

DRIADI

N°3

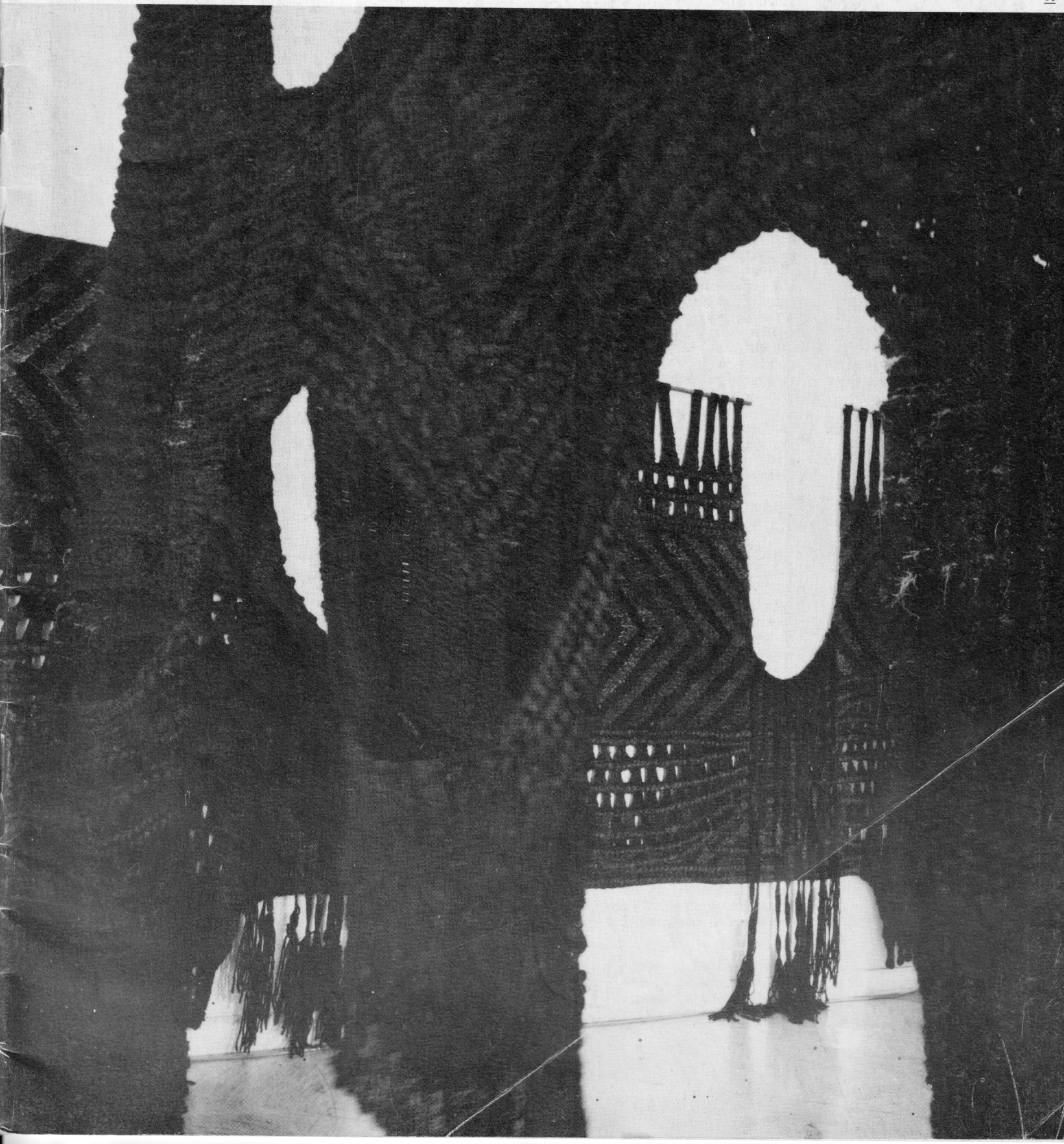
TAPISSERIE ARTS TEXTILES

•8F

CONVERSATION AVEC JAGODA BUIC
ATELIERS INDEPENDANTS: BILAN ET PERSPECTIVE
VIE PROFESSIONNELLE
ACTUALITES INTERNATIONALES

avril
mai
juin
1977

ISSN 0150-0090



AT A GLANCE

CONVERSATION WITH JAGODA BUIC

"THE CREATIVE POTENTIAL ALWAYS ASSERTS ITSELF BY OBSTACLES, AND YOUNG PEOPLE MUST BE LEFT TO CONFRONT THEIR WORLD OF PROBLEMS AND UNCERTAINTIES TO FIND THEIR OWN SOLUTIONS, AS WE HAVE FOUND OURS ..."

Born in Yugoslavia in 1930, JAGODA BUIC studied at the Academy of Applied Arts in Zagreb, and later in Rome and in Vienna. She exhibited for the first time at the Triennale of Milan in 1954, and later in Helsinki (1963), Oslo and Copenhagen (1965); she exhibited at the Biennale of Lausanne in 1965, 1967, 1969, and 1971 and at the Biennale of Venice in 1968 and in 1970. She has also exhibited in a number of museums, in Amsterdam, in New York, and in Dublin ("Poetry of Vision" 1971). She won the first prize for textile design at the International Exhibition for Design in Belgrade (1961) and the first prize for Yugoslavian wall hangings (1965). She is also represented in numerous private and public collections (Kennedy Center for Performing Arts, Dreyfus Fund Collection, Continental Bank Inc. in New York...).

How does she conceive the Biennale today, and how does she justify her presence at the coming one? What role can she - and has she - played to free tapestry from a too constraining "specialization"? What impact have art critics had on the development of tapestry in the last decades? How does she perceive her work with regard to other artists? Have her trips abroad modified her artistic vision? How does she foresee the development of tapestry in the future? These are only a few of the questions tackled by JAGODA BUIC in this issue.

Working on a monumental scale - mostly with wool and sisal - preferably in blacks, browns, and grays, JAGODA BUIC is above all concerned with architecture. Tri-dimensional tapestry, departing from traditional weaving techniques, becomes a significant spatial element in surroundings where windows have progressively replaced walls, and where woven structures partition space or are left to evolve independently within it.

INDEPENDENT STUDIOS : A NEW EXPERIENCE

Only for the past fifty years have relationships between painters and weavers been reconsidered: no easy task for painters used to think in terms of painting and for weavers compelled to think in terms of woven picture. After the last World War, this new approach led a number of painters to design cartoons in view of their transcription by professional weavers, though almost exclusively in traditional weaving places: the Gobelins and Aubusson. This conventional image of the association of recognized artists with skilled weavers concentrated on the mechanical processes and totally uninvolved with the creative or visual aspects of the work was - and still is - in the eyes of many that of traditional French tapestry.

But during the Fifties, tapestry weavers, weavers, textile workers and painters looking for less scrupulous faithfulness in the transcription of cartoons, and thus for a more imaginative weaving, met and conceived their work in a unanimous wish to free French tapestry from what they deemed a constraining tradition.

A number of studios were established; among the best known are: de la Baume Dürrbach, Plasse Lecaisne, Marie Moulinier, St. Cyr, Dupuis, Cauquil Prince, and more recently l'Atelier d'Angers et l'Atelier Trois.

Financial difficulties encountered lately in Aubusson as well as the small number of artists employed in the National Studios contrast with the rapidly increasing number of requests for tapestry weaving courses in national (Aubusson, Strasbourg, Angers, Sèvres etc...) and private (CREAR...) schools.

This will inevitably compel a number of weavers to establish new studios in the near future, either alone or in association with other artists.

This first inquiry into private studios aims at giving an account of what has already been done in this perspective. Two long-standing experiences, that of Jean Plasse Lecaisne and that of Alain Dupuis, as well as the more recent one of l'Atelier Trois are related in this issue. What difficulties did they encounter in their solitary approach of textile arts? Can this situation last in the long run? How did they initially conceive their work, and does their present experience meet the hopes they expressed - though seldom openly - upon undertaking their work, even if not perfectly well-defined at first?

We hope that this first account will incite all those who live similar experiences to let us know what they are doing. We shall always be glad to meet them!



ABONNEMENT

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

Tarif d'abonnement : 1 an (4 numéros + 4 calendriers d'expositions) FRANCE : 40 F. ETRANGER : 50 F. ETRANGER PAR AVION : 80 F. ABONNEMENT DE SOUTIEN : 160 F.

Le N° 1 et le N° 2 (respectivement 6 et 8 F.) peuvent être également commandés.

Sommaire du N° 1 (4ème trimestre 1976)

Fiche technique : le driadi ou arrondissement

Conversation avec June Wayne

La femme et la tapisserie contemporaine par Marie Frechette

Sommaire du N° 2 (1er trimestre 1977)

Fiche technique : le point noué

Conversation avec Daniel Graffin

Festival d'Anjou 1976, une réflexion sur le textile

Je désire souscrire un abonnement.....
à faire parvenir à M.....
adresse.....
Trésorière : C. Périn 1 Place St Sulpice 75006 Paris.



SERVICE EXPOSITIONS

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

Nous serions heureux d'y annoncer vos activités.

Adressez nous régulièrement : INFORMATIONS

DOCUMENTS

DOSSIER DE PRESSE

à Françoise Casanova, 14 bis rue Mouton-Duvernét
750014 Paris

GALERIE :

ADRESSE :

ARTISTES EXPOSES :

ARTISTES EXPOSES EN PERMANENCE :

DRIADI

3 Résidence Jules Verne
91120 Palaiseau

Editeur Groupe Tapisserie

Directrice de la publication : R. Fourquez

Coordinateur
Michel Thomas

Rédaction-Conception
C. Chodkiewicz
F. Galle
S. Kédros
F. Pelenc
C. Perin

Fiches techniques
C. Caspar-Decker

Calendrier des expositions : F. Casanova
14 Bis rue Mouton Duvernet 75014 Paris

Adresses-Petites Annonces
R. Fourquez
38 Avenue du Roule 92200 Neuilly
F. Pelenc 41 Avenue de Clichy 75017 Paris
(les petites annonces sont gratuites)

Publicité
Tarifs sur demande chez
C. Perin 1 Place St. Sulpice 75006 Paris

Abonnement : 1 an (4 numéros + 4 calendriers d'exposition)
France 40 F.
Etranger 50 F.
Etranger par avion 80 F.
Abonnement de soutien 160 F.

Vente au numéro
France 8 F.
Suisse 5 F.
Belgique.....70 F.

Dépôt Legal 2ème trimestre 1977
Commission paritaire
N° 59272

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

Publication trimestrielle

Exposition du "Groupe Tapisserie" au FIAP, exposition des "Créateurs de Tapisseries" à la Bibliothèque Forney puis à Orly, manuel de teinture édité par l'association "Lice et Couleur", naissance d'"ARELIS", ouverture officielle du Centre National de la Tapisserie d'Aubusson. Toutes ces manifestations de ces derniers mois sont le reflet d'une effervescence de la vie associative dans le domaine de la Tapisserie.

Associations de défense, associations de promotion ou associations commerciales? Ont elles quelques points communs qui justifieraient qu'elles agissent de concert?

Pour notre part, notre premier but est l'information. Notre revue a été conçue comme un outil de service de l'art textile où les professionnels, les amateurs et si faire se peut le public puissent entrer en communication. C'est en ce sens que nous sommes ouverts aussi bien à l'approfondissement de la tradition, qu'au renouveau et aux expériences.

Mais avant tout, nous devons réaffirmer certaines de nos positions.

Doit on le redire? L'art textile ne peut être considéré qu'à l'échelle mondiale, comme le montre la conversation que nous avons eue avec Jagoda Buic et celle avec René Berger qui paraîtra dans le prochain numéro. La "Tapisserie française" n'est qu'une de ses expressions. Elle a tout à gagner à ne pas se refermer sur soi.

Au point où en est la connaissance de la tapisserie par le public, en France, il serait vain de continuer à baser la survie de celle-ci uniquement sur une politique de prestige. Education, information, connaissance pratique des exigences techniques par le plus grand nombre sont à la base d'un véritable renouveau.

Tapisseries de cartonniers et lissiers, fort bien ; mais les créations textiles de nombreux artistes constituent une expression nouvelle irremplaçable. Respect du carton, tissage traditionnel, fort bien ; mais une transcriptions plus imaginative dont Jean Plasse Lecaisne, Alain Dupuis et l'Atelier Trois sont des exemples, a profondément modifié l'aspect du métier traditionnel.

Ce sont quelques points sur lesquels une rencontre au sens le plus large est possible. Mais nous sommes prêts à examiner les autres.

Couverture: Jagoda Buic. Environnement textile.

Photo: André Morain

Le Groupe Tapisserie est une association à but non lucratif, régie par la loi de 1901.

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

Extraits des statuts :
Buts :

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

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

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

Conseils d'Administration

R. Fourquez, Présidente
C. Perin, Trésorière
M. Thomas, Secrétaire
E. Martin, Responsable des expositions du Groupe Tapisserie. 6-8 rue F. Faure 75015 Paris
F. Casanova
C. Caspar-Decker
F. Galle
G. Goudot Romain
S. Kédros
S. Lunven
F. Pelenc
M. Robert
C. De Tastes

CONVERSATION AVEC JAGODA BUIC

"LE POTENTIEL DE LA CREATION S'AFFIRME TOUJOURS PAR LES OBSTACLES ET IL FAUT LAISSER AUX JEUNES LEUR MONDE DE PROBLÈMES ET D'INDÉCISIONS POUR TROUVER LEURS PROPRES SOLUTIONS COMME NOUS AVONS TROUVÉ LES NOTRES..."

-Q. Nous aimerions savoir, au stade où tu en es de ton évolution, et d'après la place éminente que tu occupes dans le phénomène de la tapisserie contemporaine, comment tu justifies maintenant ta présence à la Biennale de Lausanne ?

-R. Par fidélité ! Même si on pense, avec ou sans raisons, que cette Biennale présente des défauts dans sa conception, c'est néanmoins une manifestation qui a été à l'origine du développement de la tapisserie moderne.

Le Comité de la Biennale de Lausanne est composé de personnalités du plus haut niveau. Toutefois, je ne sais pas si ce groupe d'intellectuels des arts dispose d'assez de temps et d'intérêt pour s'occuper vraiment de la situation actuelle de la tapisserie.

Je pense que ce comité fait tout son possible pour orienter au mieux la Biennale. Il me semble néanmoins qu'elle est un peu trop ouverte à ce qu'on appelle les innovations.

Il y a une grande différence entre la véritable avant-garde et les innovations. La tapisserie moderne est désormais devenue une école, une discipline qui s'est élevée au niveau de toutes les autres et il faut maintenant s'occuper de ses valeurs spirituelles.

Ce qui me gêne, c'est le phénomène de la mode dans la tapisserie. Elle a perdu la "source" et la vraie raison pour laquelle on est revenu à cette expression de l'art. Cette expression utilise maintenant des recettes et évidemment, elle risque de tomber dans le folklore qui apparaît quand cesse la création et qu'intervient la répétition.

-Q. Ce phénomène n'est pas propre à la tapisserie. Après chaque réalisation bousculant le cours de l'histoire de l'art, il y a eu un "pompiérisme" formé des "suiveurs" qui d'ailleurs, dans une certaine mesure, ont aidé à cautionner ce qui a été inventé.

-R. Je suis d'accord dans une certaine mesure.

Mais, on a besoin d'artistes qui soient plus sincères et se posent davantage de problèmes. C'est pour cette raison que je me sens plus à l'aise quand j'expose comme ce fut le cas : deux fois à la Biennale de Venise et deux fois à la Biennale de São Paulo où j'ai obtenu en 1975 le Grand Prix Itamaraty International. Cette distinction m'a naturellement fait plaisir, mais j'ai particulièrement apprécié que pour la première fois le jury n'ait pas fait de distinction entre les disciplines artistiques car jusqu'alors, les prix étaient réservés à la peinture et à la sculpture, mais aussi j'ai été la première femme à la recevoir !

A mon avis, ce qu'il faut c'est se dégager le plus vite possible de cette cage de spécialisation, dont je ne vois pas toujours la motivation.

-Q. La situation dans laquelle se trouve actuellement la tapisserie ne serait-elle pas due, à votre avis, à une sorte de crise ?

-R. En effet, et il y a plusieurs raisons à cette crise.

La première raison provient d'un contretemps avec les théoriciens de l'art. En ce qui concerne la tapisserie, la terminologie est en retard d'au moins 12 ou 15 ans ; il n'existe même pas encore de nom pour cette nouvelle approche et c'est une des raisons qui ont amené les critiques d'art à ne pas se pencher assez sérieusement sur ce phénomène. A l'exception des très bonnes études de Mildred Constantine et de Kuenzi et Daval, aucun texte sérieux n'a encore été écrit sur la tapisserie.

La seconde raison provient des fondements mêmes de la tapisserie nouvelle, laquelle devrait constituer une synthèse, avec l'architecture, qui malheureusement n'est pas encore réalisée.

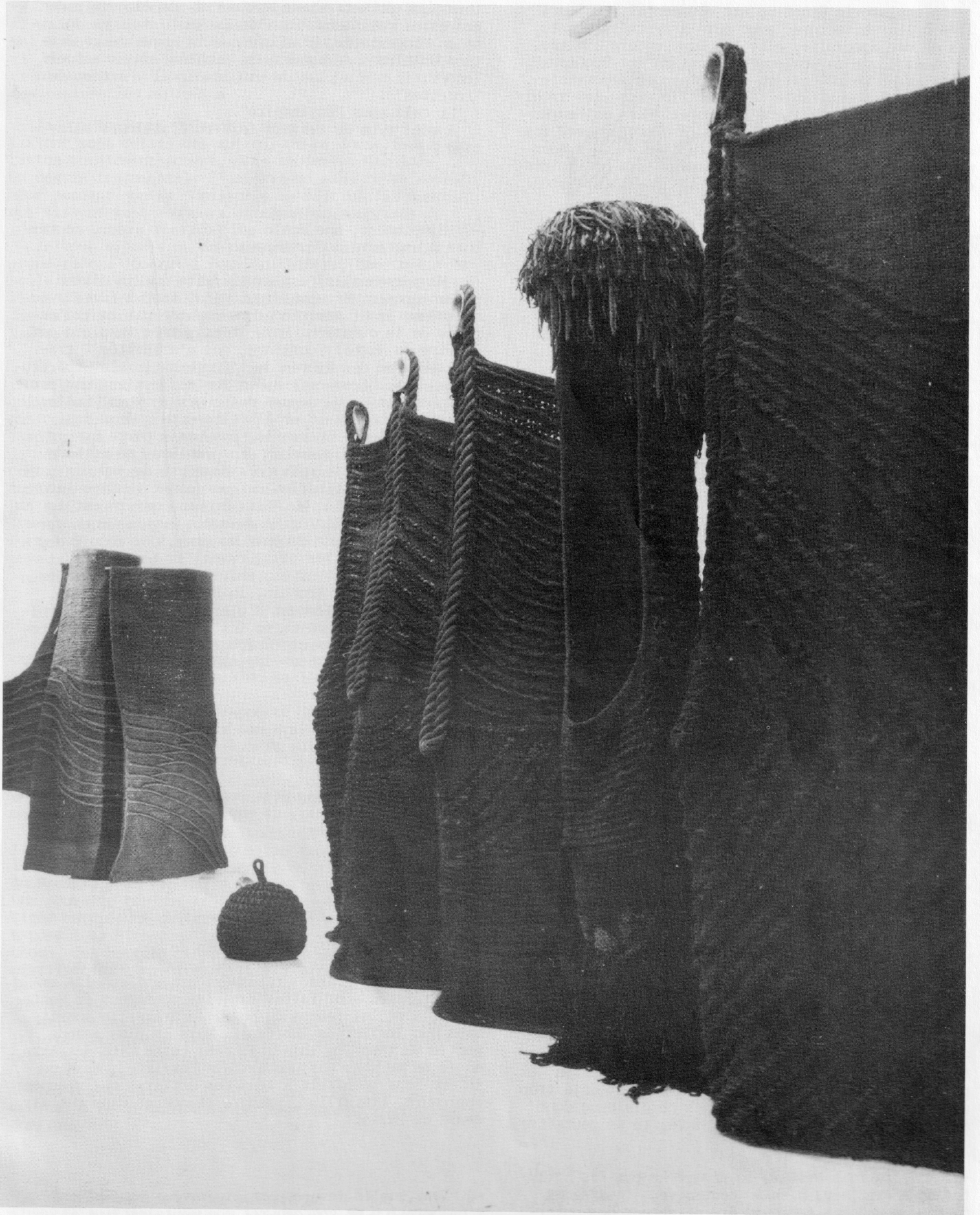
Pour moi, la tapisserie est une partie constituante de l'espace, or je constate qu'elle n'a pas l'écho que cette qualité spatiale devrait lui conférer. Je parle de la tapisserie tri-dimensionnelle; il en est de même pour la tapisserie murale parce qu'on peut s'exprimer en trois dimensions comme en deux, l'important étant l'oeuvre d'art elle-même.

L'artiste de notre époque devrait pouvoir utiliser les techniques modernes. Nous n'avons pas la possibilité d'entrer dans les usines et d'y chercher de nouvelles expressions dans les matériaux qui nous intéressent, ni d'en faire des essais.

Par exemple, en ce qui me concerne, il y a longtemps que le caoutchouc m'intéresse, mais les moyens techniques me manquent pour m'exprimer dans ce matériau.

Il y a aussi le papier dont la poésie me passionne et en continuant à dessiner, je travaille sur sa texture même.

Par contre, la tapisserie tridimensionnelle est une sorte de libération de la discipline traditionaliste. Elle trouve aussi sa justification dans l'architecture moderne où l'espace n'est plus enfermé entre des murs, mais entre des vitres ; de ce fait le tissage devient lui-même mur ou se développe indépendamment dans l'espace. Dans la structure même de la tapisserie, entre la trame et les reliefs, de nouvelles formes apparaissent cernant l'espace.



Jagoda Buic. Personnages de Macbeth. 1972. Photo: André Morain

JAGODA BUIC

La tapisserie étant un art monumental, toujours liée à l'architecture, avec qui la synthèse n'est pas encore accomplie, elle est donc encore limitée. De plus, comme la sculpture, c'est un art "coûteux". Il lui faut un mécénat ou des commandes importantes, il est donc souhaitable de travailler avec les architectes du début à la fin d'un projet. Mais malheureusement, d'une manière générale, ce dialogue avec les architectes n'a presque jamais eu lieu et cela nous manque beaucoup. Nous ne sommes pas assez sollicités et c'est très décourageant pour les jeunes artistes.

-Q. Au cours de l'histoire de l'art, les critiques d'art semblent avoir soutenu et aidé un mouvement qui naissait, ou, au contraire l'avoir empêché et dirigé dans une mauvaise direction.

A ton avis, ils n'auraient pas suffisamment aidé au développement de la tapisserie?

-R. Au début, quand nous étions tous engagés dans cette nouvelle sensibilité, nous n'avions besoin de personne, tant nous étions possédés par ce phénomène et ces créations successives. Tu sais que, au même moment que le groupe polonais, formé par sa grande tradition, je suis "arrivée" absolument seule, par une voie purement "intellectuelle". Je n'ai pas de formation artisanale et si mon oeuvre rappelle la tradition populaire, c'est parce que je voulais donner l'impulsion d'une problématique moderne à ce qui a toujours existé sur le sol de mon pays.

Mais maintenant, à ce stade où nous en sommes de "fatigue" intellectuelle nécessitant un profond changement d'idées, nous aurions besoin d'un dialogue avec les théoriciens de l'art, comme c'est le cas en sculpture et en peinture. Je ne sais d'ailleurs pas si cela nous aiderait ou non, mais en tout cas, ce serait au moins stimulant, pour tous.

-Q. Ne faudrait-il pas plutôt envisager d'exercer cette dialectique avec de jeunes artistes n'ayant pas encore trouvé exactement leur mode d'expression ? Ils pourraient peut-être trouver le moyen de te faire "éclater" toi-même, et cela les aiderait aussi, sans nécessairement adopter tes propres solutions.

-R. Ça, je l'espère bien !

Mais le potentiel de la création s'affirme toujours par les obstacles et il faut laisser aux jeunes leur monde de problèmes, d'hésitations et d'indécisions pour trouver leurs propres solutions comme nous avons trouvé les nôtres.

-Q. J'ai l'impression que par ta personnalité même, tu empêches des artistes de s'exprimer, dans ton pays ; peut-être parce que ton travail est déjà trop abouti, ou que tu ne proposes pas ce dialogue dont nous parlions tout à l'heure. Et là, tu as peut-être un travail à faire.

-R. Non, tu fais erreur, je n'empêche pas les artistes de s'exprimer, bien au contraire, j'ouvre des portes, mon but a toujours été de percer des ouver-

tures qui permettraient aux autres de découvrir de nouvelles solutions. Si j'étais seule dans ce domaine en Yougoslavie, j'espère que la nouvelle génération éclairera de nouveau le problème. Mais actuellement, il n'y a plus de problèmes, il y a trop de "recettes" !

Et cela nous "désinspire".

A quel type de travail fais-tu d'ailleurs allusion ?

-Q. Simplement, une école qui pourrait aider, contribuer à un certain développement.

-R. Ma personnalité est ainsi faite que je n'aime pas m'imposer. Et après tout, j'ai trop à faire avec moi-même, étant attirée et tourmentée par tant d'aspects de la création. Mais j'étais très inspirée par l'offre de Michel Tourlière, qui m'a invitée à travailler avec des élèves de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de la rue d'Ulm ainsi que par une proposition de donner des cours au Royal College of Arts de Londres ; or j'hésite depuis deux ans.

Non que je ne le veuille pas, mais parce que je me pose très sérieusement des problèmes de méthode.

A ce propos, je suis très contente de pouvoir parler de cette institution unique qu'est la Cité Internationale des Arts. M. Félix Bruncau qui en est le Président est à l'origine de cette organisation merveilleuse, sorte de mécénat moderne, qui reçoit des artistes de tous les pays, travaillant dans une atmosphère d'un haut niveau spirituel, en toute indépendance. Mme Simone Bruncau, la Secrétaire Générale, s'occupe continuellement d'élargissement des possibilités culturelles de cette institution, tels des ateliers nouveaux de sculpture, gravure et tissage où pour le moment, j'interviens en qualité de conseillère artistique.

-Q. Seulement pour la tapisserie ?

-R. C'est cela. J'apprécie beaucoup cette possibilité de pouvoir intervenir, de manière discrète, dans cet atelier de recherches.

-Q. Mais pourquoi pas dans ton propre pays ?

-R. Parce qu'ils n'ont pas besoin de moi !

Mais je travaille quand même beaucoup dans mon pays. Les très grandes tapisseries que j'appelle architecturales sont faites dans les montagnes du Montenegro, avec les femmes du pays. Je travaille aussi dans mon atelier de Dubrovnik. Mais la plus grande partie du temps, je suis ici, dans cette Cité des Arts, où je ne me sens pas une artiste "arrivée", mais où je me sens semblable à tous ces artistes qui viennent apprendre, travailler, prendre et donner dans cet air dense de Paris.

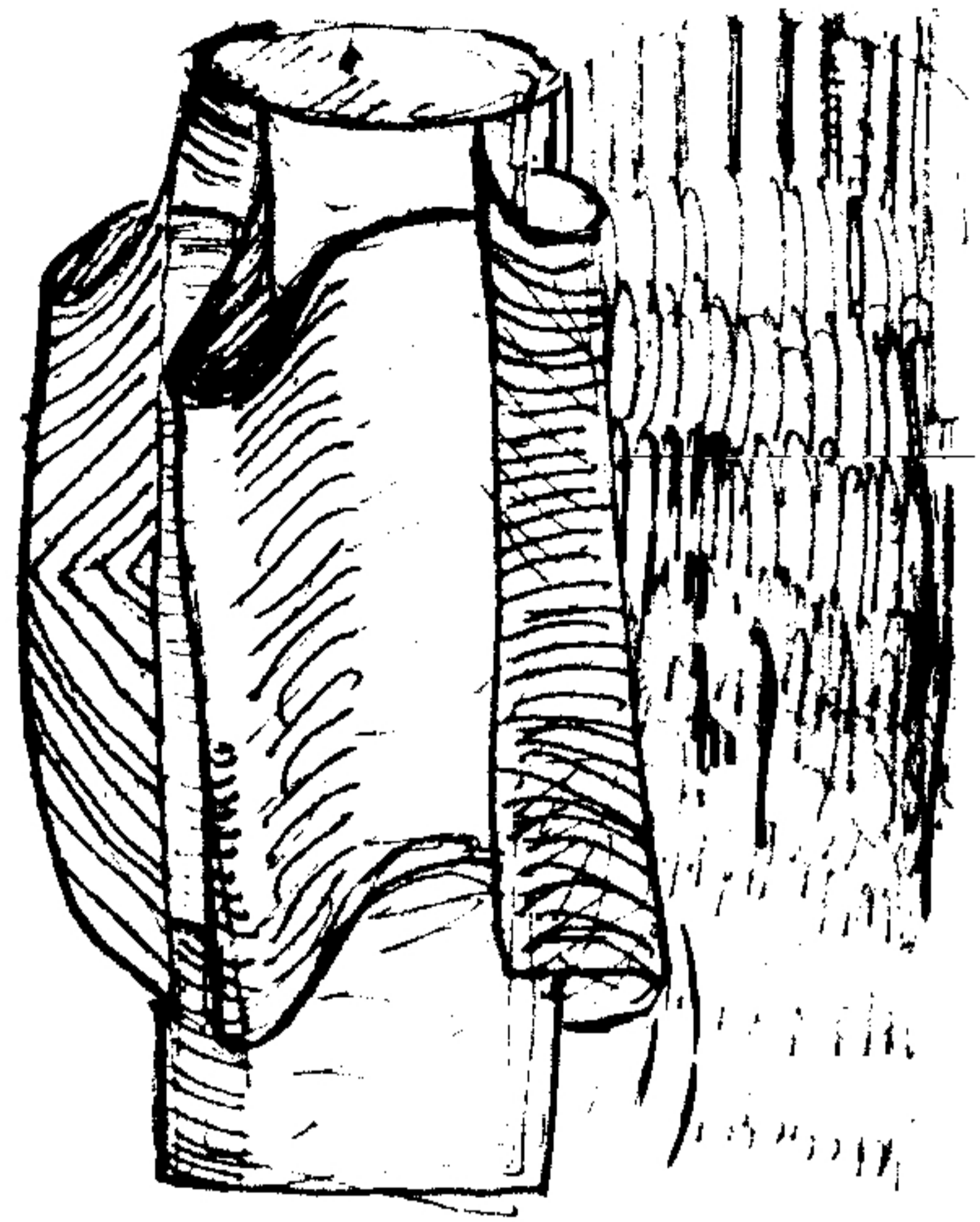
-Q. Dans quelle mesure participez-vous vous-même à l'élaboration de vos oeuvres monumentales ?

-R. Dans mon concept de la tapisserie contemporaine, il va de soi que l'artiste doit tout exécuter lui-même. Tout comme le peintre sent la matière picturale, il faut sentir le matériau avec lequel on travaille. Et naturellement, pour cette raison, je fais toutes mes tapisseries moi-même. -

Je suis toujours présente, même si les mains qui tissent sont celles des autres. Je ne donne jamais de carton totalement achevé, mais seulement une idée, un dessin fondamental. J'interviens sans cesse moi-même pendant que la tapisserie se fait et les femmes qui tissent sont toujours extrêmement surprises du résultat.

Je vous signale qu'en ce moment, je fais un très grand rideau décoratif pour un théâtre, dans une très belle architecture en Yougoslavie. Dans mon pays, je viens d'exécuter aussi une tapisserie de très grande dimension pour le Musée d'Art Préromain. Les autres tapisseries sont fabriquées ici, à Paris.

Et d'une façon générale, je le répète, je suis toujours présente pendant l'élaboration d'une oeuvre, ce qui ne me laisse pas assez de temps pour écouter la musique, la seule chose à laquelle je dois toute mon inspiration. Je fais même, toute seule, le montage de mes compositions et c'est la raison de mes voyages continus comme au Japon, en Amérique du Sud. Ce sont aussi mes seules vacances, que je ne peux d'ailleurs pas qualifier comme telles, car elles réclament un travail intellectuel intense, pour comprendre les formes de vie et d'expression artistique d'un autre pays, d'une autre civilisation.



-Q. Qu'allez-vous y chercher ? Des idées nouvelles, des impressions qui pourraient contribuer au renouvellement de votre propre vision de l'art ?

-R. Je n'ai jamais rien rapporté d'un autre pays qui puisse être apparent dans mon travail, je suis restée profondément fidèle à un esprit qui est issu de mon pays.

Par contre, ce que je cherche, c'est souvent la confirmation de ce que je savais peut-être avant, comme dans la bonne littérature.

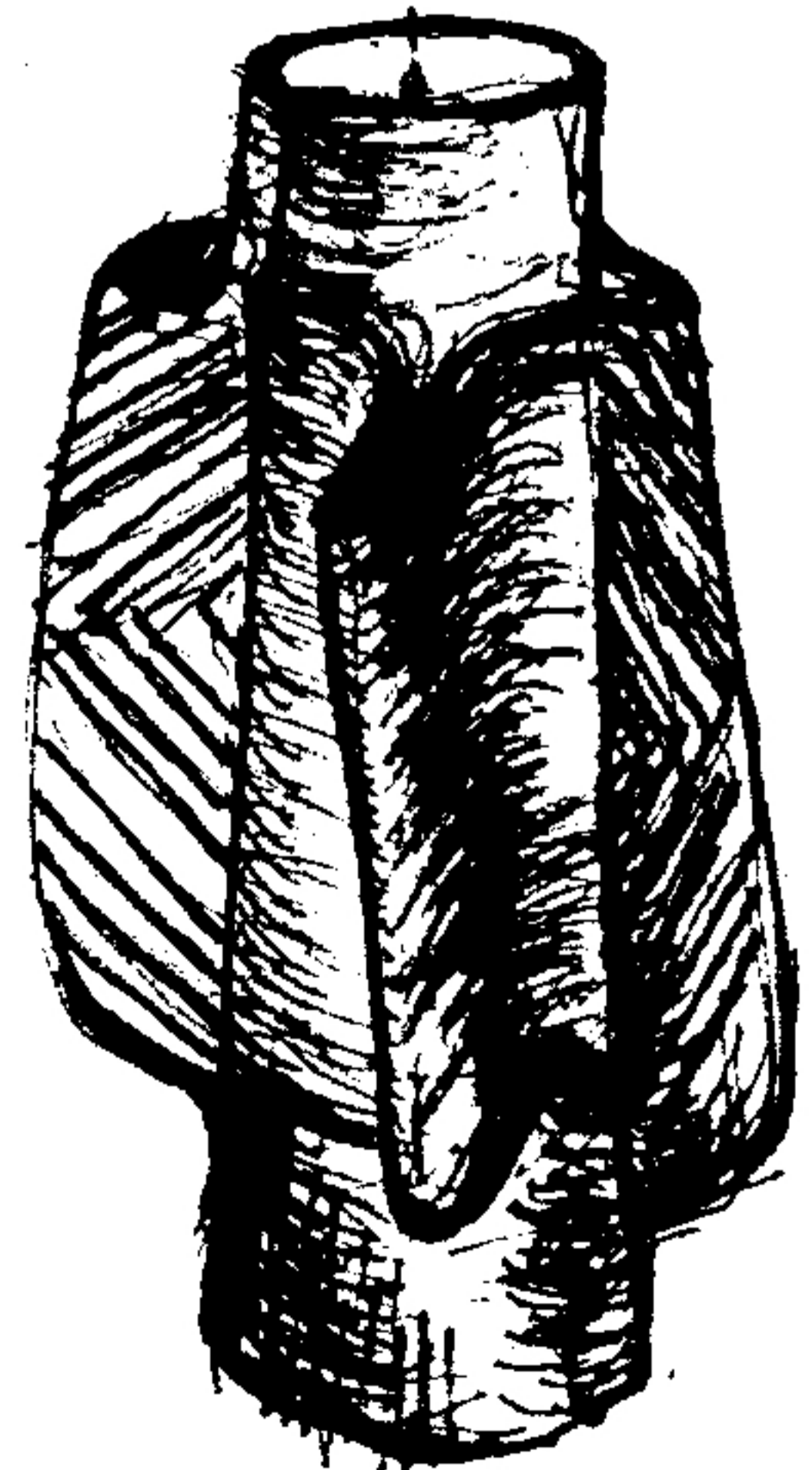
Dans un pays, comme le Japon, on trouve une sérénité et une pureté dans le domaine des idées, qui par leur profondeur aident à penser et à sentir les choses. Au Brésil, j'ai rencontré le meilleur public du monde, une nouvelle génération, sans préjugés et sans la fatigue européenne, qui est née et a grandi avec l'art exposé à la Biennale. Le Mexique, ce fut tout autre chose, des horizons absolument nouveaux, dans une civilisation si ancienne. Il y a surtout la couleur de la terre, des plantes que j'ignorais, une mentalité, une musique différente.

Mais en aucune façon, toutes ces impressions n'ont inspiré directement mon oeuvre, c'est peut-être ma personnalité, enrichie, qui revient au travail.

Nous ne sommes plus tout à fait les mêmes après de telles expériences et il n'est pas exclu que cette évolution ne se manifeste un jour dans un quelconque domaine.

-S. Votre oeuvre a-t-elle pu être en quelque sorte influencée par la guerre que nous avez subie durant vo-

SKULAPURA
"NOIR"



J. Buic
1967

JAGODA BUIC

tre enfance ? La monumentalité de vos tapisseries pouvant évoquer les tours d'une forteresse plus ou moins détruite ?

-R. Je ne peux pas vous dire si c'est le bombardement de ma ville ou la perte de mes amis, ou une conscience qui provient de bien plus loin, antérieure à ma propre existence ; mais nous avez raison, cet esprit "épique" est toujours très présent dans mes créations.

Une des expositions à laquelle je tiens le plus est celle qui fut organisée par J.-J. Sweeney et Dr. Schmalenbach. Elle eut lieu en 1971 et s'appelait la Poésie de la Vision. C'était un choix très sévère entre les artistes, sculpteurs et peintres du monde entier. J'y avais exposé mes grandes formes noires, entre autres l'Hommage à Pierre Pauli composé de sept éléments créant un espace semi-circulaire.

Ce fut un somptueux vernissage et je ne connaissais presque personne. Parmi les invités, l'un d'entre eux, un vieux monsieur de petite stature me parla longuement avec ferveur et admiration. L'une de mes composi-

tions lui rappelait, me dit-il, un sanctuaire. Bien que flattée, j'écoutais distraitement. Pendant le discours d'inauguration, j'appris qu'Henri Moore était présent. Je dis à mes amis que je souhaitais le voir, ils se mirent à rire en m'apprenant qu'il venait de parler longuement avec moi. J'en fus très surprise car j'imaginai Henri Moore tout différent. Mais ce qui m'a le plus frappée et que je n'oublierai jamais, c'est qu'il avait senti que cette tapisserie était dédiée à un ami disparu et qu'il avait reconnu dans les moindres détails le sens et le contenu de cette composition. Et cela m'a prouvé une fois de plus que si une oeuvre est sincère, elle trouve toujours un écho.

Pour cette raison, je ne suis pas capable d'être "gentille" envers les "galeristes" avec lesquels il y a toujours un malentendu. Je ne sais pas faire des objets vendables, comme d'ailleurs les vrais artistes de valeur, en tapisserie ; et il y a un monde entre la tapisserie moderne et les galeries. Le marché existe, mais pas les marchands.



Jagoda Buic. Projet. Photo: André Morain

Quand on me demande pourquoi je ne fais pas de petits formats, de petits objets pour les collectionneurs je réponds que je ne suis pas capable de faire un stade en petit ! Ce n'est pas ma façon de penser. Avec le temps, j'arriverai peut-être à me concentrer sur une miniature, mais j'en doute.

Pour le moment, je suis trop prise par des sculptures architecturales, et mes nouveaux dessins.

La crise de la tapisserie était la crise du mur ; et la crise du mur est la conséquence de la destruction de l'espace et l'introduction d'une nouvelle dimension : le temps. La tapisserie a perdu son rôle narratif, cessé d'être illustration de la vie pour devenir illustration de la peinture ; elle a été condamnée à la décoration.

Dans la nouvelle tapisserie, au contraire, un espace imaginaire est créé par la composition des reflets. Cette tapisserie introduit dans le visuel les valeurs imaginaires. Elle n'imité pas les données visuelles, elle exprime les données physiologiques et psychiques. Je pars du subconscient et du matériel. Les caractéristiques essentielles du tissage, je les trouve dans les développements intellectuels qu'exigent les possibilités de ligature des fils, dans la tactilité, dans l'érotisme intimiste des surfaces chaudes et dans la flexibilité. Et je les projette dans l'espace. Alors, l'imagination du matériel existe.

La tapisserie tridimensionnelle représente une forme de libération de la discipline traditionaliste. Mais elle trouve aussi sa justification dans l'architecture moderne, dont l'espace ne possède plus de murs mais des vitres ; par conséquent, le tissage reçoit les qualités d'un mur ou réside indépendamment dans l'espace. Dans l'essence structurelle de la tapisserie, entre la trame et la chaîne, certains reflets passent qui définissent et fixent la nouvelle forme.

Le seul trait commun de cette tapisserie avec la sculpture, c'est la possibilité de la voir de chaque côté. Son trait commun avec la peinture, c'est de s'exprimer par la surface. C'est un terrain à explorer.

Pour finir, je vous dirai enfin que je m'intéresse à des expériences et des propositions que le langage critique n'a pas encore codifiées et qui pourraient engendrer des essais novateurs du comportement esthétique à venir.

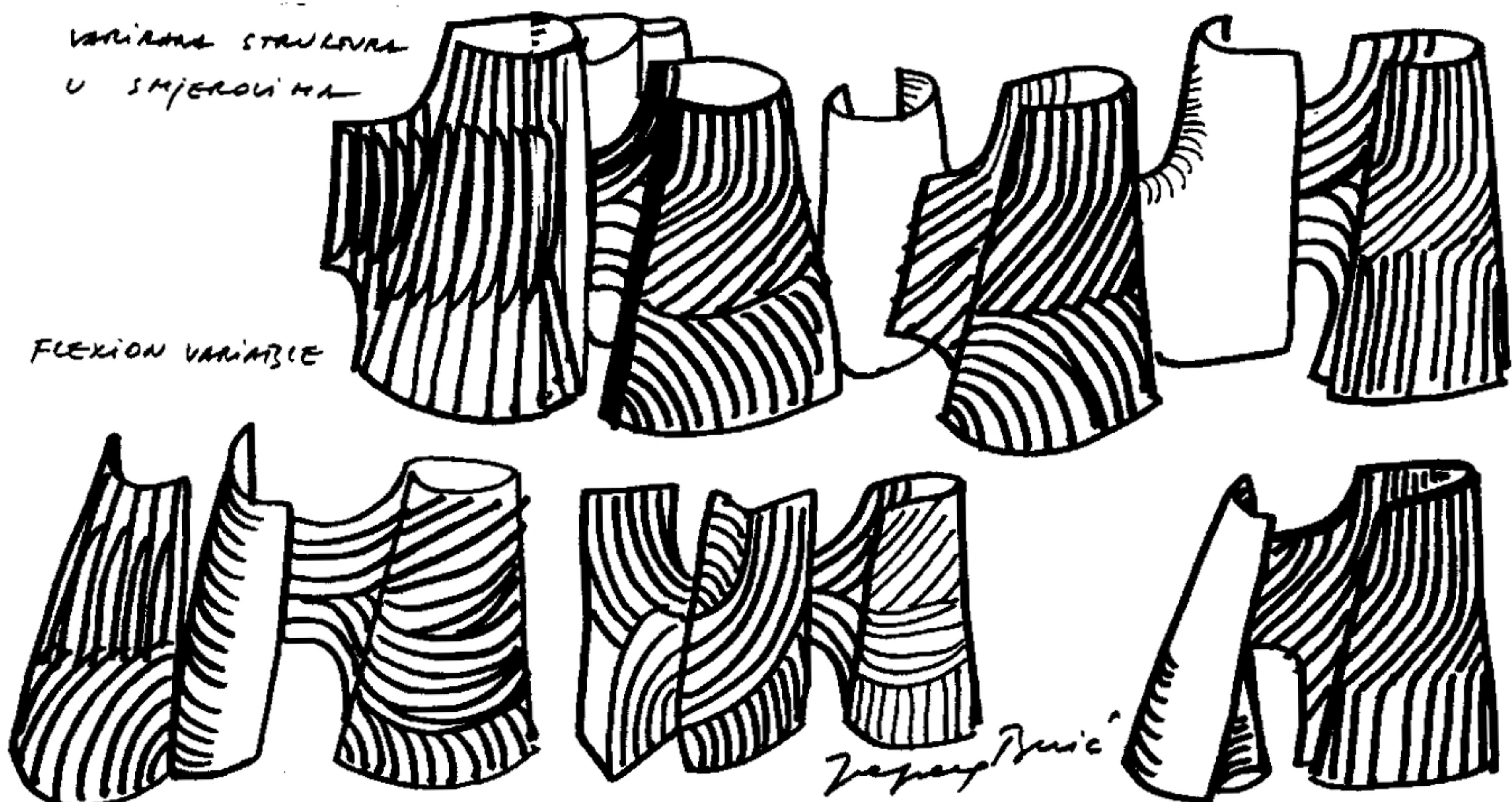
-Q. Feras-tu toujours de la "tapisserie" ?

-R. Que peut-on dire de demain ?

Quand je suis arrivée au sommet de mes recherches sur le théâtre, (plus de 150 décors et costumes) au sommet où j'avais fait tout ce qui était intéressant et important à mon point de vue, des ballets aux grands opéras, des grecs à Claudel et Shakespeare, quand je pouvais choisir les pièces que je voulais, et c'était un travail passionnant parce que réalisable dans un très court laps de temps, avec tous les matériaux possibles même le jute et le métal, et immédiatement éclairés comme un rêve ou un feu d'artifice mais tout aussi éphémère, alors, à ce moment là, j'ai tout abandonné. Je me suis passionnée pour une autre expression, complètement différente dans ses rythmes. C'est un travail beaucoup plus lent, ce qui est presque incroyable parce que j'ai un caractère très impatient, je suis curieuse, je veux savoir tout de suite ce qui va naître d'une nouvelle idée. Là se trouve le remède contre ma paresse ou ma nature contemplative, car je veux voir le résultat immédiatement. Mais malgré tout, je voudrais rester fidèle à la tapisserie.

-Q. Et que sera-t-elle cette tapisserie de demain ?

-R. Je reviens d'abord à la tapisserie d'hier.



P. Daquin
F. Galle

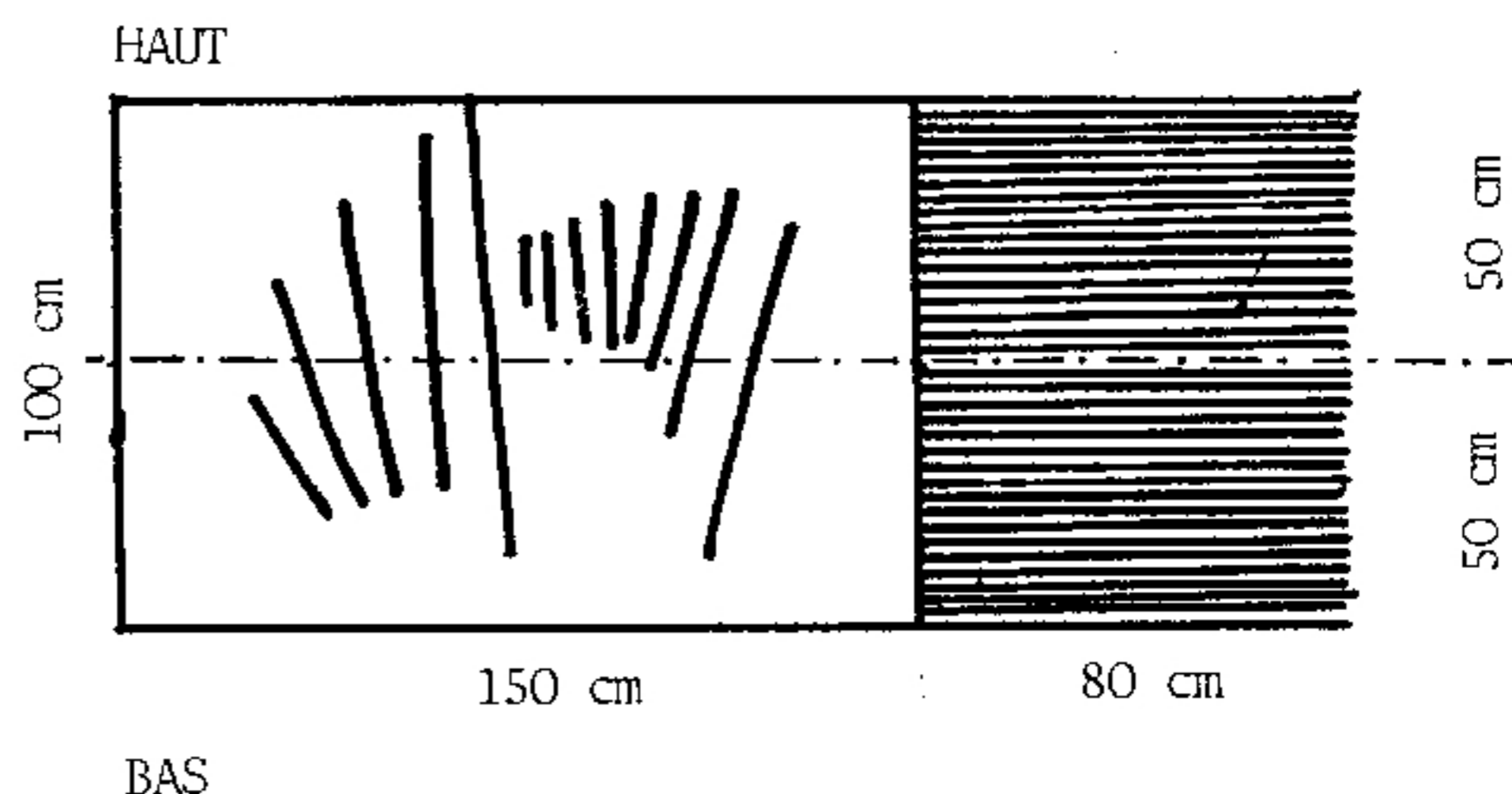
FICHE TECHNIQUE

Après deux fiches techniques, où nous avons abordé deux "points" particuliers: le dri-a-di et le point noué, nous allons enfin prendre l'étude de la tapisserie dans un ordre logique.

MONTAGE D'UNE CHAÎNE

1. Ourdissage
2. Installation sur le métier
3. Passage des lisses
4. Coupage, nouage, et rangement de la chaîne

Nous ne verrons dans ce numéro que l'explication de l'ourdissage.

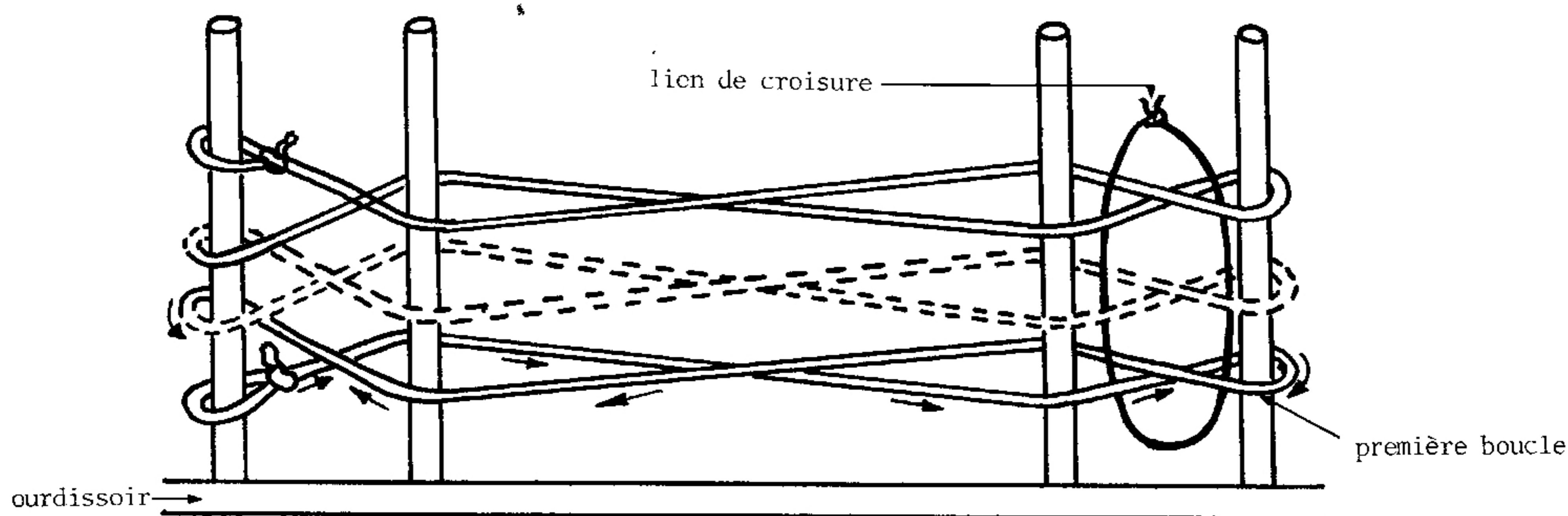


L'OURDISSAGE

Définition: Opération qui consiste à faire la première organisation des fils de chaîne.

Utilisation courante dans un tissage traditionnel.

Technique de fabrication: Imaginons une tapisserie de 100/150 cm. Le choix de la longueur d'ourdissage sera fait en fonction de la composition: par exemple, la verticalité des fils de chaîne doit s'opposer aux lignes horizontales du graphisme.



Sur notre croquis, le nombre de lignes verticales impose un tissage sur la hauteur (100 cm.).

Le calcul des dimensions de la chaîne se fera donc à partir de ce choix.

Il faut maintenant mettre en position l'écartement des deux pièces extrêmes de l'ourdissoir. Cette longueur sera donc de 150 cm. plus la chute de la fin de la tapisserie (80 cm. environ). Longueur totale: 230 centimètres.

Il est souhaitable d'ourdir en deux nappes de 50 cm. (ce qui fait 100 cm.), qui correspondront à la longueur des bâtons de lisse. Un bâton de 1 m. ne serait pas assez résistant.

Pour l'ourdissage lui-même, par un principe simple de croisement, on organise la future chaîne (voir croquis).

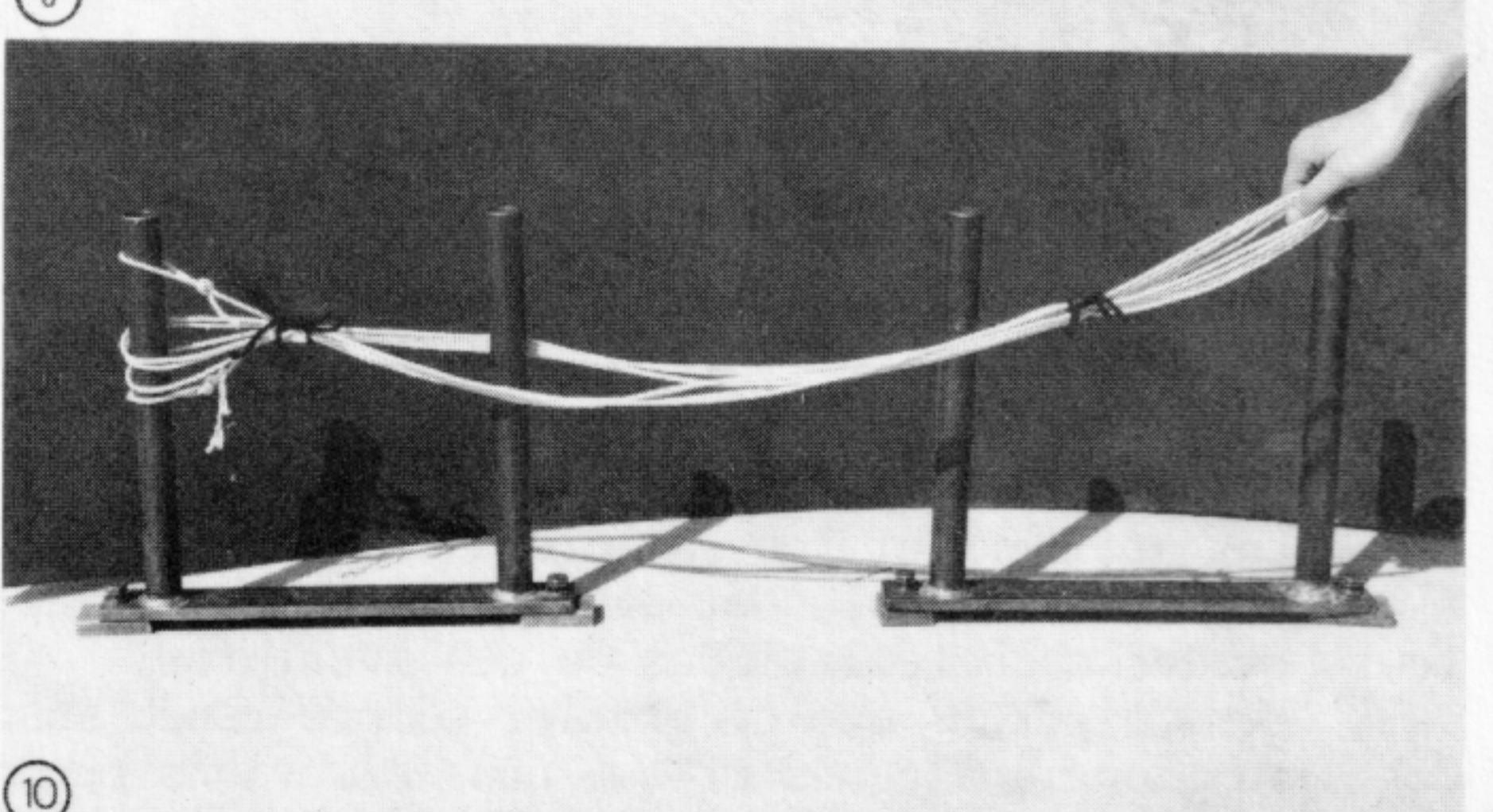
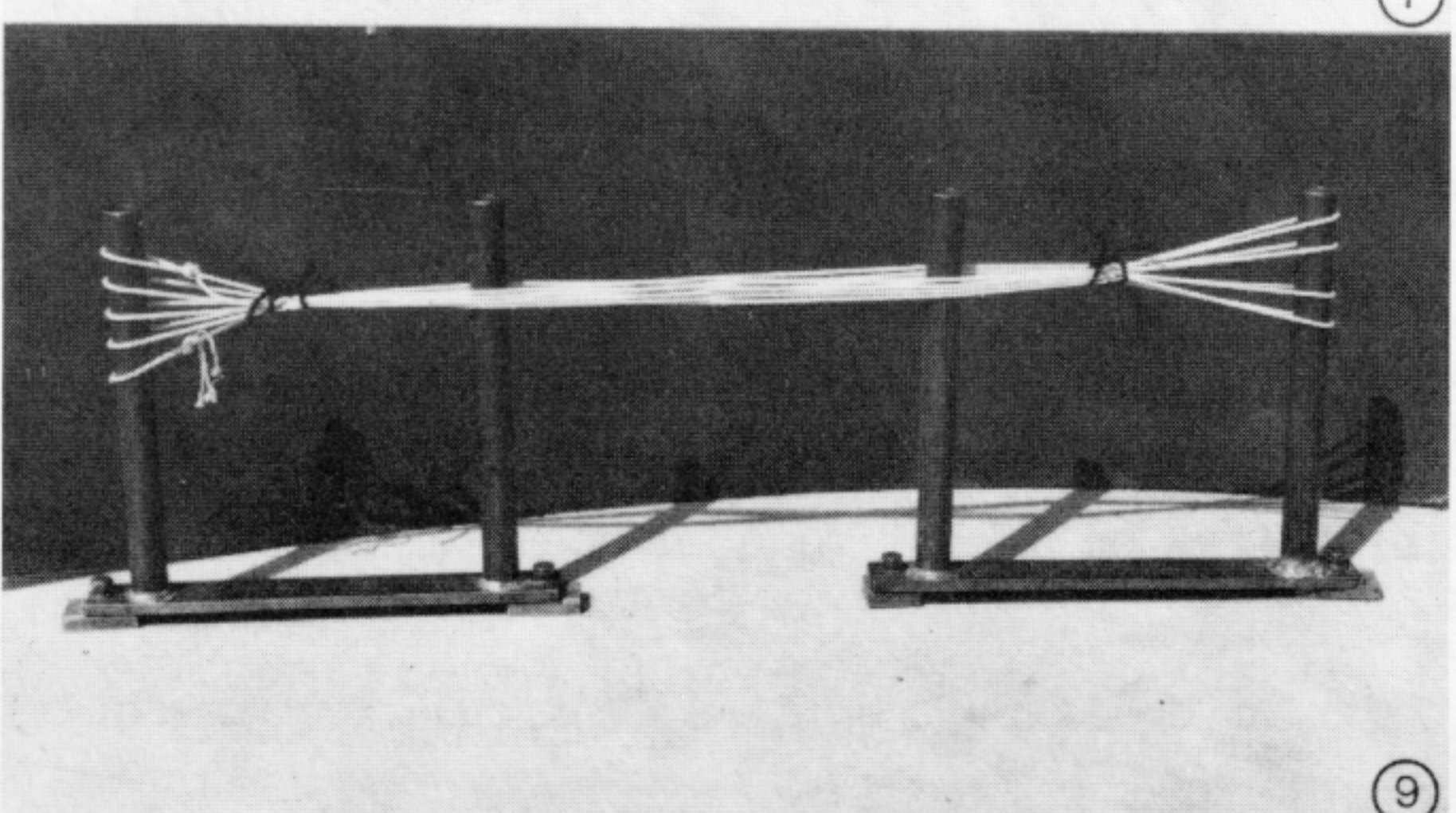
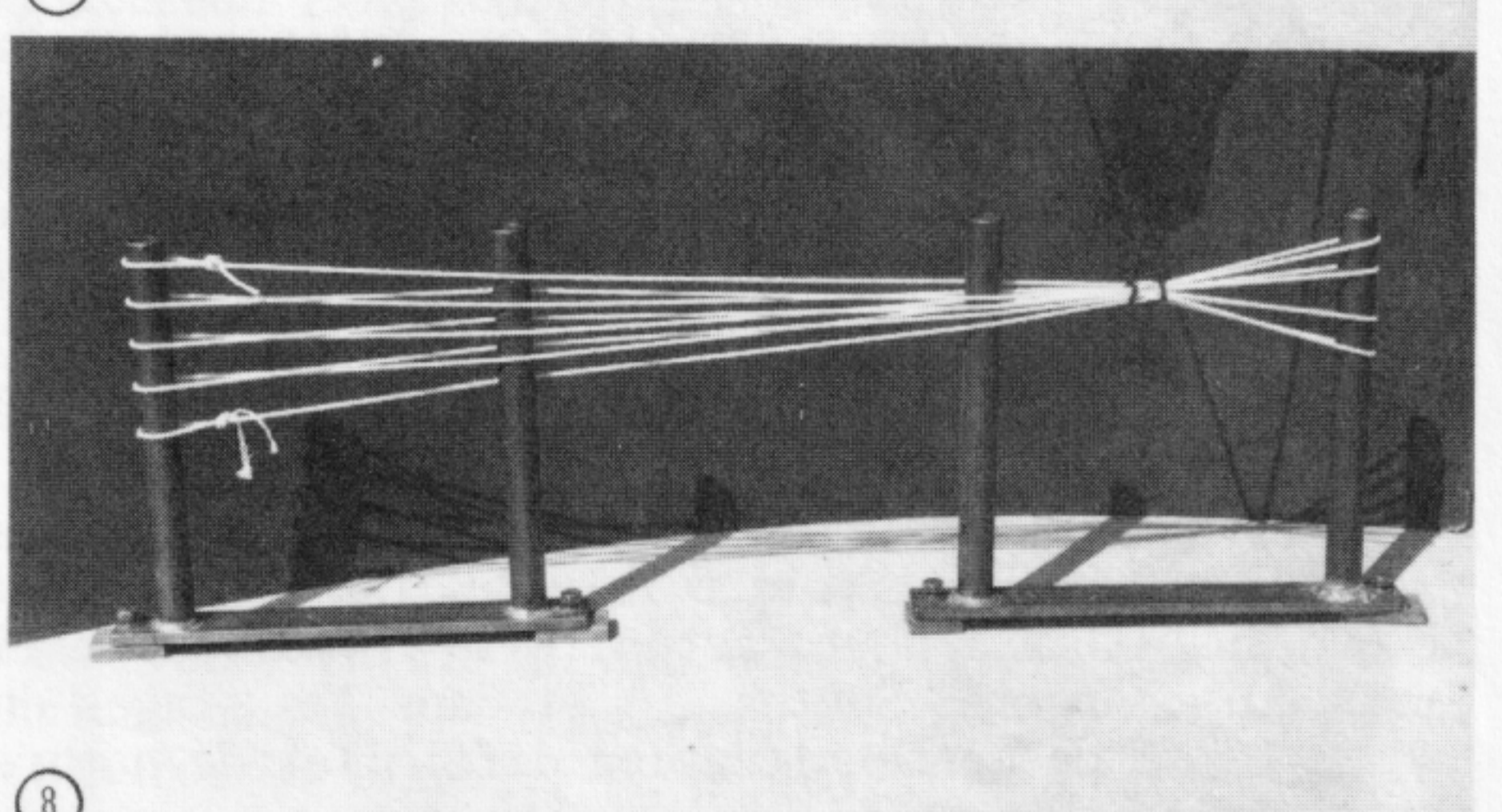
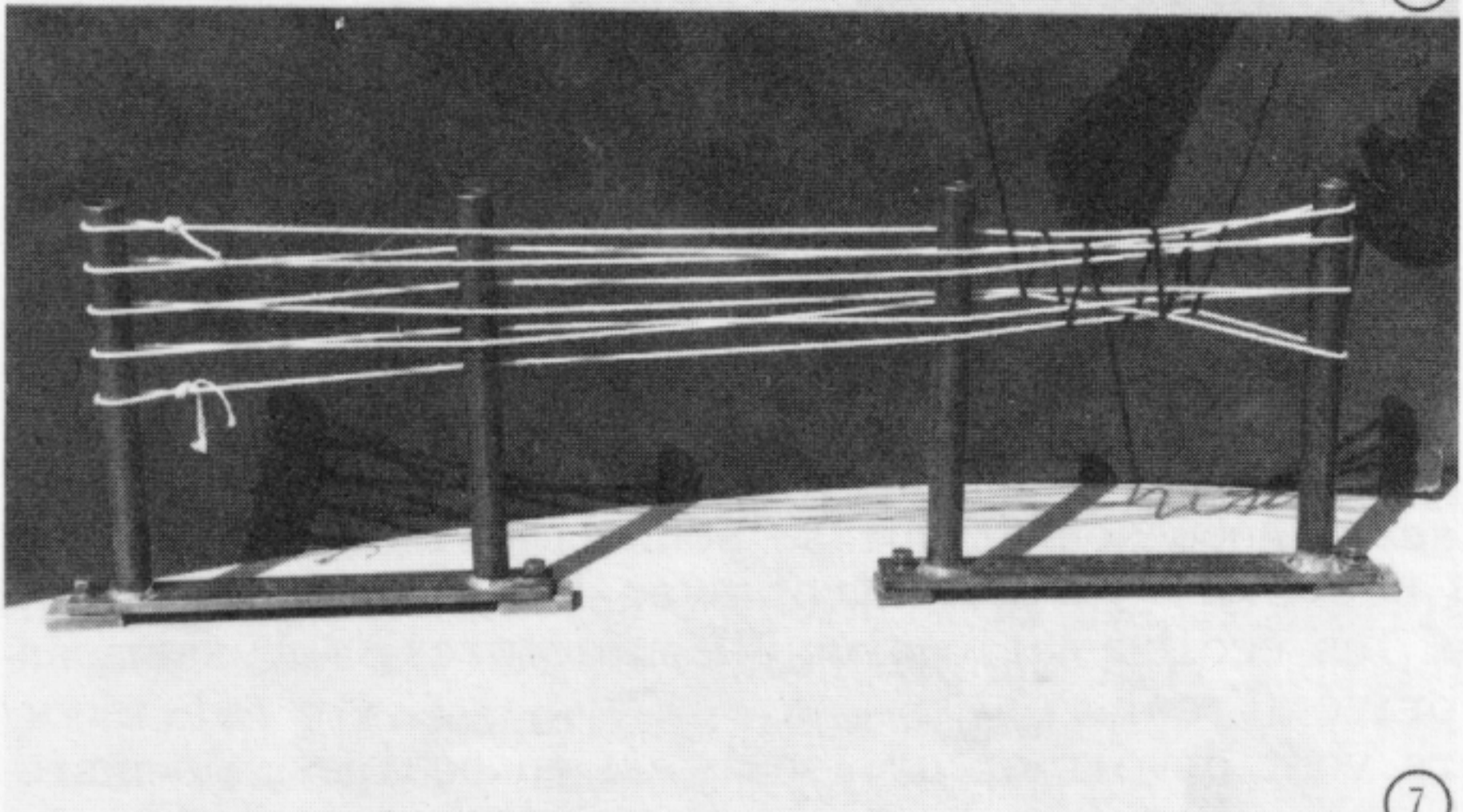
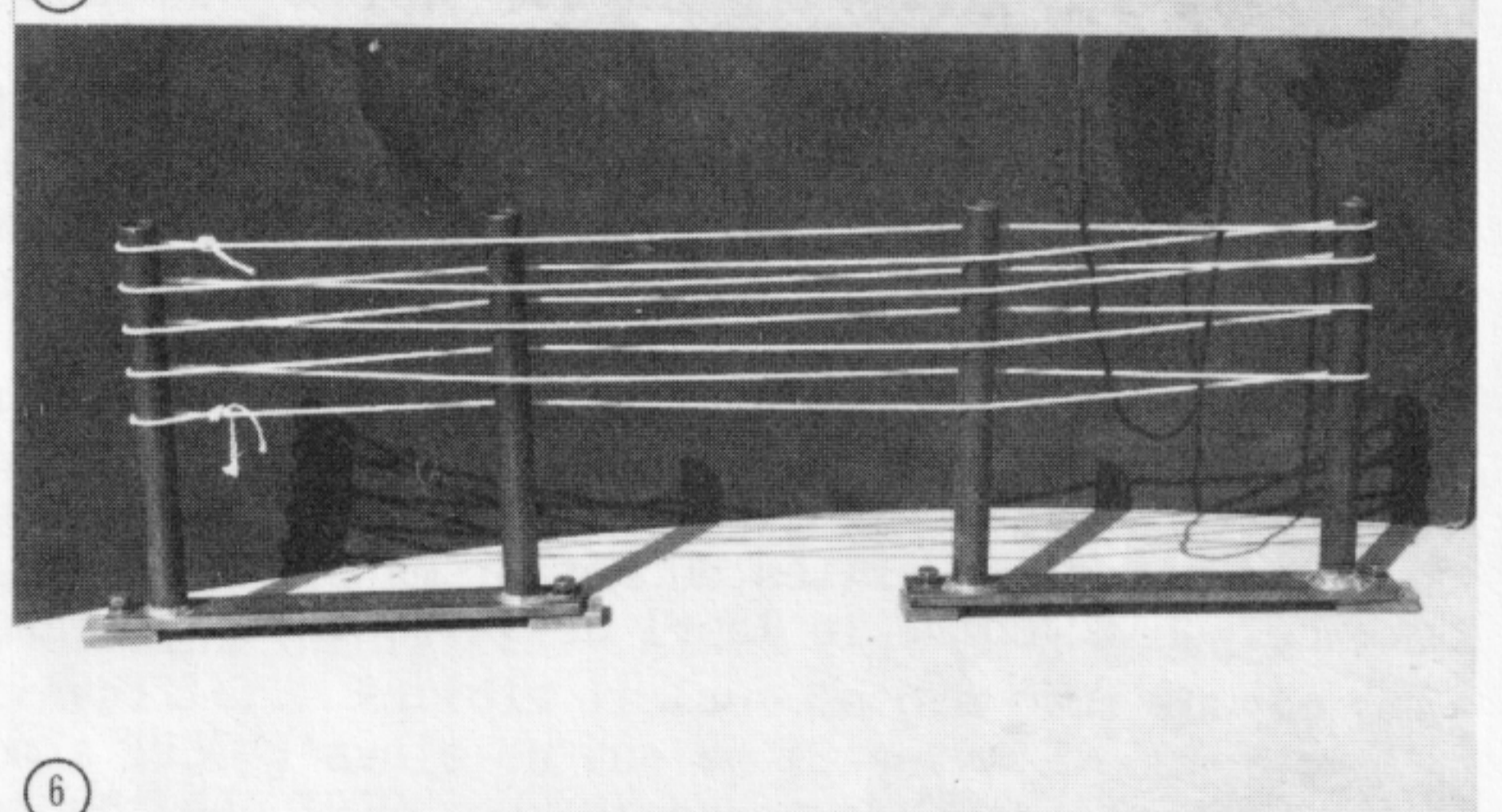
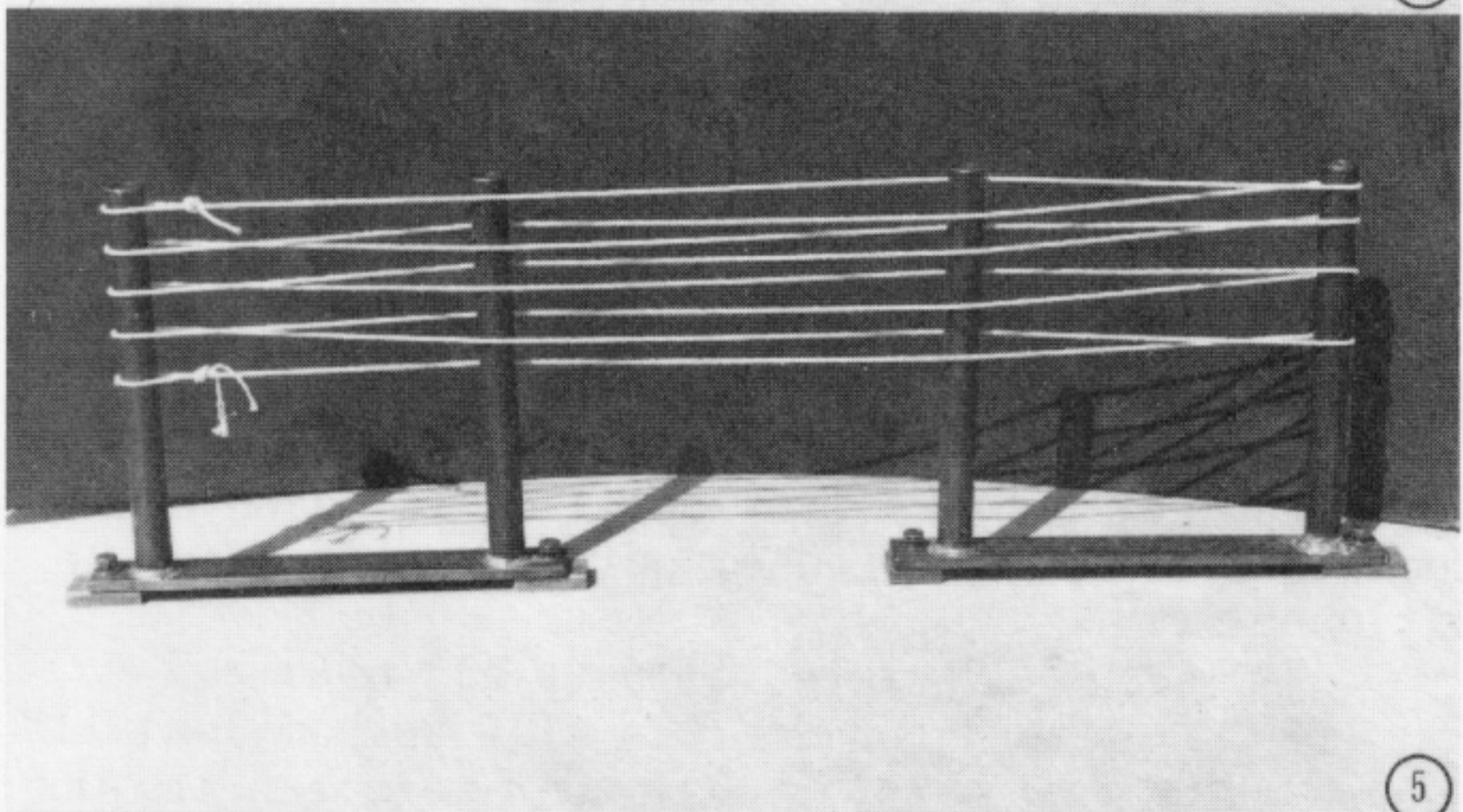
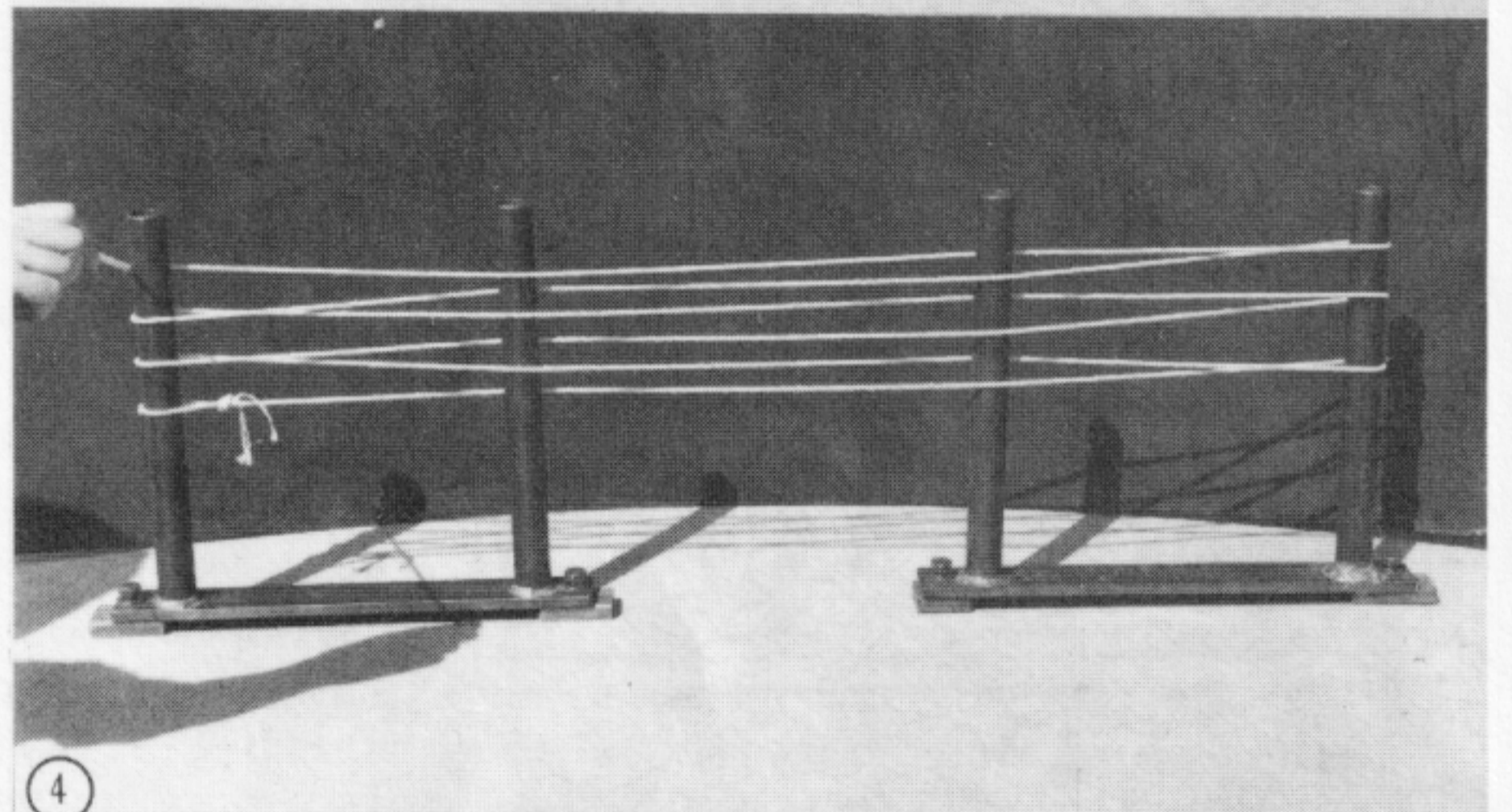
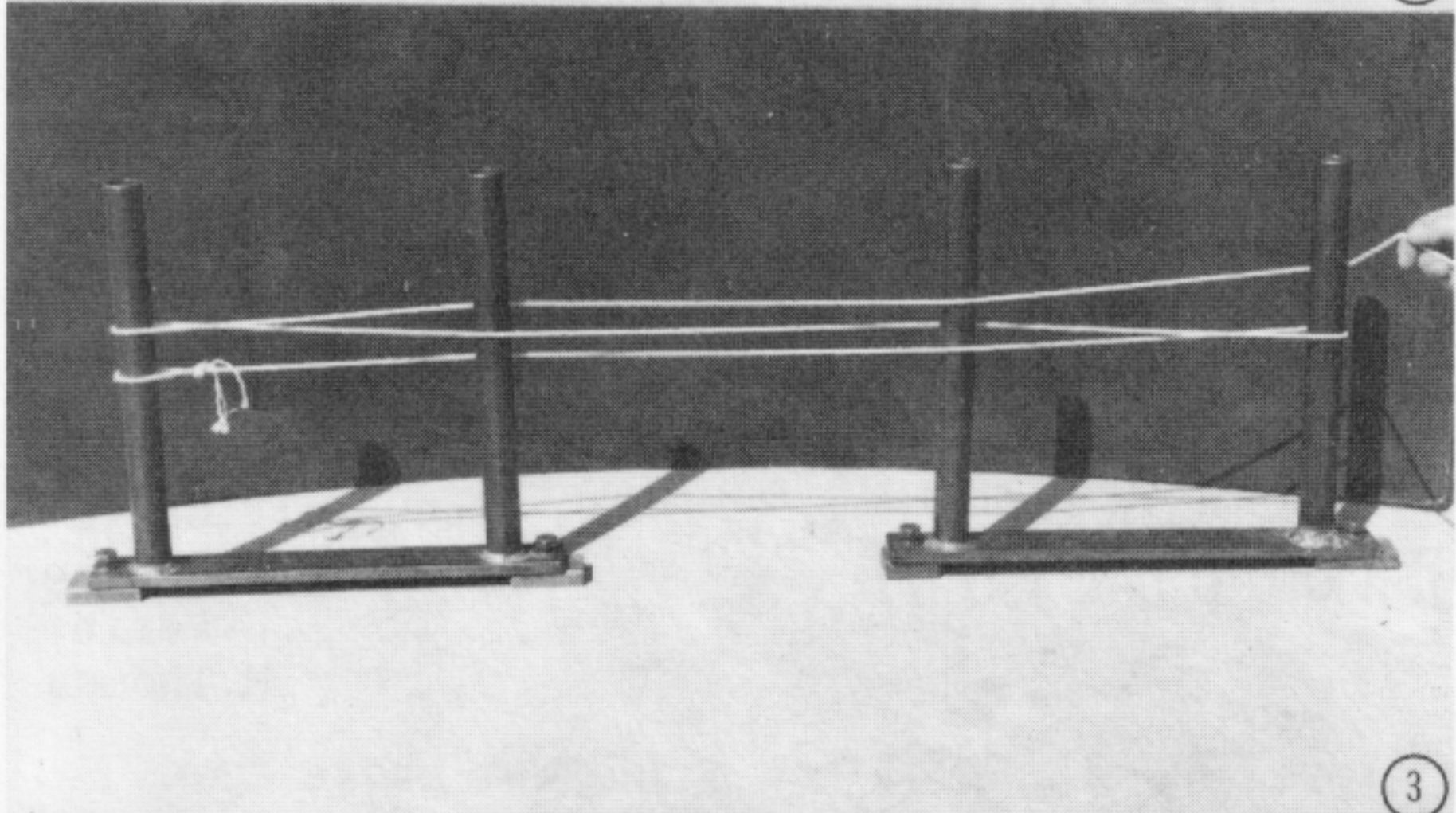
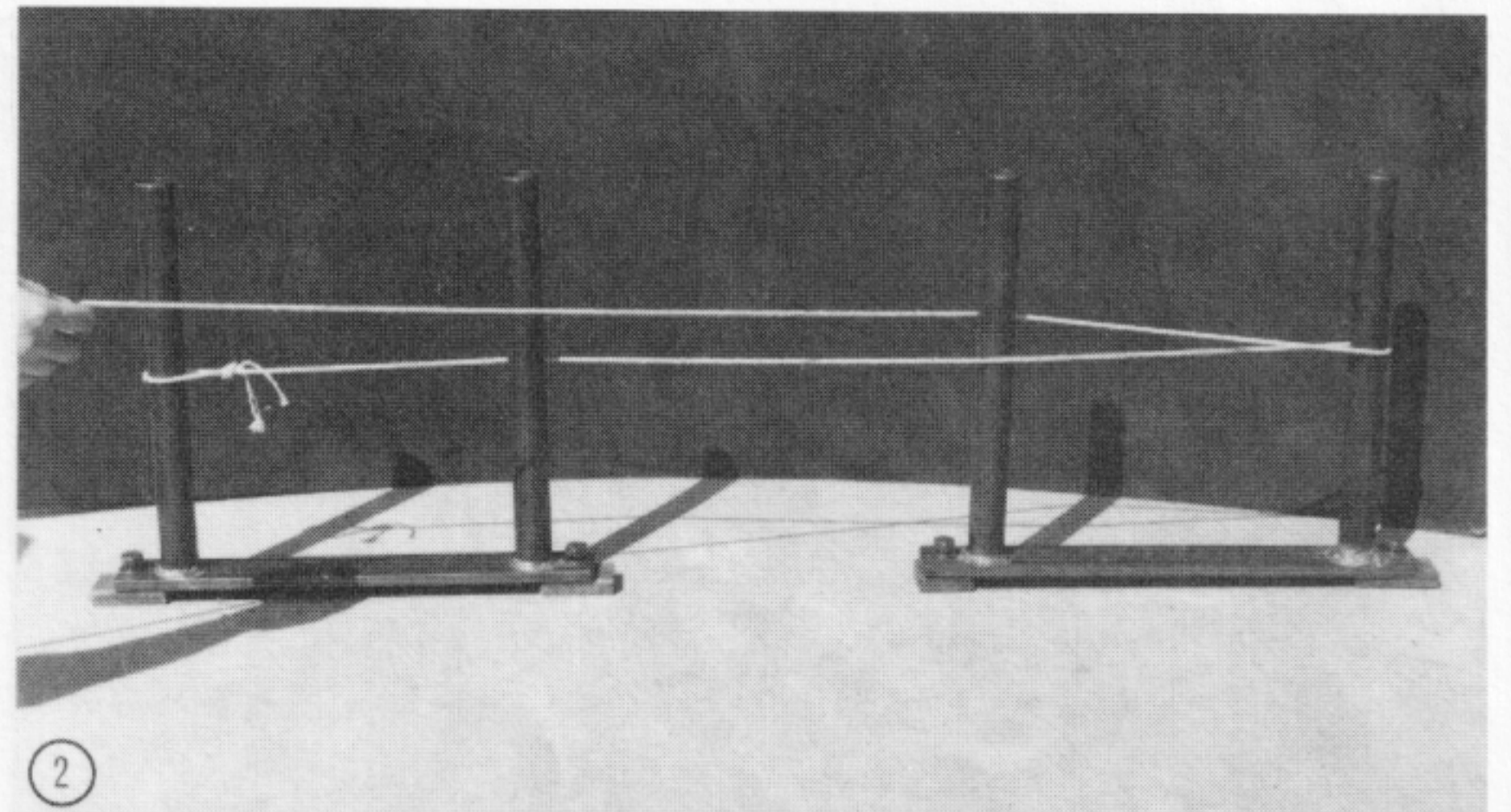
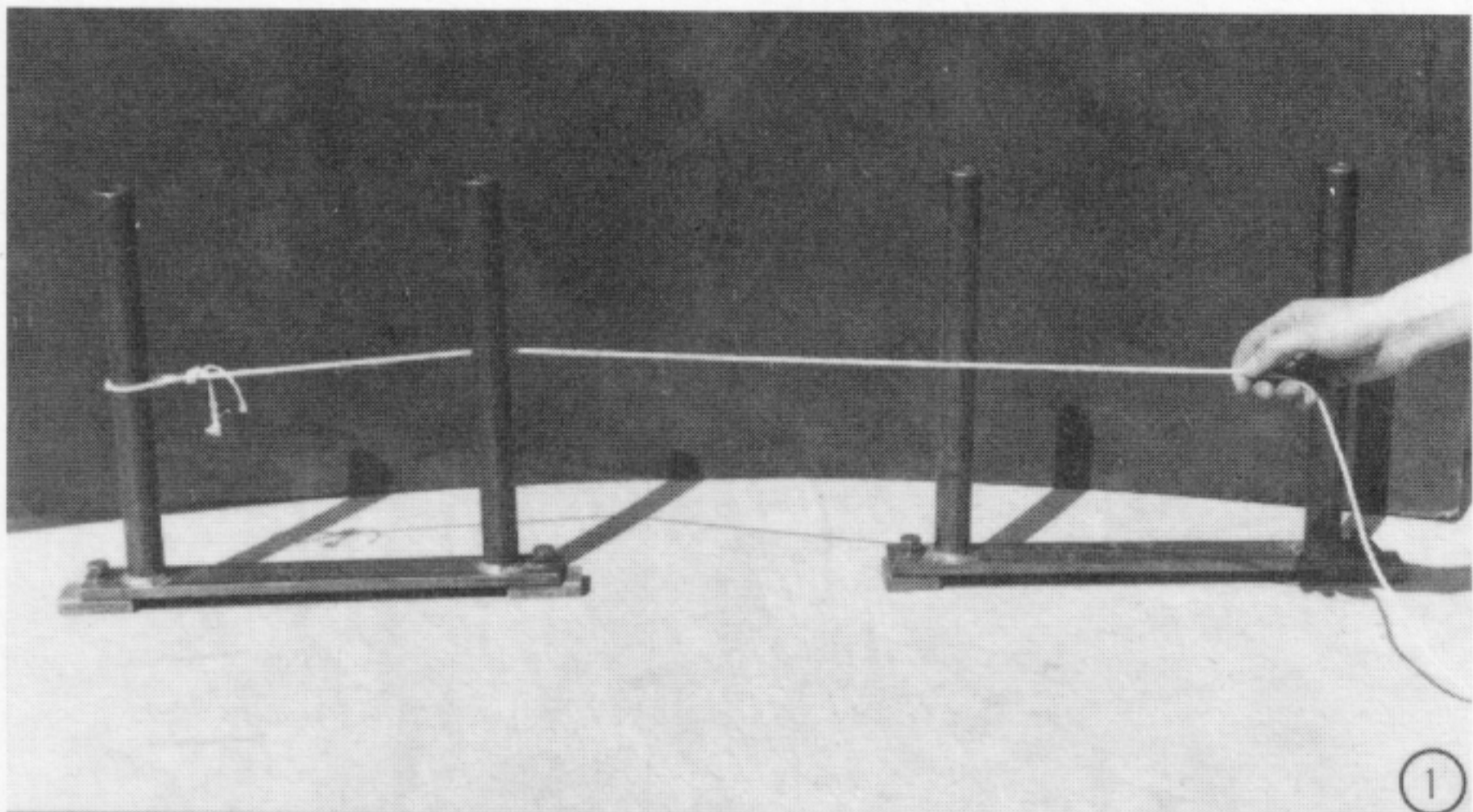
La largeur de 50 cm. sera déterminée par le nombre de boucles: A raison de 2 fils/cm., on obtiendra 100 fils, donc 50 boucles.

On prendra soin de commencer et de terminer sur la même barre de l'ourdissoir et de compter les boucles sur la barre opposée.

Lorsque la première nappe est terminée, on maintient la croisure avec un lien (voir croquis et photo). On répètera une seconde fois l'ensemble de ces opérations pour obtenir la largeur de 100 cm.

Un ourdissage réussi aura une incidence sur la qualité du futur tissu. Il faut donc veiller à garder une tension moyenne et régulière sur le fil de chaîne.

La chaîne est maintenant prête à être installée sur le métier.



ATELIERS INDEPENDANTS



LA TAPISSERIE MAL REVEE A LE MERITE DE MONTRER SES
ERREURS SANS HONTE ET SANS RETOUCHE

M. PRASSINOS

INTRODUCTION

Enquête: F. Galle
E. Martin
C. Perin
M. Thomas



Lorsque Marie Cuttoli en 1925 va trouver Rouault, puis Picasso, Matisse et Braque, elle renoue pour la peinture moderne, le contact qui s'était établi en France depuis le XIII^e siècle et avec plus ou moins de bonheur selon les époques, entre les peintres et les lissiers. Premiers contacts difficiles de peintres pensant peinture et de lissiers obligés à penser tableau tissé.

Débuts difficiles repris par Lurçat selon une autre méthode, celle des cartons numérotés et des tons comptés.

Ce contact se développe après guerre avec la création de "l'association des peintres cartonniers de Tapisserie", mais presque uniquement dans les lieux traditionnels du tissage : les Gobelins et Aubusson. C'est souvent cette image conventionnelle d'une association entre des peintres cartonniers, très épris de la laine et conscients des nécessités du métier, et des lissiers dont la technique est merveilleuse, qui est entrée dans le domaine public comme le label de la tapisserie française traditionnelle.

Mais hors les murs des Ateliers Nationaux et de la province creusoise, des rencontres étonnantes se sont opérées à partir des années 50, entre lissiers, tisserands ou créateurs textiles et des peintres à la recherche d'une fidélité moins scrupuleuse, d'un tissage plus imaginatif, d'un autre type de création en duo.

Certains de ces ateliers sont plus célèbres que d'autres: J de la Baume Dürrbach, Plasse Lecaisne, Marie Moulinier, l'atelier de Saint Cyr, l'atelier Dupuis, l'atelier Cauquil Prince, puis plus récemment l'atelier d'Angers et l'atelier Trois.

Les difficultés financières rencontrées par les entreprises d'Aubusson et qui se sont traduites récemment par des licenciements, le faible recrutement des manufactures nationales, contrastent avec l'attrait important que suscite à l'heure actuelle la formation de lissier dans les écoles nationales (Manufactures, Aubusson, Strasbourg, Angers, Sèvres...) et dans les stages du domaine privé (Crear...)

A cause de cette situation difficile, de nombreux lissiers vont devoir créer, seuls ou en équipes, de nouveaux ateliers.

Le but de ce premier volet d'une enquête sur les ateliers privés est de rendre compte des tentatives déjà réalisées dans ce domaine.

Deux expériences de longue durée, celle de Jean Plasse Lecaisne et celle d'Alain Dupuis et une plus récente, celle de l'Atelier Trois. Pour cette dernière, compte tenu de la prise de parole des différents lissiers, nous avons gardé la majeure partie du dialogue qui s'est instauré et qui souligne souvent les interrogations vivantes et dynamiques qui président au travail de ce groupe.

Les ateliers et leur allure d'entreprise moyenne, les difficultés de la solitude, donnent elles naissance à des situations viables et dans quelles conditions? Quelles ont été les raisons de la démarche de leurs créateurs et les caractéristiques de ces aventures?

Nous espérons que ce premier compte-rendu suscitera un courrier de la part de tous ceux qui connaissent des situations analogues et que nous aimerions rencontrer...

CENT ANS DE PEINTURE

De tous les exemples de ces ateliers indépendants, dont le rôle novateur a été important, l'expérience des époux Plasse Lecaisne est celle par laquelle nous voulions commencer, car elle embrasse par la personne même de son créateur cent ans de peinture. Jean Plasse Lecaisne évoque en effet comme si c'était hier ce souvenir d'enfance: Claude Monet peignant les nymphéas.

Expérience originale due à l'indépendance d'esprit, la passion partagée. "Depuis toujours, on vit sur une tension, et c'est ça le bonheur..." et due aussi à cet approfondissement sans rupture. "A quarante ans je pouvais faire de beaux tissages, du pyjama à la robe de soirée de Jacqueline Delubac à cinquante ans seulement j'étais majeur et à soixante ans, je pouvais enfin faire des choses très belles en tapisserie..."

Nous avons rencontré les époux Plasse Lecaisne dans leur atelier de Chilly-Mazarin où ils travaillent en compagnie de leur fille et donnent des cours de tissage à certaines périodes de l'année. Sans avoir besoin du guide de nos questions, Jean Plasse Lecaisne attaque ces sujets qui lui sont chers: les rapports avec la peinture et la difficulté du travail artisanal. On ne peut résister à reprendre ses formules qui, par analogie, décrivent toujours avec exactitude la situation.

Les rapports avec le peintre?

"Il faut monter à la hauteur du peintre. On doit pouvoir associer Rouault et Plasse Lecaisne, Manessier et Plasse Lecaisne, comme on associe Bach à Wanda Landowska."

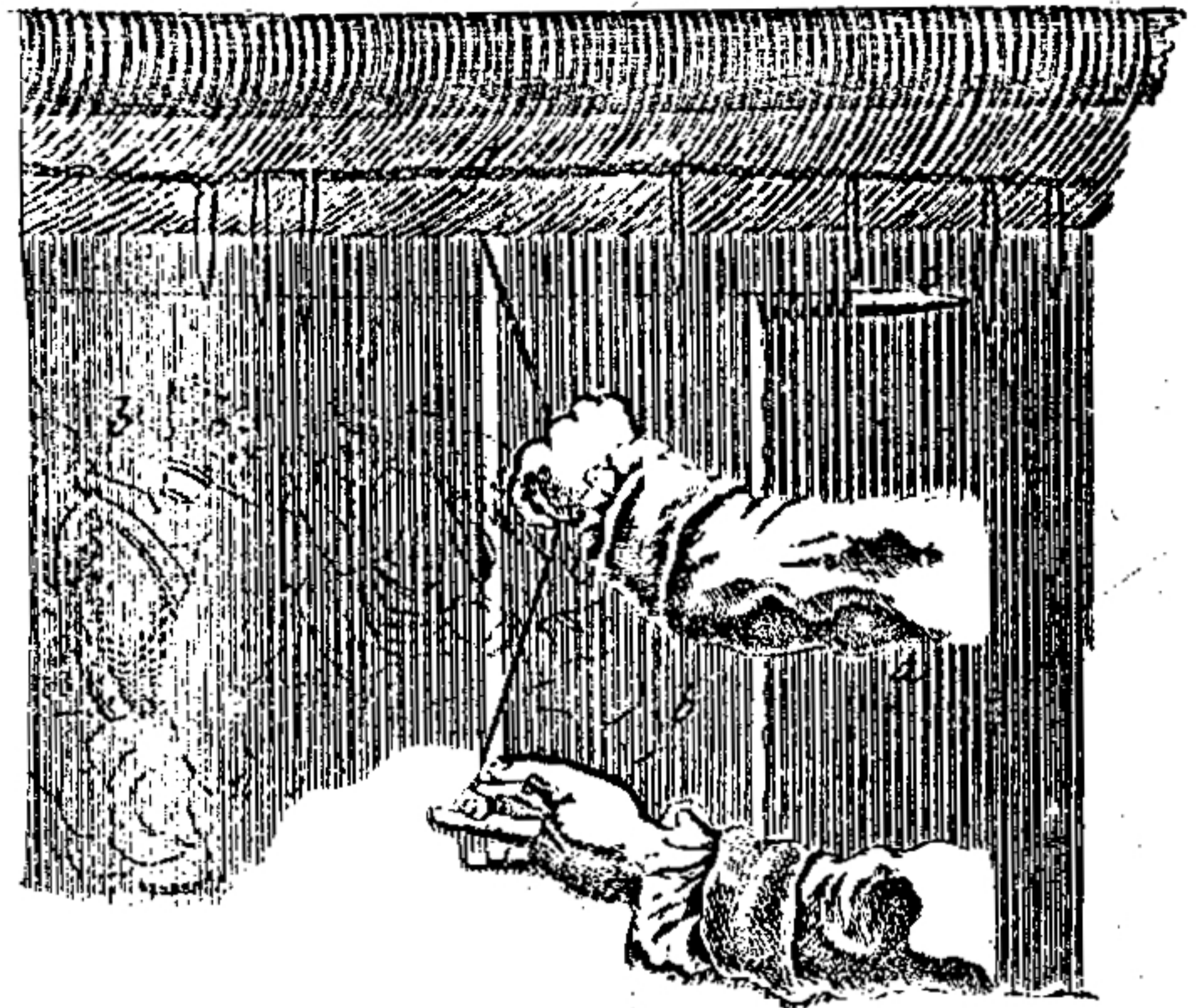
"Il y a des peintres que je ne sais pas traduire et pourtant ce sont des peintres que j'admire. Il y a des peintres que j'aime moins comme Léger, Pignon mais que j'ai eu un plaisir énorme à interpréter. Aussi cette bataille de Pignon. On avait l'impression en la réalisant que les flèches passaient au dessus de notre tête. La bataille était entière en nous-mêmes."

"Il y a dans le carton du peintre le diapason et la hauteur du son. Si le carton est une huile, on doit jouer les grandes orgues. Une gouache, c'est un piano-forte. Une aquarelle, c'est de la harpe, c'est Debussy."

"Montaigne a dit: l'homme n'est jamais en lui-même, il est toujours au delà: il faut se dépasser mais ne pas dépasser le peintre, sinon on est un vaniteux, un dégueulasse."

Sa grande fureur va à l'encontre des cartons numérotés. "Ce qui est important dans le travail avec un peintre c'est le rapport des tons qu'il faut interpréter. Partez d'un carton numéroté, c'est comme si vous jouiez sur un piano faux."

Il considère que Lurçat a fait de la décoration. "Lurçat c'est des couleurs, mais c'est vide. Dans



un peintre, il y a toutes les subtilités à traduire. La couleur doit traduire une émotion, un symbole. Considérez la tapisserie de Bayeux. Quand les chevaliers quittent la France, les pattes de leurs chevaux sont colorées. Puis quand ils traversent la Manche, les pattes sont noires. Ce sont les bateaux qui sont colorés. Elles ne reprennent leurs couleurs que sur le sol de l'Angleterre. La couleur c'est le mouvement..."

"La rencontre avec un peintre peut être longue. Pour Rouault il a fallu un an avant que je travaille, pour Villon, deux ans. J'avais leurs cartons, je les regardais, puis un jour je ne les ai plus vus, ils étaient ingurgités. Alors j'ai pu commencer à travailler. Parfois il faut encore plus longtemps. Depuis 1930 j'avais en vue de tisser des plumes. J'ai attendu 1972 pour demander à Manessier de m'apporter trois plumes de tons différents, et j'ai fait le tissage d'un carton à lui. J'étais mûr pour le faire."

Et enfin cette image qui résume un style de travail: "Le peintre allume la flamme. C'est nous qui la faisons flamber et le public doit se réchauffer à son contact".

Cette attitude très libre dans le travail est due en grande partie au choix de la technique, une technique née de la connaissance pratique de toutes les armures du tissage. L'emploi d'une chaîne de couleur, de six à huit cadres de lisses et la maîtrise du jeu de la chaîne et de la trame qui donnent de la densité au tissu.

Le travail artisanal?

Pour les époux Plasse Lecaisne, le travail d'un tisserand, d'un artisan doit être un travail de couple.

"Il y a des métiers qui ne peuvent se pratiquer seul. Un charpentier, un tisserand solitaire fait le travail d'un demi ouvrier. Avec un compagnon ils abattent le boulot de trois hommes."

"J'ai eu au moins trois mille élèves, savez-

ATELIERS

vous combien ont continué le tissage? Pas plus de seize. Et sur ces seize, combien de couples? Seize également.

"On ne peut pas prendre d'ouvrier. Il n'y a pas un seul tisserand qui gagne la moitié de ce que gagne une femme de ménage. En travaillant avec sa femme et ses enfants, on peut y arriver parce qu'alors l'argent ne compte pas."

Son expérience d'enseignant au Canada lui a montré ce que pourrait être de meilleures formules pour l'artisanat. D'abord supprimer la T.V.A. sur le travail artisanal.

"Au Canada, un tisserand qui s'établit ne paie pas d'impôts pendant quatre ans. Quand un grand hôtel ouvre, la moitié des chambres est réservée au tissage à la main, la moitié au tissage mécanique..." Il évoque aussi des solutions qui se concrétiseraient par une meilleure politique du Mobilier National. Il évoque à ce propos les administrateurs de grande valeur qu'il a connus: Monsieur Fontaine qui l'amenaient après le choix des commissions à choisir les peintres non retenus.

"C'est un travail que nous ne savons pas faire, il faut le laisser à Plasse Lecaisne." Entre l'Etat et Plasse Lecaisne, on sent pourtant bien des rendez-vous manqués.

L'exigence dans le travail?

S'il condamne les cartons numérotés, s'il s'inquiète de l'emprise de la mode qu'il dénonce comme un nouvel académisme "ce n'est pas parce que l'on tisse gros que l'on tisse grand", s'il met en doute les techniques de collage en suspectant leur solidité à l'épreuve du temps, ce n'est pas du conservatisme. C'est au contraire parce que son regard se porte toujours en avant. "Il faut toujours trouver autre chose, mais pour dépasser l'époque." C'est surtout qu'il recherche l'authenticité.

"Il y a deux sortes de bouchons de carafe, les bouchons en verre et les bouchons en cristal. Cherchez les gens qui savent reconnaître la différence... Il y en a bien peu."

UN FABRICANT D'IMAGES

C'est aussi une démarche originale qui a été entreprise dès 1964 par Alain Dupuis, une démarche en rupture complète avec le métier traditionnel et les techniques de lisse.

Dès le départ cette action s'inscrit dans une préoccupation sociale. Une formation artisanale sur la restauration des vitraux, une rencontre active au Mexique avec l'art contemporain de la fresque et de la mosaïque, ont conduit A. Dupuis à une réflexion sur la fonction sociale de l'art mural du XXe siècle.

La tapisserie avec sa haute technicité, son coût élevé, la durée importante du travail et l'emprise des manufactures et des ateliers d'édition d'Aubusson, l'a entraîné à rechercher des techniques nouvelles, mieux adaptées à la création dans le cadre des équipements collectifs.

Le brevet d'invention déposé en février 1964 contient en effet tous les éléments d'une technique simple :

1°) Délimiter sur le support les surfaces colorées d'après le projet à reproduire ;

2°) Enduire le support d'une couche de colle et attendre le refroidissement de celle-ci ;

3°) Appliquer sur la colle les fibres teintées les unes contre les autres, suivant la délimitation des surfaces colorées et en recouvrant totalement le support ;

4°) Laisser sécher à plat ...

Les matériaux maintenus par la colle sont piqués mécaniquement par un fil de couleur (lin, coton, fil synthétique) perpendiculairement aux fibres de laine ou suivant un tracé prévu dans le projet...

Odette Bernard-Dupuis souligne également l'importance de la préparation des fibres par une machine à torsader. Ce premier travail constitue en effet une part énorme de la création : le choix des laines, le mélange des brins qui se renforcent, s'épaissent, ajoutent leur transparence et leur relief, conditionnent entièrement le caractère de la transcription.

Il s'agit également, comme dans le cas des Plasse Lecaisne, de s'opposer au respect passif des couleurs numérotées. La couleur est créée au contraire à la fois par les nuances et la mise en place des rythmes au moment du collage qui s'apparentent beaucoup au travail du peintre sur le chevalet. Enfin, l'intervention du piquage dont l'écriture peut devenir visible quand elle est perpendiculaire aux brins, permet une dernière intervention créative.

Des possibilités qu'Alain Dupuis considère comme illimitées.

Une technique mal reçue au départ dans le monde de la tapisserie, sans doute à cause de son aspect révolutionnaire sur le plan économique, mais aussi parce que l'on ne peut dès l'abord l'inscrire dans un terme habituel. A ce propos, A. Dupuis se plaît à évoquer les tourments de certains directeurs de galerie qui désiraient baptiser son invention...

Comme l'atelier Plasse-Lecaisne, l'entreprise d'A. Dupuis est familiale. Malgré la rapidité de la technique, l'ampleur des œuvres l'a amené à travailler avec une équipe de 6 personnes. Mais il a préféré restreindre l'atelier : lui-même et sa femme sont maintenant aidés d'une seule couturière. Ce resserré présente pour lui beaucoup d'avantages "ne pas devenir un petit patron, ne pas se laisser enfermer par les problèmes économiques" qui entraînent souvent cette mauvaise pente en avant, "la recherche de travaux avec lesquels on ne se sent pas en accord".

Cet ensemble de données économiques, outre la liberté du travail, lui permet de rémunérer correctement le travail du couple et celui de sa couturière

('deux fois plus qu'un lissier d'Aubusson') et entraîne un prix de revient de 1 500 à 2 000 F le m² - honoraire d'artiste compris.

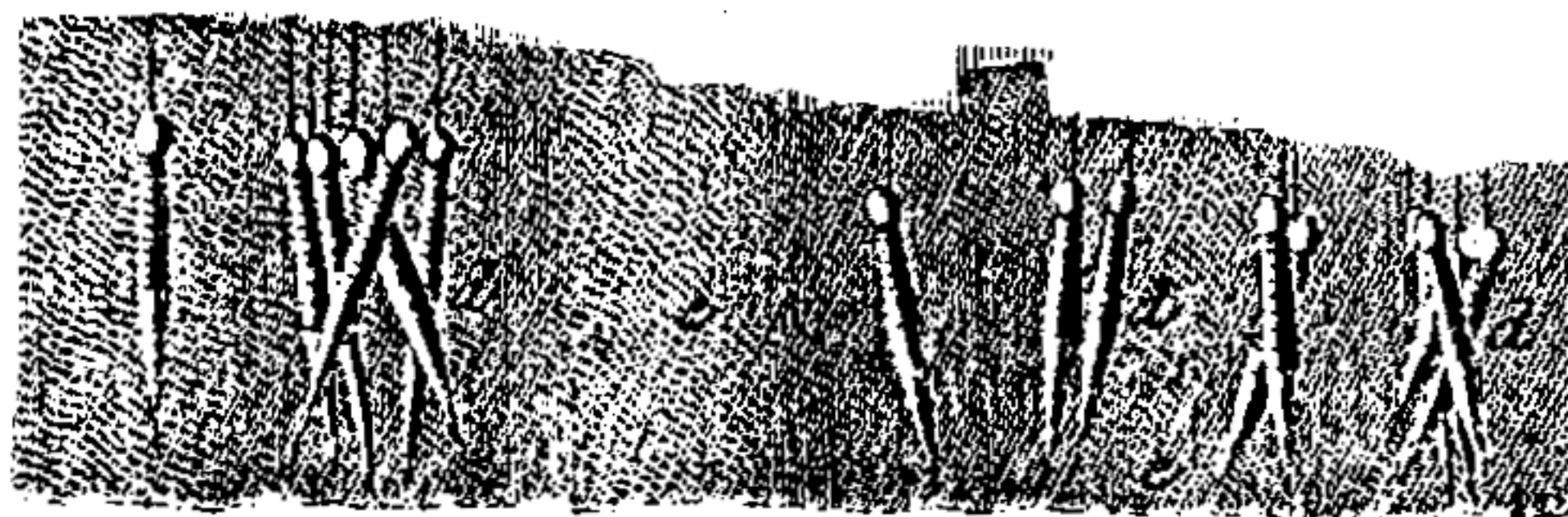
Treize années de travail avec les peintres et de créations personnelles lui ont permis d'éprouver toutes les possibilités de sa technique.

Il commence tout de suite son travail de collaboration au sein d'une coopérative d'artistes, de peintres qui "ne connaissent rien à la tapisserie, pour ne pas retomber dans les tics du métier traditionnel". Les surfaces créées sont le plus souvent possible destinées à des équipements collectifs. "La tapisserie n'est intéressante qu'en miniature ou si elle couvre 10 m², le dessus de buffet ne m'intéresse pas". Dupuis cite en vrac la réalisation de très nombreux un pourcent pour des écoles, CES, 15 églises, des hôtels de ville, des résidences de personnes âgées, et l'immeuble SNCF Maine Montparnasse où le mur et le mobilier ont été conçus de concert. Chiffres impressionnants, mais qu'il estime bien en deçà de ce qui devrait être réalisé grâce au faible coût de sa technique, si une politique sociale de l'art mural était menée en France.

En dehors de ses créations personnelles qui ont évolué de l'abstrait à un réalisme un peu rêveur, celui des fenêtres qui ouvrent le mur sur un autre univers, il a réalisé avec un nombre considérable de peintres, différents types d'approches. L'interprétation de maquettes de petit format comme celles de Lucien Fleury qu'il est en train d'exécuter. La transcription de photographies comme cette forêt d'un réalisme surprenant exécutée par Odette Bernard. Mais surtout, la souplesse de la technique lui permet de suivre la spontanéité du peintre. Ainsi "La Goutte" de Joël Kermarrec, réalisée sans maquette, libre de forme et improvisée au moment du collage. Ainsi également son travail avec Gilioli. Mais aussi et ce n'est pas le côté le moins intéressant, les possibilités offertes à des enfants de créer des images avec autant de spontanéité qu'en employant un pinceau.

Pourquoi vouloir habiller le mur ? "Pour être un fabricant d'images dans une architecture ignoble et socialement insupportable".

Quelle serait selon lui une belle architecture ? Plutôt que d'attaquer plus avant l'environnement actuel des villes, il préfère rappeler cette phrase qui en même temps justifie sa démarche "Une belle cafetière est une cafetière qui fait du bon café".

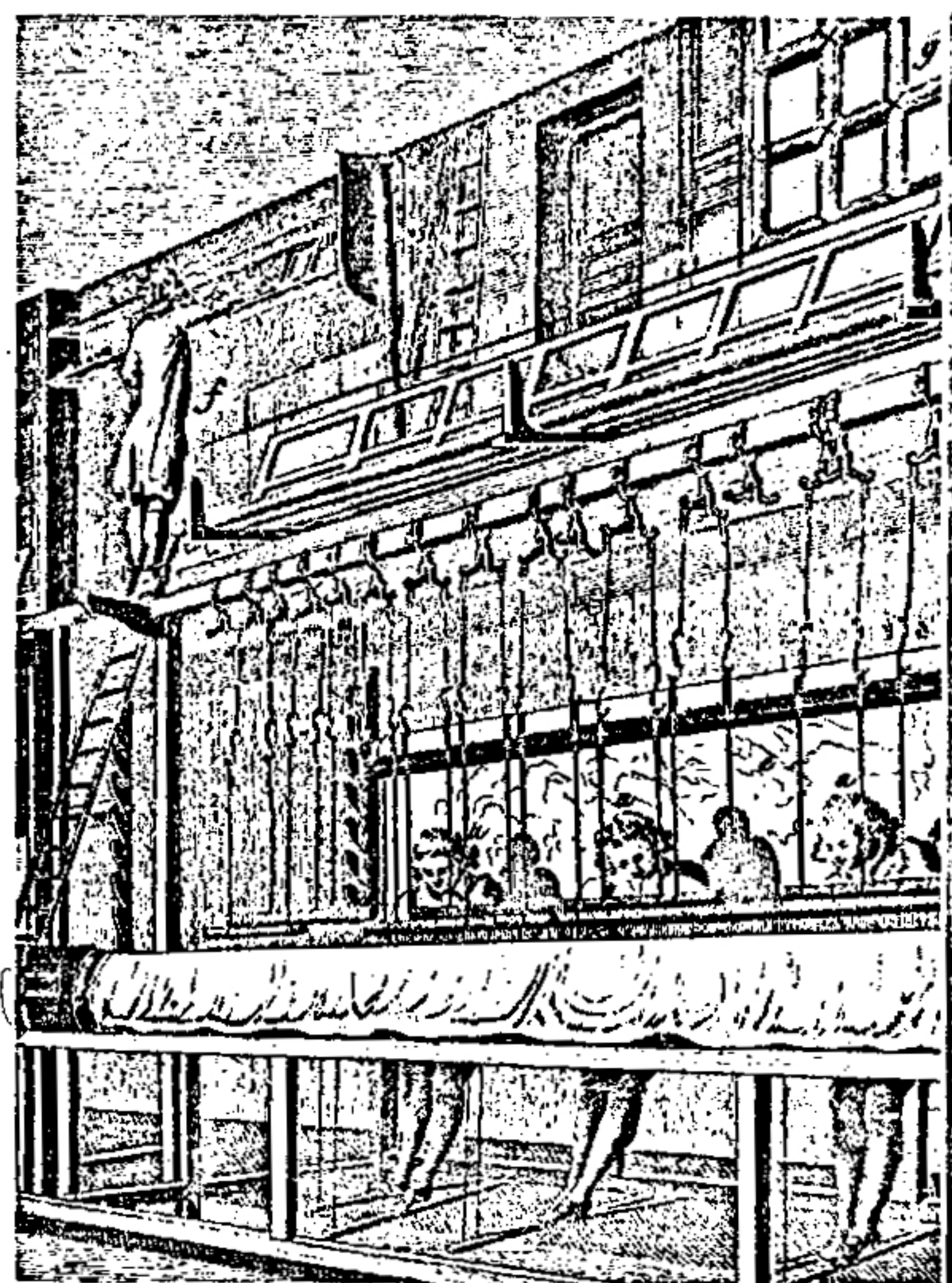


ATELIER TROIS, PLUS ?

Tapisserie de peintre ou tapisserie d'après la peinture, une question également abordée avec certains lissiers de l'Atelier Trois. Nous avons rencontré Peter Schonwald, Frédérique Bachellerie, Sylvie Peillet, Michelle Grillon, et deux stagiaires. Michel Slaghénauffi et Catherine Joyeux n'ont pas participé à ce dialogue.

-Q. Quelle est l'origine de votre atelier, et comment s'est-il formé ?

-F.B. Après avoir suivi les cours d'une école d'Arts décoratifs, nous avons Michel et moi-même passé trois ans d'apprentissage chez Pierre Daquin. Avec lui, nous avons surtout tissé des cartons abstraits, et nous avons eu envie, par la suite, de travailler avec des peintres figuratifs.



ATELIERS

Il y a cinq ans, en 1972, nous avons alors fondé notre propre atelier Michel, Peter et moi-même, et Peter a commencé à prendre contact avec certains de ces peintres. Les premiers ont été Brasillier, puis Cathelin. Par la suite, nous avons aussi travaillé avec beaucoup d'autres artistes, même abstraits.

-Q. Comment avez-vous eu vos premières commandes avec ces peintres? Vous êtes allés les voir?

-P.S. Oui, et nous avons été étonnés, car ils ne savaient pas que cette possibilité existait. Pour eux, une tapisserie se tissait d'après un carton, et pour ce faire, il fallait connaître le "métier". Nous, au contraire, nous voulions exprimer certaines peintures en tapisserie, tout en les transposant.

A ce propos, nous avons eu de nombreuses discussions avec Madame Majorel : pour elle, il n'est pas intéressant de travailler sur des oeuvres qui ne sont pas conçues uniquement en vue d'une tapisserie. Mais nous, au contraire, nous pensons avoir une certaine vision de la tapisserie en général, alliée à une technique qui nous permettent de nous éloigner suffisamment de la peinture, et d'exprimer quelque chose qui devient alors une tapisserie proprement dite, même si notre point de départ a été une oeuvre picturale.

-Q. Quels autres peintres aimeriez-vous interpréter?

-P.S. Je pourrais en citer beaucoup : par exemple Soulages, Alechinsky, Dubuffet, Appel. Nous revenons de Suède où il y avait une exposition de tapisseries et nous y avons connu des peintres intéressants. En ce moment, nous tissons des Lingström, qui fait partie du groupe Cobra.

-Q. C'est donc pour tisser d'après des artistes que vous avez fondé cet atelier?

-F.B. En effet. Cette période de formation chez Daquin a été très passionnante car c'est une personnalité très riche, qui a beaucoup de caractère; nous l'avons suivi, nous l'avons compris. Mais après un certain temps, nous avons eu le désir de nous exprimer nous-mêmes, et de traduire notre propre vision des choses. Un exemple assez significatif : Daquin est bien connu pour ne pas aimer le vert; nous avons souvent dû, chez lui, changer des verts en gris teintés. Or la première chose qu'on ait faite dans notre atelier, c'est une tapisserie avec des feuillages complètement verts. C'est une réaction naturelle.

-Q. Comment organisez-vous votre travail?

-P.S. Nous sommes artisans; mais je suis en train d'étudier une autre formule : nous allons peut-être constituer une société. Au départ, nous étions peu nombreux, mais nous sommes six maintenant et nous envisageons d'agrandir encore le groupe; alors une coopérative serait plus commode.

-Q. Quelles sont les tendances de chacun d'entre vous?

-F.B. Très différentes. Par exemple, Catherine possède un dessin parfait; au contraire, Bénédicte a beaucoup plus de tempérament et de fantaisie et un grand sens des couleurs et dans les Lingström elle est formidable. Elle peut s'y donner à fond; tandis que pour Catherine, ce serait "inhumain". Elle devrait continuellement sortir d'elle-même. Michelle aime les choses mystérieuses et Sylvie qui dessine très bien peut aussi s'adapter à toutes sortes de tapisseries. Michel est celui qui possède la meilleure technique et le plus de capacités pour résoudre tous les problèmes.

-Q. Avez-vous envisagé de travailler simultanément sur une tapisserie, les uns pour le dessin proprement dit, les autres pour l'interprétation?

-F.B. Non. On travaille à deux, au maximum, chacun tissant la moitié de la tapisserie et cherchant ensemble les couleurs, ce qui pose des problèmes car il faut s'accorder.

-Q. Rencontrez-vous souvent des problèmes à l'intérieur de votre groupe?

-F.B. Quand les autres lissiers sont arrivés, il y a eu beaucoup de tiraillements. Je ne sais pas qui a eu la bonne idée d'apporter un livre sur les signes astraux; à partir de ce moment là, chacun s'est intéressé à l'autre et est sorti de sa coquille pour critiquer et essayer de comprendre aussi; maintenant, on ne se dispute plus, on dit : "ça c'est bien un Scorpion, il n'y a rien à faire".

-Q. Comment répartissez-vous vos salaires et quel est votre rythme de production?

-P.S. Chacun d'entre nous tisse environ deux mètres carré par mois. Nous vendons le mètre carré environ 3500 F. Mais tout le monde n'est pas payé au même tarif. Ceux qui sont plus indépendants sont payés davantage.

A la fin, j'enlève les frais et les dépenses, et je redistribue les bénéfices en fonction de la surface tissée. Notre système de travail est très libre; il n'y a pas d'horaire déterminé. Quelques uns restent tard le soir, d'autres viennent le Dimanche et chacun a sa clef.

-F.B. Nous ne tissons pas de tapisseries avec de grands fonds et de larges surfaces unies. J'imagine que dans ces conditions, il doit être possible de tisser huit heures par jour selon un horaire fixe. Mais comme nos tapisseries demandent beaucoup de créativité et d'invention, il ne faut pas que le lissier se sente brimé par un horaire.

-Q. Avez-vous l'impression d'apporter beaucoup aux peintres cartonniers?

-F.B. Ils le disent... C'est difficile de juger son propre travail.

-Q. Et avez-vous l'impression d'être créateurs?

-F.B. Non. Nous sommes des interprètes, qui essayons de faire le mieux possible.

-P.S. Quand on commence une tapisserie, on a toujours l'impression de pouvoir apporter énormément de choses, mais quand on regarde le travail terminé, on est toujours déçus.

-F.B. Une bonne tapisserie est tout de même celle où l'on voit que le lissier s'est bien amusé.

-P.S. Oui. Et on a beaucoup de problèmes à cause de ça dans les galeries. Nous reproduisons plusieurs fois de suite le même modèle mais ce ne sont pas toujours les mêmes mains qui le tissent, et s'il y a des différences, les galeries ne sont pas contentes. Le client, lui, commande une tapisserie identique à celle qui est exposée; pour lui on doit la reproduire; mais il nous est impossible de la faire au millimètre près : ce n'est pas humain. Nous devrions tisser des exemplaires uniques,

mais dans un atelier comme celui-ci, c'est difficile. Cela est plus facile pour Plasse Lecaisne qui travaille en famille. Nous essayons quand même de convaincre les peintres de se faire tisser un exemplaire unique et bientôt nous allons tisser deux Lingström en exemplaire unique pour un musée.

-Q. Vous tissez combien d'exemplaires d'un même modèle?

-P.S. Six, plus deux épreuves d'artistes.

-Q. Quand vous avez l'exclusivité d'un peintre comme Lingström, comment fonctionne sa diffusion dans les galeries?

-P.S. J'essaie de trouver moi-même des lieux d'exposition pour eux. Je commence à bien connaître maintenant le milieu de la tapisserie et je contacte directement des galeries pour faire se rencontrer ces artistes et les directeurs de ces galeries.

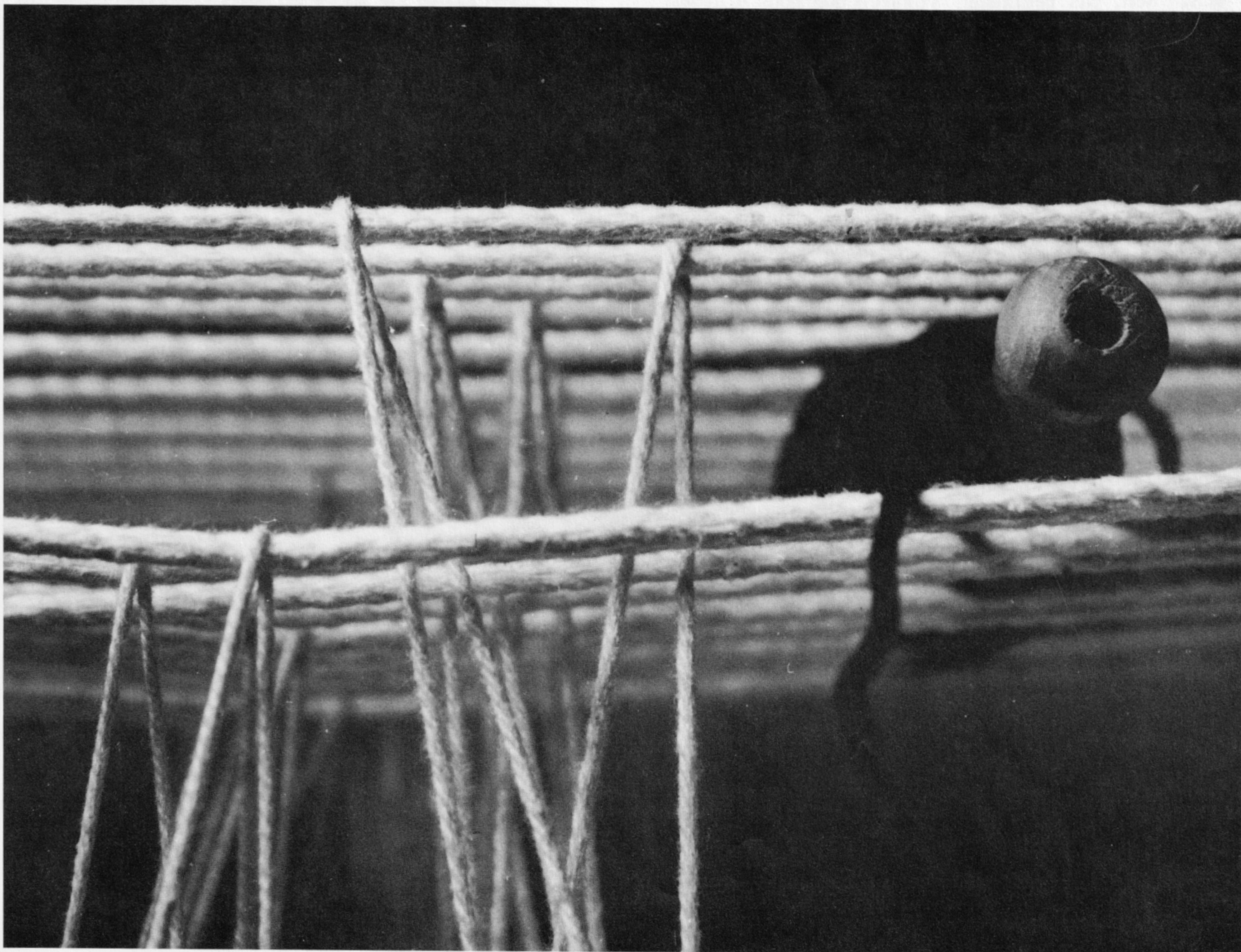


Photo: Pierre Daquin

ATELIERS

-Q. Prenez vous toujours l'exclusivité sur un artiste, comme cela semble être le cas pour Lingström?

-P.S. Non pas du tout.

-Q. Alors, pourquoi ce titre sur ce catalogue "Lingström et l'Atelier Trois"?

-P.S. C'est à titre amical. Mais ce n'est pas toujours le cas. Si le peintre est très connu, il n'a pas à cacher le nom de l'atelier qui le tisse, mais si le peintre est moins célèbre, il veut tout accaparer.

-Q. Vous êtes tributaires d'un circuit commercial. Etes-vous satisfaits de cette situation?

-P.S. Pas tellement. Ce qui serait souhaitable, ce serait d'avoir un atelier qui commercialise ses propres productions.

-Q. Le désirez-vous vraiment?

-P.S. Non, pas réellement. Parce que nous n'avons pas le capital. Pour que cela soit possible, il faut des fonds énormes. Mais ce serait l'idéal.

-Q. Parce que vous voyez cela sous la forme d'une galerie?

-P.S. Si vous me proposiez un autre moyen, je serais intéressé, mais je ne vois vraiment pas lequel. Pour vendre des tapisseries, il faut bien les présenter quelque part. A moins de les vendre par correspondance.

-Q. Et pourquoi ne tissez-vous pas vos propres cartons?

-F.B. Nous avons aussi commencé à faire cela, mais nous n'avons encore produit qu'une seule oeuvre. En général, nous préférons posséder à fond le métier de lissier.

-Q. Par rapport aux autres ateliers, votre travail présente-t-il des différences au point de vue technique?

-F.B. Nous travaillons sur des bases très classiques qui sont connues de tous. Mais nous essayons en plus de comprendre à fond la peinture en général et tous les mouvements picturaux, aussi bien ceux du passé que ceux de l'avant-garde, comme Daquin nous l'a appris. Nous avons aussi étudié les tapisseries anciennes. Par exemple, dans les tapisseries d'Angers, il y a la juxtaposition d'un dessin très défini, qui est celui du peintre, avec beaucoup d'improvisations dans les fonds. Et ça, seuls les lissiers peuvent le faire. Nous essayons de travailler dans ce sens : partir d'un tracé très sur, qui est celui du peintre, et tout ce qui est secondaire, fond, vêtements, le rendre très vivant par la main et la fantaisie du lissier.



-Q. Utilisez-vous d'autres points de départ, des photos, par exemple?

-F.B. Oui, pour ma propre tapisserie, je suis partie d'une photo de feuillages; et d'ailleurs, aux débuts de l'atelier, nous avons tous cherché à tisser des forêts et des feuillages de toutes sortes. Par la suite, nous avons rencontré le sculpteur Brice qui voulait que nous tissions une de ses sculptures. C'était un bas relief; ne sachant comment l'interpréter, nous lui avons demandé une photo, et nous avons pu tisser à partir de ce document deux tapisseries pour lui.

-Q. Est-ce une démarche très différente?

-F.B. Oui, et qui laisse beaucoup plus de place à l'interprétation. Il faut retrouver un dessin et recréer des zones de couleurs. Ce n'est pas aussi facile que de suivre le dessin d'un peintre, mais c'est plus amusant. J'avais remarqué, dans les tapisseries anciennes, le mélange de soie et laine pour rendre les volumes, et nous avons utilisé cette technique pour tisser le bas relief de Brice.

Nous employons aussi maintenant des matières synthétiques, et n'hésitons pas à mélanger les matières, au contraire de ce qui se fait à Aubusson et dans les autres ateliers plus traditionnels. Dans notre métier, il faut bien connaître tout cela, c'est essentiel. Et je pense qu'il est impossible de faire de la tapisserie si on n'est pas attiré par la matière textile elle-même, sinon les résultats obtenus sont froids et impersonnels comme c'est encore malheureusement le cas dans la tapisserie traditionnelle.

CALENDRIER DES EXPOSITIONS

MUSEE DES ARTS DECORATIFS

107 rue de Rivoli 75001
Broderie au passé et au présent
Lundi et mercredi, de 14 h. à 17 heures, démonstrations de points de broderie
Du 28 avril au 18 juillet
Artisans-Artistes
Du 12 mai au 22 août

SIN'PAORA

15 rue Etienne Marcel 75001 tel : 508-98-91
"Spaciales tissés" BARBARA DEBARD
Du 5 mai au 30 juillet

SIMON CHAYE

Jardins du Palais Royal 125 Galerie de Valois
75001 tel : 508-52-62
En permanence, tapisseries de SIMON CHAYE

ARESTA

47 rue de l'Arbre Sec 75001 tel : 260-18-04
Atelier Picaud : MAURICE ANDRE, DOM ANGELICO, SUR-CHAMP, D. BUREAU CHIGOT, CALDER, G. CHAZEAUD, CHERINA, DUMITRESCO, GEORGE, E. GREKOFF, B. JARDEL, JACOB, C. LOEWER, MARC PETIT, PICART LE DOUX, HUGUETTE PIN-CHEDE, SEINCE, M. VAN HOUT LE BEAU, M. VAUGELADE
Atelier Hamot : HAGNAUER, HECQUET
Atelier Trois : BARON RENOUARD

ENTREPIERRE

72 rue Quincampoix 75003 tel : 277-51-49
Accrochage général, peintures, tapisseries
Du 15 mai jusque fin juin

GALERIE ST MARTIN

77-79 rue St Martin 75001 tel : 278-71-85(86)
Tapisseries d'Aubusson CALDER Hommage, ses dernière tapisseries
A partir du 5 mai

GALERIE ST SEVERIN

4 rue des Prêtres St Séverin 75005 tel : 633-61-77
MADILL GARDET Tissus, fichus, tissus cousus
Du 24 mai au 12 juin

AMIENS

Maison de la Culture Place Léon Gontier BP 2265
tel : (22) 91-83-36
COSTA COULENTIANOS Sculptures et tapisseries
Du 8 mai au 13 juillet

ARCS ET SENANS

La Saline Royale

WOGENSKY

Juillet

BEAUVAIS

Galerie Nationale de la Tapisserie rue St. Pierre
60000 tel : 448-29-93
Tapisseries modernes, tapisseries anciennes. Point, contrepoint
Du 17 mai au 20 octobre

CULAN

Château (organisé par la Demeure)
FORTIN, LAGRANGE, LURCAT, PICART LE DOUX, DOM ROBERT, SAINT SAENS SCHUMACHER, VILAR, WOGENSKY
Les animaux dans la tapisserie
Du 15 juin au 15 septembre

ORLY

Centre Culturel Louis ARAGON Elsa Triolet
Exposition de l'Association des Créateurs de Tapisserie
Du 15 mai au 15 juin

PONT A MOUSSON

Abbaye des Prémontrés (organisé par la Demeure)
JUNE WAYNE Tapisseries et lithographies
Du 12 juillet au 31 août

STRASBOURG

Musée d'Art Moderne 67000

SYLVIE TAUBER ARP

Jusqu'au 12 juin

VALSON I.A. ROMAINE

Chapelle des Pénitents Blancs (organisé par la Demeure)

BERTRAND, BORDERIE, FURTO, SAUTOUR GAILLARD

Du 15 juillet au 31 août

VENASQUE

Mas de la Tuilière 84210 tel : (90) 61-36-13
D. DROUIN Tapisseries en permanence et stages

SUISSE

8e Biennale Internationale de la Tapisserie
Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne
Palais de Rumine - Place de la Riponne - 1005
Lausanne
Du 4 juin au 25 septembre 1977
Ouvert tous les jours de 10 h. à 12 h. et de 14 h. à 18 h. Jeudi soir, 20 h. visite conférence
Vernissage le vendredi 3 juin

La Vigne, le Vin et le Sacré
Exposition internationale de tapisserie organisée à l'occasion de la Fête des Vignerons

Musée Jenish - Vevey

Du 5 juin au 28 août 1977

Ouvert tous les jours sauf le lundi de 10 h. à 12 h. et de 14 h. à 18 h. Jeudi soir de 20 h. à 22 h.

La Vigne, le Vin et le Sacré
Exposition nationale de tapisseries et de gravure sur le même thème

Château de la Sarraz

Du 19 juin au 19 septembre

Ouvert tous les jours, sauf le lundi, le soir sur demande, de 10 h. à 12 h. et de 14 h. à 18 h.

Groupe des Cartonniers-Lissiers romands

Exposition de tapisseries suisses
Forum de l'Hôtel de Ville - Place de la Palud - Lausanne

Mi-juin à mi-juillet 1977

Musée des arts décoratifs de la ville de Lausanne
Villamont 4, Lausanne

JOHANNES ITTEN l'enseignement Couleur - Forme - Texture

Du 29 avril au 3 juillet 1977

2e exposition de Miniatures Textiles (Londres 1976)

Du 3 juin au 3 juillet 1977

Aspects de l'art textile

Août - septembre 1977

Ouvert tous les jours de 10 h. à 12 h. et de 14 h. à 18 h. mardi soir, de 20 h. à 22 h.

GALERIE ALICE PAULI 7 avenue de Rumine, Lausanne

MAGDALENA ABAKANOWICZ (Pologne) Formes textiles

Du 2 juin au 16 juillet 1977

JAGODA BUIĆ (Yougoslavie) Formes textiles

Du 21 juillet au 26 août 1977

MARIETTE ROUSSEAU-VERMETTE (Canada) Tapisseries récentes

Du 1er septembre au 15 octobre 1977

La distinction entre Artisan et Artiste est établie fiscalement relativement à la nature du travail : importance de la part création et recherche ou au contraire exécution. Ainsi s'il s'agit de reproductions en série, le contribuable sera considéré comme artisan, il en est de même s'il exécute des tapisseries d'après des cartons de peintres.

Ces deux catégories, héritage de la distinction classique entre travail manuel et travail intellectuel ne s'opposent pas aussi simplement dans les faits : actuellement nombreux sont les "liciers-créateurs", "artisans-créateurs", "artisans-plasticiciens" qui revendiquent et travaillent à leur reconnaissance en tant que tels par les pouvoirs publics et les administrations, fiscales entre autres.

Notre propos ici n'est pas de soulever un débat (position de l'art, de l'artiste dans la société et toutes ses implications) mais de fournir à tous ceux que cela préoccupe, un schéma des différentes possibilités qui s'offrent à eux en matière de fiscalité.

Artisan et Artiste Fiscalité

SI ON OPTÉ POUR LE STATUT D'ARTISTE

- Exemption de taxe professionnelle (ancienne patente)

- Non assujettissement à la T.V.A., sauf par option.

L'option T.V.A. est intéressante dans deux cas :

o) Soit les clients du contribuable sont assujettis eux-mêmes à la T.V.A. (galeries, commerces)

o) Soit parce que l'artiste peut obtenir des déductions T.V.A. importantes, c'est-à-dire réaliser de gros investissements, achats de matériel, payer un loyer commercial important etc...

Ex : Supposons un chiffre de vente de 100 000 F, la T.V.A. sur les ventes est de 2 000 F, une T.V.A. sur les achats de 5 000 F, une T.V.A. sur les investissements de 2 000 F, l'état octroiera à l'artiste dans ce cas un crédit de 5 000 F.

Mais cette option se fait sur quatre ans.

- Assujettissement à l'impôt sur le revenu dans le cadre des bénéfices des professions non commerciales : B.N.C.

Plusieurs possibilités se présentent :

o) Les recettes sont inférieures à 175 000 francs par an. La personne a le choix entre deux régimes d'imposition :

1°) L'évaluation administrative, qui ne nécessite pas la tenue d'une comptabilité complète. Chaque année le contribuable déclarera le montant de ses recettes et de certains de ses frais (imprimé 2037) L'administration propose alors une évaluation de son bénéfice. Le redevable peut soit l'accepter, soit la refuser, et dans ce cas faire une autre proposition étayée d'arguments et de pièces justificatives (factures ou notes quelconques).

Si après discussion, le désaccord persiste le litige est soumis à la commission départementale des impôts.

Dans le cadre de l'évaluation administrative jusqu'à cette année le bénéfice minimal était zéro. Depuis cette année, grâce à un revirement du conseil d'état les déficits seraient admis.

2°) La déclaration contrôlée.

Dans ce cas là, le redevable doit tenir une comptabilité précise. Il souscrit chaque année une déclaration B.N.C. (modèle 2035), dans laquelle il détermine lui-même le montant de ses bénéfices ou de son déficit.

L'administration impose sur déclaration dans un premier temps mais peut effectuer une vérification de comptabilité à l'atelier ou au domicile de la personne, et remettre ainsi en cause les déclarations des quatre années précédentes. Les redressements sont assortis de majorations ou d'amendes.

Tout déficit considéré est imputé sur les autres revenus (ou du conjoint), sinon il est reportable.

o) Les recettes sont supérieures à 175 000 F par an. Il n'est plus possible de choisir l'évaluation administrative. La déclaration contrôlée est obligatoire.

L'artiste doit également cotiser à différents organismes (sécurité sociale...) qui fixent les cotisations en fonction des revenus imposables.

SI ON OPTÉ POUR LE STATUT D'ARTISAN

1°) Taxe professionnelle.

- Si l'artisan est seul ou aidé d'apprentis sous contrat ou de main d'oeuvre familiale, il sera exonéré des taxes professionnelles, mais assujetti à la taxe pour frais de la chambre des métiers.

- S'il emploie des ouvriers, il est assujetti à la taxe professionnelle. Cette taxe est établie sur une base dépendant de la valeur locative des locaux professionnels et du montant des salaires versés.

2° Il est assujetti à la T.V.A de droit, mais souvent il bénéficie de la franchise.

3° Pour l'impôt sur le revenu l'artisan est assujetti à l'impôt dans la catégorie B.I.C. (Bénéfices Industriels et Commerciaux).

• Jusqu'à une limite de 150 000 F de chiffre d'affaire annuel, ils peuvent choisir entre le forfait ou le régime simplifié d'imposition.

- Forfait : déclaration (95)

Le procédé est le même que pour l'évaluation administrative mais le forfait est fixé pour deux ans avec montant différent par année. Le forfait n'est remis en cause qu'exceptionnellement.

- Déclaration simplifiée (modèle 2033)

Il faut tenir une comptabilité commerciale et l'artisan détermine lui-même le montant de son bénéfice ou déficit. L'administration fiscale garde la possibilité de vérifier la justesse des déclarations pendant 4 ans.

‡ De 150 000 à 300 000 F...

Le redevable peut choisir entre :

- le régime simplifié
- la déclaration de bénéfices réels.

‡ Au-dessus de 300 000 F...

Il est obligatoirement au bénéfice réel.

La différence entre le réel simplifié et le réel normal réside surtout au niveau du chiffre d'affaire (T.V.A.).

En matière de T.V.A., le contribuable qui est au régime simplifié paye chaque mois un acompte de T.V.A. obtenu en appliquant à son chiffre d'affaire du mois un pourcentage résultant de la T.V.A. de l'année précédente. En fin d'année, une régularisation est opérée.

Au réel, chaque mois, ou chaque trimestre, le contribuable calcule et verse la T.V.A. réellement due.

L'artisan doit cotiser à différents organismes et caisses...

CREATIONS D'ATELIERS

GROUPEMENTS D'ARTISTES OU D'ARTISANS

1° Pour les artisans il existe deux possibilités dans le cadre des Sociétés Civiles Professionnelles.

- La société de fait.

La forme la plus courante, qui a pour objet l'exercice même de la profession.

Chaque individu est inscrit à la chambre des métiers, est assujéti à la taxe professionnelle, est imposé en son nom propre, mais ne peut bénéficier des abattements des 10 et 20 %

La déclaration est commune et prend en compte la totalité des recettes et charges. Les bénéfices sont répartis entre les membres selon les accords qui ont présidé à la création de l'association.

- La société commerciale

- . Société Anonyme
- . Société en nom collectif

Cette forme n'est pas à conseiller, sauf dans le cas d'ateliers très importants, ceci essentiellement en raison d'énormes charges fiscales.

Les membres sont salariés de la société, bénéficient des 0 et 20 %, du régime de la sécurité sociale, peuvent s'inscrire à la chambre des métiers.

Le bénéfice qui reste à la Société est taxé à 50 %. En cas de déficit, un impôt minimum de 2 000 F doit être versé.

La société est assujétiée à différentes taxes, professionnelle, apprentissage...

* 2° Les artistes peuvent se grouper dans le cadre soit d'une Société civile professionnelle (société de fait), soit d'une Société civile de moyens.

La Société civile de moyens.

C'est une nouvelle forme de société, peu pratiquée encore, et qui a pour but de faciliter aux membres des professions libérales l'exercice de leur activité, par la mise en commun du personnel, du matériel, des locaux ou autres éléments nécessaires.

Chaque individu paye sa quote-part des frais à la société qui elle-même prend en charge l'ensemble de ces frais.

L'intérêt réside ici dans la simplification de la comptabilité.

Quelques remarques.

Beaucoup d'entre vous ont déjà envisagé d'acquiescer un statut d'artiste ou d'artisan, mais sont découragés par la faiblesse de leur chiffre d'affaire éventuel comparativement à la majoration d'imposition qu'entraînerait un bénéfice même minime, ajouté aux revenus autres ou du conjoint.

Ce problème est résolvable ; pour cela :

- Si vous mettez en dépôt des marchandises la facturation interviendra seulement si les ventes sont réalisées. Il convient d'établir avec la galerie ou le commerce en question une facture conditionnelle pour un essai ou une période de un, deux, quatre ou six mois..., selon les accords, sur papier libre, les conditions de dépôts étant clairement explicitées, date, signature des deux parties. Ceci ne représente pas une facture d'achat, mais un justificatif éventuel face à l'administration fiscale.

- Dans la mesure où le fait de tisser représente un travail d'appoint et épisodique, les résultats recette-frais, dépenses-ventes avoisinant zéro, il est tout de même nécessaire de tenir une comptabilité sommaire (dans un petit cahier, avec une rubrique frais, références, chèques et liquide).

- Il faut prendre contact avec votre inspecteur des impôts, pour signaler votre intention de travailler en tant que locataire ou créateur (discuter du statut) etc...

Ce contact n'engage à rien : vous recevrez une déclaration à laquelle vous répondrez par l'affirmative ou la négative selon le travail effectué. De toutes façons chaque année la situation est revue et vous pouvez abandonner quand vous le jugez bon.

La mise en application de ces quelques mesures permet en effet à des personnes produisant peu ou de manière sporadique de poursuivre leurs activités conformément à la législation.

F. Casanova

La revue fiduciaire : 51, rue de Chabrole
75010 PARIS - Tél. 744-27-86
Déclaration des revenus B.N.C.
n° 575 : épuisé, mais on peut
consulter sur place de 9h 30 à 12 h et de 14h 30 à
17 h.
n° 1 501 : Taux des cotisations
des artistes.
Les nouvelles fiscales :
Revue du syndicat national unifié des impôts.
18, rue de Volney
75002 PARIS - Tél. 742-40-80
Guide pratique du contribuable : même adresse.

LIBRAIRIES

ARTCURIAL 9 Avenue Matignon 75008 Paris (Dépôt du DRIADI)
 LA HUNE 170 Boulevard St Germain 75006 Paris (Dépôt du DRIADI)
 LIPAC 40 Rue St André des Arts 75006 Paris (Dépôt du DRIADI)
 GALERIE JEAN FOURNIER 22 Rue du Bac 75007 Paris, même propriétaire Librairie du Musée des Arts Décoratifs
 107 Rue de Rivoli 75001 Paris (Dépôt du DRIADI)

IMPORTATION D'OUVRAGES ETRANGERS

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

AUTRES LIEUX DE DEPOT DU DRIADI

LA DEMEURE 6 Place St Sulpice 75006 Paris
 FRANCOISE GALLIBOURG 10 Rue Eugène Süe 75018 Paris
 CITAM 4 Avenue Villamont 1005 Lausanne Suisse

PETITES ANNONCES



A01 - A vendre Métier à tisser. Basse lisse. Gachon. Neuf. Libre de suite. 6 lames (2,60 m.). 5400 F. Tel : Laurence Lebée. CREAR/Tapisserie (15) (4) 457.05.14.

A02 - Cède une trentaine de kilos de laine à tapisserie 2 fils (provenance Aubusson), en écheveaux différents coloris. 150 F. le kilo. Tel : Sonia Kedros 702.56.09.

A03 - A vendre Métier à tisser. (Catusse-Rodez). Entièrement en bois. 4 pédales. Tissage en 140. Encombrement 2,20 x 2 m. Etat neuf. (+ accessoires : ourdissoir, bobineuses, 30 bobines, lisses). 1600 F. Madame Mahuet. "Le Martelet" 71960 Vergisson par Pierreclos.

A04 - Recherche catalogues des 3 premières biennales de Lausanne et catalogues d'exposition des textiles des pays de l'Est. Faire offre au journal qui transmettra.

A05 - Je louerai pour les périodes de vacances (juillet à septembre) un atelier équipé basse lisse (mètre 2,60 m.). Répondre à la rédaction.

LA TAPISSERIE : METHODE ET VOCABULAIRE

N. VIALLET - IMPRIMERIE NATIONALE, PARIS 1971 -

Ce livre a été au départ destiné aux enquêteurs de l'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Dans le cadre de cet inventaire, les enquêteurs doivent en effet constituer un dossier appuyé de photographies et de plans de tous monuments ou oeuvres d'art remarquables classés par les Monuments Historiques, quels que soient l'auteur et l'époque.

Mais cette approche scientifique ne se révèle pas seulement utile aux enquêteurs et aux chercheurs. Elle est passionnante pour tous ceux qui s'intéressent à la tapisserie.

Le sommaire de l'ouvrage se divise en quatre parties, suivant un schéma qui sera pratiquement le même pour tous les ouvrages de la série :

1° Définition du domaine de la tapisserie. Ici deux techniques sont associées sous le terme général, la tapisserie sur métier et la tapisserie au point sur canevas.

2° Méthode d'analyse.

3° Instructions pratiques pour la constitution d'un dossier d'inventaire.

4° Enumération d'un vocabulaire méthodique.

La définition de la tapisserie est toujours chose délicate, aussi je citerai Nicole VIALET presque intégralement : "La tapisserie est un panneau de tissu, c'est-à-dire une surface limitée, formant une oeuvre théoriquement indivisible..." "Elle est toujours exécutée à la main..." "Le fil du travail n'est pas continu d'une lisière à l'autre de la pièce, n'est pas coupé à chaque point comme dans les tapis. Son extension est limitée à celle du motif coloré..."

Ceci concerne la tapisserie sur métier et la tapisserie au point. Pour la tapisserie sur métier, elle précise : "La tapisserie sur métier présente une armure-toile, c'est-à-dire que le tissu est formé par l'entrecroisement régulier, le plus souvent à angles droits de fils de trame et de fils de chaîne".

Certains approuveront entièrement cette définition, d'autres la contesteront, estimeront qu'elle est dépassée. Ce pourrait être l'occasion d'un débat ici-même et nous le souhaitons. On assiste actuellement à une évolution assez étonnante de cet art et beaucoup s'interrogent sur ce que recouvre le terme même de tapisserie. La définition de Nicole VIALLET, qu'on peut éventuellement être amené à étendre ou à modifier, peut être une bonne base de départ pour une discussion.

Dans la seconde partie, l'auteur se propose de donner les principes d'une méthode d'analyse fondée essentiellement sur l'examen de la technique et de l'aspect matériel de l'oeuvre :

- la dénomination ;
- nombre de pièces, fonction, titre....
- la présentation matérielle ;
- forme, dimensions, état de conservation....
- enfin, la description technique.

LES LIGNES

Cette dernière est basée sur un examen très minutieux de la texture (grain, défauts d'exécution éventuels), de la chaîne (son sens par rapport au motif, sa matière, sa couleur, le nombre de fils au centimètre, les particularités techniques du fil). Même chose pour l'examen de la trame. On examine aussi les procédés particuliers d'exécution comme les relais, les liures ; les procédés particuliers du tissage comme le dédoublement de la chaîne, les battages. La couleur est aussi l'objet d'un examen attentif, colorants naturels ou non, nombre total de tons, nombre de couleurs et de teintes, éventuellement défaut de teinture et évolution du coloris en comparant avec l'envers.

La troisième partie de l'ouvrage donne des instructions pratiques pour constituer un dossier d'inventaire. Elle est plus particulièrement destinée aux enquêteurs.

On trouve enfin un vocabulaire méthodique appuyé par des croquis et de nombreuses reproductions. Il groupe la plupart des termes techniques habituellement employés. L'auteur précisant dans l'introduction que pour la tapisserie sur métier, le vocabulaire de la Manufacture des Gobelins a été retenu de préférence.

Les illustrations représentent plus de la moitié du livre. Grâce à un choix très éclectique dans l'espace et dans le temps, ce livre d'abord un peu sévère, s'éclaire tout à coup et du même coup nous touche profondément. Pour illustrer des points de technique de tissage, ou des défauts, on trouve des tissus péruviens anciens, des tapisseries coptes, des œuvres chinoises, japonaises, syriennes ou bien européennes.

L'agrandissement des détails, amène à constater à quel point la tapisserie sur métier, sujet principal de ce livre, est un art universel. On est surpris de voir à quel point en tous temps et partout la technique a été la même.

L'idée qu'un Péruvien, dans la vallée de l'Utcubamba, il y a plus de deux mille ans, ou qu'un artiste bédouin de la tribu Sba'a, dans le désert de Rwala, ont fait exactement les mêmes gestes que moi, ont essayé d'éviter les mêmes défauts de tissage, est une chose assez bouleversante. Ce livre m'en a fait prendre conscience.

C. Perin

QUELQUES ARTICLES SUR LA TAPISSERIE PARUS DANS LES REVUES FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES

A partir de ce numéro nous publierons régulièrement le titre des articles se rapportant à la tapisserie et aux arts textiles parus dans les revues d'art et d'artisanat et qui nous paraissent mériter l'attention. Pour les revues étrangères, nous signalerons les lieux où elles peuvent être consultées.

L'ATELIER DES MÉTIERS D'ART

- L'été show de la tapisserie n°1 p. 7
- Au fil de la soie - D. Presles, n°2 p.9
- Alice Sion, n° 2 p. 23
- A la Défense, les armures de la tapisserie, n° 3
- Les ficelles de Macramé - M. Dubouloy et S. Nègre, n°3
- Tisanes pour toisons - C. Desaix, n°5
- Que trame-t-on à la Cambre ? n°6, p. 14
- Sirpa, tisser en rond - C. Save, n°8, p. 14
- Un fabricollage, appliqué - C. Tardits, n°9, p. 8

VIE DES ARTS :

- (360, rue Mc Gill, Montréal, H 24, 2E9)
- Daquin, action pli. M. Fréchette - Vol. XX, n°78, p.42
- La courtpointe entre au musée - F. Gascon - Vol. XX, n° 81, p. 42
- Tapisseries de Jacques Blackburn, p. 64-5
- Jagoda Buic : formes tissées, G. Weelen - p. 73
- Lausanne - Tapisserie non stop - M. Fréchette et P. Moerell, p. 74

CRAFT HORIZONS : (peut être consulté à la bibliothèque Forney).

- The super real tapestries of Helena Hermarck. B. Kester, Vol. 35, n° 1 p. 44
- Tawney, R. Howard, n° 1 p.46
- Fiber works in miniature, international in scope, and eclectic in source, the first biennial shows the diversity of fiber forms. J.-L. Larsen, Vol. 35, n° 1, p.48
- The tapestries of Wilhelmina Fruytier. Ben Joppe, Vol 35, n° 3, p. 26
- The tapestry biennial of Lausanne - V. West, Vol. 35, n° 5, p. 16
- Textile techniques in metal for jewelers, sculptors and textile artists (Livre de Arline Fisch. Van Nostrand Reinhold éditeur 15 dollars), commenté dans un article (using textile techniques in metal does not constitute a movement or a style, only a shared interest in an exciting concept that is somehow "in the air" and has inexhaustible possibilities) Vol. 35, n° 6, p. 19
- Danish expression in textile by West, Vol. 35, n°6, p.24
- The collage and banners of Jiri Kolar, J.O. Grace - Vol. 35, n° 6, p. 24
- A quilt is built - J.-L. Block, Vol. 36, n° 2, p. 31 (The quilt, one of the oldest of collages, has been the foremost vehicle of expression. Variation in color, patterns, design, texture, fabric, stitchery, filling and shape, give free play to imagination and skilled fingers. Revival of interest in traditional american quilts attests to our admiration for past practitioners of the craft).
- The textile surface. Chunghi Choo. Vol. 36, n° 2, p. 36 (Many new techniques in textile printing and dyeing have been developed by both industry and individual artists) Vol. 36, n° 2, p. 36
- Ed Rossbach parle de Katherine Westphal. Vol. 36, n° 3 p. 22

CIMAISE :

- Pierreette Bloch, F. Cachin-Nora, n° 127, p. 23

T.G. REVUE DES ARTS DÉCORATIFS :

- Recoletos I Velasquez, 21 Madrid (peut être consulté à la bibliothèque Forney). A Barcelone, une expérience textile éphémère au Palais de la Virrenina. M. Vidal-Quadras (sous la direction de José Grau Garriga, travail textile d'enfants), n° 15, p. 34

Nouvelles de l'édition

Edita S.A. à Lausanne nous informe de la réédition du Grand Livre de la Tapisserie. La nouvelle édition sera d'un format légèrement réduit, mais elle comportera de nouveaux documents ayant trait aux tapisseries qui ont vu le jour au cours des dix dernières années.

La parution est prévue pour l'automne 1977. Le livre sera diffusé en France par les établissements Vilo.

PUBLICATION D'ASSOCIATION : LICE ET COULEUR.

L'association "LICE ET COULEUR" qui a pour but "de faire connaître par tous les moyens appropriés la pratique du filage au fuseau ou au rouet ainsi que des teintures dites végétales, et d'informer sur l'avantage artistique de leur utilisation", vient d'éditer un manuel : Teinture des Laines Employées en Tapisserie, Tapis et Broderie (préface de Jean Dufour, chef de l'atelier de teinture à la manufacture des Gobelins). Concis et clair, ce manuel ne s'adresse pas exclusivement aux professionnels, mais de façon plus générale, fournit à ceux qui désirent teindre la laine en vue d'une utilisation artistique, les renseignements nécessaires à la réalisation des 112 tons dits "grand teint".

Son auteur, Lucien Jatteau, donne une première série de conseils pratiques à celui qui désire s'initier et établir un atelier, ainsi qu'une liste détaillée du matériel et des ingrédients nécessaires au déssuintage, au mordantage, et aux différentes teintures.

Au chapitre des généralités, mais toujours dans le souci de s'adresser au plus grand nombre de manière aussi complète que possible, l'auteur expose les différentes étapes qui précèdent la teinture à proprement dite : la préparation de la laine (lavage et déssuintage) et le mordantage de celle-ci.

Toutefois l'accent est mis dans ce manuel sur la teinture primaire, c'est à dire l'obtention des trois tons principaux : le bleu, le rouge, et le jaune à partir de colorants parfaitement éprouvés : pastel et indigo, garance gaude et brou de noix. Aussi pour chacune de ces trois teintures un exposé détaillé rend compte de la matière utilisée, de l'endroit où se fait la récolte, et de l'extraction du principe colorant auquel est soumis la laine préalablement mordancée.

La "teinture composée", réalisée par plusieurs teintures primaires, est abordée plus succinctement. Seuls des tâtonnements successifs peuvent en effet conduire au résultat voulu par le teinturier, alors engagé dans une découverte plus personnelle des couleurs.

Très documenté, et construit avec un souci constant d'établir les bases historiques des techniques employées, ce manuel est de plus d'un prix très abordable.

Il peut être obtenu contre 15 F. + 6 F. de frais de port en écrivant à "Lice et couleur" Association nationale de filage à la main et de teinture végétale (Monsieur François Brun, secrétaire général, Guillou-Montagne-par-Lussac. 33570 Lussac).

L'intérêt de cet ouvrage et des buts poursuivis par cette association nous a conduit à l'inviter à s'exprimer dans DRIADI. Dès le numéro 4 des fiches techniques sur les teintures végétales, les fibres naturelles et la culture des plantes tinctoriales seront régulièrement publiées.

Notons parmi les projets de cette association la volonté de mettre sur pied une coopérative d'achat de plantes tinctoriales et de fibres naturelles.

Madame Anne Chevalier -
ANGERS -

-Q Vous serait-il possible de me donner tous les renseignements nécessaires concernant la biennale de la "miniature tissée à Londres" ?

-R C'est en 1974 que le British Crafts Centre de Londres a pris l'initiative, sous l'impulsion de Michael Sellers, d'organiser une biennale du minitextile. Dans l'introduction au catalogue, le directeur du B.C.C. précisait ses intentions. "La première exposition de textiles en miniature a pour but de montrer que la vitalité attendue des grands textiles peut également s'exprimer dans les petits. Nous avons demandé aux exposants de nous présenter des travaux dont aucune dimension ne dépasse 20 cm, dimension qui, nous le croyons, impose une discipline d'échelle et d'espace et qui incite l'artiste à construire un textile vraiment en miniature plutôt qu'un grand simplement rapetissé!"

D'abord conçue sur invitation (32 artistes), la deuxième biennale s'est ouverte à la compétition et un jury a sélectionné 77 artistes sur le thème de la transparence des couleurs.

Les résultats de cette sélection ont été présentés à Londres en 1976 et sont visibles cette année à Rotterdam au Musée Boynans (18 février 3 avril) et le seront au Musée des Arts décoratifs de Lausanne (Avenue Villamont) durant la biennale internationale de la Tapisserie. Les deux catalogues sont encore disponibles au British Crafts Centre 43 Earlham Street - London, W.C. 2 H 9LD. (Tél. 01-836-6993) - au prix de 1L st + 48 p de frais d'envoi par exemplaire.

Le règlement de la 3e biennale n'est pas encore paru mais sera publié dans Driadi dès que le B.C.C. nous l'aura fait parvenir.

A signaler un article de J.-L. Larsen dans le vol. 35 n°1, p. 48 de *Craft Horizons: Fiber works in miniature, international in scope, and eclectic in source, the first biennial shows the diversity of fiber forms.*

Pour être complet sur ce sujet, nous devons noter l'exposition de mini textiles en Hongrie dans le cadre de la dernière biennale au Savaria Museum à Szombathely-Hongrie.

Le catalogue de la biennale de 1976 (6 août 29 septembre), que Melle C. Ritschard, secrétaire du CITAM nous a obligeamment prêté, révèle l'extraordinaire créativité des 43 artistes hongrois participants. Une créativité qui répond peut-être mieux à la notion d'objet ou de concept textile que la majorité des réalisations de Londres, trop tapisseries miniatures.

En dehors des artistes hongrois, 10 sélectionnés étrangers (Kinchi Aya - Japon, Aya Bauwane - URSS, Rita Bogustova - URSS, Sarah St John Chollet - Portugal, Claude Declercq - France, Lilla Kulka-Drozdowska - Pologne, Sharon Hoffman - USA, Anna Lupas - Roumanie, Moïk Schiele - Suisse et Beatrix Sitter-Liver - Suisse.

Nous espérons pour notre part qu'un travail à thème sur le cube organisé parmi les membres du groupe tapisserie donnera l'occasion en France d'une meilleure connaissance de ce type de recherche encore trop mal connu.

"LA LONGUE MARCHÉ DE LA BRODERIE"

Quelques expositions récentes, comme "Féminie 76" à l'Unesco ou celle des lectrices de "Elle" à l'Espace Cardin ont témoigné d'un renouveau de l'intérêt pour la broderie. Il s'agit d'un véritable besoin de créativité qui, même s'il se manifeste sous des formes parfois naïves, doit être compris comme une réaction à un monde de contraintes, de grisaille et d'uniformisation.

Le phénomène est international et un livre comme "l'Art des Jeans" de Peter Beagle (Ed. chène) ainsi que le chapitre que Robert Jungk consacre dans son ouvrage "Pari sur l'homme" (Ed. Robert Laffont) aux graffiti picturaux du métro de New-York, révèlent son ampleur aux Etats-Unis.

Mais la broderie a des origines très anciennes. On en a retrouvé dans les tombes égyptiennes (Damiatta), sur les costumes des anciens Maoris de la Nouvelle Zélande et elles ont été reproduites sur les vases grecs de l'antiquité. En France, comme dans d'autres pays européens, elle a connu un très grand épanouissement au Moyen-Age.

C'est pour nous rendre sensible cette filiation et l'évolution de la broderie jusqu'à nos jours que Madame Nadine Gasc, Conservateur du département textile au Musée des Arts décoratifs, et ses collaboratrices ont organisé une exposition rétrospective de la broderie, dont l'inauguration est prévue pour le 29 avril 1977.

La première salle, consacrée à la broderie liturgique, des célèbres chasubles en ronde-bosse du XIVE aux somptueux ornements du XIXe ; chasubles, aubes, dalmatiques, chapes et orfrois provenant de France, Espagne et Italie. Le Musée des Textiles de Lyon a bien voulu prêter l'Opus Anglicanum du XIVE représentant l'Arbre de Jessé ; de même, la Maison Brocard présente une exceptionnelle chape de laine du XVIIe siècle. Il faut souligner la beauté d'une chasuble anglaise (N°14 540) dont les visages représentés sont d'une extrême finesse, d'un voile de calice au point de Rhodes et certaines pièces dont le chatoyement est obtenu par le couché différent de la même matière.

On verra, dans d'autres salles, comment la broderie se laïcise à partir de la renaissance pour déborder sur le costume civil et l'ameublement. Elle s'efface passagèrement devant la passementerie au XVIIe et revient en force au XVIIIe, notamment sous Louis XVI, pour atteindre son apogée sous l'Empire. Si, durant toutes ces époques, elle est utilisée pour assouvir surtout le besoin de prestige de la noblesse, la bourgeoisie naissante ne la dédaigne pas. Il est amusant de découvrir parmi les costumes d'apparat somptueusement brodés, un costume de grosse toile, probablement d'artisan, maintes fois rapiécé, mais présentant, néanmoins, de nombreuses broderies.

L'extrême richesse des broderies des vêtements religieux ou laïcs de ces diverses époques, et qui, parfois ont dû être le produit d'un travail collectif, reflète apparemment, non seulement la foi, mais une confiance naïve dans l'immuabilité des institutions. Au XVIIe siècle, un riche seigneur n'avait-il pas laissé toute sa fortune aux moines d'un couvent d'Auvergne, à charge pour ces derniers "d'allumer un cierge" à la mémoire du donateur jusqu'à la fin des temps ? Les oeuvres, à l'époque, étaient faites pour durer et, en effet, elles ont duré.

D'autres salles montrent comment la broderie s'empare au XIXe siècle du domaine bourgeois, envahissant la lingerie et l'ameublement. Au début du XXe,



Alain Fontaine. Blouson en jean.

Photo: Musée des Arts Décoratifs Laurent Sully Jaulmes influencé par les ballets russes, Paul Poiret lui redonnera une impulsion nouvelle. Plus près de nous, la presse féminine favorise un regain d'intérêt pour ce moyen d'expression personnel, mais la salle consacrée à la donation Rébé, montre à quel point les grands couturiers aussi ont utilisé entre les deux guerres, la broderie dans leurs créations.

Compte tenu de la finalité de cette exposition, il va de soi que les oeuvres contemporaines représentées sont moins nombreuses et témoignent encore de l'hésitation des brodeuses entre "l'ouvrage de dame" et la véritable création. Les oeuvres de Félicia révèlent un véritable talent ; la page d'écriture de E. Raymond est amusante. On y trouve aussi une chaise longue brodée par E. Aldaglave et un blouson déliant en jean par Alain Fontaine. Mais une future exposition, axée davantage sur la création contemporaine pourrait faire droit un jour aux multiples expériences actuellement en cours et qui tendent à individualiser, d'une manière créatrice, les objets quotidiens. Il faut espérer qu'un jour aussi, une exposition à caractère plus international nous permettra de confronter ce qui se fait en matière de broderie dans les divers pays, tant au niveau populaire qu'au niveau populaire qu'au niveau proprement artistique.

Il n'en reste pas moins vrai que tout ceux qui s'intéressent aux tenants et aboutissants de la broderie ne devraient pas manquer la très belle exposition proposée par le musée des Arts décoratifs.

Sonia Kédros

- LA BRODERIE : par M. SCHUETTE et S. CHRISTENSEN
Paris, Morancé 1963
- LA DENTELLE ET LA BRODERIE : par M.D. PARAF
Paris, Doin
- BRODERIES ET DENTELLES : par E. LEFEBURE
Paris, Gründ
- TAPISSERIE A L'AIGUILLE : par L. PERRONE
Paris, Robert Laffont
1974

LA PRE-RENAISSANCE A AIX

La ville d'Aix-en-Provence toujours soucieuse de mettre en valeur le patrimoine aixois, envisage cette année d'exposer au Musée des Tapisseries, une tenture de la pré-Renaissance intitulée "la Vie de Marie et de Jésus" conservée à la Cathédrale Saint Sauveur.

Cette suite de 26 pièces mérite que lui soit consacré une présentation exceptionnelle. C'est ainsi que lui seront associés des peintures, dessins, sculptures, manuscrits, mobiliers, documents choisis pour replacer la tenture dans le contexte de son époque.

Cette exposition aura lieu au Musée des Tapisseries, Palais de l'Ancien Archevêché à Aix-en-Provence, du début mai au 1er décembre 1977.

Le Musée des Tapisseries présentera en outre du 19 juillet au 19 septembre 1977, une exposition intitulée "Don Quichotte vu par un peintre du XVIIIe : Natoire". Cette exposition est organisée par la Réunion des Musées Nationaux ; Palais de Compiègne, avec la participation de la ville d'Aix-en-Provence à l'occasion du bi-centenaire de la mort de Natoire.

ERIC DE FRAYSSINET

L'art de l'appliqué appelle un langage et commande une expression nouvelle. Eric de Frayssinet s'est emparé de cette technique et a su dégager un langage personnel et une expression originale.

Partant de l'agrandissement de ses graphismes, il dessine à la machine à coudre un point de bourdon qui lie les pièces de tissus d'un trait précis et nerveux.

"Pour moi, le point de bourdon garde et traduit la spontanéité du dessin. Son côté incisif est à rapprocher de la gravure. La mise en oeuvre

du trait, son acuité sont comparables à celles du burin".

Il recherche le moyen d'expression le plus direct, plus rapide que la tapisserie tissée et qui lui permet de réaliser un mètre carré en quinze à trente heures.

La subtilité des tons des étoffes délavées, l'habileté des dégradés, d'un point de bourdon dessiné à volonté plus ou moins serré, l'emploi "d'une technique sans repentir" caractérisent cette oeuvre à découvrir.

Eric de Frayssinet a exposé en décembre chez Janette Laverrière - 20, rue des Francs-Bourgeois 75003 PARIS.

LA LIBERTE AMERICAINE ET LA RIGUEUR FRANCAISE - TAPISSERIES DE DEBORAH TAFT.

S'il faut faire précéder le travail de Deborah Taft présenté par la galerie Sin'Paora et la Demeure de qualificatifs, on peut dire qu'il est varié, robuste et surtout éblouissant de plaisir.

D. Taft se présente comme une autodidacte en matière de tapisserie, qui, après des études d'architecture en Pennsylvanie et un travail de photographe artistique, a su apprendre et beaucoup retenir de ses lectures des nombreux livres de techniques américaines et de sa rencontre des tissages d'Amérique du Sud.

Elle conçoit son travail à partir de nombreuses maquettes et dessins, qu'elle exécute ensuite en haute ou basse lisse, sur un métier à tisser finlandais ou sur des cadres qu'elle fait construire à la dimension et à la forme, cylindrique ou plane, de son projet.

Pour elle, comme pour de nombreuses artistes américaines, on ne doit pas poser au départ de hiérarchie dans les techniques, mais elle a cependant beaucoup apprécié la rigueur des techniques de

lisse qu'elle a connues en France et qui lui ont apporté discipline, rigueur et simplification des formes.

Tous les pôles de son oeuvre ont été présentés. Depuis un carton exécuté en piquage-collage par A. Dupuis : "J'ai voulu que cette tapisserie soit présentée presque par goût de la provocation. C'est une technique pauvre par rapport aux éléments spatiaux, mais qui fait ressortir la qualité du dessin".

On peut regretter d'une certaine manière l'absence de certains appliqués mêlant la tradition du quilting américain et de l'inspiration nouvelle du pop art, démontrant une autre face de son talent.

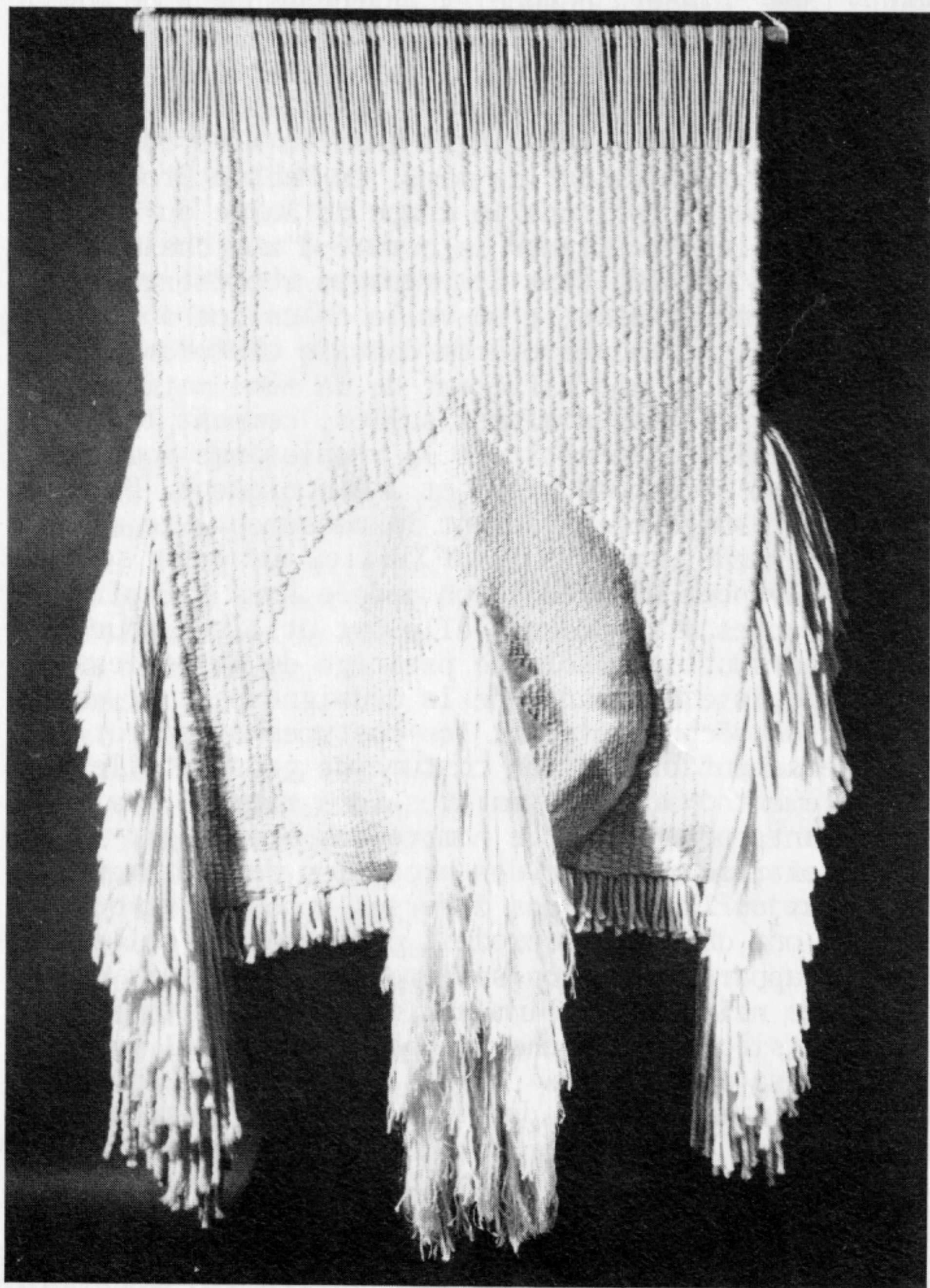
Nous avons particulièrement aimé les tryptiques "Little big horn" et "Appawatox II", simples de couleur et de forme et

donc d'autant plus efficaces dans leur volonté de conditionner l'espace et aussi cette tapisserie double face, remplie d'un espoir de vie, comme une femme enceinte : "Je t'annonce le temps d'une grande faveur".

Une très belle opposition se fait également jour entre les cordes habillées de tons vifs, si proches de certaines créations de Claire Zeisler. un abri secret circulaire ébouriffé et doux "Wimernucca" et enfin dans le plus vivant des violets d'un sisal dont elle a contrôlé la teinture, cet apaisement d'une sorte de nid : "Shawnee run".

Tous ces termes d'origine indienne, localités, lieux-dits de son enfance, invitent à engager le dialogue avec une oeuvre en continuel approfondissement.

M.T.



Deborah Taft. Je t'annonce le temps d'une grande faveur
Photo: D. Taft

LES TEXTILES NORDIQUES.

La première triennale du textile nordique a présenté 116 travaux de 95 artistes originaires du Danemark, de la Norvège, de la Suède, de la Finlande et d'Islande.

Le jury a dû réaliser sa sélection parmi plus de 600 travaux, ce qui révèle le succès considérable suscité par cette initiative dans le monde des artistes en textiles scandinaves.

L'exposition a fait appel à une grande variété de techniques textiles : tapisserie, tissage, macramé, tricot, broderie, patchwork, quilting appliqué, batik etc.

S'il est difficile, à mon avis, de retrouver un style spécialement scandinave dans ces travaux, l'exposition a révélé en général une grande imagination créatrice dans l'utilisation des matériaux.

La majeure partie des oeuvres présentées était murale. Les sculptures textiles tridimensionnelles étaient paradoxalement peu nombreuses ; ce qui suggère une faible influence des tendances récentes des travaux textiles spatiaux, comme par exemple les tissages polonais ou le "soft art" américain.

Une exposition par conséquent surtout intéressante par certaines individualités et sa grande variété d'expressions.

Kristin Jónsdóttir

AGNES FRUGIER

Il est toujours passionnant de découvrir une première exposition. Celle d'Agnes Frugier présentait à la fois deux tapisseries et des mini-textiles brodés sur cadre. Autant ces derniers sont pleins d'idées qui se chevauchent et témoignent d'une profonde sensibilité, autant les tapisseries présentent une netteté de conception qui ne laisse pas de part à l'improvisation. Deux faces d'un même tempérament auxquelles les techniques différentes permettent de s'exprimer clairement.

M. Thomas

HELEN FRANCES GREGOR

Centre Culturel Canadien

MARS-AVRIL 1977

Responsable du département "textile" à l'Ontario College of Art de Toronto, Helen Frances Gregor travaille ses matériaux à l'échelle de l'architecture.

Elle joue des rencontres de barres de métal doré, de barres de plastique colorées et des rencontres verticales d'une chaîne de couleur et d'une trame en dégradés somptueux. Constructiviste sensible, ses formes émeuvent ; elles sont faites pour un univers de béton à humaniser

FIBER-WORKS

Du 29 septembre au 14 novembre 1976, le musée d'art moderne de Tokyo a présenté une exposition confrontation EUROPE - JAPON.

Cet extrait de l'introduction au catalogue par Takeo Uchiyawa, traduit bien à notre sens la vision d'un textile à l'échelle mondiale.

"Les textiles européens diffèrent d'un pays à l'autre, ce qui ne saurait surprendre. En Pologne, le gouvernement a apporté son soutien à la création textile depuis la fin de la deuxième guerre mondiale. De nombreux artistes confirmés, certains reconnus depuis longtemps, d'autres plus jeunes, dont le travail s'oriente dans une perspective très vivante, sont représentés à cette exposition: Magdalena Abakanowicz, Maria Chojnacka, Maria Laskiewicz, Wojciech Sadley, Zofia Butrymowicz, Barbara Falkowska, et Jolanta Owidzka.

Yagoda Buic est à la tête de l'expression en trois dimensions. Ses créations monumentales nous assaillent, et nous ouvrent de nouvelles perspectives. Aucun artiste hongrois ni roumain ne participe à cette exposition, bien qu'il

y en ait d'excellents.

En Suisse, Elsi Giauque, qui pratique le tissage depuis de nombreuses années, fait preuve d'une remarquable fraîcheur dans son travail où les couleurs claires et la luminosité sont étroitement associées. On reconnaît les créations de Moik Schiele à la délicatesse des tons et des formes. Travail perlé et beauté formelle caractérisent le travail suisse. En France, Sheila Hicks - dont le travail a considérablement influencé les artistes français et même européens - a transmis la tradition textile mexicaine dans son oeuvre. Yagoda Buic, déjà citée, a aussi son atelier à Paris. Daniel Graffin expose également ici. Pierre Daquin, qui, lui, n'est pas représenté, avait voulu exposer des toisons de moutons et même un mouton vivant dans le hall, mais l'accent a été mis sur le travail artisanal en dehors de toute perspective conceptuelle. Toutefois, il y a en France, pays de vieille tradition textile, un groupe d'artistes dont le travail va précisément à l'encontre de ce que nous cherchons à mettre en valeur. Ils préfèrent une création en rapport direct avec la vie quotidienne. En Hollande, de nouvelles tendances créatrices sont amorcées. Loes Van der Horst (qui expose ici) et Wilhemina Fruytier sont des artistes instruits par une longue expérience. Le travail de Krijin Giezen est davantage orienté dans une voie conceptuelle. L'Espagne est représentée par Aurélia Muñoz et Joseph Grau/Garriga dont le travail - par sa force et sa passion - reflète la tradition de leur pays natal.

Les pays scandinaves sont également présents: Grete Balle du Danemark, Irma Kukaajarvi de Finlande, Brit H. Fuglevaag Warsinsky de Norvège, et Kaisa Melanton de Suède. Les pays scandinaves ont derrière eux une longue tradition de

tissage; leurs tapisseries sont en rapport étroit avec leurs vies. L'influence de l'art polonais est incontestable, notamment pour ce qui est de la création en trois dimensions; mais les Scandinaves paraissent être revenus à l'art plus chaleureux et plus humain de leurs prédécesseurs.

Au Japon, c'est à la fin de l'ère Meiji que les textiles se sont développés en tant qu'oeuvres d'art. Quand la section artisanale des expositions du Teiten fut fondée, de telles réalisations furent enfin considérées en tant qu'oeuvres d'art. La tapisserie japonaise n'a pas de tradition derrière elle, bien que le Japon ait une longue tradition textile. Dès son apparition au Japon - à la fin de l'ère Meiji - la tapisserie fut considérée comme un art. Si l'architecture a subi une importante mutation ces dernières années, la tapisserie n'a pas suivi le mouvement. C'est peut-être la raison pour laquelle les liciers japonais peuvent se permettre un travail aussi peu conventionnel; ils ne sont liés à aucune tradition. Mais en contrepartie, leur travail révèle un manque d'expérience, et illustre une lutte constante avec les traditions qui ne sont pas les leurs. Le Japon leur réserve par ailleurs bien peu de place. A la première Triennale Internationale de Tapisserie qui s'est tenue à Lodz (Pologne) l'année dernière, le premier prix fut décerné à Masakazu Kobayashi. La beauté sereine de son travail avait visiblement impressionné le jury. Cela laisse entrevoir le potentiel artistique du Japon dans le domaine des textiles. Les artistes japonais pourront incontestablement faire évoluer et participer à ce nouveau genre artistique s'ils ne se contentent pas d'imiter la tendance actuelle, et s'ils savent tirer parti de ce que leur offrent leurs propres traditions

