

## La Tapisserie du XXe siècle

De l'histoire de la tapisserie, qui remonte aux périodes les plus reculées, ne sera retracée ici que la dernière étape, celle du XXe siècle. Mais seulement pour tenter de montrer à quel point cet art est resté au cœur des préoccupations contemporaines, et sans limiter ces préoccupations à celles d'une renaissance bien réductrice. Ainsi, pour citer l'exemple du seul Jean Lurçat, ce n'est pas la renaissance de la tapisserie à laquelle il a œuvré de façon décisive qui a fait de lui le grand artiste qu'il était déjà ; bien au contraire, c'est parce que sa carrière lui avait déjà valu une reconnaissance internationale en tant que peintre qu'il a pu, sur le tard, choisir la tapisserie au titre d'art exemplaire d'un XXe siècle dont il était déjà, par ses tableaux, un témoin majeur.

*La tapisserie chez les grands artistes du XXe siècle, Braque, Matisse, Bissière, Sonia Delaunay, Léger, Lapicque, Vasarely, Manessier...*

Pas d'historique, donc. Tout au plus quelques exemples significatifs de cette prise en compte de l'art textile par les peintres majeurs du siècle. Georges Braque par exemple, dont la *Nature morte* (1935, 225 x 120, Aubusson) semble certes exploiter tous les acquis du cubisme, tout en participant, par le moelleux du support et la plénitude du matériau à la lutte obstinée engagée dès 1912 par l'artiste contre le danger d'hermétisme. On observera par ailleurs ici une exploitation plus nuancée que dans l'œuvre peint du paradoxe d'un sujet tridimensionnel réduit à une surface.

De même, la grande leçon de Henri Matisse en matière d'aplatissement de la vision, d'économie chromatique et de simplification du dessin en évocations formelles essentielles, gouverne-t-elle sa *Polynésie* (1946, 196 x 314, Manufacture de Beauvais, Paris, Mobilier national) de façon plus immédiate que nombre de ses peintures contemporaines, paix, joie et volupté étant ici chantées sous le signe de la volonté visionnaire.

Plus modeste, voire négligé, et pourtant considérable, voici aussi Roger Bissière, avec sa *Composition* (1954, 240 x 102, Marie Moulinier), véritable démonstration, à l'échelle monumentale des richesses de l'abstraction humaniste. En couvrant la surface textile de motifs colorés, d'emblèmes indéchiffrables, Bissière propose un hymne renouvelé à la nature et témoigne de sa foi dans l'organisation panthéiste du monde.

Sonia Delaunay n'est pas restée en marge de ce courant. Sa *Composition mai 53* (1959, 135 x 185, Aubusson) semble ne retenir de la nature que ses phénomènes colorés, opérant ainsi une fusion rare du temps et de l'espace. Encore une fois, c'est la nature même de l'objet tissé qui met à jour le premier caractère de l'esthétique ici pratiquée, à savoir la prépondérance de la couleur en tant qu'outil d'affranchissement à l'égard de la réalité sensible.

Que Fernand Léger apparaisse dans ce panorama du siècle ne surprendra personne. Sa *Composition abstraite* (1962, 200 x 400, Tabard, Biot) atteste la persistance d'une grande tradition française, née avec Poussin, d'une tradition qui présente l'œuvre comme le fruit réfléchi d'une économie plastique au service de la restitution d'un fragment de l'univers sensible. Mais aussi, très sensible ici, avec une séduction peut-être encore plus intense que dans ses grandes compositions peintes, apparaît la préoccupation de l'artiste de faire coïncider l'exigence esthétique et la nouveauté artistique avec le désir d'universaliser le message de beauté.

Charles Lapicque, merveilleux poète de la couleur au lyrisme véhément, évite, dans *Carton* (1969, 34 x 90), par exemple, le double écueil de la servile reproduction du monde et de l'art pour l'art pour opérer une fusion du réel et de l'art au service de la volonté expressive. Ou encore Victor Vasarely, dont le *Tapis* (1971, 410 x 410, Mobilier National) cinétique et virtuellement multidimensionnel, s'intègre au monde moderne par son principe de variation conflictuelle des intensités chromatiques et des formes géométriques. Alfred Manessier enfin, dont la *Tenture des cantiques spirituels de saint Jean de la Croix* (1971) semble tracer le jeu caché des forces naturelles et établir un principe d'équivalence entre émotion spirituelle et émotion visuelle par assemblage concentré de formes simples et de couleurs pénétrantes.

Tant d'autres pourraient être cités, présentés, de Le Corbusier à Chagall... mais il faut en venir maintenant à l'action décisive de Jean Lurçat.

### *Lurçat, son action, ses disciples*

En 1939, Lurçat abandonne la peinture à l'huile. Sa découverte récente (1937) de l'*Apocalypse d'Angers* n'est évidemment pas étrangère à un choix que les circonstances historiques justifieront et favoriseront à l'heure de la reconstruction. D'autant plus que l'engagement dans l'aventure de la tapisserie correspond chez lui à un goût ancien et profond. Les premiers cartons de tapisserie, réalisés au canevas par la mère de l'artiste, ayant vu le jour dès 1917 (*Filles vertes, Soirée dans Grenade*) et l'ensemble monumental de la décoration du Château de Villeflix, dans les années vingt, ayant provoqué la genèse d'une dizaine de tapisseries tissées par Marthe, sa compagne de l'époque.

Bien entendu, Jean Lurçat n'a jamais été seul dans cette gigantesque entreprise de retrouvailles. Lui-même s'est plu à rendre hommage à ceux qui l'avaient précédé, Maillol par exemple (*Femme à la promenade* de 1894, 190 x 105), comme à ceux qui ont partagé le début de cette aventure, à commencer par Gromaire (*Les Bûcherons*, 1941, 290 x 260, Goubely). Quant aux premiers amis, compagnons plutôt que disciples, ils restent indissociables de ce premier formidable élan : Jean Picart Le Doux et sa *Nature morte à la fontaine* (1954, 253 x 395, Goubely) comme Marc Saint-Saëns (*Orphée*, 1950, Gobelins) ou Dom Robert et son *Automne*.

Au moment où il renonce à l'huile, Lurçat, qui a produit quelque sept cents tableaux, a conscience non seulement de faire un choix judicieux en tant que créateur, mais aussi de s'inscrire ainsi directement dans l'histoire d'un siècle qui semble solliciter le mural, le monumental, le collectif, l'art de commande, tel que le pratiquaient ces Primitifs qu'il admirait tant. Par ailleurs, au lendemain de la défaite de 1940, la renaissance de la tapisserie française n'emprunte pas le seul visage d'un événement d'ordre artistique, elle prend valeur de témoignage devant l'histoire, elle symbolise, au cœur même de la nuit, l'attente d'une aurore supposée radieuse. Prêtons l'oreille aux propos de Lurçat évoquant les temps funestes de cette défaite et les prémices d'une révolte qui n'a pas encore pris la forme d'une résistance armée :

L'armistice nous a atteints là-bas à Aubusson. Je me souviens, nous étions, Gromaire et moi dans un état moral assez piteux. Nous sortions d'une rude épreuve, mais dès le lendemain ou le surlendemain, j'ai demandé à Gromaire, à Guillaume et à une paire de chefs d'atelier de venir à la maison et je leur ai dit : *Très bien, il se clôt un chapitre, il va s'en ouvrir un autre. Eh bien ! il faut tout de suite que nous prenions nos dispositions et que nous marquions le coup. Nous devons étudier dès maintenant les conditions dans*

*lesquelles nous allons travailler en commun pour refaire la tapisserie française... Et puis, nous allons voir aussi comment nous pouvons concourir au relèvement du pays, parce que la défaite, moi, je n'y crois pas. »*

Cet optimisme prémédité conditionne pour une part conséquente le fond et la forme de l'entreprise nouvelle ; rénovateur de la tapisserie, art français, Lurçat dresse toute sa production textile sous le signe ascendant de l'espérance, tout comme l'œuvre peint s'était présenté sous le sceau du refus, de l'angoisse et du pressentiment. En 1939, Lurçat se trouve placé devant une tâche gigantesque, convaincre les autres, notamment les décideurs du bien-fondé de ses orientations. Chargé par le Ministère de l'Instruction Publique de composer une grande tenture murale, *Les Quatre Saisons*, il en fait tisser les quatre pièces (*Printemps, Été, Automne, Hiver*) environ 16 m<sup>2</sup> chacune) entre 1940 et 1941. Pour l'occasion, il s'est rendu à Aubusson en compagnie de Pierre Dubreuil et Marcel Gromaire, à qui est confiée une mission identique.

Dans les ateliers Tabard et Goubely, Lurçat surveille l'exécution de ses cartons, en collaboration étroite avec les ouvriers et chefs d'atelier, tout en affrontant les rigueurs de l'hiver creusois.

Nous gelions dans nos ateliers ; Gromaire sous les toits, chez Goubely, sans recul pour ses grandes pièces ; Dubreuil d'un côté et moi de l'autre, chez Tabard, dans de vastes halles où, plus d'un matins, nous trouvâmes nos couleurs gelées.

Pierre Dubreuil est un artiste délicat et probe dont les ouvrages possèdent une grande fraîcheur ; en se contentant de citer son nom, les manuels d'histoire de la tapisserie commettent une dommageable injustice. Avec Marcel Gromaire, les rapports de Lurçat sont extrêmement cordiaux, comme l'atteste leur correspondance, mais les deux artistes divergent profondément en matière esthétique, tout en s'efforçant de tirer avantage de ces divergences. Ainsi, ce courrier de Gromaire à Lurçat, daté du 13 février 1942 :

Mon travail est plein de retours et de tentatives ; nous avons deux tempéraments opposés ; il vous faut de la rapidité, de l'exaltation et des travaux multiples ; il me faut du calme, du temps et de la méditation, je n'improvise jamais. Faisons-nous donc une raison, nous tirerons chacun parti de nos dons ; tolérons nos extrêmes différences, qui sont d'ailleurs un avantage et essayons de les faire coller.

Il est surtout un point sur lequel les deux hommes sont en désaccord : Lurçat souhaite faire participer le plus grand nombre possible d'artistes à la reprise de l'activité textile (« un saumon ne remonte pas seul la rivière » aime-t-il à répéter), cependant que Gromaire reste très réticent, persuadé que cette ouverture entraîne un risque grave de dispersion.

L'élan donne rencontre immédiatement les plus favorables échos. Dès 1940, Lurçat fait tisser une vingtaine de ses œuvres dans les ateliers aubussonnais, essentiellement destinées à une clientèle privée locale. La rumeur de l'entreprise parvient aux oreilles de quelques marchands parisiens avisés : les directeurs des galeries Renou et Koganovitch effectuent le déplacement en Creuse et en rapportent plusieurs pièces de Lurçat, dont *Le Pêcheur* et *L'Hallali*. Associé à André Derain pour le carton de *La Chasse*, à Raoul Dufy pour celui du *Bel été*, Lurçat se dépense sans compter, prépare diverses expositions, sollicite toutes les volontés. En septembre 1941, ayant dû quitter Aubusson pour Crégols puis Souillac, il rencontre Dom Robert au couvent d'En Calcat et l'initie à l'expression nouvelle. Au cœur de circonstances sombres, parfois tragiques, l'artiste manifeste un optimisme volontaire qui

gagne souvent ses compagnons. Au temps de l'Occupation, l'un des signes les plus marquants en est, parallèle à la grande effusion lyrique, à l'hymne multiplié à la nature, l'omniprésence du soleil. Un soleil altéré de sinistres conflits dans *O temps martyrisés* (1941, tapisserie, 1,60 x 3,30 m), illuminant les mots brûlants d'Eluard pour *Liberté* (1943, tapisserie, 2,83 x 3,65 m), faisant renaître le jour dans cet adieu presque rituel que constituera *Hommage aux morts de la Résistance et de la Déportation* (1954, tapisserie, 3,68 x 11,40 m, Mobilier National), tissé à une époque où toutes les victimes suscitaient une grande et équitable compassion.

En 1944, la galerie parisienne Carré expose une vingtaine de tapisseries contemporaines cependant que Lurçat rejoint le maquis le 7 juin 1944, apprenant peu après la mort par pendaison de son fils adoptif, Victor. La guerre enfin terminée, l'artiste achète la forteresse des Tours Saint-Laurent à Saint-Céré, atelier idéal pour les grands cartons dont les ateliers aubussonnais réalisent aussitôt la transcription textile, à l'image de la *Naissance du Lansquenet* (1946, 2,25 x 2,80 m) ou du *Conscrit des cent villages* (1947, 2,28 x 1,80 m), toutes deux tissées par Tabard.

C'est en ce temps que Lurçat rencontre une toute jeune femme, appelée à jouer un rôle essentiel dans la diffusion mondiale de la nouvelle tapisserie, Denise Majorel, créatrice du Groupe Denise Majorel en 1945, auquel succédera en 1947 l'Association des Peintres Cartonniers de Tapisserie.

Pour ses tapisseries, Lurçat use de la technique du carton numéroté, soit le dessin achevé de l'œuvre et l'indication des teintes au moyen de numéros. Lui-même s'est souvent expliqué sur la nature et les avantages de cette technique :

L'artiste ayant au préalable choisi un nombre  $x$  de couleurs, donne à chacune de celles-ci un numéro d'ordre – les cinq dégradés d'un jaune seront, allant du plus clair au plus foncé, numérotés de 1 à 5 ; les dégradés d'un rouge de 6 à 10, etc. Ce repérage soigneusement mis au point, le peintre tracera les différentes zones de nuances, indiquant la nuance par un chiffre, chaque dégradé par un signe convenu ; et par des signes également convenus, précisera le caractère qu'il convient de donner, en les tissant, à ces dégradés, aux hachures, aux rayés, aux pointillés. Ce procédé offre comme avantage une fidélité de 100% aux désirs du créateur, tant sur le plan de l'écriture pure que sur celui des teintures (puisque les laines ont été choisies et teintées avant même la première esquisse de la composition). Un avantage second, mais que d'aucuns estimeront au contraire prééminent, est que cette méthode (penser un numéros) interdit au peintre tout retour aux procédés de chevalet.

Si cette méthode a immédiatement convaincu Dufy et les jeunes cartonniers entourant Lurçat, elle ne retient ni l'agrément de Derain (qui renonce à l'art textile) ni celui de Gromaire ou Coutaud, qui continueront de peindre intégralement leurs cartons, avec une réussite très volontiers reconnue par Lurçat lui-même.

L'univers des tapisseries de Lurçat se présente comme une mosaïque, apparemment illimitée, de verdoyants et flamboyants panoramas, vêtus d'une flore singulière, peuplés d'une faune fabuleuse. Le voyageur pressé la survolera comme un paysage en éruption, s'enchantera de sa diversité, mais sera très vite frappé par les éléments obsessionnels de permanence. Ainsi, du rêve très romantiques de consubstantiation des règnes, Lurçat nourrira-t-il tout son œuvre tissé (« *Chacun de nous est commencement de minéral et aboutissement de végétal* », écrit-il). Dès 1939, dans *Combat de coqs* (2,50 x 3 m), l'homme devient lui-même feuillage, comme le volatile qu'il accueille pour une hermétique réconciliation. De cette transmutation

rêvée, les visions ne cesseront alors de surgir, des *Quatre saisons* de 1940 (2,40 x 2,35 m) à *De Natura Solari rerum* de 1941 (2,55 x 3,60 m) en passant par *Les Douze mois* (1941, 2 x 2,95 m). Le temps des épreuves ne féconde pas l'œuvre au-delà de ses limites. La guerre et ses désastres disparus, Lurçat célèbre le grand bonheur de vivre par le jaillissement continu d'un bestiaire fantastique. Ainsi, dans *Ferme ton armoire* (1949, 4,35 x 2,50 m), toutes sortes d'animaux, du papillon au canard, de la chouette au porc-épic, habitent-ils les rayons du meuble, tout émerveillés de cette convivialité fantastique. Cette veine miraculeuse, qui trouvera son accomplissement dans *La Chant du Monde*, immense tenture occupant les dix dernières années de la vie de l'artiste, persistera jusqu'à la fin, ainsi que l'attestent des pièces aussi différentes que *Cotonou noir* (1963, 2 x 2,93 m) ou *Jubilation* (1964, 3,15 x 3,62 m), tombée des métiers un an avant la mort de Jean Lurçat, le 6 janvier 1966.

### *L'exemple d'Assy*

Pour illustrer la pertinence historique de cette renaissance de la tapisserie due pour une part si considérable à Lurçat et la réalité de son inscription dans le panorama artistique contemporain, nul exemple ne semble mieux choisi que celui de sa *Tapisserie de l'Apocalypse* (1947, 4,55 m x 12,10 m, atelier Tabard, Aubusson), qui domine et couronne la production initiale de ce mouvement. Il s'agit d'une très grande pièce destinée au chœur de l'église Notre-Dame de Toute Grâce sur le plateau d'Assy, qui vient d'être achevée à l'initiative du chanoine Jean Devémy et sous l'impulsion du Révérend Père Alain Couturier, éminent spécialiste de l'art sacré contemporain. Contre un usage vieux de deux siècles, les plus célèbres artistes du temps ont été sollicités, avec une tolérance et une libéralité d'un rare exemple. L'architecte Maurice Novarina a intégré l'édifice à son environnement montagnard, estival aussi bien qu'hivernal, et Fernand Léger a donné la mosaïque monumentale de la façade. À l'intérieur, si la grande pièce de Lurçat attire aussitôt le regard, bien d'autres réussites sont à saluer : les panneaux de céramique de Henri Matisse (*Saint Dominique*) et Marc Chagall (*Le Passage de la Mer Rouge*), les vitraux de Georges Rouault (*Véronique*, *Christ de la Flagellation*, *Christ de la Pitié*), de Jean Bazaine (*David*), du Père Couturier lui-même (*Sainte Thérèse de l'Enfant Jésus*), le crucifix en bronze de Germaine Richier. Pierre Bonnard a fourni une grande toile (*Saint François de Sales*), Georges Braque a dessiné la porte du tabernacle, Lipchitz a modelé une Vierge de bronze.

C'est donc dans un cadre idéalement contemporain, dans l'un des plus caractéristiques écrans du XXe siècle que s'inscrira l'*Apocalypse*, première grande tenture réalisée selon les techniques et méthodes initiées par Jean Lurçat, notamment celle du carton numéroté qui consiste à dessiner la composition et à en indiquer les couleurs au moyen de chiffres renvoyant à des teintures de laine inaltérables. L'occasion m'est ici donnée de rappeler que, contrairement à ce qui est fréquemment dit et écrit, cette méthode du carton numéroté que j'ai présentée plus haut est très ancienne chez Lurçat ; vous avez sous les yeux le carton numéroté des *Trois Guerriers* (ca 1925, 35 x 55) et sa réalisation au canevas.

Avec l'*Apocalypse* donc, placée sous le signe du combat du Bien et du Mal, c'est-à-dire - pour les esprits de cette époque - de la Paix et de la Guerre, Jean Lurçat répond, au-delà de l'engagement militant, à un double défi : celui de l'histoire des hommes (dont tous les conflits relèvent d'un obscurantisme que dissipera la Révélation) et celui de l'histoire des arts (dont toutes les valeurs sont mises en jeu au nom et au profit de la civilisation).

Dans un premier temps pourtant, le peintre avait opposé un refus à la proposition du chanoine Devémy. S'il revient sur cette décision, c'est probablement en raison des perspectives ouvertes par les grandes dimensions de l'œuvre, car il a toujours pensé la tapisserie en termes de décor monumental sans avoir encore pu donner corps à ses ambitions,

mais aussi du fait de la largeur d'esprit qu'il a rencontrée chez ses interlocuteurs religieux. Dans le cadre tout à la fois chaleureux et solennel de l'église Notre-Dame de Toute Grâce d'Assy, la grande tapisserie s'impose à tous les regards par le caractère lumineux de ses symboles, la grande rigueur lyrique de sa composition et le chatoiement de sa palette, tous caractères favorisant la diffusion immédiate de son message universel. Il n'est pas indifférent, enfin, que le thème choisi, celui de "La Femme et du Dragon", ait déjà généré, un demi-millénaire plus tôt, l'un des plus beaux panneaux de l'*Apocalypse d'Angers*. Car il s'agit d'un épisode décisif, au cœur du texte sacré, dans le processus d'affrontement du Bien et du Mal :

Puis un grand prodige apparut dans le ciel : c'était une femme enveloppée du soleil, ayant la lune sous ses pieds, et sur la tête une couronne de douze étoiles. Elle était enceinte et elle jetait des cris, parce qu'elle était en proie aux souffrances et aux douleurs de l'enfantement. Puis un autre prodige apparut dans le ciel : c'était un grand dragon rouge, qui avait sept têtes et dix cornes et, sur ces têtes, sept diadèmes. Sa queue entraînait le tiers des étoiles du ciel, et elle les jeta sur la terre ; et le dragon se tint devant la femme qui allait enfanter afin de dévorer son enfant, quand elle l'aurait mis au monde. (...) Alors il y eut un combat dans le ciel : Michel et ses anges combattaient contre le dragon, et le dragon combattait contre eux avec ses anges ; mais (...) il fut précipité sur la terre et ses anges avec lui. (*Apocalypse*, chapitre 12)

Selon la vision de saint Jean, cette femme métaphorise certes l'Église en butte à la puissance destructrice du mal, mais elle peut également prendre les traits de la Vierge Marie, dont le triomphe final est chanté, dans le compartiment inférieur de la tapisserie, par l'écrasement mouvementé du dragon. Jean Lurçat l'a inscrite au cœur de ce soleil omniprésent dans sa production textile, cependant que le monstre se détache d'un fond noir, presque systématique chez lui dès que le propos se colore d'une nuance tragique. Si le peintre ne se préoccupe pas de dresser une analogie du Verbe, il n'en est pas moins conduit à adopter une position particulière, fondée sur un certain nombre de choix, donc de refus. Car ici, l'image est moins représentation d'une scène que miroir de la perception de cette scène par la société. L'image renvoyant à l'*épistémè* de son époque (moins le total des savoirs de cette époque que le relevé des processus d'acquisition de ces savoirs), l'*Apocalypse* de Lurçat échappe à l'esthétique traditionnelle, fondée sur la dichotomie espace-temps et inopérante quant à la restitution des altérations nuançant notre captation épistémologique de l'univers sensible. Aussi inopérante que l'aurait été, par exemple, la doctrine atemporelle d'un Bramante, fondée sur la perfection du schéma circulaire, s'il lui avait demandé de rendre compte de ces mêmes altérations au seuil du XVIIe siècle, lors même que les trois lois de Kepler venaient de transformer l'intelligence cosmique du monde ; c'est ainsi que la course des places romaines du Bernin comme des propositions spatiales intérieures de Borromini s'étire, à l'image de celle des planètes, du cercle à l'ellipse. C'est au nom de ces mêmes principes que Lurçat, faisant fi d'une tradition séculaire et inscrivant définitivement son art dans le *pathos* du XXe siècle, déploie, de part et d'autre du dramatique affrontement, deux espaces rectangulaires, l'un sur fond rouge, l'autre sur fond vert, complémentarité qui crée un singulier effet dynamique. Ces deux compartiments proposent les images respectives de l'Arbre de vie au Paradis terrestre, avec les quatre règnes de la Création équitablement inscrits dans le cercle de la partie inférieure, et de l'Arbre de Jessé, transcription figurée de la généalogie du Christ d'après la prophétie d'Isaïe : « Un rameau sortira du tronc de Jessé, un rejeton naîtra de ses racines ». Quant au vide central de la composition, il a été pensé en fonction de la disposition de l'autel, point nodal de l'espace cultuel.

Peut-être faut-il, une fois encore, rappeler que l'entreprise de Jean Lurçat est celle d'un homme qui a connu l'enfer des tranchées, puis vécu l'illusion de la « der des ders », avant de

mesurer la fragilité de cet inestimable trésor que constituerait la paix. En ce sens, il établit un parallèle délibéré entre une Apocalypse réduite à ses données eschatologiques et une fin des Temps qui se confondrait avec celle du règne humain. Car la guerre, qui ne marquait jamais qu'une suspension provisoire de la civilisation, signifiera désormais, du fait de l'arme nucléaire, le terme de l'aventure humaine. Il ne faut pas beaucoup dévoyer les mots pour observer que ce constat a peut-être constitué, pour tous les esprits sensibles, la révélation capitale de notre siècle tourmenté. Le refus de la guerre n'engage plus seulement la conscience et la raison. Il exige l'exercice d'une foi dont les hommes de la génération de Lurçat ont pu croire qu'elle renverserait toutes les frontières. L'*Apocalypse* d'Assy participe peut-être moins de la morale civique que de l'utopie révolutionnaire mais, dans sa symbolique comme dans sa réussite plastique, elle illustre le combat le plus lumineux de l'homme contre ses désordres les plus obscurs.

### *La relève des années cinquante*

Jean Lurçat aura de vrais disciples, mais non pas des élèves. Dès le début des années cinquante, les plus remarquables talents se manifestent. Autour de la galerie parisienne La Demeure, qui joue pour la diffusion de la tapisserie un rôle essentiel, gravitent les noms de tous ces hommes qu'il a été donné à l'auteur de ces lignes de rencontrer et dont les souvenirs constituent, pour son travail, la part la plus précieuse : Gilioli, Lagrange, Borderie, Prassinos (*Perséphone*, 1959, 194 x 138, Goubely), Matégot (*Structure et Lumière*, 200 x 250, Aubusson), Tourlière (*Vin de rubis*, 1952, 220 x 154, Picaud) et tant d'autres... Wogensky, Guignebert, Morin, André, Coulentianos, Paszkowski... Par sa beauté, mais aussi pour la démonstration d'indépendance qu'elle donne relativement à un maître dont il a pourtant su écouter la leçon, l'œuvre d'Yves Millecamps reste exemplaire. Si la carrière de cet artiste s'est ouverte par l'entremise de la tapisserie vers 1955-1956, il n'échappera pas à l'observateur scrupuleux de son œuvre tissée, qu'il y a déjà engagé la quête ardente de son propre style. Jusqu'aux étranges mutations opérées par la Biennale de Lausanne, dans les années 60, Millecamps fera partie, avec les autres membres de la galerie La Demeure, qu'il fréquente dès 1955, des principaux acteurs de cette grande renaissance. Rien de plus évident pour un artiste qui pense « mural » et que la souplesse du tissu ne gêne nullement dans ses spéculations géométriques. C'est qu'il y a place pour tout le monde dans cet immense mouvement, inscrit sous le signe de la fraternité. Ainsi verrons-vous, à l'université de Rennes, Millecamps et Lurçat œuvrer, avec un bonheur égal, à deux grandes commandes, les tapisseries des sciences physiques et chimiques et des sciences naturelles qui leur ont été respectivement attribuées. Il n'appartient pas aux mots de dire par quoi les visions de l'artiste sont porteuses d'une telle aspiration à l'ailleurs, d'une si poignante nostalgie de l'inaccessible, sentiment qui, au travers des siècles, nuance toutes les réalisations du grand art classique français. L'œuvre de Millecamps existe en soi tout en restituant l'illusion d'un univers inconnaissable, dont nous aurions perdu la mémoire, et cependant immuable et éternel, un univers que nous n'aurions pas inventé, qui ne dépendrait en aucune façon de nos humeurs ou de nos imaginations. C'est peut-être pour tout cela, contre tous ces désordres et ces folies, que l'œuvre de Millecamps, sans rien refuser de la poétique des formes contemporaines, trace un message de vigueur et d'optimisme. Signe que, face aux laideurs du monde, la beauté ne doit jamais abdiquer.

### *Les ruptures, de la Biennale de Lausanne aux contributions actuelles*

L'inauguration de la Biennale de Lausanne, le 15 juin 1962, ouvre une nouvelle ère. Ce n'est pas le lieu, ici, de revenir sur les tumultes de l'entreprise, sur les polémiques, parfois

violentes, qu'elle déclencha. Pour parler bref, il suffit de rappeler qu'au-delà des querelles esthétiques, elle conduisit à redéfinir - en l'élargissant ou en le dénaturant selon les positions - le concept même de tapisserie. En 1962, la toute jeune école polonaise se signale ainsi par sa moindre prise en compte de l'image au profit de la structure (Anna Sledziowska, *les Arbres* - 1962, 400 x 300). Le faire l'emporte ici sur le dire, principe qui aura gouverné à peu près toutes les expressions sensibles jusqu'au soir du XXe siècle et qui n'est donc plus susceptible de surprendre. Dans le même temps, il faut rappeler que nombre d'artistes mis en lumière par la Biennale connaissent en même temps une carrière parisienne fructueuse, Grau-Garriga ou Jagoda Buic entre autres. De cette politique parisienne d'ouverture bénéficieront encore Arthur-Bertrand, Brachet, Daquin et autres Dupuis ou Giannesini. Aujourd'hui, le bilan est contrasté. La tapisserie est en retrait bien que les talents ne fassent pas défaut, à l'exemple de Daniel Riberzani, dont les *supports souples* sont des cartons destinés à la transcription textile mais qui possèdent la particularité de valoir par eux-mêmes, à l'image de *Carton 9* (1993, 260 x 202) ou *Carton 16* (1993, 245 x 203). Rien, dans le destin artistique de Riberzani, ne semble plus singulier que l'envahissement des surfaces par ces énigmatiques messages, porteurs d'un sens multiple. En fait, plutôt que de déchiffrement, il faut ici évoquer la nécessité d'un rechiffrement. Lorsque l'écriture intervient dans la genèse picturale, elle porte toujours en soi la tentation de l'abstraction, tout au moins de la dissimulation. C'est en cela que l'art de Riberzani renvoie directement aux obsessions et hantises de notre époque en matière visuelle. À bien examiner ces phylactères capricieux et frises irrationnelles, s'y découvrent nombre de mots barbares, crus, érotiques, pornographiques... effacés, détournés, dévoyés, parfois même couverts. Techniquement, l'artiste opère en épinglant, scotchant ou plaçant au sol de grandes feuilles résistantes de papier blanc, qu'il investit à l'acrylique, tout en ayant préparé, pour les compléter, de nombreux papiers colorés qui seront ensuite collés. Force et pouvoir demeurent, garants d'un avenir qui dure longtemps. L'aventure continue.

#### *Modernité de la tapisserie contemporaine*

Au moment de conclure, il nous faut insister une dernière sur ce point capital : la renaissance de la tapisserie, en France et au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ne se présente pas comme le fruit d'une exhumation, vaguement teintée de nostalgie, mais comme un événement dont la modernité est le premier caractère. Au point d'être saluée par le grand historien René Huyghe comme le « principal événement de l'art contemporain ». Car cette éclosion de l'art textile s'inscrivait *de facto* dans l'élan spirituel, politique, philosophique, artistique, qui offrit à la France vingt très belles années. Et c'est dans ce contexte si particulier que la tapisserie contemporaine est devenue un art de rencontre, de combat, d'avenir.