

« L'art textile et l'avant-garde », rédigé par Madame Erika Billeter - ancienne conservatrice-directrice du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne - a été publié dans le catalogue *Art textile contemporain Collection de l'Association Pierre Pauli*, Berne, Editions Benteli / Lausanne, Fondation Toms Pauli, 2000, pp. 24 - 36. ISBN 3-7165-1212-5. Tous droits réservés.

Erika Billeter fait référence dans ce texte à la collection de l'Association Pierre Pauli. Pour rappel historique, les 46 œuvres textiles formant cette collection sont devenues propriété de la Fondation Toms Pauli lors de sa constitution en 2000. La Fondation Toms Pauli conserve aujourd'hui plus de 175 œuvres d'art textile moderne et contemporain.

L'art textile et l'avant-garde

Voici que quarante ans déjà ont passé depuis la grande révolution des arts plastiques qui débuta vers 1960. Ceux qui vécurent cette aventure en avant-première de la révolution de 68 en gardent un souvenir extraordinaire, tout empreint de la joie d'avoir assisté à l'événement. Ce fut une explosion dans tous les domaines des arts plastiques : le Pop Art venait de naître et, avec lui, un nouveau canon de la peinture. Parallèlement, le Nouveau Réalisme voyait le jour à Paris. A New York, Jean Tinguely lançait une proclamation au vu de tous : dans la cour du Museum of Modern Art, il présenta, en 1960, l'autodestruction de sa sculpture. Même si on ne les avait jamais considérés comme faisant partie des beaux-arts, les arts appliqués furent également touchés par cet essor vers une autre dimension artistique. Là aussi, on était ouvert à toutes les nouveautés de forme et de matériau. Ce phénomène est particulièrement manifeste dans le renouvellement fondamental de la tapisserie. C'est là l'objet de ce texte. En effet, les artistes figurant dans la Collection de l'Association Pierre Pauli sont de ceux qui ont rendu cette révolution possible. On y retrouve, en effet, les novateurs de la première heure. Ils confèrent son importance à cet ensemble d'œuvres et lui donnent son rang parmi les collections contemporaines d'art textile, d'ailleurs plutôt rares en Europe.

Il est fascinant d'observer comment la tendance nouvelle a pu naître simultanément dans deux pays, deux continents séparés par l'Atlantique, à savoir la Pologne et les Etats-Unis. Ce sont deux mouvances parallèles et sans rapports entre elles. On ne parlait pas encore à l'époque de globalisation. C'est finalement Lausanne, avec la Biennale de la Tapisserie, qui va devenir le point de convergence et, durant des décennies, le centre prodigieusement intéressant d'une révolution de la tenture murale. Depuis des siècles, en effet, ce qu'on appelait tapisserie en Europe n'était autre qu'un tableau tissé servant à la décoration intérieure. Il faut désormais lui trouver un autre nom. Au cours de la décennie, le terme de tapisserie sera complètement abandonné. On se met à chercher d'autres formules. Les pays anglophones trouvent en «Art Fabric» ou «Fiber Art» une définition adéquate pour désigner ce que l'artiste crée sans métier à tisser, mais avec un matériau textile, parfois aussi avec du papier ou du crin. En Europe, on finit par s'entendre sur le terme d'«art textile». En ce qui me concerne, j'intitulais *Gewebte Formen* (formes tissées) la première exposition américaine que j'ai organisée en 1964 au Kunstgewerbemuseum de Zurich, avec des artistes telles que Lenore Tawney, Sheila Hicks et Claire Zeisler. Aujourd'hui encore, après plus de trente ans, on pourrait considérer ce mouvement comme une contribution à l'art de l'objet, objet textile en l'occurrence. A partir de là,

cette forme d'expression évoluera jusqu'à son apogée : l'environnement textile. Tout est si fondamentalement nouveau en matière de tapisserie qu'il faut recourir à d'autres repères pour s'y retrouver. Le point de départ est peut-être la disparition du carton créé par l'artiste pour être réalisé dans les manufactures. On tisse soi-même dans son propre atelier, souvent des plus exigus. On s'approprie toutes les techniques de l'artisanat textile, non seulement le tissage proprement dit, mais encore d'innombrables autres possibilités. On teint personnellement ses laines ou ses fils. On est à la recherche de matières plus richement expressives qui se prêtent au travail textile. Ce sera d'abord le sisal, mais également la corde, le crin animal et, par la suite, des matériaux encore inédits dans ce contexte, tels que papier, caoutchouc ou cuir. Ces matières, cependant, sont soumises aux mêmes impératifs que le textile. Les artistes s'en inspirent, entretiennent une sorte de dialogue créateur entre le matériau et l'abondance des techniques à disposition. Ils ont également recours aux méthodes du passé, qu'il s'agisse de l'art populaire européen ou des anciennes cultures des Amérindiens, qui furent des maîtres en la matière. Ainsi, on découvre, durant ces années-là, que les quilts américains peuvent avoir une valeur artistique. En 1972, la première grande exposition de couvertures des Indiens Navajos voyage à travers l'Amérique. On découvre dans cet artisanat traditionnel l'expression esthétique et créatrice d'un peuple.

Dans ces travaux oubliés, qui n'ont jamais passé pour des œuvres d'art, les artistes trouvent une grande force expressive ainsi qu'une abondance de techniques. A partir de là, ils s'emploient à développer une démarche personnelle et contemporaine. On pense à la découverte de l'art de l'Afrique noire par les expressionnistes et naturellement aussi par Picasso et le cubisme.

L'art textile contemporain a ses pionnières. Dès les débuts, Lenore Tawney à New York et Magdalena Abakanowicz à Varsovie ont su s'élever au-dessus de l'artisanat décoratif, «beyond craft». Avec leur créativité, elles ont stimulé l'art textile contemporain en lui insufflant le dynamisme des idées nouvelles. Ce n'est certes pas un hasard si toutes deux ont été formées par des sculpteurs, ce qui explique pourquoi elles ont toujours cherché à introduire dans l'art textile le volume, le sentiment tridimensionnel de l'espace. Lenore Tawney a été l'élève d'Archipenko. Magdalena Abakanowicz a étudié les arts plastiques à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie. C'est en 1960 que Pierre Pauli découvre cette artiste, encore inconnue, qui tisse, seule, dans un petit atelier. Magdalena Abakanowicz sera une des personnalités dominantes des Biennales de Lausanne. Son évolution est stupéfiante. Chacune de ses contributions aux manifestations lausannoises crée l'étonnement par sa nouveauté. Elle métamorphose la vénérable tenture murale en un relief de sisal, tissé certes, mais sans aucune commune mesure avec la tapisserie imagée traditionnelle. Il s'agit bien davantage d'une mise en évidence de structures exécutées manuellement. Soudain, voici que le matériau participe activement à la création formelle. C'est une démarche entièrement nouvelle. Au premier abord, il semble pratiquement impossible de tisser le sisal. Cependant Magdalena Abakanowicz apporte la preuve du contraire. Elle adapte la technique ancestrale et populaire du tissage péruvien, avec ses fentes caractéristiques – que nous allons retrouver également chez les Américains. Les fentes du tissage laissent pendre des fils de sisal, qui confèrent à l'ensemble sa vie et son mouvement. La forme évolue très vite. Elle adopte des silhouettes rondes ou ovales. La notion murale disparaît. L'œuvre est librement suspendue dans l'espace. Il ne s'agit plus de tenture, mais d'une forme plastique en expansion qui prend possession de l'espace. Magdalena, faute de disposer d'un terme existant pour

désigner ces œuvres totalement inédites, les intitule simplement *Abakan*. On ne peut s'empêcher de penser aux *Rayogrammes* de Man Ray ou encore aux *Schadographies* de Christian Schad, dans la mesure où ces découvertes en matière de photographie ont pris le nom de leur inventeur. Magdalena, toutefois, ne s'en tient pas aux *Abakans*. Ses recherches plastiques la mènent toujours plus loin. Elle s'intéresse à la notion de séries, bien dans l'esprit du temps. En effet, Piero Manzoni est le premier à introduire cet élément dans son œuvre pour laquelle il recourt de préférence aux matériaux mous tels que feutre, ouate, coton ou fibre de verre. On pense également à Eva Hesse : durant les deux mêmes décennies, elle utilise la répétition des formes en série, qui constituent la base de son travail. Dans cet esprit, Magdalena Abakanowicz réalise quatre cycles, réunis sous le titre général d'*Alterations: Heads* (1973-75), *Seated Figures* (1974-79), *Backs* (1976-82), *Embryology* (1978-81). Ces travaux marquent une rupture totale avec les *Abakans* en tissage de sisal. Elle ne tisse plus, mais elle utilise de la toile à sac en jute. Les *Heads* sont faites avec des sacs remplis de sisal et de cordes. Les coutures leur donnent une véritable physionomie, de telle sorte que chaque tête paraît avoir son individualité, même si l'ensemble donne une impression de masse. Avec les *Seated Figures* et les séries ultérieures, Abakanowicz travaille pour la première fois sur des personnages grandeur nature. Elle fait des moulages en plâtre sur des corps. Toutefois, elle ne les utilise que de manière fragmentaire afin d'atteindre à la fois l'abstraction et l'impression d'inachevé, de «non finito», qui incarne en fait son véritable message. Elle a mis au point une technique de combinaison en ceci qu'elle colle des pièces de toile de jute sur la carcasse en plâtre que l'on peut ensuite détacher. C'est la naissance d'une sculpture textile! Aujourd'hui, Magdalena Abakanowicz travaille le bronze. Elle se voue désormais à la sculpture mais, pour y parvenir, il lui a fallu passer par l'étape des *Abakans* et des sacs de sisal rembourrés. Elle a dû passer par l'expérience des matériaux souples et malléables pour se mesurer à la dureté du bronze et pour donner une expression organique à ce qui ne peut ni se plier, ni se compresser. Elle est représentée dans la Collection de l'Association Pierre Pauli par un *Abakan*, témoin d'une évolution parvenue à une puissance expressive inimaginable. Ainsi, la Collection demeure un témoignage précieux et rare d'individualités aussi multiples que riches en imagination.

Aux antipodes de Magdalena Abakanowicz, Lenore Tawney est tout aussi importante pour l'histoire du «Fiber Art» en formation. Son travail n'a plus rien de commun avec la notion traditionnelle de tapisserie murale. Il consiste en tissages transparents, de conception et de format monumentaux. Elle n'a jamais utilisé la paroi. Ses fils de lin noirs et blancs pendent librement dans l'espace qu'ils définissent par un réseau de fils de chaîne non tramés. Ils sont légers, clairs et scintillants. La lumière les traverse. Et cependant, ils existent bel et bien en tant que forme textile et architecturale. On n'a jamais rien vu de pareil en matière de travail textile. Lenore Tawney n'a pas passé par le stade de l'artisanat. D'emblée, ses œuvres attestent d'un dynamisme artistique. Ce sont des tissages sculpturaux d'une délicatesse incroyable. Pour trouver un élément de comparaison, il faut remonter à la lointaine histoire d'une culture disparue, celle des gazes que l'on tissait au Pérou à l'époque précolombienne. Lenore Tawney s'en est inspirée. Elle explique pourquoi cette technique l'a fascinée : «Dans de nombreux travaux, j'ai utilisé la technique péruvienne de la gaze, où les fils croisés sont tendus sur l'ensemble du métier à tisser. On le fait à la main. Lorsqu'on revient en arrière, tous les fils reprennent leur direction habituelle. Ensuite, on croise de nouveau chaque fil un à un et le même

processus se répète à l'infini.» Cette méthode permet une extrême transparence qui donne au tissage cette légèreté unique. Chacune de ces pièces, en outre, possède un caractère sculptural, qui s'impose même lorsqu'il s'agit d'une œuvre telle que *Lekythos* de 1963, composée uniquement de fils de chaîne pendus librement. Peut-on rêver plus transparent ? Ces expériences aboutissent après une dizaine d'années au premier environnement, que Tawney intitule *Cloud* et qui sera suivi par beaucoup d'autres *Clouds*. Désormais, elle a touché au but : l'espace se trouve défini entre les fils, qui laissent passer l'air et la lumière. C'est un espace créé, qui a sa propre existence. En 1980, Lenore Tawney participe à l'exposition *Soft Art* au Kunsthhaus de Zurich. Elle y présente une de ses installations *Clouds*, qu'elle a réalisée *in situ*. Pour y parvenir, elle a tenu et teint entre ses propres mains treize mille fils de lin. Autant dire qu'il lui a bien fallu oublier le temps durant ce travail qui semblait ne devoir jamais finir. Pendant de longues années, Tawney s'est initiée à la sagesse asiatique et c'est ici que son expérience intervient, car son travail n'est autre qu'une démarche de méditation. «Il ne s'agit pas de patience. Je ne suis pas simplement patiente. J'aime cette forme de travail. Je m'y consacre avec passion. Pour moi, c'est tout simplement un travail.» L'œuvre présente dans la Collection de l'Association Pierre Pauli appartient à l'époque des *Clouds*. C'est une petite structure spatiale transparente, où le vide parcourt la plus délicate des armatures, en l'occurrence un fil très fin. L'air invisible acquiert ici une image perceptible. Lenore Tawney est l'une des rares artistes parvenues à travers le tissage à s'élever jusqu'à l'art libre. Dès le début des années soixante aux Etats-Unis, son œuvre de pionnière en matière d'objets tissés offre un nouvel élan à ceux qui s'intéressent à une approche différente de la tapisserie.

Il y a, semble-t-il, tout un monde entre les *Abakans* et les *Clouds*. Le fil le plus délicat et le sisal le plus grossier sont également porteurs de nouvelles possibilités, qui vont se développer durant les années soixante et soixante-dix jusqu'au moment où les Japonais entrent en lice avec de nouvelles variantes, dont nous parlerons plus tard. En attendant, l'influence de Magdalena Abakanowicz s'étend aux artistes polonais, ainsi qu'à ceux des pays de l'Est, les Yougoslaves, les Tchécoslovaques, les Hongrois. Il n'est pas étonnant que la nouveauté soit venue précisément de Pologne, entraînant de nombreux artistes à sa suite pour former très rapidement un mouvement nettement défini. En effet, la tradition populaire polonaise est extrêmement riche dans le domaine de la tenture murale et de la couverture tissée. Les artistes s'en sont largement inspirés. A l'époque, les Polonais ont soif de nouveauté. Ils perçoivent leur héritage culturel à travers l'expérience des années de guerre. Autrement dit, s'ils ont toujours conscience de leur tradition nationale, ils cherchent à la modifier pour se rapprocher d'un autre esprit du temps. Le meilleur exemple de cette attitude reste celui du peintre et metteur en scène Tadeusz Kantor. Tous les arts sont donc animés par une atmosphère de changement. Les lissiers polonais font sensation lors des premières Biennales de Lausanne et ce n'est pas un hasard si une grande partie des artistes de la Collection proviennent du même pays. A l'époque, Pierre Pauli a de bonnes raisons de concentrer ses voyages sur la Pologne. Les premières biennales sont dominées par les pays de l'Europe de l'Est, Pologne, Yougoslavie et Tchécoslovaquie. C'est le triomphe de la laine et du sisal. Le matériau et la technique deviennent les véritables supports de l'expression artistique. La tapisserie réalisée à partir d'un carton et considérée comme un tableau a perdu toutes ses chances et les Gobelins de haute lisse passent au second plan. En Pologne, Maria Łaskiewicz, doyenne des nouvelles lissières, tente alors de faire le lien entre la figuration et

l'expression du matériau. Elle tisse de lourdes bandes de laine sur de petits métiers de haute lisse et les rassemble pour former un personnage féminin auquel elle applique des mains en bois. Elle lui donne le nom de *La Solitude*. Manifestement, cette figure a un caractère sculptural. Maria Łaszkiewicz a été le maître, non seulement de Magdalena Abakanowicz, mais encore de la plupart des artistes polonais. C'est à partir de ses premiers travaux, avec leur signification intrinsèque, que les artistes de son pays pourront évoluer vers un libre rapport au matériau et à la technique. Parmi eux, Wojciech Sadley est l'un des plus délibérément aventureux. La laine ou le sisal ne lui suffisent pas. Il inclut carrément dans ses tissages le poil de chèvre, la fourrure, les chaînes métalliques. Il leur applique de petits morceaux de bois. D'autres techniques viennent se joindre à celle du tissage. Il tresse le poil de chèvre, il enferme des pelotes de fil dans des filets. Tout est conçu pour permettre de varier les différents points de vue. Sadley est bien décidé à explorer les potentialités plastiques du matériau textile. Il est, avec Magdalena Abakanowicz, l'un des artistes polonais les plus créatifs. Dès les premières années, cependant, la Yougoslave Jagoda Buić s'impose avec un égal talent sur la scène du renouveau textile. En 1965 déjà, lors de la 2e Biennale, elle présente une installation monumentale en sisal tissé, noir, sa couleur favorite. Il s'en dégage une impression extraordinairement dramatique. Son apport à la production contemporaine est inestimable. Dès le début, ses pièces en sisal attestent d'un caractère architectural. Lorsqu'elles sont encore fixées à la paroi, elles font penser à des hauts reliefs. Lorsqu'elles sont autoportantes comme les praticables d'un décor, elles évoquent les murailles d'une forteresse. Au cours des années soixante-dix, Jagoda Buić et Magdalena Abakanowicz transposent l'art du textile dans l'environnement. Le projet, chez Jagoda, se fonde sur la structure. D'ailleurs, elle commence par la dessiner pour se faire une idée des possibilités offertes par la combinaison de diverses techniques. L'objet tissé est avant tout autonome ; il prend possession de l'espace. Le côté dramatique de cet environnement et de ces pièces sculpturales – manifeste dans l'œuvre de la Collection de l'Association Pierre Pauli – ouvre la voie vers le théâtre. Jagoda Buić en a fait des décors pour la scène ; elle a également créé les costumes pour la représentation de *Hamlet* au Festival de Dubrovnik en 1975. Le «Fiber Art», désormais, ne connaît plus de frontières ; il va se développer vers des horizons insoupçonnés.

En même temps que les pays d'Europe de l'Est lancent le renouveau du tissage, on observe aux Etats-Unis une démarche analogue. A la suite de Lenore Tawney, toute une génération d'artistes du textile contribue à entraîner la tapisserie traditionnelle vers des formes inédites. Parmi les premières à acquérir une réputation internationale figurent Sheila Hicks et Claire Zeisler, originaires de Chicago. Bien que la Collection ne possède pas d'œuvres de ces deux artistes¹, il importe de souligner leur position primordiale dans la rupture historique que nous retraçons ici. Elles ont un point de départ commun, à savoir le tissage des Amérindiens, et pourtant leurs œuvres sont très différentes. Elles se sont passionnées pour les techniques anciennes et les ont expérimentées dans leur travail. Claire Zeisler a beaucoup étudié la superbe collection d'anciens textiles américains à l'Art Institute de Chicago. Lors de l'exposition rétrospective de ses propres travaux à l'Institute, en 1979, le public se rend compte qu'elle a inventé un art personnel et nouveau à partir de ces techniques ancestrales. Elle

¹ Note du rédacteur : Deux œuvres textiles de Sheila Hicks sont entrées dans les collections de la Fondation Toms Pauli en 2012.

utilise le tissage double ou triple qui lui permet, lors du tissage à la main à deux ou quatre lames, d'introduire un autre tissu à l'arrière-plan. Elle peut ainsi réaliser son travail en plusieurs couches. L'œuvre prend du volume et peut se regarder des deux côtés. Zeisler adapte le tissage à fentes, classique dans l'ancien Pérou et, d'ailleurs, la plus ancienne méthode connue. Les fentes tiennent lieu d'ornementation. Elles structurent l'ensemble. Zeisler s'est également inspirée du tissage ajouré de la culture de Chancay. En outre, elle travaille aussi avec des fils de chaîne non tramés. Comme Sadley, elle intègre parfois dans son ouvrage des plumes, des petits morceaux de bois ou de métal, des dentelles, des paillettes, des boules de Noël, tout ce qui peut servir à animer son travail, à lui conférer un certain mystère. Je me souviens encore de l'indignation du public et de la critique lorsqu'elle exposa ses pièces au Kunstgewerbemuseum de Zurich en 1964. Les vénérables Gobelins, avec leur imitation de la peinture, étaient encore bien ancrés dans les esprits. L'idée qu'un tissage se voulait autonome et ne représentait rien d'autre que lui-même était bien trop nouvelle pour être comprise immédiatement ! Comme beaucoup de ses contemporaines, Claire Zeisler finira par abandonner complètement le tissage pour ne travailler qu'avec des fils ou des cordes sans trame. Elle en fera des sculptures, dont les éléments retombant librement déterminent la force et le rythme. Sa pièce en cordes intitulée *To Conrad* (1969) en est un exemple typique.

Quant à Sheila Hicks, elle tient à en savoir davantage sur la manière dont les « Indios » se servaient de leur petit métier à tisser. Pour parfaire ses connaissances, elle se rend sur place. Elève de Josef Albers, elle a appris à tisser selon la méthode du Bauhaus auprès d'Annie Albers, une méthode caractérisée par l'adéquation au matériau. Matière, modèle et technique doivent correspondre harmonieusement. Au Bauhaus déjà, certains artistes s'étaient efforcés de restituer à leurs travaux une authenticité que les grandes manufactures de tissage avaient pratiquement supprimée au cours des siècles. Après ses études, Sheila Hicks se rend à Taxco, au Mexique, pour y travailler avec les « Indios ». Avec eux, elle se construit un atelier où ils tisseront ensemble sur de petits métiers élémentaires, connus au Pérou depuis près de 2000 ans. Aujourd'hui encore, les Indiens les utilisent dans toute l'Amérique latine. Dans ces premiers travaux, exposés à Zurich à l'époque, elle transpose le mode de tissage avec des fentes pour en faire une structure ouverte, l'élément porteur de son travail. L'objet avec son caractère tridimensionnel n'intéresse pas vraiment Sheila, qui travaille plutôt à définir le rapport au mur. Elle crée ainsi des pièces qui conservent un certain classicisme dans un contexte nouveau. Elle est la première à introduire le « wrapping », torsade des fils autour de tiges, selon la technique qu'elle a apprise chez les « Indios ». C'est ainsi qu'elle réalise en 1979 une paroi aux couleurs éclatantes pour l'Hôtel Sheraton de Saint Louis, composée tout entière de ces fils entortillés. Elle aime les franges et laisse retomber librement les fils de chaîne.

Aux Biennales de Lausanne, Zeisler et Hicks créent la surprise à chaque fois. Leurs travaux insolites sont le clou des manifestations. Ainsi, les balles rouges de Zeisler évoquent une sculpture au sol, tandis qu'en 1977, Sheila présente une œuvre conceptuelle composée de piles de torchons. On ne pourrait s'éloigner davantage de la tapisserie. Dès 1973, à vrai dire, Magdalena Abakanowicz a déjà franchi ce pas décisif. A Lausanne, elle a exposé une pièce mémorable, composée d'une épaisse corde

qui parcourt les salles du musée. Intitulée *La Corde, ses Pénétrations, sa Situation dans l'Espace*, elle exprime une prise de conscience de l'espace et du temps.

En Suisse, Elsi Giauque a également contribué à démontrer l'évidence du textile en tant que forme artistique autonome. Bien que douairière de l'«avant-garde», née plus d'une génération auparavant, elle a joué un rôle décisif parmi les pionnières. Jeune élève de Sophie Taeuber-Arp, elle participa aux manifestations de Dada à Zurich et dirigea de 1944 à 1966 le département du textile à la Kunstgewerbeschule. Sophie Taeuber-Arp, qui avait contribué à lancer l'abstraction concrète en peinture, avait déjà cherché de nouvelles voies dans l'art textile. Elle créait au point de croix des coussins, de petits sacs brodés de perles, qui révolutionnaient les clichés du soi-disant bon goût artisanal de l'époque. Elle adoptait un décor géométrique abstrait, dont la qualité égalait celle de ses peintures. Ces travaux concentrés sur la forme pure inspireront à Elsi Giauque une préférence pour un certain ascétisme en ce qui concerne les matières et les techniques. Elle comprend l'importance d'une coloration adéquate, à laquelle l'économie des moyens confère un pouvoir aussi violent qu'insolite. Elle consacre ses efforts à la transparence du tissage. Elle le veut traversé par l'air et la lumière. Elle nous a appris, à nous autres artistes ou théoriciens, que son travail ne devrait pas être qualifié d'art textile, mais simplement de «textile». Avec les matériaux les plus simples, elle réalise, en 1945 déjà, une pièce qui flotte librement dans l'espace. Elle est constituée d'applications de petits morceaux de bois et d'un élément divisant l'espace fait de cordes, de ficelles et de feuilles de maïs intégrées dans le tissage. A l'époque, personne ne comprend l'importance de ses découvertes. Giauque a vingt ans d'avance. Vingt ans avant le début du nouvel art textile, elle remet en question la notion de tenture murale et détrône les Gobelins bien avant que Jean Lurçat n'entreprenne de leur donner une nouvelle naissance à Aubusson. Ses travaux ne seront pris en considération que vers 1960, lorsqu'éclateront les nouvelles tendances. Il faudra attendre 1971 pour les voir exposés au Musée Bellerive, dépendance du Kunstgewerbemuseum de Zurich. Avec son enthousiasme infatigable et son esprit attentif, Elsi Giauque suit le courant tumultueux des années soixante et soixante-dix. Elle y met une passion qu'on rencontre ordinairement chez des personnes bien plus jeunes. Ses travaux se font maintenant plus transparents et ses couleurs plus sourdes. Elle travaille vite et se limite aux fils de chaîne, non tramés mais attachés. Dans ces réseaux de fil, elle tisse des formes fondamentales telles que cercles, triangles, ovales, réminiscences de sa lointaine jeunesse et des cours de Sophie Taeuber-Arp. Elle réalise des colonnes de diverses grandeurs, des objets suspendus dans l'espace ou posés sur le sol, qui poussent comme une plante. Elle expose son *Elément virtuel spatial* à la Biennale de 1969, construction de fils devant un fond d'autres fils, véritable démonstration de la transparence. Chacun comprend dès lors qu'elle est parvenue au but de toute sa vie : Elsi Giauque a réussi la transparence parfaite d'un tissage.

Il est indiscutable que les Biennales de Lausanne stimulèrent dans le monde entier une véritable soif de renouvellement en matière d'art textile. Durant les années soixante et soixante-dix, elles jouèrent le rôle de *meeting point* et de *melting pot* en même temps. A chaque fois, elles mettaient en évidence une recherche particulière, un artiste inédit, la libération de nouvelles possibilités techniques ou matérielles. A côté des artistes américains et des artistes de l'Europe de l'Est, dominés par les

Polonais et les Yougoslaves grâce au travail novateur de Jagoda Buić, on découvrait de nouveaux noms qui s'inscrivent aujourd'hui dans l'histoire de l'art textile. Dès la 2e Biennale, l'Espagnole Aurelia Muñoz attire l'attention avec son *Abstraction constructive*. Elle jouera un rôle de premier plan dans les prochaines manifestations lausannoises. Au début, vers 1965, elle se contente encore d'explorer les ressources du tissage à deux dimensions, mais elle ne tardera pas à s'intéresser également à la sculpture. En 1972, elle expose ses *Personnages* réalisés en macramé, technique que l'on croyait oubliée depuis longtemps. Le sisal devient pour elle aussi un matériau fondamental. La Collection de l'Association Pierre Pauli en possède un bel exemple avec l'œuvre intitulée *Capa pluvial II*. Lors de la 2e Biennale, le Hollandais Hermann Scholten attire l'attention par une pièce constituée de bandes croisées. La même année, le jury et le public remarquent également le travail de la Colombienne Olga de Amaral. Sa tapisserie de 1981 résume en quelque sorte l'ensemble de ses travaux. Olga de Amaral est toujours restée fidèle à la tenture murale. Dès 1955, elle a mis sur pied une petite entreprise de tissage. Dans son atelier, on travaille sur de petits métiers, ainsi qu'elle l'a vu faire dans les tribus indiennes de son pays. Ces métiers ne dépassent pas 24 cm de largeur au maximum. Aux Etats-Unis, on désigne ce genre de tissage sous le nom de «Narrow Fabrics». Amaral adapte diverses techniques à ces petites installations, notamment des entrelacs et autres méthodes personnelles. On retrouve dans toutes ses tentures son écriture si particulière, qu'on ne saurait confondre avec une autre. Elle travaille les matériaux souples tels que lin, laine et coton, qu'elle teint avec des colorants naturels. Parfois aussi, elle colore simplement ses fils avec de la craie. Ses structures à deux dimensions présentent une harmonie parfaite entre la technique, le matériau et la couleur.

En 1971, un couple d'artistes récemment émigrés de Roumanie expose pour la première fois à la Biennale de Lausanne: Ritzi et Peter Jacobi y présentent un travail insolite, qui n'a presque rien à voir avec les tendances du moment. Ce sont des vêtements qu'ils ont tissés eux-mêmes et qu'ils ont suspendus à des cintres sur une structure de fer. L'installation s'intitule *Armoire*. Qu'est-ce qui a pu pousser ces deux artistes à centrer leur démarche sur un objet qui semble directement arraché à la réalité? En fait, ils ont tous deux ressenti un tel choc culturel en se trouvant propulsés dans les milieux artistiques occidentaux, qu'ils ont eu besoin de recommencer à zéro. Il leur a fallu abandonner tout ce qu'ils avaient appris lors de leur formation académique. Et pourtant, bien que plongés dans le monde de la consommation et du luxe, ils gardent le souvenir vivant de la tradition paysanne demeurée intacte dans leur patrie abandonnée. Aussi, leur nouveau départ débute-t-il par un travail à la mémoire de leur pays natal, la Transylvanie. Les vestes, qui pendent dans leur *Armoire* sont tissées en poil de chèvre. Elles ont un caractère symbolique d'hommage aux paysans de là-bas. Un demi-siècle auparavant, Constantin Brancusi, l'un des plus grands sculpteurs du XXe siècle, émigrant comme eux, s'était également référé à la tradition paysanne de sa patrie roumaine. Etabli à Paris, il travaillait à sa *Colonne sans fin*, dont il assemblait les éléments comme les pièces d'une de ces palissades de jardin, que l'on trouve aujourd'hui encore dans les villages roumains. Pour les Jacobi, le souvenir devient le véritable thème de leur œuvre textile commune. *Armoire* en représente un premier pas, qui ne sera jamais répété, un pas qui les a libérés de ce qu'ils ont appris et qui s'est imposé tout naturellement. C'est une pièce que l'on peut situer entre l'art textile et l'art de l'objet tout court. Elle est chargée d'un message comparable à celui du *Filanzug* (Vêtement de feutre) de Joseph Beuys réalisé une année

auparavant et tiré à 100 exemplaires. Comme les vestes des Jacobi, il ne s'agit pas ici d'un vêtement portable, ni conçu comme tel, ni d'une pièce à laquelle l'artiste s'identifie. Beuys y voit un «symbole de l'isolement de l'homme à notre époque». Par la suite, les Jacobi vont trouver des formes artistiques plus parfaites pour exprimer leur mémoire de la Transylvanie. A Bucarest, Peter Jacobi a suivi une formation de sculpteur, tandis que Ritzl a fait des études de graphisme et de dessin. Elle a commencé par faire des dessins sur des couches de papier de riz. Ce sont des œuvres extrêmement originales intitulées *Softdrawings*. Ensemble, Ritzl et Peter réussissent la combinaison intelligente de leurs dons pour réaliser des pièces remarquables qu'ils intitulent *Transilvania*. Ils y traitent la tapisserie de manière fondamentalement nouvelle. Ils ne s'intéressent ni à l'environnement, ni au textile dans l'espace, mais retournent classiquement à la notion murale. Toutefois, ils en font quelque chose d'entièrement différent. On peut vraiment parler ici d'une renaissance des Gobelins dans un style délibérément contemporain. La tapisserie classique est combinée avec le dessin, des applications de lin, de poil animal, essentiellement du poil de chèvre, mais parfois aussi du crin de cheval. Les dessins correspondent au mouvement foisonnant de ces matières rugueuses sur le tissage de lin lisse et brillant, reléguant la tapisserie proprement dite au rôle de support, au même titre que la toile en peinture. On notera, toutefois, que le support tissé n'est pas toujours parfaitement plat, autrement dit parallèle au mur. Il est souvent drapé et déformé. Il lui arrive de changer de rôle avec les dessins, qui interviennent comme un fond, sur lequel la tapisserie prend un mouvement dramatique. La série des *Transilvania* figure parmi les plus artistiques des expériences textiles réalisées durant ces années d'expansion continue. Elle a contribué à charger l'art textile de signification, avec autant de vigueur que les *Abakans* de Magdalena Abakanowicz à leur époque. Durant des années, le cycle des *Transilvania* n'a cessé d'évoquer la préoccupation des Jacobi par rapport à leur héritage roumain. En sublimant le souvenir d'impressions vécues dans leur Transylvanie natale – le pays au-delà des forêts – ils nous ont transmis un morceau de leur «terre sainte», une sorte de paradis perdu, tel que nous le portons tous en nous. En outre, leur utilisation du poil de chèvre, entre autres, agit comme un stimulant sur les arts textiles en général. Aujourd'hui encore, dans les Carpates, on se sert du poil de chèvre pour confectionner des vêtements, des tentes ou des sacs. Chez les Jacobi, la qualité fonctionnelle est abandonnée au profit de la qualité esthétique. Le matériau intervient directement dans l'expressivité.

Revenons-en justement au matériau! Durant ces années, il a pris une importance extrême. Il a revêtu les aspects les plus divers. La transparence des fils chez Elsi Giauque et Lenore Tawney, le sisal rêche et robuste, d'autres substances aussi anti-textiles que la corde, le tuyau de caoutchouc ou le câble inspirent simultanément les artistes avides de nouvelles expériences et prennent un caractère autonome pour la première fois peut-être dans l'histoire de l'art textile. En 1973, Magdalena Abakanowicz tend une corde entre les salles de la Biennale. Elle a ouvert la voie. Avec *La Corde, ses Pénétrations, sa Situation dans l'Espace*, le matériau en soi devient le seul porteur du message. Ce travail dont la corde est le véritable sujet représente l'aboutissement de recherches qui passent par des œuvres telles qu'*Environnement* et *Improvisation des cordes*, entreprises dès 1970. Désormais, on ne pourra plus l'exclure de l'art textile. Une jeune Suisse établie à New York, Françoise Grossen, réalise des sculptures avec des cordes qu'elle tresse, qu'elle noue et suspend dans l'espace. Elle adopte

délibérément des matières dont on n'aurait jamais songé qu'elles puissent convenir à une production artistique. En 1973, elle s'empare de tuyaux de caoutchouc pour réaliser une sculpture en macramé tressé qui part du mur pour glisser vers l'espace. La collection possède une œuvre de Grossen qui a peu à voir avec la notion de «textile». Ce sont des cordes de chanvre tressées et parfois nouées. L'ensemble repose sur un socle, ce qui lui confère le statut de sculpture. Elle est exempte de tout tissage. L'accent est placé sur le tressage comme dans une mise en scène. Françoise Grossen a découvert ces matériaux et ces techniques chez Eva Hesse (1936-1970), qui inaugura avec une remarquable intelligence l'usage en art de ces matières souples et inhabituelles. Dans les années soixante, cette artiste prématurément disparue explora toutes les matières synthétiques imaginables, telles que filets, caoutchouc, ficelles, cordes, fibres de verre et latex. Ses sculptures fragiles reposaient entièrement sur ces «soft materials». L'influence de Eva Hesse sur toute une génération d'artistes est incontestable. Françoise Grossen, plus jeune d'une dizaine d'années à peine, en fait partie. Plus que les travaux en feutre de Robert Morris ou de Richard Serra, les sculptures souples d'Eva Hesse constituent peut-être l'unique parallèle à l'évolution des arts textiles durant les années soixante.

Toutefois quant à la corde, dont tant d'artistes se sont servi, on peut dire qu'elle a une volonté propre. Elle n'est pas flexible comme le fil ou la fibre. C'est à peine si on peut la façonner et l'artiste a peu de chances d'en faire ce qu'il veut. C'est peut-être justement pour cette raison qu'elle a donné lieu à des sculptures. Il a d'abord fallu que les artistes en acceptent la rigidité et la dureté, et qu'ils les respectent. Jackie Windsor l'a disposée en cercle. Quant à la Japonaise Mariyo Yagi, elle l'a dressée droite comme une bougie à l'aide d'une barre d'aluminium.

Cette liberté à l'égard des matériaux et des techniques a donné l'éveil à la création d'objets tridimensionnels. Plusieurs artistes sont revenus aux méthodes de la vannerie, ainsi qu'à d'autres traditions de l'art populaire, jusqu'à l'emballotement des momies péruviennes à l'ère précolombienne. Des boîtes, des corbeilles en matériau souple ont vu le jour durant les années soixante-dix. Une fois de plus, Eva Hesse a fait œuvre de précurseur, avec des boîtes en petits tubes de caoutchouc, qu'elle réalisa à la fin des années soixante. Elles donnèrent un accent nouveau à la sculpture contemporaine. L'art textile se trouva enrichi par ces petits objets en forme de vases ou de récipients, qui pouvaient avoir parfois un volume impressionnant. La Canadienne Michelle Héon, les Américaines Lillian Elliott et Patricia Hickman témoignent dans la Collection de l'Association Pierre Pauli de cette branche nouvelle des travaux textiles. Elles utilisent un matériau qui n'a vraiment plus rien à voir avec le fil. Ainsi, Dominic de Mare réalise ces objets avec un papier qu'il a confectionné et peint lui-même. Le feutre, particulièrement malléable, se prête naturellement à ce genre d'objet. On trouve aussi de délicates constructions en bois qui soulignent le caractère du récipient ouvert ou de la boîte. Ces pièces, qui font penser à des objets usuels, ne sont évidemment pas conçues pour un usage quelconque. Ce sont des objets de décoration, faits pour être regardés. Dans ce domaine tridimensionnel, on a également eu recours à des techniques absolument classiques. Ainsi, le *Basket with Brown Lines* de 1977 du Japonais Kay Sekimachi représente une sorte de panier, dont chaque partie est tissée sur un métier conventionnel. Mais quel résultat stupéfiant! Dès les années soixante-dix, les idées les plus remarquables émanent incontestablement des Japonais. Grâce à eux, l'art textile

connaît encore une fois un essor extraordinaire, un renouvellement inattendu. Parmi les réalisations les plus marquantes, citons entre autres les sculptures surdimensionnées. Ainsi, Yôichi Onagui présente *The Nude Bride* de 1972. C'est une sculpture suspendue, haute de 2,75 m, en tissage tubulaire, dont tous les éléments sont rattachés à une structure médiane également tissée, le tout d'un rouge éclatant. Encore plus impressionnant, son *Red Glove*, de 1976, est tissé en coton sur un métier de haute lisse. C'est en fait la sculpture créée d'une main monumentale. Elle produit un effet gigantesque par ses dimensions et, de nouveau, par ce rouge flamboyant, que seul l'incarnat des ongles vient interrompre. La pièce est suspendue, de sorte que le public peut passer dessous. En matière de technique du tissage, elle représente une performance extraordinaire et une nouveauté révolutionnaire. A l'époque, une quantité d'artistes japonais font sensation à Lausanne, notamment Masakazu Kobayashi, Naomi Kobayashi, Akiko Sato, pour n'en nommer que quelques-uns. Plusieurs d'entre eux sont représentés dans la Collection. Citons l'une des contributions les plus remarquables, celle de Naomi Kobayashi, intitulée *Dark of the Valley*, qui fut l'attraction de la Biennale de 1979. Il s'agit d'une pièce au sol, composée de quatre parties façonnées avec des fils de coton noir, un objet situé entre l'architecture et la sculpture, entre le Soft Art et la construction. Les travaux de Masakazu Kobayashi nous permettent d'apprécier la prédominance japonaise lorsqu'il s'agit de donner forme au fil. Son œuvre, intitulée *Waves*, tissée en fils colorés est un exemple de perfection esthétique parmi les plus réussis de la tapisserie contemporaine. Elle représente en quelque sorte l'antithèse des *Clouds* de Lenore Tawney. Les Japonais sont insurpassables dans l'art d'utiliser le fil pour piéger la transparence, d'en comprendre la forme intrinsèque et de savoir la façonner. Ils célèbrent un sens de l'esthétique auquel personne ne saurait être indifférent.

La plupart des Japonais travaillent à de grands tissages qui envahissent l'espace. Leur démarche est à rapprocher de la notion d'«environnement» en vigueur depuis longtemps dans l'histoire de l'art contemporain et qui fascina à leur tour les artistes du textile dans les années soixante-dix. La Collection, pour des raisons évidentes, n'en possède que peu d'exemples, citons notamment celui de Machiko Agano. Dans la mesure où les Biennales de Lausanne se prêtaient idéalement aux pièces de grandes dimensions, elles devinrent le lieu où s'exposa l'avant-garde la plus turbulente. Deux noms s'illustrent tout particulièrement dans ce contexte : Gerhardt Knodel, originaire des Etats-Unis et le Français Daniel Graffin. Tous deux explorent de préférence l'expressivité du fil. Il convient particulièrement à leurs constructions fragiles. Ils en tirent parfois de véritables architectures. Qui ne se souvient de l'installation intitulée *Entracte*, que Gerhardt Knodel exposa en 1983, avec ses effets de lumière dramatiques. Le public se promenait entre les rangées de fils. S'agissait-il de fils dans l'espace – ou d'un espace déterminé par des fils ? Ces installations sonnèrent à la fois l'apogée et le glas d'une évolution, qui ne pouvait pas aller plus loin. Elles brillèrent comme le bouquet final d'une métamorphose dynamique qui avait duré un quart de siècle.

Quant à la tapisserie murale, qu'est-elle devenue durant toutes ces années ? A-t-elle encore une existence ? De nombreux artistes ont suivi cette voie. Je me bornerai à rappeler ici l'œuvre admirable d'Olga de Amaral, qui a poursuivi son travail quasi «classique» pendant que l'on se déchaînait autour d'elle en expériences diverses pour trouver un art textile adapté à son temps. L'élaboration d'une

«structure tissée», telle qu'on l'enseignait au Bauhaus, n'a jamais disparu. Ainsi, le Hollandais Hermann Scholten a toujours été fidèle à cette voie. Ici encore, les Japonais ont créé la surprise: avec la transparence des tissages parallèles au mur de Shigeo Kubota et de Masao Yoshimura, ils sont parvenus à faire l'unité entre la paroi et le textile. Ainsi, le mur devient le tissage et réciproquement. Toutefois, le «tableau en tapisserie» a tendance à disparaître et les tentatives de la maintenir en vie ont généralement échoué. La Collection possède un exemple convaincant de transposition adéquate avec la tenture de Mariette Rousseau-Vermette intitulée *Cet arbre vivra-t-il ?*, de 1975, tapis de laine tissé selon l'ancienne technique des Scandinaves, de couleur claire et nuancée avec un motif abstrait évoquant l'arbre. L'image y est réduite au minimum, même si elle confère un accent pictural à l'ensemble. Dans ce contexte, il est peut-être encore intéressant de s'interroger sur ce qui peut subsister des anciennes techniques artisanales à une époque de mutations générales. Au début de cette étude, nous avons déjà constaté que les artistes ont fréquemment passé par les techniques ancestrales, notamment celles des Indiens du Pérou, dans leur tentative de redéfinir un artisanat du passé. Ainsi, la Collection possède deux pièces que l'on peut qualifier de «broderies». En fait, quelques anciennes formes de travaux manuels se retrouvent dans l'art textile contemporain. Le crochet et le tricot continuent à faire surface. Utilisés essentiellement pour des miniatures, ils sont là pour affirmer que des travaux généralement décriés peuvent donner lieu à un renouvellement formel. Il en va de même pour la «broderie». Ce n'est certes pas un hasard si celle-ci est représentée dans la collection par deux Suisses, Lissy Funk et Liselotte Siegfried. En effet, la Suisse n'est-elle pas célèbre dans le monde de la haute couture pour ses broderies de Saint-Gall? Quant à la dentelle, elle a été redécouverte par une artiste de notoriété internationale, Luba Krejci, originaire de Prague. Elle a réalisé en dentelle au fuseau de petits tableaux figuratifs, qui semblent surgir d'un cocon de fils impalpables comme un souffle. Comme tous les artistes, qu'ils se spécialisent dans les formats monumentaux ou dans les miniatures, elle adopte ce précepte éternel : le respect du fil considéré comme un matériau d'art. Durant cette période de créativité foisonnante, on peut affirmer qu'aucun matériau, aucune technique ne fut jugée indigne de servir une démarche personnelle.

Lorsqu'on jette aujourd'hui un regard rétrospectif sur les artistes et les travaux qui ont illustré le renouveau de l'art textile, on est encore sidéré devant l'incroyable variété qui les caractérise entre les Etats-Unis, l'Europe et le Japon. On n'avait jamais vu auparavant tant d'artistes s'intéresser individuellement aux arts appliqués. Le statut d'«artiste du textile» est réellement né avec ce mouvement. Il implique un nouvel engagement professionnel avec des ambitions artistiques, dont les créations appartiennent au cercle magique que nous avons l'habitude de désigner par le terme d'«art plastique». L'art textile est l'un des aspects les plus récents de cette forme d'expression caractérisée par une expansion et une métamorphose perpétuelles. Il s'y est ancré avec un dynamisme tel qu'il s'est immédiatement trouvé un forum : les Biennales de Lausanne.

Erika Billeter