

De la Tapisserie

Autor(en): **Lurçat, Jean**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **34 (1947)**

Heft 12

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-27058>

Nutzungsbedingungen

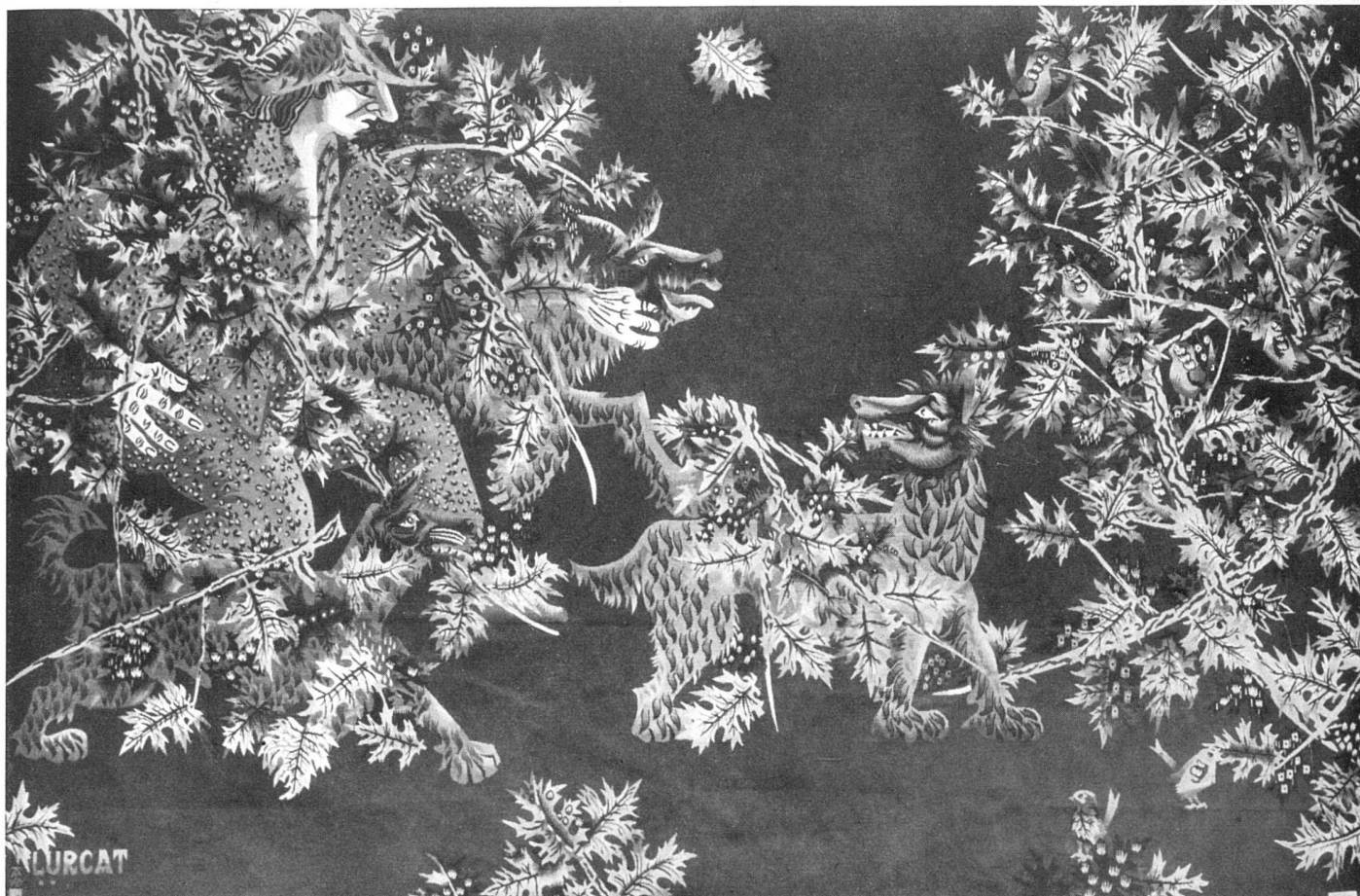
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Jean Lurçat, *Les chiens rusés*, 1946. Tapisserie exécutée par les Ateliers Tabard, Aubusson | *Die schlaunen Hunde* *The cunning Dogs*

De la Tapisserie

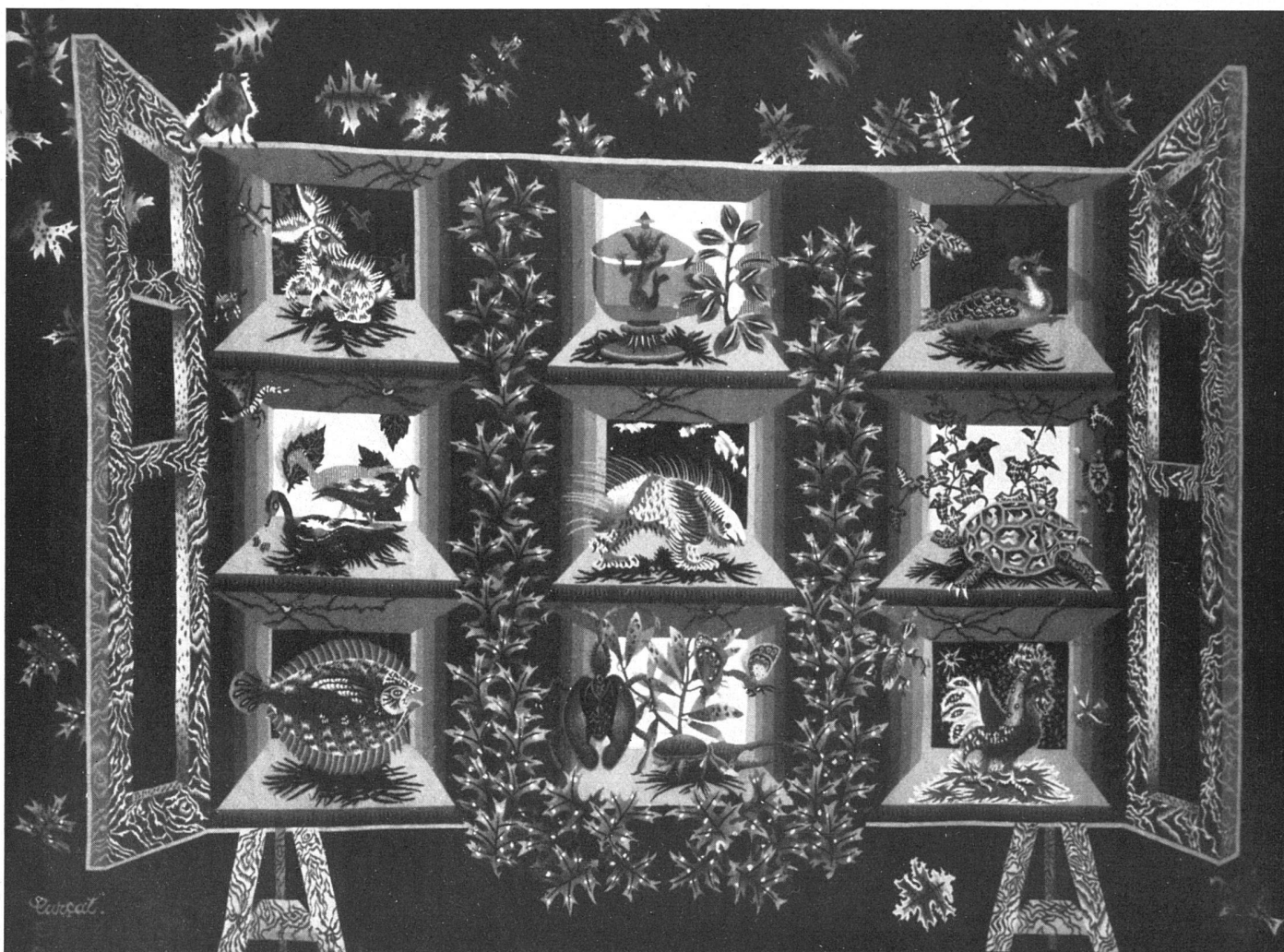
Par Jean Lurçat

Situons tout d'abord le problème. Dès le 18^{ème} siècle, sous l'impulsion des chefs d'ateliers (eux-mêmes dominés par les peintres), la tapisserie cesse d'obéir à ses lois spécifiques. Médusée en quelque sorte par les richesses, finesses, complexités qui sont le propre de la peinture à l'huile, elle tend d'année en année à n'être plus qu'une copie aussi fidèle que possible du tableau. Pour ce, elle multiplie à l'infini le nombre des nuances; elle passe ainsi de 20 couramment employées au 14^{ème} siècle à 600 ou 700 à la fin du 18^{ème}; parfois 1000 et plus à la fin du 19^{ème}. Et d'autre part, harcelée par le besoin de copier les moindres subtilités du pinceau (donc de la touche), elle ne cesse de diminuer la grosseur de la chaîne, donc du point. Les effets les plus évidents de cette évolution sont: 1^o sur le plan esthétique, une dépersonnalisation totale de cet art si particulier qu'était la tapisserie murale; celle-ci ne devient plus avec le temps qu'un reflet essoufflé et coûteux d'un art voisin. 2^o sur le plan économique, une montée telle des prix de revient du tissage qu'au début du 20^{ème} siècle des

copies tissées de tableaux de Monet, Van Gogh ou Odilon Redon dépassent et de beaucoup le prix des originaux.

Pour mieux fixer encore les idées et ne rien laisser dans l'imprécis, on voit, vers 1930, un mètre carré exécuté dans les ateliers de Beauvais ou des Gobelins revenir en moyenne à une centaine de milliers de francs (francs de 1938). Ces chiffres rendent bien évident qu'il est humainement impossible à un artiste, fût-ce le plus aisé, d'aborder une décoration murale tissée d'une superficie même médiocre. Aussi l'effectif des exécutants tapisseries tend-il, sur toute la surface de l'Europe, à s'amenuiser. Après avoir connu au 16^{ème} siècle près de 100 000 artisans, les tapisseries françaises et flamandes n'en décomptent plus au début de notre siècle que deux ou trois mille.

Ces deux ou trois mille «survivants» sont d'ailleurs uniquement employés, à peu d'exceptions près, à tisser en gros point de grossières copies du 18^{ème} siècle. Aubus-



Jean Lurçat, *La grande armoire*, 1946. Tapiserie exécutée par les Ateliers Tabard, Aubusson | *Der große Schrank* | *The Great Cupboard*

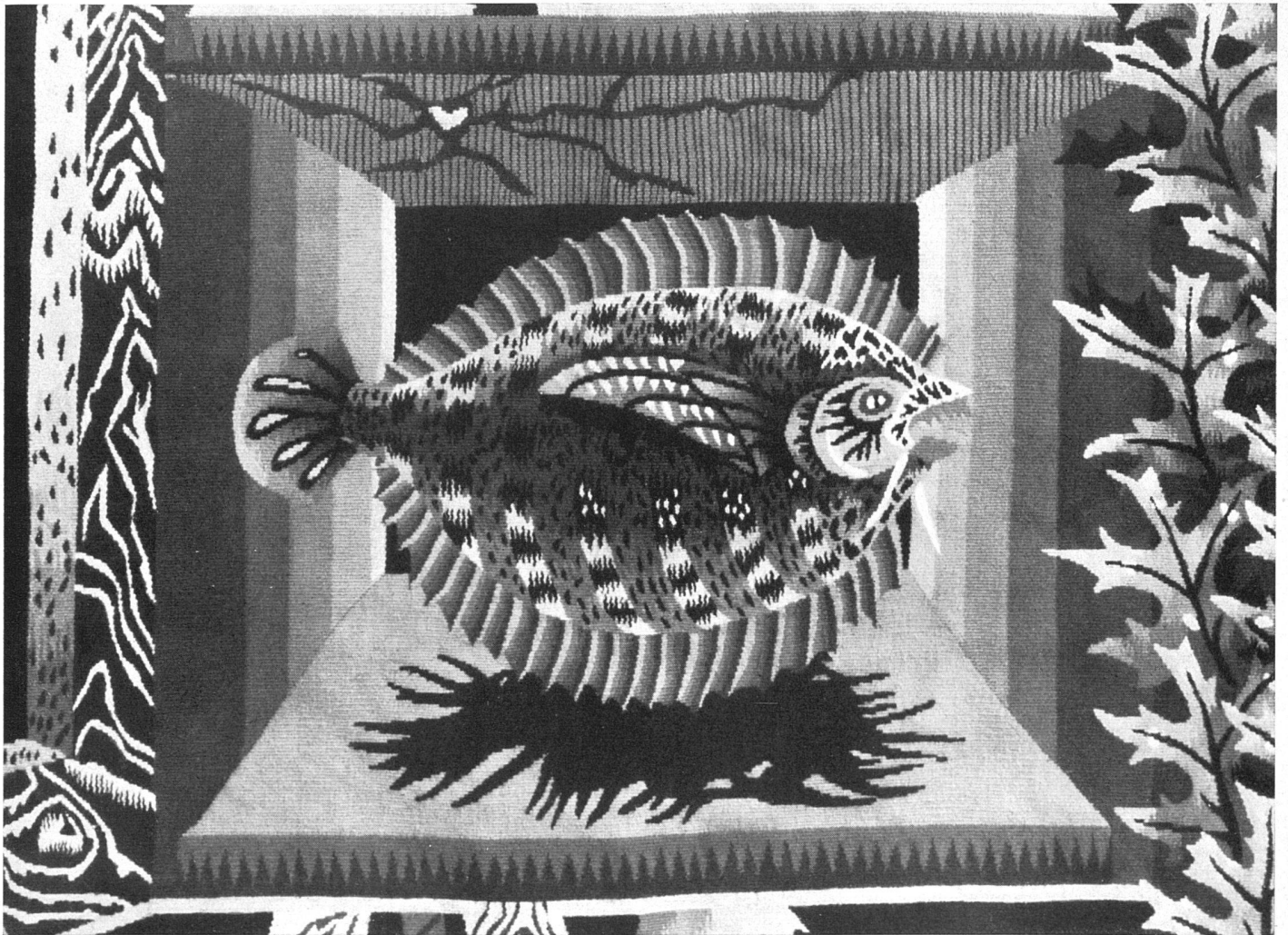
son semble détenir le monopole et de ces copies et de cette qualité du tissu. Mais par un retour de fortune, c'est cet usage du gros point (mis en usage non pas pour des raisons esthétiques, mais pour de pures raisons commerciales) qui fera que c'est d'Aubusson que pourra et devra repartir le mouvement de rénovation.

Ce mouvement s'esquisse vers 1920. Assez anarchique: non coordonné. Quelques peintres dont Dufresne et R. Dufy, le sculpteur Maillol s'y emploient. Mais leur désir de revigorer la tapisserie n'est pas accompagné d'une conscience suffisamment précise des nécessités de la technique et des lois spécifiques de l'art mural. Leurs cartons sont encore, à peu de chose près, des tableaux adaptés à de la décoration. En 1930 un nouveau groupe comprenant Matisse, Derain, Braque, Rouault, Picasso, Miro, Leger, etc., tentera un nouvel effort. Mais il s'inspirera des mêmes données, et souffrira donc des mêmes défauts: les tentures alors tissées ne dépasseront jamais 3 ou 4 mètres carrés. Nous sommes donc encore loin de compte.

Ce n'est que vers 1937/38 que s'ébauchera, et sur des bases judicieuses, la véritable réforme. Elle groupera

Marcel Gromaire (qui débuta en 1937), Coutaud (débuta en 1932) et le signataire de ces lignes (débuta en 1915).

Les principes de ce dernier groupe (qui devait considérablement se développer en quelques années et qui semble avoir enfin mené les choses à bien) sont, au premier examen, d'une extrême précision. Il s'agit tout d'abord, sur le plan esthétique, de retrouver les lois et les effets d'un art mural; il convient donc de ne plus «penser tableau» lorsque l'artiste est devant son mur. En d'autres termes, peindre une toile de chevalet et peindre une surface murale dans un édifice sont deux choses résolument distinctes; il ne peut y avoir confusion des genres. Ce qu'il y a de profondément indépendant, d'anarchique même (si le terme nous est autorisé) dans l'œuvre que conçoit et qu'exécute, isolé dans son atelier, le peintre de chevalet, doit être évité à tout prix par le cartonnier, dont l'œuvre tissée par un groupe de lissiers devra s'insérer dans une surface *donnée* d'un édifice *donné*. La tapisserie ressortit, en effet, à l'architecture. Elle implique donc de la part du peintre, l'acceptation de certaines servitudes (qui ont d'ailleurs été au préalable acceptées par l'architecte lui-même): dimensions (qui sont déterminées par l'architecte et le



Jean Lurçat, *La grande armoire. Détail* | *Der große Schrank. Detail* | *The Great Cupboard. Detail*

budget); sujet (qui est déterminé par le monument); lumière (par les ouvertures du dit bâtiment).

Ceci dit, et qui ne concerne que l'esthétique proprement dite, entrent dès lors en jeu des considérations d'ordre purement technique.

La première réforme à introduire concerne l'établissement des cartons. En aucun cas il ne devra être remis à l'équipe des exécutants (comme c'était l'usage au 18^{ème} et au 19^{ème}) un projet peint à l'huile, et avec les procédés coutumiers de la peinture à l'huile. Ce procédé impliquant, comme on le sait, des glacis, transparences, empâtements, il est clair que l'exécutant ne pourra qu'au prix d'un travail trop minutieux, ruineux et vain, en exécuter une copie très approximative. Il convient au contraire, pour éviter ce travers, de fournir un modèle peint en matière non transparente (gouache; tempéra); modèle d'une extrême précision, et tenant constamment compte des procédés d'exécution qui sont le propre de la technique du tissage. Enfin et surtout, l'expérience des 14, 15, 16^{èmes} siècles ayant pleinement démontré que les effets les plus monumentaux et les plus lyriques n'ont jamais exigé plus de 20 à 40 nuances, il con-

viendra de limiter (avant tout travail de conception) sa palette à ce nombre de nuances. Cette discipline aura comme premier effet d'obliger le peintre à penser simple, énergique, et à ne pas s'égarer dans les détails ou un extrême nuancement. Elle permettra d'autre part à l'exécutant d'employer ce point large et rugueux qui a fait la beauté et l'ampleur des grandes tentures du XV^{ème} (Dame à la Licorne, Scènes de la vie Seigneuriale) et qui est une véritable «écriture» adaptée aux dimensions d'un monument. Et enfin, puisque, en dernière analyse, cette revue se trouve être une revue destinée aux architectes et au décorateurs, il faut bien souligner que l'usage d'une palette limitée, l'emploi d'un point robuste permettront d'obtenir des œuvres d'un esprit vraiment architectural à des prix de revient tels qu'il sera possible de concevoir l'ornementation de murs de 20, 50, 100 mètres carrés (et même plus) sans avoir à ruiner pour un demi-siècle la municipalité ou telle institution qui aurait commandé cette décoration.

Pour préciser une fois de plus les choses, et ne pas se perdre dans les généralités, soulignons que le signataire de ces lignes décore actuellement la grande salle d'honneur de la Mairie de Beaune (Côte d'Or) de tentures

d'Aubusson d'une superficie de 100 mètres carrés (Beaune est une ville de 30 000 habitants); qu'il décore le chœur d'une église de campagne (4 000 paroissiens) d'une tenture de 54 mètres carrés. Et pour pousser le problème encore plus à fond, notons que la première partie de cette tenture de Beaune (10,65 m de long et 4 m de hauteur) a été exécutée par 4 équipes de 5 ouvriers lissiers en 5 mois*. De grandes décorations murales tissées sont donc désormais choses possibles pour des institutions ou des collectivités de petite importance.

L'étalage apparemment indiscret de ces chiffres et de ces budgets n'a pour but, on le concevra aisément, que de démontrer que désormais, avec la mise en application des thèses de la nouvelle Ecole d'Aubusson, est rendu possible le renouveau d'un art mural tissé dont chacun de nous, peintre ou architecte, conservait le spleen depuis sa disparition au 18^{ème} siècle. Un art en effet, ne peut se développer et se répandre que lorsqu'il répond à un besoin, d'abord, et lorsque son élaboration et l'exécution des œuvres restent dans les limites des forces et des budgets de l'homme. Les figures sculptées des cathédrales de Vézelay, Chartres, Rouen ou Paris eussent-elles été conçues en or ou en un métal aussi précieux, qu'elles n'eussent indubitablement jamais été commandées, donc exécutées. Conçues en pierre et dans une pierre tirée des carrières voisines de l'édifice, elles devenaient possibles, n'exigeaient pas de budgets hallucinants, et l'Europe occidentale connut ipso facto une floraison étonnante de sculptures d'architecture. Le «prix des choses» n'est en somme, si l'on veut bien y réfléchir, que la pierre de touche de leur légitimité. Le chef-d'œuvre ne peut et ne doit pas être «ruineux»; excédant les forces de l'homme ou de la collectivité, il ne serait plus qu'inhumain.

Mais, et la question serait judicieuse, des décorations peintes ou fresquées sont-elles souhaitées ou souhaitables en 1947?

D'un point de vue purement concret, si nous examinons la situation sous l'angle purement architectural, que constatons-nous? Ceci tout d'abord: c'est que sur toute la surface de l'Europe occidentale et orientale, des dizaines de milliers de bâtiments publics (et pour ne parler que d'eux) ont été rasés du fait de la guerre. Ces bâtiments sont essentiels à la vie des sociétés et, quel que soit l'épuisement financier des nations, ils devront être et seront reconstruits. On ne peut en effet concevoir l'Europe vidée de ses bibliothèques, églises, mairies, coopératives, universités, maisons communes, ministères, etc. ... Ils seront reconstruits, et il est également

* A titre de référence, l'Apocalypse d'Angers, tenture la plus fameuse de tout le trésor de la tapisserie française, et couvrant 740 mètres carrés, fut exécutée en 4 ans. Une tenture de la série des Dames à la Licorne n'exigeait pas plus de 4 mois de travail.

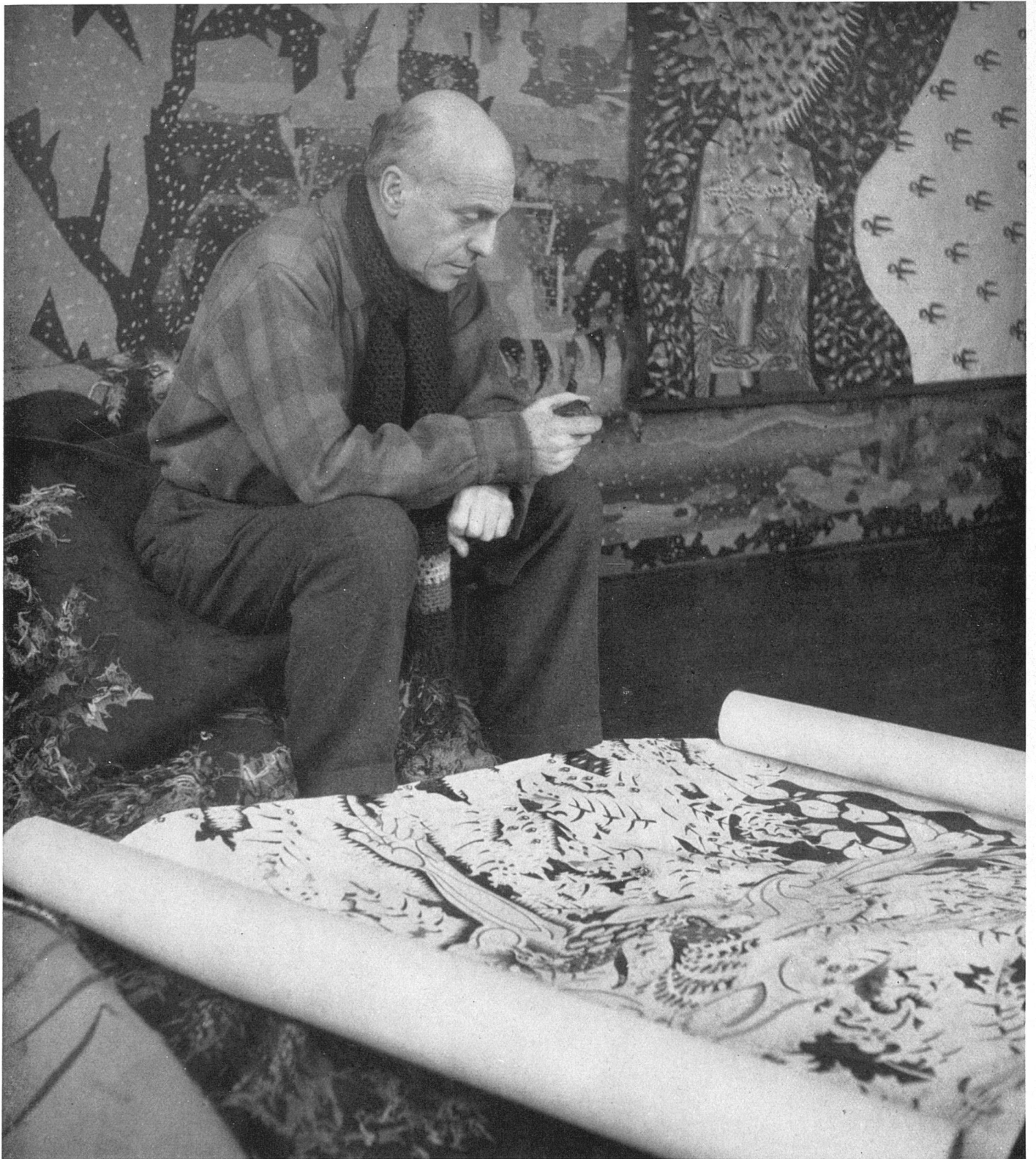
inconcevable que l'homme accepte de limiter cette reconstruction à la seule édification des machineries diverses et alvéoles que sont, sur le plan strictement utilitaire, ces diverses institutions.

Nous sommes ainsi faits que le besoin de décor est presque aussi enraciné en nous que l'instinct de survivre et le besoin de s'alimenter. Bon gré mal gré, nous décorons. Une civilisation qui se bornerait à la mise en place de machines à classer, de machines de transmission, ne serait point une civilisation digne du nom. Serait-elle même pantelante sous l'amas de blé, de fer, de céréales, de lin ou de laine, de moyens de locomotion ou de moyens de transmission ou d'appareillage sanitaire que, sans palais, sans moulures, sans orchestres, sans bibliothèques ou musées, l'homme se sentirait dépouillé et indigent, et les sociétés ne dépasseraient pas un certain stade d'enfance.

Ces bâtiments reconstruits seront donc fatalement moulurés, ornementés, décorés. Et le peintre mural, par un paradoxe assez coutumier dans l'histoire, se trouve donc favorisé par l'immense désastre qui vient de nous frapper tous. Une ère de grande décoration murale est non seulement possible mais fatale, et la tapisserie rénovée esthétiquement, rendue possible financièrement grâce aux nouvelles méthodes mises au point, a toutes les bonnes raisons de croire qu'il sera fait appel à son concours.

Mais est-ce là tout? Ne trouverons-nous que dans les effets de la guerre les mobiles profonds et quasi impersonnels qui inciteront Aubusson à rénover ses méthodes et les peintres français à se sentir sollicités par le mur? L'hypothèse serait fautive puisque enfin les recherches, les efforts et certaines réalisations se situent, dans le temps, une vingtaine d'années avant 1939.

En effet, l'historien d'art est bien obligé de relever dans les œuvres des peintres français novateurs (pour ne parler que de la France) une tendance obscure chez les uns, clairvoyante et raisonnée chez les autres, vers le MUR. Les recherches constructives du cubisme, certains travaux de Léger, de Matisse, de Dufy, de Gleizes, de Delaunay, de Braque et de Bonnard faisaient déjà prévoir vers 1920 une poussée vers la peinture murale. D'autre part, pour qui savait voir et voyager, les travaux de Rivéra et d'Orosco au Mexique, les immenses commandes destinées aux bâtiments publics (passées par les pouvoirs publics américains aux artistes, en application de certaines directives du New Deal), l'essor de la décoration murale en URSS, certaines œuvres de Hodler et de quelques artistes bâlois, hernois et vaudois, tout cela montrait avec évidence que s'agissait dans l'esprit de bien des peintres la question de l'imminence ou de la non-imminence, donc de la nécessité d'un art dévoué à l'architecture. Toujours est-il qu'en l'espace de quinze ans Henri Matisse (qui travaille présentement pour Beauvais), Derain, Dufy, Rouault, Miro, Picasso, Léger, Braque, Maillol, Bonnard (qui en 1939 s'enquê-



Jean Lurçat

rait auprès de nous des conditions requises pour l'établissement d'un carton judicieux), travaillèrent à l'établissement de cartons, et virent, avec des fortunes diverses, leurs œuvres exécutées à Aubusson. En Suisse, l'intérêt porté tout dernièrement par des peintres bernois (tels que Lauterbourg et Surbeck) à

la tapisserie murale indique bien que le champ des discussions et des essais n'est pas clos.

•
Mais le peintre de chevalet devra s'attendre à subir, avant que de s'exprimer avec les coudées libres, en



Jean Lurçat, *L'homme*, 1946. Tapisserie exécutée par les Ateliers Jansen, Aubusson | *Der Mensch* | *Man*

haute ou basse lisse*, une certaine période de gêne et d'adaptation. Il ne faut pas en effet oublier que la toile de chevalet subit, aussi bien dans son élaboration que dans son exécution, le minimum de contraintes. Artisan isolé, concevant et exécutant son œuvre en pleine solitude, le « peintre à l'huile » devra, travaillant pour le mur, accepter que l'architecte, les équipes d'exécutants interviennent dans son comportement. Il devra, comme nous l'indiquions plus haut, tolérer qu'un sujet lui soit suggéré, sinon imposé. (Qu'il songe, pour se consoler, aux artistes du Moyen Age!) Il lui faudra, pour l'exécution des cartons de grandes dimensions, s'adapter aux us et coutumes du travail en commun (équipes d'aides dessinateurs). Il lui faudra même songer à la lisibilité de son œuvre (celle-ci, en effet, sera vue, non plus par un collectionneur privé et supposé très informé des questions d'art, mais par des dizaines de milliers de spectateurs).

* La haute lisse est pratiquée dans les ateliers des Gobelins, la basse lisse dans ceux de Beauvais et d'Aubusson. Il convient cependant de noter qu'il ne s'agit ici que de nuances assez anodines dans le processus d'exécution, et qu'en dernière analyse le tissu tombant, terminé, des métiers est identique, aux Gobelins, à Aubusson et à Beauvais.

Cette dernière exigence ne manquera pas de soulever certaines controverses: voire même d'âpres querelles. Mais le signataire de ces lignes reste, et par expérience, persuadé que certaines audaces portant *uniquement* sur la forme, ont parfois détourné le peintre contemporain d'une attention équitable pour les problèmes du contenu.

Ce que le peintre de chevalet semblera donc perdre d'un côté, il a toutes chances de le regagner par ailleurs. Il ne manque pas d'exemples, aussi bien dans la vie des sociétés que dans l'histoire de l'art, qu'une discipline librement et joyeusement consentie n'ait fourni beaucoup à l'homme ou à l'artiste. Dans le contrat qui précéda la composition et l'exécution de cet incontestable chef-d'œuvre d'importance européenne qu'est la tenture de l'Apocalypse d'Angers, l'église détermina par écrit les dimensions, le sujet, la couleur des costumes *et des chairs* de certains personnages essentiels. Les versets des textes sacrés fixèrent le reste. Et de cet amoncellement de directives et d'interdictions surgit néanmoins une œuvre capitale. Le peintre contemporain serait-il plus malin que les autres? un INTOUCHABLE? Que l'on y réfléchisse de sang froid.



Jean Lurçat, L'homme. Détail | Der Mensch. Detail | Man. Detail