

Rémy Prin

le Textile
et l'Image



Cet extrait du livre “Le Textile et l’Image” vise à donner une première approche de l’écriture et des visuels. Les pages proposées le sont sans continuité, mais en gardant autant que faire se peut des “blocs de sens”. Elles ne peuvent donc refléter réellement le contenu de l’ouvrage. Cet extrait comprend :

- la 1ère page de couverture
- la présente page
- la table des matières
- les pages 25, 28, 29, 32, 34 du chapitre **3 Les gestes, à l’orée...**
- les pages 113 à 116, instantanés avant le chapitre **7 Idole, icône, deux modèles pour l’image**
- les pages 168 à 171 du chapitre **8 Motifs, image, textile**
- les pages 230, 231 et 234 à 236 du chapitre **9 Art, textile**
- la 4ème page de couverture.

ISBN : 978-2-9529905-5-4

© Parole & Patrimoine et Rémy Prin

www.parole-et-patrimoine.org

editions@parole-et-patrimoine.org

Sauf mention contraire, les photographies sont de l’auteur.

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle par quelque procédé que ce soit, sans le consentement des auteurs ou de leurs ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Table des matières

1 Prologue	9	Les anciens Grecs	119
2 Lueurs de l'ancienne mémoire	13	Théorie, le théâtre du monde	121
Prouesses des sciences, parcimonie des signes	13	L'icône et alentours	124
Le temps long des premières images	14	Voir de l'intérieur	124
Les traces incertaines de ce qui s'assemble	17	Ruptures chrétiennes	124
Le geste avec soi	21	Une émergence difficile	127
3 Les gestes, à l'orée	23	Ambiguïtés / Oppositions	128
Mutation	23	Images en crise	131
Tisser	25	L'icône, une image un peu textile	133
Un mode opératoire numérique	25	L'Occident, moteur des images	138
Colorer, réserver	28	L'émergence, des Carolingiens aux fresques romanes	140
Des échanges avec le monde	30	Du bestiaire à la statuaire	143
Rythme et flux, dans le temps long	30	La naissance de l'artiste	147
Peindre	32	L'image et l'économie triomphante	158
Couvrir, limiter	32	La parole et l'image	158
La continuité des mélanges	32	Les deux versants du monde	163
Quoi peindre ?	32	[Les images du Tchehel-Sotoun]	163
En moins de rien	34	[La mosquée du Cheikh Lotfallah]	165
Graver, sculpter.....	34	8 Motif, image, textile	167
Ce qui réchauffe encore, sous la cendre	38	Autour de l'Islam	168
4 Anciens récits, anciens rituels	39	Les voyages des motifs	168
Au sein des récits fondateurs	42	L'Islam et l'image	170
Le textile et la création du monde	42	Le textile comme modèle	176
Les rapports du textile et de l'image	46	Motifs et textiles	179
Le textile, la charpente et l'architecte	50	Image et motif en dialogues	193
Le textile et la violence	51	Dans l'art roman	193
Opposition et conjonction	51	Dans l'art arménien	194
Ce qui cache et ce qui contient	56	Au sein des tissus	196
Ce qui domine	58	Le textile dans la pierre	201
Le tissage, la terre et la parole	58	Tentatives et choc des mondes	201
Avec la terre	59	Ce qui germe, qu'on ne sait pas encore	205
Avec la parole	59	9 Art, textile	207
Le textile et le temps	60	Le textile dans la peinture	208
Tissu sans fin	60	L'attention aux motifs	208
Le rythme infini du monde	62	Un effacement rapide	209
L'image qui polarise	63	Le textile envahi par l'image	212
L'objet du désir, ce qui le remplace	63	La Tapisserie	212
Support et transfert de la puissance	64	Les Indiennes, ou Toiles Peintes	214
Fascinations	67	Le Chiné à la branche	215
L'image et l'enfermement	69	Qu'y a-t-il au bout de l'image ?	222
Les tissus et l'âme	71	Du miroir à la brisure	222
Tissu porteur d'âme	71	Le textile, sans le dire	224
Pouvoirs du don, pour maintenant, pour l'autre monde	73	De la Tapisserie au Fiber Art	229
Ce qui nous nimbe	77	Le renouveau	229
5 Les accents du genre	79	Biennales à Lausanne	230
La femme et le textile, quelle origine ?	80	D'une impulsion à une impasse ?	236
L'homme, pouvoir et culture	82	Global, contemporain ?	237
Contrôler le textile	86	Des systèmes de signes qui font culture ?	237
La mort, l'image, le pouvoir : parcours d'une légende	91	L'artiste, l'idole	239
6 Image, textile, pouvoir, violence	95	Diversité, dominance, textile	241
L'image qui nous colle ensemble	95	Forces motrices	243
L'origine et le sacrifice	96	10 Réseaux	247
L'image, substitut du dieu sacrifié	97	Binaire et motifs, informatique	248
La communion fallacieuse	99	L'essor de la complexité	249
Le pouvoir et l'image, repères	99	Sous la toile, ou sur elle	256
Légitimer	99	Les réseaux invisibles	257
Exemples	100	La face du bouc	260
Le pouvoir et le textile	104	Ensemble, peindre et tisser	263
Un modèle de gouvernance	108	11 La textilité du monde	267
Les hommes et le textile	109	La dominance	267
[Idole] Voir, fascinés	113	La textilité	269
[Icône] En soi, les voiles qu'on enlève	114	Bibliographie	272
7 Idole, icône, deux modèles pour l'image	117	Index	279
Les anciens Juifs	118		
L'idole et alentours	119		

Tisser

Un mode opératoire numérique

Avant même le tissage, naît un premier assemblage, de la fibre au fil. La fibre, végétale ou animale, est courte le plus souvent, ou reste fragile si elle est longue comme la soie. Le premier geste agrège donc les fibres, les amalgame, sans doute par torsion manuelle. De la fibre vers le fil, on invente sans doute la cordelette grossière, et celle-ci est déjà un élément autre, de propriétés différentes de la fibre elle-même. Ce premier assemblage produit une réalité augmentée : la cordelette peut lier, attacher. Peut-on songer au premier geste de nouage², à ce qu'il ouvre comme possibilités, mais aussi comme gestion mentale ? La cordelette peut aussi s'assembler à elle-même, et sans doute tisser commence par le tressage – des fils grossiers qu'on fait tenir ensemble précairement d'abord, puis par des enlacements réguliers. Faut-il imaginer que du tressage élémentaire, on soit passé à la vannerie avant de tisser à proprement parler ? Nous n'en sommes pas certains³.

1 ANTONELLO 2015:51. L'occupation humaine à Çatalhöyük est datée à partir de -7 500. HODDER 2019 détaille, à partir des sites de Göbekli Tepe et de Çatalhöyük les échanges entre archéologues et penseurs dans la mouvance de René Girard. Voir aussi 6 *Image, textile, pouvoir, violence*.

2 KVAVADZE 2009:1359. Certaines cordes en lin sauvage de la grotte de Dzudzuana – datées de 30 000 ans – comportent de nombreux nœuds.

3 LEROI-GOURHAN 1971b:268-273, cité par BRENIQUET 2008:30.

En tout cas, l'étape qui suit, c'est le geste binaire initial, celui qui entrelace les fils, c'est-à-dire qui les organise en deux sous-ensembles, ceux qu'avec nos mots d'aujourd'hui, nous appelons fils de chaîne, et ceux qui feront la trame. Et au-delà de cette séparation, tisser c'est, une fois les fils de chaîne correctement disposés côte à côte, imaginer qu'on en lève un sur deux – le binaire encore – et qu'entre ces deux sous-ensembles nouveaux, on insère le fil de trame. Puis qu'on répète l'opération, en alternant les fils levés et baissés de la chaîne. Le geste du tissage est inséparable du dénombrement, du groupement et de l'interaction entre les groupes identifiés, en une suite d'opérations distinctes. Rien d'immédiat donc, mais la nécessité de projeter en soi un résultat différé, dont la teneur dépend des modes d'assemblage qu'on va mettre successivement en œuvre. Tisser est donc d'abord la conscience du temps, fragmenté en étapes successives et ordonnées, tout autant que de mises en rapport, de jeux d'échanges variés entre les fils. Cela réfère au discontinu, à des items séparés que le processus du tissage unit, selon des modalités qui peuvent être très sophistiquées. Tisser naît dans la complexité⁴, cette notion qui est mise en valeur par des penseurs contemporains⁵ comme modèle d'appréhension des systèmes d'aujourd'hui.

Penser chaîne et trame ne suffit pas pour tisser. Il faut pour chaque ensemble des outils, et d'abord pour la chaîne la capacité de séparer ses fils en deux nappes, après les avoir tendus uniformément côte à côte, sur une longueur suffisante. Décrire les différents types de métiers à tisser n'entre pas dans le cadre de ce livre⁶, mais l'invention des outils du tissage est une étape cruciale de la concrétisation de la complexité, une sorte d'incarnation, qui arrime en quelque sorte le tissage à une réalité dense, peuplée de gestes répétés et de savoir-faire.

4 L'étymologie du mot *complexe* renvoie d'ailleurs au tissage : *com* → latin *cum*, avec, et *plexe* → *plecto*, entrelacer, tisser ensemble. Voir *L'essor de la complexité*, page 249.

5 notamment Edgar Morin et Jean-Louis Le Moigne.

6 Catherine Breniquet, dans son livre sur le tissage en Mésopotamie, situe en détail ces outils et leur émergence au Proche-Orient. BRENIQUET 2008:133 sq.

Pour en prendre conscience, évoquons simplement ce qu'on nomme l'ourdissage de la chaîne, c'est-à-dire la préparation des fils et leur installation sur le métier à tisser. Comment les grouper de façon à ce qu'ils ne s'emmêlent pas, comment les tendre uniformément, comment mettre de l'ordre dans ces fils sur toute la largeur du métier...? L'humanité a dû répondre, à tâtons certainement, à ce genre de questions : 4 000 ans avant notre ère, elle dispose de métiers à ourdir sommaires, mais efficaces, étonnants d'ingéniosité¹.

Le mode opératoire du tissage émerge du binaire, il s'appuie sur la gestion numérique des fils, il s'invente des dispositifs de gestion des grands nombres. Tout en gardant, si l'on peut dire, les pieds sur terre, car on tisse toujours quelque chose. D'abord, ce fut le lin, la première plante à fibre cultivée, en même temps que les premières céréales (vers -8 000 en Mésopotamie), puis la laine (à partir sans doute de -7 500)². Au Néolithique se déploie l'agilité textile des humains : à la suite du tissage initial qui ouvre la porte à tous les motifs nés des modes d'entrelacement des fils, d'autres gestes suivent.

Colorer, réserver

La pratique textile du numérique se prolonge très tôt au-delà du tissage même. Ainsi, « à Harappa, les premiers tisserands peuvent avoir utilisé des fils teints en bleu à l'indigo en alternance avec du coton brun naturel ou du coton blanchi.³ » Harappa est une des cités de l'ancienne civilisation de l'Indus⁴, civilisation qui s'est étendue du Nord-Ouest de l'Inde à une bonne part du Pakistan et fut active d'environ 2 600 à 1 900 avant notre ère. Dès cette période, on sait donc teindre à l'indigo et à l'aide d'autres colorants : « Les plus anciennes traces archéologiques de l'extraction de ce colorant [la pourpre] datent de l'époque minoenne, au milieu du II^e millénaire, et sont localisées en Crète et autour de la mer Égée.⁵ »

Teindre les fils ouvre à un univers visuel nouveau : les couleurs se combinent avec d'autres entrelacements, comme le sergé qui apparaît peut-être au IV^e

millénaire⁶. Et l'on transpose bientôt le système binaire du tissage dans l'approche de la couleur, par l'apparition des réserves. Au lieu d'immerger le tissu simplement dans un bain de teinture, on le noue fortement en certains endroits ou on le resserre par coutures. Et le colorant ne pénètre pas aux endroits comprimés. C'est un nouveau langage visuel qui naît, du binaire encore : de la simple réserve de couleur, on construit des motifs élaborés [**► 4 Le prêtre-roi à Mohenjo-Daro**]. À Mohenjo-Daro, une autre cité de l'aire de l'Indus, les archéologues ont su tirer de leurs découvertes des interprétations saisissantes. « Un des plus célèbres exemples d'un textile du site de Mohenjo-Daro est vu sur une petite sculpture en pierre avec une cape jetée sur l'épaule gauche. Souvent dénommée le « prêtre-roi », cette sculpture montre des motifs circulaires comprenant des cercles, des doubles cercles et des trèfles. Quand la sculpture fut découverte, les trèfles et les cercles étaient remplis de pigment rouge et le fond de pigment sombre qui peut avoir été initialement vert ou bleu. La couleur blanche de la pierre originale aurait été visible dans la forme du cercle, offrant comme résultat un motif frappant en vert ou bleu avec des signes rouges et blancs. Ce type de motif, utilisant l'indigo, la garance et le coton blanchi, est encore couramment utilisé dans l'impression au bloc d'un tissu nommé *ajrak* dans le Sindh, le Gujarat et le Rajasthan actuels. En raison du manque de répétition dans le décor, la cape portée par le « prêtre-roi » n'est probablement pas un textile imprimé au bloc, mais peut avoir été réalisé à l'aide de grandes broderies ou par teinture à réserves.⁷ » Ces alternances de couleur et de non couleur se sont différenciées en techniques de décors parfois sophistiqués dans bien des régions du monde⁸.

Toujours en prolongement de la séparation initiale en sous-ensembles, un pas de plus est franchi avec l'opération de réserver la couleur sur des fils avant tissage, puis d'utiliser ceux-ci pour tisser et créer ainsi des décors où la complexité visuelle atteint des niveaux qui dépassent parfois l'entendement [**► 5 Détail d'un sampot, ikat trame**].

1 Catherine Breniquet situe en détail dans son livre ces outils et leur émergence au Proche-Orient. BRENIQUET 2008 : 133 sq.

2 BRENIQUET 2008 : 160.

3 KENOYER 2004 : 3

4 *Les cités oubliées de l'Indus* : 1988.

5 QUILLIEN 2015 : 106.

6 BRENIQUET 2008 : 156.

7 KENOYER 2004 : 5.

8 Parmi les appellations de ces tissus à réserves : *plangi*, *shibori*, *tritik*. Voir LARSEN 1976 pour un panorama.

► 4 Le prêtre-roi à Mohenjo-Daro

Karachi Museum, Pakistan

© Robert Harding,
Alamy Stock Photo



Mohenjo-Daro, “une des plus grandes métropoles de l’Antiquité¹” se trouve au Pakistan et appartenait à l’ancienne civilisation de l’Indus. Datée du III^e millénaire av. J.C., elle aurait été peuplée d’environ 40 000 habitants.

Cette statuette en stéatite blanche (hauteur 17,5 cm) a été découverte en 1927. Le vêtement du personnage couvre son épaule gauche, mais passe sous le bras droit. Le motif en trèfle, qu’on retrouve sur d’autres statuette et d’autres sites de culture mésopotamienne de même période, pourrait avoir

une valeur symbolique propre, d’où le nom attribué au personnage.

On a retrouvé sur le site des perles en cornaline aux motifs blanc obtenus par réserves, grâce à une solution alcaline. Ces motifs sont visuellement proches de ceux du Prêtre-Roi, d’où l’hypothèse qu’on ait utilisé pour son vêtement un procédé de teinture à réserves.

¹ *Les cités oubliées de l’Indus*: 1988.

On perçoit déjà à quel point le mode opératoire du tissage diffère de la concrétisation d'une idée en matière, qui sera le moteur de l'image. Cette différence fait le parcours de ce livre. Quand je tisse, je relie, je fais avec, j'assemble... Je suis en quelque sorte en dialogue, moi parmi d'autres éléments du réel, au cœur d'un système de relations. Dès lors, proprement, l'acte de tisser fait matrice, en écho au vivant lui-même. "On a fréquemment observé que les tissus antiques étaient utilisés entiers, drapés, et non taillés. En revanche, bien peu d'observateurs ont pointé qu'il ne s'agissait pas d'un comportement lié à une quelconque indigence technique, mais bien à une volonté culturelle, ne pas porter atteinte au tissu pensé comme un "être vivant."¹ Ce n'est pas le même type de substitution que l'image va induire.

Peindre

Couvrir, limiter

Si je veux peindre, j'ai besoin d'un support, surface ou peut-être objet. Je peins sur, je recouvre donc, tout ou partie, ce sur quoi je peins. C'est l'évidence première du geste. Même si c'est l'empreinte de ma main que je laisse sur la paroi, j'ai couvert celle-ci de colorant, et la roche autour d'elle. Peindre, c'est ajouter de la matière à ce que j'ai choisi comme territoire de la peinture. C'est donc cacher une réalité que je vois, que je peux toucher – surface de pierre ou bien plus tard toile tendue. La couleur que j'appose çà et là remplace la première réalité visible dans l'empan de l'œil. Ce qui est dessus occulte ce qui est dessous. Mais tout un chacun qui regarde ma peinture sait dans l'instant même de son regard que ce dessous existe. Bien sûr, je peux dialoguer avec ce territoire initial du réel qui est le champ de ma peinture, j'en tiens compte : le relief de la paroi, çà et là, je le laisse tel que, il va faire partie de mon sujet, encolure gonflée d'un cheval, fissure qui fait limite au poitrail de l'animal que je peins. Car peindre est un verbe transitif.

Et ce sujet que j'ai choisi, j'en trace par ma peinture les contours. Ce sont les traits des couleurs que

j'ajoute sur le support qui le séparent de lui, qui le font exister. Peindre, c'est mettre au monde, tracer la limite entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre deux réalités – le sujet de ma peinture et le reste du monde. Le geste est donc une focalisation, une attention intense à cela que je peins, qui n'était pas et qui émerge.

La continuité des mélanges

La couleur que j'étale ne couvre pas toujours le support, elle peut être plus ou moins opaque, parfois presque transparente. Et les couleurs dont je dispose, poudres brutes ou bientôt diluées, je les mêle, créant dans une infinité continue des nuances qui dépassent parfois ce qu'on sait voir dans les paysages du monde, qui mènent les regards émerveillés vers l'ailleurs. Et ces matières picturales dont je couvre le support, je peux les recouvrir d'elles-mêmes ou d'autres couleurs, les reprenant, les densifiant, les fusionnant en partie. Il reste à la surface la mémoire des couches, mais cela ne forme plus qu'un aspect du visible, subtilement venu au jour dans la continuité des couleurs et de mes gestes, et dont je décide d'arrêter à un moment les variations de sa genèse. Peindre, c'est grandement être libre, de choisir, d'arrêter, de reprendre. Liberté grande, mais relative à ce que je fais naître devant moi, et dont l'existence progressive, les limites que je lui donne, me limite à mon tour dans le devenir de mon geste. Dès lors, "à l'instar de l'amour [...], la peinture est la perception de l'infini dans la finitude d'un corps..."²

Quoi peindre ?

On l'a dit, on ne peut peindre rien. Contrairement à l'acte de tisser, constitutif de lui-même dans les relations et les opérations qu'il instaure, celui de peindre est l'incarnation d'un désir, et donc le passage de l'infini à la finitude. D'où vient ce que je peins ? Du monde assurément, des animaux que je côtoie, des paysages que je traverse, des voyageurs et des marchands qui ont passé le désert... [► **6 Les ambassadeurs à Afrasiab**], du monde, oui, dans sa totalité qui m'est accessible. Mais aussi certainement de moi. Non seulement dans la forme – je choisis les

¹ BRENIQUET 2008 : 194.

² MÉCHOULAN 2000 : 24.

3 Les gestes, à l'orée...

couleurs, les tracés, les ombres... Non seulement dans le contenu – je choisis aussi les objets ou sujets de ma peinture. Mais surtout, au-delà de ces évidences, parce que ce geste m'exprime, ou exprime une part de ce que je recherche à travers lui. Au seuil de la Renaissance, Alberti, dans son traité sur la peinture affirme : "Mais il faut peindre, de préférence à ce qui frappe seulement les yeux, ce qui cause une impression à l'âme."¹ Peindre a donc à voir avec mon for intérieur, avec peut-être cette manière qui m'est propre de regarder, d'interpréter le monde. Ce que je cherche – que j'en sois conscient ou non – c'est à coucher dans le visible une part invisible, et indicible souvent, indiscernable peut-être de moi-même. On le voit, cette relation singulière entre soi et le monde que la peinture met au jour n'est pas affaire de processus ou d'opérateurs – même s'il y a bien entendu une technicité élaborée du geste, mais touche plutôt à des zones enfouies, incertaines. On peut de ce point de vue utilement comparer l'image peinte à l'image poétique : "J'appellerai image cette impression de réalité enfin pleinement incarnée qui nous vient, paradoxalement, de mots détournés de l'incarnation.[...] Images, l'éclat qui manque à la grisaille des jours, mais que permet le langage quand le recourbe sur soi, quand le pétrit comme un sein natal, la soif constante du rêve."² Le poète, par sa langue – mots et phrases – voudrait dévoiler cette "réalité enfin pleinement incarnée", c'est-à-dire dépasser le manque qui nous constitue et nous accable tous, ce que l'expérience poétique permet par instants. Ainsi, cette sensation de l'image accomplie, au bout de cette soif du rêve. La peinture ainsi perçue dépasse de loin cette simple découpe du réel que j'ai sous les yeux. C'est un autre monde, une émergence qui comme on dit représente, présente autrement un réel premier du monde. Dans cet autrement réside toute la charge de l'humanité, tout ce qui limite notre accès au réel et l'agrandit.

En moins de rien

Ce geste, on l'a compris, tient du temps court, la trace est immédiate de la couleur sur la toile. Peindre peut être long, mais ce qui naît – trait, dessin, couleur qu'on place ou superpose – tient de l'instant. Comme s'il y avait équivalence – qu'on sait bien pourtant fallacieuse – entre le foudroiement du

regard et l'immédiat de la peinture. Celle ou celui qui peint assiste directement à sa propre création, elle ou il voit ce qui résulte de son geste. Celle ou celui qui tisse se confronte à un visible différé, son regard reste longtemps aveugle.

Cet immédiat de la peinture ouvre à l'ivresse de l'infini : "[...] la terre, le ciel, les dieux, tout ce qui existe dans le ciel et tout ce qui existe sous la terre chez Hadès.[...] Ne vois-tu pas que toi-même tu pourrais créer tout cela d'une certaine façon ? [...] si tu veux prendre un miroir et le présenter de tous côtés ; en moins de rien [*takhu*, immédiatement] tu feras le soleil et les astres du ciel, en moins de rien, la terre, en moins de rien, toi-même."³ Ce que pointe le philosophe, c'est aussi l'ivresse du pouvoir. Celui de choisir, celui de refaire "la terre, en moins de rien" et soi-même. L'apparente facilité de l'instant de peindre induit la dominance. Une dominance non explicite, chargée de magie, faute de pouvoir dire vraiment, comme pour l'image poétique, la totalité de l'image peinte. Ainsi, Paul Klee, à propos du dessin : "Un certain feu jaillit, se transmet à la main, se décharge sur la feuille, s'y répand, en fusée sous forme d'étincelle et boucle le cercle en retournant à son lieu d'origine : l'œil et plus loin encore."⁴

1 ALBERTI 1869 : 157.

2 BONNEFOY 1999 : 26.

3 PLATON, *La République*, vers -380, trad. E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, [1982], cité dans MÉCHOULAN 2000 : 23

4 KLEE 1977 : 38.

Instantanés

[Idole] Voir, fascinés

Je rentre tôt du bureau ce jour-là. Milieu d'après-midi. Les routes de l'Aunis vers la Saintonge. Et la voix, dès que j'allume la radio, la voix du journaliste qui d'habitude rythme les heures des événements du monde d'une douceur un peu somnolente, un peu distante, la voix de ce jour-là qui se domine à peine, qui ne peut empêcher complètement ses fêlures.

Alors l'oreille se tend, alors le corps écoute. La voix parle des deux grandes tours à New-York, et des avions qu'on a jetés sur elles, et d'autres ailleurs. La voix parle de ce qui s'écroule, elle appelle d'autres voix partout sur la planète qui toutes comme elle vibrent en citant les morts qu'on ne sait compter encore, en cherchant le pourquoi de cette horreur. Les voix racontent, elles disent qu'elles ne comprennent pas, mais que, d'ores et déjà, c'est l'absolue tragédie. Les voix n'arrêtent pas, elles répètent, elles pétrissent l'émotion qui se répand. De ces paroles continuées, qui saturent ce trajet où d'ordinaire je respire les paysages, vient le premier imaginaire du monde qui vacille, croit-on, ce jour-là. Et que rien, disent les voix, jamais ne sera plus comme avant.

Viennent ensuite les images. Sur tous les écrans du monde, comme au cinéma des effets spéciaux, ces grands avions contre le verre et l'acier. Et les nuages, et la poussière, et les gens qui s'enfuient. Et l'effondrement de ces immenses tours, "l'orgueil de l'Amérique" dit celui qui parle derrière les images. Cela dure des heures, des jours même, les images tournent et reviennent, toujours les mêmes courtes séquences, de cela qui s'anéantit qu'on croyait solide, de ces innocents qui voyageaient qu'on a sacrifiés. Les images imprègnent tous les regards, elles enveloppent les corps d'où monte du fond des âges cette peur radicale de cela qui s'anéantit qu'on croyait solide, qui demain peut-être pourrait ne plus exister. Les images et ce qu'on nous en dit n'expliquent rien. Elles ne veulent pas. Elles captent les esprits, elles mettent les corps dans un état second, et tous regardent vers elles, fascinés, vers ce centre vide, insensé. Tous nous regardons, respiration coupée, sans mesure, pétrifiés par la mort ainsi mise en scène, hors des us et coutumes. Comme si l'irruption violente nous ramenait ensemble à la croyance primordiale, bien avant le langage et la raison, dans l'instantané de l'insondable. Nous n'avons plus besoin de dieux, de leurs statues. Ce sont les images elles-mêmes qui sont devenues maintenant nos idoles, elles nous prennent, nous nous penchons vers elles, l'œil hagard, prostrés, prosternés. Elles nous mettent en mouvement, foules comme jadis dans l'odeur de la mort.

Et la mort peut n'être qu'une image dans l'image. C'est presque deux décennies plus tard, au cœur de Paris cette fois. Un feu qui brûle une très vieille église. Et toutes les caméras du monde encore, et les milliers de téléphones qui captent les images, de ceux qui sont venus s'agglutiner là, pour voir en vrai, côte à côte, corps à corps. Les flammes sur la charpente, et bientôt la flèche élançée vers le ciel, dévorée, qui s'effondre. La voix derrière l'image dit le malheur et la fragilité du monde.

Les images occupent encore le temps, elles voudraient ne jamais s'arrêter, on voit la flèche qui tombe encore et encore. Ceux qui montrent les images savent bien l'émotion, le spectacle, ce qui nous colle ensemble en deçà de toute pensée. Ceux qui regardent doivent regarder encore. Comme s'il fallait nous dire que c'était irrémédiable, ces images qui nous enferment, qui nous épuisent de ce qu'on croit inépuisable en elles.

Pas de mort pourtant, ce soir-là. Mais le docte expert au micro l'affirme : "Ça m'a fait penser aux tours de New-York". Il suffit de croire à l'image, à son ampleur. Ce n'est que la flèche de pierre qui tombe et se disperse, mais c'est la mort quand même. L'idole est toujours un leurre mais tellement séduisant, qui met en branle les couches invouées de nous-mêmes. C'est la sidération, dit la voix derrière l'image. La sidération, ce que la langue explique comme l'anéantissement subit des forces vitales, sous l'effet de l'émotion.

[Icône] En soi, les voiles qu'on enlève

Nous sommes partis ce matin de la plaine de Colchide, avec très loin au Nord comme un message en pointillés sur la ligne du ciel, les montagnes du Caucase où nous allons. L'interminable vallée qu'on remonte, avant que les grands sommets enneigés coiffés des nuages, viennent sous le regard. Le paysage qui s'ouvre comme de ses mains on déplierait le monde. Et c'est une autre lumière, une terre admirable où sur les pentes les petites meules de foin marquent les champs. Nous sommes dans le pays des Svanes, qu'on dit si loin de tout qu'il est resté imprenable, enclos dans la mémoire ancienne, dans une sorte de permanence farouche.

Un panneau de vieux bois marqué *Svipi Pari*, une piste difficile, nous cherchons cette église, nous sommes venus ici pour ces images qui ont franchi les siècles, pour tenter de saisir s'il se peut leur cohérence, en quoi elles ont nourri les hommes, comment ils les regardent. Une passe étroite, une barrière en bois, des ornières profondes, une barrière encore. On s'arrête, désespérés, chauffeur perdu. Au loin sur la pente, un homme qui fauche à la main, qui nous fait un grand signe, d'avancer, de faire la grande courbe, il montre sa maison, là-bas, à flanc. Il nous y attend, avec sa femme, bienveillants tous deux. Maison grande, des outils dehors, des poules, des vaches dans un pré, une parcelle de maïs, des rangs de pommes de terre, du linge qui sèche. Et l'œil parmi les arbres et tout ce vert qui va jusqu'aux monts immenses. C'est plus haut l'église, il faut aller à pied, un bon quart d'heure de sentier raide. Il a la clé, il peut nous emmener. On l'attend, l'homme s'est lavé, habillé. On monte avec lui, le regard prend encore plus l'immensité du paysage. L'effort sur le sentier. On continue de se défaire de soi-même, en cheminant vers les images. En haut, l'église semble une maison, avec un auvent sur le côté. L'homme, qui a laissé son champ, qui nous a menés là, ouvre les gros cadenas. On n'entre pas. Pas encore. Lui fait une prière d'abord, il allume un cierge au-dehors. Puis entre, et se signe. Il sort avec d'autres cierges, chacun de nous en allume un à celui qu'il a laissé dehors. On entre enfin, l'un après l'autre, chacun portant son cierge devant la rangée des icônes, figures d'or ou d'argent. On scelle dans la pierre chaque cierge, avec la cire fondue. Dans l'ombre, des fresques couvrent les murs, partout, dont le regard s'imbibe lentement, au fur et à mesure qu'il apprivoise la faible lumière. Et lui qui fauchait tout à l'heure dans le rythme de son corps, parle maintenant, raconte d'une voix simple toutes les scènes, la dormition

de la Vierge [► **37 Dormition de la Mère de Dieu**] et son âme blanche accueillie, là-haut, dans le ciel. Il sort d'une armoire des icônes du XI^e siècle, il dit : "Voyez le travail sur le métal, c'est saint Georges". L'homme a les gestes modestes, lents, comme habités d'une si longue mémoire, d'une mélancolie qui doucement effleure. Je me dis soudain, dans cette profusion visuelle, qu'aucune image ne prévaut sur une autre et qu'en chacune même il y a tant et tant de personnages, et de formes et d'expressions qu'elle devient un chemin vers quoi l'on va, que le regard, c'est comme des transparences qu'on découvre l'une après l'autre. Sans trop savoir ce qu'on soulève à chaque fois, mais qui nous fait aller vers un ultime de l'image qu'on imagine atteindre et qui se dérobe. Comme s'il y avait dans le parcours de l'œil toujours une autre profondeur, et que l'image c'était du temps plus que de l'espace, que voir ne s'arrêtait pas. Qu'il fallait se défaire, oui, de soi-même, de son désir, de ses certitudes, pour apprendre l'image.

L'homme nous a laissés longtemps dans le dialogue des icônes et des fresques, il n'y avait plus que le silence, et les maigres chuchotements entre nous. Puis il a dit : "nous allons prendre un sentier plus raide pour descendre". En bas, les grandes tiges des lis, de chaque côté du seuil de la maison.



▲ 37 Dormition de la Mère de Dieu

Fresque du XIV^e siècle,
église St-Georges (X^e siècle),
Svipi Pari, Svanétie, Géorgie

en 2013

La Svanétie est une haute vallée que dominent les monts du Grand Caucase, au nord-ouest de la Géorgie. Les Svanes, qui la peuplent, sont présents ici depuis près de quatre millénaires. Ils ont leur propre langue, et leur christianisme est encore empreint d'anciennes croyances. Cette région, à l'abri des invasions, fut une terre d'asile des icônes et des reliques.

À la différence de l'Assomption catholique, qui célèbre la montée du corps de Marie vers le ciel, la Dormition orthodoxe met en scène, après sa mort naturelle,

l'accueil au ciel de l'âme de la Mère de Dieu. Sur l'image, son corps est allongé sur une couche. Elle est entourée de quelques apôtres, et c'est peut-être saint Pierre qui lui embrasse les pieds. Au-dessus, un regard attentif vers elle, le Christ, au sein d'une mandorle, tient contre lui l'âme de sa mère, figurée selon la tradition par un nouveau-né emmailloté de langes. La Dormition est un des thèmes fréquents de l'iconographie byzantine, notamment en Svanétie (églises de Laghami, Adishi, Khe).

Les motifs constituent des réseaux qui, du point de vue du regard, tendent à l'infini. "Le jeu linéaire de l'arabesque qui entraîne le regard dans sa dérive sans fin reflète-t-elle une attitude qui porte à ne voir dans les formes que la trace éphémère déposée un instant par la mouvance du monde, comme les restes d'un campement. L'homme est un nomade en ce monde.¹" Et sans doute les motifs – encore faut-il les prendre au sérieux dans l'expérience du regard tout autant que l'image – sont-ils d'abord un appel au voyage, c'est-à-dire à s'extraire d'un lieu seul, ou d'une puissance de fascination qui asservirait l'œil comme le fait l'idole. Cheminement donc, mais sans présence d'origine vers laquelle tendre, sans modèle ou prototype comme espérance. Rien que le chemin et soi-même, témoin ces vers de Ferdowsi² : "L'intellect est l'œil de l'âme quand tu regardes / Car sans yeux tu ne parcours pas le monde allègrement.³" L'univers du motif n'est pas que celui de l'Islam, on l'a dit. Et l'Occident même a su instaurer un dialogue, et parfois une confrontation, entre motif et image, tout comme l'image n'est pas absente de l'univers islamique, on va l'évoquer bientôt.

Autour de l'Islam

Les voyages des motifs

Mais commençons par l'Islam. En moins d'un siècle⁴, les Arabes conquièrent de vastes territoires, de l'Andalousie à la frontière chinoise. C'est donc peu dire que les tribus d'Arabie sont "nomades en ce monde". L'énergie islamique est consubstantielle à cet immense parcours, et en lien avec l'origine même de ces tribus et leur rapport au monde du désert et de la steppe. Ce qui est plus remarquable encore, c'est que d'autres peuples voyageurs, migrants, venus de l'Est lointain se sont fondus facilement dans le

1 CLÉVENOT 1994 : 162.

2 Ferdowsi est un poète persan du X^e siècle, célèbre pour son épopée *Le Livre des Rois* ou *Shâhnameh*, qui magnifie le passé de l'Iran avant l'arrivée de l'Islam.

3 Cité par MELIKIAN-CHRIVANI 2007 : 41.

4 L'expansion musulmane est arrêtée en Occident en 732 par Charles Martel près de Poitiers, elle cesse en Orient en 751 avec la bataille de Talas (au Kirghizistan actuel), gagnée par les Abbassides contre l'armée chinoise, mais ceux-ci s'arrêtent en Asie centrale.

cadre culturel de l'Islam, comme si celui-ci faisait berceau à l'immensité de leurs rêves.

Prenons, pour illustrer la prégnance du modèle visuel de l'Islam, mais aussi les degrés de liberté qu'il laisse à ses peuples, l'exemple des Seldjoukides, en empruntant au récit passionnant de Jacques Lacarrière⁵. Nous sommes au X^e siècle, dans cette "terre au-delà du fleuve⁶" comme l'ont nommée les Arabes. Oghuz Khan, chef de tribu, est le héros peut-être mythique de cette histoire. Il "vit entrer sous sa tente à la pointe du jour une forme lumineuse qui se matérialisa aussitôt en un grand loup à la crinière et au pelage bleutés, un grand loup qui lui dit : "Suis-moi, Oghuz, je vais marcher devant toi pour te mener à la conquête du monde."⁷ Et Oghuz lève son campement, emmène les siens, pousse jusqu'en Perse d'abord, conquiert les territoires, et son fils Seldjouk étend l'empire, s'empare d'Isfahan. Ses descendants, portés par l'impulsion légendaire du loup bleu, occuperont l'Anatolie. Comme d'autres tribus turcophones, les Seldjoukides adoptent l'Islam à la fin du X^e siècle, tout en restant indépendants des califes de Bagdad. Et bien entendu ils érigent des édifices, les couvrent de motifs, "art toujours sans visage, sans figure ni référence à l'homme ni à l'humain mais qui inventorie, imagine, étale, impose en une luxuriance inégalée tout un floraison céleste où les mots du Coran deviennent rameaux et branches, dentelles de devises, broderies de prières."⁸ Art pleinement islamique, qui emprunte parfois aux voisins arméniens [► 71 et 72 Motifs seldjoukides, Ulu Kümbet], mais avec comme une empreinte originelle seldjoukide : de Boukhara en Asie centrale à Divrigi en Anatolie, les "chaînes seldjoukides" qui bordent les panneaux en s'entrelaçant, tout comme la finesse particulière de leurs motifs géométriques, se reconnaissent d'emblée. Comme leurs peuples, les motifs voyagent, ils s'agrègent à d'autres sources, telles ces chaînes qu'on retrouve sur certaines églises arméniennes. Le motif, on y reviendra, déborde donc même du religieux. Au cœur de la mobilité, il fait circulation entre les voisinages culturels. L'Asie centrale, foyer d'origine des Seldjoukides, subit ainsi des influences chinoises, qu'on retrouvera

5 LACARRIÈRE 1997.

6 Au-delà de l'Amou-Darya d'aujourd'hui, l'ancien Oxus, territoire aussi appelé Transoxiane.

7 LACARRIÈRE 1997 : 56.

8 *Ibid.* : 58.



▲ 71 Motifs seldjoukides, Ulu Kümbet

“ Les Seldjoukides ont construit nombre de ces tombeaux à deux niveaux : en bas, en grande partie enfouie dans la terre, la salle mortuaire, où l’on pouvait rassembler plusieurs dépouilles momifiées de la famille, et au-dessus, une salle de prière où le seul sarcophage présent est vide, symbolique. [...]”

Quand on construit ce mausolée à la fin du XIII^e siècle, que reste-t-il de nomade dans l’âme des Seldjouks, de ce souffle puissant qui les a fait quitter cette Asie des steppes plus de deux siècles auparavant? Y a-t-il, dans le toit conique sous nos yeux, un signe de la tente pointue sous laquelle ils plaçaient leurs morts, dans les lointains déserts du Turkestan? Ou bien plutôt est-ce le simple désir, la vue de ces églises d’Arménie qui les a subjugués, au point que les dignitaires ont voulu pour leurs tombes l’emblème de ceux qu’ils avaient conquis?...¹”

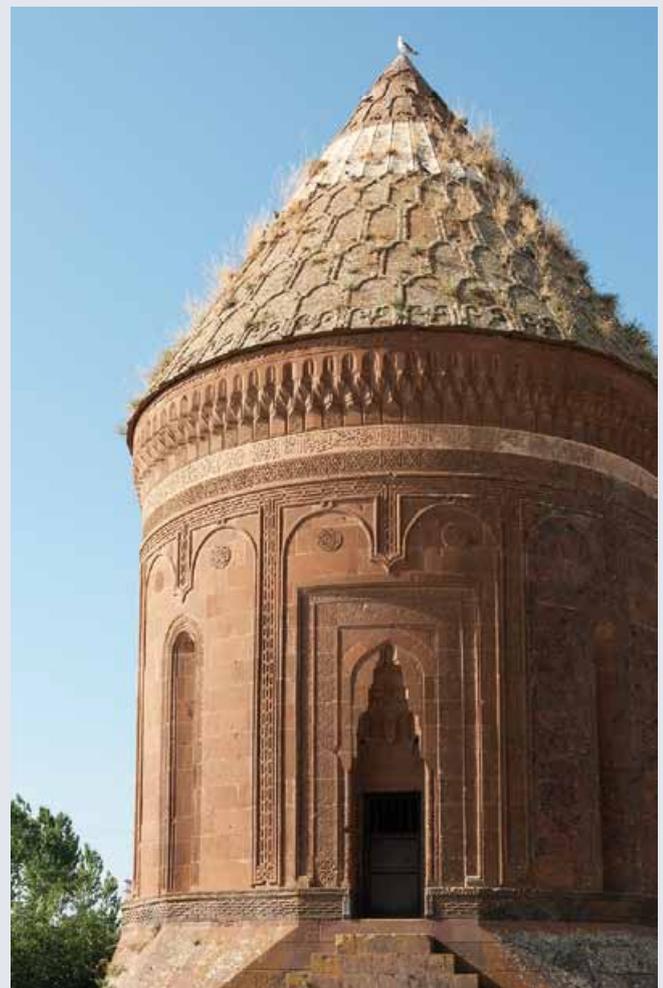
Les motifs, eux, sont proprement seldjoukides: en bas de l’image ci-dessus, des fragments de *chaînes*, et, dans la couronne plus haut, un mode d’intrication particulier, que l’on retrouve en Anatolie, mais aussi à la mosquée Magok-i-Attari, à Boukhara, en Ouzbékistan.

¹ PRIN 2011 : 259-260.

▼ 72 Le mausolée de Sheikh Egirt

Ulu Kümbet, XIII^e siècle, Ahlat, province de Van, Turquie

en 2010



dans la peinture de l'Iran safavide : témoin cette magnifique broderie d'animaux, d'oiseaux et de fleurs [► 73 Tissu avec animaux, oiseaux, fleurs], conservée au Metropolitan Museum de New-York, et dont les spécialistes arrivent à discerner les aires et les périodes d'origine.

Notre propos n'est pas ici d'inventorier les parcours ni de recenser les influences croisées, dans cette incessante "mouvance du monde", mais d'en prendre conscience comme un fait essentiel : le moteur de l'art islamique tient sans doute bien plus de l'espace et des peuples en mouvement, que du temps seul de l'Histoire auquel nous sommes habitués avec l'art d'Occident. Et ceci ne vaut pas que pour le motif : pour expliquer les parentés de forme entre la *madrasa*⁹ et le caravansérail, Giovanni Curatola écrit "qu'au fond la madrasa pourrait être le caravansérail de l'esprit et de l'âme."¹⁰ Le voyage est fondateur, tribus qui nomadisent, hordes qui conquièrent, caravanes qui commercent.

L'Islam et l'image

Dans le Coran, il n'y a pas d'interdiction stricte des images, seulement quelques mentions, comme ce verset de la sourate 5, "Ô croyants, le vin les idoles (*al-ansab*¹¹) et les flèches divinatoires sont une abomination, œuvres de Satan ; évitez-les et vous prospérerez heureux."¹² Le texte fondateur est donc bien moins radical que la Bible¹³. Tentons de comprendre comment l'Islam a largement ignoré l'image. Le premier indice nous est fourni par Jacqueline Chabbi : l'imaginaire coranique renvoie pour elle à une société d'audition, le Coran passe son temps en écoute, faisant écho en cela aux conduites des hommes du désert, où l'univers visuel est uniforme. Le contraste est frappant, insiste-t-elle, avec la Bible qui regorge de visions et d'images. Dans la société coranique, représenter ce n'est pas faire des images, mais c'est dire, pour fabriquer des images mentales¹⁴. Image mentale, donc hors du monde, en soi, une sorte de virtualité enclose que l'imagination peut développer. "Avec l'image

mentale, la culture arabe se déprend de l'attrait optique du monde extérieur pour tenir la force de l'imagination à l'abri des sens. Pure et simple tromperie, un double de l'image intérieure fabriqué par la main de l'homme ne peut être qu'une idole. L'œil ne saurait saisir des images complètes."¹⁵ Ce que l'on voit ne doit pas gêner l'invisible, celui-ci ne devient accessible que par un dépouillement du regard, une sorte d'ascèse qui épure. "Ce que condamne l'Islam n'est pas l'idole en tant que figure mais l'idole en tant qu'objet qui, érigé devant le sujet en adoration, prétend rendre présent le divin. Faire d'un objet le siège du divin est une atteinte à la transcendance et à l'unicité de Dieu, le divin ne pouvant se limiter ni se fragmenter dans l'objet."¹⁶ On voit les implications de ce divin radicalement autre, radicalement absent aussi et qui ne reste, en ce monde, qu'une promesse. L'être humain ne peut pas même concevoir Allah, et il serait donc "sacrilège et absurde de lui prêter une forme que l'on puiserait totalement dans la nature créée, par exemple la forme d'un homme barbu comme faisaient les chrétiens."¹⁷ C'est de ce fondement théologique, en écho avec le contexte sociétal de l'émergence de l'Islam, que découle l'absence d'image, car "reproduire l'image d'un être doté du souffle de vie revient à contrefaire l'œuvre de création de Dieu. C'est pourquoi, comme le dit un *hadith*¹⁸ : "Les anges n'entreront pas dans une maison où il y a un chien ni dans celle où il y a une image."¹⁹

Mais pourquoi les motifs et le décor ? C'est qu'ils mettent à distance du réel. "Image et décor sont deux choses bien distinctes : le décor est conservé parce qu'il purifie les sens et guide la pensée vers Celui que l'on ne peut pas voir."²⁰ Dieu seul est créateur du vivant, l'homme ne peut s'arroger ce droit, et si le peintre veut faire des images, il doit se contenter d'objets sans vie. Ces images sont tolérées, elles "semblent inoffensives, parce qu'elles sont "comparables aux ornements (*nuqûsch*) et aux motifs (*'alam*) d'une étoffe."²¹ C'est en fait le regard fasciné,

9 *Madrasa* ou *medersa* : école coranique.

10 CURATOLA 2010 : 34.

11 Le terme *al-ansab* fait référence à des pierres dressées.

12 Cité par PAPADOPOULOU 1976 : 48.

13 Voir *7 Idole, icône, deux modèles pour l'image*, page 118.

14 CHABBI 2015.

15 BELTING 2012 : 48.

16 CLÉVENOT 1994 : 80.

17 PAPADOPOULOU 1976 : 49.

18 *Hadith* : propos de Mahomet, compilés par écrit après sa mort.

19 CLÉVENOT 2000 : 125.

20 BELTING 2012 : 86.

21 *Ibid.* : 89, citant Rudi Paret.



▲ 73 Tissu avec animaux, oiseaux, fleurs

Broderie de soie sur fond de soie, 37,1 cm x 37,8 cm,
fin XI^e-XIII^e siècle, Est de l'Asie centrale (région de Turfan?),
Metropolitan Museum of Art, New-York, Fonds Rogers 1988.296

MET Domaine public

Ce tissu révèle, aux dires des experts, les croisements d'influences entre la Chine et l'Asie centrale, et la permanence des motifs. En bordure extérieure, en partant du haut, un cerf debout, un cerf tacheté, un lapin et un cheval tacheté. Plus à l'intérieur, des oiseaux : une oie sauvage, un perroquet, un phénix et un faisan. Au centre, des fleurs et feuilles de lotus. Et peuplant l'ensemble, un semis floral avec notamment des camélias, des hibiscus, des coquelicots, des pivoines.

La disposition des quatre animaux sur les côtés remonte à la période Han (autour du I^{er} siècle),

première incursion chinoise en Asie centrale, mais les animaux eux-mêmes proviennent d'Asie centrale, ainsi que leur posture tête en arrière. Le cheval tacheté passe dans le répertoire chinois au début de la dynastie Tang (VII^e siècle). La position relative des oiseaux est un modèle Han, mais le style s'apparente à l'art des Tang. Enfin, les motifs floraux sont une innovation de la période de réalisation estimée : on les rencontre à partir du début du XII^e siècle¹.

¹ Source WATT et WARDWELL 1997 : 172-174.

Elle va progressivement s'intéresser puis se passionner pour les fibres et le tissage, participant, dans l'esprit du Bauhaus, à la remise en cause du statut décoratif du textile. "Les effets de la texture appartiennent à la structure même du matériau et ils ne sont pas des motifs décoratifs superposés."¹

L'école du Bauhaus est créée en 1919 et d'abord dirigée par Walter Gropius, qui en rédige le Manifeste, dont la teneur semble encore radicale aujourd'hui: "Il n'existe aucune différence, quant à l'essence, entre l'artiste et l'artisan. L'artiste n'est qu'un artisan inspiré. C'est la grâce du ciel qui fait, dans de rares instants de lumière et par sa volonté, que l'œuvre produite de ses mains devient art, tandis que la base du savoir-faire est indispensable à tout artiste. C'est la source de l'inspiration créatrice. Formons donc, une nouvelle corporation d'artisans, sans l'arrogance des classes séparées et par laquelle a été érigé un mur d'orgueil entre artisans et artistes."² Paul Klee, Johannes Itten, Wassili Kandinsky enseignent au Bauhaus, et l'école développe une pluralité des approches à travers le travail concret des ateliers (architecture, verre, métal, textile, céramique, mobilier...). Ceci contribue de fait à une désacralisation relative de la peinture, la pédagogie mise en œuvre favorisant les interactions.

L'atelier textile travaille sur des formes abstraites simples, et Anni Albers expérimente les tissus doubles et triples. Elle obtient son diplôme en 1930. Confrontée à la montée du nazisme, l'aventure du Bauhaus se termine en 1933. Le couple Albers³ est alors accueilli au Black Mountain College, en Caroline du Nord. Anni y développe son enseignement textile et son travail de création, elle est la première "artiste textile" à être invitée pour une exposition personnelle au MoMA de New-York en 1949. Elle aura une influence signifiante sur la génération suivante, auprès de Sheila Hicks ou Claire Zeisler par exemple.

À l'issue de ces nouvelles réflexions va émerger ce qu'on a nommé aux États-Unis le Fiber Art. "Si l'on

devait simplifier au maximum cet enchaînement qui couvre un siècle, on pourrait dire que l'art textile contemporain est issu d'une rencontre a priori étrange entre le Bauhaus et les traditions textiles extra-occidentales."⁴ Le Bauhaus a remis en vigueur la rigueur de l'approche, un regard neuf sur la couleur et les matières, laissé de côté la dominance picturale. "Les lissiers-créateurs produisant eux-mêmes leur objet du début à la fin s'aperçoivent que leur matière n'est pas la couleur, le papier ou la toile, mais bien la fibre. Que leur instrument n'est pas davantage le crayon ou le papier, mais avant tout le métier à tisser, le crochet ou l'aiguille, que les lois ne sont pas les lois d'organisation formelle des motifs colorés sur la toile ou un papier, mais avant tout les procédés techniques particuliers de la technique utilisée."⁵ Ces nouveaux créateurs – bien plus souvent des créatrices – sont à l'œuvre, encore dans l'ombre, ils redécouvrent pour certains les mêmes voies que certains peintres, on l'a vu ci-dessus, mais ils viennent d'ailleurs que du milieu de l'art institué, et leurs retrouvailles avec la mémoire textile du monde va être à la fois prolifique et féconde pour la création contemporaine.

Biennales à Lausanne

Il n'est pas question ici d'écrire l'histoire des Biennales Internationales de la Tapisserie⁶, selon leur intitulé, qui se sont tenues à Lausanne de 1962 à 1995, mais seulement d'évoquer cette période d'effervescence, dont les conséquences sont encore palpables aujourd'hui.

En 1953, Jean Lurçat, qui a déjà exposé à Berne, est contacté par un couple suisse, Alice et Pierre Pauli, qui admirent ses tapisseries. Ceux-ci organisent en Suisse et en Allemagne des expositions des œuvres de Lurçat. Vers 1960, le trio imagine la création d'un centre artistique dédié à la tapisserie et support de grandes expositions. Le CITAM (Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne) naît en 1961, et la première biennale a lieu durant l'été 1962, avec dix-sept pays représentés. "Jean Lurçat souhaite l'internationalisation de la "tapisserie rénovée" où l'artiste crée lui-même son carton de tapisserie et l'artisan lissier exécute

1 Anni Albers, citée dans CRENN 2012: 470.

2 GROPIUS 1919.

3 Anni a épousé en 1925 Josef Albers, qui s'occupe au Bauhaus de l'atelier de peinture sur verre et y donne des cours sur la théorie des matériaux.

4 THOMAS, MAINGUY, POMMIER 1985: 181.

5 Marie Fréchette, citée dans THOMAS, MAINGUY, POMMIER 1985: 184.

6 Voir EBERHARD COTTON et JUNET 2017.

le tissage de l'œuvre dont tous les détails ont été déterminés par son créateur. Cette relation artiste/artisan est un dogme fondateur pour lui et les peintres-cartonniers qui l'accompagnent.⁷ Et c'est bien cette manière de tisser qui domine la première biennale et qui perdure un certain temps. Mais très vite, les artistes incorporent des matériaux dans leur trame, "gonflent" la surface de l'œuvre, le textile sort de lui-même [► 113 La Nuit blanche]. À partir de 1967, la tapisserie conquiert l'espace et se présente parfois comme une sculpture textile, à l'instar de l'emblématique *Abakan* de Magdalena Abakanowicz [► 114 Abakan rouge]. Les nouvelles recherches viennent d'abord des pays de l'Est (Pologne, ex-Yougoslavie) et sont l'œuvre de femmes – les peintres-cartonniers, eux, étant largement des hommes. En 1963, André Kuenzi, un critique suisse, suite à un voyage avec Pierre Pauli, publie un article intitulé "La Tapisserie de demain est née en Pologne", puis rédige un document avant la biennale de 1965, prenant parti pour les nouvelles techniques et critiquant la tapisserie traditionnelle⁸. Une querelle acide s'ensuit, on s'en prend à Kuenzi "Ne risquez plus de faire sauter une institution par un enthousiasme un peu excessif pour les fruits confits ou secs suspendus à une broderie."⁹ Lurçat lui écrit : "Méfiez-vous des petites filles qui tricotent."¹⁰ Bientôt, le règlement de la biennale va accepter toutes les techniques textiles de réalisation et le jury choisir des œuvres qui témoignent d'une révolution complète de l'approche textile.

Que s'est-il passé en Pologne¹¹ ? Des écoles de beaux-arts qui s'ouvrent après la seconde guerre mondiale, avec de nombreux artistes attirées par la tapisserie. Des enseignantes qui ont étudié l'art populaire du tissage dans les campagnes polonaises, qui déchiffrent les techniques et les transposent. Et des créatrices qui expérimentent, sans *a priori*, avec enthousiasme. Et Lausanne joue un rôle d'échange et de catalyse : "Ces confrontations [les biennales de Lausanne] ont permis, pour la première fois, de nous rendre compte très largement de la richesse des possibilités offertes par le simple croisement de fils. C'était le début de l'ébranlement de l'idée désuète, et la seule

en vigueur, que le tissage est une méthode de copie d'une chose peinte sur le "carton."¹² La biennale agit aussi comme un révélateur, Thomas Gleb¹³ confie à André Kuenzi : "J'ai compris alors pourquoi ces œuvres me laissaient insatisfait, c'est que la tapisserie n'était pas vraiment libre.[...] C'est alors que j'ai repris contact avec le tissage, comme on retrouve un membre de sa famille, car je suis né dans la maison d'un tisserand. J'ai donc interrogé le tissage, et le tissage m'a répondu qu'il pouvait fort bien parler par lui-même."¹⁴ Le sentiment souvent est double, celui d'abord d'une libération d'un carcan traditionnel. Ainsi Jagoda Buić¹⁵ : "Nous avons débuté à une époque où, dans le monde de la tapisserie, n'existait rien d'autre que la tapisserie française qui se voulait moderne. Cette dernière s'inspirait du Moyen Âge ancien, mais il est évident qu'elle avait perdu sa signification et sa vérité et qu'elle n'avait plus qu'un succès de pure forme.[...] Elle se bornait à copier la peinture moderne, qu'il s'agisse de peinture abstraite ou de peinture figurative."¹⁶ Libération suivie d'un regard approfondi vers le textile lui-même : "Le tissage, avec ses lois particulières et ses possibilités, s'oppose à toute copie de la réalisation picturale."¹⁷

La biennale gagne en notoriété internationale et intéresse de plus en plus d'artistes : en 1981, le jury reçoit plus de neuf cents projets et en sélectionne soixante-cinq. Désormais, en plus de l'Europe, les États-Unis [► 115 et 116 Crazy Quilt: Royal Remnants] et le Japon sont représentés. Le parcours est jalonné de péripéties (les expositions vont devenir thématiques – sculpture textile, fibre et espace...), mais c'est l'intensité des échanges qui compte : en introduction à cette aventure, Janis Jefferies rend compte d'une conversation de 2016 avec plusieurs artistes participants : "tous ont souligné l'importance

7 Le mur et l'espace 2019 : 4.

8 EBERHARD COTTON et JUNET 2017 : 47 - 48.

9 KUENZI 1973 : 54.

10 *Ibid.* et EBERHARD COTTON et JUNET 2017 : 48.

11 KUENZI 1973 : 80 sq.

12 Magdalena Abakanowicz, citée dans EBERHARD COTTON et JUNET 2017 : 44.

13 Thomas Gleb (1912-1991), d'origine polonaise, est d'abord peintre en Pologne et en France. À la fin des années 1950, il s'approche de la tapisserie et va collaborer avec Pierre Daquin.

14 Thomas Gleb, cité dans KUENZI 1973 : 115.

15 Jagoda Buic, née en 1930 en Croatie, a été une des figures importantes des biennales, articulant différents matériaux et structures textiles dans de grands ensembles spatiaux.

16 Jagoda Buic, citée dans KUENZI 1973 : 142.

17 *Ibid.* : 144.



▲ **115 Crazy Quilt: Royal Remnants, ensemble**

Lia Cook,
tissage avec peinture et compression, abaca et rayonne,
157 x 124 cm, 1988, Berkeley, États-Unis

© Lia Cook, aimable autorisation



▲ 116 Crazy Quilt : Royal Remnants, détail

Lia Cook, née en Californie en 1942, vit et travaille à Berkeley où elle a fait ses études. Elle a longtemps enseigné à l'université de Oakland. Elle a exposé dans de nombreux musées et galeries de par le monde, et participé à plusieurs biennales de Lausanne, à partir de 1973. Son travail est depuis ses débuts en constante évolution, mais il reste marqué par la passion du tissage, des réseaux que révèle le tissu, et des rapports qu'ils peuvent entretenir avec l'image.

À propos de cette série *Crazy Quilt*, elle écrit : "J'utilise un métier à ratière¹ piloté par ordinateur pour créer des formes et des images tissées complexes. J'ai choisi le tissu parce qu'il est familier et commun à chacun de nous, et parce qu'il évoque des mémoires puissantes. [...] Je dessine et je peins sur des feuilles de papier en abaca, que je couds ensemble à la manière d'un *quilt*². Une fois la peinture finie, l'ensemble est découpé en fines bandes qui sont tissées, avec une chaîne de rayonne

elle-même peinte.³" La pièce est ensuite lavée et compressée. Tout cela combiné crée un nouvel "objet peinture/textile".

Le travail de Lia Cook est donc extrêmement rigoureux, minutieux, il prend la complexité du textile à bras le corps, fait émerger l'émotion à travers la multiplicité des motifs et des réseaux, et leur illusion d'images. En 1983, j'écrivais pour le catalogue de son exposition à Beauvais : "On parle toujours à voix multiples : la vérité qui tient l'espace n'est jamais sûre, l'entrelacs précis s'échappe. Il court de la cristallisation qui s'érige et qu'on devine çà et là – structures, îlots déjà figés sitôt déchiffrés – à ces parts transgressées, effacées, recouvertes – flux d'irrigation, couleurs, qui révèlent à nouveau, qui suscitent. [...] La peinture écrit à la fois l'effacement, l'oubli et le surgissement de strates neuves, de niveaux de connexions différents. Chaque langage inquiète en son inachèvement, mais il s'inachève dans l'autre.⁴"

1 La ratière est un système qui permet le levage des fils de chaîne de manière indépendante les uns des autres.

2 Le quilt est une courtépointe, couverture avec 3 couches de tissu, dont l'endroit peut être un patchwork. C'est à ce dernier que Lia Cook fait ici référence.

3 Communication personnelle à l'auteur, 1988.

4 PRIN 1983c:7.

d'exposer à la Biennale comme de la visiter et de pouvoir y discuter de leur travail entre pairs.¹

D'une impulsion à une impasse ?

Cette redécouverte du textile, qui pétillait en quelques années d'une incroyable diversité, tient d'une sorte d'enchantement que certains commentaires attestent. "Si l'art est un langage, le langage des arts textiles et des arts du fil ne nous a jamais paru aussi développé qu'aujourd'hui, aussi riche, aussi complexe et, il faut le dire, aussi lié aux aspirations et aux besoins de la société contemporaine."² Et douze ans plus tard, l'optimisme s'est encore étoffé. "Le textile est de nouveau reconnu comme un matériau artistique ayant ses valeurs propres ; porteur de langage et de sens. Il est de plus en train de perdre en Occident ses connotations quotidiennes futiles pour réacquiescer un statut culturel majeur. Les artistes qui ont repris en compte le langage textile auront été les précurseurs d'un phénomène social plus général."³ Bientôt pourtant, les biennales à Lausanne s'essoufflent, elles cessent en 1995 et la réflexion⁴ se tarit. En Europe (c'est moins vrai aux États-Unis) les expositions textiles se font rares. Tentons de comprendre.

Le premier point à relever est que la réflexion et la critique de l'*art textile* restent dans un champ clos. Aux yeux de certains, l'expression même est un non-sens. L'art n'a pas besoin d'adjectif, hormis ceux qui en marquent la progression (moderne, post-moderne, contemporain). Et ce sont les gens de son sérail qui posent la réflexion et l'orientent, quitte à devenir des acrobates du langage, comme le fait Daniel Abadie⁵ à propos de Pierrette Bloch⁶ : "Les collages et les mailles affirment la permanence d'une réflexion picturale à travers des moyens non picturaux."⁷ Le fil pilote, si je puis dire, est toujours la peinture. C'est l'image qui fait le creuset de

l'art. Le second point est que c'est essentiellement un focus sur le matériau textile qui a lieu, dans sa diversité et sa conquête de l'espace [► 114 **Abakan rouge**]. "Ces changements mettent l'accent sur le matériau plutôt que le procédé : la fibre, et non le tissage, le tricot ou la couture."⁸ C'est évidemment ce que les créateurs éprouvent, mais c'est loin d'être suffisant pour fonder une spécificité crédible. C'est ce reproche qui apparaît lors de la dernière biennale. Le choix des œuvres est confié à trois commissaires qui construisent, avec le sous-titre *Textile et art contemporain* une exposition qui met notamment en parallèle les créateurs textiles phares des précédentes biennales (Olga de Amaral, Sheila Hicks, Elsi Giauque, Ritzi et Peter Jacobi parmi d'autres), et des célébrités de l'art contemporain (Joseph Beuys, Christo, Daniel Buren...) qui ont fait appel au textile dans leur travail. Christian Bernard⁹, un des commissaires, écrit : "L'artiste parle du monde avec les moyens qu'il trouve dans le monde et qu'il s'approprie selon les besoins de sa cause, tandis que l'artiste textile parle toujours d'abord de son média." Se restreindre à un seul matériau, ajoute-t-il, "apparaît comme une limitation arbitraire de la notion même d'œuvre d'art."¹⁰

Qu'est-ce qui a manqué ? C'est de relier le textile à la vie. "L'exploration des possibilités formelles a été le centre des recherches, et souvent au cœur du mouvement. Mais aujourd'hui, dans tous les aspects de l'art, émergent des préoccupations plus larges qui touchent à l'art et à la vie. Comment les paramètres de notre époque se reflètent-ils dans les œuvres en fibres ?"¹¹ Mais à l'époque de la déconstruction partout affirmée, comment faire comprendre que l'opérateur textile – et qui dit opérateur, dit assemblage, systèmes, interactions, réseaux on va le voir au chapitre suivant – que l'opérateur donc était pertinent pour l'époque, face au modèle hylémorphique dominant de l'image. Aller jusqu'au bout du textile, cela aurait été mettre en cause l'image, ou tout au moins lui inventer une nouvelle voie iconique, et affirmer le modèle textile [... etc.]

1 Janis Jefferies, in EBERHARD COTTON et JUNET 2017 : 11.

2 KUENZI 1973 : 139.

3 THOMAS, MAINGUY, POMMIER 1985 : 15.

4 Menée notamment en Europe par la revue *Textile/Art*, dont la parution cesse en 1987. Voir textile-art-revue.fr.

5 Daniel Abadie, né en 1945, est alors conservateur au Centre Pompidou.

6 Pierrette Bloch (1928-2017) est d'abord peintre et côtoie Pierre Soulages. Puis son travail évolue vers une attention à la fibre (chanvre, crin de cheval), à son maillage et tissage. Elle expose deux fois à la biennale de Lausanne, et en de nombreux musées.

7 Daniel Abadie, cité dans THOMAS, MAINGUY, POMMIER 1985 : 249.

8 Jenelle Porter, *Les pionniers du Fiber Art*, in EBERHARD COTTON et JUNET 2017 : 183.

9 Christian Bernard, né en 1950, est alors directeur du Musée d'art contemporain de Genève.

10 Christian Bernard, cité dans EBERHARD COTTON et JUNET 2017 : 129.

11 Gerhardt Knodel, cité dans EBERHARD COTTON et JUNET 2017 : 118.

Les images partout prolifèrent, elles nous interpellent, nous harcèlent. Elles focalisent nos désirs, inondent nos échanges, agrippent nos regards. Au cours de l'Histoire, des icônes aux idoles, nous les avons vénérées, adorées. Depuis des millénaires, l'image est au cœur du pouvoir, celui des hommes. Qui peut échapper à leur emprise ?

Le textile est lui aussi partout, il nous enveloppe, "des langes au linceul", mais c'est à notre insu. Le textile reste insignifiant. À peine émerge-t-il quand il se fait image, dans les jeux de séduction de la mode. Pourtant, dans bien des civilisations, il a joué un rôle fondateur, partie prenante des mythes et des rituels. Le geste de tisser a été par excellence celui des femmes, geste que les hommes ont soumis à l'image et à leur profit : le textile a été au cœur du commerce mondial naissant.

Nos réseaux d'aujourd'hui, qui véhiculent tant d'images, qui génèrent tant d'idoles, se disent en mots textiles – *toile* à la dimension du monde, *filet entre* nous. Tisser fut la première approche binaire de l'humanité, et le tissu son premier système visuel.

Ce livre se veut un large parcours, dans l'espace et le temps, entre Orient et Occident, depuis les anciens récits jusqu'à l'aventure de l'art et des réseaux, de ce que les femmes et les hommes ont partagé du textile et de l'image. Il tente *in fine* de discerner en quoi la reconnaissance du textile comme modèle peut être pertinente, en ces temps de globalisation. À la suite du livre *Ikats, tissus de vie*, celui-ci en élargit le propos et le champ de réflexion.

39 €

