

L'article « Les Biennales Internationales de la Tapisserie de Lausanne 1962-1995 » trouve son origine dans une conférence donnée par Madame Giselle Eberhard Cotton, directrice et conservatrice de la Fondation Toms Pauli, dans le cadre du colloque *La tapisserie hier et aujourd'hui* organisé par l'École du Louvre en 2007.

Ce texte est publié dans le volume des *Actes du colloque La tapisserie hier et aujourd'hui*, collection « Rencontres de l'École du Louvre », 2011. © Ecole de Louvre et l'auteur

## **Les Biennales Internationales de la Tapisserie de Lausanne 1962-1995**

La naissance des Biennales Internationales de la Tapisserie de Lausanne est due à la rencontre de deux hommes : Pierre Pauli, alors directeur du Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne, et l'artiste français Jean Lurçat. C'est à Pierre Pauli que revient l'idée, dès 1959, de donner une meilleure visibilité à la tapisserie contemporaine. La création du CITAM (Centre International de la Tapisserie ancienne et moderne) en 1961, dont Jean Lurçat sera le président jusqu'à son décès, permettra la mise sur pied des seize manifestations qui ont marqué le paysage de l'art textile international pendant trois décennies.

La première Biennale de 1962 se voulait un état des lieux du renouveau européen de la tapisserie traditionnelle d'après-guerre. Elle soulignait le caractère mural de cet art, sa vocation monumentale et son lien étroit avec l'architecture. N'étaient exposées que des œuvres de plus de 12 m<sup>2</sup>, exécutées de manière traditionnelle en haute ou basse lisse d'après cartons. C'est ainsi que le public a pu admirer des tapisseries tissées à Aubusson ou aux Gobelins sur des cartons de Picasso, Le Corbusier, Prassinou ou Manessier. Pendant les premières années, la représentation des artistes des pays de l'Europe de l'Ouest – la France et la Belgique en tête - est de loin la plus forte mais on sent un glissement progressif du traitement des sujets vers l'abstraction. Le carton préparé pour l'atelier est petit à petit abandonné au profit d'une démarche plus personnelle, dans laquelle les artistes revendiquent une plus grande spontanéité en tissant de leurs propres mains.

Dès 1969 (4<sup>e</sup> Biennale), la fonction murale de la tapisserie perd de son importance alors qu'émerge un esprit d'ouverture et d'aventure. Le voyage effectué par Pierre Pauli en Pologne en 1963 avait révélé des ateliers novateurs. C'est ainsi que les artistes d'Europe de l'Est (Pologne, Yougoslavie, Bulgarie, Tchécoslovaquie), pour la majorité des femmes, exposent pour la première fois hors de leur pays et viennent dès la fin des années 1960 ébranler l'ordre établi. L'artiste polonaise Magdalena Abakanowicz sera l'une des premières à jeter le trouble en présentant les objets tissés pendus au plafond qui prennent librement leur espace. Elle les nomme "abakans", à défaut d'avoir pu trouver un mot déjà existant pour les qualifier (fig. 1). Les artistes explorent de nouveaux matériaux comme le sisal, le chanvre, la corde ou le crin animal (fig. 2) et inventent de nouvelles techniques de tissage, avec ou sans métier à tisser.

Pendant plus d'une décennie, deux tendances s'exposent en parallèle : la voie traditionaliste, exaltant le matériau et la perfection technique, et la voie « instinctive ». Face à ce développement inattendu, le jury décide d'assouplir le règlement pour y inclure une section « recherches », permettant d'offrir une tribune à ce foisonnement de nouvelles idées.

Les nouvelles options techniques - travail sur le relief, irrégularité de la chaîne et/ou de la trame, utilisation des relais ouverts - se démarquent fortement du traitement classique. La doyenne des artistes américains Lenore Tawney travaillait déjà depuis des années avec des fils de chaîne non tramés avant de participer aux Biennales (fig. 3). De nombreux artistes s'inspirent, en le réinterprétant à leur manière, de l'artisanat traditionnel de leur pays, comme la colombienne Olga de Amaral (fig. 4). D'autres, à l'instar de la suisse Elsi Giauque, innovent en se libérant totalement de la paroi comme support (fig. 5).

La disparition prématurée de Pierre Pauli en 1970 ne freine pas le rayonnement de la manifestation. Les années qui suivent voient la tapisserie murale se transformer en tapisserie spatiale. Il s'ensuit un vif débat sur la signification du mot tapisserie et son utilisation pour qualifier des objets textiles réalisés dans une multiplicité de matériaux et de techniques inédites<sup>1</sup>. Mais ces controverses n'empêchent pas la presse et les visiteurs du monde entier, toujours plus nombreux<sup>2</sup>, de saluer l'audace renouvelée des artistes exposés. Les œuvres sont de plus en plus souvent créées sur place, dans les salles du Palais de Rumine et mettent à profit l'espace à disposition. La dimension environnementale de la tapisserie prend le pas sur le reste (fig. 6).

L'importance de la manifestation lausannoise - à l'époque la seule au monde de ce type - comme centre de la recherche plastique dans le domaine textile apparaît clairement dès 1970. A cette période s'élaborent les premières réflexions théoriques, publiées dans les ouvrages d'André Kuenzi<sup>3</sup> et de Madeleine Jarry<sup>4</sup>, sur ce qui vient d'être baptisé la « nouvelle tapisserie ». La circulation des expositions à l'étranger<sup>5</sup>, en version réduite, après leur présentation à Lausanne permet de diffuser rapidement les idées novatrices, et de faire découvrir de nouveaux artistes. Grâce à ces manifestations, de nombreux créateurs se font connaître à l'étranger et entrent par la suite dans des collections publiques.

Pour pouvoir participer aux Biennales, les artistes devaient se conformer aux conditions d'admission établies par le jury, comme c'est l'usage. Dans de nombreux cas, cette simple règle, trop souvent ignorée, permet d'expliquer l'absence d'artistes remarquables de cette époque, mais dont les œuvres n'entraient pas dans les catégories prévues. Le choix des pièces exposées à Lausanne

---

<sup>1</sup> Le mot *tapisserie* sera toutefois conservé dans le titre des Biennales jusqu'en 1992, date à laquelle il sera remplacé par *Art textile contemporain*.

<sup>2</sup> Les manifestations attiraient chaque fois entre 18'000 et 24'000 visiteurs, un chiffre étonnant pour une ville qui comptait 143'000 habitants en 1970.

<sup>3</sup> André Kuenzi, *La nouvelle tapisserie*, Genève, Les éditions de Bonvent, 1973

<sup>4</sup> Madeleine Jarry, *La tapisserie, Art du XXème siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1974

<sup>5</sup> France 1969, Pologne 1971, Etats-Unis 1973, Portugal 1977, Danemark, 1979 et 1985, Pays-Bas 1989 et 1992

engageait non seulement la qualité des travaux mais la définition du terme tapisserie lui-même. Il était donc normal que ces choix soient discutés.

C'est ainsi que la 9<sup>e</sup> Biennale (1979) est secouée par une crise et que le CITAM sent la nécessité de faire un bilan. Les critères de choix du jury sont critiqués par certains artistes. Le succès grandissant de la manifestation a entraîné l'explosion du nombre de dossiers de candidatures, passé de 450 en 1967 à 1054 dix ans plus tard. Cette situation pose de réels problèmes au CITAM, contraint pour des questions de place de ne retenir qu'entre 50 et 80 œuvres par exposition.

Alors que pour les deux premières manifestations, le choix des artistes avait été fait par des comités nationaux, la nécessité d'être plus proche des créateurs conduit assez rapidement à la suppression de cette étape intermédiaire. Dès 1967 Pierre Pauli avait réuni autour de lui un jury international, composé d'une majorité de conservateurs, parmi lesquels de nombreux professionnels français<sup>6</sup>. Fidèle à la vision d'origine de Jean Lurçat que les Biennales soient le « sismographe » de l'art textile, enregistrant ses mouvements sans les juger, le jury a toujours considéré comme primordial son rôle d'information auprès du public. C'est pourquoi il n'y eut jamais de prix décerné et l'esprit de compétition était absent de la manifestation. Répondant aux critiques, le jury choisit dès les années 1980 d'ouvrir ses rangs d'abord aux critiques d'art puis par la suite aux artistes.

Dans le but de laisser plus de place à l'exploration des nouvelles orientations qui se sont profilées au cours de la décennie précédente, les Biennales des années 1980 sont placées sous trois thématiques imposées et doivent être considérées ensemble : *Fibre Espace* (1983), *Sculpture Textile* (1985) et *Célébration du mur* (1987). C'est alors qu'une nouvelle génération d'artistes, provenant pour la plupart du Japon et des Etats-Unis, éblouit les visiteurs et établit une nouvelle conception de l'espace à travers une interrogation sur le rapport entre le plein et le vide (fig. 7). Les dimensions des œuvres augmentent jusqu'à devenir gigantesques. Les Japonais en particulier n'ont pas leur pareil pour construire l'espace, utilisant l'éclairage de manière dramatique pour le rythmer. L'environnement textile explore de nouvelles possibilités, dans lesquelles l'air et la lumière jouent un rôle primordial. L'art textile ne s'identifie plus uniquement au matériau textile proprement dit. Le papier, le métal, le plastique et d'autres matériaux composites font leur apparition, souvent travaillés comme aurait pu l'être le fil (fig. 8).

La prédominance asiatique et américaine se fait sentir jusqu'à la 15<sup>e</sup> Biennale (1992), qui voit l'arrivée remarquée d'une nouvelle génération de jeunes artistes européens. Pour la première fois, cette manifestation offre également une section consacrée aux sculptures textiles autoportantes présentées en plein air *extra muros*. Pour finir, la 16<sup>e</sup> et dernière Biennale (1995) présente une rétrospective de l'art textile comme témoignage des grands mouvements opérés dans l'art contemporain, en explorant les liens entre art tissé et beaux-arts.

En trente ans, les Biennales ont permis au textile de s'affirmer comme expression artistique autonome dans le panorama de l'art contemporain et de gagner une reconnaissance publique. Grâce

---

<sup>6</sup> Parmi lesquels Jean Coural, administrateur général du Mobilier national, François Mathey du Musée des arts décoratifs de Paris et Danielle Molinari du Musée d'art moderne de la Ville de Paris

à cette plate-forme d'échanges, des artistes du monde entier ont pu explorer les possibilités techniques et expressives de matériaux inusités et inventer de nouvelles techniques de réalisation. Ils ont abandonné le carton au profit de l'autonomie du tissage, et ont transformé la tapisserie murale classique en un art spatial et environnemental. Parallèlement à la tradition française, c'est tout un monde de recherches dans le domaine de la sculpture textile qui a pu ainsi s'exprimer.

Giselle Eberhard Cotton

Directrice et Conservatrice de la Fondation Toms Pauli

Etablie en 2000, quelques années après la dissolution du CITAM, la Fondation Toms Pauli s'est donnée pour mission de préserver la mémoire des Biennales de Lausanne. Elle s'occupe de la gestion des collections qui lui étaient associées. Elle travaille également à mettre en valeur les archives scientifiques dont elle a hérité, et prévoit d'établir une base de données illustrée qui comprendra toutes les œuvres exposées lors des Biennales.

Illustrations et légendes :

Fig. 1

Magdalena Abakanowicz

*Abakan étroit*, 1967

Sisal, 320 x 100 x 100 cm

Fondation Toms Pauli, photo : Fibbi-Aeppli



Fig. 2

Peter et Ritzi Jacobi

*Textil relief*, 1981

Coton, poils de chèvre, sisal, 155 x 170 x 30 cm

Fondation Toms Pauli, photo : Fibbi-Aeppli



Fig. 3

Lenore Tawney

*Clouds*, 1982

Toile de coton, fils de lin, 120 x 120 x 120 cm

Fondation Toms Pauli, photo : Alain Chudeau



Fig. 4

Olga De Amaral

*Caligrafia Espacial*, 1974-1975 (détail)

Crin, laine, 2 éléments de 250 x 285 cm

Fondation Toms Pauli, photo: Alain Chudeau



Fig. 5

Elsi Giauque

*Les Féministes*, 1977

Fibre synthétique, laine, coton

220 x 70 x 150 cm

Fondation Toms Pauli



Fig. 6

Susan Watson

*Cloudlight*, 1979

Nylon, acrylique non filé, résine de polyester, 1150 x 855 x 855 cm

Photo Archives MCBA, Lausanne



Fig. 7

Naomi Kobayashi

*Dark of the Valley*, 1979

Coton, 80 x 300 x 300 cm

Fondation Toms Pauli, photo : Fibbi-Aeppli



Fig. 8

Susan-Marie Johnson

*Floor Cover*, 1981

Fils d'acier, diam. 11 cm

Fondation Toms Pauli

