous avons pu faire des réunions publiques pour voir si les habitants du Puy étaient sensibilisés à la dentelle et désiraient qu'elle ne disparaisse pas. Nous avons, au cours d'une réunion publique accueilli une soixantaine de personnes qui avaient des responsabilités au niveau municipal et départemental et qui nous ont donné leur appui moral et puis nous avons fait une autre réunion publique où nous avons

demandé aux dentellières professionnelles de venir. Là nous avons reçu dix ou quinze vieilles dentellières et sur le nombre trois ou quatre ont bien voulu donner des cours. Alors nous avons pu de ce fait, ayant une base, lancer une association à but non lucratif dont j'ai été élue présidente bien que n'étant pas du Puy. A partir de là, j'ai fait du porte à porte, je suis allée dans les villages, dans les clubs du 3ème âge où j'ai rencontré de vieilles dentellières, dans les clubs féminins ruraux. Le désir d'apprendre était si fort que plusieurs clubs de dentelle se sont créés. Parallèlement, je suis allée dans les établissements scolaires, j'ai parlé aux enfants qui au départ étaient assez réticents car la dentelle, pour eux c'était la grand mère qui s'était retirée, si je puis dire de la vie. D'autre part la dentelle en Haute Loire, c'est le métier des pauvres, car maintenant encore au XXème siècle une dentellière est payée 1F à 1F20 de l'heure. Mais quand je leur ai dit que c'était leur patrimoine, que c'était leurs racines, qu'il ne fallait pas laisser disparaître, elles ont alors joué le jeu tant et si bien qu'à l'heure actuelle, uniquement au Puy, il y a 300 enfants en milieu scolaire qui apprennent à faire de la dentelle. Je dois dire que j'ai reçu un très bon accueil des responsables des établissements scolaires et de Mr l'Inspecteur d'Académie. Au Puy nous avons également donné des cours pour les adultes que nous avons commencé en avril 1974 et en juin nous avions 42 élèves, ce qui nous a conforté à continuer. Pendant les vacances, je me suis attachée à relancer la fabrication des carreaux car on en trouvait plus que chez les antiquaires, à relancer la fabrication des fuseaux, à rééditer la méthode de Mr Chaleyé, l'ancien directeur départemental du conservatoire de la dentelle. Les problèmes financiers ont été très difficiles d'autant plus que je ne voulais pas abuser gratuitement du temps des dentellières, car ç'aurait été perpétuer l'exploitation de leur travail. Voilà comment les choses ont commencé.



Pectoral Travail des étudiants en contrat formation Le Puy

Q - Après la sensibilisation locale, comment avez vous situé votre action vers l'extérieur ?

M.F. - La première action vers l'extérieur s'est déroulée aux Grands magasins du Printemps durant 4 semaines grâce au concours financier d'un notable local. Nous en avons retiré un réconfort car nous avons rencontré énormément de personnes ayant dans leur grenier des métiers qui leur venaient de leur grand mère et qui ne savaient plus comment s'en servir. Cela nous a conduit à ouvrir une petite école à Paris dans les locaux de la Fédération des dentelles et broderies de France qui nous a prêté la salle du conseil d'administration. Après Paris ça été Montpellier, Bordeaux, Clermont-Ferrant, St Etienne et lorsque nous avons senti que nous avions formé suffisamment de personnes sur place, nous nous sommes retirés puisque nous avons rempli notre contrat de sensibilisation.

Q - L'état a-t-il été sensible à vos efforts ?

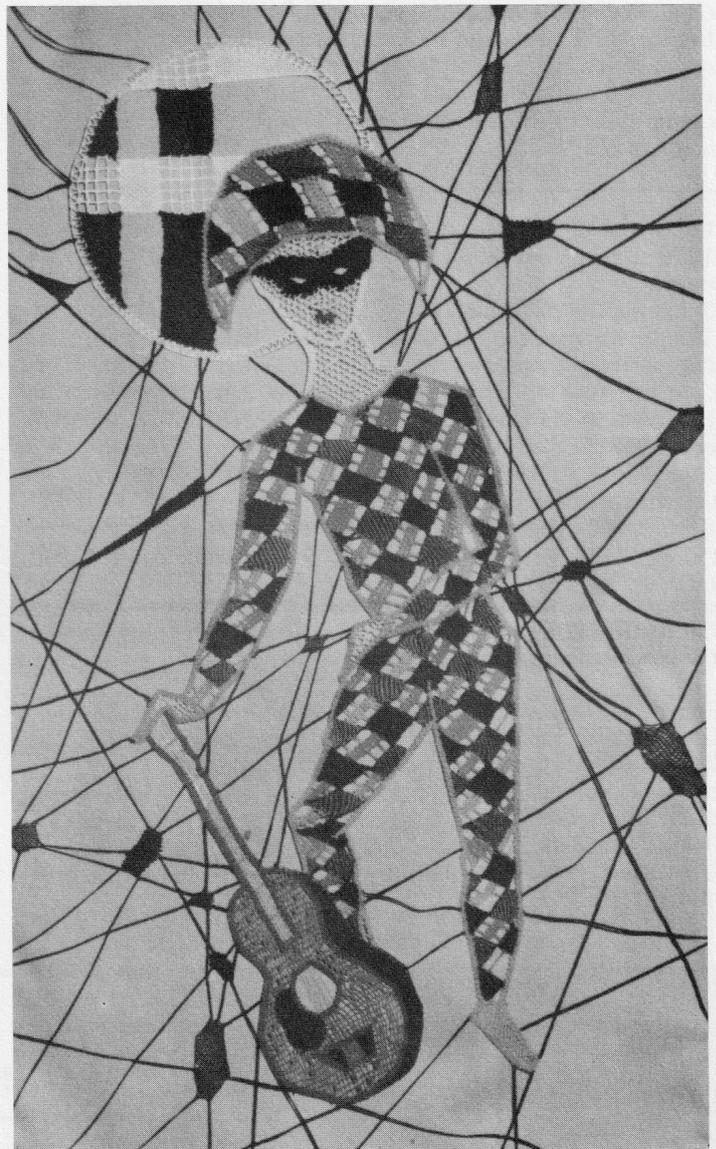
M.F. - Parlons déjà de la municipalité. Lorsque au niveau municipal on s'est rendu compte que le travail était approfondi, la mairie nous a aidé par des subventions. Nous avons eu une aide du département et puis, lorsque le Président de la République s'est préoccupé des métiers en voie de disparition, je lui ai fait parvenir un dossier pour lui faire un état de la dentelle. J'ai parlé du passé, j'ai parlé du présent avec ce renouveau dans toutes les couches sociales et des projets pour l'avenir qui ne pouvaient s'appuyer que sur des structures solides. Monsieur le Président a bien voulu se pencher sur le problème. Nous avons alors préparé un dossier très complet pour la préfecture. Nous avons eu la visite du directeur de l'école Boule... tant et si bien que Monsieur Dehaye a rédigé un rapport favorable et qu'en Conseil des Ministres, le Président de la République a pris la décision de créer un atelier conservatoire national au Puy, homologue de celui créé à Alençon pour la dentelle à l'aiguille. Nous dépendons donc du Ministère de la Culture et l'administrateur du Mobilier National suit d'une façon très minutieuse notre travail et nous encourage. Parallèlement, l'action de l'association continue puisque avec la création de cet atelier national les techniques sont préservées au delà des modes et des hommes, autrement en trois ou quatre ans tout aurait disparu car les vieilles dentellières qui étaient au départ de notre action sont mortes maintenant.

Q. - N'avez-vous pas trop de difficultés à retrouver les techniques ?

M.F. - C'est un long travail de recherche. Nous défaisons des dentelles en regardant comment elles ont été élaborées. Il y a des choses qui ont disparu du fait des incendies, du fait des guerres, mais de toutes parts on nous fournit des documents.

Q. - Quel est maintenant le public qui fréquente les stages organisés par votre association ?

M.F. - Ce sont essentiellement des personnes qui veulent développer avec sérieux une activité de loisir, mais nous recevons également des infirmières qui viennent pour la rééducation fonctionnelle des doigts et des bras, des enseignants qui désirent montrer cette discipline dans le cadre des travaux manuels ou des disciplines d'éveil, des artisans qui veulent compléter leur métier de base, par exemple des tisserandes, des personnes qui fabriquent des poupées folkloriques et valorisent leur travail en y ajoutant de la dentelle à la main. Et puis il y a des personnes en stage dans le cadre du pacte pour l'emploi, âgées de 18 à 25 ans et une majorité de ces jeunes vont s'installer comme artistes libres pour vendre de la dentelle moderne en panneaux muraux ou en bijoux en se groupant en une association pour assurer la promotion de leur travail.



Arlequin Lin coloré Travail des étudiants en contrat formation Le Puy

Q. - Quels liens gardez-vous avec vos stagiaires ?

M.F. - Vous savez les stagiaires reviennent tous les ans pour une semaine ou plus, elles m'écrivent quand elles ont un problème. Nous entretenons d'excellentes relations.

Q. - Sur le plan de la création, trouvez-vous des artistes pour créer de nouveaux cartons ?

M.F. - Dans le cadre du pacte pour l'emploi, nous avons donné des cours de dessin, de mise en carte, d'histoire de l'art et ces jeunes connaissent maintenant très bien la technique de la mise en carte. Je me suis également attaché la collaboration d'artistes locaux. Malheureusement, je ne pense pas que nous puissions au niveau de l'association acheter des cartons contemporains, mais je serais contente qu'il y ait une rencontre avec des artistes, de façon à ce qu'ils voient notre technique, notre façon de travailler et essayer d'avoir un accord ensemble. Le meilleur accueil leur sera réservé. Nous utilisons maintenant le lin coloré, mais je voudrais atteindre le volume, la dentelle

BRODERIES

objet, la dentelle spatiale. Il y a une infinité de possibilités et la France qui a perdu son rôle de leader dans ce domaine devrait retrouver ce rôle sur le plan de la création. Tous les matériaux toutes les recherches sont possibles tant que l'on respecte les points qui constituent la base infiniment riche de la dentelle aux fuseaux.

Les stages de dentelle organisés au Puy durant toute l'année 1978 sont réalisés dans les conditions suivantes : soit 5 jours à raison de 7 heures par jour (520F) soit 5 jours à raison de 3 heures 30 par jour (280F) ; du lundi 8h30 au vendredi 17h30. Le matériel dentellier est prêté durant les cours, les échantillons exécutés sont la propriété des stagiaires. L'hébergement au Monastère de la Visitation, 2 rue de la Visitation (au pied de la cathédrale) Tel 16 (71) 09.22.29, pension complète 55F par jour ou bien en hôtel.

Inscription au stage au minimum 8 jours à l'avance, avec versement de 300F d'arrhes.

Renseignements, adresses des autres stages en France au Centre d'initiation à la dentelle, 2 rue Duguesclin 43000 Le Puy, tél (71) 09.74.41.

LA BRODERIE

(Renseignements établis par Martine Dauvergne)

Près de 3000 ouvriers travaillent dans le secteur de la broderie. Le travail se répartit entre les dessinateurs, les piqueurs, les fileurs-naveteurs, les raccomodeurs et les brodeurs.

Un CAP comportant 4 options (broderie blanche, broderie d'art, broderie machine, passementerie) prépare au métier en 3 ans. Les débouchés sont : la restauration, l'ameublement, la couture, l'ornement militaire. Le salaire moyen est de 10F l'heure !!!

Certains CET préparent plus particulièrement à ce métier :
CET 8 rue Victor Hugo 17300 Rochefort s/mer.
Tél. 99. 06. 68.

CET de jeunes filles 21 rue Ganeron 75018 Paris
Tél. 522. 49. 85.

CET mixte 4 rue de la Montagne Ste Geneviève 77000 Vaux-le Pénil. Tél. 439. 34. 64.

CET mixte 2 rue de la Constituante 78500 Sartrouville
Tél. 962. 06. 78.

Un enseignement de broderie est donné également à l'école des Arts Appliqués Duperré (entrée sur concours) 11 rue Du Petit-Thouars 75002 Paris Tél. 278. 61. 01 et 278. 59. 09.

Enfin quelques stages : Le centre National d'art de la laine 13 rue de Bucci 75006 Paris. Le Conservatoire 7 rue Louis le Grand 75002 Paris.

En dehors des écoles qui ont essentiellement pour but la formation, un certain nombre de stages, d'écoles, de formation enseignent différentes disciplines textiles dans le cadre d'une formation plus générale d'esthétique, de stylisme et de design, nous y reviendrons dans notre prochain numéro.

De juin à octobre 1979 (suivant les demandes), stage de broderie sur canevas et sur toile. Baie de St Tropez. Possibilités logement Ecrire pour toute documentation Martine Dauvergne Hameau des Gaston par Plan de la Tour 83120.

DRIADI

Tarif d'abonnement

1 an (numéros et suppléments)

France 50F

Etranger 60F

Etranger par avion 100F

Abonnement de soutien 160F

Pour tout abonnement souscrit avant la fin du mois de septembre envoi du catalogue de l'exposition CUBE TEXTILE gratuit.

Quelques N° 3 (8F), 5 (12F) et 6 (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

Je désire commander un catalogue de l'exposition CUBE TEXTILE
Ci-joint la somme de 10F+ 2,70F de frais d'envoi.

repères bibliographiques

Il existe une très abondante bibliographie de livres anciens sur le sujet des broderies et des dentelles du passé, les ouvrages pouvant être consultés dans les bibliothèques spécialisées, en particulier la Bibliothèque Forney, 1, rue du Figuier 75014 Paris et la bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs 107, rue de Rivoli 75001 Paris.

Nous avons surtout retenu les ouvrages disponibles en librairie qui font le lien entre la tradition textile et la création contemporaine à l'exclusion des livres d'ouvrages destinées à proposer des modèles ou à apprendre les points de base. Pour ces derniers on doit toutefois signaler **La bibliothèque DMC** (Editions Thérèse de Dillmont Mulhouse) et pour le point Bargello, **Tapisserie à l'aiguille** par L. Peronne éditions Robert Laffont 1974.

Parmi les ouvrages en français :

La Broderie par Marie Schuette et Sigrid Müller-Christensen éditions Albert Morancé Paris 1963 qui présente un choix diversifié d'œuvres anciennes. A remarquer les détails grossis des broderies au fil d'or du 17ème siècle qui évoquent un travail d'abstraction lyrique.

La tapisserie ; méthode et vocabulaire par Nicole Viallet Imprimerie Nationale Paris 1971 qui contient un vocabulaire méthodique pour la broderie sur canevas.

Le centre d'initiation à la dentelle du Puy (commandes à adresser 2 rue Duguesclin 43000 Le Puy en Velay), édite des ouvrages très bien réalisés :

La dentelle au Puy des origines à nos jours par J. Arsac 1975 (25 F.)

Initiation logique à la dentelle du Puy par J. Petiot (22 F.), ouvrage pour débutant et une Méthode d'enseignement de la dentelle aux fuseaux (Principe, exercices, applications, modèles gradués 22 F.) accompagnée de planches modèles.

Tapisserie, dentelle de C. Villeneuve édité chez Hachette 1977, un reportage très actuel et pratique.

On trouve encore dans le commerce ou au Musée le très beau catalogue **Broderie au passé et au présent** (Musée des arts décoratifs 1977) édité par l'Union centrale des Arts Décoratifs et réalisé sous la direction de Nadine Gasc.

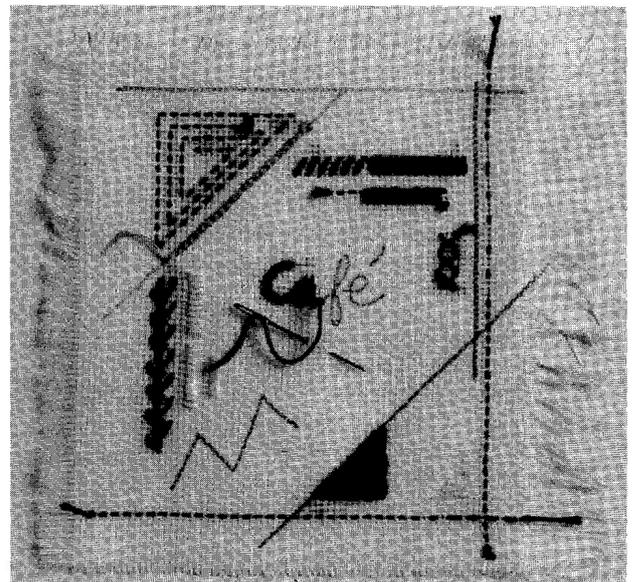
Malheureusement, les ouvrages les plus documentés, faisant la part de la création contemporaine sont en langue anglaise, en attendant que les éditeurs français prennent conscience de l'urgence à en réaliser des traductions ou à éditer des ouvrages originaux.

Lace de Virginia Churchill Bath édité par Studio Vista Londres 1974 est un ouvrage fondamental à la fois historique et technique, un des rares à rappeler les étapes d'un renouveau en particulier les expériences de dentelle mécanique réalisées en 1920 au Bauhaus, les dentelles utilisant les fils de vinyl de Ed. Rossbach et les admirables créations de Peter Collingwood. Sous le terme général de lace, l'auteur réintègre une famille de techniques où le nœud, la tresse, le sprang, le filet, le macramé montrant les échanges de syntaxe avec la broderie et la dentelle. (On pourra consulter la bibliographie en langue anglaise donnée dans le numéro 6 de Driadi).

20th century lace de Ernst Erk Ffannschmidt édité par Mills et Boon limited Londres est une traduction du texte allemand Spitzen (Otto Maier Verlag Ravensburg). On y retrouve comme dans le précédent le souci de ne pas scinder arbitrairement les différentes techniques de nouages. Les techniques sont clairement expliquées et illustrées en particulier par les créations contemporaines de la tchèque Luba Krejci, de la suisse Sofie Dawo, de l'espagnole Aurelia Munoz et de l'allemande Inge Vahle.

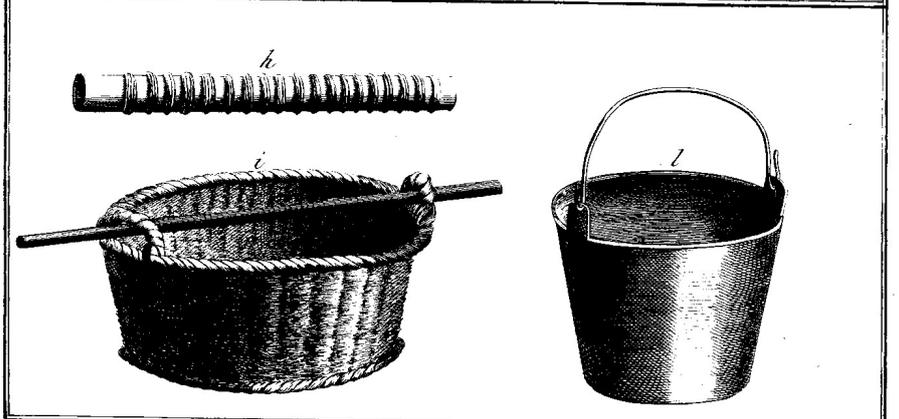
A world of embroidery de Mary Gostelow édité par Charles Scibner's sons New-York 1975 contient dans une première partie un bref historique par pays qui retrace l'histoire de la broderie. Une seconde partie explique les points et comporte un lexique. Richement illustré, cet ouvrage souffre cependant d'un manque de rigueur sur le choix des œuvres contemporaines.

Canvas embroidery par Diana Springall (B. T. Batsford Ltd Londres 1969) est un des meilleurs ouvrages sur le plan de l'explication et de l'illustration de 50 points et des cadres à broderie. Malheureusement alourdi par un cours de composition arbitraire, on remarquera cependant quelques travaux de recherche de broderie sur grillage ou de broderies au point noué jouant sur la texture de la laine blanche.



Martine Dauvergne Café Mini textile 20 x 19cm Canevas, coton, aiguille

teinture en bleu «indigo et pastel»



Teinture des Gobelins, Intérieur de l'Atelier de Teinture de Laines et Soies 69 Denard Dorezil.

Nous continuons dans ce numéro la publication des fiches techniques teintures présentées par Mr Lucien Jatteau et l'association Lice et couleur, extraites du manuel «Teinture naturelle des laines employées en tapisserie, tapis et broderie», préface de Jean Dufour chef de l'atelier de Teinture de la Manufacture des Gobelins, manuel qui vient d'être réédité. Lice et couleur est une association nationale de filage à la main et de teinture végétale dont le but est : par tous les moyens appropriés de faire connaître la pratique du filage au fuseau et au rouet, ainsi que les teintures dites végétales et d'informer sur l'avantage artistique de leur utilisation.

Après la publication dans les numéros 4, 5, et 6 d'une série de fiches techniques sur le Lin, Mr Lucien Jatteau et Lice et couleur poursuivront leur présentation des fibres naturelles avec une série sur la laine dès le numéro de la rentrée.

Les plantes du genre *Indigofera* et *Isatis* ne sont pas les seules à pouvoir produire de l'Indigo. Il y a, en effet, plusieurs autres plantes productrices d'Indigo, par exemple :

- La Renouée des teinturiers (*Polygonum tinctorium*)
- Le laurier-rose des teinturiers (*Nerium tinctorium*)
- *Polygonum chinense*
- *Writtria tinctoria*
- *Asclepias tingens*
- *Galega tinctoria*
- *Spilanthus tinctoria*
- *Amorpha fruticosa*, etc...

Mais ces dernières produisent l'Indigotine (principe colorant de l'Indigo) en quantité plus faible.

Le genre *Indigofera* comprend plus de trois cents espèces, dont les principales sont :

- *Indigofera tinctoria*
- *Indigofera disperma*
- *Indigofera anil*
- *Indigofera cœrulea*
- *Indigofera argentea*
- *Indigofera pseudo-argentea*
- *Indigofera hirsuta*

L'INDIGO (*Indigofera tinctoria*)

Plante d'environ 1,60 m de hauteur, fait partie de la famille des papilionacées. Elle était cultivée en Inde, dans l'île de Java, en Chine, etc... C'est dans les « Indigoteries » que l'on préparait l'Indigo.

EXTRACTION DE L'INDIGO

Ce travail, fort complexe, est commencé dès le début de la récolte (au moment de la floraison). Les plantes sont mises dans une grande cuve et recouvertes d'eau. Après quelques heures, la fermentation se manifeste et l'on doit l'interrompre avant que le liquide entre en putréfaction. On passe alors le liquide dans une seconde cuve, où là, il est battu, afin que sous l'action de l'oxygène apporté par le battage, l'Indigo incolore, contenu dans ce liquide, se précipite sous forme de flocons d'Indigo bleu. Le liquide est de nouveau passé et l'on récolte le dépôt formé par les flocons d'Indigo bleu. Ce dépôt est cuit dans des cuves en cuivre, la pâte qu'il forme ensuite est coulée dans des moules (de formes différentes suivant les régions et les indigoteries) et mise à sécher à l'ombre pendant plusieurs mois.

Des noms spécifiques servaient à distinguer les Indigos des différents pays d'où ils étaient produits. Nous avons emprunté à M. J. PERSOZ (1) la liste ainsi que les explications de ces noms, que nous reproduisons ci-après.

L'*Indigo Bengale* est ordinairement livré au commerce sous forme de cubes, appelés pierres ou carreaux, légers, tendres et plus ou moins happants, d'une cassure nette et dont les faces deviennent facilement cuivreuses par le frottement de l'ongle. Cet indigo est celui qui présente le plus de variétés et que l'on prend généralement pour terme de comparaison.

L'*Indigo de Coromandel*, quoique toujours inférieur, est celui qui se rapproche le plus du précédent par l'aspect. Souvent ses qualités fines sont vendues pour les qualités ordinaires « bon violet Bengale ». Ses carreaux, recouverts ordinairement d'une légère croûte verdâtre, présentent une cassure nette, avec des arêtes quelquefois arrondies sur un des côtés.

L'*Indigo Madras*, quoique voisin de l'Indigo de Coromandel, lui est très supérieur en qualité : il correspond au « fin violet Bengale » ; ses carreaux à cassure grumelleuse, au lieu d'être recouverts d'une couche verdâtre ou grisâtre, offrent une teinte rosée.

L'*Indigo Manille* est moins estimé que l'Indigo Madras, quoique sa pâte soit plus fine. Ses carreaux sont ordinairement allongés et d'une dimension bien inférieure à celle des carreaux Bengale. On remarque presque toujours sur l'Indigo Manille l'empreinte des nattes de joncs sur lesquelles il a été recueilli et desséché, tandis que les qualités inférieures de l'Indigo Bengale conservent l'empreinte de la toile employée au même usage.

L'*Indigo Brésil* se présente sous forme de pains parallélépipèdes rectangulaires, d'un gris verdâtre à l'extérieur, d'une pâte ferme avec cassure nette, d'un rouge cuivré plus ou moins vif.

L'*Indigo Caroline* affecte la forme de petits cubes robés gris. Sa première qualité correspond au violet bleu de l'Indigo Bengale.

L'*Indigo Java* est en carreaux de formes tantôt aplaties, tantôt cubiques, et qui par leur aspect pourraient être confondus avec ceux de l'Indigo Bengale, dont ils se rapprochent aussi quant à la qualité, quoiqu'ils soient moins estimés.

Les *Indigo Guatimala* et *Cargue* sont en carreaux de la grosseur de ceux du Bengale, et tous deux ordinairement en Grabaux (2) provenant de la finesse de leur pâte ; ils ne diffèrent l'un de l'autre qu'en ce que la pâte du dernier est spongieuse et remplie de cavités qui ont beaucoup d'analogies avec celles du pain. Leurs qualités les plus estimées sont celles qu'on désigne sous le nom d'Indigo flor ; viennent ensuite les Indigos cortés, qui correspondent aux violets Bengale.

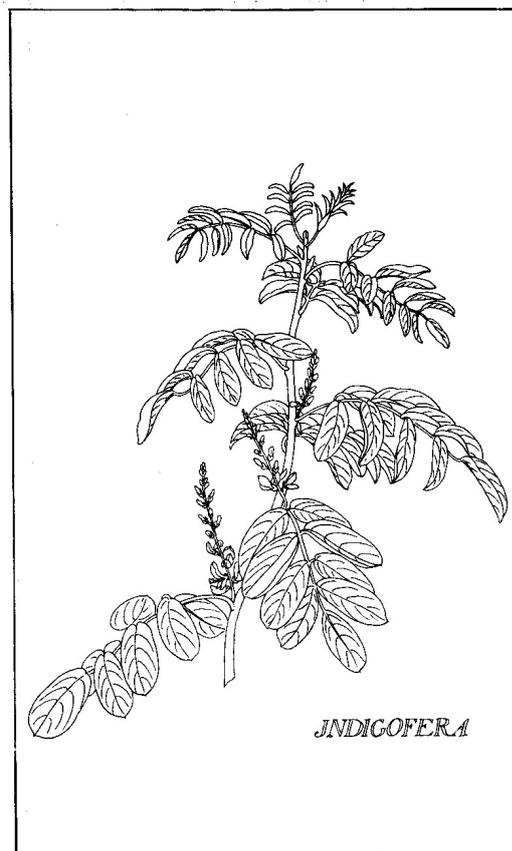
De ces divers indigos, les plus répandus sont le Bengale, le Java et le Guatimala. Tous se subdivisent en sous-variétés désignées par des épithètes, et dont l'Indigo Bengale présente le plus grand nombre. Ce sont :

Les Indigos surfin bleu ou bleu flottant
Les Indigos surfin violet
Les Indigos fin violet

Les Indigos fin violet pourpre
Les Indigos bon violet
Les Indigos fin et bon rouge
Les Indigos fin cuivré
Les Indigos cuivré ordinaire et bon

Le Caraque et le Guatimala seuls reçoivent les épithètes suivants :

Les Indigos bleu flor
Les Indigos sobre supérieur
Les Indigos sobre bon
Les Indigos ordinaire
Les Indigos corte supérieur
Les Indigos corte bon
Les Indigos corte ordinaire



(1) Traité théorique et pratique de l'impression des tissus par J. Persoz 1846, Paris.

(2) En grabaux : se dit des Indigos dont les carreaux ont été réduits en fragments assez petits pour passer à travers un crible.

LE PASTEL (*Isatis tintoria*)

Est une plante de la famille des Crucifères de 1,30 m à 1,40 m de hauteur dont les fleurs jaune vif sont regroupées par grappes dans la partie supérieure de la plante. Le caractère distinctif de cette plante est la forme de sa silique, de couleur noire, qui est aplatie. Ses feuilles grandes, lancéolées, sont de couleur verte tirant sur le bleu. Sa racine est assez grosse, de couleur blanchâtre, et pénètre profondément dans le sol.

On pratique trois ou quatre récoltes par an ; la première lorsque les fleurs sont prêtes à paraître, puis les autres à six ou sept semaines d'intervalles, suivant le climat.

PRÉPARATION DU PASTEL (1)

(1) Description tirée des «ÉLÉMENTS DE L'ART DE LA TEINTURE» par M. BERTHOLLET, 1791, Paris.

«Une fois fauchée, on lave la plante à la rivière et on la fait sécher au soleil. Il faut avoir attention que la dessiccation soit prompte ; car si la saison n'est pas favorable ou s'il pleut, la plante court le risque de s'altérer, une seule nuit suffit quelquefois pour la faire noircir.

On porte ensuite la plante au moulin pour la broyer et la réduire en pâte, ou en forme de tas qu'on recouvre pour les garantir de la pluie. Après 15 jours, on ouvre le monceau de pastel, on le broie et on mêle ensemble l'intérieur et la croûte qui s'est formée en surface ; on fait ensuite des pelotes rondes, que l'on porte dans un endroit exposé au vent et au soleil, afin de chasser de plus en plus d'humidité qui pourrait les faire putréfier. Ces pelotes, entassées les unes sur les autres, s'échauffent insensiblement et exhalent une odeur d'alkali volatil, d'autant plus forte qu'elles sont en plus grande quantité et que la saison est plus chaude. On augmente la chaleur qui s'est établie, en arrosant légèrement jusqu'à ce que le Pastel soit réduit en poudre grossière ; il est alors dans l'état dans lequel on le trouve dans le commerce».

On cultivait et préparait le Pastel en LANGUEDOC, en PROVENCE et en NORMANDIE. Celui de LANGUEDOC était le plus estimé.

EXTRACTION DE L'INDIGO DU PASTEL

Mr GREN (2) nous relate le procédé par lequel, en Allemagne, on a tiré l'Indigo du Pastel :

(2) Crell neuefte entdeckungen. Traduction dans la Bibliothèque Médico-Physique du Nord, Tome III.

«On prend des feuilles fraîches de Pastel, qu'on lave pour en séparer les saletés et la terre, dans une cuve de forme oblongue qu'on remplit à peu près aux trois quarts ; pour éviter que l'eau ne les élève, on assujettit des pièces de bois en travers : on verse sur ces feuilles assez d'eau pure pour les recouvrir entièrement, et on place le vase à une chaleur tempérée : il se forme, suivant la température de l'atmosphère, en plus ou moins de temps, une écume copieuse à la surface de l'eau, qui indique le commencement de la fermentation. La surface se couvre peu à peu en entier d'une peau bleue qui présente à l'œil des nuances de couleur cuivre. Lorsqu'il y a une certaine quantité de cette écume, on soutire la liqueur, qui se trouve teinte en vert foncé, dans une autre cuve oblongue, par un robinet placé immédiatement dessus de son fond, ou bien l'on puise l'eau pour la mettre dans l'autre cuve. Dans l'un et dans l'autre cas, il est nécessaire de faire couler l'eau par une toile dans l'autre vase, pour séparer les saletés ou les petites portions de feuilles qui pourraient passer. On lave les feuilles avec un peu d'eau froide, pour en détacher les portions de peau colorée qui pourraient s'y être attachées, et l'on mêle cette eau de lavage avec celle que l'on a soutirée. Cela fait, on verse dans la liqueur de pastel fermentée, de l'eau de chaux, à raison de trois livres sur dix livres de feuilles et l'on agite fortement pendant quelques temps cette liqueur, pour faciliter la séparation de l'Indigo, qui se dépose par le repos. Pour savoir si on a continué pendant assez de temps l'agitation, on prend une portion de la liqueur jaunâtre claire dans une bouteille ordinaire, et on essaie si en l'agitant fortement, il se sépare encore du bleu, et dans ce cas on agite de nouveau la liqueur. Lorsqu'enfin tout l'Indigo s'est séparé et s'est déposé, on soutire l'eau claire, par un robinet placé à quelque distance au dessus du fond de la cuve, ou au moyen d'un siphon, ce qu'on doit faire sans perdre de temps. Pour faciliter la séparation

de l'eau, on peut incliner la cuve du côté du robinet, dès qu'on a cessé de remuer l'eau. On verse la couleur bleue qui reste, dans des filtres de toile de lin, ou dans des chaussees d'Hippocrate. Mais comme, dans le commencement, il passe toujours un peu de couleur, on doit la recevoir dans un vase qu'on place dessous, et la reverser dans le filtre jusqu'à ce que l'eau en sorte claire. On édulcore l'Indigo contenu dans les filtres avec une suffisante quantité d'eau, et on le fait sécher à l'ombre ou à une légère chaleur artificielle, ayant soin de la couvrir».

L'Indigo tiré du Pastel a l'avantage de donner les mêmes couleurs que l'Indigo tiré de l'Indigofera. Alors que le Pastel en coques produit une couleur solide, mais moins belle et plus claire que celle de l'Indigo.

TEINTURE EN BLEU PAR L'INDIGO OU LE PASTEL

L'Indigo, le Pastel sont avec le Pourpre (1) les plus anciens colorants à la cuve (2).

Le principe colorant bleu de l'Indigo est l'indigotine bleue laquelle est insoluble, mais possède la faculté de fixer de l'hydrogène pour se convertir en indigotine blanche, laquelle est soluble et peut, par oxydation, reformer l'indigotine bleue.

Cette aptitude de l'indigotine bleue est la base même de la teinture par l'Indigo ou le Pastel.

Cela explique également que lorsque l'on sort la laine d'une cuve d'Indigo, elle soit de couleur jaune, puis, par oxydation, passe au vert et ensuite au bleu (cette oxydation par l'air s'appelle le déverdisage).

Il y a deux types de cuves :

- 10) La cuve où la réduction de l'indigotine bleue se fait par réaction chimique et où il ne se forme pas de fermentation, le type même de cette cuve est la cuve à l'hydrosulfite.
- 20) La cuve montée avec des substances fermentescibles où la réduction se produit grâce à la fermentation de ces substances. Les principales cuves de ce genre sont :
 - La cuve au Pastel,
 - La cuve d'Inde,
 - La cuve à la Gaude.

(1) La Pourpre est un colorant extrait de mollusques purpurifères tels que le *Murex brandaris* et le *Purpura haemastoma*. Très usitée dans l'antiquité, le haut moyen-âge et chez les Indiens de l'Amérique centrale, c'était une teinture qui revenait fort chère, aussi était-elle utilisée pour les habits d'apparat et la réalisation de tissus précieux. Sa teinte n'est pas pure (il s'agit d'un rouge violacé) et comme son prix de revient beaucoup trop élevé, l'exclut de l'utilisation courante, nous n'avons pas jugé utile d'inclure son étude dans ce manuel.

(2) Colorants à la cuve ou colorants de cuve se dit des matières colorantes qui (comme l'Indigo) doivent être réduites pour être solubilisées et qui se reprécipitent sur la fibre par oxydation.

MONTAGE DE LA CUVE A L'HYDROSULFITE

Elle est de loin la plus pratique à réaliser, aussi la recommanderons nous aux débutants.

Dans un petit récipient émaillé, mettre une petite quantité d'Indigo (1) finement broyé, puis empâter avec un peu d'alcool éthylique dénaturé, s'aider, pour cela, d'une petite cuillère de bois. Ajouter un peu d'eau. Ensuite, réduire l'Indigo avec un peu d'hydrosulfite de soude et ajouter une petite quantité de liqueur caustique (la soude caustique sert à dissoudre le précipité d'indigotine blanche). A la place de la soude caustique on peut employer du lait de chaux. On chauffe à 70 - 75° C, jusqu'à complète réduction. Pendant cette opération, il se forme à la surface de ce liquide, une pellicule cuivrée.

(1) On utilise indifféremment l'indigo tiré de l'indigofera ou l'indigo tiré du Pastel.



Le Pastel en fleurs

Le Pastel à la montaison



Cette solution concentrée d'Indigo réduit est versée petit à petit dans la cuve de teinture dont l'eau, additionnée d'un peu d'hydrosulfite, a été chauffée à 40 ou 50° C. Le bain doit toujours renfermer un excès d'hydrosulfite, on distingue cela par le fait qu'il est jaune et clair. Si, par accident, il verdissait il y aurait lieu d'y ajouter de nouveau de l'hydrosulfite et au besoin un peu d'ammoniaque et de chauffer la cuve à 75° C.

Pour teindre la laine en Indigo, il suffit de la mouiller à l'eau douce tiède avant de l'immerger dans le bain, qui doit se trouver à 40° C.

La valeur de la couleur est inhérente à la quantité d'Indigo réduit. Il faut donc, lorsque l'on manque d'habitude, procéder par tâtonnements et faire des essais de petites quantités de laine, pour définir si le bain est suffisamment chargé ou s'il faut ajouter de l'Indigo réduit. Mais, dans la teinture par l'indigo, le temps joue également un rôle important. Ainsi, une couleur sera-t-elle mieux unie, si elle a été réalisée en 30 minutes, que si elle l'a été en 5. Lorsque l'on juge la teinture terminée, on sort les écheveaux et on les évente après les avoir essoré comme il faut.

Après le déverdisage des laines, il faut rincer très abondamment et ne cesser que lorsque l'eau de rinçage n'est plus colorée. Faire sécher les écheveaux à l'ombre après essorage.

MONTAGE DE LA CUVE AU PASTEL

Nous emprunterons au mémoire de M. QUATREMER la description du montage de cette cuve.

«Pour une cuve de sept pieds de profondeur sur cinq de diamètre, on jette dans le fond deux balles de pastel pesant ensemble 400 livres, mais on les divise auparavant.

On fait bouillir dans une chaudière, pendant trois heures, 30 livres de gaude dans une quantité d'eau suffisante pour remplir cette cuve. Lorsque cette décoction est faite, on y ajoute 20 livres de garance et une corbeillée de son ; on laisse encore bouillir une demi-heure, on rafraîchit ensuite avec 20 seaux d'eau ; on laisse rasseoir le bain ; on retire la gaude ; on transvase ce bain dans la cuve ; enfin, on pallie (1) pendant tout le temps de la transvasation, et même encore un quart-d'heure de plus.

Toutes ces opérations faites, on couvre bien chaudement la cuve ; on la laisse 6 heures dans cet état, après quoi on la découvre et on la pallie une demi-heure ; on en fait autant de trois heures en trois heures.

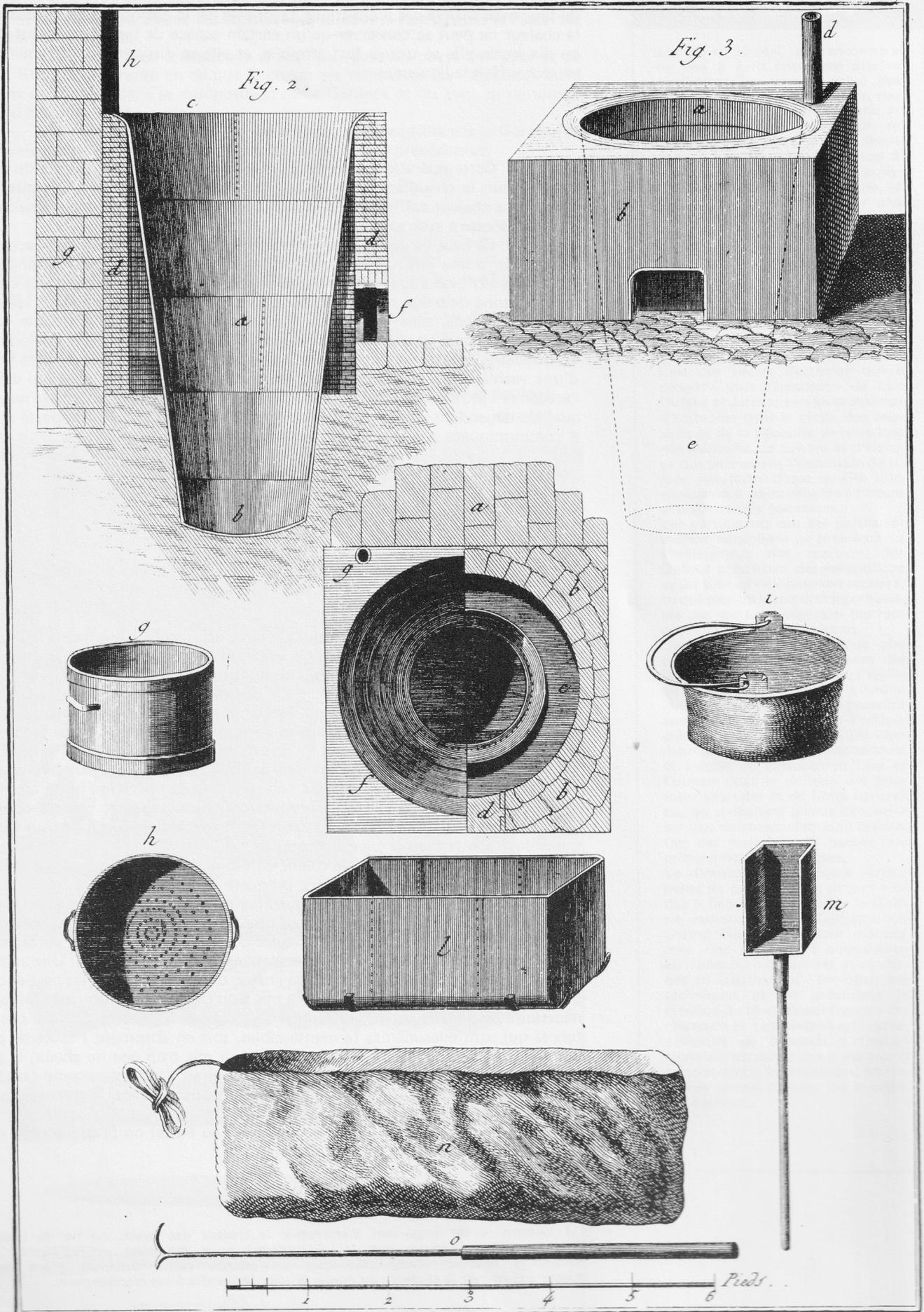
Lorsqu'on aperçoit des veines bleues à la surface de la cuve, on lui donne ce qu'on appelle «son pied», c'est-à-dire 8 à 9 litres de chaux vive. Dès que cette substance est introduite, on aperçoit des caractères nouveaux. La couleur de la cuve devient d'un bleu plus noir et plus foncé et ses exhalaisons deviennent beaucoup plus âcres.

C'est immédiatement après avoir mis la chaux ou en même temps qu'on introduit l'indigo dans la cuve, après l'avoir broyé dans un moulin avec la plus petite quantité d'eau possible. Lorsqu'il est délayé en forme d'une bouillie épaisse, on le soutire par le moyen d'un robinet placé à la partie inférieure du moulin, et on jette sans autre préparation dans la cuve. La quantité d'indigo qu'il faut mettre dans la cuve est déterminée par la nuance à laquelle on veut amener le drap ou la laine : sur une cuve composée dans les proportions énoncées ci-dessus, on peut employer sans inconvénient depuis 10 jusqu'à 30 livres d'Indigo.

Lorsqu'en heurtant la cuve avec le rable, on obtient une belle écume bleue qu'on appelle «fleurée», il ne s'agit plus pour teindre que de la pallier deux fois dans l'espace de 6 heures, afin de mélanger parfaitement les matières ; il est aussi quelquefois nécessaire d'ajouter un peu de chaux.

Le bain qu'on a d'abord jeté sur le pastel était à l'état d'eau bouillante, et l'on a soin de ne laisser la cuve exposée à l'air libre que le temps nécessaire pour pallier. Aussitôt que cette opération est faite, on ferme son ouverture avec un grand couvercle de bois sur lequel on étend encore d'épaisses couvertures, et

(1) Pallier un bain, c'est remuer et tourner un bain afin de bien le mélanger.



Teinturier de Riviere, Plans, Coupe et Elevation de la Cuve pour l'Indigo. E. Morel Dorez. 61.

on réunit tous les moyens pour maintenir la chaleur de la cuve sans l'intermède du feu ; mais malgré ces précautions, favorisées par la disposition des guesdres (1), la chaleur ne peut se conserver qu'un certain espace de temps ; au bout de huit ou dix jours, elle se trouve fort affaiblie, et elle se dissiperait entièrement si on ne réchauffait la liqueur.

Cette opération consiste à transvaser la plus grande partie du bain de la cuve dans la chaudière, sous laquelle on allume un grand feu. Lorsque le bain a reçu une chaleur suffisante, on le fait repasser dans la cuve de la même manière et on le recouvre avec soin.

La cuve de pastel est principalement sujette à éprouver deux accidents : Le premier a lieu lorsqu'elle devient «raide» ou «rebutée», selon le langage des guesdrons (2) ; on s'aperçoit de cet accident lorsqu'en découvrant une cuve qui a déjà donné de belles nuances de bleu, on la trouve noir, sans aucune apparence de veines bleues, sans fleurées, si on la pallie, on n'aperçoit qu'une couleur d'un noir de plus en plus foncé, et l'odeur du bain, au lieu d'avoir quelque chose de douçâtre, comme lorsque la cuve est en bon état, affecte au contraire l'odorat d'une manière très piquante. Si on essaie de teindre sur une cuve qui offre ces caractères l'étoffe ne prend aucune couleur ou sort d'un gris sale : ces mauvaises qualités dépendent d'un excès de chaux, et M. QUATREMER rapporte qu'il les a communiquées à une cuve, en la surchargeant de chaux, et que pour rétablir cette cuve, il s'est contenté de la réchauffer deux fois, et de la laisser ensuite reposer deux jours, après lesquels elle a donné une fleurée bien caractérisée. Il l'a encore laissée en repos pendant trois jours ; ensuite il l'a réchauffée pour la troisième fois, et elle s'est trouvée rétablie.

Le second accident auquel la cuve de pastel est sujette est la putréfaction. Lorsque cet accident arrive, les veines et la fleurée de la cuve disparaissent, la couleur devient rousse, la pâte qui est au fond se soulève, l'odeur devient fétide.

M. QUATREMER nous dit que si l'on plonge dans une cuve ainsi dégradée un échantillon d'un bleu foncé, sa couleur y baisse de plusieurs valeurs. La putréfaction s'établit dans la cuve, parce qu'on ne l'a pas assez garnie de chaux. Dès qu'on aperçoit les indices de la putréfaction, il faut se hâter de la corriger, en ajoutant de la chaux et en palliant ; au bout de deux heures, on remet encore de la chaux et on pallie ; on réitère cette opération jusqu'à ce que la cuve soit rétablie ; mais il faut prendre garde de passer à l'excès contraire.

Nous empruntons à M. BERTHOLLET ses explications sur l'importance de la chaux dans la cuve au Pastel.

«La distribution de la chaux est l'objet qui demande le plus d'attention dans la conduite de cette cuve. Une première utilité de la chaux est de modérer la disposition que le Pastel a de se putréfier et de la contenir dans une espèce de fermentation tranquille, qui suffit pour ôter l'oxygène de l'Indigo, et pour opérer dans la partie colorante du pastel la légère combustion qu'elle doit éprouver elle-même pour acquérir des propriétés analogues à celles de l'Indigo. Une autre utilité de la chaux ou d'une partie de la chaux, c'est de dissoudre les parties bleues qui ont été rendues solubles. Si l'on a mis trop de chaux, la fermentation qui est nécessaire est arrêtée, et il faut la ranimer, soit par la chaleur, soit par des substances qui sont elles-mêmes fermentescibles, soit en absorbant l'excès de chaux par des acides végétaux. Si au contraire l'on a mis trop peu de chaux, le pastel entre dans une véritable putréfaction qui détruirait l'Indigo, et qu'il faut ramener à la fermentation convenable par des additions réitérées de chaux jusqu'à ce qu'on soit parvenu au point convenable.

Pour teindre les laines dans la cuve au Pastel on pratique de la même manière que pour la cuve à l'hydrosulfite.

(1) Comme il est important d'entretenir la chaleur des cuves, on ne les place pas dans le même endroit que les chaudières, pour lesquelles on a besoin d'une circulation libre de l'air, mais dans un endroit voisin construit d'une manière propre à conserver la chaleur : on donne le nom de guesdre à cet emplacement.

(2) L'on nomme *guesdrons* les ouvriers qui doivent être instruits par une longue expérience pour prévenir les accidents auxquels les cuves sont sujettes.

LES AUTRES CUVES DE FERMENTATION

La cuve à la Gaude est identique à la cuve à Pastel, mais le Pastel est remplacé par la Gaude.

La cuve d'Inde a beaucoup d'analogies avec les cuves de Pastel et de Gaude. Elle est différente en ce que la chaux est remplacée par la potasse ou la soude et qu'il entre dans sa composition de la Garance et du son, en remplacement du Pastel et de la Gaude.

Les cuves à l'urine dont la fermentation est produite par la Garance et l'ammoniaque de l'urine, n'ont pas les qualités des cuves précédentes.

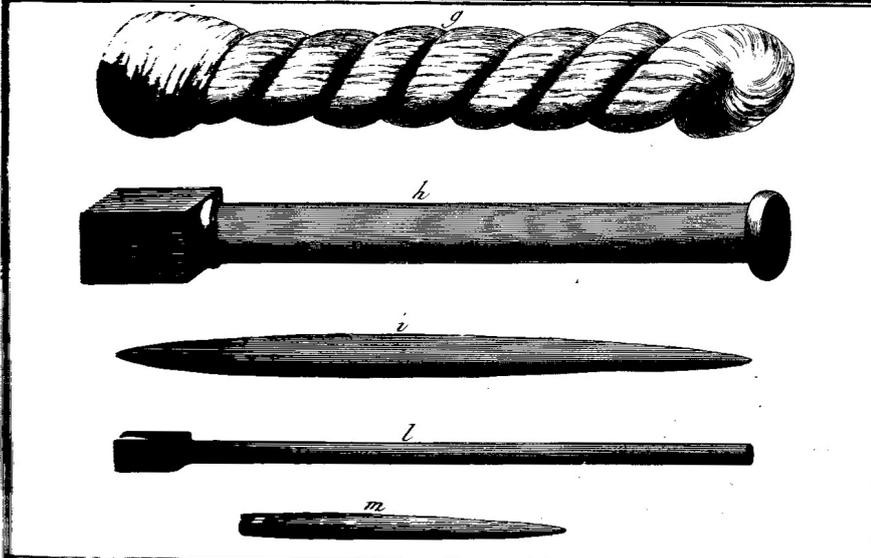
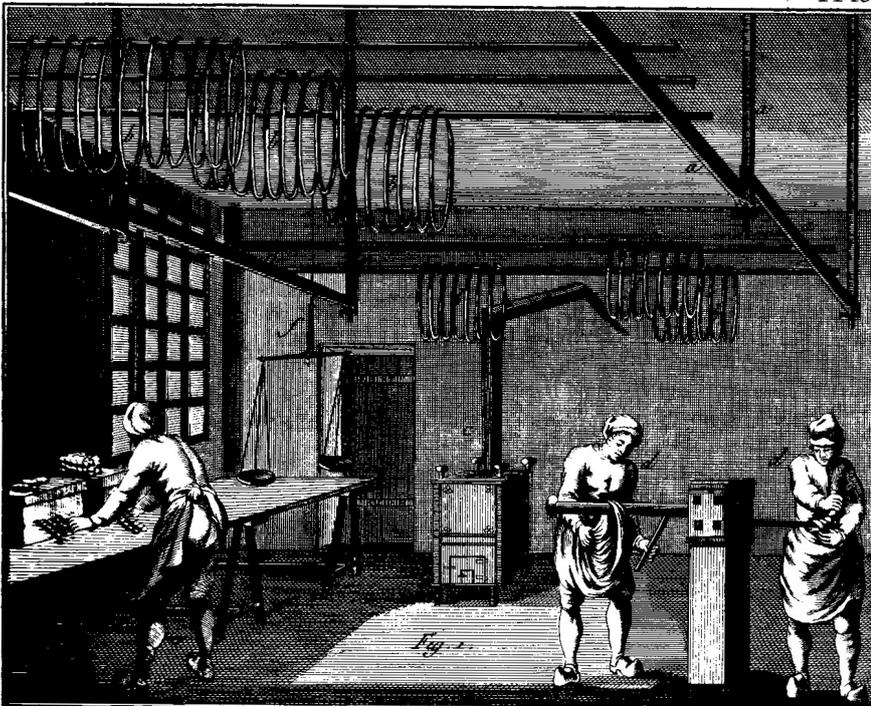
IMPORTANT

Surtout, ne jamais préparer l'Indigo par l'acide sulfurique, cela donne un bleu-vert (qui n'a rien à voir avec le véritable bleu Indigo), qui n'est absolument pas solide à la lumière. Cette constatation est inscrite dans le CODEX (Recueil des formules pharmaceutiques).

Pour teindre les Indigos purs, il n'est pas nécessaire de mordancer, mais, par exemple, pour faire des verts, gris, noirs, violets, il est recommandé de faire un alunage avant les teintures.

Lucien Jatteau (Lice et couleur)

Pl. 10



Teinture des Gobelins, Atelier du Sechoir.

Bernard Dorez

EN BREF

Les 20 et 21 mai, une rencontre a eu lieu à Paris entre une dizaine d'adhérents au groupe suisse des Cartonnières et liciers romands, des adhérents du Groupe Tapisserie et Messieurs Jatteau et Dufour de l'association Lice et Couleur. Faisant suite à une rencontre l'an passé à Lausanne, à l'association du vernissage de la biennale de Lausanne, le G.C.L.R. souhaitait organiser une discussion autour du thème des teintures et la haute compétence des deux représentants de Lice et Couleur était particulièrement bien faite pour répondre à leur attente. Six heures de discussion ont permis aux personnes présentes de poser toutes les questions qu'ils souhaitaient au sujet de la stabilité des teintures, des techniques, des qualités des fibres, discussion qui a débordé sous l'impulsion de Mrs Dufour et Jatteau vers les problèmes d'harmonie dans le choix des couleurs et de la nécessité de retrouver des méthodes de culture et d'élevage qui permettent l'obtention de fibres naturelles d'une qualité bien supérieure à celles offertes à l'heure actuelle dans le commerce.

Les participants ont été particulièrement sensibilisés au problème du vieillissement des couleurs, Mr Dufour présentant des échantillons ayant subi un vieillissement accéléré, ce qui montre la stabilité incontestable des teintures végétales par rapport aux teintures chimiques.

Une telle réunion constitue une prise de conscience nécessaire des liciers vis à vis des matériaux qu'ils emploient pour rechercher la qualité qui constitue une des composantes essentielles du travail de l'artisan créateur. Les participants ont vivement encouragé l'entreprise sérieuse et fondée de l'association Lice et Couleur pour la défense des teintures végétales et de fibres naturelles, en souhaitant qu'elle débouche sur une commercialisation coopérative des matériaux de qualité que recherchent tous les liciers.

Le dimanche 21, quelques participants de cette réunion se sont rendus à Beauvais pour visiter la Galerie nationale de la Tapisserie où Gérard Michot a pu leur montrer avec une particulière compétence les collections anciennes et modernes en insistant sur l'évolution des techniques et en présentant la création du Mouvement français des créateurs en tapisserie et art textile: «Histoire de Beauvais...» fresque tissée qui constitue une ouverture la concrétisation intéressante d'un travail de groupe soutenu par le mobilier national.

Choix trame chaîne

Avant d'aborder le dessin textile et sa gestualité, il convient de savoir choisir la chaîne et la trame par rapport à leurs effets et leurs incidences.

Dans la première série (photos 1,2,3), on remarque que la trame est de grosseur égale tandis que la chaîne est de trois grosseurs différentes. Par contre dans les exemples de la seconde série (photos 4,5,6), la chaîne est de grosseur égale et c'est la trame qui est de trois grosseurs différentes.

Il est nécessaire de préciser que tous les exemples ont été tissés avec une tension de la main sur le fil-trame régulière. Il est évident que pour les échantillons 1 et 4, il est possible de pallier en partie au rétrécissement en lachant beaucoup la tension. Mais dans les échantillons 3 et 6, il faudra au contraire tirer sur la trame pour essayer d'empêcher l'élargissement, ce qui provoquera l'apparition de la chaîne entre chaque passée (points blancs).

Dans tous les exemples, le tissage est réalisé sur 10 cm et 26 fils de chaîne.

Chaîne fine, trame fine : 1 mm de diamètre

Chaîne moyenne, trame moyenne : 2 mm de diamètre

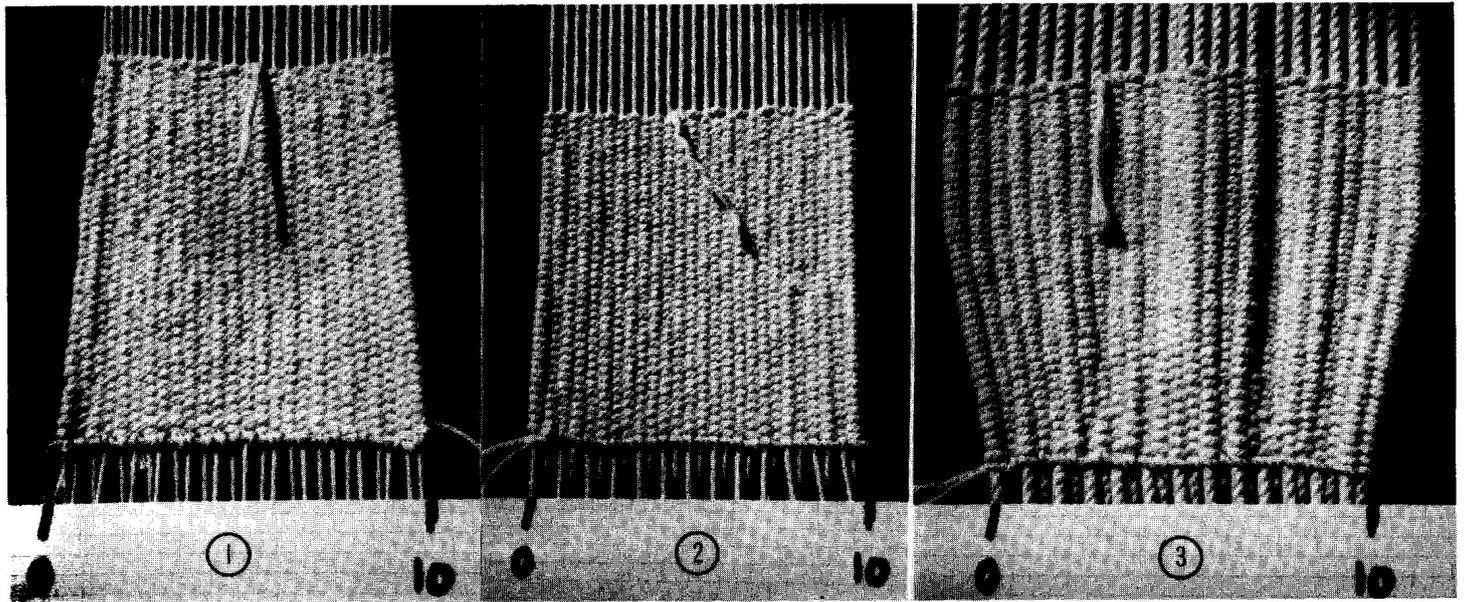
Chaîne grosse, trame grosse : 3 mm de diamètre

Dans la nomenclature de base parue dans le numéro 6, on aura rectifié les deux dernières définitions ; c'est bien la passée qui est constituée par un seul passage du fil de trame (aller) et la duite qui est constituée par deux passages du fil de trame (aller et retour).

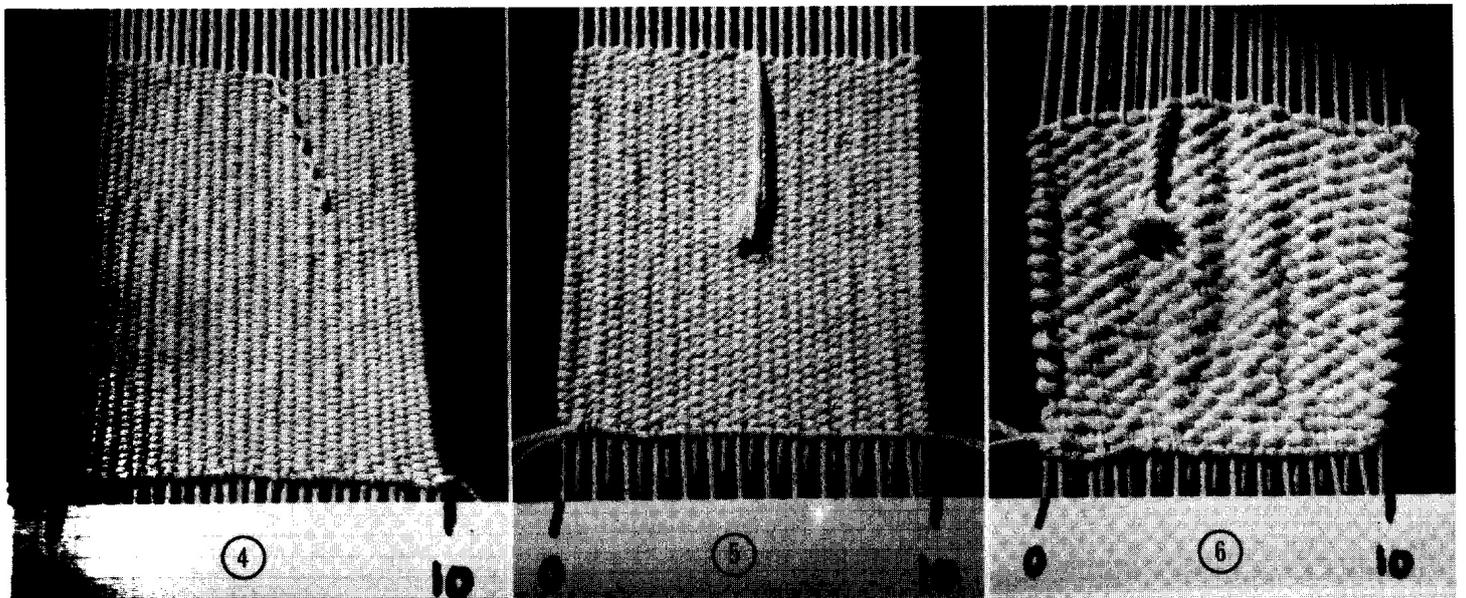
Vincent Mars

<p>①</p> <p>Chaîne 1 mm Trame 2 mm Observations : rétrécissement du tissu Remarques 1) En utilisant la grosseur de la trame n° 6 (3mm) on empêche le rétrécissement 2) En utilisant la grosseur de la trame n° 4 (1mm) on augmentera le rétrécissement</p>	<p>④</p> <p>Chaîne 2 mm Trame 1 mm Observations : rétrécissement du tissu Remarques 1) En utilisant la grosseur de la chaîne n° 1 (1mm) on accentue le rétrécissement. 2) En utilisant la grosseur de la chaîne n° 3 (3mm) on annule le rétrécissement.</p>
<p>②</p> <p>Chaîne 2 mm Trame 2 mm Observations : stabilité du tissu Remarque : si l'on veut un tissage sans incidence, on observe que l'espace entre deux fils de chaîne est à peu près égale au diamètre du fil utilisé dans cet exemple.</p>	<p>⑤</p> <p>Chaîne 2 mm Trame 2 mm Voir cas n° 2</p>
<p>③</p> <p>Chaîne 3 mm Trame 2 mm Observations : élargissement du tissu et chaîne apparente entre chaque passée (point blanc) Remarque : 1) En utilisant la grosseur de la trame n° 6 (3mm) on accentue l'élargissement 2) En utilisant la grosseur de la trame n° 4 (1mm) on annule l'élargissement.</p>	<p>⑥</p> <p>Chaîne 2 mm Trame 3 mm Observations : élargissement du tissu Remarques 1) En utilisant la chaîne n° 1 (1mm) on empêche le rétrécissement 2) En utilisant la chaîne n° 3 (3mm) on accentue l'élargissement.</p>

incidence de la grosseur chaine



incidence de la grosseur trame



ART BRUT

Stratégie de la création

Création-fascination. Ce mot que nous employons pour caractériser ce qui nous étonne traverse les interventions qui, depuis plusieurs numéros, tentent de cerner le domaine de l'art/artisanat. Nous voulions envisager pour clore temporairement ce débat d'aller vers les marges du mot, dans ce domaine de l'Art Brut que Michel Thevoz, après Jean Dubuffet cerne d'une frontière nette en relevant les caractéristiques sociologiques qui le sépare de l'art des «fous» et en remettant en question la notion de «folie». Michel Thévoz cite dans son article «Visible et/ou lisible Cahiers de l'Herne Jean Dubuffet 1973 un paragraphe de Kafka extrait de Joséphine la Cantatrice ou le peuple des souris :

«Casser une noix n'est vraiment pas un art, aussi personne n'osera-t-il jamais convoquer un public pour le distraire en cassant des noix. S'il le fait cependant et que son intention se voit couronnée de succès, c'est qu'il s'agit au fond d'autre chose que d'un simple cassement de noix ou bien, s'il ne s'agit que d'un simple cassement de noix, c'est qu'il est apparu que nous n'avions jamais pensé à cet art parce que nous le possédions à fond et que le nouveau casseur de noix nous en a révélé la véritable essence et pour cela il peut être nécessaire qu'il soit un peu moins adroit que nous». La pratique de la thérapeutique à l'aide des techniques pictographiques a conduit Hélène Bourgeau reprenant les textes de Jean-François Lyotard à retracer les étapes de la genèse de l'acte artistique. Autre pratique, autre opinion qui, nous l'espérons suscitera des réactions.

Aussi ouvert que le débat Artiste/Artisan, ce dossier sur l'Art Brut tirait sa nécessité du glissement amorcé en France par l'exposition amalgame de l'Arc vers la notion de singularité. En matière de création nous sommes tous des singuliers, oui mais...

Lausanne février 1978.

Interview F. Galle

C. Perrin

M. Thomas.

- Le Langage de la rupture de Michel Thevoz, Puf Ed. 1978

EXISTE-T-IL VRAIMENT UN ART BRUT ?

Q. - L'exposition organisée par F. Mathey, Artiste/Artisan ?, situait la question sur le plan de la création, mais n'envisageait que des productions insérées dans le circuit culturel. La question que l'on peut se poser à la suite de Dubuffet est la suivante : existe-t-il vraiment une production artistique hors des circuits culturels ? Existe-t-il vraiment un art brut ?

M.T. - Oui le fait est qu'il existe un art hors des circuits culturels. Je dois dire cependant que l'on ne peut pas, sur un simple décret de la volonté, prétendre s'abstraire de la culture. Ce serait une abstraction artificielle. Cette rupture suppose un engagement à la fois social et mental qui implique que, afin de mener son projet artistique jusqu'au bout, l'on cesse de respecter les modes de vie conventionnels, à tel point que l'on risque bien de se faire prendre pour un fou.

Q. - Dubuffet parle beaucoup du problème du plus et du moins. C'est-à-dire que l'on n'est jamais complètement coupé de la culture mais que, en revanche, même un artiste qui passe par les circuits culturels habituels peut transgresser suffisamment l'art établi pour rejoindre l'art brut. Où situez-vous les limites ?

M.T. - Cet aspect du plus et du moins, il faut le prendre en compte une fois que l'on a bien établi les notions. Si l'on dit bleu, si l'on dit vert, il y aura entre les deux des nuances indéfinies. Mais il est tout de même important, au préalable, de poser ces notions de bleu et de vert. De même il est important de poser cette notion d'art brut qui répond à des critères objectifs. A savoir que dans notre société de plus en plus sophistiquée, où les moyens de conditionnement sont de plus en plus perfectionnés, il existe encore des individus foncièrement et énergiquement réfractaires. Ce sont eux les auteurs d'art brut, et personne d'autre.

Q. - Que pensez-vous alors du terme «Singuliers de l'art» qui a été utilisé pour l'exposition de l'ARC ?

M.T. - J'en suis très heureux parce qu'au moins il n'y a pas là de connotation péjorative qui indiquerait une marge, une banlieue, quelque chose d'excentrique à l'art proprement dit. Une telle exposition pose le problème de la création dans notre société : où trouve-t-on l'art le plus effervescent, le plus inventif, celui qui correspond parfaitement à sa vocation ? Est-ce que c'est chez les artistes qui entrent dans le marché de l'art, qui se

font eux-mêmes les promoteurs de leurs œuvres, qui assument le rôle prestigieux qu'on assigne à l'artiste aujourd'hui ? - L'artiste a un peu repris le rôle du saint de la civilisation médiévale, il est l'objet d'une hagiographie et d'une dévotion. - Est-ce que ce sont ces artistes là, parfaitement intégrés dans nos modes de pensée ou au contraire, est-ce que ce sont les personnes en rupture, qui jettent un regard puissamment critique sur notre univers et qui le manifestent non seulement intellectuellement mais aussi dans leur sensibilité ? Là est vraiment la question. Et vous voyez bien que c'est plutôt dans la seconde catégorie, celle des auteurs d'art brut, que l'on rencontre l'art dans sa plus grande intensité.

Q. - Est-ce que l'on peut dire qu'à l'art brut correspond un type d'individu ou une classe sociale ?

M.T. - L'art brut n'est justement pas une école. C'est un rassemblement absolument hétéroclite d'artistes que je dirais anarchistes, dans le plein sens du mot : c'est-à-dire que chacun est un cas.

Si l'on jette cependant un regard général, on constatera qu'il se produit dans l'art brut ce que j'appelle le retour du refoulé culturel. la culture, telle qu'elle s'est constituée en Occident, exclut plus ou moins sévèrement certaines catégories d'individus. Par exemple, les femmes qui ont été quasiment stériles dans le domaine des arts plastiques en Occident, les vieux, les pauvres.

Combien y a-t-il en effet de prolétaires dans l'art ? Bref, il y a là toutes sortes d'individus exclus par la culture des cultivés qui font un retour victorieux dans l'art brut.

Ce sont là des notions sociologiquement et mentalement analysables.

Q. - Pendant longtemps l'art brut a été confondu dans le public avec l'art psychopathologique. Pour vous ce sont deux choses séparées ?

M.T. - Parler d'art psychopathologique c'est complètement absurde ! Ce serait comme de parler de l'art des enrhumés ou des tuberculeux. Il n'y a pas de style spécifique de la schizophrénie ! Dans la production des hôpitaux psychiatriques, il y a à peu près la même proportion d'œuvres démarquées ou stéréotypées que dans les galeries. Donc ce n'est pas un lieu quantitativement prolifique d'œuvres d'art brut. Mais on peut s'attendre tout de même à trouver dans les hôpitaux psychiatriques des gens hautement inventifs pour la bonne raison que l'on n'y met pas nécessairement que des malades. D'une manière générale on met dans les hôpitaux psychiatriques les gens dont on veut se débarrasser par des moyens autres que judiciaires. Ce sont les lieux - disons d'accueil - de ces exclus de la société. Parmi eux il y a effectivement des gens mentalement sous-développés ou qui ont une maladie du cerveau ; mais il y aussi des gens qui sont mentalement sur-développés à tel point qu'ils



Gaston Duf « Rinâûsêrôse viltritiês » Crayons de couleur sur papier à dessin 50 x 68cm Photo Compagnie de l'Art Brut

deviennent inacceptables pour leur entourage. C'est parmi ces gens là qu'on trouvera des auteurs particulièrement inventifs qui sont ceux de l'art brut.

Demandez à un théoricien de l'art psychopathologique qui ignore les biographies des artistes exposés ici de nous dire lesquels parmi les auteurs d'art brut sont internés et lesquels ne le sont pas. Il se trompera à coup sûr et lourdement.

UN ESPRIT DE GRANDE AVENTURE

Q. - Parmi les auteurs d'art brut beaucoup se reconnaissent eux-mêmes comme inspirés, c'est-à-dire qu'ils expliquent que le message qu'ils délivrent à travers leur art vient d'ailleurs.

M.T. - Oui, et je l'expliquerais encore une fois par des raisons sociales. Que faire si tout d'un coup vous sentez en vous une force de création irrépressible qui vous fait prendre le crayon ou la plume et qui vous fait inventer des figures étranges ? Si vous appartenez à la classe cultivée, vous entrerez à l'École des Beaux Arts et vous serez reconnus comme artiste, vos productions seront mises au compte de cette activité de luxe et de fantaisie qu'on appelle l'art. Si vous appartenez à la classe non cultivée, la simple prétention d'embrasser une carrière artistique semblera complètement saugrenue, sinon folle. Il paraîtra même plus vraisemblable que vous attribuiez ces figures étranges à je ne sais quelles forces surnaturelles.

Il y a beaucoup de spirites dans l'art brut. Ce sont justement des personnes très humbles, elles-mêmes surprises de leur puissance créatrice et qui trouvent plus commode d'en déléguer la responsabilité aux esprits des défunts.

Q. - On observe aussi très souvent que les auteurs d'art brut recourent aux matériaux de récupération et aux techniques d'assemblage.

M.T. - Tout à fait. Il y a là comme une riposte à un certain ordre social et mental. Ceux qui sont frustrés de toutes responsabilités, de toute initiative dans un monde dirigé par les nantis, se trouvent face à des objets qui prescrivent leur mode d'emploi et qui les objectivent eux-mêmes. Alors qu'y faire ? on peut répondre par une simple déférence, par une capitulation devant cet ordre social et mental. Certains cependant ne veulent pas capituler, s'emparent de ces objets et les retournent contre l'ordre auquel ils appartiennent. Ils se livrent à un mésusage inspiré qui consiste à détourner les choses de leur fonction habituelle et à les intégrer dans des montages complètement aberrants et offensifs. C'est une sorte de riposte qui déborde les frontières purement esthétiques auxquelles nous sommes habitués.

Q. - Mais n'a-t-on pas affaire à un art répétitif qui ne représente pas pour un même individu de ruptures à l'intérieur de la progression de l'œuvre ?

M.T. - Je me demande si en disant cela nous ne sommes pas victimes d'un tour d'esprit fortement culturel et qui est assez récent. C'est ce que l'on appelle dans l'industrie l'obsolescence. C'est-à-dire qu'un objet de consommation est vite décrété démodé. Ce renouvellement que l'on demande aux objets de consommation, on est tenté de le demander aussi à l'art. Mais cela c'est nouveau. On ne l'a pas demandé à Raphaël, ni même

à plus forte raison aux artistes du Moyen Age. Au contraire, on leur demandait, quand ils avaient mis au point un système d'expression, de le poursuivre, de le construire, de l'échafauder, de le rendre de plus en plus complexe, mais pas du tout de le remettre périodiquement au goût du jour.

La même chose se produit chez les auteurs d'art brut. Lorsqu'ils ont effectivement mis en place les principes de leur système personnel d'expression, ils ne pensent qu'à le rendre plus solide, à le différencier davantage, à le poursuivre une vie entière et non pas du tout à le renouveler pour quêter les faveurs du public.

Il y a également autre chose. Nous nous trouvons devant des systèmes tellement étrangers à notre sensibilité que nous avons tendance à en croire les produits tous identiques, tout comme un enfant qui voit pour la première fois des Chinois croit qu'ils se ressemblent tous. Par contre dès que l'on est un peu familiarisé avec une œuvre, disons celle d'Aloïse ou de Wölfli, on découvre à l'intérieur d'un même système d'expression des variantes considérables et considérablement inventives.

Q. - N'y a-t-il pas cependant des caractères communs ? Par exemple une certaine accumulation de motifs ?

M.T. - Beaucoup moins que dans l'art culturel. Par exemple si vous prenez des artistes hautement inventifs comme Giacometti on constate une répétition d'un modèle, au moins autant, sinon plus, que chez les auteurs d'art brut.

Q. - Chez ces derniers cependant on observe une façon très frappante de remplir complètement l'espace, d'investir complètement le support pictural.

M.T. - Sans doute, il y a là une manière d'appréhender l'espace plastique qui n'est pas du tout celle des artistes culturels. Chez les artistes culturels prédomine l'idée qu'il doit y avoir une maîtrise de cet espace, une domination, une concentration. Tandis que les auteurs d'art brut s'engagent dans cet espace plastique avec un esprit de grande aventure. Ils demandent à l'œuvre d'art de les étonner eux-mêmes. Donc les auteurs d'art brut se servent de la feuille un peu comme d'une table de voyance, en composant de proche en proche, de manière que le résultat soit tout à fait inattendu.

Je crois qu'ils sont eux-mêmes le premier public, peut-être le public exclusif de leurs œuvres, donc ils partent avec un esprit d'exploration et de révélation beaucoup plus grand que les auteurs culturels.

Q. - On pourrait dire alors qu'ils ont une inspiration instinctive ?

M.T. - Instinctive, ce n'est pas tout à fait le mot. L'art brut, ce n'est pas l'art de la spontanéité. C'est même peut être moins spontané que l'art culturel. Au contraire, je crois qu'il y a une lucidité, une complexité de la construction qui est souvent plus grande que chez les auteurs culturels. Mais disons qu'il y a un esprit de découverte et que les résultats des travaux ne sont pas préconcertés par l'auteur.

Peut-être ce que les occidentaux cultivés pratique en psychanalyse, à savoir l'attention flottante, cette technique qui consiste à se défaire de toute maîtrise de la pensée pour laisser surgir la vérité, est pratiquée par les auteurs d'art brut de manière plus efficace, en tout cas plus créatrice : ils se servent de leurs travaux pour faire surgir une vérité qu'ils ne détenaient pas préalablement.

Q. - On est cependant frappé par la composition. Certaines œuvres d'Aloïse sont composées comme dans l'art culturel.

M.T. - Nous sommes tous organisés biologiquement de la même manière, donc on peut retrouver des constantes dans la composition. Encore une fois cela va du plus au moins et

peut-être que la contagion culturelle a été plus grande sur Aloyse que sur Wölfli, par exemple, qui présente un mode de construction par emboîtement sans équivalent dans l'art culturel.

Q. - Quand on considère certaines poupées en tissus ou certains personnages en terre cuite de la collection de l'art brut, on est frappé par leur parenté avec certaines œuvres de P. Klee, ses marionnettes par exemple.

M.T. - Klee a été un des premiers artistes culturels à s'intéresser, à se passionner même pour les productions des hôpitaux psychiatriques, et sa bible était l'ouvrage de Prinzhorn, le premier ouvrage à reproduire des travaux de ce genre. Quand on disait à Klee « vos dessins sont des gribouillages d'enfants ou de fous » Klee répondait « Si seulement c'était vrai ! ». Klee s'agenouillait devant l'enfant qu'il avait été ou devant les gens réfractaires à notre culture. Tout le travail de Klee est caractérisé par une volonté de déculturation, une volonté de rejet de tous les conditionnements de la pensée occidentale.

Q. - Certains auteurs d'art brut ont réalisé des marionnettes, d'autres des poupées, d'autres des constructions de bois qui peuvent être animées. Est-ce que cela les a conduit à la mise en scène, à créer des spectacles ?

M.T. - Je crois plutôt que les auteurs d'art brut appliquent très souvent indifféremment leur créativité dans les objets plastiques, dans la musique, dans l'écriture. Mais je ne crois pas qu'il y ait une intégration de ces différentes expressions dans ce que l'on pourrait appeler un spectacle total. Certes on raconte que Wölfli, qui intégrait dans ses dessins une sorte de solfège mystérieux qui appartient à la fois à la musique, puisqu'il transcrit une musique plus ou moins imaginaire, mais qui appartient aussi à l'écriture plastique - quand Wölfli avait terminé son dessin solfié, il le roulait et il avait une technique de pince qui lui permettait de jouer en soufflant le morceau. Voilà un exemple du spectacle total intronisé dans la culture aujourd'hui.

Q. - Dans l'utilisation des techniques, la broderie ou le tricot est toujours le fait des femmes.

M.T. - Ce sont effectivement plutôt les femmes, tout simplement j'imagine parce qu'elles avaient un grand savoir-faire. Mais il faut relever à quel point elles en font une sorte de mésusage. Dieu sait si la broderie, par exemple, possède une syntaxe précise qui a une longue tradition. Or les femmes qui font de la broderie parmi les auteurs d'art brut font exploser les modèles avec une force, une énergie, une insolence d'autant plus offensive qu'elle emprunte le langage même de la tradition matriarcale.



Bogosav Zivkovic «Jeune fille du rêve avec fleur et ce qui est autour d'elle»
Bois sculpté Haut. 62cm 1960-1961 Photo Compagnie de l'Art Brut.

Le musée est traditionnellement un objet de culte, un endroit qui a pris la relève des anciens pèlerinages qu'on allait visiter dans une attitude de dévotion. Sans parler de toutes les composantes financières qui l'articulent. Alors effectivement, il est contradictoire de mettre ces œuvres d'art brut au musée. Mais le musée n'est jamais qu'un instrument qui peut servir au pire et au meilleur, tout comme une arme peut être utilisée contre le peuple ou retournée contre les ennemis du peuple. Ce musée a pour but de montrer à ceux que cela intéresse des œuvres qui se sont faites à l'encontre du système institué des Beaux Arts. Nous - j'entends les animateurs et les amis de l'art brut -, nous essayons de faire travailler ces œuvres le plus honnêtement possible dans le sens qui était le leur ; c'est-à-dire dans un sens de riposte et subversion. Par les inscriptions que nous avons mises dans la collection, par les commentaires que nous faisons, par les entretiens que nous avons avec le public, nous cherchons à bien mettre en évidence cet esprit foncièrement contestataire qui est celui de l'art brut.

D'autre part, nous cherchons d'abord à conserver ces travaux. En cela je reconnais volontiers que le musée est tout à fait conventionnel à la fois dans sa présentation, dans sa climatisation, dans son éclairage réduit.

Techniquement nous avons fait en sorte de sauvegarder les objets et idéologiquement, nous faisons en sorte de ne pas les trahir.

UN MUSÉE POUR L'ART BRUT ?

Q. - Vous disiez tout à l'heure que les auteurs d'art brut exécutaient leurs œuvres avant tout pour eux-mêmes. Qu'est-ce qui a alors déterminé l'idée de les réunir dans un musée ?

M.T. - C'est une question cruciale. Effectivement les auteurs d'art brut ont créé pour eux-mêmes. Quand on voit le public qui fréquente les galeries on comprend d'ailleurs bien que ces auteurs préfèrent se prendre eux-mêmes pour public plutôt que la frange la plus sophistiquée - pour dire les choses poliment - de la société.

Q. - Vous parliez de protection des œuvres. Est-ce qu'elles ont été souvent soumises au pillage ? Est-ce que les héritiers potentiels s'y intéressent ?

M.T. - On peut dire que, jusqu'à ce que Dubuffet s'y intéresse elles ont été systématiquement détruites. Il n'y a que les œuvres de caractère architectural, comme le palais du facteur Cheval, qui ont subsisté, parce qu'elles étaient plus difficilement destructibles.

Certainement ce qui a été sauvé est infime par rapport à ce qui a été détruit, d'autant que les auteurs d'art brut se cachaient bien souvent pour se protéger des regards et des ricanements. Peut-être que l'une des fonctions de cette collection et de son ouverture au public est quand même de sensibiliser les gens de manière à ce qu'ils nous signalent les œuvres inventives, de manière à ce que nous puissions les recueillir.

Q. - Une des caractéristiques frappantes de la présentation du Musée de l'art brut c'est l'aspect oppressant des murs noirs qui donnent une impression de mort ou de réclusion.

M.T. - Consciemment et de la manière la plus concertée, le noir des murs répond à une raison technique : à lumière égale, une œuvre sur fond noir sera mieux perçue qu'une œuvre sur fond blanc. Or on est obligé de baisser la lumière au maximum parce que certaines œuvres sont peintes avec du dentifrice, des produits de maquillage... Mais nous ne sommes tout de même

pas mécontents de l'effet oppressant que vous soulignez, parce que nous craindrions que l'art brut, s'il était vu d'une manière trop ouverte, soit interprété comme une simple incitation pour chacun de créer de petits travaux, d'accréditer l'idée que l'art peut être fait immédiatement par n'importe qui, à n'importe quel moment ; ce qui serait une grave confusion. On a affaire à des auteurs en rupture avec la société dont l'œuvre est l'aboutissement d'une rupture assumée à grand peine. Il serait dommage de trahir cela et d'en faire une sorte d'incitation superficielle à la créativité. C'est la raison pour laquelle il faut distinguer radicalement l'art brut de cette mode de l'artisanat que l'on observe aujourd'hui ; un artisanat désastreux d'ailleurs.

Q. - Cette idée est en effet une composante des réflexions de Dubuffet. Considérer que tout le monde peut faire de l'art, c'est courir le danger maximum, celui de la répétition générale d'un certain nombre de stéréotypes.

M.T. - Cela me fait penser à un ami collectionneur de bouteilles de Coca-Cola qui est capable de repérer d'un coup d'œil lesquelles sont fabriquées à Denver ou à Genève. Mais il est totalement incapable de reconnaître une céramique ou un macramé fabriqués à Katmandou ou à San-Francisco. Ce néo-artisanat est encore plus sophistiqué, encore plus standardisé que les produits industriels les plus courants. C'est quand même le comble qu'on donne pour artisanat ces espèces de productions qui viennent déloger les authentiques artisans dans les villages. Il ne faut surtout pas confondre l'art brut avec cela.

Q. - Y a-t-il eu cependant des collectionneurs qui aient précédé Dubuffet dans sa démarche ?

M.T. - Pas à ma connaissance. Les seuls collectionneurs d'œuvres de ce genre étaient des psychiatres. Mais ils collectionnaient ces œuvres dans un but symptomatologique et sans critère de créativité, en mélangeant le pire et le meilleur. Les plus éclairés ont d'ailleurs cédé leurs collections à la collection de l'art brut. Il y a eu également le fameux Prinzhorn qui a réuni la collection qui se trouve maintenant à Heidelberg, mais à part cela, je ne vois pas d'autre cas de collection d'art brut.

Q. - Les cabinets de curiosité de certains princes ou certains collectionneurs éclairés du XVI au XVIII^e siècle réunissaient des productions étranges qui pourraient s'apparenter à l'art brut.

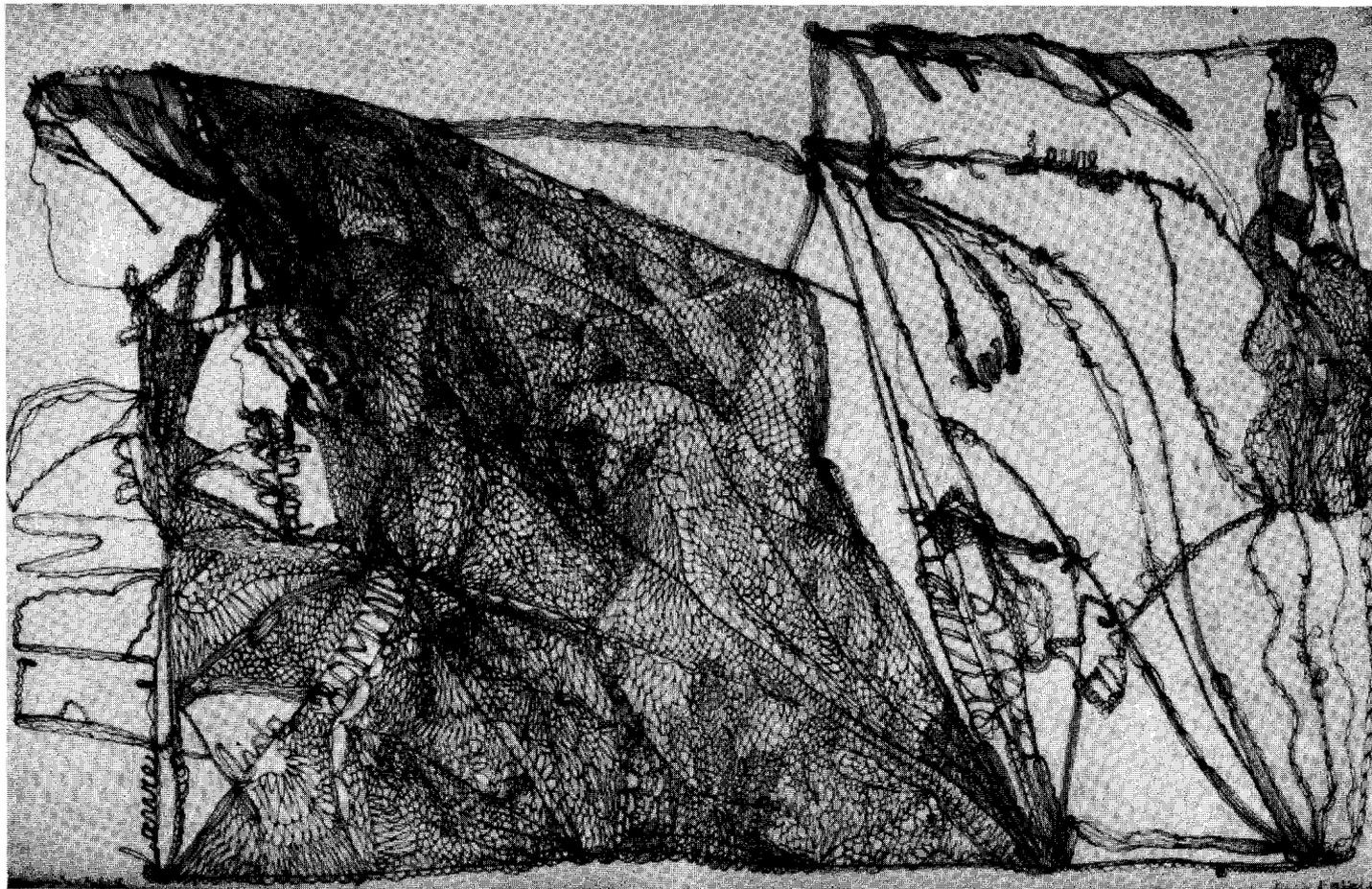
M.T. - Cela a valeur de pressentiment. Plus on regarde le XVI^e siècle, plus on s'aperçoit que c'est un siècle qui anticipe le nôtre par son caractère de rupture, de cassure. C'est également un siècle où les artistes les plus extravagants et mentalement les plus étrangers à la convention ont pu trouver un public.

Q. - Pour revenir aux collectionneurs et au commerce de l'art culturel, n'avez-vous pas l'impression qu'en faisant glisser l'art brut à un concept plus vaste, celui de la singularité et en mélangeant comme dans l'exposition de l'ARC d'authentiques productions d'art brut et des objets qui sont déjà passés par le circuit culturel des galeries, on ouvre la voie à l'irruption d'un commerce de l'art brut ?

M.T. - Je ne sais pas quelles ont les intentions profondes des organisateurs et je ne crois pas sincèrement qu'elles soient si machiavéliques. Mais je vois aux résultats de l'exposition qu'elle confirme les notions dont on parle. A savoir qu'il y a un pôle d'art brut fortement réfractaire à la récupération et un pôle d'artistes - disons en marge - qui ont peut-être un esprit «rabelaisien», qui font des œuvres pseudo-libérées, et qui sont plus vulnérables au mercantilisme et au vedettariat.



Louise Fischer «Dame à lunettes» Ciment peint, habillé. Haut 105cm
Entre 1961 et 1974 Photo Germond Lausanne.



Laure «Deux profils féminins et femme debout» Encre bleue sur papier à dessin 32 x 25cm 1946 Photo Compagnie de l'Art Brut.

Mais justement l'exposition démontre la pertinence de ces deux pôles, plutôt que de créer une confusion, et ceux qui s'y tromperont n'auront pas bien regardé.

Maintenant il est très difficile d'être collectionneur d'art brut dans le même sens qu'on l'est pour l'art culturel, tout simplement parce que les auteurs d'art brut sont beaucoup plus conscients et vigilants qu'on ne le croit et se défendent eux-mêmes contre la récupération mercantile de leurs travaux. Je citerai simplement une anecdote concernant Scottie : du vivant de Scottie, une galerie londonienne a mis la main sur un certain nombre de ses dessins et a organisé une exposition à laquelle bien entendu, il a été invité. Il a été ravi de voir la belle présentation de ses dessins, mais il a été scandalisé de voir les prix qu'essayait d'en proposer la galerie. C'est la raison pour laquelle il s'est installé sur le trottoir devant la galerie, avec une planche, où il vendait ses dessins aux visiteurs pour quelques sous. Disons que c'est une anecdote, mais elle reflète bien l'attitude de refus qui anime la plupart des auteurs d'art brut. C'est la raison pour laquelle il est difficile à un marchand de trouver des auteurs et de les insérer dans un système mercantile. Ils savent très bien se défendre eux-mêmes.

Q. - Cet état de rupture vis-à-vis de la société et d'une certaine formulation de l'art, vous le retrouvez également au cours de votre étude sur les «Ecrits bruts», ce que vous nommez le langage de la rupture». Pourriez-vous en développer les caractéristiques ?

M.T. - Aucun domaine d'expression n'est parfaitement neutre, que ce soit le domaine des formes ou celui du langage. Le

langage apparemment le plus innocent, la manière même dont une grammaire est articulée a un caractère idéologique. C'est une vision du monde qui a été façonnée par les lettrés, les gens cultivés. Francis Ponge le disait, «je ne peux m'exprimer par les mots parce que les mots s'expriment eux-mêmes». Cela doit être ressenti avec d'autant plus d'acuité chez les gens qui ont été victimes de cet ordre social, soit pour des raisons familiales, soit pour des raisons de pauvreté. Donc ils se sentent mal à l'aise dans ces moyens d'expression et ils sont en somme condamnés à être muets ou linguistes, et, le cas échéant, à s'interroger sur le langage. Leur interrogation apporte nécessairement un trouble dans le système d'expression, un trouble que nous devons ressentir comme accusateur.

On peut dire de surcroît que dans notre société, le langage est le mode d'expression privilégié, le plus développé, le plus contrôlé, donc le plus intimidant. La plupart des individus, surtout les individus peu scolarisés, réagissent à l'égard du langage par une timidité, une déférence supplémentaire.

Quand les pauvres gens dans les asiles psychiatriques, dans les prisons, cherchent à s'exprimer, à solliciter par exemple leur libération, ils surenchérisent de formules protocolaires qui ont quelque chose de dérisoire et inspirent la pitié. Mais justement, quand il se trouve des individus assez sûrs d'eux, assez insolents, assez réfractaires à nos modes de pensée pour s'en prendre au langage, c'est-à-dire à l'expression première de nos conditionnements, alors on peut s'attendre à des explosions. En effet, je crois que les transgressions dans l'ordre du langage sont encore plus offensives que les transgressions dans l'ordre de l'expression plastique. Ces auteurs s'en prennent d'abord à cet ordre idéo-

logique du langage dont je vous parlais, à cette philosophie latente dans la grammaire et dans l'orthographe. Alors ces auteurs portent leurs efforts contre l'orthographe, contre la grammaire, cherchent à susciter des découvertes à travers une destruction programmée et lucide de tout l'ordre syntaxique et grammatical, ce qui aboutit à une sorte de poésie insolente et vraiment troublante. Je m'empresse de dire que ce n'est pas l'effet de l'imbécillité ou de la sottise. Dans beaucoup de textes, on s'aperçoit que ces auteurs sont capables d'utiliser correctement le langage et qu'il s'agit d'une entreprise concertée et tout à fait lucide de destruction inventive.

Q. - N'y a-t-il pas cependant deux types de discours ; celui des lettres qu'ils peuvent adresser à leur famille et qui reste conventionnel et cette partie du discours complètement inventive. N'y a-t-il pas successivement un moment où le langage est contraint et un moment où il se libère ?

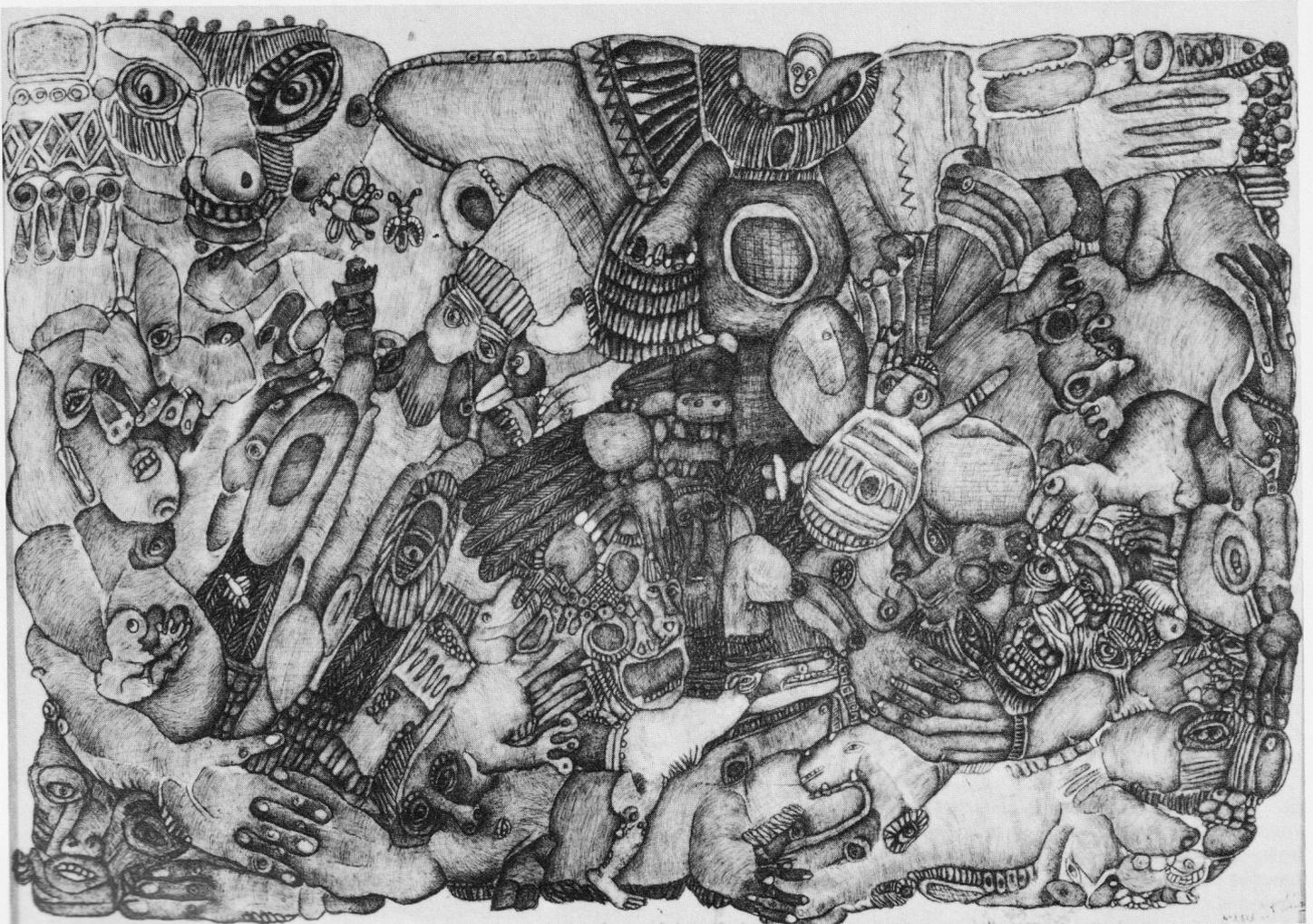
M.T. - Je ne crois pas. Cette duplicité est justement le fait des auteurs culturels. Quand Robbe-Grillet parle à ses proches, il utilise un discours commun, tandis que chez les auteurs d'art brut, on constate un engagement total où l'on rompt les amarres, où l'on s'engage dans une trajectoire sans retour. De sorte que ces auteurs s'impliquent complètement dans leurs trouvailles, ce qui donne une plus grande intensité à leurs travaux, mais ce qui leur vaut aussi l'internement psychiatrique !

Q. - Ce qui ressort de l'ensemble de cet entretien c'est que Dubuffet qui est à l'origine de toutes ces études sur l'art brut a une double action. D'une part c'est un peintre, un sculpteur qui a sa propre démarche et d'autre part un collectionneur, un chercheur dirigé vers un art autre. Comment peut-il arriver à accomplir la synthèse des deux ?

M.T. - L'intérêt premier de Dubuffet est d'être insituable. On peut dire cependant qu'il a été celui qui a posé la question cruciale de l'art dans notre société. Il l'a posée aussi bien dans ses propres travaux qui ne participent ni de la catégorie de l'art culturel ni de la catégorie de l'art brut, qui sont encore moins intermédiaires, qui sont peut-être l'interrogation la plus radicale portée au sein même de l'art culturel contre l'art culturel. Il y a quelque chose comme le Cheval de Troie dans sa production.

Q. - François Mathey déclare qu'introduire la donation Dubuffet au musée des Arts Décoratifs de Paris, c'est y introduire une bombe, mais à retardement. Avez-vous le sentiment qu'elle va exploser ?

M.T. - L'appareil institutionnel de l'art culturel pour le moment est assez efficace pour neutraliser des irruptions telles que l'œuvre de Dubuffet d'une part et de l'art brut d'autre part. Mais je suis certains qu'à longue échéance il y aura des reconsidérations.... comment dire... pathétiques.



Vojislav Jakic «Les dragons-dessin insolite» Stylos à bille et crayons de couleur 50 x 69,5cm Photo Germond Lausanne.

Nous sommes tous

des artistes

Oui mais....

Tout travail individualisé débouche sur un «acte de création», l'artisan est un créateur, le malade mental l'est aussi quand il construit son délire. Toutefois, c'est donner un sens très vaste à l'œuvre d'art... si vaste qu'on ne saurait plus la définir. D'ailleurs nous ne saurions donner une définition de l'objet d'art qu'en établissant les similitudes et les différences entre deux objets, l'un dit de production, l'autre dit œuvre d'art ! Nous insistons beaucoup sur l'aspect économique de la question c'est-à-dire que ce qui nous intéresse c'est la différence que l'on peut percevoir dans les opérations qui sont en jeu dans le travail de création.

SIMILITUDES DANS LES EFFETS

Freud nous apprend à différencier l'œuvre en soi et l'effet esthétique qu'elle produit. Il est évident qu'on peut trouver une similitude entre la production d'un «fou» et la production d'un artiste. Toutes deux exercent un pouvoir de fascination sur nous : des quantités d'énergies de caractère plastique - lignes, valeurs, énergies chromatiques - induisent chez le spectateur des circulations non de significations et moins encore d'informations, mais d'affects (Lyotard, 1973), c'est le plaisir esthétique. L'œuvre joue une fonction de détournement de la réalité et de la censure. Freud parle de «prime de séduction». En situation esthétique comme dans le sommeil, les rêves offrent une prime de séduction en ceci qu'ils promettent la levée des barrières du refoulement... (Freud, 1908). Ainsi l'œuvre d'art brut, les faits divers à sensation... ont le pouvoir d'éveiller la fascination et de mobiliser le spectateur de ce qui lui est révélé de visible de l'invisible. En effet, par un phénomène d'identification narcissique, le spectateur participe à la violence de la perception, à l'émergence d'une transgression à lui-même interdite.

Est-ce pour autant que jouant la même fonction libératrice l'œuvre d'art est comparable à la production d'un malade mental, parce qu'elle y découvre à travers ses déguisements quelques rejets de l'inconscient ?... L'œuvre d'art ne serait alors qu'un équivalent du rêve en tant qu'elle exercerait comme lui un pouvoir de séduction qui permet identification et décharge.

On peut reprocher à Freud d'avoir provoqué cette confusion entre l'œuvre d'art et la production psycho-pathologique. En effet, dans ses recherches sur les processus de création, il s'intéressait davantage aux «Quattrocento» qu'à la révolution de Cézanne. De là, les malentendus sur l'Art interprété psychanalytiquement.

DIFFÉRENCES DANS SA DIMENSION CRITIQUE.

Cette confusion a été particulièrement dissipée par Jean-François Lyotard dans son œuvre DISCOURS, figure 1971, où il incite le lecteur à établir la différence entre production du rêve et œuvre d'art, entre représentation fantasmatique et dimension critique d'une œuvre. Depuis Cézanne, écrit-il, c'est en terme de «renversement critique de l'activité picturale qu'il faut penser l'œuvre d'art... Il ne s'agit plus de produire une illusion fantasmatique de profondeur sur un écran traité comme une vitre, mais au contraire de faire voir les propriétés plastiques (lignes, points, surfaces, valeurs, couleurs) dont la représentation ne se sert que pour les effacer ; qu'il ne s'agissait donc plus d'accomplir le désir en le leurrant, mais le décevoir méthodiquement en exhibant sa machinerie.»

Pour illustrer son point de vue Lyotard se réfère au Journal de Klee qui révèle la «génèse d'un travail» livrant, en toute simplicité, le secret du passage d'une représentation fantasmatique à une création critique.

«GENESE D'UN TRAVAIL»,

- 1 - Dessiner rigoureusement d'après nature, éventuellement au moyen d'une longue-vue.
- 2 - Renverser le dessin (N⁰) 1), faire ressortir au gré du sentiment les lignes principales.
- 3 - Rétablir la feuille dans la position normale et harmoniser 1- nature, avec 2 - tableau.»

Lyotard commente ces trois opérations ainsi : «Renversement de la nature au gré du sentiment, et aussi renversement du sentiment pour obtenir la coédification du tableau et de l'objet. Si l'on en reste au 2), il n'y a pas peinture, il y a l'imaginaire, le trait est serf. Le 1) donne le visible, le 2) l'invisible de l'intériorité fantasmatique, mais la composition construit un autre invisible, qui n'est pas fantôme exhibé, mais retourné par artifice. Et, l'auteur de citer à nouveau Klee : «L'art traverse les choses, il porte au delà du réel aussi bien que de l'imaginaire.» Lyotard parle de cette traversée comme étant un double renversement et c'est selon lui sur ce double renversement que sera greffé toute la théorie de l'art moderne. (Discours, figure PP, 232-233)

Si nous admettons ce postulat proposé par Klee et largement justifié dans la thèse de Lyotard, les trois opérations sont indispensables pour qu'il y ait œuvre d'art. Notre hypothèse de recherche serait la suivante : le malade mental produisant une œuvre d'Art Brut, n'assurerait que les deux premières opérations et c'est l'artiste-collectionneur qui assumerait la troisième. En tant que clinicien qui observons et utilisons les techniques pictographiques comme moyen thérapeutique, les deux opérations font partie inhérente de la mise en situation de peindre et correspondent aux objectifs d'une production psychopathologique, la troisième opération surgirait comme un événement et engagerait le malade mental dans ce processus de guérison. L'acquisition d'une dimension critique, c'est-à-dire d'une distance par rapport à sa «folie» mise à distance construite le plus souvent sur le mécanisme de l'humour, réduirait partiellement la dimension «pathos», douloureuse de son vécu. En ce sens, les collectionneurs d'Art Brut font œuvre de réparations. Tout est une question d'intentions révélées ou non au malade.

«Il importe, écrit Lyotard, d'apprendre à discerner entre deux expressions celle qui est là pour déjouer le regard (pour le capturer) et celle qui est là pour le démesurer, pour lui donner l'invisible à voir. La seconde requiert ce travail qui est d'artiste, l'attention flottante, la négligence de principe à l'endroit de l'institué ; la première est produite par le travail du rêve et celui du malade mental (1). Celle-ci vise à leurrer, celle-là à avérer. Mais elles sont identiques en opérations, sauf par un renversement supplémentaire dans le premier travail, qui fait de son produit une œuvre.» (Discours, Figure pp 17-18)

Sans Cézanne, Klee l'Art Brut n'aurait pas vu le jour et je maintiens que ce qui manque à la production d'un «fou», c'est qu'elle n'est pas expression de révolte, d'une critique, dans la mesure où le réel n'est pas appréhendé comme référent : le désir n'ayant pu s'exprimer, encore moins son interdit. L'art est essentiellement révolutionnaire : il déconstruit l'ordre établi. Il ne faut pas confondre la déconstruction qui est critique, de l'absence de construction ou la perte des limites par la dissolution de la conscience.

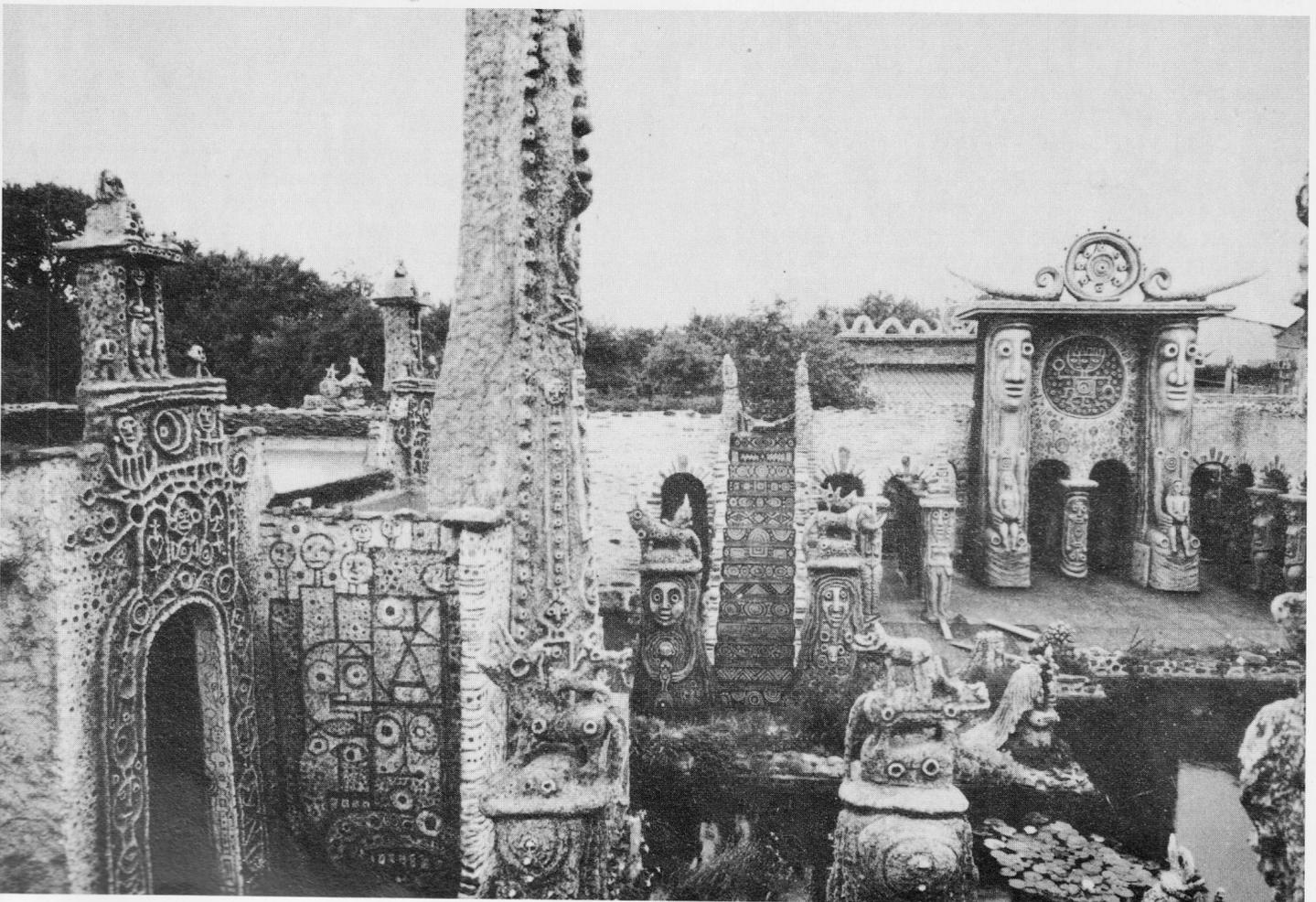
L'Art Brut pourrait être comparable à l'Art officiel dans la mesure où il s'inscrit dans un prolongement des découvertes de Cézanne et de l'Art abstrait, il est comme tout art officiel, la récupération de faits divers capitalisés comme le sont les collections dans les musées. L'artiste peut être fou mais le fou ne peut être artiste. Il n'existe pas d'œuvre d'Art qui ne soit la critique d'une culture.

(1) C'est nous qui ajoutons

L'œuvre exerce une fascination qui paralyse parce qu'elle éveille l'angoisse qui est transmise par celui qui l'a créé, la confusion vient peut être de là. Le malade mental comme l'artiste exerce un pouvoir de fascination sur nous... fascination de la violence que provoque la «traversée du miroir»... quand notre regard bascule du côté de l'inconscient.

Si l'art abstrait a eu un sens, c'est qu'il montrait la face cachée, la mécanique, le travail du geste, et du corps tout entier... l'œuvre engageant non pas seulement la perception mais l'émotion, moteur du geste. Ce n'est pas par hasard, si aujourd'hui encore, on s'intéresse à la «folie» avec autant de passions. L'artiste par le dévoilement des processus inconscients, s'est fait révolutionnaire en précédant son temps dans l'idéologie que véhicule son œuvre, mais il faut savoir sortir de cette fascination qui est aliénante pour que l'œuvre soit source de changement. L'art abstrait est en crise parce qu'il est devenu consommation courante, la psychanalyse aussi, parce que l'interprétation des rêves ne mobilise plus les processus inconscients, elle a été, en partie, récupérée par la culture. C'est peut être par l'analyse de l'espace de transgression, hors des musées, hors des institutions psychanalytiques, dans la distanciation qui permettra au regard de devenir critique et à l'artiste de trouver un moyen d'expression différent. La sacralisation des musées et des institutions participe au refoulement de la différence : nous sommes tous des artistes, oui-mais...

Hélène Bourgeau
Psychanalyste-licier.
Mai 1978.



Tatin «La Frénouse» Photo Clovis Prévost



Pour la première fois un musée, le Musée d'Art moderne de la ville de Paris, a rassemblé dans le cadre d'une exposition documents audiovisuels, peintures et assemblages divers, oeuvres d'artistes qui tous, par leurs capacités d'invention et de création et leur totale liberté d'expression, témoignent d'un art «autre».

Ces «Singuliers de l'Art» ont tous en commun un dédain manifeste pour toute forme du bon (ou mauvais) goût. Ils construisent objets et architectures en dépit de toutes les lois esthétiques traditionnelles qui visent entre autres, à une classification rationnelle des genres.

Des matériaux de «récupération», déchets divers et/ou produits consommés par cette société qui est aussi la leur, assemblés et combinés de façon insolite leur permettent de créer avec une rare économie de moyens, une oeuvre dont la tendance est paradoxalement liée aux formes délirantes et proliférantes.

De quoi s'agit-il donc ? En aucun cas, de cet «Art» dont mêmes les manifestations les plus modernes s'inscrivent toujours dans une perspective historique ; ce n'est pas davantage un art de la rue ou un «art des poubelles» ni même de l'anti-art. Ce n'est pas uniquement non plus un art «brut» ou un art «médiomnique», même si certaines de ces dernières productions étaient aussi montrées, à titre de références. Il s'agit plus simplement d'un art «populaire» dont les créations sauvages, spontanées, de plus ou moins longue haleine et le plus souvent exécutées «en cachette» attestent de la parfaite jubilation de leurs auteurs. Le seul message qu'ils délivrent est celui de cette jouissance plus ou moins laborieuse certes, mais toujours perceptible ; d'ailleurs, les textes écrits par certains de ces «artistes» commentent leurs oeuvres et en éclairent le sens. Mais était-il bien nécessaire de le diluer, ce plaisir du «voir», par des lectures dont la logorrhée prophétique et la tonalité poétique sont souvent contestables ? Tout aussi contestable était la présentation-accumulation de tous ces objets dans le cadre d'une galerie-promenoir, dont la lumière blanchâtre et crue contribuait à les dépouiller de leur contexte émotionnel.

D'où proviennent ces objets ? De collections privées ; pour la plupart : Altmann, Bourbonnais ; qui présente aussi ses propres oeuvres dans cette exposition : Chave, Massé et du fond du Musée de l'«Art Brut» de Lausanne. La plupart de ces artistes «sélectionnés» ont par ailleurs un rôle social défini : boucher, dentiste, acteur ou écrivain, brocanteur, enseignants du tissage ou des lettres, couturière ou assistante sociale... Alors : amateurs ? autodidactes ? professionnels ? Il devient difficile de savoir «qui» est «qui» et «qui» fait «quoi»...

Cette confusion des genres et des personnes crée un certain malaise et une équivoque qui ne sont certes pas sans charmes, mais posent plus de problèmes qu'ils n'en résolvent. Par ailleurs, l'iconographie beaucoup trop riche de cette exposition a entraîné une présentation muséographique orientée selon deux pôles : - d'une part, des montages audiovisuels : architectures fantastiques des «Inspirés et de leurs demeures» ; jardins paysages des jardiniers de l'Imaginaire, - d'autre part, des oeuvres hétérogènes : productions typiques de l'art «Brut» et de l'art «médiomnique» ; échantillonnages divers de peintures, sculptures et assemblages dont les auteurs sont regroupés sans distinction sous le vocable de «Singuliers de l'art».

Classification beaucoup trop systématique pour permettre de saisir dans leur complétude les domaines complexes de l'Imaginaire et du Symbolique.

Bien sûr, les «Inspirés et leur demeures» sont déjà connus pour la plupart : «Palais idéal» du facteur Cheval, «Village d'art pré-ludien» du visionnaire Chomo, «sanctuaire des lasers» de Monsieur G., «La frénousse» devenue Musée contrôlé, maison-temple construite par Tatin (cf photo p. 28).

Tous ils sont architectes, effectivement inspirés, car sans connaissances techniques aucunes ils élèvent et juxtaposent dans l'espace des formes baroques, hors des normes, où abondent portes/passages ; fenêtre/ouvertures et statues/symboles. Mais il y a tant à voir et à dire à leur sujet qu'il eut été souhaitable d'y consacrer une exposition entière, au lieu de n'en montrer seulement qu'un travelling-panorama, même si les documents en sont excellents.

Même remarque pour la section des «Jardiniers paysagistes» ; dont il convient de retenir toutefois les totems en béton de Portrat décorés d'assiettes et de miroirs brisés, les animaux grandeur nature de Seiller et les femmes nues de Vidal en ciment bariolé qui voisinent avec Adam, Churchill et Clémenteau. N'oublions pas enfin la grande majorité de ceux qui manquent d'espace ou de moyens, et qui doivent se contenter, «entre grille et façade», d'inventer un «paradis» miniature aux couleurs agressives pour sublimer la grisaille du quotidien. S'il était souhaitable de répertorier tout cela pour en faire un livre, était-il cependant nécessaire d'y consacrer une part de cette exposition ?

Après un tel parcours sonore et visuel, à travers architectures visionnaires et jardins délirants, les oeuvres présentées dans la galerie-marchande semblent bien ternes et trop sages ! Il leur manque cette densité de l'espace et cette épaisseur du temps, perceptibles dans les ensembles de la première partie de l'exposition, et cette sorte de folie obsessionnelle qui était celle de Cheval et de Picassette ou de Chomo.

Ces «Singuliers de l'art» ne prennent pas beaucoup de risques ;



Michel Nedjar Poupée Collection A. Bourbonnais

ils n'ont eu à transgresser aucune Loi. Pour eux, ni rupture, ni choix ; s'ils se réfugient dans une marginalité apparente c'est afin de compenser un manque celui de la vraie pulsion créatrice.

Au contraire des peintres comme Scottie Wilson, Madge Gill, Crépin, Lesage ou Lonné qui avouent ne pouvoir peindre que sous la «dictée» d'un esprit médium, semblent beaucoup plus «sérieux» et sincères.

De même, parmi ces «Singuliers», ceux dont la vocation est tardive paraissent nettement plus authentiques. Agés, isolés, souvent malades, ils fabriquent obstinément des assemblages maladroits aux mécanismes rudimentaires : petits théâtres animés de Sallé, articles de bois à manivelles de Ratier, manèges brinquebalants d'Avezard ; ou bien, moins astucieux, ils sculptent et peignent galets, racines et supports divers, comme Pous, Guivarch ou Baloffi.

Par comparaison, beaucoup plus sophistiqués semblent alors les assemblages et les sculptures mécaniques d'artistes plus jeunes qui produisent des objets trop bien «finis» et qui ont perdu la fraîcheur de leur inspiration première ; machines aériennes à hélice de Monchatre immobilisées par manque d'argent (?!), culs-de-jatte de Négri superbement patinés pour mieux signifier leur infirmité fondamentale, mécanismes inutiles de Buighes ou du d'Eckenberger. Assemblages encore, les boîtes et les reliquaires de Carmeil, Bojnev, Ozenda et Verbena : ces artistes déploient une ingéniosité malicieuse et parfois même perverse pour y agencer et mettre en scène ossements et débris divers, rassemblés et combinés avec un humour macabre en formes de personnages de, masques ou de paysages.

Heureusement, les pierres-talismans de Sanfourche, sortes de petits totems «aux intestins pourris», «aux dents fatigués» avec des protubérances roses ou bleues sont destinés à soula-

ger «des mains fatiguées» ; les «meubles» de Podesta, surchargés de groupes en formes d'arche de Noé ou de Christ prêchant, sont là pour rappeler les bons principes bibliques : «non desiderare la donna d'altrui»

Et les groupes de personnages de Bourbonnais invitent à la «fête» avec leurs couleurs roses et leurs formes biscornues et parfois même monstrueuses, pour un carnaval des fous rescapés d'un lointain cataclysme.

Beaucoup plus ambiguës, les poupées de chiffons, caricatures humaines semblent le fruit d'une imagination morbide ; poupées magiques de Nedjar, sortes de mandragores aux haillons violacés, poupées-racines, déracinées, épinglées sur le mur au vu de tous ; poupées perverses d'Amate, provocantes créatures avachies après quel rituel nocturne ? ; poupées-rembourrages de Marshall, «voisines mises en clapier» qui sont les participantes informées d'une saga en l'honneur de Mauricette.

Purement textiles, simplement décoratifs, les panneaux brodés par Marthe Estibotte et Sylvette, les visages tricotés par Marie-Rose Lortet apportent la gaité de leurs couleurs librement associées pour le simple plaisir des yeux. «Ouvrages de dames», dans la tendance de certains journaux actuels, malgré la spontanéité du graphisme.

Mais certains artistes heureusement, se font remarquer par l'originalité de leurs travaux : c'est le papier dans sa texture même, déchiré, décollé et recollé et/ou repeint et travaillé à l'acide comme une gravure, qui sert de support à toute une série d'œuvres originales.

Berthois Rigal obtient ainsi des panneaux aux matières raffinées dont les couleurs transparentes sont cloisonnées comme des émaux. Denise Aubanel met en pièces le livre lui-même, arrache les pages d'un cahier pour reconstituer un texte-témoignage dont les phrases : «... notre inconscient, un malaise sans nom !...», «... il y avait quelque chose qu'il ne supportait pas en moi» soupoudrées de sable, interrompues par les visages de Hitler, Superman et Barbarella, encadrées de bout de ficelle et de feuilles séchées se lisent comme un rebus dont le sens parfois se dévoile : «... il faut tenir le coup jusqu'à ce que... ?»

Par contre, des peintures sans grand intérêt alourdissent un ensemble déjà beaucoup trop riche. Pourquoi avoir surchargé cette exposition par une telle abondance hétéroclite d'œuvres de toutes sortes et de tous niveaux ? Le meilleur et le pire voisinent ; au public de faire son choix !

Néanmoins, cette confrontation «renouvelle le regard», et dans ce sens, cette exposition fut parfaitement réussie.

Françoise Galle

Bibliographie

- Les Inspirés et leurs demeures par Gilles Ehrmann, 1962 (épuisé).
- Le Facteur Cheval par Alain Borne, Robert Morel Ed., 1969.
- Jardins Imaginaires par Bernard Lassus, les Presses de la Connaissance, 1977.
- L'étrange domaine de Robert Tatin par Richard et Brigitte Jeandelle, J. Cl. Simoens Ed. 1977.
- Les Inspirés du Bord des Routes par Jacques Verroust avec des textes de Jacques Laccarière, le Seuil Ed. 1978.
- Picassiette par Claude et Clovis Prévost. Ed. Le Chêne 1978

Le développement d'un art : passé, présent futur

«Quelle est la situation de l'art textile aujourd'hui ?»

La question est d'actualité, semble-t-il, puisque près de cinq cents personnes se sont réunies à Berkeley, Californie, pour en débattre. Artistes, professeurs, directeurs de galeries, conservateurs de musées, critiques, promoteurs, venant de cinq pays et de vingt-huit Etats américains.

La question est vaste et il n'était guère possible de l'envisager globalement. Aussi les organisateurs de FIBERWORKS ont-ils fort habilement dégagé deux orientations dans les discussions qui étaient proposées au public : l'expérience des artistes (concepts, méthodes de travail, influences, sources, techniques) et l'expérience des gens dont le métier est de diffuser la tapisserie (productions, expositions, marché, critique, acquisitions privées ou commandes officielles). Malgré cet effort de structure, il est certain qu'aucun des «panels» (ou tables rondes) ne peut se vanter d'avoir épuisé le sujet qu'il avait à traiter, ni même d'en avoir abordé les aspects principaux. Néanmoins, l'expérience était encourageante et positive : que cinq cents personnes se déplacent, parfois de très loin, pour débattre de questions qui ne sont pas nouvelles, prouve la vitalité de l'art textile. Cela prouve également un autre phénomène : le besoin de contacts, le besoin de se situer.

Qu'est-ce qu'un symposium, sinon une occasion de se retrouver, de poser les termes d'une réflexion, de mettre en commun idées, expériences, parfois doutes et espoirs. Une sorte de séminaire permanent au cours duquel on espère que les problèmes seront clairement définis et que surgiront les solutions. Problèmes d'ailleurs qui, s'ils sont généraux, n'en concernent pas moins chacun en particulier qui y apporte ses questions, ses certitudes ou ses hésitations, cherchant un écho, confirmation ou éclaircissement.

Les organisateurs du symposium ont joué le jeu honnêtement et intelligemment : ils ont su orienter les discussions, proposer au public des ouvertures multiples et diverses. Ils ont fait en sorte que chacun assume son rôle et puisse témoigner de sa propre expérience, le public comme les panelists, les panelists comme les conférenciers.

Trois points de vue différents animaient les trois conférences principales données par Sheila Hicks, Magdalena Abakanowicz et Joanne Segal Brandford. Positions d'autant plus intéressantes qu'elles provenaient de trois artistes qui ont exercé dans des voies de recherche, des domaines et des esthétiques différentes et qui se situent dans des lieux différents.

UN APPORT AUDACIEUX ET INTELLIGENT

La première conférence, celle de Sheila Hicks, fut un apport audacieux et intelligent. Pris dans la difficile valse hésitation

«artiste-artisan», de quoi l'artiste qui œuvre dans le domaine textile a-t-il besoin pour se situer, sinon de pouvoir s'appuyer sur une définition de ce qu'il produit ? La technologie est fondamentale, puisque c'est elle qui permet de reconnaître ce dont on parle, de l'objectiver, donc de se situer. Il est vrai que depuis longtemps, le terme de «tapisserie» ne recouvre plus ce qui se passe dans ce domaine. Mais les recherches sont si diverses et si rapides que la langue française a bien du mal à trouver un terme - à inventer un terme - propre à rendre compte de la situation. Aussi la proposition de Sheila Hicks était-elle séduisante lorsque, après avoir retracé brièvement les phases de son évolution personnelle, l'artiste suggéra le terme de *substancialisme* comme nouvelle définition du phénomène actuel de l'art textile. Un terme sur lequel on reviendra sûrement et qui fera date en ce qu'il frappe juste : il connote la relation de l'artiste avec le matériau, porte l'attention sur le produit et non plus sur une définition idéaliste de l'artiste (les concepts romantique ont encore la vie dure !) et dénote, avec une perspicacité non dénuée d'humour, les grands mouvements de l'art contemporain depuis que la critique s'en est emparée. Connotation philosophique... c'est de bonne guerre d'élever le débat. La tapisserie a besoin d'une critique et Sheila Hicks sait bien que pour que la critique se fonde et s'étende, un terme nouveau, s'il est bien trouvé, peut plus, et plus vite que l'histoire.

L'OEUVRE SUFFIT A DÉFINIR L'ARTISTE

Magdalena Abakanowicz pour sa part, s'est moins soucieuse de terminologie que de création. Pour elle, l'œuvre suffit à se définir, à définir l'artiste. Son message, exprimé en termes forts et simples, est que chaque artiste a sa propre voie de création, qu'elle soit conceptuelle ou qu'elle soit une investigation de la matière, ou encore l'expérience du quotidien. L'œuvre s'impose d'elle-même quand elle a un sens et que ce sens parle de l'être humain à l'être humain, dans le large paysage de notre destinée commune. Magdalena Abakanowicz ne pouvait prendre meilleur exemple de sa théorie que sa propre œuvre et l'accueil que fit le public aux films et aux documents qui illustraient sa conférence montre bien que son message fut chaleureusement ressenti.

LE ROLE DE LA FEMME ARTISTE

Quant à Joanne Segal Brandford, elle parla avec beaucoup d'authenticité de son rôle de femme artiste. Ce fut sans doute la conférence la plus intime et la plus propre à toucher un public concerné par l'image de l'artiste, sa réalité, son adéquation entre vécu et produit. Au travers de quelques diapositives, Joanne Brandford fit partager ses émotions artistiques et visuelles, parla de ses sources. Un court-métrage présentant une Indienne Pomo tressant un panier, émouvante parce que sans artifice, fut compris comme une sorte de leçon : le sens de l'objet, le sens de la création, simplicité et nécessité. L'anti-artiste en quelque sorte, la matrice, qui s'exprimait en ces termes : «je travaille toute la journée, je tresse mes paniers, et quand je suis fatiguée, je vais me coucher...» la création artistique, le cycle de la vie, l'âge d'or...

Il manquait le point de vue du critique. C'est à Mildred Constantine qu'il devait revenir. Malade, elle dut se faire excuser mais fut remplacée brièvement par sa fille, Judith Bettelheim, historicienne d'art spécialiste de l'art africain, qui vint parler au nom de sa mère. Ce fut bref, mais net. Dénonçant une certaine complaisance chez certains artistes à revendiquer un statut, à vivre de ce fait en cercle fermé sans trouver l'énergie de briser les circuits, Judith Bettelheim les encourage à s'ouvrir aux autres formes d'art. Etudier, étudier l'histoire de l'art, cesser, sous prétexte d'authenticité et de certains rapports spécifiques avec la matière - ah, les implications psychologiques de la tapisserie - de se fermer aux autres expériences, mais trouver ses références et rompre les cloisons. En d'autres mots, ne plus se contenter de la sécurité d'un groupe, d'une confrérie, d'un mouvement, fût-il la «nouvelle» tapisserie, mais s'aventurer, comme artiste, dans le monde de l'art contemporain.

bué à porter une certaine lumière sur une situation confuse, en confrontant des points de vue et des expériences divers. Magdalena Abakanowicz relevait qu'un tel symposium est une bonne occasion de formuler les problèmes et de déterminer ce qui est important et ce qui l'est moins. C'est sans doute l'une de ses conséquences les plus fructueuses. En voulant adopter un caractère international (participation américaine, canadienne et européenne par la présence de Magdalena Abakanowicz, Sheila Hicks, Lisa Rehsteiner et moi-même), en voulant aborder presque globalement le phénomène tapisserie dans le mouvement de l'art international, le symposium exposait presque nécessairement ses participants à une certaine confusion et à une certaine frustration. Peut-on, en 1h30 de discussion confrontant 6 à 8 conférenciers à un public de près de 200 personnes, faire le tour d'un problème ?

SE DONNER DU COURAGE ET PARTIR EN GUERRE

Parler du «ghetto» de la tapisserie est sans doute mal vu. Le terme était de René Berger, qui l'utilisa lors de la dernière Biennale en voulant rendre sensible ce phénomène de chapelle qui perdure autour du domaine textile : les mêmes personnes, les mêmes artistes, que l'on retrouve dans les mêmes manifestations, les mêmes critiques, les mêmes circuits de diffusion. Certes la tapisserie a connu une extraordinaire expansion et les portes s'ouvrent. Mais lentement, mais pas partout, mais pas à tous. De ce point de vue, le symposium ressemblait quelque peu à une sorte de quartier général avant la bataille : réunir les forces, établir une stratégie, se donner du courage et partir en guerre. En guerre contre qui ? Les Anciens et les Modernes avaient bien de la chance de connaître leurs ennemis ! Ici on lutte contre les principes, contre les préjugés. On lutte, comme nombre de formes d'art aujourd'hui, pour une place, une reconnaissance et un droit à l'expression. Un choix du lieu où l'on veut s'exprimer. Henry Hopkins, directeur du San Francisco Museum of Modern Art, avoua, au cours de ce colloque, que son incapacité à servir la tapisserie, comme celle de nombre de ses confrères, venait du fait que son éducation artistique ne l'avait pas préparé à considérer les arts de la fibre - ou la céramique - au même titre que les autres expressions artistiques. L'aveu est en soi un encouragement (mais les progrès sont lents) et un avertissement : c'est à partir des catégories de l'enseignement que les cloisons s'élèvent, que le fossé se creuse.

Tant que les femmes se réuniront pour discuter de la condition féminine, si progressistes soient-elles, elles avoueront, par leur attitude, que ce contre quoi elles se battent existe bel et bien, même si elles le contestent ! Tant que les artistes en tapisserie se réuniront pour discuter de la situation de la tapisserie, ils reconnaîtront implicitement que son statut n'est pas identique à celui de la peinture ! Plaisanterie facile, peut-être, mais dont on pourrait tirer de nouvelles options.

Peut-être aurait-il été plus constructif de déterminer des thèmes plus proches des préoccupations de nos hôtes. L'artiste fasciné par la tradition, par les sociétés primitives - objets rituels, objets fétiches, techniques héritées des autres cultures, indiennes ou para-occidentales. C'est là peut-être que réside le malaise, dans la quête des sources, dans la difficulté que connaît l'art textile aujourd'hui à se situer dans la société. Le malaise n'est pas celui de la seule tapisserie, mais en reniant ses fonctions décoratives, cette dernière s'est écartée de son support et se cherche.

Le besoin de «s'organiser», le besoin de trouver son identité apparaît dominant. «Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement...» La vertu de cette rencontre sera sans doute de nous aider à faire le point, de nous aider à savoir plus clairement ce que nous cherchons. L'œuvre forte saura s'imposer.

Claude Ritschard
Secrétaire général du CITAM

NB. Le symposium était organisé par FIBERWORKS du 12 au 14 mai 1978. Il s'est tenu à Merritt Collefe DAKLAND. Il était organisé par Wendy Kashiwa, directrice du symposium et Maria Vella, directrice de FIBERWORKS sous le patronage de Gyöngy Laky, ex-directrice de FIBERWORKS. Un rapport exhaustif du symposium pourra être obtenu dès le mois de septembre auprès de FIBERWORKS, 1940 Bonita Avenue, BERKELEY, Ca. 94704 USA

Les thèmes des discussions, même intelligemment formulés, ne pouvaient guère apporter de solutions. Ils ont néanmoins contri-

Annexe 1

Programme des conférences :

SHEILA HICKS : «Holey Socks, Darned Sheets and Phase Four» /MAGDALENA ABAKANOWICZ

JOANNE SEGAL BRANDFORD : «Room to Grow : My Expanding Fibrous Net»

Programme des tables rondes (panels) :

- 1) Le développement d'un art
- 2) Contexte, concept, processus
- 3) La situation de l'art textile aujourd'hui dans les musées, galeries et ateliers
- 4) Les origines et leur évolution
- 5) L'évolution du métier
- 6) Le contexte artistique dans lequel nous travaillons : impératifs personnels
- 7) Point de départ : la relation du concept au processus
- 8) Art et Eros
- 9) Les systèmes de diffusion : la galerie
- 10) L'audience : intérêt, impact, visage
- 11) Education : les perspectives futures
- 12) Points de référence hors du domaine textile
- 13) La Californie : son développement
- 14) Les sources : intérieures/extérieures

La série des tables rondes s'est terminée par des entretiens avec chacun des «panelists».

Programme des performances :

BAKER/RAPOPORT/WICK : «More»
JON HENDRIKS

Liste des conférenciers (panelists) :

Conférenciers principaux (main speakers) :
Sheila Hicks/USA - Paris
Magdalena Abakanowicz/ Pologne

Joanne Segal Brandford/USA
et intervention de Judith Bettelheim/USA
Adela Akers, artiste: Pennsylvanie
Louise Allrich, directeur de galerie, San Francisco
Marian Clayden, artiste, Californie
Candace Crockett, artiste, Californie
Suellen Glashauser, artiste, New Jersey
Helena Hernmark, tisserande, New-York
Warren Hadler, directeur de galerie, New-York

Bernard Kester, professeur en charge du Département d'art, Université de Los Angeles
Gerhardt Knodel, artiste, Michigan
Gyöngy Laky, artiste, Californie
Chere Lai Mah, artiste, Californie
Lisa Rehsteiner, artiste, Espagne
Cecille Mc Cann, rédacteur en Chef de la revue Artweek
Walter Nottingham, artiste Wisconsin
Barbara Shawcroft, artiste, Californie
William A. Bradfield, directeur du Département d'architecture d'intérieur du groupe Portman
Leith Johnson, directeur de projet pour la Californie d'intégration à l'architecture
Lois Ziff Brooks, artiste, Californie
Janet Levin, artiste, Californie
Kris Dey, artiste Californie
Anne Wilson, artiste Californie
Joan Sterrenberg, artiste, Indiana
Florence Duhl, directeur de galerie, New-York
Edith R. Wyle, directeur de programme, Craft and Folk Art Museum, Los Angeles
Henry Hopkins, directeur du Musée d'art moderne de San Francisco
Tom Fender, artiste, Californie
Kathryn M. Lipke, artiste, Canada
Lynn Mauser-Bain, artiste, Canada
Nance O'Banion, artiste Californie
Dolph Gotelli, designer, Californie
Mary Hunt Kahlenberg, designer et conservateur,

Los Angeles

Neda Al-Hilali, artiste, Californie
Lilian Elliot, artiste, Californie
Jan Wagstaff, artiste, Californie
Ruth Kaufmann, directeur de galerie, New-York
Lia Cook, artiste, Californie
Ted Reid, délégué culturel, Service des bâtiments public, administration fédérale
Donna Osman Larsen, artiste, Californie
Janet Levin, artiste, Californie
Claude Ritschard, secrétaire général du CITAM, Suisse

Annexe 2

Qu'est-ce que FIBERWORKS ?

FIBERWORKS, Centre d'art textile, est une association sans buts lucratifs vouée à la promotion de l'art textile et à la création dans ce domaine. Cette association offre à ses membres et au public un programme d'éducation, un service d'informations, une galerie d'exposition et des possibilités de travail de groupe dans le domaine de l'art textile.

FIBERWORKS étend son activité à toutes les formes de l'art textile, traditionnelles ou d'avant garde et a pour principe d'encourager la qualité, une création vivante et la diversité.

FIBERWORKS édite un bulletin, que l'on peut se procurer en contractant un abonnement à FIBERWORKS, 1940 Bonita Avenue, BERKELEY, Californie 94710.

L'école est également ouverte à des étudiants étrangers désireux d'obtenir un diplôme ou d'effectuer un stage pour une plus courte période.

Direction : Maria Vella

Wendy Kashiwa

Direction du programme d'éducation :
Maureen O'Hara



Judith Bettelheim, Sheila Hicks, Joanne Segal Brandford et Magdalena Abakanowicz, lors de la discussion finale.

CUBE

TEXTILE

Sortie des artistes

Le 22 janvier 1977, le groupe Tapisserie réalise une réunion générale pour définir sa politique en matière d'expositions. Parmi les solutions proposées :

- Travailler sur un thème qui constitue un axe de recherche ouvert à tous et qui permette d'établir un nouveau *rapport* à la créativité.

Le thème est formulé de la manière suivante :

- Un **cube** de 50cm d'arête et ses transformations.
- N'importe quelle technique textile et n'importe quel matériau peuvent être utilisés pour sa réalisation.

L'exposition en sera faite sans autre sélection que celle de l'adhésion au thème.

Après des démarches auprès du Musée des arts décoratifs de Paris (dates d'exposition trop tardives) et une galerie parisienne privée, c'est à l'Espace Cardin que cette exposition a trouvé accueil en juin. Pourquoi là ? La coïncidence «textile» n'est sans doute qu'un *hasard* imputable aux relations de l'un ou de l'autre (il n'y a là point d'ironie mais la densité et la portée

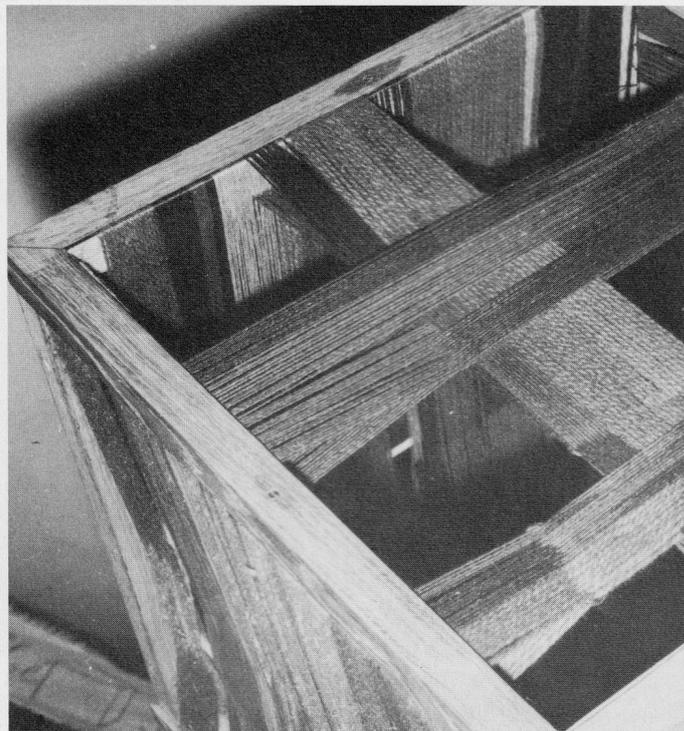
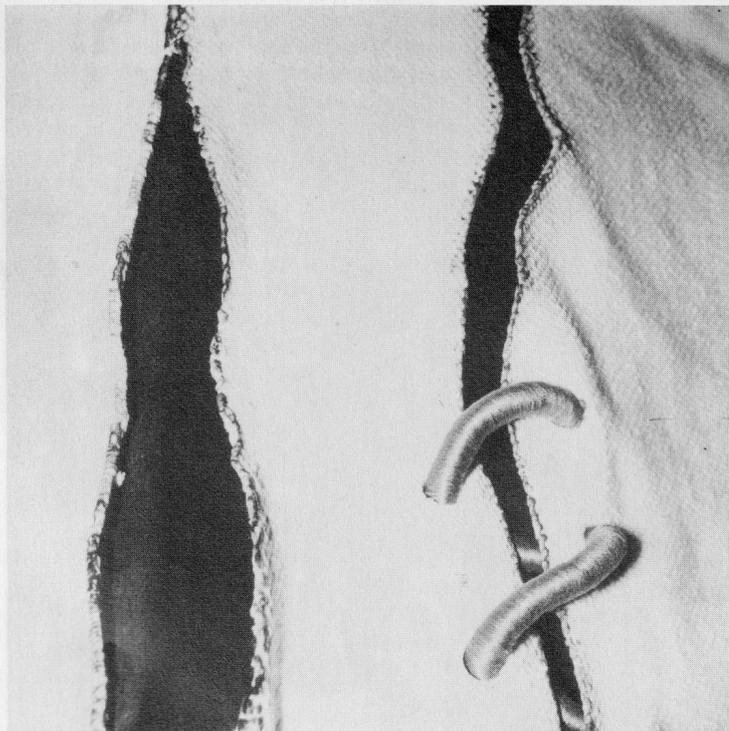
d'intention de cette exposition auraient mérité soit un lieu plus stratégique, soit une implication plus concernée de Pierre Cardin qu'un simple geste d'accueil. Quand ressentira-t-on vraiment qu'un lieu d'exposition ne doit pas être neutre, même si certains se contentent volontiers *d'avoir exposé*, un jour, quelque part, ou de ne pas avoir exposé ou de vouloir exposer à tout prix ?)

Aborder ici cette exposition avec un regard «extérieur», ce pourrait être revenir en particulier sur le travail de chacun et se laisser aller à une analyse classique : une documentation photographique des travaux réalisés et présentés (peut-être même aussi ceux réalisés et non présentés pour des raisons que seuls leurs auteurs connaissent) est bien plus distrayante qu'un *discours* en marche, bien plus proche aussi de l'intention formelle d'un tel espace d'écriture.

Ce pourrait être aussi se détacher des particularismes - découvrir et définir l'originalité de tel travail, reprocher à tel autre de rester trop dépendant de l'influence d'un maître à penser ou à faire qu'il se tient en retrait, et autres mécanismes qui seront laissés à une critique scholastique ; ce jeu ne serait compréhensible qu'après une initiation dont certains pourraient ne pas saisir tous les charmes.

Avouons-le cependant : l'enthousiasme de ces créateurs ne se nourrit point des attraites d'un marché ni d'une mode, ni d'un enseignement façon Ecole du Louvre du soir, mais d'une coïncidence, dans une forme d'expérience, avec une intention créatrice qui a pour but de se découvrir à soi une intelligence et les moyens de son expression, de sa mise à l'épreuve.

Venir à cette exposition par le biais de généralités serait amoindrir l'effet de ces coïncidences, de ces intentions de s'égarer dans la rencontre d'un travail collectif. Le jeu entre l'apparence



Fragments d'une exposition Photos Driadi

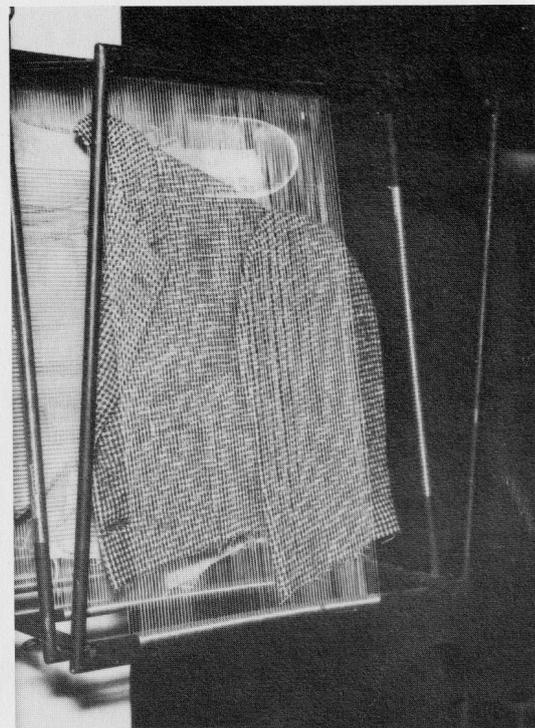
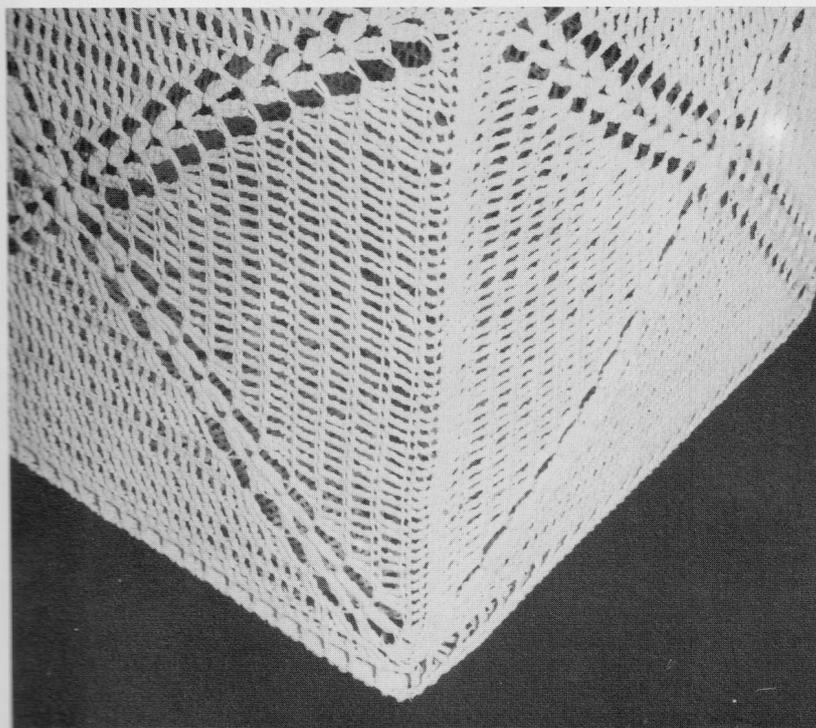
des travaux finis et présentés, et ce qui s'affirme d'unique chez chacun est trop complexe pour demeurer généralité. Alors ? Un groupe constitué d'hommes et de femmes *intéressés* et *attentifs* à la tapisserie et au textile s'interroge depuis deux années sur le sens et les possibilités d'un dépassement de ce que l'on nomme traditionnellement «tapisserie», hors de ce que certaines galeries à vocation apostolique prêchent en chaire ou en chambre, plus loin aussi, même si cela passe parfois à travers, du culte des formes et des techniques de quelques idoles de la tapisserie contemporaine.

L'intention suppose donc que la proposition initiale soit prise en relai par des personnes ne se définissant pas *nécessairement* c'est-à-dire -sérieusement- en tant qu'artistes mais hommes et femmes concernés par une réflexion et une expérience textiles. Cette démarche sous-tend trop de nouveauté et d'importance dans la création d'aujourd'hui pour ne pas être soulignée à un moment où certains intérêts étroits en sont à «inventer» un groupe de défense de la tapisserie française, exemple type de débilite dont se satisfait quotidiennement la culture officielle.

La notion d'expérience a toujours effrayé certains et certaines (timide complexe de marginalité) : les travaux de *Cube textile*, dans l'intention de travail et ses résultats, conjuguent bien les idées qui peuvent traverser et valoriser ce mot, principalement les notions de parcours à travers..., de risque, de mise en danger physique. Ce schème du parcours est fondamental : toute expérience revient à s'engager dans..., se risquer pour le fond. Les cubes textiles témoignent de cette avancée vers l'inconnu (l'originalité du thème, jamais tentée auparavant) à travers l'épaisseur du connu, lequel, pour les participants à l'exposition, est souvent quantitativement réduit. En rigueur, l'expé-

rience ne va vers rien. Elle traverse seulement et s'ajuste en traversant. Partir de la proposition de départ initiale, un cube textile, l'analyser comme une donnée, en matière de tapisserie, sinon nouvelle au moins en réaction par rapport à la majorité de la production d'images tissées que nous connaissons encore en France et en Europe de trop d'artistes-décorateurs, et en mener la réalisation, en cela est le péril de l'expérience, impliquant certains créateurs, suivant le *danger* de leur imagination, à affronter ensuite un *danger* technique lors de la réalisation et dépasser les limites du connu. Là aussi se révèle leur apport à la création en général, quand ils repoussent, par leur travail, les limites de cette connaissance tant conceptuelle que technique. De ce point de vue, le travail de Odile Vialle (*jeu d'angles*) paraît engagé le plus loin dans ce péril (comme un équilibriste sur un fil, sa réflexion se tient sur les arêtes d'un cube ; recherche construite et minimal, mais aussi épreuve du vide. Le cube qui se tient là est tissé de néant ; sa présence au visible est par elle-même présence à ce cerne et cet encadrement de néant : le cube, le vide est *réel*, en quelque sorte. Il est le contour du fini et ce qui arrête (qui cerne) fait corps avec ce qu'il arrête. Mais c'est au-delà de tel ou tel autre travail qu'il faut percevoir et retenir l'exemplarité de cette manifestation et ce que veulent les membres de cette association réunie autour de *Driadi*. Ils affirment et montrent que la primauté de la pensée qui agit sur la forme, laquelle enregistre et subit, doit être la motivation de la seule expression artistique et créatrice à faire exister aujourd'hui, la seule qui doive permettre à l'idée de redevenir l'expression de l'intelligence, et non la mise en esclavage et en sevrage d'hommes par quelques uns géniaux, ceux-là même qu'on ne rencontre pas dans cette exposition : les artistes.

Alain Macaire



Tapisserie vivante Le Siège

Le mot tapisserie, tel que le définit le Mobilier National, inclut la tapisserie au point sur canevas, dans la mesure même où elle constitue un élément important de l'habillage traditionnel des sièges anciens et encore même jusqu'à une époque récente, puisque des cartons de R. Dufy ont servi à illustrer des sièges officiels.

C'est donc en référence à une tradition illustrée par des documents prêtés par la Manufacture Langlois de Blois et s'étendant du 17^{ème} au 19^{ème} siècle, que l'association «Tapisserie vivante» a proposé à la Tour St Aubin à Angers, une exposition sur le thème du siège présentant quatorze réalisations individuelles ou collectives très fortement singularisées. Siège à bascule, chaise à porteur, sièges symbolisés ou au contraire matérialisés en transatlantiques, trônes ou fauteuils.

Quels cheminements à partir du choix du thème ? Quels objectifs pour un travail collectif ? L'équipe ayant réalisé «Zodiac» explique ses doutes au cours du travail : «Le but de cette manifestation plastique était de démontrer les possibilités du tissage autres que dans ses qualités traditionnelles d'objets plans ou en volume à seule fin esthétique.

L'équipe du Zodiac (J. Fortier, F. Bohl, M.C. Blouin, M. Gabreau, M.A. Gourlay, M.A. Loubaud et D. Mornet) ayant choisi de réaliser une construction plus ou moins inspirée de la navigation, confectionna un ensemble de quatre «balises» tronc-coniques assemblées en carré et recouvertes d'un filet lui même tissé et lesté de «pare battages» constituant l'enveloppe des sièges.

Les matériaux utilisés furent essentiellement des lanières de tissu provenant d'une usine locale de confection tissées sur une schappe de nylon.

Les problèmes qui se posèrent, se situèrent principalement au niveau des couleurs et de la mise en forme. En effet, l'approvisionnement occasionnel en tissu n'offrait qu'une gamme limitée de coloris et le rembourrage en chiffons des sacs-balises ne permettait pas de donner une forme rigoureuse ni une élasticité idéale à l'usage de siège.

Pendant le travail de l'ensemble, il y eu, au sein de l'équipe une succession de doutes et d'inquiétudes commu-



Fragments d'une exposition Photos Driadi

EXPOSITIONS

nicatives. Il a fallu attendre la mise en place finale pour dissiper une angoisse, devenue aussi collective que la réalisation.

Le résultat obtenu fut cependant conforme à la proposition de départ : c'est à dire un volume à la fois utilisable et esthétique sans prétention de démonstration technique de la tapisserie ou, sur le plan de l'atelier, une sorte de prototype dont l'édition éventuelle devrait faire appel à des matériaux plus raffinés tant au niveau de l'harmonie et de la texture qu'au niveau d'un supplément de confort dans le rembourrage.

Mais avant tout, une expérience intéressante.»

Autour de cette pièce centrale d'un mètre soixante dix de côté, on pouvait remarquer deux transatlantiques ; un blanc, tissé en lirette, de Touliki Chompré et celui de Roselyne Guittier «Pour ma part je me suis amusée de l'idée d'un Transatlantique tissé de matériaux rejetés par la mer. Une fois tissés, les déchets de filets, de cordages bleus et verts, donnent effectivement le miroitement et les couleurs de la mer».

Egalement un trône de couronnement, d'une actualité africaine récente : «Bokassis» de Yann et Marie-Annick Frioux. Pour eux «Le siège correspond à une position du corps statique, où l'immobilité peut donner l'impression de solidité à la limite, de puissance. C'est l'exemple

de la majesté et c'est pour quiconque, la facilité grace à un objet - même si c'est un trône. Le trône étant un rêve et une envie, la pensée obsédante qu'il provoque peut amener le corps lui-même à s'y conformer. Ainsi Bokassis...»

Dans le domaine du jeu une balançoire de Marie Madeleine Claude et Catherine Belloni. «L'expérience de ce travail à thème, sans contraintes de départ, dans une liberté totale pour sa réalisation, nous a permis de travailler sur un projet commun ayant pour objectif de notre part l'animation et la participation ; en l'occurrence celle des enfants. Le résultat du travail effectué par tous les lissiers était intéressante par sa diversité et positif quant au public touché lors de son exposition».

Enfin le jeu de mots et de formes «Baby sitting» d'Annie Suzanne et Jean Marie Noblet allie la séduction des matériaux, soie, bois et glace à l'originalité de la «conception», prise dans tous les sens du terme.

Ont participé également à cette exposition, Anne Chevalier, Daniel Chompré, Nicole et Gilbert Garnier, François Garotte, Annick Gouverneur, Nicole Palomba, Christine Pradel ainsi que Jules et Suzanne Poulain.

**Roselyne Guittier
Michel Thomas**



PETITES ANNONCES



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 18^e 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.

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.

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.

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

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

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

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

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.

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 zverue Gabriel Peri 92239 Gennevilliers Tel 791 11 05

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

A28 - A LOUER SAISON ILE DE RÉ, rue très commerçante, local commercial 60 m2 pour un ou plusieurs artisans. Ecrire A. Bon 34 rue Thiers 17590 Ars en Ré.

A29 - A vendre métiers à tisser d'occasion.

1) 110 cm au peigne 6 Cadres 6 pédales Sapin 3500 F prix à débattre.
2) 170 cm au peigne 6 cadres 6 pédales Sapin 5500 F prix à débattre. S'adresser à Suzanne Martin Charay Plats 07500 Tournon.

A 30 - Licière 10 ans d'expérience désire collaborer avec un peintre ou un peintre cartonnier ou travailler dans un centre artistique. Ecrire à Capucine de Geffrier 31 rue Tronchet 75008 Paris.

A 31 - Françoise Gallibourg 14 rue Eugène Sue 75018 Paris 255 81 55 propose pure laine peignée 4 fils pour tapisserie 100 coloris prix 100F/kg 125% de remise aux adhérents du Groupe Tapisserie.

EN BREF

MUSÉE DE LA TAPISSERIE D'AIX EN PROVENCE

Création d'un centre de documentation sur la tapisserie et le textile

Le musée travaille depuis plusieurs années à la constitution d'un centre de documentation ; il s'agit bien entendu d'une création continue, mais les éléments déjà rassemblés sont suffisants en nombre et en qualité pour que l'ouverture du centre puisse avoir lieu dès Mai 1978 ; Ce centre doit devenir une importante branche de l'activité du Musée. Il sera réservé aux artistes et aux artisans, aux chercheurs ainsi qu'aux amateurs éclairés ; il sera doté d'une bibliothèque, d'une phototèque et d'une diathèque. Un fichier permettra une bonne rapidité d'accès aux documents.

Par ailleurs le grand public disposera librement dans la 1^{ère} salle du Musée de fichiers d'information qui leur fourniront les renseignements les plus couramment sollicités.

Fin 1978 : ouverture d'une salle consacrée à l'histoire et aux techniques de la tapisserie. Dès octobre 1978 prêt au corps enseignant de diapositives concernant les musées des tapisseries et du Pavillon de Vendôme.

Les artisans et artistes intéressés pour figurer dans les fichiers et pour aider au travail du centre sont invités à contacter directement Madame Krotoff Musée des Tapisseries et Pavillon de Vendôme 13 rue de la Molle Aix en Provence.

9^{ème} BIENNALE INTERNATIONALE DE LA TAPISSERIE LAUSANNE

La 9^{ème} biennale internationale de la Tapisserie aura lieu de mi-juin à fin septembre 1979 ; ATTENTION LA DATE LIMITE DE L'ENVOI DES DOSSIERS D'INSCRIPTION ET DES DOCUMENTS EST FIXÉE CETTE ANNÉE AU 1^{ER} SEPTEMBRE 1978.

Le règlement a subi des modifications. Le principe n'en est pourtant pas changé ; la biennale reste un concours ouvert à tous les artistes. Compte tenu de ce principe, les buts de la biennale, tels qu'ils sont définis, mettent en évidence L'ENSEMBLE DE L'ÉVOLUTION DE L'ART TEXTILE.

La seconde modification porte sur les conditions de participation. Pour éviter la confusion qui résulte de l'accumulation des inscriptions,

il est apparu nécessaire que la formule d'inscription spécifie désormais les conditions qui permettent de juger l'œuvre proposée en la situant dans l'ensemble d'une activité artistique.

Le CITAM envisage également de procéder, au vu de l'expérience, à des modifications qui pourront porter à l'avenir sur les buts de l'exposition, en fonction de la biennale ; sur la structure et le fonctionnement du jury.

C'est dans cet esprit d'ouverture que le CITAM a procédé à ces modifications, dont il espère qu'elles s'avèreront positives. Dossier à demander au CITAM 4 avenue Villamont CH 1005 Lausanne Tel (021) 23 07 57.

UNE JOURNÉE DES LICIERES AU CENTRE INTERNATIONAL DE CRÉATION ET D'ANIMATION LA CHARTREUSE DE VILLENEUVE LEZ AVIGNON 14 juin 1978.

L'ordre du jour comportait un débat sur la profession, statut juridique pratique du métier et fonction des œuvres, tapisserie dans l'architecture, artistes et artisans, où peuvent-ils se rejoindre ? Le problème de la sélection pour les expositions natio-

nales et internationales. Egalement un débat sur les formes de sensibilisation du public, la création d'une commission d'étude pour la diffusion des œuvres textiles et un projet d'exposition itinérante.

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de faire un compte rendu détaillé de la réunion (35 personnes) l'ordre du jour (dont on a pris connaissance le matin) a été suivi sans surprises.

On peut noter une incompréhension souriante des représentants des affaires culturelles à répondre aux questions posées par les jeunes liciers concernant le statut de l'artiste (ignorant même la maison des artistes)

Une volonté de la part de Mr Delahaye d'orienter le débat sur des problèmes techniques et corporatifs - fermé à la création contemporaine. La représentante du CIRCA n'a rien dit de plus que ce qui était inscrit à l'ordre du jour. Elle n'a pas été en mesure d'expliquer clairement ses buts et ses projets.

On a pu noter une réticence générale de la part des liciers à se prêter aux animations dans le secteur scolaire et auprès du public en général. Le CIRCA s'est engagé à donner suite à cette réunion et à adresser à chacun le nom et l'adresse de tous les participants.

E. Krotoff.

EN BREF

