“ Du tissage à l’art textile. Métier et décor au XXe siècle ”

Rossella Froissart, Bruno Ythier

▶ **To cite this version:**

Rossella Froissart, Bruno Ythier. “ Du tissage à l’art textile. Métier et décor au XXe siècle ”. La Tapisserie française. Du Moyen Âge à nos jours, Editions du patrimoine, Centre des Monuments nationaux, pp.234-273, 2017, 9782757705674. hal-02398478

HAL Id: hal-02398478
https://amu.hal.science/hal-02398478

Submitted on 7 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rossella Froissart
UMR 7303-TELEMME CNRS Aix-Marseille Université

Bruno Ythier
Cité internationale de la tapisserie Aubusson

DU TISSAGE A L'ART TEXTILE. METIER ET DECOR AU XXE SIECLE

Dans le domaine des arts décoratifs et dans celui de la tapisserie en particulier l'année 1900 constitue une borne significative : l'Exposition universelle qui ouvre ses portes à Paris est en effet une formidable occasion de dresser le bilan des recherches artistiques en cours depuis au moins une décennie et de montrer la voie vers cette « renaissance » qu'on croit imminente et dont le nouveau siècle sera le théâtre. Selon l'administrateur des Gobelins, l'historien Jules Guiffrey, les derniers tissages exposés au palais des Manufactures de l'Etat peuvent non seulement soutenir la comparaison avec la prestigieuse production du passé, mais prennent légitimement place dans le mouvement général des industries d'art que nous désignons aujourd'hui par le qualificatif d'Art nouveau[1]. Dans les sections rétrospectives du Petit Palais, au pavillon de l'Espagne et au Musée centennal du Mobilier et de la Décoration, les fleurons de la tapisserie ancienne apparaissent comme les dépositaires d'une tradition qui, au lieu de viser l'imitation du tableau, cherche l'effet purement ornemental. Formes nettement délimitées et aux reliefs fortement charpentés par les battages, petit nombre de tons francs et vifs, composition serrée et s'étageant verticalement, modèles comportant des indications sommaires et laissant de ce fait une grande liberté d'interprétation : telles sont les données esthétiques qu'artistes et lissiers sont encouragés à déduire des tentures de l'*Apocalypse* ou de Saint-Rémi offertes à l'admiration d'un vaste public. Dans les salles, la succession de chefs-d'œuvre qui s'étalent sans discontinuité du XIVe au XVIIIe siècle doit prouver que la tapisserie, tout comme le vitrail et la miniature, était bien un « art français » dont le renouveau devient possible dès lors qu'on en respecte les conventions. Dès 1877, dans un *Rapport* établi au nom des Gobelins, Alexandre Denuelle a intégré les préceptes du rationalisme architectural qui assimilent la tapisserie à une « fresque mobile ». Une telle conception est largement partagée en 1900 et continuera d'irriguer les recherches sur l'art mural de l'entre-deux-guerres en inspirant jusqu'au célèbre « muralnomad » de Le Corbusier[2]. Ce glissement du modèle pictural au paradigme architectural qui s'opère dans les dernières années du siècle aurait dû déterminer, selon ses défenseurs, un retour à la « bienfaisante contrainte » de formes parfaitement appropriées au décor.

Si au moment de l'Exposition universelle tous s'accordent à croire que la tapisserie est un art autonome, régi par ses propres lois esthétiques, la confrontation des œuvres en présence révèle quelques divergences quant à la nature de celles-ci. Les réalisations d'après les modèles de Jean-Paul Laurens, Georges Rochegrosse et Gustave Moreau, trois peintres ayant profondément renouvelé la

[1] Guiffrey (Jules), « La Manufacture des Gobelins à l'Exposition de 1900 », *Art et décoration*, 1e sem. 1900, p.148-154 ; « Les Arts à l'Exposition universelle de 1900. Les tapisseries à l'exposition rétrospective et à l'exposition contemporaine », *Gazette des Beaux-Arts*, 42e année, août 1900, p. 89-103 et septembre 1900, p. 222-236. .Jules Guiffrey (1840-1918) administre la Manufacture nationale des Gobelins de mars 1893 à janvier 1908. Sur Guiffrey cf. : Mouquin (Sophie), « Guiffrey, Jules» in : Sénéchal (Philippe), Barbillon (Claire) dir., *Dictionnaire critique des Historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/guiffrey-jules.html.

[2] Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Direction des Beaux-Arts. Manufactures nationales. *Rapport adressé à M. le Ministre par M. Denuelle, au nom de la commission de la manufacture nationale des Gobelins*, Paris, 1877 (Journal Officiel du 1er avril 1877).

peinture d'histoire, paraissent en ce sens emblématiques de directions antagonistes qui continueront à peser sur la tapisserie dans les années - voire les décennies – à venir.

Audace du basculement de la composition au premier plan, vigueur du coloris, simplification du dessin et fermeté des contours caractérisaient autant *Une scène de tournoi à la fin du XVe siècle*[3] que *La Conquête de l'Afrique*[4], cette dernière remarquée par ailleurs pour sa verve iconographique. Malgré l'éloignement des références - la miniature médiévale a inspiré Laurens alors que Rochegrosse regarde la tenture des *Anciennes Indes* – les deux tapisseries s'intègrent pleinement dans la réflexion menée au sein de la Manufacture des Gobelins sur la soumission au principe architectural de muralité. Ces mêmes « tonalités riches, juxtaposées avec sertis et sans aucune espèce de modelé »[5] animent la surface du tapis conçu par l'architecte René Binet, dont la fantaisie ornementale se déploie au même moment dans la célèbre porte monumentale de l'Exposition en cabochons lumineux et colorés. Si ces efforts s'inscrivent avec une grande cohérence dans le programme rationaliste de l'Art nouveau, il est en revanche plus difficile d'expliquer le choix de Guiffrey de faire tisser *La Sirène et le Poète*, extravagante féérie proposée par Gustave Moreau[6]**.** Cette expérimentation hasardeuse, pensée d'emblée sans suite possible, démontre d'un côté la capacité des Manufactures d'Etat à s'aventurer sur le terrain de l'originalité picturale la plus débordante et exalte, par ailleurs, l'extraordinaire maîtrise technique d'ouvriers pratiquant un art ancestral, patiemment acquis. Alors que la marche inexorable du progrès incite à accélérer les temps de tissage en stylisant les formes et en réduisant drastiquement la palette, l'extrême richesse du modèle fourni par Moreau oblige les lissiers des Gobelins – tous dûment nommés dans les rapports tels des artistes – à se servir de procédés complexes afin de rendre par le croisement irrégulier des fils les empâtements qui donnent corps aux lueurs glauques et aux reflets étincelants de la surface picturale d'origine[7]., A contrecourant de cette conception extrêmement exigeante, les salles de la Classe 70 « Tapis, tapisseries et autres tissus d'ameublement » montrent une modernité industrielle où se côtoyaient tissages manuels et mécaniques. Si la production aubussonnaise reste massivement vouée à la copie des « documents les plus purs du XVIIIe et du XVIIe siècle »[8], certaines fabriques s'ouvrent à la nouveauté stylistique, telle la maison Leclerq qui présente au milieu de « tapisseries imitation des Gobelins », un panneau d'après Eugène Grasset, *Fête du Printemps*), destiné à être commercialisé par les grands magasins éponymes.

Les défis lancés à la tapisserie lors de l'Exposition universelle sont alors de deux ordres : esthétique d'abord, car il parait urgent de réintégrer cet art dans le giron de la création contemporaine; social ensuite, puisque en renouant avec les lois et les fonctions propres au décor, la tapisserie doit pouvoir, à la fois, illustrer le récit et les valeurs républicains, et offrir des surfaces chaudes et colorées dans un intérieur rénové. Si partout en Europe, du Royaume Uni à la Finlande, de la Norvège à la Tchécoslovaquie, des artistes répondent à ces questionnements en revenant au métier, en France la place occupée par les manufactures nationales dans le système des arts rend inévitable la confrontation des ateliers indépendants et de l'industrie aubussonnaise avec les choix opérés par

---

[3] Modèle livré à Guiffrey 1893 (Calmettes 1912), Carton 1895, tissée 1895-1899.

[4] Carton 1896, tissée 1896-1899.

[5] Lameire (Charles), Manufactures nationales. *Rapport adressé à Monsieur le Ministre par M. Charles Lameire au nom de la Commission de la Manufacture nationale des Gobelins sur les tapisseries et les tapis qui ont figuré à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, Manufacture des Gobelins, 1902 p. 28.

[6] Modèle livré 1896 (Calmettes 1912); Carton 1895, tissée 1895-1899. Il n'est pas précisé si le modèle est un carton ou une toile.

[7] Le « crapaud » est un procédé consistant à faire passer le fil de trame sur plusieurs fils de chaîne au lieu d'un seul. Il permet de donner du relief à certaines parties.

[8] Exposition internationale universelle de 1900. Catalogue général officiel, « Groupe XII. – Classe 70 », In : *Décoration et mobilier des édifices publics et des habitations. Classes 66 à 75*, Paris et Lille, Imprimerie Lemercier et L. Danel, [1900], p. 2.

l'administration. C'est ce dialogue qui donne à la situation française sa spécificité et qui favorise l'essor, au XXe siècle, d'une production extrêmement variée.

Art nouveau ou retour à l'ordre ?

L'une des raisons évoquées pour expliquer la pénurie de nouveaux modèles qui affecte les manufactures nationales au tournant du XIXe siècle est le désintérêt supposé des artistes pour la tapisserie. Certes l'ouverture de divers ateliers de tissage dit bien la fascination éprouvée à cette époque pour le retour au métier, mais celui-ci se fait à l'écart de la commande publique et obéit avant tout à la volonté de subvertir les hiérarchies académiques pour rendre à l'art sa fonction décorative. Les théories de William Morris, diffusées en France à partir des années 1890, ne peuvent qu'encourager une vision artisanale de la tapisserie en chargeant le refus de l'imitation virtuose de la peinture, alors associée aux Gobelins et à Beauvais, d'une forte signification sociale. Après avoir installé en 1877 le premier métier chez lui, à Kelmscott House, Morris fonde les ateliers de Merton Abbey dans le but de revenir à la somptueuse profusion des tentures anciennes grâce à l'emploi de colorants naturels et au retour aux techniques de tissage traditionnelles[9]. Le lissier a retrouvé une certaine autonomie, puisqu'il œuvre à partir non pas d'une peinture mais d'une reproduction photographique de petits cartons largement brossés, au besoin annotée ou légèrement gouachée. Aucunement rentable et confinée dans la sphère d'un artisanat de luxe, l'entreprise de Morris n'en a pas moins contribué à la réévaluation de la manualité et de la matière, suscitant la conviction qu'une esthétique nouvelle peut surgir de la reprise de métiers ancestraux.

C'est sur cette utopie que se greffe en France, dans les années 1890, un très fort courant régionaliste qui va jusqu'à décliner, dans certains cas, les valeurs antilibérales et antimodernes du corporatisme. Les réalisations d'Aristide Maillol, de Jozsef Rippl-Ronaï ou de Fernand Maillaud s'inscrivent dans ce sillage, le premier s'engageant dans la fabrication de colorants obtenus à partir d'essences catalanes, les deux autres s'inspirant du folklore magyar ou de la vie paysanne berrichonne.

Subjugué par la vue de *La dame à la licorne*, exposée au musée de Cluny à partir de 1882, Maillol entend parvenir aux mêmes coloris vifs en teignant les laines locales dans un atelier rudimentaire installé dans les environs de Banyuls-dur-Mer. Là, dans une ambiance rustique, des ouvrières, dont sa femme, brodent au « point lancé », entre 1891 et 1902, les créations du peintre. Mais la bonne tenue des colorants extraits des plantes finit par se révéler illusoire, et la déception est cruelle pour Maillol, qui voit pâlir rapidement la plupart de ses compositions. *Le Jardin enchanté* marque un jalon dans cette recherche d'une esthétique tapissière nouvelle qui s'élabore au plus près de la matière et du métier, laissant au peintre la tâche d'ébaucher grossièrement le motif pour réserver à l'ouvrier le rôle d'« interprète-traducteur ». Au sein du même groupement des Nabis, l'approche de la tapisserie par Paul Ranson est très différente. Auteur de plusieurs canevas réalisés par sa femme France entre 1893 et 1898, cet adepte du graphisme japonisant ne s'encombre pas de considérations sur la qualité naturelle des laines, qu'il se procure simplement au Bon Marché. De même, dans les trois panneaux qu'il fait tisser à sa compagne Lazarine Boudrion entre 1898 et 1902, Joszef Rippl-Ronai ne se préoccupe d'authenticité que dans la mesure où les simplifications de l'art populaire peuvent faciliter la production et une plus large commercialisation des arts décoratifs hongrois.

Planéité, matité des surfaces, rugosité des textures, juxtaposition de zones colorées non hiérarchisées, abandon du sujet et apparition du motif, défocalisation : au-delà des procédés, c'est bien une même

[9] Parry (Linda), *William Morris Textiles*, New York, Crescent Books, 1983.

esthétique décorative totalisante que les Nabis mettent en place dans leurs créations textiles, allant jusqu'à imiter l'effet de la tapisserie, comme c'est le cas dans les panneaux encadrés de bordures conçus par Maurice Denis ou dans l'ensemble *L'Album* peint par Edouard Vuillard pour la galerie de Siegfried Bing[10].

Les recherches menées en Europe au début du XXe siècle vont dans cette même direction, avec des résultats marqués par une grande hétérogénéité stylistique. A l'Exposition universelle les ateliers de Scherrebek ou les créations des norvégiens Frida Hansen et Gerard Munthe, de la hongroise Noemi Ferenczy ou de la belge Hélène de Rudder, ouvrent avec hardiesse l'éventail des pratiques, en intégrant les traditions vernaculaires menacées par l'industrialisation[11]. En France, dans les années 1910, la proximité retrouvée du peintre avec le métier favorise la diversification des approches : des panneaux étincelants de Manzana-Pissarro aux canevas rustiques de Fernand et Fernande Maillaud, des textures hybrides de Blanche Ory-Robin aux verdures chamarrées d'Edouard Degaine des compositions luxuriantes de Paul et Yvonne Deltombe à celles d'une élégance classique de Gustave Jaulmes ou de Jules Flandrin, toutes ces réalisations voient le jour le plus souvent en marge de la commande publique et trouvent une bonne place dans le circuit des galeries et des salons[12].

Ces artistes aménagent tous des ateliers, souvent avec l'aide de leurs épouses : Maillol à Banyuls-sur-Mer, les Maillaud à Issodun, les Manzana-Pissarro à Paris, Boulevard Saint-Jacques, puis à Aubusson, les Deltombe à Nantes, Jules Flandrin près de Grenoble, Gustave et Mary Jaulmes à Neuilly, Ory-Robin à Fontenay-aux-Roses. La place des femmes dans ce renouveau est d'ailleurs à souligner, pour des raisons économiques certainement – elles tissent gratuitement pour leurs compagnons - mais pas seulement, puisqu'une génération de créatrices se manifeste dans tous les domaines de l'art depuis les années 1890. Cette évolution ne devait pas échapper à Gustave Geffroy qui, nommé administrateur des Gobelins en 1908, rend hommage, lors de l'ouverture du musée en 1922, aussi bien aux ouvrières de l'atelier de rentraiture qu'aux artistes femmes ayant fourni des cartons : Marie Cazin, Blanche Ory-Robin, Alice Marie-Alix, Irène Reno-Hassenberg, Berengère Lassudrie ou Marguerite Bauban-Binet, sont ainsi assimilées à la cohorte des peintres indépendants désormais attirés par la collaboration avec les manufactures[13].

Ce premier bilan offre d'ailleurs à Geffroy, critique et écrivain d'art proche des impressionnistes, l'occasion précieuse de défendre une production des plus éclectiques, répondant à une même volonté d'abolir les barrières entre la commande d'Etat et l'art moderne. Remettre la tapisserie sur les rails du mouvement pictural signifie pour Geffroy rassurer tout d'abord les artistes sur la capacité des ouvriers lissiers à seconder les manières les plus diverses : verve du trait, richesse de la palette ou légèreté vaporeuse des nuances peuvent être transposés avec la plus grande fidélité, dans la continuité tacite de l'expérience initiée avec *La Sirène et le Poète* d'après Gustave Moreau. Le salon conçu par Jules

---

[10] Kang (Cindy), *Wallflowers : Tapestry, Painting, and the Nabis in Fin-de-siècle France*, PhD sous la dir. de Linda Nochlin, Institute of Fine Arts, New York University, 2014. Sur Maillol cf. aussi: Berger (Ursel), « "Plus beau qu'un tableau". Les tapisseries de Maillol », in : Berger (Ursel), Zutter (Jörg), dir., *Aristide Maillol*, Musée des Beaux-Arts de Lausanne, 1996-1997, Prestel-Verlag Munich, New-York et Flammarion, Paris 1996, p. 29-38.

[11] Jarry (Madeleine), *La Tapisserie, art du XXe siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1974.

[12] Froissart (Rossella), « La conversion décorative de l'avant-garde fin-de-siècle : la tapisserie, art collectif et social », in : *Les Années 10. Arts décoratifs, mode, design*, Actes du colloque, Cerman (Jérémie) dir., Paris, 2018 (à paraître).

[13] Geffroy (Gustave), *Les Musées d'Europe. Les Gobelins*, Paris, s.d. Gustave Geffroy (1855-1926) a été administrateur de la Manufacture nationale des Gobelins de 1908 à 1926. Sur Geffroy : Samoyault (Jean-Pierre) dir., *La Manufacture des Gobelins dans la première moitié du XXe siècle, De Gustave Geffroy à Guillaume Janneau 1908-1944*, Beauvais, Galerie nationale de la Tapisserie, 1999 (Paris, Administration générale du Mobilier national, 1999).

Chéret les *Nymphéas* réclamées avec insistance à Claude Monet[14], les tentures obtenues d'après les délicates fantaisies florales d'Odilon Redon ou les paysages composés par Paul Séguin-Bertault, Achille Laugé ou Emmanuel Gondouin doivent prouver la qualité éminemment décorative de l'art moderne, susceptible de s'intégrer dans des ensembles mobiliers cohérents. Ces apports neufs sont autant de tentatives de rattraper les erreurs du siècle précédent lorsque les manufactures, aveugles à l'éclosion de l'école de Barbizon et de l'Impressionnisme, indifférentes à la génération des Delacroix et des Puvis de Chavannes, ont raté, selon Geffroy, l'occasion de réinventer le genre de la « verdure » ou le cadre de l'espace publique.

C'est aussi au décor de l'intérieur que Geffroy s'attaque, convaincu que les Gobelins et la Savonnerie peuvent jouer un rôle dans sa modernisation, empiétant ainsi sur les attributions traditionnellement dévolues à Beauvais. Cette attention aux fonctions purement décoratives de la tapisserie se traduit par la commande à des artistes emblématiques du renversement de la hiérarchie des arts : Féilx et Pierre Bracquemond, Jules Chéret, Adolphe Willette, Jean Veber, Robert Bonfils, avant d'être peintres, sont graveurs, décorateurs, dessinateurs d'affiches, de presse ou de tissus, illustrateurs ou caricaturistes, ayant tous pratiqué les techniques les plus diverses, de la céramique de table au décor mural. Dans la somptueuse *Forêt* ou dans la *Loge* fantasmagorique les Bracquemond père et fils appliquent le principe ornemental théorisé par Félix dès les années 1880 et associé dans les années 1910 à l'art versaillais[15]. Les volutes d'une grille baroque servent de bordures à un luxuriant paysage impressionniste ou encadrent une scène des Ballets russes, réunissant ainsi présent et passé, tradition nationale et avant-garde cosmopolite[16]. De même dans les *Contes de fées* et dans les *Animaux de la forêt* le Veber dessinateur satirique du *Gil Blas* et de *L'Assiette au beurre* réussit à accorder son humour rugueux et naïf à l'esprit des anciennes verdures, alors que dans le *Salon de la Guerre* Bonfils réserve à des médaillons enguirlandés d'esprit Louis XVI des compositions aérées et dynamiques qui annoncent déjà la stylisation de l'Art déco.

L'aspiration à une forme d'unité sociale ne peut pas être absente du programme de Geffroy, auteur, en 1894, du fameux projet de Musée du soir, dont on retrouve le sens dans le musée des Gobelins, partiellement ouvert dès 1917, en pleine guerre. Au cœur du faubourg industrieux, les salles, ouvertes gratuitement, montrent au peuple qui s'y presse, côte à côte, chefs-d'œuvre anciens – notamment les tapisseries de la cathédrale de Reims échappées au bombardement – et commandes récentes, fruits du travail d'une communauté ouvrière soudée[17]. La série sur les Provinces de France, commencée dès 1908, entend exalter ces mêmes sentiments patriotiques en inscrivant le thème de la « petite patrie » dans le grand récit républicain. Le lyrisme des *Pyrénées* d'Edmond Yarz, le réalisme de *La Bretagne* de Jean-François Raffaelli, ou le nationalisme de la maquette (non tissée) de *La Normandie* de Louis Anquetin trouvent dans la forme du triptyque, évoqué par les bordures simulant le cadre, une expression à la fois fortement ancrée dans le passé et parfaitement contemporaine, véritable leitmotiv de la peinture des années 1890-1910.

---

[14] Vittet (Jean), « Claude Monet et les Gobelins : une correspondance inédite de Gustave Geffroy », in : Brejon de Lavergnée (Arnauld), Vittet (Jean) dir., *La tapisserie hier et aujourd'hui*, Actes du colloque, École du Louvre, Mobilier national et Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, 18 et 19 juin 2007, Mobilier national et manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, École du Louvre, 2011, p. 95-109.

[15] Bracquemond (Félix), *Du dessin et de la couleur*, 1885, rééd. par Bouillon (Jean-Paul), Paris, Hermann Éditeurs, 2010; Bouillon (Jean-Paul) dir., *Félix Bracquemond et les arts décoratifs. Du japonisme à l'Art nouveau*, exposition Limoges, Musée national de la Porcelaine Adrien-Dubouché, 2005 (Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2005).

[16] Bracquemond (Félix), *À propos des manufactures nationales de céramique et de tapisserie*, Paris, Typographie Chamerot et Renouard, 1891.

[17] Lecomte (Georges), « Les nouvelles tapisseries des Gobelins », *Les arts français. Arts métiers industrie*, 1917, p. 97-105.

Mu par la volonté d'ouvrir les Gobelins et la Savonnerie à la large cohorte des peintres modernes, Geffroy s'engage dans une direction opposée à celle prise par les artistes indépendants désireux de renouer avec le métier, s'écartant aussi de la logique rationaliste qui a prévalu au sein de l'administration des beaux-arts sous la direction de Guiffrey. Ainsi lorsque Louis Anquetin, peintre issu des rangs de l'école de Pont-Aven et revenu à une technique académique, conçoit pour la Savonnerie *Les Cygnes*, un tapis au décor animalier virtuose, Geffroy rejette les critiques des architectes en ironisant sur le caractère abstrait de préceptes qui imposent la stylisation et l'aplat, pour défendre l'artiste qui « invente en toute liberté »[18]. « Comment marcher sur de pareils tissus ? […] Simplement en y marchant »[19], affirme-t-il avec pragmatisme, en considérant avec une même bienveillance les touches fluides d'Anquetin et Chéret et les mosaïques colorées réalisées d'après René Binet. En pratiquant l'éclectisme le plus large et en secondant la tendance des lissiers à vouloir traduire la touche des peintres, Geffroy contrevient presque point par point aux « lois de la tapisserie » telles qu'elles sont formulées par Ferdinand Calmettes dans un article fondateur publié en 1904, véritable vademecum des « réformateurs » du XXe siècle[20]. A l'opposé du fameux « aux Gobelins on fait tout [21]! », lancé par Geffroy pour encourager les peintres à confier leurs modèles à la manufacture, il ne sera désormais plus question, après la guerre, que de l'« impropriété technique des peintres »[22], point de vue qui justifiera le jugement négatif porté sur les premiers tentatives de modernisation accomplies par l'ami des impressionnistes.

La convergence des efforts

Sans attendre la fin de la guerre, 1917 est l'année où le renouveau de la tapisserie s'amorce de manière décisive. Dans les salles du nouveau musée, Geffroy soumet au jugement d'un public populaire et nombreux les commandes récentes, préoccupé de placer Chéret, Redon, Veber ou Raffaëlli dans la continuité d'une grande tradition d'autant plus aimée qu'elle est menacée de destruction. Cette même année Jean Ajalbert, homme de lettre lié aux milieux symbolistes et anarchistes, prend ses fonctions à Beauvais[23], alors que le peintre et graveur Antoine-Marius Martin est appelé à diriger l'Ecole nationale d'art décoratif d'Aubusson, après s'être nourri de l'apport théorique des artistes, poètes et critiques gravitant autour de la revue *La Douce France*[24]. Cette conjonction, qui atteste l'arrivée au sein des institutions artistiques de la génération postimpressionniste, détermine une certaine unité d'action et aboutit à la cohérence stylistique qui fait la réussite de l'Exposition internationale des arts décoratifs de 1925[25]. Une harmonisation qui se réalise aussi grâce aux échanges d'apprentis entre Beauvais et Aubusson, à la circulation des artistes

[18] Geffroy, (s.d.), *op. cit.*, p. 136.
[19] *Idem*, p. 135.
[20] Calmettes (Fernand), « La loi de la tapisserie », *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XVI, 1904, p. 105-121.
[21] Propos de Geffroy rapporté par Jean Ajalbert dans : *Beauvais Basse lisse (1917-1933)*, Paris, Les Editions Denoël et Steele, 1933, p. 86.
[22] Calmettes, 1904, *op. cit.*, p. 114.
[23] Coural (Jean), Gastinel-Coural (Chantal), *Beauvais. Manufacture nationale de tapisserie*, Paris, 1992, Paris, Mobilier national, 1992 ; Coural (Jean), « Beauvais Art déco », *L'Estampille Objet d'art*, n° 261, septembre 1992, p. 94-109 ; Chantal (Gastinel-Coural), *La république dans ses meubles. Les années 25 à la Manufacture de Beauvais*, exp. Paris, Musée des Arts décoratifs, 23 juin-29 août 1993.
[24] Ythier (Bruno), « Approche technique de la rénovation de la tapisserie d'Aubusson par Antoine-Marius Martin » in : Lazaj (Jeanne), Ythier (Bruno) dir., *Tapisserie 1925. Aubusson, Beauvais, les Gobelins à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de Paris*, Toulouse, Editions Privat, 2012, p. 88-109.
[25] Lazaj, Ythier, dir., *op. cit.,* 2012.

fournisseurs de modèles, ou au soutien des ateliers creusois par les commandes lancées par le Mobilier national après la crise de 1929.

Dès 1919 Ajalbert don le ton de son engagement en inaugurant les « Saisons d'art », manifestations dans lesquelles les créations récentes de Beauvais prennent place aux côtés de celles d'artistes qui, à toutes les époques, ont prouvé la fécondité du lien entre l'art et le métier[26]. La « Saison » de 1921 est exemplaire en ce sens, qui présente les œuvres de l'un des plus grands céramistes de l'Art nouveau, Auguste Delaherche, aux côtés de l'exubérance baroque de François Desportes (1661-1743), collaborateur brillant des manufactures[27]. Le projet d'Ajalbert est aussi d'inciter des lissiers indépendants - Jules Flandrin, les Deltombe, les Jaulmes ou Berengère Lassudrie - à faire part de leur expérience pour que des méthodes plus modernes viennent rompre la routine qui fige encore Beauvais dans la copie des cartons du XIXe siècle. Mais l'opération de rajeunissement la plus efficace est l'enquête que le nouvel administrateur réalise avec la complicité de Guillaume Janneau, rédacteur en chef du *Bulletin de la Vie artistique* et administrateur du Mobilier national à partir de 1926. Menée auprès de nombreux critiques et de quelques peintres, elle conduit à la désignation de ceux parmi les artistes vivants dont l'œuvre répond aux critères d'une tapisserie ayant retrouvé ses propres lois esthétiques, sur lesquelles toutefois il n'y a pas de consensus[28]. « A mobilier moderne, tapisserie moderne »[29] réclament Ajalbert et Janneau en lançant cette large consultation en 1923, confiants dans la justesse de la voie « décorative » mais aussi conscients de la pluralité des options en présence qui font se côtoyer Auguste Renoir, Charles Dufresne , Paul Véra ou Jules-Emile Zingg. « L'embarras de Pénélope », comme titre le critique Arsène Alexandre[30], est lisible dans la dispersion des voix, accordées à cinquante-cinq noms repartis entre cinquante-deux critiques, vingt-cinq artistes ne recueillant qu'une voix et les trois premiers respectivement neuf, sept et six. Si quelques noms étonnent, il est important de préciser que la liste comporte les personnalités majeures de l'Art déco, celles-là mêmes dont les œuvres sont déjà sur les métiers ou qui vont l'être dans les années à venir, à preuve que les manufactures nationales ont bel et bien rattrapé le retard dont on se plaignait encore avant la guerre. Au-delà des singularités stylistiques, Gustave Jaulmes, René Piot, Adrien Karbowsky, Jules Flandrin, Raoul Dufy, Robert Bonfils, Henry de Waroquier, Paul Deltombe, Maurice Brianchon ou, déjà, Jean Lurçat, partagent les mêmes compositions solidement structurées autour de motifs aux colorations vives pouvant s'adapter aux bois des décorateurs les plus en vue du moment - Emile Ruhlmann, André Groult, Eric Bagge, Emile Rateau, Maurice Dufrène ou Paul Follot.

L'*Enquête* ne se limite pas à égrener les noms. Elle a été aussi l'occasion de quelques mises au point à propos des critères qui doivent présider aux nouvelles commandes. Ainsi si certains critiques tentent de mieux circonscrire le domaine de la tapisserie en la distinguant pertinemment du tableau, du panneau décoratif et de la fresque, d'autres explorent les voies ouvertes par les constructions cubistes qu'ils souhaitent clarifiées et ordonnées par le détour du métier. C'est aussi grâce à l'*Enquête* du *Bulletin* que les idées d'Antoine-Marius Martin sur la tapisserie trouvent un premier large écho puisqu'Emmanuel de Thubert les reprend dans sa réponse. Celui-ci suggère de s'adresser aux mêmes artistes conseillés par le directeur de l'Ecole d'Aubusson, parmi lesquels Paul Deltombe, dont les huiles largement brossées et aux couleurs éclatantes sont devenues un outil de travail pour les élèves-

[26] Beauvais, Manufacture nationale. *La « Saison d'Art »*, expositions de 1919 à 1931.

[27] *La Saison d'Art à Beauvais*, troisième année, préface de Jean Ajalbert, Beauvais, Imprimerie centrale administrative, 1921.

[28] Janneau (Guillaume), « Pour rénover la tapisserie. Notre enquête », *Bulletin de la vie artistique*, du 15 décembre 1922 au 15 mai 1923.

[29] *Idem*, 15 décembre 1922, p. 557.

[30] Alexandre (Arsène), « L'Embarras de Pénélope », *La Renaissance de l'Art français et des industries du luxe*, février 1923, p. 73-75.

apprentis. Le choix d'Emmanuel de Thubert de Paul Sérusier et de Georges Braque met par ailleurs en lumière le tournant décoratif opéré à la fin des années 1910 par certains tenants du symbolisme et du cubisme. L'auteur du *Talisman* n'a-t-il pas simulé une tapisserie en disposant côte à côte une série de tableaux dans une exposition organisée par *La Douce France* en 1922 ? et son confrère n'a-t-il pas décontenancé ses admirateurs en présentant au Salon d'Automne de la même année deux opulentes *Canéphores*, hommage à la fois à Renoir et au décor versaillais ?

L'hommage rendu par Emmanuel de Thubert à Antoine-Marius-Martin dans le *Bulletin* nous rappelle que c'est au sein des cénacles artistiques et intellectuels de *La Gerbe* et de *La Douce France* que ce dernier a amorcé, dès son arrivée à Aubusson, la réflexion sur la relation de l'artiste au métier de lisse et sur les transformations que l'économie industrielle a induit dans les modalités de travail[31]. Convaincu, comme le critique, que l'individualisme et la spécialisation sont un obstacle à la création des formes modernes, Martin voit dans la tapisserie le domaine idéal où peut se réaliser l'unité perdue de conception et réalisation grâce à la collaboration désintéressée de l'artiste et du lissier. Il ne s'agit nullement d'une utopie abstraite, puisque le but de l'Ecole d'Aubusson est bien de former des ouvriers s'intégrant dans le système productif déjà en place et s'adressant avec succès à une large clientèle française et étrangère. L'ambition de Martin est précisément d'endiguer la crise qui commence à se manifester, et qui ira en s'aggravant après le krack boursier de 1929, en arrimant les ateliers creusois à la modernité esthétique. Graveur de formation, Martin voit dans la xylographie la possibilité d'une écriture technique efficace, permettant de traduire les passages de tons propres à la touche du pinceau dans ces hachures ou battages tant admirés dans les tentures du Moyen-âge, rendant de ce fait sa spécificité à la tapisserie. Le carton, proche du dessin rehaussé à tons limités et comptés, doit, conjointement au grossissement de la chaîne et à la réduction des portées (d'une trentaine à un maximum de 15) contribuer à la simplification et à l'accélération de la fabrication[32]. La *Toilette de Flore* de Paul Véra, *La Fête foraine* de Fernand Siméon ou les bouquets de fleurs de Louis Valtat sont les premiers résultats, maladroits mais décisifs, de ces expériences[33].

Que le carton soit le point de mire de ceux qui s'inquiètent de la traduction du langage pictural en décor tissé, cela dit la distance qui sépare la situation française des voies ouvertes au début des années 1920 ailleurs en Europe, par Gunta Stölzl au sein du Bauhaus, par Sophie Taueber-Arp à l'Ecole des Arts et Métiers de Zürich ou par Maria Teinitzerová à Prague et Hradec. Loin des compositions géométriques valorisant le simple croisement des fils colorés de la chaîne et de la trame mises en œuvre par ces artistes, en France les manufactures, aussi bien nationales que privées, s'accordent pour considérer la figuration peinte, même stylisée et réduite à motif, comme la source irremplaçable de l'agrément visuel lié au décor. L'exposition de cartons modernes pour la basse lisse ouverte en 1923 au Palais Galliera, alors Musée d'art industriel de la ville de Paris, en témoigne, qui associe dans le jury de sélection Gustave Geffroy, Jean Ajalbert, Antoine-Marius Martin et Braquenié, aux deux peintres décorateurs majeurs de l'époque, Maurice Denis et Gustave Jaulmes. Cela ne préjuge pas de l'effort tenté par, entre autres, Charles Dufresne, François Faureau (Emile Gaudissard, Elie Maingonnat ou Paul Véra) pour assimiler les principes énoncés par Martin en présentant des modèles peints « une

---

[31] Martin (Antoine-Marius), « La tapisserie », *La Gerbe*, 2e année, n° XIV, nov. 1919, p. 34-38 ; « La rénovation de la tapisserie », *La Gerbe*, 3e année, 1920, pp. 193-197 ; *De la tapisserie de haute et basse lisse*, Ed. de La Douce France, 1922 ; « La technique de la tapisserie de basse et haute lisse », *L'Amour de l'art*, janv. 1923, p. 429-435.

[32] Martin (Antoine-Marius), « Le carton moderne de tapisserie de haute et basse lisse », *La Construction moderne*, n° 27, 1e avril 1934, p. 442-449.

[33] La portée est l'unité de mesure du tissage aubussonnais. Une portée est une série de 12 fils de chaîne ; on compte le nombre de portées sur une unité de mesure de 40 centimètres. Ythier, *op. cit*, 2012, p. 100 et sq.

navette à la main »[34], c'est-à-dire pouvant être tissés facilement par des élèves ou des ouvriers peu expérimentés. La comparaison suggérée par le conservateur de Galliera, le critique Henri Clouzot, entre les auteurs des cartons et « l'artiste inconnu » qui a composé l'*Apocalypse d'Angers* tissée en une quinzaine de nuances, sonne autant comme un réquisitoire contre la tapisserie-tableau que comme un encouragement adressé aux manufactures à poursuivre l'effort commun.
L'exposition internationale des arts décoratifs modernes de 1925 figure à ce titre comme un premier bilan après une période de recherches et de débats intenses autorisant à croire que le terrain est désormais défriché, prêt à accueillir une esthétique audacieuse, enrichie par la grammaire cubiste. La tapisserie ets abondamment représentée dans plusieurs sections de cette prestigieuse manifestation. Si les manufactures nationales et les ateliers indépendants, aubussonnais pour la plupart, sont regroupés dans la classe 13 « Art et industrie des textiles », la classe 7 des « Ensembles mobiliers » montre une profusion de pièces tissées, de tentures et de tapis repartis dans des environnements cohérents. Quant aux questions d'éducation artistique et technique, essentielles à une époque où le métier est considéré comme le garant de la continuité entre la tradition et l'innovation, elles sont abordées dans la classe 28 de l' « Enseignement » qui accueille les travaux des écoles d'Aubusson, des Gobelins et de Beauvais[35]. Le rapporteur de la classe 13 relève la grande variété des propositions en réponse aux deux questions qui se posent à quiconque envisage l'intégration de la tapisserie dans l'intérieur moderne : à savoir, l'évolution des méthodes de travail et la baisse du coût de production. Bien que forcément limités à une gamme commercialement haute, les salons d'après Maurice Taquoy, Charles Dufresne ou Paul Plumet, les écrans d'après René Piot, Bénédictus ou Maingonnat, les sièges d'après Gaudissart ou Pierre Lahalle, apportaient la preuve éclatante qu'une volonté de style pouvait être mise au service d'une clientèle relativement élargie grâce à la collaboration étroite de l'artiste et du fabricant.

Des années charnières

S'il a fallu les deux premières décennies du siècle pour qu'artistes et manufactures s'engagent enfin dans des recherches communes, l'Exposition de 1925, au-delà de sa réussite, laisse apparaître une interrogation quant aux fonctions qu'on peut réellement accorder à la tapisserie dans l'intérieur moderne. Dans ses trois ouvrages publiés entre 1925 et 1929 - *L'Art décoratif moderne*, *Technique du décor intérieur moderne* et *L'Art cubiste*[36]- Guillaume Janneau, rapporteur pour la classe du Mobilier et administrateur du Mobilier national, fournit les éléments d'une réflexion menée de concert avec les acteurs majeurs du mouvement moderne. Dans ces textes, qui réunissent les entretiens avec les artistes et architectes publiés précédemment dans le *Bulletin de la vie artistique*, la place du décor – et de la tapisserie entre autres – est repensée par rapport au vaisseau global de la pièce. Interrogés sur l'esthétique du « logis de demain », Henri Sauvage, Frantz et Francis Jourdain, André Groult, Pierre Chareau, André Ventre, ou Paul Huillard insistent sur la transformation des divisions intérieures en « cloisonnements mobiles » et sur la libération d'un espace qui, en retrouvant l'ampleur et la liberté

[34] Clouzot (Henri), « Une orientation nouvelle de la tapisserie de basse lisse », *Renaissance de l'Art français et de l'industrie du luxe*, juillet 1923, p. 422.
[35] Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Paris, 1925. Volume IV. *Mobilier (Classes 7 et 8)* et Volume VI. *Tissu et papier (Classes 13 et 14)*, Paris, Libraire Larousse, 1927 et 1928. Lazaj et Ythier dir., *op. cit.*, 2012.
[36] Ces ouvrages sont réalisés à partir d'entretiens publiés dans le *Bulletin de la Vie artistique*. Ils sont édités respectivement par Bernheim Jeune (1925), Albert Morancé [1928] et Charles Moreau (1929).

des « salles » du moyen âge et du XVIIe siècle, se démeuble et s'épure. Conscients des désagréments causés par l'emploi des nouveaux matériaux - froideur et sonorité du béton armé, anonymat et déshumanisation de la construction, nudité du mur –, tous prônent un décor chromatiquement riche qui, étendu à la manière d'une « tapisserie démocratique » ou relevé par les accents forts de paravents, panneaux ou portières, recrée l'intimité perdue. Malgré la rareté des ventes réalisées par Beauvais et les ateliers d'Aubusson, et malgré la crise survenue dans les années 1930, les conclusions que Janneau tire de ses enquêtes sont résolument optimistes et ouvrent la voie au célèbre « muralnomad » de Le Corbusier :

« *La tapisserie neuve a-t-elle donc encore sa place au foyer moderne ? Comment en douter ? Précisément parce que l'architecture intérieure du logis sera de plus en plus rationaliste, hygiéniste, commode et nue, et aussi parce qu'étant positiviste, elle sera impersonnelle, l'habitant sentira le besoin d'un décor franchement coloré, conforme à son goût individuel, précieux et cependant durable. Il sera vite las du bibelot de mode et du décor mural fixe*[37]. »

Les perspectives suscitées par ces nouvelles conceptions et la confiance dans l'existence d'un marché expliquent en partie le réveil de la production tapissière dans l'entre-deux-guerres. C'est par ailleurs sur la base de ces considération que l'Etat décide d'accorder l'autonomie financière aux manufactures nationales en 1926, dans l'espoir qu'une libéralisation des ventes encouragerait les recherches en vue d'une plus grande rapidité d'exécution et d'une modernisation esthétique[38]. Il est certes difficile pour les Gobelins d'adapter un répertoire tourné vers le grand décor aux exigences du marché, soit-il de luxe. Ainsi si les panneaux de Jean Dunand, de Paul Véra, de Louis Schmied ou d'Augustin Hanicotte sous-tendent des visées relativement commerciales, la série des *Fleuves de France* commandée à Gustave Jaulmes les belles pièces classiques tissées d'après Jules Flandrin ou Maurice Denis, les amples compositions d'Othon Friesz, Edmond Céria, Maurice Savin ou Jean Lurçat continuent de s'inscrire dans la grande tradition décorative de la manufacture. La question se pose différemment pour Beauvais, qui a toujours bénéficié de la possibilité de vendre ses ameublements à des particuliers et a fait de la commande d'ensembles modernes le cheval de bataille d'une stratégie commerciale percutante. Néanmoins les difficultés sont d'un autre ordre, puisque tous les artistes sollicités par Ajalbert n'acceptent pas de se soumettre aux contraintes d'un tissage plus rapide. A preuve l'incroyable tour de force demandé par Raoul Dufy aux liciers pour la réalisation de son ensemble *Paris*, dont l'écriture n'est pas adaptée à la basse lisse et s'attarde au moindre coup de pinceau. A l'opposé, la fabrication de sacs à main par les élèves-apprentis aurait dû permettre à Beauvais de pénétrer le marché de la mode, si les coûts n'étaient pas restés prohibitifs en dépit de l'extrême simplicité des compositions.

Ces écueils ne semblent pas avoir affecté les ateliers d'Aubusson ou des quelques artistes indépendants qui prospèrent au moins jusqu'à la crise du début des années 1930. Si l'expérience grenobloise de Jules Flandrin tourne court (l'atelier ferme en 1923), nombreux sont les artistes à qui Jacques Adnet, directeur de la Compagnie des Arts français, demande des cartons pour des tapisseries murales et d'ameublement qui s'intègrent parfaitement dans des décors sobres et luxueux. Suivant sa devise « la tradition en avant », Adnet fait tisser, chez les frères Pinton, Charles Dufresne, Maurice Brianchon, Raymond Legueult, Roland Oudot, André Planson, Lucien Coutaud, Maurice Savin, Jacques Despierre et participe, dans les années 1930 et jusque dans les années 1950, du mouvement de reflux des « pentes sévères du rationalisme et du fonctionnalisme » vers les « affluents décoratifs qui ont

[37] Janneau (Guillaume), « Actualités. La leçon d'une exposition », *Revue de l'Art ancien et moderne*, novembre 1937, p. 375.

[38] Le régime d'autonomie financière fut accordé à Beauvais, aux Gobelins et à Sèvres par décret du 1e octobre 1926, et visait entre autres à favoriser la vente aux particuliers.

nom : céramique, tapisserie, ferronnerie etc. »[39]. Placée au cœur d'une conception décorative rénovée qui tire parti du dépouillement prôné par les architectes moderne pour en proposer une correction chaleureuse et aimable, la tapisserie jouit, dans les années 1930, de la faveur partagée d'artistes et critiques. L'activisme tous azimuts de Guillaume Janneau – plans et construction du Mobilier national par Auguste Perret (1935), recherches sur les colorants naturels, tentative de reprise en main des ateliers aubussonnais, sollicitation d'artistes issus d'une nouvelle génération, expositions de grande résonance (1938 et 1939) – contribue de manière essentielle à rendre à la tapisserie une position centrale dans le débat esthétique.

Mais l'artiste qui a su déduire de la manière la plus cohérente toutes les conséquences de cette effervescence est sans aucun doute Jean Lurçat. Bien introduit dans le milieu des architectes et des décorateurs, il réussit dès les années 1920 à faire de la tapisserie et du tapis un élément indispensable de l'intérieur moderne. Ses grands canevas aux motifs énigmatiques, aux lignes déliées et distribuant savamment zones de couleurs vives et plages vides, rencontrent une clientèle cultivée et désireuse d'habiller la nudité moderniste. Il croise alors le chemin de Marie Cuttoli et l'incite à constituer, à partir de 1928, « une école moderne de tapisserie » en faisant réaliser par les métiers d'Alfred Legoueix, des Delarbre, de Pierre Simon et de Jean Pinton des tissages d'après ce que la collectionneuse et mécène appelle l' « école de Paris »[40]. Jean Lurçat, Georges Braque, Pablo Picasso, Louis Marcoussis, Henri Matisse, Raoul Dufy, Fernand Léger, Georges Rouault, dont les noms ont déjà émergé, pour la plupart, lors de l'enquête de 1922-1923, fournissent de véritables tableaux que Cuttoli s'engage à faire transposer en laine, suivant donc une conception en tout point contraire à celle qui prévaut désormais au sein des manufactures nationales et qu'Antoine-Marius Martin a formulée dès la fin des années 1910. Le refus de l'imitation de la peinture au bénéfice d'une large interprétation, la réduction de la palette et la synthèse du dessin voulus par Matin régissent l'apprentissage des élèves au moment où celui-ci transmet, en 1930, la direction de l'Ecole d'Aubusson passe aux mains d'Elie Maingonnat qui continue sur cette même lancée. Or lorsque Jean Lurçat arrive à Aubusson en 1936 pour parachever sa formation, c'est vraisemblablement le nouveau directeur qui se charge de transmettre à l'artiste les techniques de tissage mises au point en vue d'une plus grande proximité avec les chefs-d'œuvre du Moyen Âge. La rupture de Lurçat avec l'intrépide mécène est alors complète.

En 1937, année de l'*Exposition Internationale des Arts et Techniques appliqués à la vie moderne* à Paris, le destin de plusieurs protagonistes de l'aventure de la tapisserie au XXe siècle se précise :

Guillaume Janneau, administrateur général du Mobilier National depuis 1926 tient les rênes des prestigieuses manufactures nationales de Beauvais et des Gobelins[41] et décide de leur orientation artistique ; il vient notamment de commander à Jean Lurçat *Les illusions d'Icare* et *Forêts*[42].

Marie Cuttoli connait le succès : Elle a déjà fait tisser à Aubusson entre autres *Amphitrite* de Raoul Dufy, *Papeete* d'Henri Matisse[43], *Confidences* de Pablo Picasso, *Marie Cuttoli* de Le Corbusier. Elle commande à Man Ray une tapisserie, *Shadows*, tissée en 1938. Ces œuvres sont très fines et picturales : l'écriture technique s'effaçant au profit de tons fondus. Cette « simili-peinture » hérité du XIXe siècle sera vivement critiquée, occultant la démarche novatrice d'attacher au médium les

[39] Cheronnet (Louis), « Jacques Adnet », *Mobilier et décoration*, février 1946, p. 1.

[40] Paulvé (Dominique), *Marie Cuttoli : Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne*, Norma, 2010, publié à l'occasion de l'expo. *Renaissances et métamorphoses de la tapisserie à Aubusson dans la première moitié du XXe siècle*, Aubusson, Musée départemental de la tapisserie, du 21 juin au 15 novembre 2010.

[41] 1934 pour l'une, 1937 pour l'autre.

[42] G. Rémy, Gobelins 2016, pp. 76-89.

[43] Olivier le Bihan « Tisser Matisse »

meilleurs artistes de son temps. Cuttoli s'inscrit ainsi dans la tradition de diffuser des chefs d'œuvres peints par la tapisserie[44]. Elle organise entre 1939 et 45 une importante exposition itinérante de tapisseries d'artistes d'avant-garde dans plusieurs musées américains[45]

Elie Maingonnat, est le directeur de l'Ecole Nationale d'Art Décoratif d'Aubusson qui expose à Paris plusieurs tapisseries récentes d'artistes contemporains dont Louis Valtat. Maingonnat met au point les cartons que les élèves tissent. Déjà en 1935, l'ENAD avait été remarquée pour ses créations lors de l'exposition *cinq siècles de tapisseries d'Aubusson* au Musée des Arts Décoratifs à Paris.

Le peintre Jean-Lurçat, comme beaucoup, subit la crise des années 30 et la raréfaction des collectionneurs. Il doute, sa production d'huiles sur toile s'interrompt[46] au profit de celle de gouaches sur papier[47]. Depuis vingt ans[48], il fait réaliser des tapisseries à l'aiguille d'abord par sa mère, puis sa première épouse Marthe Hennebert[49] qui brode selon une codification simple des couleurs[50] connues tant des brodeuses que des verriers[51]. Avec l'arrivée du Front Populaire, Lurçat, de sensibilité communiste, a un temps ambitionné la direction artistique des manufactures Nationales et d'Aubusson[52]. Dans la « querelle du réalisme » il prend parti pour l'art mural, monumental, public et collectif. Il participe à certains des 340 décors muraux monumentaux des pavillons de l'Exposition de 1937 dont la plupart sont détruits après l'évènement[53].

En 1937, Jean Lurçat travaille donc la tapisserie de lisse avec plusieurs acteurs : Marie Cuttoli qui fait tisser à Aubusson son diptyque *Les saisons et les arts*, le Mobilier National avec deux tissages aux Gobelins. L'exposition internationale est le lieu de la première rencontre entre Lurçat, Maingonnat et François Tabard, directeur d'un important atelier aubussonnais. Lurçat décide de s'investir à Aubusson, car il sent qu'il peut y maîtriser l'écriture technique et le tissage de la tapisserie pour en faire son médium privilégié.

1937-1941, Lurçat et Aubusson, l'appropriation d'une technique, l'écriture d'une légende

Les expériences tant avec Marie Cuttoli que le Mobilier National ne lui apportent pas satisfaction : les tissages sont trop fins, les passages de couleurs trop fondus, à l'opposé de la franchise du travail de Marthe Hennebert. Même si les commandes importantes du Mobilier National l'intéressent, il ne peut intervenir dans l'écriture textile des lissiers des Gobelins. Aussi, quand fin 1936, il lit un article sur les recherches de l'ENAD en tapisserie, Lurçat sollicite une rencontre auprès de Maingonnat[54] : *Monsieur le Directeur, Je trouve dans le numéro du 13 novembre 1936 de Beaux Arts un article de Mr Emile Bayard sur les améliorations que vous apportez dans l'exécution des tapisseries Aubusson. Est-ce nécessaire de vous dire que notamment sur le chapitre –emploi d'une chaîne plus grosse – cette*

[44] Pascal Bertrand, 2015, la peinture tissée, PUR.

[45] Dominique Paulvé, 2010, en donne une liste : San Francisco, Los Angeles, Richmond, Chicago, Dayton, Baltimore, Manchester, Springfield, Rhode Island, Portland, Buffalo, Oberlin, Louisville, Poughkeepsie, Boston.

[46] Gérard Denizeau, 2013, pp. 77-88.

[47] Sur ce changement de medium, Christian Derouet (Lurçat 2016, p. 52)

[48] Cf. Article de R. Froissart du présent ouvrage.

[49] Marthe Hennebert et Jean Lurçat furent mariés de 1924 à 1927.

[50] Pierre Courthion « Les tapisseries de Jean Lurçat », in *Art & Décoration*, août 1929, p.52.

[51] Information communiquée par Jean-François Luneau, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

[52] Mention étonnante dans un courrier à son ami et collectionneur Catesby-Jones du 26 juillet 1936 : *et dans 30 jours, j'espère vous annoncer (j'en discute les modalités) ma nomination comme directeur artistique d'une partie de la production des Manufactures de l'Etat* », il cite Sèvres, Limoges, Les Gobelins, Beauvais, Aubusson !

[53] M. Heng, 1989, p. 206

[54] Pour la publication *in extenso* de cette lettre, voir Pierre Vaisse 2016, p. 233.

nouvelle m'a comblé d'aise. Depuis vingt ans le problème tapisserie murale a été l'objet de mes préoccupations et je ne cesse de mon coté d'insister sur la lutte contre l'excès de finesse (condition essentielle d'un résultat architectural) (…).[55]

Elie Maingonnat est très intéressé par cette sollicitation ; son prédécesseur Antoine Marius Martin, l'avait chargé de partager la nouvelle méthode d'écriture du carton patiemment mise au point depuis 1917[56]. *Modestement, avec ses faibles moyens matériels, l'Ecole peut et doit continuer à jouer son rôle de laboratoire d'essais, d'innovations et d'information au service de tous ceux qu'intéresse la renaissance de l'industrie de la Tapisserie d'Art*[57]. Maingonnat mobilise les moyens de l'ENAD au profit de l'artiste (que Lurçat soit à Aubusson ou à Paris) bien au-delà du cadre administratif : matériel, main d'œuvre d'élèves, travail de recherche du Directeur pour les cartons et du professeur de tissage Denis Dumontet pour des échantillons. De 1937 à l'été 1939, entre Lurçat, l'ENAD et l'atelier Tabard, s'engage une sorte de « partenariat public-privé ». L'artiste est chaleureusement accueilli et dispose d'un cadre avantageux pour sa créativité[58].

Concrètement comment mettent-ils au point l'écriture en tapisserie ? Ils étudient les travaux de l'ENAD comme *l'enfant et le bouc* de Marius Martin [Cf. ILL chez Rossella] : l'écriture simple inspirée des tissages anciens séparant les plans successifs, les drapés et volumes faits de quelques hachures peu profondes ou de rayures bien placées. Puis le mode opératoire est transmis : Lurçat peint un premier carton à la gouache, Maingonnat l'utilise pour établir un carton de tissage en noir et blanc inversé gauche-droite dit « calque », il identifie les différentes plages de couleurs et trace les zones où elles s'interpénètrent ; ces zones sont laissées à l'interprétation du lissier. Des échantillons sont faits et commentés. Les œuvres anciennes sont étudiées : après la tenture d'Anglards-de-Salers vue à Aubusson en 1937[59], c'est le choc face à la tenture de l'Apocalypse à Angers et des tapisseries conservées en différents lieux de Saumur[60] en 1938. Pour bien en comprendre l'écriture, Jean Lurçat et son assistant, le peintre Boris Taslitsky, vont dessiner d'après des tapisseries médiévales deux cartons[61], tissés par l'atelier Tabard[62].

Grosseur du point, taille des motifs, style pictural, etc., sont précisés. Le troisième carton aubussonnais *Moissons*[63], permet une réflexion fondamentale sur la couleur : le teinturier utilise les « couleurs gouaches » du carton peint de l'artiste pour définir des « couleurs laines » approchantes. Au final, l'artiste est déçu par le tissage qui résulte d'une addition d'approximations chromatiques. Il est alors décidé de choisir avec le teinturier son plus beau jaune, rouge, bleu, etc., de faire pour chaque couleur cinq variations du clair au foncé. Ce « nuancier Lurçat » de « couleurs laines » de plus de 80 teintes numérotées sert désormais à créer le carton. En 1938, le carton *Afghan* (tissé par l'ENAD), puis *Les Lacs* [ILL] et *Buissons* (tissés par Tabard), permettent de travailler la profondeur des plans successifs, tester des points décoratifs, régler les valeurs d'une même couleur.

Ainsi en une douzaine de cartons créés puis tissés entre 1937 et l'été 1939, Lurçat affirme son écriture, développe son caractère décoratif aux tracés précis et aux motifs larges. A l'hiver 1939-40,

---

[55] Cette simple lettre montre toute la difficulté du travail sur Lurçat : pour la plupart des auteurs depuis 1942, c'est Maingonnat qui a souhaité contacter Lurçat.

[56] Morelle, 1991.

[57] Elie Maingonnat, lettre au ministère des finances, février 1937. Il décrit l'ENAD : un directeur enseignant, deux lissiers rémunérés et un bénévole, deux surveillants, 69 élèves. Archives de l'ENAD, Série B13, Cité de la tapisserie.

[58] Catherine Giraud, in Gobelins 2016

[59] Dayras XX

[60] Cf. correspondance Catesby-Jones

[61] Dont un détail de l'Apocalypse d'Angers, *Le Christ au glaive*

[62] Les tapisseries sont exposées chez Tabard en mars 1941. Giraud, in Gobelins 2016

[63] Carton réalisé en 1937, tissage entre mars et mai 1938 (pour 15 m² !)

Lurçat maîtrise la technique de l'ENAD et ajoute ce qu'il a retenu du travail préparatoire des broderies de Marthe Hennebert : il supprime la longue étape intermédiaire du « calque » et trace directement un carton prêt au tissage, inversé gauche-droite, très peu gouaché et dont chaque détail cerné d'un trait noir est numéroté selon la couleur souhaitée. Sa plus grande rupture est d'imposer au lissier l'interprétation du projet par un tracé très précis de la manière dont deux zones colorées contigües vont s'interpénétrer au tissage. C'est une conquête de « l'artiste cartonnier » qui s'approprie l'écriture technique (certains aubussonnais et tous les lissiers des Gobelins refusent d'abandonner à l'artiste ce fondement de leur travail).

De son coté, Guillaume Janneau poursuit sa quête d'une nouvelle tapisserie. Il connait les recherches aubussonnaises récentes lorsque Denise Duplessis, élève de l'ENAD envoyée par Maingonnat comme assistante chez Lurçat, lui apporte en janvier 1939 les derniers tissages pour l'artiste : *je suis allée remettre moi-même les échantillons de l'école à Mr G. Janneau. Il y avait ici présent, Mr Lauer*[64] *avec d'autres gens ils étaient en admiration devant ces échantillons. Enfin Mr G. Janneau est tellement content qu'il les montre à tous les gens qui veulent les voir (…)*[65]. Guillaume Janneau missionne Jean Lurçat, Marcel Gromaire et Pierre Dubreuil[66] pour se rendre à Aubusson et y réaliser des tapisseries nouvelles. Son choix semble clairement motivé par ce changement de méthode de tissage. La Rénovation est en route et cette commande du Mobilier National l'institutionnalise.

Avec Gromaire et Dubreuil, Lurçat crée à un rythme effréné plusieurs cartons par an, soutient activement certains ateliers, invite d'autres artistes à rejoindre Aubusson. Alors que les fresquistes sont au chômage, Aubusson tisse[67] et Lurçat dit au peintre Marc Saint-Saëns : « *tu t'embêtes, tu n'as pas de commandes de peinture murale en ce moment. Essaie de la tapisserie, viens faire un tour à Aubusson* »[68]. Lurçat est rejoint par Jean Picart-le-Doux, Dom Robert ou encore Raoul Dufy. En 1941, Lurçat quitte Aubusson pour le Lot, où, à la Libération, il achète un château à Saint-Céré.

Lurçat travaille sans maquette, qu'il s'agisse de petites œuvres ou de tapisseries monumentales[69]. Déjà comme peintre, il n'aurait pas eu recours à des carnets de dessins préparatoires[70]. « *Le témoignage de Taslitzky est formel quant à l'inépuisable ingéniosité de Lurçat, lorsqu'il s'agit d'assembler divers éléments pour les intégrer dans la composition : coup d'œil infaillible, intuition immédiate, sûreté impressionnante* »[71]. Cette approche picturale très organique et son iconographie énigmatique se nourrissent de sources poétiques et philosophiques, comme la consubstantiation des règnes[72], principe développé dans la poésie de Walt Whitmann : un univers complexe de symboliques mêlées où les différents composants de la vie et de la matière se fondent les uns les autres[73] : Nous sommes tous un peu Soleil, animal, minéral, végétal.

Il faut revenir sur l'abondante bibliographie de la « Rénovation de la tapisserie » [74] dans laquelle le XVIIIe siècle signe la mort de ce médium[75], où le début du XXe siècle se résume à des copies d'ancien,

---

[64] C'est chez Lauer à Aubusson que Janneau en 1939 envoie l'artiste Pierre Dubreuil, cf. infra.

[65] Duplessis est alors hébergée Villa Seurat chez Lurçat, elle travaille indirectement pour le Mobilier National car elle assiste dès la fin 38 Marcel Gromaire pour son premier carton *La terre* commandé par Janneau.

[66] L'artiste André Lhote devait s'y joindre, mais le projet ne se concrétise pas.

[67] M. Heng, 1989, p. 241

[68] Interview de Marc Saint-Saëns à Ménestral, n° d'oct-nov 1976, p. 28

[69] Mathias, 2016

[70] Denizeau, 2013, pp. 33-34

[71] Cité par Denizeau 2013.

[72] Denizeau, 2013, p.97

[73] Mathias, Bohl, 2016

[74] Sur ce terme de Rénovation, voir Michèle Heng, in colloque Aubusson, 1992

[75] Bruno Ythier, in décors de peintres

où Lurçat réinvente la tapisserie dès 1939, véritables lieux communs de l'histoire de l'art du XXe siècle[76]. La réflexion sur la tapisserie contemporaine était engagée de longue date[77]. Lurçat réinvente l'histoire de son passage à Aubusson en donnant une interview en avril 1939[78] dans laquelle il s'attribue l'invention de la Rénovation, plongeant l'ENAD et Maingonnat dans les oubliettes de l'histoire ; Lurçat s'excuse maladroitement en mai 1939 par un courrier à Maingonnat, mais la confiance est rompue et les deux hommes se brouillent[79]. Marcel Gromaire n'apprécie pas la façon dont Lurçat résume ces années intenses et fécondes : *(…) il eut été de bonne camaraderie de souligner les efforts parallèles et considérables qui ont été faits, dans les années écoulées, par d'autres que Lurçat, pour la renaissance de la tapisserie. (…) La justice et la vérité ne peuvent que servir*[80].
Finalement, Lurçat dynamise en quelques années l'économie de la tapisserie française et son rayonnement international, il est nourri d'une énergie vitale hors du commun : *vous vous rappelez ces magnifiques tentures de Saumur. Mon destin est sans doute, d'en réveiller en France, la vie. Je continue. Cinq minutes après ma mort, je sens que je lèverai la main pour dire : attendez : ce n'est pas encore fini !!*[81].

1946, la révélation publique

De juin à juillet 1946, l'exposition *la tapisserie française du moyen-âge à nos jours* au Musée National d'Art Moderne est un succès public et critique (évidemment les travaux de l'ENAD n'y figurent pas !), elle est demandée par plusieurs grands musées internationaux[82] et circule pendant près de 15 ans à l'étranger ! Elle révèle au grand public cette « Rénovation de la tapisserie française » et constitue en cela une action militante[83]. Lurçat domine l'évènement avec 27 pièces[84] reflétant sa suprématie : en juin 1946, Gromaire a fait 11 cartons, Dubreuil une douzaine, Saint-Saëns 17 cartons et 39 tissages[85], Dom Robert et Jean Picart le Doux 7 cartons chacun, et Lurçat environ 110 cartons et au moins 190 tissages ![86].
Jean Lurçat sait que la commercialisation de la tapisserie est stratégique, sa rencontre avec Denise Majorel en 1944[87] permet de l'organiser. Autour d'elle, s'agrègent Dubreuil, Gromaire, Lurçat, Dom Robert et Marc Saint-Saëns. Jean Picart le Doux, Jacques Lagrange les rejoignent ensuite, et dès 1945, ce collectif est dénommé « groupe Majorel ». La mobilité de la tapisserie rend aisée la production d'expositions, y compris à l'international. Michèle Heng a bien montré le parallèle entre le groupe des artistes des réalisations murales de l'exposition de 1937 et le « groupe Majorel » future Association des Peintres Cartonniers de Tapisseries, APCT[88]. L'APCT fonctionne jusqu'au début des années 60 puis

[76] Point soulevé par Vaisse, 1965 et Heng,.
[77] Cf. article précédent par Rossella Froissart.
[78] Les cahiers de la jeunesse, 15 avril 1939, puis l'artisan du centre, voir Pierre Vaisse, 2016.
[79] Voir l'analyse de Pierre Vaisse, Bertrand 2016, pp. 211-218.
[80] Courrier à François Tabard du 21 décembre 1946 cité par Joëlle Moreau-Bocchino in Gromaire 2015
[81] Lettre du 2 septembre 1939, Cité internationale de la tapisserie.
[82] Contamin, p. 63
[83] Pour comprendre son « historiographie biaisée », voir Froissart, in Bertrand 2016.
[84] Giraud, 2016, p. 162.
[85] Heng, 1989, pp. 711-761.
[86] O. Contamin montre qu'entre 1959 et 69, Tabard tisse 1707 tapisseries tissées. 695, soit 40%, sont de Lurçat, pourtant décédé en 1966.
[87] Heng, p. 76.
[88] APCT, formée en 1947 avec Lurçat comme président, Saint-Saens et Picart-le-Doux vice-présidents.

s'étiole. En 1950, Denise Majorel s'associe avec Madeleine David et fonde la galerie La Demeure qui promeut la tapisserie française rénovée.
La tapisserie devient un phénomène culturel incontournable, musées et galeries se complètent pour valoriser cet art. *Il y a toute la France à rebâtir, des mairies, des écoles, des maisons du peuple, des palais, des kilomètres de murailles froides qui attendent qu'on les réchauffe (…)*[89]. Dès 1951, il est décidé de consacrer 1% des travaux de construction de chaque bâtiment public à la création d'œuvres d'art[90], la tapisserie en bénéficie. La construction du palais de justice de Lille par Jean Willerwal et Marcel Spender entre 1958 et 67 constitue la plus importante commande d'un décor tissé pensé par l'architecte avec le bâtiment. Marie Cuttoli[91] aide au choix des neuf créateurs sollicités : Jean Bazaine, André Beaudin, Michel Degand, Emile Gilioli, Henri Guérin, Yves Millecamps, Mario Prassinos [**ill**], Michel Tourlière, Raoul Ubac. Les artistes renouent avec la tradition de la chancellerie (tapisserie placée derrière le juge) avec des œuvres monumentales de 50 à 70 m².
Mario Prassinos, venu à la tapisserie par Lurçat, a écrit les plus beaux textes sur la technique du carton numéroté : *Puisque le peintre ne tisse pas lui-même, il lui faut proposer à la main savante qui le fait pour lui, la plus précise des dictées. Qu'il soit bien établi que je ne vois pas d'antinomie entre précision et lyrisme. Quoi de plus précis que la musique ? (…) [le peintre] habite en même temps le présent de papier et le futur de laine.* »[92]
De plus en plus d'artistes viennent à la tapisserie, signalons René Perrot, Yves Millecamps, Robert Wogensky, Michel Tourlière, Gustave Singier, André Borderie, Jacqueline Duhème ou encore le designer Mathieu Matégot, Maurice André, Camille Hilaire, etc. Le travail de Jacques Adnet, directeur de la Compagnie des Arts Français depuis 1928, est éclipsé[93] par le mouvement des peintres cartonniers, laissant dans l'ombre ses tissages d'artistes comme Arbus, Brianchon, Despierres, Oudot. Seul Lucien Coutaud connaît la notoriété avec ses nombreuses tapisseries inspirées et poétiques.
Le cas de Marc Petit, est l'exemple d'un artiste resté dans l'ombre de Lurçat et ses proches compagnons : ce brillant peintre et dessinateur est lauréat du concours de la jeune peinture en 1954. Cette année là, il rencontre Lurçat et effectue ensuite deux séjours au château de Saint-Céré. Maîtrisant la technique du carton numéroté, il réalise des tapisseries lyriques où la stylisation des motifs laisse une large place à de vastes champs poétiques [**Ill.**]. Il rencontre en 1962 le galeriste Jacques Verrière qui le place sous contrat. Petit réalise plus de 500 cartons et au moins 2 000 tapisseries tissées par les ateliers Picaud puis Pinton. Le rôle de la galerie Verrière est à redécouvrir : ses implantations internationales (Lyon, Cannes, Paris, Los Angeles, etc.), son label EMI « Esthétique Murale Internationale », ainsi que les artistes qu'elle a défendus (outre Marc Petit, Maurice Ferréol, Alberto Magnelli, Jacques Lagrange, Charles Lapicque ou encore Claude Loewer).
Les administrateurs du Mobilier National changent et influent sur l'institution : Guillaume Janneau est écarté à la libération[94]. Entre 1946 et 1950, Georges Fontaine veut des artistes prestigieux et invite Henri Matisse[95] dont *La femme au luth* est tissée aux Gobelins et la tenture en deux pièces *Polynésie* à Beauvais. Jusqu'en 1960, Henri Gleizes poursuit cette voie et renoue avec Lurçat en 1952 malgré

[89] Roy, 3ème éd., p. 55
[90] O. Contamin recense 110 tapisseries financées ainsi dans la période 1959-69.
[91] Merci à Michel Degand pour cette information.
[92] Prassinos, in Graphis, p. 432-436.
[93] Dès les années 30, il participe aux recherches sur la Rénovation de la tapisserie.
[94] Rossella Froissart « *Avant-garde et décor en France dans l'entre-deux-guerres. Lectures critiques autour de Guillaume Janneau* », Habilitation à diriger les recherches, Aix-Marseille Université, 2011. .
[95] Tisser Matisse, pp. 37-46.

l'hostilité des lissiers[96], il permet l'arrivée des artistes cartonniers dans les manufactures nationales : Lagrange en 55, Jullien en 57, Hilaire et Matégot en 59. Un changement majeur intervient durant le bref mandat de Michel Florisoone (1960-63) : en 1962, à la demande d'André Malraux, très sensible à la tapisserie française, il crée un service de la création artistique confié à Bernard Anthonioz. L'institution accueille Gleb, Fumeron, Millecamps, Adam, Tourlière ou Prassinos, achète des dizaines d'œuvres aubussonnaises, et continue de tisser des célébrités du monde de l'art. Ce changement en quelques années est salutaire car *Le demi-siècle s'achevait alors que les initiateurs de l'art du XXe siècle, les artistes de fort tempérament, restaient ignorés de la manufacture des Gobelins*[97].
Œuvre immense, *le chant du monde*, débuté en 1957, est l'apothéose de Lurçat. En 10 pièces monumentales et 350 m² de tissage aubussonnais, il réalise une synthèse de son art, illustre la peur du pouvoir destructif total de la bombe atomique et lui oppose une vision joyeuse d'un monde porté par les connaissances humaines et les arts[98].

La recherche d'une troisième voie

Dès 1946, un enseignant de l'Atelier Ecole d'Aubusson[99], Pierre Baudouin, s'interroge : est-ce bien à l'artiste de concevoir l'interprétation de la tapisserie ? L'écriture technique très voyante de leurs œuvres est une première voie, est-elle la seule alternative à des « copies de peintures » extrêmement fines qui sont la deuxième voie choisie par Marie Cuttoli ? Il admire la volonté de Cuttoli de tisser les meilleurs artistes, mais comment renouveler la façon de tisser ? Baudouin, Denis Dumontet et Raymond Picaud (tous trois alors enseignants de l'Atelier Ecole) décident de faire une tapisserie de 2 mètres par 3 à partir d'une estampe d'Henri-Georges Adam, *Danaé*. Un premier tissage avec des laines teintes en différents gris est décevant et vite interrompu. Dumontet propose d'utiliser une vieille technique consistant à mêler en proportions variées des fils noir et blanc sur la navette du lissier afin de restituer optiquement différents niveaux de gris. La tapisserie, à gros grain, est un succès [ill. tapisserie]. Cette transposition génère une œuvre que l'artiste reconnaît pleinement, Baudouin parle d'adaptation[100]. Cette aventure permet de lancer l'atelier de Raymond Picaud à Aubusson. Particulièrement sensible et exigeant, l'enjeu devient pour Baudouin la texture : *La question des passages [de couleurs] se trouvait du coup reportée au second plan (alors que l'art de la hachure [était] longtemps passé pour l'essence même du métier de tapissier). Par contre, les formes, le dessin, longtemps tenu comme coulant de source reprenaient le premier plan*[101]. La considération du travail du lissier change car l'alternative entre interprète ou simple exécutant apparait caricaturale : le lissier doit savoir « former » (respecter le tracé de l'artiste, mettre en valeur les éléments de sa composition) et réaliser un tissu de qualité.
En 1957, Baudouin et Le Corbusier contactent les ingénieurs suisses de la BASF pour fournir à Aubusson des pigments beaucoup plus lumineux, permettant de teindre selon la palette de l'artiste avec justesse et éclat[102]. Baudouin travaille pour Braque, Estève, Beaudin, Calder, Ernst, Picasso,

[96] Merci à Thomas Bohl pour ses informations.
[97] Nicole de Reyniès, 1992. « l'avant-garde tardive », in *La tentation des Gobelins*, catalogue d'exposition, Paris.
[98] Denizeau, 2015.
[99] Créé par Robert Rey en 1946, il fusionne avec l'ENAD en 1951.
[100] Cf. l'article de Françoise Ducros dans le présent ouvrage.
[101] Archives Baudouin, Cité internationale de la tapisserie.
[102] Courrier au directeur de BASF reproduit par Mathias 1987, pp. 94-95.

Masson, etc. Il expérimente en 1960 des tapisseries d'artistes de petit format remarquées par André Malraux qui le fait nommer au Mobilier National. Il y dirige d'exceptionnels tissages d'artistes.
La galeriste Denise René s'engage dans cette troisième voie de tissage pour ses tapisseries d'artistes géométriques et d'art optique qu'elle défend depuis 1944. Victor Vasarely réalise les cartons par agrandissement photographique des maquettes[103] que Tabard tisse. En 1952, l'exposition *12 tapisseries expérimentales* exprime l'engagement résolu de la tapisserie dans l'abstraction[104]. De grands noms (Kandinsky, Léger, Le Corbusier, Albers) servent de vitrine à des artistes moins connus (Dewasne, Herbin, Deyrolle, Bloc). [Ill x2]
Pour autant cette nouvelle voie, ne va pas de soi dans un paysage dominé par les artistes cartonniers. Les critiques sont violentes dans les deux sens.

L'essaimage

Cette troisième voie initiée par Baudouin fait des émules, qui cherchent à concilier indépendance du lissier et respect de l'œuvre ; peu avant 1950, éclosent de nouveaux ateliers :
Jacqueline de La Baume Dürrbach ancienne élève d'Albert Gleizes a appris la tapisserie d'un aubussonnais installé à Paris. Avec son mari, l'artiste René Dürrbach, elle tisse Gleizes, Herbin, Léger, Villon, etc. pour qui la dimension murale est importante. En 1951, Picasso l'invite à Vallauris pour lui confier un premier tissage *Arlequins*, puis *Guernica* et enfin toute une collection pour le gouverneur Nelson A Rockfeller.
Jacques Plasse le Caisne et son épouse sont deux tisserands parisiens, leurs tissages surprennent car ils emploient des armures textiles variées et laissent apparaître les fils de chaine. Ils tissent Bazaine, Rouault, Braque, Zao Wouki et surtout Manessier dans un dialogue constant avec l'artiste.
Marie Moulinier pratique dès 1952 le tissage à la lirette (avec des lanières de tissu comme trame). Elle tisse de nombreux artistes dont Bazaine, Deyrolle, Bloc, Jean Bissière, etc. Pour Denis Doria, ses tissages sont surprenants, pop et décalés. [ill.]
Yvette Cauquil-Prince ouvre son atelier en 1959 à Paris. Encouragée par Marie Cuttoli, elle utilise un carton chiffré particulier indiquant tant les couleurs que les techniques de tissages très variées qu'elle emploie. Elle tisse de somptueuses tapisseries pour Chagall, Picasso, Ernst, Brassaï, etc.
Des commandes du monde entier favorisent cet essaimage. En 1962, grâce à Marie Cuttoli, la manufacture Pinton de Felletin tisse le *Christ en gloire* de Graham Sutherland pour la Cathédrale de Coventry[105]. Mathieu Matégot orne de plusieurs tapisseries la bibliothèque de Camberra. En 1961[106], André Malraux charge l'Association Française d'Action Artistique d'organiser le rayonnement international des ateliers français[107].

Le « choc » de Lausanne

[103] Méthode utilisée en pionnier par Man Ray dès 1938 et les Gobelins en 1946 pour *La femme au luth* d'après Henri Matisse.
[104] *La voie abstraite*, catalogue 1991.
[105] Considérée comme la plus grande tapisserie de lisse au monde.
[106] Alors que cesse enfin l'itinérance internationale de l'exposition de 1946 !
[107] Contamin, pp. 63-64.

De l'amitié entre Jean Lurçat et le suisse Pierre Pauli nait en juin 1961 le Centre International de la Tapisserie et de l'Art Mural à Lausanne[108]. Ils ambitionnent une grande rencontre internationale de tapisserie murale : la première biennale de Lausanne ouvre ses portes en 1962 avec 57 œuvres de 17 pays. Immédiatement, la section française autour de Lurçat et ses amis apparait comme vieillie par rapport aux innovations étrangères : *L'esthétique du décor de laine reste souvent tributaire du post-surréalisme, ou d'une abstraction ou d'un symbolisme sage*[109]. La biennale est un succès et Pierre Pauli prévoit une deuxième édition plus ouverte (décalée à 1965 en raison de l'exposition nationale suisse en 64) sur les plans artistiques et techniques. Une note du 10 mai 65 de Pierre Pauli, directeur de la biennale (dont Lurçat est président) fait monter la tension avec les artistes cartonniers français car l'objectif est de laisser une part importante aux nouvelles techniques de tapisserie. La réaction est violente et Lurçat envisage avec toute la section française de se retirer ; « *méfiez-vous des petites filles qui tricotent* [110]» dit Lurçat d'artistes polonaises qui tissent elles-mêmes leurs créations. Les artistes français vivent mal l'accueil fait aux lissières-créatrices traçant leur carton elles-mêmes (quand elles en emploient un !) et le tissant avec de gros matériaux. Toutes les techniques seront désormais autorisées, dont la broderie, ce qui provoque l'ire des français ; Majorel, Tourlière, Prassinos, Picart-le-Doux, réagissent avec véhémence : *Bissière, pendant la guerre, a fait coudre par sa femme des bouts de chiffon juxtaposés et c'était très beau, non à cause des chiffons, mais de Bissière*[111].

Ces biennales ébranlent les certitudes : *la « querelle de Lausanne » (…) remet en cause les fondements mêmes du métier, le sens du carton, la place du licier, le rôle du créateur*[112]. La France voit alors une nouvelle vague de création d'ateliers indépendants :

Claire Rado est une ancienne de l'ENAD d'Aubusson qui fonde en 1964 son atelier et lui donne le nom de sa ville, Suresnes. Elle est rejointe par Pierre Daquin et un autre aubussonnais Michel Slaghenauffi. Ce dernier s'engage ensuite avec Frédérique Bachellerie et Péter Schönwald dans la belle aventure de l'Atelier 3 à Paris[113].

Pierre Daquin se forme et travaille 8 ans à Beauvais, il quitte l'institution en 1965 pour rejoindre Claire Rado, puis l'atelier de Noisy[114] où il tisse Gleb et ses propres expérimentations. En avril 1968, il ouvre l'Atelier de Saint-Cyr, avec 6 lissiers venus d'Aubusson. Leur pratique du tissage passe par la recherche de la personnalité de l'artiste, ils s'octroient une grande liberté d'exécution. Daquin mène une réflexion originale sur les techniques de tissage elles-mêmes. Son atelier tisse de grands noms, Klee, Picasso, Ubac, Gleb, Vasarely, etc. L'exposition de Daquin à la Demeure en 1970, *La Licorne désenchaînée*, est une rétrospective de cinq ans de travaux et recherches, il rompt avec l'art mural au profit de la sculpture, l'installation textile.

L'arrivée à Paris dès 1964 de l'américaine Sheila Hicks dans son « atelier des grands Augustins », amplifie le vent de liberté qui souffle en France autour du textile. Présente à Lausanne dès 1967, elle figure avec Daquin cette Nouvelle Tapisserie qui bouleverse technique, structure, texture, rapport à l'espace et fonction de la tapisserie.

---

[108] Dirigé par le suisse Paul Henri Jaccard.
[109] Paule Marie Grand, *Le Monde* daté du 27 juin, cité par M. Heng, p. 120
[110] Titre de l'article de Giselle-Eberhard Cotton, Bertrand 2016.
[111] Mario Prassinos, lettre du 25 mai 65 à Pierre Pauli, Archives La Demeure, Cité de la Tapisserie, Aubusson
[112] O. Contamin, p. 350.
[113] Catalogue d'expo Angers
[114] O. Contamin, p. 133.

Alain Dupuis[115] est formé à l'art mural, en particulier au vitrail, il réalise des tissages exposés à Lausanne lors des biennales de 1967 et 1969. On lui doit plus de 1000 pièces, de ses propres œuvres et pour plus de 120 autres artistes. Il dépose en 1964 un brevet pour faire des panneaux textiles avec de la laine collée et cousue, il dénomme sa technique les "tapisseries nouvelles". Il « tisse » ainsi des cartonniers comme Wogensky, Fumeron, Singier ou Gilioli ainsi que des artistes de Support-surface tels Toroni, Bioules, etc.[116]

Le 6 janvier 1966, Lurçat décède laissant son « Chant du monde » inachevé. La troisième biennale, 1967, voit le recul des artistes cartonniers au profit des tapisseries d'artistes (Delaunay, Gilioli, Mortensen, Estève). En 1969, la France ne présente plus à Lausanne que des artistes abstraits (le projet de Dom Robert est rejeté[117]). Pierre Daquin expose une œuvre tridimensionnelle *Mospalis* (pour Mobile Spatial de Lisse) [ill.]

Les biennales influent sur la production d'artistes cartonniers. Ainsi Louis-Marie Jullien passe au milieu des années 60 d'une figuration évoquant Lurçat à des monochromes enrichis de recherches de textures merveilleusement servies par l'atelier Legoueix [ill.]. Thomas Kalman dit Gleb, après une série de grandes toiles à Royaumont en 1960 sur les 12 tribus d'Israël, rencontre Pierre Daquin en 1963 à Beauvais. Daquin tisse son premier grand disque en 1968 et recherche une sublimation de la laine, favorise le blanc, souhaite des parties non tissées, dites « en chaine libre ». [ill].

Lausanne, c'est aussi une forte féminisation de la création en tapisserie. En France la place des femmes se développe tant comme cartonnières, créatrices d'ateliers que galeristes : Suzy Langlois crée en 1967 le centre d'art mural dédié à l'art textile, Boulevard Saint-Germain à Paris ; elle y défend notamment le travail de Claire Rado ou celui de Sheila Hicks.

Le temps de la synthèse

Dans cette période très tourmentée, Michel Tourlière est nommé directeur de l'ENAD en 1961. Il porte pour Aubusson un projet d'agrandissement et renforcement de l'école[118] dont les travaux de reconstruction durent de 1967 à 69. Il repense la pédagogie, l'ouvre fortement aux pratiques d'adaptation avec Baudouin, développe une collection de tapisseries d'artistes (Braque, Singier, Gischia, etc.), accueille des stagiaires artistes diplômés d'écoles d'art des 5 continents. Aubusson compte alors 450 lissiers, pour 70 sur les manufactures Gobelins et Beauvais.

Au Mobilier National, l'administrateur Général Jean Coural nommé en 1963[119] tente une synthèse entre les différents courants : à côté de la production interne, il donne d'importantes commandes à Aubusson (Perrot, Bleynie, Hilaire, Pomey, etc.). En 1969, il expose une sélection d'œuvres de la 4ème biennale de Lausanne dans le bâtiment du garde-meubles (81 pièces de 26 pays), et organise au même moment l'exposition *25 ans de tapisserie française* dans la galerie des Gobelins. Il y présente la diversité des artistes cartonniers et des tapisseries de peintres. Il adjoint aux ateliers de fabrication un atelier prospectif de recherche. Coural s'engage dans de vastes projets tant de tissage de peintres cartonniers que de tapisseries d'artistes prestigieux : Chagall, Zao Wou-Ki, Riopelle, Dali, Hartung,

[115] Merci à Giselle Ebherard-Cotton et Magali Juniet de la fondation Toms Pauli à Lausanne d'avoir attiré notre attention sur cet atelier.
[116] "Alain Dupuis, 40 ans de Tapisserie", maison des arts d'Evreux, 2004
[117] Contamin, p. 368.
[118] Contamin pp. 92-96.
[119] Jusqu'en 1992.

Mathieu, etc. Pierre Baudouin met au point les sublimes tissages du carton *Femmes à leur toilette* de Picasso aux Gobelins, et *La femme et le maréchal-ferrant* de Le Corbusier à Beauvais.
Angers émerge comme place lissière en France par la volonté politique déterminée de deux maires successifs pourtant divergents sur un plan politique : Jean Turc puis Jean Monier. Leur travail concerne tous les courants de la tapisserie : en s'appuyant d'abord sur la prestigieuse tenture médiévale de l'Apocalypse remise en valeur par l'Etat, en achetant en 67-68 le chef d'œuvre de Jean Lurçat, le *Chant du Monde*[120], et en s'impliquant massivement dans la Nouvelle tapisserie. Un atelier de tissage municipal est créé en 1965 au sein de l'Ecole d'art, suivi par la création de l'ATA, atelier de tapisserie d'Angers. La ville développe une politique de commandes de tapisseries d'artistes. Dès 1975, le festival d'Anjou réunit des acteurs internationaux de la « nouvelle tapisserie » et accueille à l'abbaye du Ronceray des stages d'artistes textiles du monde entier, les œuvres produites seront ensuite transférées au « Musée Jean Lurçat et de la tapisserie contemporaine ». Parachevant la volonté municipale, cette nouvelle institution est installée à côté du *Chant du Monde*. L'activité y est intense et le musée reçoit les donations Thomas Gleb puis Josep Grau Garriga. Des ateliers privés s'installent dans la ville, mais les crises des années 1990/2000 occasionnent leur fermeture des ateliers et l'arrêt des commandes publiques. Seuls le musée avec sa dynamique d'exposition, les triennales des minitextiles imaginées par Pierre Daquin et l'atelier textile de l'école des Beaux Arts maintiennent la créativité. Dans les années 1960-70, la ville d'Annecy crée une forte programmation culturelle d'art textile, tout comme la ville d'Aix-en-Provence autour de Marie-Henriette Krotoff qui développe collections, expositions et publications[121].
Tant d'autres ateliers pourraient être cités, comme celui du sculpteur Coulentianos fondé en Bourgogne en 1968, ou encore Jacques Brachet, qui, après avoir dirigé l'atelier de Sèvres, fait réaliser des tapisseries par des ateliers privés, puis tisse lui-même, s'émancipe du carton, crée en trois dimensions.
Par ses commandes exigeantes, la galeriste américaine Gloria F. Ross va peser sur la tapisserie française. Passionnée, elle souhaite tisser les artistes contemporains américains qu'elle promeut. Elle multiplie ses voyages en France à partir de 1971 et jusqu'en 1992, envoie des maquettes[122] de Frankenthaler, Motherwell, Franck Stella, Kenneth Noland, Morris Louis, etc. Son modèle est Marie Cuttoli dont elle vénère stature et esprit d'entreprise. Son atelier de prédilection est l'atelier Pinton de Felletin avec son brillant chef d'atelier, Henri Bacaud. Dès 1973, elle collabore avec l'atelier aubussonnais de Raymond Picaud et des artistes comme Anuszkiewicz, De Kooning ou Lindner, etc. [Ill.]

Emergence puis déclin de l'art textile

L'esthétique surprenante et puissante de la Nouvelle tapisserie, démode en quelques années la tapisserie « rénovée » des décennies précédentes[123]. Autour de l'universitaire Michel Thomas, se met en place l'équipe de *Driadi*, revue publiant des articles de fond sur l'art textile et ses acteurs, relatant l'actualité du domaine. La revue est publiée de 1976 à 1981 où elle devient *Textile Art*. Michel Thomas dirige en 1985 l'ouvrage de référence *Art textile* publié chez Skira et la même année est commissaire

[120] Denizeau, 2015, pp. 139-153.
[121] Froissart, *perspectives*.
[122] Hedlund : p. 67
[123] Jarry, 1974, p. 177

de deux expositions clefs *Fibres Art* aux Arts Décoratifs, accompagnée de *Tapisserie en France* à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (les deux expositions étant alors reliées par le Pont-Neuf emballé par Christo). Dès 1981, Danièle Molinari dirige le bouillonnant Atelier de Création Textile créé au sein du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris[124]. D'importantes expositions d'artistes textiles d'Olga de Amaral à Maryn Varbanov en passant par Daquin montrent la profusion de la création textile et stimulent publics et créateurs. Le champ de la création textile s'élargit et la tapisserie n'est plus qu'un aspect de ce foisonnement. La France compte de plus en plus d'ateliers, notamment de lissiers créateurs.

Aubusson tangue : si de grands ateliers comme Tabard puis Goubely, voire des manufactures comme Braquenié, ferment. De petits ateliers ouvrent, créés par des femmes qui apportent une créativité nouvelle. L'ENAD commence à hésiter quant à ses orientations pédagogiques. Un Musée de la tapisserie voit enfin le jour en 1981 grâce à la volonté d'André Chandernagor et Michel Moreigne. Si l'activité et le nombre de lissiers décroissent, Aubusson ne renonce pas et des plans de relance sont organisés. Les plans Lang puis Léotard, dans les années 1980, comportent notamment des systèmes d'avances financières remboursables sur tissage ou encore des bourses du Ministère de la Culture[125] pour susciter de nouvelles vocations d'artistes cartonnier tels Daniel Riberzani ou Régine Graille [ill. jardin blanc]. Plusieurs artistes boursiers sont également tissés par le Mobilier National qui poursuit par ailleurs sa politique de commande à des artistes contemporains.

Le 15 janvier 1983, Denise Majorel cesse ses activités de galeriste[126], signal d'une crise profonde ? Après le départ de Michel Thomas vers d'autres horizons professionnels, l'équipe bénévole de *Textile Art* s'essouffle, la parution s'interrompt en 87. Un arrêt brutal des activités de l'ACT de Danièle Molinari au sein du MAMVP en 1988[127], l'arrêt des biennales de Lausanne en 1995, le désintérêt du monde artistique, et de l'enseignement tourné vers la « pédagogie du projet » au détriment de l'enseignement des techniques et savoir-faire, montrent en fait un éloignement rapide des médiums textiles. La crise semble profonde et inexorable, renforcée par l'arrêt des commandes du Mobilier National à Aubusson à partir de 1993. En 1998, l'ENAD d'Aubusson délivre sa dernière promotion de BMA Arts de la lisse et ne forme plus de lissiers. La tapisserie d'interprétation telle que la concevait Aubusson peut disparaître ; et il en est de même en Provence, à Paris et à Angers où la plupart des jeunes ateliers créés ferment, à l'exception de l'Atelier 3. A travers la France, demeurent un mouvement d'artistes lissiers-créateurs qui développe une production régulièrement exposée encore aujourd'hui à travers le European Tapestry Forum et un solide réseau d'artistes utilisant le textile comme Fanny Viollet, Françoise Micoud, Christine Peyret, Jil Galieni, etc.

Recherches et nouvel essor

Aubusson montre une étonnante capacité de résilience ; la profession se replie sur l'excellence de ses savoir-faire ; une lissière d'exception, Giselle Brivet, est nommée maître d'art. Des aventures collectives sont menées avec en 1989, lors du bicentenaire de la Révolution française, *la tenture des droits de l'homme* portée par Jacques Fadat sur des maquettes de Richard Texier, ou en 1999-2000, l'immense tenture autour de l'olympisme *pour un certain idéal* de l'artiste Jean-René Sautour Gaillard.

[124] D. Molinari, in *Decorum*, 2013.
[125] Lauriane Godard, Mémoire de Mastère 1, Montpellier 2014.
[126] Textile Art, op. 7, printemps 1983
[127] Revue Perspectives, article de Rossella Froissart et XX

Après son départ des Gobelins, où il était lissier, l'inspecteur à la création artistique Yves Sabourin, crée un nouveau dispositif de commandes publiques pour interpréter des artistes à Aubusson : Gérard Garouste, Stéphane Calais, Roman Opalka, etc. La démarche s'inscrit dans un travail plus large sur le textile présenté par l'exposition itinérante *Métissages*. Certaines tapisseries poussent les lissiers à l'innovation. Ainsi, pour *Joies* de Françoise Quardon [**Ill.**], le lissier Patrick Guillot mobilise un jeu de textures subtiles, le tissage rapide à gros grain du fond vert permet de dégager du temps pour les figures fines. Gérard Crinière et Bernard Petit créent l'atelier Courant d'Art qui s'illustre par de beaux tissages de Fabrice Hybert ou Philippe Amrouche, etc. La manufacture Pinton tisse l'égyptien Ahmed Moustafa, signe de nouveaux marchés à conquérir au Moyen-Orient.

Aubusson bénéficie en 2009 de l'inscription des savoir-faire de sa tapisserie sur la liste représentative du Patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'Unesco. Pour les collectivités territoriales, c'est un encouragement à réaliser un nouvel équipement *La Cité internationale de la tapisserie* mêlant culture et économie. Elle prend place dans les locaux de l'ENAD (fermée en 2011) et comprend un musée totalement rénové et repensé, une salle de formation où est de nouveau dispensé un Brevet des Métiers d'Art, une bibliothèque-centre de ressources, des ateliers pour le tissage et des textiles innovants, un atelier de restauration décentralisé du Mobilier National. La Cité porte le fonds régional de création de tapisseries contemporaines concrétisé annuellement par un appel à projets international ou des commandes en partenariat. Les tapisseries tissées depuis 2010 sont originales, parfois décalées et communicantes : l'œuvre d'Olivier Nottellet [**ill.**] servie par le remarquable travail d'interprétation de Bernard Battu. La *Peau de* licorne de Nicolas Buffe, *Le bain* de Marchalot et Fortuna. De jeunes créateurs reviennent au médium : Mathieu Mercier [**ill.**], Bina Baitel, Marlène Mocquet, Eva Nielsen, etc. Développant une réflexion sur les rapports entre image et tissage, la Cité travaille avec Clément Cogitore et achève une pièce exceptionnelle *Pieta for world war one* sur une maquette de l'allemand Thomas Bayrle commémorant le centenaire de la première guerre mondiale destinée à l'historial franco-allemand du Hartmannswillerkopf. Prospectant des marchés nouveaux pour les ateliers privés de la région, la Cité engage une collaboration avec El-Seed. L'édition d'une mini-collection de 6 meubles a été déléguée au studio Ymer & Malta où la directrice Valérie Maltaverne travaille avec la jeune garde française du design. La Cité engage dès 2017 le tissage d'une grande tenture narrative à sujet littéraire à partir de 14 dessins de JRR Tolkien pour *le Hobbit* ou *Le seigneur des anneaux*.

Le secteur privé profite de la dynamique de communication mise en œuvre par la Cité et développe ses propres stratégies : la manufacture Robert Four s'engage dans la grande décoration avec par exemple Vincent Daret, la manufacture Pinton tisse des tapisseries commandées notamment par la section Art d'Amnesty international ou l'artiste Etel Adnan. Des innovations techniques s'observent : sur un brevet de Marc Téhéry, ancien professeur de l'ENAD, la société Néolice fabrique une tapisserie mécanique pilotée par commande numérique et tisse pour Damien Deroubaix [**ill.**] ou Françoise Petrovich entre autres. Après l'effondrement du nombre d'ateliers passant de 16 à 4 entre 2000 et 2012, 6 sont créés entre 2013 et 2016, et d'anciens peintres cartonniers font depuis peu exécuter de nouveaux tissages : Marc Petit, Simon Chaye et Daniel Riberzani.

Ce redémarrage est symptomatique d'une évolution de fond dans un monde tourné vers la révolution numérique qui revient à un art où la matière est forte. De jeunes artistes français s'intéressent au textile, au verre, à la céramique, etc. Ainsi le prix Marcel Duchamp est remporté par Dewar et Gicquel en 2012 avec une tapisserie (mécanique et tissée dans les Flandres). C'est probablement dans un mouvement global de réaction à la dématérialisation de notre monde qu'il faut rattacher ce besoin de matière palpable, présente, et mise en œuvre par un savoir-faire multiséculaire. [**ill.**]