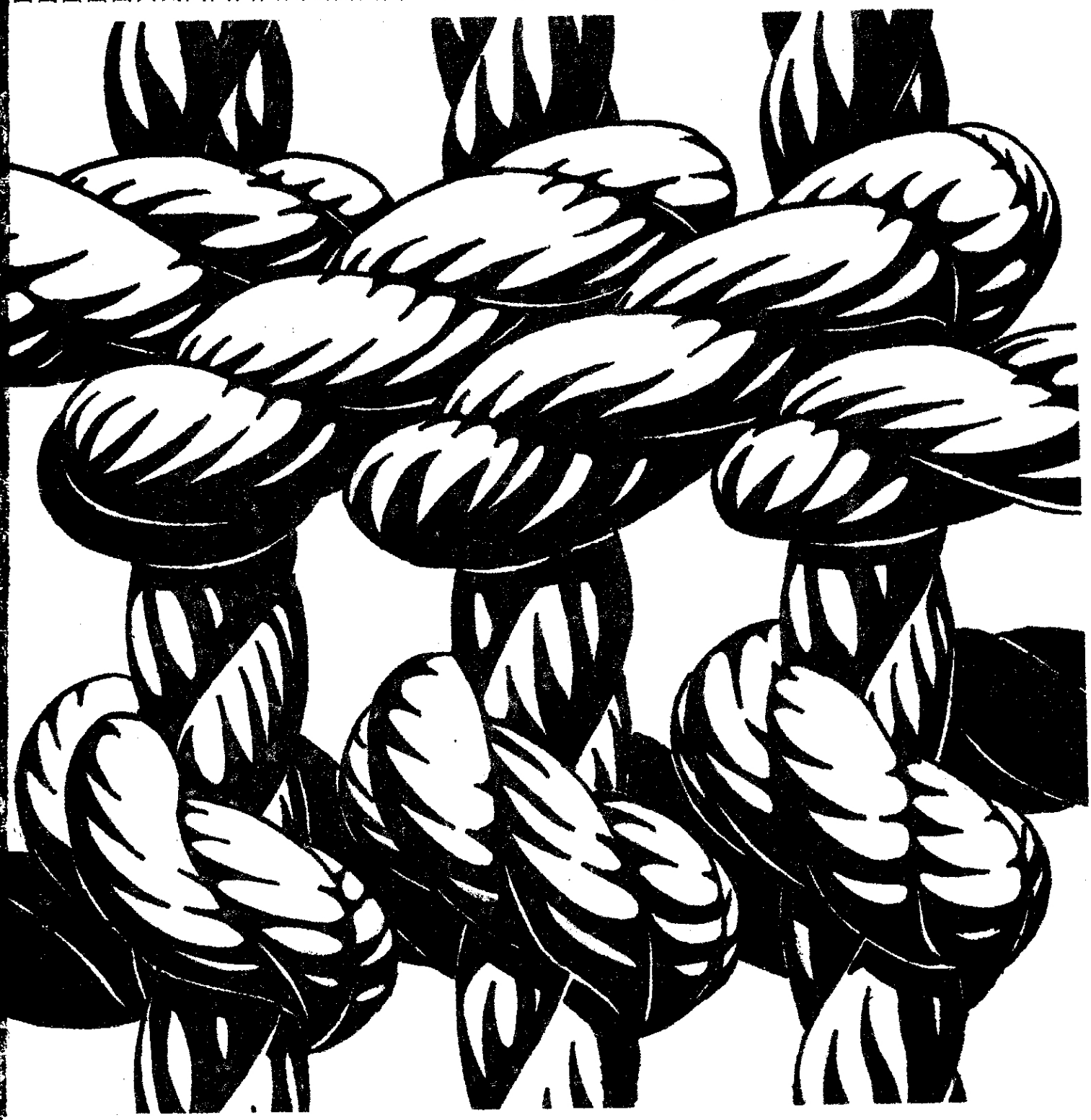
artaud



N°1 BULLETIN DU GROUPE TAPISSERIE

octobre
novembre
décembre
1976

6F

GROUPE TAPISSERIE

Association régie par la loi de 1901.

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

Extraits des statuts : But ; Cette association a pour but de favoriser le développement et le progrès de la tapisserie en France et de susciter et encourager la recherche en mettant en commun expérience et connaissance respectives.

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

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

Cotisation 1976 : 50 F. Payable à Catherine Périn, Trésorière, 1, Place Saint Sulpice - 75006 PARIS - Compte bancaire Groupe Tapisserie. BNP 033653 02

Premier conseil d'administration : Madame RENEE FOURQUEZ, Présidente. Monsieur MICHEL THOMAS, Secrétaire. Madame CATHERINE PERIN, Trésorière. Madame FRANCOISE CASANOVA. Mademoiselle ELIANE MARTIN. Madame GENEVIEVE GOUDOT-ROMAIN.

Rédaction du Bulletin :

Le bulletin, organe de liaison entre les membres de l'association, a pour but de rendre compte de la vie de la tapisserie en France et à l'étranger.

Coordination : MICHEL THOMAS. 3, Résidence Jules Verne - 91120 PALAISEAU -

Calendrier des expositions : FRANCOISE CASANOVA 14 bis, rue Mouton-Duvernet - 75014 PARIS -

Adresses, petites annonces : RENEE FOURQUEZ. 38, avenue du Roule - 92200 NEUILLY -

(Les petites annonces sont gratuites pour les membres de l'association)

Publicité, Abonnements :

Tarifs sur demande chez CATHERINE PERIN. 1, Place Saint Sulpice - 75006 PARIS -

---

Directeur de la publication : RENEE FOURQUEZ.
Dépôt légal 4e trimestre 1976
Tous droits de reproduction, même partiels, réservés pour tous pays.

Nous remercions Monsieur J.-P. COUREN, Monsieur P. DAQUIN, Mademoiselle RITSCHARD et Madame J. WAYNE qui nous ont aimablement fourni les photographies qui illustrent ce numéro.

Les opinions émises n'engagent que leurs auteurs.

SOMMAIRE

CALENDRIER DES EXPOSITIONS..... 2
LIBRES PROPOS EXPOSITIONS..... 2
CONVERSATION AVEC JUNE WAYNE..... 5
FICHE TECHNIQUE. LE DRI A DI..... 13
LA FEMME ET LA TAPISSERIE CONTEMPORAINE par MARIE FRECHETTE..... 15
ENTRE LES LIGNES..... 20
ADRESSES..... 21
COURRIER..... 22

EDITORIAL

Parlons chiffres. Trois quarts de femmes dans notre association, trois quarts de femmes sélectionnées à la dernière biennale de Lausanne, quatre-vingt pour cent dans la sélection des Textiles appliqués d'Annecy.

L'art textile, création et réalisation, est-il par excellence un art féminin ?

Si la réponse des chiffres est évidente, les raisons sont multiples. Abandon volontaire de l'homme d'un art considéré comme mineur ? Rapport d'identification entre la femme et l'expressivité des fibres?

La conversation que nous avons eue avec J. WAYNE, l'article passionné de M.FRECHETTE mettent en évidence certaines de ces réponses, même si les conséquences qu'elles en tirent quant à la réalisation des oeuvres n'est pas la même. Dualité cartonnier-lissier ou unité lissier créateur. C'est un autre débat complémentaire que nous ne manquerons pas d'aborder.

M.T.

CALENDRIER DES EXPOSITIONS

GALERIES PARISIENNES :

LA DEMEURE :

6, Place St Sulpice, 75006 PARIS.
En prélude à l'exposition qui sera consacrée à LOUIS LE BROCQUY au musée d'Art Moderne de la Ville de Paris entre le 15 octobre et le 28 novembre sur le thème "A la recherche de Yeats", la galerie présente "Les Gaulois" une suite de six tapisseries tissées chez Tabard frères et soeurs du 29 septembre au 16 octobre.
Tapisseries et sculptures de BORDERIE. Du 20 octobre au 20 novembre.
Tapisseries monumentales de JACQUELINE DUHEINE. Du 23 novembre au 4 décembre.

GALERIE SIN PAORA :

15, rue E. Marcel, 75001 PARIS.07.10 au 27.11.
Tapisseries polonaises : HANNA JUNG, BARBARA LEVITTOUX, BUTRYMOWICZ, JOLANDA BAVASKIEVA, DROUET, MARIA CHOJNACKA, EWA STEPHAN, EWA KORCZAK.

GALERIE ENTREPIERRE :

72, rue Quincampoix, 75003 PARIS.
F. LAPERONNIE, Tapisseries récentes. Du 20 septembre au 20 octobre.

L'ETRANGER :

TRIENNALE DU TEXTILE NORDIQUE 1976-1977 :

MALMÖ KONSTHALL, MALMÖ Suède 25.9.76-24.10.76.
WÄRNÖ AALTONENS, Museum ABO. 7.11.76-5.12.76.
KJARVALSSTADIR, REIKJAVIK, Islande. 29.11.76-20.2.77
LISTASKALIN, TORSHAON, Iles Feroë. 12.3.77-26.3.77.

EXPOSITION MADELEINE COLACQ. :

Tapisseries brésiliennes au château de Lucens. 5.9.76 - 14.11.76

KUNSTVEREIN HEILBRONN - Allemagne -

Kunsthalle in der Harmonie.
Ritzi et Peter Jacobi du 12. 9. 76 au 10.10.76.

U.S.A. THE CLEVELAND MUSEUM OF ART 11150 East Boulevard Ohio 44106.
Fiberworks. Exposition représentant les diverses techniques en Orient, Europe, Amérique latine, Canada, Etats-Unis.

Le CITAM nous rappelle que les séances de sélection par un jury international pour la 8e Biennale de la Tapisserie de Lausanne se déroulent les 15, 16 et 17 novembre 1976.

EXPOSITIONS DES MEMBRES DE NOTRE ASSOCIATION :

Galerie BEHR, 35 Fbg St Antoine. PARIS IIe
A. BEAUREGARD. Du 1er au 30 octobre.

DANIEL CORDEAU, B. FORTIN ET G. MICHOT, exposent en compagnie de C. DECLERCQ ET P. LAIR dans la salle capitulaire de Vézelay jusqu'au 17 octobre 76.

AMARANTH EHRENHART, Galerie "off the wall" Los Angeles - octobre 1976 - Paula Redfern, Gallery Encino Californie novembre 1976.
Collaborative Los Angeles . Janvier 1977.

LIBRES PROPOS

EXPOSITIONS

EXPOSITION AU CHATEAU DE VASCOEUIL

On a pu voir cet été, au château de Vascoeuil une belle présentation d'oeuvres D'OLGA DE AMORAL et de GRAU-GARRIGA.

Le château de Vascoeuil, au nord-est de la forêt de Lyons a été entièrement restauré, il y a quelques années. Depuis six ans, on y organise des expositions très intéressantes. Cette année, outre la tapisserie, se trouvaient au château même des gravures de TRÉMOIS et dans le jardin des sculptures de BATBEDAT ET LABERTERIE. Le Colombier comme les années précédentes, est le lieu prévu pour les tapisseries, lieu privilégié avec ses pierres nues et sa belle charpente. Il permet d'exposer aussi bien des tapisseries murales que des structures spatiales. On y a vu, les années précédentes, des oeuvres plus traditionnelles de PICART LE DOUX ou de VASARELY. C'est la première fois qu'on y trouve des représentants de la nouvelle tapisserie.

Celle-ci a été bien expliquée et présentée au public dans le catalogue par des extraits du Livre de KUENZI. On a pu remarquer particulièrement dans les oeuvres d'OLGA DE AMARAL trois panneaux décollés du mur dans de beaux tons noir, violet, indigo, un peu inhabituels chez elle. Elle s'est servi de la poutre maîtresse du Colombier pour y enrouler une structure en macramé. GRAU GARRIGA, lui, outre les tapisseries accrochées au mur, a suspendu à la charpente une structure d'aspect végétal. Les reliefs et les couleurs intenses des oeuvres exposées cette année se sont particulièrement bien accordés au cadre de l'exposition.

C.P.

MUSÉE DU CHATEAU D'ANNECY - TEXTILES APPLIQUÉS - FABRIC COLLAGE :

Monsieur J.-P. COUREN, conservateur des Musées d'Annecy a organisé durant cet été la première exposition en France et peut-être au monde, de cette importance, concernant les appliqués. Ce domaine particulier des Arts textiles avait déjà été illustré de façon extrêmement intéressante au cours des différentes biennales de Lausanne, mais compte tenu de sa spécificité particulière, il nous paraît extrêmement important qu'une manifestation de grande ampleur lui soit consacrée qui permette la confrontation des oeuvres originales venues du monde entier.

Si la Tapisserie ne se laisse plus saisir par une simple définition, on aurait pu penser que l'art des textiles appliqués pouvait se laisser plus facilement cerner. "L'art de l'application consiste à superposer une pièce de tissu sur une autre pour former un motif (MARY GOSTELOW). Mais l'évident esprit de liberté qui caractérise la confrontation des étoffes, des habits et pièces de vêtements, des objets d'ornements et de passementerie, si caractèristique de l'oeuvre de ZSUZA SZENES, Foyer, devait presque obligatoirement mettre en échec l'esprit d'analyse.

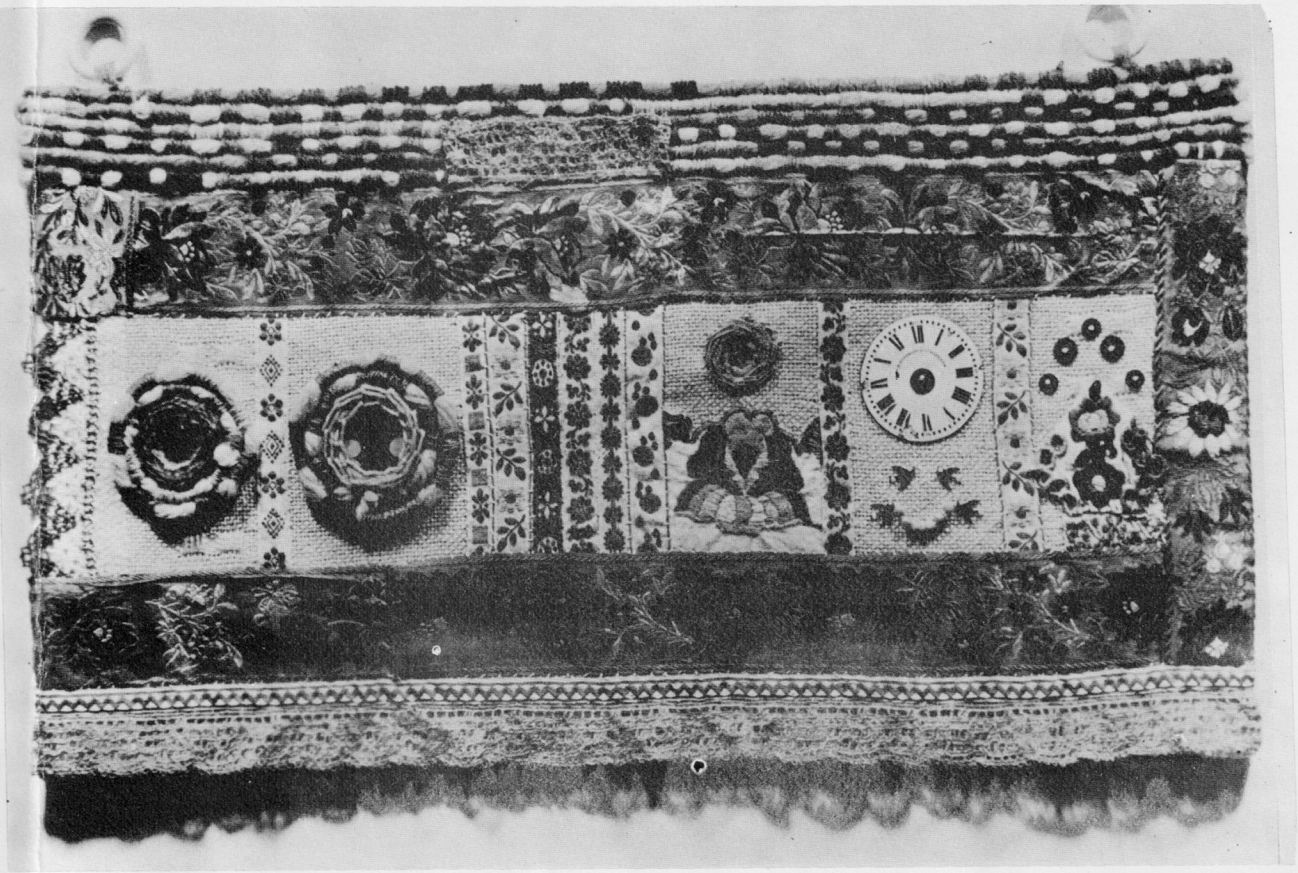
De nombreuses pièces présentées à Annecy utilisent en effet la confrontation pour construire une histoire : silhouettes caricaturales (Peloton de LIISA AUMO KUITTINEN, The jealous pheasant hen de SAIMI LINDSTROM), monde fantastique (Deux personnages de HETTY VAN BOEKHOUT, Evasion d' EMMANUEL CHAUCHE) scènes naïves (Theater play de ELIA MARIE BUCK, Motocycliste avec sa famille, de LESLIE GABRIELSE), en atteignant une qualité graphique très étonnante (Le massacre des Innocents, de THIERI ET NICOLE FOULQ).

Mais l'appliqué permet aussi, en dehors de la virtuosité dans le rapprochement des matériaux, une recherche sur les origines mêmes de cet art, dont CLAUDIE TARDITS rappelle les origines anciennes et la vertu décorative dans les civilisations africaines et mongoles (1) et qu'elle illustre dans l'oeuvre présentée : La dame de Tin Tazarift.

Nous avons particulièrement apprécié pour notre part que la sélection ait également porté sur des oeuvres qui ne sollicitent par seulement les textiles pour leurs vertus narratives, mais utilisent les matériaux pour leurs qualités propres. Les étoffes pliées de GABRIELLA FARKAS, les volumes de soie d' ARANKA HUBNER, les jeux nocturnes des cordes et toiles goudronnées de HARRY LOOM, ainsi que les objets mystérieux d' ALISON BARRELL, s'inscrivent dans un champ original de recherche qui fait définitivement sortir l'appliqué de la position trop en retrait qu'il a longtemps gardé.

M . T .

(1) L'art de l'appliqué Claudie Tardits l'Atelier des métiers d'art. 9, P. 8-10.

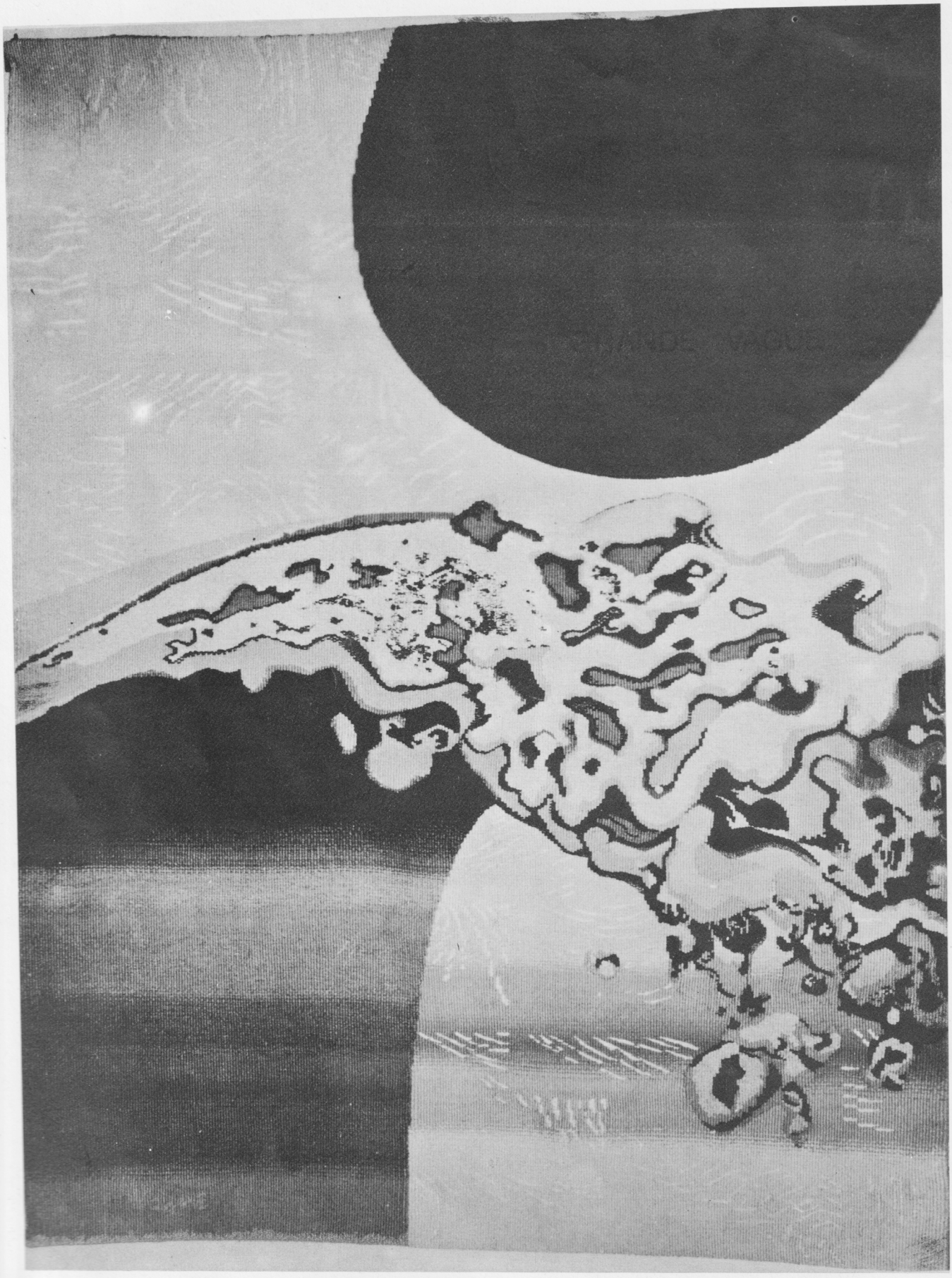


ZSUZSA SZENES FOYER

clichés Musée Chateau d'Annecy



ARANKA HUBNER VOLUME DE SOIE



JUNE WAYNE GRANDE VAGUE

CONVERSATION AVEC JUNE WAYNE

Une conversation avec JUNE WAYNE qui a pour objet l'art de la tapisserie, ne peut se limiter au plan technique. Si elle vit intensément son projet artistique dans les domaines qui lui conviennent le mieux : peinture, lithographie, film ou écriture. Si son expression profonde s'illustre dans une vision inspirée qui se suffit à elle-même. Cela ne lui suffit pas. WAYNE a une personalité claire qui sait s'ouvrir sur le monde. Tout de l'avenir la préoccupe, tout du présent la touche au point qu'on la sent toujours prête à vouloir rendre les coups qu'elle reçoit.

UN ART GRAPHIQUE ET MONUMENTAL.

MT - LA PREMIÈRE QUESTION QUE JE VOULAIS VOUS POSER CONCERNE VOTRE VENUE À LA TAPISSERIE. QUEL ITINÉRAIRE AVEZ-VOUS SUIVI DE LA PEINTURE ET DE LA LITHOGRAPHIE À LA RÉALISATION DES CARTONS ?

JW - J'ai toujours aimé la tapisserie et en même temps j'ai aussi toujours aimé l'art du livre, celui des enlumimures, comme le livre des Riches Heures du Duc de Berry. Entre 11 ans et 18 ans, j'ai d'ailleurs réalisé un tel livre.

La liaison entre cette sorte de livre et l'origine de la tapisserie est bien connue mais je l'ai en quelque sorte découverte sans le savoir.

Autrement dit, pour moi, l'art de la tapisserie est d'abord un art graphique. D'autre part, j'ai fait en 1954 aux USA la connaissance de MADELEINE JARRY. Nous sommes devenues d'excellentes amies et en 1957 c'est elle qui m'a emmenée aux Gobelins et m'a ainsi entraînée vers la tapisserie... Je trouve que c'est un bon point de départ. Enfin je dois dire que le sens du monumental que l'on trouve dans les livres enluminés doit se retrouver en tapisserie. Mes images peuvent supporter une grande échelle, mais il faut trouver les endroits où les placer. J'ai beaucoup travaillé sur un projet de tapisserie de 25 mètres de haut pour un mur à Chicago. J'avais prévu de réaliser cette tapisserie en 7 parties parce que j'avais peur que si dans cinquante ans le bâtiment était détruit, on ne puisse trouver un autre mur aussi grand et qu'alors la tapisserie soit roulée et abandonnée dans une cave. Le dessin était donc réalisé de telle manière que chaque pièce puisse se suffire à elle-même et que l'on puisse les disposer dans le sens horizontal.

Mais finalement cela n'a pu se réaliser. Le projet a été tué par la crise économique et vous savez bien que lorsqu'il y a des problèmes c'est toujours l'art qui en souffre en premier.

MT - DANS LE CAS PRÉSENT VOTRE TAPISSERIE ÉTAIT-ELLE DESTINÉE À UN LIEU PUBLIC, ET DE MANIÈRE GÉNÉRALE QUELS SONT LES EMPLACEMENTS OÙ VOUS PRÉFÉREZ QUE L'ON PLACE VOS TAPISSERIES ?

JW - Dans le cas présent, c'était un grand hôtel. Mais oui bien sûr, je préfère les lieux publics. Pour moi, la tapisserie doit pouvoir parler au plus grand nombre parce qu'elle est réalisée par une équipe. C'est un travail de grande collaboration, qui fait intervenir plusieurs sensibilités et cela m'embête toujours beaucoup quand il n'est pas possible de faire les choses pour le grand public.

Un autre élément que j'apprécie aussi beaucoup dans la tapisserie c'est qu'elle peut être démontée. On n'est pas obligé de la garder définitivement, comme une mosaïque ou une fresque. Il est très important que les oeuvres d'art soient changées pour rafraîchir l'oeil du public. La tapisserie est donc de ce point de vue, un art public qui n'engendre aucune lassitude.

MT - Y-A-T-IL BEAUCOUP DE TAPISSERIES DANS LES LIEUX PUBLICS AUX ETATS-UNIS ?

JW - L'intérêt pour la tapisserie aux Etats-Unis est encore récent et on la considère encore très souvent comme un art de snobs.

DP - JE VOUDRAIS REVENIR À TON PROJET DE GRANDE TAPISSERIE.
POURQUOI PRÉVOIS-TU DÉJÀ LA DÉMOLITION DU BÂTIMENT ?
POURQUOI AUSSI CE DÉSIR DE RESTER PRÉSENTE ? CE SOUCI DE DURER ?

JW - Je suppose que l'explication est génétique. Je suis persuadée que je dois vivre cinq cents ans, parce qu'il y a des milliers de choses que je veux voir. Enfin, si je prends en moi l'énergie de réaliser quelque chose, je préfère que cela reste comme je l'ai fait.

UN DIVORCE AVEC LE PUBLIC.

MT - VOTRE SENTIMENT QUE LE BÂTIMENT SERA DÉMOLI DANS CINQUANTE ANS VIENT-IL DE CE QUE VOUS PENSEZ QU'IL Y AURA D'ICI

LÀ UN CHANGEMENT DANS LES TYPES D'ARCHITECTURE ?

JW - Non ! C'est pour une tout autre raison. Aux Etats-Unis on détruit les bâtiments très vite pour de simples raisons économiques. En particulier lorsque l'on ne peut plus faire de déductions d'impôts. Ces choses semblent correspondre à des cas de force majeure. On détruit des bâtiments, des personnages, des objets. Et ceci est vrai aussi bien pour les pays capitalistes que pour les pays socialistes, quand une certaine bureaucratie trouve qu'il n'est pas important de maintenir la qualité.

DP - DANS CETTE PRISE DE POSITION, TU NE VEUX PAS TE FAIRE LA COMPLICE DE CE COMPLOT PERPETUEL DE LA NOUVELLE SOCIÉTÉ ; DONC TU DÉCIDES QUE LES CHOSES QUE TU RÉALISES VONT DEVOIR DURER ?

JW - Je voudrais trouver le moyen de faire durer les choses qui doivent durer. Mais franchement je n'entrevois pas ce moyen. A mon avis d'ailleurs, je ne vois pas le moyen pour les artistes et les créateurs de continuer d'exister en conservant leur liberté de création. A mon avis, le chemin des artistes et le chemin du monde se séparent. Je ne vois pas de place pour nous.

DP - EST-CE QUE TU CROIS QUE C'EST UNE SITUATION NOUVELLE ?

JW - Pas vraiment. Déjà chez les Egyptiens les artistes étaient asservis. Les images qu'ils créaient étaient destinées à soutenir les dynasties. Aujourd'hui c'est aux scientifiques de tous les pays qu'on fait appel pour soutenir les dynasties modernes, pas aux artistes. Nous ne sommes pas dangereux. Une toile n'arrête pas un fusil. Une toile ne fait pas bouger le peuple.

MT - CE DIVORCE, LE VOYEZ-VOUS ENTRE LES GOUVERNEMENTS ET LES ARTISTES OU ENTRE LE PUBLIC ET LES ARTISTES ?

JW - A mon avis, en principe les artistes ne sont jamais vraiment en contact avec le public, pas plus d'ailleurs que les chercheurs scientifiques, et cela à cause de la nature même de leur travail. Ils sont forcément beaucoup trop en avance. Si on prend l'exemple des mathématiques, un savant peut découvrir quelque chose qui ne sera compris que par un nombre infime de ses collègues. Cela ne veut pas dire que la découverte n'a pas beaucoup d'importance pour le public, mais le public ne peut pas être atteint directement. Dans le domaine artistique c'est un peu la même chose.

MT - JE CROIS QU'IL A CEPENDANT TOUJOURS EXISTÉ UNE ACTIVITÉ ARTISTIQUE EN CONTACT AVEC LE PUBLIC. PAR EXEMPLE POUR LE MOYEN AGE, LES CONSTRUCTEURS DE CATHÉDRALES. EST-CE QUE VOUS PENSEZ QU'UNE TELLE CATÉGORIE D'ARTISTES EXISTE ENCORE À L'HEURE ACTUELLE ?

JW - Ce type d'artistes n'est jamais vraiment reconnu comme artiste par le public. Les constructeurs de cathédrales ce sont des artisans qui travaillent pour leur Dieu. Pas pour eux ou pour faire une oeuvre d'art, mais pour illustrer les dogmes.

Aujourd'hui il y a peut-être quand même une catégorie d'artistes qui sont reconnus comme artistes : ce sont les dessinateurs politiques. Par exemple TIM ou DAUMIER, qui ont un pied dans le monde du jour, mais aussi dans le monde artistique. Les artistes reconnaissent la valeur artistique de TIM et le public comprend tout de suite le sens de la carricature. Une autre catégorie d'artistes de ce genre, ce sont certainement les décorateurs de films.

Et encore, en France, il y a un public qui reconnaît les oeuvres d'art pour elles-mêmes, même s'ils ne sont pas nombreux. Mais aux Etats Unis, pas du tout... pas du tout.

DP - C'EST UNE POSITION PESSIMISTE QUE TU AS LÀ.

JW - Malheureusement, je suis obligée de le dire, même si dans la vie je me conduis en optimiste. Autrefois j'avais un peu plus d'espoir et j'ai beaucoup lutté pour les droits des artistes. Mais aujourd'hui, je constate que nous subissons le contrecoup de nos conquêtes, parce que ceux qui détestent les artistes, se servent de ces droits pour les contrôler. Nous sommes considérés comme des producteurs, dont les produits doivent tomber sous la spéculation et on nous paie le moins possible. Bien sûr la valeur artistique reste, le caractère de l'oeuvre persiste. Mais on est seul à se battre contre le marché des oeuvres d'art. Je me demande pour la première fois de ma vie s'il ne vaut pas mieux rester isolé plutôt que de rentrer dans la cage où nous allons être contrôlés par les bureaucrates.

DP - MAIS PEUT-ÊTRE EST-CE LE MOMENT POUR LES ARTISTES DE REDÉFINIR LEUR RÔLE. ILS DOIVENT SANS DOUTE REMETTRE EN QUESTION LA FABRICATION D'OBJETS SUR LESQUELS LA SPÉCULATION EST POSSIBLE. IL FAUDRAIT EN UN CERTAIN SENS AVOIR SEULEMENT UN COMPORTEMENT. SUR UN COMPORTEMENT ON NE PEUT SPÉCULER.

JW - Beaucoup d'artistes aux USA ont abandonné la fabrication des objets. Ils font des spectacles, ils font ce que l'on appelle le "Concept art". Mais je dois dire que le problème ne porte pas sur les objets eux-mêmes. Le problème, il est en

nous ! N'importe quelle société souhaite que tous les individus se ressemblent, mais nous, nous ne le pouvons pas. Pour nous, la ressemblance à un modèle, c'est la même chose que la mort.

Il en est de même pour les scientifiques. Aux Etats-Unis, par exemple, si les recherches d'un savant correspondent à ce que souhaite le gouvernement, il peut devenir très puissant, mais si ce n'est plus le cas, dès le lendemain il est réduit à rien. Comme, par exemple, OPPENHEIMER. Le cas s'est produit également en URSS : LYSSENKO était le grand agronome officiel russe et, par suite des résultats catastrophiques de l'application de ses recherches, il a fait plus de tort à l'économie soviétique que la CIA tout entière. Mais il était présenté par le gouvernement comme un modèle et les autres savants qui disposaient de faits génétiques plus sûrs étaient éliminés.

MT - MAIS EST-CE QU'UN DES RÔLES POSSIBLES DES ARTISTES NE SERAIT-IL PAS DE FAIRE ACCOUCHER LES AUTRES DE LEURS POSSIBILITÉS CRÉATRICES ?

JW - Oui, bien sûr, c'est une possibilité. Mais elle ne peut convenir qu'à court terme. Quand, par contre, je regarde à long terme le jeu d'échecs des artistes et de la société, les artistes sont toujours perdants. Mais bien sûr, cela ne veut pas dire que j'aie tout compris. Je continue de surveiller le jeu. Je cherche.

LA RECHERCHE D'UNE TRACE D'ENERGIE.

MT - DANS VOS OEUVRES, CERTAINS THÈMES REVIENNENT COMME DES LEITMOTIVS : LES VAGUES, TOUJOURS TRÈS MENAÇANTES, UNE CERTAINE NATURE EN DÉSÉQUILIBRE, COMME DANS "LA JOURNÉE DES LEMMINGS" ET PUIS AUSSI DES THÈMES SUR LA STRUCTURE DE LA MATIÈRE, COMME LES VEINES DU BOIS, LE CODE GÉNÉTIQUE. POURQUOI CES THÈMES ET CETTE PRÉOCCUPATION PAR LES NOUVELLES DONNÉES SCIENTIFIQUES ?

JW - En fait, ces thèmes n'ont rien d'étonnant. Les artistes se sont toujours préoccupés de recherches anatomiques. Quand on fait une nature morte, c'est pour explorer la structure, répondre aux questions: comment est faite une pomme, de quels sons, de quelles couleurs ? Je trouve toujours formidable que les atomes dans cette table et dans ma main soient les mêmes. Quelle est la signification réelle d'un tel phénomène?

Ce sont des questions ordinaires pour les artistes. Le phénomène nouveau, c'est sans doute que l'échelle de notre connaissance a changé, presque jusqu'à un point qui est difficile à imaginer et en un certain sens, cela rend les objets menaçants.

Cette table, je peux la porter, la miner ; mais si je me la représente comme un groupe d'atomes que je ne peux plus miner, comme une suite d'événements que je ne peux plus comprendre, alors elle devient pour moi un mystère qui avive la curiosité, mais qui peut faire peur. Peut-être qu'en réalisant des images de ces objets, je domine leur aspect menaçant et je les mets en ordre... pour l'instant. Mais pour autant, je ne veux pas dire que j'essaie de contrôler le monde.

Mon intérêt pour les vagues ? C'est un peu la même chose. Une vague, qu'est-ce que c'est ? C'est une trace d'énergie, la forme et l'évidence de l'énergie et en même temps, je sais que l'on ne peut pas retenir l'eau dans les mains. Je suis donc passionnée par l'idée d'en faire une image. Pour que ce phénomène devienne sensible, il faut qu'il acquière une stabilité sur le papier ou sur la tapisserie, mais qu'en même temps on en ressente l'énergie et la force.

DP - TU N'AS JAMAIS ESSAYÉ DE FAIRE DU SURFING ?

JW - Oh non ! En fait, je déteste l'eau. Quand j'étais petite, j'ai habité près du lac Michigan qui est énorme et orageux et ma mère m'a laissée seule une fois sur les rochers devant des vagues énormes. Je ne suis pas sûre, mais je crois que cet événement m'a marquée.

Mais au point de vue intellectuel, l'organisation cellulaire, les vagues, la circulation du sang, les tornades, toutes ces choses sont fascinantes et d'abord parce qu'elles nous mettent à notre place.

DP - ELLES TE FASCINENT ET TU EN FAIS DES IMAGES. ELLES SEMBLENT AVOIR POUR TOI PLUS DE FORCE QUE DES IMAGES ABSTRAITES. MAIS EN FAISANT CELA TU TE SITUES UN PEU À CONTRE COURANT AUX USA, PUISQUE BEAUCOUP DE PEINTRES CHERCHENT PLUTÔT À MONTRER QUE LA PEINTURE EST UNE SURFACE PLATE QUI PARLE SON PROPRE LANGAGE ET NON UNE SURFACE MOUVANTE QUI RACONTE QUELQUE CHOSE.

JW - Pour moi, bien sûr, les images sont importantes. Ce qui ne m'a pas empêchée de faire des dessins abstraits. En fait je me fiche de tous les mouvements. Ca passe si vite. Dans ma vie tous les mouvements sont déjà passés deux ou trois fois. Finalement, je fais ce que j'aime faire et je cherche à apprendre plus.

MT - MAIS CE QUI EST TRÈS SÉDUISANT DANS VOTRE DÉMARCHE, C'EST QUE VOUS N'ESSAYEZ PAS SEULEMENT DE TRADUIRE LE MONDE EXTÉRIEUR, LA NATURE. VOUS VOUS INTÉRESSEZ ÉGALEMENT AUX DONNÉES

SCIENTIFIQUES, À L'INFINIMENT PETIT. EST-CE QUE VOUS AVEZ BEAUCOUP DE CONTACTS AVEC LES MILIEUX SCIENTIFIQUES ?

JW - Oui, beaucoup. Même si je ne connais pas tous les savants personnellement je lis leurs publications. Par exemple, à partir de notes et d'esquisses des travaux de recherches, j'ai tenté de savoir moi-même ce que signifie réellement la double hélice de DNA.

Pourtant, mes vrais copains, ce sont les artistes, pas les savants. Je suis un lemming avec eux.

L'HISTOIRE DE L'ART EST TRES STALINISEE

MT - IL SEMBLE QUE VOUS SOYEZ TRÈS SENSIBLE AUX RAPPORTS DE LA FEMME ARTISTE ET DE L'ART BUSINESS. CERTAINS TITRES DE VOS ARTICLES M'ONT FRAPPÉ : "THE MALE ARTIST AS STEREOTYPICAL FEMALE", "SEX DIFFERENTIALS IN ART EXHIBITION REVIEWS, A STATISTICAL STUDY" ET ENCORE CETTE PHRASE : "WHY ARE WOMEN ARTISTS FINANCIALLY STARVED BY SILLY, IGNORANT, MONEY HUNGRY ART PATRONS ?"

JW - Ce que je veux dire en effet, c'est que tous les artistes sont considérés comme des femmes par les patrons des galeries. C'est-à-dire que l'on dit d'eux tout ce que l'on dit d'habitude des femmes : que ce sont des êtres stupides, superficiels, pas virils, impuissants, enfantins, jaloux etc... Mais par patron de galerie, je veux dire aussi bien hommes et femmes patrons. Au point de vue des classes, tous les artistes sont considérés comme des êtres féminins. C'est une question de pouvoir.

Mais parmi les artistes, il y a un second niveau : les femmes artistes. Si elles ne sont pas minoritaires en nombre, par contre, l'histoire de l'art élimine complètement les femmes. Ce matin par exemple, je suis allée au Grand Palais où j'ai vu un film sur GUSTAVE MOREAU. On y montrait des photos de grands artistes de sa classe aux Beaux-Arts. Pas une femme. On pouvait penser que les femmes n'existaient même pas !

Dans mes recherches sur la nature des procédés créatifs, j'ai été étonnée de constater que toutes les références portaient sur les hommes. Tous les noms de femmes étaient éliminés. L'histoire de l'art est très stalinisée. On fait disparaître les femmes, les femmes sont réduites à néant. En URSS, on a supprimé de l'histoire le nom de certaines personnalités. Et puis ensuite, on a réécrit l'histoire en réintégrant leur nom. Mais qui va réécrire le rôle des femmes créateurs dans l'histoire du monde ? C'est nous, je suppose !

MT - MAIS DANS LE DOMAINE DE LA CRÉATION DE LA TAPISSERIE PAR LES ARTISTES QUI TISSENT LEURS OEUVRES, IL SEMBLE QUE CE SOIT MAINTENANT LE CONTRAIRE. CE SONT LES FEMMES QUI APPARAISSENT À L'ÉVIDENCE LES PLUS RÉVOLUTIONNAIRES.

JW - Ce que l'on doit dire, c'est que le domaine de la tapisserie est un peu particulier. On a toujours assimilé la tapisserie à un travail féminin, classé avec les travaux d'aiguilles et l'artisanat et, comme l'artisanat était considéré comme une activité mineure, il était plus facile aux femmes de s'y faire une place. Il a été plus facile pour moi de me faire connaître par mes tapisseries que par mes peintures, qui appartiennent, elles, au domaine réservé aux hommes.

DP - MAIS JE CROIS QUE LA TAPISSERIE A TOUJOURS ÉTÉ PLUTÔT UN DOMAINE RÉSERVÉ AUX HOMMES. QUAND ON LIT LES TEXTES, ON VOIT QUE LES LISSIERS ÉTAIENT TOUJOURS DES HOMMES. ON INVOQUE POUR CELA DES RAISONS DE FORCE PHYSIQUE. CE N'EST QUE DEPUIS PEU DE TEMPS QUE DANS LES ATELIERS ON TROUVE DES FEMMES ET DES HOMMES.

JW - On ne peut pas vraiment dire. On ne sait pas toujours ce qui s'est vraiment passé dans les temps anciens. Comme l'histoire était écrite par des hommes... Par exemple dans l'histoire des Etats-Unis, on découvre que nous avons eu beaucoup de cow-boys femmes, de voleurs et de bandits femmes. En tout cas ce que je crois, c'est que durant les deux cents dernières années, les femmes étaient choisies en fonction de certaines caractéristiques qui, par une sélection génétique, ont diminué notre force physique. Une femme, pour pouvoir se marier, devait être très petite, très mince, très fine. C'était une personne qui devait n'avoir pas de force, s'ennuyer très vite... Maintenant, il est possible de choisir une femme aussi grande qu'un homme et il faut attendre certainement plusieurs générations pour que l'on retrouve sur le plan génétique les caractéristiques de la femme véritable.

RECONNAITRE LE PASSAGE DES MAINS.

MT - POUR EN REVENIR À LA TAPISSERIE, POURQUOI AVOIR CHOISI DES ATELIERS FRANÇAIS POUR LE TISSAGE DE VOS OEUVRES ET POURQUOI AVOIR CHOISI UN TISSAGE TRÈS STRICT QUI NE FAIT PAS APPEL AUX RELIEFS, POINTS NOUÉS, POINTS DOUBLES ETC... ?

JW - Pour commencer, j'ai choisi de venir en France à cause de MADELEINE JARRY, et aussi parce qu'il n'y a pas aux Etats-Unis d'ateliers de tissage équivalents et enfin, je me sens bien en France parce que j'ai le même mauvais caractère que les Français. Je suis irritable comme eux. Alors on se comprend.

Si j'ai choisi le style strict, c'est parce que les sujets que je traite ne nécessitent pas de faire appel aux reliefs. Je le répète, ce sont des sujets graphiques. D'autre part, pour moi, la tapisserie est comme un film. L'ensemble des points est un peu l'équivalent de l'ensemble des petits cadres qui constituent la pellicule. Quand on regarde une tapisserie, on pratique l'analyse consécutive de tous les points.

Il est tout à fait surprenant de contempler les gens qui regardent une tapisserie. Ils restent toujours beaucoup plus longtemps que devant une toile parce que je crois qu'ils perçoivent une autre notion du temps. Tout le monde comprend que quelqu'un a réalisé cette oeuvre point par point et y a peut-être même consacré sa vie, comme pour David et Betsabée. On peut reconnaître le passage des mains du lissier. Là où elles se sont arrêtées pour être relayées par d'autres mains. Tout cela confère à la tapisserie une certaine qualité de plaisir, mais aussi une ambiance de gravité.

La tapisserie en relief, plus sculpturale, séduit certainement plus le public, mais c'est une autre forme de communication et cela ne correspond pas à ce que je cherche. Dans les images que je veux faire il faut que rien ne s'interpose entre la surface de la tapisserie et le spectateur. J'aimerais cependant ajouter que si une de mes images s'accorde mieux de qualités tri-dimensionnelles, je n'hésiterai pas un instant à avoir recours au relief. Je me suis servie à ce jour de la technique classique, mais cela ne constitue aucunement un impératif aveugle pour l'avenir.

DP - TU DÉSIRES QUE RIEN NE FAUSSE LA VISION DU SPECTATEUR, MAIS TU ACCEPTES QUE L'ON DEVINE LA TRACE DES MAINS. EN FAIT, CE QUE TU CRAINS, C'EST QUE LE LISSIER FASSE TROP RESSORTIR SA PERSONNALITÉ.

JW - Oui, c'est comme dans le domaine musical. Les compositeurs ont toujours eu l'habitude de laisser une partie de leur partition à l'interprétation des musiciens. Quand on fait un carton, on doit prévoir la part d'improvisation du lissier pour qu'il n'y ait pas de catastrophe.

DP - MAIS ON PEUT SE DEMANDER SI L'ARTISTE NE DOIT PAS DEVENIR LUI-MÊME LISSIER, CE QUI ÉLIMINE CETTE INCERTITUDE DE L'INTERPRÉTATION.

JW - Il est possible que ce soit l'avenir de la tapisserie. Mais pour reprendre ma comparaison avec le domaine musical, BEETHOVEN par exemple, au delà même de la maîtrise de tous les instruments de musique indispensables à tout compositeur, n'était pas tenu de jouer de tous à chacun des concerts consacrés à son oeuvre. La fabrication d'une tapisserie est pareille à l'interprétation de l'oeuvre d'un artiste ; au cours de l'édition, chacune des tapisseries diffère légèrement des autres, tout comme l'interprétation d'un opéra ou d'une autre composition musicale. De même dans le domaine cinématographique est-ce que PASOLINI devait lui-même développer la pellicule, jouer tous les rôles ?

Moi, je ne serai jamais lissier ou lithographe-imprimeur. Alors est-ce que je dois renoncer à faire des cartons de tapisseries ou de dessiner des lithographies ?

Si un artiste veut faire lui-même ses tapisseries, très bien. S'il veut collaborer avec un lissier, très bien. Toutes les possibilités doivent exister. C'est cela la liberté et tant pis si en collaborant, on aboutit de temps en temps à un désastre. L'art, c'est aussi un danger.

Propos recueillis par
Pierre Daquin
Michel Thomas.

SELECTION D'ARTICLES REDIGES PAR JUNE WAYNE :

- Danger : "Amateurs in the Arts", Chicago daily news, 4 juin 1966

- "On defining an original print". The print Collector's Newsletter, 3,2, 1972

- Sex differentials in Art Exihibition reviews : A statistical Study, Los Angeles, Tamarind Lithography. Workshop, Inc, 1972

- The male artist as a stereotypical female or Picasso as Scarlett O'Hara to Joseph Hirshhorn's Rhett Butler, Artnews,1973

- "The male artist as Stereotypical female", Arts in society, 11, 1, 1974 (p. 107-113).

- The tradition of Narrative tapestry, Craft Horizons, 34, 4 1974 (p. 26-29)

- On the art of Robert Hansen. Robert Hansen July 9 - September 30, 1975

- The debate continues, Artweek, 6, 27, 1975

- "Letter to the editor, Artists for economic action", 1975

- "On Print disclosure legislation" American artist, 40, 405, 1976 (p. 58)

- "The creative process : artists, carpenters and the flat earth society" Craft Horizons, 1976

PRINCIPALES EXPOSITIONS RECENTES :

1975

La Demeure Paris. Tapisseries et Lithographies.

1er festival du film américain - Deauville, Tapisseries.

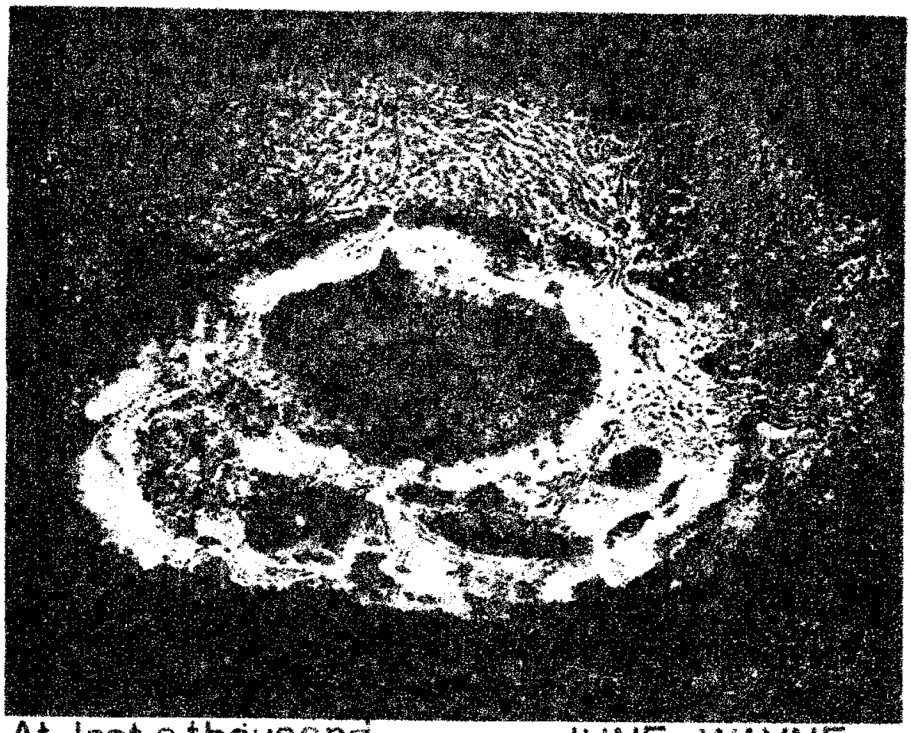
Université du Wisconsin, Université du Sud Colorado, Vents, vagues et visas.

1976

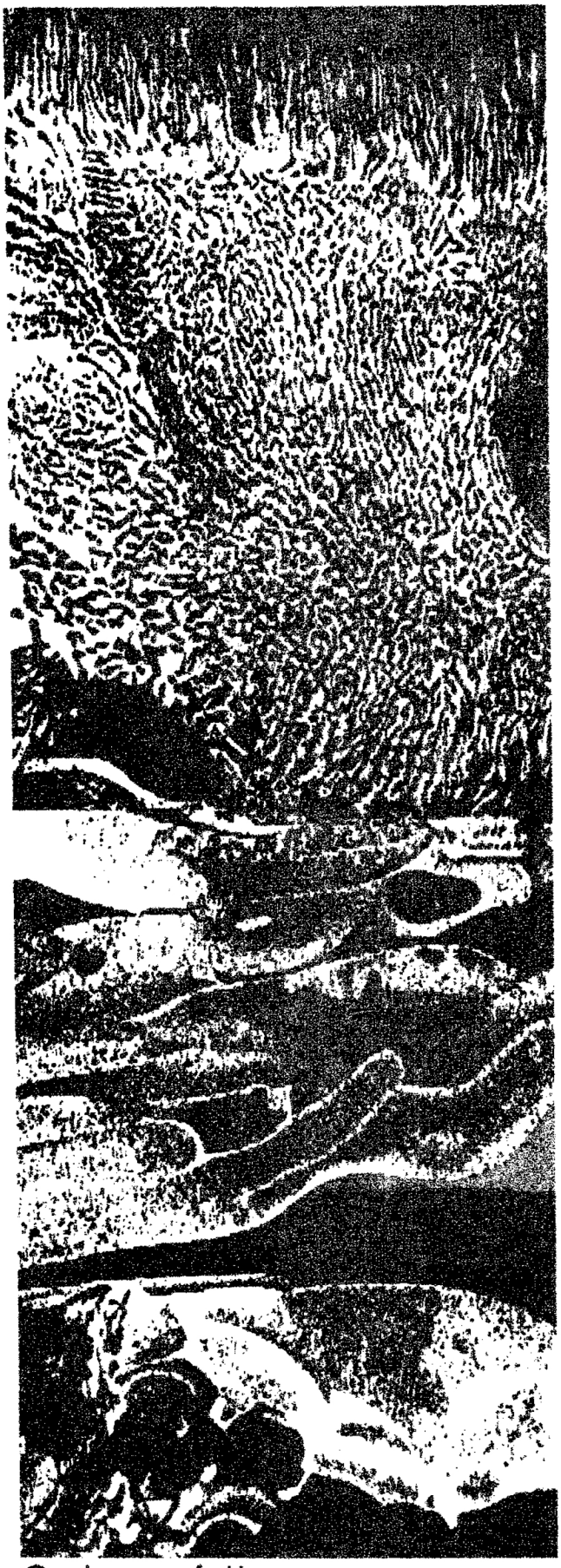
Adams State college. Alamosa Colorado.
Lithographies.

Van Doren Gallerie San Francisco.
Tapisseries et peintures.

Art 76 - Bâle Suisse (La Demeure Paris).
Tapisseries et lithographies.



At last a thousand JUNE WAYNE



Onde en folie

FICHE TECHNIQUE — LE DRI A DI OU ARRONDIMENT

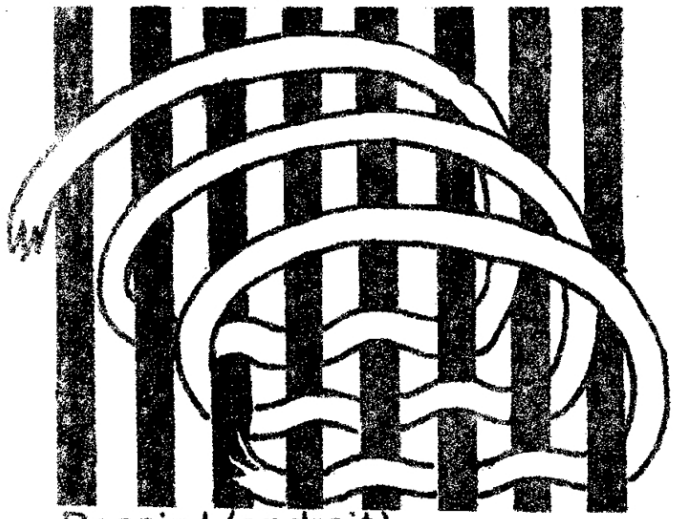
Le Driadi est l'enroulement du fil de trame autour d'un ou plusieurs fils de chaîne.

Dans le cas d'un Driadi traditionnel, le fil de trame passe sur deux fils de chaîne sur l'envers (1, envers et dessin de couverture), et sur un fil de chaîne sur l'endroit (1, endroit et dessin de couverture),

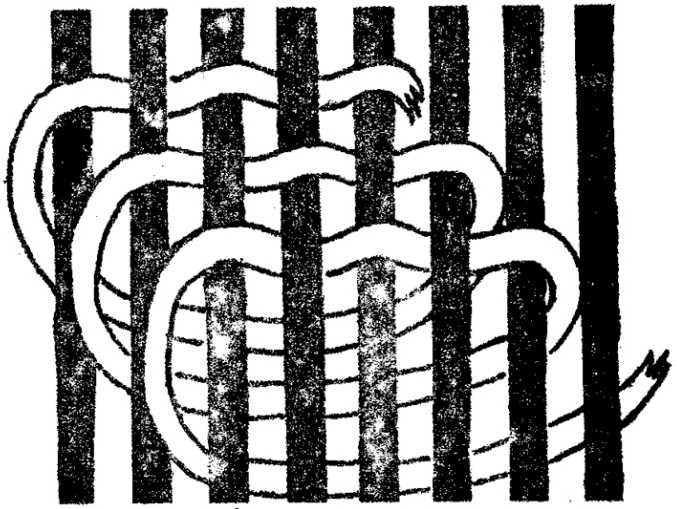
Il est classiquement utilisé comme moyen de finition entre deux surfaces (courbes ou droites) et donne sur l'endroit un contour précis au dessin textile, par recouvrement des fils creux (2, endroit). Il sert également au blocage du tissu au début et à la fin d'une tapisserie.

Actuellement il est utilisé pour son envers (2, envers). Comme langage technique par effet de rythme ou de graphisme en relief.

Au-delà de trois fils on peut tisser le retour ; ce qui permet à la fois une plus grande netteté et un relief plus accusé. (exemple 8 encadré permettant de voir le retour tissé et dessins 1 et 2)



Dessin 1 (endroit)



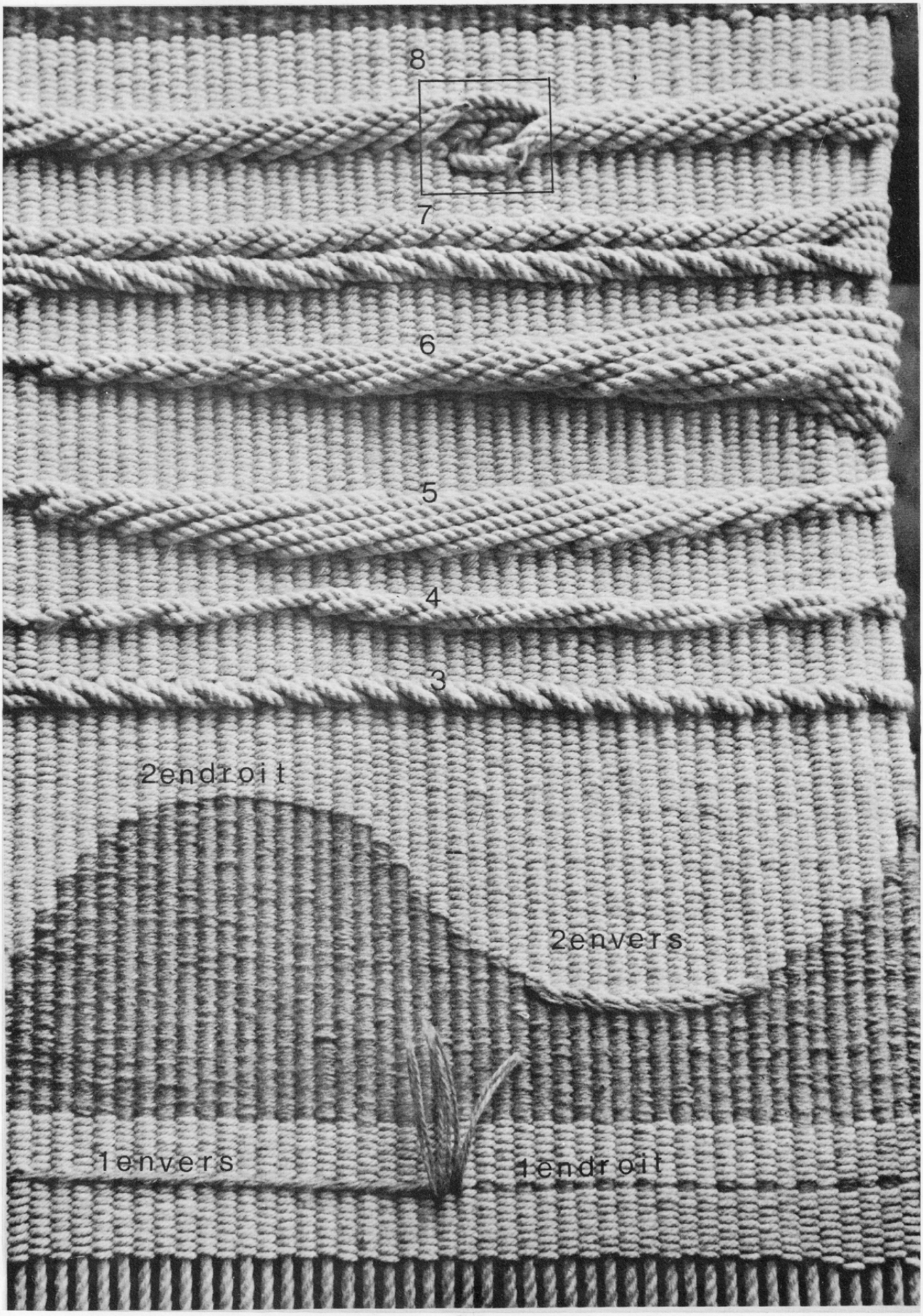
Dessin 2 (envers)

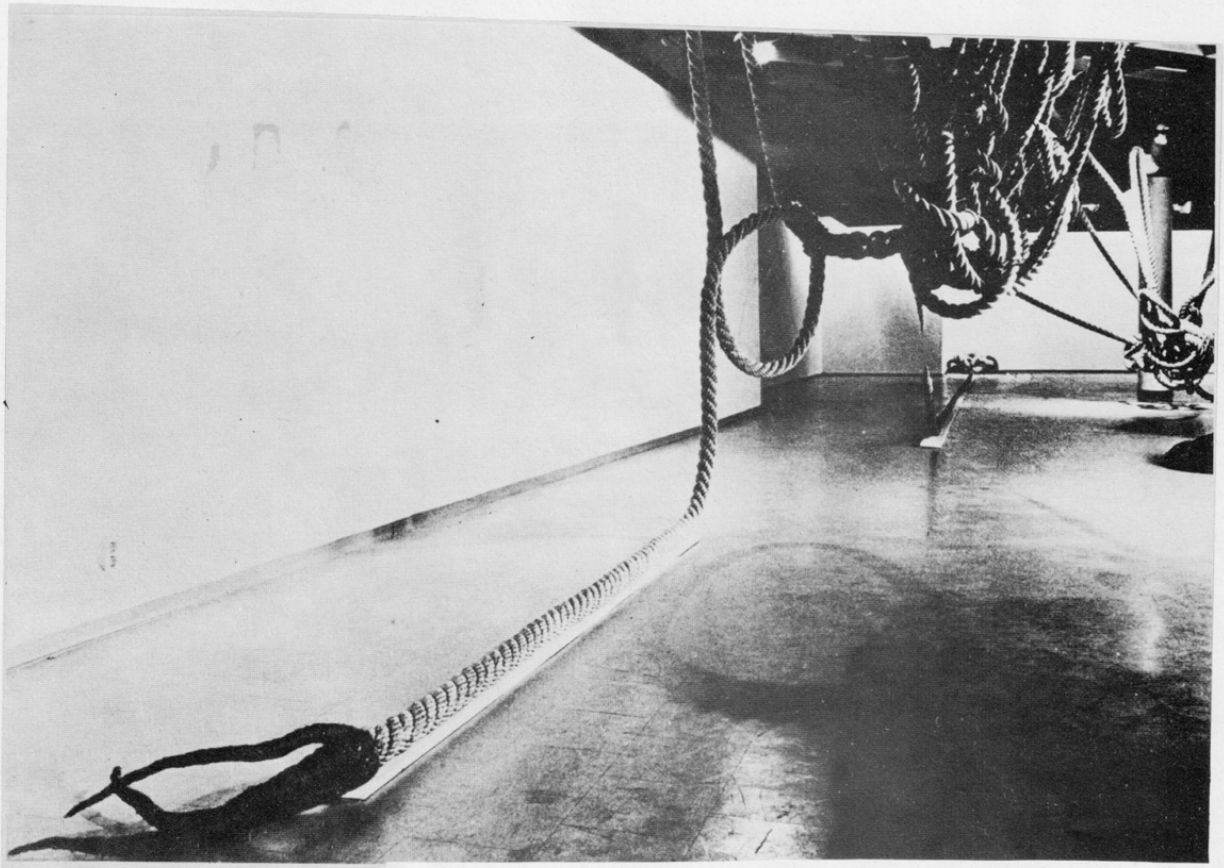
Exemple 3 : Driadi régulier avec sautage de quatre fils.
" 4 : Driadi irrégulier.
" 5 : Driadi avec augmentations et diminutions régulières.
" 6 : Driadi progressif régulier.
" 7 : Driadi aller-retour régulier. (Effet de chaînette).
" 8 : Driadi régulier tissé.

Evidemment pour obtenir d'autres aspects de la texture du Driadi et pour diversifier son grain, on peut utiliser des matériaux différents (coton, chanvre, sisal, laine etc.....)

Laurence Lebée.

Cliché Pierre Daquin.


8
7
6
5
4
3
2endroit
2envers
1envers
1endroit



M.ABAKANOWICZ

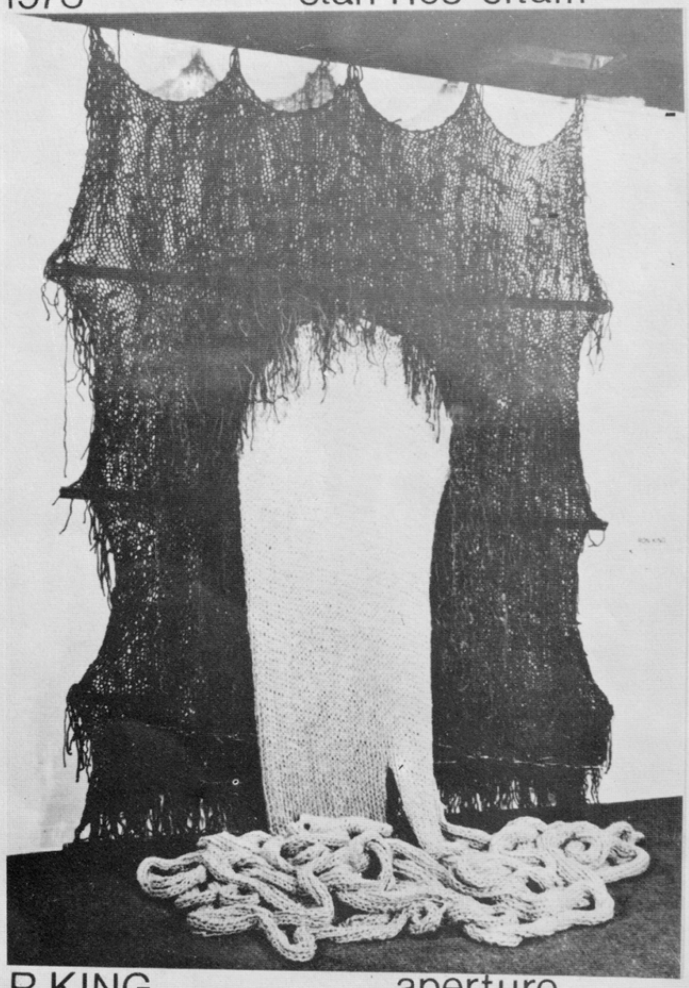
1973

la corde ses pénétrations

sa situation dans l'espace

citam

1973 stan ries-citam



R.KING aperture

LA FEMME ET LA TAPISSERIE CONTEMPORAINE

"PARMI LES TITRES QUE VOUS ME PROPOSEZ, LE THÈME FÉMININ ME SÉDUIT LE PLUS : GLISSEMENT DE POUVOIR DES MAINS DE L'HOMME À CELLES DE LA FEMME DANS LA TAPISSERIE CONTEMPORAINE" M'ÉCRIT MICHEL THOMAS À LA FIN JUIN. ÉCRIRE UN TEXTE SUR LA PLACE QU'A PRISE LA FEMME EN TAPISSERIE À PARTIR DES ANNÉES 60 EST ASSEZ DANGEREUX LORSQUE LA PERSONNE QUI EN PARLE EST UNE FEMME. EN EFFET ON PEUT DÉJÀ PRÉVOIR QUE CERTAINS PRÉTENDRONT QUE CELA NE PEUT ÊTRE QUE "SUBJECTIF" : LA SUBJECTIVITÉ, C'EST CONNU, EST QUALITÉ BIEN "FÉMININE" S'OPPOSANT D'AILLEURS À LA NON MOINS BIEN CONNUE OBJECTIVITÉ MASCULINE. (ÉLÉMENTAIRE, MON CHER WATSON !).

Qu'à cela ne tienne ! Je plaide non coupable d'être femme, et ce que j'ai à dire n'a rien de subjectif mais est vérifiable point par point dans l'histoire même de la tapisserie. J'affirme que sans la femme il n'y aurait pas eu de tapisserie nouvelle. Cependant il n'a pas été facile à la femme de s'insérer dans cette pratique. DÈS LE DÉBUT DES BIENNALES DE LAUSANNE LE "POUVOIR" MASCULIN A PRIS SOIN DE POSER DES CONDITIONS PRÉCISES, NON PAS POUR EMPÊCHER LA FEMME D'EXPOSER (ON NE POUVAIT TOUT DE MÊME PAS AU 20E SIÈCLE AFFICHER OUVERTEMENT UN TEL RACISME DE SEXE), MAIS EN EMPÊCHANT D'UNE CERTAINE FAÇON LA PRODUCTION DES FEMMES D'ÊTRE ACCEPTÉE (PENSAIT-ON !).

Ainsi de l'explication des 12 m_2 minimum à la 1re Biennale. Tous les membres du Comité d'organisation de la Biennale n'étaient pas d'accord avec ces dimensions énormes exigées mais il le fallait bien pour préserver la "qualité" : "Les membres présents aimeraient qu'il n'y ait aucune limitation de dimension, car cette limitation élimine d'excellentes tapisseries et de grands artistes mais la non-limitation de dimension équivaudrait à certains abus dans les envois, par exemple des propositions "d'ouvrages de dames". Cet extrait du procès-verbal du comité de la 1re Biennale dit bien ce qu'il dit. On ne veut pas de production de femme. On me dira que la raison n'est pas parce que c'est une production de femmes, mais par ce que c'est une production "mineure", sans qualité sans intérêt. C'est encore pire ! Comme si ce qui était fait par une femme était nécessairement mineur !

Et pourquoi certains artistes hommes s'opposaient-ils si férocement à l'acceptation de la broderie à la 1re et à la 2e Biennale ? La plupart des gens croient que c'est parce que la broderie n'est pas une technique de lisse. Mais tel n'est pas le cas. LURÇAT en donne la raison véritable dans une lettre adressée au CITAM le 25 mai 1965 : "La broderie a été de tout temps travail de dame et travail d'agrément et non d'expression lyrique !" Mais "l'expression lyrique" est-elle exclusive à l'homme ? Pourquoi la femme ne fait-elle que travail "d'agrément" ? Ces questions ne sont pas aussi "légères" qu'on pourrait le croire. Lorsque je parle de glissement de pouvoir, ça n'est pas une métaphore : c'est un glissement réel, historique.

Et LURÇAT l'a bien senti et l'exprime magnifiquement lorsqu'il prononce sa désormais célèbre phrase : "Attention à ces petites filles qui tricotent". Cette réflexion (?) est énorme, car elle contient toute la pensée phallocrate d'un pouvoir qui sentant sa force se diluer ne trouve que l'ironie et le mépris pour se défendre.

Quel homme dans la trentaine accepterait qu'on le traite de "petit garçon" et qu'on dise qu'il tricote alors qu'il tisse ? C'est pourtant ce que LURÇAT fait lorsqu'il parle ainsi des femmes polonaises et d'ABAKANOWICZ en particulier. Outre le fait de traiter des femmes de "petites filles", il y a aussi cette terminologie de "tricoteuse" qu'on applique faussement et avec une mauvaise foi évidente à la femme. En effet, si on regarde attentivement la production des artistes polonaises aux premières biennales, on s'aperçoit que toutes, sans exception, tissent sur métier haute ou basse lisse. Pas une seule ne tricote ! Et le plus aberrant dans toutça, c'est qu'après avoir étudié toutes les tapisseries des six premières biennales, on s'aperçoit qu'il n'y a qu'une tapisserie faite au tricot, en 1973, et que c'est par un homme : RONALD KING.

Cela n'empêche pas FRANK ELGAR d'écrire dans Le Parisien libéré du 21 juin 1971, une "perle" de critique "éclairé" sur la production des femmes de la 5e Biennale. Après avoir magnifié le pouvoir masculin et sa production supposément "novatrice", il s'applique consciencieusement à mépriser la production des femmes " (...) y apportant des novations. Je pense particulièrement à PRASSINOS, HARTUNG, HAJDU, MESSAGIER, MASSON, STAHLI, BRASSAÏ, UBAC. Parmi des étrangers résidents à Paris, FEITO et surtout AGAM manient les formes et les couleurs avec une précoce maîtrise. Après ces tapisseries véritables, on voit se succéder des ouvrages pudiquement appelés essais ou recherches, qui sont en réalité des tentatives de provocation ou de simples aveux d'impuissance. Mannequins burlesques, épouvantails sinistres, cordages abandonnés en vrac sur le sol ou suspendus au plafond, pièces de tissu trouées ou lacérées, nids de chauve-souris,

que d'élucubrations le plus souvent mornes et tristes, fabriquées avec toutes sortes de matières, coton, chanvre, poil de chèvre, fibre végétale, de métal ou de nylon, etc... A ce genre de productions qui ne demandent ni dons particuliers, ni savoir technique, se consacrent une foule d'allemandes, de hollandaises, de tchèques, de hongroises de polonaises, celles-ci les plus nombreuses ! A ces tricoteuses forcenées, s'ajoutent les américaines (...)"

Ce texte est absolument merveilleux ! Il unit un aveuglement total à une lucidité si grande que cela en fait mal à l'esprit. Aveuglement inouï de traiter encore de "tricoteuses forcenées" toutes ces femmes alors qu'à la 5e Biennale, pas une seule tapisserie n'avait été faite au tricot. Aveuglement "dirigé" lorsque pour parler des hommes on cite leur noms (PRASSINOS, MESSAGIER, etc...) alors que pour les femmes, les noms disparaissent pour ne laisser place qu'à des nationalités !! Anonymat volontaire qu'on jette sur la femme. Mais "lucidité" aussi disais-je, puisque sans le vouloir, et en exceptant les jugements castrateurs qu'il porte sur les productions de femmes ("aveux d'impuissance" disait-il) Monsieur ELGAR proclame bien haut que tout le travail de révolution en tapisserie a été fait par des femmes : utilisation de nouveaux matériaux, organisation différente de l'objet dans l'espace, travail différent de la plastique des objets.

OUI, L'HISTOIRE DE LA TAPISSERIE NOUVELLE C'EST TOUTE LA FEMME QUI L'A FAITE ET EXCLUSIVEMENT ELLE. Elle l'a fait d'abord par la place numérique irréfutable qu'elle a prise lors des Biennales et ensuite et surtout par la révolution à peu près totale qu'elle a produit sur l'objet tapisserie. Tant et si bien qu'on n'arrête plus de dire "il n'y a plus de définition de la tapisserie". Tant mieux ! Qu'il n'y ait plus de cloisonnement sectaire, de normes irréductibles, "d'essence" toute puissante, est sûrement un des apports majeurs de la femme à la tapisserie contemporaine.

Mais établissons d'abord la grille comparative de la participation femme / homme aux 7 biennales de Lausanne.

	FEMMES	HOMMES
- 1re (1962)	22 %	78 %
- 2e (1965)	39,7 %	60,3 %
- 3e (1967)	51,1 %	48,9 %
- 4e (1969)	55,9 %	44,1 %
- 5e (1971)	68,4 %	31,6 %
- 6e (1973)	70,8 %	29,2 %
- 7e (1975)	72,3 %	27,7 %

On y voit ainsi un renversement presque complet des proportions entre la 1re et la 7e Biennale, et la participation de la femme atteint la majorité dès la 3e Biennale en 1967 avec 51,1 %

Mais ces chiffres, si révélateurs soient-ils, ne prennent vraiment leur pleine valeur que lorsqu'on peut prouver que la femme ne s'est pas contentée de produire un objet "traditionnel", conforme en tout point au "modèle" exploité depuis des siècles, mais qu'elle a bel et bien produit un objet différent, hors de la norme et de son succès sécurisant lorsqu'on sait bien imiter.

Je pourrais prouver cela en un travail long et élaboré (ce qui est déjà fait dans une thèse), mais le cadre de cet article m'amène à choisir deux personnes-clé qui concentrent en eux une grande partie des éléments à comparer. D'abord une femme, ABAKANOWICZ, puis un homme, LURÇAT.

Mon intention est donc de montrer comment la femme a fait la révolution de la tapisserie. Lorsque je dis "la femme", j'entends "les femmes", ABAKANOWICZ n'étant qu'une parmi ces femmes.

La femme donc a d'abord changé le mode de production de l'objet-tapisserie. Cela est extrêmement important et sans aucun doute la cause, le moteur de toute autre transformation dans le champ tapisserie. LURÇAT donnait la définition suivante de la tapisserie : "c'est un carton fait par un peintre, carton qui est exécuté par certains artisans spécialisés, les lissiers". Nous avions donc la forme de travail : peintre + lissier. C'était (c'est) une forme hiérarchique de travail : c'est-à-dire qu'il y a une personne importante, le "créateur" (s'il vous plait !) et une autre personne moins importante, c'est-à-dire l'exécutant (le lissier).

A cette forme de travail hiérarchique la femme a posé l'alternative de la forme "lissier créateur", c'est-à-dire osmose du travail de la supposée création et de la prétendue exécution. Je qualifie de supposée et de prétendue les deux termes de création

et d'exécution, car rien ne me prouve qu'il n'y ait de création qu'à un stade du travail, et d'exécution qu'à l'autre stade.

Lorsque la femme s'est mise au métier et qu'elle a tissé elle-même, par ce simple geste physique de tisser ce qu'elle avait "pensé", elle a détruit la définition de la tapisserie qu'en donnait LURÇAT. Il n'y avait plus deux personnes aux fonctions séparées mais une seule personne qui pensait et exécutait tout à la fois.

AINSI, EN TRAVAILLANT ELLE-MÊME SUR LE MÉTIER, LA FEMME A COMMENCÉ À PRENDRE CONSCIENCE QUE LA MATIÈRE QU'ELLE CROISAIT ET ENTRECROISAIT AVAIT UNE EXISTENCE PROPRE. Elle s'est intérrogée sur cette matière et en a découvert les spécialités. L'homme lui avait appris que la tapisserie était en laine (plus fils de soie, or, argent au besoin) , elle découvre que la tapisserie est en fibre : d'où multiplicité incroyable d'utilisations de toutes les fibres végétales, animales ou artificielles).

Ce regard différent sur la matière est très intéressant en cela qu'il met en opposition les valeurs véhiculées par l'homme et par la femme. L'homme utilisait la laine, l'or, la soie, l'argent parce que ce sont des matières "nobles". La femme a utilisé le sisal, le crin de cheval, le lin, le chanvre parce qu'avant tout ce sont des matériaux aux qualités "tactiles", sensuelles, extrêmement présentes et actives. D'un côté nous avons le "paraître" des valeurs de l'homme qui s'opposent à l'être des valeurs de la femme. Je ne fais pas de procès d'intention. L'homme s'est efforcé pendant des siècles de cacher la matière, de l'annihiler derrière une "représentation" toute puissante de scènes "nobles" de verdures, ou de rois et de reines dans l'exercice de leurs fonctions ou de leurs loisirs, ou des merveilleuses qualités de l'Homme dans le Chant du Monde par exemple.

La femme a pris conscience en tapisserie que la matière existait en elle-même, qu'elle avait des propriétés physiques déterminées. Elle a aussi pris conscience qu'il n'y avait pas qu'une seule façon d'utiliser la matière cad en la tissant, mais qu'elle pouvait aussi l'utiliser de plusieurs autres façons. A l'éclatement des matériaux a correspondu l'éclatement des techniques. Il n'y a plus seulement une technique valable, celle de la lisse, mais aussi toutes les autres, telles le macramé, la broderie, la passementerie, le tricot, etc...

POUR RÉSUMER JE POURRAIS DIRE QUE LA FEMME A MIS À NU LA MATIÈRE ET LA TECHNIQUE, ALORS QUE L'HOMME LES AVAIT COMPLÈTEMENT OCCULTÉES OU ASSERVIES. Le travail de l'homme en tapisserie était un travail "social", de mise en "représentation" de lui ou des valeurs "nobles" qu'il veut véhiculer alors que le travail de la femme en tapisserie a été un travail de mise en "présentation" de la matière, de la technique, d'un dire non plus "noble", mais réel.

La comparaison entre tout le travail d' ABAKANOWICZ et celui de LURÇAT est crucial pour la compréhension de ces faits. Que l'on prenne par exemple "le Chant du Monde" de LURÇAT en opposition à "La Corde : ses pénétrations, dans l'espace".

D'un côté LURÇAT nous propose un ensemble important du monde et de la place de l'Homme en ce monde (place du vainqueur malgré de nombreuses difficultés à surmonter). Les tapisseries de LURÇAT nous donnent à voir une "histoire" imagée (mise en représentation d'hommes, d'astres, de luttes, etc...), qui elle-même n'est que le report visuel d'une histoire littéraire (textes qui sous-entendent toutes les tapisseries). Donc double asservissement de la matière et de la technique : d'abord à une image visuelle dessinée toute puissante, puis asservissement du langage plastique au langage verbal : le texte écrit.

De l'autre côté, ABAKANOWICZ utilise un énorme câble déjà usé, ayant servi sur un bâteau, qu'elle étale dans l'espace. Ce n'est plus une "représentation" d'une histoire à illustrer, mais bel et bien une "présentation" d'une corde, de cette corde-là, où les dimensions précises et les qualités tactiles ne sont pas cachées, mais au contraire montrées. De plus, avec cette corde, elle active l'espace réel dans lequel elle la déploie, et agit sur la perception du spectateur en utilisant le plafond, les murs, le vide, l'intérieur et l'extérieur de l'architecture (en la faisant sortir par une fenêtre).

Deux conceptions diamétralement opposées de notre rapport au monde : celui de la "représentation", avec tout le souci du paraître social que cela comporte, et celui de la présentation nette du réel total.

La tapisserie a donc changé à partir du moment où on a commencé à s'occuper de

son corps. C'est la femme qui s'est appliquée à cela. Et je ne crois pas que cela soit un hasard. On pourrait émettre l'hypothèse que cela soit relié à la re-possession de son propre corps, de son identité même.

Et puis, pourquoi y-a-t-il dans la pratique de la tapisserie une majorité de 70 % de femmes alors qu'à l'égard des autres pratiques de l'art la femme n'y est représentée qu'à environ 20 % ? Il y a là un choix envers la fibre qui se joue à l'échelle mondiale. Nous parlions de "corps" tout-à-l'heure. La fibre c'est ce qui est le plus près de la peau, c'est ce qui est le très quotidien de nos froids et de nos chauds. Par quotidiens, je n'entends pas la valeur négative qui y est habituellement connotée, mais j'entends le "réel". AU SUPPOSÉ "LYRISME TRANSCENDENTAL" DE L'HOMME, JE PRÉFÈRE LE RÉEL SANS FARD ET INCESSAMMENT MATÉRIEL DE LA FEMME.

MARIE FRÉCHETTE

Montréal,
Fin août 1976

