

TEXTILE / ART

17

L'année de l'Inde
Les peintres et l'industrie textile
Automne textile à Paris



M3031 - 17 - 40 F

Automne 1985



*« L'or, la laine et la soie,
cotons et plumes de paon »*

Les textiles de l'Inde et les modèles créés par Issey Miyake

Musée des Arts Décoratifs
107, rue de Rivoli, 75001 Paris
12 h 30 - 18 h 30 / Dimanche 11 h - 17 h
Fermé lundi et mardi

*Livre catalogue de l'exposition
avec 95 reproductions en couleur.
Broché : 145 F, relié : 210 F,
en vente à la librairie du Musée.*

CARREFOUR

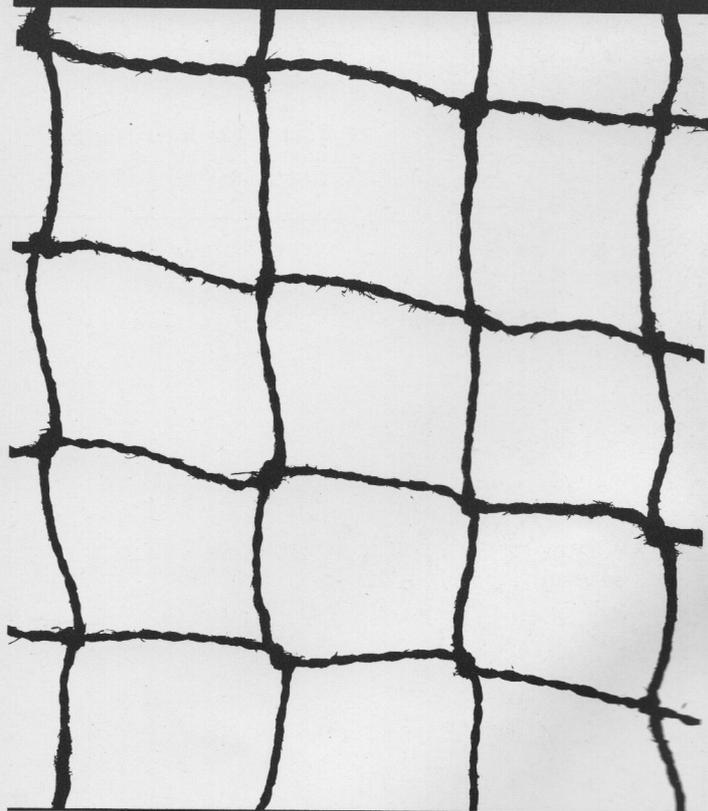
CREATION CONTEMPORAINE/ALSACE

EXPOSITIONS

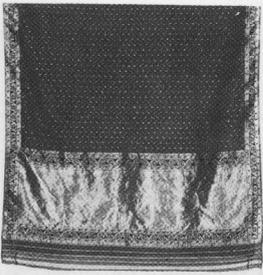
**TEXTILE
ZONES**

A MULHOUSE

DU 5 AU 31 OCTOBRE 1985



MUSÉES DES BEAUX-ARTS DE
L'IMPRESSION SUR ETOFFES
ECOLE DES BEAUX-ARTS
AMC - CAC - HAUTE ALSACE
MAISON DE LA CÉRAMIQUE
MAISON POUR TOUS ILLZACH



Sari de coton et fils d'or exécuté par le Weavers Service Centre de Bombay pour l'exposition « Les textiles de l'Inde ». Courtesy Musée des Arts-Décoratifs, Paris. Photo Laurent Sully-Jeaumes.

Sommaire

Petites annonces	2
Editorial	3
Les cotonnades dites « indiennes », par Mechtild Wierer	4
Artisans de l'Inde, la création d'aujourd'hui, interview de Madame Pupul Jayakar, par Alberte Grynepas Nguyen	6
Les textiles de l'Inde au Musée des Arts Décoratifs, par Sophie Pommier	10
Splendeurs du sari indien, par Françoise Pelenc	11
Géwé, ou la route de l'Inde passe par Strasbourg, par Reyhanat Kitabgi	14
Où acheter des textiles indiens ? par Françoise Ducret	16
Artistes indiens en France, par Nadia Prete	18
A la cour du Grand Moghol, par Amina Okada	19
La main et la machine, par Jean-Pierre Durand	20
Des peintres pour le tissu industriel, par Michel Thomas	23
Automne textile à Paris	
Fibres Art 85, réponses au visiteur inconnu, par Michel Thomas	29
Quarante ans de tapisserie, interview de Denise Majorel, par Nadia Prete	30
Vera Székely, interview par Nadia Prete	32
Les Parisiens emballés par le Pont Neuf, par Reyhanat Kitabgi	34
Evénements	
Les arpenteurs de l'utopie, Sauve qui peut... la mode, Lyon, capitale mondiale de la soie, etc.	35
Le cabinet du lecteur	43
La soierie française dans la seconde moitié du XIX ^e siècle, par Jo Guède	44
Colloque	48

Abonnement

Bulletin à retourner à Textile/Art 3, rue Félix-Faure, 75015 Paris.

Tarif d'abonnement		Je désire souscrire un abonnement à partir du numéro
1 an (six numéros)		Nom Prénom
France	210 F	Adresse
Etranger	280 F	Ville et code
Etranger par avion	500 F Pays
		Règlement par chèque au nom de Textile/Art.

Petites annonces

Le texte à insérer doit nous parvenir accompagné de son règlement avant le 15 août, le 15 novembre, le 15 février et le 15 avril pour le numéro suivant. Adresser textes et règlements à l'ordre de Textile/Art, 3, rue Félix Faure, 75015 Paris.

Tarif des petites annonces : 18 FTTC (12 F pour nos abonnés) la ligne de 30 signes, un espace comptant pour un signe.

A vendre métier à tisser professionnel en hêtre 4, 6, 8 cadres, système « à la lève », larg. peigne 1,20 m haut. 1,65 m profond. 1,20 m ouvert, replié ouvrage en cours, 0,50 m lumières et boîtes de rangement intégrées 4 roulettes orientables accessoires, prix 5 000 F. Contact : (1) 39.52.67.19.

Ch. 1 ou 2 métiers basse-lice 4 lames. Tél. : 93.80.22.23.

Vends 2 cadres tapisserie à clous. 1) 1x1,50 m, avec socle, possibilité de commencer le travail à hauteur des yeux. 2) 60x50 cm. 500 F les deux. **Accessoires variés** pour tissage à bras, prix légers. Avant 10 h ou après 19 h : (1) 45.78.14.83.

Vends métier à tisser Ilama 4 cadres, 6 pédales, larg. 1,40 m, lance-navette, 3 peignes (2, 3 et 4) : 3 500 F. Elisabeth Bœuf : (1) 45.51.57.37.



CATUSSE Pierre
Filature des Landes
12580 VILLECOMTAL - Tél. (65) 44.61.13
Fabricant de métiers à tisser haute et basse lice
Filature de laines
Stages de tapisserie Juillet et Août

TEXTILE/ART LE MAGAZINE DE L'ART CONTEMPORAIN

A l'occasion de l'exposition **FIBRES ART 85** **TEXTILE/ART** vous propose une offre spéciale : un choix de 10 magazines parmi les numéros 1 à 16, pour le prix exceptionnel de 250 F + 35 F de frais d'envoi

1. Le vêtement
2. Terre/Textile
3. Archéologie textile
4. Vent et textile
5. Portraits d'artistes
6. Peintres et tissu
7. Tissu et scénographie
8. Textile et architecture
9. Portraits d'artistes
10. Représenter le tissu
11. La Mode
12. L'art contemporain en Belgique
13. Nouvelles technologies
14. Le textile chez les Indiens d'Amérique
15. Le textile et la danse
16. Papier matière

Je commande les numéros suivants
Ci-joint un chèque de
NOM ADRESSE

A renvoyer à **TEXTILE/ART**
3, rue Félix-Faure - 75015 Paris, France



42, rue Pharaon, 31000 TOULOUSE Tél. : 61 52 49 96 ou 61 87 15 15

LES DOSSIERS DE « MAGMA »

LES SALONS DE METIERS D'ART EN FRANCE. (N° 2. Nov. 83. 6 p.)
Etude comparative sur tableau des principaux salons. Tous les renseignements sur les prestations offertes et les prix demandés. Que choisir dans le meilleur rapport « qualité/prix » ?

L'ORGANISATION ADMINISTRATIVE DES METIERS D'ART EN FRANCE. (N° 3. Déc. 83. 5 p.)

Les organismes à connaître. Leur rôle respectif. Toutes les adresses. La liste des correspondants régionaux. Un véritable annuaire administratif des métiers d'art.

QUI EST EXONERÉ DE TVA DANS LES METIERS D'ART ? (N° 4 et 5. Janv. 84. 9 p.)

Faut-il être artiste libre pour être exonéré ? Non ! Historique de cette question. Points de vue divers. Analyse et copie de la fameuse circulaire du 1.09.80. Ce qu'en pense les inspecteurs d'impôts. MAGMA le leur a demandé. Ce dossier fait le point complet sur la question de la TVA.

LES CHAMBRES DE METIERS EN FRANCE. N° 6 et 7. Mai 84. 10 p.)
Fonctionnement, Organigramme. Rôle des chambres. Les COREM, L'APCM, ... On comprend avec ce dossier ce que peuvent réellement faire les chambres de métiers dans le domaine des métiers d'art. Indispensable pour les artisans et ceux qui veulent comprendre l'aide que peuvent apporter les chambres.

LE FINANCEMENT DES METIERS D'ART. N° 9, 10 et 11. Oct/Déc. 84. 16 p.)

L'un des dossiers les plus importants et les plus utiles ! Où trouver de l'argent ? Les prêts pour les artisans (ce sont les moins chers). Les prêts pour les « artistes libres » (ils y ont enfin droit !), et les artistes. La liste complète des aides, des bourses, des primes les plus diverses, etc., ... pour les artisans et les artistes. Des « ficelles » à connaître ! Dossier très complet.

LES DEMANDES DE SUBVENTION (N° 9. Oct. 84. 3 p.)

Comment faire pour demander une subvention ? Les contacts à prendre. La constitution du dossier. Le suivi du dossier. Tout est expliqué ici, même le chemin parcouru par votre demande ! Indispensable pour les responsables d'associations !

METIERS D'ART ET EXPORTATION. N° 12, 13 et 14. Fév./Mai 85. 21 p.)

Le plus complet des dossiers faits sur cette question. Comment exporter à partir de la France ? Comment prospecter hors de France ? Les salons français à participation étrangère. Les foires et salons à l'étranger. Tous les organismes d'aide à l'exportation. Les contrats. La douane. Les assurances. L'exportation des œuvres d'art par leur auteur. Toutes les adresses utiles.

« PUB ! » LA COMMUNICATION DANS LES METIERS D'ART. (N° 15 et 16. Juillet/Sept. 85. 10 p.)

Original et répondant aux problèmes qu'ont les groupements et les artistes/artisans de se faire connaître. Mais de qui ? Comment rédiger son propre message ? Comment faire un dossier de presse, etc. ... Evidemment indispensable pour une bonne commercialisation de ses produits !

MARKETING METIERS D'ART. (Dans tous les MAGMA à partir du N° 13 !)

Qu'est-ce qu'un produit « métiers d'art » ? Comment l'analyser soi-même pour mieux le vendre ? Qu'est-ce qu'un « marché » ? etc. Pour la première fois, le marketing s'intéresse aux métiers d'art !

LES STATUTS ACTUELS DANS LES METIERS D'ART. (A paraître en nov. 85)

Toutes les formes juridiques, fiscales, sociales pour les professionnels des métiers d'art. Analyse complète de la nouvelle Entreprise Unipersonnelle à Responsabilité Limitée (EURL).

DEUX OFFRES EXCEPTIONNELLES :

Je désire m'abonner au prix de 120 F/an (8 numéros à 15 F) et recevoir en cadeau le dossier de mon choix.

Je désire m'abonner pour un an et recevoir 8 numéros au prix de 190 F au lieu de 240 F.

Ci-joint mon règlement (chèque bancaire ou CCP) à l'ordre de **MAGAZINE DES METIERS D'ART, 42, rue Pharaon 31000 TOULOUSE**

EDITEUR
Textile/Art/Langage
3, rue Félix-Faure
75015 Paris, France.
Tél. : (1) 45.58.23.91

DIRECTEUR DE
LA PUBLICATION
Michel Thomas

REDACTRICE
EN CHEF
Nadia Prete

SECRETARIAT
DE RÉDACTION
Reyhanat Kitabgi

COMITÉ
DE RÉDACTION
Françoise Ducret
Jean-Pierre Durand
Eliane Martin
Françoise Pelenc
Catherine Périn
Sophie Pommier

ONT COLLABORÉ
À CE NUMÉRO
Christiane Godard
Alberte Grynepas Nguyen
Jo Guède
Amina Okada
Claude Ritschard
Mechtild Wierer

ACTUALITÉS
Au journal
3, rue Félix-Faure, 75015 Paris,
France.
Faites-nous parvenir communiqués
de presse, catalogues, photos sur
vos activités.

PETITES ANNONCES
Au journal

PUBLICITÉ
Pierre Leroy
Au journal

MISE EN PAGE
Reyhanat Kitabgi
Catherine Périn

SECRETARIAT
Michèle Drumm

COMPOSITION
Cicero
(1) 42.77.12.42

IMPRESSION
G. Théol Imprimeur
(1) 30.42.96.29+

DISTRIBUTION
N.M.P.P.

Dépôt légal : 4^e trimestre 1985
Commission paritaire n° 59272
N° ISSN 0294-2178

Publication trimestrielle.
Tous droits de reproduction
réservés pour tous pays.
Les opinions émises n'engagent
que leurs auteurs. Les manuscrits
acceptés ne sont pas rendus.

Automne textile

Jamais aucune rentrée n'aura permis un parcours aussi complet en France de l'histoire et des développements contemporains du textile. Depuis quelques jours, Paris regrette déjà la transformation temporaire du Pont-Neuf. Le soleil de l'été indien a fait briller les drapés savants de Christo. Un succès populaire sans précédent dans la capitale pour un acte gratuit qui joint le passé artistique d'un lieu de prestige adoré des peintres du dimanche au présent conceptuel d'un artiste dont le nom a été prononcé de toutes parts des milliers de fois.

L'art dans la rue, l'art en questions et en réponses immédiates. Des milliers de mètres de tissu couvrant la nudité séculaire d'un monument que le regard avait gommé et qui réapparaît soudain transformé et transcendé.

D'une rive à l'autre, deux expositions font le point sur deux domaines qui se sont peu à peu disjointes jusqu'à acquérir leur autonomie en dehors des conflits passés.

La peinture fait tapisserie aux Beaux-Arts, tandis que l'art des fibres réunit au Musée des Arts Décoratifs des peintres, des sculpteurs et des artistes du textile dans les rapports nouveaux qu'ils acceptent d'entretenir. Vera Szekely, qui a mis en espace l'exposition Fibres Art, peut enfin montrer une véritable rétrospective, non pas un bilan, mais une démarche évolutive qui s'appuie sur un ensemble d'éléments prenant leur sens par leur réunion même. Un fait qui déplace l'idée d'art et création textile que Danielle Molinari défend au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris depuis plusieurs années. Le textile contemporain accepte sa propre analyse à l'épreuve des autres matériaux dans un effort de complémentarité.

Depuis peu, toujours au Musée des Arts Décoratifs, ce sont les textiles de l'Inde qui font ressurgir tout l'arrière-plan historique dans le présent d'une production que l'on peut considérer à juste titre comme l'une des plus importantes du monde. Production qui ne rivalise pas avec l'industrie, mais la complète, l'interroge comme elle interroge l'art contemporain. Le langage de l'ikat, celui des tissages de soie nous font revoir toute l'histoire du tissu et mieux comprendre l'engouement récent pour la mode. Si Issey Miyake triomphe aux Arts Déco en tissus indiens, Balenciaga évoque au Musée Historique des Tissus de Lyon la tenue récente du Congrès mondial de la soie et attend le Musée de la Mode qui va s'ouvrir en décembre à Paris après un délai qui a paru bien long, tandis que Pierre Balmain trouvera son hommage propre à Galliera. Entre deux expositions, on peut prendre le temps de lire « L'Art Textile » paru chez Skira et les catalogue-guides que Textile/Art/Langage a publiés pour faire un point mondial sur les lieux où la tapisserie et l'art textile vivent. Adresses de musées, de galeries, d'écoles, de centres divers, analyses des meilleurs spécialistes font de ces ouvrages les outils indispensables qui manquaient et que tous les lecteurs de Textile/Art doivent conserver près d'eux.

Un automne pour faire le point.

Une étape franchie avec l'idée que près de dix ans d'efforts à défendre une conception globale du textile ont porté leurs fruits.

Mais aussi le moment pour la rédaction de réfléchir aux étapes suivantes : d'autres éditions, d'autres formes de publications et de nouveaux développements pour le Centre International d'Art Textile.

L'avenir de la création n'autorise, il est vrai, aucune situation acquise. L'Art Textile évolue, nous évoluerons avec lui pour encore mieux vous informer.

Les cotonnades dites « Indiennes »

Devant la multiplicité des sources historiques et devant celle des origines possibles et probables de l'indiennage en Occident, ce court rappel se limitera à quelques faits. A partir de la fin du XV^e siècle et pendant le XVI^e siècle, la découverte, puis la conquête, de l'Amérique Centrale et en 1498 l'ouverture de la route maritime vers les Indes, font découvrir aux Européens qu'un artisanat des cotonnades était depuis longtemps une activité traditionnelle dans les civilisations locales. D'abord Vasco de Gama et, à sa suite, Portugais et Espagnols commencent à commercer avec les ports indiens. Les Hollandais brisent ce monopole commercial hispano-portugais et dès la fin du XV^e siècle leurs navires ramènent en Europe des cargaisons comprenant entre autres choses des cotonnades indiennes. Les premières toiles peintes arrivant en Europe, tout d'abord en quantités réduites, représentaient une sorte de curiosité que l'on offrait à des amis ou à des personnages importants. Mais même encore au début du XVII^e siècle, en dehors des négociants, le public ne savait en fait que très peu de choses sur la provenance réelle des « indiennes », qu'on nommait « toiles du Levant » ou « perses » quand elles arrivaient à Marseille via les ports de l'Asie Mineure où elles avaient été apportées par caravanes. On les nommait « indiennes » quand les vaisseaux des Compagnies des Indes les débarquaient à Lorient, Londres ou Amsterdam. La matière première, le coton, fut souvent désignée par les Anglais comme étant du « calicot » (d'après le District de Calicut) et par les Allemands comme étant du « kattun », terme provenant des mots « cotonnies » ou « cotonnades ».

L'impression sur étoffes n'était pas chose nouvelle en Europe à l'arrivée des premières indiennes. La technique européenne de décoration des étoffes relevait de celle de la peinture à l'huile : les pigments étaient simplement fixés à la surface du tissu à l'aide d'un médium visqueux, le plus souvent de l'huile de lin. On ne savait pas appliquer les couleurs à plat, on était obligé de se servir de petits tampons ou coussinets arrondis. Le but principal était d'arriver à imiter les étoffes coûteuses, telles que les brocards d'or ou d'argent, les soieries damassées, les velours. Cette activité artisanale était souvent une spécialité des nonnes dans les couvents.

Le prestige des toiles peintes des Indes a tenu en premier lieu à l'inaltérabilité de leurs couleurs, les toiles étant lavables à volonté et devenant d'autant plus belles qu'on les lavait plus souvent. La technique indienne traditionnelle de teinture de cotonnades à l'aide de couleurs résistantes à la lumière, à l'air et au lavage était relativement complexe. Elle utilisait des mordants (sels de fer et d'aluminium) employés soit séparément, soit en mélanges, concentrés ou dilués, imprégnant les fibres, en combinaison avec le principal tinctorial (l'alizarine) extrait de la garance, pour aboutir à des teintes indélébiles dans toutes les nuances du rouge, du rose, du violet, du brun et du noir, tout à la fois et dans le même bain de teinture (la mode européenne se porta également sur les toiles fortement apprêtées et excessivement glacées, fabriquées probablement aux Indes, mais rapportées en caravanes des marchés d'Ispahan). On peut supposer que la teinture des cotonnades est en Orient aussi ancienne que le tissage.

L'ouverture des relations suivies entre l'Europe et l'Inde provoqua (en Occident) trois stades successifs dans l'« indiennage » : tout d'abord les importations de toiles peintes connurent un succès croissant à tel point qu'un artisanat entièrement européen de l'indiennage naquit et se répandit rapidement dans toute l'Europe, se contentant d'abord de copier économiquement les tissus exotiques rapportés des Indes, c'est-à-dire se consacrant d'abord, faute de connaissances techniques adéquates à la contrefaçon plus ou moins réussie des indiennes d'origine.

L'indiennage européen d'imitation se perfectionna et se rationalisa sans cesse jusqu'à ce qu'il se produise une sorte de basculement, et les « indiennes d'Europe » finirent par être exportées jusqu'aux Indes. Sous l'impulsion des grandes Compagnies, l'English East-India Company, la Compagnie Hollandaise des Indes, et, à partir de 1664, la Compagnie des Indes Orientales à Rouen, le commerce des indiennes ne fit que croître. Grosso modo, les principaux centres de leur négoce se trouvaient au Nord-Ouest du pays de Surate à Agra, à l'Est sur la Côte de Coromandel, au Nord et au Sud de Madras, et au Bengale, surtout à Patna.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle,

l'indiennage devenu pré-industriel est désormais rattaché aux arts décoratifs grâce entre autres aux grandes tentures d'ameublement fabriquées à partir de 1760 par Oberkampf (à Jouy-en-Josas) et par ses concurrents.

Dans l'histoire de l'indiennage en Europe, la France occupe une place unique. En 1680, Louis XIV reçoit d'une ambassade siamoise un important don d'étoffes dites « indiennes », « siamoises », « surates », « calancas », « patnas », etc., ce qui ne l'empêche pas le 26 novembre 1686 de décréter la prohibition des « indiennes », autant importées des Indes et d'autres pays européens que fabriquées dans le royaume. Cette mesure avait pour but d'étouffer toute concurrence faite aux soieries et aux draps de laine produits en France. Jointe à la Révocation de l'Edit de Nantes en 1685, la proscription des indiennes eut pour résultat de faire fuir à l'étranger la quasi-totalité des personnes compétentes à quelque niveau que ce soit en matière d'indiennage. La prohibition des indiennes ne supprima en réalité que l'« impression des toiles peintes », mais non leur trafic ni leur commerce. Dans les faits, les marchands des grandes villes ne cessèrent jamais, malgré les quelques quatre-vingts arrêts renouvelant la prohibition entre 1686 et 1759, malgré les saisies, les amendes, les peines de prison, les condamnations au fouet ou aux galères, malgré les destructions d'outillage et de matières premières, de débiter les indiennes interdites en majorant suffisamment le prix de vente pour compenser les risques encourus. Pendant toute cette époque de la prohibition, l'indiennage mulhousien conserva son indépendance (Mulhouse fut une république libre alliée aux treize cantons suisses entre 1515 et 1798). Les marchands français qui avaient continué à vendre des indiennes pendant la prohibition s'étaient approvisionnés par voie de contrebande en Suisse, en Hollande, en Allemagne, en Angleterre et aux Indes.

Avant 1815, on compte en France cinq grandes régions de production de toiles peintes : l'Alsace-Lorraine, l'Ile-de-France et les régions voisines, la Normandie et l'Ouest de la France, la région de Lyon, le Dauphiné, la Provence et le Centre de la France. D'autres manufactures étaient disséminées dans le reste du pays. L'impor-

tance de ces manufactures était très variable. Beaucoup ne durèrent que très peu de temps. La plupart ne savaient fabriquer que des produits relativement grossiers qui ne trouvaient de débouché que dans les classes pauvres de la société. L'éventail de l'utilisation des indiennes allait de la décoration intérieure, l'ameublement, les tentures, jusqu'aux vêtements, et ce dans toutes les couches sociales.

Rouen resta le centre de l'indiennage à prix modérés s'adressant à un public populaire. Mulhouse resta le principal centre d'une production de qualité à prix élevés s'adressant aux classes aisées. La vente au détail des toiles peintes et des indiennes avait lieu non seulement en boutiques mais aussi sur les grandes foires, comme celles de Lyon, Beaucaire, Troyes, Bordeaux, Amiens, Guibray, La Rochelle, Niort et St-Quentin.

En 1759, à la levée de la prohibition en France, l'état des techniques d'indiennage est, non seulement encore entièrement artisanal, mais en état de carence. Trois quarts de siècle de prohibition ont fait oublier la plupart des techniques propres à l'impression sur coton qui avaient pu se développer jusqu'en 1696. Pour pouvoir continuer à vivre de son activité, la main-d'œuvre spécialisée ayant dû se réfugier à l'étranger a fait prospérer et a perfectionné ses compétences au profit des autres pays européens, principalement l'Angleterre, l'Allemagne, la Hollande et la Suisse. La France se trouve dans une situation de dépendance qui l'oblige à faire venir, à des prix souvent excessifs, le matériel indispensable et le savoir-faire (la main-d'œuvre hautement spécialisée telle que les dessinateurs, les coloristes, les graveurs, les maîtres-imprimeurs) des pays étrangers limitrophes. L'industrie des indiennes redémarre avec les procédés élémentaires : impression des contours ou des traits du dessin à l'aide d'un bloc de bois gravé frappé par un maillet, la toile étant à plat sur une table, puis pinceautage des différentes couleurs. Le pinceautage fut remplacé par l'impression des couleurs se fixant le plus facilement sur le coton, à l'aide de plusieurs blocs de bois successifs, un par couleur.

Puis, les principales inventions anglaises de la fin du XVIII^e siècle importées en France furent la filature et le tissage mécanique. Vers 1780 apparut l'impression en taille-douce employant des plaques de cuivre. En 1785, l'introduction du chlore pour le blanchiment des toiles libéra les indienneurs de la servitude des variations climatiques et supprima l'étendage des toiles au soleil et la perte de temps et de place qui en résultait. Vers 1797 apparut l'impression au cylindre gravé, remplaçant la planche plate (une machine à cylindre pouvait imprimer vingt mille mètres par jour). La nécessité de soutenir la concurrence étran-



Impression rouge à la planche de bois sur coton, attribuée à Pelloutier, indienneur à Nantes. Vers 1780. Musée des Salorges, Nantes.

gère imposa l'impression au cylindre gravé mécaniquement par la molette (matrice cylindrique portant les motifs en relief). Au tout début du XIX^e siècle, les procédés de teinture sortirent définitivement de l'empirisme et des tâtonnements pour devenir l'objet d'études et de recherches systématiques. En 1830 apparut la technique de gravure des cylindres d'impression par guillochage mécanique, procédé qui permettait de couvrir à peu de frais le fond des calicots bon marché avec une sorte de trame de motifs graphiques abstraits. En 1834, l'introduction à Rouen de la machine appelée « perrotine », permit d'imiter mécaniquement l'impression manuelle à la planche. Vers 1840 apparurent les moteurs hydrauliques et les machines à vapeur. Cet accroissement de l'outillage mécanique correspondit à la concentration de la production dans des centres géographiques plus délimités et à l'augmentation de la productivité.

Quelques années avant la première Exposition Universelle (Londres 1855), les bases de la grande industrie textile étaient désormais définitivement établies.

Rappelons que l'histoire, d'après David S. Landes : « ... n'est pas une science exacte... et même si nous disposions de toutes les données désirables, il y aurait désaccord sur leur interprétation... la Révo-

lution industrielle, disent certains historiens indiens, s'est faite sur le dos du paysan indien » (L'Europe technicienne ou le Prométhée libéré).

Mechtild Wierer
Traduction Xavier Ribes

Bi-centenaire de l'impression sur étoffes en Alsace. 1746-1946, bulletin n° III-IV de la Société Industrielle de Mulhouse. Mulhouse, 1946.

Manchester et l'industrie cotonnière, Les Cahiers Ciba, 1962, n° 2, Bâle.

The fabrics of Mulhouse and Alsace, 1750-1800, par Elisabeth Albrecht-Mathey, F. Lewis Publishers limited, Leigh-on-Sea, Angleterre, s.d.

Histoire documentaire de l'industrie de Mulhouse et de ses environs au XIX^e siècle, Mulhouse, s.d.
Les Imprimeurs de tissus dans leurs relations historiques et artistiques avec les corporations, par R. Forrer, Strasbourg, 1898.

Les Toiles peintes indiennes, par M.P.R. Schwartz, Extrait du Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse, n° 709/IV-1962.

L'Europe technicienne ou Le Prométhée libéré, par David S. Landes, Gallimard, Paris, 1975.

French Documents on indian cotton painting, par P.R. Schwartz, in : The Journal of indian textile history, n° 3, 1957.

Schémas répétitifs et supports plastiques dans la peinture actuelle, pour une recherche « archéologique » de leurs formes et de leurs fonctions, thèse de doctorat à l'Université de Paris I, 1984, par Mechtild Wierer.

Dictionnaire général des tissus anciens et modernes, par M. Bezon, Lyon, 1862.

La Tradition de la toile imprimée en France, Exposition au Musée Galliera, Paris, 1907-1908.

L'Impression sur coton à Ahmedabad (Inde) en 1678, d'après un manuscrit inédit de la Bibliothèque Nationale à Paris, par P.R. Schwartz, extrait du Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse, n° 726-1, 1967.

Artisans de l'Inde, la création aujourd'hui

Entretien avec Madame Pupul Jayakar,
Présidente de l'année de l'Inde et grande
spécialiste du textile, par Alberte Grynpsas
Nguyen.



Photo Alberte Grynpsas Nguyen.

A.G.N. — En tant que Présidente de l'année de l'Inde et comme personnalité la plus expérimentée dans le domaine du textile indien, pouvez-vous nous esquisser votre portrait en guise d'introduction.

P.J. — La décision d'organiser une année de l'Inde a été prise lors de la visite dans notre pays, en 1982, du Président François Mitterrand. A la suite de cette décision, le Premier Ministre, Madame Indira Gandhi, m'a proposé de présider le comité pour l'année de l'Inde. A chaque fois que le problème du textile m'a été posé, je n'ai jamais pu l'examiner par morceaux. Je vois la culture de l'Inde comme d'un seul tenant. Je la vois changeant et se transformant constamment. Je vois l'interaction des transformations provoquées par les techniques et les habitudes de vie, des coutumes sociales et des comportements psychologiques. De cette mouvance émerge une image de l'Inde. C'est à partir de là que j'ai conçu les différentes manifestations : expositions, musique, danse. L'ensemble forme un portrait de l'Inde.

A.G.N. — Un autre aspect de votre personnalité nous intéresse : votre érudition, votre profonde connaissance du textile.

P.J. — Pour comprendre ma démarche il faut remonter à la période de l'Indépendance. Je suis un de ces étranges êtres humains qui a émergé de notre mouvement d'indépendance. J'ai développé certains

programmes en liaison avec Gandhiji¹. Très tôt, dès 1945, il y a quarante ans maintenant, je me suis intéressée à l'industrie du « cottage »² importante non seulement dans le domaine économique, mais aussi dans ses données culturelles. J'ai vu dans les traditions artisanales de l'Inde qu'il existait encore un esprit de création vivant.

A.G.N. — Comment avez-vous commencé à travailler dans ce domaine ?

P.J. — D'une manière très curieuse. Nehru et Gandhiji ont été très intéressés à garder vivant l'artisanat indien à cause de ses implications économiques. J'ai commencé mes activités dans un programme national de développement en liaison avec Gandhiji. Il s'agissait de ce que nous appelons l'industrie du travail artisanal coopératif. Ce mouvement était lié à la « cottage » industrie.

A.G.N. — Le problème de l'artisanat textile se pose sur le plan politique et économique mais également sur le plan symbolique. Gandhi n'a-t-il pas introduit le rouet dans le drapeau indien ?

P.J. — Oui, c'est devenu un symbole. Moi, je suis attentive à la valeur symbolique tout autant qu'aux forces économiques qu'il représente et aux implications culturelles. Dans d'autres domaines tels que la peinture ou la sculpture, la tradition a été rompue. Dans le textile, par contre, les éléments de la tradition n'ont jamais disparu.

A.G.N. — Quels sont les rapports entre le textile et les autres formes d'art comme la danse, le théâtre, la musique ou la joaillerie ?

P.J. — Je vous donnerai la réponse au travers d'un mythe célèbre. Quand un élève consulte un grand professeur et lui dit : « Enseignez-moi l'art de la peinture », il lui répond : « Vous ne pouvez pas apprendre l'art de la peinture, avez-vous appris l'art de la sculpture ? ». Quand l'élève interroge le professeur de sculpture, ce dernier lui dit : « Vous ne pouvez

apprendre la sculpture avant de savoir danser. » Il va voir le professeur de danse qui lui dit : « Vous ne pouvez pas apprendre l'art de danser, connaissez-vous l'art de la musique ? Il se rend chez le maître de musique, ce dernier lui répond : « Vous ne pouvez pas apprendre la musique si vous ne connaissez pas les sons produits par les instruments de musique. » Le sens de ce mythe ? Toute forme d'art comprend toutes les autres. L'histoire de l'Inde se retrouve aussi bien à travers le filage à la main très rudimentaire du coton brut ou de la soie sauvagerie que dans les formes les plus raffinées de broderie venant de la tradition de cour.

A.G.N. — Comment sont organisés les ateliers artisanaux ?

P.J. — En 1947 c'est l'Indépendance ; en 1950 j'ai rencontré T.T. Krishnamachari, Ministre du Commerce et de l'Industrie. Il m'a parlé du mouvement qui se développait autour du textile artisanal et m'a demandé de m'occuper de la mise en place d'une organisation structurée autour d'ateliers artisanaux. Je me suis mise au travail et les structures sont nées. Nous avons ainsi créé ce qui est connu sous le nom de : « Weavers service centers³ » et d'un « Institut de Technologie du métier manuel ».

A.G.N. — Les centres artisanaux servaient-ils à l'apprentissage ?

P.J. — Ils concernaient la production.

A.G.N. — Comment les artisans réagissent-ils face à ces nouvelles structures ?

P.J. — Un grand changement s'était opéré dans le filage à la main : le tisserand commençait à utiliser des fils industriels. Le changement intervenait aussi dans la teinture. Les teintures végétales étaient remplacées par les teintures chimiques : le petit artisan se servait des nouveaux matériaux sans connaître la technologie pour les utiliser. Nous avons dû créer une organisation qui pouvait expérimenter ce qui était le mieux pour le tissage et faire en sorte que ces expériences atteignent l'artisan. Les artisans étaient organisés sur une base de masse, en coopératives. Une structure complète de coopératives fut développée pour

1. Appellation familière, affectueuse et respectueuse, pour désigner Gandhi.

2. Artisanat textile fait à la maison sur un métier. Mouvement lancé par Gandhi pour protéger la production indienne face aux produits manufacturés anglais.

3. Centres d'ateliers textiles pour les artisans tisserands.



Un « Weavers service center ». Photo Anne Surger.

la production et la distribution. Nous avons instauré des centres et dans ces centres nous avons les plus grands maîtres tisserands. Chacun connaissait une technique particulière du tissage. Certains utilisaient la teinture par ligature, d'autres le jacquard. De plus quelques jeunes et brillants artistes, des designers, sont sortis de nos écoles des beaux-arts et ont travaillé avec les tisserands. Ainsi les nécessités des nouvelles technologies et les demandes en raison des nouvelles habitudes sociales suscitaient un réexamen complet des structures.

A.G.N. — L'organisation d'Etat était-elle une structure pour la production et la distribution ou simplement une aide ?

P.J. — C'est bien d'une structure d'Etat qu'il s'agit qui va de la production jusqu'au marketing. Les besoins qui répondent à la production du sari ou des vêtements à l'occidentale sont différents. Aussi l'organisation du marketing, l'organisation de recherche et les services administratifs se tiennent en contact constant avec les petits artisans qui travaillent à domicile sur un métier. Il a fallu s'assurer le contrôle de la qualité et permettre la vente du produit ainsi fabriqué. Je rappelle que dix millions de personnes vivent du travail du textile en Inde et que cette activité occupe la deuxième place derrière l'agriculture, dans la production nationale.

A.G.N. — A propos des traditions, y a-t-il plusieurs sources de traditions ?

P.J. — Il existe trois traditions en Inde. La tradition classique, issue de la tradition de cour aussi bien dans le domaine de l'artisanat en général que pour le textile en par-



Sari de Mysore, Karnataka. Photo Tourism Development Corporation.

ticulier. La deuxième, la tradition villageoise, se distingue comme une tradition de société sédentaire, la troisième c'est la tradition des nomades. La plupart des broderies populaires appartiennent à la tradition nomade, celle des gens dont l'art a voyagé avec eux. Ainsi les Sind et les Kutch du Radjastan. Il existe aussi un art de société sédentaire : la sculpture en bois et toutes les formes d'artisanat qui puisent leurs racines dans la terre. Les trois traditions se retrouvent dans toutes les formes d'art en Inde.

A.G.N. — De ces trois traditions laquelle est restée la plus vivante ?

P.J. — La plus vivante est la tradition villageoise. Elle a survécu à travers le sari que les femmes continuent de porter.

A.G.N. — Comment expliquer, à côté de cette production villageoise très vivante, celle de grands centres urbains comme ceux des saris brochés de Bénarès ?

P.J. — C'est de ces villages que les grands centres sont nés. Les villes ont grandi à partir de cette société communautaire. Ensuite ces communautés ont eu des dirigeants dont la culture était plus raffinée et les connaissances plus élaborées. Ainsi le design et toutes les structures sont devenues plus sophistiquées.

A.G.N. — Pour en revenir au sari, comment comprendre que l'Inde soit un des seuls

pays où les influences extérieures n'ont pas déraciné la tradition du sari ?

P.J. — A mon avis, une des plus importantes données de la culture indienne a été la conscience des femmes à l'attachement aux traditions. Il faut se rappeler que la tradition classique, de cour, se transformait avec les dirigeants. Quand le dirigeant changeait, c'est la mode et la production toute entière qui se modifiaient. Par contre, la tradition populaire a toujours eu une continuité et en même temps elle était en mouvement. Bien que les influences des invasions musulmanes aient pénétré en Inde, bien que les différentes influences se soient répandues, la perception féminine de la tradition demeure essentielle. Elle s'exprime dans la manière de faire corps avec le sari. Il y a là unité et intégrité. Cette vision a pu changer à travers les époques, vous le constatez si vous regardez les peintures et les sculptures, mais c'est toujours dans une certaine limite. La compréhension de la couleur, par exemple, n'a jamais varié : les femmes indiennes ont toujours compris la couleur sans en être effrayées, sans crainte. Ce n'est pas une question de mode, chacune crée sa propre personnalité.

A.G.N. — Vous occupez une position publique importante, vous portez vous-même un superbe sari, n'est-ce pas là une marque symbolique.

P.J. — Si vous regardez une villageoise travaillant dans les champs, elle porte le sari qui ressort sur le vert de la campagne. Son sari n'est pas une imitation, il fait partie d'elle-même.

A.G.N. — Les bijoux ont-ils une relation avec le vêtement ?

P.J. — Une relation très étroite.

A.G.N. — Les bijoux sont un bien héréditaire et inaliénable, est-ce la même chose pour les saris ?

P.J. — Oui. Moi-même, je possède des saris de mon arrière-grand-mère. Ils ne se démodent jamais.

A.G.N. — Avec le développement économique, y a-t-il eu une croissance de la consommation interne du textile artisanal ?

P.J. — Oui, le Gouvernement a beaucoup soutenu l'artisanat.

A.G.N. — L'Etat aide-t-il davantage par des commandes ou par l'organisation du marché ?

P.J. — Plus que ça. Dans certaines régions, seuls les tisserands artisanaux ont le droit de faire certains types de sari avec des bordures. Pas les usines textiles. Le Gouvernement se préoccupe non seulement des problèmes techniques et de design, mais il veille à ce que le marché se maintienne pour la production des artisans.

A.G.N. — Comment se reconnaît la production des régions ? Certains ateliers ou designers signent-ils leur travail ?

P.J. — Les styles régionaux se reconnaissent essentiellement par les motifs et la manière de tisser. Ces dernières années, quelques designers sont sortis du rang. Ainsi Martand Singh⁴. Il fait un travail merveilleux. Les designers aujourd'hui ont un rôle de catalyseur au sein de l'organisation des ateliers d'artisans.

Quand l'artisan doit faire un sari, il tisse les motifs d'une certaine manière. S'il fait une robe, il suivra aussi un modèle particulier, la composition du dessin sera différente, c'est le designer qui peut le conseiller. Le tisserand ne connaît pas la fonction des tissus. Il ne connaît pas la manière d'habiller les fenêtres en Occident, par exemple, ni les besoins du marché. Le designer doit lui communiquer ces informations.

A.G.N. — Comment s'organisent la diffusion, le marketing de l'artisanat textile ?

P.J. — C'est le designer qui l'organise. Il existe des compagnies d'Etat et des compagnies privées. Les compagnies passent commande pour exporter ou vendre à l'intérieur du pays, soit à des coopératives, soit à des groupes de tisserands. Ils transmettent la commande à un artisan qui effectue le travail individuellement. Si le motif est difficile à réaliser, nous envoyons un spécialiste du

centre des tisserands.

A.G.N. — Dans quelle région le dynamisme et le développement de l'artisanat textile est-il le plus florissant ?

P.J. — Dans l'Etat du Gujarat, dans certaines régions de l'Andhra Pradesh et de l'Orissa. Dans tous ces endroits, vous trouverez florissante l'utilisation du double ikat.

A.G.N. — Le tisserand peut-il en vivre ?

P.J. — Oui, très certainement, il gagne beaucoup plus qu'avant.

A.G.N. — La production est-elle surtout destinée au marché interne ou à l'étranger ?

P.J. — Il y a eu une croissance des exportations ces cinq dernières années. Bien sûr, la demande de l'étranger est liée à la mode. Comme il y a beaucoup d'exportation, l'artisan s'est adapté aux besoins. En tout cas, il y a une demande constante pour le travail à la main. Le textile artisanal a un bel avenir.

A.G.N. — Pour la production, y a-t-il une stratégie, un programme du Gouvernement ?

P.J. — Il existe en effet un nouveau programme pour le textile artisanal. Un programme pour les très pauvres. Une certaine quantité de tissu, pour les saris en particuliers, tissé à la main sont subventionnés. Pour les saris de bonne qualité, le prix est fixé par le Gouvernement afin que les gens pauvres puissent en acheter. De plus, certaines mesures concernent la matière première. Pour le fil, il en existe de deux sortes. L'un est utilisé par les filatures et les métiers mécaniques, et l'autre pour le travail fait à la main, ce dernier n'est pas taxé.

A.G.N. — Quelles sont les perspectives pour l'avenir ?

P.J. — Le jour où le métier manuel disparaîtra en Inde, un élément culturel majeur disparaîtra.

A.G.N. — Y a-t-il danger ?

P.J. — Pour le moment, non, mais la croissance de la technique conduit à une crise à laquelle l'Inde doit faire face. Cette crise est d'autant plus forte qu'elle résulte des problèmes d'une société traditionnelle catapultée dans l'ère de la technologie.

A.G.N. — Ne peut-on utiliser les nouvel-

les technologies au profit de l'artisanat ?

P.J. — Je ne suis pas inquiète par les produits de la technologie. Je suis préoccupée par le changement que cela entraîne dans les mentalités. On peut utiliser la technologie et pourtant garder la culture traditionnelle vivante.

A.G.N. — La femme n'a-t-elle pas un rôle à jouer dans la conservation de la tradition ?

P.J. — Je crois que la femme joue un rôle très important en Inde. Je pense que d'avoir eu un Premier Ministre comme Indira Gandhi a changé la place occupée par la femme indienne. Elle a une perception de son rôle qui dépasse de loin le cadre strictement professionnel. Ce rôle essentiel est une fonction sociale, elle consiste à véhiculer les traditions culturelles.

A.G.N. — Si nous revenons au développement de l'artisanat textile, comment peut-on allier centralisme et particularisme régional ?

P.J. — Je ne pense pas que nous imposions quoi que ce soit. Il y a la façon dont le marché fonctionne. On peut simplement avoir une vue d'ensemble. En définitive, ce sont les forces du marché qui sont en jeu. Je vais vous raconter une anecdote. En 1947, au moment de l'Indépendance, la plupart des femmes portaient du crêpe georgette et du crêpe de Chine qui venaient de France ou d'Italie. Aujourd'hui, ces mêmes femmes portent des saris de Bénarès, de la soie du Sud de l'Inde ou de l'Orissa. Ce sont les matières tissées en Inde qui sont considérées comme les plus belles.

A.G.N. — Peut-on, pour résumer et en forme de conclusion, dire de l'Inde à propos de son artisanat textile : « une évolution en forme de tradition ? »

P.J. — Je répondrais non. L'évolution est inévitable, elle fait partie de la vie. Les transformations, les nouveaux outils, les nouvelles technologies sont des nécessités inéluctables, mais ce qui arrive dans l'esprit des êtres humains est le plus fondamental. L'homme peut utiliser tous les changements comme des instruments, mais il ne faut pas qu'il se laisse envahir par les nouveaux moyens, et que ceux-ci puissent prendre le contrôle des mentalités. Je voudrais rendre hommage aux artisans tisserands de l'Inde parce qu'ils sont les gardiens d'un savoir ancien. Le sens de la tradition se perpétue avec eux. Le textile est le lien qui relie l'Inde actuelle à son passé le plus lointain. La première pièce de tissu trouvée dans la vallée de l'Indus date de cinq mille ans. Elle est teinte à la garance. Ce qui veut dire que les artisans de l'époque avaient compris tous les procédés de teinture. Si vous regardez cette continuité, vous pourrez retracer toute l'histoire de l'Inde.

Photo Pappu S. Zaman.



4. Grand designer et commissaire invité pour l'exposition du textile de l'Inde qui doit avoir lieu au Musée des Arts Décoratifs du 16 octobre au 4 janvier.



Les textiles de l'Inde au Musée des Arts Décoratifs

Soucieux de réhabiliter leur production aux yeux des étrangers, lassés des longues robes et tuniques à fleurs qui émaillaient les campus de mai 68, les tisserands indiens ont conçu une exposition par laquelle ils revendiquent un héritage artistique millénaire hors du commun.

Cent cinquante pièces spécialement tissées pour la circonstance habilleront donc, du 15 octobre au 31 décembre 1985, la nef du Musée des Arts Décoratifs de Paris, elle-même entièrement revêtue d'une structure souple de coton sur laquelle s'inscriront ces étoffes, regroupées par affinités de coloris. Est-ce pour lever toute ambiguïté que les décors, figuratifs en général et floraux en particulier, ont été quasiment bannis au profit des représentations géométriques, de manière à exprimer une volonté de rupture avec une production antérieure à forte connotation sociologique (style hippy ou « baba »), victime aujourd'hui de son trop grand succès d'hier ? Quoi qu'il en soit, les maîtres-mots sont désormais : tradition, création et qualité.

Une telle démarche ne doit pas surprendre : elle s'inscrit en fait dans la droite ligne d'un effort général de renaissance du secteur textile, après une phase de déclin (fin du XIX^e siècle) marquée par une standardisation des modèles, aggravée par un appauvrissement des couleurs consécutif à l'introduction des colorants artificiels. L'accession de l'Inde à l'indépendance avait déjà mis un frein à cette dégradation progressive : en jugulant l'invasion de tissus occidentaux sur le marché indien et en décidant parallèlement la relance des activités de tissage au niveau même du village, le Mahatma Gandhi a été l'une des premiers à œuvrer pour cette reprise en compte du patrimoine textile. Tout le secteur a été peu à peu réorganisé dans le courant des années cinquante et des centres de conseils aux tisserands ont été mis en place pour assurer la coordination avec les artisans et garantir, autant que faire se peut, une harmonisation de la création avec l'évolution des techniques et les fluctuations du marché. De jeunes talents ont été recrutés et pour que les vieux maîtres-tisserands puissent transmettre leur savoir-faire, de

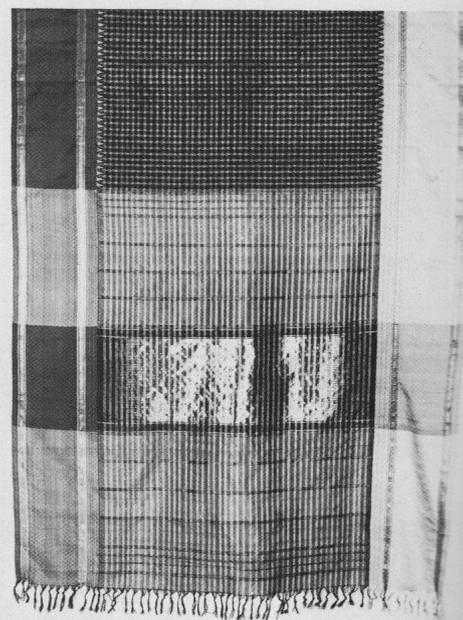
nouveaux ateliers ont été ouverts, dans le but de renouer avec la tradition et d'assurer la pérennité de procédés menacés de disparition, tout en refusant la solution de facilité qui consisterait à reprendre servilement les modèles anciens, et en cherchant à ces méthodes traditionnelles des applications et des adaptations résolument modernes.

Le visiteur pourra ainsi contempler de nouvelles versions des fameux châles de Cachemire en pure laine de chèvre du Tibet, alors que les derniers ateliers indiens spécialisés dans ce domaine avaient dû fermer leurs portes à la fin du XIX^e siècle. Toutes les techniques ancestrales qui avaient fait par le passé la réputation des tisserands indiens seront également représentés : mousselines, ikats, imprimés... et surtout les brocards, fréquemment utilisés pour la confection des saris. Trait commun à tous ces tissus : leur finesse d'exécution (que les loupes mises à la disposition des visiteurs permettront d'apprécier pleinement) et la richesse des matériaux employés, richesse dont témoignent, outre un curieux tissage en plumes de paon, les nombreux brochages de fils métalliques.

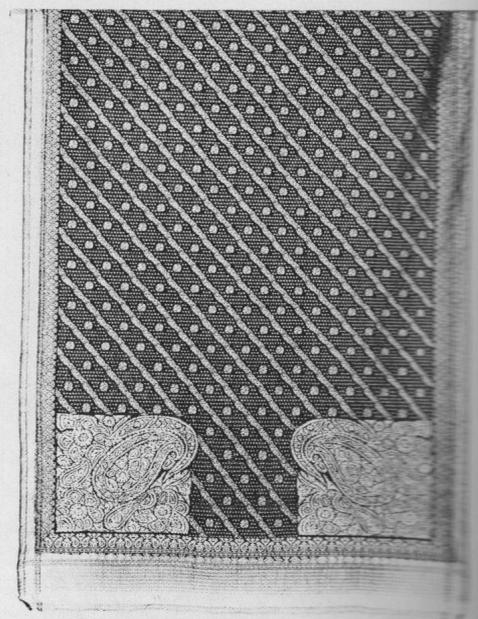
Pour illustrer les possibilités offertes par ces tissus aux créateurs étrangers, l'exposition s'achèvera sur la présentation d'une vingtaine de robes taillées par Issey Miyaké dans certaines de ces luxueuses étoffes.

Au XVII^e siècle, Madame de Sévigné s'enthousiasmait pour les « indiennes » ; plus près de nous, nos grands-mères se prémunissaient contre la fraîcheur du soir en drapant autour de leurs épaules de précieux châles cachemire ; les élégants de demain succomberont-ils à leur tour au charme des tissus orientaux ?

Sophie Pommier



Sari de soie, Kanchipuram. Photo Musée des Arts Décoratifs Sully/Jaulmes, Paris.
Sari de coton brocart, Bénarès. Photo Musée des Arts Décoratifs Sully/Jaulmes, Paris.



« Les textiles de l'Inde ». Musée des Arts Décoratifs, Paris. 16 octobre 1985 - 5 janvier 1986. L'exposition ira ensuite à Lyon et à Angers.

Splendeurs du sari indien

« On dirait que le luxe indien a voulu engager une lutte directe avec le soleil... il réalise les merveilles des contes de fées ; il fait des robes couleur du temps, couleur du soleil, couleur de la lune ; métaux, fleurs, pierreries, reflets, rayons, éclairs, il mélange tout sur sa palette incandescente... »

Il profite du frisson fauve de la soie, des nuances d'opale du burgau, des moires splendides de l'or bleu du paon... Il ne dédaigne rien, pas même le clinquant, pourvu qu'il jette son éclair. Il faut qu'à tout prix il brille, il étincelle, il reluisse... il faut que le soleil s'avoue vaincu. »

Théophile Gautier

Le mot « sari » existe depuis des millénaires et figure déjà dans les textes sanscrits tel que le Mahabharata et le Ramayana, grandes épopées de l'Inde ancienne.

A cette époque, le sari était une sorte de jupe très simple, plus ou moins longue, que l'on retrouve encore à notre époque en Malaisie, sous le nom de sarong.

Tout au long des siècles, le sari a subi de nombreuses transformations. A partir du XVI^e siècle, il est représenté dans les peintures indiennes tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Ce serait à partir du voile « dupatta », dont les femmes ornaient leurs têtes, que le sari actuel aurait pris sa forme définitive. D'abord assez court, ce voile se serait allongé progressivement au point que les femmes eurent l'idée de le plisser dans la ceinture de la jupe.

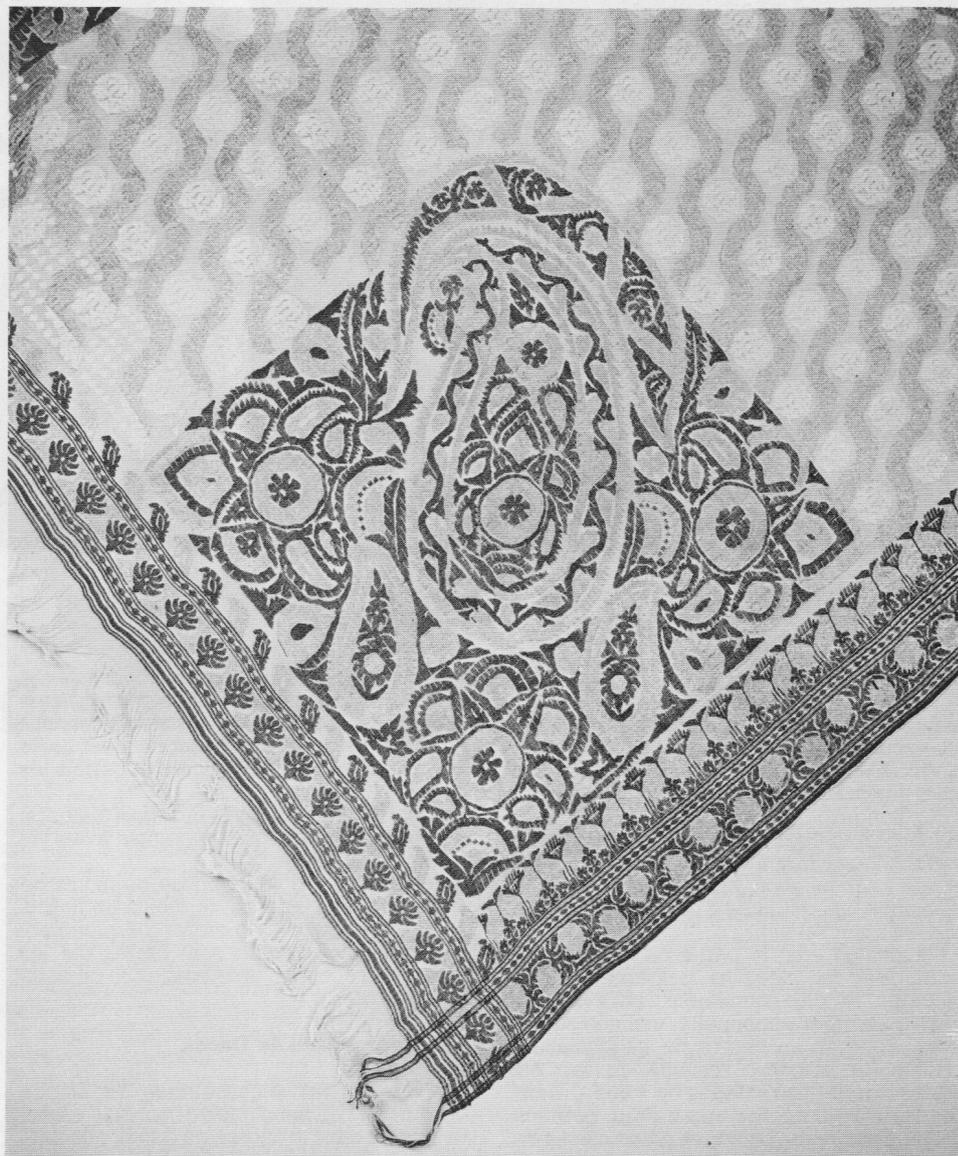
« Le voile, élément essentiel du costume, est à la fois une parure et un symbole de modestie. Son allongement correspond à un besoin de protection principalement dans l'Inde du Nord, théâtre de nombreuses invasions. Il aidait les femmes à se protéger aux regards indiscrets des étrangers. » (Mireille Dar).

Le voile recouvrit peu à peu complètement la jupe. Le sari moderne était né. Bien que paraissant complexe, le sari est tout simplement constitué d'une étoffe rectangulaire de cinq mètres cinquante de long sur un mètre quinze de large, garni de bordures rehaussant la préciosité du drapé. Sans couture et sans attache, le sari, aux yeux du non-initié reste un mystère.

« Séparé du corps, le sari ne se conçoit pas. Indépendamment de la beauté de ses teintes et de son ornementation, il n'acquiert toute sa valeur esthétique que sur le corps ; le sari et le corps ne font qu'un. Il ne vit que lorsqu'il drapé le corps et l'enveloppe comme une caresse... il prolonge le corps et l'intègre en majesté dans l'espace. » (Mireille Dar).

Les gestes que fait la femme pour draper son sari relèvent également d'une grande sensualité.

Le sari est à la fois vêtement de tous les jours et parure de fêtes. Pratique et élégant,



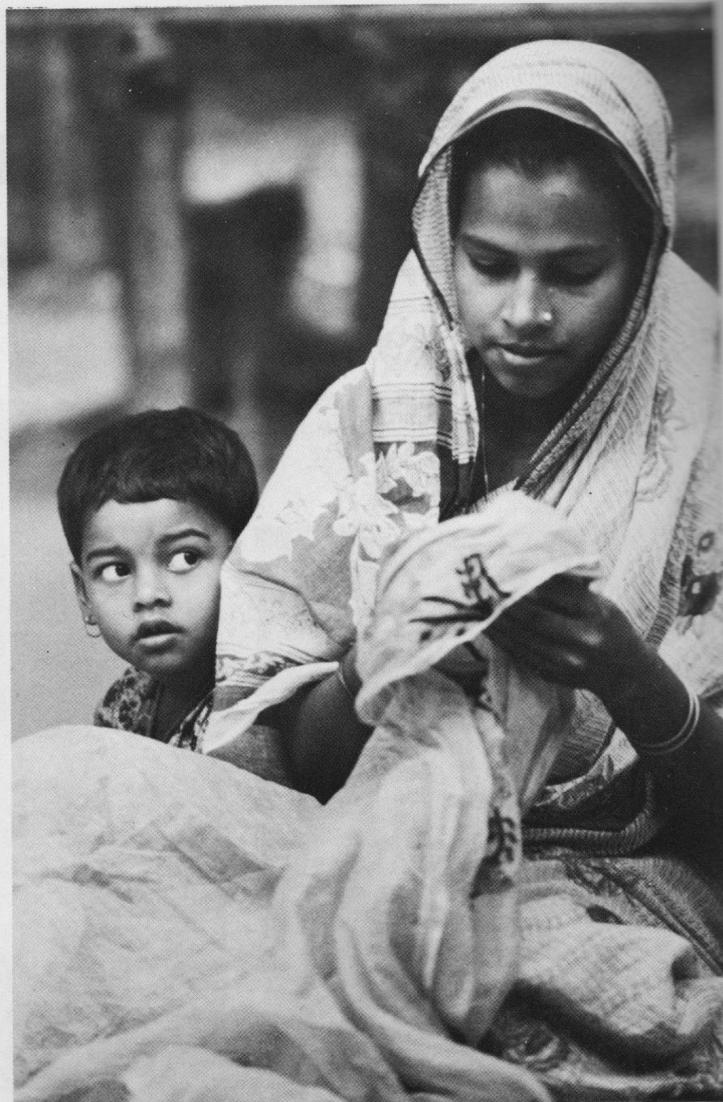
Sari jamdani, Dacca, XIX^e siècle. Mousseline de coton brochée de coton et d'or. Photo Jean-Jacques Magis A.E.D.T.A.

le drapé rationnel permet l'aisance des mouvements dans les travaux des champs comme dans les cérémonies. Confortable et enveloppant, c'est un vêtement parfait pour les futures mères.

Le pan du sari a lui aussi de multiples fonctions ; les mères en recouvrent le bébé qu'elles allaitent ; il abrite de la fraîcheur

du soir autant que des ardeurs du soleil. Le sari, enfin, est un facteur d'identité : les motifs du tissu, la façon de le draper (chaque région ayant son style) établissent des traits d'union, qui permettent aux femmes de se reconnaître.

Françoise Pelenc



Les différents types de sari

Les Baluchar Butidar

Baluchar, district de Murshidabad au Bengale, était un centre important de la soie aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles et a donné son nom aux saris communément appelés Baluchar Butidar.

Ils sont en soie ornée de motifs floraux et de personnages tissés sur le métier à l'aide d'une manipulation spéciale. Ce tissage demande une douzaine d'ouvriers et environ six mois de travail.

« L'auchala » était la partie où le tisserand manifestait le mieux sa dextérité et qu'il décorait le plus richement. Le « kalka », plante fleurie traditionnelle, inclinée sur un côté, apparaît au centre de l'auchala. Le champ de la partie restante du sari est décoré de petits ramages ou « buti ». Dans les saris de Baluchar apparaît un élément pictural nouveau : peintures d'hommes et de femmes placés sur des lignes verticales et horizontales enfermés dans des niches.

La couleur de base est généralement pourpre foncé, bleu, ou rouge. En dépit de ces riches compositions, les Baluchar Butidar évitent les contrastes violents, chaque dessin étant tracé en harmonie avec la couleur de base.

Les saris brochés de Bénarès

Bénarès fut toujours le principal centre de tissage des saris brochés.

Ces somptueux tissus étaient réalisés avec des chaînes et trames de différentes couleurs et des matières opposées en texture tels que la soie et le coton. Les décors étaient tissés avec des fils d'or ou d'argent et parfois les deux.

L'or et l'argent employés autrefois étaient si purs qu'ils ne ternissaient jamais avant au moins un siècle.

Le décor du sari se compose de motifs de buti (ramages) ou bien de motifs de fleurs, fruits et animaux et éléments du quotidien. Ces magnifiques saris sont portés par les femmes à l'occasion de mariages ou de grandes festivités.

Les mousselines de Dacca

La valeur des mousselines de Dacca (aujourd'hui au Bangladesh) consistait essentiellement dans la finesse du travail effectué. Il s'agissait de pièces de dix-huit mètres de long sur quatre-vingt-dix centimètres de large, qui pouvaient passer à travers une bague. Les fils de coton étaient filés par les veuves hindoues, le fil devant être filé tôt le matin alors que l'herbe était encore couverte de rosée. Cette mousseline était si fine que lorsqu'on l'étendait sur l'herbe lavée par la rosée, le tissu disparaissait, d'où le nom de « shabnam » (rosée du soir). Les tisserands de Dacca, dotés d'une patience illimitée, produisaient ces superbes mousselines appelées « jamdani », ou tapisseries sur métier. Elles étaient tissées sur des métiers manuels

afin de rendre les plus riches effets. Le tissu est généralement blanc-gris décoré de motifs d'or ou d'argent. Les jamdani encore tissés récemment en Inde constituent les parures les plus appréciées des femmes du Bengale qui les portent à l'occasion des fêtes et des cérémonies de mariage.

Les patolas de Gujarat

Gujarat est un petit Etat de l'Inde occidentale bordé au nord par le Rajasthan et au sud par le Maharashtra.

Les patolas sont les seules pièces en double ikat produites au Gujarat. Les fils sont teints séparément par le procédé des ligatures. La chaîne est composée de deux mille cinq cents à deux mille huit cents fils d'environ dix-huit mètres de long. Trois saris peuvent être tissés en même temps. La chaîne est alors teinte dans la couleur la plus claire. Elle est ensuite retirée des clous et pliée en six bandes latérales. On peut ainsi teindre sur des fils de chaîne le décor des trois saris en une seule fois.

Les patolas sont entièrement en soie. La couleur de base est généralement rouge foncé, les motifs blancs, jaunes, verts et bleus. Le motif le plus important est un dessin de feuille appelé « pan bhat », feuille en forme de cœur — celle de l'arbre sacré pipal.

Le patola allie à un grand sens technique une richesse de décor et une grande importance cérémoniale. Il est le symbole d'heureux



Photos Pappu S. Zaman

auspices, la soie, par sa pureté, possédant des qualités sacrées et des pouvoirs magiques. En contraste avec l'énorme production artisanale de beaucoup de textiles contemporains, les patolas sont maintenant tissés en très petites quantités et sur commande uniquement.

Les madras

Ces saris, tissés en Inde du Sud, sont de même type que les saris de Bénarès. Seuls les graphismes changent, généralement ce sont des carreaux ou des rayures.

Extraits de « Saris et Joyaux de l'Inde » par Frédérique Delbecq et Muriel Volat.

Bibliographie

La Vie publique et privée dans l'Inde ancienne. A. Marie Loth, PUF.
Nouvelles de l'Inde, réflexion sur le sari. Mireille Dar.
Saris et joyaux de l'Inde. Frédérique Delbecq et Muriel Volat.

Qu'est-ce que l'A.E.D.T.A. ?

L'A.E.D.T.A. (Association pour l'étude et la documentation des textiles d'Asie) a été créée en 1982 à l'initiative de Madame Krishna Riboud qui en est la présidente. Ce centre est dirigé par Frédérique Delbecq.

Les buts de cette association sont de conserver et de gérer la collection que Madame Riboud a constituée depuis plus de trente-cinq ans. Cette collection comprend environ deux mille cinq cents documents du XVI^e au XX^e siècle en provenance de l'Inde (à peu près mille deux cents pièces), de l'Indonésie, de la Chine, du Japon, ainsi que quelques pièces de Turquie et d'Afghanistan. L'association possède également une riche bibliothèque d'environ mille livres et périodiques concernant les textiles d'Asie et leurs techniques, ainsi qu'une photothèque des pièces de la collection.

L'A.E.D.T.A. a pour objectif également de rassembler toutes les personnes s'intéressant aux textiles asiatiques, lors de symposiums et colloques. Les exposés sont suivis de discussions permettant d'améliorer les connaissances de chacun et de confronter les différents points de vue dans l'étude des textiles.

L'A.E.D.T.A. a également participé à plusieurs expositions (la mode du châle cachemire au Musée de la Mode et du Costume), et a été chargée d'organiser la partie textile de l'exposition « Joyaux et saris de l'Inde » aux maga-

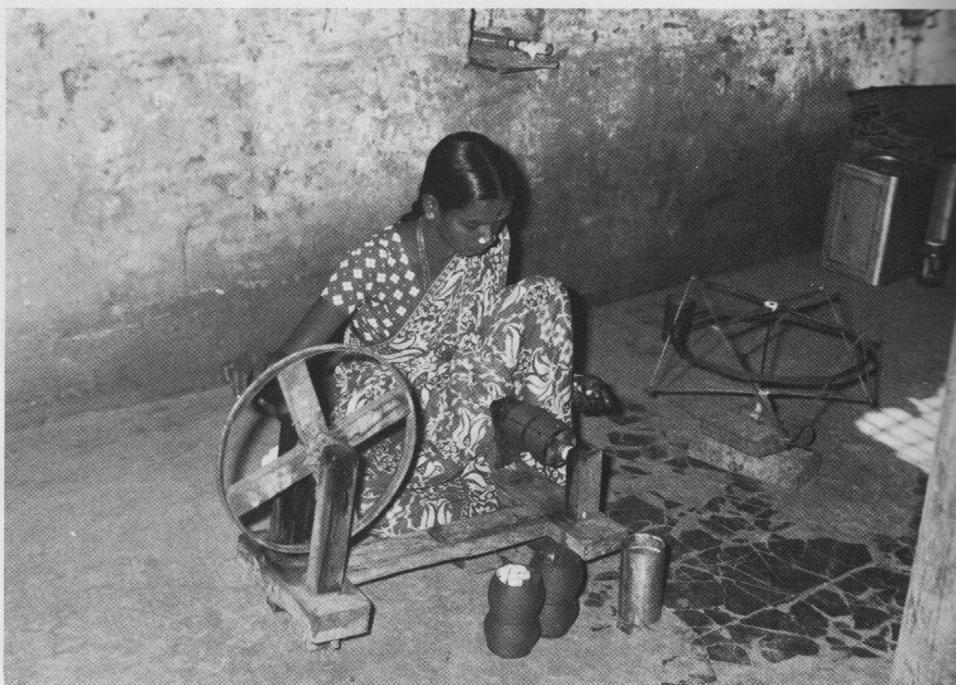
sins du Printemps en 1983.

L'association, dans le but de toujours améliorer ses connaissances dans l'étude technique et iconographique des textiles, reçoit régulièrement des chercheurs, et souhaite ainsi aboutir à l'élaboration d'un catalogue destiné à faire connaître sa collection. Ce document devrait s'adresser aux historiens, aux ethnologues, aussi bien qu'aux techniciens du tissage.

A.E.D.T.A. 60bis, avenue de Breteuil, 75007 Paris - 567.94.01 (quatrième étage).

Géwé

ou la route de l'Inde passe par Strasbourg



On ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments, dit-on, mais cela peut servir à faire de beaux tissus, démonstration faite par la société Géwé.

Géwé, G.W., Gérard Weil, Alsacien, fils de grossiste en tissus (maison fondée en 1913), et qui aurait logiquement dû reprendre les affaires paternelles après la guerre. Mais vendre les tissus des autres ne l'amuse pas. Vendre sa propre collection est autrement plus exaltant... Gérard Weil se lance donc, d'abord avec du tissu d'ameublement, puis du tissu pour robe... Et se lance complètement, puisque, non content de diriger sa société, il en est aussi le styliste.

Ses affaires l'emmènent fréquemment en Extrême-Orient. Il bourlingue à travers l'Asie, qu'il se met à bien connaître. Rien d'étonnant à ce qu'on lui demande, il y a vingt-deux ans, d'aller en Inde voir ce qui peut être fait pour aider les tisserands indiens. Ça pourrait être l'occasion de faire sa B.A. et de repartir après avoir donné quelques doctes conseils. Gérard Weil pense qu'on peut trouver mieux. Il faut faire travailler les tisserands indiens et importer leurs tissus.

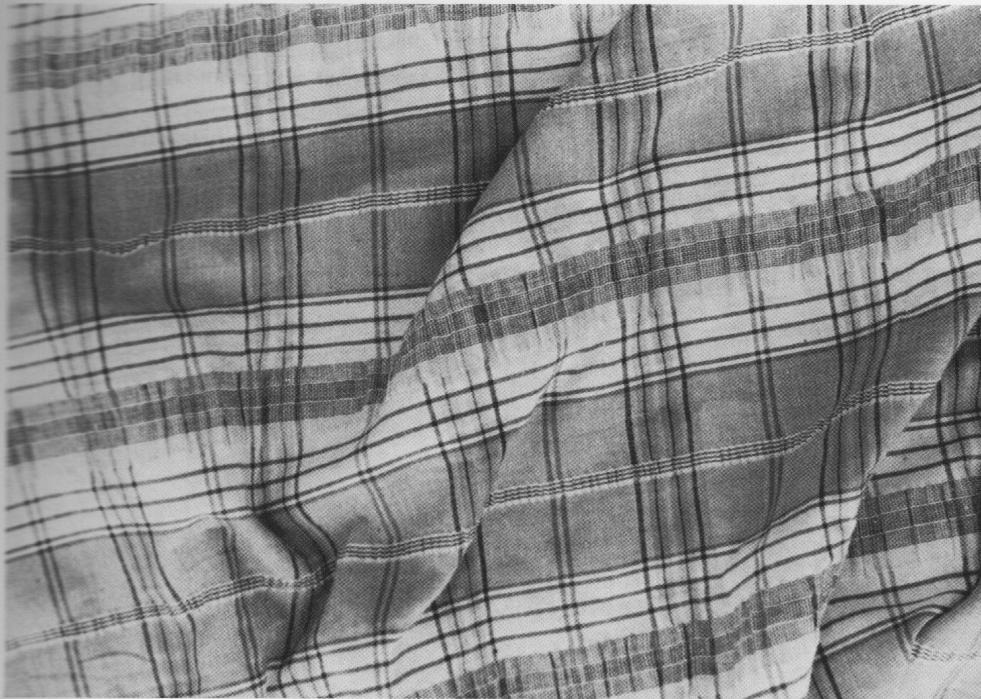
Il arrive donc à Madras, pour s'apercevoir que tout est à créer. On ne lui présente que quelques dessins disparates, qu'on n'a même pas pensé à décliner dans des couleurs différentes. Quant à une véritable collection, qu'une telle chose puisse exister n'a jamais effleuré les tisserands. Gérard Weil les « éduque », leur donne de nouveaux motifs en puisant dans le folklore, les affole un peu au début en leur imposant des couleurs nouvelles, les talonne pour garantir les



livraisons à ses clients. Pour ce faire, il faut être sur place. Il ouvre donc un bureau à Madras. Son assistante, Marsha Crouzet, et lui-même sont les seuls Européens.

Puis il élargit la production en faisant travailler des communautés villageoises dans toute l'Inde, car il y a beaucoup de villages qui possèdent des métiers (il y a environ cinq millions de tisserands en Inde). Les tisserands ne vivent que de leur tissage et d'un peu de terre qu'ils cultivent pour eux-mêmes. Ils travaillent en exclusivité pour

Géwé (pour le marché extérieur), mais comme ils sont extrêmement spécialisés, si leur spécialité, le voile dans le Sud, par exemple, n'est pas à la mode à un moment donné, ils se rabattent sur la production locale. Quand le prix de la soie devient trop élevé pour l'importation, ils tissent des saris. La production indienne de Géwé s'échelonne maintenant entre sept à huit cent mille mètres de tissu, entièrement tissés à la main, avec les défauts que cela peut comporter, et que le client doit accepter, dit Gérard



Weil. Sinon, il n'a qu'à aller se fournir ailleurs. Ce que, Dieu merci, n'ont pas fait des gens avisés comme Saint-Laurent ou François Viannay (Etno et Anastasia). « Ah, François Viannay, ajoute Gérard Weil, vous devriez le faire parler. Il en sait des choses, sur le tissu, sur l'Orient... »

Avons-nous dit que les tissus sont superbes ? Des tissés-teints, le plus souvent, peu d'impressions, pourtant quelques batiks. « Le folklore, je l'ai un peu usé. De toute façon, les hippies l'ont fait dégringoler dans le bazar. J'en reste au tissé-teint avec lequel on peut faire de la mode. Et un madras de Madras a des couleurs qu'on ne peut pas faire ailleurs. »

Quadrillages subtils, mélanges de fils complexes (tous de provenance locale, l'Inde est des plus grands producteurs de coton du monde, et sa soie est fort belle), Gérard Weil se sert de tout sans jamais se contraindre. Quand il dessine un projet, il ne se demande pas « si c'est réalisable », ainsi qu'il le ferait dans l'industrie. Ici, pas de contingence ; à la main, on peut tout réaliser, par exemple mettre en chaîne toutes les couleurs qu'on veut. Les tisserands indiens sont d'excellents techniciens, et aucune difficulté ne les arrête. « Mais c'est parfaitement antifonctionnel, votre histoire », lui dis-je. « Oh oui, répond-il en souriant, on est devenu très Indien. »

Notre entretien s'est arrêté là, mais je ne peux résister au plaisir de parler de la chemise que Gérard Weil portait ce jour-là. Une chemise immaculée, en voile de coton très léger, mais avec néanmoins une structure délicatement irrégulière, j'ai peur de ne pas me faire bien comprendre. Bref, un rêve de chemise. Marsha Crouzet avait dû remarquer que la chemise me fascinait, car elle



m'a demandé en me raccompagnant si je connaissais ce tissu. Sur ma réponse négative, elle m'apprit que c'était du khadi, le tissu que Ghandi avait incité les Indiens à tisser avec du coton indien pour boycotter le coton anglais, avant l'Indépendance. Ce khadi a une connotation politique très marquée, et il paraît qu'en période électorale, on n'en trouve plus une once dans les boutiques, les gens s'en revêtant pour manifester leur appartenance à un parti. Manière oh combien plus subtile que nos criards tee-shirts pour afficher ses convictions. On

devrait tous faire comme Gérard Weil, « devenir très Indien ».

Reyhanat Kitabgi

Où acheter des textiles indiens ?

Comment peut-on, tout en restant à Paris, aborder l'Inde autrement que par son architecture, son cinéma, ses danses, ses musiques ? Il faut pour cela courir les boutiques qui éditent et vendent des tissus fabriqués artisanalement dans ce grand pays. Les directeurs de cinq magasins de textiles pour la décoration de la maison m'ont guidée, toujours avec obligeance et attention, pour me montrer chaque étoffe, et m'en expliquer la conception et la fabrication.

Sona, « la Maison de l'Inde », 400, rue Saint-Honoré, 75002 Paris - 260.18.97, propose des pièces textiles très caractéristiques des différentes régions de l'Inde. Les techniques de tissage, d'impression, de broderies restent traditionnelles et sont exécutées par des artisans indiens. Par contre, les motifs et les couleurs sont déterminés chaque année par des stylistes indiens, mais aussi français, américains... Tous ces tissus sont faits pour H.H.E.C. of India (Commission pour l'exportation de l'artisanat et du tissage). Mr. Browne, directeur de Sona, se rend deux ou trois fois par an en Inde et choisit sa collection dans les textiles de H.H.E.C., qui les expédie ensuite en France.

Dans un décor très recherché, sur trois étages, on trouve des pièces tissées à la taille définitive, mais aussi des tissus vendus au mètre, couvre-lits, tentures en ikat venant de l'Andhra Pradesh et de l'Orissa, « kalamkari » aux couleurs vives, imprimés avec la technique de blocs de bois incrustés qui jouent le rôle de pochoir et ne déposent qu'une seule couleur à la fois (toujours des teintures végétales). Certains de leurs motifs sont typiques, comme les paons, les éléphants, mais chaque région a son dessin et sa couleur. Il y a aussi des petits « tableaux kalamkari » (kalam = stylo, kari = travail). A partir de ces tissus destinés à être accrochés au mur, on fabrique en Inde les blocs en bois qui serviront à l'impression et à la répétition de leur dessin sur de grandes pièces.

Beaucoup d'enveloppes de coussins, de tentures sont décorées avec des broderies. Broderies du Gujarat (« kantha ») ; broderies avec des incrustations de miroirs ronds (« hakala ») ; « phulkari » des Etats du Penjab, aux motifs géométriques brodés avec des fils de soie orange, vert, blanc et fuschia, toujours sur un fond de coton marron ; broderies de Lakhnow, légères, sur voile de coton transparent aux coloris pas-



Broderies avec incrustations de miroirs ronds. Kutch, Gujarat. Photo Tourism Development Corporation.

tel. Utilisées auparavant pour les vêtements des régions très chaudes, elles font office ici de nappes, de sets de table... Toutes les broderies citées sont entièrement réalisées à la main et uniquement par les femmes. Les hommes sont des tisserands.

Nous passons alors aux tissus épais du Nord de l'Inde, les « panipat », chaîne fine de coton emprisonnant un cordon de coton assez gros, inégal. Ces tissus denses, résistants, sont utilisés pour recouvrir des canapés, faire des dessus de lit... Les couleurs restent dans des tons naturels ou pastel. Les rouleaux de tissu vendus au mètre abondent au second étage. Beaucoup d'ikats en coton (noir, blanc) très stylisés, et de fins cotons aux délicates impressions (écrans ou blocs de bois). Et surtout des rouleaux de soie aux couleurs éclatantes. Selon l'éclairage, le mouvement du tissu, les coloris prennent des nuances moirées merveilleuses. En fait, la chaîne et la trame sont de couleurs différentes, imperceptibles au premier regard (rouge et marron, vert et bleu...) et créent ces reflets subtils et brillants. Il y a aussi le « dupion », notre soie sauvage, dont la trame irrégulière lui donne plus d'épaisseur. Là encore, éblouissement de couleurs et de matière. Sans oublier les rouleaux de soie de Bénarès, blanche avec

de fines rayures colorées, plus légère, plus souple, et puis les madras, tissus à carreaux traditionnels de l'Inde du Sud. Fabriqués à Karnataka, ils sont uniquement en soie chez Sona, et leurs tons sont d'une infinie variété. Tous ces tissus sont en cent dix de large, car tissés sur des métiers à bras initialement prévus pour le tissage des saris. Les saris, grandes pièces de soie brodés d'or, sont pliés soigneusement dans une petite vitrine. Mr. Browne me montre les différents saris fabriqués à Bénarès. Le « tanchoi », à la soie si épaisse qu'elle ressemble à du satin, l'organza avec une chaîne en soie recouverte de fils très fins de métal argenté ou doré. Plus rares, certains saris utilisent à la fois les techniques du « tanchoi » et de l'organza. A l'origine, les fils métalliques étaient des fils d'or. Le village de Kanji Puram fabrique des saris en ikat. Je découvre ensuite les « tie and dye » au coton tissé avant d'être teint. Ils viennent du Rajahstan et du Gujarat. Le rouge, le jaune et le vert les caractérisent. Mr. Browne sort encore des voiles de soie ou de coton très légers, « chandari », avec des motifs tissés, de la soie de Calcutta aux tons beige naturel plus ou moins épaisse et qui est souvent utilisée pour les revêtements muraux. Viennent ensuite les tissus

plus épais et chauds de l'Etat du Cachemire. Sur le tissage de laine blanche sont brodés des motifs floraux ou animaliers, eux aussi en laine de couleurs pastel. Au rez-de-chaussée, au milieu des tables basses, des bijoux, on trouve de grandes étoles, des foulards du Bangalore dans le Karnataka, des imprimés colorés et des broderies du Cachemire.

Dans le cadre de l'Année de l'Inde, H.H.E.C. participe aux rencontres aussi une exposition sur les textiles anciens et contemporains aura-t-elle lieu à Sona, parallèlement à celle du Musée des Arts Décoratifs, « Les Textiles de l'Inde », du 2 octobre au 16 novembre 1985.



Chez Simrane, coussins, couvre-lit en soie, panneaux de coton. Photo Françoise Ducret.

Simrane, 23, rue Bonaparte, 75006 - 354.90.31, a été créée en 1979 par Paul Comar. Dans sa boutique très claire et animée, Sophie Dutertre m'a dit leur démarche et leur volonté d'offrir des pièces finies, en soie et en coton, remarquablement travaillées selon les méthodes anciennes, mais s'adaptant parfaitement à un intérieur occidental contemporain.

Les cotons viennent principalement du Rajasthan, de l'Andhra Pradesh, la soie du Gujarat. Tous les cotons sont imprimés avec des pochoirs en bois. Les panneaux « kalamkari » sont teints végétalement et les enveloppes des coussins de Barmer, dans le désert, sont recousues de tissus appliqués ou brodés de fils de soie recouvrant un fond de coton.

Il y a aussi de magnifiques couvre-lits matelassés en soie, imprimés, ikatés, accompagnés de rideaux et de coussins assortis, et toute une collection de nappes (cinq tailles), de sets de table, de serviettes de table. Pour l'été, des paréos doux et légers arrivent en mars.

Tous les ans, Simrane présente une quinzaine de modèles différents. Dans les impressions, trois ou quatre cachemire ou « boteh », plante symbolique, deux ou trois géométriques, ikat, rayures, les motifs restant sont des fleurs ou des imbrications de dessins colorés. Les couleurs vont des gammes pastel aux tons les plus foncés, bordeaux, noir, pour certains coussins.

Il existe une véritable collaboration entre Simrane et ses artisans-fournisseurs indiens. La boutique a ses propres stylistes en France qui déterminent les motifs (souvent repris des dessins traditionnels indiens), et surtout les couleurs. En octobre, voyage en Inde de Paul Comar ou de Sophie Dutertre afin de proposer les maquettes aux artisans, puis de nouveau, en février, vision des échantillons réalisés par les tisserands et les teinturiers. En mars, Simrane passe la commande de façon à ce que le tissage et l'impression soient terminés avant la mousson. La couture est faite en juillet par les femmes dans les villages, époque où le magasin à Paris solde totalement son ancienne collection. En septembre, c'est l'arrivée des nouveaux tissus. Ainsi, la collection est totalement renouvelée (motifs et couleurs) chaque année. Le magasin fonctionne de cette façon depuis sa création.

Cette confiance réciproque entre Simrane et ses fournisseurs indiens (deux pour le coton, un pour la soie, deux pour les coussins) donne des articles faits main, très beaux et de grande qualité.

Madura, 66, rue de Rennes, 75006 Paris - 544.71.30, société montée il y a quinze ans par Michel Bourgeois et sa femme, diffusait alors de l'artisanat indien : objets en bois, en cuir, vêtements tissés, tentures...

Actuellement ne sont vendus que des tissus d'ameublement en coton et toujours tissés dans leur taille définitive : tentures murales, rideaux, jetés de lit, nappes, housses de coussins...

Chez Madura, empilés de bas en haut, cachemires, seersuckers, « palikat », unis. Photo Madura.



Tous ces produits sont fabriqués en Inde, mais là aussi les motifs et les couleurs sont créés en France. Il s'agit souvent de dessins transposés à partir de motifs indiens, arbres de vie, oiseaux, éléphants, cachemire. Il y a aussi beaucoup de rayures et d'unis, surtout pour les tissages plus épais destinés aux canapés ou au recouvrement mural (le « kerala », tissage de coton brut aux bandes colorées verticales a du succès). Madura crée aussi des panoramiques figuratifs (tentures avec un seul motif principal) : l'arbre de vie, les éléphants. Les mauves, les fuschia, les roses, les fleurs pour les impressions, les matières naturelles et les pastels pour les tissés sont les couleurs privilégiées de sa palette. Des jaunes et des verts débutent. Il y a toujours des nuances à l'intérieur d'un même coloris et dans le contour des motifs, dues à la fabrication artisanale. En tout, une quinzaine de motifs, et par motif, de cinq à douze coloris. Avec des fonds de couleurs différentes, on peut aller jusqu'à vingt-deux coloris pour les tentures.

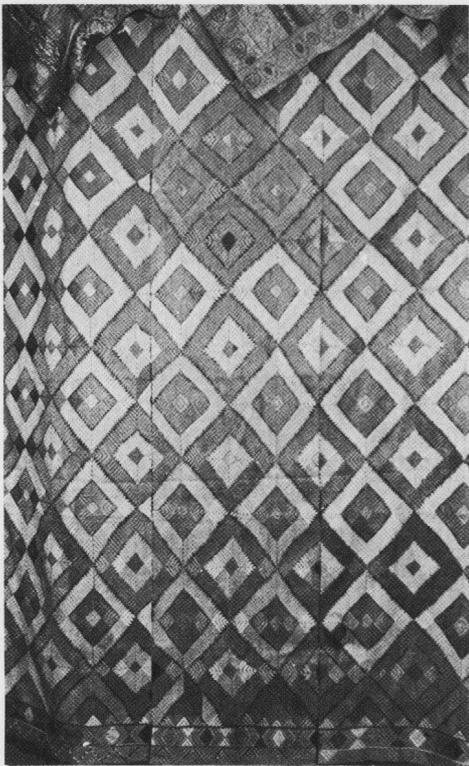
On retrouve les mêmes modèles d'une année sur l'autre. Cette société crée deux nouveaux motifs par an, et deux ans s'écoulent entre la décision du dessin et des couleurs en France, la réalisation des échantillons en Inde, leur supervision et l'envoi final des pièces terminées. Souvent les arrivages ne sont pas identiques aux échantillons choisis. Madura ne supprime qu'un modèle par an, aussi les stocks de tissus, sur plusieurs étages, sont-ils très impressionnants.

Depuis un an, Madura se tourne vers les fabricants français pour les imprimés, et pourra alors éditer huit à dix modèles par an, les tissés et les rayures étant toujours fabriqués en Inde. Nouveaux textiles dont l'impression, la qualité, sont supérieures (le prix aussi), l'Inde important, elle, des tissus à des prix défiant toute concurrence. D'où une clientèle différente avec un pouvoir d'achat plus élevé, et de nouvelles tendances pour le choix des motifs et des coloris pour les articles à venir.

Mohanjeet, 12, rue Jacob, 75006 Paris - 329.53.68, vend des couvre-lits, des tentures, des housses de coussins, taillés dans des textiles anciens de l'Inde. Ces véritables trésors sont difficiles à trouver actuellement, car ils sont soumis au climat indien chaud et humide ou brûlés afin de récupérer les fils d'or.

Les enveloppes de coussins sont réalisées avec des tissus appliqués, des broderies de fil de soie couvrant totalement le fond de coton brun, de broderies incrustées de minuscules miroirs (« hakala »), et de tissages de véritables fils d'or et d'argent aux motifs géométriques.

On trouve des couvre-lits fabuleux, doublés



Chez Mohanjeet, un tissu de coton marron totalement recouvert de broderie de soie orange, vert, blanc, fuchsia. Photo Wilson Carneirojr.

de soie, le dessus constitué de bandes de soie très étroites, cousues entre elles. D'autres sont réalisés en mousseline de soie, moelleuse et légère, batiks noirs, rouges, blancs et bleus. Il y a aussi de larges tentures brodées et décorées de pièces de tissus rapportées selon une technique proche du patchwork. Les couleurs sont toujours d'une extrême délicatesse, allant des bruns foncés aux roses pastel, sans oublier le rouge et le noir pour les batiks de mousseline.

Mohanjeet utilise aussi beaucoup de ces tissus merveilleux pour couper des vêtements aux lignes très mode et très raffinées, vendus dans sa boutique de la rue Saint-Sulpice. Une exposition de ces textiles traditionnels et très anciens est prévue pour fin septembre. Un régal pour les yeux.

Modern Eastern Textiles, 34, boulevard Voltaire, 75011 Paris - 806.22.23, est la création de Mr. Nath, qui ne propose et n'édite que des tissus d'ameublement haut de gamme, qui peuvent être utilisés aussi bien pour les murs, pour le recouvrement de sièges, de canapés, que pour des rideaux, des stores, des dessus de lit, des nappes... Ils ne sont pas vendus au détail, mais sont réservés à une clientèle essentiellement

composée d'architectes, designers, décorateurs... chargés de « penser » un intérieur. Mr. Nath crée lui-même les motifs, souvent géométriques et inspirés de dessins anciens, ainsi que les couleurs, toujours harmonieuses et douces. Il n'y a que deux couleurs, trois au maximum par tissu, avec souvent un travail de dégradé. Tous les tissus sont exécutés en Inde sur des métiers à bras, dans des largeurs de un mètre dix, un mètre vingt. Les ikats (noir-blanc, gris-rouge) sont splendides dans leur sobriété et leur modernisme. Beaucoup de soie, tissée à Bénarès, de tissus brodés, laine sur laine, du cachemire. Ces tissus sont tous des créations nouvelles, très stylisées dans le dessin, mais gardant un « aspect indien », résultat d'une collaboration réussie et remarquable entre un créateur-éditeur et des entreprises artisanales indiennes.

Tous les tissus présentés dans ces boutiques illustrent parfaitement un certain état d'esprit, un travail collectif existant entre des hommes d'affaires et des créateurs qui aiment l'Inde, mais restent tournés vers un monde moderne, et des artisans qui conservent leur identité et leurs techniques traditionnelles.

Françoise Ducret

Artistes indiens en France

Partant de l'influence sur ses compatriotes du travail d'une jeune femme, Amrita Sher-Gil, qui vécut à Paris avant guerre pour étudier la peinture occidentale, Michel Troche a choisi de montrer, à travers les peintures et sculptures de onze artistes indiens ayant séjourné ou séjournant encore en France, un panorama des tendances de la peinture contemporaine indienne. C'est pour répondre à l'esprit de « l'année de l'Inde », échange entre nos deux pays, que ce parti a été pris même si la diversité des recherches est encore plus grande.

Ce rassemblement, pour la première fois, permettra de comprendre l'enrichissement original que peuvent apporter les échanges artistiques. Confrontant leurs traditions, en particulier celles de la couleur et des miniatures, à l'art moderne de Gauguin aux abstraits, les artistes indiens explorent des directions propres à renouveler leur pratique picturale.

Ainsi Jogen Chowdhury et Nalini Malani dans la lignée d'Amrita Sher-Gil représentent des scènes populaires simples, proches des miniatures en renouvelant l'esprit et le format.

Tous ces artistes peignent sur toile, abandonnant le papier spécial traditionnel aux miniatures indiennes.



Jogen Chowdhury. « Couple II ». 1985.

Les peintres abstraits prennent des directions plus diverses : regard sur les Mandalas pour Raza, recherche ascétique pour Masreen Mohammedi, paysagisme abstrait avec effet de pâte en relief pour Akbar Padamsee, champs colorés en rappel aux terres brique, beige et grises pour Rajendra Dhawan.

En 1968 avait lieu la première triennale d'art contemporain en Inde marquant les efforts qui ont été entrepris par les grandes villes depuis l'Indépendance pour développer l'ouverture de musées d'art et la réalisation de projets de complexes artistiques. Les efforts du pays se prolongent par des

expositions comme celle-ci permettant aux artistes de faire connaître internationalement une orientation qui se poursuit depuis quarante ans.

Les textes du catalogue, en majorité écrits par les artistes, devraient également favoriser une connaissance des problèmes particuliers qui se posent dans un contexte culturel bien différent du nôtre.

Nadia Prete

Exposition du Centre National des Arts Plastiques, 11, rue Berryer du 16 octobre au 30 novembre 1985.

A la cour du Grand Moghol

Organisée conjointement par la Bibliothèque Nationale et le musée Guimet, l'exposition « A la Cour du Grand Moghol » se propose d'évoquer, comme l'indique son titre, la vie de cour en Inde à l'époque moghole (1526-1858), à travers un ensemble de miniatures augmenté de différents documents calligraphiques évoquant l'art du livre et de quelques monnaies. L'exposition, qui ouvrira ses portes à la Bibliothèque Nationale le 8 mars 1986 et s'achèvera le 16 juin 1986, se déroulera sensiblement aux mêmes dates que l'exposition du patrimoine indien¹ présentée au Grand-Palais du 13 mars au 16 juin.

Toutefois, alors que, de par son thème, l'exposition du Grand-Palais fait nécessairement la part belle aux différentes formes d'expression artistique engendrées essentiellement par l'hindouisme et évoque, de façon plus fugitive, l'apport bouddhique ou jain, l'exposition de la Bibliothèque Nationale et du musée Guimet se devait de constituer en quelque sorte le second volet du diptyque indien en évoquant, cette fois, une Inde princière nourrie d'influences étrangères et de réminiscences turco-mongoles et persanes et marquée, en outre, au sceau d'un islamisme tempéré. Eclectique et brillante, l'Inde moghole ne pouvait en aucun cas être omise, alors même que la France avait choisi de rendre hommage, durant toute une année, à l'Inde considérée à dessein et à juste titre dans son hétérogénéité et son extrême diversité culturelle.

L'un des impératifs de l'exposition du Grand-Palais, agréé d'un commun accord par la partie indienne et la partie française, avait été de limiter le choix des œuvres exposées aux seules collections indiennes, publiques ou privées, en évitant d'adopter à cette sélection des objets conservés dans les musées d'Europe ou des Etats-Unis, fussent-ils des chefs-d'œuvre incontestés. Il était donc tentant, voire indispensable, de souligner, en contre-partie, l'apport des collections publiques françaises en matière d'art indien. Le fonds graphique de la Bibliothèque Nationale, connu presque exclusivement des spécialistes ou des amateurs éclairés de miniatures indiennes, restait lettre morte pour le grand public ; les miniatures mogholes du musée Guimet, présentées en petite quantité et par roulement, méritaient quant à elles de faire l'objet d'une exposition à part entière.

L'art moghol, à l'heure actuelle relativement bien connu et richement documenté, ne suscite guère les interrogations ni les hypothèses parfois fragiles ou dangereusement sub-

jectives qu'éveille encore, notamment, la peinture râjpoute. Il eut en conséquence été souhaitable de profiter de cette exposition pour faire le point sur tel ou tel aspect de la production picturale moghole, suivre, par exemple, l'éclosion, puis le développement d'une école provinciale, ou encore insister sur le mécénat d'un souverain à une période déterminée. Malheureusement, les collections de la Bibliothèque Nationale et du musée Guimet réunis ne se prêtaient guère, par la nature de leurs fonds respectifs, à des démonstrations de cet ordre. En effet, l'originalité du fonds moghol de la Bibliothèque Nationale, tient, pour une large part, aux célèbres albums enrichis de miniature et commandités par les voyageurs ou les marchands européens venus en Inde chercher fortune ou s'y livrer au commerce, tels les albums Gentil dont les pages seront, à cette occasion, présentés pour la première fois au public. Produits surtout au cours du XVIII^e siècle, ces albums sont de parfaites illustrations du goût et des intérêts, parfois anecdotiques, d'Européens soucieux de fixer le souvenir d'une terre étrangère et trahissent une prédilection avouée pour l'évocation de la faune et de la flore indienne, les portraits des empereurs moghols et de leurs principaux dignitaires et, surtout, les scènes intimistes ayant des femmes pour protagonistes et pour cadre le « zenâna ».

Excellents témoignages de la production picturale du XVIII^e siècle, ces œuvres ne pouvaient être confrontées aux miniatures de même époque conservées au musée Guimet, peu nombreuses et, à quelques exceptions près, de moindre qualité. En revanche, le musée Guimet est, à juste titre, célèbre pour sa collection de miniatures mogholes du XVII^e siècle, provenant pour la plupart d'albums impériaux (muraqqa') et exécutées sous les règnes des empereurs Jahângir et Shâh Jahân. Mis à part le flagrant hiatus chronologique, l'esprit fondamentalement différent dans lequel furent conçues les œuvres de la Bibliothèque Nationale et du musée Guimet ne pouvait qu'exacerber les dissemblances esthétiques et rendre impensable toute approche intellectuelle cherchant à privilégier une étude purement stylistique.

D'où la nécessité d'opter pour une présentation thématique, évoquant tour à tour divers aspects de la vie de cour et les principaux thèmes d'inspiration des artistes : l'art du portrait, expression privilégiée du génie moghol, l'engouement pour la peinture animalière et les études florales inspirées, à l'origine, d'herbiers européens, le rôle des gravures venues d'Europe dans le



Portrait de l'empereur Shah Jahan. Fin du XVIII^e siècle. Musée Guimet, Paris.

sillage des missionnaires jésuites et que les peintres indiens adaptèrent avec plus ou moins de fidélité, les scènes de guerre, de chasse et de palais, reflets d'un mode de vie éminemment raffiné et d'une cour parmi les plus fastueuses...

L'exposition « A la Cour du Grand Moghol » constitue, en outre, un prolongement des plus opportuns à l'exposition consacrée, aux textiles indiens qu'abritera le musée des Arts Décoratifs du 2 octobre au 16 novembre 1985. En effet, l'art de la miniature, par l'extrême précision qui gouverne impérativement la démarche de l'artiste et le soin constant apporté par ce dernier à l'évocation des détails les plus prosaïques, éclaire l'observateur vigilant sur nombre de techniques parallèles à l'art pictural proprement dit et souvent complémentaires. Les miniatures indiennes indiennes, mogholes ou râjpoutes privilégient la connaissance des textiles anciens de l'Inde, dont elles reproduisent scrupuleusement les motifs imprimés ou tissés ou les broderies. Dans tel portrait d'empereur ou de dignitaire figé dans une attitude hiératique destinée à exalter sa grandeur ou la noblesse de ses fonctions, le regard est d'emblée attiré par la tenue du personnage, restituée avec la même exigeante netteté que les traits de son visage. Les miniatures, parfois datées et dans l'ensemble plus aisément datables que les textiles, permettent, dans certains cas, de mieux situer l'apparition d'une tenue vestimentaire et de constater les altérations plus ou moins notables dictées par les impératifs de la mode et de l'époque ou, au contraire, de suivre à travers les siècles la pérennité d'un motif décoratif privilégié.

Amina Okada

1. Rasa : les neuf visages de l'art indien.

La main et la machine

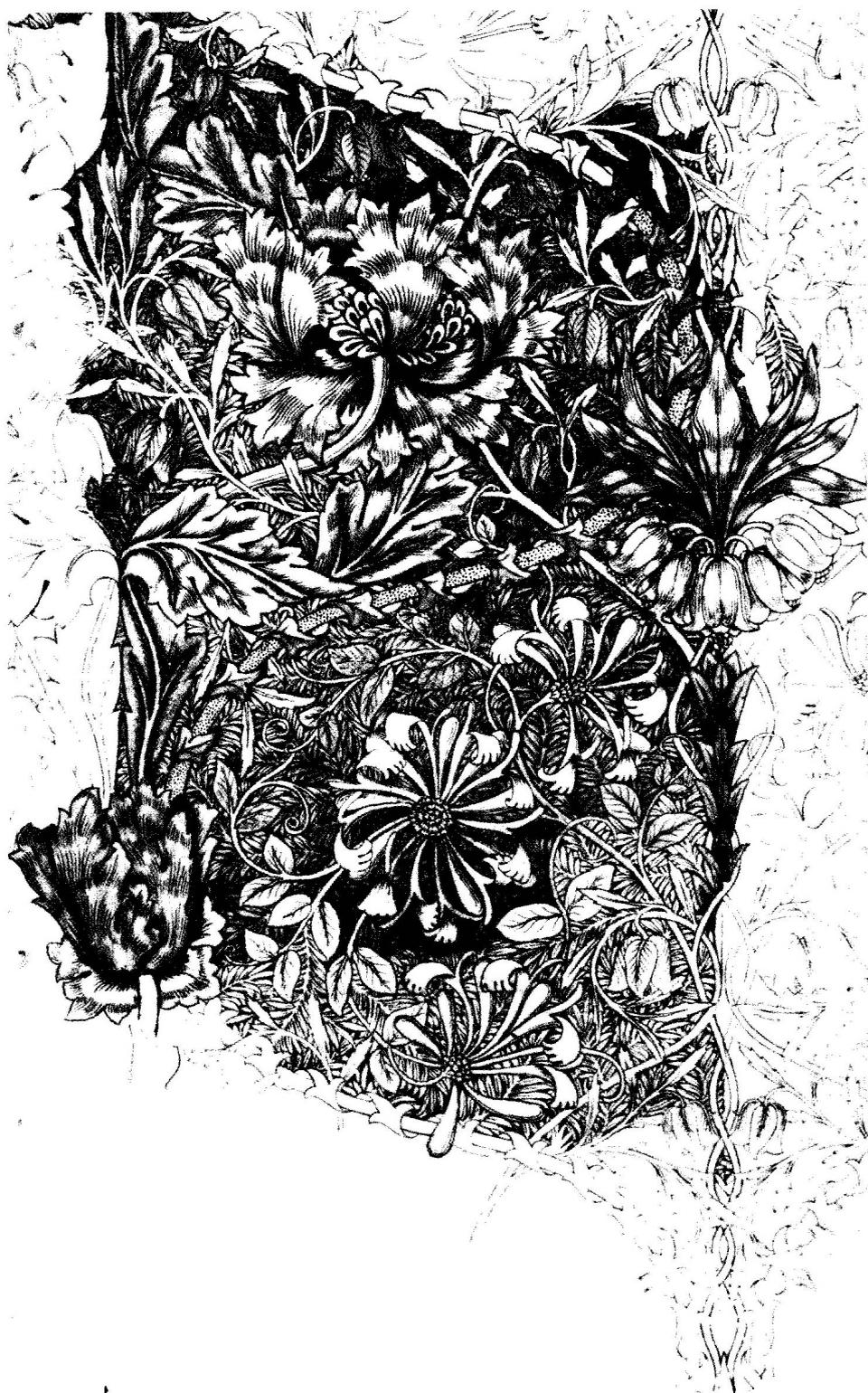
S'il est un domaine critique où les analyses sont à énoncer avec précaution, c'est bien celui de l'étude des rapports entre l'art et l'industrie, tant les problèmes soulevés et les valeurs mises en cause relèvent de théories sociales, politiques et philosophiques qui s'interpénètrent, s'opposent et se rapprochent de manière complexe.

La complexité de ces liaisons naît dès la fin du XVIII^e siècle avec la mécanisation, qui devient aussitôt synonyme de profusion pour des objets « déshumanisés ». « *La machine produit des objets qui ne seront jamais des œuvres d'art* », notait William Lethaby.

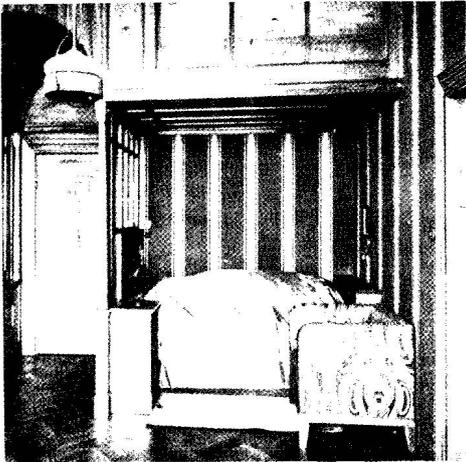
L'art, considère-t-on, est une réalité extérieure à l'homme, une inspiration sacrée dont il ne perçoit que les souffles et les ombres, une émanation irrationnelle d'une fonction mystique supérieure. La contemplation de la Beauté, pense-t-on, ne peut être que liée au loisir et à l'irréalité ; on exclut d'emblée toute possibilité d'esthétique originale à partir d'un fait aussi brutal que l'apparition de la machine. D'où un historicisme décoratif cantonné dans la copie des modèles de l'aristocratie.

C'est en effet au moment où naît cette ère industrielle, au moment où la bourgeoisie entre tapageusement en scène, que l'art est réduit à un rôle d'oracle ; on cache la réalité au profit d'une mythologie de bon ton. Des peintres comme Courbet (voir ses écrits) l'apprendront à leur dépens.

Les arts, dits « beaux », sont réservés aux cimaises des Salons et des Musées. Une faille, qui séparera à jamais les Beaux-Arts des Arts Appliqués, se fait jour dans la globalité de la création issue des bâtisseurs de cathédrales. La cassure, aux importantes implications, s'opère entre l'éphémère du réel et l'éternité de l'art. Désormais l'artiste ne travaille plus pour la collectivité ; le mécénat a disparu. L'esthétique de l'environnement-maison et de l'objet quotidien échappe alors aux créateurs significatifs de l'époque. Les peintres (et parmi les plus grands) qui jusque là officiaient comme dessinateurs ornemanistes se réfugient dans la tour d'ivoire de la croyance romantique.



William Morris. *Projet d'impression sur tissu*. 1874.



Durant le XIX^e siècle, et jusqu'au début du XX^e siècle, il n'existera aucune tentative originale de liaison entre l'art et l'industrie. Si l'Exposition Universelle de Londres (1851) est l'occasion d'une réaction virulente à la qualité esthétique des arts décoratifs présentés, elle provient d'individus tels que le Comte de Laborde (rapport de 1856), ou John Ruskin, dont les écrits aux accents romantiques rencontreront un large auditoire. Mais ces réactions, aussi violentes soient-elles, ne recouvrent qu'un contenu esthétique. Il s'agit pour ces théoriciens de prôner le renoncement aux modèles

A. Dunskey. Vers 1899. Stuttgart.

anciens, de rejeter le décor surajouté, de collaborer avec les artisans. Ce sont les éloges de la main et du métier. Le Moyen Age est à la mode. La création industrielle, quant à elle, est abandonnée aux ingénieurs, ceux-là mêmes qui ont bâti le Crystal Palace.

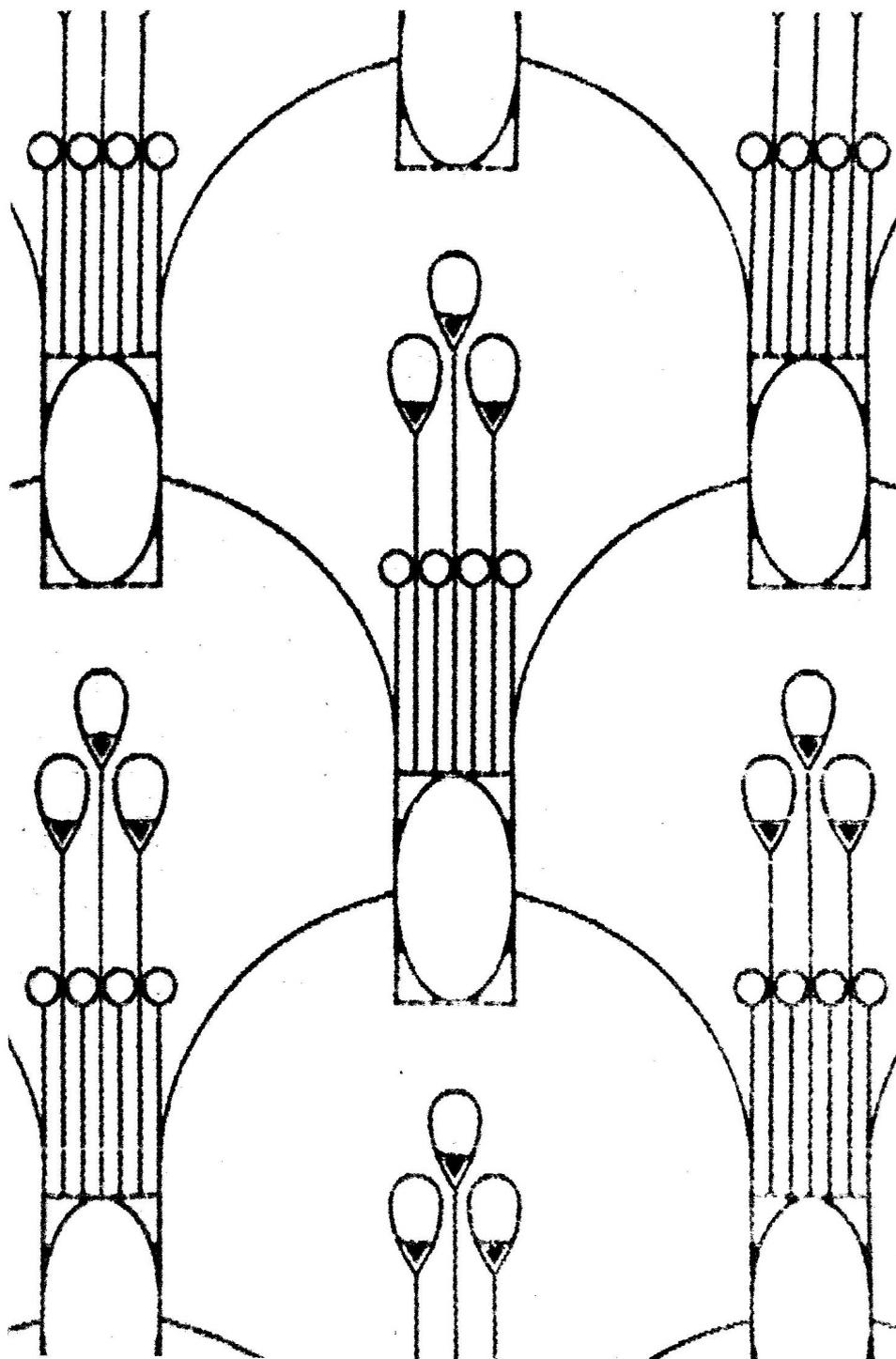
La compréhension mutuelle qui a pu exister au Moyen Age, ou à l'époque Baroque, entre la peinture, la sculpture, l'architecture, et la création d'objets, œuvrant dans un même but, n'existe plus : ainsi l'Art Nouveau n'a pu susciter une véritable architecture ; le mobilier aux lignes complexes ne put être produit en série : Louis Majorelle ne modelait-il pas en terre les prototypes



de ses meubles exécutés ensuite en bois. Seule une adéquation passagère exista entre peintres et décorateurs. Mais quels apports produisirent l'Impressionnisme et le Post-Impressionnisme sur l'objet quotidien ou sur l'architecture ?

La première rencontre de l'art et de la création au quotidien fut celle de William Morris et de ses amis peintres et architectes, qui, s'ils furent d'ardents défenseurs de l'élite artisanale, ne collaborèrent avec l'industrie qu'avec dégoût et réticence, malgré des déclarations d'ailleurs plus populistes que socialistes, pour ces partisans du retour aux structures sociales médiévales. Ce relais qui fut marqué entre la disparition des arts populaires et l'apparition de la grande industrie (effet et cause) entraîna la laideur envahissant les logements des citadins que dénonçait l'Arts and Crafts Movement. Pourtant, tout au long du XIX^e siècle des personnalités aux théories de tendances fonctionnalistes (issues du rationalisme français des XVII^e et XVIII^e siècles) avaient posé le problème sans pouvoir eux-mêmes agir dans le sens de leurs écrits : Augustus Pugin, Gottfried Semper, Henry Cole, Owen Jones, Matthew Wyatt, Richard Redgrave, Labrousse, etc. Mais c'est paradoxalement Viollet-Le-Duc qui dans ses « Entretiens » (parus en 1863 et 1872) aborde de manière la plus moderne la théorie d'une création issue du machinisme et de l'industrie.

A la fin du XIX^e siècle, il y a des corrélations nettes entre l'évolution des techniques, les changements des rapports sociaux, et la rencontre tardive de l'art et de l'industrie. Les nouvelles découvertes conduisent petit à petit à la destruction de l'image qui était jusqu'ici la justification de l'art. L'accès de nouvelles couches de la société à la vie citadine voulue par l'industrialisation mène aux phénomènes de modes et corrélativement à la naissance des grands magasins. Les grandes capitales accueillent les nouveaux Musées des Arts Décoratifs dont le rôle est de promouvoir l'industrie et l'artisanat de luxe. Malévitch et Kandinski, à l'origine d'une peinture non-figurative, seront directement ou indirectement les moteurs de mouvements qui conduiront ainsi du suprématisme au productivisme pour le premier, et du « Stijl » au Bauhaus pour le second. Parmi les soubresauts du romantisme artistique et du corporatisme artisanal, la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle connaîtront jusqu'à l'année vingt des tentatives passionnantes de liaison art et industrie avec Riemerschmid et Schmidt aux Deutsche Werkstätten, avec Peter Behrens et l'industrie AEG, avec la Deutscher Werkbund où fut conçu pour la première fois le design industriel, avec Muthesius et Gropius pour les idées qui conduiront à la création du Bauhaus.



Otto Prutscher. Vers 1904. Vienne.

C'est cette école du Bauhaus qui marque le point historique culminant de l'histoire des relations de l'art et de l'industrie, car même s'il conduisit par la suite au style international tant décrié, il faut reconnaître que nous vivons aujourd'hui de son héritage d'œuvres et de pensées. A la même époque, la Russie de Lénine voit se créer la Vkhutemas, école proche des idées de Tatlin, où enseignent Rodchenko et Popova. En France, la foi dans l'avenir de l'homme et de la machine transparait également dans l'Esprit Nouveau de Léger et dans les démarches de Le Corbusier.

Mais il est une manière d'appréhender la

liaison art et industrie autre que comme une adaptation de l'artiste aux nouvelles données techniques. Ce siècle de lent mûrissement ne conduit-il pas à une mutation du rôle de l'artiste dans notre société... « Le mariage de l'art et de l'industrie au XIX^e siècle a engendré cette forme bâtarde de l'art que l'on disait alors "appliqué" ou plus conventionnellement "décoratif". Nous traînons encore actuellement les séquelles de cette conception industrielle et bourgeoise qui n'était en fait qu'une mutation. » (François Mathey dans la revue CREE n° 2, 1968.)

Jean-Pierre Durand

Des peintres pour le tissu industriel

Après avoir fait la part de l'histoire, on peut regarder le présent en examinant de plus près l'ambiance d'un salon particulièrement destiné aux dessinateurs en tissu : Indigo.

Ce qui frappait le plus au cours de la douzième version de celui-ci qui vient de se tenir à Lille en septembre dernier, c'est que tout en jouant le jeu des tendances — au moment où elles sortent des premières réunions de concertation des grands bureaux de style et des centres de coordination — ce salon réunit un ensemble de motifs qui correspondent vraiment à tous les goûts : des succédanés de l'art construit se confrontent à l'op-art, des ambiances Art Nouveau se croisent avec le style Laura Ashley, et des surréalistes ne rougissent pas à l'idée de cohabiter avec les enfants de Sonia Delaunay. Rien ne se dégage : au sens propre, aucune tendance ne vient de la base. Les collections s'adaptent à un certain nombre de mots d'ordres venus de l'extérieur. C'est véritablement l'illustration d'un art appliqué exécuté avec application.

Voire... rien n'est jamais aussi simple. Si en 1985, on isole une petite dizaine de dessinateurs, on peut recentrer l'image d'un salon qui semble vivre sur sa tradition. Annick Top joue la carte de l'avenir en vendant, non des dessins qui seront retraités par l'industrie, mais un savoir faire infographique, une manière qui a plus à faire avec le partenariat qu'avec la soumission aux lois inéluctables de l'outil industriel et il est encourageant de constater que les partenaires sont présents et intéressés. Ghislaine Léger réunit ses dessins en tendances personnelles, en styles de vie. Elle vend elle aussi des idées, des matières, des collages, des transparences, des éléments de discussion. Les créateurs réunis sous le label « Craft » se lancent à fond dans la tendance « camouflage », décoration du stand et dessins en relation, rejoignant en cela une méthode que Jean-Louis Noirel a mis en application depuis de nombreuses années. Le Syndicat de l'Impression, à la suite de l'opération de Montbéliard « Djaaa la mode », parraine des jeunes créateurs sortis des écoles qui jouent à fond un new-wave bandes dessinées, un « bad-painting » illisible, mais très gai.

Autrement dit, ça bouge, on peut trouver

non seulement un dessin, ce qui est classique, mais aussi une idée ou un partenaire. Que veut-on de plus ?

Eh bien, pour tout dire, on attendrait d'un salon de cette nature qu'il puisse nous apprendre si il existe aujourd'hui une cohérence aussi forte que celle née de l'Art and Craft Movement ou de l'Art nouveau, des personnalités aussi marquées que Dufy ou Sonia Delaunay ; bref si au sein d'une industrie devenue moulinette à dessins, dont la cohérence se dessine à posteriori grâce au jeu des tendances, des mouvements plus profonds s'amorcent, se dessinent ou sont déjà là.

Cette interrogation nous frappe par son actualité lorsque l'on relit le texte de Daniel Christiaens publié à l'occasion de la Biennale Vehta de 1984, cette exposition préparée à Vichte, petite ville de la Flandre occidentale, par une association d'industriels, de créateurs et de l'Institut économique et social des classes moyennes de Belgique : « *Typique du style d'après-guerre, la géométrie curvilinéaire, ce que l'on nomme le modernisme organique, est accompagné de tissus d'ameublement très décorés à motifs floraux très bon marché. Les tissus les plus originaux des années 50 sont inspirés des découvertes scientifiques (en particulier, la conquête de l'espace et de l'atome). "Calyx" de Lucienne Day, un coton imprimé de 1951, obtient la médaille d'or de la triennale de Milan et fait l'objet de nombreuses imitations. Miro, Klee et Calder, chacun avec son style spécifique, sont des peintres qui peuvent être facilement transcrits en motifs répétitifs... Dans les années 70, le "flower power movement" impulse une nouvelle approche du motif floral liée à l'art folklorique, au style campagne et au XIX^e siècle, dont Laura Ashley sera une bonne traduction...* »

Une des réponses apportées à cette interrogation est toute simple dans ses bases : le renouveau de la fin du siècle dernier en matière de dessins textiles, celui des années 20 (en Russie Soviétique et en Europe occidentale) sont venus des arts plastiques, grâce à une démarche liant réflexion fondamentale et application au design. Faisons donc appel aujourd'hui à des artistes et surtout à des peintres pour changer la création textile.

Idee qui n'est pas récente puisqu'à Lyon

même, Aimé Maeght, en collaboration avec Joseph Brochier, a commencé dès 1957 une collection de foulards de soie par la technique « d'impression au cadre » en faisant appel à des peintres connus. Il y a près d'un an, le Musée Historique des Tissus, profitant d'une renaissance temporaire de l'impression dans les tendances présentées par le salon Première Vision, a exposé des réalisations d'après Miro, Braque, Chagall, Calder, Giacometti et Kandinsky. Mais on peut dire que, dans une certaine mesure, le foulard est un domaine particulier, circonscrit par sa forme, et que si peinture et tissu y trouvent leur compte, l'exemple n'est pas réellement transposable au tissu industriel de grande diffusion. Pas plus que celui présenté au Musée des Arts Décoratifs de Paris et aux Etats-Unis en 1982 sous le titre « L'Art en soie ». Exemplaires du savoir-faire lyonnais dans le domaine du façonné, les panneaux réalisés d'après Matta, Delvaux ou Agam par Colcombet présentaient les mêmes ambiguïtés que les adaptations de peintres en tapisserie. Triomphe de la peinture cette fois, aux dépens du tissu. Qu'en est-il aujourd'hui ?

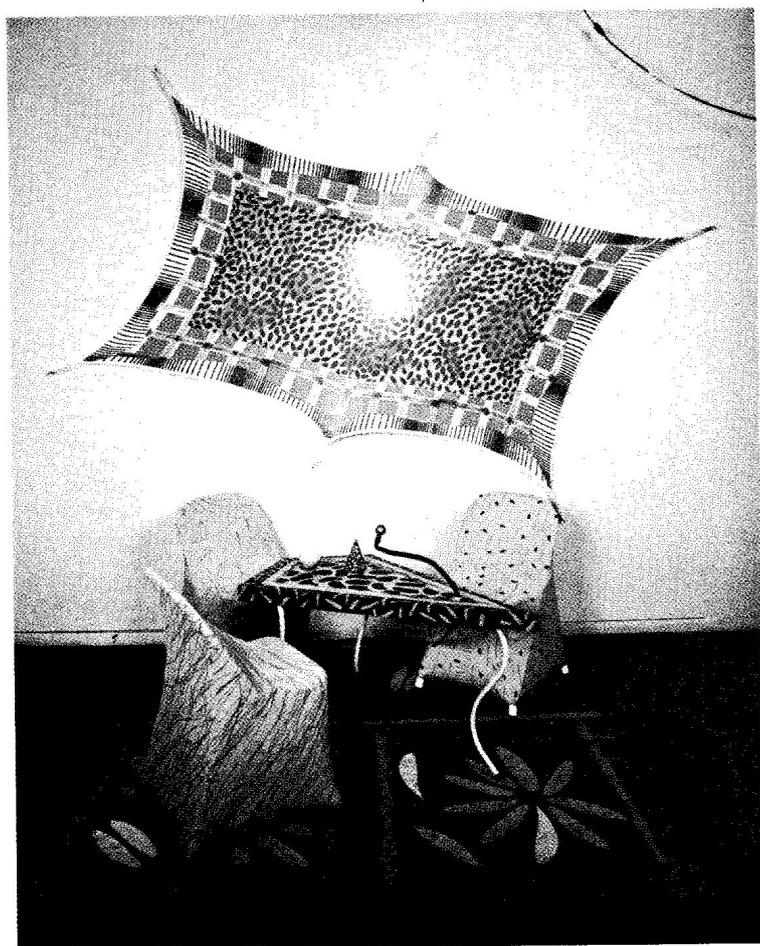
Quelques exemples récents méritent la réflexion, même s'ils montrent tous à leur façon des limites et ne sont pas directement transposables à l'industrie dans son ensemble. Mais un faisceau de présomptions peut avoir à terme valeur de preuve pour l'avenir.

Le premier exemple se situe à Philadelphie et à New York, dans le cadre d'une institution qui se nomme « The Fabric Workshop ». Créé en 1977 par Marion Stroud Swingle, ce centre est destiné à accueillir des artistes de toutes origines dans le but de les familiariser avec l'impression sur tissus en fibres naturelles ou synthétiques. Des techniciens de très haut niveau peuvent les guider ou les accompagner dans leur travail. A ce jour, plus de deux cents personnes — sculpteurs, peintres, graveurs, céramistes, tisserands, verriers, architectes, artistes du domaine des performances — ont créé une multitude d'objets (panneaux, tissus d'ameublement, vêtements, chaussures, sacs) avec un esprit de créativité particulièrement surprenant.

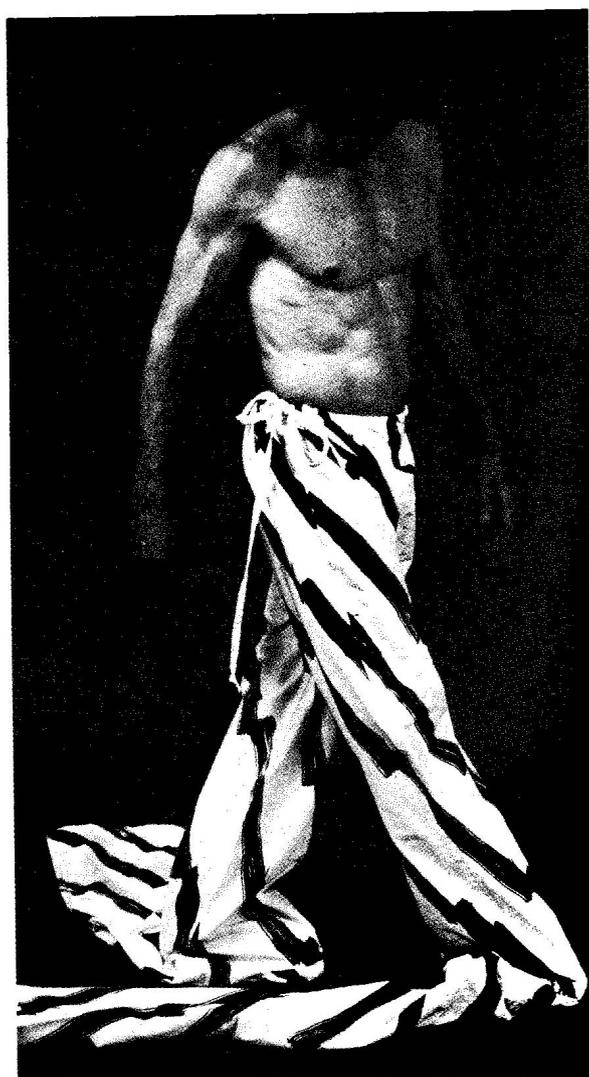
L'exposition, qui en a présenté les résultats de 1982 à 1984 dans différents musées et universités américains, intitulée « Art Mate-



Le Fabric Workshop en pleine action.



*Ci-dessus : Philip Maberry, « Environnement ». 1980
Ci-contre : Richard Tuttle, « Pants ». 1979*



rialized », a permis de suivre les expériences de Richard Tuttle, auteur d'un pyjama de performance, Philip Maberry, créateur d'un environnement d'objets insolites, Jun Kaneko qui a travaillé sur des sacs et des kimonos, Robert Morris, dont la housse de couette porte les stigmates imprimés de la guerre atomique, et surtout de constater combien les peintres américains du « Pattern painting », tels Miriam Schapiro, Robert Kushner ou Betty Woodman, ont parfaitement su maîtriser le langage du tissu. Sans oublier les chemises de Roy Lichtenstein et de Claire Zeisler qui devraient stimuler plus d'un créateur de dessins.

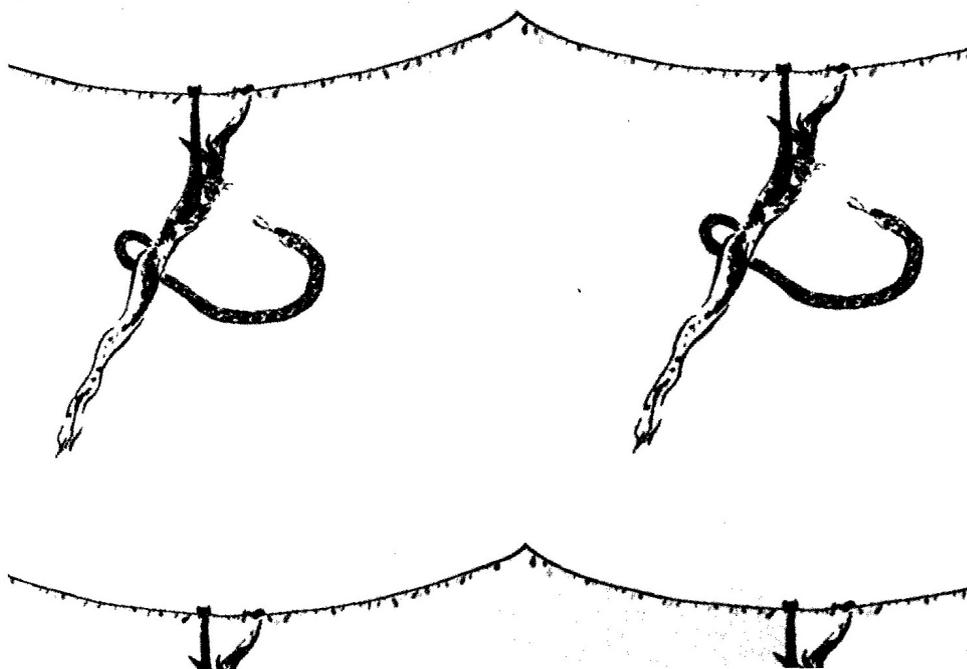
Expérience qui continue de se poursuivre avec acharnement et dont les créateurs européens devraient profiter en écrivant 205 Mulberry Street New York N.Y. 10012 (tél. [212] 219.0214) pour envoyer un dossier. Les stages étant rémunérés, mais s'accompagnant de l'abandon de tous les droits d'auteur à l'association.

Bien entendu, il s'agit pour la plupart de pièces uniques ou de petites séries. Mais qui dit esprit de création dit aussi recherche en liberté et changement du regard. Qui mieux que des étrangers au textile imprimé peuvent libérer un domaine où l'académisme est une religion d'Etat ?

Deuxième exemple, plus proche de nous, cette Biennale Vehta déjà évoquée.

Relisons le communiqué de W. Van Den Bussche sur ce sujet : « *"Flanders Textiles"* tend à mettre en évidence les possibilités de collaboration entre les artistes et l'industrie textile. Ce n'est que dans les années 60, sous l'influence des pays scandinaves, que le design textile était de nouveau estimé à sa juste valeur. Sans doute la régression de ce secteur en Flandres est-elle imputable à l'attachement anachronique à des patrons très désuets et à des motifs surannés. Afin de remédier à cet état de choses, un certain nombre de jeunes artistes — principalement des peintres — se sont récemment penchés sur le problème. En ce qui concerne le projet à proprement parler, l'on partit de l'idée que le langage plastique devait évoluer, étant entendu — et ce fut là notre principe général — que ce langage devait rester subordonné à la fonction de l'étoffe.

Nous avons adopté comme second principe qu'il ne pouvait s'agir ici d'une simple redite de l'œuvre peinte. Quelle que soit sa qualité, une reproduction de tableau n'a nulle valeur créatrice ou artistique. Il est étonnant de constater que ce sont les artistes aux démarches les plus picturales qui ont obtenu les meilleurs résultats, alors que d'autres, pourtant confrontés presque quotidiennement au textile, sont restés dans les limites des applications traditionnelles existantes. »



Tissu de Philippe Bouttens.

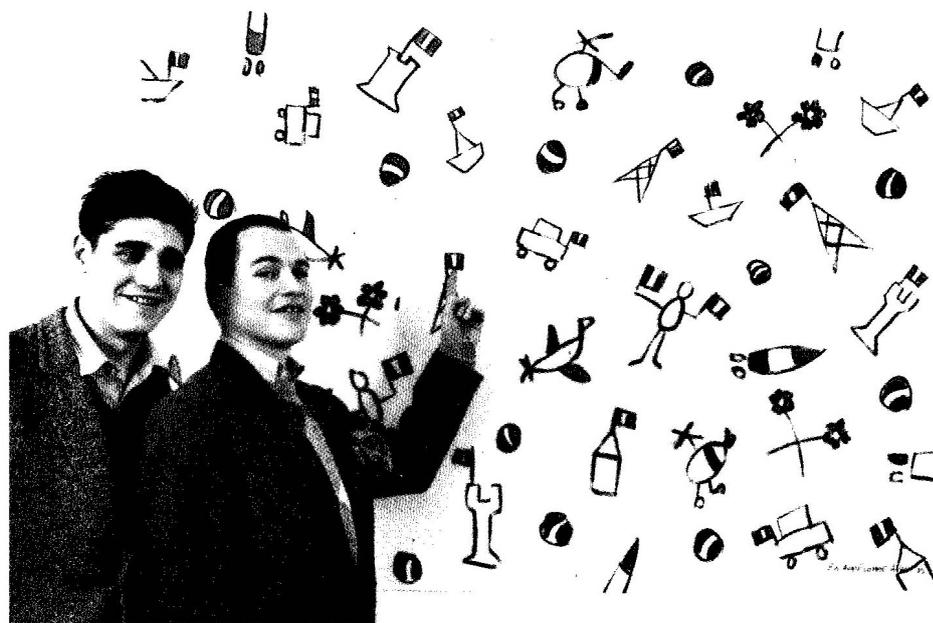
Tissu de Yvan Theys. Photo Willy Dé.



Constatation importante que l'on pourrait nuancer puisque les projets de Marc Van Hoe et Veerle Rouquart, très nordiques d'inspiration, présentent, en raison même de l'habitude que ces artistes ont de la création textile, une incontestable maîtrise de l'enchaînement des motifs. Mais qui peut nier que les pistolets de Franky Deconinck ou les diables de Philippe Bouttens témoignent d'un apport humoristique rare en tissu jacquard ou en velours ?

Troisième exemple : l'opération Boussac. Idée commune et bien à l'ordre du jour en France : rapprocher l'art et l'industrie. Gérard Hinsinger lançait chez Li Edelkoort en janvier dernier une collection « Impression et peinture ». Deux mois plus tard, la société présentait à Première Vision neuf essais sur tissus « fidèlement » transcrits à partir des œuvres de François Boisrond, Nadine Boisseau, En avant comme avant, Ange Leccia, Scott Neary, Peter Peereboom, Guela Tsouladzé, Philippe Waty et Miguel-Ange Yrazazabal.

Partie intégrante de la collection Tissus Boussac été 1986, cette suite de propositions pose cependant un certain nombre de questions. On ne saurait être d'accord avec le choix de tous ces artistes, même s'ils sont moins connus que les grands noms que nous évoquons à propos de Lyon. Leur liaison avec la mode est patente, ils font partie de ces peintres poussés par le vent du marché qui fait de la peinture — peut-être pour la première fois de son histoire — un véritable domaine de communication immédiate. Publicité, mode et art confondus dans un besoin de consommation immédiate. Ce qui peut être un défaut en matière d'arts plastiques est certes une présomption de qualité pour le tissu mode. Mais beaucoup d'entre eux n'ont en rien fait œuvre originale, transposable au tissu. Des peintres intéressants comme Nadine Boisseau ou Scott Neary ont donné des collages ou des tableaux qui ont dû poser des problèmes d'adaptation assez insolubles, sauf à pratiquer une pure et simple reproduction en chromo. Par contre, Peter Peereboom, En avant comme avant ou Ange Leccia rejoignent parfaitement l'esprit de l'impression textile sans perdre leur propre personnalité humoristique ou gestuelle. La plus grande qualité de cette démarche réside sans doute dans le fait que ces tissus ne sont pas destinés à une production haut-de-gamme, mais aux tissus populaires. Si « la peinture quitte le musée pour respirer l'air de la rue », ce qui est bien, a priori, elle aura peut-être surtout attiré l'attention du milieu professionnel et permis aux dessinateurs de suivre d'autres chemins. Atten-



Page de gauche, de haut en bas : Peter Peereboom, En avant comme avant et Ange Leccia, pour les tissus Boussac. Été 1986.

çons cependant le résultat des ventes pour mesurer l'impact réel de ce souhait exprimé par le communiqué de presse. A ces trois exemples, il faudrait ajouter ceux que le salon Indigo présentait cette année : un foulard d'Eliakim, les dessins sponsorisés par le Syndicat de l'Impression et l'opération lancée par le Centre Art et Industrie pour faire connaître les possibilités du système informatique Abyssa au service des créateurs.

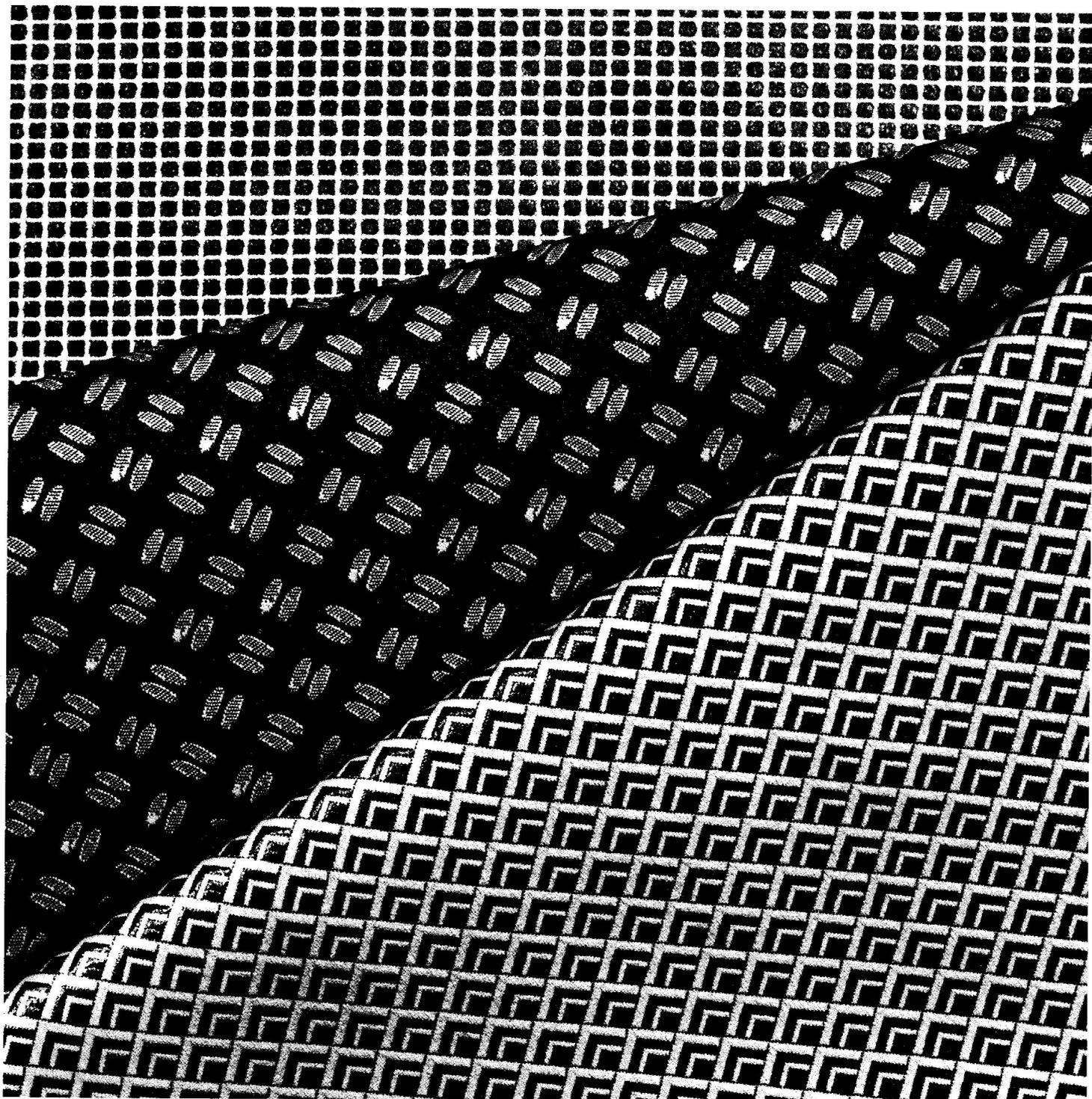
Entreprise très sympathique conduite par Philippe Dujardin et Bernard Morille, mais qui a sans doute un peu souffert d'un man-

que de moyens, de temps, et surtout d'une présentation réellement convaincante. Quant à convaincre — et la réussite du travail de collaboration avec les établissements Dewitte Lietaer et Michel méritaient une démonstration éclatante — il faut savoir aller jusqu'au bout.

« La composition de l'équipe de création n'était certes pas l'effet du hasard ; trois créateurs dessinateurs textile, habitués à l'industrie et à ses contraintes, y ont rencontré deux dessinateurs qui exposent pour la première fois à Indigo et qui sont venus au textile par l'image informatique, domaine

dans lequel ils ont déjà acquis une certaine expérience. Quant au sixième créateur de l'équipe, il vient d'un domaine de l'expression textile particulier : la tapisserie. La remise en cause provoquée par la diversité de cette composition a été, en elle-même, une source de richesse », nous apprend le communiqué de presse et c'est bien là que réside l'intérêt d'une telle rencontre. Car enfin, si l'avenir se dessine dans les exemples précédents, chacun possède ses limites : à New York, l'ouverture artistique à tous les domaines est fondamentale, mais l'application industrielle trop loin-

Yves Gonnet. Tissus d'ameublement. Photo Cathy Carver.



taine. A Vichte, la limite réside dans un manque de confrontation entre les artistes. Chez Boussac, on regarde trop la peinture sans penser aux croisements possibles avec les autres arts et aux spécificités du langage textile.

Pour le Centre Art et Industrie, le cocktail était bien dosé et en même temps explosif comme il est nécessaire. Mais il aura entraîné une explosion un peu trop confidentielle, et dont on attend les suites avec impatience...

Puisque l'on parle de cocktail bien dosé, on ne saurait oublier que des bilans de la création textile industrielle auraient besoin d'être organisés en Europe à l'égal de ce que les Etats-Unis ou le Canada ont entrepris ces derniers mois.

Un seul exemple pour terminer sur ce point : « Textiles for the eighties » organisé au Rhode Island School of Design au début de cette année. Les noms additionnés de Gretchen Bellinger, Junichi Arai, Carolyn Ray, Yves Gonnet, Sheila Hicks ou Jack

Lenor Larsen n'appellent aucune critique. Leurs créations ne sont ni trop picturales, ni trop appliquées. Elles sont à un juste point d'équilibre.

Une grande exposition de toutes les expériences de créations industrielles du monde entier, serait sans doute le meilleur bilan d'aujourd'hui et le meilleur espoir pour demain.

Michel Thomas

Junichi Arai. Tissu expérimental. Photo Cathy Carver



Fibres Art 85, réponses au visiteur inconnu



Michel Thomas, commissaire de l'exposition « Fibres Art 85 », et Véra Szekely, qui en a réalisé la mise en espace, devant la maquette d'implantation. Photo Colette Save - L'Atelier des Métiers d'Art.

Il est normal de répondre aux questions. Pourquoi un titre aussi intrigant ? Les lecteurs de *Textile/Art* ne représentent certes pas le grand public, mais ils se posent en partie des questions voisines de lui. Fibres Art 85, est-ce un tournant ? Une nouvelle étape ?

Cette exposition ne souhaite pas défendre une nouvelle école artistique, mais simplement réunir des artistes dont la sensibilité s'exprime au travers du tissu, des matériaux souples, des fibres. Certains se disent peintres, d'autres se disent sculpteurs, certains aiment que l'on reconnaisse leur itinéraire à partir de la tapisserie tissée. Pour désigner leurs œuvres, on a créé dans les années soixante le terme de « nouvelle tapisserie », indiquant ainsi qu'elles s'opposaient à la tapisserie des peintres-cartonniers. Dans les années soixante-dix, on a évoqué le terme d'art textile, pour indiquer que les artistes renouaient avec l'ensemble des techniques, des traditions

et des concepts — aussi bien occidentaux qu'extra-occidentaux — faisant référence au langage du tissu. Aujourd'hui, le terme de Fibres Art (fiberart dans les pays anglo-saxons) élargit le propos à tous les matériaux fibreux naturels : tiges, herbes, papier, feutre, ou ceux issus de l'industrie textile (néoprène, films synthétiques).

Réconciliation des gestes les plus primitifs, les plus anciens, et des technologies récentes.

À petite ou à très grande échelle, les œuvres de cette exposition possèdent certes un rapport sensible et prédominant à la matière, mais elles présentent aussi un rapport plus universel au monde : l'espace historique ou sidéral, le temps, les paysages, la couleur.

Elles dialoguent entre elles, mais évitent au propos de s'enfermer dans un seul contenu matériologique.

Au-delà des intentions d'un commissaire d'exposition, résonne la petite phrase d'une

des artistes, Gyongy Laky ! « *Ce n'est pas la pierre, ce n'est pas le marbre. C'est vivant, ça change, ça disparaît.* »

M. Thomas

Fibres Art 85. Musée des Arts Décoratifs, Paris. 13 septembre - 12 novembre.

Quarante ans de tapisserie



Photo Nadia Prete.

T/A — C'est vous qui avez défendu la tapisserie contemporaine après guerre. C'est grâce à vous qu'elle a eu un essor aussi important. Je voudrais que vous me racontiez votre amour, votre enthousiasme pour elle.

D.M. — Attention ! Oui, j'ai « défendu », comme vous dites la tapisserie contemporaine en tant qu'animatrice, simple « agent de liaison » entre les artistes, les liçiers et les amateurs alors inexistant dans ce domaine, mais les artistes et certains liçiers d'Aubusson m'ont, en dehors du fait qu'ils étaient les créateurs et les réalisateurs des œuvres, aidée dans ma tâche. En tous cas, je suis heureuse que vous ayez prononcé le mot « amour ». Pour moi, c'est le moteur principal, la qualité essentielle pour toute personne qui veut promouvoir l'art. En réalité, je voulais m'occuper d'une galerie de peinture. J'ignorais qu'il y avait, en préparation, un plan de renaissance de la tapisserie en France. J'ai rencontré l'architecte André Lurçat avant la fin de la guerre. Il m'a suggéré de m'intéresser à la tapisserie plutôt qu'à la peinture. « Là il n'y a aucune galerie, le marché n'existe pas, m'a-t-il dit, vous serez la seule. » J'ai rencontré Jean Lurçat, fin 1944, chez Jeanne Bucher qui avait une galerie boulevard Montparnasse. Dès la fin de la guerre, nous avons commencé à montrer et à essayer de vendre des tapisseries de Lurçat, Saint-Saëns, Picart-le-Doux, Coutaud, Gromaire, Dom Robert, et de plus jeunes comme Gui-

gnebert, Lagrange, Wogensky et Robert Henry. Les tapisseries étaient faciles à transporter et à accrocher. Le moindre mur devient somptueux avec une tapisserie. La première exposition s'est faite en Bourgogne chez une amie. Nous n'avons pas vendu, mais il y a eu de nombreux articles de presse. Puis à Bordeaux, chez le décorateur Pernod, nous avons exposé quinze tapisseries et j'ai vendu, pour la première fois, trois tapisseries. Il faut dire que c'est le public qui a été notre mécène.

T/A — C'était des amateurs d'Art Contemporain ?

D.M. — Oui, certes, mais ce n'était pas des collectionneurs de tableaux. La tapisserie s'intègre difficilement dans un lieu où il y a beaucoup de tableaux. Notre clientèle était faite, en partie, de gens qui ne s'intéressaient pas toujours à l'art contemporain. Ils acceptaient des audaces en tapisserie qu'ils n'auraient pas acceptés en peinture. De même, le public admit plus facilement, dans cet art décoratif, une expression abstraite. La tapisserie ne se vend d'ailleurs pas tout à fait comme la peinture : il faut l'essayer chez les acheteurs, elle doit s'inclure dans un intérieur ou un bâtiment. Dans ce dernier cas, et c'est ce que souhaitent le plus les créateurs, cela se traduit par une commande spéciale.

T/A — Quelles sont les raisons, qui, à votre avis, portent le public vers la tapisserie ?

D.M. — Dans le subconscient des Français, il y a des souvenirs de tapisserie. Incontes-

Interview de Denise Majorel, ancienne directrice de la galerie La Demeure, et commissaire de l'exposition « La tapisserie en France 1945-1985 ».

tablement, le métier, le tissage jouent aussi dans cette attirance. Quand nous faisons des expositions à l'étranger, nous rencontrons cette même fascination pour la laine et la beauté du tissage. Avec la froideur de l'architecture contemporaine, un art chaleureux devrait trouver sa place.

T/A — Vous ne croyez pas que ceci est une idée belle et juste, mais que les acheteurs, à part pour les bâtiments publics, ne vivaient pas dans des intérieurs vastes et modernes.

D.M. — C'est vrai. Il ne faut pas oublier que tous ces artistes étaient attirés par l'art mural. Ils rêvaient tous de réaliser de grandes surfaces. Ils pensaient que le rôle de la tapisserie était d'être monumentale, mais encore fallait-il redonner le goût de la tapisserie au public et « alimenter » les ateliers de tissage. C'est la raison pour laquelle il fallait d'abord faire des petites et moyennes tapisseries. Quand nous avons commencé, la presse nous a beaucoup aidés, ainsi que le gouvernement français, en organisant des expositions qui servaient d'excellente propagande artistique. Il faut retenir particulièrement la grande exposition qui a eu lieu au Musée National d'Art Moderne en 1946, dont le Conservateur était Jean Cassou : « La tapisserie française du Moyen Âge à nos jours. » Jean Lurçat avait eu l'idée de demander d'exposer les tapisseries du patrimoine qui avaient été, avec toutes les autres œuvres d'art, mises à l'abri pendant la guerre, avant de les ren-



Jean Lurçat. « Hommage aux morts de la Résistance et de la déportation. Musée National d'Art Moderne, Paris. Photo Schmidlin.

voyer dans leurs lieux d'origine. Cette exposition a circulé pendant vingt ans dans de nombreux pays étrangers.

T/A — Cela a attiré de jeunes artistes ?

D.M. — Pas seulement des jeunes. La plupart des artistes, peintres et sculpteurs, de cette époque se sont intéressés à la tapisserie. Certains liciers ont aidé en prenant des risques. Dans l'exposition je souligne ce rôle des ateliers d'Aubusson. Il fut très important également que la galerie Denise René édite une collection de tapisseries. C'étaient pour nous une concurrence stimulante, la seule galerie de tableaux qui, sous l'impulsion de Vasarely, se soit intéressée à la tapisserie avec Sonia Delaunay, Le Corbusier, Seuphor, Herbin, etc. D'autres peintres tels que Braque, Picasso, Le Corbusier, Max Ernst, Estève, Lapicque, etc. ont, eux aussi, été attirés par cet art, mais, n'ayant ni le temps, ni parfois le désir de réaliser des « cartons », une nouvelle catégorie d'artistes est née : celle « d'interprètes ». L'un des premiers fut Pierre Baudouin qui, en réalisant lui-même les cartons, établit une liaison avec les ateliers d'Aubusson et les artistes choisis par lui. Les autres interprètes : Plasse Lecaisne (avec une technique différente de celle d'Aubusson), J. de la Baume-Dürnbach et tous ceux qui suivirent étaient, de plus, liciers eux-mêmes.

T/A — Dans l'exposition il y a donc une partie rétrospective ?

D.M. — Une partie rétrospective qui part de 1945 avec les tous premiers, ceux qui faisaient partie de « l'Association des Peintres-Cartonniers de Tapisserie », et ceux qui sont restés indépendants se trouvant au rez-de-chaussée. Sur la mezzanine, construite spécialement, se trouvent justement ceux que je nomme les « interprètes » avec quelques-unes des œuvres qu'ils ont

traduites. Dans l'escalier, sont exposées les tapisseries monumentales qui viennent, pour la plupart, du Mobilier National. Au dernier étage, c'est la partie la plus contemporaine avec une grande proportion de créateurs qui tissent eux-mêmes leurs œuvres, à l'exemple des artistes des pays de l'Est, ou du Nord ou d'autres pays. Nous avons invité enfin quelques-uns des artistes étrangers qui ont eu des contacts privilégiés avec la France : Josep Grau-Garriga, Sheila Hicks, Jagoda Buic, Magdalena Abakanowicz, Maryn Varbanov, Olga de Amaral, Désirée Scholten.

T/A — Tous ces artistes sont passés dans votre galerie ?

D.M. — Peut-être (je n'ai pas compté) y a-t-il une majorité d'artistes qui ont été exposés à La Demeure. Cela me paraît logique, puisque La Demeure est la plus ancienne galerie de tapisseries, et que, par son action étendue et incessante, elle attirait de nombreux créateurs et amateurs de tapisseries de tous pays. Je peux vous dire, par contre, que plusieurs artistes attachés à La Demeure ne figurent pas dans cette exposition. C'est, vous vous en doutez, le Comité de Pilotage qui a fait son choix.

Il y a des œuvres en volume, d'autres planes. Un retour au mur s'annonce nettement en ce moment. Il y a à peu près autant d'œuvres planes qu'en volume dans la partie la plus contemporaine.

T/A — Est-ce là une question de marché ?

D.M. — Peut-être. Ou une question de bon sens, ou une question pratique. Ça n'a rien à voir avec la valeur artistique d'une œuvre, mais la tapisserie en volume est extrêmement difficile à transporter, à entreposer, à accrocher. Or, (je parle là en marchande) dans une galerie il est réellement difficile de montrer, donc de vendre des

œuvres en volume.

T/A — Vous êtes restée, dans votre exposition, avec des œuvres uniquement tissées ?

D.M. — Pour qu'un langage soit clair, il faut que les mots aient un sens étroit. Le mot tapisserie exprime depuis toujours ce qui est tissé. Par ailleurs, le fait qu'il y ait deux expositions m'a imposé cette frontière. Il y aura d'ailleurs des artistes qui exposeront dans les deux puisque certains créent à la fois des œuvres tissées et non tissées.

T/A — Vous avez eu du mal à faire la sélection dans les jeunes ?

D.M. — Oui, un choix est toujours difficile et contestable.

T/A — Vous en avez sélectionné combien ?

D.M. — Quarante-vingt-dix-huit dont une quarantaine de jeunes.

Propos recueillis par Nadia Prete

La tapisserie en France 1945-1985. Ecole des Beaux-Arts, Paris. 13 septembre - 31 octobre.

Vera Szekely

T/A — J'aimerais que tu me parles du montage, à partir d'éléments de base, de chacun de tes travaux. Les conçois-tu comme tu concevrais une architecture ?

V.S. — Non, pas du tout. Je me suis aperçu que tout ce qui existe est fait d'éléments simples, en relation ou non les uns avec les autres. Dans la nature, ils sont présents comme poussent dans un champ de blé les épis. Ensemble ils forment une masse. Le désert est fait de grains de sable, la rue est faite d'individus qui forment une population. Ils s'articulent, communiquent entre eux, font un tissu. Ce problème des éléments et de leur structuration m'intéresse. Le textile, lui, ne m'intéresse que dans la mesure où il est fait de façon semblable, de fibres mêlées ensemble.

T/A — As-tu déjà pensé à tisser ?

V.S. — Non, le textile est une des images de cette métaphore dont on vient de parler.

T/A — Est-ce que tu essaies de retrouver des structures déjà existantes dans la nature ?

V.S. — Non. Je ne réfléchis pas avant, je tripe les matériaux. Je touche des choses et je cherche ce qu'elles peuvent dire, sans concept préalable. Ce que je vais faire en plaçant côte à côte et en accumulant des cônes de feutre empalés sur des piquets de bois, c'est un tissu de douleurs, une image de la cruauté à laquelle sont assujettis des milliers de personnes.

T/A — Pourtant, la référence politique est rare dans ton travail ?

V.S. — Pas tant que cela. J'ai fait des installations en Hongrie à l'aide de deux cent cinquante troncs d'arbres boulonnés qui représentent la lutte entre des forces. Je regarde, je suis concernée comme chacun de nous tous, et j'exprime ce qui a fait impact sur moi.

T/A — Avec les chapeaux de feutre, il y a une référence à l'humain immédiate.

V.S. — Certainement. Je te dis que pierres, arbres, humains subissent les mêmes cadences et les mêmes contraintes. De toute façon, je suis celle qui observe avec une certaine émotion. Cela n'a rien à voir avec une position esthétique.

T/A — Le choix des matériaux aux couleurs neutres est une volonté de mettre en avant la structure et non la couleur ?

V.S. — Ce n'est pas une volonté, je ne suis pas coloriste, ni peintre. Je suis une graphiste qui s'aventure dans l'espace à l'aide de matériaux naturels.

T/A — Tu fais un choix de matériaux naturels, feutre, bois, corde, plutôt que synthétiques, plastique ou aluminium ?

V.S. — C'est presque un atavisme. Je viens d'un pays pauvre, les Carpates, où l'on vit



Photo Per Bergström.

dans le bois et l'on s'habille dans le feutre. Le feutre n'est pas un beau matériau, comme on dit. Il a l'air joli, mais il est mort, archi mort. En le mettant en tension, je lui donne une certaine vie, car je déteste l'inertie dans tous les sens du terme.

T/A — Je me souviens d'avoir ressenti les grands feutres comme des peaux, des peaux d'éléphant. Maintenant tu appelles le travail que tu as fait avec des petits carrés du même feutre « épiderme » ?

V.S. — Après avoir fait des grandes sculptures éphémères, je me suis dit, voyons ce que j'ai à dire quand je m'impose une discipline. Si les objets sont grands, à l'échelle de mon corps, je suis très à l'aise, aussi les éléments de cette expérience je les ai choisis petits, trente-cinq centimètres sur trente-cinq, pour voir jusqu'où va la variation. J'ai

fait des coutures, j'ai piqué des épingles, j'ai fait des entailles et la forme s'est modifiée, j'ai fait des brûlures, des tensions, des découpages et des constructions.

T/A — Le carré de trente-cinq centimètres de côté est-il une contrainte, parce que traiter dynamisme et mouvement avec une telle dimension et une telle structure, c'est déjà trop stable pour cette recherche ?

V.S. — Ce n'est pas ça. C'est comme un papier blanc et se dire, voyons est-ce que j'ai à dire quelque chose ? et comment ?

T/A — Quelque chose à dire par rapport à la matière et non la structure ?

V.S. — Pas seulement, l'épiderme, c'est aussi l'espace. La relation du corps humain avec l'espace est un programme énorme.

T/A — C'est pourquoi tu travailles en manipulant. Ta réflexion passe d'abord par ton



Photo Jean-Yves Cousseau.

corps avant d'être un concept ?

V.S. — Absolument. Je suis incapable de dire : je vais faire, et de le justifier avant d'avoir vécu quelque chose. Paul Klee a dit : « *Il faut être un outil conscient.* » D'abord je suis un outil, ensuite je suis consciente.

T/A — Le choix des matériaux se fait aussi par des manipulations, des rencontres ?

V.S. — Des rencontres au moment précis. Des « *hasards objectifs* », comme dit Breton. Je ne sais pas ce que je vais dire tant que je n'ai pas le matériau. Au moment où je le trouve commence un dialogue silencieux.

T/A — Tu n'as jamais conçu un matériau ?

V.S. — Non.

T/A — Et celui des voiles, tu l'as recherché ?

V.S. — Il était là, par hasard. Un jour mon fils voulait faire un plafond dans une grange, finalement il a changé d'idée, il l'a fait avec autre chose et j'étais revenue avec cinquante mètres de toile. J'ai fait ces éléments qui servaient l'apesanteur, la mobilité, dans un moment où moi j'étais collée au sol, à la suite d'un accident.

T/A — Ce sont des espaces de liberté d'avoir des structures extensibles à l'infini ?

V.S. — Elles ont une poussée organique. A un certain moment je m'arrête, personne ne peut définir quand. C'est moi qui le sens.

T/A — La structure est toujours terminée et

il est toujours possible de la continuer ?

V.S. — Oui. Le lieu où je me trouve a une importance déterminante.

T/A — Pourrais-tu faire des œuvres fixes qui ne pourraient pas évoluer ?

V.S. — Je n'en sais rien. Peut-être. C'est absurde d'essayer de le dire.

T/A — Le mouvement a toujours fait partie de ton travail ?

V.S. — Le mouvement a toujours fait partie de mon existence.

T/A — Pour toi il est important de pouvoir mettre en évidence le lien qui relie les éléments.

V.S. — Le lien est aussi important que l'élément même. Il peut être négatif quand il est un attachement abusif, il peut, par contre, être extrêmement positif, sinon on ne pourrait pas construire. Chaque chose est comme ça, c'est la mesure qui en décide.

T/A — Le côté négatif n'apparaît pas dans ton travail. Tu as un regard positif ?

V.S. — J'ai fait cependant, en 1976, une série de boîtes noires sur les nœuds, qui était un cri d'alarme contre l'attachement, le ligotage.

T/A — Ainsi les boîtes c'est autre chose ?

V.S. — Ce sont des espaces éclatés. L'espace de la boîte duquel tout sort, rien ne reste enfermé. Moi je ne peux pas rester dans des boîtes. Un livre va sortir, à la même date que l'exposition, qui s'appelle

« Petites leçons des choses », dans lequel il y a mes textes, et des photos de Coussot aux Editions de Royaumont. Il y a justement un texte sur la boîte, que j'ai écrit, disant qu'il faut faire tout son possible pour sortir des boîtes, même si on se retrouve dans une autre. Les lieux sont semblables, mais non identiques. Alors...

T/A — Les textes que tu as faits sont des textes sur ton travail ?

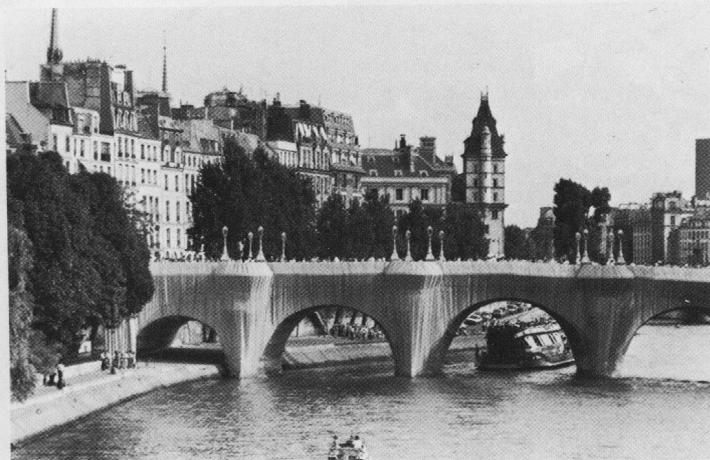
V.S. — Pas du tout. Des textes que je vis. On pourrait les dire « poétiques ».

T/A — Tu participes à l'exposition « Fibres Art 85 » en faisant le montage de celle-ci. Considères-tu que faire l'installation des œuvres des autres fait partie intégrante de ton travail ?

V.S. — Je connais le travail de chacun. On a mis au point un système qui n'est pas habituel. C'est-à-dire que je monte cette exposition comme je monte mes propres expositions. Il faut que les artistes connaissent aussi mon travail. J'avais une connaissance du lieu et j'ai eu une pensée, comme un fil conducteur de cette manifestation. Je l'avais expliqué à chacun des participants et je leur avais demandé un projet et une maquette sommaire dans cette optique. Rien est séparé, il n'y a pas de cimaises. Ceci était une condition qu'il fallait accepter.

Propos recueillis par Nadia Prete

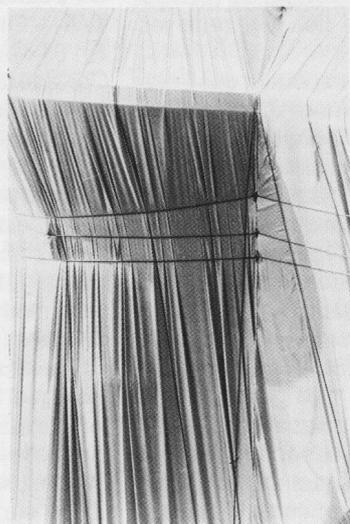
Les Parisiens emballés par le Pont-Neuf



Et quand nous disons « les Parisiens », c'est faire peu de cas des nombreux touristes qui ont trouvé là une occasion de pratiquer un de nos sports nationaux, faire le badaud. Cela faisait longtemps qu'on n'avait pas eu un événement aussi savoureux à se mettre sous la dent. De plus un mois de septembre exceptionnellement beau a fait se retrouver tout le monde aux pieds d'Henri IV pour admirer le plus vieux pont de Paris (malgré son nom) habillé par Christo d'une épaisse toile de nylon beige doré, luisant doucement sous le soleil. De charmants jeunes gens en jogging turquoise en distribuaient des morceaux en souvenir, comme les mariées le font avec leur voile. Ils distribuaient aussi des petits papiers racontant la vie de Christo, et expliquant le financement de « l'emballage », coupant ainsi court aux réflexions acerbes (un autre sport national), du genre « *c'est avec nos sous qu'on fait tout ça ?* » Rassurés sur ce point, les Parisiens ont donc pu se laisser aller et ont savouré pleinement ce bonheur esthétique qu'est l'art contemporain quand il quitte ses chapelles...

Reyhanat Kitabgi

Photos Nadia Prete et Michel Thomas



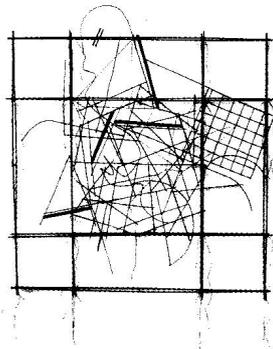
Les arpenteurs de l'utopie

En art, deux, Francis Limerat et Jean-Pierre Vielfaure, à montrer leur travail en forme de parcours imaginaire. Ils dessinent, inventent de nouveaux lieux, dressent une nouvelle cartographie de leur voyage en peinture et en sculpture de bois assemblés. Des cartes prêtées par le Musée de Chartres apportent une partie référentielle à cette exposition qui se tiendra du 5 novembre au 17 décembre au CAC de Corbeil.

Le texte de Gilbert Lascault mène une réflexion par un parcours à travers des références littéraires multiples et sert de pivot au livre-catalogue édité à cette occasion. Quelques citations vous feront-elles le goût de lire le livre et d'entreprendre un voyage dans la peinture Sud ?

Dans **Le Château** de Franz Kafka, K, le principal personnage, est un arpenteur. Ou plutôt il se présente comme arpenteur, mais il ne mesurera rien dans la région située au pied du château. Le maire du village tolère sa présence tout en le souhaitant inactif : « Vous êtes engagé comme arpenteur, mais que vous le dites, mais malheureusement nous n'avons pas besoin d'un arpenteur. Les limites de nos terrains cadastrés sont toutes tracées, tout est cadastré fort régulièrement. Il ne se produit guère de changement de propriétaire ; quant à nos petites disputes au sujet des limites, nous les liquidons en famille. Que ferions-nous dans ces conditions d'un arpenteur ? »

Francis Limerat s'invente des lieux, une Chine imaginaire, des terrains imaginés, des "parcs de signes". Il n'a jamais vu la Mélanésie et pourtant il la peint. Sans mémoire, il en invente les détails : comme il l'écrit, il "met l'Amérique" en cartes. L'une de ses œuvres de



Francis Limerat. « Ronglab. » 1984.

1977 se nomme **L'exercice de la dérive**. Et sans doute faut-il toujours, quand on pense et rêve aux voyages, mettre en évidence cette notion de dérive.

« Tantôt la carte naît du voyage ; tantôt l'errance naît de la carte ; tantôt la carte est le territoire même où le regard rêve un périple. De toute manière, voyageur immobile ou perpétuel nomade, chacun (ou presque) rêve pour se dépayser, ou bien circule pour s'offrir de nouveaux songes. Des noms se lisent sur les cartes ou sont inventés. Des scènes, des images, des ébauches de récits sont éveillés par ces noms, par leurs sonorités. Ce que suggèrent les titres de certaines toiles de Jean-Pierre Vielfaure. »

« A la fin du voyage vous seriez parfois déçus. Vous auriez le sentiment d'être passés à côté du plus intéressant, d'être allés trop vite, de n'avoir pas regardé là où il fallait. Etre déçu du voyage ; cela aussi fait partie du voyage. Et cette déception même est peut-être l'une des raisons qui nous



Jean-Pierre Vielfaure. Série « Parcours pour une Odyssée arctique, traces N° 6 - 1984. Photo Pierre Gorez.

poussent vers de nouveaux rivages. »

Les arpenteurs de l'utopie. Centre Culturel Pablo Neruda, Corbeil, 5 novembre — 16 décembre. Vernissage le 23 novembre.

Le catalogue de l'exposition comprend

cinquante-six pages sur un format de 21 x 22 cm à l'italienne, avec six photos en couleurs et cinquante-quatre en noir. Son prix est de 100 F. **Vous pouvez y souscrire pour la somme de 80 F plus 5 F de frais d'envoi à Textile Art 3, rue Félix-Faure, 75015 Paris, et ce jusqu'au 5 novembre inclus.**

A Paris, au Musée du Donjon exposition de tapisseries contemporaines de **Michèle Delaunay** du 22 novembre au 17 décembre.

La maison des Métiers d'Art Français du Centre Sud, l'Union Française des Designers Industriels et le Syndicat National des stylistes industriels se sont réunis pour créer l'ARAC qui développe la conception Assistée en trois dimensions (micro) ordinateurs pour le design et la création (CAO System) **Les stages de CAO System** pour le quatrième trimestre 85 intéressent les créateurs en métiers d'art (23-27 septembre), les designers industriels (1-15 octobre), les stylistes industriels (1-15 octobre), les architectes (4-8 novembre), les graphistes (1-15 novembre).

Pour plus renseignements : ARFO Création, 11, place Satonay, 69201 Lyon Cedex 03.

A l'occasion de l'opération La ruée vers l'art, le **Musée des tapisseries d'Aix-en-Provence** organise « Ariane 85 » pour mieux faire connaître ses collections. Pour tous renseignements : tél. : 21.05.78 au Pavillon de Vendôme, 13, rue de la Molle, 13100 Aix-en-Provence.

1^{er} grand prix national de création de tapisseries contemporaines. Ouvert à tous les créateurs, en toute liberté d'expression. Afin de susciter un essor de la tapisserie tissée contemporaine, six fabricants passionnés de création artistique unissent leurs efforts au sein de l'association « Tapisseries des Hauts de France ». Date limite d'inscription : 30 novembre 1985, date de remise des œuvres : 31 janvier 1986. Renseignements et règlement du concours : Tapisseries des Hauts de France, C.A.I. Place Charles et Albert Roussel, 59200 Tourcoing. Tél. : (20) 24.46.10.

La quatrième triennale des textiles nordiques, une exposition de tapisseries, de sculptures et d'autres expressions libres de textile circulera au Danemark, Herning Art Museum (18 octobre — 1^{er} décembre), en Finlande, Tammerfors Art Museum, Tammerfors (8 mars — 6 avril) en Suède, Norrbotten Museum, Luleå (19 avril — 8 mai).

Dans le cadre de la grande manifestation **Europalia-Espagne** qui se déroulera d'octobre à fin décembre vous pourrez voir une rétrospective, « La tapisserie de Tournai en Espagne (XV^e et XVI^e siècle) » et la tapisserie en Espagne aujourd'hui, « Espace/Création textile ». Lors d'un colloque sur la création textile, les artistes espagnols participant à cette exposition présenteront leurs travaux le dimanche 6 octobre.

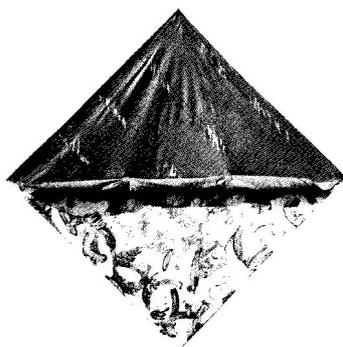
A la galerie Filambule, à Lausanne, novembre, Pierrette Gonseth-Favre qui réalise des tapisseries gravitant autour du corps ; du 4 au 31 décembre une expo collective de fin d'année

La seconde Biennale Internationale de Création Textile à l'Abbaye d'Ouville 76760 Yerville, a pour thème cette année **Toile et mouvement**. Un nombre restreint d'artistes a été choisi pour cette exposition qui durera du 30 novembre au 5 janvier 1986.

Le musée Savaria de Szombathely accueillera du 20 juin au 1^{er} octobre 1986 la **6^e Biennale internationale de mini-textiles**. Les dossiers de candidature peuvent être demandés dès maintenant au Savaria Museum H 9701 Szombathely Kisfaludy U 9 Pf 14, Hongrie. Date limite d'inscription 1^{er} février 1986.

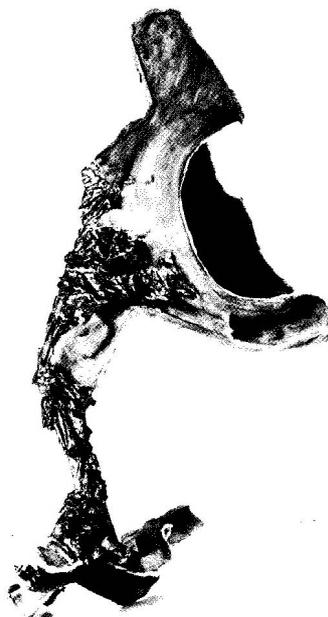
Textile-Zones ou les marges du textile

Construite en cinq volets, étendue sur six lieux dans et autour de Mulhouse, cette exposition permet la rencontre d'artistes français et étrangers dans une région qui a vocation européenne. Conçue par Jean-Claude Altoe et Bernard Chevassu pour le Carrefour de la Création Contemporaine, elle est la quatrième manifestation de celui-ci. Emanant d'un vœu collectif d'artistes et d'amateurs d'art issus de nombreuses associations qui ont un passé culturel important dans la région, le Carrefour de la Création Contemporaine/Alsace a pour but l'implantation d'un centre d'art contemporain à vocation régionale et européenne à Strasbourg. Préfiguration des expositions qui seraient celles de ce centre, Textile-Zones est le lieu où se rencontrent peintures, sculptures, photographies, œuvres de papier au-delà du concret du textile pour privilégier le concept lui-même. Parler de zone, c'est insister sur une sensibilisation aux matériaux souples autant dans le quotidien et l'imaginaire que dans un rapport à la structure textile. Une trentaine d'artistes privilégiant chacun une sensibilité particulière au



Joël Desbouisges.
« Losange-peinture. » 1985.

monde textile couvriront les lieux de la ville. Ainsi peintures et sculptures seront exposées au Musée de l'Impression sur Etoffes, photographies à l'école des Beaux-Arts, papier au centre d'animation culturel, neuves inventions de Jacky Garnier à la Maison de la Céramique et des travaux d'ateliers à Illzach. « En somme Textile-Zones à Mulhouse, dans une ville qui fut et est encore intimement liée à l'histoire de



Pierre Besson. Sculpture.

l'industrie textile, permettra sans doute de mieux saisir de quelle manière la création artistique contemporaine s'inscrit dans le champs beaucoup plus vaste de la culture humaine. »

Textile-Zones. Mulhouse, du 5 au 31 octobre.

Evelyn Ortlieb

Evelyn Ortlieb abandonne il y a plusieurs années la toile tendue sur châssis sur laquelle elle travaillait des paysages abstraits par des pâtes, des couches de matière de ton beige pour travailler directement la matière même de la toile. Celle-ci n'était plus support mais sujet même de sa peinture au point que le vécu de la toile, ses inscriptions déjà présentes servaient l'inspiration d'Evelyn Ortlieb dans ses constructions. Des toiles de bâche, des sacs postaux convenaient bien à ce travail épuré. En fait, le changement ne fut pas brutal. Le regard reste le même si le sujet a évolué vers une matérialité plus directe. La peinture surréelle piègeait des morceaux de mur, rendait la merveilleuse source d'inspiration qu'ils sont toujours à un imaginaire ouvert à la réalité ordinaire des choses pour atteindre une profondeur intérieure, celle de l'humain, de la conscience et du combat interne. On hésite pour le travail actuel entre dire qu'il est plus calme, plus orthogonal, plus assis, comme si les fissures étaient abandonnées au profit de la recherche d'équilibre ou dire qu'au contraire il est plus agoussé par une froideur accrue, une unité de ton ou le noir domine. L'essentiel est atteint dans la matière, ponctuée par quelques signes spontanés, écriture de l'humain. Il y a un conflit entre la matière donnée telle qu'en elle-même et les traces de l'intervention

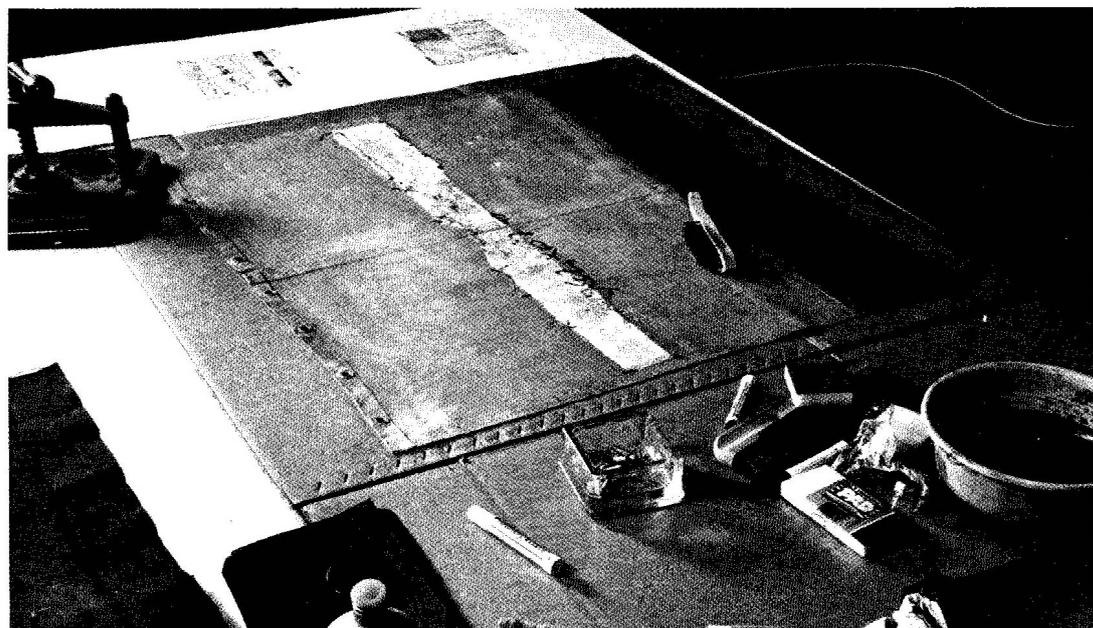


Photo Jacques Robert.

humaine, traitée essentiellement par des écritures. C'est la tentative d'un geste de liaison entre deux univers. Ces écritures, si elles ne signifient rien par leur texte, apparaissent toujours à la jonction de deux matières, d'une toile sur une autre ou de deux parties d'une œuvre quand elles sont jointes par un lien, car celui-ci est aussi écriture. Une matière, nouveau départ, est toujours à la base des recherches

d'Evelyn Ortlieb : bâche, carton, papier. C'est en explorant celle-ci, afin de découvrir ce qu'elle a d'essentiel et de dominant qu'apparaît la limite où l'humain peut agir. Parfois, il ne le peut plus et c'est elle qui domine et s'impose dans les œuvres les plus austères. La couleur est aussi la marque du mouvement. Des échappées vives ponctuent ainsi le déroulement de l'œuvre où dominent les couleurs terre. Dans les derniers travaux le blanc sur carton

ondulé s'oppose au noir de papier gondolé. Toujours un balancement dans lequel le geste humain, avec une volonté de discrétion, est celui de la griiture.

Nadia Prete

Evelyn Ortlieb exposera à la Galerie Jacquester à partir du 20 septembre et sur le stand de cette même galerie durant la FIAC.

Sauve qui peut... la mode !

Les présentations de mode ne sont plus un domaine réservé. De tous les horizons, les professionnels rameutent le grand public, ce grand public exclu de manifestations comme le Salon du Prêt à Porter, par exemple. On lui offre en compensation des expositions (La mode en direct au CCI), des défilés (Festival international de la mode), des tournées en province (Le train de la mode), et un salon (Art et industrie), où la mode se taille la part du lion. On peut se poser des questions sur les satisfactions que ce grand public va retirer de tout cela. C'est qu'il est de plus en plus averti... Les femmes, car c'est à elles, bien sûr, que l'on s'adresse en priorité, sont bien informées par les revues, qui ne se contentent plus de montrer des modèles, mais donnent aussi des informations pertinentes sur les créateurs et la création. Elles peuvent voir les vidéos des défilés des Tuileries dans les boutiques des créateurs dans les grands magasins. En province, les boutiques sont en général concentrées dans le même quartier, ce qui permet d'admirer une vitrine Girbaud en allant acheter son petit Gérard Pasquier. Il n'est pas jusqu'aux catalogues de VPC qui ne fassent pénétrer Elisabeth de Senneville ou Popy Moreni dans les plus humbles chaumières.

Une exposition comme « **La mode en direct** » ne peut donc que désappointer. Dans un lieu prestigieux comme le Centre Pompidou, on s'attend à voir une exposition prestigieuse, même si elle n'a pour but que de mettre en avant des jeunes créateurs, frais émoulus des écoles ou encore élèves. Le fait est que le catalogue est remarquable, beau, gai, jeune, et didactique sans être rasoir. Que n'en a-t-on tenu compte pour animer la fosse centrale de Beaubourg, espace tendu de bleu froid, traversé par un podium, avec d'un côté des vitrines dont les grands magasins rougiraient, de l'autre quelques socles surmontés de mannequins aussi moches que ceux du musée Galliéra, présentant les « modèles-clé » des quinze dernières années. Seule surnageait la vidéo, qui, hélas, ne fonctionnait pas pendant les défilés (c'est-à-dire que si l'on tombait un jour de défilé, il fallait revenir un autre jour, et encore à une certaine heure, pour la voir). Espérons qu'elle ne dormira pas dans un tiroir et que d'autres présentations auront lieu.

Quant aux défilés, nous souhaitons pour les autres visiteurs être spécialement mal tombés... Nous ne citerons pas de noms.

Ne daignant pas s'arrêter dans les petites villes de France, le **Train de la mode** a visité les plus grandes, Rennes, Bordeaux, Toulouse, Lyon... etc. Cette traversée promotionnelle financée par quelques grandes marques sous l'égide de France Rail est une tromperie. Quelques vitrines, loin d'être à la hauteur de ce que proposent les grands magasins et les boutiques de fringues de France et de Navarre, ne peuvent vous faire croire que ce train venu de Paris a quelque chose de plus à apporter. Nous retiendrons seulement de magnifiques costumes anciens, dont un ensemble à crinoline de 1880 réalisé dans un plaid vert, et quelques bas de soie brodés. Comme l'Union Française des Arts du Costume accepte rarement de prêter ses collections, on regrette que le nombre de voitures qui lui ont été consacrées ne soit pas plus important. Car quel intérêt trouver au stand Philidar, copie de l'un de ses deux mille magasins, et qui occupe un demi-wagon ? Cherchant à attirer les jeunes, ce train catastrophe ne recule pas devant une vieille ficelle. « Mannequin d'un jour », qui gagnera, attention, ne pâlissez pas d'envie devant une telle générosité, cinq mille francs... à dépenser à la Boutique Elle. Dans le même style ringard, le défilé présenté n'avait rien à voir avec le dynamisme et les envolées des Tuileries. Deux heures durant, dans un show qui se croit d'avant-garde, les mêmes modèles que ceux du train passent et repassent, et nos yeux se lassent. La mode prend le train en marche, elle n'avait pas fait ses bagages.

Dimanche 22 septembre, « **Le plus grand défilé du monde** » organisé par la Fédération du Prêt-à-Porter féminin et son Président Daniel Hechter, promettait d'être le top niveau du **Festival international de la mode**. Près de cent mille Parisiens se pressaient, dans la poussière de l'avenue Foch, autour d'un podium blanc long de deux cent soixante-quinze mètres. Avec plus de quarante-cinq minutes de retard, le marathon de la couture commençait avec Léon Zitron et ses inévitables commentaires sous une chaleur encore plus accablante... Enfin la mode étran-

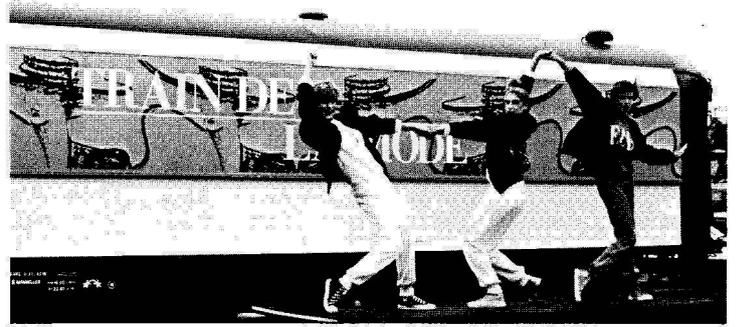


Photo Pierre Aguer.

gère ouvrit le défilé. Deux cents mannequins portaient les créations « *les plus représentatives, sélectionnées dans chaque pays* ». Etats-Unis, Japon, Israël et Europe élargie. On n'ose imaginer les modèles non sélectionnés !... Et que dire de l'arrivée patriotique des trois cents mannequins français : Garde Républicaine, Marseillaise disco, groupe de mannequins habillés de bleu, de blanc, de rouge, et hissés sur une plate-forme. Etaient-ce là les nouvelles tendances de la saison automne 85-86 ? Devant tous ces modèles qui arpenterent le podium de long en large, impression gênante de déjà vu ; il est vrai que le conflit entre la Fédération et la Chambre syndicale nous a privé de la présence des grands créateurs annoncés. Pour ce qui est de la retransmission en direct par les chaînes de télévision, ceux qui pensaient être à l'abri de la foule et du soleil attendent toujours la première image... Heureusement les lâchers de ballons blancs et colorés ont su habiller le ciel et provoquer des Oh ! des Ah ! C'était une belle fête... Mais la vraie Mode n'était pas au rendez-vous.

Tentons encore une expérience en nous rendant au **Salon Art et Industrie**, organisé par le Ministère de la Culture, se voulant « *le terrain fertile où tous les innovateurs se reconnaîtraient comme une force montante et un modèle pour les autres* ». Toutes les technologies nouvelles seront présentes pour montrer l'intégration des créateurs de toutes disciplines aux processus de con-

ception, de production et de diffusion. Pour les vêtements, des créateurs connus, comme Sonia Rykiel et Thierry Mugler, seront présentés dans des espaces personnalisés par eux-mêmes. Autour de la beauté, les accessoires, les parfums, les cosmétiques pour vous séduire et enfin, toujours textiles, des bannières représenteront les créateurs de tissus. On peut tout espérer ou tout redouter de ce salon qui mêlera habitat, lecture, média, ordinateur, cinéma, plus des fêtes, des jeux pour les enfants, et des débats. Il aura lieu du 10 octobre au 10 novembre au Musée national des Monuments français, au Palais de Chaillot à Paris, et montrera l'environnement quotidien en France de 1980 à 1985.

Il n'est pas question pour nous de débiter systématiquement toutes les avances que la mode fait en direction du grand public. Mais il ne faut pas se mettre à lui refiler n'importe quoi sous prétexte qu'il n'est pas « connaisseur ». On sait très bien, et il n'y a pas à en rougir, que ces opérations visent à accroître la consommation de vêtements. Il conviendrait donc d'exciter un peu l'intérêt des spectateurs en leur faisant apprécier la vraie créativité. Pour nous faire acheter du prêt-à-porter, il faut nous montrer du prêt-à-rêver, nous sommes assez grandes filles pour savoir convertir nos rêves en réalité sans qu'on nous tienne la main.

Françoise Ducret, Reyhanat Kitabgi,
Nadia Prete

Entamant sa quatrième année d'existence **la Filothèque DMC** continue ses rencontres du mercredi après-midi à partir d'octobre et ses expositions : Lilevi Hultman du 11 septembre au 18 octobre, Manchester Polytechnic (faculté d'art et de design) du 23 octobre au 15 novembre, dix artistes de l'exposition internationale des mini-textiles de Strasbourg du 20 novembre au 13 décembre.

Pour les enfants, mais aussi pour les plus grands, Jacques Anquetil publie chez Dessain et Tolra **Tissages d'hier et d'aujourd'hui**, une invitation à voir et à faire.

Biblio Service Métiers d'Art a déménagé de la bibliothèque Forney, au Musée des Arts Décoratifs 107, rue de Rivoli, 75001 Paris. Tél. : (1) 42.61.46.36.

Pour les créateurs de mode et les jeunes talents, **l'agence du prêt à porter** s'est fixé pour but de leur fournir : les moyens d'être diffusés, des manifestations professionnelles à caractère promotionnel, des façonniers à même d'assurer leur fabrication.

Attaché de Presse : Florent Benedic, B.P. 209-16, 75765 Paris Cedex 16, tél. : (1) 45.25.48.54.

La **Franchise** sous tous ses aspects. Cours et publications disponibles à l'IREFF, 78, avenue Mozart, 75016 Paris, tél. : (1) 45.27.36.87.

La galerie Trame et Texture, 7, rue Juiverie, 69005 Lyon, présente du 1^{er} octobre au 10 novembre les tapisseries « Fragments antiques » de **Josiane Lermينياux-Forest**.

Septembre 1985 : Lyon, capitale mondiale de la soie

Plusieurs événements de portée internationale vont se dérouler à Lyon, avec pour dénominateur commun la créativité lyonnaise. Ce sont :

- Le congrès de l'Association Internationale de la Soie.
- L'exposition « Hommage à Balenciaga ».
- L'Événement Soie.

Le XVI^e Congrès de l'Association Internationale de la Soie.

C'est sur le thème « La Soie et la création textile » que se tiendra du 23 au 27 septembre le XVI^e Congrès International de la Soie, instance créée à l'issue du premier Congrès de juin 1948 à Lyon, et dont le siège demeure fixé dans cette métropole.

Ce sera l'occasion pour les plus de cent trente délégués de trente-quatre pays membres ou utilisateurs de soie de débattre en commissions et sections de tous les aspects, de la production, de la transformation et du commerce de la soie ! Et de prendre les décisions qui agiront sur l'avenir de cette noble fibre. Ce Congrès se tient tous les trois ans et à l'ordre du jour de l'année 1985 figurent les questions suivantes :

- la production et l'approvisionnement de soie grège dans les dix prochaines années. Grave question, car 80 % de la soie produite est consommée par les pays producteurs dont le niveau de vie s'élève et qui à terme ne pourront plus faire face à la fois à leur marché extérieur.

- La création d'une commission spéciale chargée de coordonner les recherches en matière d'électronique et de mettre au point un nouveau système de classification des soies grêges. En effet, aucun code d'utilisation n'existe actuellement.

- L'adaptabilité du fil de soie aux nouveaux matériels de tissage à grande vitesse. C'est toujours la soie qui s'adapte, mais, demanderont les constructeurs de machines invités, jusqu'où peut-on aller ?

- L'entretien des tissus de soie : grefage chimique sur les fibres, pour leur conférer des propriétés optima.

- Promotion : cellule d'information sur les différentes initiatives et efforts entrepris dans tous les pays membres. On attend une synthèse de toutes les actions de promotions engagées. A cet égard, il faut signaler le rôle joué par la Commission Européenne de Promotion de la Soie, qui est un organisme indépendant de l'Association Internationale de la Soie, financée par la Chine, et qui regroupe cinq pays européens que sont la France, l'Italie, la Grande-Bretagne, la République Fédérale d'Allemagne et la Suisse.

L'Association Internationale de la Soie est née de la réflexion des industriels de la soie, européens, américains et japonais qui, à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, ont décidé la créa-

tion d'un organisme international chargé de s'occuper de tous les aspects et des problèmes spécifiques de la soie. Selon l'article 4 de ses statuts, l'Association Internationale de la Soie a pour objectifs :

« D'assurer une liaison permanente entre les Fédérations, Syndicats et Organismes adhérents ; de représenter la sériciculture, la production, le commerce et l'industrie des matières premières et produits soyeux dans toutes les manifestations de l'activité économique internationale ; de coordonner et d'organiser, sur le plan mondial, la propagande en faveur de la soie, soit seule, soit en collaboration avec d'autres organismes compétents ; de promouvoir toutes recherches, toutes études en vue d'améliorer les techniques et trouver de nouveaux emplois des matières soyeuses ; de faciliter les échanges de matières et de produits soyeux dans tous les domaines, notamment par l'unification des méthodes d'essai et de classement des soies et d'usage de ventes ; de centraliser et de diffuser toutes données statistiques relatives à la sériciculture, à la production, au commerce et à l'industrie des matières et produits soyeux de tous les pays du monde, adhérents ou non, et en général de toutes informations susceptibles d'intéresser le marché de la soie et des produits soyeux ; et en général d'étudier, de prendre ou de recommander toutes mesures propres à développer l'usage des matières et des produits soyeux et de prendre toutes initiatives dans ce but. »

Au niveau de ses services l'Association Internationale de la soie, « offre un forum permanent d'échanges et de discussion entre pays producteurs et consommateurs, indépendamment de leur régime politique, de leur structure économique et des contraintes commerciales. Ces échanges couvrent tous les aspects de la politique générale de la soie dans les divers pays, notamment dans les pays producteurs. En ce qui concerne les pays consommateurs, l'Association Internationale de la Soie contribue également à l'introduction et au financement de programmes de recherche sur des problèmes techniques particuliers. Les résultats de ces recherches sont mis à la disposition de tous les adhérents directement concernés. »

Ce congrès sera un des plus significatifs, d'une part par l'accession à une vice-présidence de la Chine, principal pays producteur et exportateur qui, en effet, approvisionne en soie grège toutes les industries transformatrices occidentales que sont le moulinage, le tissage, la fabrication, la teinture et les apprêts ; en Europe 95 % de soie grège est fournie par la Chine et 5 % par le Brésil ; d'autre part, par la forte représentation des délégations japonaises,

chinoises, mais aussi européennes et américaines.

L'hommage à Balenciaga

Après New York en 1973, Madrid en 1974, Lyon présente fin septembre, pour la première fois au public français, l'œuvre de Cristobal Balenciaga au Musée Historique des Tissus.

Balenciaga naît en 1895 à Guetaria en Espagne dans une famille de pêcheurs. Son talent se manifeste très tôt, à dix-neuf ans, il ouvre sa première maison de couture à San Sébastian, puis à Barcelone et à Madrid. Après un séjour londonien, il s'installe à Paris en 1937 et jusqu'en 1968 il innove avec un souci de sobriété et d'élégance distinguée dans des lignes qui deviendront des classiques. Présentés entourés d'illustrations photographiques, de dessins et d'objets personnels, rassemblés dans une tentative chronologique qui retrace les sources d'inspiration et les influences, cent cinquante modèles environ vont témoigner de l'itinéraire créatif de celui qui pensait qu'un couturier doit être « architecte pour les plans, sculpteur pour la forme, peintre pour la couleur, musicien pour l'harmonie et philosophe pour la mesure ».

Cette rétrospective a été rendue possible grâce à la participation d'importantes collections privées comme celle d'Hubert de Givenchy et les concours de musées français et étrangers comme le Musée des Arts de la Mode et le Musée de la Mode et du Costume de Paris, le Metropolitan Museum et le Fashion Institute of Technology de New York, le Victoria and Albert Museum de Londres ainsi que le Museo Textil de Barcelone. Au printemps 1986, le Musée du Textile et du Costume de Barcelone accueillera cette exposition.

Musée Historique des Tissus de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon, 34, rue de la Charité, Lyon, 69002. Du 28 septembre 1985 au 6 janvier 1986. Tous les jours sauf le lundi et jours fériés de 10 h à 12 h et de 14 h à 17 h 30.

L'événement Soie.

Cette manifestation de caractère exceptionnel va se dérouler le 27 septembre dans le cadre prestigieux du Musée gallo-romain, ouvert spécialement par la ville de Lyon, avec la présentation d'une collection unique exclusivement composée de modèles en soie. Les tisseurs engagés dans cette opération ont mis à la disposition des couturiers et des créateurs de mode des tissus sélectionnés dans leurs collections, mais aussi et ce fait est remarquable, des inédits spécialement créés pour cet événement. L'ensemble illustrera la saison Hiver 85. Cette présentation est conçue et réalisée avec le concours de la Fédération de la Couture, du Prêt-à-

Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode, en étroite collaboration avec la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon, Unitex Lyon et Région ainsi que le Centre Textile de Lyon, association nouvellement créée pour l'accès aux marchés internationaux, dont on assiste ici à la mise sur orbite. Cet « Événement » a pour objectifs d'authentifier la volonté permanente de Lyon sur l'avenir, de confirmer, renforcer et d'élargir la collaboration entre toutes les composantes de la filière textile en valorisant les liens privilégiés qui caractérisent la créativité des industriels lyonnais et la conception de mode parisienne, et enfin d'exploiter l'intérêt que n'a cessé et que ne cesse de susciter la soie, dans l'évolution des savoir-faire régionaux qui président à ses perfectionnements et à ses performances, conférant à cette matière première un caractère de référence pour toutes les recherches technologiques de pointe en matière de fibres textiles. Participeront à cette manifestation, Chanel, Dior, Givenchy, Grès, Scherrer, Ricci, Venet, Cardin, Saint-Laurent, Torrente, Tarlazzi, Beretta, Alaïa, Thomass, Chloé, Montana, Gaultier, Kenzo, Rykiel, Mugler.

Le Centre Textile Lyonnais pour l'accès aux marchés internationaux.

Il remplace le Centre Textile Contemporain depuis le 1^{er} juillet 1985. Afin de développer le processus de concertation qui, au cours des dernières années, a progressivement structuré la profession régionale, au terme d'une étude commandée par Unitex au Centre de Communication Avancée, deux objectifs ont été assignés au Centre Textile Lyonnais : d'une part l'analyse des tendances de la mode et les attentes du marché, d'autre part, la promotion des produits et des savoir-faire lyonnais.

Dirigée par Louis-Bernard Hornecker, l'équipe se compose de Gil-R. Martinez, responsable Valorisation, et de Marie Christeen Ebner, responsable permanente Adaptation, assistée de Christiane Servan.

Dans le cadre de cette nouvelle structure, Nelly Rodi, associée avec Clotilde Bacri, interviendront avec la fonction de conseillers en stratégie mode-habillement, tandis que Martine Révilion continuera à assurer la même fonction pour le département environnement-maison.

En regroupant des moyens déjà existants, le Centre Textile Lyonnais a donc pour mission de les optimiser en jouant un rôle d'interface entre les entreprises régionales d'une part et le marché mondial et son environnement d'autre part.

Jo Guède

Balenciaga, couturier moraliste



Ma tante, morte en 1966, avait été très belle, et toute sa vie très élégante. L'âge l'avait alourdie, les rhumatismes l'avaient déformée et la faisait boiter. Mais elle était royale... elle s'habillait chez Balenciaga.

Elle avait de l'argent, bien sûr, mais pas tant que ça. Elle citait volontiers une phrase de son père qui n'avait pas toujours vécu dans l'aisance : « Je suis trop pauvre pour acheter bon marché ». Forte de cet axiome, elle commandait peu de vêtements, mais toujours du « meilleur faiseur ». Vionnet avant la guerre, Balenciaga depuis la Libération. Elle me donnait mes premières leçons de mode. Pas de chichis, pas de détails inutiles, sancta simplicitas, la pureté, la rigueur, dans les lignes comme dans la conduite de sa vie. Les vêtements qu'elle portait, et qu'elle portait longtemps, car ils ne dataient pas, évoluaient très peu d'une commande à l'autre, et pourtant semblaient toujours d'avant-garde. « Balenciaga, lui, ne croit pas à l'éternelle nouveauté du neuf, comme le font beaucoup de maniaques de la mode ». (Cécil Beaton, « Cinquante ans d'élégance », 1954.)

Les couleurs, quand ce n'était pas du noir et du blanc, étaient « rabattues », comme disent les peintres, et choisies dans une gamme végétale, brun, vert bouteille, beige, charbon, mûre écrasée... Ce n'était pas forcément flatteur, mais ce n'était pas ce que ma tante recherchait en s'habillant chez Balenciaga. Elle recherchait une allure qu'elle ne trouvait pas ailleurs, à une époque où la séduction était sucrée-bon genre. « Elisabeth Fairal, conseillère de mode, au terme de cinquante ans de carrière pour le compte du grand magasin américain Garfinkel, déclarait en 1963 qu'elle n'aimait pas Balenciaga parce que "... il ne flattait pas les femmes...". Cette remarque traduit essentiellement un désarroi devant l'exigence d'une distinction qui ne peut

se dégrader en bon chic bon genre de luxe, d'une séduction qui ne se disperse pas en coquetteries et minauderies, d'une joie qui ne s'amollit pas en gaieté. » (Marylène Delbourg-Delphis, « Radioscopie de la coupe de Cristobal Balenciaga ».)

Ma tante, femme d'une autre époque (elle était née en 1885), avait en matière de vêtement des idées résolument contemporaines, banissant le futile au bénéfice d'une perfection un peu austère, ce qui ne faisait jamais que refléter les exigences morales des éducations anciennes. Et il est vrai que notre actuelle tournure d'esprit ressent les choses de la mode comme Balenciaga dut ressentir en son temps, en allant à l'essentiel.

Ne pas s'étouffer sous les détails lui a permis de transgresser certains dogmes, comme celui de la taille fine, un tabou de l'Occident. Ce fut donc Balenciaga qui « décolla » la robe de la taille, qui donna de la carrure aux épaules, qui lança la marinière, la chemise portée hors de la jupe, la robe sac, toutes choses qui préfigurent la liberté du corps que nous vivons à présent.

Pour « emporter » ces robes qui n'étaient pas moulées sur le corps à l'instar de celles de ses confrères, il fallait se tenir droit et bouger avec aisance et dignité, être royale, enfin... Sans doute les progrès de l'industrie de la mode nous permettent-ils d'être royales à de moindres frais, mais les mentalités ont-elles vraiment suivi ? Non certes, sinon nous serions toutes nippées par Zoran ou par Armani...

Reyhanat Kitabgi

Robe tunique en dentelle. 1955. Photo Walde Huth.

Fête de l'industrie et de la technologie à la Villette du 27 octobre au 20 janvier. Présentation de vidéo et d'images fixes réalisées sur la palette électronique « Paint Box ».

A Bruxelles la III^e Biennale de la Dentelle au palais des Congrès - Coudenberg du 15 octobre au 15 novembre.

Une campagne de publicité peu ordinaire : Les tissus Bouchara présenteront leur collection automne/hiver 1985 par un affichage sur les murs des villes dès le 15 septembre. Bonnard pour l'ameublement, Renoir pour l'habillement.

Roland Jung en Suisse du 5 octobre au 11 novembre, musée Allerheiligen - Shaffhausen/Rhein.

En octobre l'école d'architecture de Paris Conflans, l'Union des Arts Décoratifs et l'Ecole Camondo créent une nouvelle école : Etude et création de Mobilier (E.C.M.) E.C.M. a pour but d'associer architectes, décorateurs, architectes d'intérieur, techniciens et ingénieurs, et fonde sa pédagogie sur le rapprochement et la complémentarité des compétences de chacun. Renseignements : Ecole d'Architecture de Paris-Conflans 11, rue du Séminaire de Conflans, 92200 Charenton-le-Pont.

Ouverture d'un hall d'accueil et d'information sur les arts plastiques au CNAP 27, avenue de l'Opéra, 75001 Paris. Outre la vitrine, déjà lieu d'exposition, mais rénovée à cette occasion, on y trouvera un centre d'accueil et de vente des éditions du CNAP, une documentation sur la presse, les écoles, les conditions pour remplir des dossiers d'aide aux artistes, les lieux d'expositions. On pourra y voir « l'objet du mois » et assister à des rencontres et des conférences projections. Renseignements et accueil au public : Marion Sauvaire. Chargée de la direction du Hall : Marie-Claude Le Floch.

La procédure des avances remboursables, mise en place en 1984, a pour objet d'aider financièrement les professionnels des métiers d'art (quelque soit leur statut juridique), souhaitant réaliser des projets présentant un caractère novateur et/ou s'inscrivant dans une perspective commerciale.

Les demandes doivent être adressées directement (éventuellement par l'intermédiaire et avec l'avis des directions régionales des affaires culturelles de province) à la sous direction des métiers d'art du Centre Nationale des Arts Plastiques : 27, avenue de l'Opéra, 75001 Paris, tél. : (1) 42.61.56.16.

Un nouveau Salon à Lille

Les sous-traitants textiles et les façonniers en habillement s'organisent pour mieux faire connaître leurs services. Un premier salon, Fatex, s'est ouvert à Troyes l'année dernière. Un deuxième, Fasmod, s'est tenu à Lille du 18 au 21 septembre dans le cadre de la Foire Internationale de Lille en même temps qu'Indigo, salon de la création textile. Les vocations de ces deux salons de sous-traitance, Fatex et Fasmod, sont très proches. Une négociation pourrait aboutir l'an prochain à leur alternance. Les Chambres de Commerce et d'Industrie de Béthune et de Lille-Roubaix-Tourcoing, sur la suggestion des producteurs Asconord (association qui regroupe plus de trente confectionneurs du Nord-Pas-de-Calais) ont voulu, en choisissant le Nord, une situation internationale (Benelux, Allemagne, Angleterre).

« Nous sommes dans une profession "attaquée", remarque Bruno Vanhove (directeur de la société Cofatex), nous avons été les premiers à rentrer dans la crise. Pour vous donner une idée : la consommation de costumes a diminué de vingt-trois pour cent en 1984 ; l'année 85 ne s'annonce pas meilleure et même pire que 84. Le taux de renouvellement d'une veste ou d'un costume, qui était encore de trois années et demie il y a quelque temps, est passé à quatre virgule neuf années. Dans ce marché particulièrement déprimé, on a le choix entre deux solutions : soit se démoréaliser en se disant que c'est un métier qui va disparaître ; soit faire preuve d'agressivité commerciale et prendre des parts de marché sur les autres. J'attends deux choses de Fasmod. Premièrement pouvoir rencontrer des gens que je n'aurais pas eu l'occasion

de rencontrer dans mon "ghetto" : le ghetto de mon usine et le ghetto de mon marché. Je souhaite également pouvoir faire connaître mes produits et diversifier ma clientèle par genre et par nature ; c'est-à-dire que, pour l'instant, je fabrique des costumes, mais je pourrais très bien fabriquer autre chose. »

Les professionnels français, qu'ils soient créateurs, fabricants ou vendeurs, sont à la recherche de nouvelles souplesses d'organisation pour résister à la concurrence. Des efforts sont faits en matière de qualité, de création, de modernisation. Mais on peut aussi beaucoup attendre d'une meilleure combinaison des savoir-faire de ceux qui créent, de ceux qui fabriquent et de ceux qui vendent. Chacun doit faire ce pourquoi il est le meilleur.

Les entreprises de sous-traitance ne sont jamais présentes dans les salons professionnels. Cependant un besoin a été exprimé par de nombreux petits et moyens producteurs de l'habillement. « En tant que sous-traitant, on a quand même une fonction relativement technique et on est toujours très occupé dans nos propres ateliers. Nous n'avons pas une infrastructure qui nous permette de sortir et de prospecter des nouveaux clients, et je crois que Fasmod c'est vraiment une occasion de rencontrer des nouveaux clients, des sociétés qui sont capables de nous donner des marchés à sous-traiter. Je vais d'abord à Fasmod parce que ça m'oblige à nouer de nouveaux contacts. » (Robert Van Rijn, directeur de la Confection Nœuxoise.)

Fasmod se veut à dimension humaine : le nombre d'exposants y était volontairement limité. Une place de choix était donnée aux technologies de pointe (le logiciel du Cetih et le Lectra Système),

Pour son ouverture, le Centre Culturel de Boulogne-Billancourt accueille neuf artistes de cette commune du 10 septembre au 6 octobre. Retenons

les travaux sur papier de Etienne Bucher, Hélène Guichet et Michèle Henon.

Hélène Guichet.



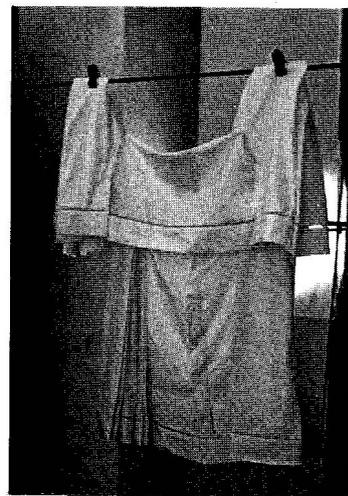
Le fauteuil habillé

Habiller et déshabiller à loisir un canapé. Voilà bien un rêve de couturier. C'est donc sans étonnement que l'on découvre qu'il s'agit d'une réalité venue d'Italie. Collaboration entre un architecte, Paolo Nava, et un styliste-mode, Gianfranco Ferré, pour la maison milanaise B et B, aboutissant à une forme simple et une idée qui renouvelle la conception du canapé et du fauteuil traditionnels. Tenue chaude d'hiver dans un « manteau » de laine grattée où deux écharpes latérales, sortes de plaids, permettent de se couvrir les jambes. Tenue d'été en lin blanc ou pastel, ajourée comme un drap ou un traversin à l'ancienne, qui accueille et rafraîchit. Tenue de soirée enfin en satin matelassé qui semble attendre dans sa distinction éternelle la corolle d'une robe ou le crissement d'un smoking. Ces meubles visibles chez Wohnshop à Lausanne, rue de la Tour, et de manière plus générale chez les décorateurs les plus en pointe, ne constituent pas seulement un développement du raffinement italien et ne doivent pas être pris pour de simples gadgets. Ils sont le signe premier d'un changement irréversible. Fini le velours que l'on remplace tous les dix ou vingt ans et fini aussi le calme olympien des éditeurs de textiles d'ameublement. Les rythmes de la mode se sont emparés du mobilier. Bien au-delà du design hightech ou post moderne, ce sont des rythmes saisonniers, comme ceux du vêtement. Le meuble est à la fois corps et habit, ligne et drapé.

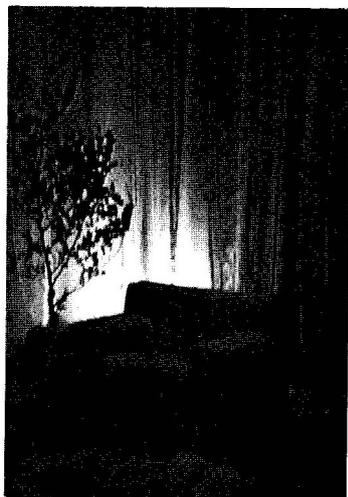
A quand le premier défilé de meubles ?

Michel Thomas

Le fauteuil en hiver.



La housse d'été.



Ouverture du Musée Picasso en l'Hôtel Salé, 5, rue de Thorigny. Ne manquez pas d'y aller et d'y retourner c'est merveilleux aussi bien les œuvres de Picasso que l'installation de cet hôtel du XVI^e siècle.

Avec le concours « le fil Houard » 85, pour la première fois, un industriel prend l'initiative de lancer un concours textile sur la matière première. Sous la présidence de Issey Miyake, le jury a décerné le premier prix à Sonia Vandeneynde (Ecole Duperré) pour un fil en papier, découpé en longues bandellettes, plissé en accordéon sur un fil, le deuxième prix ex æquo à Pascale Tertipis (Anat) pour un tissage de latex moulé en forme d'algues et fils et à Laurence Rondot (Beaux-Arts de Strasbourg) pour un fil doré très fin. Le troisième prix ex æquo a été donné à Emmanuelle Patureau et Gilbert Malka.

Reprenant une technique vieille comme le monde, Marguerite Cottin a déposé le brevet de la laine tressée aux concours Lépine. Un livre vient d'être écrit par elle-même aux Editions Dessain et Tolra. En voici la présentation : « La laine tressée c'est facile, il n'y a pas de mailles à compter, même les enfants peuvent en faire. La laine tressée c'est pas cher, le matériel est un peigne et une brique, toutes les laines conviennent. La laine tressée, c'est joli. La laine tressée c'est nouveau et ça change. »

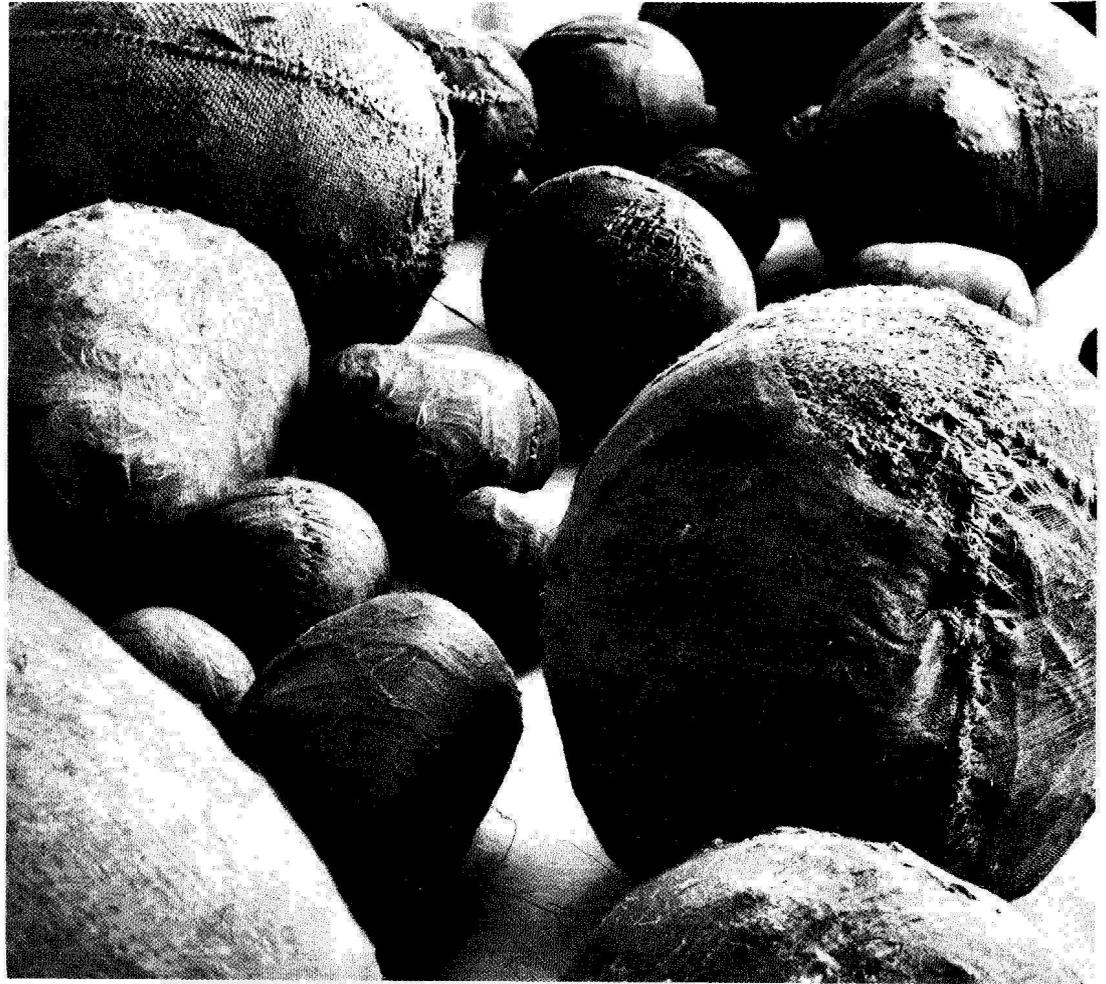
À l'initiative du Ministère de la Culture, novembre sera le mois des Musées et des Arts Plastiques. L'opération La ruée vers l'art a pour objectif de faire connaître les résultats d'une politique dynamique et concertée mise en œuvre depuis quatre ans, particulièrement dans les régions : création contemporaine, enseignement, diffusion...

La tapisserie à l'honneur chez Skira

Les éditions Skira de Genève annoncent la prochaine parution d'un ouvrage important consacré au textile, tissu et tapisserie, dont la rédaction a été confiée à Michel Thomas, Christine Mainguy et Sophie Pommier. Le livre s'inscrit dans la collection de cet éditeur consacrée aux techniques et vient s'ajouter à la série qui comprend déjà des histoires du dessin, de la gravure, de l'aquarelle par exemple.

Il se présente donc sous l'angle d'une manière de dossier exhaustif qui prend en compte aussi bien les sources archaïques, les vestiges archéologiques, que les productions para-occidentales avant d'aborder, de façon plus circonscrite, le tissu occidental et notamment la tapisserie, dans son histoire et dans ses recherches actuelles. Michel Thomas s'explique de cette conception presque encyclopédique en exergue : c'est le très vaste champ d'explorations de la nouvelle tapisserie, et l'attention qu'on lui a portée, qui ont ravivé une curiosité légitime à la fois pour l'héritage occidental et pour les apports étrangers, mais concordants, signifiés par les cultures parallèles. Aussi bien la création du Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM) à Lausanne et celle des Biennales Internationales de la Tapisserie qu'une série d'autres manifestations internationales consacrées à la tapisserie, aussi bien la parution d'une bibliographie fondamentale que l'émergence, çà et là dans le monde, de sociétés ou de groupements d'artistes du textile ont permis à cette « relance » d'une expression quelque peu altérée par les errances du XIX^e siècle et d'un certain XX^e siècle de retrouver un territoire, un langage, un code de communication.

Il n'est d'ailleurs pas étonnant que cette renaissance se soit manifestée au cours des années soixante, soit qu'elle ait coïncidé avec l'interrogation alors menée à propos des valeurs de la modernité et des conséquences de la technologie au profit d'un retour à un système de pensée et à une forme de société qui tiennent mieux compte, plus sensiblement, plus instinctivement, des aspirations et des besoins non-fonctionnels des humains. L'art textile, s'il est à l'origine de l'industrie dans nombre de civilisations, réfère dans son usage aux imaginaires qui scandent les rites fondateurs des sociétés comme des individus. Il ne peut être dissocié des représentations liées aux fêtes sacramentales, à la vie, à la mort, à l'au-delà. Il était donc légitime, comme le fait Michel Thomas, de relier la production contemporaine aux anciennes traditions du tissu dans les fonctions sociales et rituelles qu'il occupait, puisque c'est un discours forte-



Magdalena Abakanowicz. « Embryologies » (détail). Photo Jerzy Sabara.

ment avancé par une partie de la nouvelle tapisserie. Toutefois, peut-on réellement traverser ainsi l'histoire quand il y a eu aussi évidemment rupture ?

Le nouvel essor de la tapisserie ne parvint pas d'emblée à s'inscrire dans la structure socio-économique de l'art alors en place, peut-être précisément parce que les théories qui le soutenaient étaient en contradiction avec l'usage de la tapisserie à « fonction décorative » qui était le seul qui eût subsisté. La nouvelle tapisserie eut beau créer son propre système de production et son propre circuit de diffusion, elle ne réussit que sporadiquement à mettre en brèche les limites, parfois carcérales, du territoire qu'elle s'était reconnu et à rompre une certaine indifférence manifestée par les lieux, les producteurs ou les consommateurs d'art contemporain. C'est qu'elle fit sans doute à l'origine l'erreur

de se définir par sa technique, au moment précis où cette barrière des langages artistiques tombait, où se mêlaient les media dans la vaste production de l'art contemporain.

C'est pourquoi un tel livre marque une étape dans cette situation complexe. Par sa structure, mais surtout par le ton de l'analyse, Michel Thomas se livre à une étude d'histoire de l'art qui va bien au-delà de la seule interrogation des techniques. Le rôle du textile dans les paramètres socio-culturels devient ici évident, qu'il s'agisse de l'histoire ou du contemporain. Avec comme conclusion une intuition qui vaut comme ouverture, celle de mettre en évidence le rapport fondamental entretenu par le textile avec le nombre, comme indice préhistorique d'une organisation des valeurs selon la binarité. Dans cette optique le textile prend place au sein des systèmes culturels fondateurs, comme chaque expression de l'élé-

mentaire loi des contraires dont tout ordre social procède.

Claude Ritschard

Michel Thomas, Christine Mainguy, Sophie Pommier. *L'Art textile*. Editions Skira, Genève, 1985.

Sensuelle Rykiel

Nous connaissons tous le style Sonia Rykiel, ces merveilleux pulls dans lesquels on a envie de se couler, ces robes fluides, mouvantes, qui accompagnent et amplifient chaque geste, ces matières souples, douces, aux coloris profonds ou éclatants. Une ligne qui est moins faite pour être vue (certaines collections tiennent plus du spectacle que de la vie quotidienne) que pour être sentie, sentie de tout son corps, de toute sa peau. « *La femme, je la veux suivie, symbolique, spécimen, rare, infime, enrobée d'habits "décollés à sa peau"*. "Juste pour passer la main" », écrit-elle. Et, à voir tous ces modèles, de 1963 à 1985, on sent cette souplesse, cette mouvance, cette complicité du vêtement. On voit presque la main. « *Essayez de voir l'habit comme s'il avait les bras d'un homme et je suis sûre qu'il vous sautera dessus.* »

Et encore :

« (...) le bonheur d'enfiler sur le corps cet autre corps qui devenait promesse parce qu'il était beau, qu'il rendait belle et qu'il éclatait la joie ».

Cette sensualité à fleur de peau que Sonia Rykiel proclame donne naissance à des vêtements uniques, nouveaux et pourtant connus depuis toujours. À voir ces robes fluides, ces pulls souples, on se sent d'avance aussi à l'aise que dans les vieux pulls portés depuis dix ans dont on continue d'aimer la chaude caresse. On devine un vêtement qui s'habitue au corps dès qu'il est adopté, qui en garde la forme, l'empreinte. Vêtement moule et mouvant tout à la fois. « *J'aurais aimé vivre nue-exposée-publique. Pas nue de corps, peut-être, mais nue-transparent-habit, ma chair couverte d'une même forme, juste changer les couleurs.* » Ce nu-transparent-habit, il est, page après page, décliné dans le livre qui lui est consacré.

On croyait connaître les livres sur la mode et ses créateurs, en voici un tout neuf qui bouscule les idées reçues et les habitudes. Un livre qui ne raconte pas d'histoires — encore moins l'Histoire —, qui oublie l'ordre chronologique, effleure à peine la biographie, multiplie les mots et images autres. Un livre différent, non pas encyclopédique, mais vivant, vibrant de sensualité de la première à la dernière page. Livre d'images et de mots, mais les



Manteau et pantalon en soie imprimée Corisia. Été 85. Photo Dominique Isserman.

mots eux-mêmes sont images, et les images laissent fuser les mots. Un livre où on a privilégié la sensualité, celle de Sonia Rykiel et de ses créations, bien sûr, mais aussi celle du lecteur, dans un déferlement de mots et d'images qui touchent le corps avant la tête, dans un mélange de photos de mode, de dessins, d'objets familiers, d'écritures: de calques de pulls multiformes. Un livre où le lecteur se glisse comme il se coule dans un vêtement Sonia Rykiel, avec le même plaisir, le même frisson

chaleureux, la même envie de se lover, de n'être plus que sens. C'est un livre qui, dès les premières pages, devient personnel, intime, tant il est chaud, caressant, éclatant de promesses et de souvenirs. Ce n'est pas un livre à montrer, mais un livre à sentir.

La forme en est d'ailleurs si arbitraire, avec des parties si diverses, de longueurs si inégales, avec tant d'inattendu (jusqu'à des recettes de cuisine...), les textes sont tellement variés, si foisonnants de sensations (ah,

le souffle d'Hélène Cixous et de Sonia Rykiel ! leur écriture si simple, si délicate, si frôlante) qu'on se sent saisi, bouleversé, emporté jusqu'au seuil de la Création. Or, à des ailes, on inventerait presque une nouvelle couleur, une autre forme. « *Créer* » dit Sonia Rykiel, « *c'est la seule façon de vivre. Autrement, on meurt* ».

Et elle nous entraîne au fil des pages dans un rêve infini de création.

Christiane Godard
Rykiel, 1985. Editions Herscher.

Liciers, à vos marques !

Enfin, un livre très, très utile pour tous ceux qui pratiquent la tapisserie de basse et de haute lice ainsi que la Savonnerie. Une multitude de croquis décrivent étape par étape le déroulement du métier de la préparation de la chaîne aux infimes détails qui permettent un tissage parfait.

Roland Galice, auteur de ce livre, est

depuis des années licier aux Gobelins. Ceux qui ont eu la chance d'apprendre le métier à la manufacture connaissent l'exigence de cette institution et ont sûrement regretté de ne pas avoir pris assez de notes et de croquis pour mémoriser l'enseignement technique qu'elle apporte. Roland Galice y remédie. Ceux qui ont appris dans d'autres

lieux seront satisfaits de trouver les secrets de la grande maison. L'auteur a su rapporter la tradition et les nouveautés techniques que les liciers ont découvertes au fil des années. Il ne prétend pas répondre à toutes les questions, dit-il dans la préface, ce qui explique le titre « *la technique de A à X...* ». Nous pensons cependant que rien ne manque à cet ouvrage qui s'avouera rapidement indispensable pour ceux qui restent persuadés que la technique

traditionnelle est un outil indispensable même dans la recherche et l'innovation.

Roland Galice. *La technique de A à... X de la tapisserie de haute et basse lice et du tapis de Savonnerie*. éditions Les Lettres Libres, 1985.

Le cabinet du lecteur

L'essayage d'une robe de mariée en 1930.

LA VENDEUSE, à une ouvrière.

Plus tendue, la traîne. Au moins ici, Mademoiselle, nous pouvons juger de l'effet; dans votre chambre nous n'aurions jamais pu l'ajuster convenablement. Il faut que nous nous dépêchions si nous voulons prendre le train d'onze heures moins le quart...

... Plus haut ton épinglé, Léontine.

MARIE

Vous n'êtes jamais allée en Angleterre ?

THÉRÈSE

Non.

MARIE

Moi, je viens d'y passer trois ans. J'étais dans un collège absolument merveilleux. Vous savez, on est très libre là-bas, très sport. Quelle différence de climat ! C'est bien simple, je ne sais plus parler à mes amies qui sont restées ici dans les jupes de leur gouvernante ou de leur mère. C'est dommage que vos parents ne vous y aient pas envoyée. Passer deux ou trois ans de l'autre côté du Channel : il n'y a rien de tel pour faire connaître la vie à une jeune fille.

THÉRÈSE, doucement.

Oh ! Il y a d'autres façons de la connaître, allez...

MARIE

Naturellement. Mais en France nous sommes trop tenues pour ne pas rester des cruches jusqu'à notre mariage. Ou alors il y a un moyen, oui — si les parents ne sont pas trop vieille école, c'est de travailler. Hélas ! ne le peut pas qui veut !

LA VENDEUSE

Ah ! Mademoiselle a malheureusement raison. Nous avons encore renvoyé cinquante ouvrières cette année chez M. Lapérouse !

MARIE

Oh ! ce n'est pas cela. Par relations on peut toujours s'arranger pour trouver une place. Je parlais des parents. Il y en a qui voient encore le travail comme

un déshonneur. Moi, je trouve cela absolument merveilleux. Et vous ?

THÉRÈSE a un petit sourire.

Cela dépend. Il faudrait toujours faire quelque chose qu'on aime beaucoup, comme Florent.

MARIE

Mais non, je ne parle pas des artistes ! Je parle d'un vrai travail, d'un « job » bien rétribué dans une banque, une maison de publicité ou une compagnie d'assurance.

MME BAZIN, du fond.

Moi, de toute ma vie, je n'ai cessé de travailler : crochet, dentelle ou autre, et je m'en suis trouvée fort bien. Je ne suis pas de ces oisives qui pourraient rester les mains vides. J'ai deux jardiniers, mais il m'arrive de tailler mes rosiers moi-même.

MARIE

Le travail, c'est d'abord une discipline excellente et, en tout cas, ce qui est énorme pour une jeune fille, c'est l'indépendance complète.

THÉRÈSE

On regarde souvent la pendule, vous savez, dans un bureau ou dans un atelier.

LA VENDEUSE

Chez nous, pour éviter cela, M. Lapérouse a fait enlever les horloges et il défend d'apporter des montres. C'est la sonnerie qui règle tout.

THÉRÈSE, relevant le menton de la petite arête qui est à ses pieds

Dis-lui, toi, qu'on ne s'amuse pas tous les jours chez M. Lapérouse.

LA VENDEUSE

Oh ! Mademoiselle, je peux vous assurer que les ouvrières de la maison sont toutes contentes de leur sort, et très contentes...

THÉRÈSE, doucement souriant à la petite.

Bien sûr.

MME BAZIN

De mon temps, les ouvrières travaillaient seize heures par jour. D'un côté elles étaient moins heureuses qu'aujourd'hui, bien sûr, mais aussi on leur donnait plus facilement. Que de fois j'ai fait cadeau aux femmes qui venaient coudre chez moi de robes encore très mettables. Maintenant, cela ne vous vient plus à l'idée : elles sont aussi riches que nous. Qui y a perdu au change ? Pas nous, bien sûr...

LA VENDEUSE

... Pour ma part, je suis de votre avis, Mademoiselle. La vraie jeune fille moderne doit travailler. Malheureusement, il y en a beaucoup trop qui ne se sont pas suffisamment posés la question.

THÉRÈSE, à la petite.

J'espère que tu te l'es suffisamment posée, toi, la question, avant d'entrer chez M. Lapérouse ?

LA VENDEUSE, a un petit rire poli.

Mademoiselle aime plaisanter... D'ailleurs, je comprends qu'elle soit tout à fait étrangère à notre petite controverse. Quand on se marie, c'est tout différent. On a une maison, un rang à tenir... Mais dans le cas de Mademoiselle France, au contraire, je le pense formellement, la jeune fille doit travailler. M. Lapérouse a d'ailleurs étudié des ensembles d'un goût très simple et très sûr, pour la jeune fille qui travaille... Pour cette saison, il a prévu deux modèles, l'un du matin, l'autre de l'après-midi. Parce que le problème n'est pas si simple qu'on peut croire. Il faut songer que la jeune fille qui travaille l'après-midi et qui sort à sept heures n'a matériellement pas le temps de faire une nouvelle toilette pour la cocktail-party ou le petit dîner. Il fallait donc concevoir un modèle avec lequel elle puisse être convenable aussi bien au bureau qu'au cabaret, au cinéma, ou, à la rigueur, dans un petit théâtre. Si vous donnez suite à vos projets, Mademoiselle, je suis sûre que M. Lapérouse se fera un plaisir de vous envoyer quelqu'un avec les deux modèles pour que vous puissiez les voir.

MARIE

Je vous remercie. Mais je ne compte pas travailler avant la rentrée. Pendant les trois mois d'été, avec les invitations qui pleuvent, ce n'est vraiment pas possible. En octobre, s'il y a un modèle intéressant, volontiers.

LA VENDEUSE

Je lui ferai la commission, Mademoiselle. Jeanne, voulez-vous remonter un peu la pince.

MARIE

Parce que, dès octobre, ma tante, je vous parie bien que je travaille du matin au soir, et sérieusement...

MME BAZIN

... Tu auras beau dire, fillette, cela me paraît une drôle d'idée de vouloir travailler chez les autres. Je ne comprends pas qu'il y ait des gens pour accepter qu'on les commande ! Moi, j'ai toujours aimé être mon maître.

LA VENDEUSE

Tout le monde, Madame. C'est pourquoi nous devons féliciter très chaleureusement et encourager les jeunes filles d'excellente famille comme Mademoiselle France qui savent renoncer d'elles-mêmes à des avantages sociaux, déjà illusoire, hélas ! Mais je suis sûre que les merveilleux petits ensembles que M. Lapérouse a spécialement conçus pour les jeunes filles qui travaillent, lui adoucissent beaucoup l'épreuve. Leurs noms déjà ne sont-ils pas charmants ? L'un de grosse faille marron avec une petite cape de loutre s'appelle « les Quarante heures », et l'autre, plus habillé, avec une blouse de lamé très sobre bleu nuit, qu'égayé un simple clips de perles fines, « la Petite syndiquée ».

MME BAZIN

C'est curieux comme la langue française évolue. De mon temps, des syndiqués, c'étaient des gens qui faisaient dérailler des trains.

Jean Anouilh. *La Sauvage. Pièces noires. 1930.*

Soyez branchés, allez à la **Librairie Galerie du Jour d'Agnès B et Christian Bourgois**, 6 rue du Jour. Douze peintres, des plus connus de la figuration libre, ont travaillé avec le micro-ordinateur Mackintosh d'Apple. Les résultats, des petits formats noir et blanc directement sortis de l'imprimante ou repeints par les artistes ont un punch formidable. Vous retrouverez le style de chacun plus le style Mackintosh dans des portraits, des figures mythiques et des paysages.

Exposition de **costumes miniatures** de Chantal de Pengilly à la galerie Régine Lussan, 7, rue de l'Odéon, Paris 6^e du 14 au 30 novembre.

L'**Institut français de la Mode** recherche ses étudiants. Ouverture prévue le 1^{er} janvier 1986. Date limite d'inscription le 10 décembre 1985. Président Pierre Bergé. Directeur Dominique Waquet, 33, rue Jean Goujon, 75008 Paris, tél. : (1) 42.89.42.42.

Vivant, riche, original. Pour **Mode et Modes** à Aurillac il y aura trois expositions : les plus anciens textiles, la mode à la ville et la mode à la campagne à la fin du XIX^e siècle, parapluies et créateurs ; quatre quinzaines d'animation : tissage artisanal, la cravate, l'accessoire de costume, tissage et informatique ; deux plasticiennes : Ginette Monod, Elisabeth Baillon et un show mode. De novembre à janvier 1986. Renseignements au Musée d'Aurillac (71) 48.42.56.

Les « **Dossiers d'argile** » ont l'ambition de publier, épisodiquement, diverses études sur l'art céramique présent. Le premier dossier est consacré au raku. (Souscriptions 120 F à Camille Viot, La Rochegiron, 04150 Banon, France).

Dans le cadre du mois des musées, le **Musée des Tapisseries d'Aix-en-Provence** montre ses collections d'art textile et rend hommage à Daniel Graf. Expositions didactiques et conférences. Jusqu'au 1^{er} juin 1986.

La soierie française dans la seconde moitié du XIX^e siècle

Dès 1848, les réformes sociales sont une préoccupation majeure pour le Gouvernement, soucieux de maintenir l'ordre après les événements. La physionomie du régime intérieur de la Fabrique lyonnaise va se modifier par la création d'associations, formes modernes des anciennes corporations, sous la pression des moralistes, économistes et politiques. Des groupements d'intérêts se forment qui maintiennent le dualisme entre les deux classes et les conflits ne seront pas réglés par les intéressés eux-mêmes, mais par l'intervention de l'Etat.

En 1841 était née la première loi ouvrière réglant le travail des enfants, des filles mineures et des femmes dans les manufactures. Au nom de l'égalité, les ouvriers demandent la suppression du livret d'acquit et la modification du Conseil des Prud'hommes. L'égalité entre les parties est accordée, les ouvriers obtiennent le droit de s'associer, mais ce droit est paralysé par les prescriptions du code pénal de 1810 ; c'est en 1864 que les chefs d'atelier sont autorisés à se réunir. Pour lutter contre la misère engendrée par les crises, l'empereur reconstitue la « Caisse des prêts » dont la liquidation est ordonnée en 1855, elle avait été fondée en 1832, mais les crises de 1836, les inondations de 1840 et les événements de 1848 l'avaient ruinée. En 1854 on crée la « Caisse nationale de retraite » à laquelle la Condition des Soies reverse un droit de dix centimes par kilo de soie avant mise sur le marché. Les petits ateliers de moins de dix métiers sont exonérés de la patente. Le pouvoir encourage et subventionne la « Société industrielle et commerciale des ouvriers en soie » dont le but est d'établir des relations directes entre tisseurs et négociants d'étoffes. Les fabricants, négociants et marchands de soie, dès 1850 fondent et dotent la « Société de secours mutuel » reconnue d'utilité publique, car elle incite les ouvriers à l'assurance et à la prévoyance. Arlès Dufour, marchand de soie, fonde en 1864, l'enseignement professionnel qui complète par des cours spécialisés l'instruction dispensée par les institutions qui vulgarisent les formations. L'empereur use de son influence pour convaincre les fabricants d'établir, en 1867, le tarif que demandent les ouvriers ; ces derniers l'obtiennent après en avoir défini les bases et veillent à son application en créant une agglomération de petits groupes sous le nom de « Société civile des tisseurs » qui fonctionne dès 1870. Cette société dite de prévoyance est dissoute en 1874 par un arrêté préfectoral, à la suite des nombreuses grèves qui maintiennent une agitation constante dans la ville. Les membres de l'ancienne administration organisent en 1877 une nouvelle société, la « Chambre syndicale des tisseurs » qui ne fonctionne qu'en 1878 et organise les

grèves de 1879, 1880, 1881, 1882. Par la loi de 1881 les ouvriers obtiennent la liberté de réunion. Les événements de 1870 rallument l'antagonisme entre les parties. Les ouvriers obtiennent l'abrogation de certaines lois et que la nomination du bureau soit rendue au Conseil des Prud'hommes. Les abus de justice du tribunal obligent les fabricants à publier un code du Conseil des Prud'hommes. En 1866 les dénis de justice sont tels que les fabricants démissionnent en masse.

En 1884, le Parlement vote la loi sur les syndicats professionnels qui autorise la création de nombreux groupements autonomes.

La « Chambre syndicale des tisseurs » voit le nombre de ses membres diminuer à cause de ces lois ; elle se relève en créant des institutions de prévoyance et des sections économiques comme l'autorise la loi de 1884. Les chambres syndicales professionnelles ont la double mission de rechercher, d'une part, les améliorations économiques des sociétaires et d'autre part, d'étudier les problèmes économiques généraux. Cependant le gouvernement de la République laisse à la charge de l'Etat le règlement des questions sociales, l'enseignement professionnel, les assurances, les arbitrages, le crédit, et décharge ainsi les chambres syndicales d'une partie de leur attribution.

La rapidité de communication, l'évolution des sciences et leur influence sur l'industrie, la loi sur le marché induisent de nouvelles options économiques : produire mieux, plus vite, des produits peu chers. L'évolution technique va donc s'accélérer ainsi que la mise au point qualitative des matières premières. En 1850, les soies européennes alimentent exclusivement l'industrie continentale. Les soies européennes alimentent exclusivement l'industrie anglaise. Les marchands de soie lyonnaise décident l'amélioration des soies grossièrement traitées en Espagne, dans le sud de l'Italie ou en Asie occidentale ; ils créent des usines performantes pour le traitement des soies françaises et italiennes qui demeurent les plus recherchées pour leur qualité. Les magnaniers abandonnent l'habitude traditionnelle de renouveler régulièrement les semences ; ils sélectionnent au sein même de l'élevage tous les papillons destinés à produire les œufs de la récolte suivante. Au mépris des lois de l'hygiène la plus élémentaire, ils accumulent, entassent les vers, ce qui a pour conséquence dès 1851 de développer des maladies mortelles pour les vers et l'abâtardissement des races. Les épidémies de pébrine, flacherie, muscardine sont contagieuses et héréditaires. Des graineurs sont chargés de prospecter des œufs en Italie, Espagne, dans les régions du Danube et du Caucase qui, pour ces deux dernières contrées, sont une ressource entre 1859 et 1865, les races italiennes disparaissent en 1861.

Les races japonaises sont adoptées et les premières grèves du Japon sont introduites en 1858, elles contribuent au succès de la récolte de 1866. Les magnaniers français reconstituent les races nationales tandis que Pasteur depuis 1865 étudie dans les Cévennes les causes et les remèdes de la pébrine et détermine rapidement une méthode, non de guérison, mais de prévention qui fait évoluer la sériciculture d'une pratique artisanale à une production industrielle rigoureusement contrôlée.

Les méthodes de Pasteur sont mises en œuvre dans toutes les régions séricicoles de la planète. Cependant la sériciculture décline, car si les graines sont de qualité, elles ne conditionnent pas l'abondance des récoltes et les cours fluctuent, compromettant l'avenir de cette activité. Nombreux sont les paysans qui détruisent les mûriers et plantent des vignes, plus rentables. Par voie de conséquence la situation de la filature est devenue précaire ; la pénurie entraîne la spéculation et les soubresauts économiques qu'elle implique.

Nés avec le règne de Napoléon III, les traités de commerce, dès 1860 sont des outils de dynamisation du système économique libéral qui neutralisent l'antagonisme entre les libre-échangistes et les protectionnistes ; la libre circulation des marchandises permet des tractations commerciales à court, moyen et long terme. Bientôt l'on constate un fort développement des exportations et importations françaises. Les Lyonnais augmentent leur production de produits manufacturés pour de nouveaux marchés. 1871 voit la création de l'« Union des marchands de soie » qui, en relation avec la banque et les pays producteurs, fournit toutes sortes de qualités et quantités de soie ; elle joue également un rôle de redistribution sur les places étrangères et donne un caractère international à une activité en concurrence avec Londres, Milan, New York. Les marchands de soie lyonnais importent également des soies italiennes et anglaises, ces dernières arrivant de l'Inde. Les soies asiatiques ne cessent de s'affirmer sur le marché ; le premier traité conclu avec la Chine date de 1858, les sériciculteurs chinois envoient leurs soies dans les ports de Canton, Changhaï et Hong-Kong ; le premier traité avec le Japon se fait en 1866, il envoie ses soies à Hong-Kong, elles sont ensuite acheminées vers Londres ; moins fines, elles sont à l'origine de la création de tissus nouveaux dont les prix sont incitatifs.

En 1872 l'ouverture du Canal de Suez permet des relations directes entre exportateurs orientaux et importateurs occidentaux. La France envoie des agents qui traitent sur place la question de l'amélioration des qualités et encourage le perfectionnement du filage, au détriment des filateurs français dont la pro-

duction est stationnaire. Le commerce des soies à Lyon subit les contrecoups de toutes les crises sans jamais s'arrêter dans son développement, mais en s'adaptant. Toutes sortes d'étoffes sont demandées. Le marché américain se ferme avec la guerre de Sécession, une crise sévit à Lyon où les trois quarts des métiers s'arrêtent ; de plus la mode abandonne les façonnés. Vainement, à l'Exposition de 1867, les fabricants montrent leurs riches productions avec l'espoir de reconquérir le marché parisien, mais en vain. On reproche aux Lyonnais leur persévérance dans la production de tissus à dessins, mal adaptés à une mode qui fait un large emploi de plissés, relevés et ornements divers. On s'efforce néanmoins de modifier l'aspect des tissus en créant de nouvelles armures ; on perfectionne les techniques de l'impression, du moirage et de l'apprêtage. La chimie met au point de nouvelles possibilités coloristiques : en 1848, c'est l'acide picrique ; Perkins en 1865 découvre la mauvéine en Angleterre et Verguin en 1859 trouve la fuschine ; les colorants d'origine naturelle sont progressivement remplacés par les colorants de synthèse.

Nommé Directeur des teintures à la Manufacture royale des Gobelins en 1824, Chevreul, jusqu'en 1884, y étudie les contrastes de couleurs ; en 1846 il publie « La théorie des effets d'optique que présentent les étoffes de soie », ses recherches passionnent les impressionnistes. Les teinturiers recommencent à charger la soie pendant les opérations de teinture, d'autant que les tissus noirs sont sans cesse demandés. Après la guerre de 1870, on délaisse les étoffes bon marché ; les fabricants sacrifient la solidité, on charge et même on surcharge les tissus qui deviennent cassants et subissent une usure rapide ; les lainages d'un prix moins élevé et plus solides sont adoptés. En 1875 la reconquête du marché américain, à nouveau ouvert, fait baisser le prix des soies, les métiers sont occupés, mais contre toute prudence, une spéculation en 1876 ramène les prix à la hausse. A une nouvelle crise en 1877 s'ajoute les effets de la surproduction des années 1874/1875 qui a encombré les marchés et qu'il faut liquider ; les étoffes de soies unies sont frappées comme l'ont été dix ans plus tôt les façonnés. La soie ne sert plus qu'à rehausser l'éclat d'un vêtement ou à la confection de lingerie. Une vive concurrence est entretenue par les acheteurs entre les fabriques suisses, anglaises, allemandes qui ne cessent de produire et profitent du délaissement du tissu de soie pure pour activer leur production de tissus mélangés, dont elles se procurent les matières premières en franchise de douane. Lyon lutte donc à l'intérieur contre les tissus de laine, à l'extérieur contre les étoffes mélangées.

La teinture en pièce, qui a vu ses premiers essais en France entre 1815 et 1830, s'industrialise en 1849 et se normalise dans sa production vers 1875 avec le métier mécanique et l'engouement général pour les étoffes mélangées ; Lyon maîtrise rapidement ce



Second Empire. Musée historique des tissus, Lyon. Photo du musée.

domaine illimité qui permet la création de tissus inédits dans lesquels on combine la grège sans torsion ou tordue, la schappe et le coton et qui, après teinture en pièce, sont apprêtés, gaufrés, moirés, perlés... Les pièces, tissées en écu donc, s'accumulent et sont teintées à la demande.

La technologie évolue sous la pression de la concurrence internationale. Depuis longtemps l'Angleterre utilise les métiers automatiques pour le tissage de la laine et du coton, mais aussi de la soie, la Suisse également pour la soie. Ces métiers sont en activité à Lyon dès 1871, ils produisent trois à quatre fois plus vite que les métiers à bras. La mécanisation impose la formation de mécaniciens spécialisés dans l'entretien et la réparation des métiers, ce sont les gareurs. La nécessité d'utiliser la machine à vapeur pour le fonctionnement de ces métiers impose un regroupement et la création d'usines-dortoirs qui peuvent rassembler jusqu'à sept cents métiers, elles sont localisées dans l'Ain, le Rhône, la Loire et l'Isère. Pendant les dix dernières années du siècle, la Fabrique bascule vers un régime de manufacture. Les métiers automatiques qui se perfectionnent considérablement entre 1872 et 1885 sont capables de produire des étoffes bon marché, mais aussi des étoffes de soie pure, des étoffes mélangées, des façonnés à petits dessins, du damas dès 1893 et entre 1889 et 1897 des façonnés à un ou deux lats.

Les traités de commerce ne sont pas renouvelés à leur expiration et, après 1878 le Gouvernement revient aux lois du protectionnisme

en même temps que les autres Etats européens ; la concurrence est vive, car toutes les fabriques du continent fabriquent les mêmes articles. La Fabrique oscille entre la fabrication de grand luxe qui la distingue et la production bon marché ; le travail reste intermittent : 1884 est une année de crise, le choléra est à Paris, une crise financière et l'agitation de la campagne présidentielle américaine auxquels s'ajoute une crise économique à Londres, ne sont guère favorables aux échanges qui reprennent néanmoins l'année suivante, vers les Etats-Unis, et surtout Londres, grand marché distributeur et régulateur de prix, cette capitale est le refuge des produits continentaux que l'Amérique ne peut absorber, car son marché est fluctuant à cause des modifications du tarif des douanes, et surtout le développement de son industrie locale, notamment à Paterson dans le New Jersey où vingt-six mille métiers sont en activité en 1897. La France importe des soieries étrangères : gazes, tulles, rubans, foulards écus tissés en Inde, en Chine et au Japon, appelés pongés et corahs, ce sont des produits ensuite transformés par la teinture, l'impression, les apprêts. Le marché intérieur absorbe la moitié des tissus français, Paris est le régulateur de la production lyonnaise qui voit son apogée en 1899, grâce à son avance prise sur ses rivales étrangères.

La seconde moitié du XIX^e siècle se caractérise par un accroissement de l'économie nationale, le perfectionnement des techniques, l'avènement de nouvelles technologies. Le Second Empire, politiquement, ne dure que dix-huit ans, mais s'étend sur quarante ans du point de vue stylistique. La solidité du pouvoir central, sa stabilité, la prospérité par le développement du travail sont exemplaires pour le reste de l'Europe. L'opulence financière de l'Etat favorise le développement de l'industrialisation et perpétue la tradition de mécénat du Pouvoir. La société se compose d'une élite de parvenus soucieuse d'imiter l'ancienne aristocratie, son enrichissement continu contraste avec une classe ouvrière pauvre. Cette société d'argent, guindée, au luxe ostentatoire, sait aussi s'encanailler au Bal Mabille et subir parfois les kracks, ruines et suicides. C'est aussi le règne de la galanterie affichée et la consécration des demi-mondaines, grandes diffuseuses de mode.

Le cosmopolitisme se renforce grâce aux expositions internationales qui voient dans la capitale française converger les souverains d'Europe ; ces vastes foires abritent les produits industriels du monde entier que l'on compare ; celle du Cristal Palace de Londres en 1851 distingue déjà très nettement les produits français, à Paris, celle de 1856, mais surtout celle de 1867 au Champs de Mars, sont l'occasion d'innombrables fêtes, représentations, parades militaires, feux d'artifice ; de nombreuses délégations étrangères sont abritées sous des architectures qui caractérisent leur contrée, véritables temples de l'exotisme pour certains, du progrès pour d'autres. Paris

est en pleine expansion : Haussmann est chargé des travaux d'urbanisme. La capitale attire les étrangers fortunés qui investissent et achètent selon les critères établis par la cour impériale.

La croissance des grands magasins, la publicité qui s'organise rationnellement, les catalogues imprimés accélèrent les changements de mode et marquent les débuts de la société de consommation. Dans le domaine des transports, des constructions de voies et d'axes de communication, les progrès permettent la circulation rapide des marchandises et donc leur diffusion, leur échange. L'invention de la machine à coudre améliore le rendement horaire, fait baisser les prix de revient des produits qui se démocratisent. Cette technologie s'adapte bientôt à la ganterie et la fabrication industrielle de la chaussure démarre en 1851. L'apparition de la Haute Couture est stimulée par la progression de la confection née de la convergence de facteurs économiques, sociaux et politiques précités. En 1848, cent-neuf confectionneurs sont établis à Paris, spécialisés dans la fabrication de vêtements masculins, cependant, Parisot à la Belle Jardinière vend des vêtements de travail pour femme. La mode, dans ce qu'elle implique de changeant, incite au renouvellement saisonnier de ses produits, les magasins écoulent en province ou à l'étranger ce que Paris ne veut plus. Il en va de même pour toutes sortes de produits, ainsi Victor Révillon, qui avait fondé une maison de fourrure en 1839, se développe en créant des collections « bon marché » pour les grands magasins.

Après la mort de Leroy, couturier des impératrices Joséphine et Marie-Louise, ce sont des femmes qui s'imposent : Madame Palmyre et Madame Vignon composent les cinquante-deux pièces du trousseau et la robe de mariée d'Eugénie de Montijo en 1853. Cinq ans plus tard, la princesse de Metternich introduit l'Anglais Frederic Worth au Palais des Tuileries ; il est le premier à imaginer la préparation à l'avance des modèles que lui inspire sa femme, employée dans le même magasin, rue de Richelieu, chez Gagelin. Son succès immédiat et la protection impériale l'incitent à ouvrir la première maison de couture de luxe et à élaborer chaque saison des collections que voient les acheteurs français et étrangers. S'étend alors à toute l'Europe et à l'Amérique la suprématie des modes parisiennes. Contrairement au schéma contemporain auquel s'identifient les consommatrices d'aujourd'hui, les « sosies », mannequins d'alors, doivent correspondre au physique de chaque cliente. Worth, par ses recherches, contribue à la suppression de la crinoline, mais il est responsable de l'élargissement de la silhouette entre 1850 et 1860. Le caractère essentiellement nouveau de Worth est d'avoir créé la notion de modèle et d'en avoir organisé et commercialisé la diffusion à l'échelle internationale. On assiste alors à l'émergence de deux tendances par l'impulsion donnée au négoce et à l'industrie par le dynamisme économique du

Second Empire : la Haute Couture pour les riches, l'aristocratie, la bourgeoisie d'affaire, les professions libérales et administratives ; la confection, pour les autres, prolétaires et paysans. Cette différenciation par le vêtement est accentuée par les conflits entre le capital et le travail. L'évolution dans le temps et dans l'espace se fera dans le sens de la démocratisation et de l'uniformisation ; les différences signifieront la montée des générations dans l'échelle sociale. Ainsi, nombreuses sont les conditions favorables au développement de la mode et de toute la filière textile : l'essor du capitalisme d'affaire, la diffusion de produits de consommation jusqu'ici réservés, les manifestations internationales...

Le Second Empire brille d'un éclat exceptionnel et l'apparat remet à la mode le costume de cour à la manière du XVIII^e siècle, symbole du pouvoir monarchique ; il s'affirme par son ampleur démesurée rendue possible par le port de la crinoline, accessoire qui trouve une diffusion immédiate et s'identifie totalement à la « fête impériale » avec son cortège de bals, spectacles, réceptions, déplacements officiels, équipages, l'éclat des livrées des domestiques, l'ornementation des uniformes militaires. Les vêtements de cour et ceux des fonctionnaires restent variés et soumis à des règles très précises quant à leurs décors : couleurs, qualité des broderies sont des signes distinctifs.

Dès 1841 l'on avait ajouté au vêtement féminin, des sous-jupes de crin qui remplaçaient les jupons de laine ou de coton, bon marché : un jupon de trois ou quatre mètres de tour sur lequel est posé un autre jupon ouatiné aux genoux et raidi de baleines, un troisième, empesé et blanc à plusieurs volants et recouverts d'un quatrième de mousseline sur lequel on passe une robe. Dès 1850, la crinoline-étouffe est remplacée par un jupon cerclé, la cage à cerceaux qui s'y substitue prend le nom de crinoline et connaît une grande vogue dès 1856, véritable résurgence des paniers du XVIII^e siècle ; en 1858, cette cage d'acier atteint son maximum d'envergure, s'assouplit vers 1860, s'aplatit sur le ventre en 1862, mais se développe en longueur dans le dos à la manière d'une traîne ; en 1867 il n'en reste qu'un jupon cerclé dans sa partie inférieure. Sur l'ordre de Napoléon III, l'impératrice et ses dames d'honneur deviennent les promotrices des produits français en changeant fréquemment de toilette ; l'influence de la femme est prépondérante à cette époque, son modèle s'incarne dans l'impératrice, de plus, les courtisanes, demi-mondaines, sont des personnages officiels et parfaitement intégrés dans cette société de plaisirs. L'impératrice devient l'ambassadrice des modes française en emportant cinq cents toilettes « diplomatiques » pour l'inauguration du Canal de Suez en 1869 ; le culte qu'elle voue à Marie-Antoinette lui font porter des vêtements inspirés du XVIII^e siècle mêlés à des emprunts étrangers : boléro espagnol, veste à la « zouave » ou à la « Garibaldi ». Les influences étrangères se manifestent par quelques éléments : les man-

teaux à la « Tannhauser » à la suite de la représentation donnée à l'Opéra en 1861, les crinolines à la « Malakoff » après la guerre de Crimée ; le brun « Bismark » fait fureur en 1866, nom donné par la princesse de Metternich à un coloris jugé déplaisant par Worth. Une grande diversité dans le décor des vêtements est permis par la multiplicité des produits textiles : laines de Normandie, dentelles du Nord, soieries de Lyon... La tradition monarchique que perdure le couple impérial, fait une grande utilisation du répertoire floral : le manteau de cour porté par l'impératrice et réalisé par la Maison Schulz, à Lyon, est un véritable parterre de fleurs : fritillaires, hortensias, roses... composés en groupes et en guirlande sur fond d'or. La préférence de la souveraine pour les tissus monochromes contribue à une production en constante augmentation : taffetas, poulte de soie, failles, moires, satins, barège ; on aime les soies glacées, les reps, les brillantes de coton à bouquets de fleurs perses, les tarlatanes, organdis, gazes, crêpes, grenadines, orléances, les blondes blanches ou de couleur, les dentelles de Chantilly noires et blanches, les passementeries de frisette, chenille, malaga, filet, galon...

L'avènement de la III^e République retire à la mode son centre de polarisation qu'est la Cour jusqu'en 1870. Le mécénat impérial n'existe plus, la guerre stoppe l'essor de la mode et la défaite tempère quelques temps la vie mondaine. La recherche du confort qui se manifeste dès les années 1870/1875 favorise la tendance à l'uniformisation du vêtement, encore que l'obligation de porter des tenues de circonstance est maintenue pour le respect des bons usages. Les modifications vestimentaires viennent aussi des mouvements féministes, et de l'intérêt pour le sport, par ailleurs, les actrices de théâtre comme Sarah Bernhardt sont les leaders de mode, leur costume de scène consacre une mode. C'est l'époque du renforcement des relations internationales, du développement des transports, l'apparition de l'automobile ; les expositions universelles de Paris en 1878, 1889, 1900, celles de Vienne, Chicago, Saint Louis, Liège, intensifient les échanges commerciaux, artistiques et intellectuels auxquels participent la mode.

En 1870 apparaît la « tournure » qui remplace la crinoline et la robe que l'on porte par-dessus est une accumulation de tissus, de ruches, de passementeries, de volants plissés qui inaugure une nouvelle phase dans l'évolution du costume féminin, celle de la « mode tapissier » qui non seulement prolonge par la multiplication de détails l'opulence de l'époque précédente, mais emprunte aux arts décoratifs et surtout au mobilier plus qu'à la peinture : dans les dernières années du siècle, la tournure troque son armature métallique contre un gros pouf bourré de cuir et capitonné dit « faux-cul ». Cependant la silhouette se transforme radicalement et l'ampleur est localisée sur les seules manches dites « gigot ». Les couleurs sont de plus en plus vives : bleu

lumière, caroubier, vert grenouille, lapis-lazulis, violet Monseigneur, vert paon et mandarine. Les étoffes lourdes ont la préférence : les velours frappés, ciselés connaissent un regain de faveur entre 1882 et 1883, les riches façonnés entre 1888 et 1892, tandis que la mousseline s'impose entre 1895 et 1900. L'Anglais Redfern impose le costume-tailleur dès 1885 pour lesquels sont employés des draps amazone, des grenadines, des serges, des covercoat, sorte de draps chinés, des whipcord ou draps secs, certains tissus dits « garnis » comportent des reliefs de passementerie ou de rubans tissés. Au contraire le couturier Jacques Doucet crée des toilettes raffinées, aux tons pastels qui exigent des crêpes, dentelles et mousselines, son œuvre appartient davantage à l'histoire de la mode du XX^e siècle.

En ce qui concerne le vêtement masculin, l'essentiel en était fixé au début du siècle, il poursuit son évolution vers une plus grande simplification. Le changement le plus radical des années 1850 est l'emploi généralisé du noir qui se substitue à la couleur pour l'habit porté sur des pantalons moulants, à carreaux. Jusqu'à la fin du siècle, les étoffes solides sombres et confortables dominent, l'influence anglaise est manifeste dans l'emploi du tweed pour les vêtements de chasse, le port de vêtements inspirés de ceux utilisés pour le sport se généralise.

L'époque se distingue par une surcharge décorative qui envahit les édifices. On construit des immeubles de rapport, des hôtels particuliers, on restaure et l'on urbanise les grandes villes françaises. L'interprétation des styles du passé, art du pastiche, mêle plusieurs époques dans une synthèse qui s'impose comme le comble de l'éclectisme. Plusieurs orientations se dégagent : le style dit « Eugénie », élégant dans la mode vestimentaire, devient bâtarde dans l'environnement, le souvenir de Marie-Antoinette incite l'impératrice à ordonner la copie de meubles Louis XVI, mais alourdis de dorures et de détails dans le goût espagnol. Le style « opéra », qu'inaugure la construction de l'édifice du même nom par Garnier, caractérise l'esprit architectural empreint de baroque.

Sous la III^e République, le style « Grévy » désigne les édifices officiels ; il contraste avec le style « cocotte », univers des demi-mondaines, éphémère, futile, encombré de bibelots, coussins, sièges de velours chaudron, damas, lilas, de peluche, un décor à la Feydeau. L'emploi généralisé du tissu dans le décor fait passer au second plan les éléments de décoration fixe comme la peinture, la menuiserie, la sculpture. L'art du tapissier est prépondérant sur celui de l'architecture, et réalise une performance a priori impossible, celle de maintenir une unité du décor, malgré l'accumulation hétéroclite d'objets, bibelots, meubles. Le capiton est à la mode, à l'origine il est réservé au matelas, on en recouvre désormais les sièges, mais aussi les bois de lit, les



III^e République. Tissu de Poncet Père et Fils, montré à l'Exposition de 1889 à Paris. Musée historique des tissus, Lyon. Photo du musée.

murs des cabinets de toilette, l'intérieur des coupés ; en drap pour les hommes, en satin pour les femmes.

Les murs sont tendus de tissus de soie : damas, lampas, satin, mais aussi de draps de laine, de reps côtelé, de toiles imprimées de Rouen ou façon Jouy, représentant des scènes sentimentales, orientalistes ou historiques. Les tentures atteignent un degré de complexité jamais égalé : à l'image du vêtement, le drapé et l'accumulation servent à dissimuler. A partir de 1855 les rideaux sont à traîne relevée par des embrasses, leurs doublures sont somptueuses et renforcent les damas, velours, les soieries brochées, pailletées, moirées, brodées, relevées par des cordelières à glands, enrichies de fanfreluches, pompons, macarons, chenille... Les rideaux des fenêtres sont des tulles brodées, des stores de guipures, des filets, des mousselines brodées, des voiles brochés, des panneaux de dentelle, de crochet... Les murs de salle de bain sont souvent recouverts d'andrinople rouge. Les tissus d'ameublement sont des compositions souvent ordonnées sur des rayures verticales à guirlandes ou semis, hampes de fleurs épanouies entre lesquelles se situent des cartouches fleuris, des couronnes de lierre, des fougères, libres interprétations des modèles anciens. On trouve dans le décor des tissus l'évocation d'éléments rocaille considérés alors comme typiques du style Louis XV, des personnages à la Watteau. Les thèmes développés par Bérain et Delafosse au XVII^e siècle sont recopiés fidèlement et con-

sidérés comme représentatifs du plus pur style Louis XIV. Les tissus se caractérisent par une grande perfection technique et l'excellence de leur matière.

Vers 1850 le papier peint rivalise avec le tissu grâce au lissage à l'agate et à l'impression, au cylindre qui permet d'imiter le textile, le cuir ; l'iconographie est en général de type floral et, sous la III^e République, imite le velours frappé et privilégie les tons sombres : lie de vin, chocolat, vert bouteille. Les coussins et écrans de cheminée sont souvent brodés au petit point, les thèmes développés empruntent à la littérature ou à la peinture contemporaine comme l'Angélu de Millet. La moquette, qui avait fait son apparition sous Louis-Philippe, voit son usage s'intensifier, elle est décorée de ramage, de motifs cachemire ou s'inspire du damas. Les manufactures d'Aubusson tissent des tapis rococo bientôt supplantés par la production orientale. La manufacture de Beauvais tisse des rideaux, cantonnières aux dessins XVIII^e auxquels sont mêlés des éléments végétaux qui les font s'intégrer aux jardins d'hiver. L'échelle des motifs est surdimensionnée sur des fonds aux coloris nouveaux : aubergine, tomate, bleu canard... Sous la III^e République, on abandonne progressivement les styles du passé. L'Orient reste un sujet d'inspiration entretenu par les expéditions, les échanges commerciaux, les récits et les expositions. Mais c'est un Orient de bazar, souvent hétéroclite, aux contrées mêlées, confondues ; l'environnement témoigne de ce souci de dépaysement dans le temps et dans l'espace : les jardins d'hiver fixés sur la toile par James Tissot sont meublés de bambou ou de pailles de Manille, plantés de palmiers et de feuillages tropicaux, des éléments vénitiens, des cuirs de Cordoue, les tapis que l'on pose sur les murs, viennent d'abord d'Algérie, après la colonisation, puis l'ouverture du Canal de Suez facilite l'introduction des productions d'Extrême-Orient. Les formes végétales et stylisées qui viennent d'Angleterre et qui annoncent l'Art Nouveau s'expriment dans les chintz qui recouvrent les murs où servent de tentures dans les habitations de campagne. Lors de l'exposition de 1871, l'Europe découvre le Japon et ses produits : les estampes inspirent les impressionnistes et Toulouse-Lautrec ; les thèmes iconographiques et surtout leur traitement vont influencer les arts décoratifs et en particulier la création textile, non plus par l'anecdote et la fantaisie des images, qui ont fasciné les hommes du XVIII^e siècle, mais ce qui séduit en cette fin de siècle de copies, c'est la facture naturaliste de l'iconographie florale et ses formules compositionnelles affranchies des effets architectoniques qui annoncent les compositions en all over du XX^e siècle.

Jo Guède

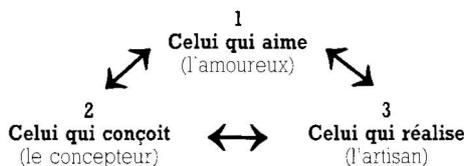
Colloque

Une exposition d'envergure aura lieu dans le musée du Havre en octobre-novembre 1986.

Quatre plasticiennes : Michelle Moreau, Martine Salzmänn, Jocelyne Toupet-Poutier et Fiep Zwaan regroupent leur travail sur la matière textile.

À cette occasion un colloque « *Matériaux souples, logique de fabrication et de création* » sera organisé. Il confrontera la réflexion des plasticiens et des techniciens, tous créateurs à des degrés divers, sur l'avance de leurs recherches de la matière. L'exposition de problématiques et d'applications différentes est indispensable pour l'enrichissement du travail de chacun. Martine Salzmänn entame ici le débat souhaitant, qu'avant les journées de ce colloque, des rencontres les préparent.

Contacts et renseignements sont à prendre auprès de Madame Françoise Cohen, Musée des Beaux-Arts du Havre, boulevard Kennedy, 76600 Le Havre. Tél. : (35) 42.33.97.



La première entité, celle qui aime, provoque la nécessité de l'acte créateur et cherche les points de rencontre possibles entre les deux suivantes. La deuxième, celle qui conçoit, s'arroge les pouvoirs de l'esprit, et la troisième, celle qui réalise, connaît les lois de la matière.

Ce jeu entre trois pôles ne serait pas si grave si l'époque ne s'échinait plus que jamais à mettre dos à dos ces deux faces d'une même monnaie, le concepteur et l'artisan, couvrant l'un de toutes les sublimations, et l'autre de tout le mépris compensatoire.

Cette pression dont aucune instance particulière n'est responsable, mais dont beaucoup de recherches artistiques contemporaines attestent la présence, affirme cet éternel conflit entre l'esprit et la matière. D'un côté les conceptuels, de l'autre ceux qui vivent la force archaïque du matériau.

L'artiste textile est au cœur de ce déchirement, devant pour exister forger lui-même son matériau dans la masse.

À une époque où l'énergie se condense autour de la recherche d'une spiritualité de la matière, où la peinture et la sculpture, en crise, tentent de se récupérer autour du matériau et de l'espace, que dire d'un art dont l'anatomie la plus intime dépend des réponses à cette question brûlante. Que dire de cet art, si ce n'est qu'il est profondément contemporain et qu'il a toutes les cartes pour jouer le jeu le plus beau : celui qui doit nous révéler comment la Matière vit et s'engendre par le mouvement de l'Esprit.

Pour trouver réponse à ce conflit entre le projet et la réalisation, entre l'artiste et l'artisan, entre le concepteur et l'ouvrier, entre l'esprit et la matière, il m'a fallu, et je ne suis pas la seule, sonder les poésies propres à la matière. Cette attitude demande de laisser sur le bord de la rivière tout acquis culturel, qu'il soit de forme ou de composition, pour plonger dans le sentiment archaïque de la force élémentaire du matériau. L'expérience est décapante, régressive à bien des égards, car les facultés mentales éprouvent une incapacité totale à prévoir la puissance plastique de la matière et une grande répugnance à abdiquer de leur domination.

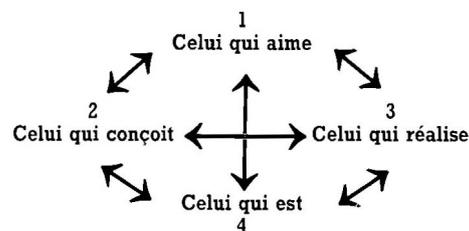
Il est pourtant nécessaire que l'esprit concepteur devienne impuissant pendant le temps où se révèlent les forces de la sensibilité concrète. Cette situation conflictuelle ressemble à une plongée aveugle, pendant laquelle la clarté mentale est relayée par l'expérience concrète de la réalité. Seule la présence de la force amoureuse peut permettre ce passage à l'acte, où la tension spirituelle et la sensibilité matérielle peuvent se perdre chacune en se fondant l'une à l'autre et retrouver un changement dans leur rapport réciproque.

Cette expérience, vécue sur le même mode qu'une expérience amoureuse et spirituelle, va donner naissance à une quatrième dimension, un esprit joueur, né de la rencontre des trois premiers. Esprit concrètement créateur dans l'instant, ce petit enfant joueur, se laisse découvrir dans l'écoute du temps, des sensations et de la réalité immédiate. Quatrième entité de l'acte créateur, il est celui qui est. L'expérience de cet éveil nous fait tenir le pari assez difficile, quant pour un esprit formaliste : que la justesse et la profondeur de l'œuvre dépendront de l'intégrité humaine de la démarche.

Nous voilà d'un coup projeté dans un espace vivant où l'Être du créateur semblerait se dévoiler en union avec l'être de l'objet.

Il faut admettre que cette expérience spirituelle au cœur de la pesanteur de la matière peut affecter quelquefois la puissance du visible. Mais toute expérience est mouvement, et l'esprit, lié à la matière par les liens de la découverte et de l'amour, grandit pour devenir cette faculté indispensable à l'artiste, l'esprit concret né du sentiment.

Cette nouvelle anatomie de l'acte créateur est à base de quatre entités contrairement à la précédente. Elle peut se dessiner de la façon suivante.



Cette figure est une image psychique de la totalité dans le sens de la réalisation de l'Être, elle est donc à la base de l'expérience du créateur. Elle ne constitue pas un pouvoir, mais la description de l'acte humain de la réalisation de soi, ou de la mise en mouvement de l'Être, produisant la métamorphose spirituelle de celui qui la vit ainsi que la découverte des liens qui unissent l'Esprit et la Matière.

Cette expérience de la traversée obscure de la matière pour laisser opérer la création de la réalité nouvelle ressemble à cette métamorphose tant cherchée par les alchimistes du Moyen Âge. C'est elle qui fut le creuset créateur par lequel se constituera progressivement l'expérience et le savoir scientifique.

Le passage d'une dimension trois à une dimension quatre conduit à un autre fonctionnement où les rapports créateurs ne peuvent plus vivre sur un mode hiérarchique et autoritaire, mais suivant l'expérience amoureuse avec toute l'obligation de la perte de soi que cela implique.

Le projet concepteur se transformant dans la découverte de la matière, fait l'expérience de la force signifiante de ce qui Est.

Ainsi se dévoilent les ressources créatrices lovées dans les replis sensibles des logiques propres aux matières mises en mouvement.

Martine Salzmänn

3 → 4

C'est de l'intérieur de l'expérience artistique que je souhaite raconter ce qu'ont pu être huit années de traversée des turbulentes contradictions de la recherche artistique contemporaine. Traversée faite les yeux grands ouverts, pendant laquelle s'est révélé par le travail et la disponibilité de la vie ce que pouvaient réserver les zones de conflit ou de lien entre l'héritage de la tradition et l'esprit du monde nouveau (ou esprit contemporain).

Des études classiques de tapisserie à l'école des Arts Décoratifs de Strasbourg (1973-1977) m'ont mis entre les mains le savoir faire d'un métier vieux comme le monde, à une époque où l'explosion de la nouvelle tapisserie avait déjà bien percé le front de la tradition.

Cette révolution ouvrait l'esprit au concept de l'espace par la dimension monumentale et architecturale du textile, pendant que, parallèlement, la rationalisation de la technique ouvrait la sensibilité aux forces élémentaires de la matière.

Cette rupture contemporaine reconsidérerait ainsi, pour la méthode de travail elle-même, tous les liens qui pouvaient exister entre un projet et une réalisation.

Dans cette nouvelle relation entre le projet et la réalité, l'esprit concepteur ne peut plus inventer seul, contraignant par la suite la matière à s'adapter à lui : il est obligé de se mettre en jeu, pouvant ainsi perdre sa primauté face aux données particulières de la réalité.

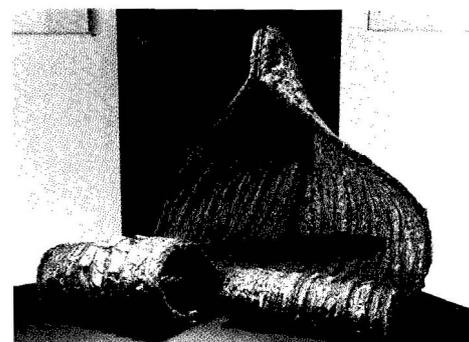
La structure du travail héritée du fonctionnement traditionnel peut se scinder en deux entités :

- le temps de la conception avec toute la manipulation, la concentration et le mouvement mental que cela demande ;

- le temps de la réalisation avec toutes les facultés concrètes de savoir faire et d'adaptation aux situations.

Ces deux temps ou deux entités sont liés dans le meilleur des cas, ou le cas le plus fécond, par un éveil profond du désir et de la tension amoureuse. Je schématiserais rapidement la personnalité créatrice par le jeu de ces trois entités en relation l'une avec l'autre.

Martine Salzmänn. « *Cosses rouges.* » 1983. Photo Pierre Riou.



A l'occasion des expositions Fibres Art 85 et La Tapisserie en France 1945-1985, Textile/Art/Langage édite deux guides.



Ces ouvrages réunissent tous les renseignements nécessaires au public comme aux professionnels sur ces domaines dans les plus importants pays du monde : musées, galeries, écoles, ateliers, collections, organismes officiels, bibliothèques, associations... Plus de cinq cents adresses.

Des textes de spécialistes, critiques d'art, créateurs, conservateurs de musées font un bilan de la situation actuelle dans les différents pays.

Chaque volume bilingue (français-anglais) comporte de nombreuses illustrations en couleurs et en noir. Format pratique (24 × 13).

Prix de vente :	Fibres Art 85	120 F + 15 F de port
	La Tapisserie en France	80 F + 10 F de port
	Les deux catalogues	180 F + 20 F de port

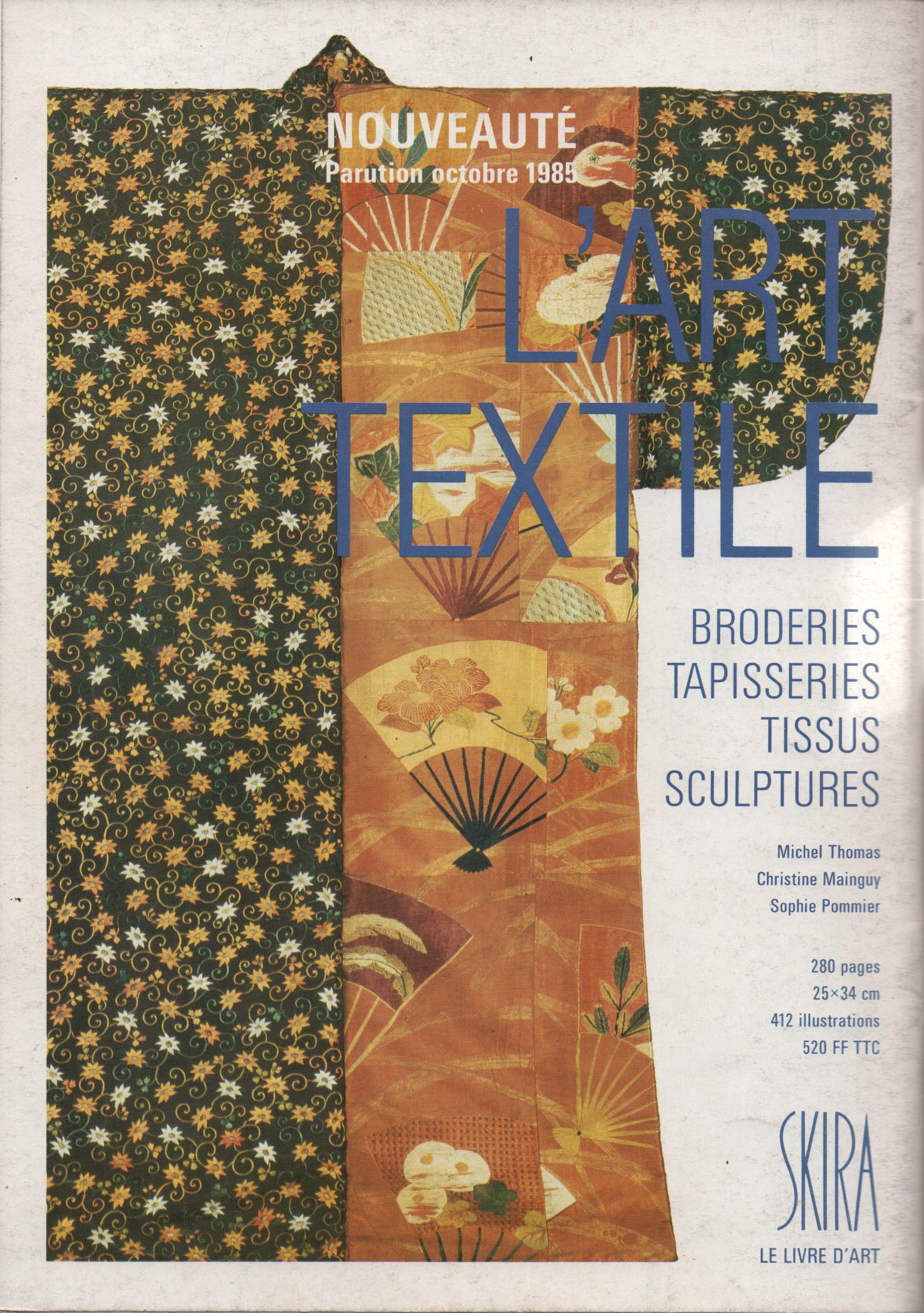
Bon de commande à renvoyer accompagné de votre règlement à l'ordre de Textile/Art à : Textile/Art, 3, rue Félix-Faure, 75015 Paris.

Nom Prénom

Adresse

Commande Fibres/Art 85 La Tapisserie en France Les deux catalogues

Cochez la case choisie.

The book cover features a central vertical strip of collage with various textile motifs: a sunburst, a woven basket, a fan with a floral design, a fan with a dark tassel, and a fan with a butterfly. This central strip is flanked by two vertical panels of repeating floral patterns: the left panel has small white and yellow flowers on a dark background, while the right panel has larger yellow and white flowers on a dark background.

NOUVEAUTÉ

Parution octobre 1985

L'ART TEXTILE

BRODERIES
TAPISSERIES
TISSUS
SCULPTURES

Michel Thomas
Christine Mainguy
Sophie Pommier

280 pages
25×34 cm
412 illustrations
520 FF TTC

SKIRA

LE LIVRE D'ART