

Après la mort de Lurçat, bilan de la tapisserie contemporaine

Hélène Meynaud

Numéro 50, printemps 1968

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/58247ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Meynaud, H. (1968). Après la mort de Lurçat, bilan de la tapisserie contemporaine. *Vie des arts*, (50), 18–25.

Après la mort de LURÇAT

BILAN DE LA TAPIS

Ce que je voudrais, c'est un art qui cessât d'intimement flirter avec le désespoir Lurçat, mars 1959.

Depuis le dernier article publié par *Vie des Arts* sur la tapisserie moderne, bien des événements, des manifestations, des réalisations ont marqué l'expansion mondiale de cette forme d'expression.

Il y a deux ans mourait Lurçat, et cette disparition soudaine nous obligea tous à effectuer un premier bilan, matériel et moral, de ces trente années consacrées par l'artiste à la renaissance de cet art. Nous avons vu l'exposition commémorant le 300^e anniversaire de la Manufacture des Gobelins, les dernières réalisations de Lurçat, la troisième Biennale de la Tapisserie à Lausanne. Au Canada même, plusieurs occasions nous ont été données de nous familiariser avec cet art du XX^e siècle: l'exposition itinérante de la collection Rothmans de tapisseries modernes contemporaines; les œuvres murales exposées dans la plupart des pavillons de l'Exposition universelle de Montréal; l'ouverture à Montréal de la Galerie Hervé qui se veut spécialiste de la tapisserie moderne; les réalisations des artistes canadiens.

Sans remonter jusqu'à l'Antiquité d'où nous sont parvenus des fragments de tentures à ornements tissés, nous savons, par les œuvres qu'ils nous ont léguées, que dès le Haut Moyen Âge, les lissiers français et flamands réalisaient des chefs-d'œuvre. La décadence relative de cette forme d'art jusque dans les années trente a laissé subsister les techniques de haute lisse et de basse lisse alors que Lurçat, surtout pour ses premières productions extrêmement dépouillées, ramenait le nombre des couleurs et nuances des laines de plusieurs dizaines de milliers à une quarantaine (à peine plus à l'époque contemporaine). Les cylindres du métier tendent la chaîne de coton blanc sur laquelle l'artisan-lissier tisse les fils de couleur de la trame de manière à produire comme une double nappe de couleur correspondant exactement au dessin du cartonnier.

L'École française de tapisserie, dans l'enseignement donné sous la direction de Tourlière comme dans ses réalisations, reste fidèle à cette grande tradition qui correspond parfaitement à

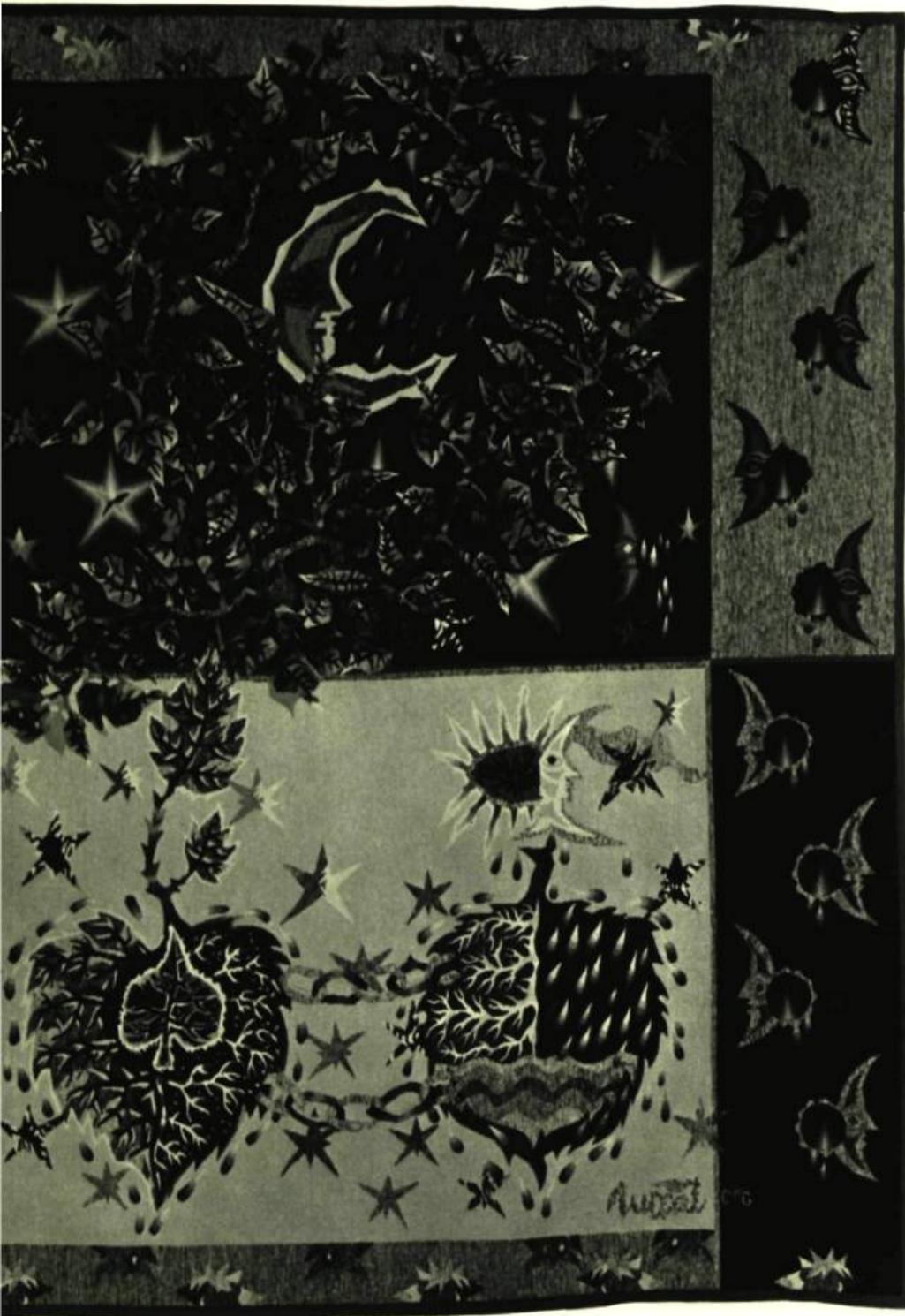
1. Jean LURÇAT. *Lunaire*. 1963. 7'4" x 10'8" (223,5 x 325,1 cm) Collection ROTHMAN'S.

2. Elsi GIAUQUE. *Colonne en couleurs qui chantent*. 1966-67. 13'9¼" x 13¼" x 13¼" (420 x 35 x 35 cm). Haute lisse, exposée à la 3^{ème} Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne.



RIE CONTEMPORAINE

par Hélène Meynaud

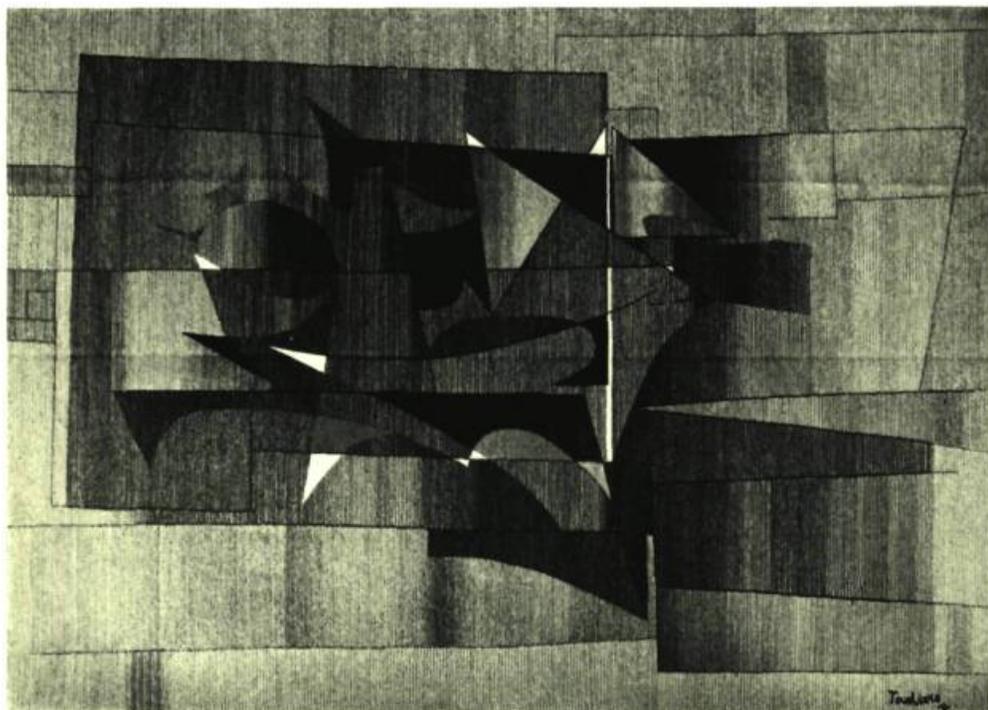


1.

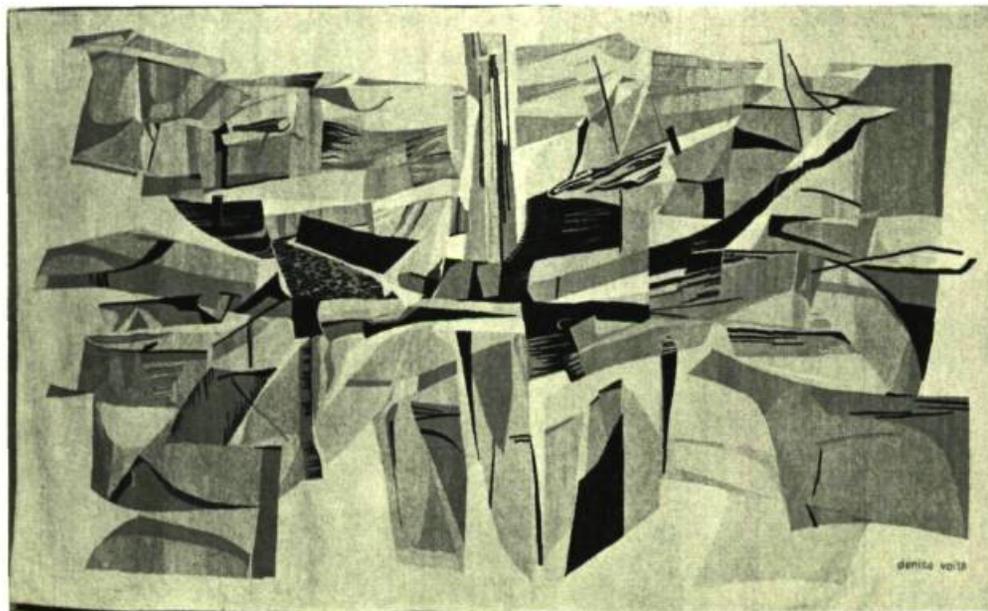


2.

3. Michel **TOURLIÈRE**. *Coiffe de vigne*. 7'1½" x 9'10¼" (217 x 300 cm). LA DEMEURE, Paris/Galerie HERVÉ, Montréal.
4. Denise **VOITA**. *Irradiation*. 1962. 9'2¼" x 15'3" (280 x 465 cm). Haute lisse, exposée à la 1ère Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne.
5. André **BORDERIE**. *Ballade au soleil*. 4'11¼" x 7'6½" (150 x 230 cm). LA DEMEURE, Paris/Galerie HERVÉ, Montréal.
6. Robert **WOGENSKY**. *Solstice*. 1963. 5'9" x 5'7" (175,25 x 170,2 cm). Collection ROTHMAN'S.
7. **LE CORBUSIER**. *Nature morte*. 1954. 7'5" x 7'7" (226 x 231,15 cm). Collection ROTHMAN'S.



3.



4.

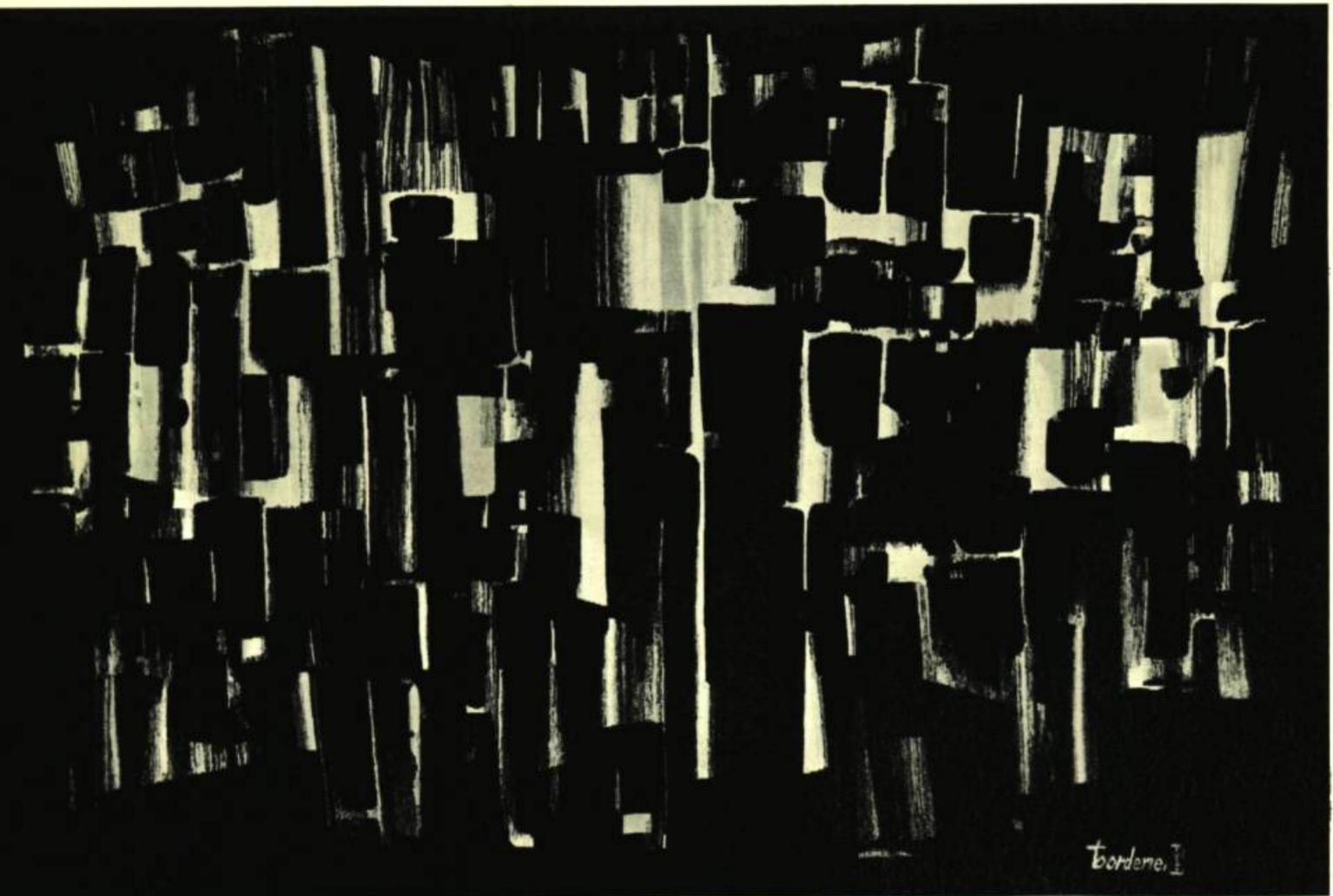
l'art de Manessier, Matégot, Wogensky, Adam, Singier, Lagrange et autres alors que nous pouvons dire que les compositions d'un Vasarély perdent de leur intensité dans leur expression en laine. L'évolution des amis et élèves de Lurçat reste très caractéristique. Partis d'expressions artistiques très diverses, ils ont cherché à se redéfinir par ce moyen d'expression privilégié qu'est la tapisserie. Fresquistes comme Saint-Saëns ou Dom Robert, peintres comme Prassinou ou Julien, sculpteurs comme Gilioli ou Borderie, graphistes comme Picart Le Doux ou architectes comme Le Corbusier, tous se retrouvent avec humilité devant la matière qui doit leur permettre de transmettre leur message au grand public.

Par contre, les dirigeants du Centre international de la tapisserie ancienne et moderne admettent, outre les œuvres de basse et haute lisse, "toute œuvre originale destinée au mur, à tirage limité, faite à la main, et dont la technique est contrôlée par l'artiste créateur". A la tapisserie de style traditionnel s'oppose donc la tapisserie réalisée par l'artiste lui-même, formé par une tradition restée vivante d'artisanat local, à base de tissages et de matériaux différenciés plutôt qu'une technique unique d'art mural. Nous pouvons suivre ainsi plusieurs "écoles" différentes.

Le Groupe romand des cartoniers-lisseurs qui a réuni dernièrement des artistes confirmés tels Denise Voita, Claire et Arthur Jobin, Françoise Ragno, Christiane Cornuz (entre autres) entend faire "vivre" la tapisserie en Suisse romande. Ce groupe, qui fait autorité auprès des dirigeants du pays, des industriels, des commerçants, des collectionneurs privés, des conservateurs de musée et des directeurs de galeries d'art, s'efforce de promouvoir son optique de la tapisserie chaque fois que se pose un problème: commande, tissage, carton, teinture, expertise, réparation, restauration... A ce groupe s'ajoutent d'autres artistes qui ne peuvent s'accommoder d'aucune dépendance telle Elsi Giauque qui nous a présenté un travail tissé en colonne et, dans la mode *op'art*, les œuvres de Marguerite Ischi-Caron.

L'Orient est présent avec le Japon. Nous relèverons surtout les réalisations d'un Murata dont les réalisations de rêve laissent une impression d'émerveillement due à la fragilité et au raffinement des fils de matière différente.

La Tchécoslovaquie compte des artistes extrêmement intéressants. Restant dans la facture classique, nous avons vu des œuvres de Tichy, Vahanka, Mrazek; ce dernier reste le plus puissant et le plus attachant dans ses synthèses de couleurs. La nouveauté est représentée par les productions d'Art Protis (surtout les œuvres de Jiri Trnka). Quelques dizaines de couleurs sont à la disposition de l'artiste qui peint directement son œuvre sur une toile de base; il pose des touffes de laine, plus ou moins épaisses, sur cette base, créant des effets de profondeur et d'éclairage diversifiés. En plus de la laine, l'artiste emploie du coton, du nylon, des fils métalliques, même des feuilles de métal... obéissant



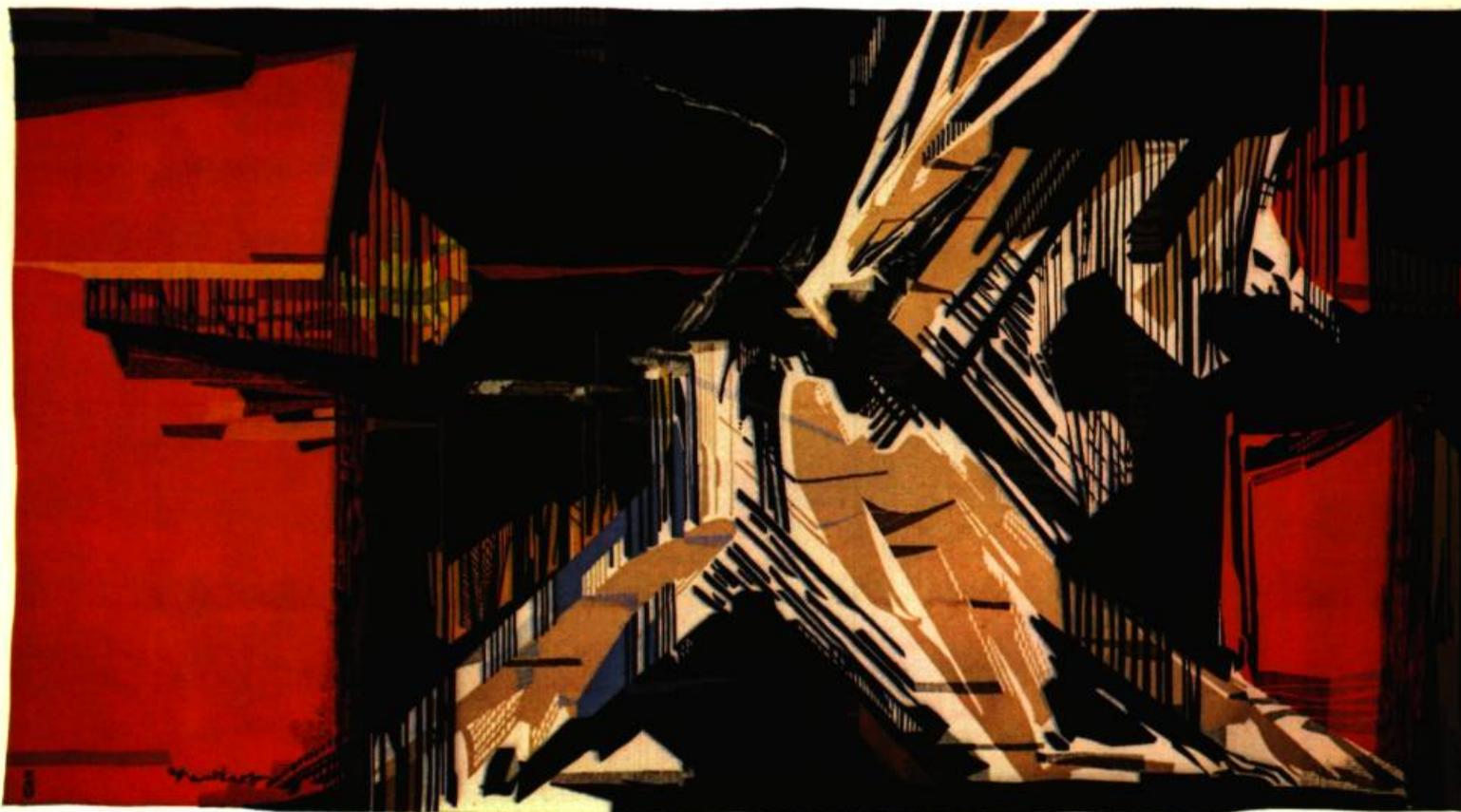
5.

6.



7.





sans limitation aucune à sa fantaisie et à son instinct créateur. Néanmoins, l'ensemble nécessite une consolidation matérielle sous forme d'un lourd tissu de base sur lequel est recousue l'oeuvre de l'artiste sinon la tenue n'est pas suffisante pour permettre à la "peinture" de conserver la forme et la structure choisies par son créateur.

Dans la même recherche de nouveauté, nous avons vu, dans le salon privé de l'Auditorium Du Pont du Canada à l'Expo 67, deux tapisseries en fibre de nylon dont l'une symbolisait la fabrication et l'autre l'usage de cette matière. L'en-

semble donnait une impression soyeuse inattendue mais les artistes, Pierre et Ann Oosterman, ont réussi, grâce à un matériau homogène même s'il est entièrement nouveau, à nous donner une tapisserie très classique dans sa présentation.

L'école canadienne est d'ailleurs un bon exemple de la dualité de l'art mural moderne. A côté des réalisations d'une Beauchemin, d'une Vermette, d'un Fernand Daudelin, ou d'une Lindgren, nous trouvons la "Bonne-Renommée" de Franklin Arbuckle dont toute recherche semble bannie. A travers le pays pourtant, une certaine identité particulière, encouragée par les centres

d'artisanat local ou de petites maisons comme la galerie "Soleil", se dégage et ouvre des perspectives valables pour l'art mural au Canada.

L'école catalane est née de la conjonction de deux personnalités: Miquel Samaranch-Amat qui, en 1955, prit la direction des ateliers de tapis noués à la main à Sant Cugat del Valles, près de Barcelone, et Grau-Garriga qui fut l'élève de Lurçat avant de devenir le conseiller, puis le directeur artistique de l'atelier de haute lisse catalan. Après avoir expérimenté la méthode classique (gros point du Moyen Age, gamme de couleurs limitée), ils décidèrent d'orienter

leur atelier vers des réalisations murales plus sculptées que tissées. C'est ainsi que les lissiers catalans emploient les matériaux les plus divers: laine, jute, fils métalliques et matières synthétiques. Dans les ateliers de Sant Cugat "le carton n'est plus qu'une esquisse d'orientation qui peut être précisée ou corrigée au cours du tissage grâce à la collaboration de son auteur avec les artisans spécialisés". Cette collaboration de l'artiste à chaque instant de la réalisation matérielle de son dessin et de ses instructions permet, selon les Catalans, de tirer du matériau le maximum d'effets.

Avec plus de méthode encore que les Catalans, les très nombreux ateliers de tapisseries polonaises se lancent résolument à la recherche d'un art nouveau d'expression murale. Tout en restant proches de l'héritage artisanal et folklorique, ils sont les plus hardis dans leur recherche de matériaux et de couleurs. Magdalena Abakanowicz reste le chef de file, avec Maria Laszkiewicz (directrice de l'atelier expérimental de Bielany), d'une école dont presque toutes les étoiles sont féminines; leurs "tentures" façonnées comme des reliefs de formes diverses et de matériaux inattendus donnent la mesure de leur esprit inventif et de leur fantaisie. Néanmoins ces tissages présentent avec les tapisseries de facture classique de telles différences d'épaisseur de point, qu'elles nous semblent relever plus de la fresque que de la tapisserie (nous pensons surtout aux oeuvres de Zofia Butrymowicz ou Tamara

Hans).

Dépassant en audace les réalisations polonaises, l'école yougoslave part à la recherche d'une troisième dimension, d'une "tapisserie spatiale", qui est une synthèse de la tapisserie classique et de l'architecture moderne. Ecoutons Jagoda Buic nous tracer la charte de la nouvelle tapisserie: "... je ne reste jamais fidèle à ma propre esquisse faite en couleurs dès que je passe à l'exécution de la tapisserie: le tissage, avec ses lois particulières et ses possibilités, s'oppose à toute copie de la réalisation picturale. La tapisserie d'avant-garde n'est rien d'autre que le retour du tissage à ses qualités intrinsèques, à ses lois. Amour envers le matériau, sensibilité tactile. J'entrevois les nouvelles tendances dans les nouvelles possibilités d'entrelacement, pas encore utilisées pour le moment dans la tapisserie. Sur la voie de la révolution technique de la tapisserie au tissage, il se peut que la tapisserie perde son nom, mais elle gagnera sa place dans le mouvement plastique actuel ... Aujourd'hui ... la tapisserie ne peut pas être uniquement décorative. Elle définit par elle-même une ambiance, un climat. Elle existe aussi dans un système de contrepoint: surface chaude du tissage, surface froide de l'architecture. Je ne veux pas que ma tapisserie recouvre le mur car j'ai l'intention d'établir un certain dialogue entre eux. D'où ma technique ... (perforations, rythmes spatiaux). Je prépare un tissage qui pend librement dans l'espace et toutes sortes de projets

8. Mathieu MATÉGOT. *Cosmorama*. 7'2¼" x 13'1½" (220 x 400 cm). LA DEMEURE, Paris.

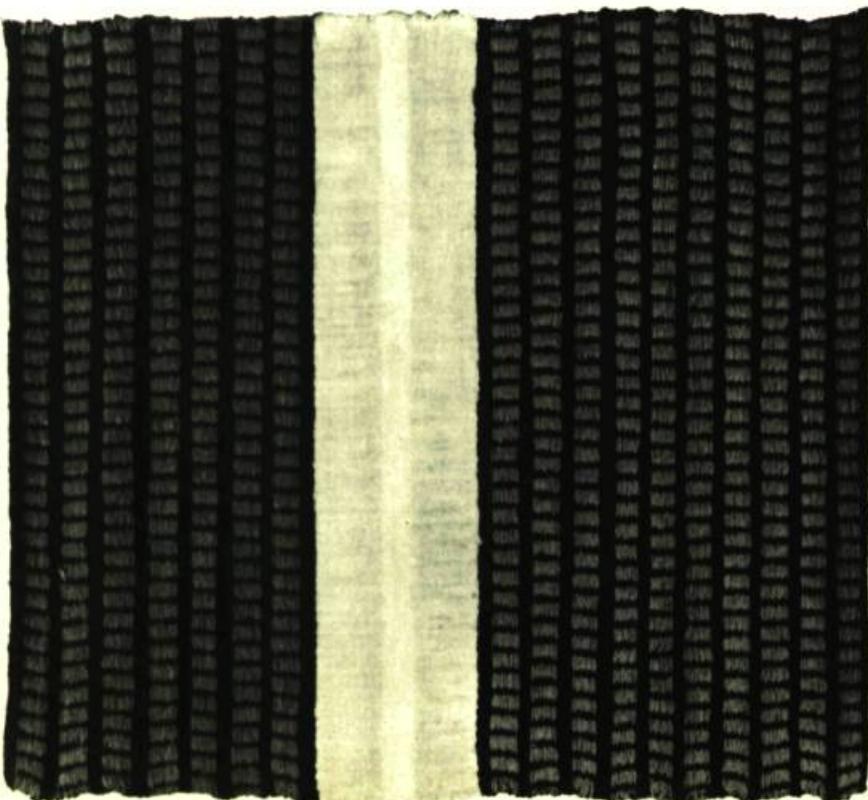
9. Mariette VERMETTE. *Tapisserie. No 85*. 1963. 5' x 5' (152,4 x 152,4 cm). Basse lisse.

10. Wojciech SADLEY. *La nuit blanche*. 1966. 9'10¾" x 6'6¾" (300 x 200 cm). Haute lisse, exposée à la 3ème Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne.

11. Fernand DAUDELIN. *Tapisserie sur canevas*. 1966. 6'6" x 3'3" (198,15 x 99,1 cm), exposée à la galerie des Arts du pavillon canadien, Expo 1967.



10.



9.



11.

tenant compte de la troisième dimension . . . Tout est structure."

Tout est structure . . . mais est-ce une tapisserie? Que reste-t-il de ces recherches nouvelles une fois passé le temps de la surprise et de la découverte? N'est-ce point là une mode de l'instant dont le temps usera vite la nouveauté ne laissant que le symbole d'une époque, instable, incompréhensible, momentanée, et non une "oeuvre" d'une certaine pérennité?

Notre sentiment est que toutes ces recherches tridimensionnelles et diverses correspondent à une inquiétude des artistes qui, ne maîtrisant pas complètement la technique de ce moyen d'expression privilégié qu'est la tapisserie parmi tous les arts muraux (fresque, peinture, vitrail, sculpture), cherchent à se réaliser. Pour nous, la tapisserie demeure de facture classique et d'expres-

sion moderne tel ce *Chant du monde*, resté inachevé du fait de la mort de Lurçat, dont je voudrais dire quelques mots.

Il me semble que c'est de cette réalisation que sera datée, dans les siècles à venir, le renouveau de la tapisserie contemporaine. Prévue au départ comme une suite de quinze panneaux monumentaux, seuls dix d'entre eux ont été réalisés. Le sujet global est la dualité de notre monde, écartelé entre le soleil de toute joie et de toute lumière et cet autre soleil négatif qu'est la principale réalisation de notre siècle: la bombe. Les quatre premières tentures *la Grande Menace*, *l'Homme d'Hiroshima*, *le Grand Charnier*, *la Fin de tout*, illustrent bien la terreur de l'artiste, la nôtre, devant cette fin de notre monde que nous ne pouvons qu'imaginer et dont le contrôle désormais nous échappe. Les six autres panneaux,

de *l'Homme en gloire dans la paix* de 1958 à *Ornemandos Sagrados* tombé des métiers peu après la mort de Lurçat, chantent la joie de notre monde avec toute la force d'un art pleinement maîtrisé. Devant cet hymne de couleurs et de formes réalisés dans la facture la plus classique, défiant les siècles, l'usure et l'oubli, nous sentons que le dialogue voulu par l'artiste restera permanent. La tapisserie n'est pas matière inerte, cloison: c'est un mur, vivant, qui nous entoure, nous exalte, nous protège. La réponse à *l'Apocalypse* c'est *le Chant du monde*. La tapisserie moderne contemporaine est pour nous l'expression de la vitalité et de l'espoir; les autres réalisations murales demeurent un moment très passager de notre histoire humaine. Le message de Lurçat reste un message de foi et d'amour en l'homme.



12.

12. Bohdan MRAZEK. *La légende et la vie*. 1966. 14'9 $\frac{1}{2}$ " x 8'6 $\frac{1}{2}$ " (450 x 260 cm) format irrégulier. Haute lisse, exposée à la 3ème Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne.

13. Jiri TICHY. *Marsyas*. 1966-67. 10' x 5'10 $\frac{1}{4}$ " (305 x 180 cm). Haute lisse, exposée à la 3ème Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne.

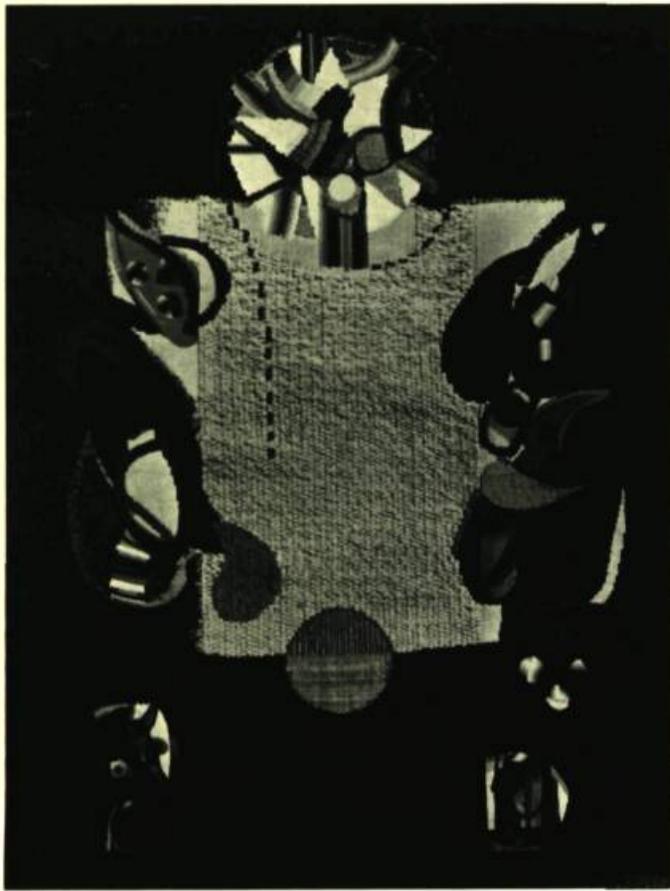
14. Josep GRAU-GARRIGA. *Inici*. 1966. 12'1 $\frac{1}{4}$ " x 8'10 $\frac{1}{4}$ " (370 x 270 cm). Haute lisse, exposée à la 3ème Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne.

15. Magdalena ABAKANOWICZ. *Assemblage noir II*. 1967. 9'10 $\frac{1}{4}$ " x 8'10 $\frac{1}{4}$ " (300 x 270 cm). Haute lisse et application, exposée à la 3ème Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne.

16. Jagodo BUIC. *Triptyque structural II*. 1966. 8'2 $\frac{1}{2}$ " x 9'10 $\frac{1}{4}$ " (250 x 300 cm). Haute lisse, exposée à la 3ème Biennale internationale de la tapisserie, Lausanne.



13.



14.



15.



16.