



HAL
open science

Une nouvelle “querelle de la tapisserie ? Peintres et liciers au temps de l’Art déco

Rossella Froissart

► **To cite this version:**

Rossella Froissart. Une nouvelle “querelle de la tapisserie ? Peintres et liciers au temps de l’Art déco.
Revue de l’Art, 2015. hal-02330205

HAL Id: hal-02330205

<https://hal.science/hal-02330205v1>

Submitted on 23 Oct 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

Une nouvelle « querelle de la tapisserie » ? Peintres et liciers au temps de l'Art déco

« Les liciers nous préparent un magnifique renouveau. La tapisserie méconnue recouvrerait son prestige évanoui »¹ : ainsi se félicite le critique Guillaume Janneau, en constatant la fièvre de travail qui semblait s'être emparée des manufactures nationales et des ateliers privés - Aubusson en tête - au sortir de la Première Guerre. En réalité depuis 1900 quelques artistes - Aristide Maillol, József Rippl-Rónai, Paul-Elie Ranson, Manzano-Pissarro, Fernand et Fernande Maillaud, Paul et Yvonne Deltombe, Jules Flandrin, Gustave Jaulmes, Paul Véra ou Charles Dufresne - avaient multiplié les recherches autour de la tapisserie et des techniques proches (broderie d'application ou canevass), mais par une double volonté de revenir au « métier » et de retrouver un art du décor mural et collectif². Si le tourbillon de la guerre n'avait pas tout à fait balayé ces utopies portées par les courants sociaux de l'Art nouveau, l'héritage maurisien ne pouvait plus apporter des réponses satisfaisantes à la question essentielle posée par une nécessaire modernisation esthétique. Dans la France de l'après-guerre celle-ci se traduit, au point de vue des formes, par une large adhésion aux recherches post-impressionnistes et cubistes de construction et de synthèse ; ses défenseurs s'étaient aussi éloignés de toute méfiance ruskinienne et affichaient une croyance sans faille dans le progrès technique, même lorsqu'il risquait de bouleverser les rapports fragiles entre création et production.

S'interroger sur le choix des modèles à tisser à l'approche de l'Exposition de 1925, au moment où s'amorce une réconciliation des institutions avec certaines mouvances émergées dans les années 1900-1910, signifiait remettre au premier plan le dialogue entre tapisserie et peinture en délaissant le paradigme architectural qui avait prévalu depuis le milieu du XIXe siècle³. D'autre part, reconsidérer la matérialité de la tapisserie impliquait la confrontation d'une technique ancestrale, source de variantes infinies, à la fabrication industrielle, contrainte à l'uniformité par les nécessités de l'automatisation des tâches et des cadences.

Les clivages qui se font jour, loin d'opposer tenants de l'avant-garde et gardiens d'une tradition, présentent la particularité d'être internes au camp moderniste ; ils séparent ceux qui comptent sur l'originalité de l'invention de l'artiste de ceux qui valorisent le savoir-faire du licier. Deux parmi les critiques majeurs de l'Art déco, Luc Benoist et Guillaume Janneau, proches collaborateurs lors de l'Exposition de 1925, résumèrent ces positions antagonistes. Le premier n'hésite pas à attribuer le « réveil » de la tapisserie à l'initiative des peintres qui s'étaient convertis au tissage au tournant du XIXe siècle. Ignorant presque tout des techniques, ces artisans improvisés avaient introduit dans un art

assujetti aux conventions, les avancées du mouvement moderne. Rien de plus aisé que ce transfert, puisque le textile offrait « une surface plane à la décoration » similaire à celle du tableau⁴. Pour Janneau au contraire le renouveau ne pouvait venir que des hommes rompus aux pratiques de l'atelier, qui n'avaient pas perdu le contact avec la matière et étaient prêts à se plier au travail collectif :

« Autrefois – ironise-t-il - les artistes fournissaient bien aux artisans des idées, des effets, des thèmes décoratifs, mais non des modèles : aujourd'hui l'artiste décorateur surveille l'exécution ; il entend rester l'auteur du pot à eau qu'il a dessiné : il n'est plus un ouvrier ; il est un artiste, un créateur, un cerveau ; il est l'Auteur d'un pot à eau moderne⁵. »

Ainsi la nouvelle « querelle de la tapisserie » n'a plus pour objet - comme cela avait été le cas dans les dernières décennies du XIXe siècle - le refus de la copie de tableau et la soumission au cadre architectural. Elle se joue autour des modalités propres à la conception et au tissage, dans la mesure où ces phases contribuent à établir une autonomie esthétique qui ne fait plus de doute. Dans les années 1920, il s'agit désormais de déterminer si la modernité peut être comprise comme celle du projet confié par le peintre à l'artisan ou, au contraire, comme celle de la main qui exécute en toute liberté.

Dernières lueurs du métier

Si le renouveau de la tapisserie des années 1900 est dû pour beaucoup, comme le souligne Benoist, à des peintres « indépendants », l'intérêt de ceux-ci pour cet art repose en grande partie sur l'attraction exercée par la matérialité de la surface tissée, qualité mise en évidence par une importante littérature critique. Henry Havard dans l'un de ses manuels et Fernand Calmettes dans un article pionnier, avaient insisté sur la planéité trompeuse de la tapisserie et sur la faculté de la laine à piéger la lumière, propriétés très éloignées de celles d'autres arts monumentaux, tels le vitrail ou la fresque⁶. Les deux historiens faisaient remarquer que, dans les hautes époques, les tentures étaient non pas tendues sur châssis mais suspendues et flottantes, pour servir à la division de vastes intérieurs. La souplesse des plis, les tensions dynamiques dues au poids, les désordres tectoniques provoqués par le jeu de la trame et de la chaîne, l'épaisseur même des fils ainsi que leur grande opacité, généraient une « surface grippée » qui proscrivait les sujets expressifs ou explicitement narratifs et se qualifiait par sa valeur éminemment décorative. Il fallait alors privilégier les compositions susceptibles d'être embrassées du premier coup d'œil, dans leur totalité fantasmagorique, ce qui ruinait toute tentative de construction architecturale rigoureuse ou d'ordonnement classique. De même que Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts décoratifs* (1881), Havard plaidait en faveur de l'insignifiance et jugeait la valeur du motif en fonction de la richesse qu'il apportait à l'ensemble : anachronismes, fables, grandes scènes historiques ou anecdotes de la vie réelle et jusqu'à des thèmes vagues et quelque peu obscurs pouvaient donc, dans une tenture, « être des circonstances heureuses pour le plaisir de celui qui la

regarde sans la bien voir, avec les yeux de la pensée⁷. » Dispensés dans ces publications largement diffusées, ces arguments ont formé des générations d'artistes et de critiques. Louis Hourticq devait porter à ses ultimes conséquences cette approche de la tapisserie à la fois matérialiste et visuelle dans l'un des chapitres de sa *Vie des images* (1927), où il décrit la matière comme une entité dotée d'une puissance créatrice autonome, que l'artiste et le lissier n'ont qu'à seconder⁸.

Dès la fin des années 1890 quelques réalisations viennent conforter ces considérations. A commencer par le tour de force tissé par les Gobelins d'après la composition de Gustave Moreau *La sirène et le poète* (**fig.1**) qui, présenté à l'Exposition universelle de 1900 et fraîchement reçu, n'est peut-être pas resté sans écho⁹. Les liciers s'étaient alors évertués à traduire les moindres empâtements et les rugosités de surface typiques du peintre en employant le point « crapaud », rarement utilisé et peu conforme aux exigences de la planéité. L'extrême lenteur du tissage, ses difficultés et son coût avaient contribué à reléguer cet essai dans le lot des extravagances de la commande publique. Dans ce même sillage, Manzana-Pissarro exposait au début des années 1910 d'étincelantes décorations en basse lisse exécutées dans ses propres ateliers (**fig. 2**)¹⁰, aux antipodes des sobres canevas au point lancé inspirés à Fernand et Fernande Maillaud par les paysages berrichons (**fig.3**)¹¹. Le retour à la matière s'était concrétisé en revanche pour Maillol dans la recherche acharnée d'essences végétales dans l'espoir – vite déçu – d'obtenir des colorants résistants à la lumière. Cette tentative devait trouver une suite inattendue trente ans plus tard lorsque Janneau, devenu administrateur des Gobelins, réintroduisait des plantations destinées à la production des « grands teints »¹².

Blanche Ory-Robin, connue au tournant du siècle pour ses panneaux brodés, voulut tirer son inspiration du matériau, démarche qu'elle revendique dans quelques écrits où elle oppose résolument la tapisserie à la peinture, tant sur le plan des procédés que sur celui des effets (**fig. 4**). Dans un article paru dans *La Douce France*, revue dirigée par le partisan de la taille directe Emmanuel de Thubert, elle dote ses outils d'une puissance spirituelle, selon une lecture vitaliste redevable de certains courants de l'Art nouveau. Indépendamment du sujet représenté et plus que le choix des formes ou des couleurs, c'est la variabilité de la texture elle-même qui, selon cet artiste, déterminait le sens profond de l'œuvre :

« C'est le fil qui donne sa valeur à la tapisserie, bien plus que la couleur dont il est imprégné. Toute étoffe accroche la lumière par chacun de ses fils ; une texture de soie dont les traits sont lancés en des sens différents, une texture de chanvre dont les fils forment relief, peuvent, dans la même couleur, donner naissance à des nuances infiniment plus variées que le peintre n'en obtient, avec toute la virtuosité de ses touches, dans un seul ton de peinture.

D'où vient cela ? de ce que la laine, le chanvre, le lin, l'or et l'argent lamé possèdent, grâce à leur volume, des valeurs qui leur sont propres. C'est avec l'intelligence de ces valeurs que nous pourrions revivifier l'art de la tapisserie¹³. »

La pâte colorée, diluée par le pinceau, fraîche, malléable et aisément incorporée à la touche voisine, traduisait l'invention du peintre bien différemment que ne le fit le matériau textile, constitué de « traits en épaisseur », « lignes apparentes et non dissimulées, accusant un volume géométrique et créant, par un simple jeu de fils, les éléments d'un rythme linéaire auquel la couleur sert d'ornement¹⁴. » Ory-Robin enrichissait cette conception matérialiste par la leçon morrisienne qui la portait à considérer, dans une vision égalitariste et sociale des arts, qu'« une matière n'a besoin d'être ni fine ni grossière ; il suffisait que l'artiste la choisisse. Etablissons-nous – demandait-elle - une hiérarchie entre les différentes matières d'art ? Une table des valeurs est tout aussi fausse entre les outils de l'artiste. Le pinceau vaut l'ébauchoir. L'aiguille vaut le pinceau¹⁵. » L'industrie n'était cependant pas rejetée, qui devait servir au licier à préparer le jeu hétéroclite du chanvre, de la soie, du verre, de l'argent ou de l'or. L'ensemble, humble et raffiné, devait concourir à susciter dans l'esprit des spectateurs, éprouvés par les années de guerre, une « atmosphère suggestive de réflexion et de songe » :

« Nos tapisseries deviennent des murs opaques pleins de lueurs intérieures et silencieuses, des murs transparents, légers, des profondeurs mouvantes, des échos prolongés du rythme, de la musique et de la danse¹⁶. »

La postérité de cette conception singulière ne sera pas immédiate. Il faudra attendre un demi-siècle pour que les Biennales de Lausanne laissent la voie libre à des artistes-liciers faisant de la matière tissée une œuvre tridimensionnelle ou un environnement spatial¹⁷.

Le retour des peintres

Les expérimentations des peintres-artisans des années 1900-1910 relevaient-elles d'une sorte de folklore morrisien désuet ? C'était l'avis de ceux qui, dans l'immédiat après-guerre, plaidaient pour un renouveau des modèles, dans la continuité des commandes passées aux artistes contemporains par les derniers directeurs des Gobelins, Jules Guiffrey (1893-1908) ou Gustave Geffroy (1908-1926).

C'est aussi dans ce sens que le mouvement de modernisation s'amorça à la manufacture de Beauvais, dirigée à partir de février 1917 par Jean Ajalbert (*fig. 5*), personnage haut en couleur, connu pour ses sympathies anarchistes et son franc parler¹⁸. A la fin de 1922, épaulé par Guillaume Janneau, à l'époque principal rédacteur du *Bulletin de la vie artistique*, il lançait une large enquête à l'issue de laquelle devaient être sélectionnés les noms de peintres contemporains susceptibles de fournir des modèles pour le tissage¹⁹. Cette initiative retentissante s'expliquait certes par le dynamisme du nouvel administrateur, mais elle trouvait surtout un contexte favorable dans la situation particulière de cette manufacture. Censée meubler les palais nationaux et pouvant vendre, sous certaines conditions, à des

particuliers, elle souffrait tout particulièrement du décalage entre les mutations du goût et la persistance du répertoire conventionnel hérité du XIX^e siècle²⁰. L'opération de rajeunissement menée par Ajalbert au début des années 1920 avait paru brutale lorsque celui-ci avait voulu se débarrasser, par la très controversée « vente Dugoure », d'un grand nombre de cartons du XIX^e siècle²¹. Face à l'activisme des Gobelins qui, sous la direction de Geffroy, étaient sortis de leur domaine réservé – le grand décor - et avaient commandé des tapisseries d'ameublement à Bracquemond, Chéret ou Veber, Ajalbert affichait son indépendance et un modernisme sans ambiguïté croyant ainsi déjouer les menaces de fusion qui pesaient sur Beauvais. En adoptant la devise « à mobilier moderne, tapisserie moderne »²², il comptait s'inscrire dans la tradition inaugurée par Jean-Baptiste Oudry, qu'il admirait et dont il se disait l'émule. Néanmoins réintégrer Beauvais dans le courant de la création contemporaine ne signifiait pas croire naïvement à sa rentabilité, car la perfection exigée par la manufacture d'Etat était difficilement conciliable avec l'accélération de l'exécution. Au vu des coûts incompressibles, toute incursion dans le champ éphémère des vagues vestimentaires paraissait irréaliste, et Ajalbert accepta le lancement de la collection de sacs à main - qui paraît pourtant si emblématique aujourd'hui de l'ouverture de la manufacture à l'Art déco – avec réticence et dans le seul but de rendre l'entraînement des apprentis plus intéressant (*fig. 6*).

Quelques-unes des réformes introduites par l'administrateur visaient avant tout à rationaliser la production et à responsabiliser davantage le licier. Si l'introduction contestée de l'éclairage électrique permettait de mieux maîtriser les délais de tissage²³, en confiant à chaque licier le relevé du calque d'après son fragment de modèle peint, Ajalbert incitait l'« homme de métier » à se familiariser avec l'écriture moderniste, afin de simplifier et d'esquiver intelligemment certaines difficultés du tissage (*fig. 7 et 8*).

Cependant les espoirs de modernisation de l'administrateur reposaient surtout sur le renouveau des modèles dont l'« Enquête » du *Bulletin* devait être le point de départ. Menée auprès des critiques d'art et de quelques artistes, cette consultation échoua pourtant à préciser le rôle de la tapisserie dans l'invention de l'intérieur et n'apporta pas de réponse concrète à la nécessité d'élargir la clientèle. De fait l'éventail des propositions émises était si large qu'il devenait difficile de dégager une direction. Si la copie d'après le tableau était unanimement rejetée, les mots de « décor » et de « décoratif » recouvraient des significations contradictoires. La dispersion des voix est significative : cinquante-deux critiques portèrent leur choix sur cinquante-cinq noms, dont vingt-cinq ne recueillirent qu'une voix et les trois vainqueurs respectivement neuf, sept et six. Aux côtés de ceux-ci - Gustave Jaulmes, Charles Dufresne et Raoul Dufy - on retrouve sans surprise Puvis de Chavannes, Maurice Denis, René Piot, Henry Waroquier, Adrien Karbowsky, Jules Flandrin, mais, plus surprenant, aussi Renoir (*fig. 9*), Monet, Van Gogh, Vlaminck, Gleizes ou Braque. Les réponses des quelques peintres interrogés révèlent les mêmes flottements. Le lieu commun d'une similarité de moyens entre peinture murale et tapisserie avait malgré tout la vie dure, et le regret que les Manufactures nationales aient ignoré les grands noms du XIX^e siècle – Corot, Delacroix ou Daumier – restait étrangement répandu. Pierre

Vaisse a montré la fausseté d'une telle conception et opportunément rétabli les faits pour ce qui est du « cas » Puvis de Chavannes²⁴. Dans ce concert d'avis hétéroclites, Waldemar-George et Emmanuel de Thubert faisaient judicieusement remarquer aux enquêteurs leur négligence quant aux supports et aux techniques des modèles : tableau, panneau ébauché ou carton ? huile, gouache ou dessin ? Les deux critiques détonnaient en refusant d'identifier bons décorateurs et bons cartonniers ; le premier jugeait le colorisme exalté d'un Matisse plus apte à une transposition que les pâles peintures murales d'un Denis ou d'un Bourdelle, le deuxième proposait les synthèses rudimentaires de Sérusier et Paul Deltombe. L'élément le plus intéressant qui émergeait de l'« Enquête » était une appréciation clairement décorative du cubisme, dont les qualités de construction et de composition étaient considérées comme particulièrement appropriées au tissage – ainsi les noms de Braque, Gleizes, Lhote, Gris, Marcoussis ou Lurçat reviennent assez souvent (*fig.10*). En 1929, dans une histoire précoce de ce mouvement, Janneau devait adopter cette même clé de lecture, en rattachant essentiellement le cubisme à l'ordre architectural et décoratif de l'Art déco²⁵.

L'« Enquête » ne faisait finalement que cautionner la certitude d'Ajalbert d'une modernité apportée à la tapisserie par des peintres définitivement convertis aux lois de la décoration. L'ensemble *Paris* de Raoul Dufy (1924-1933) (*fig. 11 et 12*) est exemplaire du malentendu que cette option pouvait générer. Le tissage de ce chef-d'œuvre de l'Art déco se révéla en effet être un véritable tour de force et les tensions qu'il provoqua entre les liciers et l'administrateur prouve l'écart qui pouvait exister entre les « qualités décoratives » d'un peintre, plébiscitées par la critique, et la réalité du métier. Au lieu de conformer son écriture aux nécessités de la basse lisse, Dufy avait en effet, de l'aveu d'Ajalbert lui-même, « travaillé contre », en multipliant « comme à plaisir, jusqu'à la gageure, toutes les difficultés ; les dégradés, les coups de pinceau jusqu'à l'infini de la nuance, et le dessin à petits traits, innombrables, avec une minutie désespérante. » « Jamais autant de tons n'auront dû charger le métier »²⁶ révèle Ajalbert, qui en donne pour preuve le chiffre extravagant de dix centimètres carrés tissés par an - à titre de comparaison, Henri Clouzot donne le chiffre moyen d'un mètre carré par an pour les Manufactures nationales et de dix mètres carrés pour Aubusson²⁷. Malgré l'importance accordée à l'exécution, Ajalbert avouait être totalement étranger à la « mystique de la navette », le licier n'étant pour l'académicien anarco-socialiste « qu'un manœuvre, payé à la tâche »²⁸ :

« Les tapissiers d'Etat ont toujours protesté aux changements de modèles, c'est-à-dire d'habitudes. Car, il ne saurait s'agir de critique artistique de l'œuvre, le tapissier, sans culture extérieure, ni lecture, ni fréquentation de musées, ignorant de la peinture du présent comme celle du passé ne saurait être d'avis pertinent sur le plus ou moins de facilité du tissage... »²⁹.

Finalement les liciers de Beauvais durent se plier à une esthétique qui, pour être moderne, n'était pas moins tyrannique que celle qu'on avait reprochée à la tapisserie-tableau du XIXe siècle. La posture

d'Ajalbert ne tarda pas à susciter des critiques, et dans le camp même des modernistes. C'est le cas de Janneau, qui après avoir soutenu les initiatives de l'administrateur dans les pages du *Bulletin*, s'en éloigna dès la fin des années 1920 ; il qualifia par la suite l'action de son confrère comme ayant été encore plus néfaste que celle d'un Geffroy, qui avait voulu traduire en tapisserie les *Nymphéas* de Monet ou l'esthétique de l'affichiste Chéret³⁰. Pour sa part Benoist exprima des réserves envers une production qui n'avait pas toujours trouvé l'équilibre entre le sens décoratif et le réalisme³¹. Mais c'est paradoxalement dans les rangs des peintres qu'Ajalbert trouva des détracteurs ou, au mieux, des interlocuteurs indifférents. Il évoque dans ses souvenirs les difficultés rencontrées pour convaincre des peintres renommés à lui confier des modèles, et mentionna par exemple le cas d'André Lhote qui, très hautain, « tour à tour cubiste, psychanaliste [sic], abstractiviste [sic], néothomiste, surréaliste, communiste, vomitiviste, nudiste... », prétendait lui expliquer les lois décoratives auxquelles les liciers de Beauvais devaient se plier³². Le mépris le plus obstiné lui vint de Jean Lurçat qui, contacté vers 1924, raconta ensuite à plusieurs reprises ses entrevues avec « l'irascible directeur » dont il moquait l'obsession pour les effets de finesse et de rendu. Pourtant les deux personnalités partageaient l'idée selon laquelle l'innovation ne pouvait venir que du peintre et réduisaient le licier au rang de simple exécutant. Cela n'empêcha pas Lurçat d'accuser Ajalbert d'avoir fait tisser « Anquetin, Raffaelli [sic], Braquemont [sic], Chéret, Luc Olivier Merson, Mazerolles, etc... » et d'avoir dévoyé le génie décoratif de Dufy³³.

Le passage par le carton

Pour entrer dans le vif de la réflexion sur la relation entre peinture et tapisserie, c'est vers Aubusson qu'il faut tourner le regard. La même année de l'« Enquête », s'ouvrait au Palais Galliera une importante exposition organisée par Henri Clouzot qui, sous l'incitation du directeur de l'Ecole d'Aubusson Antoine-Marius Martin, avait chargé des peintres d'élaborer des cartons destinés à renouveler la production des ateliers creusois³⁴. Exhortés à privilégier des compositions permettant un tissage rapide et peu coûteux³⁵, les artistes qui avaient le mieux répondu à cette exigence n'étaient pas les décorateurs les plus connus – Lévy-Dhurmer, Jacqueline Marval, Hélène Dufau, Cappelletto – mais ceux de deuxième rang dont les panneaux, assez grossièrement exécutés, ressemblaient à des sortes de grandes vignettes décoratives largement brossées (*fig. 13*).

L'exposition affichait clairement la volonté de porter l'attention, plus que sur l'invention picturale, sur l'esthétique du carton, étape du transfert de la peinture à la pièce tissée. A ce propos, Martin avait publié à partir de 1919 une série d'articles réunis dans une brochure par les éditions de La Douce France et qui peut être considéré comme un véritable manifeste³⁶. Martin menait la bataille sur deux fronts : il rejetait le primitivisme des peintres indépendants férus de « retour au métier » aussi fermement que les prodiges techniques visant à reproduire parfaitement le modèle peint, fût-il

moderne. Il trouvait en Jules Flandrin – peintre formé par Gustave Moreau, connu pour ses talents de décorateur - une cible idéale. La peinture de celui-ci, tout en s’inscrivant dans la lignée des « coloristes » (Véronèse ou Rubens), qu’il avait admiré au Louvre en compagnie de Matisse et Camoin, ne négligeait ni le dessin ni la construction³⁷ : ses paysages peuplés de grands feuillages, ses figures rares et d’esprit élégiaque, le conduisaient à mettre en place de larges masses colorées et des lignes paisibles et équilibrées, lui attirant le qualificatif de « Poussin qui serait profondément moderne »³⁸. A partir des années 1894-1898, fasciné par la texture matérielle de la surface picturale et par l’ « effet » des arabesques, il avait commencé à s’intéresser aux arts appliqués ; il fréquenta alors l’Ecole des arts décoratifs et se consacra à la conception de modèles qu’il faisait tisser par des paysannes de sa région du Dauphiné³⁹. Dans le texte programmatique qu’il avait publié en 1921 dans *Art et décoration* Flandrin perpétuait, selon Martin, tous les poncifs qui avaient compromis le renouveau de cet art dans les années 1900-1910. Le peintre valorisait le retour à un métier « naïf » tout en niant la valeur d’un savoir-faire spécifique et définissait la tapisserie comme « fresque mobile de notre climat » dont la référence était la grande tradition picturale des Rubens et des Goya⁴⁰. Certes Flandrin admettait que les lois de la tapisserie exerçaient une « bienfaisante contrainte » sur l’artiste, obligé d’abandonner les « préoccupations philosophiques ou morales » du sujet pour s’en tenir uniquement aux « grandes vérités picturales, rapports de lignes, rapports de tons ». Il n’en concluait pas moins qu’une « bonne peinture [...] doit, traduite en laines colorées, faire une bonne tapisserie⁴¹. »

(fig. 14)

Martin opposa à cette conception l’expérience concrète de sa collaboration avec Paul Deltombe (1878-1971), inaugurée dans l’immédiat après-guerre⁴². La recherche de modèles spécialement destinés aux apprentis avait mis au jour la distance qui séparait les bonnes intentions du peintre de la pratique du licier, acculé à la difficulté majeure que constituait la traduction des passages de tons. Les peintres-artisans - Maillol, Manzana-Pissarro, Maillaud, Jaulmes, Ory-Robin, Flandrin et Deltombe lui-même – avaient contourné l’écueil en suivant le goût post-impressionniste pour les aplats de couleurs et avaient fini par conférer à la tapisserie l’aspect d’un pochoir ou d’une application d’étoffes. Or des raisons non seulement esthétiques mais aussi fonctionnelles condamnaient la contiguïté sans transition des teintes :

« À la pauvreté d’un rendu obtenu à si grand frais – précisait Martin – s’ajoute l’inévitable décalage [sic] – impossible à prévenir – que l’action du temps et de la lumière solaire amènent dans les rapports de valeur entre ces nuances diverses ainsi placée côte à côte, et qui peut suffire à rendre le morceau illisible⁴³. »

Bien connus des théoriciens et utilisés encore au XIXe siècle (quoique parcimonieusement), les battages n’étaient pas seulement une manière pour le licier d’obtenir un modelé fortement charpenté par l’interpénétration des teintes. Martin en faisait le mode-même d’écriture du carton, qui contraignait le peintre à concevoir différemment et qui guidait efficacement le licier dans son exécution. La

xylographie, art pratiqué avec grande maîtrise par le directeur de l'Ecole d'Aubusson et dont *La Douce France* avait fait, avec la taille directe, son cheval de bataille (*fig. 15*), prêtait ses procédés au peintre-cartonnier, en lui apprenant la synthèse et la recherche d'effets puissants (*fig. 16a à 16e*). L'exposition organisée par la revue d'Emmanuel de Thubert à la galerie Barbazanges en mai 1922 devait prouver la proximité de ces arts réunis autour d'une « même nécessité ouvrière » : dans les salles aménagées par Charles Plumet, les tapisseries de Paul et Yvonne Deltombe ou de Jules-Emile Zingg côtoyaient les bois gravés et les sculptures de Joachim Costa ou de Joseph Bernard ; Paul Sérusier avait recouvert le mur du fond de treize de ses toiles qui « jointes l'une à l'autre dans des cadres de peu d'épaisseur et sans grand intervalle, se présentaient comme une haute lisse de dix mètres de large⁴⁴. »

Il n'était pas question, pour Martin, de cautionner le goût primitiviste qui, associé habituellement à la xylographie, produisait « quelques unes de ces gravures à la hache d'abordage dont la gaucherie savoureuse enchante les snobs »⁴⁵. Il fallait aussi rejeter l'empirisme timide de certains peintres-tapisseries, tel Gustave Jaulmes, dont les grands cartons présentés au Salon d'Automne de 1919 (*fig. 17*), souffraient d'un manque de rigueur : « l'ensemble était trop plat, rapporte Martin, les robes des chevaux trop lisses – aucune masse de poils n'était indiquée – les têtes, les vêtements, les drapeaux insuffisamment peuplés de détails »⁴⁶. Tenant indécis de la « plate-peinture », Jaulmes ne pouvait pas exécuter de bons cartons, dont l'écriture obéissait à des règles strictes :

« Quelles que soient ses vues esthétiques, le peintre qui doit réaliser un bon carton de tapisserie doit : bien préciser les formes, sans craindre de tomber dans la sécheresse (lors du tissage, le duvet de la laine et le grain du tissu suppriment toute dureté si les rapports de tons sont bons) ; réduire les passages de ton au minimum et les laisser apparents (ne pas fondre les tons l'un dans l'autre, ce qui multiplie les nuances intermédiaires) ; modeler aussi peu que possible et toujours dans le même sens vertical ou horizontal ; employer de préférence la gouache, la tempera, la peinture à l'huile sur toile absorbante ou tout autre procédé donnant la plus grande matité possible au carton ; travailler à tons comptés, préparés à l'avance, en n'utilisant que 60 ou 80 nuances au maximum, de couleurs bien montées de tons, la tapisserie ne s'accommodant pas des nuances tendres ni très claires qui sont trop fragiles ou impossibles à obtenir en teinture solide⁴⁷. »

La conformité à ces conventions aurait été, selon Martin, mieux assurée par un modeste intermédiaire, le dessinateur industriel, à la fois « bon serviteur de l'homme de métier » et garant de la fidélité au modèle fourni par le peintre, « ce dieu de vanité puérile »⁴⁸ dont « le tableau n'est qu'un moyen d'arriver à un tissu, et non une fin en soi »⁴⁹. En cherchant dans les archives de quelques-unes des anciennes maisons aubussonnaises, il avait trouvé une amorce de cette division des tâches dans les calques en usage au XIXe siècle, exécutés à la sépia et en grisaille et portant « l'indication manuscrite

[...] des couleurs qui doivent servir au tissage⁵⁰. » Après quelques essais, il devait toutefois abandonner la numérotation des tons qu'il jugea excessivement compliquée, et qui sera en revanche adoptée et systématisée quelques années plus tard par Jean Lurçat. Comme le fit remarquer Yvanhoé Rambosson, Martin avait réussi à ancrer la modernisation esthétique de la tapisserie dans l'évolution des modes de fabrication, tout en puisant aux sources des pratiques aubussonnaises anciennes – battages, mais aussi réduction des nuances, trame grossie et chaîne espacée⁵¹.

La liberté du licier

Selon Guillaume Janneau, tout en contribuant à la définition d'un langage propre à la tapisserie, Ajalbert et Martin n'avaient fait que renforcer le rôle du peintre et avaient continué à reléguer le licier « à la condition servile de manœuvre »⁵². Or celui qui fut l'un des critiques majeurs d'art décoratif de l'entre-deux-guerres, ne voyait de salut que « par les métiers »⁵³ et niait cette double allégeance :

« C'est en pleine liberté que le peintre trace sur sa toile ce que l'inspiration lui suggère : il compose un tableau dont il n'est pas forcé de savoir la destination ; en tous cas, une fois son travail achevé, il n'a plus aucun droit de regard sur l'usage fait de son œuvre ; un artisan l'a reçue et la transcrit en laine et soie, selon des procédés que le peintre ignore : il n'est pas qualifié pour juger, conseiller ou critiquer le tapissier⁵⁴. »

Insister, comme l'avaient fait ses confrères, sur la spécificité des étapes intermédiaires qu'étaient la préparation du calque ou du carton empêchait, certes, « de faire en tapisserie de la simili-peinture », mais réduisait le modèle à une « simili-tapisserie », aux effets pauvres et à au graphisme sec. En reprenant le constat dressé depuis les années 1870 par les premiers historiens de la tapisserie, Janneau insistait sur le fait que la phase de la transposition avait été caractérisée aux meilleures époques par la plus grande liberté :

« Un "carton" n'était pas, comme aujourd'hui, la préparation complète du tissage ; c'était une indication générale de la mise en place et des tonalités locales. Rien n'était plus sommaire, aussi bien les liciers usaient-ils de cet instrument en toute indépendance, retranchant à leur guise une figure ou l'ajoutant, modifiant tel groupe ou tel fond, suivant leur commodités, leur habileté ou leurs ressources en teintures. Charles Le Brun lui-même laissera ses chefs d'équipe combiner sur un même carton des accords tout à fait différents les uns des autres. Aubusson et Felletin étaient naturellement plus hardis encore dans l'utilisation des modèles. La grosse chaîne et la modicité des moyens tinctoriaux – conditions d'une production économique – réclamaient des solutions techniques qui se

sont trouvées conformes à l'esprit même du métier, puisqu'elles consistaient à dégager les principaux accents du motif⁵⁵. »

Seules deux règles, dictées par les propriétés des matériaux et la recherche de l'effet décoratif, devaient contraindre le licier : il fallait s'en tenir aux nuances « grand teint » (5 pour chacune des 7 teintes primaires, en plus de quelques tonalités bien distinctes, comme le mauve) ; celles-ci devaient être sélectionnées en prévision des battages, qui restaient le principal moyen pour restituer la richesse et la variété d'accents du modèle, quel qu'il fût, grande peinture ou ébauche grossière (*fig. 18 et 19*)⁵⁶. Exceptionnellement talentueux, l'ouvrier qui aurait été en mesure d'opérer un tel transfert appartenait à l'élite longuement formée par les Manufactures nationales plutôt qu'à la main-d'œuvre creusoise, attelée le plus souvent à des tâches routinières. Ces propositions critiques, formulées par Janneau à l'occasion d'une exposition organisée en 1935 par les Gobelins, l'Union centrale et l'Ecole d'art décoratif d'Aubusson, visaient autant les fabricants rétifs à la modernité que les essais courageux menés par Martin⁵⁷. Pourtant la réussite d'Aubusson avait été éclatante à l'Exposition de 1925, et l'effondrement d'un marché qui restait florissant encore dans l'immédiat après-guerre s'expliquait davantage par la grande dépression que par des orientations esthétiques⁵⁸. La posture était donc d'ordre théorique et idéologique, qui mesurait la qualité artistique de la tapisserie à l'aune de la liberté laissée au licier dans l'exécution : « quel effort créateur l'artisan licier fait-il en copiant une hachure plutôt qu'une peinture fondue, si – protestait l'administrateur du Mobilier national - il la copie aussi passivement⁵⁹? »

C'est sur ce parti-pris, historiquement argumenté, que Janneau fonda son réquisitoire contre Geffroy, Ajalbert, Martin et enfin, inévitablement, Jean Lurçat, qui avait systématisé le carton numéroté dès la fin des années 1930 (*fig. 20*). Soucieux d'orienter les options contradictoires et profitant de l'écoute bienveillante de ses autorités de tutelle – d'Anatole de Monzie à Georges Huisman, Jean Zay, Yvon Delbos et enfin Louis Hautecoeur – Janneau œuvra alors non seulement pour la réunification de Beauvais et des Gobelins⁶⁰ mais envisagea de rattacher définitivement les ateliers aubussonnais au Mobilier national. Cette tentative de nationalisation suscita l'opposition locale la plus vive et les controverses, abondamment documentées, éclairent les enjeux aussi bien esthétiques qu'économiques et idéologiques représentés par la tapisserie à cette époque⁶¹. Je ne peux ici que résumer les traits principaux d'un épisode qui mériterait une étude à part. Prenant clairement le parti du licier contre les fabricants, accusés de mal exploiter leur savoir-faire et de préférer le court terme du goût d'une clientèle coupée de la modernité, Janneau projette de transformer en profondeur la structure productive creusoise pour en faire un laboratoire de l'innovation ; il tente de mettre alors en place entre 1931 et 1939 un Atelier unique qui centraliserait la réalisation des commandes obtenues des différents ministères grâce à son activisme frénétique. Le néo-colbertisme de la démarche est évident, qui se traduisait concrètement par l'embauche des meilleurs liciers et ouvriers, par la répartition rigoureuse des tâches selon les compétences de chacun, par le contrôle sourcilieux de la qualité des matières et de

l'exécution, et par le choix de tisser, entre autres, les œuvres conçues par des artistes familiers des contraintes formelles et techniques de la tapisserie. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'appel de Janneau à Lurçat (accueilli à Aubusson dès 1937 par Maingonnat, directeur de l'École, et par Tabard), Gromaire et Dubreuil, et l'hostilité à laquelle ils se heurtèrent s'explique alors aisément. La correspondance amicale échangée entre Gromaire et Janneau témoigne d'un isolement pénible et de l'incompréhension dont souffrirent ces artistes censés devoir échanger leurs savoirs respectifs avec les liciers⁶². Ni l'urgence de la crise, ni l'instauration d'une Commission tripartite (Mobilier national, liciers, fabricants) n'empêchèrent Braquenié, Hamot, Lauer ou Tabard de considérer le projet de Janneau comme une mise en coupe réglée de l'industrie aubussonnaise suivie d'une véritable expropriation au profit de l'Etat et des ouvriers⁶³. Cette forte volonté d'ancrer la pratique du métier autant dans une modernité rationaliste que dans une confrontation critique avec la tradition personnifiée par les liciers échoua à Aubusson, mais réussit à se matérialiser en partie dans le nouveau Garde-Meuble : construit par Auguste Perret (1934-1936) d'après le programme détaillé de l'administrateur, il était pensé pour réunir les forces dispersées de la production manufacturière française contemporaine, en lien étroit avec la restauration des pièces anciennes et des expositions thématiques tournantes, selon un idéal à la fois technocratique et social⁶⁴. Coffinet ne s'y trompe pas qui, à l'époque des Biennales de Lausanne, au plus fort de la querelle pour la reconnaissance du statut d'artiste du licier, voit en Janneau l'un des personnalités qui ont le plus fait pour contrer la dépersonnalisation et la standardisation du tissage imposées par Lurçat⁶⁵.

Des artistes-liciers de l'Art nouveau à Ajalbert, Marius-Martin et Janneau, l'effort pour réintégrer la tapisserie dans le flux de la création vivante fut intense et témoigne de la portée symbolique et du poids économique de cet art dans l'entre-deux-guerres. Dans les années de l'Art déco, qui voient le « goût français » mener sa dernière bataille sur le marché mondialisé des arts du luxe, la ligne de démarcation majeure passe par le rôle attribué à l'artiste et à l'artisan. Dépositaire des valeurs de tradition nationale et de savoir-faire, ce dernier est appelé à participer au projet républicain de décor, selon une lecture sociale privilégiée depuis les débuts des années 1870 et qui se perpétua jusqu'au Front populaire. Le régime vichyste s'appropriera sans trop de difficultés ces traits célébrés par la Troisième République, en en inversant le signe. Mais l'engouement pour cet art ne peut pas être réduit dans les seules limites de l'idéologie. L'intérêt montré par les artistes pour le renouveau de la tapisserie s'explique aussi par la place qu'une telle production semblait devoir prendre dans un intérieur domestique transformé par l'emploi du béton et l'adoption du plan libre, ce qui laissait présager l'avènement de « parois mobiles » favorables à l'usage de panneaux textiles. Avec son sens de la formule, Le Corbusier résuma en 1948 par le mot de « muralnomad » la somme des réflexions sur le sujet élaborées depuis Alfred Darcel et jusqu'à Janneau⁶⁶.

Comme l'a bien souligné Pascal Bertrand, c'est la richesse des expériences et des débats de l'entre-deux-guerres – dont nous venons d'aborder l'un des aspects - qui ont préparé le terrain de la réception

exceptionnelle réservée à la tapisserie en 1946 : la grande exposition organisée au Musée national d'art moderne annonça alors la « renaissance » mais ses principaux instigateurs – Jean Cassou et Jean Lurçat – oublièrent le « réveil » des décennies précédentes, et la *damnatio memoria* effaça jusqu'aux noms de ceux qui s'y étaient consacrés⁶⁷.

Rossella Froissart

UMR 7303 – TELEMME

CNRS – Aix Marseille Université

Je tiens à remercier ici M. Pierre Vaisse pour les conseils qu'il m'a prodigués avec la plus grande bienveillance.

¹. G. Janneau, « L'avenir de la tapisserie », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 5 août 1922, p. 19.

². La production de cette période a été mise en valeur par les expositions : *La Manufacture des Gobelins dans la première moitié du XXe siècle. De Gustave Geffroy à Guillaume Janneau 1908-1944*, sous la dir. de J.-P. Samoyault, Beauvais, Galerie nationale de la Tapisserie, 1999, Administration générale du Mobilier national, 1999 ; J. Coural, C. Gastinel-Coural, *Beauvais. Manufacture nationale de tapisserie*, Paris, 1992 ; *Elegance et modernité, un renouveau à la française*, Paris, Galerie des Gobelins, 5 mai-26 juillet 2009.

³. P. Vaisse, « La querelle de la tapisserie au début de la Troisième République », *Revue de l'Art*, n° 22, 1973, pp. 66-86. Les principes de cette esthétique ont été clairement énoncés en 1877 dans le fameux *Rapport Denuelle* : 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 1^{er} avril 1877).

⁴. L. Benoist, *Les Tissus, la tapisserie, les tapis*, Paris, 1926, p. 7 et 3.

⁵. Janneau, « L'avenir de la tapisserie », *op. cit.*, 1922.

⁶. H. Havard, *Les Arts de l'Ameublement. La Tapisserie*, Paris, s.d., [1893] ; F. Calmettes, « La loi de la tapisserie », *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XVI, 1904, p. 105-121. Un certain modernisme a renversé cette lecture : Joseph Masheck, « The Carpet Paradigm. Critical Prolegomena to a Théory of Flatness », *Arts*, New York, n° 51, sept. 1976, p. 82-109 ; *The Carpet Paradigm. Intefgral Flatness from Decoartive to Fine Art*, New York, Edgewise, 2010 ; trad. française par J. Soulillou, Genève, MAMCO, 2011.

⁷. C. Blanc, cf. « Des Tapisseries », *Grammaire des Arts décoratifs*, Paris, H. Laurens, s.d. [1884], pp. 90-114.

⁸. L. Hourticq, *La vie des images*, Paris, 1927, p. 28 et sq. Sur cet historien cf. P. Vaisse, « Louis Hourticq », *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, sous la dir. de P. Sénéchal et C. Barbillon, <http://www.inha.fr/spip.php?article2368>.

⁹. Haute lisse, Laine soie et or. 9 fils de chaîne au cm. Tissage : décembre 1895-avril 1899. C. Gastinel-Coural, *La Manufacture des Gobelins au XIXe siècle, Tapisseries, cartons, maquettes*, cat. de l'exposition à la Galerie nationale de la Tapisserie, Beauvais, 1996, p. 90-91.

- ¹⁰. G. Janneau, « Manzana Pissarro », *Art et Décoration*, 1^e semestre 1913, p. 13-16. Georges Pissarro, dit Manzana-Pissarro (1871-1961) est le deuxième fils de Camille Pissarro. Après un apprentissage auprès de son père, il se consacre aux arts décoratifs. *Manzana-Pissarro* cat. de l'exposition, Paris, Galerie Dario Boccara, 16 mai – 15 juin 1973. Cf. aussi M. Jarry, *La Tapisserie, art du XXe siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1974, p. 42-43. Jarry accorde un rôle important aux peintres-tapissiers.
- ¹¹. G. Varenne, « Les tapisseries de M. et Mme Fernand Maillaud », *Art et Décoration*, 1^e semestre 1921, p. 149-154 ; *Fernand Maillaud 1862-1948*. Documentation réunie par R. Christoflour, *Les Cahiers d'art-Documents*, n° 173-174, 1962.
- ¹². Cf. CARAN, AP 531 et archives de la Bibliothèque des arts décoratifs (dossier G. Janneau). Janneau est nommé en 1923 administrateur-adjoint du Mobilier national, et administrateur en 1926.
- ¹³. B. Ory-Robin, « Tapisserie moderne », *La Douce France*, n° 15, octobre 1919, p. 267. Cette artiste (1862-1942) ouvrit un atelier à Fontenay-aux-Roses, « Chaîne et Trame », actif encore en 1935.
- ¹⁴. *Ibidem*, p. 268.
- ¹⁵. *Idem*.
- ¹⁶. *Ibidem*, p. 278 et 277.
- ¹⁷. G. Eberhard Cotton, « Les Biennales Internationales de la Tapisserie de Lausanne 1962-1995 », Actes du colloque *La tapisserie hier et aujourd'hui*, Paris, Ecole de Louvre, 2011, p. 235-241 ; « The Lausanne international tapestry biennals (1962-1995) », J. Jefferies, H. Clark, D. Wood Conroy (ed.), *The Handbook of Textile Culture*, London, Bloomsbury Publishing (à paraître en 2015). Cf. aussi : *Decorum: tapis et tapisseries d'artistes*, cat. de l'exp., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, sous la dir. d'A. Dressen, Paris, Flammarion, 2013.
- ¹⁸. J. Coural, « Beauvais Art déco », *Estampille L'Objet d'art*, n° 261, septembre 1992, p. 94-109 ; Coural, Gastinel-Coural, *Beauvais, op. cit.*, 1992. Aussi : J. Ajalbert, *Le bouquet de Beauvais ou Deux années à la Manufacture nationale de tapisseries (1917-1919)*, Paris, 1921 et *Beauvais Basse lisse (1917-1933)*, Paris, 1933.
- ¹⁹. G. Janneau « Pour rénover la tapisserie. Notre enquête », *Bulletin de la vie artistique*, du 15 décembre 1922 au 15 mai 1923. Sur le rôle de Janneau dans cette revue : R. Froissart, « Le Bulletin de la vie artistique : un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune », *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Actes du colloque, sous la dir. de R. Froissart et Y. Chevretil Desbiolles, Rennes, PUR, 2011, p. 205-225.
- ²⁰. Benoist mentionne seulement vingt-cinq modèles nouveaux tissés à Beauvais entre 1876 et 1916 (*op. cit.*, 1926, p. 24). Le régime d'autonomie financière fut accordé à Beauvais, aux Gobelins et à Sèvres par décret du 1^e octobre 1926, et visait entre autres à favoriser la vente aux particuliers.
- ²¹. J. Ajalbert, *Autour des Cartons de Beauvais*, Paris, s.d. [1924] et G. J. [Janneau], « L'affaire Dugoure », *Bulletin de la vie artistique*, 15 octobre 1924, n° 20, p. 453-460. La vente n'eut pas lieu : cf. Coural, Gastinel-Coural, *Beauvais, op. cit.*, 1992, p. 114.
- ²². Janneau, « Pour rénover la tapisserie », *op. cit.*, 15 déc. 1922, p. 557.
- ²³. Le conflit débuta en 1923. Anonyme, « Ici et ailleurs. Chez les lissiers de Beauvais », *Bulletin de la vie artistique*, 5^e année, 15 janvier 1924, n° 2.
- ²⁴. Vaisse, « La querelle... », 1973, *op. cit.*

-
- ²⁵. G. Janneau, *L'art cubiste*, Paris, 1929. Sur cet aspect : R. Froissart, « Guillaume Janneau, un antimoderne pour un art décoratif cubiste », *Du romantisme à l'Art déco, lectures croisées*, Mélanges offerts à Jean-Paul Bouillon, sous la dir. de R. Froissart, L. Houssais, J.-F. Luneau, Rennes, PUR, 2011, p. 231-247.
- ²⁶. Ajalbert, *Beauvais*, *op. cit.*, 1933, p. 149.
- ²⁷. H. Clouzot, « Une orientation nouvelle de la tapisserie de basse lisse », *Renaissance des Arts français et des Industries de luxe*, juillet 1923, p. 420.
- ²⁸. Ajalbert, *Beauvais*, *op. cit.*, 1933, p. 87. Voir aussi p. 98 et sq.
- ²⁹. *Ibid.*, p. 149-150.
- ³⁰. G. Janneau, « La renaissance de la tapisserie », G. Janneau, P. Verlet, G. Yver, R.-A. Weigert, G. Fontaine, J. Niclausse, *La Tapisserie*, Paris, Editions du chêne, 1942, p. 93.
- ³¹. Benoist, *Les Tissus op. cit.*, 1926, p. 27-28.
- ³². Ajalbert, *Beauvais*, *op. cit.* 1933, p. 153.
- ³³. J. Lurçat, *Le bestiaire dans la tapisserie du Moyen Age*, Genève, Pierre Cailler, 1947, p. 23.
- ³⁴ Musée Galliera. *Exposition de Cartons modernes pour la Tapisserie de basse lisse*, Section d'enseignement, avril-mai 1923. Le catalogue comporte 160 numéros et des compositions fournies par les écoles de beaux-arts et d'arts décoratifs.
- ³⁵ H. Clouzot, « Une orientation nouvelle de la tapisserie de basse lisse », *Renaissance des Arts français et des Industries de luxe*, juillet 1923, p. 419-426.
- ³⁶. A.-M. Martin, « La tapisserie », *La Gerbe*, 2^e année, n° XIV, novembre 1919, p. 34-38 (*La Douce France*, 2^e année, décembre 1919, p. 133-139) ; « La rénovation de la tapisserie », *La Gerbe*, 3^e année, 1920, p. 193-197 (*La Douce France*, avril 1920, n° 21, p. 36-43) ; « De la Tapisserie de haute et basse lisse », *La Douce France*, janvier 1922, n° 38, p. 190-213. Textes repris dans : *De la tapisserie de haute et basse lisse*, Ed. de la Douce France, 1922.
- ³⁷. J. Simpson, « Jules Flandrin : Between Two Centuries », J. Simpson (éd.), *Jules Flandrin 1871-1947. The Other Fin de Siècle*, cat. de l'exposition, Oxford, Ashmolean Museum, 2001, p. 12-46.
- ³⁸. G. Janneau, « L'exposition Jules Flandrin », *La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 1^{er} avril, 1922.
- ³⁹. G. Flandrin, F. Roussier, *Jules Flandrin (1871-1947). Un élève de Gustave Moreau témoin de son temps*, Editions de l'Association Flandrin Deloras, 1992, p. 40 et sq.
- ⁴⁰. J. Flandrin, « La tapisserie et la peinture », *Art et Décoration*, août 1921, p. 59 et p. 57.
- ⁴¹. *Ibidem*, p. 60.
- ⁴². Sur Martin à Aubusson : J. Lazaj, B. Ythier (dir.), *Tapisserie 1925. Aubusson, Beauvais, les Gobelins à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de Paris*, Toulouse, Privat, 2012, en particulier les essais de V. Glomet et B. Ythier ; ce dernier insiste sur la collaboration du directeur de l'Ecole avec le peintre nantais et sa femme. Cf. aussi : A.-M. Martin, « Paul Deltombe et les tapisseries de Mme Deltombe », *Art et Décoration*, t. XLIV, 2^e semestre 1923, p. 27-32.
- ⁴³. A.-M. Martin, « La Technique de la Tapisserie de basse et haute lisse », *L'Amour de l'Art*, janvier 1923, p. 430.
- ⁴⁴. L'exposition se déroula entre le 3 et le 19 avril. E. de Thubert, « Première exposition de Sculpture en Taille Directe et de Tapisserie », *La Douce France*, mai 1922, Ve année, n° 42, p. 156 et p. 154.

-
- ⁴⁵. Martin, *De la tapisserie, op. cit.* 1922, p. 21.
- ⁴⁶. Martin, « La Rénovation... », *La Douce France, op. cit.*, 1920, p. 41.
- ⁴⁷. A.-M. Martin, « La technique de la tapisserie de basse et haute lisse », *L'Amour de l'art*, janvier 1923, p. 434-435.
- ⁴⁸. Martin, « La Rénovation... », *La Douce France, op. cit.*, 1920, p. 42.
- ⁴⁹. Martin, *De la tapisserie, op. cit.* 1922, p. 26.
- ⁵⁰. A.-M. Martin, « Le carton moderne de tapisserie de haute et basse lisse », *La Construction moderne*, n° 27, 1^{er} avril 1934, p. 442. Cité aussi par J. Babonneix, *La crise d'une vieille industrie. Le tapis et la tapisserie d'Aubusson*, Paris, Librairie technique et économique, 1935, p. 114.
- ⁵¹. Y. Rambosson, « Tapisseries et tapis », G. Quénioux, *Les Arts décoratifs modernes, s.d.* [1925], p. 287.
- ⁵². G. Janneau, « La renaissance de la tapisserie », G. Janneau, P. Verlet, G. Yver, R.-A. Weigert, *La Tapisserie*, Paris, 1942, p. 94.
- ⁵³. Janneau, « L'avenir... », *La Renaissance, op. cit.*, 1922, p. 19.
- ⁵⁴. Propos de Janneau rapportés par Babonneix, *La crise, op. cit.*, 1935, p. 156.
- ⁵⁵. G. Janneau, « Actualités. La leçon d'une exposition », *Revue de l'Art ancien et moderne*, novembre 1937, p. 375-376.
- ⁵⁶. Janneau, 1942, *op. cit.* à la note 45, p. 94.
- ⁵⁷. *Cinq siècles de tapisseries d'Aubusson*, Paris, Pavillon de Marsan, novembre-décembre 1935.
- ⁵⁸. Lazaj, Ythier (dir.), *Tapisserie 1925. Op. cit.*, 2012. D. Quéreux, *Les Tabard, fabricants de tapisserie à Aubusson de 1869 à 1983*, Thèse de l'Ecole Nationale des Chartes, 1994.
- ⁵⁹. G. Janneau, « Actualités. La leçon d'une exposition », *Revue de l'Art ancien et moderne*, novembre 1937, p. 376.
- ⁶⁰. Janneau obtient le rattachement au Mobilier national de Beauvais en 1934, des Gobelins en 1937, et de Sèvres en 1940. Cf. J.-P. Samoyault, *La Manufacture des Gobelins, op. cit.*, 1999, p. 17-26.
- ⁶¹. Cf. R. Froissart, *Avant-garde et tradition dans les arts du décor en France. Lectures critiques autour de Guillaume Janneau*, mémoire inédit, HDR, Aix-Marseille Université, 2011, p. 207 et sq.
- ⁶². « J'ai retrouvé Paris, mon atelier et mes projets. [...] Ici, pas de soucis du genre Aubussonnais où s'affrontent avec âpreté les opinions contraires. » Lettre de Marcel Gromaire à Janneau, 31 déc. 1939, CARAN, AP/531, carton 5 (Correspondance).
- ⁶³. Rapport de G. Janneau au Ministre de l'Education nationale et des Beaux-Arts Yvon Delbos, datée du 6 mars 1940 (Archives nationales, F21 4762).
- ⁶⁴. A. D. [A. Dezarrois], « Le nouveau Garde-Meuble national », *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1^{er} semestre 1936, p. 39-43. Sur la notion de colbertisme : P. Boissonnade, *Colbert. Le Triomphe de l'Etatisme. La Fondation de la Suprématie Industrielle de la France. La Dictature du Travail (1661-1683)*, Paris, Librairie des Sciences politiques et sociales Marcel Rivière, 1932 ; P. Minard, *La fortune du colbertisme. Etat et industrie dans la France des Lumières*, Paris, Fayard, 1998.
- ⁶⁵. J. Coffinet, *Arachné ou l'art de la tapisserie*, Genève, Editions de la Coulouvrenière, Paris, 1971 ; *Métamorphoses de la tapisserie*, Paris, Bibliothèque des arts, 1977.
- ⁶⁶. Sur la naissance du terme « muralnomad » : J. Petit, « Le Corbusier et Baudoin au travail », *Le Corbusier, Œuvre tissé*, Paris, Philippe Sers, 1987, p. 20-28. A. Darcel, « Union centrale des Beaux-Arts appliqués à

l'Industrie. Exposition de l'histoire de la tapisserie », *Gazette des beaux-arts*, 2^e sem. 1876, vol. XIV, p. 185-203, 273-287, 414-437.

⁶⁷ P. Bertrand, « Le XX^e siècle. Le temps des contradictions », F. Joubert, A. Lefébure, P. Bertrand, *Histoire de la tapisserie en Europe, du Moyen Age à nos jours*, Paris, 1995, p. 306-347. Sur l'exposition de 1946 cf. : R. Froissart, « Histoires de la tapisserie, de Blanc à Lurçat », *Historiographies de la tapisserie*, sous la dir. de P. Bertrand, Editions Esthétiques du Divers (à paraître en 2015). La lettre dactylographiée de l'architecte Clément Laval au maire de Lyon Edouard Herriot, datée du 24 mars 1947, détaille les étapes de la mystification dont l'histoire de la tapisserie de l'entre-deux-guerres a été l'objet de la part de Jean Lurçat. Sur ce document, voir P. Vaisse, « Lurçat l'imposteur (Une lettre inédite) », *Historiographies de la tapisserie*, op. cit.