



HAL
open science

La tapisserie des XIXe et XXe siècles : l'artiste au métier

Rossella Froissart

► **To cite this version:**

Rossella Froissart. La tapisserie des XIXe et XXe siècles : l'artiste au métier. 303 : arts, recherches et créations, 2015, 135, pp.20-29. hal-02331464

HAL Id: hal-02331464

<https://hal.science/hal-02331464>

Submitted on 28 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.

La tapisserie des XIXe et XXe siècles : l'artiste au métier

Alors que les arts décoratifs intègrent les contraintes liées à l'industrialisation, artistes et théoriciens retrouvent dans la tapisserie les ressources d'un métier ancestral en lui rendant l'autonomie esthétique qu'il avait perdue.

« Les lissiers nous préparent un magnifique renouveau. La tapisserie méconnue recouvrerait son prestige évanoui »¹ : ce constat enthousiaste dressé en 1922 par Guillaume Janneau synthétise les raisons qui ont rendu incertaine l'intégration de la tapisserie dans le flux de la modernité, depuis le XIXe siècle et jusqu'à aujourd'hui. Critique majeur de l'art décoratif de l'entre-deux-guerres et futur administrateur des Gobelins et de Beauvais, Janneau pointe le paradoxe d'un « renouveau » qui cherche son fondement dans la redécouverte du passé et dont il attribue la paternité non pas à ceux qui conçoivent les modèles, mais à ceux qui les exécutent. En précisant plus loin qu'« il n'y aura de renaissance des métiers d'art que par les métiers », il élève une pratique au rang d'« invention », et en fait un vaste champ d'expérimentation que certains artistes de l'avant-garde seront prêts à investir.

Comblant le fossé entre conception et exécution

Si réduire la première moitié du XIXe siècle au pastiche et à la reproduction de tableaux relève d'une approche caricaturale, il est indéniable que le puissant mouvement d'autonomisation des arts décoratifs et de la décoration monumentale ne s'affirme véritablement qu'à partir des années 1840-1850. Les éléments épars des débats engagés par artistes, critiques et théoriciens lors des expositions de l'industrie nationale (onze en France, s'échelonnant de 1798 à 1849) et universelles (à Londres en 1851 et à Paris en 1855) convergent alors vers une réflexion cohérente, relayée par de nombreuses publications érudites, par la presse spécialisée, par les recueils d'ornement et les grammaires artistiques ; le maillage de plus en plus dense des bibliothèques, des collections d'art et des écoles de dessin assure une transmission efficace auprès des travailleurs. De nouvelles dynamiques européennes de production et d'échange des savoirs se mettent en place, qui reconsidèrent les règles et les formes du décor à la lumière d'une multiplicité de facteurs : l'avènement de l'industrie, l'élargissement de la base sociale de la clientèle, l'accélération des évolutions du goût et des modes, l'émergence de modes de vie et de sociabilités liés à des usages inédits des lieux publics et privés. Les frontières entre beaux-arts, artisanat et industrie se brouillent, bouleversant une hiérarchie académique bien établie. Cette remise en question concerne en premier lieu des arts qui, tels la tapisserie, la mosaïque ou le vitrail, tout en conservant un ancrage très fort dans les anciens métiers, avaient instauré une relation étroite avec le modèle pictural ; d'autre part, intégrés dans le système architectural d'édifices religieux ou publics, leur valeur était jugée en fonction de leur capacité à faire partager une esthétique commune.

En France les manufactures nationales, qui assurent la plus grande partie de la fabrication de tapisserie de décor et d'ameublement, fonctionnent suivant un système hiérarchisé et corroboré par une longue tradition de soumission du lissier au modèle fourni par le peintre – toile, carton ou maquette plus ou moins aboutie-. Il revient à l'exécutant de réaliser la traduction la plus exacte possible de l'« invention » du peintre d'abord sur le calque puis par la laine. C'est de la fidélité de la tapisserie à l'original peint que les Gobelins et Beauvais tirent leur renommée jusqu'au seuil (et au-delà) du XXe siècle. Le cas d'Aubusson est différent. Les ateliers creusois, soumis aux impératifs commerciaux, se montrent bien moins respectueux du modèle, dont la

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

libre adaptation, tacitement admise, doit se plier aux exigences d'une clientèle large et diversement fortunée. Celle-ci peut se satisfaire d'un nombre réduit de fils, d'un point plus gros, faire fi des finesses et accepter que l'on sacrifie quelques détails pourvu que le coût reste raisonnable. Cette disparité dans l'attention portée à l'exécution détermine le statut du lissier, qui se décline du haut en bas de l'échelle sociale suivant le degré de proximité que celui-ci a avec l'artiste et son œuvre.

La situation du lissier est emblématique de celle de toute une catégorie d'ouvriers d'art, tiraillés entre l'ambition de s'approprier le processus créatif dans son intégralité et le besoin de répondre à la demande des industries artistiques qui requièrent, au mieux de bons interprètes-traducteurs, au pire une main d'œuvre relativement interchangeable, peu qualifiée et à bas prix. Ce n'est pas un hasard si une nette prise de conscience se dessine au milieu du siècle, à la faveur des mouvements ouvriers de 1848. En France 126 artistes - dont une majorité issue des manufactures nationales - publient en 1852 un *Placet* qui réclame l'organisation d'expositions, d'une bibliothèque et d'une école, outils indispensables à l'acquisition de savoirs intellectuels permettant la maîtrise des phases de conception et de réalisation des œuvres d'art industriel². Pendant la Seconde République un Conseil supérieur de perfectionnement des Manufactures nationales voit des personnalités du monde de l'art et de l'industrie se pencher sur la relation problématique entre création picturale et tapisserie³. A partir des années 1870 la question se pose avec acuité et donne lieu à une véritable « querelle » qu'un *Rapport* tente de démêler en établissant que la tapisserie doit obéir à des lois propres dictées par ses matériaux et son histoire, dont l'apogée était situé aux XIVe-XVIe siècles, lorsqu'on reconnaissait au lissier l'autorité et les compétences artistiques nécessaires à une parfaite adéquation de la tenture au mur⁴.

Dans ces mêmes années un mouvement équivalent s'affirme en Angleterre, mené par le peintre et poète William Morris, qui a le mérite d'imbriquer étroitement une pensée sociale à des considérations d'ordre esthétique. En collaboration avec le peintre Edward Burne-Jones et avec le décorateur Henry Dearle, Morris met en œuvre une technique particulière qui rend au lissier une grande autonomie : celui-ci tisse à partir de la reproduction photographique (en noir et blanc, annotée ou légèrement gouachée) de petits cartons gouachés qui ne donnent que l'essentiel des figures dissociées des fonds de verdure et des détails ornementaux. Morris installe en 1877 le premier métier chez lui, à Kelmscott House, et après s'être initié à la technique du tissage, ouvre en juin 1881 des ateliers à Merton Abbey, où il s'évertue à retrouver les colorants naturels, réputés pour leur plus grande vivacité et solidité par rapport à ceux d'origine chimique. 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, en convaincant les artistes de l'Art nouveau européen qu'une esthétique nouvelle pouvait surgir de la reprise de métiers ancestraux.

Franchir les limites du décor

L'influence profonde exercée par Morris explique l'engagement dans la tapisserie d'un grand nombre d'artistes, mus par la volonté paradoxale de réintégrer un art relevant d'une manualité coûteuse dans le flux de la création contemporaine, et ce au nom de la socialisation du beau.

Ce but serait resté hors d'atteinte si la réflexion sur la simplification des modalités de tissage n'avait pas été accompagnée par l'élaboration d'une esthétique décorative à l'opposé de la complexité ornementale morrisonienne. Figuratives, les productions de Merton Abbey ne remettaient pas moins en question le modèle pictural classique fondé sur la perspective renaissante, en privilégiaient la planéité, les formes nettement définies et un nombre réduit de teintes vives. Ces principes, déduits de la tapisserie médiévale admirée depuis les années 1870 et mise à l'honneur à l'Exposition universelle de 1900, rejoignaient, en France, les

² Comité central des Artistes et des Artistes industriels, *Placet et mémoires relatifs à la question des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, Paris, Librairie scientifique et industrielle de Mme Vve Mathias, 1852.

³ P. Vaisse, « Le Conseil supérieur de perfectionnement des manufactures nationales sous la Deuxième République », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1975, p. 153-171.

⁴ Cf. P. Vaisse, « La querelle de la tapisserie au début de la Troisième République », *Revue de l'Art*, n° 22, 1973, pp. 66-86.

expérimentations des Nabis ou de tapissiers indépendants (Blanche Ory-Robin, Manzanara-Pissarro, ou les époux Maillaud), satisfaisaient les penchants vernaculaires d'artistes russes, tchèques ou scandinaves et stimulaient l'invention stylistique des ateliers allemands et viennois. Des pratiques particulières de tissage introduisaient des matières inhabituelles - éléments métalliques, pierreries ou verroterie - annonçant les recherches de certains plasticiens dans les années 1970.

La question du « moderne » est sans cesse débattue, de l'option la plus radicale de rejet de la tradition et de l'ornement à l'intégration de celui-ci dans un système de signes dans lequel les nouveaux matériaux et la machine trouvent leur place. Les courants modernistes et la pensée rationaliste de l'entre-deux-guerres saisissent sans difficulté les virtualités d'une tapisserie rénovée : on en apprécie la mobilité et les capacités d'adaptation à une architecture qui valorise le « vaisseau » de la pièce laissée libre de tout obstacle mobilier ; la chaude épaisseur colorée peut apporter une solution à l'inconfort d'un environnement façonné par le fer, le verre et le béton ; enfin ses formes d'une vive simplicité s'accordent aisément au géométrisme dynamique de l'Art Déco. C'est cette conjonction esthétique et fonctionnelle qui incite peintres, architectes et décorateurs à revenir vers un art dont la difficulté principale d'innovation avait été identifiée quelques décennies auparavant dans la pénurie de modèles. La richesse des résultats est alors à la mesure de l'intérêt suscité auprès d'artistes, écoles et ateliers, bien avant la « renaissance » qu'on a l'habitude d'associer aux peintres-cartonniers de l'après-guerre.

En France Paul Deltombe, Gustave Jaulmes, Jules Flandrin, Paul Véra, Charles Dufresne, bientôt Raoul Dufy, Miro⁵, Rouault, Gromaire ou Jean Lurçat, et même Matisse ou Picasso, fourniront des cartons, qui seront tissés par les manufactures nationales, à Aubusson ou par des ateliers indépendants. Dans les années 1930 et 1940, loin de rester confinée dans l'intérieur domestique de luxe, la tapisserie est réinvestie d'une signification sociale qu'elle partage avec l'art mural – vitrail fresque, mosaïque, photographie, affiche, relief. Pendant la courte période du Front populaire les Gobelins, Beauvais et la Savonnerie (désormais réunis dans le Mobilier national), obéissent à la volonté énoncée par Georges Huisman de solliciter, en vue d'un « art public », l'apport de « ceux qui représentent les éléments les plus vivants, les plus hardis de l'Art contemporain⁵. » C'est cette déontologie de l'art républicain moderne qui motive la commande aux ateliers d'Aubusson du tissage des cartons de Lurçat, Gromaire ou Dubreuil. L'Occupation mettra un terme à cette tentative, qui se poursuivra après la Guerre sous d'autres auspices.

Ailleurs en Europe l'absence de structures centralisées favorise l'initiative de peintres et d'ateliers indépendants désireux de se mesurer à des paradigmes esthétiques étrangers à leur champ habituel. L'effervescence créatrice va de pair avec la remise en question des relations entre l'artiste et l'artisan, ainsi que de la notion d'ornement et de décor, dans un contexte d'acceptation de nouveaux modes de production en phase avec la mécanisation et propices à la déclin commercial. Appelée à recouvrir des murs, voire à les remplacer, mais aussi à enrichir le mobilier – sièges, paravents, écrans – la tapisserie peut aussi garnir des objets plus modestes, sacs, vêtements ou chaussures, en intégrant ainsi certaines tendances de la mode. Les essais de Giacomo Balla secondés par sa fille Luce, l'atelier du Bauhaus à Weimar et à Dessau sous la conduite de Helena Börner et Gunta Stölzl, auquel collabore Anni Albers, l'œuvre polymorphe et inventive de Sophie Tauber-Arp à Zurich, la section de tissage de l'École d'art industriel Stroganov au sein du Vkhutemas, les commandes parfois heureuses de Marie Cuttoli aux femmes de Constantine et de Sétif pour la maison Myrbor, la production diverse et toujours novatrice d'artistes hongrois, polonais ou tchèques réunis souvent en coopératives : partout dans l'Europe de l'entre-deux-guerres la tapisserie incarne, par la mise en œuvre de formes nouvelles dans le cadre de structures collectives, une utopie sociale qui contredit la doxa antidécorative moderniste. Le cas de Marie Teinitzerová (1879-1960) est emblématique, qui donne à son atelier, ouvert dans les environs de Prague de 1909 à 1947, un socle idéal solide, associant au legs spirituel de Ruskin, Morris, Dostoïevski et Tolstoï, les théories de Herbert Spencer, Johann Heinrich Pestalozzi et Kropotkine. Résolument moderne, le répertoire ornemental de tapisseries, tapis, sacs ou vêtements s'inscrit dans le sillage des analyses menées par Riegl sur les textiles

⁵ G. Huisman, « Nouveaux rapports de l'art et de l'Etat », *Europe*, n° 174, 15 juin 1937, p. 151.

persans et arabes, ou s'inspire de motifs abstraits admirés dans les salles ethnographiques des musées de Vienne et Prague ou dans les recueils constitués au XIXe siècle⁶.

Doit-on qualifier la vision artisanale et sociale de la tapisserie d'archaïque et définitivement dépassée ? C'est pourtant de ces recherches sur les matières et leurs mise en œuvre manuelle, en dehors parfois de toute technique codifiée, que sont issues les courants divers de la « Nouvelle tapisserie » des années 1960-1980. Les créations de Bissière, de Jan Hladik et de sa femme, d'Elsi Giaouque (élève de Tauber-Arp), de Magdalena Abakanowicz, Jadoga Buic ou Josep Grau Garriga (la liste serait très longue) ont infligé un démenti cuisant à l'idée de standardisation des procédés prônée par Lurçat et les peintres-cartonniers et ont ouvert la voie aux tapisseries « sauvages » et tridimensionnelles, à la sculpture en fibres et aux environnements textiles, contrevenant aux poncifs modernistes de « planéité » et de répétition. En 1965 la IIe Biennale de Lausanne a montré des exemples de tissages directs, sans toutefois exclure définitivement l'ancien mode de collaboration du lissier et de l'artiste. Sur ce versant, quelques lissiers très savants, tels Pierre Baudoin et Julien Coffinet en France, ont continué à élever leur métier au plus haut degré de technicité en acceptant d'interpréter les modèles de Le Corbusier ou d'artistes de l'Ecole de Paris⁷.

Entre ces deux options antinomiques la tapisserie paraît incarner encore aujourd'hui une poésie de l'espace habité, à l'intérieur de laquelle artistes-plasticiens et artistes-lissiers peuvent continuer à créer, à condition d'accepter d'associer étroitement conception et métier.

⁶ L. Hubatová-Vacková, « Handicrafts As Spiritual Regeneration : The Idealism of Marie Teinitzerová », *Silent Revolutions in Ornament. Studies in Applied Arts and Crafts from 1880-1930*, Prague, Academy of Arts, Architecture and Design, 2011, p. 159-175.

⁷ Cf. M. Jarry, *La Tapisserie, art du XXe siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1974.