

# DRI A DI



**TAPISSERIE    ARTS    TEXTILES**

•12F

**TRIENNALE DE LODZ / EXPOSITIONS**

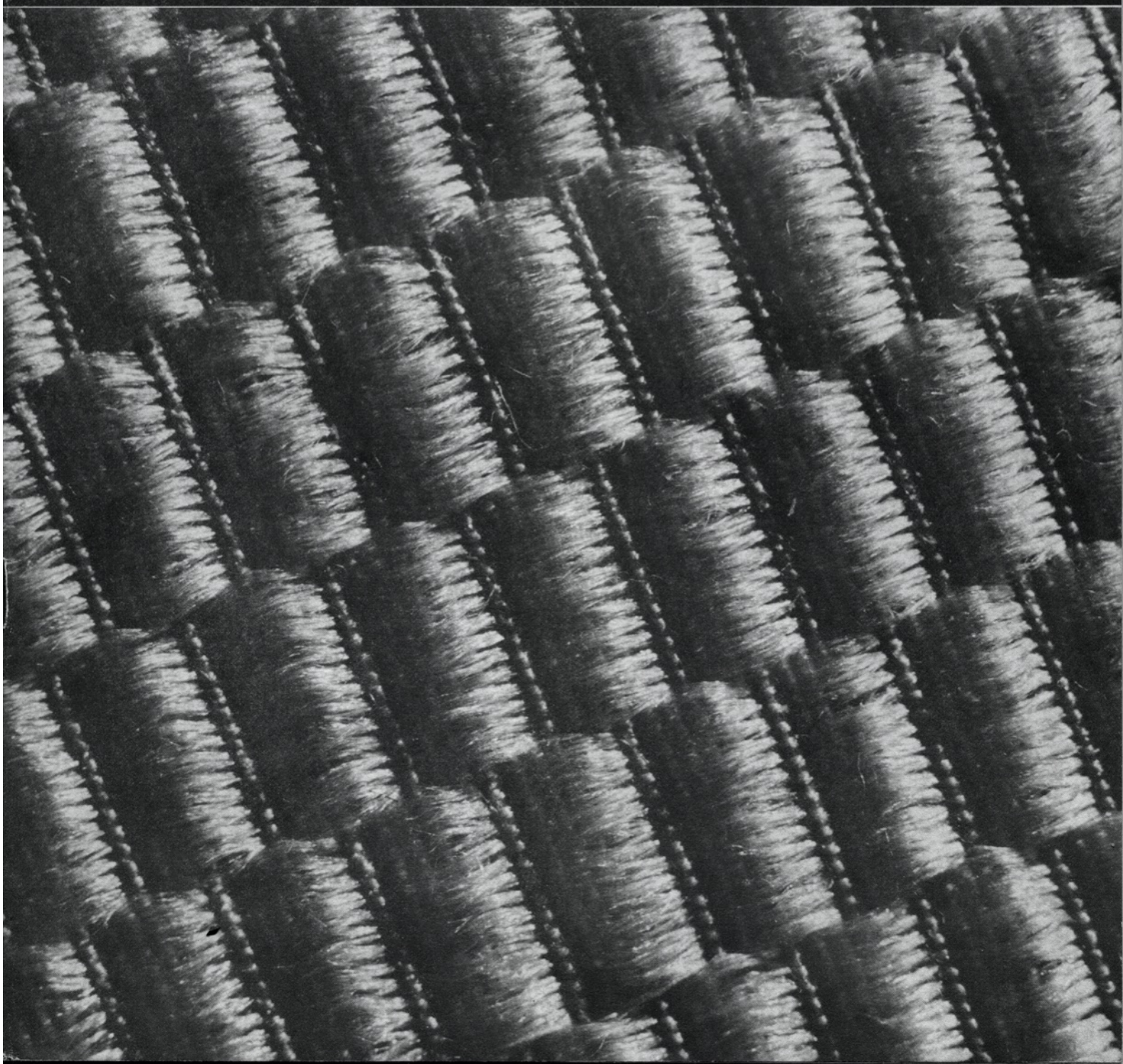
**MAROC-TRAVAIL COLLECTIF**

**TAPISSERIE ET VALEURS TACTILES**

erogation

1978

ISSN 0150-0090





## DRI A DI

62 rue Hoche Colombes France  
Editeur Groupe Tapisserie  
Directeur de la publication  
M. Thomas

Ont collaboré à ce numéro

C. Chodkiewicz  
C. de Tastes  
B. Fortin  
A. Frugier  
F. Galle  
V. Mars  
C. Moya  
F. Pelenc  
C. Perin  
M.P. Ripoché  
C. Ritschard

### Calendrier des expositions

F. Galle 42 avenue René Coty  
75014 Tél 322 82 64 le soir  
Petites annonces (au journal)  
Les petites annonces sont gratuites.

### Expédition du journal pour les abonnés

Geneviève Séjourné Petit  
Beauregard Bt 13 App. 14  
78170 La Celle St Cloud

### Expédition du journal pour les dépôts en Province et à l'Étranger.

Orsola Koskas 86 rue d'Alsace  
92110 Clichy

### Comptabilité des dépôts ventes Susy Lunven

### Abonnements

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

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

### Vente au numéro

France.....	12 F
Suisse.....	6 FS
Belgique.....	100 FB

Dépôt légal 4ème trimestre 1978

Commission paritaire  
N° 59272  
Imprimerie EMKA  
Kruishoutem Belgique  
Publication trimestrielle

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

### Le facteur n'a pas encore apporté DRI A DI

Nous espérons que les lecteurs de DRI A DI n'auront pas attendu leur journal avec trop d'impatience. Le retard de parution est du simplement à la volonté de présenter deux dossiers qui nous paraissent importants et qui ne peuvent attendre janvier pour être diffusés car le premier numéro de 1979 sera un numéro spécial consacré presque en totalité à un seul sujet : « Le textile et les enfants », pour lequel nous avons essayé d'associer au maximum les lecteurs intéressés par le thème (o).

Ce retard nous donne l'occasion de répondre dans l'éditorial à quelques questions, quelques remarques qui reviennent souvent dans le courrier des lecteurs et de rappeler quelques caractéristiques du fonctionnement de DRI A DI. DRI A DI est un journal d'association réalisé bénévolement par des membres du Groupe Tapisserie qui y travaillent régulièrement, en dehors de leur propre profession ; mais il est surtout le fruit de tout un réseau d'information plus diffus qui fait que chaque adhérent du Groupe devient un collaborateur et un correspondant du journal, y apporte ses idées, ses connaissances pratiques, ses rencontres personnelles avec le monde du textile. Il est ouvert à tous ceux qui dans le monde partagent cette sensibilité pour l'art et la création textiles, public, techniciens, artisans, plasticiens, conservateurs de musées, responsables de centres culturels et animateurs, chercheurs et enseignants, industriels, stylistes et qui souhaitent que les informations et les idées circulent entre des domaines encore trop cloisonnés. Les textiles anciens et leurs techniques, la mythologie des fibres et du tissage, les costumes anciens, la création contemporaine aussi bien celle de la broderie, de la dentelle, du tissage, du vêtement, des sculptures et objets textiles, forment au sens propre un tissu dont nous souhaitons saisir les rapports en confrontant les expériences de tous ceux qui portent un intérêt pour ces différents domaines. C'est un programme important par son étendue mais que nous pensons commencer de remplir. Ce qui nous manque le plus à l'heure actuelle, c'est le temps. Nous souhaiterions paraître plus souvent, mais cela implique de pouvoir disposer de structures fixes, un local, un secrétariat, un service de diffusion qui ne soit plus seulement bénévole et une publicité qui nous fasse plus largement connaître. Mais certains de ces points impliquent une perte d'indépendance à laquelle nous avons préféré jusqu'à maintenant une rencontre directe avec le public dans un petit nombre de points de vente mais qui font bien connaître le journal, au cours d'expositions qui font vivre les arts textiles ou par l'intermédiaire des membres du Groupe Tapisserie, sur le plan régional et international.

Continuer à vivre et à nous développer implique que cette diffusion personnalisée se poursuive avec la régularité actuelle.

C'est ce que nous attendons de la collaboration avec nos lecteurs pour finir d'assurer la base de travail à partir de laquelle nous pourrions assurer une parution plus fréquente, une édition en langue anglaise, l'édition d'ouvrages techniques et de numéros spéciaux.

Pour l'instant n'accusez ni le facteur, ni les responsables de l'envoi du journal, ni l'équipe de rédaction, si DRI A DI n'est pas dans votre boîte aux lettres avec régularité. Aidez nous simplement à aller plus loin.

(o) A ce propos, une dernière séance de travail aura lieu le Samedi 9 décembre à 10h chez C. Moya 28 rue du Faubourg Montmartre 75009 Paris 5ème étage gauche

### Délégués régionaux et étrangers

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

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

E. Krotoff Les Embruscalles 34270 Mathieu de Tréviers

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

N. et G. Garnier Villa Aziza 22 rue Ben Bettana Salé Maroc

N.G. Da Silva Rua Odilon Dorea N13 Jardim Castro Alves Brotas Salvador-Bahia Brésil

M.C. Snyder et C. Chodkiewicz 11 Ranelagh Avenue SW6 Londres Angleterre

Bernadette Cordina La Rebouillère Quartier l'Escaillon 13500 Martigues

Correspondance Japon Hiroko Watanabe

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

### Moyens d'action

Les moyens d'action de l'association sont : créer un service de renseignements sur tous les sujets relatifs à l'art de la tapisserie. Favoriser les contacts entre tissiers et créateurs et le public. Diffuser la connaissance de la tapisserie à l'aide de publications, conférences, expositions ou tout autre moyen qu'elle jugera approprié.

### Conseil d'administration

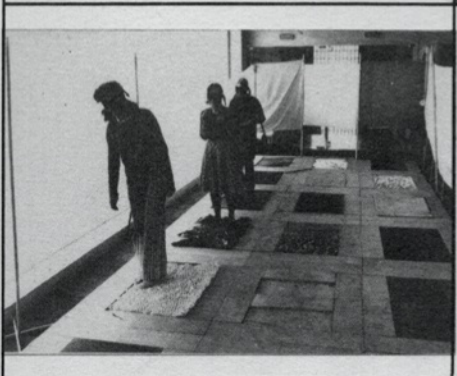
M. Thomas Président  
C. Perin Trésorière  
C. de Tastes secrétaire  
E. Martin Délégué aux expositions 6-8 rue Félix Faure 75015 Paris  
C. de Decker  
B. Cordina  
G. Goudot-Romain  
R. Guittier  
E. Krotoff  
M. Lemonnier  
S. Lunven  
C. Paszkowski  
F. Pelenc  
M.P. Ripoché





9  
Une triennale dans les pays de l'Est sur le thème : le textile, le concept, l'homme ou comment les dissocier? Un constat international. Compte rendu de Claude Ritschard.

15  
Le travail collectif est sûrement un des traits les plus remarquables de l'évolution de la tapisserie contemporaine ces dernières années. Un stage au Maroc de trois membres du Groupe Tapisserie dans le cadre d'une école des Arts Traditionnels.



39  
Après l'exposition «Les mains regardent», le début d'une réflexion intitulée «Tapisserie et valeurs tactiles» par F. Vanbelle et une interview de M.J. Pillet.

2 **Fiche technique** : les gestes du tissage traditionnel avec grattoir en basse-lisse

6 **Lena Rahoult** : l'anti-mode

12 **Mythologies** par C. Gaignebet

48 **Expositions** : Pierre Vallauri  
Lyon : la texture

51 **Calendrier des expositions**

**Petites annonces** (3ème de couverture)

**En bref** (4ème de couverture)

Photo de couverture : Cannelillé. Photo prise au compte-fil (E.L.A.C.)  
Madame Dagmar Tucna, conservateur du Musée des arts décoratifs de Prague, présidente du jury devant la tapisserie de Jan Hladik CSSR «Maria» photo C. Ritschard  
Travail collectif Maroc 1978  
Photo C. Moya  
M.J. Pillet Sols tactiles Sceaux 1975  
Photo M.J.P.

Collective work is surely one of the most significant traits of the evolution of contemporary tapestry in recent years. Three members of the Groupe Tapisserie give an account of Their experience in a Moroccan school of traditional arts

A triennale in the East European countries on the theme : textile, idea, man or how to dissociate them ? An international fact. An account given by Claude Ritschard.

After the exhibition «Les mains regardent» (The hands look), some thoughts headed «Tapestry and tactile values» by F. Vanbelle and an interview of M.-J. Pillet.

Technical : The traditional weaving gestures or using a scraper on a low-warp loom.

Lena Rahoult : sculpture-clothes, a way to personify your weaving apparel. «You become someone else when you put something on your back. It is essential for man to attract attention and to distinguish himself from others. It's the anti-fashion»

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

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

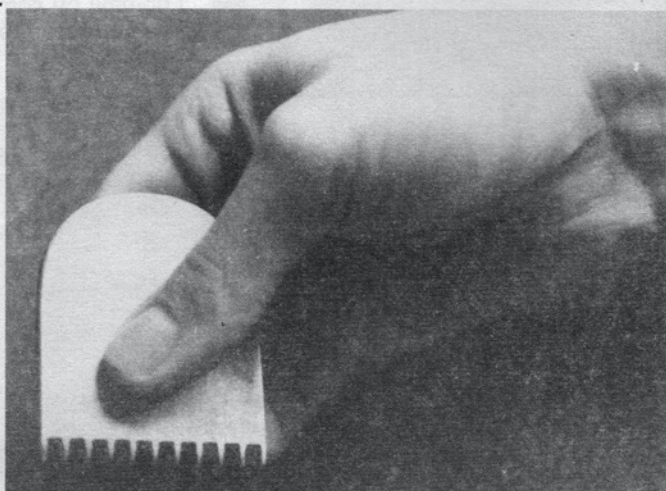


# Les gestes du tissage traditionnel avec grattoir en basse-lisse

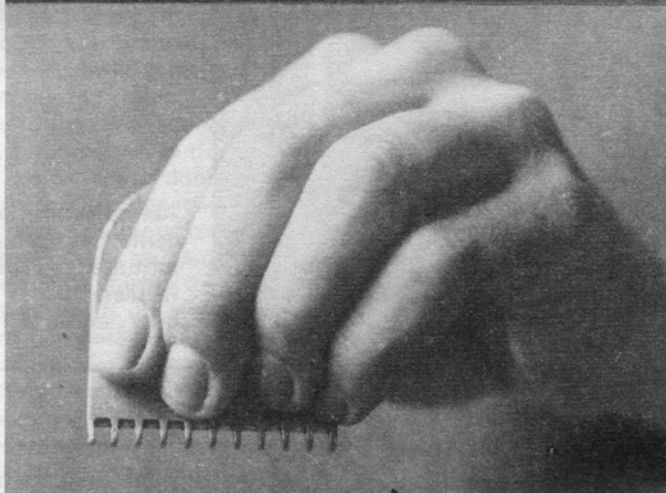
Cette fiche technique est destinée à faire comprendre les gestes qui permettent la réalisation des duites avec efficacité dans le tissage traditionnel. Les photos montrent le film de la progression des gestes avec grattoir. Le prochain numéro abordera le flûtage et le tissage sans grattoir (pour les petites surfaces). Après le cycle complet d'étude sur la tapisserie traditionnelle nous aborderons une série d'études précises sur la transgression des points et des techniques pour toutes les autres expressions textiles.

Vincent Mars

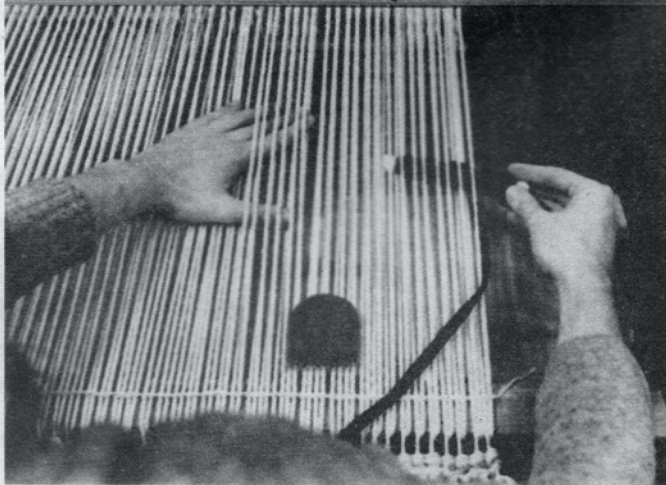
Position habituelle des doigts pour la prise du grattoir.  
A l'endroit, le pouce est au centre du grattoir



A l'envers, les quatre doigts sont près des dents.

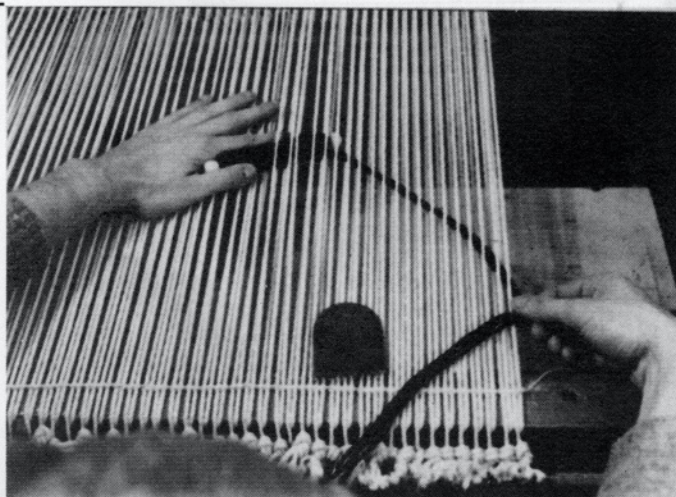


A la base de la chaîne, avant de commencer la première duite, on fabrique un Driadi bien serré (voir DRI A DI n° 1) qui supportera le reste de la tapisserie. On sépare en deux nappes les fils pairs et impairs en appuyant sur une marche. Pour la réalisation de la première passée (c'est-à-dire le premier passage de la duite), on engage la flûte dans l'espace séparant les deux nappes après avoir pris la précaution de dérouler une longueur de trame plus longue que la partie prévue à tisser. (Ceci permet d'éviter entre autre à la flûte de se dérouler entre les deux nappes, de supprimer la vrille et le rétrécissement)  
Dans le même temps, la main gauche s'engage entre les deux nappes avec le pouce ouvert.

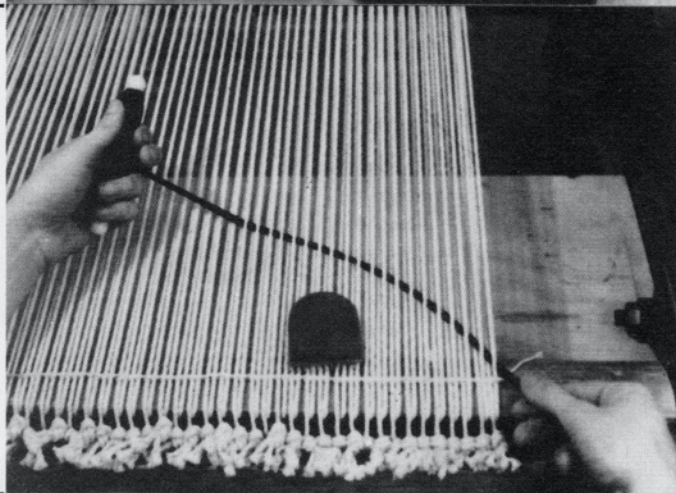




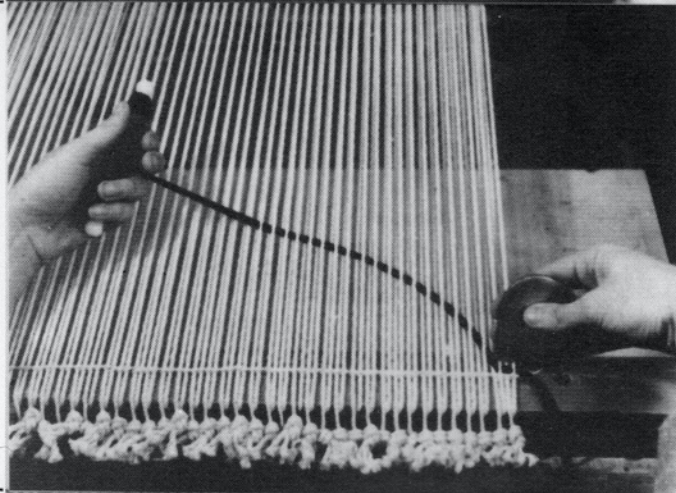
La main droite amorce la descente du fil de trame vers la base de la chaîne pendant que la main gauche accueille la flûte entre le pouce et l'index.



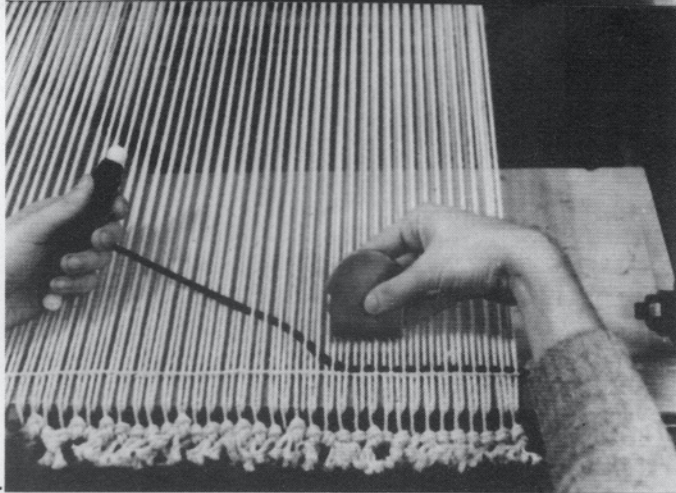
La main droite finit d'ajuster le fil de trame, pendant que la main gauche saisit la flûte en conservant une souplesse dans le fil dans un angle compris entre 30 et 40° et en plaçant celui-ci entre le majeur et l'annulaire.



La main droite a pris le grattoir (voir photo 1) et commence à ranger la trame. La main gauche maintient la souplesse et l'angle (pour éviter le rétrécissement.)

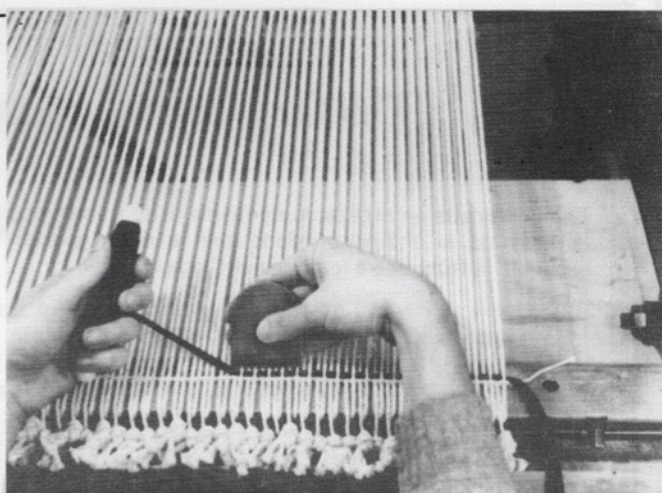


La suite du rangement de la trame s'effectue par un balancement du poignet. La main gauche est descendue en même temps que l'évolution horizontale de la trame afin de maintenir l'angle.

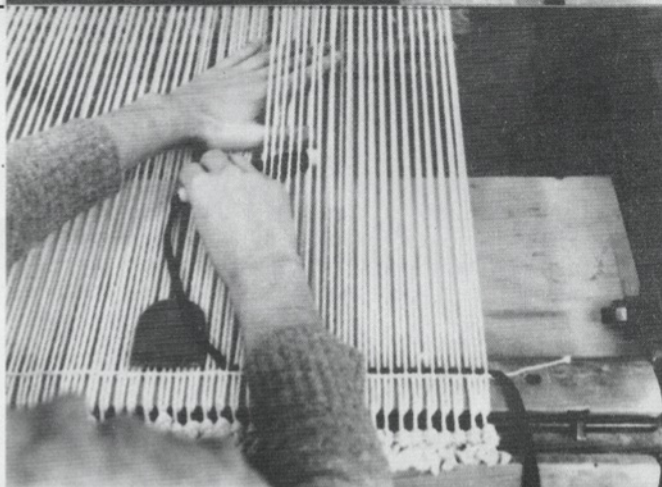




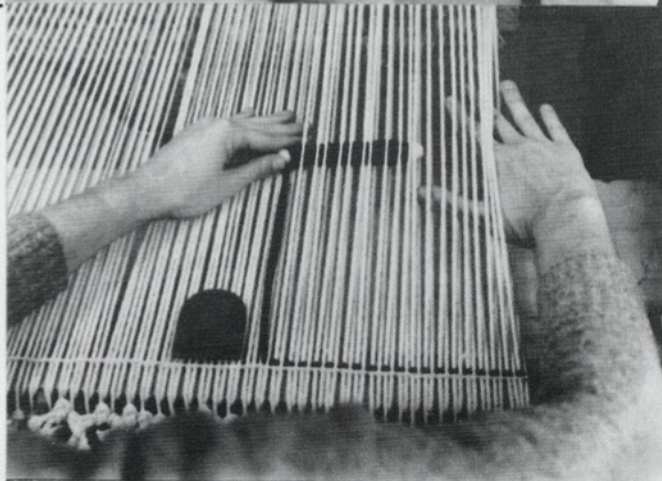
La main droite termine la passée. La main gauche se retrouve à ce moment là sur le même plan (horizontal) que la passée constituée.



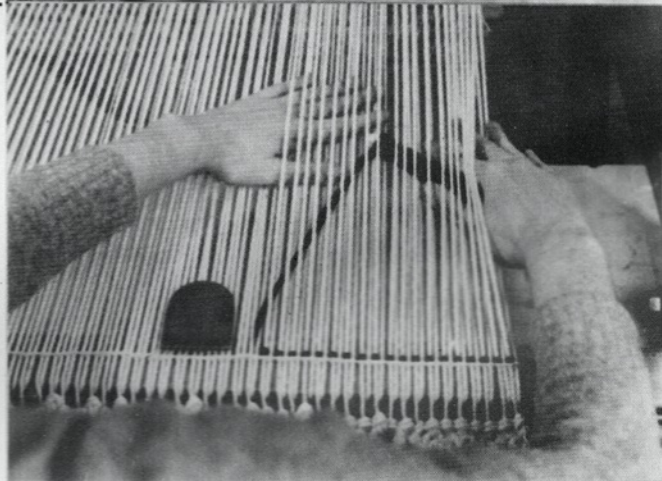
On appuie sur l'autre marche pour amener la nappe du dessous, au dessus et celle du dessus au dessous. Retour (confection d'une duite). La main droite déroule de nouveau une longueur nécessaire et engage la flûte dans l'espace entre les deux nappes de chaîne; la main gauche aidant cette introduction en facilitant la séparation des deux nappes.



Cette main gauche prend alors le relais de la flûte, pendant que la main droite à son tour ouvre la chaîne en reproduisant les gestes de la main gauche dans la phase précédente (voir photo n° 4)

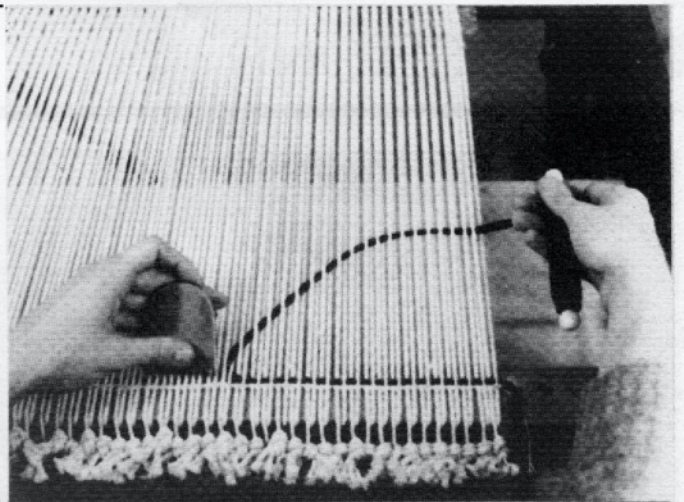


Le processus s'inverse. La main droite accueille la flûte poussée par la main gauche.

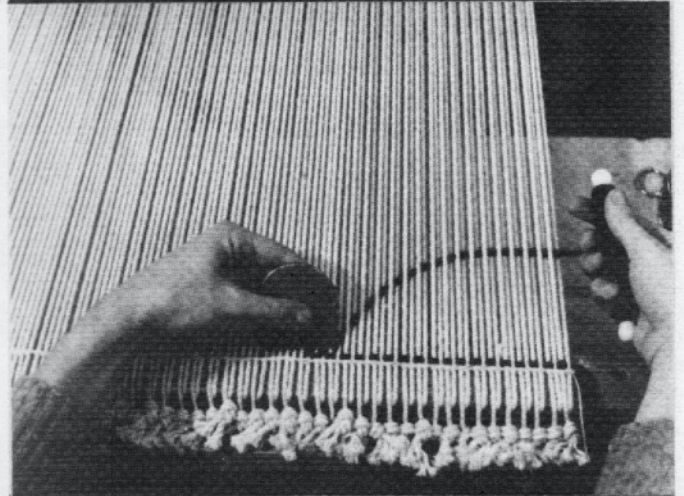




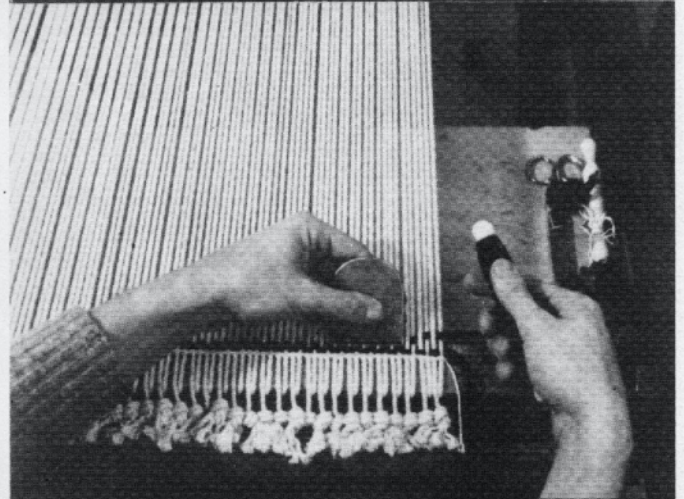
La main gauche a pris le grattoir, la main droite conserve l'angle et ne tend pas la trame.



Amorce de la duite , même chose que n° 6 avec inversion du travail des mains.

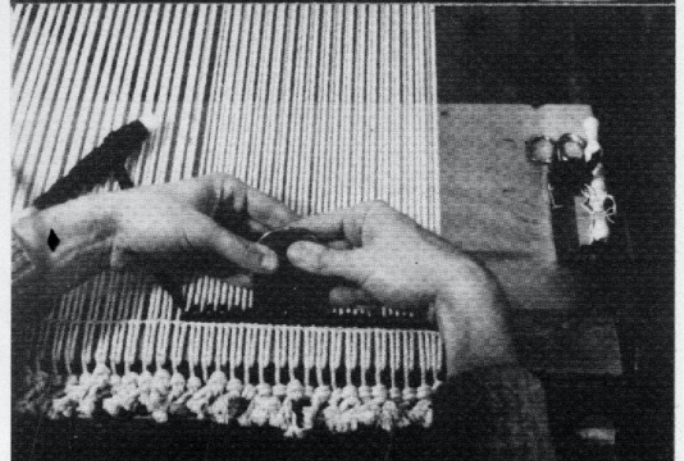


La duite est terminée et ainsi de suite jusqu'à ce que tapisserie s'en suive.



#### Lâcher les marches

Après fabrication de 2 ou 3 duites on tasse en prenant le grattoir avec les deux mains en infléchissant la position initiale. Sur l'endroit les deux pouces se retrouvent face à face au sommet du grattoir. A l'envers les doigts sont face à face.





---

# EXPRESSIONS

---



Lena Rahoult Habit chasuble Photo Emil Cadoo



## Lena Rahoult

### L'anti-mode

«J'emploie les techniques les plus simples, le travail avec les mains presque sans outils. Cela me donne une liberté formidable pour tresser, nouer, rouler, enrouler. Je procède à un assemblage de matériaux faits main que j'ai récupérés en Suède ou en France au Marché aux puces et traités par des techniques typiquement féminines, le crochet ou le tricot.

Mais je ne prends ni le plastique, ni les fibres synthétiques, parce que je trouve que ça vieillit mal. Ça sèche, ça casse, ça ne brille pas, ça manque tellement de chaleur. En fait je suis contre tout gaspillage. Mes manteaux sont faits avec des restes dans une matière solide et pure mais qui a été dégradée, usée. Je réexploite le côté usé qui est toujours beau sur les matières naturelles. Je le réincorpore et pour moi, ces manteaux ne sont jamais ni finis, ni trop usés. Au cours de l'assemblage les techniques disparaissent et ça devient quelque chose de secret.

Au début, je n'avais qu'une seule couche de tissu et puis j'ai retravaillé en plusieurs épaisseurs. Je coupe, je recoupe ensuite dans les couches inférieures. Comme je travaille seulement dans une seule gamme de couleur, d'un gris à un gris bleu, d'un rouge brique à un orangé, je garde malgré la profusion de matière une grande sobriété.»

En quelques mots, Lena Rahoult cerne sa liberté. Une liberté qu'elle a créée avec exigence depuis quatre ans en réalisant des vêtements - vêtements sculptures - qu'elle a maintenant lâchés hors d'elle-même et qui sont en train de vivre une histoire d'amour avec le public.

«La création, c'est mon cœur, c'est un besoin plus fort que la raison. Mais c'est aussi l'étude intellectuelle qui précède le travail manuel. Le quotidien de l'histoire de l'art, cela vous fait tellement absorber d'images. Pour moi, les images les plus attirantes sont venues de la Sibérie.

**Q - Pourquoi ce type de civilisation ?**

L.R. - J'ai toujours beaucoup aimé l'art chinois et, en suivant les migrations des lapons et des mongols, le nomadisme sibérien, je suis arrivée à la rencontre de civilisation très primitives aux habitudes tellement rudes qui correspondent à mon désir de prendre le contrepied de notre civilisation actuelle tellement anonyme. Et puis surtout en dehors de la chasse, des habitudes quotidiennes, ce qui m'a frappé c'est le chaman. A la fois sorcier et prêtre, homme du contact entre les éléments humains et les esprits... Son manteau couvert de symboles qu'il revêt pour impressionner les gens. C'est cela qui m'a inspiré le plus. On devient quelqu'un d'autre quand on se met quelque chose sur le dos. Il est essentiel pour l'homme de se faire remarquer et de se marquer. C'est l'anti-mode.

**Q - Les vêtements actuels ne vous satisfont pas ?**

L.R. - A l'heure actuelle, on est tellement figés. On appartient à un statut social et finalement on est obligé de porter un certain type de vêtement. On se classe. On veut se classer.

Comme on a toujours besoin de l'originalité, mais que l'on n'a pas le temps de s'en occuper alors, finalement, il y a des gens qui créent ce besoin et qui le renouvellent constamment. Mais les vêtements correspondent toujours à des stéréotypes. Ils n'ont pas d'âme.

**Q - Une situation qui a votre sens peut changer ?**

L.R. - Je constate que les artistes retrouvent de plus en plus le sens du rituel. Voyez Titus-Carmel. On revient au petit foyer primitif. Deux branches, mais disposées d'une certaine manière. Tout le monde est à la recherche d'un besoin profond, un peu religieux, qui date d'avant le christianisme. Tout le monde a besoin de mettre de l'ordre dans sa vie ; son ordre. Il y a un côté primaire dans la nature de l'art contemporain qui prend le contrepied de l'Occident.

**Q - Mais vos propres vêtements peuvent aussi créer une mode ?**

L.R. - Je veux que le porteur de mes vêtements se sente transformé mais qu'il s'affirme lui-même. C'est tout le contraire de la mode.

D'autre part je n'ai pas peur qu'on les imite.

Cela m'a pris trop de temps pour les faire. C'est avant tout quelque chose qui prend sa source dans l'histoire. Et puis, si «j'inspire» les gens pour qu'ils utilisent les vieilles choses qu'ils ont porté, cela ne me déplaît pas. Il faut utiliser les restes.

**Q - Ce qui est frappant dans vos vêtements, c'est qu'ils n'ont pas de sexe.**

L.R. - Je n'ai pas pensé homme ou femme en les faisant. Je les réalise souvent à même le sol, à quatre pattes, puis je les essaye, puis je les transforme. Cela correspond à un travail primaire, comme le besoin de se marquer, de se tatouer, de se peindre le corps. Affirmer le sexe par le vêtement, cela correspond à un besoin qu'on se crée.



Lena Rahoult Habit chasuble Photo L.R.



**-Q - Pourtant on a l'impression que la création des vêtements est plutôt du domaine des femmes.**

L.R. - Plutôt exécuté par les femmes et souvent pensé par les hommes. Les femmes ont le plus souvent été exécutantes. C'est une chose tellement féminine d'être là accroupie avec ses enfants en train de coudre et d'essayer d'obtenir un travail très soigné. Les hommes ont moins peur de brutaliser les matériaux, d'abîmer les choses. Au début on me disait que c'était horrible de recouper des choses déjà faites, surtout quand il s'agit de mailles. Quand je trouve un petit dessin sur un pull-over, quelque chose de vraiment fin et qu'on ne refera plus jamais, cela peut devenir au contraire formidable si on le hache en petits morceaux. Je trouve que c'est plutôt du respect pour ce qui a été déjà fait.

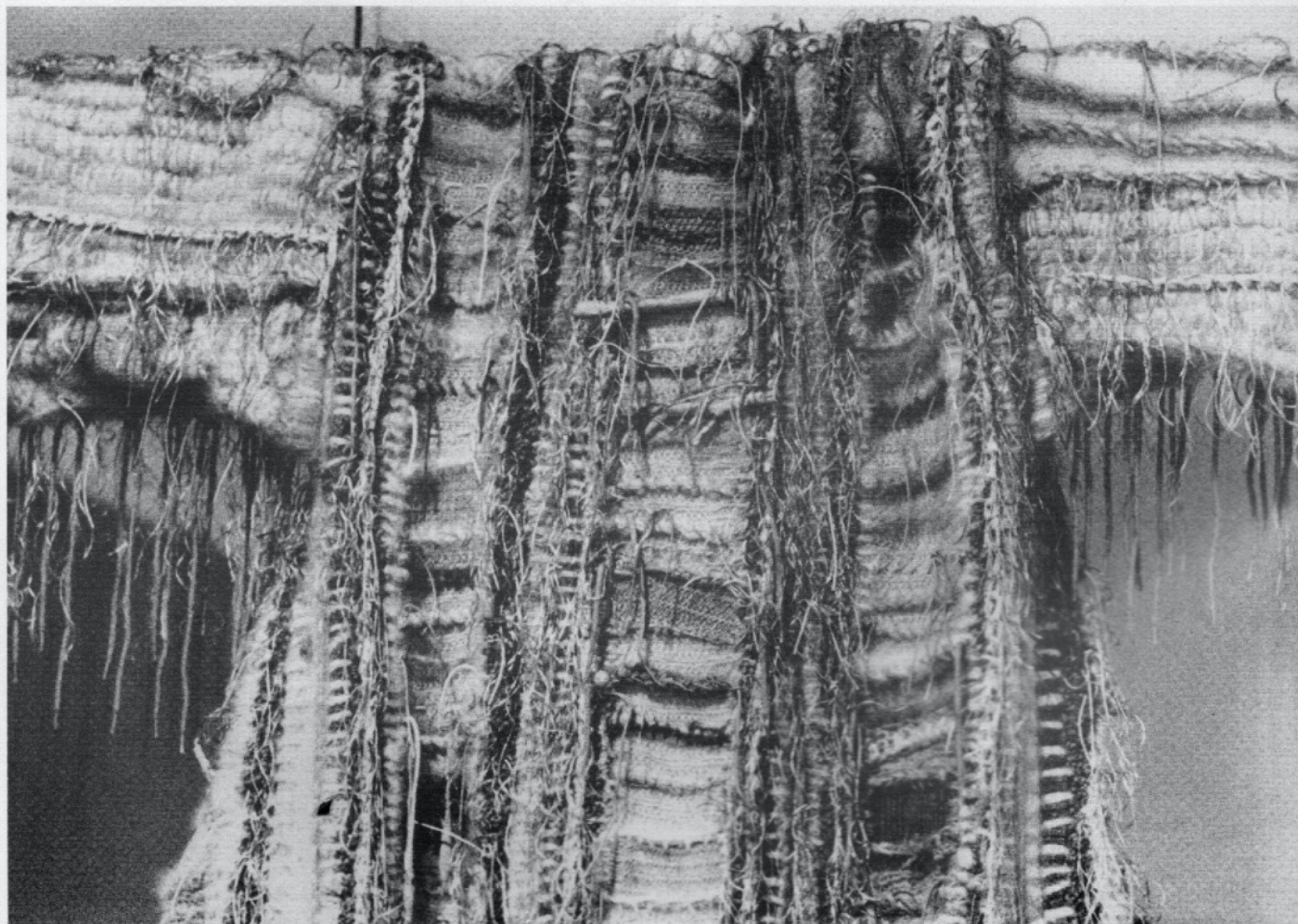
**Q - Avez-vous cependant envie de travailler avec la haute couture ?**

L.R. - Pierre Cardin a beaucoup aimé ces vêtements et les a montré aux journalistes à l'espace Cardin. Mais c'est quelque chose qu'on ne pourra jamais faire dans la haute couture, ce n'est pas rentable et moi je ne suis pas intéressée à ce qu'on les reproduise à la chaîne.

En fait j'ai été très déçue par la haute couture qui prétend créer pour la femme et en fait modèle la silhouette des mannequins pour obtenir une espèce de prototype, comme on lance une nouvelle marque de voiture : des femmes grandes sans formes. Et puis le prêt à porter en France nécessite un tel financement qu'aucun couturier ne peut se permettre l'aventure. Peut être la haute couture aspire-t-elle à être artistique au départ, mais elle se classe très vite selon des images de marque.

Objets habités et à habiter, les vêtements de Lena Rahoult sont marqués par une vision autonome d'une force surprenante. Expérience singulière dans le monde du textile. Singulière parce qu'elle ne s'apparente à aucune des catégories prévues par les revues d'art ou par les chambres des métiers. Ni styliste, ni tisserande, ni couturière, ni lissière, ni brodeuse, ni dentellière ; plutôt sculpteur, créatrice de formes, exploratrice de textures, elle noue un dialogue étrange avec le rituel des civilisations qui l'attirent, redécouvre et fait redécouvrir ces besoins primaires : se vêtir, se parer, se protéger avec le textile.

Paris octobre 1978  
Michel Thomas



Lena Rahoult Habit chasuble Photo L.R.



## "Textile - Idea - Man" le textile le concept l'homme - ou comment les dissocier ?

La 3e Triennale Internationale du Textile de Lodz a lieu au Musée central du Textile de Lodz, Ul. Piotrkowska 282, 93-034 LODZ, Pologne.

Le responsable de la Triennale est Monsieur Adam Nahlik, directeur du Musée central du Textile de Lodz. Le commissaire en est Mme Janina Tworek-Pierzgalska, artiste et professeur.

L'exposition a été organisée par le Ministère de la culture et des arts de Pologne, l'Union des artistes polonais et le Musée central du Textile de Lodz.

L'exposition fermera ses portes en décembre 1978. Un catalogue noir/blanc, reproduisant toutes les œuvres, est disponible.

### Palmarès

Le jury international a décerné les récompenses suivantes:

#### Textile industriel

Médaille d'or: aucune  
Médailles d'argent: Masafumi Yamagishi, Japon  
Hirochi Awatsuji, Japon  
Médailles de bronze: Chiqqi Mattson, Suède  
Natalya Zhovtis, URSS  
Kari Skogstad, Norvège

#### Tapiserie

Médaille d'or: Berit Hjejholt, Danemark  
Médailles d'argent: Irma Kukkasjärvi, Finlande  
Archie Brennan, Grande-Bretagne  
Médailles de bronze: Judit Droppa, Hongrie  
Yanic, France  
Renata Roszivalova, Tchécoslovaquie

Le jury de l'Union des artistes a décerné les récompenses suivantes:

#### Textile industriel

Trois récompenses: Monica Flamandu, Roumanie  
Erzsebet Golarits, Hongrie  
Marc van Hoe, Belgique

#### Tapiserie

Sept récompenses: Borys Migal, Russie  
Renata Bonfanti, Italie  
Jagoda Buic, Yougoslavie  
Sherri Smith, USA  
Edit Vignere, URSS  
Janina Tworek-Pierzgalska, Pologne  
Stefan Poplawski, Pologne

#### Autour de la Triennale du Textile de Lodz:

On peut voir à Lodz les expositions suivantes: Magdalena Abakanowicz; Boleslaw Tomaszkiwicz; ainsi qu'une vaste exposition d'artistes polonais organisée par l'Union des artistes.

Un « automne tapisserie » dans la plus grande ville de textile industriel de Pologne!

Il est bien difficile pour une manifestation internationale d'échapper aux contraintes du gigantisme, du nationalisme, d'échapper à la tentation du panorama. Concevoir une manifestation de caractère international n'est pas chose aisée et les expériences en ce domaine, si diverses soient les voies qu'elles empruntent, tentent à répéter des situations établies.

Troisième en date, la Triennale 1978 de Lodz s'est voulue résolument internationale. La première fut exclusivement polonaise, la seconde tentait une ouverture vers l'étranger par l'invitation de vingt-cinq artistes. La troisième réalise ce grand saut: ouvrir les portes de l'exposition au monde entier.

Confrontation que ses auteurs ont voulu « organiser » en la plaçant sous l'égide d'un thème: « Textile - Idea - Man ». Le thème est généreux, propre à trouver des échos en chacun. Encore faut-il le définir: « En choisissant le thème de Textile - Idea - Man concept directeur de la Triennale, les organisateurs souhaitent l'attention des artistes sur la signification la plus profonde de l'art de la tapisserie et sur son rapport avec l'environnement et la destinée de l'homme contemporain ».

Que dire, qu'en dire et comment le dire? Sinon que dans toute création, l'artiste s'exprime et exprime par là-même sa relation avec l'humain et notre destinée commune... Il était bien une voie figurative que certains ont adoptée pour répondre au thème, mais qui souvent fut moins expressive que la seule présence du textile qui porte au fond de notre conscience ses racines symboliques.

Si le thème fut prétexte, comment l'exposition s'est-elle structurée? Par un réseau de correspondants -23 au total- qui avaient pour mission de recommander les artistes dont le travail était le plus propre à répondre au thème, ceci dans un éventail de plus de 53 pays dénommés, le monde entier. Les artistes ainsi recommandés ont été invités à envoyer à Lodz une tapisserie répondant à une surface d'au moins 4m<sup>2</sup>. Tous les envois ont été acceptés; à l'ouverture de l'exposition, un jury international a été réuni, afin de décerner un certain nombre de récompenses. La même démarche a été adoptée pour la création d'une section de textile industriel.

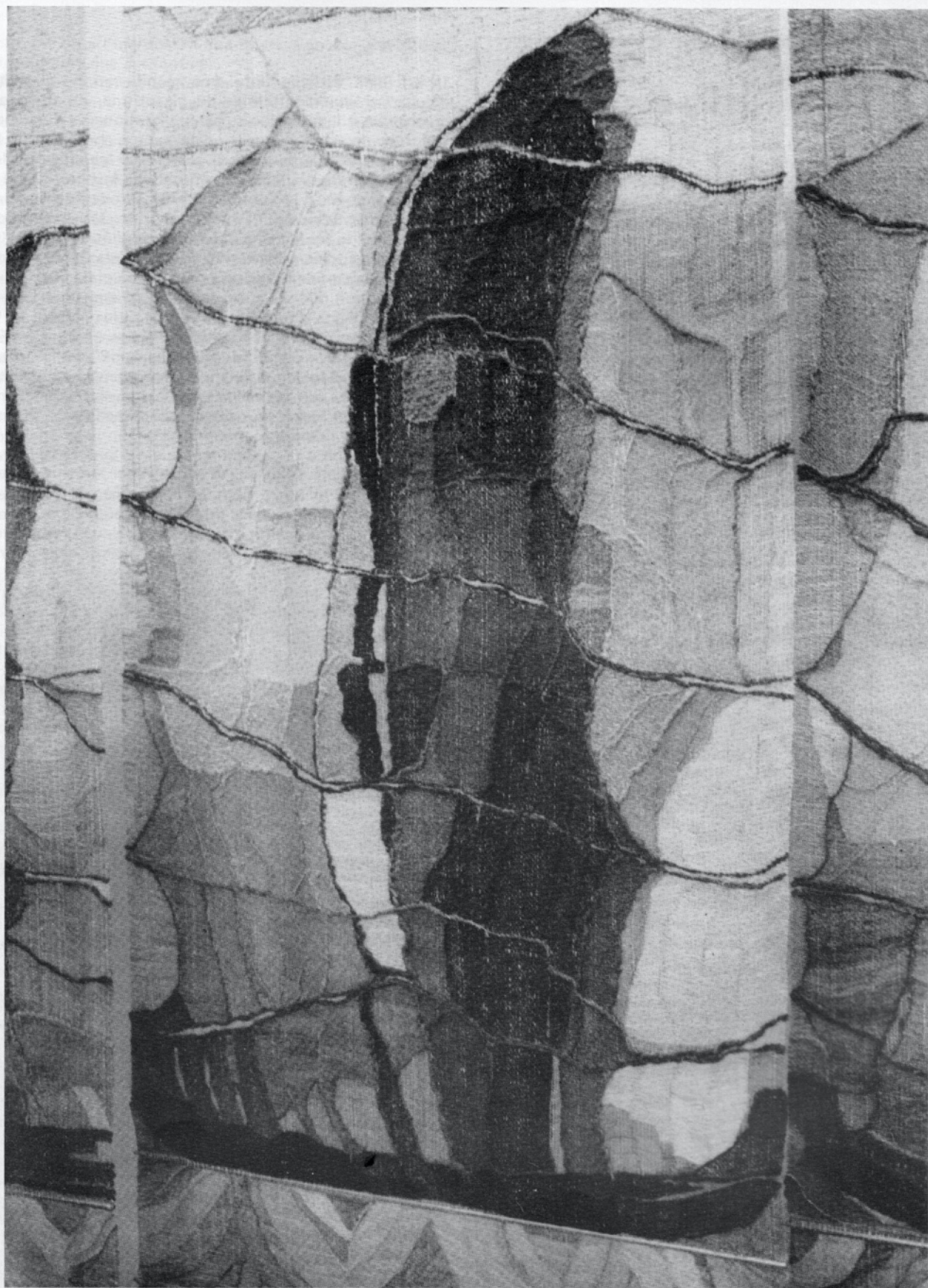
Les artistes du monde entier ont répondu très nombreux à cette invitation. La section de tapisseries est particulièrement riche, puisqu'elle comprend 143 œuvres provenant de 28 pays. Le textile industriel fait un peu figure de parent pauvre: 61 artistes provenant de 10 pays, mais certainement pas les 61 exemples les mieux choisis de la production industrielle d'aujourd'hui. Défaut d'information, maladresse ou manque de confiance, la section industrielle est de si peu d'intérêt qu'il vaut mieux ne pas s'y attarder.

En revanche, la tapisserie permet plus de découvertes et plus d'enthousiasme. Merveilleusement abritée dans les locaux du Musée central du textile de Lodz (la plus ancienne usine textile désaffectée et restaurée avec un goût parfait: de longues salles basses glissant sous les poutres noires des charpentes, à la fois intimes et sévères), l'exposition se déploie sur quatre salles, s'articulant au point d'isoler presque chaque pièce. Si elles manquent parfois du recul nécessaire, les œuvres ont au moins leur espace vital et leur identité. De ce long catalogue de la tapisserie contemporaine émergent des pièces nettement victorieuses:

- une admirable texture de Peter et Ritzi Jacobi (Allemagne de l'Ouest), maîtrisée dans les moindres accidents d'un tissage si subtil qu'il en devient comme graphique, touché d'accents à peine effleurés;

- le pelage somptueux de « Completed Form Rock » de la finlandaise Irma Kukkasjärvi, qui cache sous des reflets de pyrite une architecture sévère et sensible à la fois;





Un détail de la tapisserie de l'artiste danoise Bent Hjejholt, médaille d'or du jury international. Photo C. Ritschard



- la mélodie d'un rythme qui sait se concentrer dans le travail très habile, très intellectuel d'une jeune artiste belge, Marie-Jo Lafontaine;

- l'«Espace monacal» de Yanic, France, qui attire par le jeu très mouvant de deux structures superposées, comme une sorte d'illusion d'optique de l'entrelacs.

Aux antipodes de ces travaux sensibles, tactiles, l'«Horizon» de Loes van der Horst, Hollande, qui plie son tissu de polypropylène comme on plie un chiffon, rendant souple et facile le plastique rébarbatif; ou le strict travail de la polonaise Emilia Bohdziewicz qui, à force de lignes cousues sur sa toile, trouve une poésie de l'écriture du noir et blanc, de l'espace et du temps.

Et, au milieu de ces œuvres d'un lyrisme très maîtrisé, le cri de solitude, agrandi au bord de l'insoutenable, de la tapisserie du tchèque Jan Hladik «Maria»; ou les cinq soldats de l'enfer, venus de l'enfer ou précipités dans le rouge de la guerre, par l'artiste russe Edit Vignere. Un lyrisme apparitionnel, expressionniste, qui est loin de l'art raisonné dont nous sommes coutumiers, mais qui est certainement l'un des chocs les plus retentissants que peut produire une telle confrontation.

Encore faut-il que le génie passe et que passe le souffle d'une culture, d'une expérience, d'un vécu. La tapisserie est certes liée à l'homme, à notre essence humaine, à notre destinée. Elle a ceci de périlleux qu'elle se laisse facilement aborder, mais ne se plie qu'avec réticence aux exigences d'un message. Rares sont les pièces qui savent trouver leur langage et dépasser ainsi leur technique ou l'habileté décorative. La tapisserie n'est somme toute pas différente de la peinture ou de la sculpture. Ce qui différencie une bonne peinture d'une mauvaise, c'est son pouvoir de transcendance, toutes les théories de l'art de peindre ne viennent que prouver cette évidence. Il en va de même pour la tapisserie. Il devrait en aller de même.

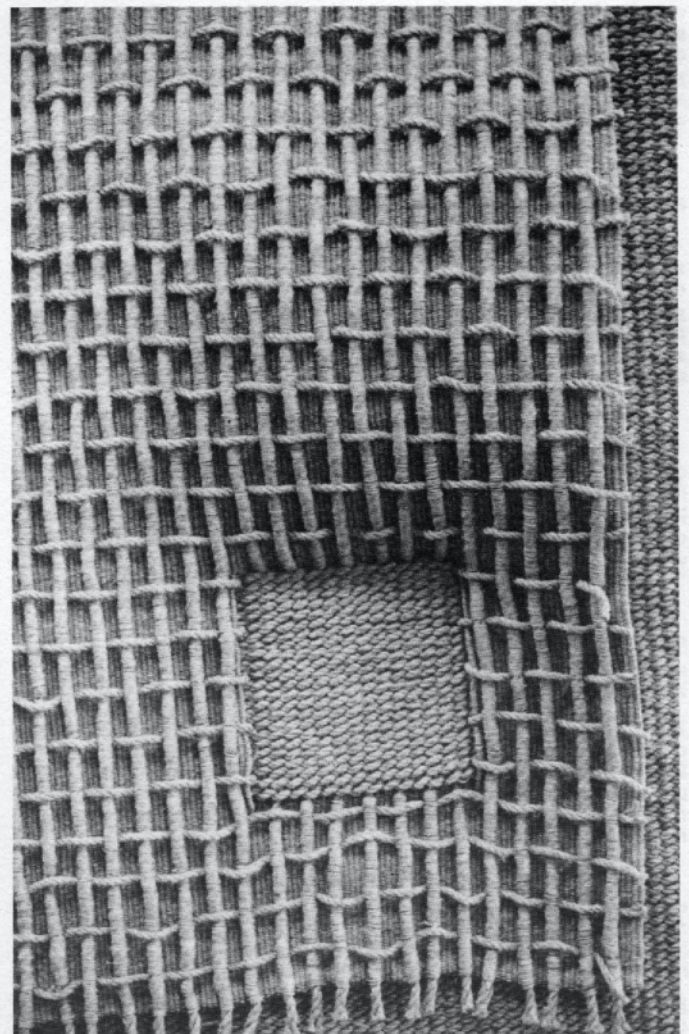
Un bref colloque réunit, après le vernissage, les jurés et les artistes. Il s'agissait de faire le point sur l'exposition, d'en relever les défauts et les défaillances et de trouver des améliorations possibles. Au cours de cette discussion, certaines propositions émanant des artistes ont montré la fragilité du statut de la tapisserie aujourd'hui et sa difficulté à se faire comprendre comme art et non comme art décoratif. «Revenons à une exposition de tapisseries d'appartement, de tapisseries à la dimension humaine», ou bien «mettez dans votre jury moins de critiques et de conservateurs de musées et davantage de spécialistes techniques». Je dirais aussi bien «n'accrochez plus vos tapisseries dans les musées, mais dans les magasins!»

En voulant être un constat trop international, s'adressant au maximum de pays dans le monde, les instigateurs ont desservi leur exposition. Ils ont également desservi certains pays, qui supportent encore mal la comparaison avec une esthétique occidentale, qui tend à devenir internationale, il est vrai, mais qui reste dominante dans certains pays. D'où la qualité uniforme de la participation japonaise, qui allie, comme à l'accoutumée la perfection, la force et la simplicité des moyens; d'où la très bonne qualité des participations belges, françaises, suisses, polonaises, tchécoslovaques, américaines, etc., tous pays qui ont maîtrisé leur culture et atteint un certain niveau d'expression. Avec, il est vrai, des ruptures bizarres, choquantes, imprévues, comme les œuvres conceptuelles de l'artiste roumaine Ana Lupas ou des artistes suisses, telles Lisa Rehsteiner et Marlise. Staehelin, qui tranchent par leur volonté d'être autre chose que des produits, que de beaux objets. Mais que dire de l'Argentine, du Mexique, de l'Uruguay, du Maroc, d'une certaine production russe, sinon qu'il faudrait peut-être au contraire

multiplier les contacts et les interférences, de sorte que ces artistes se libèrent des contraintes d'un artisanat national mal digéré (aucun d'eux n'est réellement artisan à l'origine), sans tomber dans le piège d'une esthétique internationale mal comprise et mal utilisée. C'est probablement au niveau d'échanges d'une autre nature (voyages, stages de formation, échanges d'enseignants) qu'une telle évolution pourrait se produire. Encore faut-il savoir si elle est souhaitable et si cette tendance à l'art international n'est pas le piège subtil de notre société vouée à l'information et où l'identité connaît de plus en plus de peine à se situer.

Une 4e Triennale de Lodz aura certainement lieu, et c'est à souhaiter. Le monde de la tapisserie est devenu si vaste qu'il est nécessaire que les occasions d'expositions se développent et se multiplient. Toutefois, l'exposition pourrait prendre une plus grande résonance et trouver son expression originale, si au lieu d'un thème abstrait et conceptuel, elle s'occupait plutôt des problèmes actuels de la tapisserie: question de production, de destination, de lieux, d'intégration. Ce serait là une étape nouvelle et nécessaire dans le périple des grandes manifestations internationales.

**Claude Ritschard**, Secrétaire générale du Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne



Un détail de la tapisserie de l'artiste française Yanic «Espace monacal», médaille de bronze du jury international. Photo C. Ritschard



# MYTHOLOGIES

Nous commençons aujourd'hui la publication d'une anthologie de textes textiles. De fil en aiguille... où irons nous ? Comme dans une veillée, nous prendrons le temps d'écouter le long narré de vieux contes. Nous croyons profondément à l'unité de tous ces récits, d'ailleurs comment en serait-il autrement ? Les croyances, les symboles, les interdits religieux ou techniques forment les mailles d'un vaste tissu où nous reconnaissons certaines figures clefs.

Embarquons donc joyeusement pour la Pantagruelie et, sans plus tarder cinglons vers notre première escale.

A tout seigneur, tout honneur, c'est chez Platon que sera notre visite inaugurale. Dans un dialogue intitulé « Le Politique » ou « De la Royauté », genre logique, le philosophe est amené à rechercher le modèle idéal (paradigme) du Roi. C'est le Tisserand qui lui fournit son exemple. Il procède selon la méthode dichotomique, illustrée par certains procédés (cardage, teinture) qui accompagnent le tissage proprement dit. On sait qu'on a souvent reproché à Socrate de s'intéresser à des objets quotidiens et vulgaires. Sa démonstration relative au Beau n'hésite pas à produire « une cuillère en bois pour remuer la purée de pois ». Il aime à évoquer les techniques des artisans qui l'entourent ; le cordonnier, le potier... le tisserand. Contrairement à l'idée qui nous est laissée par des lectures trop rapides, Platon n'est pas ce philosophe qui, les yeux constamment levés vers les Nuées, y recherche l'idée.

Les gens du textile seront sensibles, nous l'espérons à deux aspects de ce dialogue. A une description précise des techniques du tissage, description qui est surtout l'occasion d'exercices logiques, succède une définition du Tisserand Royal, de celui qui sait former un tissu social de tempéraments disparates, trames et chaînes et qui « assemble d'abord, suivant leur parenté, la partie éternelle de leur âme avec un fil divin, et, après la partie divine, la partie animale avec des fils humains.

Puisse de si belles paroles figurer en bonne place dans les logettes de la mémoire de ceux qui, au long des heures, se livrent à cet Art Royal.

Claude Gaignebet

SOCRATE LE JEUNE

XXI. - Que pourrions-nous donc prendre comme exemple qui comportât le même genre d'activité que la politique et qui, comparé à elle, nous mettrait à même, en dépit de sa petitesse, de découvrir ce que nous cherchons. Au nom de Zeus, veux-tu, Socrate, si nous n'avons rien d'autre sous la main, que nous choisissons le tissage, et encore, si tu n'as pas d'objections, pas tout le tissage, car nous aurons peut-être assez du tissage des laines ; il se peut, en effet, que la partie que nous aurons choisie nous donne le témoignage que nous voulons.

SOCRATE LE JEUNE

Pourquoi pas ?

L'ETRANGER

Oui, pourquoi, ayant divisé précédemment chaque sujet, en en coupant successivement les parties en parties, ne ferions-nous pas à présent la même chose pour le tissage, et que ne parcourons-nous cet art tout entier le plus brièvement possible, pour revenir vite à ce qui peut servir à notre présente recherche ? - -

L'ETRANGER

Observons, maintenant qu'on pourrait croire qu'en parlant ainsi de l'art de tisser les vêtements, nous l'avons suffisamment défini ; mais il faudrait pour cela être incapable de voir qu'il n'a pas encore été distingué des arts voisins qui sont ses auxiliaires, bien qu'il ait été séparé de plusieurs autres qui sont ses parents.

SOCRATE LE JEUNE

Quels sont ces parents ? dis-moi.

L'ETRANGER

XXII. - Tu n'as pas suivi ce que j'ai dit, à ce que je vois. Il nous faut donc, ce me semble, revenir sur nos pas et recommencer par la fin. Car si tu conçois bien ce qu'est la parenté, c'est un art qui lui est parent que nous avons détaché tout à l'heure de l'art de tisser, quand nous avons mis à part la fabrication des tapis, en distinguant ce qu'on met autour de soi et ce qu'on met dessous.

SOCRATE LE JEUNE

Je comprends.

L'ETRANGER

Et nous avons écarté également toute la fabrication des vêtements faits de lin, de sparte et de tout ce que tout l'heure nous avons appelé par analogie les nerfs des plantes. Nous avons éliminé aussi l'art de feutrer et celui d'assembler en perçant et en cousant, dont la partie la plus considérable est la cordonnerie.

Parfaitement.

L'ETRANGER

Et puis la pellerie qui apprête des couvertures faites d'une seule pièce, et la construction des abris qui sont l'objet de l'art de bâtir ou de la charpenterie en général, ou d'autres arts qui nous protègent contre les eaux, nous avons écarté tout cela, ainsi que tous les arts de clôture, qui fournissent des barrières contre les vols et les actes de violence en fabriquant des couvercles et des portes solides, et qui sont des parties spéciales de l'art de clouer. Nous avons retranché aussi la fabrication des armes, qui est une section de la grande et complexe industrie qui prépare des moyens de défense. Nous avons éliminé de même, dès le début, toute la partie de la magie qui a pour objet les antidotes, et nous n'avons conservé, on pourrait du moins le croire, que l'art même que nous cherchons, celui qui nous garantit des intempéries, en fabriquant des défenses de laine, et qui porte le nom de tissage.

SOCRATE LE JEUNE

On peut le croire en effet.

L'ETRANGER

Cependant, mon enfant, notre exposition n'est pas encore complète ; car celui qui met le premier la main à la confection des vêtements semble bien faire le contraire d'un tissu.

SOCRATE LE JEUNE

Comment ?

L'ETRANGER

Un tissu est bien une sorte d'entrelacement ?

SOCRATE LE JEUNE

Oui.

L'ETRANGER

Mais le premier travail consiste à séparer ce qui est réuni et pressé ensemble.

SOCRATE LE JEUNE

Qu'entends-tu donc par là ?

L'ETRANGER

Le travail que fait l'art du cardeur. Ou bien aurons-nous le front d'appeler tissage le cardage et de dire que le cardeur est un tisserand ?



SOCRATE LE JEUNE

Pas du tout.

L'ETRANGER

N'en est-il pas de même de la confection de la chaîne et de la trame ? L'appeler tissage, ce serait aller contre l'usage et la vérité.

SOCRATE LE JEUNE

C'est indéniable.

L'ETRANGER

Et l'art de **fouler** en général et l'art de **coudre**, soutiendrons-nous qu'ils n'ont rien à voir ni à faire avec le vêtement, ou dirons-nous que ce sont là autant d'arts de tisser ?

SOCRATE LE JEUNE

Pas du tout

L'ETRANGER

Il n'en est pas moins certain que tous ces arts disputeront à l'art du tissage le soin et la confection des vêtements, et qu'en lui accordant la plus grosse part, ils s'attribueront à eux-mêmes une part importante.

SOCRATE LE JEUNE

Assurément.

L'ETRANGER

Outre ces arts, il faut encore s'attendre à ce que ceux qui fabriquent les outils qui servent à exécuter le travail du tissage revendiquent leur part dans la confection de toute espèce de tissu.

SOCRATE LE JEUNE

C'est très juste.

L'ETRANGER

Notre définition du tissage, c'est-à-dire de la portion que nous avons choisie, sera-t-elle suffisamment nette si **de tous les arts qui s'occupent des vêtements de laine, nous disons que c'est le plus beau et le plus important ?** ou bien ce que nous en avons dit, quoique vrai, restera-t-il obscur et imparfait, tant que nous n'en aurons pas écarté tous ces arts ?

SOCRATE LE JEUNE

C'est juste.

L'ETRANGER

XXIII. - N'est-ce pas là ce que nous avons à faire à présent, si nous voulons que notre discussion marche avec suite ?

SOCRATE LE JEUNE

Sans aucun doute.

L'ETRANGER

Commençons donc par nous rendre compte qu'il y a deux arts qui embrassent tout ce que nous faisons.

SOCRATE LE JEUNE

Lesquels ?

L'ETRANGER

L'un qui est une cause auxiliaire de la production, l'autre qui en est la cause même.

SOCRATE LE JEUNE

Comment cela ?

L'ETRANGER

Tous les arts qui ne fabriquent pas la chose elle-même, mais qui procurent à ceux qui la fabriquent les instruments sans lesquels aucun art ne pourrait jamais exécuter ce qu'on lui demande, ces arts-là ne sont que des causes auxiliaires ; ceux qui exécutent la chose elle-même sont des causes.

SOCRATE LE JEUNE

C'est certainement une division logique.

L'ETRANGER

Dès lors les arts qui façonnent les **fuseaux** et les **navettes** et tous les autres instruments qui concourent à la production des vêtements, nous les appellerons tous auxiliaires, et ceux qui s'appliquent à les fabriquer nous les nommerons causes ?

SOCRATE LE JEUNE

C'est parfaitement juste.

L'ETRANGER

Parmi ces derniers, il est tout à fait naturel de considérer le **lavage**, le **ravaudage** et toutes les opérations qui se rapportent au vêtement comme une partie de l'art si vaste l'apprêtage et de les embrasser toutes sous le nom d'art de fouler.

SOCRATE LE JEUNE

Bien.

L'ETRANGER

Et d'un autre côté, l'art de carder, l'art de filer et toutes les opérations relatives à la production même du vêtement dont nous nous occupons, forment un art unique connu de tout le monde, l'art de travailler la laine.

SOCRATE LE JEUNE

C'est incontestable.

L'ETRANGER

Or dans ce travail de la laine il y a deux sections et chacune de ces sections est une partie de deux arts à la fois.

SOCRATE LE JEUNE

Comment cela ?

L'ETRANGER

Le cardage, la moitié du travail de la navette et toutes les opérations qui séparent ce qui était emmêlé, tout cela, pris en bloc, appartient bien au travail même de la laine, et en toutes choses nous avons distingué deux grands arts : l'art **d'assembler** et l'art **de séparer**.

SOCRATE LE JEUNE

Oui.

L'ETRANGER

Or c'est à l'art de séparer qu'appartiennent le cardage et toutes les opérations que nous venons de mentionner ; car, lorsqu'il s'exerce sur la laine ou les fils, soit de telle façon avec la navette, soit de telle autre avec les mains, l'art qui sépare reçoit tous les noms que nous avons énoncés tout à l'heure.

SOCRATE LE JEUNE

Parfaitement.



# MYTHOLOGIES

L'ETRANGER

Or c'est à l'art de séparer qu'appartiennent le cardage et toutes les opérations que nous venons de mentionner ; car, lorsqu'il s'exerce sur la laine ou les fils, soit de telle façon avec la navette, soit de telle autre avec les mains, l'art qui sépare reçoit tous les noms que nous avons énoncés tout à l'heure.

SOCRATE

Parfaitement.

L'ETRANGER

Maintenant au contraire, prenons, dans l'art d'assembler, une portion qui appartienne aussi au travail de la laine, et, laissant de côté tout ce qui, dans ce travail, nous a paru relever de l'art de séparer, partageons le travail de la laine en deux sections, celle où l'on *sépare* et celle où l'on *assemble*.

SOCRATE LE JEUNE

Considérons ce partage comme fait.

L'ETRANGER

Maintenant cette portion qui est à la fois assemblage et travail de la laine, il faut, Socrate, que tu la divises à son tour, si nous voulons bien saisir ce qu'est le dit art de tisser.

SOCRATE LE JEUNE

Il le faut en effet.

L'ETRANGER

Oui, il le faut. Disons donc qu'une de ses parties est l'art de tordre, et l'autre, l'art d'entrelacer.

SOCRATE LE JEUNE

Ai-je bien compris ? Il me semble que c'est à la confection du fil de la chaîne que tu rapportes l'art de tordre.

L'Etranger

Non seulement du fil de la chaîne, mais encore du fil de la trame. Ou bien trouverons-nous un moyen de fabriquer ce dernier sans le tordre ?

SOCRATE LE JEUNE

Nous n'en trouverons pas.

L'ETRANGER

Définis maintenant chacune de ces opérations : il se peut, en effet, que tu trouves quelque avantage à cette définition.

SOCRATE LE JEUNE

Comment la faire ?

L'ETRANGER

Comme ceci : quand le produit du cardage à longueur et largeur, nous l'appelons filasse.

SOCRATE LE JEUNE

Oui.

L'ETRANGER

Eh bien, cette filasse, quand elle a été tordue au fuseau et qu'elle est devenue un fil solide, donne au fil le nom de chaîne et à l'art qui dirige cette opération celui de fabrication de la chaîne.

SOCRATE LE JEUNE

Bien.

L'ETRANGER

D'un autre côté, tous les fils qui n'ont subi qu'une torsion lâche et qui ont juste la mollesse proportionnée à la traction de l'ouvrier qui les courbe en les entrelaçant à la chaîne, appelons-les la trame, et l'art qui préside à ce travail la fabrique de la trame.

SOCRAT LE JEUNE

C'est parfaitement juste.

L'ETRANGER

Ainsi la partie du tissage que nous nous étions proposé d'examiner est, je pense, assez clairement définie pour que tout le monde la comprenne. Lorsqu'en effet la partie de l'art d'assembler qui est comprise dans le travail de la laine a formé un tissu par l'entrelacement régulier de la trame et de la chaîne, nous appelons l'ensemble du tissu vêtement de laine et l'art qui préside à ce travail tissage.

SOCRATE LE JEUNE

C'est très juste.

L'ETRANGER

XXIV. - Bon. Mais alors pourquoi donc n'avons-nous pas répondu tout de suite : « Le tissage est l'entrelacement de la trame avec la chaîne », au lieu de tourner en cercle et de faire tant de distinctions inutiles ?  
- - -

L'ETRANGER

Constatons donc, après avoir examiné toutes les sciences précitées, qu'aucune d'elles ne nous est apparue comme étant la science politique ; car la science véritablement royale ne doit pas agir elle-même, mais commander à celles qui sont capables d'agir ; elle connaît les occasions favorables ou défavorables pour commencer et mettre en train les plus grandes entreprises dans les cités ; c'est aux autres à exécuter ce qu'elle prescrit.

SOCRATE LE JEUNE

C'est juste.

L'ETRANGER

Ainsi les sciences que nous avons passées en revue tout à l'heure ne se commandent ni les unes aux autres, ni à elles-mêmes, mais chacune d'elles, ayant sa sphère d'activité particulière, a reçu justement un nom particulier correspondant à sa fonction propre.

L'ETRANGER

XLIV. - Or ça ne voudrions nous pas expliquer la politique à son tour sur le modèle du tissage à présent que tous les genres de sciences contenus dans la cité sont devenus clairs pour nous ?

SOCRATE LE JEUNE

Oui, nous le voulons, et même fortement.

L'ETRANGER

Nous avons donc, ce me semble, à expliquer de quelle nature est le **tissage royal**, comment il entrecroise les fils et quel est le tissu qu'il nous fournit.

SOCRATE LE JEUNE

Evidemment.

L'ETRANGER

Certes, c'est une chose difficile que nous sommes obligés d'exposer, à ce que je vois.

SOCRATE LE JEUNE

Il n'en faut pas moins le faire.

à suivre



# ECHANGE TAPISSERIE TETOUAN

## 1978 école nationale des arts traditionnels

**LES CHANTS DE LA TASSAOUT**  
MRIRIDA N'AIT ATTIK  
(traduits par René Euloge)

Maroc éditions, Casablanca

### LES LAVEUSES DE LAINE

Si mes pauvres doigts sont ensanglantés,  
Demandez-en la raison aux épines crochues  
Que les brebis ont récoltées tout l'été à l'azib.  
C'est notre sort à nous, les laveuses de laine.  
Où est celle qui oserait se plaindre ?

Si mes mains sont rouges de froid,  
Demandez-en la raison à l'eau glacée  
Qui descend des sources où la neige demeure.  
C'est notre sort à nous, les laveuses de laine.  
Où est celle qui oserait se plaindre ?

Si nous avons épaules et reins brisés,  
Demandez-en la raison aux lourdes toisons  
Qui nous tiennent courbées, les pieds dans l'eau.  
C'est notre sort à nous, les laveuses de laine.  
Où est celle qui oserait se plaindre ?

O laine qui réunit la force et la douceur,  
Toi qui détiens protection et prospérité !  
Nos peines, nous te les offrons avec joie.  
C'est notre sort à nous, les laveuses de laine.  
Où est celle qui oserait se plaindre ?

### CHANSON DES PETITES BERGERES D'ICHEBAKANE

Tandis que je dormais, ils ont tissé, les génies,  
Maîtres tout-puissants des monts et des eaux,  
Ils ont tissé un beau tapis blanc d'« buaïzrou »  
Semé de creux pleins d'herbe verte et fine.  
Les fleurs bleues d'« anezroï » et de lavande  
Doucement ouvertes tout le jour et la nuit,  
La nuit, pour abriter les vers-luisants...  
Les touffes arrondies de « touchekt » et de « tarama »  
Sont comme de petites meules de paille dorée  
Eparpillées sur l'aire à battre le grain.  
Il manquait du rouge à mon tapis, du rouge !  
Les coquelicots sont éclos avec le soleil  
Et les papillons jaunes attendent pour s'y poser  
Que tombent les larmes de la fraîche rosée...  
Pour les troupeaux bêlants, les bergers solitaires,  
Matin et soir, puisent l'eau claire  
Des étangs calmes et miroitants de la Tignoujti.  
Ils sont comme des yeux bénis ouverts vers le ciel  
Pour supplier que Dieu envoie les orages d'été,  
Les grandes pluies de l'ouest et les neiges d'hiver !  
Si je pouvais faire des bouquets de toutes les fleurs,  
De toutes les fleurs du beau tapis des pâturages,  
Il n'y aurait pas assez de folle avoine pour les lier  
Ni assez de mulets pour les porter au village...  
Il est si vaste que je ne vois jamais les bords  
Du tapis des Maîtres des Monts et des Eaux...



## OU IL EST QUESTION DE TOURISME...

**M - Quelle idée vous faisiez vous de l'artisanat marocain lorsque vous êtes arrivés ?**

C - Moi, je connaissais déjà l'artisanat algérien.

M-P - Moi je m'en faisais une idée très classique.

B - On s'en faisait une fausse idée certainement, un peu des clichés.

C - Je pensais aux tapis, aux couvertures et aux habits que j'ai vu tisser dans la campagne, c'était en Kabylie ; mais c'est un peu pareil dans toute l'Afrique du Nord.

B - Et puis c'était vraiment très abstrait, très lié à la géométrie et en même temps, c'était un moyen de s'échapper vers une pensée différente.

**M - Tu veux dire toute la tradition de l'Islam qui ne comporte pas de représentation figurée, mais qui joue uniquement sur le graphisme.**

B - Oui et en même temps, ça ne semble pas bouger, enfin ça se continue, ça se perpétue. On n'a pas la sensation que les choses évoluent ou si ça a évolué c'est vers un artisanat commercial.

M-P - Oui c'est vrai en fait il y a très peu de création.

M-T - Sans déborder encore sur ce que vous avez vu sur place, c'est vraiment l'idée que vous vous en faisiez avant de partir qui m'intéresse.

M-P - Les images du dépliant touristique, il n'y a rien à faire.

B - On est quand même partis avec une notion de tourisme.

C - Oui mais il y a aussi une tradition populaire très forte qui m'avait attirée c'était pour ça que j'étais déjà allée là-bas.

B - En même temps, c'est un peu les Mille et une Nuits.

C - Non pour moi ce n'était pas les Mille et une Nuits, c'était un art populaire. Ce qui m'a attirée, c'était le côté enraciné dans la vie de tous les jours, c'est à dire le côté...

M-P - Non évolutif ?

C - Mais non, pas ça. C'était l'expression de toute une communauté villageoise ou urbaine, mais qui était un savoir partagé par tout le monde alors que pour nous ça n'existe plus du tout.

B - J'étais curieux de voir comment ça se passait, s'il y avait une évolution possible.

**M - Est-ce que vous aviez en tête des formes, une idée de représentation sous une forme, une matière ou un matériau ?**

M-P - Non, mais on est quand même conditionnés au départ quand on va dans ces pays là.

**M - C'est-à-dire ?**

M-P - Par le... si on prend l'arc, l'arc c'est tout à fait cet arc qu'on a représenté.

C - Mais l'arc, c'est là bas qu'on y a pensé.

B - Quand je fais des dessins, souvent il y a un côté conte, on me l'a déjà dit. Il y a toujours eu un aspect Mille et une Nuits. Je m'attendais à ce qu'il y ait quelque chose sur place qui soit très lié à l'architecture, bon, mais peut-être pas complètement la notion de l'arc comme dit Marie-Paule, mais je savais qu'il y avait certains losanges, certaines formes géométriques que j'allais trouver et certaines couleurs.

**M - Ce qui est intéressant, c'est l'idée que vous aviez en tête. Pour Bernard j'essaie de voir la liaison avec ses travaux précédents...**

B - Il y a Delacroix, il y a le Coran et puis je crois qu'il y a le côté tapis ; tout ça va être assez médiateur en fin de compte.

**M - Je pense que ce qui peut beaucoup intéresser le lecteur pour ce type de travail collectif, c'est le moment où vous vous êtes rencontrés effectivement sur le terrain, le moment où vous avez commencé à travailler. Qu'est-ce qui s'est passé, qu'est-ce qui vous a déterminé dans le choix de ce type de travail ?**

C - Je crois qu'on avait déjà décidé de faire quelque chose à partir d'une idée d'architecture ; mais quel type d'architecture, ça on n'en savait rien. On s'est décidés sur place et le projet a été changé puisque à un moment on avait pensé à une tente ; mais pour les étudiants de Casablanca, ça semblait bizarre de faire une tente parce que dans le Nord du pays, il n'y en a pas du tout.

B - Il y avait le côté andalou, enfin l'influence espagnole si on peut dire, parce que là évidemment c'est un problème de savoir qui a influencé l'un ou l'autre.

C - Oui, en tout cas, on est tous tombés d'accord très vite sur le projet

**M - Qui a collaboré à la maquette ?**

C - Les trois étudiants de Casablanca et nous trois.

B - On s'est rencontrés en premier et en fait on était les plus proches de la technique de la tapisserie par notre formation. Ceux de Tetouan venaient de l'école des Beaux Arts et n'avaient pas de formation sur le plan technique en tapisserie.

**M - Mais y a-t-il eu unanimité, l'accord s'est-il fait rapidement ?**

B - Ça s'est passé à l'hôtel dans la soirée, très vite.

C - Je crois que c'est nous qui avons d'abord dit qu'on voulait travailler avec eux et que l'on préférerait que ce soit un échange plutôt qu'un stage et je crois qu'il y a eu aussi, de leur part, le désir de participer entièrement au projet.

B - Oui on avait le souci que tout soit élaboré vite pour la réalisation parce que l'on voulait vraiment faire quelque chose.

C - Ils avaient aussi très envie de réaliser quelque chose et ça s'est fait tout seul au cours de la soirée. On a commencé à parler du projet d'architecture et l'idée leur a plu immédiatement.

B - Il y avait aussi cette tradition qui se perpétue et qui ne semble pas vraiment évoluer, qui, en définitive, n'a peut-être pas besoin d'évoluer.

**M - Par rapport au travail sur la maquette, c'est un peu contradictoire, dans la mesure où Chantal dit qu'ils ont eux aussi senti le besoin de faire quelque chose en collaboration, donc d'évoluer.**

B - Oui mais les étudiants de Casablanca ont déjà travaillé avec un professeur une polonaise et ont abordé la tapisserie avec une technique disons...

C - Occidentale.

B - Occidentale ou internationale. Donc ils ont en eux une tradition, mais ils étaient réceptifs donc on pouvait établir le dialogue ; et puis il y a le côté Tetouan, le côté justement hispanisant qui a peut-être contribué à la liaison en architecture, a facilité l'approche.

C - Oui, ils le ressentaient eux aussi ce dépaysement puisqu'ils n'étaient jamais venu à Tetouan non plus. Ils ont été frappés aussi par l'architecture de la ville. Il y a dû y avoir un consensus.

B - Vouloir faire un patio a été admis très rapidement. Je me souviens de la visite de l'officiel, c'était très intéressant. A ce moment là, lui, il a réagi en fonction des proportions véritables de l'arc, celles qui sont en vigueur pour les monuments publics. Nous, on avait fait une maquette rapidement, sans avoir les proportions exactes. Pour lui, c'était important, alors on a diminué la hauteur prévue.

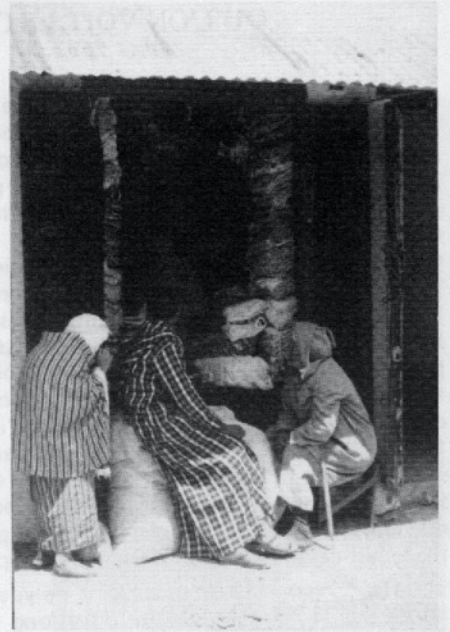
**M - Une fois la maquette terminée, vous avez présenté votre projet ?**

B - Disons qu'une fois la maquette admise, on a démarré très vite, mais les gens de Tetouan du fait qu'ils n'avaient pas de formation technique - ça ne veut pas dire qu'ils n'avaient pas conscience de la tapisserie - mais disons qu'ils...



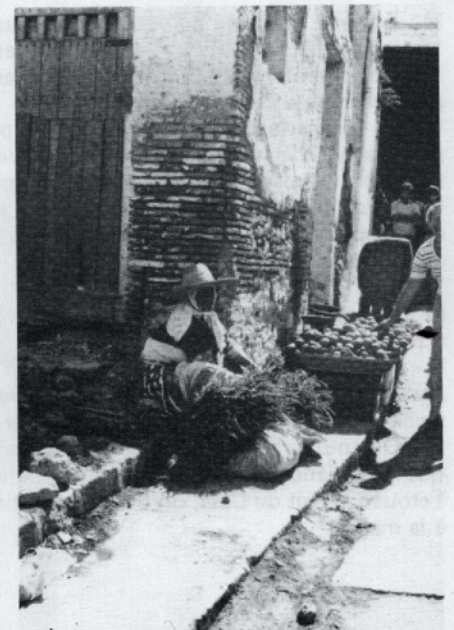
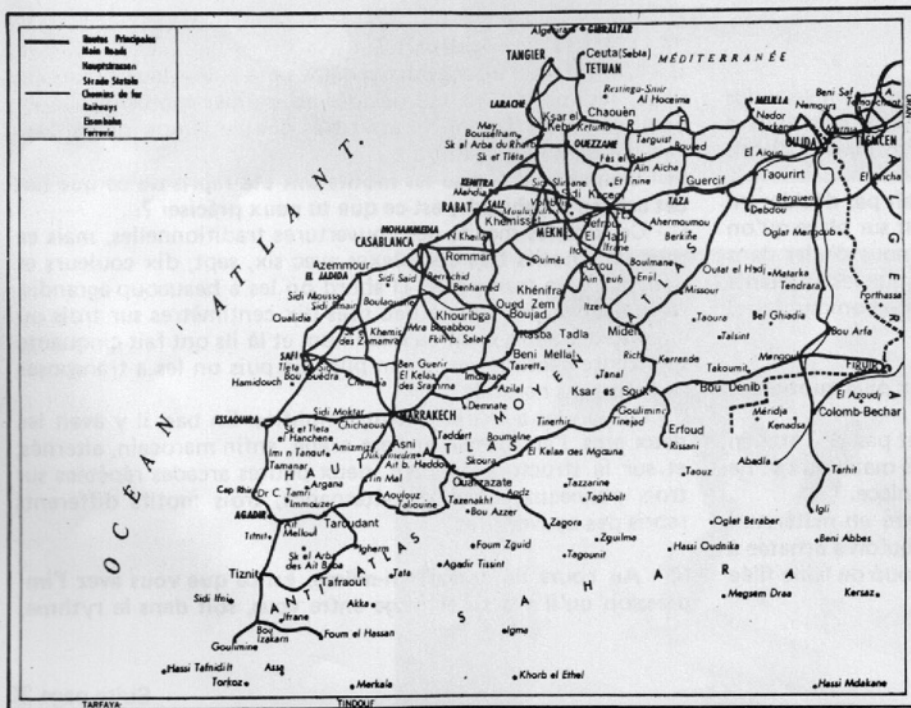
Les habitants de Saba avaient, dans le pays qu'ils habitaient, un signe céleste : deux jardins, à droite et à gauche. Nous leur dîmes : Mangez de la nourriture que vous donne votre Seigneur ; rendez-lui des actions de grâces. Vous avez une contrée charmante et un Seigneur indulgent.

Sourate XXXIV



«Tetouan est abondamment arrosée grâce à ses sources (qui lui donnent son nom : «Tittawen», pluriel du berbère «Tit», œil, source ) Avec ses jardins, ses maisons blanches, son décor de montagnes, c'est une ville attachante. La médina est ceinte des murs deMoulay Ismâ'il ; une qasba du IIIe siècle la domine. Elle eut aussi ses corsaires, ce qui la fit détruire, en 1400, par les Espagnols, qui déportèrent tous ses habitants dans la Péninsule. Plus tard, ce sont des Musulmans expulsés de Grenade qui la reconstruisirent. L'Espagne l'occupe de 1860 à 1862, puis y revient en 1913 et en fait la capitale de son Protectorat au Maroc qui prend fin en 1956. Elle a 150 000 habitants»

extrait de MAROC  
Par Vincent Montail  
coll. Petite Planète





## OU L'ON VOIT LE CERCLE SE FORMER AUTOUR DE LA MAQUETTE...

C - Ils ne savaient pas ce qu'on allait faire !

B - Si tu veux, à la base, ils n'étaient pas en dehors du coup mais dans l'expectative. Ils voulaient découvrir une technique, ils étaient intéressés et en même temps prêts à aborder le sujet et la réalisation, mais ils ne pouvaient pas comme ceux de Casablanca foncer de la même manière.

C - De toutes façons, ils ne participaient pas au projet au même titre, puisque le lendemain on a rencontré le directeur de l'Ecole Nationale des Arts Traditionnels, Mr Fahrar.

Il y avait aussi le directeur des Beaux Arts, Mr Sarghini, et eux, bon, ils nous accueillait et ils étaient prêts à nous faciliter le travail, d'autant plus qu'ils voyaient qu'on avait envie de faire quelque chose. Ils ont fait tout ce qu'ils ont pu pour nous faciliter le travail, mais ils ne participaient pas au projet dans sa conception ni sa réalisation. Ils étaient en dehors.

B - Tu comprends, on est allé là-bas avec l'idée de faire quelque chose en fait très proche de nous et puis, arrivés là-bas sur place, est-ce qu'on a changé un peu de cap ?

C - On a reconsidéré notre point de vue mais pas comme on aurait pu le faire à la suite d'un long séjour, c'est évident. On était quand même parachutés, il faut bien le reconnaître. Je crois que tous ces premiers jours, il y a eu un travail d'approche et d'évaluation. D'abord il se trouve qu'on s'est bien entendus, ce qui n'était pas évident non plus et puis on a trouvé tout de suite un accord avec les étudiants de Casablanca

B - Ça, ça a été formidable que ça puisse se faire si vite.

C - Et puis que Mr Fahrar ait accepté de faire travailler l'atelier d'ébénisterie pour nous.

B - Oui parce que ça n'était pas non plus évident.

C - Et puis l'artisan de la Medina a accepté de venir travailler, c'est-à-dire que chacun avait pris des risques.

M-P - Nous, on avait pris des risques, on s'est déplacé. Eux, en acceptant, ils acceptaient quand même de travailler avec nous. S'ils avaient refusé de nous faire les cadres, de faire les broches, ce n'était plus possible.

B - Non, ce n'était pas une question de refus, c'est une question si tu veux...

M-P - D'adhérer.

B - Dans mon état d'esprit les cadres, moi je voyais ça en pin par exemple, eux, ils ont fait ça en cèdre, pour moi ça compte des choses comme ça.

C - Oui, je crois qu'il y a eu plus qu'une simple acceptation, il y a eu vraiment une participation active et puis intéressée, intéressante.

M-P - Il y a eu une adhésion, oui.

**M - Ensuite, est-ce qu'il s'est passé quelque chose au niveau des matériaux, le fait d'aller les acheter, est-ce que cela vous a apporté des éléments, est-ce que les marocains étaient dits plus en osmose avec le projet ?**

B - De toutes façons, je crois qu'on ne pouvait pas décider un projet avant d'être sur place et c'est uniquement sur place qu'on pouvait l'élaborer. C'était passionnant pour nous d'aller dans la Médina chercher les matériaux. Il est certain que les étudiants de Casablanca pouvaient plus facilement arriver à communiquer du fait de la langue.

**M - Est-ce que ce sont pour eux des matériaux plus quotidiens que pour vous ?**

B - Non pas forcément, parce que eux, n'étant pas de Tetouan, avaient le même souci que nous de trouver des matériaux et ne savaient pas plus ce que l'on allait trouver sur place.

C - De toutes façons, Tetouan est plus pauvre en matériaux que Casablanca puisqu'une partie de la laine qu'on a achetée à Tetouan venait de Casa, on trouve aussi beaucoup de laine filée à la main.

Enfin, j'ai l'impression que les étudiants de Casablanca étaient aussi distants de la tradition murale ou nationale que nous... Ils devaient connaître par habitude, mais dans leur famille, ils n'avaient pas pratiqué le tissage et ils avaient une éducation à l'euro-péenne autant qu'on puisse en juger.

**M - Pour préciser les choses, en dehors des étudiants de Casablanca, de ceux de Tetouan, qui d'autre a travaillé avec vous ?**

C - Il y avait la présence des maîtresses de tapis qui travaillaient d'ordinaire sur place dans le local où nous étions. Il y avait tous leurs métiers là ; mais elles n'ont participé que de loin. Il y en a une surtout qui a voulu tisser avec nous et qui y a vraiment pris goût. Elle a regardé la maquette, ça l'a amusée aussi. Mais les autres, elles sont restées perplexes et distantes. C'était trop loin je crois de ce qu'elles faisaient d'habitude.

M-P - Elles regardaient ça comme une espèce de spectacle.

C - Et puis, il y a eu un artisan qui faisait des couvertures traditionnelles et qui avait une petite fabrique de tissus, serpillères et couvertures tissées à la main. Lui, il était vraiment enthousiaste d'un bout à l'autre et c'est lui qui a aidé à tisser les motifs repris des couvertures et agrandis sur la structure du haut. Il a participé complètement et il a dit qu'il allait continuer ; mais je ne sais pas ce qu'il a fait depuis.

M-P - Après, il y a eu les coopérants.

C - Les coopérants sont venus à la fin. Il y a eu la documentaliste du centre culturel qui, au contraire était là depuis le début. Et puis la femme du conservateur des monuments historiques, Madame Tazi, qui a participé aussi et qui a été très intéressée. Elle est peintre.

B - Ça a peut être été une découverte justement ; et puis des gens qui sont venus comme ça ; des gens qui ont participé de plus loin évidemment.

**M - Et après, au cours du travail, est-ce que votre maquette était suffisamment précise pour qu'il n'y ait pas de surprise ou est-ce qu'il y a eu des modifications ?**

B - La maquette, c'était d'abord du papier découpé. Après il y a eu l'intervention d'un professeur d'architecture qui lui s'est chargé d'établir la maquette en collant de la laine... mais en fait je crois qu'on ne s'en est pas servi spécialement, on a travaillé directement. La maquette, c'était pour montrer, pour expliquer aux gens. On ne peut pas dire que ça a eu une importance capitale.

**M - C'était l'idée de départ ?**

C - L'architecture était relativement simple. Sur la structure du haut, les motifs ont été décidés au dernier moment. C'était bien, de toutes façons on avait très peu de temps, on ne pouvait pas compliquer trop.

**M - Quand tu dis que les motifs ont été repris de ce que fait cet artisan d'habitude, est-ce que tu peux préciser ?**

C - Ce sont les motifs des couvertures traditionnelles, mais ce sont des motifs très complexes avec six, sept, dix couleurs et nous, on les a transposés. D'abord on les a beaucoup agrandis. Normalement, ils font à peu près dix centimètres sur trois ou cinq ou peut-être vingt au maximum et là ils ont fait cinquante sur trente centimètres, sinon plus. Et puis on les a transposés en trois tons naturels.

B - Oui on les a extrêmement simplifiés. En bas, il y avait les deux arcs, l'arc roman et l'arc arabe, enfin marocain, alternés, et sur la structure du haut, deux petites arcades répétées sur trois panneaux, avec, en alternance, trois motifs différents repris des couvertures.

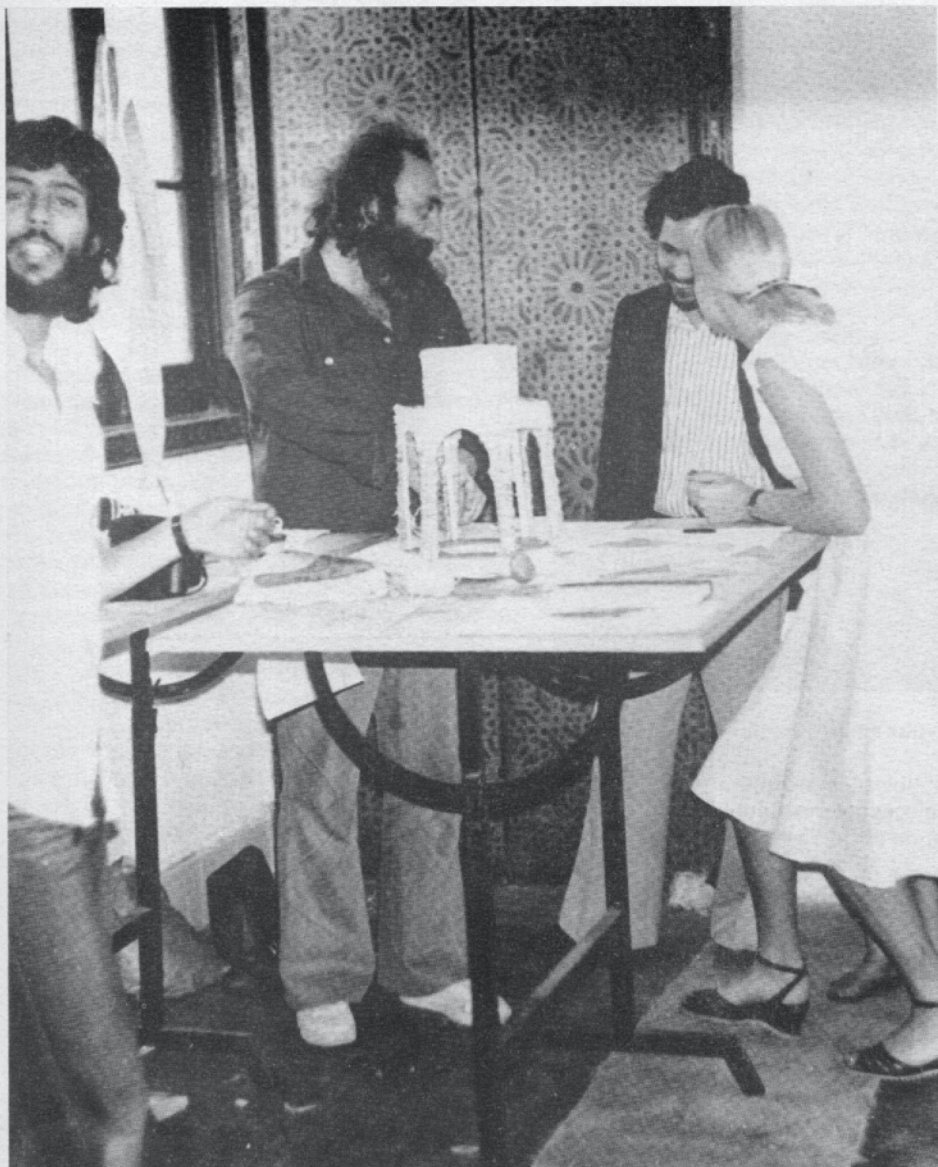
**M - Au cours du travail lui-même, est-ce que vous avez l'impression qu'il y a eu échange entre vous, soit dans le rythme,**



Ton Seigneur a dit à l'abeille : Cherches-tu des maisons dans les montagnes, dans les arbres et dans les constructions des hommes.

Nourris-toi de tous les fruits, et voltige dans les chemins frayés de ton Seigneur. De leurs entrailles sort une liqueur variée qui sert de remède à l'homme. Certes, il y a dans ceci des signes pour ceux qui réfléchissent.

Sourate XVI





## OU LA DISCUSSION TOURNE GRAVEMENT AUTOUR DE L'ANIMATION...

soit dans la conception du travail et très précisément est-ce que vous êtes sortis pour votre propre travail ensuite, différents ?

B - Oui, attend, il y avait une chose que je voulais dire avant. C'est qu'en fin de compte nous, on était partis avec une idée de couleur, d'accentuer les couleurs, de faire des tresses, et puis il y a eu le problème du temps et en fait on s'est très vite rendu compte que ceux de Casablanca, même peut être ceux de Tetouan n'avaient pas spécialement envie que ce soit aussi coloré.

M-P - On s'est rendu compte qu'ils n'avaient pas du tout envie de rentrer dans la tradition mais plutôt d'en sortir ; moi je pense à ce qu'on a ressenti le soir où l'on a fait la maquette. Ils se sont rapprochés de nous, ils se sont vachement accrochés à ce qu'on allait leur apporter de nouveau. Mais pour répondre à ta première question, on est partis avec ça en tête, la couleur.

C - On a vu les boutiques dans la Médina, la rayonne et la soie, avec des centaines de coloris différents. On n'arrivait pas à s'en détacher, c'était la caverne d'Ali Baba.

**M - Je vous repose maintenant la question qui vous concerne personnellement. Que vous a apporté le travail collectif? Pour toi en particulier Bernard qui a déjà connu d'autres expériences du même genre. Je ne sais pas si Marie-Paule et Chantal sont dans le même cas ?**

C - Oui mais pas comme ça ; c'était en France et avec des groupes d'enfants et d'adolescents!

M-P - Je n'étais pas dans les mêmes conditions. J'animais mais je ne partageais pas le temps de travail. C'étaient des expériences plus courtes et qui m'ont moins marquée.

C - Pour moi, c'était la première fois que je réalisais une architecture. Sur ce plan, j'étais aussi intéressée que les étudiants de Casa ou Tetouan.

**M - La question que je pose est : est-ce que vous en êtes sortis différents ?**

C - C'est-à-dire que ça donne un peu plus de liberté, mais fondamentalement différents, non je crois. Les images dans ma tête sont toujours un peu les mêmes, mais ça donne envie de réaliser, oui, plus grand et plus librement.

M-P - Moi je crois qu'en fait, quand on a un dénominateur commun, à partir de là on arrive toujours à faire quelque chose en commun. On avait une certaine appréhension quand même au départ. On allait travailler avec des gens dont on ne connaissait pas vraiment les motivations.

C - Ce qui m'a le plus étonnée dans l'histoire, c'est qu'on se soit bien entendus pour travailler.

M-P - oui parce que il y a eu un fil conducteur et vraiment, ça a marché au poil.

B - Tu as parlé de plusieurs animations. J'étais en train de penser que les animations ont été chaque fois très différentes, soit par l'espace dans lequel on travaillait, soit par le public, soit par les gens qui étaient sur place, soit par mes réactions personnelles. Il y a peut être d'autres raisons, le problème des matériaux aussi, des moyens financiers. Là il s'est passé quelque chose de particulier, si tu veux, c'est difficile d'y répondre vite. C'est très important, c'est tout le problème de dire si ça vaut le coup ou non de faire une animation.

C - Moi, je crois que ça vaut le coup de toutes façons parce que à un moment, sur place il y avait toute une atmosphère d'atelier qui s'était recrée en quelques jours et ça c'était chouette, c'est quelque chose qu'on ne peut pas vivre seul.

**M - Je n'ai pas tant placé ma question sur le problème de l'animation proprement dite que sur le problème du travail en commun, de ce qui se passe entre plusieurs personnes qui travaillent ensemble.**

B - Je crois qu'il faut être très naïf quand on aborde ça en fin de compte, il ne faut pas avoir d'idées préconçues, ni d'arrière pensées, il faut y aller complètement. Chacun a fait de tout et a vraiment participé à tout. Je dis chacun, enfin à peu près toutes les personnes qui voulaient le faire et il y en avait beaucoup. Toutes les personnes qui étaient là et les autres, même s'ils ne rentraient pas dans le jeu complètement, regardaient ; mais je pense qu'ils étaient intéressés et que ça leur plaisait. Ils avaient envie certainement d'y aller et ils ne l'ont pas fait, peut-être par retenue, parce qu'il y a toujours ce problème de blocage.

C'était vraiment très chouette parce que si on ne parlait pas la même langue, il n'y avait pourtant pas de problème, l'échange se faisait quand même.

C - Oui on a mélangé arabe, espagnol, français. A table, à l'hôtel ; on avait droit au cours d'arabe et sur place, les maîtresses de tapis et l'artisan ne parlaient qu'espagnol, alors il y avait de petites bribes qui revenaient, enfin tout le monde essayait.

B - On peut se donner en public, on est le ou les chanteurs qui vont se produire sur scène et puis qui vont jouer, chanter leur morceau ou jouer leur pièce et puis il y aura les gens qui regarderont, les spectateurs. On peut aussi amener les gens à travailler avec soi en regardant, en étant au-dessus, en supervisant le travail. Alors que là je ne peux pas dire que ça se soit vraiment passé comme ça, mais ça n'a pas été ennuyeux, je crois pas que ça ait joué dans l'histoire parce que tout ne s'est pas arrêté à la tapisserie. L'atelier d'ébénisterie a participé à l'animation de très près. Ce sont eux qui ont fait les métiers et les broches et les relations ont alors changé.

M-P - Il n'y avait pas d'intérêt personnels.

B - Il n'y avait pas de compétition.

**M - Ce que tu veux dire, c'est que ce n'était pas quelque chose d'aussi public que ce qui peut se dérouler dans un hall de gare ou dans le hall d'un palais des Congrès ?**

M-P - Il n'y avait surtout pas de public agressif derrière.

B - Au Palais des Congrès, il y a eu un souci de compétition, enfin là il y avait un pari, c'était de faire quelque chose dans un temps donné et moi je sais que je me suis retrouvé seul à faire une pièce. C'était extrêmement dur parce qu'il y avait un public à part. On était trois en fin de compte. Si tu veux mes impressions, il y avait un public et ce public n'était pas forcément réceptif. Il était même très désagréable parfois parce que tu avais des gens qui avaient tout vu, des gens blasés. Tu peux leur montrer n'importe quoi ou leur faire n'importe quoi, ils ont tout vu, ils connaissent tout et ils ont le savoir avec eux, alors qu'en fait ils ne connaissent rien du tout et ils ne veulent pas connaître.

**M - Disons qu'ils ont vu les hommes marcher sur la lune, alors ils attendent quelque chose d'encore plus extraordinaire.**

C - Ou alors ils connaissent la tradition française et ils attendent qu'on leur fasse une démonstration dans les règles. C'était quand même formidable parce que les marocains auraient pu aussi dire : on a une tradition tellement belle, tellement au point, on va vous l'apprendre. Les maîtresses de tapis auraient pu penser ça ou elles auraient pu attendre ça et il y a eu la même curiosité de leur part et de la notre. B - Il y a maintenant toutes ces communications possibles par les moyens de transport avec tous les brassages de gens partout maintenant et en fin de compte il y a le souci de garder sa force et son identité et puis le souci de communiquer. B - C'est marrant ce souci en même temps pour les peintres là bas de conserver leur identité. C'est un souci très fort.



Un matin qu'il était, à son ordinaire, avec un grand panier à jour près de lui, dans une place où il attendait que quelqu'un eût besoin de son ministère, une jeune dame de belle taille, couverte d'un grand voile de mousseline, l'aborda, et lui dit d'un air gracieux : « Ecoutez, porteur, prenez votre panier, et suivez-moi. » Le porteur, enchanté de ce peu de paroles prononcées si agréablement, prit aussitôt son panier, le mit sur sa tête, et suivit la dame en disant : *O jour heureux ! ô jour de bonne rencontre !*

La dame s'arrêta à la boutique d'un vendeur de fruits et de fleurs, où elle choisit de plusieurs sortes de pommes, des abricots, des pêches, des coings, des limons, des citrons, des oranges, du myrte, du basilic, des lis, du jasmin, et de quelques autres sortes de fleurs et de plantes de bonne odeur. Elle dit au porteur de mettre tout cela dans son panier et de la suivre. En passant devant l'étalage d'un boucher, elle se fit peser vingt-cinq livres de la plus belle viande qu'il eût ; ce que le porteur mit encore dans son panier par son ordre. A une autre boutique, elle prit des câpres, de l'estragon, de petits concombres, de la percepierre et autres herbes, le tout confit dans le vinaigre ; à une autre, des pistaches, des noix, des noisettes, des pignons, des amandes et d'autres fruits semblables ; à une autre encore, elle acheta toutes sortes de pâtes d'amande. Le porteur, en mettant toutes ces choses dans son panier, remarquant qu'il se remplissait, dit à la dame : « Ma bonne dame, il fallait m'avertir que vous feriez tant de provisions, j'aurais pris un cheval, ou plutôt un chameau pour les porter. J'en aurai beaucoup plus que ma charge, pour peu que vous en achetiez d'autres. » La dame rit de cette plaisanterie, et ordonna de nouveau au porteur de la suivre.

Elle entra chez un droguiste, où elle se fournit de toutes sortes d'eaux de senteur, de clous de girofle, de muscade, de poivre gingembre, d'un gros morceau d'ambre gris et de plusieurs autres épiceries des Indes ; ce qui acheva de remplir le panier du porteur, auquel elle dit encore de la suivre. Alors ils marchèrent tous deux jusqu'à ce qu'ils arrivèrent à un hôtel magnifique, dont la façade était ornée de belles colonnes, et qui avait une porte d'ivoire. Ils s'y arrêtaient, et la dame frappa un petit coup...

Lorsqu'elle fut entrée avec le porteur, la dame qui avait ouvert la porte la ferma ; et tous trois, après avoir traversé un beau vestibule, ils passèrent dans une cour très spacieuse, et environnées d'une galerie à jour, qui communiquait à plusieurs appartements de plain-pied de la dernière magnificence. Il y avait dans le fond de cette cour un sofa richement garni, avec un trône d'ambre au milieu, soutenu de quatre colonnes d'ébène enrichies de diamants et de perles d'une grosseur extraordinaire, et garnies d'un satin rouge relevé d'une broderie d'or des Indes d'un travail admirable. Au milieu de la cour, il y avait un grand bassin bordé de marbre blanc, et plein d'une eau très claire, qui y tombait abondamment par un mufle de lion de bronze doré.

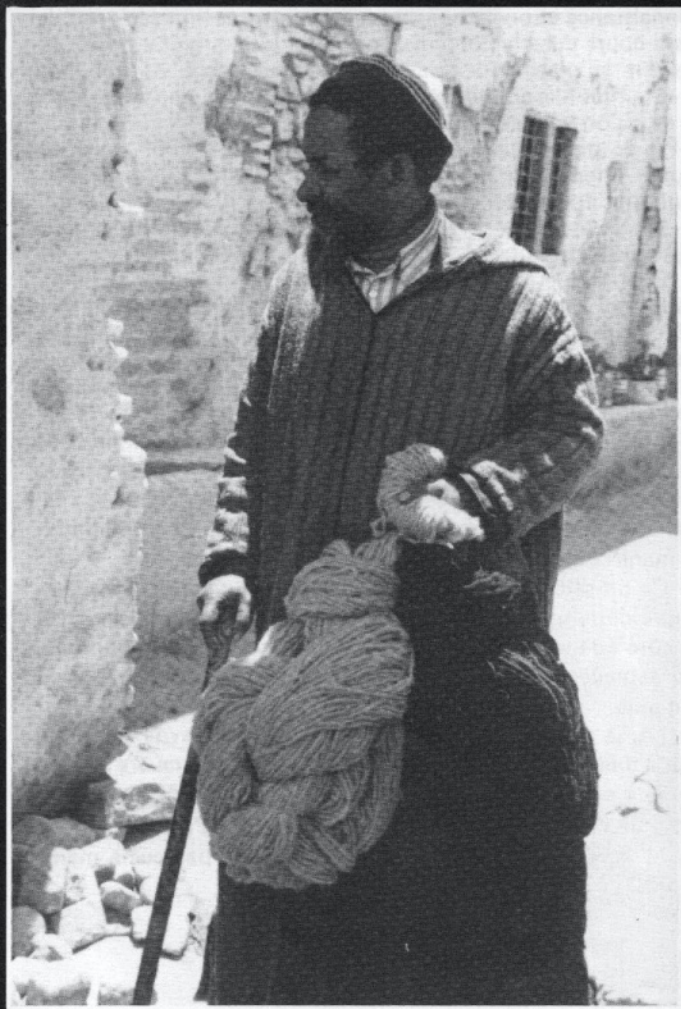
Le porteur, tout chargé qu'il était, ne laissait pas d'admirer la magnificence de cette maison.

« J'ouvris la première porte, et j'entrai dans un jardin fruitier, auquel je crois que dans l'univers il n'y en a point qui soit comparable. Je ne pense pas même que celui que notre religion nous promet après la mort puisse le surpasser. La symétrie, la propreté, la disposition admirable des arbres, l'abondance et la diversité des fruits de mille espèces inconnues, leur fraîcheur, leur beauté tout ravissait ma vue. Je ne dois pas négliger, Madame, de vous faire remarquer que ce jardin délicieux était arrosé d'une manière fort singulière : des rigoles creusées avec art et proportion portaient de l'eau abondamment à la racine des arbres qui en avaient besoin pour pousser leurs premières feuilles et leurs fleurs ; d'autres en portaient moins à ceux dont les fruits étaient déjà noués ; d'autres encore moins à ceux où ils grossissaient ; d'autres n'en portaient que ce qu'il en fallait précisément à ceux dont le fruit avait acquis la grosseur convenable et n'attendait plus que sa maturité ; mais cette grosseur surpassait de beaucoup celle des fruits ordinaires de nos jardins. Les autres rigoles enfin, qui aboutissaient aux arbres dont le fruit était mûr, n'avaient d'humidité que ce qui était nécessaire pour le conserver dans le même état sans le corrompre.

Je ne pouvais me lasser d'examiner et d'admirer un si beau lieu ; et je n'en serai jamais sorti, si je n'eusse pas conçu dès lors une plus grande idée des autres choses que je n'avais point vues. J'en sortis l'esprit rempli de ces merveilles ; je fermai la porte et ouvris celle qui suivit. « Au lieu d'un jardin de fruits, j'en trouvai un de fleurs qui n'était pas moins singulier dans son genre. Il renfermait une parterre spacieux, arrosé non pas avec la même profusion que le précédent, mais avec un plus grand ménagement, pour ne pas fournir plus d'eau que chaque fleur n'en avait besoin. La rose, le jasmin, la violette, le narcisse, l'hyacinthe, l'anémone, la tulipe, la renoncule, l'œillet, le lis et une infinité d'autres fleurs qui ne fleurissent ailleurs qu'en différents temps, s'y trouvaient là fleuries toutes à la fois, et rien n'était plus doux que l'air qu'on respirait dans ce jardin.

« J'ouvris la troisième porte ; je trouvai une volière très vaste. Elle était pavée de marbre de plusieurs sortes de couleurs, du plus fin, du moins commun. La cage était de sandal et de bois d'aloès ; elle renfermait une infinité de rossignols, de chardonnerets, de serins, d'alouettes et d'autres oiseaux encore plus harmonieux dont je n'avais entendu parler de ma vie. Les vases où étaient leur grain et leur eau étaient de jaspe ou d'agate la plus précieuse. D'ailleurs, cette volière était d'une grande propreté : à voir sa capacité, je jugeais qu'il ne fallait pas moins de cent personnes pour la tenir aussi nette qu'elle était ; personne toutefois n'y paraissait, non plus que dans les jardins où j'avais été, dans lesquels je n'avais pas remarqué une mauvaise herbe, ni la moindre superfluité qui m'eût blessé la vue. Le soleil était déjà couché, et je me retirai charmé du ramage de cette multitude d'oiseaux, qui cherchaient alors à se percher dans l'endroit le plus commode pour jouir du repos de la nuit.

Extrait des Mille et Une Nuits. Tome I  
Edition Garnier





## OU L'ON EN VIENT NON MOINS GRAVEMENT A LA TRADITION...

M - Je remarque que vous avez employé plusieurs fois le mot «tradition». Sous le terme «tradition», il me semble qu'il y a deux choses : il y a le mode de vie, ce qui fait le comportement des gens, leur façon de vivre les uns par rapports aux autres, la façon dont ils organisent leur vie et il y a la tradition que portent les objets ; la façon dont on peut transformer des objets sur lesquels on inscrit des motifs que l'on peut personnaliser. Quelle est votre impression sur la tradition textile et puis même sur les autres ateliers que vous avez pu voir ? Est-ce qu'il y a eu une certaine liberté à l'intérieur de modèles fixes qui sont répétés ? Est-ce qu'il y a eu une certaine liberté à l'intérieur de ces modèles ? Comment les choses se sont elles passées au Maroc ?

B - Moi je pense que c'est Fahrar qui répond le mieux à ça. Il laissait entendre que ça ne pouvait pas évoluer. C'était toujours constant, présent et en définitive, ça n'avait peut-être pas besoin d'évoluer, parce que c'était toujours en mouvement. C'est très contradictoire, mais un objet a donc toujours la même signification ou il a toujours la même utilisation.

C - On est restés quinze jours, on a eu des échanges vraiment plus larges autour de la tapisserie à la fin du séjour, les six ou sept derniers jours, quand on a commencé à aller voir les peintres de Tetouan et quand les marocains ont commencé à nous inviter.

B - Oui, je crois que ça s'est divisé en deux, c'est-à-dire à la fois on avait le souci de travailler très vite pour faire quelque chose et en fait on a travaillé sur huit jours réellement parce que les huit premiers jours ça a été plutôt une mise en route. Il a fallu trouver, faire faire les métiers, les broches, acheter la laine, tout installer. La deuxième façon de travailler, ça s'est passé à côté. On rencontrait des gens et puis petit à petit on a fait connaissance et on est allés certainement assez loin dans un délai assez court dans la connaissance de ce qui pouvait se passer là-bas sur le plan artistique, de l'artisanat et de l'art en fait.

C - Pour les Marocains de Tetouan, c'était aussi une découverte de ce qu'on pouvait faire en France en tapisserie.

M-P - Je pense justement que pour revenir à ce que je disais tout à l'heure, que les étudiants de Casablanca espèrent beaucoup plus encore dans l'avenir.

C - Oui, c'est eux qui étaient à la charnière puisqu'ils connaissaient déjà la tapisserie «moderne» entre guillemets

B - Oui, par leur professeur, c'est une polonaise Anna Draus Hafid, qui est aux Beaux-Arts de Casablanca. Je crois qu'on a été confrontés à une tradition et dans le cadre de cette école des métiers d'art on s'est trouvés nous avec des réalisations, bon qui existaient depuis longtemps ou qui continuaient à se faire, mais sur des dessins de tous temps enfin.

- Le fait qu'on ait réalisé une grande pièce avec eux, je crois que c'était important parce que c'était un peu le pavé dans la mare, c'est un peu un exploit enfin.

M-P - De toutes façons, c'était une innovation pour eux. La manière de tisser, la façon d'improviser le tissage...

B - Ça on sait pas trop non plus parce que c'est difficile de se rendre compte, je crois que de leur côté ce n'est pas développé du côté animation. Nous, c'est peut-être un petit peu plus proche actuellement, il n'y a pas longtemps que c'est développé non plus.

C - Là, je pensais à ce que tu as dit, pourquoi avoir pensé un peu à faire une sorte d'exploit, à réaliser une œuvre monumentale en si peu de temps. Quel était l'avantage de l'histoire ?

M-P - Je crois qu'il fallait faire quelque chose d'assez grand, de gigantesque, sinon à leurs yeux, ça n'aurait pas eu le même impact.

B - Si tu prends l'école des Beaux-Arts qui était à Tetouan, je pense que leurs recherches dépassent le cadre, disons le cadre marocain traditionnel, tandis que l'école des Arts Traditionnels c'est très dans la tradition. Pour ceux de Casablanca, au point de vue tapisserie, c'est loin d'être traditionnel. Je crois que là justement c'est vachement important parce qu'ils ont une façon d'évoluer, nous on en a une aussi et ce qu'il y a pour une fois, je crois qu'on a réussi peut-être à communiquer bien, parce qu'on est arrivé à un échange qui est équitable. C'est très récent ça.

M-P - Oui, mais dans le cadre où on se tenait à l'école des Arts Traditionnels c'était fantastique pour eux, ils n'avaient jamais vu ça. Parce que les étudiants de Cas qui sont venus, ils connaissaient cette forme de tapisserie, de tissage.

B - Pas celle-là précisément parce que je crois que aucun de nous tous ne pouvait déterminer ce qu'on allait faire, au départ

M-P - Même tous les gens qui sont là, qui ont défilé pendant tout le stage étaient complètement surpris.

B - Oui, mais ici en France, tu as le même problème tu sais il y a tout un côté traditionnel qui est lié si tu veux à la tapisserie d'Aubusson bon, qui est une tradition pas complète d'ailleurs parce que je crois qu'elle date de Louis XIV ou disons du Moyen-âge. Je pense qu'au Maroc c'est encore plus ancré certainement en eux ou c'est plus lié au passé en fait.

M-P - Mais tu n'es pas d'accord sur le fait qu'il y ait eu une innovation quand même là-dedans ?

B - Non, moi je ne suis pas d'accord à partir du moment où l'innovation semble n'être que du côté marocain, alors que l'innovation si tu veux elle est pour tout le monde. C'est-à-dire à chaque fois que tu commences une animation, il y a toujours une innovation, sans ça ça ne serait pas intéressant.

M-P - Oui et non, nous on a plus l'habitude déjà de travailler hors tradition ici. En Pologne c'est pareil, si on avait des relations avec la Pologne ce serait différent des relations qu'on a eu avec le Maroc.

B - Je ne sais pas, non je crois qu'on ne peut pas se rendre compte de la tradition qu'on a.

M-P - Tu ne crois pas ?

B - Au Maroc, il sont certainement plus conscients de la tradition qu'ils ont. Mais pour nous, faire des pièces qui sortent si tu veux d'un plan c'est récent je crois et on est vachement en retard par rapport à des tas de pays et en fait la tapisserie c'est de tous temps c'est pas de, il y a quelques centaines d'années. Je crois que là ça nous permet de nous poser des questions sur nous, c'est un peu comme une glace hein ?

C - Enfin, l'innovation pour nous, c'était aussi de faire quelque chose là-bas comme ça en improvisant en fonction de l'architecture de Tetouan.

B - Justement comme tu parlais d'architecture on a confronté des arcs. Je crois qu'il fallait que ce soit quelque chose qui dépasse le stade du revêtement mural ou du tapis parce que là-bas l'optique du touriste, c'est le tapis qu'on va trouver ou la couverture.

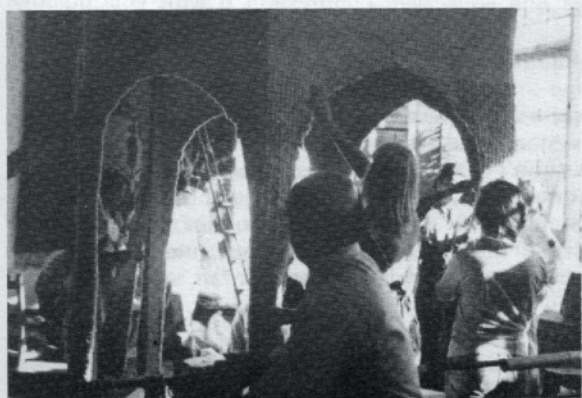
Il y a des mélanges et des brassages, c'était intéressant de les confronter, penser aussi à l'esprit du patio c'était aussi un petit peu tout le côté islamique

C - Oui, c'est ça, c'est le nord du Maroc puisque Tetouan a été à un moment concession espagnole... et puis il y avait un respect des lieux aussi.



Ils exécutaient pour lui toute sorte de travaux, des palais, des statues, des plateaux larges comme des bassins, des chaudrons solidement comme des montagnes.

Sourate XXXIV





## OU LES ARTISTES ARRIVENT SUR LE TAPIS...

Ce qui était moi je crois plus difficile c'était d'arriver à assimiler suffisamment vite nos relations enfin la liaison entre les deux parties en fait on ne peut pas dire deux parties non plus parce qu'il y en avait plusieurs.

B - Il y avait pas mal de gens qui étaient sur place, on était bien une vingtaine, au moins un vingtaine.

C - Il y avait autant de distance entre les étudiants de Casa et les maîtresses de tapis qu'entre nous et les maîtresses de tapis, on avait des positions très proches.

B - Ou même entre l'école des Beaux-Arts, l'optique des B.A et l'école des Arts Traditionnels.

C - C'est des mondes différents.

B - Oui, c'est toute une orientation différente.

C - Et entre l'artisan et le monde des Beaux-Arts.

On est parti un peu loin de la question mais ce qui était assez drôle, c'était de réaliser ça dans le lieu qui était dévoué à la sauvegarde de la tradition, c'est comme si on avait fait ça dans les locaux d'Aubusson !

**M - Justement est-ce que c'est comme si vous étiez dans les locaux d'Aubusson ou est-ce que c'est comme si vous aviez réalisé un travail dans les locaux du Musée des Arts et Traditions Populaires ?**

C - Je pense aux locaux d'Aubusson.

Il y a le même souci de perfection technique et de traditions séculaires.

B - A Aubusson, on ne nous aurait jamais laissé faire ! Je trouve qu'Aubusson, c'est une fausse tradition parce qu'ils ont fait une espèce de rétablissement en évoluant d'une certaine manière, mais pas techniquement. C'est vraiment la façade, on fait des dessins avec une nouvelle conception, mais on n'a pas évolué sur la tradition et sur la technique. Et puis je crois qu'on va découvrir que dans le monde entier, la tapisserie a été présente ; enfin certainement ce besoin de tisser, cette approche tactile des matériaux, ce besoin de les entrelacer, d'en faire quelque chose pour une fonction ou non. Je crois que c'est un besoin extrêmement profond et qui a du exister de tous temps et je crois qu'on a complètement perdu son essence en voulant parler de tradition.

**M - Ce qui m'a frappé dans le livre que vous avez rapporté (Tapis, tissage par Bert Flint), c'est que le tapis, objet utilitaire au départ porte aussi des motifs, des dessins symboliques, des messages. Il me semble que quand on regarde les tapis populaires, les tapis qui ont été faits en dehors des ateliers ou des Manufactures, il y a une espèce de liberté de motifs, une espèce de liberté d'invention.**

C - En voie d'extinction.

**M - Est-ce qu'une école comme celle des Arts Traditionnels rend compte de cette diversité ou bien est-ce qu'elle essaie de conserver des modèles ?**

C - Non, elle essaie de conserver une certaine perfection, des modèles en quelque sorte. Il y a deux choses qui coexistent ; ce souci du gouvernement de préserver une tradition très belle des outrages du tourisme, parce que l'artisanat traditionnel se dégrade pour des fins commerciales et puis parallèlement, il y a encore une tradition rurale vivante, mais pour combien de temps, ça on n'en sait rien.

B - Si on reste toujours avec les mêmes dessins, si on reste toujours avec la même technique, ça n'aura plus de raison d'être, ça ne vivra plus. Ça faisait partie du quotidien, ça ne

peut plus faire partie du quotidien, c'est de l'art du musée. Et puis je crois que les gens ont pris conscience que s'ils ne tiennent pas compte de leur tradition, ça va éclater. Enfin peut-être qu'il se passera autre chose, mais on va arriver à une espèce d'art international qui n'aura pas de sens parce qu'il n'aura plus d'ancrage.

M-P - On remarque déjà dans les peintures de certains d'entre eux beaucoup de parenté avec celles de l'Europe.

C - Pourtant il y a une influence hispanique très forte.

B - Et puis quelque chose de très significatif, c'est coupé, ils barrent en deux. Pour eux, c'est certainement l'Occident d'un côté, et de l'autre côté, l'identité de leur culture.

C - Oui, moi je l'ai remarqué aussi. Mais de toute façon, Fahrar en parle beaucoup dans son interview. Leur problème n'est pas différent du nôtre, il est plus évident parce qu'ils ont une tradition qui est encore vivante, alors que la nôtre est déjà presque toute entière au Musée des Arts et Traditions Populaires. Créer une école comme celle des Arts Traditionnels, c'est garder des vestiges mais ça ne les rend pas vivants, ça ne les réveille pas. Ça empêche d'oublier, c'est nécessaire, mais maintenant comment recréer un art vraiment vivant vraiment relié à la vie quotidienne des gens ?

B - Je crois que c'est possible par un échange, par une communication.

C - C'est possible, c'est sûrement ce que l'on cherche...

**M - Est-ce que les artistes sont mal dans leur peau ?**

B - oui, je pense qu'ils sont très mal dans leur peau, peut-être parce qu'ils sont hyper sensibles à ce qui se passe parce que en fait ils travaillent là-dessus, l'artisan, il y a quelque chose de concret quand même.

M-P - Et puis ils ont plus voyagé aussi.

C - Ils vont souvent faire leurs études en Espagne.

B - Oui, mais c'est tout le marché international de la peinture qui passe par l'Espagne, c'est toute l'école de Madrid.

M-P - Tandis que l'artisan lui en principe n'a jamais bougé. B - Si il bouge par le commerce, c'est-à-dire que lui il se bousille son artisanat de qualité par le commerce justement avec ces touristes qui viennent, en fait le tourisme c'est son moyen de gagner de l'argent mais c'est ça le danger et l'artiste est conscient de ça aussi, je crois et en même temps il se rend compte de ces choses là et l'artisan à un certain degré est conscient de ça aussi.

C - Mais l'artisan qui ouvre une boutique de tissage en France et qui fait des coussins il fait exactement la même chose que l'artisan marocain qui fait une couverture toute blanche avec juste une ou deux rayures travaillées.

M - Oui sauf peut-être qu'il n'y a pas eu un moment où les ateliers marocains ont fermé, là c'est quand même une autre génération.

B - C'est sûr que l'artisanat là-bas c'est vital.

**M - Est-ce que vous avez l'impression d'avoir volé quelque chose ?**

B - Non, pourquoi tu poses cette question ?

**M - Je la pose parce que si l'on prend l'art textile contemporain, un certain nombre d'artistes internationaux sont repartis de traditions qui n'étaient justement pas des traditions occidentales, mais orientales, islamiques, d'Amérique du Sud ou autres et j'ai l'impression qu'il y a un peu vol au sens strict. C'est dire qu'ils ont pris un langage, une technique, un matériau, une façon de traiter un matériau. Ils en ont fait souvent quelque**



Si un Paul Klee a pu se libérer du poids de la tradition classique européenne grâce en grande partie à un séjour en Tunisie, on aurait pu espérer qu'en Tunisie l'exemple de Paul Klee aurait à son tour libéré l'élite tunisienne d'une attitude paternaliste envers les traditions rurales. Il semble qu'il n'en soit rien. Au grand magasin d'Artisanat du centre de Tunis, des tapisseries réalisées avec presque la même technique que le kelim traditionnel, sont présentées comme «des œuvres de grands maîtres» exécutées par des artisans tunisiens. Quel mépris pour les artisans tunisiens passés de l'état de libres créateurs à celui de seigneurs de «grands maîtres». La virtuosité technique déployée par les artisans qui force l'admiration dans ces reproductions ne pourra jamais compenser le refoulement de l'élan créateur. L'imagination, la créativité, l'esprit d'initiative sont «les matières premières» les plus précieuses que possède un peuple. En se les réservant, la bourgeoisie internationale s'assure en même temps une domination dans tous les domaines.

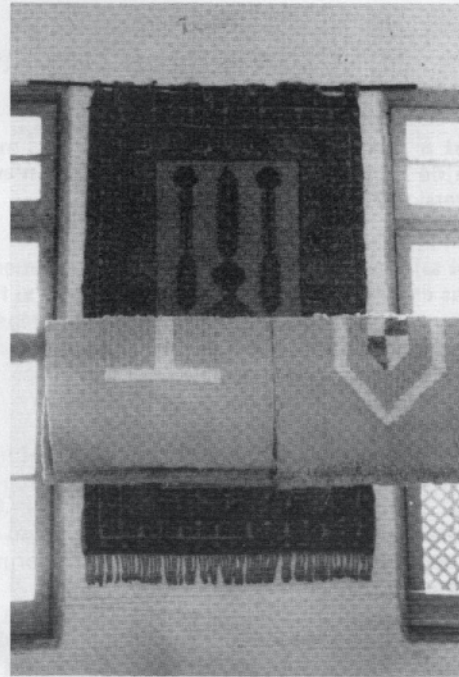
Par la publication de l'art rural maghrébin, la lutte séculaire des peuples d'Afrique du Nord trouvera enfin une dimension universelle. Il est en effet remarquable qu'à travers l'histoire, et en pleine Méditerranée, la résistance populaire maghrébine ait su repousser chaque fois l'établissement des civilisations de type élitistes. Quand elle n'a pu y réussir pleinement, elle les a adaptées à ses besoins égalitaires en tournant le dos aux aspects qui ne répondaient pas à son idéal. Toujours interprété comme une faiblesse par les historiens qui pensent en termes de puissance, ce refus fondamental de s'aliéner pourra ainsi devenir le titre de gloire des peuples de l'Afrique du Nord. La force des expressions visuelles y contribuera beaucoup, et les historiens de l'Art auront un rôle important à jouer pour révéler à un public national et international l'importance universelle des expressions populaires du Maghreb.

Dans les cultures rurales basées sur une collaboration avec la Nature plutôt que sur sa domination, la femme joue un rôle créateur par excellence grâce à sa plus grande réceptivité et ses expériences physiques plus clairement en relation avec le rythme cosmique. La tradition chinoise a toujours affirmé cette créativité.

Cette harmonie entre la créativité féminine et masculine est caractéristique de toutes les civilisations rurales pleinement épanouies.

Il faudra surtout se rendre compte que les véritables traditions rurales n'ont rien à voir avec ces expressions stéréotypées, folkloriques ou typiques, dans lesquelles la classe dominante a réussi à les figer dans tous les pays occidentaux. Les authentiques traditions rurales du Tiers-Monde n'ont pratiquement rien à voir non plus avec la présentation qu'en a fait jusqu'à présent l'ethnologie occidentale. D'ailleurs celle-ci est en pleine crise après l'échec du structuralisme qui n'arrive pas vraiment à se libérer d'une description statique alors que les civilisations non occidentales sont autant faites de transgressions et de dynamisme que la civilisation occidentale. Dans le Tiers-Monde cette vitalité des civilisations rurales doit être mise en relief de façon urgente. L'accumulation et la publication des produits de la culture populaire montreraient cette créativité dans de larges couches de la population et permettraient de faire face aux convictions élitistes importées d'Occident.

Comment maintenant se préparer à recevoir ce message visuel ? Il se rattache d'une manière générale à une vision de l'Univers et de vie propre aux civilisations rurales. Nous le voyons clairement dans les rites de tissage relevés au Maroc et en Algérie. Henri Basset a, par exemple, relevé «une analogie frappante entre la cérémonie de l'enlèvement du tapis et celle de la moisson» au point que dans les deux cérémonies on emploie «des formules identiques». Lorsqu'on enlève un tapis sur les métiers à Rabat, les femmes chantent : «Meurs, meurs, ô notre champ d'orge ; gloire à celui qui ne meurt pas ! Notre Seigneur te rendra la vie, après ta mort. Nos hommes te laboureront et nos bœufs te dépiqueront» (Hespéris 1922).



Dans les civilisations rurales l'image, la composition graphique et plastique sont les moyens populaires d'expression, alors que dans les civilisations à écriture alphabétique, elles ont été réservées à une activité spécialisée : la création artistique. L'art populaire est intégré à l'objet utilitaire et à travers lui à la vie quotidienne de toute une société. L'art «spécialisé» est le plus souvent un objet en soi qui, par sa rareté, est réservé à une classe privilégiée.

Celles-ci (les cultures populaires) sont déjà pratiquement asphyxiées en Europe occidentale par les cultures dites nationales et en réalité bourgeoises, mais elles sont encore vigoureuses dans beaucoup de pays du Tiers-Monde. Nous entendons donc par culture populaire, surtout les traditions rurales qui permettent au plus grand nombre de s'exprimer et que la bourgeoisie citadine n'admet pas dans «son école» quand l'industrialisation et l'exode rural oblige la bourgeoisie d'ouvrir petit à petit cette école aux autres classes sociales. L'absence ou le manque d'expression populaire en Europe occidentale a par contre pour corollaire une prise de conscience aiguë de son importance, ce dont le Tiers-Monde pourrait tirer profit.



«Tapis-tissages» Maroc par Bert Flint.



**chose de tout à fait autre, qui a une force propre ; mais il y a une espèce de rapt de leur part, est-ce que vous n'avez pas eu cette impression ?**

M-P - Oh !

B - Moi je ne sais pas, mais en rentrant, j'étais vachement marqué par là bas et ça a retenti dans ce que j'ai fait. J'ai fait une litho en rentrant et bien il me semble que c'est imprégné aussi du Maroc ; mais je n'ai pas du tout l'impression d'avoir volé quelque chose, j'ai ressenti quelque chose et je n'ai pas du tout l'intention de m'en servir si tu veux comme...

M-P - Comme base de travail.

B - Oui, c'est-à-dire avec le côté exotisme en fait de l'histoire, c'est-à-dire on va faire rentrer sur un marché quelque chose, par contre j'ai été marqué il me semble comme au Québec ça a pu me marquer. Mais là, il y a peut-être une façon d'avoir emporté un peu la couleur ou d'avoir emporté des formes parce qu'il y en a tellement, c'est tellement chargé.

M-P - Moi je n'ai vraiment pas été impressionnée. En fait je pense que je suis allée travailler vraiment, c'est une expérience sur place que j'ai faite et tout le côté visuel je l'ai pris dans mes photos, enfin j'ai essayé de le prendre dans mes photos.

B - Oui c'est vrai dans un sens, mais pourquoi parler de vol, Michel ?

M - Je voulais voir comment vous vous justifieriez

C - Nous on a apporté aussi notre envie de faire une tapisserie autre, on l'a déballée sur la place publique, on l'a partagée aussi.

**M - Quand on lit la biographie d'un certain nombre d'artistes contemporains, ils se justifient toujours, ils se sentent le besoin de se justifier ou d'utiliser cet élément comme publicité : Mr untel a passé deux ans en Amérique du Sud, Madame untel a passé trois ans aux Indes, a fait des études d'ethnographie sur... Il y a toujours cette espèce de référence au textile étranger, à son utilisation. Mais dans le cas des céramistes, c'est un peu la même chose.**

C - La référence à des traditions séculaires et bien éprouvées, c'est ça mais il y en a ici aussi, je ne vois pas pourquoi.

B - Quand on est allé chez l'artisan, on lui a demandé si on pouvait lui acheter des serpillères parce que on trouvait ça formidable qu'il les tisse à la main ou des couvertures parce qu'on trouvait ça beau or en fait on peut dire qu'on emporte les choses puisqu'on les achète mais en fait maintenant on les a comme pièces.

M-P - Comme souvenirs ?

B - Comme souvenirs ou bon, c'est un peu le côté touriste dans un certain sens, mais en même temps c'est un peu rapporter le soleil de l'histoire mais ce n'est pas l'utiliser.

M-P - Mais ça ne nous a pas influencé.

B - Mais j'ai pas dit influencer. Ce que je veux dire, c'est que ça a été fort comme impression. Ce n'est pas une influence non plus enfin dans le dessin, je ne crois pas. Si tu veux, ça peut peut-être être un révélateur. Je t'ai dit tout à l'heure que dans les dessins que je faisais tout le temps il y a un côté peut-être oriental, on me l'a déjà dit plusieurs fois.

M-P - Mais tu as déjà analysé, ça vient de quoi ça ?

B - Je ne sais pas.

C - On en avait parlé l'autre jour, je crois qu'on a recherché là-bas tout un côté poétique ou coloré, c'est une dimension poétique qui est plus facile à voir qu'ici, on l'a aussi en nous, simplement on était très content de la voir dans les rues.

B - Oui, moi c'est peut-être qu'elle nous permet de la réaliser ici aussi cette confrontation, comme eux ça leur permet de se

réaliser, cette confrontation en fin de compte c'est l'échange.

C - D'ailleurs il y a eu l'épisode tu te souviens des petites images c'est les images populaires très colorées avec des dessins naïfs.

C'est des images du Coran et moi, ça m'avait beaucoup fascinée et dans la rue j'en avais acheté à un vendeur ambulant et les gens ont ça chez eux comme on a ici une image de Ste Thérèse ou une vierge de Lourdes après j'ai demandé à Mustapha le soir au dîner de nous expliquer ce que ça voulait dire et au début il était assez réticent, enfin «quelle idée de s'intéresser à des trucs pareils» et puis en parlant en discutant tout d'un coup il a vu tout l'intérêt de ces images et comme ça pouvait nous parler à nous, je crois qu'il a vu à travers nous comme ça pouvait être amusant et suggestif ces petites images colorées sur le mur. C'est un exemple, mais je crois qu'il y a tout un côté dans la vie quotidienne qui est, je dirais bien «féérique» pourquoi pas ?

B - De toutes façons c'est bien eux qui ont parlé du tapis volant je ne pense pas que ce soit européen. Ils travaillent beaucoup l'imagination en dessin tout ça, ça amène à une pensée qui est liée à la religion, enfin ils s'échappent en fait d'une réalité quotidienne.

C - Oui, il y a un sens du merveilleux qui est beaucoup plus fort qu'ici il n'y a pas que ça évidemment, on y allait très peu de temps, mais on sait très bien qu'il existe aussi l'oppression, l'exploitation, comme ici d'ailleurs.

B - Oui regarde comme tout est chargé là-bas. Sous Louis XIV, où tout a été chargé partout, tu avais ce côté. Partout on en mettait et ça s'accordait en fait dans un style, eux ça s'accorde vachement bien en fin de compte mais partout c'est très très chargé.

C - C'est très décoré mais l'architecture est très légère.

B - Oui mais ça passe très bien de toutes façon quand tu regardes il y a un luxe des choses.

C - Ne serait-ce que dans l'hôtel le matin le personnel venait attacher des cages avec des serins qui chantaient pendant qu'on prenait le petit déjeuner bon je suis sûre que même au Hilton à Paris on ne met pas des cages avec des oiseaux chanteurs.

B - Oui c'est là où on se rend compte qu'on est peut-être assez éloigné de la nature pour dire les choses parce que les fruits qu'on trouve dehors, le marché, ça se perd de plus en plus, la notion des animaux ou, on n'a plus cette approche par différents stades de celui qui a vraiment côtoyé la nature.

C - Ils n'ont pas les impératifs d'une civilisation industrielle où il faut être rentable et se dépêcher, seulement ils en ont les revers aussi parce que la misère et l'exploitation, tout ça ça existe aussi.

**M - Tu parles de luxe de sensualité, d'une décoration à profusion, est-ce qu'elle est réservée traditionnellement et encore à l'heure actuelle à une classe sociale ?**

**Tu parlais de Louis XIV tout à l'heure effectivement il y a un style mais c'est un style très localisé, je veux dire qui n'est pas partagé.**

B - C'est tellement présent là-bas, dès que tu rentres dans la médina tout est surchargé.

**M- J'emploie le terme luxe non pas au sens de richesse mais profusion.**

B - On était vachement surpris quand on pouvait voir une maison la porte ouverte par rapport à ces façades blanches de torchis, à l'intérieur ça avait l'air d'être très travaillé. Ils sont pauvres pour la plupart ou ils donnent cette impression.





Aussi Dieu les a préservés du malheur de ce jour ; il a donné de l'éclat à leurs fronts et les a comblés de joie.

Pour prise de leur constance, il leur a donné le paradis des vêtements de soie.

Ils s'y reposent accoudés sur les divans ; ils n'y éprouveront ni la chaleur du soleil, ni les rigueurs du froid.

Des arbres avoisinants les couvriront de leur ombrage, et leurs fruits s'abaisseront pour être cueillis sans peine.

On fera circuler parmi eux des vases d'argent et des coupes en cristal.

En cristal semblable à l'argent, et qu'ils feront remplir à leur gré.

Ils s'y désaltèreront avec des coupes remplies de boisson mêlée de gingembre.

Dans une fontaine du paradis nommé Selsebil. Ils seront servis à la ronde par des enfants d'une éternelle jeunesse ; en les voyant, tu les prendras pour des perles défilées.

Si tu voyais cela, tu verrais un séjour de délices à un royaume étendu.

Ils seront revêtus d'habits de satin vert et de brocart, ornés de bracelets d'argent. Leur Seigneur leur fera boire une boisson pure.

Sourate LXXVI

Ceux qui craignent la majesté de Dieu auront deux jardins. Ornés de bosquets

Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous ?

Dans chacun d'eux jailliront deux fontaines.

Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous ?

Dans chacun d'eux croîtront deux espèces de fruits.

Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous ?

Ils s'étendront sur des tapis brochés de soie et bordés d'or ; les fruits des deux jardins seront rapprochés, aisés à cueillir.

Lequel des bienfaits de Dieu nierez-vous ?

Sourate LV

Sans la crainte que tous les hommes ne deviennent un seul peuple d'infidèles, nous aurions donné à ceux qui ne croient point en Dieu, des toits d'argent à leurs maisons, et des escaliers en argent pour y monter ;

Et des portes d'argent et des dièges pour qu'ils s'y reposent à leur aise ;

Et des ornements en or. Tout ceci n'est qu'une jouissance passagère de leur vie, car la vie future, ton Seigneur la réserve aux pieux.

Sourate XLIII

Voici le tableau du paradis qui a été promis aux hommes pieux : des fleuves d'eau qui ne se gâte jamais, des fleuves de lait dont le goût ne s'altèrera jamais, des fleuves de vin doux à boire, des fleuves de miel pur, toutes sortes de fruits, et le pardon des péchés.

Sourate XLVII



## OU IL EST QUESTION DE SUITE A DONNER ET DE BIEN D'AUTRES CHOSES ENCORE...

M-P - Donc ça rentre dans la tradition.

B - Je ne sais pas, parce que quand tu sors tu es en dehors et tu as le côté plus européen et tu as quand même des décors très chargés.

M-P - Mais si on fait une comparaison par exemple avec les tomettes au sol dans les maisons provençales. En Provence toutes les maisons ont des tomettes par terre. Tu peux dire c'est merveilleux, c'est un luxe, mais en fait c'est traditionnel. Chez eux, c'est pareil pour la décoration.

C - Mais aussi ce qu'on pourrait dire, c'est que là-bas le luxe dans les familles pauvres, c'est le tapis parce que quelque chose qu'on peut travailler pendant des mois et des mois, qui est ornementé à foison. C'est le meuble, c'est le vêtement, c'est le lit, c'est la salle de séjour, c'est la tenture murale et c'est le plafond.

**M - Pour que cette expérience ait des prolongements sur place, comment comptez-vous faire ? Est-ce que vous auriez envie de prolonger l'expérience ou inversement en confrontant les étudiants marocains à ce qui peut se faire ici ?**

B - On s'est senti je crois très responsable. Je l'ai senti personnellement et je l'ai senti chez toi mais il y a eu à la fois Mustapha, Malika et Fuzia qui attendaient beaucoup de ça, peut-être plus que nous à la limite parce qu'il y a une question d'âge aussi et puis il y a tout l'avenir. Nous on est allé là bas plus dégagés. Cette intervention pouvait se faire là ou autre part. Ce qui a été fait, je crois qu'il ne faut pas que ça s'arrête là parce que les étudiants et même les européens qui étaient là-bas ont eu le souci que ça continue.

B - Il faut que ça tourne, il faut que ça soit présenté, il faut qu'il y ait des échanges et que ça se reproduise ici peut être.

C - Ça serait bien qu'il y ait une réciproque à Paris sous une forme ou une autre, à Paris ou bien en province, enfin en France.

**M - Dites-moi quel est votre sentiment sur le rôle d'un conseiller culturel ?**

B - Ils ne pensaient certainement pas que ça allait se passer comme ça. Ils pensaient peut-être à la limite à la promenade et à quelque chose de très scolaire.

M-P - Ça ne s'est pas passé comme ça, mais il a été très heureux de la façon dont ça s'est passé, que l'initiative ne vienne pas de lui, qu'elle vienne de nous.

B - Ça je crois que ça a été formidable parce que en fait ça leur plaisait beaucoup que ça se passe comme ça aussi.

C - Mais ils ne savaient pas trop je crois d'abord ce qu'est la tapisserie. C'est ça qui a été bien finalement c'est que personne n'a mis de bâton dans les roues et puisqu'on voulait faire quelque chose ils ont facilité - là-dessus Fahrar a été vraiment bien, il a ouvert l'atelier d'ébénisterie, il a été nous chercher tout le matériel dont on avait besoin, le centre culturel a augmenté les crédits, ils ont vraiment favorisé l'échange au maximum.

B - On peut se demander si on a réussi l'échange ?

C - Oui, je pourrais dire que je pense que c'est réussi dans la limite de ce type d'échange parce qu'il y a une tapisserie de réalisée, réalisée avec tout le monde, avec des gens très différents... et puis parce que ça a entraîné une série de discussions entre nous sur la réalisation de la tapisserie et plus largement sur la tapisserie elle-même, sur les artistes qui étaient présents et sur l'artisanat au Maroc.

B - Et toi, Marie-Paule ?

M-P - Moi je suis sceptique parce que... si c'était uniquement le but d'aller tisser une tapisserie au Maroc, c'était pas tellement

utile, on pouvait déplacer déjà des tapisseries tissées et au cours d'une exposition discuter. Alors là l'avenir répondra dans la mesure où il y aura une suite ou non de la part des marocains.

C - Oui, ça c'est vrai aussi.

B - Moi je pense quand même que ça a été réussi pendant le temps de l'échange lui-même.

M-P - On pouvait espérer plus que ça, plus qu'un flash.

C - Moi, je n'espérais pas plus. Je trouve même que ça a débordé ce que j'en attendais dans la mesure où il y a eu à la fin toutes ces interviews et ces discussions avec le directeur de l'école des Arts Traditionnels, Fahrar et avec aussi les Lambert, et les peintres marocains.

B - Ou autour.

M-P - Et toi, t'en penses quoi ?

B - Je crois que dans un échange il y a un problème d'associer l'identité de chacun à une réalité culturelle. Je crois qu'on voulait vraiment faire quelque chose au départ, bon c'est surtout ça qui primait et puis aussi on s'est trouvé là-bas, et il y avait toute une culture qui avait déjà des prolongements dans la tradition, dans la tradition islamique et espagnole enfin, il y avait eu un brassage avec l'Espagne. C'était certainement intéressant de se confronter et de confronter notre culture par rapport à la culture qu'on allait trouver et de réaliser quelque chose sur place dans un délai très court. Alors en définitive je pense que c'est réussi sur un certain plan.

M-P - Sur le plan matériel.

C - Oui, c'est vrai que tout le monde y a participé, c'est-à-dire que c'était pas une idée importée de France et que tout a été inventé sur place, avec les gens qui étaient là et toutes les étapes ont été discutées au fur et à mesure et réalisées vraiment avec tout le monde, avec l'artisan de la Médina comme avec les étudiants des Beaux Arts.

M-P - Mais alors, non, si tu veux, ça la ramène à un plan «excellente animation».

B - Oui, mais c'est ça en fait.

C - C'est ça ?

B - Il ne fallait pas que quelqu'un prime en fait. Ce qu'il y avait de formidable, c'est que l'artisan ou quelqu'un qui n'avait jamais fait de tapisserie tout le monde s'y est mis. Il n'y avait plus de problème de langage, tout le monde a travaillé sur la pièce et je crois que c'est ça l'échange avant tout. Il y a un résultat, ce n'est pas qu'une animation non plus.

M-P - Il faut une suite maintenant.

M-P - Mais qu'est-ce qu'on va en sortir en fait de ça, c'est ça le problème.

C - Moi je pense quand même que ça peut changer d'autres choses par exemple vis à vis de Mustapha et Malika. Ils ne vont plus du tout appréhender la tapisserie ou les arts décoratifs de la même manière qu'avant je crois.

B - Ils ne sont plus isolés, disons que ça peut faire partie des choses réussies dans l'histoire.

Mais en fait dans tout cela, ce qui compte, c'est plutôt ce qui s'est passé, c'est-à-dire que les gens ont communiqué, la façon dont ils ont communiqué. Ce que l'on a fait est peut être très secondaire mais je crois que c'était extrêmement important de l'avoir fait. A cause de ça, peut-être, par la suite d'autres pourront faire d'autres choses. L'œuvre par elle-même elle va rester, le tout c'est de la faire bouger normalement ça devrait être présenté dans différents centres culturels dans différentes villes, des centres culturels ou autre part, ça serait encore mieux, que ça ne reste pas dans les centres culturels français, parce que ça serait dommage.



Il n'y avait pas longtemps qu'il était assis dans la boutique, quand il vit passer un crieur avec un tapis sur le bras d'environ six pieds en carré, qui le criait à trente bourses à l'enchère. Il appela le crieur, et il demanda à voir le tapis, qui lui parut d'un prix exorbitant, non seulement pour sa petitesse, mais même pour sa qualité. Quand il eut bien examiné le tapis, il dit au crieur qu'il ne comprenait pas comment un tapis de pied si petit et de si peu d'apparence était mis à un prix si haut.

Le crieur, qui prenait le prince Houssain pour un marchand, lui dit pour réponse : « Seigneur, si ce prix vous paraît excessif, votre étonnement sera beaucoup plus grand quand vous saurez que j'ai ordre de le faire monter jusqu'à quarante bourses, et de ne le livrer qu'à celui qui en comptera la somme. - Il faut donc, reprit le prince Houssain, qu'il soit précieux par quelque endroit qui ne m'est pas connu. - Vous l'avez deviné, Seigneur, répartit le crieur, et vous en conviendrez quand vous saurez qu'en s'asseyant sur ce tapis, aussitôt on est transporté avec le tapis où l'on souhaite d'aller, et l'on s'y trouve presque dans le moment sans que l'on soit arrêté par aucun obstacle.

Les Mille et Une Nuits Tome III  
Edition Garnier  
Traduction Galland





## INTERVIEW DE MONSIEUR FARHAR

Directeur de l'École Nationale des Arts Traditionnels de Tetouan

**N - Où en êtes-vous par rapport à la tradition ?**

F - Je suis le directeur d'un centre qui a pour but de conserver l'origine de l'art arabe.

Le but de cette école est la conservation.

Son but est de promouvoir en art la personnalité marocaine, de s'inspirer des origines de notre société

Dans ce stage vous vous inspirez ici de l'environnement artistique et national, de ce qui vous intéresse dedans.

**N - Et les autres, les stagiaires d'autres pays ?**

**Il y a deux artisanats pour vous, je crois ?**

F - Pour nous, nous devons garder l'exactitude de l'art marocain dans l'exécution, la matière et la forme. Ce sont trois éléments très importants que nous devons garder.

Il y a quatorze ateliers dans cette école. Le Maroc peut créer dans le futur différents centres comme celui-ci pour sauvegarder les expressions diverses de l'art marocain. Ici on s'occupe spécialement de la culture nationale et de l'influence de l'Andalousie.

C'est la seule école de ce genre qui existe au Maroc, on pense en créer d'autres.

**N - Vous êtes très attaché à la tradition hispanique ?**

F - L'art arabe s'est manifesté en Andalousie. Quand il est retourné au XV<sup>ème</sup> siècle au Maroc, il a retrouvé sa personnalité au Maroc.

**N - Au point de vue brassage de culture, c'est très beau.**

F - Bien sûr. Grâce à l'effort de conservation de cette école on peut voir les objets dans leur état réel. Vous pouvez voir sur le marché, l'évolution, la transformation. Dans ce centre les choses sont conservées avec exactitude.

**N - Comment voyez-vous les deux : tradition et expression contemporaine ?**

F - La tradition est toujours le point de départ de l'expression contemporaine. Nous les contemporains, nous faisons des recherches, nous voyons ce dont on a besoin dans l'ensemble.

**N - Nous avons vu la restauration dans l'école, mais dans le quotidien nous avons l'impression qu'il y a aussi un renouveau ?**

F - Ce n'est pas notre but. Le nôtre est d'étudier les pièces historiques et de les exécuter selon les méthodes traditionnelles pour arriver à un objet nouveau. Nous voulons que la nouvelle pièce serve pour les recherches des artistes et des architectes. Mais les objets restent comme ils sont.

**N - Si vous faites une pièce maintenant, vous la faites avec autant d'exactitude, mais en même temps elle est moderne ?**

F - On ne la transforme pas.

**N - Dans ce cadre que pensez-vous d'un échange comme celui-ci ?**

**S'agit-il d'un stage ou d'un échange ?**

F - D'un échange. Pour moi, il me semble que dans la conception que vous avez de la tapisserie vous avez observé différentes manières de faire, vous avez vu différents ateliers. Vous pouvez vous inspirer de l'ensemble pour prendre ce dont vous avez besoin pour votre travail, pour de nouvelles créations. Pour nous, c'est la même chose, je pense à l'échange technique, à nos artistes qui n'ont pas travaillé les tapisseries à la manière européenne.

**N - Vous pensez à l'échange avec les étudiants de Casablanca ?**

F - Je ne pense pas «Casablanca» ou «Tetouan» mais marocain dans l'ensemble.

**N - Mais par région, il y a certaines traditions, certaines différences ?**

F - Oui il y a des différences entre les différentes régions.

**N - Sur le plan artistique et régional, comment l'échange est-il ressenti ?**

F - Dans ce centre, ce qui est extraordinaire c'est qu'on peut étudier toutes les richesses artistiques du Maroc. Tout est rassemblé dans un bâtiment.

**N - Comment voyez-vous l'avenir de la pièce qui a été réalisée ? Est-ce un passage, une œuvre d'exposition ?**

F - Pour moi, c'est une œuvre d'exposition, une pièce très importante. On peut constater comment une texture contemporaine a pu s'inspirer de formes classiques pour arriver à une synthèse.

**N - Elle s'adapte assez à la région : le patio andalou, une des formes de son architecture.**

F - Vous avez utilisé la conception architecturale des lieux. Vous ne pouvez pas connaître à fond cette conception, si vous aviez eu plus de temps, vous auriez pu étudier davantage de formes techniques.

**N - Notre souci commun, c'était de faire quelque chose lié à l'architecture mais sans imposer une optique européenne d'architecture. Dans le jeu de l'échange on a introduit l'arc roman, sans gêner les autres stagiaires. Nous avons trouvé une liaison.**

F - L'artisan, lui, a toute liberté d'expression. Pour vous, vous avez déjà une tradition, une formation.

**N - Notre souci était de ne pas apporter des matériaux venant de France et de trouver tout sur place.**

**C'est un stage qui s'inspire de la Tradition et qui ne veut pas imposer.**

F - Vous avez utilisé la technique occidentale et l'inspiration locale. Peut-être que dans votre expression il y aura tout autre chose qui viendra. Il y a d'autres formes, d'autres dessins qui peuvent vous intéresser, l'échange peut continuer.

Il y a deux manières d'échanger entre la culture occidentale et la culture marocaine. Et aussi entre la culture traditionnelle et la conception actuelle contemporaine. On voit que c'est la même chose qu'au quinzième siècle.

Le directeur du Musée des Arts et Traditions Populaires français nous a rendu visite ici, au Maroc, et nous a parlé de ce musée. Ce grand musée manifeste très clairement que la France aussi a vu que c'était très important de conserver la culture régionale, la personnalité d'un pays.

**N - Si on ferme cette école, que se passe-t-il ?**

F - Demain il n'y aura pas de culture originale, pas de personnalité, pas d'originalité.

**N - Et puis plus personne pour restaurer.**

**Quelle différence vous faites entre artiste et artisan ?**

F - Pour moi, l'artisan, c'est l'homme qui connaît son métier, qui connaît déjà le métier traditionnel, qui sait tisser les formes, qui le fait à la perfection. Mais l'artiste pour moi, c'est







l'homme de la création, celui qui fait quelque chose de nouveau, qui écrit maintenant une forme nouvelle. L'artiste a un petit côté artisan, pour faire de belles poésies, il faut savoir écrire.

**N - Et quand il y a œuvre collective ?**

F - C'est l'ensemble qui effectue une recherche.

**N - Et les maîtresses de tapis, que vont-elles retirer de ce stage?**

F - Rien. Elles ont des lois : ça se fait comme ça. Elles ont automatisé le rythme des formes et de l'exécution. Elles ne sont pas formées pour la création.

**N - L'artisan qui participe à l'échange a envie de créer pourtant ?**

F - Il a son métier, il a des lois, mais il a travaillé avec vous.

**N - Après la projection des diapos et du film sur les Gobelins, il a dit qu'il en était capable. Est-ce uniquement l'automatisme ou autre chose ?**

F - Il travaille de manière traditionnelle, c'est un héritage, tout est fait. L'artisan suit.

**N - Depuis qu'il est tout petit, il a traîné, il a vu, observé. Les maîtresses de tapis ont appris, lui n'a pas eu d'initiation. Y-a-t-il des artisans qui créent ?**

F - Il y a une différence entre artisanat et artisans. Un bijou contemporain fait par un artisan avec des éléments contemporains ne suit pas l'art traditionnel.

**N - Quand vous faites de la peinture, vous faites autre chose et vous pensez à la tradition ? C'est le souci des peintres ici, ils cherchent à montrer autre chose.**

F - La langue plastique contemporaine à la manière du tableau, est un langage occidental, mais avec ce langage occidental on parle une autre problématique, la vie nationale ou culturelle.

**N - Oui, mais il y a plusieurs courants. Pour nous, pour approfondir vos traditions, il est intéressant de connaître ces mouvements.**

F - La manière de mes tableaux est occidentale, mais au fond du tableau, l'inspiration est locale, c'est la manière dont on vit.

**N - Et les courants de peinture ?**

F - Les courants d'art plastique au Maroc ? La plupart des peintres utilisent des rythmes occidentaux, mais le fond du tableau, c'est notre lumière, les formes qui nous entourent.

**N - Ils recherchent leur identité ?**

F - Il y a une spontanéité psychologique nécessaire dans le tableau. Ce n'est pas le tableau documentaire. Quel souci d'arriver à la personnalité marocaine. Il n'y a pas de grand sentiment national ici, mais un souci. Les peintres n'y sont pas encore arrivés.

**N - Est-ce que ça aide ou empêche la communication ?**

F - Dans un échange, on prend ce dont on a besoin.

Dans ce stage il y a une grande différence entre le groupe de Casa et celui de Tetouan. Ils n'ont pas la même formation en tapisserie. Ceux de Casa connaissent la tapisserie à l'occidentale et ceux de Tetouan non.

**N - Le choc psychologique est totalement différent.**

**Quelles sont vos impressions par rapport aux élèves de Tetouan?**

F - Pour les élèves des Beaux-Arts de Tetouan, leur culture est celle de l'école parce que à l'extérieur il n'y a rien. C'est l'ambiance de l'école. Il n'y a aucun contact extérieur à l'école.

**N - Vous souhaitez le contraire pour eux ?**

F - Bien sûr.

**N - Une vie culturelle à l'extérieur ? Vous souhaitez échanger en sens contraire ?**

**L'apport, vous le voyez comment ?**

F - Moi personnellement, ma technique de peintre je l'ai rapporté de l'occident. Ce dont j'ai besoin on le trouve chez vous. Ça vous intéresse ou non de l'utiliser, voilà.

**N - Chacun est libre de choisir comme il l'entend.**

Je peux trouver chez vous expression ou rythmes...

**N - Après ce stage, pensez-vous ouvrir un atelier comme à l'école des Beaux-Arts ?**

F - Je ne suis pas responsable des Beaux-Arts, mais je le souhaite. Ce qu'il faut, c'est des cadres pour la tapisserie aux Beaux-Arts.

**N - Quand les étudiants vont à l'étranger, est-ce seulement la technique occidentale qui passe ?**

F - Nous avons 20.000 étudiants à l'étranger, la technique occidentale est très importante, les cadres manquent ici. Cette école est spécialement faite pour conserver notre raison d'être.

**N - Et la fonction de l'artiste dans la société ?**

F - C'est très difficile. L'artiste s'exprime avec un langage contemporain.

**N - Quel est son rôle ?**

F - Il a une place honorable.

**N - Il n'est pas encore très intégré ?**

F - Le Maroc, c'est un pays de croisements culturels. Nous avons pour moitié, une grande masse de gens de culture européenne et pour une autre moitié, des gens de culture traditionnelle.

**N - Seffaj nous a dit qu'il y a des cultures très différentes ici, un brassage. C'est le pays arabe le plus ouvert aux échanges.**

F - Je constate ici un intérêt extraordinaire pour le domaine artistique et plastique. A Rabat, toute l'université est passée à l'exposition et je n'ai rapporté aucun tableau.

**N - La notion d'artiste n'est pas très vieille. Si on pense à Velasquez et Rubens, à leur position par rapport à la cour : l'un était considéré comme un grand seigneur, l'autre comme un artisan. Ils avaient une position très différente.**

F - L'art et l'art mineur.

**N - Et ici ?**

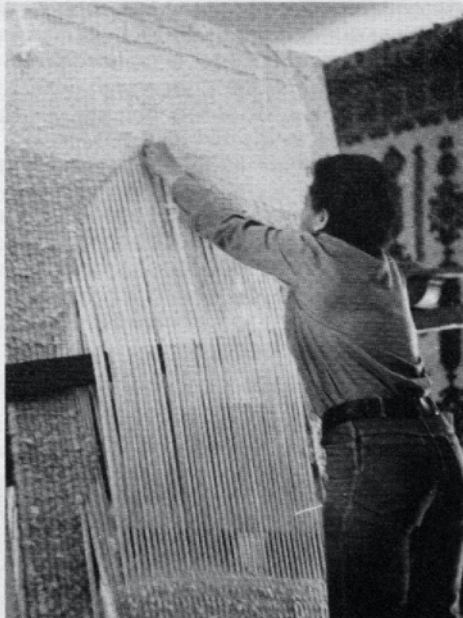
F - L'art traditionnel joue un rôle très spécial ici.

**N - Par exemple pour l'ameublement. On faisait appel depuis des siècles à des artisans pour les meubles, mais il y a eu des maîtres renommés avec des élèves.**

F - Le copiste comme le peintre abstrait connaît la forme de l'ensemble le rythme de l'ensemble, il n'est qu'une petite parcelle de ce monde d'abstraction.

Chacun vit dans le rythme collectif et fait une petite variation dans le rythme. Comme ce plateau de cuivre, celle vieille pièce fait partie d'un ensemble. Même dans l'art plastique, je suis sûr qu'il n'existe pas d'individualité dans la création. C'est un ensemble, chacun engage l'ensemble.





## Interview de Malika El Moureddine

Etudiante aux Beaux-Arts de Casablanca

**B - Vous trois qui veniez de Casablanca, vous aviez déjà une formation en tapisserie, grâce à la section de tapisserie des Beaux-Arts, où vous aviez travaillé avec Madame Hafid qui est polonaise. Vous connaissiez aussi les tapis et les tissages traditionnels, quelle a été votre impression à la suite de cet échange ?**

M - La tapisserie, c'est très différent du tapis marocain, bien que la matière soit la même. La tapisserie, ce sont des recherches, une création, ce n'est pas comme le tissage. Pour faire des couvertures, on est limité ; par contre, avec la tapisserie, on peut jouer avec la matière, trouver la forme.

**B - Qu'attendais-tu de cet échange ?**

M - Que chacun fasse ce qu'il veut, que ce soit un travail collectif mais que chacun puisse exprimer quelque chose. Après on pouvait réunir les créations de chacun.

**B - Tu aurais préféré ?**

M - Oui, c'était réussi, mais çà, c'est mon idée du travail collectif.

Je connais bien le métier, c'était bien pour moi. Même les élèves de Tetouan qui ne connaissaient pas la tapisserie et qui au début ont hésité à travailler, ont trouvé cela merveilleux.

**B - Et la forme architecturale qui a été réalisée, qu'en penses-tu ?**

M - Ce qui était réussi, c'était d'avoir fait des arcs romans et arabes, çà montrait la relation entre nous.

**B - Comment la tapisserie est-elle comprise à Casablanca ?**

M - C'est un art comme la peinture, ils voient dans la tapisserie des formes très différentes de celles du tapis, c'est une expression plus libre.

**B - Et toi, pourquoi as-tu choisi la section tapisserie ?**

M - J'aime bien et je suis douée. Je peux créer quelque chose, on est plus libre, il y a beaucoup de matières.

**B - A ton avis, à Tetouan, est-ce que les participants de l'échange vont faire des tapisseries ?**

M - Oui.

**B - Comment vois-tu les prolongements de ce stage ?**

M - J'aimerais participer à un autre échange, ça fait beaucoup avancer. Je souhaite un autre échange au Maroc. Je pense que la pièce faite à Tetouan doit faire le tour du Maroc. C'est le Centre culturel qui s'en occupe. S'il y a des gens que ça intéresse, ils peuvent la faire venir ailleurs qu'au centre culturel. Il y a des galeries, il y a des artistes qui ont su qu'il y avait cet échange et qui aimeraient bien voir des photos.

**B - Qu'est ce qui t'a paru important ?**

M - On travaillait beaucoup pour respecter les délais. Tout le monde donnait son avis.

**B - Et les maîtresses de tapis ?**

M - Elles ont vu que c'était très différent de ce qu'elles faisaient d'habitude. Elles pensaient au départ qu'on allait faire comme elles. C'était le contraire, elles étaient étonnées. Elles aimaient bien. Tout le monde était très satisfait.

**B - C'est la première fois que vous travaillez ensemble sur une même pièce ?**

M - Non, on travaille comme ça aussi à l'école. Les élèves de l'école des Beaux-Arts connaissent bien la tapisserie, le tapis marocain. Ils vont être curieux de savoir comment s'est passé le stage, comment ça a été réalisé. Dans la section tapisserie, on est quatre, on a fait la deuxième année parce qu'on aimait bien la tapisserie. Et moi je continuerai la tapisserie même si je fais autre chose par ailleurs.



## INTERVIEW DE MONSIEUR SARGHINI

Directeur de l'École des Beaux-Arts de TETOUAN

**N - Qu'attendiez-vous de cet échange pour vos étudiants ?**

**L -** C'est une expérience. Les étudiants connaissent la tapisserie traditionnelle, mais ne saisissent pas l'importance de l'évolution de la tapisserie qui suit la plastique contemporaine. L'artiste aujourd'hui cherche de nouveaux moyens et en vient à utiliser la laine, matériau très traditionnel.

On peut arriver à une expérience plastique en mariant la ligne, la forme la couleur, le mouvement dans l'espace.

Les étudiants dans ce stage, après beaucoup d'hésitation, se trouvent très satisfaits de cette nouvelle expérience. Ils ont dépassé leur inhibition devant cette nouvelle technique et ont pu s'intégrer facilement dans une atmosphère amicale. Après avoir vu leur travail de très près, je considère que le but espéré de cet échange a été largement dépassé.

Il faut prendre les éléments de notre authenticité et aborder de nouvelles expressions plastiques.

**N - Et par rapport à ce que nous faisons ici ?**

**L -** Même en travaillant dans un sens collectif c'est une liberté de l'expression individuelle. Elle reste l'axe principal.

Dans la tapisserie traditionnelle on suit la maquette.

Le résultat de ce stage dans un temps très court si l'on fait une comparaison avec les dimensions de l'œuvre est satisfaisant. Il y a eu un esprit de collaboration, des échanges d'idées, une œuvre commune. Cette liberté dans le travail a abouti à une maquette qui est d'inspiration marocaine. L'idée est prise de l'architecture marocaine et je crois que nos amis les artistes français ont tiré beaucoup de profit durant ce stage étant donné qu'ils travaillent dans une école des Arts et Traditions populaires marocaine et qui a su garder l'esprit et la forme de l'art marocain.

J'espère que dans l'avenir on pourra présenter le résultat de ce qu'à été le stage. Nous attendons avec impatience le montage de la maquette qui restera dans cette école comme le symbole de collaboration entre les artistes qui ont participé à ce stage.

**N - Comment prévoyez-vous cette continuité ?**

**L -** Les moyens seront modestes. Nous suivrons ce que les élèves ont pu faire dans une période très courte et continuerons dans la même ligne en demandant de temps en temps des conseils. Par exemple à l'aide de projection des diapositives, de revues spécialisées, de films sur la technique, et dans l'avenir il est possible de prévoir une bourse de spécialisation pour un ou deux des étudiants.

C'est une technique à intégrer dans la section décorative de l'école. Cette technique permet d'envisager son intégration dans l'architecture. Ça peut être un des ateliers d'art appliqué intégré dans le programme de l'école.

**N - Dans quelle mesure pensez-vous que ce stage peut changer la manière de voir et de faire de l'artisanat traditionnel ?**

**L -** S'il y a un trait d'union entre les arts traditionnels et la tapisserie conçue dans le sens de la plastique contemporaine, on peut le fixer dans les matériaux et la technique des nœuds. Mais je ne crois pas que cette nouvelle technique puisse être un danger. Elle ne peut pas supplanter la tapisserie traditionnelle. Le tapis marocain est le résultat d'un travail collectif. La réalisation d'une maquette suit des lois précises. La conception esthétique est très fixée tandis que dans la tapisserie moderne je considère qu'en employant les mêmes matériaux de base, la laine et le nœud, l'œuvre est le résultat de la création individuelle.

Il y a une liberté individuelle.





## INTERVIEW DE MONSIEUR DULIEU

Service culturel de l'Ambassade de France

Responsable du Centre d'Echanges et de Recherches dans la  
Création Artistique

En 1972, le CERCA a été fondé pour recenser les réalisations et les productions artistiques dans tous les domaines et chargé de diffuser cette production au sein des centres culturels français et marocains.

**N - Vous voyez l'échange idéal comment?**

**D -** Obtenir la participation motivée des marocains et qu'elle permette de prendre le relais de notre action au Maroc. Dans le cas de votre expérience, il serait intéressant que l'école des Arts Traditionnels de Tetouan soit à même de poursuivre une expérience de ce genre dans ce domaine et dans d'autres: peinture, marquetterie...

**N -** Il aurait été intéressant d'avoir un plafond de ce genre pour la tapisserie (moucharabien).

Il y a un échange possible d'artisanats plurivalents. Ici les cadres ont été faits sur place et les broches ont été aussi réalisées sur place.

**N -** Dans ce qu'on a entrepris, vous nous situez comment par rapport à la société?

**D -** D'abord accepter de venir au Maroc dans ces conditions, de mettre en route une opération sans en connaître de façon détaillée la finalité déjà cet effort de vous adapter à une situation pour certains n'est pas normale, correspond parfaitement à ce qu'on peut attendre d'un artiste. Non pas une vie marginale, mais avec les éléments concrets dont on dispose, on peut arriver à des choses intéressantes. Qu'il n'y ait pas au départ le rejet de ce qui peut exister comme pas compatible.

**N -** Vous nous situez comme artistes.

**D -** J'ai fait les beaux-arts, dans la section architecture. J'essaie de rendre compatible la philosophie qui dit que l'artiste doit être intégré totalement dans la société.

**N -** Comment peut-on vivre en étant artiste actuellement?

**D -** C'est extrêmement difficile tant que la mentalité n'a pas changé, que les principes de fonctionnement n'ont pas changé. Les artistes sont indispensables à la vie de tous les jours. On a besoin d'eux au même titre que le docteur, l'épicier. C'est difficile tant qu'on considère l'artiste comme quelqu'un d'à part. C'est une erreur fondamentale de mettre en place des structures qui favorisent la société actuelle, pourquoi pas instituer un bac de peinture, à propos de la licence d'arts plastiques. Il faut voir le résultat. Il est désastreux de séparer le technicien de l'artiste, l'artisan de l'artiste.

**N -** A propos de cet échange, on observe que des gens qui n'avaient jamais fait de tapisserie accrochent très bien.

**D -** La première qualité que j'apprécie chez un individu, c'est la polyvalence.

Il était merveilleux là de commencer par acheter les laines vous-mêmes. On m'a donné dix coups de téléphone avant votre arrivée pour savoir ce qu'il fallait acheter, mais c'était impensable d'acheter sans connaître votre projet et que nous soyez là.

A titre officiel et personnel, je vous remercie d'avoir accepté de venir et de tenter cette expérience qui au départ apparaissait informelle et floue et d'avoir essayé quelque chose.

Je suis persuadé que cette expérience sera suivie et qu'il y aura un relais. Il faut tenter d'autres expériences sur le même principe.



**N -** De notre côté aussi, c'est un enrichissement à tous les niveaux, sur le plan de la réalisation, de l'échange entre deux cultures.

C'est une approche du Maroc exceptionnelle.

**D -** Sur le plan de la réalisation, on va voir quelque chose. Pour les participants, c'est important.

**N -** Une réalisation permet de s'expliquer. C'est très passionnant d'entrer dans l'univers d'un artiste, mais ce n'est pas le rôle d'une animation.

**D -** Votre venue coïncide avec une période particulière ici. Le Maroc va avoir à faire une chose: perpétuer la tradition qui est menacée.

L'artisanat est un phénomène social (on vous demande un tapis assorti au canapé ou alors un tapis de Rabat...).

Le Maroc va avoir à choisir entre une évolution intelligente, ou un retranchement vers l'authenticité et là pas de solution. L'expérience que vous avez faite est dans le vif du sujet.

**N -** De notre côté on vit ça aussi. Ce n'est pas un problème spécifique au Maroc, mais c'est moins dramatique en France.

**D -** Il y a un phénomène de reconversion ici dramatique. Il faut trouver une solution pour permettre aux gens de vivre honorablement.



## INTERVIEW DE MADAME LAMBERT (Tanger)

Artiste peintre. Crée des bijoux et des tapisseries.

**N - Quelles sont vos impressions sur le stage ?**

L - J'ai regretté de ne pas participer beaucoup plus. C'est difficile pour moi. J'ai regretté de ne pas avoir été avertie plus tôt. Il y a des personnes qui n'ont pas osé s'y lancer directement dans le stage or j'ai toujours poussé les personnes à se lancer. Si on en a envie, on peut tout faire.

**N - Il faut penser aux deux aspects. Tout a été réalisé en un temps très court, mais le cheminement de l'échange a été assez long et c'est passé par différentes personnes. Nous sommes intervenus très tard et avant, nous ne nous sommes rencontrés qu'une ou deux fois. C'était prévu pour plus de personnes, il était difficile de prendre une position déterminante, l'approche a été assez longue. Nous avons essayé de tout faire sur place pour être dans le même bain ; pour ne pas apporter une culture et l'imposer.**

L - C'aurait été un autre thème parce que c'est un problème de travailler ensemble sur quelque chose et c'est là l'intérêt. Ça touche tous ceux qui sont vraiment intéressés par le tissage.

**N - Il faudrait que maintenant il y ait une exposition, que ce qui a été fait tourne. Une exposition autour de cet échange.**

L - Pour ici, c'est important. Vous avez touché des gens qui sont déjà préparés à ça : ils sont habitués au tissage dans le pays et puis il y a les étudiants des Beaux-Arts.

Je parle des européens à qui le tissage fait peur. Ils croient à la nécessité du stage en Europe. Si les gens ne veulent pas aller dans la medina, se mettre derrière un métier, c'est qu'ils ne veulent pas vraiment le faire.

**N - Ce qui est intéressant, c'est ce que ce stage va pouvoir provoquer, quelle continuité il y aura.**

L - Moi les gens m'intéressent au moment où ils s'accrochent à quelque chose. Peut-être que votre stage les aurait débloqués.

**N - Maintenant qu'ils ont fait cette expérience, ils peuvent peut-être le faire.**

**C'est la suite qui nous importe.**

L - Nous avons préparé le terrain en faisant des expositions. Les européens disent : « Ah ! oui, ça nous avons déjà vu » ; le marocain, lui, ça lui ouvre pas mal d'horizons : « Moi, j'ai le même métier, j'ai travaillé de la même manière, mais j'ai pas pensé ça. Et il va s'y mettre, c'est peut être une initiation d'abord et puis il pourra par lui-même.

C'est nécessaire que vous veniez de l'extérieur, c'est plus facile. Moi je travaille seule. J'ai fait une exposition à Vevey pour voir où j'en étais.

**N - C'est un problème de communication. C'est intéressant de voir comment on peut l'expliquer. Dans votre cas, votre point de vue par rapport à la façon dont vous pouvez communiquer avec les gens d'ici et nous rencontrer.**

**Ce qui est important, c'est votre impact en parlant de ce que vous allez faire.**

L - Ce qui peut venir pour après, ça fait boule de neige. Rien n'empêche que ça se reproduise, par exemple que le petit noyau de gens intéressés reprennent ou d'autres.

**N - Qu'est-ce que vous avez ressenti en visitant le stage ?**

L - J'ai trouvé bien qu'en une semaine on réalise une si grande pièce. Je suis contre l'ouvrage de dames. Je voudrais que d'autres voient ce qui a été réalisé. J'aurais aimé que ceux qui étaient intéressés voient ça.

**N - Vous vous considérez comme artiste ou artisan ?**

L - Je fais un travail d'artisan mais je me considère comme artiste. L'artisan fait le même modèle pendant des années et des années, l'artiste est celui qui innove, trouve des idées.

**N - Et par rapport au Maroc ?**

L - Ce que je fais rentre dans la manière de l'artiste, mais on m'achète un truc parce que c'est artisanal. Il y a très peu d'artisans artistes ici. L'artisan fait toujours ce qu'on lui a dit de faire. Il y a un manque artistique. C'est la faute du tourisme. C'est nous qui l'avons tué.

Dans le fond, je ne cherche pas à vendre, je cherche à montrer dans un métier d'ici plus ou moins primitif une possibilité autre que ce qui est fait dans le pays. C'est tout ce qui m'intéresse au départ.

**N - La notion de l'artiste ici est récente.**

L - Ici il se cantonne dans des choses très faciles, la peinture, pas dans l'artisanat où il faut apprendre le métier. C'est dur. Il y en a un dans le cuir, il est allé à l'extérieur, il est rentré avec les idées d'Europe, il veut changer quelque chose.

**N - Il y a des peintres marocains très forts.**

L - Des gens partis à l'extérieur et qui sont revenus avec des idées nouvelles.

**N - Ils vont faire basculer la valeur des choses ?**

L - Certainement. En ce moment ils sont imbibés de culture européenne. C'est dommage.

**N - Comment êtes-vous venue à la tapisserie ?**

**- C'est toujours lié à une certaine conception de l'artisanat.**

L - J'ai voulu toucher à tout. J'ai essayé la céramique, mais je manque de place et je n'ai pas de four. La peinture, c'est aussi pour moi un dérivatif à tout ce que je fais à côté. C'est toujours pour moi en fait.

Dans mon idée je ne crois plus à la peinture. Beaucoup sont peintres. Je ne comprend pas pourquoi. La peinture, je la fais pour moi, mais je n'y crois pas vraiment.

Je crois beaucoup plus à l'artisanat, à quelque chose fait de ses mains. Je me retourne vers le bijou parce qu'il faut toute une vie pour arriver à la perfection. Je me retourne vers l'artisanat parce que j'estime que c'est tout un métier.

**N - Dans quelle mesure le fait de vivre au Maroc vous a donné l'envie de tisser ?**

L - J'avais envie de faire quelque chose de propre au pays, bijoux ou tissage. J'aimerais toucher à tout. La sculpture, dans le tissage. Le tissage d'ici, c'était simple. J'ai eu la possibilité en autodidacte d'un accès à un métier.

Je déteste être influencée par quelqu'un. Je préfère partir de zéro, sans rien connaître, c'était le cas dans le tissage. Ce qui me plaisait, c'était de partir comme ça, sans métier, de rien. Si j'avais suivi un stage en Europe, je n'aurais peut-être pas fait ça. Pour les bijoux, c'est la même chose. J'ai seulement demandé pour la soudure. Ça vous ouvre beaucoup plus, vous n'avez pas de tabou, vous essayez tout.

**Quelles sont vos aspirations dans votre œuvre ?**

L - Quand je la fais, j'ai envie de la faire, j'essaie d'aller jusqu'à son aboutissement. Quand on a fait quelque chose, après on s'en détache. Au début c'était figuratif et puis je me suis détachée, vers 1958-1960. Je travaille beaucoup plus d'imagination. J'ai des envies, des idées de couleur, des impressions, dans le bijou aussi.



### Rencontre Tapisserie - Tetouan 1978

#### Participants :

Jaidi ABDESLAM - Ecole des Arts Traditionnels Tetouan

Fatima BERKANI - Ecole des Beaux-Arts Tetouan

Mustapha BIMICH - Ecole des Beaux-Arts Casablanca

Zhor ELOUDRI - Ecole des Beaux-Arts Tetouan

Malika EL MOUREDDINE - Ecole des Beaux-Arts Casablanca

Bernard FORTIN - Licier Paris

Raray HAOUARI - Ecole des Beaux-Arts Tetouan

Cherifa JALAL - Ecole des Beaux-Arts Casablanca

Marie-Claude LAMBERT - Artiste Tanger

Chantal MOYA - Licière Paris

Mohamed MISLIDI - Artisan Tetouan

Mahdia MUFFAK - Ecole des Beaux-Arts Tetouan

Martine RENOUE - Centre culturel français Tetouan

Marie-Paule RIPOCHE - Licière Arras

Mehdi SARGHINI - Ecole des Beaux-Arts Tetouan

Edith TAZI - Artiste peintre Tetouan

Les maîtresses de tapis de l'Ecole Nationale des Arts Traditionnels

L'atelier d'ébénisterie de l'Ecole Nationale des Arts Traditionnels de Tetouan

Nous remercions tout spécialement

Monsieur Fahrar, directeur de l'Ecole Nationale des Arts Traditionnels de Tetouan, pour son accueil et son aide constante pendant la durée de l'échange, ainsi que

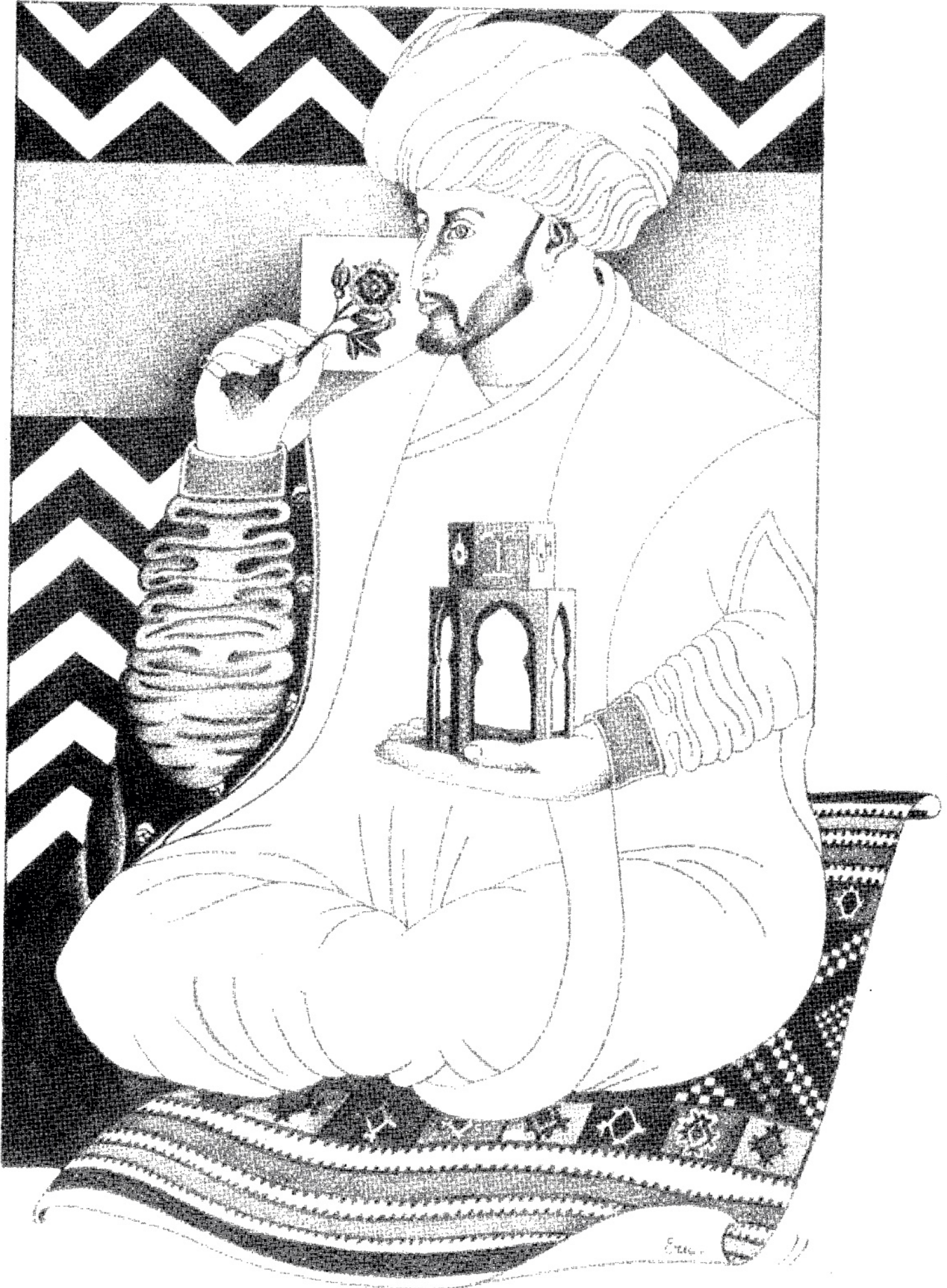
Monsieur Sarghini, directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Tetouan,

Monsieur Dulieu, responsable du service culturel de l'Ambassade de France à Casablanca,

Monsieur Ehretrant, responsable du service culturel français à Tetouan,

sans qui cette expérience n'aurait pas été possible et qui ont largement contribué à sa bonne marche et tous ceux, visiteurs et amis, qui nous ont manifesté leur intérêt et ont contribué à élargir les échanges.







## Tapissierie contemporaine et valeurs tactiles



Le choix des documents photographiques est de mr F. Vanbelle

L'exposition intitulée «Les Mains Regardent» (1) qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou durant le mois de décembre 1977 et à laquelle nous avons collaboré, donne l'occasion au Comité de Rédaction de «Driadi» de nous interroger sur la nature des rapports que peut entretenir la tapissierie contemporaine avec la tactilité telle que nous la concevons et l'appliquons dans la pédagogie d'initiation aux arts plastiques (2).

Avant de donner toutes indications nécessaires sur la pratique de la tactilité, nous nous proposons d'exposer le cheminement de notre initiation à la problématique de la tapissierie contemporaine. En effet l'appréciation des formes et des matériaux appliquée notamment à la pratique et à la découverte des arts plastiques à partir des travaux réalisés tant avec les aveugles que les clairvoyants représente une approche nouvelle.

Nous invitons le lecteur à suivre les étapes du cheminement de notre initiation à l'art du tissier afin qu'il puisse plus aisément nous communiquer son point de vue. Le dialogue que nous instaurons ici n'a de raison d'être que s'il se poursuit par des échanges avec les tissiers sensibilisés aux différentes formes que peut revêtir la tactilité dans leur activité créatrice.

La pratique des expositions, bien que souvent statique, se révèle indispensable pour collecter une information suffisamment étendue sur la variété du travail du tissier. Nous avons notamment visité :

- L'exposition «Rétrospective de la tapissierie» qui s'est tenue au Palais des Congrès à Paris en janvier 1977
- La huitième biennale internationale de la tapissierie au Musée cantonal des Beaux Arts de Lausanne de 1977
- L'exposition de tissage contemporain organisée à la Bibliothèque Forney d'octobre 1977 à janvier 1978
- L'exposition présentée à la Cité internationale des arts à Paris en juin 1978

Fréquemment nous sommes retournés aux Gobelins, au château d'Angers et au Centre de création artisanale (rue du Bac) à Paris.

La visite des ateliers et surtout les entretiens avec les artistes créateurs (3) nous paraissent plus attachants ; ils furent limités par la période des vacances, mais nous souhaitons les reprendre à la faveur de cette publication.

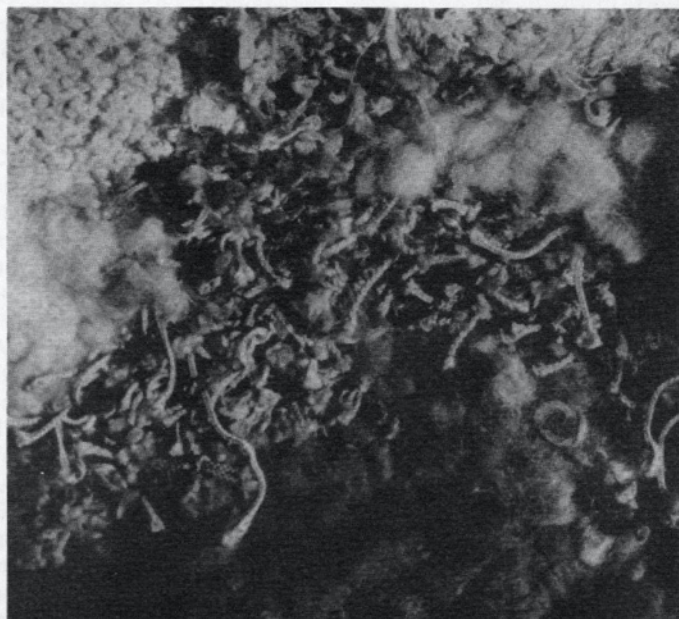
Une recherche bibliographique centrée volontairement sur la tapissierie contemporaine fournit une étude synoptique de la production actuelle et laisse entrevoir les lignes de force qui

sous-tendent le devenir de la tapissierie expérimentale. Cette forme de documentation ne peut se substituer totalement aux contacts humains irremplaçables dans leur vécu. Les impératifs de la pratique offrent la faculté de déterminer la résistance du matériau ainsi que le champ des combinaisons possibles liées à la technique.

En examinant le secteur recherche de la tapissierie contemporaine au cours de ces dernières années, nous avons trouvé une activité en mutation, en quête d'un devenir, à la découverte de voies nouvelles.

S'en tenir à une telle constatation ne serait pas faire preuve d'une grande originalité, car au sein de cette orientation existent plusieurs tendances qui recouvrent des questions multiples. D'une manière générale, la tapissierie contemporaine tend à se libérer de la tutelle de la peinture pour se rapprocher de la sculpture ; elle s'annexe quelques territoires aux frontières des textiles et s'empare à l'opposé de matériaux encore inusités.

Nous pouvons, de l'extérieur, attribuer à ce secteur de création une définition statique qui risque de lui être un carcan». Partant du fait de l'usage et en nous référant au classique



Lucie Meyer Lichen Photo F. Vanbelle



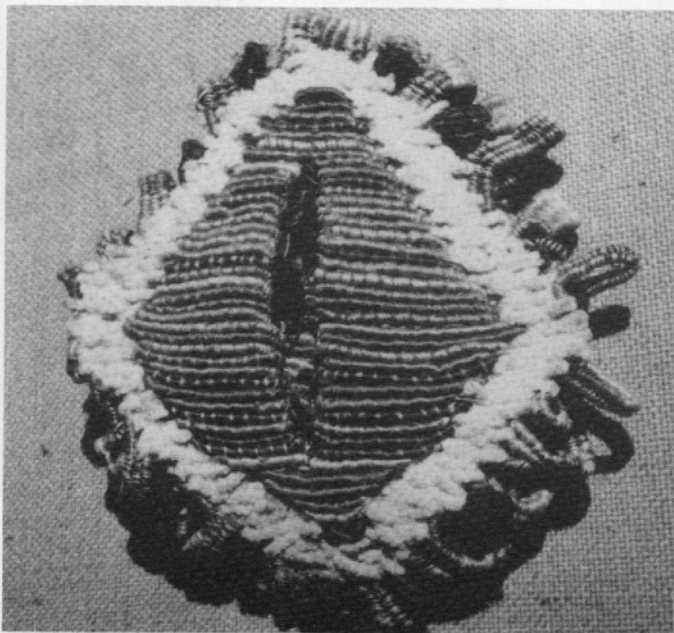
ouvrage «Tapisserie, principes d'analyse scientifique» (4) nous constatons que la tapisserie peut émigrer de l'espace mural au mobilier usuel pour finalement épouser par l'intermédiaire du vêtement les mouvements du corps humain.

«Les pièces de tapisserie servent à revêtir les murs, plus rarement le sol, à garnir les meubles civils ou liturgiques, tels que les sièges, les lits, les tables (voir antependia, rétables, dosserets de stalles), ou à constituer des vêtements ou des accessoires de vêtements, tels que ceintures, sacs, etc» (5)

En élargissant ses modes de participation à un environnement vécu, la tapisserie par la variété de ses formes offre à la tactilité des ressources insoupçonnées. La conquête d'un espace tridimensionnel, la sollicitation de modes de perception non traditionnels, l'incitation à une participation plus affective, plurisensorielle sont des tendances de la tapisserie contemporaine qui présentent des affinités évidentes avec la tactilité. Les modes de création témoignent de la part des artistes d'un souci toujours plus grand d'autonomie et de liberté. Créer dans un climat de liberté implique une lutte pour se faire reconnaître et se situer dans le devenir de la création artistique. Le dilemme artiste-artisan n'est pas un simple discours théorique mais il détermine le choix du sujet, des techniques, des matériaux et finalement toute la vie créative du lissier.

Walter Gropius dans son manifeste insiste sur la dualité de la maîtrise technique et de l'illumination créatrice : «Il n'y a pas de différence de nature entre l'artiste et l'artisan. L'artiste n'est qu'un artisan inspiré. Il est de rares instants, des instants de lumière où, par delà sa volonté et par la grâce du ciel, l'œuvre de ses mains devient art. Mais tout artiste doit nécessairement posséder une compétence technique. C'est là qu'est la vraie source de l'imagination créatrice...» (6)

Quand les moyens et les structures nécessaires sont accordées au lissier, n'est-ce pas finalement l'œuvre créée qui apporte les arguments utiles à la résolution du dilemme ?



Eliane Martin-Delbard Mini-textile Photo C. Vanbelle

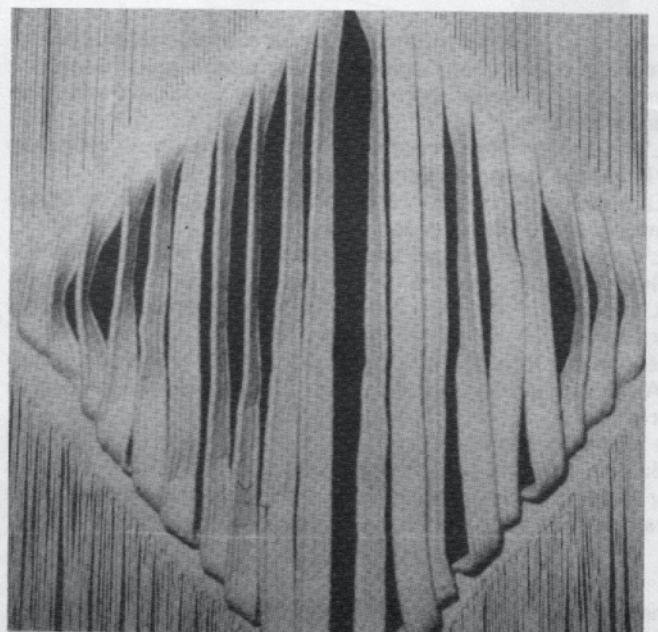
Il faut aussi envisager pour la tapisserie contemporaine l'indispensable adéquation de toute œuvre d'art à la demande du public. Celui-ci semble préoccupé par le souci de la fête, la recherche d'un art total, plurisensoriel, faisant appel aux multiples sources de sensations ; il souhaite un retour à la nature, il veut retrouver ses racines vivantes, notamment par le recours à des référents corporels ouvrant des chemins à la tactilité.

A partir des expériences contemporaines, nous proposons du tissage expérimental une définition personnelle et extensive, elle assimile à la tapisserie toute œuvre ayant pour support à un moment donné de sa réalisation la trame confectionnée par le lissier.

Nous nous demandons dans quelle mesure une activité artistique qui se situe essentiellement dans l'espace vécu et affectif ne pourrait recourir plus systématiquement aux valeurs tactiles telles que nous les décrivons ? Les valeurs tactiles que nous retenons sont concrètes et non suggérées, de ce fait elles ne peuvent être transmises uniquement par la vision comme les valeurs tactiles de la peinture instaurées en méthode d'analyse de la composition picturale par Bernhard Berenson.

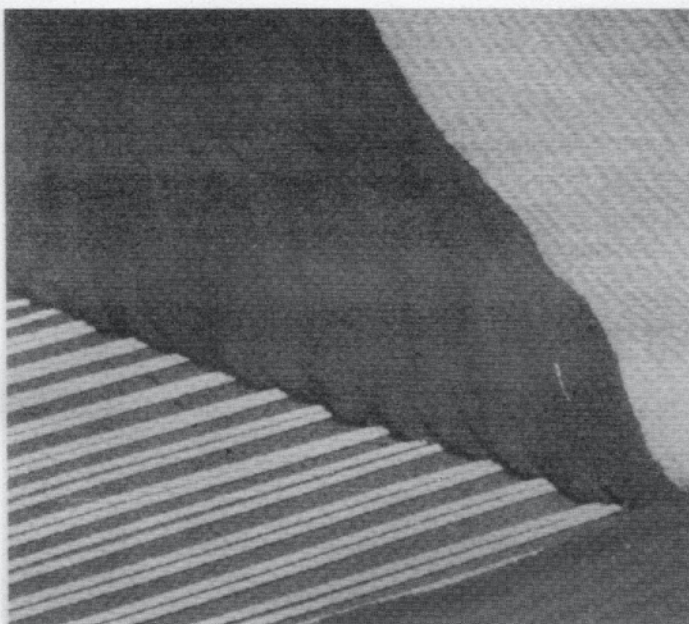
Nous ne nions pas l'existence d'une dialectique entre valeurs tactiles concrètes et valeurs tactiles suggérées, c'est-à-dire perçues à distance, mais il faut alors parler d'un «toucher-vue» qui possède ses lois propres. Ce mode de toucher à distance et suggéré est fréquemment utilisé dans la tapisserie contemporaine, il échappe à nos préoccupations actuelles. Le toucher est le sens primitif de la vie, celui des qualités affectives, des occasions de participations intimes avec la matière et l'environnement.

La vision, par opposition, serait le sens de l'intellect, de l'imaginaire, de la naissance du signe et de la distanciation ; bien entendu la vision possède toutes ces qualités de même que la faculté d'acquiescer une prodigieuse quantité d'informations, mais elle ne les détient pas exclusivement.

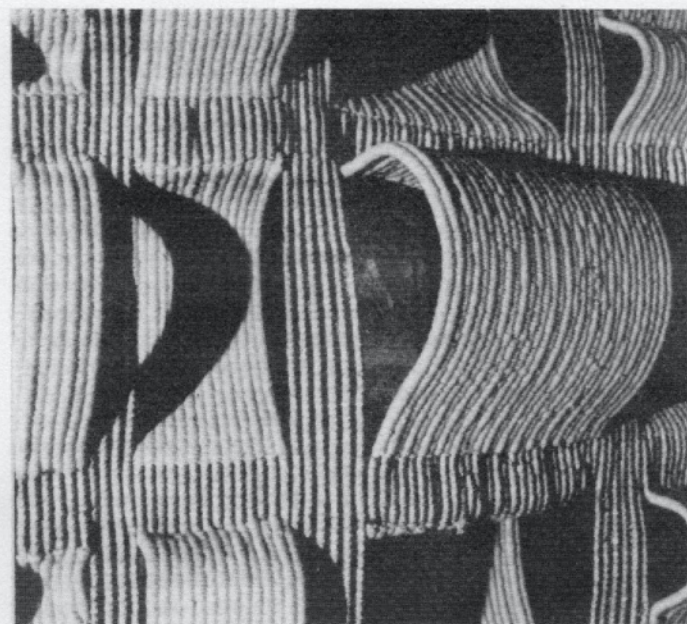


Sonia Kedros Tapisserie Photo C. Vanbelle





Sonia Kedros Tapisserie Photo C. Vanbelle



Françoise Galle Tapisserie Photo C. Vanbelle

Le toucher n'est pas seulement le fait de notre maturation en rapport avec le climat socio-culturel qui ne lui attribue que peu d'importance. Il est à l'origine de la vie, des premières expériences de l'enfant et il peut se révéler être le support d'une intelligence et d'un imaginaire purement tactiles si l'on veut bien l'éduquer en conséquence.

L'expérience des aveugles nous permet de constater que les formulations les plus abstraites de la pensée peuvent être traduites de l'écriture visuelle en écriture tactile. L'alphabet Braille permet par convention la pratique des langues étrangères de même que l'accès aux formules mathématiques les plus abstraites.

Rappelons que le toucher véhicule des données thermiques, «de la résistance des matériaux», des volumes non figurés, du mouvement participatif. Il est source d'appréciations irremplaçables que nous retrouvons à tous les niveaux des arts tactiles, tels que rugueux-lisse (travaux de David Katz, 1925), glissant (travaux de Stevens et Harris, 1962), douceur relative (travaux de Binns, 1927), chaleur relative etc etc. Son usage entraîne des contingences issues de sa spécificité.

Nous avons coutume de recourir à une conception intensive du toucher qui cultive la richesse des impressions locales, notamment au niveau de la main ; c'est déjà un toucher actif exploratoire qui est complété par une conception plus large, s'étendant à la tactilo-kinesthésie et qui englobe le bras tout entier pour comprendre finalement l'ensemble de la perception du corps dans l'espace.

A un concept restreint du toucher actif correspond le tact proprement dit, reposant sur des sensations essentiellement localisées à la pulpe des doigts et des orteils. Bien que très limité sur le plan de l'investigation spatiale, cet aspect le plus simple du toucher, qui ne peut être dissocié d'un minimum de déplacement, est souvent méconnu. Il est pourtant la source d'appréciations irremplaçables. A un second niveau interviennent des informations venues des terminaisons nerveuses des ligaments, muscles et peau des membres, spécialement des membres supérieurs.

Alors s'ouvre le champ de la tactilo-kinesthésie, qui permet d'agir sur les objets par l'intermédiaire des manipulations et d'accéder à la troisième dimension, c'est-à-dire au domaine de l'haptique, défini par Revesz en 1949 (7) ou encore de la stéréognosie.

Participant à la fois de ces deux concepts, mais plus proches à notre avis du stade du toucher élémentaire, se situent les conduites de palpation qui ouvrent les portes d'un nouveau royaume aux richesses insoupçonnées.

Au concept de tactilo-kinesthésie succède celui du toucher généralisé s'appliquant au corps dans son ensemble. Ce concept englobe l'activité motrice et coenesthésique liée à la conscience de soi intégrée sous l'appellation de schéma corporel qui, pour Head (8), «réalise dans une construction active, constamment remaniée, des données actuelles et du passé la synthèse dynamique qui fournit à nos actes comme à nos perceptions le cadre spatial de référence où ils prennent leur signification».

Cette nouvelle conduite à partir d'un «toucher extensif» bénéficie des possibilités liées à chacun des deux stades précédents ; elle permet l'éducation gestuelle stylisée, un mode d'appréciation intériorisé et vécu des représentations du corps humain donné par la sculpture de même qu'une approche limitée de la danse, au moins en ce qui concerne ses figures statiques.

A la fois connaissance de soi et de l'environnement, ce toucher extensif permet, à la faveur de la production si abondante et variée des arts contemporains, de découvrir des voies nouvelles d'appréciation esthétique. C'est ce qui a été tenté par exemple à l'exposition *Feel It* qui a eu lieu en mars-avril 1969 à New-York. Le premier étage, œuvre des architectes-ensembliers suédois Gustave Glason et Eric Garlin, était destiné à faire participer le spectateur de tout son être, pour l'arracher à l'automatisme, à la monotonie, au regard superficiel, qui sont souvent le tissu de notre vie quotidienne. Aucun ordre de sensation n'était absent, mais une prépondérance était donnée aux sensations kinesthésiques afin d'apporter l'élément de «vécu».



Tout art de participation pose le problème de l'intégrité des œuvres d'art offertes à des visiteurs plus ou moins expérimentés. La conservation de ces œuvres résulte bien évidemment de l'usage et de la participation à l'opposé d'une politique de « vitrine ». Nous apprécions ces impératifs à leur valeur pour les connaître depuis plusieurs années, tant auprès des musées tactiles tels que les musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles ou encore à l'exposition « Les Mains Regardent » au Centre Georges Pompidou. Ni la représentation des œuvres, l'aménagement de leur accès, ni les questions relatives à la conservation proprement dite n'ont posé de problèmes insurmontables. Il suffit d'intégrer ces données dans un continuum d'éléments interdépendants qui comprend le choix des matériaux, leur mode d'assemblage et de présentation, la façon de les aborder tactilement et les possibilités de restauration.

Quant à la création et à la présentation d'œuvres tactiles, il nous paraît nécessaire d'attirer l'attention sur le fait que le toucher se prête mal à l'investigation dans le sens de la verticalité, telle qu'elle est offerte par les grandes tentures murales.

La difficulté est de deux ordres : d'une part l'étendue ne peut dépasser celle de l'espace brachial d'autre part le toucher étant un sens réaliste, il est difficile de percevoir par son intermédiaire un relief conçu dans ses rapports intrinsèques et sa signification dans un plan qui ne soit pas horizontal.

En revanche le toucher se prête volontiers à une exploration horizontale dans le cadre de l'espace brachial et ce mode de présentation est susceptible de faire découvrir toutes sortes de narrations ou de contes tactiles aux parcours riches et complexes. Déjà dans le *Mercur* de France du 16 février 1918, Guillaume Apollinaire annonce la naissance d'un nouveau venu dans le domaine des beaux arts : l'art tactile, qu'il a imaginé et illustré dans un conte et dont il attribue la première réalisation à Clifford Williams. Avec Marinetti, nous passons du visionnaire au théoricien et du réalisateur des premières tables tactiles. C'est en janvier 1921 que Marinetti, entraîné par un futurisme novateur et débordant de vitalité, publie dans la revue *Comœdia* le « tactilisme », manifeste futuriste où il se déclare l'instaurateur de cette nouvelle discipline. Il la situe immédiatement dans le domaine de l'affectivité. L'initiation qu'il propose est graduelle et représente une véritable éducation du toucher en tant que sens artistique.

D'une manière générale en matière de tactilité, tous les matériaux contendants ou les éclats de verre associant effets lumineux et reliefs sont mal venus pour la délectation tactile. Des éléments trop agressifs déclenchent par ailleurs une réaction de rejet.

Le toucher, contrairement à la vue, nécessite des incitations soit hédonistiques soit cognitives. Nous pouvons concevoir à titre didactique l'illustration du processus de floraison d'une plante en présentant les graines en petits sacs, la plante en herbe (tissage) et le stade de la récolte (petites meules). Ce genre d'expérience est susceptible d'allier la vue, le toucher et l'olfaction à partir des propriétés des matériaux employés ou des fixateurs.

Les structures en frises apportent un compromis vis à vis des structures verticales à condition d'en limiter la hauteur. Nous pouvons les concevoir de largeur variable comportant ou non des pénétrables illustrant un conte ou un projet défini.

Les structures par double trame, avec plis et bourrelets appar-

tiennent à des techniques de fabrication plus anciennes, elles développent à l'œil comme au toucher le sens du mystère et de l'exploration.

Les structures en manchons utilisées par les sculpteurs modernes allient le sens du relief et le plaisir de la découverte si l'espace interne est lui-même meublé de divers reliefs.

Les structures en œuf, notamment pour enfant, apportent des stimulations tactiles variées par l'intermédiaire de matériaux et de reliefs choisis, auxquels peuvent être associés chaleur et mouvement.

A ces structures en œuf peuvent être rapprochées les pénétrables, telles que « les tapisseries-habitacles » de Bankowski.

Les structures pédestres comprennent des dénivellations, des inclinaisons, le choix des matériaux offrant « des praticables » où la plante du pied peut se mouvoir activement et avec allégresse.

Nous pourrions sans obstacle insurmontable concevoir des claviers et des damiers de matériaux tissés et sonorisés de façon à réaliser une composition tactile et musicale.

Nous souhaitons que cette première approche du rôle que peut jouer la tactilité dans le tissage expérimental soulève des échos qui nous permettent de mener des études techniques approfondies en collaboration avec les lissiers intéressés.

Nous ne sous-estimons pas l'étendue des problèmes posés, mais nous tenons à préciser que l'approche tactilo-visuelle d'une œuvre pluri-sensorielle peut être facilitée par différentes méthodes :

- l'effet de surprise que constitue la présentation de nouvelles œuvres d'art inusitées, capables de retenir un moment l'attention du spectateur
- une éducation progressive des perceptions tactiles du spectateur associées au plaisir de la découverte et d'une participation toujours plus active.

Ce dernier mode d'approche est le seul qui puisse apporter à l'usage de bons résultats.

François VANBELLE - Chargé de Recherche C. N. R. S.  
(Institut d'Esthétique et des Sciences de l'art)  
64, rue de la Fontaine  
92220 BAGNEUX Tél : 735.16.89

- (1) Cette exposition est itinérante depuis janvier 1978 en France (Bordeaux, Marseille, Menton etc) et à l'étranger (Bruxelles: Musées royaux d'art et d'histoire. Palais du Cinquanteaire)
- (2) Vanbelle (F) : *Revue d'Esthétique*. Paris, Klincksieck 1972. N° 4 p 455-463 « Existe-t-il une forme de vie esthétique accessible au toucher ? »
- (3) Nous remercions les lissiers rencontrés et notamment Sonia Kedros pour son active participation.
- (4) *Tapisserie, principes d'analyse scientifique* : Ministère des Affaires Culturelles. Paris, Imprimerie Nationale 1971.
- (5) *Ibid* p 9
- (6) Catalogue de l'exposition dédiée au Bauhaus Paris, 1969, p13
- (7) Revesz (G) : *Psychology and art for the Blind*. Londres, Longmann's 1950. Traduction française de H.A. Wolff.
- (8) *Head* cité par Gantheret (F) : *Cahier de la Société de Recherches Psychothérapeutiques de langue française* 1963 n° 3 « Nouvelles approches du schéma corporel »



## Conversation avec Marie-José Pillet

Interview Chantal Moya. Juillet 1978.

**Q - Tout le monde a pu «voir» un jeu de «pousse pousse» tactile que tu as réalisé et qui faisait partie de l'exposition «les mains regardent», est-ce que tu peux nous parler un peu de ce que tu as réalisé jusqu'ici ?**

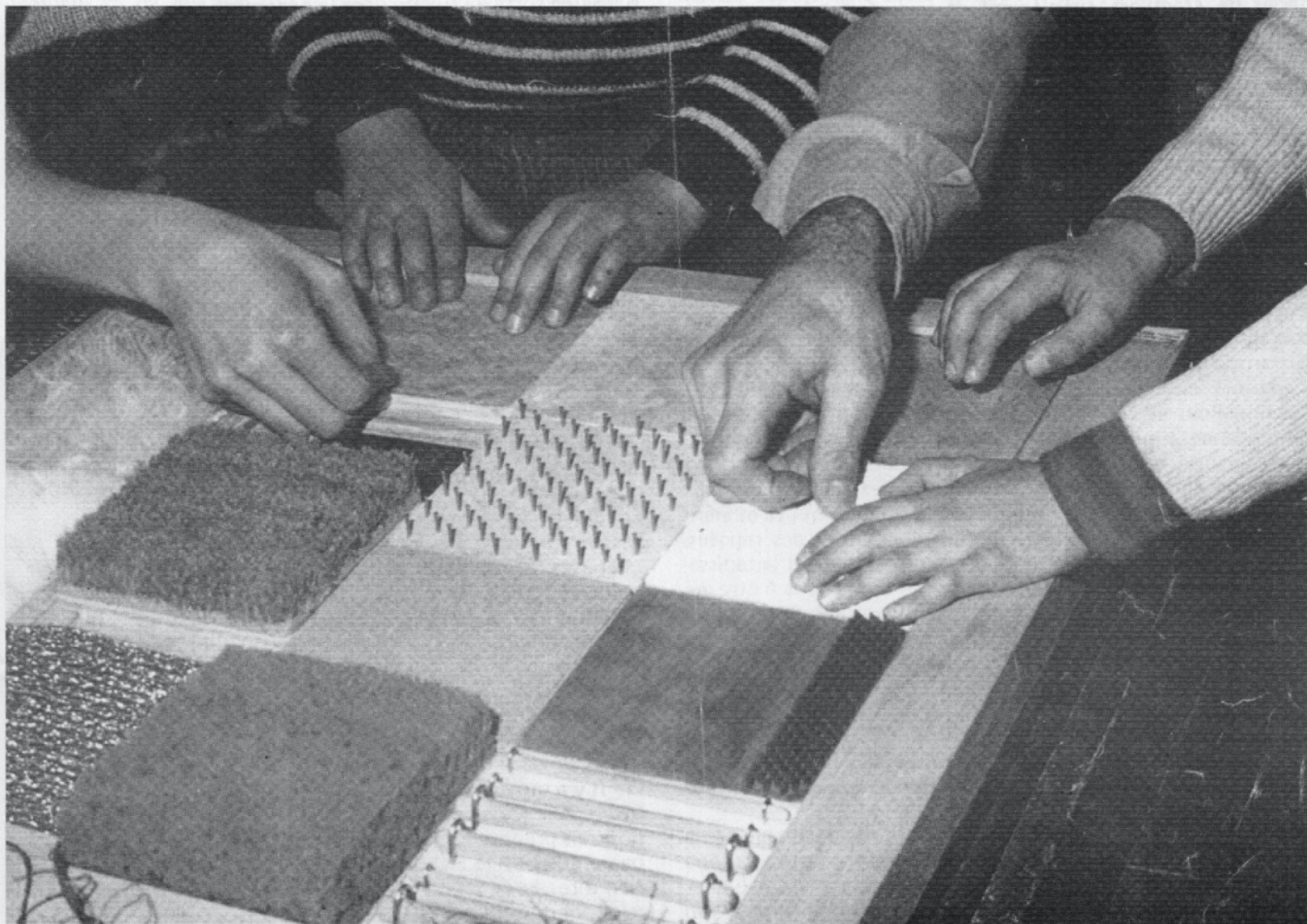
M-J - J'ai envie de commencer à l'envers parce que je vais parler de ce que je fais actuellement. Je suis davantage dedans. Ce que j'ai fait avant est nettement plus didactique, j'ai évolué, j'ai changé. Ce que je fais actuellement, c'est à partir d'un paysage que je connais très bien.

**Q - Pourquoi un paysage ? C'est plutôt un spectacle d'ordinaire. Quelque chose que l'on regarde ou que l'on essaye de retracer visuellement ?**

M-J - Pour moi un paysage c'est en partie quelque chose que je vois au départ effectivement ; mais surtout, c'est quelque chose que j'ai envie de toucher. J'ai envie d'être dedans, de le vivre, de le connaître, d'être plus intimement dans ce paysage, ce que visuellement, il ne me permet pas.

Visuellement, je peux dire «Ah ! c'est beau» mais ça ne me suffit pas de m'extasier.

Dans ce paysage, celui que j'étudie, c'est important la forme, le fait qu'il descende et qu'il remonte lentement. C'est important pour moi parce que je suis dedans. D'ailleurs, je me serais contentée de le voir, je n'aurais pas pu dire qu'il descendait et remontait parce que ça ne se voit pas tellement. Dans ce paysage, je marche dedans, j'essaie de sentir les moindres détails, tactilement, quand c'est de la terre, de l'herbe, du blé, etc... c'est plus que connaître en fait, j'essaie d'aller au plus loin de mes sensations avec ce paysage, c'est à dire au fur et à mesure que je rentre dans ce paysage je mets mes sensations très loin, je dépasse la sensation première et je tente d'aller plus, encore plus loin. Là, c'est mon travail d'étude sur le terrain. Pour moi, il fait un creux et une remontée vers une ferme. Ce sont les données. Parmi ces données, je travaille chaque composante de ce paysage : des champs cultivés, à part le premier terrain avec des herbes très hautes. Je travaille chaque champ dans ce qu'il m'a donné comme sensation, je l'étudie



Pousse-pousse tactile Exposition « Les mains regardent » M.J. Pillet



sur place. Je fais des relevés par des mots, des photos qui sont comme des mémoires sensibles et des relevés de bouts, de terre, de maïs...

Et une fois tous ces relevés faits, j'essaie de traduire ces émotions ces sensations, des souvenirs qui se sont incrustés dans ces paysages ; j'essaie de décortiquer par des mots. Et puis je fais des petites études tactiles, soit tissées, soit sculptées, soit cousues, de 30cm. sur 25 cm, plusieurs à la file sur une même composante du paysage. J'emploie souvent la technique de la tapisserie, je fais des petites tapisseries tactiles.

**Q - Tu parles de tapisserie tactile, qu'est-ce que tu veux dire par là ?**

M-J - Je dis «tapisserie» parce que j'emploie très souvent le fil. Je tisse, j'utilise une espèce de nouage pour les herbes, le point de tapis, du raphia, de la laine, par moments je noue en gerbe... d'autres fois, je fais des tapisseries en volume et des choses plus serrées ; par exemple, pour traduire la sensation de mousse humide avec des petits cailloux sous ma main, j'ai tissé de la laine avec de la mousse en dessous pour que ce soit plus moelleux, avec du coton aussi. Le tout donne une sensation, je n'arrive pas à dire, je ne veux pas la visualiser, ni calquer la réalité, je veux redonner une idée de ce que j'ai pu ressentir, une idée, non, une atmosphère.

**Q - Tu as parlé de «tapisserie», mais je sais aussi que souvent tu parles de «tactiles» simplement et que c'est très important pour toi ce mot.**

M-J - Oui, en fait, je ne devrais pas appeler ça «tapisserie» parce que ça peut prêter à confusion.

C'est tellement ancré dans ma vision ; pour moi, une tapisserie c'est tactile, pas visuel, et ce que je veux redonner en matière, c'est essentiellement tactile.

Ce que je n'arrive pas à redonner tactilement, c'est toute l'enveloppe, l'atmosphère, qui n'est pas suffisamment transmise par ces petits tactiles. Cela, je l'écris actuellement ; pour l'instant pour mieux sentir, j'en suis là. Et ça, si tu veux, c'est une première phase du travail qui est une étude et la phase finale c'est un long couloir qui mesurerait onze mètres de long sur soixante de large et deux mètres de hauteur et ce couloir serait la transposition tactile de ma traversée du paysage.

J'emploie la technique de la tapisserie et je modifie suivant les besoins. Pour ce couloir paysage, je m'aperçois d'une certaine coïncidence, similitude peut-être entre la tapisserie et l'agriculture. Le brin de céréale piqué à intervalles réguliers sur une surface et le brin de laine noué à intervalles réguliers aussi. Et des gestes répétés, ces mêmes gestes, le tracteur qui va et vient en rangée et la navette qui passe pour former des rangées, Bon j'en reviens à la différence entre mon travail et la tapisserie. Le but n'est pas le même. Ce que je fais n'a pas à être vu, mais à être essentiellement touché. A l'encontre de la tapisserie qui s'intègre à l'architecture, mon travail ne tient pas compte de l'architecture, ce n'est pas pour «meubler» ou pour «faire joli», c'est... ça existe, mais ça ne sert à rien.

**Q - Si j'ai bien compris ce qui t'intéresse surtout c'est de rendre des sensations, de les rendre perceptibles tactilement. Tu as dit tout à l'heure que tu allais de plus en plus loin dans tes sensations ?**

M-J - C'est assez difficile à expliquer. J'ai pris ce paysage parce qu'il m'attirait, je cherche à savoir pourquoi il m'attire, je joue un peu avec cette attirance, je m'en amuse. Je cherche à aller plus loin en moi-même, à saisir cet aspect fugitif de la sensation tactile. Je cherche ce moment, quelque chose de très intense.

**Q - Et après, comment travailles-tu ?**

M-J - Après le travail sur place, je réfléchis sur les sensations que j'ai éprouvées. Comment ça s'est passé, pourquoi, quelles sont les composantes. Ça, c'est plutôt par des mots, mais en même temps, j'ai des «images» tactiles, c'est que je sens des matières qui se rapprocheraient de cette sensation. Par exemple, si j'ai eu une impression de froid, je penserai volontiers à une vitre ou à un métal froid. Ça, c'est une sensation simple. Mais le plus souvent c'est plusieurs sensations à la fois.

Le paysage est divisé en plusieurs champs cultivés et je travaille suivant la découpe du paysage, je travaille alors chaque champ cultivé en faisant des petites études tactiles. La construction du paysage, c'est à dire du couloir, c'est la reprise des petites études tactiles, soit c'est agrandi, soit c'est modifié parce qu'étant plus grand la sensation que je voulais transmettre a changé.

**Q - Pourquoi cette transposition sous forme de couloir, un paysage ça fait plutôt penser à quelque chose de plat, qui s'étale ?**

M-J - Là, je ne saurais pas dire. C'est-à-dire que comme je traverse c'est comme une ligne et pour moi ce paysage, c'est comme un couloir, c'est un couloir. Et je suis obligée de faire comprendre d'une manière ou d'une autre que ce couloir paysage n'est pas à regarder.

**Q - Et comment ?**

M-J - Par cette idée de couloir, les gens ne verront rien, seront dans une sorte de tuyau, dans la pénombre.

Je ne peux pas leur demander de rentrer comme ça directement. Ils auront peur du risque, du jeu. Pour les attirer en fait, j'ai fait toutes ces études qui seront extérieures, visibles et il y aura toute une composition du paysage moins purement tactile, mais pour l'œil aussi. Je ne dépayse pas vraiment les gens. Je pensais à une étude effectivement très personnelle mais c'est un peu pour le public aussi, pour le rassurer.

**Q - Pourtant tu ne laisses jamais tomber complètement l'aspect visuel ?**

M-J - Dans ce couloir, si.

**Q - Mais ces petites études dont tu as parlé ?**

M-J - Elles sont tactiles aussi et visuelles. L'aspect visuel, je ne peux pas m'en passer parce que personne ne s'en passe, car les gens n'auraient pas mis la main dedans. Avant je travaillais en noir pour annihiler tout aspect visuel mais le noir est quand même connoté et en fait d'annihiler le visuel, ce n'était pas neutre.

**Q - Quel effet ça produisait ?**

M-J - Pour les gens, le deuil, la sexualité. Et comme le toucher c'est très amoureux, sensuel, ils faisaient un rapprochement systématique très dans l'idée, un peu bêtement... parce que pour eux le noir c'est sexy, le toucher aussi. Alors que pour moi, c'était pas du tout ça. Au début j'ai eu des difficultés à cause de ça, le toucher c'est interdit, et en noir en plus ! Et puis ce n'est pas attirant. Alors j'ai complètement abandonné. J'essaie plutôt de faire des choses qui visuellement sont attrayantes.

**Q - Il y a quand même une recherche ?**

M-J - Pas vraiment, mais je fais attention : avec la laine, je pourrais prendre n'importe quel bout de laine, je fais attention, parce que ce sera vu. J'essaie de faire «naturel» mais ça ne veut rien dire. Je ne prend pas la laine colorée. J'utilise le plastique aussi, plutôt clair, beige, jaune clair. J'essaie d'avoir une même teinte.



**Q - Est-ce que tu emploies d'autres matériaux ?**

M-J - J'emploie beaucoup la laine, les tissus, les cotons ; mais j'utilise aussi l'aluminium, les trucs de cuisine, pailles de fer, de ménage, éponges à récurer...

**Q - Tout ce qui touche le corps dans la vie quotidienne et qui est très familier ?**

M-J - J'ai utilisé aussi du bois, de la pâte à modeler, de la farine, j'utilise ce qui correspond à la sensation que je veux donner et ce qui me vient à l'esprit. Par exemple, la sensation que j'ai eu dans le deuxième champ du paysage dans quelque chose de tout mou, dans laquelle je ne m'enfonçais pas vraiment mais qui, au contraire, me portait. J'ai cherché alors tactilement ce qui pouvait donner cette sensation. J'ai pensé à un ballon, un petit ballon de baudruche, qui est mou et léger mais qui a sa propre résistance. Ou alors, du sable, c'est un peu dur et aussi on s'enfonce un peu. Pour cette sensation je ne vais pas chercher des matières dures. C'est impossible, ou alors en mélangeant, si dans une sensation il y a plusieurs sensations entremêlées, par exemple dans le cas du champ labouré, je pouvais à la rigueur mettre des matières dures avec une matière chaude et plus molle, comme de la pierre et de la laine et de la mousse par exemple.

Mais en fait, je cherche, je fabrique et puis en touchant je me rends compte si telle ou telle matière correspond à la sensation que je veux donner. Je pars de mon vécu de la matière. Les matières comme la laine, les tissus, ce sont des choses que je connais. Je ne suis pas très à l'aise dans les plastiques parce que je ne connais pas, quoique je les utilise pour le couloir-paysage. Pourtant ce sont des matières très belles au niveau de la sensation.

Ce que j'utilise, ce sont les contrastes, les rugueux, les lisses, le froid et le chaud, le mou et le dur. C'est ce que j'ai fait dans ce jeu de pouce-pousse de l'exposition «Les mains regardent» ; c'est la base pour moi, jouer de ces sensations à partir des sensations lisses, molles, chaude, froides... Jouer, c'est se laisser envahir par la sensation et puis un peu s'en moquer, un peu, au sens rieur.

**Q - Ce n'est pas un peu abstrait comme démarche ?**

M-J - C'est intellectuel, c'est le grand reproche que l'on me fait.

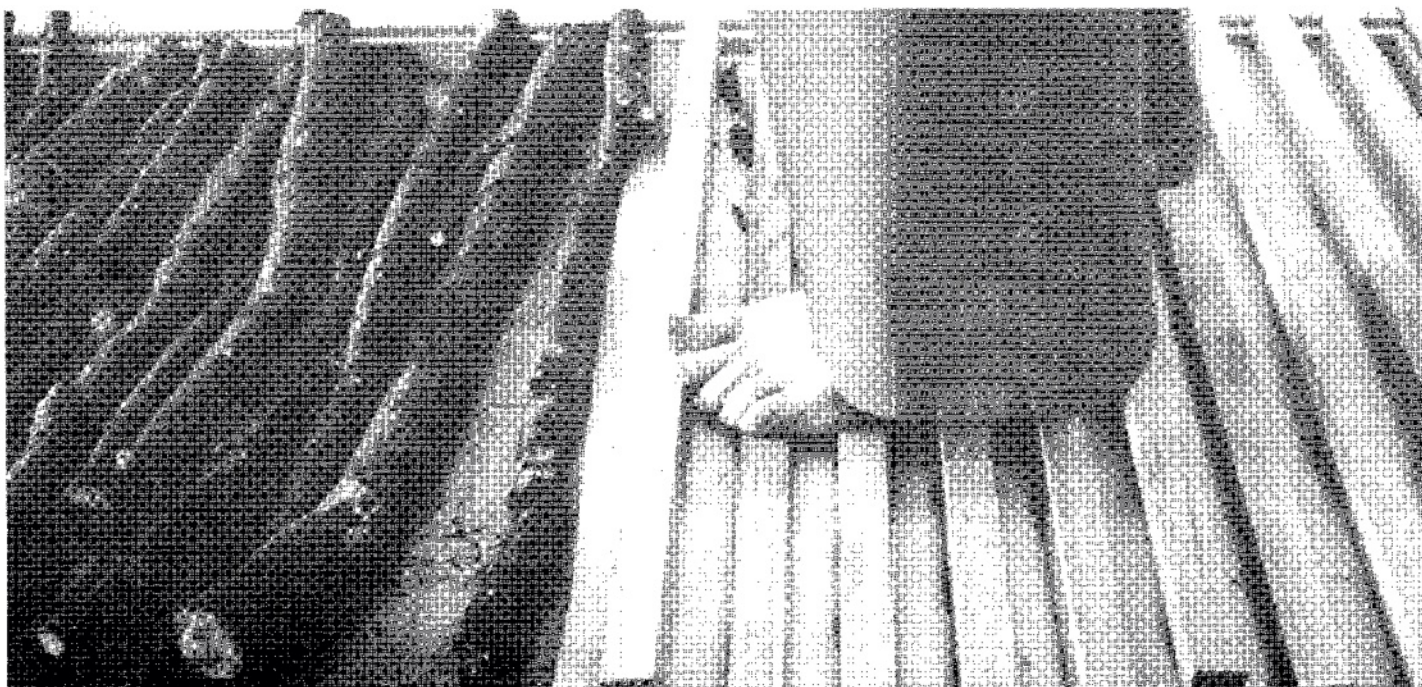
Mais j'ai besoin de ça, des deux. Ma démarche est intellectuelle, même si elle part de quelque chose de très primaire, du toucher. J'ai une formation d'intellectuelle et je me plais dedans. Je m'y sens bien en fait, je ne vois pas comment faire autrement. Ma démarche est peut-être compliquée, reconstituer un paysage sous forme d'études de couloir, c'est très compliqué, abstrait. Ça fait partie de mon imaginaire. Pour aborder mon travail, il faut un certain temps, pour s'y habituer, pour comprendre, pour percevoir tout mon monde. C'est un monde que je propose.

**Q - Ça me paraît intéressant justement de retraduire par des objets à sentir, à toucher, des sensations en essayant de les dissocier de ce qui est vu et perçu de manière indifférenciée d'ordinaire. Et l'écriture, où vient-elle là-dedans ? à quoi te sert-elle ?**

M-J - C'est un peu ambigu pour l'instant. Mais l'écriture m'apporte beaucoup. Elle m'aide à saisir toute la poétique de ce paysage que le tactile ne montre pas toujours nettement. Et les mots me servent à approfondir. Par exemple, dans ce paysage il y a plus qu'une sensation tactile, il y a toute l'atmosphère qui entoure et c'est ça que j'ai du mal à transmettre tactilement. Les mots m'apportent beaucoup parce qu'avec les mots je peux parler de ce qu'il y a dans le paysage, ce qu'il y a à côté, ce qui est en moi, je peux tout mélanger. Avec le tactile c'est plus difficile, c'est tout dans le détail. Par exemple dans la partie du champ de blé, j'ai beaucoup de mal à transmettre tactilement cette sensation que j'avais, ce malaise à marcher sur de la nourriture et en même temps ce plaisir si grand d'être dans ces tiges pleines de force, de souplesse.

**Q - Est-ce que l'écriture ne joue pas un rôle semblable à l'aspect visuel, là ?**

M-J - C'est vrai que dans un relevé tactile, je n'ai que les mots. Un dessin, je n'aurais pas la ligne pour me dire que c'est chaud, dur, humide, avec plein de petits trous... les mots me servent à le relever. Les textes, je pourrais m'en passer, mais je ne m'en passe pas. L'évolution de mon travail a été de transmettre cette relation à la sensation qui m'est particulière et que je n'avais pas avant, avant ce n'était pas essentiel, je n'y avais pas pensé.







**Q - Avant, c'était quoi ?**

M-J - Je vais te raconter l'histoire. Aux Beaux-Arts, j'ai voulu faire des sols tactiles. Pour moi c'était une évidence, alors que ça ne l'est pas, je le sais maintenant. Je faisais des choses tactiles, mais les gens les « voyaient ». J'ai exposé une fois à Marseille mon travail et j'ai vu que les gens ne touchaient pas et se retranchaient dans le visuel, c'est plus facile. C'est là où on est le moins dérangé, du moins en apparence. Et c'est très difficile pour les gens de retirer leurs chaussures. Je demandais qu'ils se déchaussent à ce moment-là. Et puis j'ai fait des choses à toucher avec les mains, mais il y avait des gens qui ne touchaient pas, ils regardaient sans les toucher. Alors pour moi c'était un peu un échec. Pour faire comprendre que regarder n'est pas l'unique moyen de perception, que ce n'est pas essentiel.

**Q - Qu'est-ce que tu as fait pour ça ?**

M-J - A ce moment là, j'avais fait une série de boîtes où il y avait, à l'intérieur des boîtes, la matière et sur le couvercle, la photo de cette matière. C'était montrer que la photo de cette matière ne donnait qu'un « aperçu » de la matière réelle et que la matière, on pouvait la toucher, la regarder, la sentir... Mais finalement, peut-être que c'était trop intellectuel, mais les gens sont passés à côté.

**Q - Finalement, ce que je comprends, c'est que tu demandes une démarche ; les gens doivent « agir » pour reconnaître ce que tu fais, avoir un geste, se déchausser, pénétrer dans un couloir, toucher. Ils ne peuvent pas prendre leurs distances comme**

**vis à vis d'un tableau ou d'une sculpture. C'est une solution : tu mets tout ton travail dans un couloir fermé où, pour le connaître on est obligé de pénétrer.**

M-J - Ce n'est pas une obligation, mais j'espère qu'ils vont y entrer. Vis à vis du public, dans tout ce que j'ai fait, il n'y a jamais d'entrée dans le tactile directement, il y a toujours une préparation. Je ne peux pas demander aux gens de se mettre directement à toucher. Parce qu'ils ne sont pas habitués à toucher et aussi parce que je dois leur montrer que toucher apporte une autre dimension. Au début, quand j'ai exposé mon praticable pédestre, les gens se sentaient agressés non pas par les matières du praticable, mais parce que je leur demandais de toucher.

**Q - A ce public, tu lui demandes de vivre une expérience, j'allais dire, intime.** M-J - Oui. Mais moi, quand je vois un tableau qui me plaît, je vis quelque chose d'intime, ça ne voit pas, c'est tout, mais il y a quelque chose qui se passe en moi. Dans la relation au tactile, on implique son corps de façon manifeste, ce qui déclenche le plus de résistance. Je demande aux gens de mettre quelque chose d'eux-mêmes pour apprécier ce que je fais. C'est à dire, ils peuvent ressentir ce que je ressens et aussi ils peuvent sentir par rapport à leur expérience personnelle. La participation du public est très importante pour moi. Si les gens ne touchent pas, c'est comme si je ne faisais rien, à part me faire plaisir, mais mon plaisir est plus grand si ce que je fais est perçu par d'autres.

Au début, quand je me suis aperçu que les gens ne touchaient pas, j'ai pensé qu'il y avait une erreur de ma part. C'est à ce moment que j'ai fait le praticable pédestre. C'est un grand sol de sept mètres sur cinq constitué de 25 plaques tactiles différentes entourées chacune par un référent en bois. C'était très rationnel et même quand j'y pense, c'était aberrant parce que je voulais classer les sensations. Par exemple, tu as des sensations très fortes, mais qui n'ont pas de continuation, des sensations très aiguës, comme toucher une plaque de verre, la sensation s'arrête très vite. D'autres plus modulées, comme le tapis d'herbes. On ne perçoit pas tout de suite vraiment, on est obligé de la chercher ; sensation molle, elle fait des méandres quand on la visualise. J'ai répertorié cinq sensations : abrupte, plate, molle, raide, douce... Toute cette démarche est extrêmement intellectuelle mais ça intéressait les gens, c'était facilement accessible.

**Q - Et ce parcours pour les pieds, il n'était pas vu ?**

M-J - Non, il était entouré d'un paravent de tissu, c'était grand. Ça apportait beaucoup aux gens parce qu'il y avait un mouvement dans les sensations, de l'imaginaire.

**Q - Ils en parlaient ?**

M-J - Oui, quand j'ai fait ça, je voulais savoir. J'avais fait des questionnaires, pendant six mois. Ça n'a pas été concluant parce que les questions n'étaient pas très bien formulées ; les gens préféraient en parler entre eux ou avec moi. Ils n'avaient pas envie d'écrire. Toucher est une expérience personnelle qui a besoin d'être extériorisée quand c'est proposé artificiellement comme ça.

**Q - Actuellement, où en es-tu de ta démarche ?**

M-J - Actuellement, c'est une période exaltante, j'ai avancé, j'ai fait un grand pas. Pendant un an, j'ai piétiné alors que là je vais plus loin, je me sors de moi-même.

Marie-José Pillet exposera le couloir-paysage « champs de Berchères » du 25 janvier au 6 février 1979 à la cité internationale des Arts, 18 rue de l'Hôtel de Ville 75004 Paris.



## CHAMPS LABOURÉS. FRAGMENTS DES TEXTES ACCOMPAGNENT LES ETUDES TACTILES DE «CHAMPS DE BERCHERES»

Et cette plage brune, dont la transformation colorée progresse vers l'humidité, me fait pencher la tête du côté de l'enfance.

Blanc crayeux, terre de Sienna mouillée, ocre pâle et là bas

mon regard butte le long du grand trait rouge.

Des tâches blanches posées sur le sol et mes doigts effritent, écrasent, broient, mélangent mes souvenirs à la cassure étouffée de la craie. Ecriture lisse, en fil continu sur le long tableau sombre.

Magie blanche, fascination,

un désir inavoué de mimer le geste, de faire glisser les mots au bout des doigts, de dessiner en un rythme régulier tout un savoir organisé.

et envoutée, je fouillais la terre semée de paillettes blanches. La craie, encore toute humide de son enfermement minéral, s'écrasait sur le sol lisse du trottoir, sur le ciment des murs, sur le bois des meubles, sur les pierres, et je sentais l'usure se différencier sous mes doigts et je cherchais désespérément la paroi soyeuse du tableau. Répétition. Et là, ces points blanchâtres remontés à la surface, comme le symptôme d'une maladie, sautent en pas chassés dans ma mémoire.

Bruissement poudreux d'un jeu devenu lointain. Distances.

Un mouvement m'arrachant et me replongeant comme un appel résonnant en écho. Je communique au passé présent cette sensation terrienne tirée de mes pensées de petite fille. Mais déjà, la friabilité du calcaire s'éparpille, se dissout à l'invite chaude de la terre.

Et moi aussi je m'enfonce. Je m'embourbe. Mes pieds se collent à la crème boueuse et je marche suivi d'une longue traîne qui me prolonge. A chaque pas je m'allonge, à chaque fois, je m'élève et je m'agrandis. Et au fur à mesure que je bois la liqueur grasse et compacte, que je me remplis avidement de sa présence, je deviens plus haute et mes jambes sont des ressorts souples, et je rebondis, et je traverse effleurant à plein corps les caresses de l'espace. Envolée. Légère.

Je suis ailée.

Impression de grandeur sur les montagnes lilliputiennes. Perchée aux rebords du sillon, un élan me déplace en survol démesuré jusqu'au sillon suivant. Mes gestes s'amplifient, se déchargent de tout poids et ma respiration me gonfle de trop d'air. Je ne m'arrête pas. L'élasticité de la terre me pousse, me repousse malgré la lourdeur attachée à mes pieds. Et je marche encore, et mes jambes s'étirent en échasses, longues, à part moi. Mon imagination grandit en moi et je sens la métamorphose s'accroître pour me dépasser. Et j'avance toujours plus loin toujours plus haut. A grand pas, de sillon en sillon. Sensation réelle aux allures fabuleuses. Et je m'y perds tandis que les allouettes cachées dans les nuages rient de ma course, comme si elles devinaient mes prétentions aériennes. Et le cri des oiseaux m'accapare, contrarie ma furie et ma rêverie s'effile, se perd en un souvenir fantasque. Retombée fatale.

J'écoute maintenant mon pas sur la terre remuée.

La terre spongieuse s'ouvre toute imbibée d'eau. Alors je me plonge, je malaxe et j'écarte la brèche offerte. J'égraine la boue en paquets, je polis les cailloux granuleux et je me trempe en approches douces dans ce bain de peau.

Une crème laiteuse, épaisse, dans laquelle le sucre serait resté à demi fondu. Cette saveur onctueuse sur mon corps avance en vagues lécheuses et dévorantes et à mesure qu'elle me mouille, je m'enfouis dans la terre maternelle, dans la fluidité grasse de la boue, dans les craquelures aux bords soupoudrés de talc, dans l'amas de boulettes de terre et de roches éclatées.

Je sens distinctement le champ labouré s'arrondir en une outre et m'attirer dans son ventre. Peau dilatée, ouverte à l'eau et je m'enlise lentement, sans résistance, avec implication.

Je marche, je m'enfonce et je sors de terre comme ces pierres soulevées au passage de l'eau. Les silex arrondis en ocre pâle me portent, me transportent, me dirigent vers la lumière. Sur ce sol dur et bosselé, encore fraîche d'un équilibre mal assuré, je m'étonne des lueurs claires, des bruits légers et de la complicité secrète, presque imperceptible de l'eau avec la terre. Surprise mêlée de tendresse.

Là, le trait rouge me chante la clarté paisible du filet d'eau.

Marie-José Pillet





# Pierre Vallauri

## le geste prime

## la parole

Autodidacte en la matière, Pierre Vallauri s'initie aux pratiques textiles pendant de nombreux voyages, principalement axés sur l'artisanat authentique et les techniques, connaissances qu'il enrichit par «une très grande soif livresque d'images et d'expositions».

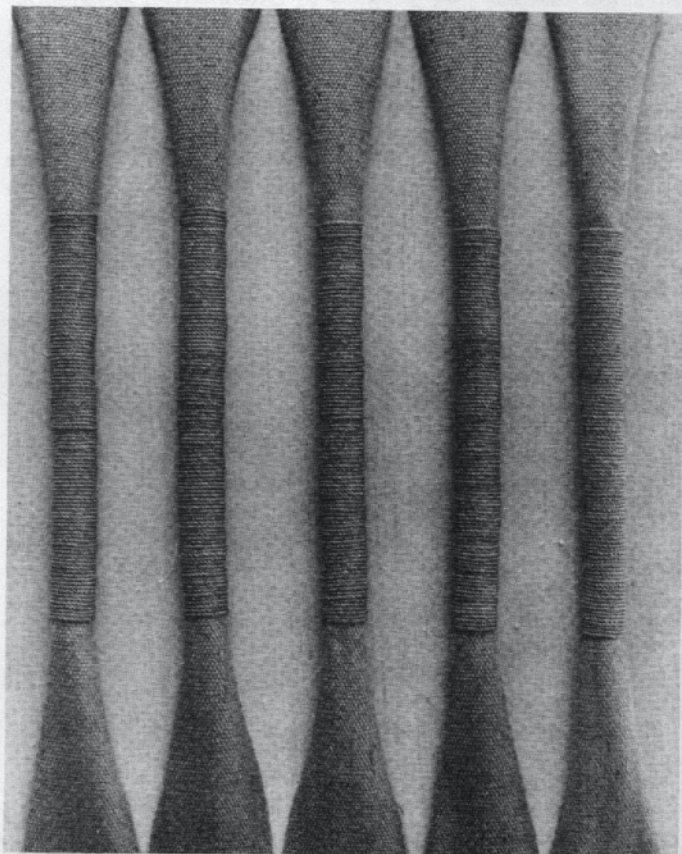
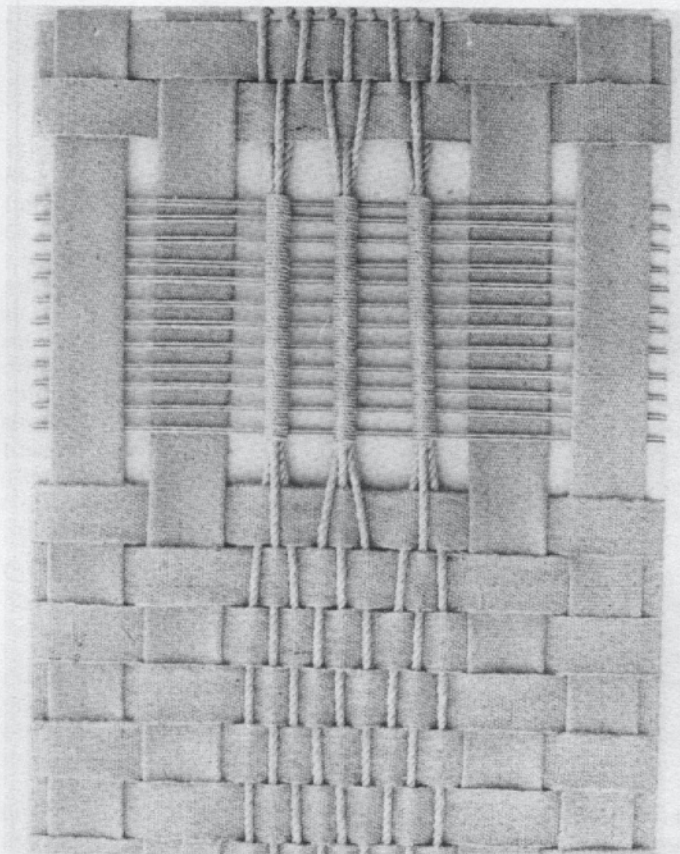
L'accrochage volontairement diversifié de son exposition est l'occasion pour lui de faire un «bilan», ceci au moyen d'une confrontation avec le public et d'une analyse de ses réactions dans la perception sensorielle, optique et tactile du rapport forme-matériau qu'il peut avoir avec les pièces présentées. Parallèlement par sa présence permanente et son activité créatrice devant son métier de haute-lisse présent dans la galerie, Pierre Vallauri souhaite par ce contact qu'il déclenche et entretient «communiquer avec des non-initiés» et démystifier en quelque sorte le fossé existant entre exposant et visiteur.

On est frappé et séduit à la fois par ce bouillonnement inventif et la pluralité d'expressions plastiques à la fois indépendantes et liées, traduisant intuitivement dans les manipulations textiles sa sensibilité et son plaisir de tisser «le rêve». Mais on est aussi quelque peu désorienté, interrogatif, devant cette profusion d'optiques assez divergentes. Comment concilier des systèmes de pensées aussi différents (expression plastique authentique et besoin d'images et d'œuvres d'autrui) ? N'est-ce pas dangereux, incompatible tout à la fois ?

«Toute cette diversité se situe, nous dit-il, dans la logique de sa recherche empirique, issue de tâtonnements inhérents à sa démarche autodidacte. Mais cela me paraît heureux souligne-t-il de n'avoir pas été marqué par le sceau d'un maître, tout au plus ai-je subi diverses influences que je pense avoir digérées après 6 ans de travail».

«La connaissance du travail des autres agit pour moi comme thème de réflexion, élément dynamique et stimulant de ma propre recherche. Comment se fait l'assimilation de ces visions multiples, je n'en sais rien. On vit dans un tel système de références qu'il est sécurisant pour le public et les critiques de parler de telle ou telle influence.»

«Quant au vocabulaire plastique, il n'est utile qu'en tant que code d'un certain langage de spécialiste, car le regard m'a suffit pour apprendre. En ce sens le geste prime sur la parole, l'exécution empirique sur la théorie. La technique acquise fait corps avec moi-même jusqu'au bout des doigts créant ainsi une osmose constante avec mes idées créatrices. Toute idée naît et trouve ses propres moyens de réalisations.»



Chassis Photos P. Vallauri



Mais comment l'art peut-il se suffire à n'être que fuite ou rêve, alors qu'il s'inscrit dans un contexte social et dans un temps donné ! La pratique artistique ne serait-elle que supplément d'âme, objet de culture coupé du réel ? Ne serait-elle pas bien plus un réel substitut du réel ?

«Je pense que la vague de l'hyperréalisme qui a déferlé sur nos cimes voici quelques années recule aujourd'hui et je préfère offrir des moyens de rêve et d'évasion que de replonger le public dans une réalité oppressante. Ma démarche en ce sens n'est pas politique, elle se veut ludique, fantasmagorique et émotionnelle. Le choix et l'assemblage des matériaux sont un simple support pour la méditation, la forme, un artifice pour exciter la curiosité et la sensibilité d'autrui.» Parmi ces réalisations, il faut s'arrêter plus longtemps sur ce jeu tricot-sisal tubulaire à 5 aiguilles, dont sont faits les mini-textiles et son projet «d'efflorescences» proposé à la dernière biennale de Lausanne. Ses dernières créations méritent une attention particulière. Il expérimente les possibilités multiples du jute, libère et épure la forme tout en niant la couleur au profit du jeu monochrome de la matière et dynamise les modulations plastiques que crée le graphisme de ses «reliefs textiles».

«Je présente un ensemble de châssis (terme de peinture) tendus de toile de jute, de sangles et de cordes. Je crée donc une connection plus évidente peut être à un niveau inconscient entre peinture et textile. Le format 15M (65 x 45) est celui d'une toile de peintre et il s'agit pourtant de reliefs textiles. C'est également un appel du pied plus qu'évident à nos architectes car ils sont facilement modulables, reproductibles en exemplaires limités et leur prix de revient, lié au temps d'exécution pour une grande surface, est bien moindre que pour une tapisserie contemporaine. Je me sens d'immenses possibilités au niveau volumétrique, tactile et émotif et le problème d'intégration de la conception du projet architectural me préoccupe beaucoup».

Oeuvre foisonnante où l'épure progressive des formes et des rythmes entraîne à dire la vérité du textile avant l'artifice et la vérité de l'être avant la complexité du moi.

**Entretien avec Pierre Vallauri**  
Janvier 1978 Aix en Provence  
Bernadette Cordina  
Chantal de Tastes

*Pierre Vallauri a exposé à la MMAF Aix en Provence et à la galerie Unip Art à Lausanne.*

## Lyon

### La Texture

Ce numéro de DRIADI rapporte par ailleurs les préoccupations récentes des chercheurs, des conservateurs de musée vis à vis de la muséologie pour les aveugles et celles d'un nombre croissant d'artistes vis à vis d'une perception plus complète du travail qui fasse intervenir le contact et le toucher.

Coups des émotions artistiques devant des œuvres qui restent à distance, bien protégées par des vitres et des grillages, les hommes et les femmes du siècle semblent l'être également des contacts avec le tissu puisque celui-ci s'est unifié dans ses matériaux en ayant recours à des fibres aux caractéristiques tactiles de plus en plus voisines et à un jeu d'armures de plus en plus simplifié.

Jean-Louis Maubant, ancien directeur de l'ELAC pose clairement la question à l'entrée de l'exposition «Tissu et Création II La texture» : «Dira-t-on que l'abandon de la multiplicité des armures textiles conduit hommes et femmes désormais vers la mutilation d'une dimension importante de leur sensibilité ? Où sont les marchés aux tissus et pourquoi se sent-on à ce point pris d'émotion dans les rues de la Croix Rousse en devant tant de stocks de pièces d'étoffes ? Le chauvinisme ici n'y est pour rien et c'est bien une mémoire inconsciente qui affleure».

Il est certain qu'une visite au Musée Historique des Tissus à Lyon (1) ou un parcours des riches collections du département textile du Musée des Arts Décoratifs de Paris démontrent l'infinie multiplicité des tissus anciens et récents ; témoignages archéologiques à réactualiser mais mieux encore à faire revivre dans la rue.

En faisant appel l'an passé à des peintres (Tissu et Création I Les peintres), l'ELAC suggérait, puis encourageait, les rapports entre l'industrie lyonnaise de l'impression et les recherches contemporaines des peintres de la toile libérée du châssis. C'était une fête pour l'œil qui s'est prolongée à Lyon par une fête de rue et un autre type de rencontre avec le public (2).

Le thème est cette fois plus austère pour le public, mais il permet la réunion dans une même réflexion des techniciens du textile, des lissiers-créateurs ayant évolué à partir de la tapisserie et du tissage vers une pratique démasquant le matériau, le langage des fils et leurs croisures et des plasticiens pour qui le travail de la céramique, du papier ou du bois utilise comme un révélateur la syntaxe du tissage.

C'était l'occasion pour un thème ainsi cerné de rappeler le langage du tissu au travers de ses définitions. L'existence à Lyon d'un centre d'étude des textiles anciens animé par Monsieur Gabriel Vial a permis l'établissement d'un vocabulaire, lexique et grammaire textiles (traduit en allemand, anglais, espagnol, italien et suédois) reproduit en partie dans le catalogue de l'exposition et accompagné d'un texte sur la croisure (3).



# EXPOSITIONS

Les trois armures de base, taffetas (au point de toile), sergé et satin sont rappelées, démontées, remontées, grâce à des photographies prises au compte-fil et appréciées par les doigts grâce à d'immenses pièces de tissus à *toucher*. Le regard, le doigt, l'émotion du corps, nous réapprennent ainsi le chemin du côtélé, du granité, du velours, du pékin, du cannetillé, de la gaze... mots anciens aux connotations poétiques (relire Balzac ou Zola) mais aussi mots techniques reprecisés.

Mais l'exposition va plus loin qu'un simple rappel affectif et technique. Elle supporte le dialogue avec la création contemporaine. Le travail de Ritzzi et Peter Jacobi, jeu baroque de nervures brisées et aléatoires, s'oppose à la rigueur des macro-tissages de Daniel Graffin. Mais toutes ces pièces retrouvent la force qui émane des idoles, des totems et des objets d'art sacré parce que le matériau est fort, la texture est évidente, la volonté est tendue, faisant oublier au second plan une technique rigoureuse.

Texture et textile sont également évidents dans les travaux de Madeleine Duchemin, Jacqueline Barbier, Viviane Bateson et Martine Nourrisson, tout autant que dans les papiers tissés de Christian Tobas ou le minimalisme de J.-P. Timney. Mais ce qui frappe le plus, c'est le travail d'échanges de qualités entre les matériaux.

Les céramiques d'Enzo L'Acqua sont exemplaires de la démonstration d'un courant Toile-Tissu (solide-souple-texturé) + argile (solide-souple-amorphe) = céramique (solide-dur-texturé). Echanges de valeurs, échanges de forces, échanges de langues, avec, au second plan le rapport des traces : Toile (application) + argile (empreinte) + toile (effacement) = céramique (enregistrement solide de l'ensemble de ces transformations). C'est du rapport toile, fil, peinture que parle Anne-Marie Milliot Wetzal. La toile du peintre, redécouverte en tant que tissage, le fil de la trame et de la chaîne « détramé et déchaîné » en devenant outil du peintre ; matériau de broderie apportant sa perturbation à l'ordre angulaire de la texture.

Enfin dans l'enveloppement du tissu sur lui-même, son durcissement par une sorte de paraffinage, Danielle Orcier pose explicitement le rapport objet-matériau. Objets trouvés dont l'historique est volontairement effacé, dont le matériau est consciemment caché et dont l'utilité est volontairement niée. Objets intérieurs dont la forme, la nature et le poids ne sont que devinés, objets à la limite absurdes, comme sont absurdes les idées-objets qui habitent notre corps.

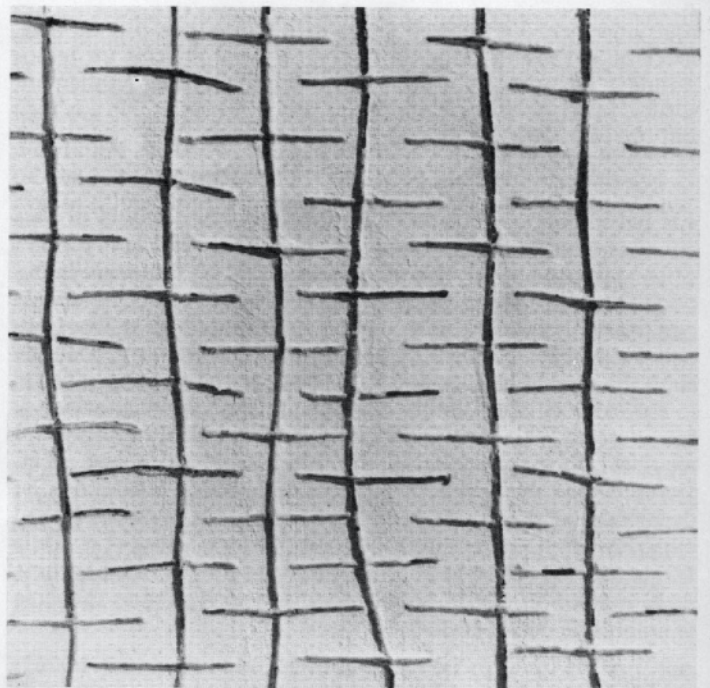
C'est donc un engagement côte à côte de l'expérimental, de l'utile, du décoratif et du conceptuel que J.-L. Maubant a suscité par la jonction des textures. Une étape importante dans l'interrogation qui va se poursuivre à Lyon sur les rapports de l'homme au textile.

M. Thomas

(1) *Le Musée Historique des Tissus de Lyon*. J.-M. Tuchscherer et G. Vial Albert Guillot Lyon 1977

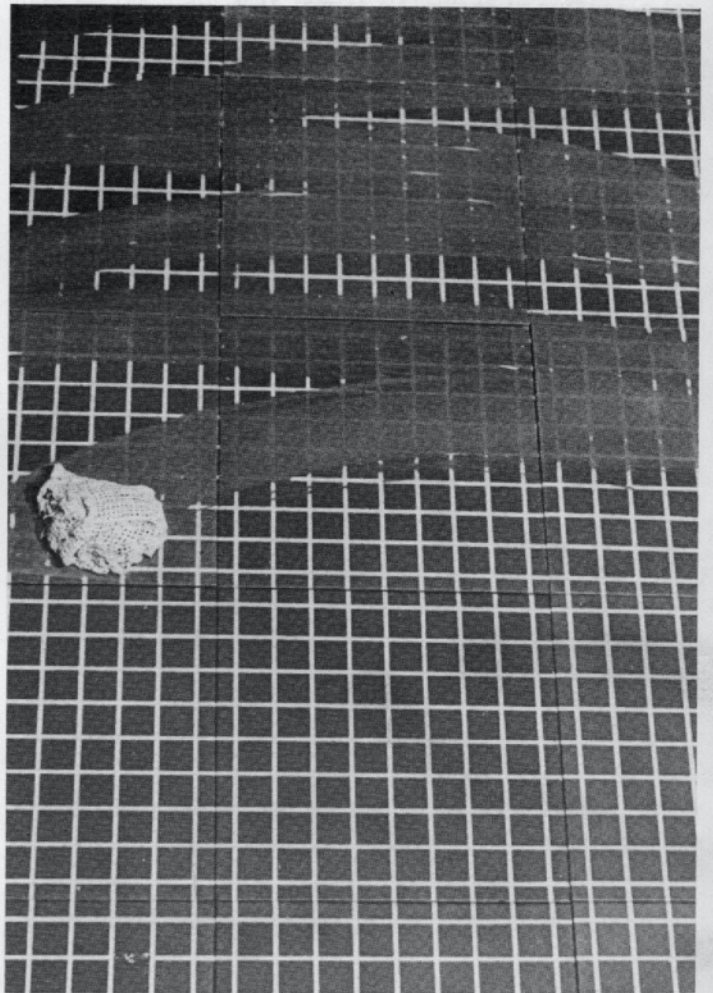
(2) Voir rubrique EN BREF Art-Espace, thermoimpression et bannières.

(3) ELAC magazine N° 7.



Anne-Marie Milliot Wetzal : Fils n° 1 Détail juin 1978 Photo A.M.M.

Enzo L'Acqua. Cancellare 1977 Céramique Photo E.L.

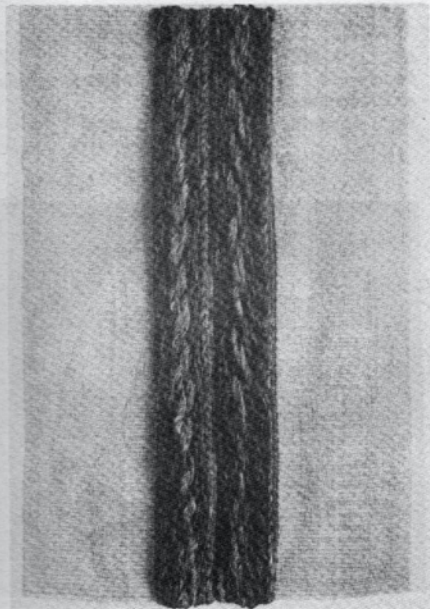




## TEXTILES

elles ont eu  
lieu

**GENEVE**  
Galerie Carougeoise Delafontaine  
24 rue Jacques Dalphin  
Gregor Fedyszyn, Aliska Lahusen  
Anna Lenkiewicz



a voir  
Paris  
GALERIES

**GALERIE SIN'PAORA**  
15 rue E. Marcel 75001 Tél . 508.98.91

**Manual**  
Aux tapisseries romantiques de **Szuzsa Perelli** viendront se joindre les bijoux de **Marton Morvain**, bijoux qui sont chacun un petit instrument de musique précieux. Les poupées en céramique de **Marianne Ban** et les textiles rugueux et somptueux de **Anna et Julia Szilasi**  
Du 26 octobre au 20 novembre.

### CITÉ DES ARTS

Marin Varbanov, Soun Varbaniv, Jagoda Buic, Catherine Perin, Jeanine Hubert, Nicole Gagné, Eliane Martin-Delbard  
Du 10 au 22 janvier

**GALERIE ALAIN OUDIN**  
25 bis boulevard Sébastopol 75004  
Textulptures  
Alma  
du 14 novembre au 8 décembre

**LA DEMEURE**  
19 rue Lagrange 75005 3è étage (326 02 74)  
Blanc sur blanc, Tapisseries **Thomas Gleb**  
du 18 octobre au 18 novembre  
Un art, un métier, tapisseries **Tourlière**  
du 22 novembre au 23 décembre.

**GALERIE JEANNE BUCHER**  
53 rue de Seine 75006  
Abakanowicz, Vieira Da Silva, Louise Nevelson  
du 11 octobre au 18 novembre.

**CENTRE NATIONAL DE LA TAPISSERIE D'AUBUSSON**  
179 boulevard St Germain 75006 Paris  
Tél 544 66 88  
Tapisseries  
Vasarely  
du 18 octobre au 12 novembre

**GALERIE MIM**  
195, boulevard Saint Germain 75007  
Tapisseries et gravures **Françoise Tual-Paessant**  
jusqu'au 25 novembre

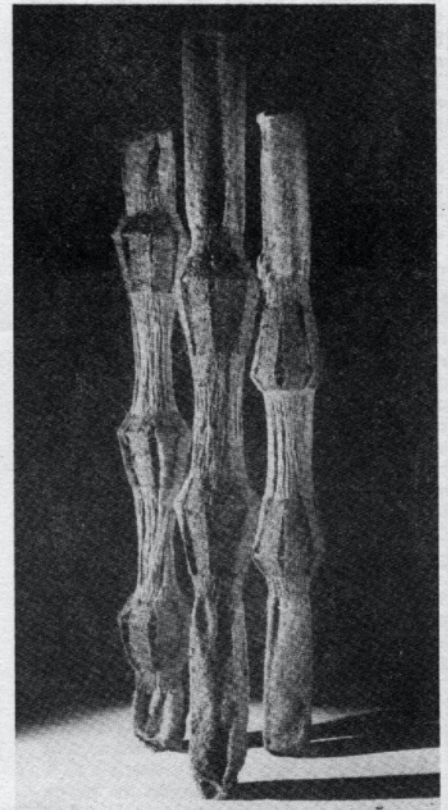
**MMAF**  
28 rue du Bac 75007  
Métiers d'art néozélandais  
Jusqu'au 25 novembre  
Du 12 au 16 décembre **Alpes Côte d'azur**  
Du 19 au 23 **M.O Pilorge** soies peintes  
**O. Bonnel** Tissage  
Du 26 décembre au 30 décembre **Gilbert Etienne** Tissages

**PARIS-SCULPT**  
**GALERIE DE L'UNIVERSITÉ**  
52 rue de Bassano 75008 (720 79 76)  
Groupe Tapisserie  
Mini-Textiles  
Soixante explorations du concept de mini textile.

**HOTEL MERIDIEN**  
Salon Yamata 81 bld Gouvion St Cyr  
75017 Tél 58 12 30  
Tapisseries Lisses-Ornes  
**Pinet de Gaulade**

### GALERIE HERVE ODERMATT

85 bis rue du Faubourg St Honoré 75008  
Tapisseries de **Varbanov** présentées par **Dora Vallier**  
A partir du 26 octobre



### ARCUEIL

Mairie Avenue Paul Doumer  
Les dix sept lissiers créateurs de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris  
Jusqu'au 26 novembre  
10h - 12h - 14h - 18h30

### MONTREUIL

Centre des expositions Esplanade Benoît Frachon 8589182  
Nouveaux ateliers  
Ateliers du fil avec la participation de **Sheila Hicks**  
Atelier du vent et du ciel avec la participation de **Daniel Graffin**  
Atelier fil-papier avec la participation de **John Melin**  
Novembre-décembre 1978  
janvier 1979.

### BOULOGNE-BILLANCOURT

Centre Culturel 22 rue de la Bellefeuille  
604 82 92  
Tapisserie Créations 1928-1978  
Du 15 novembre au 15 janvier



# CALENDRIER

L'évolution du statut de l'objet-tapisserie a été tellement considérable qu'il est bon de se remettre de temps en temps dans une perspective historique et d'accrocher des documents à la vue de tous pour mesurer combien l'oubli a passé sur les œuvres et sur les querelles.

Tapisseries de peintres, un contact né de l'amitié de Marie Cuttoli avec Braque, Lurçat, Dufy, Rouault et qui s'est poursuivi à travers les ateliers d'Aubusson, du Mobilier National, l'atelier de St Cyr, l'atelier Cauquil-Prince, celui de la Baume Dürbach et des Plasse-Lecaisne. Une suite de cas d'espèces.

Tapisseries de lissiers créateurs, timidement représentées ici par Grau-Garriga et Jagoda Buic.

Tapisseries de Groupe (du Groupe Tapisserie) avec des œuvres « finies » variant les matériaux et les techniques et une réflexion sur la figuration. Réflexions émiétées sur le signifiant et le signifié de la Tapisserie.

Exposition touchante qui part de la Tapisserie encadrée, hyperréalité de peinture, passe par le folklore vécu comme une réalité quotidienne avec l'atelier Wissa-Wassef, recense les peintres dits cartonniers et ceux dont le carton est une simple idée de départ, retrouve l'image et l'illusion du portrait, sort du statut mural et décoratif avec la guêrite en papier des Krotoff, accepte la confrontation du travail collectif par une réalisation durant deux mois d'une création-fonction de l'espace (B. Fortin, R. Guittier, C. Moya et M.P. Ripoché)

## ST - DENIS

6 place de la légion d'honneur  
Marc Saint Saëns  
Jusqu'au 21 janvier

## MUSÉES

### MUSÉE DE L'HOMME

Palais de Chaillot (727 18 17)  
Splendeur des costumes du monde.

«Splendeur des costumes du monde», ainsi s'intitule l'exposition présentée par le Musée de l'Homme, jusqu'en février prochain. On peut y voir, en effet, des pièces très belles et très rares. Mais les organisateurs n'ont pas voulu nous les montrer seulement comme des œuvres d'art. Le choix, la présentation insistent sur le fait qu'en tous temps et partout le costume est chargé de symboles. C'est un langage qui peut exprimer beaucoup de choses concernant l'origine, le statut social, bien sûr, mais aussi les étapes de la vie individuelle, «les grands passages» de la vie.

On a là une étonnante variété de matériaux, des plus traditionnels aux plus imprévus : feuilles séchées, peau de saumon etc. Toutes les techniques se retrouvent ici, celles du textile, naturellement et bien d'autres, moins connues.

Il semble que le Musée de l'Homme possédant une collection de costumes d'un intérêt considérable, on aurait pu concevoir une exposition plus importante.

C. P.

## a voir Province

### AIX EN PROVENCE

Relais des Congrès  
Tapisseries-gravures  
Hélène Baumel, Michelle Delaunay, Florence Kiener, Mireille Veauvy  
Du 24 novembre au 10 décembre.  
15h-19h tous les jours sauf mardi.

### ANGERS

Musée des Beaux-Arts  
10 rue du Musée Tel 88 64 65  
Les mains regardent  
Novembre-décembre

### BOUVILLE

Atelier la grenouillère Hameau aux chiens  
Bouville 76360 Barentin  
Tél 16 35 91 27 98  
Tissages, tapisseries, dessins  
Nicole Dubois  
Du 1er novembre au 31 décembre

### AMIENS

Maison des jeunes et de la culture  
Vera Szekely  
Du 24 novembre au 4 janvier

### BORDEAUX

(Galerie des Remparts  
52 rue des Remparts (56) 48 07 17  
Marie-Reine et Antonio Beninca

### BOURGES

Galerie dépôt 6 bis rue Michelet  
Groupe 70 : Max Charvolen, Martin Miguel, Serge Maccaferi  
Jusqu'au 29 novembre

### BRETIGNY

Centre Culturel communal rue Henri Doard  
084 38 68  
Métiers d'art  
20 janvier - 18 février

### CHAMBERY

Musée savoisien square de Lannoy de Bissy  
33 44 48  
Viallat  
Octobre-novembre

### COGNAC

Musée municipal boulevard Denfert Roche-  
reau 82 01 23  
Tapisserie contemporaines  
1er décembre - 18 janvier

### CONCARNEAU

Galerie Gloux 22 avenue du Docteur Nicolas  
97 32 23  
Françoise Tual, tapisseries  
Janvier 1979

### GRENOBLE

Musée de peinture et de sculpture place de  
Verdun 44 62 22  
Christo : the running fence  
16 novembre - 15 janvier

### LYON

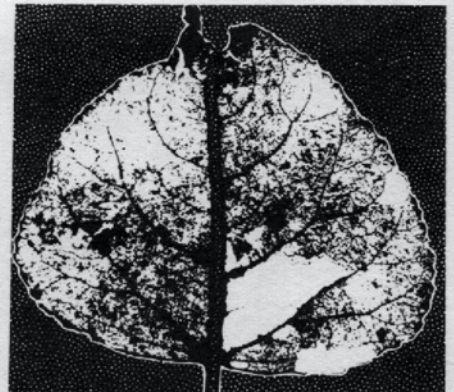
Galerie Robert Four Enceinte du Musée  
St Pierre 23 place des terreaux  
ARELIS, tapisseries de André, Arradon,  
Beaujour, Bigot, Capucine, Carrega, Cou-  
raud, Dieulot, Dubrunfaut, Ehrenhart, Fu-  
meron, Gardette, Gemmanick, Henry,  
Hurtu, Kasal, Kent, Lartigaud, Lelong,  
Paszkowski, Quillery, Rapaich, Terdjan,  
Toffoli, Viard, Vilar.  
Jusqu'au 20 novembre.

### MACON

Action culturelle Avenue Charles de Gaulle  
38 79 11  
Tapisseries de Saazedra et de Mario Rivas  
Novembre

### MULHOUSE

Musée de l'impression sur étoffes Broderies  
et dentelles contemporaines  
du 3 novembre au 7 janvier.



### TOURS

Différents lieux municipaux Tours Art  
Vivant. Tours Multiple 1978  
La création artistique aujourd'hui. Trois  
pratiques significatives. Dessin, Textile, Bois

L'éclatement à travers une ville de trois expressions plastiques : textile, dessin et bois. Sous le titre Textile, matières et expressions nouvelles se regroupent les travaux d'Arcier, Baran, Bloch, Carre, Desayes et Mayeur, Doria, Dupeux, Fochler, Galle, Graffin, Karskaya, Krotoff-Fabvre, Martin-Delbard, Meyer, Moulinier, de Neck, Poret-sky, Tronquoy, Truche et de l'atelier du Ronceray.

Les artistes maîtrisent donc les matériaux les plus divers, poursuivant leurs expériences avec audace et invention. Mais au delà de cette prise de considération, de cette valorisation du contenu «matériologique» et technique de l'art textile, se découvre une autre signification. Libéré de toute fonction décorative ou utilitaire, le textile permet de formuler un langage spécifique...»

Sophie Guillaud de Suduirant



## Etranger

### ALLEMAGNE HANNOVRE

Ausstellungen in der Textilwerkstatt  
Friedenstrasse 5

Textile objekte und Schmuck  
**Margret von Allwörden**  
du 3 novembre au 17 décembre

### HOLLANDE DELFT

Cosa Oude Delft 183b  
Tapisseries  
**TINEKE Van Deenen**  
du 2 au 30 novembre

### SUISSE

Galerie Omanrantsgam 15  
**Hella Sturzenegger**  
Gestickte Tapisseries  
du 16 novembre au 10 décembre

### USA SAN FRANCISCO

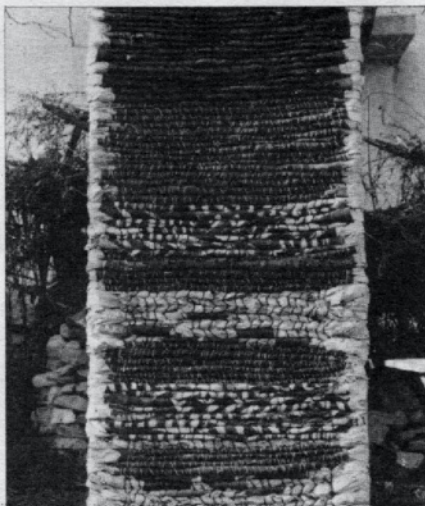
The Allrich  
The Allrich Gallery Two Embarcadero  
Center 94111 California Tél 415/398 8896  
Constructions textiles  
**Kris Dey**  
du 9 novembre au 2 décembre

### AUTRICHE VIENNE

Künstlerhaus Karplatz 5  
Tapisseries suisses, artistes d'aujourd'hui  
jusqu'au 26 novembre

### BELGIQUE BRUXELLES

Galerie La main - Chaussée de Charleroi  
538 18 59  
**Jeanine Coppens** Tapisseries  
Jusqu'au 18 novembre  
Novembre - Décembre  
**Krottoff Fabvre**



Galerie Robert Four  
Le Mur du Nomade  
**ARELIS** tapisseries de **André Arradon**,  
**Beaujour**, **Carrega**, **Chassagne**, **Couffinhal**,  
**Couraud**, **Dieulot**, **Farvere**, **Fumeron**, **Galle**,  
**Gardette**, **Gemmanick**, **Hecquet**, **Henry**,  
**Hurtu**, **Lartigaud**, **Lelong**, **Martin-Delbard**,  
**Meyer**, **Paszkowski**, **Poindefer**, **Poulain**,  
**Quillery**, **Raparch**, **Terdjan**, **Toffoli**, **Vincen-  
Alleaume**

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

**A10** - Cherche à louer une pièce assez grande pour pouvoir installer un métier, éventuellement à partager de préférence pas loin du 18ème arrondissement à Paris. Ecrire au journal qui transmettra.

**A11** - Cherche travail de restauration et réparation de tapisseries au point sur canevas. Pour renseignements tel à E. Martin 533.96.03 qui transmettra.

**A20** - Bernadette Marquer ouvre atelier de basse-lisse et désirerait entrer en contact avec des peintres cartonniers ou des particuliers intéressés. Tél (15) 4 456.93.85 Lamorlaye.

**A22** - Cherche à louer local 100 m2 environ pouvant servir d'atelier tapisserie à Paris (13,14, 11 et 12ème arrondissements de préférence) Tél Gertrude Hinnewinkel 666.57.68.

**A26** - Métier occasion basse-lisse 6 lames, 2,80m fabrication Gachon Prix 5.500F téléphoner au 535.82.60 le matin avant 10h ou le soir à partir de 18h.

**A29** - A vendre métiers à tisser d'occasion.

1) 110cm au peigne 6 cadres 6 pédales Sapin 3.500F prix à débattre.

2) 170cm au peigne 6 cadres 6 pédales Sapin 5.500 F prix à débattre. S'adresser à Suzanne Martin Charay Plats 07500 Tournon

**A32** - Lissière expérimentée désire entrer en contact avec un peintre-cartonnier en vue de collaboration éventuelle. Ecrire à Mlle Capucine de Geffrier 31 rue Tronchet 75008 Paris.

**A33** - Vends cadre haute lisse 1m de large (hauteur 1m) 500 F, état neuf. S'adresser à Laure Schapira 107 rue de la Réunion 75020 Paris.

**A34** - Lissière cherche dans Paris un local à usage d'atelier uniquement ou mieux mixte : Atelier et logement. Proposition à adresser le plus rapidement possible à Evelyne Hadgé 33 rue Emile Zola 94800 Villejuif Tél 726.51.13.

**A35** - Tisserande cherche emploi région parisienne. Ecrire à Mlle Dacosse Danièle Résidence de la Haie aux Moines 7 allée Georges Braque 94000 Créteil Tél 899.49.53

**A 36** - Vend laine 2/28 100 F le kg camaïeux verts, bronzes roux, oranges par kg seulement. Elisabeth Baillon Brouze du larzac. 12 St Rome de Cernon Tel 60 75 20

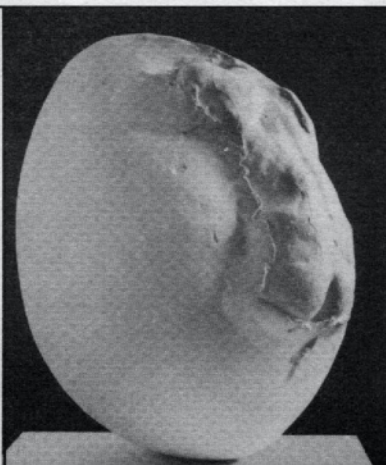
## poésies & matérialités

petits objets d'artistes  
à partir de papiers, textiles, bois, pierres

18 décembre - 13 janvier  
10h - 20h

la boutique sentimentale

8 rue sophie germain paris 14





**LA MAIN CHANGE DE LOCAL**

La galerie LA MAIN a profité des vacances pour changer de locaux. Désormais, elle est située au 209/211 chaussée de Charlevoix 1060 Bruxelles. Elle dispose d'un espace plus vaste, ouvert à la lumière du jour et bien structuré pour l'ensemble de ses activités. Deux volumes distincts à front de chaussée seront occupés l'un par les expositions de Céramique et Tapisserie contemporaines, l'autre par la boutique de fournitures pour l'artisanat textile. La devanture de celui-ci sera mise chaque mois à la disposition d'un artisan pour y exposer principalement sa production utilitaire. Une grande salle d'exposition au premier étage accueillera la gamme des métiers à tisser diffusés par LA MAIN, ainsi que les cours d'activité textile (Tissage, dentelle...)

**BIENNALE DE LA NOUVELLE TAPISSERIE QUÉBÉCOISE INC.**  
1627, rue Sherbrooke ouest  
Montréal, Québec H3H 1E2  
(514) 932-8859

**MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN**  
(cité du Havre) MONTRÉAL  
14 juin au 22 juillet 1979  
Monsieur Lucien Desmarais nous fait parvenir l'information suivante qui intéressera non seulement les Québécois mais également les lissiers de tous les pays afin qu'ils puissent prendre connaissance des conditions de participation et de la manière dont cette biennale nouvelle a établi son règlement.

**OBJETS**

- 1) Présenter à la population, la nouvelle tapisserie québécoise d'aujourd'hui, à travers ses recherches, ses moyens d'expression et ses nouvelles techniques.
- 2) Mettre sur pied un atelier expérimental permanent et développer un Centre de documentation et de recherches.

**CONSEIL D'ADMINISTRATION**

Président  
Lucien Des Marais (Montréal); Tisserand-concepteur, professeur.  
Vice-président  
Paulette-Marie Sauvé (Calixa-Lavallée); Lissier.  
Secrétaire-trésorier  
Jean-Jacques Poisson (Montréal); Administrateur.  
Directeurs  
Denise Beaudin (Saint Lambert); Lissier.  
Denise Le Blanc (Saint Lambert); Artiste-créateur, professeur.  
Conseillers  
Micheline Beauchemin (Les Grondines); Lissier.  
Louise Letocha (Cité du Havre); Directeur du Musée d'Art Contemporain.  
Marcel Marois (Québec); Lissier, professeur.  
Marie-Paule Morin (Montréal); Professeur, lissier.  
Marianne Rousseau-Vermette (St Adèle); Lissier, professeur.  
**SECRETARIAT**  
1627 rue Sherbrooke ouest,  
Montréal, P. Q.  
H3H 1E2. Tél : (514) 932.8859

**COMPOSITION ET ROLE DU JURY**

Les membres du jury seront choisis par le Conseil d'administration et sera composé de cinq personnes, à savoir :

- a) Un représentant soit du Ministère des Affaires Culturelles, d'un Musée ou d'une Galerie ;
- b) Deux créateurs artistiques ;
- c) Deux conseillers techniques en textile. Le jury assumera l'entière et seule responsabilité de la sélection des œuvres et n'aura pas à motiver les raisons de son choix ; ses décisions seront sans recours.

**DÉFINITION DE L'OEUVRE**

- 1) Oeuvre originale.
- 2) Oeuvre unique.
- 3) Oeuvre réalisée depuis le 1er janvier 1977.
- 4) Oeuvre présentée à titre strictement personnel et propriété de l'artiste.

**DIMENSION DE L'OEUVRE**

- 1) La grandeur minimale de l'œuvre doit être de 9 pieds carrés (3m carrés).
- 2) Les œuvres de 2 ou 3 dimensions doivent répondre aux mêmes ordres de grandeur.
- 3) Dans les cas particuliers de valeur artistique exceptionnelle, le jury pourra décider autrement.

**TECHNIQUE DE L'OEUVRE**

- 1) Haute lisse - Basse lisse - Autre technique.
- 2) Définir les matériaux utilisés.
- 3) Avoir fait de la tapisserie depuis quelques années.

**ART-ESPACE**

Thermoimpression et bannières. Une association s'est créée cette année à Lyon à partir d'une réflexion entre industriels, commerçants, créateurs, techniciens. «Chacun cherchant une solution pour que l'expression artistique retrouve sa place dans la vie quotidienne».

L'ART et l'INDUSTRIE promus par le COMMERCE, telle est la grande idée de cette exposition. Sa conception, sa réalisation technique et sa diffusion, ont fait intervenir une équipe d'hommes, chacun apportant ses idées, ses techniques et son temps, pour venir à vous, critiques ou simples passants, générateurs de l'ensemble. Le travail de l'artiste est trop souvent solitaire et réservé à un petit nombre. Pour s'exprimer et faire partager sa philosophie, il a besoin de l'expression matérielle. Et si, d'autre part, l'industrie jongle avec la matière, elle ne peut, seule, que créer des objets sans âme. Le Commerce, science de la mise en valeur peut, s'associant à la chaîne de la conception, s'offrir comme point de rencontre, entre les exigences des artistes et le génie de l'industrie. ART ESPACE a associé pour cette première expérience les commerçants d'une rue de Lyon et une entreprise de Soiries Lyonnaise, un créateur américain, entouré d'élèves de l'école des Beaux-Arts de Lyon, et les techniciens d'une industrie de pointe d'impression sur tissus.  
J. Brochier.

Pour tous contacts, téléphoner au siège de l'association : 9 rue Pizay 69001 Lyon (Tél 28.43.18).

**DRIADI**

**ABONNEMENT**

Tarif d'abonnement

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

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

Quelques N° 3 (8F), 5 (12F) et 6 (12F) sont encore disponibles.

Je désire souscrire un abonnement . . . . . à partir du N° . . . . .  
 Nom . . . . .  
 Adresse . . . . .  
 . . . . .  
 Ville/Pays . . . . .  
 Je désire en outre . . . . . exemplaires du N° . . . . .  
 Bulletin à retourner à C. Périn, trésorière du Groupe tapisserie 1 place  
 St Sulpice 75006 Paris

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