



**HAL**  
open science

“ Histoires de la tapisserie et rêves de renaissance, de  
Blanc à Lurçat ”

Rossella Froissart

► To cite this version:

Rossella Froissart. “ Histoires de la tapisserie et rêves de renaissance, de Blanc à Lurçat ”. Arachné. Histoire de l'histoire de la tapisserie et des arts décoratifs, sous la direction de Pascal Bertrand, Les Editions Esthétiques du Divers, pp.243-266, 2016. hal-02332576

**HAL Id: hal-02332576**

**<https://hal.science/hal-02332576>**

Submitted on 24 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**

*Histoires de la tapisserie et rêves de renaissance, de Blanc à Lurçat*

L'historiographie des arts décoratifs en France est un champ de recherche quasiment inexploré à ce jour, et la tapisserie ne fait pas exception. Comblers cette lacune exigerait un repérage systématique de la littérature critique qui, à partir de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, est venue se constituer en un corpus de connaissances de plus en plus solides et documentées ; il faudrait ensuite pouvoir juger la pertinence des découvertes et des analyses à la lumière du savoir actuel. Mon propos est ici tout autre et bien plus modeste. Il trouve son point de départ dans la lecture du catalogue accompagnant l'exposition organisée en 1946 au Musée national d'art moderne, considérée comme une articulation majeure dans l'histoire de la tapisserie au XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. L'aménagement du sous-sol et des deux étages du Palais de Tokyo (**fig. 2**) aurait de quoi surprendre aujourd'hui, qui mettait à l'honneur les créations des « peintres cartonniers » contemporains en les plaçant dans la lignée directe des chefs-d'œuvre des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, et reléguait le reste de la production dans un entre-deux rapidement survolé. En couverture du catalogue (**fig. 1**) le rapprochement de la Penthésilée du musée d'Angers (n. 56 du catalogue) et d'un coq de Lurçat annonçait clairement la teneur du propos. Quels enjeux esthétiques et idéologiques avaient bien pu déterminer un tel raccourci historique qui, cautionné par une instance officielle, devenait le récit fondateur de la « renaissance » de la tapisserie contemporaine ?

Comme Pierre Vaisse l'a montré, les débats dont la tapisserie fait l'objet à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle concourent très tôt à forger une historiographie biaisée, du moins dans sa version vulgarisée, aux marges des recherches érudites consignées dans la presse spécialisée ou dans les inventaires<sup>2</sup>. Depuis Léon de Laborde, en passant par les textes polémiques d'Henri Fourdinois ou de Marius Vachon et jusqu'aux aspirations vers un art mural formulées par Louis Cheronnet et Fernand Léger, les Gobelins et Beauvais incarnaient l'utopie d'une communauté idéale de peintres et liciers collaborant dans une entente parfaite. Du Solidarisme à Vichy, la Troisième République range la tapisserie dans la catégorie prestigieuse du décor de l'espace publique, avec une continuité étonnante d'un régime à l'autre. Cependant la volonté de remettre la tapisserie sur les rails de la modernité était réelle, qui s'appuyait sur la croyance en l'existence de caractéristiques matérielles originaires auxquelles on se devait de revenir, par delà les vicissitudes de l'histoire et du goût. À la différence d'un William Morris, qui jugeait les chefs-d'œuvre du Moyen Âge comme un horizon indépassable, en France le statut régalien de la tapisserie rendait problématique une telle restriction de l'éventail des références. Malgré leur attrait pour les origines, les premiers historiens de la tapisserie n'ont généralement pas ignoré les riches productions des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ; fait assez exceptionnel pour être remarqué, il est arrivé que certains fassent

même une petite place aux efforts accomplis au XIX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins la grille de valeurs historiques sous-tendue a toujours été élaborée à partir de questionnements contemporains : sur quelle tradition fonder une supposée supériorité nationale et comment la maintenir tout en améliorant la performance technique afin de viser de nouveaux marchés ? pouvait-on reconstituer des séquences temporelles cohérentes qui permettraient de retrouver des « constantes » plastiques, signes d'une culture populaire commune ? fallait-il faire découler la prospérité de cet art coûteux d'un système productif dépassé – corporations ou État mécène – et ne conviendrait-il pas de le rétablir ? Des interrogations plus larges ont surgi qui mettaient l'accent sur la manualité et l'esprit communautaire : le retour au métier pouvait-il infléchir les dérives matérialistes de la société industrielle ? pouvait-on réconcilier épanouissement personnel de l'artisan, invention artistique et rentabilité économique ?

Le rythme des expositions et des publications, déjà soutenu au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, s'accéléra dans l'entre-deux-guerres et alimenta échanges et controverses. Au tournant du siècle, la dispersion de grandes collections privées (la vente Spitzer en 1893<sup>3</sup>) ou des acquisitions spectaculaires (les ensembles gothiques présentés par Pierpont-Morgan en 1913<sup>4</sup>) suscitèrent un écho public considérable et incitèrent experts et antiquaires à se pencher sur des pièces prestigieuses, reproduites parfois dans des ouvrages très soignés. Dans son avant-propos au livre superbe édité en 1924 par G.-J. Demotte sur la tapisserie gothique, Salomon Reinach attribuait même les avancées des études historiques au dynamisme du marché stimulé par les achats massifs de collectionneurs et musées américains<sup>5</sup>. Par ailleurs il est possible que les magnifiques similigravures trichromiques qui illustrent certains de ces textes – celui de Reinach ou l'ouvrage publié à l'occasion de l'exposition organisée aux Gobelins en 1928<sup>6</sup> - aient instruit quelques artistes sur les tonalités intenses, les formes vigoureuses et certaines particularités du tissage, telles les battages, exaltés par des vues très rapprochées.

Du reste la valeur prescriptive et/ou performative des créations du passé ne fait pas de doute : il suffit d'évoquer l'exemplarité du récit d'Aristide Maillol, qui attribue sa vocation de licier à la vue de la *Dame à la licorne*<sup>7</sup>, comme Lurçat le fera quelques décennies plus tard en substituant au chef-d'œuvre de Cluny celui de la cathédrale d'Angers. Dès les débuts des années 1890, certains courants du postimpressionnisme trouvèrent dans la tapisserie médiévale des raisons d'abandonner la perspective renaissante et de privilégier la planéité, des formes simplifiées et nettement définies, des couleurs vives et une palette restreinte. Dans les années 1910 et 1920 la modernité décorative puisa, entre autres, dans l'antiréalisme propre à la tapisserie ancienne la liberté de composition, l'idée de fluidité et de confort de l'espace intérieur, l'ambition d'unifier couleur et architecture. Par ailleurs, dans un contexte de crise de la peinture de chevalet et d'isolement social de l'artiste, le métier du licier se voyait revêtu de qualités morales susceptibles de corriger les tares de l'individualisme et du capitalisme : considérée comme le fruit d'un travail collectif soumis à la « bienfaisante contrainte »<sup>8</sup> du respect de la surface murale et des techniques d'exécution, cet art devint, surtout pendant la crise économique et politique des années 1930, un catalyseur de luttes idéologiques parfois âpres, entraînant dans leur sillage des choix formels déterminants.

La manifestation de 1946 canalisa ce faisceau d'éléments disparates et parfois contradictoires et marqua le point culminant d'une stratégie d'appropriation du passé instrumentalisé à des fins qui débordaient largement les limites de la tapisserie. Mais, bien avant cette date, quelques jalons sont à relever qui, dès les années 1880, fixaient certains paradigmes d'une construction historiographique ayant encore cours un demi-siècle plus tard.

### **Une histoire sociale et matérielle**

On peut légitimement affirmer que, dans le domaine de la tapisserie, le retour critique sur le passé est inauguré par les premières expositions organisées avec succès par l'Union centrale des arts décoratifs et par la vague de publications qu'elles générèrent. Suivant une pratique instaurée par l'exposition rétrospective de 1865, les très riches sections mises en place en 1876<sup>9</sup> et en 1882<sup>10</sup> laissaient admirer un patrimoine déjà apprécié par les collectionneurs mais méconnu du grand public. La finalité était, comme pour les manifestations qui avaient précédé, autant historique que didactique. Si l'auteur anonyme de la brève notice du catalogue de 1876 s'excuse de sa concision en arguant les « obscurités mêmes de l'histoire de la tapisserie »<sup>11</sup>, les trois articles publiés pour l'occasion par Alfred Darcel<sup>12</sup> dans la *Gazette des Beaux-Arts* tentent une synthèse déjà ambitieuse : alors que le premier texte reconstitue des filiations, identifie des ateliers et en reproduit les marques, les deux autres réexaminent les pièces exposées à la lumière de critères esthétiques spécifiques dans le but affiché d'offrir au lecteur « une leçon d'art décoratif par la tapisserie ». L'intérêt principal de la réunion de tant de chefs-d'œuvre méthodiquement présentés résidait en effet, selon Darcel, dans le fait d'avoir réussi à démontrer « en quoi le sujet, sa composition, ses colorations et son encadrement, combinés avec les qualités propres à un tissu, concourent à l'effet décoratif<sup>13</sup>. » Et Darcel d'inciter les Manufactures nationales à renoncer à l'imitation des tableaux et à une palette excessivement étendue pour revenir aux principes respectés par les plus belles œuvres du passé. En 1882, selon une approche matérialiste qui guide également les expositions de 1880 et de 1884, la section historique de la tapisserie était organiquement liée à la présentation des productions contemporaines, l'ensemble intégrant *Les Arts du bois, des tissus et du papier*<sup>14</sup>. La publication qui accompagna l'événement témoignait de l'effort de l'Union centrale d'aborder les arts du décor comme une totalité, à laquelle concouraient les techniques les plus diverses et qui soudait un passé toujours vivant à la création contemporaine. Cette unité était aussi sociale, puisqu'elle se déclinait du meuble le plus luxueux aux toiles imprimées et aux papiers peints, et elle était le fruit d'une activité dont l'exubérance était due autant à la virtuosité des dessinateurs industriels qu'à la maîtrise de la machine. Cet optimisme n'empêcha pas Édouard Didron d'appeler, à cette date précoce, à une « régénération » de la tapisserie à partir des modèles de « haute décoration » réalisés aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : « La cause sera gagnée et le triomphe complet lorsque le modelé, très simplifié, sera exécuté par hachures, et que les formes seront nettement accusées par un trait. L'idéal serait de permettre à la tapisserie de flotter, ainsi qu'il convient à une tenture mobile, au lieu de la fixer avec une rigidité absolue sur un châssis, comme cela est

indispensable à un tableau [...] »<sup>15</sup>. Reprenant de manière schématique la réflexion exposée par Darcel en 1876 et systématisée par Alexandre Denuelle dans son rapport<sup>16</sup>, ces propos ne relèvent pas que de l'esthétique mais traduisent la volonté concrète de promouvoir une simplification du tissage et partant une forme, même si limitée, d'industrialisation de la fabrication.

Par ailleurs l'approche matérialiste trouvait d'importants relais de diffusion dans quelques ouvrages généralistes tels que la *Grammaire des arts décoratifs* de Charles Blanc ou la monographie de Henry Havard. La cohérence et la simplicité du récit et l'accent mis sur les procédés susceptibles de procurer certains effets, entendaient sans doute répondre aux attentes des artistes en fixant les critères qui serviraient à juger, jusqu'à Lurçat et au-delà, les qualités distinctives de la « vraie » tapisserie<sup>17</sup>.

Le formalisme des règles en introduction à la *Grammaire* n'enlève rien à la lecture sociale que Charles Blanc propose de l'histoire de la tapisserie, dont il soumettait le développement aux modalités de production, aux usages et aux mutations industrielles les plus récentes. En ce sens, il est significatif que cet historien, frère de Louis Blanc et directeur de l'administration des Beaux-Arts sous la Deuxième République, fasse précéder le chapitre sur la tapisserie par celui sur le papier peint, jugé comme son équivalent démocratique et moderne. Grâce à cette application, l'usager pouvait enfin « multiplier ses plaisirs en ménageant ses ressources », aidé par l'industrie du « simili », capable par exemple de produire la « Gobeline », fabriquée par une machine spéciale qui creuse des cannelures « ayant quelque ressemblance avec celles de la tapisserie des Gobelins<sup>18</sup> ». Si l'histoire de l'une est bien plus vénérable que celle de l'autre, les règles de conception étaient les mêmes : ne pas simuler des vides en « trouant » le mur, traiter les figures par aplats, respecter les règles de vraisemblance. Quelques inflexions significatives sont néanmoins portées à ces préceptes d'inspiration vitruvienne puisque Blanc considérait que la décoration murale devait privilégier les figures fantastiques et les animaux imaginaires, comme on avait coutume de le faire dans l'art du Moyen Âge. Le caractère décoratif était à rechercher, dans le papier peint comme dans la tapisserie, dans la « manière franche, rudimentaire, heurtée »<sup>19</sup> des périodes plus anciennes mais aussi dans l'emploi des bordures, extraordinairement développées du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, éléments qui apporteraient une richesse et une opulence inconnues à la production industrielle, au profit d'une large clientèle. La lecture matérialiste des origines de l'art se trouvait confirmée par l'observation des usages de la tapisserie : née du besoin de l'homme de se protéger de l'extérieur, elle était, selon Blanc, « un moyen de changer la clôture en décoration. C'est ainsi – ajoute-t-il – que la tapisserie devient un art<sup>20</sup>. » Déduction que Blanc avouait avoir reprise à Viollet-le-Duc, mais qui était aussi inspirée par ses contacts avec Gottfried Semper, engagé dans les mêmes années dans la réflexion sur la relation étroite existant entre tissage et formes constructives – le théoricien allemand était cité d'ailleurs comme étant à l'origine de ses mêmes hypothèses par Havard<sup>21</sup>. Nous savons que Semper et Blanc se connaissaient et qu'ils croisèrent leurs chemins entre 1848 et 1851, au moment où le premier élaborait sa *Théorie comparative de la construction*, dont son confrère a bien pu connaître les prémices. Quelques décennies plus tard, Louis Hourticq ira jusqu'à imputer les

transformations stylistiques non pas aux artistes – peintres ou liciers – mais à la matière elle-même.

Soucieux des diverses phases de production, Blanc insistait tout particulièrement sur celle qui voit le passage du modèle peint à l'œuvre tissée. Dans la querelle qui pointait déjà sur la priorité à accorder au peintre ou au licier, il prenait appui sur les œuvres des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles pour se ranger du côté de ce dernier qui, avec « l'intelligence de l'artiste » et « rompu aux finesses du dessin », était appelé à travailler personnellement à la transposition<sup>22</sup>. Si la réflexion sur la couleur se nourrissait autant de ce qu'il avait pu voir lors de ses voyages en Orient que des théories de Charles Bourgeois et de Chevreul, l'analyse des effets enduits par les matières employées découlait de l'observation précise des pièces anciennes : leur « grain », l'épaisseur du fil - dont l'ombre projetée atténue la couleur et la rend grisâtre - ne pouvaient être décidés par d'autres que le licier, sachant monter les tons afin de contrer les désagréments de la lumière. Il n'y avait pas meilleure manière de s'affranchir d'un autre lieu commun historiographique reposant sur le postulat d'une proximité esthétique de la tapisserie avec la fresque, le vitrail ou la mosaïque, fondée sur la conviction d'une même subordination à l'architecture.

Des propos similaires occupent le volume *Tapisserie* d'Henry Havard, auteur pour Charles Delagrave de l'entière série consacrée aux *Arts de l'ameublement* (1891-1897). Havard a porté une contribution majeure à la naissance de l'historiographie dans ce domaine, qu'il a solidement assujettie à l'étude des sources, toujours soucieux des conditions concrètes de production des œuvres<sup>23</sup>. Avec lui la vulgarisation passe d'une accumulation disparate d'informations factuelles, d'annotations empiriques et d'anecdotes à un système bien structuré de connaissances. La tapisserie est étudiée comme le témoignage d'un savoir faire propre à une catégorie d'artisans hautement qualifiés, sujets actifs de l'organisation corporative ou de la commande royale. Ancien communard, Havard fournissait ce faisant les prémises d'une histoire du travail et de l'industrie, en insistant entre autres sur le rôle des femmes, sur le coût de la main d'œuvre, sur les salaires et les formations, en puisant les données quantitatives dans les archives. Il en déduisit l'évolution des fabrications et des lois qui faisaient de la tapisserie un art pleinement autonome, aussi peu soumis à la peinture qu'à l'architecture. Davantage que ses prédécesseurs, il insista sur le caractère meuble des tentures dans les hautes époques, quand, suspendues au plafond et flottantes, elles servaient à diviser l'intérieur de vastes salles. La souplesse des plis, les tensions dynamiques dues au poids, les désordres tectoniques provoqués par l'interaction de la trame et de la chaîne, l'épaisseur et le duvet des fils ainsi que leur chaude opacité, engendraient alors une « surface grippée » aux contours peu nets et aux lignes peu lisibles, rétives à toute composition rigoureuse ou aux sujets expressifs. Dans cette perturbation inévitable du dessin, du modelé et de la distribution des éléments en surface résiderait le caractère foncièrement décoratif des grandes pièces tissées. Se plaçant dans le même sillage que Blanc, Havard croyait qu'« une grande liberté dans [l']ordonnance, et disons même une certaine confusion, ne sont pas sans charme. Il n'est pas nécessaire – ajoutait-t-il – que l'œil embrasse du premier coup tous les détails de la scène représentée. Il est préférable, au contraire, qu'il déchiffre successivement, allant

de l'un à l'autre et [...] que l'attention s'éparpille sur les diverses parties de la composition<sup>24</sup>. » On peut noter au passage la fécondité de ce principe de défocalisation, qui marque, plus que le fameux paradigme de la planéité, la recherche dans les arts visuels à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. En effet ce n'est pas tant la profondeur que la perspective géométrique qui était rejetée, au profit d'un ordonnancement spatial inspiré de la tapisserie des XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, volontiers comparé à celui qui dominait, selon Havard, dans la peinture chinoise, qu'il connaissait et dont Blanc fournissait d'ailleurs un exemple. Le fait de placer la ligne d'horizon très haut avait aidé le licier à « fausser la perspective » et à détruire « la succession logique des plans » héritée de la Renaissance, retrouvant ainsi une verticalité qui faisait de la tapisserie une sorte de rideau et l'empêchait de trouser la surface<sup>26</sup>. Si Blanc inaugurerait un topos de l'historiographie moderniste en reproduisant une pièce du XVIII<sup>e</sup> siècle en guise de mauvais exemple de composition (**fig. 3**), Havard illustre son propos par la reproduction de deux dessins au trait exécutés d'après une même tapisserie flamande du XVI<sup>e</sup> siècle, « Les amusements champêtres » (**fig. 4**): le premier, fidèle à la pièce d'origine, présentait les « incorrections volontaires » par lesquelles s'opérait la destruction/reconstruction de l'espace et le passage d'une esthétique picturale à une esthétique décorative ; l'historien rejetait en revanche le deuxième dessin, qui avait été corrigé suivant les règles picturales classiques<sup>27</sup>.

Un demi-siècle plus tard, ces prescriptions sont devenues un véritable poncif du discours moderniste, ce qui explique par exemple qu'un Guillaume Janneau, critique et historien des arts décoratifs devenu directeur des manufactures nationales en 1934, pouvait réunir dans une même admiration Cézanne, parce qu'il avait su « remonter sur le plan vertical l'œuvre Renaissance effondrée sur le géométral<sup>28</sup> », les cubistes (Juan Gris en particulier) et Marcel Gromaire, dont les constructions échelonnées à la verticale ressemblaient fort aux compositions « sans ciel » admirées par Blanc et Harvard. On mesure alors la portée subversive d'une esthétique décorative qui, exhumée par ces premiers historiens de la tapisserie, cautionnait indirectement la remise en cause par les artistes du tournant du siècle des règles de la représentation classique.

### **Le paradigme versaillais au service du métier**

Malgré une concentration sur les « hautes époques » de la tapisserie, l'historiographie de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle restait ouverte à une appréciation large de la production française. Les enquêtes menées dans les archives et les collections aboutissaient aux premières synthèses d'envergure publiées par Eugène Müntz, Jules Guiffrey ou Maurice Fenaille. Bien que solidement arrimées à une démarche érudite, celles-ci n'étaient pas exemptes d'esprit partisan et tentaient – comme c'est le cas dans d'autres domaines de l'historiographie des arts décoratifs – de déceler des traits prétendument « nationaux » qui, tout en facilitant l'établissement des généalogies, poseraient les bornes à l'intérieur desquelles pouvait s'inscrire la « régénération » attendue. Alors qu'en 1876 l'auteur de la notice accompagnant la section rétrospective de l'exposition de l'Union centrale avait fait des Flandres le berceau de la tapisserie occidentale, les récits qui se mettaient en place au tournant du siècle déplaçaient

décidément le centre de gravité en France ; le flou des frontières n'empêchait pas de dessiner une évolution linéaire et ininterrompue, systématiquement opposée à la discontinuité des productions étrangères. Le projet colbertiste et le système étatique des arts était volontiers mis en valeur, dans un contexte plus large comprenant l'histoire des collections et du goût. La monumentale *Histoire des manufactures nationales* publiée par Havard et Marius Vachon en 1889 est là pour rappeler, en pleine célébration républicaine, l'importance de l'héritage artistique de l'Ancien Régime et la nécessité de se l'approprier. Faisant écho à la rénovation du château de Versailles qui eut lieu dans ces mêmes années, l'exposition en 1910 des tapisseries tissées sous Le Brun et celle, en 1927, sur *Le Siècle de Louis XIV*<sup>29</sup> - entreprises toutes orchestrées par Pierre de Nolhac - furent des étapes essentielles dans le renouveau d'intérêt pour le « grand style ».

Si en 1900 la *Rétrospective de l'art français* avait permis à Émile Molinier et Franz Marcou de présenter un extraordinaire ensemble d'objets d'art parmi lesquels quelques chefs-d'œuvre de la tapisserie<sup>30</sup>, les Manufactures nationales choisirent de mettre l'accent sur les tissages les plus récents qui témoignaient, selon Guiffrey, d'une véritable « Renaissance », fruit de l'observation des techniques de teinture et de composition des XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles<sup>31</sup>. Dans le musée des Gobelins inauguré en 1914 par Geffroy, trouvèrent place les pièces anciennes et les commandes aux artistes vivants, invités à se confronter au passé (**fig. 5**)<sup>32</sup>. Mais c'est Guillaume Janneau qui, nommé administrateur du Mobilier national en 1926, parvint à cristalliser autour de la tapisserie une réflexion où se nouaient très étroitement retour à la tradition du grand décor, élan moderniste et projet néo-colbertiste<sup>33</sup>. À l'aise dans la presse généraliste ou spécialisée, il portait cette question dans les pages du *Temps*, de *La Renaissance politique et littéraire*, de *La Renaissance des Arts français*, d'*Art et décoration* ou du *Bulletin de la vie artistique*. Rédacteur en chef de cette petite revue financée par Gaston et Josse Bernheim, il y publia une enquête retentissante sur les artistes susceptibles de rendre à Beauvais son prestige<sup>34</sup>.

De manière significative la proximité de Janneau et de Jean Ajalbert (à Beauvais de 1917 à 1934) se manifesta à l'occasion de l'ouverture de la « saison d'art » de 1920, centrée autour de la présentation de l'atelier de François Desportes (1661-1743)<sup>35</sup>. La révélation du travail de celui-ci pour les manufactures royales se doublait de l'exposition au Louvre de sa peinture, saluée par Janneau pour son réalisme apaisé, supposément « français ». Cet art essentiellement « modeste » pouvait au besoin se décliner selon le registre de l'« appareil, [et du] majestueux », ou se plier au dessin de toute sorte de modèles de céramique ou de tapisserie. Desportes devait sa versatilité à sa parfaite intégration dans un système productif fondé sur le travail en atelier et sur la collaboration étroite entre artistes et ouvriers. L'échange s'effectuait dans les deux sens puisque la facture du peintre, caractérisée par la disposition des touches en hachures souples et fluides, trouvait son origine, selon Janneau, dans la connaissance profonde que le cartonnier des *Nouvelles Indes* avait de la pratique des lissiers. L'habileté du décorateur à broser la surface « largement, par masses, par résumés » aurait laissé une trace jusqu'aux paysages de Georges Michel, Corot, Manet ou Cézanne et la légèreté de sa matière picturale avait annoncé Delacroix, et jusqu'aux « libres impressions de plein air et de lumière »<sup>36</sup>.



Incisif dans ces critiques d'art décoratif, Janneau a été l'habile vulgarisateur d'une histoire dont il revendiqua volontiers le caractère partisan. Les inventions techniques et formelles constitutives de l'autonomie esthétique de la tapisserie dont il retraça l'« évolution » dans ses articles et ouvrages avaient certes comme point de départ les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, mais les étapes qui suivaient n'étaient pas présentées comme étant moins brillantes, qui menaient à l'apogée des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>37</sup>. Le nouvel administrateur faisait l'éclatante démonstration de cette continuité en 1938, dans les salles du musée des Gobelins, ouvert au public peu après la réunion, au sein du Mobilier national, des manufactures de Beauvais (1934) et des Gobelins (1937). Selon Janneau, la tapisserie méritait d'être remise à l'honneur non seulement pour sa capacité à magnifier les grands faits de l'histoire, mais en tant que « *document* » des évolutions du goût et des techniques<sup>38</sup>. Dans le contexte plus général de l'aspiration à un art mural et social, l'ambitieux programme muséologique du nouvel administrateur recevait le soutien du directeur des Beaux-Arts Georges Huisman (1934-1940). Préférant « celle qui démontre quelque chose à celle qui ne démontre rien »<sup>39</sup>, l'histoire que Janneau entendait reconstituer se voulait le moyen d'infléchir le cours de la création contemporaine. Elle bénéficiait désormais d'un cadre magnifiquement approprié, le Garde-Meuble conçu par Auguste Perret d'après les indications fournies par Janneau à partir des critères d'efficacité rationaliste qu'il affectionnait :

« Aucun effet somptuaire. Rien pour le luxe. Une architecture stoïcienne qui, volontairement, laisse apparents tous ses moyens techniques, avoue toutes ses nécessités. Les canalisations, les tuyaux, les tubes, les gaines qui sont les artères et [...] les *tripes* de la maison, n'ont pas été dissimulées : larges accès, amples dégagements, circulations faciles. Les ateliers communiquent, pour conjurer les pertes de temps. Les opérations de nettoyage, d'épuration, d'entretien sont rendues aisées par un matériel moderne d'autoclaves, d'aspirateurs et de ventilateurs. L'hygrométrie et le chauffage des différentes parties du bâtiment, selon leur destination, ont fait l'objet d'une étude attentive. Un garde-meuble moderne doit être aussi un garde-meuble modèle<sup>40</sup>. »

Cette complaisance dans l'énumération des dispositifs fonctionnels n'excluait pas une ordonnance classique des plus nettes qui promouvait, en retour, une image sublimée de la technologie. Loué pour avoir su retrouver « les rythmes français » « par la seule vertu d'une construction logique », Perret s'était rappelé, selon Waldemar-George, des « majestueuses façades des édifices qui datent des règnes de Louis XIII et de Louis XIV »<sup>41</sup>.

Dans ce nouvel écrin, Janneau conçut un musée de la tapisserie en deux parties : l'une, au rez-de-chaussée, accueillant une « collection comparative des pièces de haute ancienneté »<sup>42</sup> ; la deuxième, à l'étage, qui proposait des œuvres sélectionnées annuellement en vue d'instruire le public sur les manières de résoudre des questions posées par la production contemporaine. Les contraintes de conservation obligeaient toutefois à opérer par roulement même dans la partie « fixe » du musée, où Janneau souhaitait présenter certaines œuvres importantes passées par le Garde-Meuble pour y être restaurées ; celles-ci auraient été retenues à peu de frais pendant quelques mois, avant d'être rendues. Dans son « Avant-propos » au catalogue de 1938, le nouvel administrateur expliquait que la raison qui l'avait poussé à inaugurer son programme

par un hommage à Charles Le Brun, était la volonté de valoriser l'« homme de métier », capable de trouver le point d'équilibre « entre le respect de la technicité » propre à la tapisserie et l'attrait des possibilités nouvelles fournies par l'évolution des modes de travail. La comparaison de tissages différents, tous de grande qualité et pourtant effectués à partir des mêmes modèles, venait étayer les choix opérés par Le Brun, qui étaient ceux que Janneau défendait avec acharnement : le carton était considéré comme une « simple esquisse » et n'indiquait que les grandes lignes de la composition ; les découvertes sur le mélange optique étaient exploitées avec parcimonie, laissant aux liciers la possibilité d'apporter « l'énergie et la vivacité des contrastes » selon leurs savoir et leurs goûts personnels ; enfin de « grandes hachures franchement accusées » s'entre-pénétraient et définissaient sobrement les reliefs. Ces options servaient le caractère « monumental et architectural » des pièces tissées, « cloisons mobiles » aussi décoratives qu'utiles.

Décidé à rétablir l'emploi des colorants naturels, Janneau conçut l'exposition de 1939 comme un procès à charge contre la mainmise des peintres sur le travail des liciers. Excluant une « documentation tendancieuse »<sup>43</sup> qui visait à dénigrer en bloc la production des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, la présentation rendait au contraire honneur à la maîtrise des techniques, qui s'était conservée malgré quelques errements. Le plaidoyer en faveur du retour aux teintures végétales, en insistant sur les contraintes que celles-ci impliquaient - restriction de la palette et connaissance exacte des dégradations dues à la lumière - était de fait une preuve de la confiance accordée aux qualités d'interprète du licier. Ces arguments, qui étaient illustrés par des exemples concrets tirés de Maurice Fenaille, John Böttiger ou Édouard Gerspach, trouvaient un développement serré dans les deux chapitres que Janneau consacra respectivement à la technique de la tapisserie et à sa « renaissance » contemporaine dans l'ouvrage collectif paru en 1942. La section finale était assurément la plus intéressante et, à notre connaissance, la première tentative d'historiciser le renouveau qui avait eu lieu à peine quelques années auparavant, et dont Janneau retraça avec une grande justesse les étapes principales : de Geffroy à Ajalbert, de Marius Martin à Marie Cuttoli, chacune des options esthétiques est examinée, qui avaient mené ces personnalités à solliciter les peintres contemporains dans l'espoir de voir renaître un grand art décoratif promis à la disparition (**fig. 6**). La vision critique n'exclut pas l'hommage, et les réalisations de Veber, Deltombe, Braque, Dufy ou Lurçat apparaissaient comme des apports décisifs à la recherche d'une solution à la crise qui affectait la tapisserie comme art et comme industrie. Or la seule « mesure de salut » restait pour Janneau la reprise des teintures naturelles, dans le sillage du travail effectué par des liciers libres de « transposer » sous la direction avisée de Le Brun. On comprend alors que la méthode du carton chiffré introduite par Lurçat à Aubusson fût décidément rejetée : le « patron » que celui-ci confiait à l'ouvrier « est aussi précis et par suite aussi impératif que toute autre peinture », bien loin des draps largement esquissés en usage au Moyen Âge, période dont cet artiste ne cessait pourtant de se réclamer. Quant au résultat formel, la juxtaposition d'une mosaïque d'à-plats aux contours prédéfinis ne pouvait conduire qu'à un maniérisme dépourvu de toute sève créative. Enfin remplacer le « récit » de la tapisserie, qui se devait de rester dans le même registre que celui de la peinture d'histoire, par les symboles naïfs chers au cercle de Lurçat signifiait, pour

Janneau, rétrécir la portée d'un art auquel le coût et la destination publique interdisaient toute soumission aux dictats éphémères des modes picturales<sup>44</sup>.

Par son refus de toute rigidité doctrinaire, par sa volonté de continuer une tradition de liberté du métier et dans le but de satisfaire une exigence de qualité de texture et de teintes, le XVII<sup>e</sup> siècle faisait figure de point de départ obligé d'une renaissance moderne. Dans la synthèse ambitieuse publiée en 1947, Janneau qualifia « l'évolution de la tapisserie » de lente et inéluctable dépossession : « d'artistes qu'il était, maître des moyens de son métier, il [le licier] s'est laissé réduire à la fonction de compteur de fils<sup>45</sup>. » Démis de son poste, l'ancien administrateur écrivit au lendemain de la guerre, en simple observateur, une histoire de la tapisserie qui sonnait comme la réfutation point par point du récit illustré par les salles du Musée d'art moderne.

### L'histoire tronquée de l'exposition de 1946

Les décennies qui ont suivi 1900 ont vu l'idée d'une « renaissance » de la tapisserie (imminente ou accomplie) s'imposer : les artistes s'attachèrent à explorer ce domaine de la création un temps délaissé, la commande publique ainsi que les galeries et les particuliers soutinrent la production, la presse se montra attentive aux expositions toujours plus nombreuses. Pourtant rien ou presque de cette effervescence n'apparut dans les quarante « mauvaises et froides galeries du palais de Chaillot » qui, « merveilleusement métamorphosées »<sup>46</sup>, accueillirent en 1946 318 tentures, de l'*Apocalypse d'Angers* à une *Visitation* de Dom Robert. Le volet ancien avait été conçu par le conservateur des Objets d'art du Louvre Pierre Verlet, épaulé par Lucien Reverd, chef du laboratoire de teinture des Gobelins, qui avait équipé le sous-sol de métiers de haute et basse lice actionnés par les liciers ; à Jean Cassou, directeur du Musée national d'art moderne et très proche des artistes, échoua l'organisation de la partie contemporaine. Au guide et au catalogue de l'exposition, assez succincts, s'ajoutèrent deux ouvrages richement illustrés, l'un conçu par Francis Salet et l'autre par Jacques Baschet, qui reprennent le récit tel qu'il se déroulait dans le parcours du musée<sup>47</sup>. Deux publications de Lurçat peuvent y être associées, l'une sur le « Travail » et l'autre sur le « Bestiaire » dans la tapisserie du Moyen âge<sup>48</sup>. Le numéro spécial de la revue *Le Point*, introduit par Georges Salles et comportant des textes, entre autres, de Lurçat, Gromaire, Saint-Saens ou Charles Estienne, confia au magnifique reportage photographique de Robert Doisneau le soin de démontrer visuellement la relation étroite désormais rétablie entre la poésie d'un métier typiquement « français » et l'art contemporain (**fig. 7**)<sup>49</sup>.

Il faut mesurer l'importance de la manifestation à l'aune des difficultés de cette période qui suit de quelques mois à peine la fin du conflit. Malgré la confusion et les tâches immenses qui attendaient conservateurs et responsables du patrimoine, les tentures purent être acheminées depuis les institutions religieuses, les municipalités, les musées, les galeries et les collectionneurs de la France entière, profitant parfois des convoiements de retour de « l'exode des musées »<sup>50</sup>. Le succès fut tel que l'exposition, inaugurée début juin, fut prolongée jusqu'au 20 octobre<sup>51</sup>. A ce propos des réticences

furent exprimées, motivées par des raisons très concrètes : c'est le cas de l'évêque du Mans, qui insista sur le sacrifice imposé aux fidèles par le prêt de la tenture de Saint Gervais et Saint Protais, ornement somptueux du chœur et abri indispensable des courants glaciaux qui pénétraient par les baies dépourvues de vitraux<sup>52</sup>.

Les raisons de la détermination dont firent preuve Cassou, Verlet et Georges Salles (directeur des Musées de France) dans l'organisation de l'événement sont à chercher dans la puissante valeur symbolique conférée à la tapisserie dans le contexte de l'immédiat après-guerre. L'historiographie telle qu'elle s'était construite dans les décennies précédentes conditionna certainement le regard porté par les organisateurs sur cet art, sur son évolution et ses significations. La lecture matérialiste et sociale vulgarisée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se teinta fortement d'idéologie, au point que la plupart des écrits – ceux de Lurçat sont emblématiques en ce sens – relèvent plutôt du registre du pamphlet, et sont à placer en dehors de toute considération historique. Le combat esthétique fut désormais étroitement associé à celui politique. Il s'attacha d'abord à démontrer que France avait été le berceau de la tapisserie et que les Flandres, avec leur réalisme exubérant et touffu, n'avaient exercé aucune influence sur l'évolution « positive » de cet art. On rejeta ensuite les développements de l'italianisme et on accusa les Manufactures nationales de s'être laissées contaminer par sa rhétorique pompeuse, jusqu'à se plier aux mièvreries picturales du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour enfin tomber dans les pastiches honteux du XIX<sup>e</sup> siècle et dans l'impuissance des premières décennies du XX<sup>e</sup>. L'examen du dossier de l'exposition conservé aux archives des Musées nationaux, riche en correspondances et coupures de presse, est sans équivoque quant au scénario déroulé par les organisateurs et à son efficacité : conçue tout d'abord « contre » les choix opérés avant la guerre, identifiés tout court avec l'académisme, le dirigisme vichyste, voire la collaboration, l'exposition de 1946 devint aussi sous certains aspects et pour son plus actif promoteur – Jean Lurçat lui-même – le lieu d'un règlement de comptes dont Cassou se fit l'instrument, très probablement à son insu. Néanmoins les visées des artistes à la recherche d'une vitrine et celles des institutions qui la leur offrirent ne divergeaient pas sur le fond.

L'ambition commune était tout d'abord d'afficher les preuves matérielles de la « renaissance » spirituelle de la France – de ses métiers, de ses paysans et ouvriers, de ses terroirs –, nation victorieuse face au danger encore tout proche de l'anéantissement. Impliqués dans la Résistance, Cassou et Lurçat entendaient mettre en valeur le courant de la tapisserie contemporaine qu'ils jugeaient seul susceptible d'être situé dans la continuité immédiate d'une tradition populaire enracinée dans les communautés laïques du Moyen Âge, dont l'idéal se serait réalisé dans l'« atelier itinérant des bords de la Loire ». Audrey Nassieu Maupas a souligné l'existence fantasmagorique de ces ateliers, imaginés par Jules Guiffrey à partir d'un faisceau d'éléments stylistiques et techniques prétendument « français »<sup>53</sup>. Rien d'étonnant que l'exposition de 1946 réservât à ce véritable lieu commun historiographique une salle entière (la XVI), très appréciée par le public et la critique. L'anticléricalisme, l'anti-italianisme et l'anti-germanisme hérités d'une certaine littérature artistique du XIX<sup>e</sup> siècle, concouraient au projet d'une culture nationale renouvelée portée par les « compagnons de route » du Parti Communiste Français (PCF), pour qui la tapisserie se devait d'être un art monumental et « social »,

au même titre que le vitrail et la peinture murale. En 1945 une importante exposition des relevés des peintures des XI<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles avait montré l'ampleur de ce patrimoine, auquel la nouvelle génération des peintres-cartonniers était volontiers appelée à se confronter<sup>54</sup>. Le fait que les tableaux quittèrent le Palais de Tokyo entre octobre 1945 et septembre 1946 pour une exposition itinérante au profit d'une province peu familiarisée avec l'art contemporain, laissant de fait toute la place à la tapisserie, peut être lu comme un signal fort en faveur du renouveau d'un grand « art public »<sup>55</sup> préféré, au moins temporairement, à la peinture « de chevalet », manifestation d'un goût typiquement bourgeois. Si au sein du PCF Roger Garaudy associa, dans son discours de 1945, intellectuels et « Renaissance française », Cassou, Lurçat, Saint-Saens et Picart Le Doux insistèrent de leur côté, dans le premier numéro d'*Arts de France*, sur la part éminente réservée à la tapisserie dans cette dynamique<sup>56</sup>. Indice de cette alliance idéologique, l'exposition était associée aux manifestations prévues à l'occasion de la tenue du congrès de *La Pensée française au service de la paix* (Union nationale des Intellectuels, Salle Pleyel, 27-30 juin), qui s'acheva symboliquement par une visite des salles du Palais de Tokyo et une réception, sous les auspices de Cassou et Jaujard<sup>57</sup>.

Toute « renaissance » suppose une décadence : le deuxième but de l'exposition fut alors de démontrer le lien direct des peintres-cartonniers du cercle de Lurçat avec la tapisserie des « origines », rejetant la plupart de la production qui, des ateliers de Fontainebleau au Mobilier national dirigé par Janneau, était supposée avoir contrevenu aux « vrais » principes. Cassou s'expliqua à plusieurs reprises sur l'intention du gouvernement de monter une grande exposition « qui doit mettre l'accent sur la renaissance actuelle de la tapisserie et sa confrontation avec d'importantes œuvres du 15<sup>e</sup> siècle français. On espère ainsi – ajoutait-t-il - faire la démonstration que les ouvrages de Lurçat et des autres artistes modernes qu'il a entraînés dans son entreprise, renouent avec la meilleure tradition française, c'est-à-dire la tradition du Moyen Âge<sup>58</sup>. » Si le propos peut paraître d'emblée tendancieux, il faut nuancer ce jugement en considérant que le projet avait été conçu par Salles et Lurçat à l'automne 1945 comme une rétrospective de l'œuvre tissé de celui-ci depuis 1928, date à laquelle l'ancien conservateur du Louvre avait acquis *L'Orage*<sup>59</sup>. C'est Lurçat lui-même qui révèle cet élément essentiel dans une série de lettres du début 1946, où il exprima sans détours sa déception, après avoir appris de Cassou qu'il n'était finalement pas l'unique sujet de la manifestation :

« Je te joins d'ailleurs, cela vaut mieux, la susdite lettre [lettre de Salles où il est question de la rétrospective]. Je suis et pense être aussi franc avec toi pour te dire, tout de go, que je tiendrai beaucoup à ce que S. appelle la Rétrospective [sic]. Car en somme, je puis, sans outrepasser mes droits et tomber dans une vanité puérile, prétendre que j'ai accroché le mouvement, travaillé comme un loup, converti artistes et industriels etc etc. Et que mention soit faite de cette initiative ne lèse personne. Je comptais, dès 1943, faire une très grosse exposition privée de mon œuvre, et il va de soi que je ne la prévois plus, avec votre Exposition du quai de Tokio [sic]<sup>60</sup>. »

Face à ces réclamations, Cassou se fit pédagogue et conciliateur :

« Le plan est d'insister sur les tapisseries du XV<sup>e</sup>, de passer assez rapidement sur les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> bien que, naturellement on ait l'intention d'en montrer quelques belles pièces et d'arriver aux modernes et, en particulier, à toi et à ton groupe afin de montrer la renaissance de la meilleure tradition<sup>61</sup>. »

Afin de mettre en exergue ce fil conducteur, Cassou proposa à Lurçat d'accrocher l'une de ses pièces dans le grand escalier d'entrée, face à un chef-d'œuvre du Moyen Âge. Des difficultés d'ordre technique empêchèrent cette promesse de se réaliser, suscitant le courroux du peintre<sup>62</sup>. Par ailleurs une partie de la section didactique était réservée au carton numéroté que le public était amené à comparer avec ceux de Marchand, de Brianchon ou des Gobelins, « peints à l'huile comme en furent peints tant depuis le 18<sup>e</sup> »<sup>63</sup>, à preuve du bien-fondé de la méthode mise au point par Lurçat. Celui-ci ne manqua pas de distribuer les bon et les mauvais points : s'il reconnaissait que « Gromaire, Dufy (œuvres tissées en 1943-1944), Miró, Saint-Saens, Picart le Doux, Guignebert » avaient « abordé le problème sur des bases saines », il prévenait son ami que les travaux édités par Adnet « c'est du 100% l'histoire de Oudry qui recommence » et que « si vous allez au-delà il n'y a plus de limites »<sup>64</sup>. Deux postures s'affrontèrent : expliquer les raisons de la présence – même réduite – des œuvres des XVII<sup>e</sup>- XIX<sup>e</sup> siècles, était un exercice délicat pour le directeur du musée, qui devait essuyer l'ironie grinçante à propos de « l'Administration des Beaux-Arts », « Grande Dame férue d'Histoire », aux antipodes de l'artiste, « singulièrement plus actif : donc non éclectique<sup>65</sup>. »

L'accord entre l'institution et le peintre-cartonnier fut en revanche complet quant aux principes qui sous-tendaient la présentation des œuvres. Dans sa préface au catalogue Salles confirme que l'« exposition [a été] conçue pour mettre en belle lumière le réveil du métier » et Cassou devint le porte-voix de Lurçat lorsqu'il fit l'éloge de l'esprit – entendre : l'artiste - censé guider la main du licier dans sa confrontation avec « l'opacité et la lourdeur de la matière »<sup>66</sup>. L'histoire de la tapisserie qu'il ébaucha était celle d'une inéluctable « despiritualisation d'un art, à mesure qu'il s'éloigne des lois du métier, pour s'abandonner aux licences de la main, à mesure qu'il s'éloigne de sa matière, la laine, la laine moutonnaire et artisanale, pour se rapprocher des transpositions de la peinture<sup>67</sup>. » C'est à Lurçat qu'il faisait remonter la prise de conscience et c'est à partir de son binôme avec Tabard que l'on pouvait, selon Cassou, parler de « renaissance ». Ainsi, si dans la salle XXXII l'on consentit à exposer quelques tissages commandés par Cuttoli d'après les œuvres de Matisse, Rouault ou Braque, les expériences menées par Marius Martin ou le rôle de Maingonnat étaient ignorées, ostracisme qui frappa certains observateurs de l'époque. L'épouse de Jacques Fouques Duparc, (résistant et chef de cabinet de Léon Blum pendant le gouvernement provisoire), ayant visité en juin 1946 l'École d'Aubusson dont elle avait été, s'étonna que l'établissement et son directeur eussent été tenus à l'écart de la manifestation, dont ils n'auvaient même pas reçu le catalogue :

« Il n'est pas trop tard – insista-t-elle dans une longue lettre à Cassou – [...] pour que l'oubli soit réparé et que M. Maingonnat soit invité à visiter l'Exposition, car cet état des choses crée un malaise parmi plusieurs de ceux qui, comme moi, savent que c'est par lui que certains de vos exposants les plus remarqués – il suffit de nommer Lurçat et Guignebert – ont été initiés aux secrets de la tapisserie »<sup>68</sup>.

En s'adressant à Robert Rey, directeur des Arts plastiques, pour lui soumettre la demande de Madame Fouques Duparc d'accorder la gratuité de voyage et d'entrée aux élèves creusois, Cassou avoua avec un certain détachement : « Je crois savoir qu'il y a eu et qu'il y a entre cette école et le groupe Lurçat des conflits et des incidents assez violents »<sup>69</sup>.

Pour sa part Maurice Brillant ironisa sur une « renaissance » d'à peine 7-8 ans « que les savants et officiels organisateurs [...] feraient volontiers coïncider avec leur propre conversion à des principes que, depuis plus de 30 ans, des artistes, trop isolés, des écrivains d'art, des amateurs, *quorum pars minima fui*, ont défendus ou pratiqués ; d'ailleurs – précisa-t-il – plus d'un historien les avait précédés<sup>70</sup>. » Néanmoins plus nombreux furent les critiques qui souscrivent au schéma « naissance, apogée, dégénérescence et résurrection », réceptifs aux panneaux très explicites qui faisaient ressortir les grandes articulations du parcours. La palme de l'aveuglement revient à la presse de gauche, à laquelle Georges Besson fournit quelques pages exemplaires ; *Combat* titra : « Grâce à quelques peintres renaît la tapisserie française que des copistes avaient condamnée depuis trois siècles »<sup>71</sup>. De même, rares furent les commentateurs surpris par le fait que « dans une exposition de cette ampleur, on a été si pressé de passer du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle » en laissant aux Gobelins et à Beauvais « trois salles tournantes, sans recul » et en omettant des pièces célèbres, « comme si l'on avait craint de lasser », et de montrer « que le XVIII<sup>e</sup> siècle [...], présente de beaux effets qu'on n'a pas voulu mettre en valeur »<sup>72</sup>.

C'est une variante de la présentation du Palais de Tokyo, ramassée aux deux bouts de la chronologie - XIV-XVI<sup>e</sup> siècles et période contemporaine - qui voyagea en Europe (Amsterdam, Bruxelles, Londres) et aux États-Unis entre 1946 et 1948. Le propos n'en fut que plus percutant, comme le prouvent l'écho donné à la présentation londonienne par l'intellectuelle et résistante anglaise Frida Stewart, ou comme le démontre l'émergence du mouvement belge *Forces murales*, né dans le sillage direct de Lurçat<sup>73</sup>. L'accueil fait à la sélection (plus équilibrée que celle européenne) de 200 pièces accrochées dans les 24 salles de l'aile nord du Metropolitan Museum mériterait, quant à lui, un développement à part, au vu du contexte culturel américain balancé entre les derniers feux d'une gauche croyant encore à un grand art mural et « social », et une avant-garde qui se tournait vers d'autres horizons plastiques<sup>74</sup>. Je ne peux ici que mentionner l'extraordinaire succès de public et de presse dont témoignent les documents conservés aux Archives, et qui justifia une étape supplémentaire à Chicago<sup>75</sup>. Le volet commercial de cette « propagande artistique » devrait aussi être approfondi, fil rouge de la plupart des échanges entre Cassou et ses interlocuteurs – artistes, galeries, ateliers aubussonnais. Les comptes-rendus enthousiastes, entre autres, de Dorothy Adlow, Howard Devree ou d'Emily Genauer (critique « engagée » bientôt visée par le maccartisme), sont emblématiques du regard particulier que la scène américaine porta sur les qualités de planéité, somptuosité colorée et ampleur de composition qui, en évacuant le récit classique, enveloppaient et subjuguèrent le visiteur, intégrant par là même un aspect de la réflexion moderniste<sup>76</sup>.

Envisagé au point de vue de l'historiographie de la tapisserie, le bilan de l'exposition de 1946 est assurément biaisé<sup>77</sup>. Dans un article éclairant Jean-José Marchand démonte non seulement le récit qui guide les pas du public, mais met au jour les écueils contre lesquels se heurte la « renaissance » contemporaine : les tensions non résolues entre métier et peinture, la croyance naïve en une création de toutes pièces d'une symbolique partagée – « la nouvelle cathédrale » - à une époque rétive à toute forme de spiritualité collective, le coût élevé et l'aliénation du licier à son propre travail pour une production qu'on voudrait populaire et « sociale »<sup>78</sup>. Si, malgré tout, cette manifestation a été une puissante incitation pour la création contemporaine, elle doit être aussi lue comme l'aboutissement d'une historiographie militante inaugurée au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle : une histoire moderniste qui, « comme Janus, [...] qu'elle regarde le passé ou le présent, [...] voit les mêmes choses »<sup>79</sup>.

<sup>1</sup> *La Tapisserie française du Moyen Âge à nos jours*, cat. expo. (Paris, Musée national d'art moderne, 1946), Paris, 1946 ; *La Tapisserie française du Moyen Âge à nos jours*, guide de l'expo. (Paris, Musée national d'art moderne, 1946), Paris, 1946.

<sup>2</sup> P. Vaisse, « La querelle de la tapisserie au début de la Troisième République », *Revue de l'Art*, n. 22, 1973, p. 66-86.

<sup>3</sup> *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité, Antiques, du Moyen Âge & de la Renaissance, composant l'importante et précieuse collection Spitzer*, vente à Paris, 17 avril-16 juin 1893, Me P. Chevallier, Ch. Mannheim, Paris, 3 vol. Sur la collection Spitzer : P. Cordera, *Du musée des objets au « musée imaginaire ». Le musée Spitzer. Études pour la (re)constitution d'un musée d'arts décoratifs et industriels*, Thèse pour le Doctorat, Politecnico de Milan et Université Paris 1, codirection D. Poulot, 2014.

<sup>4</sup> *Catalogue of twenty Renaissance tapestries from the J. Pierpont Morgan collection*, par S. de Ricci, Paris, 1913 ; *Description d'une série de tapisseries gothiques appartenant à M. J. Pierpont Morgan*, gal. J. Seligmann s.l.n.d. [1912].

<sup>5</sup> G.-J. Demotte, S. Reinach, *La tapisserie gothique*, Paris, 1924.

<sup>6</sup> *Manufacture Nationale des Gobelins. La tapisserie gothique*, 60 planches h. t. en noir et en couleurs, préf. d'E. Planès, Éd. Albert Morancé, s.d. [1928].

<sup>7</sup> La tapisserie est entrée au musée en 1883 ; Maillol se consacre à la tapisserie à partir de 1892. U. Berger, « “Plus beau qu'un tableau”. Les tapisseries de Maillol », dans : *Aristide Maillol*, U. Berger et J. Zutter (éd.), cat. de l'expo. (Musée des Beaux-Arts de Lausanne, 1996-1997), Munich et New-York, Paris, 1996, p. 29-38.

<sup>8</sup> J. Flandrin, « La tapisserie et la peinture », *Art et Décoration*, août 1921, p. 59.

<sup>9</sup> *Catalogue. Monuments historiques, Vues de l'ancien Paris, Histoire de la tapisserie de Louis XIV à nos jours*, Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, 5<sup>e</sup> exposition, Paris, 1876.

<sup>10</sup> *Les Arts du bois, des tissus et du papier : mobilier national et privé, tapisseries, objets orientaux... ; reproductions des principaux objets d'art exposés en 1882*, texte de MM. De Champeaux, Darcel, G. Le Breton, Gasnault..., Paris, 1883. Cf. A. Darcel, « Tapisserie », p. 113-132.

<sup>11</sup> *Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. 5<sup>e</sup> exposition 1876. Catalogue. Monuments historiques, Vues de l'ancien Paris, Histoire de la tapisserie de Louis XIV à nos jours*, Paris, Impr. F. Debons, 1876, p. 132.

<sup>12</sup> Darcel a été administrateur des Gobelins de novembre 1871 à mars 1885 ; il est membre de l'Union centrale.

<sup>13</sup> A. Darcel, « Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Exposition de l'histoire de la tapisserie », *Gazette des beaux-arts*, 2<sup>e</sup> sem. 1876, vol. XIV, p. 185-186 (p. 185-203) ; p. 272-287 ; p. 414-437.

<sup>14</sup> J.-B. Giraud, *Les arts du métal : recueil descriptif et raisonné des principaux objets figurant à l'exposition de 1880 de l'Union centrale des beaux-arts*, Paris, 1881 ; *Documents officiels de la 8<sup>e</sup> Exposition organisée au Palais de l'industrie*, 1884, Union centrale des arts décoratifs ; *3<sup>e</sup> Exposition technologique des industries d'art, la pierre, le bois (construction), la terre et le verre*, cat. expo., Paris [1884] ; *Les Arts du bois...*, textes de MM. De Champeaux..., op. cit., 1883.

<sup>15</sup> *Rapport sur le deuxième groupe, tapisseries, tissus, broderies et dentelles*, 7<sup>e</sup> Exposition de l'UCAD, 1882, par É. Didron, Paris, 1882, p. 7.

<sup>16</sup> *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<sup>er</sup> avril 1877).

<sup>17</sup> Ch. Blanc, *Grammaire des Arts décoratifs*, Paris, 2<sup>e</sup> éd. augmentée, 1882 ; H. Havard, *Les Arts de l'Ameublement. La Tapisserie*, Paris, s. d., [1893].

<sup>18</sup> Blanc, *Grammaire...* op. cit., p. 75.



<sup>19</sup> *Id.*, p. 82.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 91.

<sup>21</sup> Havard, *Les Arts... op. cit.* [1893], p. 4.

<sup>22</sup> Sur cette question : R. Froissart, « Une nouvelle “querelle de la tapisserie” ? Peintres et liciers au temps de l’Art déco », *Revue de l’art*, n° 187/2015-1, p. 9-23.

<sup>23</sup> Sur Havard : R. Froissart, « Henry Havard (1838-1921) », dans *Dictionnaire critique des historiens de l’art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Ph. Sénéchal, C. Barbillon (dir.), <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/havard-henry>, 2008.

<sup>24</sup> Havard, *Les Arts... op. cit.*, [1893], p. 56.

<sup>25</sup> Cf. J. Masheck, *Le paradigme du tapis*, trad. J. Soullou, Genève, 2011 (« The carpet paradigm : critical prolegomena to a theory of flatness », *Arts magazine*, vol. 51, n. 1, 1976, p. 82-109). Masheck n’aborde le tapis, la tapisserie et le papier peint que dans la mesure où l’esthétique qui est supposée sous-tendre ces arts favorise et accompagne l’émergence de la question de la planéité dans la modernité picturale. Bien qu’il s’en défende dans l’introduction de l’édition française, le point de Masheck reste strictement lié au modernisme, qui considère la planéité et la juxtaposition d’aplats de couleurs les traits dominant de la décoration du sol et du mur.

<sup>26</sup> Havard, *Les Arts... op. cit.* [1893], p. 57.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 59 et 60.

<sup>28</sup> G. Janneau reprend A. Gleizes (*Du Cubisme et des moyens de le comprendre*, Paris, 1920) dans *L’Art cubiste. Théories et réalisations*, Paris, 1929, p. 39.

<sup>29</sup> *Tapisseries des Gobelins exposées au Palais de Versailles en 1910*, cat. de l’expo., par P. de Nolhac, Paris, 1911 ; *Le Siècle de Louis XIV*, cat. de l’expo., P. de Nolhac dir., Paris, Bibliothèque nationale, 1927.

<sup>30</sup> L’ouvrage luxueux publié à cette occasion a marqué l’histoire des arts décoratifs : É. Molinier, F. Marcou, *Exposition universelle de 1900. L’Art français des origines à 1800*, Paris, s.d. [1901], vol. I.

<sup>31</sup> J. Guiffrey, « La Manufacture des Gobelins à l’Exposition de 1900 », *Art et décoration*, 1<sup>er</sup> sem. 1900, p.148-154.

<sup>32</sup> G. Geffroy, *Les Musées d’Europe. Les Gobelins*, Paris, s.d. [1924]. Sur cette présentation : G. Lecomte, « L’exposition de la Manufacture des Gobelins. Un effort de douze années », *La Renaissance des Arts français et des industries du luxe*, septembre 1922, p. 518-525.

<sup>33</sup> Pour une définition de cette notion, cf. Ph. Minard, *La fortune du colbertisme. État et industrie dans la France des Lumières*, Paris, 1998 ; plus généralement pour l’appréciation du colbertisme dans les années trente : P. Boissonnade, *Colbert. Le Triomphe de l’Étatisme. La Fondation de la Suprématie Industrielle de la France. La Dictature du Travail (1661-1683)*, Paris, 1932.

<sup>34</sup> G. Janneau « Pour rénover la tapisserie. Notre enquête », *Bulletin de la vie artistique*, du 15 décembre 1922 au 15 mai 1923.

<sup>35</sup> Ajalbert organise les Saisons d’art à partir de 1919. J. Ajalbert *Le bouquet de Beauvais ou Deux années à la Manufacture nationale de tapisseries (1917-1919)*, Paris, 1921, p. 42-46 et *Beauvais Basse Lisse (1917-1933)*, Paris, 1933, p. 196-197.

<sup>36</sup> G. Janneau, « La vie artistique. La leçon de François Desportes », *La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 31 juillet 1920, p. 22, 23. Cf aussi Louis Hourticq, « L’atelier de François Desportes », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1920, p. 117- 136. L’atelier de Desportes avait été offert en 1786 par ordre de Louis XVI aux céramistes de Sèvres, par l’intermédiaire du comte d’Angivilliers : L. Duclaux et T. Préaud dir., *L’Atelier de Desportes : dessins et esquisses conservés par la Manufacture nationale de Sèvres*, cat. expo. (Paris, Musée du Louvre, 1982-1983), Paris, 1982.

<sup>37</sup> G. Janneau, P. Verlet, G. Yver, R.-A. Weigert et alii, *La Tapisserie*, Paris, 1942 ; G. Janneau, *Évolution de la tapisserie*, Paris, 1947. Sur Janneau : J.-P. Samoyault (dir.), *La Manufacture des Gobelins dans la première moitié du XXe siècle, De Gustave Geffroy à Guillaume Janneau 1908-1944*, cat. expo. (Beauvais, Galeries nationales de la tapisserie,1999), Paris, 1999, p. 17-25.

<sup>38</sup> G. Janneau, « Avant-propos », dans *Tapisserie en France aux XVIe et XVIIe siècles*, cat. expo. (Paris, Gobelins, 1938), G. Janneau et J. Niclaussé, Paris, 1938, p. 10.

<sup>39</sup> Janneau, « Avant-propos », dans *Tapisserie... op. cit.*, 1938, p. 12.

<sup>40</sup> A. D. [A. Dezarrois], « Le nouveau Garde-Meuble national », *Revue de l’Art ancien et moderne*, 1<sup>er</sup> semestre 1936, p. 42.

<sup>41</sup> Waldemar-George, « L’art français et l’esprit de suite », *La Renaissance des arts français et des industries de luxe*, n. 3-4, mars-avril 1937, p. 42.

<sup>42</sup> Janneau, « Avant-propos », dans *Tapisserie... op. cit.*, 1938, p. 11.

<sup>43</sup> G. Janneau, « Avant-propos », dans *Le Musée des Gobelins. De la tapisserie décor à la tapisserie peinture*, cat. expo. (Paris, Gobelins, 1939), G. Janneau et J. Niclaussé, Paris, 1939, p. 5.

<sup>44</sup> G. Janneau, « La renaissance de la tapisserie », dans Janneau et alii, *La Tapisserie op. cit.*, p. 97 et 100 (p. 92-102).

<sup>45</sup> Janneau, *Évolution... op. cit.*, p. 1.

<sup>46</sup> B. Champigneulle, « Les fastes de la tapisserie française », *Vingtième siècle*, 12 juin 1946 (A. M. N., X Expo-MNAM 1946).

<sup>47</sup> F. Salet, *La tapisserie française du Moyen-Age à nos jours*, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1946 ; J. Baschet, *Tapisseries de France*, Paris, NRF 1947. Cf. aussi *Art et décoration*, 1946, n° 2, textes de P. Verlet, J. Lurçat et A. Chamson.

<sup>48</sup> J. Lurçat, *Le travail dans la tapisserie du Moyen-âge*, Genève, 1947 ; *Le bestiaire dans la tapisserie du Moyen-âge*, Genève, 1947.

- <sup>49</sup> « Aubusson et la Renaissance de la tapisserie française », *Le Point*, numéro spécial, n° 33, mars 1946 (contributions de G. Salles, L. Estang, R. Dufy, M. Saint-Saens, M. Gromaire, J. Lurçat, F. Tabard, C. Estienne).
- <sup>50</sup> M. Rayssac, *L'exode des musées. Histoire des œuvres d'art sous l'Occupation*, Paris, 2007.
- <sup>51</sup> C. Bargues donne le chiffre de 100.000 visiteurs pour la période de juin à septembre : « Sur quelques chefs-d'œuvre d'hier. Une histoire des débuts du Musée national d'art moderne », *Chefs-d'œuvre*, cat. expo. (Metz, Centre Pompidou, 2010), Metz, 2010, p. 43.
- <sup>52</sup> Lettre de Mgr. G. Grete, évêque du Mans, à J. Cassou, du 7 novembre 1946. A.M.N. X Expo MNAM – 1946 (VII).
- <sup>53</sup> A. Nassieu Maupas, Communication orale, séminaire Arachné du 6 juillet 2011.
- <sup>54</sup> *Choix de relevés de peintures murales de la Collection des Monuments Historiques*, cat. expo. (Paris, Musée des Monuments Français, 1945), Paris, 1945.
- <sup>55</sup> L'exposition se rendit à Limoges, Saint-Étienne, Perpignan, Toulouse, Bordeaux, Amiens et Lille. Les A.M.N. conservent les témoignages de sa réception négative.
- <sup>56</sup> R. Garaudy, 10<sup>e</sup> Congrès national du Parti communiste français, 26-30 juin 1945, *Les Intellectuels et la renaissance française*, discours prononcés par R. Garaudy et G. Cogniot, Paris, 1946. J. Cassou, « L'Art et la Nation », *Arts de France*, n. 1, décembre 1945, p. 8-14 ; voir aussi, dans le même numéro, les articles de Lurçat, Saint-Saens et Picart le Doux. Cf. L. Bertrand Dorléac, « La communauté », dans *1946, L'art de la Reconstruction*, cat. expo. (Antibes, musée Picasso, 1996), Genève et Paris, 1996, p. 16-20.
- <sup>57</sup> Fondée en 1945 par Georges Duhamel et présidée par Jacques Trefouel, l'Union réunit toutes les organisations intellectuelles impliquées dans la Résistance. Un document daté du 5 avril 1946, associe l'exposition du Palais de Tokyo à celle de *La peinture française* (Petit Palais), *Les chefs-d'œuvre retrouvés en Allemagne* (Orangerie), Les Goncourt et leur temps (musée des Arts décoratifs), et *La peinture anglaise de la Tate Gallery* (Jeu de Paume). (A.M.N. X Expo MNAM-VII)
- <sup>58</sup> Lettre de J. Cassou à François Tabard datée du 10 janvier 1946 (A.M.N. 2HH-64/1). Tabard est le chef d'atelier qui aubussonnais qui exécuta la plupart des cartons de Lurçat ; il a été contacté par Cassou sur le conseil du peintre.
- <sup>59</sup> Cette tapisserie sur canevas de 420 x 550 cm a été réalisée à Toulon dans l'atelier Hennebert pour M. Georges Salles, qui en a fait don à l'État en 1947 (Inv. : AM 432 OA). Elle est déposée depuis 2003 à Aubusson, Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé.
- <sup>60</sup> Lettre de J. Lurçat à J. Cassou (non datée, mais porte la mention au crayon : 16 janvier 1946). La lettre de Salles mentionnée par Lurçat n'est pas conservée dans le dossier. Dans une autre lettre non datée [mais datable du début janvier 1946] Lurçat insiste auprès de Cassou pour que l'Administration lui consacre une rétrospective après l'exposition de 1946 (A.M.N. 2HH-64/1).
- <sup>61</sup> Lettre de J. Cassou à J. Lurçat, datée du 4 janvier 1946 (A.M.N. 2HH-64/1).
- <sup>62</sup> Voir aussi : lettre de J. Cassou à J. Lurçat du 17 janvier 1946 ; lettre datée de « mardi matin » et billet non daté de J. Lurçat, ce dernier adressé vraisemblablement à Mme Geneviève Domino, collaboratrice de Cassou, pour lui demander d'accrocher *Es la Verdad* dans l'escalier d'entrée de l'exposition. Le télégramme envoyé par Cassou à Lurçat le 8 mai 1946 lui fait part du refus de Verlet d'accrocher *L'Orage*, dont les dimensions convenaient à l'emplacement mais qui était un canevas et non une tapisserie (A.M.N. 2HH-64/1).
- <sup>63</sup> Lettre sur papier en tête (*Liberté, Organe du Front national du Lot*) de J. Lurçat à Cassou du 1<sup>er</sup> janvier 1946 (A.M.N. 2HH – 64/1).
- <sup>64</sup> Lettre de J. Lurçat à Cassou su 8 janvier 1946 (A.M.N. 2HH-64/1).
- <sup>65</sup> Lettre de Jean Lurçat à Jean Cassou, signée et datée du 8 janvier 1946 (A.M.N. 2HH-64/1).
- <sup>66</sup> G. Salles, « Préface », dans *La Tapisserie... op. cit.* cat. expo., 1946, p. I et J. Cassou, « Introduction », dans *Id.*, p. IV.
- <sup>67</sup> *Id.*, p. V.
- <sup>68</sup> Lettre du 24 juin 1946 de Madame Fouques Duparc à J. Cassou, qui lui répond le 28 suivant (A.M.N. 2HH-64/1).
- <sup>69</sup> Lettre de J. Cassou à R. Rey, datée du 27 juin 1946 (A.M.N. 2HH-64/1).
- <sup>70</sup> M. Brillant « Destin de la tapisserie française », *L'époque*, 4 juillet 1946 (A.M.N. X Expo MNAM-VII).
- <sup>71</sup> G. Besson, « La vie artistique. Tapisseries », *Ce soir*, 15 juin 1946 ; J. Bernard, 16 juillet 1946 (A.M.N. X Expo MNAM-VII).
- <sup>72</sup> Renaud, « La tapisserie française », *Paroles françaises*, 15 juin 1946 (A.M.N. X Expo MNAM-VII).
- <sup>73</sup> Sur la présentation à Londres : F. Stewart, « The Revival of Tapestry in France. The Inspiration of New Ideas », *Our Time – Littérature Theatre Art Music Film*, novembre 1946, p. 84-85 (A.M.N. X Expo MNAM-VII). Sur l'impact en Belgique : *Forces murales, un art manifeste : Louis Deltour, Edmond Dubrunfaut, Roger Somville*, cat. expo. (Liège, musée de l'Art wallon, 2009), J. Guisset et C. Baillargeon dir., Wavre, 2009.
- <sup>74</sup> *A Handbbok to the loan exhibition of French Tapestries, New-York, The Metropolitan Museum of Art, from the public and private collections of France*, cat. expo. (New York, Metropolitan Museum, 1947-1948), New York, 1947.
- <sup>75</sup> 140.000 visiteurs parcourent les salles du MET, avec des pointes de 6000 personnes pour certains jours (« Tapestry display will close today », *The New York Times*, 29 février 1948, A.M.N. X Expo MNAM-VII). L'exposition eut lieu à l'Art Institute of Chicago, du 17 mars au 6 mai 1948. Il n'y a aucune trace dans les Archives des musées nationaux de « l'échec » dont parle A. Dubosclard, *L'action artistique de la France aux États-Unis 1915-1969*, Paris, 2003, p. 282.

---

<sup>76</sup> D. Adlow, « French Tapestries at the Metropolitan », *The Christian Church Science Monitor*, Boston, 29 novembre 1947 ; E. Genauer, « French tapestries Are Worth the Heralding », *New York World Telegram*, 22 novembre 1947 (A.M.N. X Expo MNAM-VII).

<sup>77</sup> Cf. Vaisse, « La querelle... » *op. cit.*, 1973 ; M. Heng, *Marc Saint-Saëns, décorateur mural et peintre cartonier de tapisserie*, thèse de doctorat, Bordeaux III, 1989 ; et « Aubusson et la renaissance de la tapisserie », *Histoire de l'art*, n. 11, 1990, p. 61-73 ; J. Lazaj, B. Ythier (dir.), *Tapisserie 1925. Aubusson, Beauvais, les Gobelins à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de Paris*, Toulouse, 2012.

<sup>78</sup> J.-J. Marchand, « Le trésor de la tapisserie française », *Juin*, 18 juin 1946 (A.M.N. X Expo MNAM-VII).

<sup>79</sup> M. Du Camp, *Paris*, VI, p. 315, cité par W. Benjamin, *Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, 1989 (Frankfurt am Main, 1982), p. 47.