

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

1 | 2016

Textiles

Ce numéro de *Perspective*, conçu en partenariat avec le Mobilier national et les Manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie est consacré aux textiles à différentes époques et en différents lieux de production et d'usage, comme à la notion de textilité : les avatars conceptuels, métaphoriques et matériels de l'ornement, du tissage ou encore de l'étoffe. Les articles offrent un éclairage sur les recherches récentes en archéologie, sur les textiles islamiques médiévaux, et en ce qui concerne l'architecture des XIX^e et XX^e siècles et le renouveau de la tapisserie à la même époque. Une Tribune, un Entretien et des Débats sur la place du musée dans l'histoire du textile, la circulation des motifs et des savoir-faire à l'époque moderne ou encore la dimension textile de l'art conceptuel dans les années 1970, complètent ce numéro en phase avec le dynamisme et l'éclectisme de la recherche dans ce domaine si stimulant. Des notes plus brèves font état de recherches singulières sur les voiles ou les drapés... et, plus généralement, sur les textiles du Moyen Âge, les vêtements en Chine et au Pérou, ou encore les estampes habillées des XVII^e et XVIII^e siècles européens.

ÉDITORIAL

Rémi Labrusse

TRIBUNE

Un musée des Tissus au XXI^e siècle ?
Maximilien Durand

DÉBATS

La vie dans un monde sans objets,
Tim Ingold
introduit par Anne Lafont

Les textiles à la période moderne : circulation, échanges et mondialisation,
Maria João Ferreira, Liza Oliver, Maria Ludovica Rosati et Corinne Thépaut-Cabasset

L'art d'entremêler : une problématique du temps, Marc Bayard, Marie-Hélène Dali-Bersani, Pierre Frey et Sophie Mallebranche

Museums and the Making of Textile Histories: Past, Present and Future,
Birgitt Borkopp-Restle, Peter McNeil, Sara Martinetti, Lesley Miller et Giorgio Riello

ENTRETIEN

Avec Jean-Paul Leclercq
par Rémi Labrusse

TRAVAUX

Mise en œuvre d'une approche globale des textiles anciens au Centre de recherche sur les textiles de Copenhague,
Eva Andersson Strand, Ulla Mannering et Marie-Louise Nosch

Crossroads of Cloth: Textile Arts and Aesthetics in and beyond the Medieval Islamic World, Vera-Simone Schulz

La confection des édifices : analogies textiles en architecture aux XIX^e et XX^e siècles,
Estelle Thibault

De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au XX^e siècle, Rossella Froissart et Merel van Tilburg

LECTURES

Les « teintures de l'Inde » : les textiles sud-asiatiques dans la Bible, Blake Smith

Transparence et obstacle : voiles et tissus diaphanes du Moyen Âge en Europe occidentale, Francesca Canadé Sautman

Les « estampes habillées » : acteurs, pratiques et publics en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, Pascale Cugy, Georgina Letourmy-Bordier et Vanessa Selbach

L'ordre et le chaos : le lit comme espace pictural et matériel textile, Anika Reineke et Anne Röhl

When Modernity and Nationalism Intersect: Textiles for Dress in Republican China, Mei Mei Rado

Une robe de femme dans l'extrême Nord des Andes du Pérou : l'anaco, Françoise Cousin et Anne Marie Hocquenghem

Historicité du textile dans les films sur le Moyen Âge, Yohann Chanoir, Nadège Gauffre Fayolle et Florence Valantin

Le textile derrière la grille : une abstraction impure ? Lucile Encrevé

Fabrications : race, genre et travail du textile, Julia Bryan-Wilson

POSTFACE

Post factum, Tristan Weddigen

PERSPECTIVE

Textiles

1 | 2016

INHA
Institut
national
d'histoire
de l'art

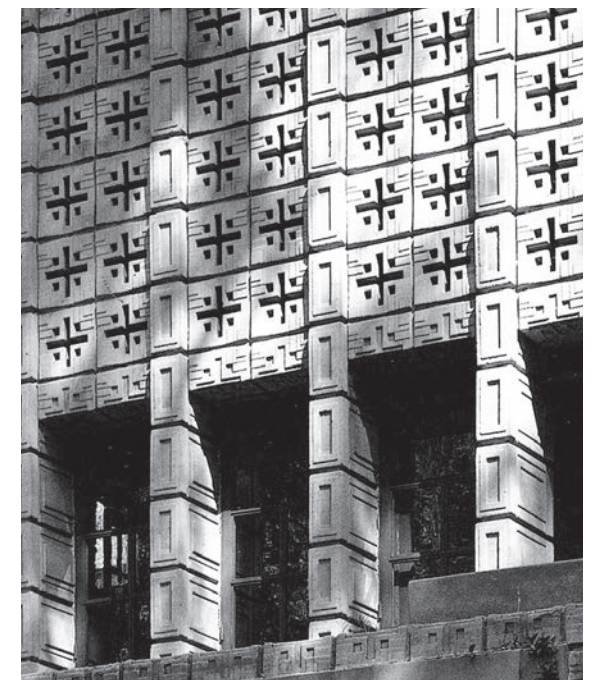
Textiles

1 | 2016



PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art



www.inha.fr | <http://perspective.revues.org>

Institut
national
d'histoire
de l'art

INHA

Perspective 2016-1 Juin
EAN : 978-2-917902-31-8
Prix du numéro : 25 €



Institut
national
d'histoire
de l'art

INHA

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

1 | 2016

Textiles

La version numérique de ce numéro
est accessible sur le site de la revue :
<https://perspective.revues.org/6179>

La revue *Perspective* est soutenue par l'Institut
des Sciences Humaines et Sociales du CNRS.



Institut
national
d'histoire
de l'art



PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

1 | 2016

Textiles

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Antoinette Le Normand-Romain

RÉDACTRICE EN CHEF

Anne Lafont

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Marie Caillat, Élise Gruselle
assistées de Lisa Andrieu

SECRÉTARIAT ADMINISTRATIF

Joëlle Gurfinkiel

CONCEPTION GRAPHIQUE

Pascale Ogée, Marianne Mannani

MAQUETTE

Anne Desrivières

ÉDITION

INHA - Institut national d'histoire de l'art
2 rue Vivienne - 75002 Paris

DIFFUSION

FMSH-diffusion
18, rue Robert-Schuman
CS 90003 - 94227 Charenton-le-Pont
Cedex

IMPRESSION

Alliance partenaires graphiques
19, rue Lambrechts - 92400 Courbevoie

Perspective a été fondée en 2006 par Olivier Bonfait, son premier rédacteur en chef, dans le cadre de ses missions de conseiller scientifique au sein de l'Institut national d'histoire de l'art. Marion Boudon-Machuel (2008-2012) puis Pierre Wachenheim (2012-2013) lui ont succédé. Anne Lafont en est la rédactrice en chef depuis septembre 2013.

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Olivier Bonfait
Philippe Bordes
Anne-Élisabeth Buxtorf
Giovanni Careri
Philippe Durey
Thomas Kirchner
Rémi Labrusse
Michel Laclotte
Johanne Lamoureux
Nadeije Laneyrie-Dagen

Antoinette Le Normand-Romain
Jean-Yves Marc
Pierre-Michel Menger
Jean-Marc Poinso
Pierre Rosenberg
Jean-Claude Schmitt
Alain Schnapp
Philippe Sénéchal
Anne-Christine Taylor
Caroline van Eck
Bernard Vouilloux

COMITÉ DE RÉDACTION

Marc Bayard
Marion Boudon-Machuel
Catherine Breniquet
Pascale Charron
Rossella Froissart
Charlotte Guichard
Rémi Labrusse

Philippe Malgouyres
Sara Martinetti
Nicole Pellegrin
Katie Scott
Philippe Sénéchal
Merel van Tilburg
Tristan Weddigen



Ce volume a été conçu en partenariat avec le Mobilier national et les Manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie.

EAN : 978-2-917902-31-8
ISSN : 1777-7852
Périodicité : semestrielle
Dépôt légal juin 2016
Date de parution : juin 2016
© INHA

Pour citer un article de la revue, veuillez indiquer la mention suivante : *Perspective* : actualité en histoire de l'art, 1, 2016, p. 000-000.

Informations détaillées sur le site Internet de la revue : <http://perspective.revues.org>.

Abonnements et vente au numéro sur le site du Comptoir des presses d'universités : www.lcdpu.fr/revues/perspective
Contact rédaction : revue-perspective@inha.fr

ÉDITORIAL

5
Rémi Labrusse

TRIBUNE

9
Maximilien Durand, *Un musée des Tissus au XXI^e siècle ?*

DÉBATS

13
Tim Ingold, *La vie dans un monde sans objets*,
introduit par Anne Lafont

21
Maria João Ferreira, Liza Oliver, Maria Ludovica Rosati et Corinne Thépaut-Cabasset, *Les textiles à la période moderne : circulation, échanges et mondialisation*

33
Marc Bayard, Marie-Hélène Dali-Bersani, Pierre Frey et Sophie Mallebranche, *L'art d'entremêler : une problématique du temps*

43
Birgitt Borkopp-Restle, Peter McNeil, Sara Martinetti, Lesley Miller et Giorgio Riello, *Museums and the Making of Textile Histories: Past, Present and Future*

ENTRETIEN

61
avec Jean-Paul Leclercq
par Rémi Labrusse

TRAVAUX

75
Eva Andersson Strand, Ulla Mannering et Marie-Louise Nosch, *Mise en œuvre d'une approche globale des textiles anciens au Centre de recherche sur les textiles de Copenhague*

93
Vera-Simone Schulz, *Crossroads of Cloth: Textile Arts and Aesthetics in and beyond the Medieval Islamic World*

109
Estelle Thibault, *La confection des édifices : analogies textiles en architecture aux XIX^e et XX^e siècles*

127
Rossella Froissart et Merel van Tilburg, *De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au XX^e siècle*

LECTURES

149
Blake Smith, *Les « teintures de l'Inde » : les textiles sud-asiatiques dans la Bible*

155
Francesca Canadé Sautman, *Transparence et obstacle : voiles et tissus diaphanes du Moyen Âge en Europe occidentale*

163
Pascale Cugy, Georgina Letourmy-Bordier et Vanessa Selbach, *Les « estampes habillées » : acteurs, pratiques et publics en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*

171
Anika Reineke et Anne Röhl, *L'ordre et le chaos : le lit comme espace pictural et matériel textile*

180
Mei Mei Rado, *When Modernity and Nationalism Intersect: Textiles for Dress in Republican China*

188
Françoise Cousin et Anne Marie Hocquenghem, *Une robe de femme dans l'extrême Nord des Andes du Pérou : l'anaco*

197
Yohann Chanoir, Nadège Gauffre Fayolle et Florence Valantin, *Historicité du textile dans les films sur le Moyen Âge*

204
Lucile Encrevé, *Le textile derrière la grille : une abstraction impure ?*

210
Julia Bryan-Wilson, *Fabrications : race, genre et travail du textile*

POSTFACE

216
Tristan Weddigen, *Post factum*

EN LIGNE

Élodie Vaudry, *Cartographie des centres de recherche, institutions et groupes de travail sur le textile*
<https://perspective.revues.org/6179>

219
Résumés

225
Crédits photographiques
et droits d'auteur

Remerciements

à Olga Grlic et Trista Selous, éditrices des textes anglais publiés dans ce volume et des versions originales publiées dans sa version numérique, ainsi qu'à Françoise Jaouën, Christophe Jouanlanne et Monique Le Moing, traducteurs des textes de ce volume, pour leur justesse et leur travail précieux ;

à Laurence Bertrand-Dorléac, Mary Sheriff ;

à Franck Bougamont (BnF), Ruth Bowler (The Walters Art Museum), Giselle Eberhard Cotton (Fondation Toms Pauli), Pierre Frey (Maison Pierre Frey), Raffaella Inglese (Biblioteca Giovanni Michelucci – università di Bologna), Ann Lane Hedlund (Arizona State Museum – The University of Arizona), Maud Ohana (musée d'Art moderne de la ville de Paris), Elizabeth O'Rafferty (Yale University Press), Patricia Perez (Victoria and Albert Museum), Marc Perroud (Mama Bobi), Agnès Petithuguenin (musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon), Marie Poulain (musée de l'Image de la ville d'Épinal), Nadia Prete (www.textile-art-revue.fr), Nathalie Rossi (Cinémathèque régionale de Corse), Philippe Ruault, Rebecca Shawcross (Northampton Museums and Art Gallery), Jessica Shaykett (American Craft Council), Elizabeth Stanton (Raven Row), Margo Stipe (Frank Lloyd Wright Foundation), Hélène Studievic (Paris Musées), Bruno Veyret et Karine Vigneron (Cinémathèque centrale de l'enseignement publique, Direction des Bibliothèques Universitaires), Cécile Vignial et le service de la Documentation du Centre national des arts plastiques ;

à Tina Bates (*Dress, the Journal of the costume Society of America*), Manuel Charpy et Patrice Verdière (*Modes Pratiques*), Catherine Harper (*Textile: The Journal of Cloth and Culture*), Lynn Hulse (*Text Journal*), Claire Spence (Routledge, Taylor & Francis Group), Laura Ugolini (*Textile History*) ;

à l'équipe du Comptoir des presses d'universités pour leur soutien et leur grande disponibilité ;

à l'équipe de l'INHA, et tout particulièrement à Anne-Laure Brisac-Chraïbi, Anne-Laure Charrier, Marianne Dautrey, Lívia Filoso de Freitas, Ferdinand Klipfel et Delphine Wanes ;

à tous les membres du comité de rédaction, ainsi qu'à tous les chercheurs auxquels nous nous sommes adressé durant la préparation de ce numéro, pour leur précieuse collaboration.

De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au XX^e siècle

Dans la préface à l'ouvrage qui accompagnait l'exposition « Decorum – Tapis et tapisseries d'artistes » (*Decorum*, 2013), organisée en 2013 par le musée d'Art moderne de la ville de Paris (fig. 1), Fabrice Hergott devance la perplexité du visiteur face à des œuvres aujourd'hui peu familières de la scène contemporaine en posant d'emblée une question cruciale : « Pourquoi associer tapisserie et art actuel ? » Il justifie ensuite le parti pris de la conservatrice Anne Dressen en arguant la dissolution de la frontière entre beaux-arts et arts appliqués et la volonté des artistes d'investir des domaines considérés autrefois comme « mineurs ». Les œuvres choisies seraient ainsi emblématiques de la fin de l'idée romantique d'un créateur démiurgique, à la fois concepteur et exécutant. Fruits d'une collaboration, voire d'une démarche collective, on pourrait même considérer, comme le suggère Katharine L. H. Wells dans son essai (WELLS, 2013), qu'elles annoncent les modes opératoires de l'art conceptuel. Le parcours proposé mettrait aussi en lumière la fécondité d'un échange à double sens entre peinture et tapisserie, même si cette lecture s'avère pertinente surtout pour la tradition française : si la première a offert à son application artisanale motifs et compositions – et ce au moins jusqu'aux années 1970 – c'est en revanche le tissage, la construction et la trame qui auraient ouvert, selon les organisateurs, la peinture à la modernité, du Bauhaus au Fiber Art.

Pour prendre la mesure de la valeur positive contenue dans ces propos il faut revenir à l'éditorial du numéro spécial que la *Revue de l'art* consacra à la tapisserie en 1973 ([ANONYME], 1973), au moment où « tout semble [...] aller pour le mieux » : la Nouvelle tapisserie ou Fiber Art s'affirmait et coexistait avec la production toujours abondante des peintres



1. Caroline Achaintre, *Moustache-Eagle*, tapis en laine tufté à la main, 2008, œuvre choisie pour l'affiche de l'exposition « Decorum – Tapis et tapisseries d'artistes », Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2013-2014.

Rossella Froissart est professeur à l'université Aix-Marseille et responsable, au sein de l'UMR 7303 TELEMME, du groupe AREA (*Arts et Relations entre les Arts*). Ses recherches portent sur les théories de l'ornement et sur les arts du décor aux XIX^e et XX^e siècles. Elle a travaillé en particulier sur l'Art nouveau et l'Art déco, sur l'art social et sur les débats modernistes dans la presse artistique.

Après un doctorat d'histoire de l'art sur les rapports entre le théâtre symboliste et l'œuvre de jeunesse des Nabis, les recherches postdoctorales de **Merel van Tilburg** portent sur les rapports entre art textile et art et théorie modernistes, y compris dans le contexte du colonialisme européen. Son projet de recherche « Le modernisme et le paradigme du tapis : historiographie et iconologie d'œuvres textiles modernes » est actuellement soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique et accueilli par The Courtauld Institute of Art à Londres.

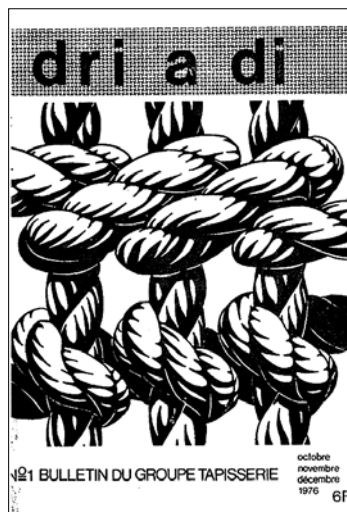
cartonniers ; publications et expositions se succédaient, ouvrant le champ aux chercheurs mais aussi à un large public (BERTRAND, DELMARCEL, 2008). C'est cet état de grâce que la *Revue de l'art* remettait en question en contestant l'autonomie esthétique revendiquée alors par la tapisserie, renvoyée à son statut, sinon d'art « mineur », du moins d'art de reproduction. Rejetant toute « mystique de la navette » (AJALBERT, 1933), l'éditorialiste circonscrivait la tâche du lissier à la stricte collaboration avec le peintre, lui refusant le statut de créateur. Les articles qui suivent confortent cette thèse puisqu'ils insistent tous sur la prégnance et la légitimité du modèle pictural, à l'exception de celui de Mildred Constantine. Ce dernier place le Fiber Art, alors en plein essor, dans la droite ligne des recherches matiéristes de Sophie Taeuber-Arp et d'Anni Albers (CONSTANTINE, 1973), ouvrant, comme nous le précisons plus loin, sur une conception frontalement opposée à la tradition picturale de la tapisserie occidentale. Or l'optimisme de ces « nouveaux artisans [qui] croient renouer avec les techniques primitives et les hautes civilisations » est jugé aussi illusoire que ne l'avait été la « renaissance laborieuse » opérée par les peintres-cartonniers.

Ce bilan bien mitigé laisse apparaître en filigrane les tensions qui agitaient les acteurs impliqués depuis un quart de siècle dans celle qu'il est convenu d'appeler la « renaissance » de la tapisserie. En France les débats ont été particulièrement marquants, ce qui se comprend aisément à la lumière du rôle important joué par les manufactures nationales et par les ateliers aubussonnais dans le système des arts¹. Les questionnements ne recouvraient pas seulement des enjeux concrets de commande publique et d'impulsion de la production artistique, mais ils étaient aussi d'ordre historique et théorique : ils portaient sur la nature de la collaboration artiste/artisan, sur la spécificité du medium, sur l'actualité du « beau métier » ou son rejet, ou encore sur la notion de « traduction » et de « transposition » d'une matière et d'un support à un autre. Les réponses apportées par les manufactures nationales, dépositaires d'une longue tradition de savoir-faire, ne pouvaient qu'être prudentes. Les Gobelins s'étaient montrés peu accueillants envers les peintres-cartonniers, même si Jean Coural, nommé administrateur général en 1963, avait créé un atelier expérimental et avait voulu explorer les nouvelles « identités textiles » (TEXTILE/ART/LANGAGE, 4^e trimestre 1982). L'institution continuait en effet de pencher pour la tapisserie de peintre appartenant de préférence à celle que Nicole de Reyniès a qualifiée d'« avant-garde tardive » (REYNIÈS, 1992), représentée par des artistes nés entre 1870 et 1910. La double exposition organisée en 1969 au Mobilier national et aux Gobelins – l'une accueillant la IV^e Biennale de Lausanne (IV^e Biennale, 1969), l'autre réunissant « 25 ans de tapisserie française » (*Vingt-cinq ans...*, 1969) – auxquelles faisait écho une démonstration de technique de lisse dans les salles de la galerie La Demeure (*Naissance d'une tapisserie*, 1969), avait donné corps à des controverses dont toute trace a disparu en 2013, dans les salles somptueusement « décorées » du musée d'Art moderne de la ville de Paris.

Cependant, à la vision quelque peu morose qu'offrait la *Revue de l'art* en 1973 s'opposait le panorama varié et exaltant des années 1980, juste avant que l'élan né au lendemain de la guerre ne s'épuise. Après l'euphorie des mouvances contestataires émergées à la Biennale de Lausanne de 1965 (CONSTANTINE, 1973 ; KUENZI, BILLETER, KATO, [1973] 1981), la double exposition au musée des Arts décoratifs et à l'École des Beaux-Arts (*Fibres art*, 1985 ; *Tapisserie en France*, 1985) et la large synthèse consacrée par Michel Thomas à l'art textile (THOMAS, MAINGUY, POMMIER, 1985) font figure de bilan de clôture, malgré la confiance affichée par leurs auteurs en la vitalité des recherches contemporaines. En accordant une place centrale aux matériaux les plus divers et aux techniques de tissage pratiquées aussi bien en Amérique latine qu'en Afrique ou en Extrême-Orient, Thomas avait voulu faire de la tapisserie une catégorie parmi d'autres dans le champ beaucoup plus vaste d'une culture matérielle dont les moyens expressifs avaient gagné, selon lui, une autonomie entière au sein des arts plastiques contemporains. Dans la relation privilégiée que la tapisserie, mais aussi la broderie, entretiennent

avec la peinture, Thomas refusait de voir une subsidiarité à un art « majeur ». Au contraire, les chefs-d'œuvre produits à chaque époque apportaient une preuve concrète de la spécificité esthétique liée précisément à leur matérialité et à leurs fonctions mobilières et sociales. La conséquence de cette ouverture est alors une relative marginalisation de la tapisserie de lisse au profit des formes diversifiées du tissage telles qu'elles se donnent à voir dans les salles du musée des Arts décoratifs et du musée d'Art moderne de la ville de Paris. Dans les années 1970-1980 François Mathey (*Des tapisseries nouvelles*, 1975), Jacques Lassaïgne (*Tapisseries finlandaises*, 1972 ; *Tapisserie-Création*, 1978), puis Danielle Molinari et son département « Art Création Textile » (ACT), y présentaient Alfred Manessier, Jean Bazaine ou Sophie Taebeur-Arp mais aussi Pierre Daquin, Jagoda Buic et Olga de Amaral (MOLINARI, 2013). C'est à cette effervescence que l'exposition « Decorum » a voulu rendre en un sens un

hommage posthume, dans l'espace qui aurait dû accueillir en 1988 les œuvres d'art textile scandinave et japonais, lorsque l'ACT fut inopinément supprimé. La « renaissance » qui avait paru triomphante s'était révélée bien fragile : en 1980 la galerie La Demeure, qui avait accompagné et fait connaître dans le monde entier les créations de Jean Lurçat et de son cercle, et les productions des ateliers aubussonnais – désormais désertés pour la plupart –, avait fermé ; en 1987 la revue *Textile/Art* créée en 1976 (fig. 2), entre autres, par Michel Thomas, cessait de paraître² ; après avoir échoué à pérenniser la présentation d'une partie des œuvres et de leur documentation, les Biennales voyaient leur cycle se terminer en 1995 (fig. 3). Aujourd'hui, à l'heure où la Cité internationale de la Tapisserie d'Aubusson s'apprête à ouvrir ses portes³ et où la Fondation Toms Pauli prépare son intégration au futur musée des Beaux-Arts de Lausanne⁴, alors que l'on célèbre le cinquantenaire de la mort de Jean Lurçat⁵ et que les Gobelins attirent un nouveau public par des expositions et des rencontres⁶, il paraît utile de revenir sur la réflexion que la tapisserie a suscité dans le discours historique et critique de ces dernières décennies, en France et, dans un deuxième temps, aux États-Unis, pour replacer les enthousiasmes, les doutes et les brusques arrêts dans le cadre plus large du dialogue que cet art a noué avec l'art moderne et contemporain.



2. Couverture de la revue *Dri a di*, vol. 1, octobre – novembre – décembre 1976.



3. Vue d'une salle de la VI^e Biennale Internationale de la Tapisserie de Lausanne, 1973.

Du modèle pictural à l'autonomie esthétique

L'histoire de la tapisserie de lisse au xx^e siècle telle qu'elle s'est constituée à la suite des publications et des expositions qui lui ont été consacrées est constamment traversée par la hantise de la décadence et le rêve d'une renaissance (CAEN, 2012 ; FROISSART, à paraître). Cette grille de lecture est à l'œuvre dès le dernier quart du XIX^e siècle, lorsque

4. Couverture du catalogue *La Tapisserie française du Moyen Âge à nos jours*, Francis Salet (dir.), cat. exp. (Paris, musée national d'Art moderne de la ville de Paris, 1946) Paris, 1946.



les premiers historiens – Alfred Darcel (DARCEL, 1876 et 1883), Edouard Gerspach (GERSPACH, 1892), Charles Blanc (BLANC, s.d. [1884]), Henry Havard (HAVARD, s.d. [1893]) et Jules Guiffrey (GUIFFREY, 1900) – analysent la faiblesse de la production contemporaine comme la conséquence du choix des manufactures et des ateliers de s'en tenir à l'imitation de la peinture de chevalet. Dès cette époque on avance l'idée que la France pourrait retrouver la splendeur des réalisations du Moyen Âge, à condition de respecter les « vraies » lois de la tapisserie, les règles de planéité et de monumentalité imposées par sa soumission nécessaire à l'architecture et au « mur » qui régissaient également la fresque, le vitrail ou la mosaïque (VAISSE, 1973 ; BERTRAND, JOUBERT, LEFÉBURE, 1995). Or de l'art social du tournant du XIX^e siècle à l'art populaire des « compagnons de route » en passant par le retour à l'atelier prôné par Vichy, ces postulats concourent à forger une historiographie biaisée qui tente de répondre à des

questionnements en réalité bien contemporains : sur quelle tradition fonder une supposée supériorité nationale, et comment la maintenir tout en améliorant la performance technique afin de viser de nouveaux marchés ? Peut-on reconstituer des séquences temporelles cohérentes qui permettent de retrouver des « constantes » plastiques, signes d'une culture populaire commune ? Faut-il faire découler la prospérité d'un art aussi coûteux que la tapisserie d'un système productif dépassé – corporations ou État mécène ? Ne suffirait-il pas de rétablir l'ancienne organisation du travail et de l'apprentissage afin de retrouver la splendeur perdue ?

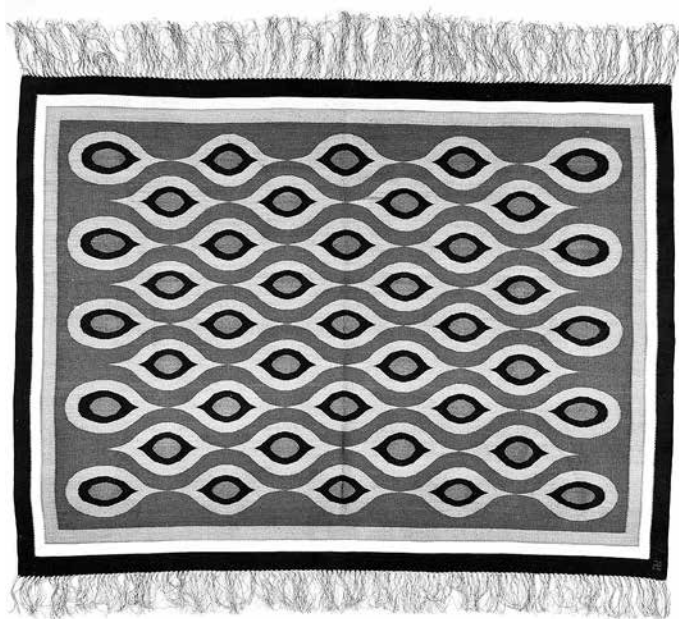
La grande exposition de 1946 (*Tapisserie française...*, 1946a et 1946b, fig. 4) est un jalon incontournable de cette stratégie d'appropriation du passé qui met l'accent sur la manualité et l'esprit communautaire associés au « temps des cathédrales » et chargés dès lors d'une valeur éthique et sociale (FROISSART, à paraître). La portée idéologique de ce parti pris de la « francité » a été démontrée (LAUDE, 1978 ; CEYSSON, 1987 ; BERTRAND DORLÉAC, 1996). Dans le domaine des métiers d'art il se traduisait par la recherche d'une conciliation entre le nécessaire épanouissement de l'artisan, l'invention apportée par le peintre et une certaine rentabilité économique. Les organisateurs de l'exposition – Jean Cassou et Jean Lurçat en tête – voyaient cette conjonction se réaliser dans la tapisserie, véritable antidote aux dérives matérialistes et individualistes du capitalisme industriel, dont l'action délétère avait commencé avec la Renaissance italienne. Il fallait donc affirmer le lien qui rattachait la tapisserie du XIV^e siècle aux créations des peintres cartonniers contemporains en reléguant la production des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles dans un entre-deux rapidement survolé. L'ambition de montrer à un large public les preuves matérielles de la régénération spirituelle de la France fut pleinement satisfaite puisque la manifestation, après avoir remporté un grand succès à Paris, fut présentée, ramassée aux deux bouts de la chronologie, à Amsterdam, Bruxelles, Londres, New York et Chicago. Toute une littérature reprit et prolongea le récit tel qu'il s'était déroulé dans les salles du palais de Chaillot, insistant sur une « renaissance » qui était à la fois un retour aux origines et l'expression visible de la résistance à l'occupant (DUFY *et al.*, 1946 ; CASSOU, DAMAIN, MOUTARD-ULDRY, 1957). Dans l'ordre des considérations esthétiques, cela se traduisait par le rejet du paradigme pictural en faveur de la soumission à la « bienfaisante contrainte » architecturale, étroitement associée aux grandes tentures du Moyen Âge (BAZIN *et al.*, 1946).

La méconnaissance des rares documents témoignant du rôle important que les modèles peints avaient eu aux grandes époques, et la volonté des réformateurs – William Morris⁷ et Viollet-le-Duc principalement – de valoriser les arts appliqués en les arrimant fortement au projet architectural, sont à l'origine de cette lecture, dont le caractère partial a été démontré (VAISSE, 1965 et 1973 ; COFFINET, 1971, 1977a et b ; HENG, 1989). En particulier les dernières décennies du règne de Louis XIV et le XIX^e siècle, deux périodes pendant lesquelles de nombreux tissages furent effectués d'après des tableaux ou des décors peints, ont fait l'objet d'un réexamen approfondi qui a permis de préciser les raisons théoriques, symboliques, sociales et économiques qui déterminèrent les relations complexes entre peinture et tapisserie (VAISSE, 1973 ; CAEN, 2012). Au lieu d'y voir le point d'orgue d'une décadence de l'art dont la chute remonterait à la célèbre tenture des *Apôtres* d'après Raphaël, Pascal-François Bertrand a tout récemment reconnu à l'art de la lisse du tournant du XVII^e siècle sa faculté à répondre à l'exigence de l'époque : répliquer, dans un grand format et dans un medium précieux, des originaux ayant valeur d'exemple pour leur sujet ou pour les principes académiques dont ils étaient l'énonciation concrète (BERTRAND, 2015).

Les finalités de la tapisserie ont de toute évidence changé au XX^e siècle. Après la mort de Lurçat en 1966, parallèlement à l'essoufflement du mouvement des peintres-cartonniers et à l'affirmation de la Nouvelle tapisserie, historiens, critiques et artistes laissent émerger la question de l'autonomie esthétique et placent au second plan le modèle pictural ou la fonction architecturale. C'est le cas de l'ancien lissier Julien Coffinet, auteur de plusieurs ouvrages (COFFINET, 1971, 1977a et 1977b), qui définit d'entrée de jeu la tapisserie comme « la trame et la chaîne, en un certain ordre assemblées » (COFFINET, 1971, p. 77). En s'appropriant ainsi la formule fameuse par laquelle Maurice Denis avait voulu ramener le tableau à la matérialité d'une surface « décorative », il insiste au passage sur le caractère strictement manuel de l'opération. L'« ordre » évoqué est bien là pour rappeler que l'éviction du contenu narratif ou du message symbolique ne doit pas comporter un abandon au hasard de tâtonnements « plus ou moins aveugles et naïfs » (COFFINET, 1971, p. 109). Ayant travaillé pour les Gobelins et pour un peintre très exigeant tel que Raoul Dufy, Coffinet revendique une histoire de la tapisserie réécrite au prisme de la technique, à partir des « réflexions d'un praticien toujours appuyées sur l'expérience directe du tissage » (COFFINET, 1977, p. 8). Cette approche, qui s'oppose à l'histoire de l'art des individualités ou des styles, lui permet de chercher dans les particularités du métier – outillage, partage des tâches et fonctionnement de l'atelier, circulation des savoirs techniques – les traits marquants de l'évolution de la tapisserie, en déjouant toute tentation de surinterprétation en termes d'expressivité des irrégularités du métier, loin du mythe du génie instinctif du Moyen Âge entretenu par Lurçat.

C'est toujours le mirage de l'autonomie esthétique qui guide les rénovateurs dans la synthèse magistrale que Madeleine Jarry leur consacre (JARRY, 1974), où se trouvent réunies les expériences de toute sorte tentées en Occident dans le domaine du tissage, depuis l'installation des ateliers de Merton Abbey en 1881 jusqu'aux expositions nord-américaines de « sculpture fiber » ou aux textures en relief japonaises présentées à la Biennale de Lausanne de 1973, en passant par le Bauhaus ou les ateliers de Scherrebeck. Inspecteur du Mobilier national, Jarry n'est que trop consciente du poids de la tradition lissière française, qu'elle confronte systématiquement à la plus grande liberté d'expression des ateliers privés surgis partout en Europe à partir de 1900. Malgré le foisonnement de ces foyers, les rares travaux qui se sont intéressés à la production de la première moitié du XX^e siècle ont abordé essentiellement les manufactures nationales (COURAL, 1992 ; COURAL, GASTINEL-COURAL, 1992 ; *Le Mobilier national...*, 1997 ; *La Manufacture des Gobelins...*, 1999 ; FROISSART, 2011 et 2015). L'exposition consacrée aux ateliers d'Aubusson autour de 1925 a été particulièrement utile, qui a mis en lumière un pan méconnu de l'Art déco en croisant les connaissances sur la formation des lissiers et l'histoire

5. Józef Czajkowski, Antonina Sikorska, kilim *Les yeux de paon*, laine, lin, début du XX^e siècle, 148 × 194 cm, Cracovie, Muzeum Narodowe.



industrielle et commerciale avec celle des mutations esthétiques dont l'Exposition internationale fut la vitrine (*Tapisserie 1925...*, 2012). Une première étude, qui mériterait d'être plus longuement développée, a été consacrée à Marie Cuttoli (PAULVÉ, 2010) et quelques expériences textiles d'artistes isolés ont fait l'objet d'examens ponctuels (BERGER, 1996 ; KANG, 2014 ; LE BIHAN, 2014 ; LE BIHAN, DEPARPE, 2014). Pour apprécier pleinement l'effort créatif accompli au début du XX^e siècle, il semble nécessaire de prendre en

compte la puissante dynamique réformatrice à l'œuvre dans le champ élargi des arts, dynamique dont les mouvements de l'Art nouveau et de l'Art déco furent les formidables catalyseurs et propagateurs. Les cas hongrois (*Karpat tapestry...*, 2001 ; *Metamorphoses...*, 2005), tchèque (HUBATOVÁ-VACKOVÁ, 2011a et b) et polonais (MIROCHAS-HALGAS, 1994) paraissent exemplaires de cet élan extraordinaire qui s'empara des ateliers dans les années 1900-1930 et qui aboutit au succès des pavillons nationaux de 1925 et 1937. Avec Marie Hoppe-Teinitzerová, l'héritage morrisien rencontre les courants philosophiques les plus divers – idéalisme chrétien et social, anarchisme, pédagogie rousseauiste et pestalozzienne – et s'élargit aux cultures matérielles primitives et orientales, dans le sillage d'Owen Jones (JONES, 1856) et d'Aloïs Riegl (RIEGL, 1889, 1891 et 1893). La radicalité puriste des tapisseries, tapis et textiles qui en découle, loin de relever d'une pensée machiniste, comme une vision schématiquement moderniste pourrait le laisser penser, bénéficie de la revalorisation du travail manuel et d'une forte spiritualisation de la matière mise en œuvre. La floraison polonaise a été davantage abordée du point de vue des organisations artistiques où se côtoyaient peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, décorateurs et amateurs, ce qui interdit décidément de dissocier arts appliqués et avant-gardes. Sociétés, revues, maisons d'édition et expositions s'organisèrent à partir de 1901 autour de la Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana (Société de l'Art appliqué polonais) dans le but de favoriser la naissance d'un art national à une époque où la Pologne était partagée entre l'empire austro-hongrois, l'Allemagne et la Russie. « Kilim » et « pasiaki » jouèrent alors un rôle capital dans la modernisation des motifs et entrèrent dès le début dans la collection prestigieuse de Feliks Jasieński (fig. 5), intégrée aujourd'hui au Musée national de Cracovie (KLUCZEWSKA-WÓJCIK, 2014). Les prix obtenus par le pavillon polonais en 1925, puis la création de la Société pour l'expansion qui organisa de nombreuses manifestations dans les principales villes européennes jusqu'à la veille de la guerre, ainsi que la double exposition consacrée par le musée des Arts décoratifs de Paris en 1927 aux tissages d'Europe septentrionale et orientale et à la Pologne en particulier, témoignent de la large réception dont jouirent ces créations (*Le Tapis...*, 1927a et 1927b). Si leur impact sur l'essor de la Nouvelle tapisserie dans les années 1960 ne fait pas de doute, malheureusement aucune publication ne permet à ce jour de dépasser ce constat générique.

C'est dans le jeu géométrique des formes vivement contrastées qui caractérisent certaines productions des arts populaires que les courants avant-gardistes des pays d'Europe du Nord et de l'Est de l'entre-deux-guerres voient se réaliser le vœux moderniste d'une peinture ramenée à sa qualité de « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (DENIS, 1890). Cette recherche est parfaitement en phase avec l'exigence d'autonomie esthétique invoquée par Coffinet et les « lissiers-artistes » qui exposeront leurs créations aux Biennales de Lausanne à partir de 1965.

Tisser l'art moderne

Dans les années 1980, alors que la baisse spectaculaire de la production lissière entraîne la fermeture d'une grande partie des ateliers, quelques chercheurs s'interrogent sur les causes possibles du marasme et proposent une lecture critique du mouvement de renouveau de l'après-guerre. Si l'historicisation de la tapisserie des années 1950-1970 est contemporaine du succès que celle-ci rencontre auprès d'un large public (*Tapisseries 58*, 1958 ; FOUGÈRE, TOURLIÈRE, 1969 ; *Des tapisseries nouvelles*, 1975 ; GRAND, 1976), l'inventaire et l'étude précis de cette production commencent quand la vogue est désormais passée, dans les années 1980-1990 (*Vingt ans...*, 1989 ; *Vingt-cinq ans...*, 1993 ; *Tissages d'artistes...*, 2004 ; *Manufactures nationales...*, 2010), étoffés par quelques travaux universitaires, malheureusement restés inédits, qui mettent l'accent sur quelques-uns des aspects cruciaux de cette « renaissance » : le carton numéroté mis en place par Jean Lurçat (fig. 6), sa remise en question par les « lissiers-artistes » ou la structuration du marché de l'art autour des ateliers creusoïses (COLLELL BLANCO, 1983 ; CONTAMIN-RIVIÈRE, 1990 et 1998 ; FONTÈS, 1997, 2006 et 2015 ; FRAYCENOT, 1983 ; GLOMET, 2000 et 2001 ; JALLAIS, 1983 ; MORELLE, 1991 et 1992). Mariette Fréchette et Michèle Heng ont été pionnières sur ce terrain : l'une se penche sur le bouleversement suscité par l'arrivée des artistes d'Europe de l'Est à la Biennale de 1965 (FRÉCHETTE-PINEAU, 1976), l'autre étudie la trajectoire emblématique de Marc Saint-Saens, l'un des protagonistes du groupe des peintres-cartonniers (HENG, 1989, 1990). Écrite à partir des archives du Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne selon une optique marxiste revendiquée, la thèse de Fréchette n'est pas à proprement parler une histoire des Biennales⁸. Elle examine plutôt les problèmes d'ordre formel ou politique soulevés par l'évolution de la tapisserie dans les années 1960. En revenant sur les controverses qui ont accompagné l'arrivée des « Pénélopes » d'Europe de l'Est en 1965, Fréchette met en exergue la contestation de l'hégémonie française – qui est selon elle aussi une hégémonie masculine – et le principe esthétique qu'elle véhiculait : la supposée qualité architecturale et murale de la tapisserie. C'est précisément sur cette fonction que s'était construit l'œuvre entier de Marc Saint-Saens, à partir duquel Heng retrace le mouvement de renouveau de la tapisserie de lisse, depuis l'art mural dans les années 1930 jusqu'à la crise des années 1980. La pauvreté des sources directes et une bibliographie partisane, émanant essentiellement de Lurçat et de ses proches, contraint l'auteur à un long travail de déblayage critique,



6. Jean Lurçat devant un carton numéroté, dans Jean Cassou, Max Damain, Renée Moutard-Uldry, *La tapisserie française et les peintres-cartonniers*, Paris, 1957, p. 50.

7a-b. Robert Doisneau, photographies issue d'un reportage à Aubusson, publiées dans Raoul Dufy, Marcel Gromaire, Jean Lurçat *et al.*, « Aubusson et la renaissance de la tapisserie », dans *Le Point*, 33, mars 1946.



complété par la collecte des archives encore accessibles. Celles produites par les ateliers aubussonnais Tabard, parmi les plus importantes conservées à ce jour, éclairent les modalités de collaboration entre peintres et lissiers (fig. 7a-b) et ont pu par ailleurs être utilement exploitées selon une approche d'histoire sociale (QUÉREUX, 1994).

La mise à plat nécessaire opérée par ces deux thèses a servi de point de départ à d'autres recherches, celles conduites par Odile Contamin éclairant tout particulièrement ce « moment de grâce » que furent les années 1960 (CONTAMIN-RIVIÈRE, 1998). Deux points font l'objet de développements inédits : l'un tient à la relation complexe que les peintres entretiennent avec le medium textile, relation irréductible à l'antagonisme entre carton numéroté et tissage libre ; l'autre touche au rôle qu'ont pu jouer les réseaux marchand et institutionnel dans la crise survenue dans les années 1980. Contamin commence par confronter les voies singulières explorées par les lissiers Pierre Baudouin, Jacques et Bilou Plasse Le Caisne, Jacqueline de La Baume-Dürnbach, Yvette Cauquil-Prince ou Pierre Daquin, afin de « traduire » les peintures, gravures ou papiers collés de Le Corbusier, Henri-Georges Adam, Alfred Manessier, Georges Rouault, Georges Braque, Pablo Picasso ou Thomas Gleb. Si la trace laissée par ces réalisations extrêmement savantes est aujourd'hui bien discrète – une seule œuvre (un Delaunay tissé par Daquin) était présentée à l'exposition « Decorum » – ces tentatives de concilier la plus grande autonomie du lissier avec la plus profonde fidélité au peintre expliquent certaines facettes de la production des années 1960 que la bataille entre carton numéroté et Nouvelle tapisserie a laissées dans l'ombre.

Ces « techniciens-tapissiers », comme aimait à se nommer Pierre Baudouin (*Pierre Baudouin...*, 1985 et 1991), accomplissent avec un décalage de deux ou trois décennies le vœu formulé par Guillaume Janneau à la fin des années 1930 quand, à la tête des Gobelins, il avait appelé les lissiers à s'affranchir de la soumission passive à la peinture – que le carton numéroté ne faisait qu'aggraver – par l'exercice exigeant du métier, gage essentiel de l'élévation de l'ouvrier d'art au statut d'interprète (JANNEAU, 1938 et 1939 ; JANNEAU *et al.*, 1942 ; FROISSART, 2011). Toujours dans les années 1930 Marie Cuttoli avait, la première, essayé de renouer le lien entre peinture moderne et tapisserie en

commandant aux ateliers aubussonnais des tissages longs et difficiles qui mettaient en avant leur savoir-faire (BAUDOIN, 1961 ; PAULVÉ, 2010). Contamin souligne les potentialités ouvertes par cette « troisième voie » choisie par les lissiers-interprètes des années 1960 qui, sans déposséder les peintres de leurs créations, font de leurs tissages des œuvres à part entière, bénéficiant à l'époque de l'attention des musées, de la critique et de la commande publique. Les conséquences de ces recherches ont été inattendues et contradictoires. D'une part, le travail acharné de Baudouin ou de Daquin sur les textures aboutissait au raffinement des mini-tapisseries (*Tapisseries...*, 1961) ou à la tridimensionnalité de structures monochromes, loin donc de la monumentalité et de la planéité privilégiées jusque-là. D'autre part, le modèle pictural se trouvait revalorisé et certains ateliers, dont les Gobelins (pour lesquels Baudouin a travaillé), revinrent aux grands « maîtres » – Pablo Picasso (fig. 8), Joan Miró, Sonia Delaunay, Fernand Léger, Alberto Magnelli...

Cette option ouvertement picturale était aussi celle, totalement décomplexée, suivie par l'américaine Gloria Frankenthaler Ross (1923-1998), dont l'activité a fait récemment l'objet d'une imposante et luxueuse monographie (HEDLUND, 2010). La reconstitution minutieuse de l'entreprise, rendue possible grâce à l'abondante documentation conservée, vaut entre autres pour la mise en avant de la figure jusqu'ici négligée de l'éditeur : Frankenthaler Ross se définissait elle-même comme une « editrice américaine de tapisseries d'artistes contemporains ». Elle s'inscrit dans la lignée de Marie Cuttoli, Denise Majorel, Denise René ou Yvette Cauquil-Prince, autant de femmes ayant toutes agi non pas comme des intermédiaires neutres, mais en véritables catalyseurs d'énergie et de ressources, au service des artistes en lesquels elles croyaient. Si les statuts et les parcours de ces personnalités sont divers – Cuttoli était une collectionneuse, Majorel et René dirigeaient deux importantes galeries parisiennes, Cauquil-Prince établissait les cartons et suivait de près les tissages, Frankenthaler Ross se disait editrice (fig. 9) – leurs choix esthétiques et leurs objectifs paraissent proches : un éclectisme moderniste ouvert à l'abstraction géométrique dont la tapisserie devient le vecteur de diffusion auprès d'un public bourgeois a priori assez conservateur. L'étude précise de l'activité de Gloria F. Ross permet de saisir une facette méconnue de la production des ateliers Dovecot dirigés par Archie Brennan à Edimbourg (CUMMING, 2012), des manufactures Pinton ou Picaud à Aubusson d'où sont sortis, entre le début des années 1970 et la fin des années 1980, des dizaines de tapisseries d'après, entre autres, Adolph Gottlieb, Stuard Davis, Helen Frankenthaler, Robert Motherwell, Kenneth Noland, Morris Louis, Frank Stella ou Jean Dubuffet. Aussi bien Contamin que Hedlund détaillent la mise en œuvre des réseaux



8. Pierre Baudouin et Pablo Picasso, dans les *Cahiers de la tapisserie*, 3, avril 1961.



9. Gloria Frankenthaler Ross dans son atelier à New York, en 1970.



10. Intérieur avec une tapisserie de Prassinós, vers 1955, dans Jean Cassou, Max Damain, Renée Moutard-Uldry, *La tapisserie française et les peintres carton-niers*, Paris, 1957.

d'exposition et de vente et croisent ainsi l'histoire de la tapisserie avec celle de la réception et du marché de l'abstraction, en mettant au jour le phénomène massif qu'a constitué le tissage de la peinture moderne dans les années 1960 et 1970.

En France, alors même qu'entre 1959 et 1969 on organisa plus de cinq cent expositions et que les ateliers aubussonnais tissèrent plus de dix mille tapisseries (CONTAMIN, 1998), les liens de cette production avec certains courants de l'art contemporain de l'après-guerre n'ont pas suscité l'intérêt des historiens, exception faite pour quelques individualités (CASTEL-ESTEVE, 1991 ; *Manessier : œuvre tissé...*, 1993 ; *Bissière...*, 1986 et 1999 ; *Le Corbusier...*, 1987 ; LE BIHAN, 2014 ; *Tisser Matisse...*, 2014). Pourtant le discours critique élaboré en ces « années décisives » est bien connu (*Paris-Paris*, 1981 ; CEYSSON, 1987 ; BERTRAND DORLÉAC, 1996 ; ADAMSON, 2009) qui repose sur un socle idéal – esprit collectif, tradition, « muralité », métier, art social – commun aux deux media. Il ne pourrait pas, du reste, en être autrement, puisqu'une bonne part des artistes qui étaient engagés dans les rangs de l'École de Paris et de l'abstraction géométrique œuvraient aussi pour la « renaissance » de la tapisserie (BAZIN *et al.*, 1946 ; CASSOU, 1950, 1951 et 1960 ; CASSOU, DAMAIN, MOUTARD-ULDRY, 1957), qu'ils partageaient les mêmes lieux et bénéficiaient des mêmes canaux de diffusion. Ainsi, à ceux qui craignaient que l'abstraction ne fasse basculer la peinture dans la décoration, Cassou pouvait proposer une transposition en laine qui ramènerait celle-ci « au plus profond de la gravitation » en lui rendant « le poids de la matière » (CASSOU, DAMAIN, MOUTARD-ULDRY, 1957, fig. 10). Il n'en reste pas moins qu'il est aujourd'hui malaisé d'avoir une perception exacte de l'unité effective des deux camps, résumée par René Huyghe en ces termes, qui ne peuvent que nous laisser perplexes : « La renaissance de la tapisserie c'est, depuis dix ans, le principal événement de l'art contemporain⁹. »

Fragilité critique du mouvement moderniste Fiber Art

Hors de France, les conventions picturales de la tradition française de la tapisserie ont moins influé sur les évolutions en matière d'art textile moderne. Dans le reste de l'Europe et aux États-Unis, et un peu plus tard en Amérique du Sud, au Japon et en Afrique du Nord, la revendication d'une autonomie a plutôt suivi au début des années 1960 la voie d'une approche matérialiste et sculpturale de la tapisserie, telle que l'avait définie Anni Albers au cours des décennies précédentes (LARSEN, 1955 ; ROSSBACH, 1982 ; *Textiles. Open Letter*, 2015). L'art textile, à travers la profession de son « émancipation » de la peinture, et donc de la tradition française de la tapisserie, a quitté le métier à tisser et les parois murales pour

s'installer dans l'espace. Le mouvement de la Nouvelle tapisserie ou Fiber Art, qui va des années 1960 au début des années 1980, est chronologiquement lié à la « renaissance » française de la tapisserie dans l'après-guerre, et s'y rattache également du point de vue des matières et de la technique. Ils partageaient aussi un même espace d'exposition lors des Biennales de Lausanne. Toutefois, les critiques et historiens d'art, notamment américains, ont considéré dès le début qu'il s'agissait d'un mouvement sculptural distinct s'inscrivant dans la lignée d'artistes textiles d'avant-garde tels que Sophie

11. Atelier de tissage du Bauhaus à Weimar, vers 1923, Weimar, Bauhaus-Universität.



Taeuber-Arp et les tisserands du Bauhaus¹⁰ (fig. 11) (SLIVKA, 1963 ; *Wall Hangings*, 1969 ; CONSTANTINE, LARSEN, 1973, 1979 et 1981 ; WALLER, 1977).

Concernant l'historiographie du Fiber Art, la grande question est de savoir comment ce mouvement a pu déboucher sur « l'une des impasses les plus manifestes de l'histoire de l'art moderne¹¹ » (ADAMSON, 2007). Il n'a pas eu de suite artistique immédiate, et n'a pas non plus donné lieu à un corpus substantiel d'écrits théoriques. Au terme d'un hiatus historiographique d'une quarantaine d'années, le Fiber Art a récemment bénéficié d'un regain d'intérêt dans le contexte du présent « moment textile » (SMITH, 2015), qui touche également la critique d'art (« Umfrage zur Bedeutung... », 2014), la recherche (AUTHER, 2010 ; WEDDIGEN, 2010 ; BUCHMAN, FRANK, 2015), le marché de l'art et les grandes expositions diachroniques d'art textile (*Kunsthoff*, 2011 ; *Decorum*, 2013 ; *Kunst & Textil*, 2013 ; *To Open Eyes*, 2013 ; *Fiber...*, 2014 ; *Textiles. Open Letter*, 2015). Tout particulièrement dans les textes accompagnants ces expositions, le Fiber Art est qualifié de précurseur important de la présence manifeste du textile dans l'art contemporain. On se penche aujourd'hui, notamment dans les publications qui accompagnent ces expositions, sur l'histoire du mouvement, qui se développe dans les années 1960 et au début des années 1970, en parallèle aux explorations post-minimalistes des processus et des matériaux artistiques et souvent en dialogue étroit avec elles (voir AUTHER, 2008 et 2010 ; WELLS, 2013 ; *Fiber...*, 2014) ; on s'interroge également sur les raisons éventuelles de l'absence d'historiographie dans une perspective « post-Fiber » (PORTER, 2014)¹². Puisque la débâcle critique du Fiber Art s'est produite à la lisière historique du paradigme de l'esthétique moderniste, un examen attentif de la réception du mouvement pourrait fournir un éclairage sur les raisons pour lesquelles l'art textile est quasiment absent de l'histoire moderniste de l'art du XX^e siècle.

Le mouvement du Fiber Art – également désigné par d'autres formules au cours de son existence¹³ – a été lancé en 1963 lors de l'exposition « Woven Forms » organisée au Museum of Contemporary Crafts de New York. On y montrait d'imposantes œuvres textiles répondant à des commandes publiques et signées de Lenore Tawney (fig. 12), Sheila Hicks, Claire Zeisler, Alice Adams et Dorian Zachai (*Woven Forms*, 1963). Le site choisi pour l'exposition a mis en évidence un écueil critique essentiel pour la théorie de l'art moderniste, à savoir la classification du Fiber Art dans la catégorie des arts appliqués (AUTHER, 2002 et 2008). En effet,

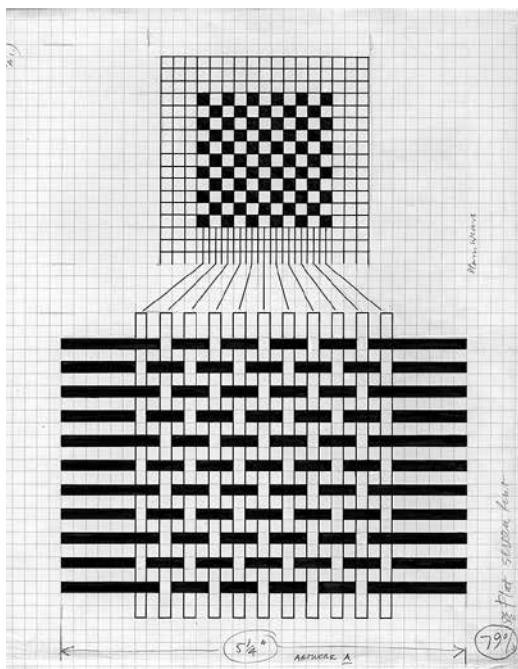


12. Vue d'une installation de tissages de Lenore Tawney pour l'exposition « Woven Forms », New York, Museum of Contemporary Crafts, 1963.



13. Deux œuvres de Sheila Hicks dans l'exposition « Perspectief in Textiel », Amsterdam, Stedelijk Museum, 1969.

14. Anni Albers, Diagramme montrant la méthode de notation pour un tracé technique : armure toile, extrait de *On Weaving*, Middletown [Conn.], 1965, Bethany, Josef and Anni Albers Foundation.



même si la distinction artiste/artisan s’efface puisque, en l’espèce, l’artiste est à la fois le créateur et l’exécuteur de l’œuvre, les processus d’exécution du Fiber Art – laborieux travail manuel relevant du domaine de l’artisanat féminin ou domestique (broderie, tissage, nouage, tressage, crochet, tricot, etc.) – compliquent sa réception en tant qu’art « autonome »¹⁴.

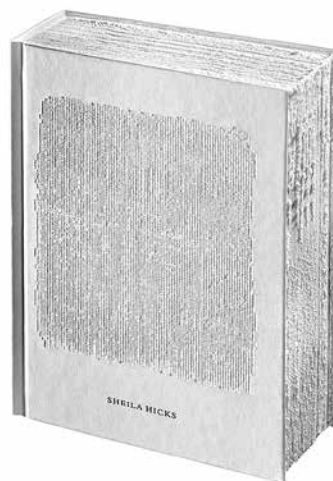
Des expositions individuelles ont été consacrées à des artistes travaillant exclusivement avec le textile, mais les expositions collectives de plus grande ampleur (en dehors des Biennales de Lausanne, où figure la Nouvelle tapisserie dès la deuxième édition, en 1965) ne sont apparues qu’à la fin des années 1960. En 1969, la conservatrice Mildred Constantine et l’artiste textile Jack Lenor Larsen ont dirigé une exposition qui a fait date, baptisée « Wall Hangings » au Museum of Modern Art de New York. De manière révélatrice, elle se tenait, non pas

dans le département des arts appliqués, mais dans celui des peintures et sculptures (*Wall Hangings*, 1969). La scénographie faisait appel à des effets d’éclairage prononcés, et quelques pièces seulement étaient accrochées dans chaque salle, mettant ainsi individuellement les œuvres en valeur et facilitant la contemplation. Cette mise en scène très « beaux-arts » du Fiber Art fut immédiatement reprise dans l’exposition « *Perspectief in Textiel* » organisée la même année au Stedelijk Museum d’Amsterdam (*Perspectief in Textiel*, 1969, fig. 13). À l’exception du catalogue de l’exposition « *Deliberate Entanglements. An Exhibition of Fabric Forms* » (*Deliberate Entanglements...*, 1971), le discours de l’époque sur le Fiber Art est resté axé sur l’opposition moderniste art/art appliqué, comme par exemple dans le volumineux tome de Constantine et Larsen intitulé *Beyond Craft : The Art Fabric* (CONSTANTINE, LARSEN, 1973).

Les efforts déployés pour ménager un espace critique au textile (ou à la « fibre ») en tant que medium, et non plus en tant que matériau ou technique artistique, doivent être replacés dans le cadre de l’esthétique formaliste moderniste, et plus particulièrement en lien avec l’accent théorique mis après-guerre sur la spécificité du medium, en premier lieu par le critique américain Clement Greenberg. Le terme « fibre », introduit alors pour tracer une démarcation vis-à-vis du textile en tant que matière, renvoyait à une pratique qui ne se définissait pas simplement par la matérialité, mais aussi par un ensemble de techniques et de processus répondant à des contraintes spécifiques liées au medium. Lenore Tawney affirmait que son travail « [prenait] sa forme par sa propre nécessité intérieure¹⁵ ». Cette déclaration illustre la manière dont les artistes « Fiber » s’inscrivaient eux-mêmes dans le domaine des « beaux-arts » modernistes (SLIVKA, 1963). T’ai Smith a démontré combien l’atelier de tissage du Bauhaus a contribué à définir le textile comme un medium artistique moderne (SMITH, 2014). Au terme d’une phase initiale durant laquelle les productions du Bauhaus pouvaient être qualifiées de « tableaux réalisés en laine » (SMITH, 2014), on note qu’à partir de 1924, les écrits de Gunta Stölzl et d’Anni Albers se sont orientés vers une théorie moderniste du tissage (autonome) axé sur la spécificité du medium. « Les tapisseries et les tentures murales ne sont pas des marchandises. On doit leur appliquer d’autres critères. Elles relèvent du domaine

de la libre expression artistique, tout en étant déterminées par le processus de tissage¹⁶ », déclarait Stölzl en 1926 (STÖLZL, [1926] 2009). Anni Albers a fourni la transition cruciale entre la théorie du Bauhaus sur le tissage et le mouvement ultérieur du Fiber Art ; elle a non seulement formé certains des artistes du mouvement (dont Jack Lenor Larsen), mais elle a également publié dans les années 1960 des textes en anglais sur le tissage et la conception qui furent très lus dans le milieu du Fiber Art (ALBERS, 1965 et 2000 ; AUTHER, 2010 ; *Fiber...*, 2014). Dans ses écrits, Albers a continué à mettre en avant la théorie du tissage du Bauhaus, à savoir que celui-ci est une combinaison entre « libre » invention artistique et détermination de l'œuvre par la spécificité du medium et le processus de tissage ; elle plaçait également la construction au-dessus des procédés « picturaux » que sont la composition et la couleur (ALBERS,

[1965] 2000, fig. 14). Conformément à cette approche moderniste du tissage, le Fiber Art se caractérise par une prédilection pour les matières naturelles et non teintées telles que le sisal. Cette « pureté » du matériau choisi est également mobilisée dans l'offensive rhétorique contre le soupçon de décoration qui, dans la théorie d'Albers et d'autres auteurs, est considéré comme une pratique additive (ALBERS, 2000). Comme l'ont récemment souligné divers auteurs, dont Jenelle Porter, au lieu de recourir aux arts appliqués pour renverser les catégories putatives du discours moderniste, les plaidoyers en faveur du Fiber Art tels que celui de Constantine et Larsen s'efforçaient avant tout de présenter les textiles comme des media de valeur dans la sphère des beaux-arts (*Fiber...*, 2014 ; WATSON, 2015). Malgré tout, en tant que media, fibre ou textile ont continué à occuper un entre-deux dans le contexte des beaux-arts¹⁷, « sapant ainsi le potentiel que possède l'œuvre de briser la hiérarchie des media qui détermine le faible statut esthétique octroyé à la fibre¹⁸ » (AUTHER, 2008). L'adhésion aux strictes catégories modernistes, ainsi que l'impuissance à insérer un nouveau « genre » entre la peinture et la sculpture, expliquent sans doute en grande partie pourquoi le destin du Fiber Art a débouché sur une impasse dans l'histoire (moderniste) de l'art moderne. On pourrait citer aussi l'absence de centre géographique précis pour le mouvement international, et le fait que la plupart des artistes clef du Fiber Art ont refusé d'être définis par les matériaux qu'ils utilisaient (PORTER, 2014).



15. Sheila Hicks. *Weaving as Metaphor*, Nina Stritzler-Levine (dir.), cat. exp. (New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 2006), New York/New Haven, 2006 ; graphisme : Irma Boom.

La perspective « post-Fiber » dans la recherche sur l'art textile

Si le « moment textile » actuel a suscité un regain d'intérêt pour l'œuvre d'artistes « Fiber » tels que Sheila Hicks (fig. 15) et Magdalena Abakanowicz, la dissolution du paradigme moderniste, où la fibre est considérée comme un medium et la question centrale tourne autour de la distinction art/art appliqué, a notamment permis de porter l'attention sur le potentiel polysémique du textile. À partir des années 1980, avec l'avènement du postmodernisme, la hiérarchie moderniste des media et les parti pris liés au genre ont commencé à prendre l'eau de toutes parts, y compris dans le domaine de l'art textile. La théorie sur la fibre ou le textile s'est alors attachée à abolir la distinction sexuée entre art et art appliqué. Le textile est devenu un outil explicitement féministe, comme le montre *The Dinner Party* (1974-1979) de Judy Chicago (voir LIPPARD, [1978] 1984 ; CALLEN, 1980 ; PARKER, 1984 ; CHADWICK, 1990 ; DEEPWELL, 1995 ; ROWLEY, [1999] 2012 ; JEFFERIES, 2001 et 2008 ; TAMMEN, 2006 ;

ADAMSON, 2013). « Libéré » de la perspective art/art appliqué, le textile aujourd'hui n'est plus principalement considéré comme une technique ou un matériau « féminin », même si la connotation persiste. Ainsi, selon Grant Watson, une perspective « post-Fiber » ou post-formaliste s'intéresserait à « une lignée de femmes artistes, déterminées et indépendantes [qui] pourrait être dévoilée si l'on lisait l'histoire de l'art récente par le biais d'une référence au textile¹⁹ » (WATSON, 2014). On peut toutefois s'étonner qu'en dehors de la France, on néglige le plus souvent de relever l'approche « masculine » de la tapisserie qui caractérise les peintres-cartonniers – exclusivement masculins – de la « renaissance » française de la tapisserie²⁰. On note aussi avec étonnement que l'effacement de la distinction art/art appliqué ait fourni l'impulsion théorique centrale de l'exposition « Decorum » organisée à Paris en 2013. S'agissant d'art textile, ce point mérite toujours autant d'être souligné, semble-t-il.

Les orientations futures de la recherche post-Fiber, au-delà de l'affirmation générale de la fin du paradigme moderniste, pourraient mettre en avant le potentiel polysémique du textile concernant des productions spécifiques, groupées ou individuelles d'art textile au cours de la période moderniste. À titre d'exemple, l'approche formaliste du tissage mise en œuvre au Bauhaus a conduit à une lecture très partielle des écrits d'Anni Albers. Il n'existe à notre connaissance aucune étude se référant à ses déclarations sur la charge métaphorique de la matérialité du textile. Pour Albers, qui écrit dans la période de l'immédiat après-guerre, la matérialité du textile pourrait fonctionner comme une attache avec le monde naturel, « réel » et tactile, et fournir un « point de certitude » et un « commencement » vers l'avenir, après la profonde confusion morale et spirituelle causée par la seconde guerre mondiale et les années qui l'ont précédée (ALBERS, [1938-1959] 2000). Ce type de recherche pourrait s'inscrire dans une étude contextuelle plus large consacrée à la mise en exergue après-guerre de la matérialité dans le Fiber Art et la tapisserie (nouvelle et ancienne), étude qui reste à réaliser.

Les études sur le potentiel sémiotique et interculturel du statut hybride du textile, situé dans un entre-deux, font aujourd'hui également écho aux intérêts du postmodernisme (voir MAHARAJ, 1991 et 1993 ; HEMMINGS, 2012). Ces investigations du textile en tant que véhicule culturel, inter- ou transculturel, ou trans-media s'inscrivent dans une tendance actuelle en histoire de l'art consistant à reconsidérer l'historiographie sous l'angle d'un modernisme d'ampleur globale et non plus seulement occidentale, et composé de multiples modernités au lieu d'une seule (la formaliste) (voir MEYER, 2000 ; MÜLLERSCHOEN, 2011 et 2016 ; PRANGE, 2014 et 2015 ; BUCHMANN, FRANK, 2015). Toutefois, l'approche transculturelle rétrospective du Fiber Art n'a pas, jusqu'ici, assez pris en compte l'aspect problématique des prémisses conceptuelles de la revendication moderniste à l'universalité de l'art (abstrait) qui avaient guidé les artistes tels qu'Anni Albers ou Sheila Hicks dans leur exploration du tissage non occidental récent et ancien. On peut par ailleurs douter que cette revendication soit remplacée par un nouveau métarécit d'ampleur globale. Car c'est précisément la multiplicité des couches sémantiques du textile qui en fait aujourd'hui un champ privilégié de recherche.

La contribution de Merel van Tilburg
a été traduite par Françoise Jaouën

Rossella Froissart tient à remercier pour leur aide précieuse Giselle Eberhard Cotton et Magali Junet, conservatrice et conservatrice adjointe de la Fondation Toms Pauli ; Bruno Ythier et Catherine Giraud, conservateur et responsable de la documentation de la Cité internationale de la tapisserie d'Aubusson ; Danielle Molinari, conservatrice générale de la maison de Victor Hugo ; Chrystel Roy et Michèle Deleuil, conservatrice et responsable de la documentation du Pavillon de Vendôme à Aix-en-Provence en Barbara Caen, Odile Contamin et Nathalie Fontès qui ont eu l'amabilité de communiquer leurs travaux inédits.

Notes

1. Les ateliers des Gobelins, établis en 1662 et intégrés par Colbert à la Manufacture royale des meubles de la Couronne en 1667, devaient répondre aux commandes royales ; les ateliers de Beauvais, auxquels le souverain avait octroyé des lettres patentes en 1664, restaient privés (WEIGERT, 1964). Les deux manufactures sont réunies au sein du Mobilier national, Beauvais à partir de 1934 et les Gobelins en 1937 (*La Manufacture des Gobelins...*, 1999). Les ateliers de la Marche (Felletin et Aubusson), bien que pourvus de lettres patentes en 1665 et bénéficiant de la qualité de « manufactures royales », conservent sous l'Ancien régime la liberté de direction et un caractère corporatif. Aux XIX^e et XX^e siècles ces ateliers sont des entreprises à caractère privé (WEIGERT, 1964). Néanmoins, l'importance de leur production et la tradition qui y est attachée font envisager une nationalisation en 1935. Elle n'a pas eu lieu, mais les ateliers d'Aubusson et de Felletin ont participé de manière très étroite au renouveau de la tapisserie engagé au début du XX^e siècle par les Gobelins et Beauvais (FROISSART, 2015).

2. La revue trimestrielle *Textile/Art/DRIADI* (*dri a di* est une technique de tissage) était initialement le bulletin d'information de l'association Le groupe tapisserie, créé en 1976 autour de l'école CREAR établie au château de Montvillargenne à Gouvieux (près de Chantilly, dans l'Oise) ; l'un des ateliers était dirigé par l'artiste lissier Pierre Daquin. Des expositions et des rencontres sont organisées, un réseau d'artistes, apprentis et lissiers se met en place qui s'éloigne peu à peu des visées artisanales du début pour se rapprocher de la création contemporaine, en lien avec les Biennales de

Lausanne. À la fin de 1981 la revue prend le titre de *Textile/Art/Langage* et en 1982 elle commence à collaborer avec les Manufactures nationales dirigées par Jean Coural, accueillant alors la réflexion autour des expositions « Identités textiles » organisées par ce dernier. Devenue en 1986 *Textile Art Industries*, la revue cesse de paraître au début de 1987 (en ligne : <http://www.textile-art-revue.fr/les-revues/driadi/>, consulté le 17/02/2016).

3. La Cité internationale de la tapisserie d'Aubusson a été inaugurée en juillet 2016 (www.cite-tapisserie.fr/). Elle accueille dans les anciens locaux de l'École nationale d'Arts décoratifs d'Aubusson, entre autres, le Musée départemental de la Tapisserie.

4. La Fondation Toms Pauli, créée en 2000, est l'héritière du Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM), né en 1961, qui fut l'origine des Biennales de Lausanne. Elle en conserve les archives et un patrimoine important de tapisseries et broderies du XVI^e au XX^e siècle (<http://www.toms-pauli.ch/>). Une sélection des œuvres de son fonds du XX^e siècle a été présentée à l'exposition « Tapisseries nomades », au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne (25 mars – 29 mai 2016). L'ouvrage *De la tapisserie à la sculpture textile : les Biennales de Lausanne 1962 à 1995* (éditions française et anglaise) est annoncé pour l'hiver 2016-2017. En 2019 la Fondation s'installera dans les locaux du nouveau musée des Beaux-Arts de Lausanne (www.polemuseum.ch).

5. Plusieurs manifestations ont lieu en 2016 pour le cinquantenaire de la mort de Jean Lurçat : à Paris, le Mobilier national en partenariat avec la Fondation Jean et Simone Lurçat présente la rétrospective « Jean Lurçat, au seul bruit du soleil » (4 mai – 18 septembre 2016) ; à Angers, au musée Jean Lurçat et de la tapisserie contemporaine, « L'Apocalypse selon Jean Lurçat » évoque les relations de l'artiste au sacré (11 juin – 6 novembre 2016) ; à Aubusson, le Musée départemental dévoile ses collections d'œuvres de Lurçat ; l'atelier-musée Jean Lurçat à Saint-Laurent-les-Tours met pour sa part en valeur les liens de l'artiste avec le Lot (avril – septembre 2016).

6. Les *Rencontres des Gobelins* sont des rendez-vous hebdomadaires consacrés à la recherche en histoire de l'art et histoire des arts appliqués ([\[communication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Metiers-d-art/Actualites/Les-Rencontres-des-Gobelins-janvier-fevrier-2016\]\(http://communication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Metiers-d-art/Actualites/Les-Rencontres-des-Gobelins-janvier-fevrier-2016\)\).](http://www.culture-</p>
</div>
<div data-bbox=)

7. William Morris s'est intéressé à la tapisserie dès le début des années 1870 mais l'installation de métiers à tisser ne se concrétise pas avant 1877. La recherche d'une nouvelle esthétique vise la réalisation d'un nouvel équilibre entre picturalité et muralité, qualités que Morris entend restaurer en respectant les spécificités de la matière utilisée et de la technique mise en œuvre (PARRY, 1983 et 1988).

8. Les seize Biennales organisées à Lausanne par le Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne entre 1962 et 1995 ont joué un rôle capital dans la diffusion des créations des peintres-cartonniers et dans l'émergence de la Nouvelle tapisserie à partir de 1965. Voir EBERHARD COTTON, 2011.

9. Cité par Max Damain dans CASSOU, DAMAIN, MOUTARD-ULDRY, 1957, p. 29.

10. Le cercle international du Fiber Art comprenait Sheila Hicks, Olga de Amaral, Jagoda Buic, Ritz et Peter Jacobi, Josep Grau-Garriga, Elsi Giauque, Françoise Grossen, Walter Nottingham, Herman Scholten, Kay Sekimachi, Barbara Shawcroft, Lenore Tawney, Claire Zeisler et Magdalena Abakanowicz, pour ne citer que les artistes les plus connus actifs au cours des deux décennies que dura le mouvement (années 1960-1970).

11. « one of the most conspicuous dead ends in the history of modern art ».

12. S'il existe de nombreux liens entre le mouvement du Fiber Art et la démarche post-minimaliste vis-à-vis des matériaux et des processus, l'intérêt exclusif pour la fibre dans le mouvement examiné ici a malgré tout tenu les deux cercles à distance l'un de l'autre. La conservatrice Lucy Lippard, spécialiste du post-minimalisme, a récemment commenté les différentes approches suivies par l'artiste post-minimaliste Eva Hesse et l'artiste Fiber Claire Zeisler : « Très franchement, je ne crois pas qu'Eva [Hesse] aurait jamais déclaré qu'elle s'intéressait à la fibre en elle-même, et je crois me souvenir qu'Elissa Auther [AUTHER, 2010] cite Claire Zeisler déclarant qu'elle voulait être une artiste de la fibre, et qu'elle n'en bougerait pas, alors qu'Eva cherchait simplement des matériaux hétéroclites, du latex, de la corde, de la ficelle, tout ce qu'elle pouvait trouver

– des choses inattendues et qui étonneraient les gens. Dans un contexte « beaux-arts », ces matériaux étaient étonnants, ce qui n'aurait pas été le cas dans le contexte des arts appliqués ; c'est juste un autre symptôme de la fracture entre art appliqué et art noble. Comme les ficelles entremêlées qu'Hesse utilisait parfois. Je crois que, dans le camp des arts appliqués, on aurait rejeté ce genre d'enchevêtrement. Ils étaient meilleurs d'un point de vue technique [...] et ils auraient trouvé ça raté. » (« I don't think Eva [Hesse], quite frankly, would have ever said she was interested in fibre arts as such, and I think Elissa Auther [AUTHER, 2010] quotes Claire Zeisler saying that she did want to be a fibre artist, and she was staying there, while Eva was just looking for odd materials, latex, rope, string, whatever came to hand – things that were unexpected and would surprise people. Within the high art context those materials were surprising, and within the craft context they wouldn't have been, and that's just another symptom of the split between craft and high art. Like the tangled strings Hesse sometimes used; I think craft people would have rejected the tangle. They were better at it, technically, [...] and that would have just looked screwed up », LEWIS, 2010).

13. Outre la Nouvelle tapisserie (première formule utilisée en Europe) et Fiber Art ou Art Fiber, Marie Fréchette signale également : tapisserie sauvage, « woven forms » (formes tissées), « deliberate entanglements » (enchevêtrements délibérés), « woven structures » (structures tissées) (FRÉCHETTE-PINEAU, 1976).

14. La perception du tissage comme une activité féminine hante la théorie de l'art moderniste, depuis le mouvement « Arts and Crafts » jusqu'au post-modernisme (LIPPARD, [1978] 1984 ; CALLEN, 1980 ; CHADWICK, 1990 ; WORTMANN WELTGE, 1993 ; DEEPWELL, 1995 ; ANGER, 1996 ; REED, 1996 ; ROWLEY, [1999] 2012 ; BAUMHOFF, 2001 ; ELLIOTT, HELLAND, 2002 ; JEFFERIES, 2001 ; TAMMEN, 2006 ; ADAMSON, 2013). On constate à quel point cette perception était répandue au Bauhaus en lisant cette déclaration de Gunta Stölzl : « Le travail de tissage relève essentiellement du domaine de la femme. Le jeu des formes et des couleurs, une sensibilité accrue aux matières, la capacité d'adaptation, la pensée plus rythmique que logique – autant de traits souvent féminins qui poussent les femmes

à la créativité dans le domaine des textiles » (« Weaving is primarily a woman's field of work. The play with form and colour, an enhanced sensitivity to material, the capacity of adaptation, rhythmic rather than logical thinking – are frequent female traits of character stimulating women to creative activity in the field of textiles », STÖLZL, [1926] 2009).

15. « takes its form through its own inner necessity ».

16. « Tapestries and wall hangings are not commodities. Other standards apply to these; they belong in the area of free artistic expression, yet are determined by the process of weaving. »

17. Dans le compte rendu de l'exposition « Wall Hangings » organisée en 1969 au MoMA, publié dans la revue *Craft Horizons*, Louise Bourgeois a recours à des critères formalistes et conclut : « les pièces de l'exposition parviennent rarement à se libérer de la décoration [...] Une peinture ou une sculpture exige beaucoup du spectateur tout en étant indépendante de lui. Ces tissages, aussi plaisants soient-ils, semblent être plus engageants et moins exigeants. S'il fallait les catégoriser, ils tomberaient quelque part entre beaux-arts et arts appliqués » (« the pieces in the show rarely liberate themselves from decoration [...]. A painting or a sculpture makes great demand on the onlooker at the same time that it is independent of him. These weaves, delightful as they are, seem more engaging and less demanding. If they must be classified, they would fall somewhere between fine and applied art », BOURGEOIS, 1969).

18. « thwarting the work's potential to undermine the hierarchy of media responsible for fiber's low aesthetic status ».

19. « a genealogy of strong, independent women artists [that] is potentially opened up when recent art history is read at a tangent with reference to textiles ».

20. M. Fréchette a dressé un catalogue de commentaires sexistes formulés par le peintre-cartonnier Jean Lurçat et les membres de son cercle. En 1965, lorsque des artistes polonais du mouvement Fiber sont invités à la deuxième Biennale de Lausanne, Lurçat s'insurge en déclarant que leur travail n'est pas de la tapisserie mais de la broderie : « La broderie a été de tout temps travail de dame et travail d'agrément et non d'expression lyrique », affirme-t-il (FRÉCHETTE-PINEAU, 1976).

Bibliographie

- [ANONYME], 1973 : [Anonyme], « La Tapisserie », éditorial de la *Revue de l'art*, n° 22, 1973, p. 4-5.
- ADAMSON, 2007 : Glenn Adamson, « The Fiber Game », dans *Textile: The Journal of Cloth and Culture*, 5, 2, 2007, p. 154-177.
- ADAMSON, 2009 : Natalie Adamson, *Paintings, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Farnham/Burlington, 2009.
- ADAMSON, 2013 : Glenn Adamson, *The Invention of Craft*, Londres/New Delhi/New York/Sydney, 2013.
- AJALBERT, 1933 : Jean Ajalbert, *Beauvais, basse lisse (1917-1933)*, Paris, 1933.
- ALBERS, (1938-1959) 2000 : Anni Albers, « Weaving at the Bauhaus », sept. 1938 (revised July 1959), dans ALBERS, 2000, p. 3-5.
- ALBERS, 1965 : Anni Albers, *On Weaving*, Middletown [Conn.], 1965.
- ALBERS, (1965) 2000 : Anni Albers, « Designing as Visual Organization » (1965), dans ALBERS, 2000, p. 58-68.
- ALBERS, 2000 : Anni Albers, *Selected Writings on Design*, Brenda Danilowitz, Nicholas Fox Weber (dir.), Hanover/Londres, 2000.
- ALONI, STADLER, 2009 : Yael Aloni, Monika Stadler, *Gunta Stözl, Bauhaus Master*, Ostfildern, 2009.
- ANGER, 1996 : Jenny Anger, « Forgotten Ties: The Suppression of the Decorative in German Art and Theory, 1900-1915 », dans REED, 1996, p. 130-146.
- ANGERS-LÓDZ..., 1998 : *Angers-Lódz. Tapisseries polonaises 1962-1991. Collection du musée textile de Lódz au musée Jean Lurçat et de la Tapisserie contemporaine d'Angers*, Françoise de Loisy, Norbert Zawisza (dir.), cat. exp. (Angers, musée Jean Lurçat et de la tapisserie contemporaine, 1998), Angers, 1998.
- L'Art en Europe..., 1987 : *L'Art en Europe, les années décisives 1945-1953*, Jacques Beaufret, Catherine Bompuis, Madeleine Bonnard, Bernard Ceysson et al. (dir.), cat. exp. (Saint-Étienne, musée d'Art moderne, 1987), Genève/Saint-Étienne, 1987.
- AUTHER, 2002 : Elissa Auther, « Classification and Its Consequences: The Case of "Fiber Art" », dans *American Art*, 16, 3, automne 2002, p. 2-9.
- AUTHER, 2008 : Elissa Auther, « Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960-1980 », dans *Journal of Modern Craft*, 1, mars 2008, p. 13-33 [rééd. dans *Textiles. Open Letter*, 2015, p. 132-147].
- AUTHER, 2010 : Elissa Auther, *String, Felt, Thread. The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis, 2010.
- BACHMANN, SCHEUING, 1998 : Ingrid Bachmann, Ruth Scheuing (dir.), *Material Matters: The Art and Culture of Contemporary Textiles*, Toronto, 1998.
- BAUDOIN, 1961 : Pierre Baudouin, « À propos d'une renaissance de la tapisserie. Réponses à Léon Gischia », dans *Cahiers de la Tapisserie*, 3, avril 1961, p. 20-21.
- Pierre Baudouin..., 1985 : *Pierre Baudouin, 80 tapisseries de peintres tissées de 1947 à 1970 : Adam, Arp, Beaudin, Braque, Calder...*, cat. exp. (Paris, musée-galerie de la Seita, 1985), Paris, 1985.
- Pierre Baudouin..., 1991 : *Pierre Baudouin, tapisseries de peintres*, cat. exp. (Aubusson, Musée départemental de la tapisserie, Centre culturel et artistique Jean Lurçat ; Fécamp, Centre culturel du Palais Bénédictine, 1991), Aubusson, 1991.
- BAUMHOFF, 2001 : Anja Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932*, Frankfurt am Main, 2001.
- BAZIN et al., 1946 : Germain Bazin, Jean Lurçat, Jean Picart Le Doux, Marc Saint-Saens, Léon Degand, François Tabard, Denise Majorel et Gislaïne Yver (résumé chronologique), *La Tapisserie française : muraille et laine*, Paris, 1946.
- BERGER, 1996 : Ursel Berger, « "Plus beau qu'un tableau". Les tapisseries de Maillol », dans *Aristide Maillol*, Ursel Berger, Jörg Zutter (dir.), cat. exp., (Berlin, Georg-Kolbe Museum ; Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts ; Brême, Gerhard-Marcks Museum ; Mannheim, Städtische Kunsthalle, 1996-1997), Munich/New York, 1996.
- BERTRAND, 2015 : Pascal-François Bertrand, *La peinture tissée. Théories de l'art et tapisseries des Gobelins sous Louis XIV*, Rennes, 2015.
- BERTRAND, DELMARCEL, 2008 : Pascal-François Bertrand, Guy Delmarcel, « L'histoire de la tapisserie, 1500-1700. Trente-cinq ans de recherche », dans *Perspective. La revue de l'INHA*, 2, 2008, p. 227-250.
- BERTRAND, JOUBERT, LEFÉBURE, 1995 : Pascal-François Bertrand, Fabienne Joubert, Amaury Lefébure, *Histoire de la tapisserie en Europe, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1995.
- BERTRAND DORLÉAC, 1996 : Laurence Bertrand Dorléac, « La Joie de vivre et après ? », dans *1996, L'art de la reconstruction*, Maurice Fréchuret (dir.), cat. exp. (Antibes, musée Picasso, 1996), Genève/Paris, 1996, p. 15-68.
- IV^e Biennale, 1969 : *IV^e Biennale Internationale de la tapisserie de Lausanne*, Jean Coural (préface), cat. exp. (Paris, Mobilier national, 1969), Paris, 1969.
- BILLETER, 1967 : Erika Billeter, « Third International Tapestry Biennial », dans *Craft Horizons*, 27, 4, juillet-août 1967, p. 8-15.
- BILLETER, 2000 : Erika Billeter, « Textile Art and the Avant-Garde », dans *Contemporary Art: The Collection of the Pierre Pauli Association*, Anic Zanzi, Pierre Magnenat (dir.), cat. exp. (Lausanne, Espace Arlaud, 2000), Berne, 2000, p. 52-65.
- Bissière..., 1986 : *Bissière 1886-1964*, cat. exp. (Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris ; Dijon, musée des Beaux-Arts ; Calais, musée des Beaux-Arts, 1986-1987), Paris, 1986.
- Bissière..., 1999 : *Bissière, le rêve d'un sauvage qui aurait tout appris*, Isabelle Bissière, Bruno Duborgel, Jean-François Jaeger (dir.), cat. exp. (Antibes, musée Picasso, 1999-2000), Paris, 1999.
- BLANC, s.d. [1884] : Charles Blanc, « Des Tapisseries », dans *Grammaire des Arts décoratifs*, Paris, s.d. [1884], p. 90-114.
- BOURGEOIS, 1969 : Louise Bourgeois, « The Fabric of Construction », dans *Craft Horizons*, 29, 1969, p. 31-35.
- BUCHMANN, FRANK, 2015 : Sabeth Buchmann, Rike Frank (dir.), *Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik*, Berlin, 2015.
- CAEN, 2012 : Barbara Caen, *Renaissance d'un médium artistique. La tapisserie au XIX^e siècle en France et en Belgique*, thèse de doctorat, université de Zürich, 2012.
- CALLEN, 1980 : Anthea Callen, « Sexual Division of Labour in the Arts and Crafts Movement », dans *The Oxford Art Journal*, 3, 1, avril 1980, p. 22-28.
- CASSOU, 1950 : Jean Cassou, *Situation de l'art moderne*, Paris, 1950.
- CASSOU, 1951 : Jean Cassou, « La nostalgie du métier », dans *Journal de psychologie*, numéro spécial « Formes de l'art, Formes de l'esprit », 1951, p. 185-194.
- CASSOU, 1960 : Jean Cassou, « La renaissance des métiers », dans *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, 1960, p. 671-683.
- CASSOU, DAMAIN, MOUTARD-ULDRY, 1957 : Jean Cassou, Max Damain, Renée Moutard-Uldry, *La tapisserie française et les peintres cartonniers*, Paris, 1957.
- CASTEL-ESTEVE, 1991 : Janie Castel-Esteve, *Recherche sur la tapisserie de Sonia*

- Delanay, mémoire de maîtrise, université Toulouse III – Paul Sabatier, 1991.
- CEYSSON, 1987 : Bernard Ceysson, « L'Histoire et la Mémoire : tradition et modernité », dans *L'Art en Europe...*, 1987, p. 36-53.
- CHADWICK, 1990 : Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, Londres, 1990.
- *Chagall de la palette au métier*, 2014 : Chagall de la palette au métier, Ulysse Hecq-Cauquil, Olivier Le Bihan, Meret Meyer et al., cat. exp. (Troyes, musée d'Art moderne, 2015), Gand/Troyes, 2014.
- COFFINET, 1971 : Julien Coffinet, *Arachné ou l'art de la tapisserie*, Genève/Fribourg, 1971.
- COFFINET, 1977a : Julien Coffinet, *Métamorphoses de la tapisserie*, Genève/Fribourg, 1977.
- COFFINET, 1977b : Julien Coffinet, *Pratique de la tapisserie*, Paris, 1977.
- COLLELL BLANCO, 1973 : Carmen Collell Blanco, *El Tapiz contemporaneo en Catalunya*, thèse de doctorat, 1973.
- CONSTANTINE, LARSEN, 1973 : Mildred Constantine, Jack Lenor Larsen, *Beyond Craft: The Art Fabric*, New York, 1973.
- CONSTANTINE, LARSEN, 1979 (1973) : Mildred Constantine, Jack Lenor Larsen, « Art textile contemporain aux États-Unis », dans *Revue de l'art*, 22, 1979 (1973), p. 78-90.
- CONSTANTINE, LARSEN, 1981 : Mildred Constantine, Jack Lenor Larsen, *The Art Fabric, Mainstream*, New York, 1981.
- CONSTANTINE, REUTER, 1997 : Mildred Constantine, Laurel Reuter, *Whole Cloth*, New York, 1997.
- CONTAMIN-RIVIÈRE, 1990 : Odile Contamin-Rivière, *La galerie La Demeure, quarante ans de tapisserie contemporaine*, Mémoire de DEA, université de Toulouse II – Le Mirail, 1990.
- CONTAMIN-RIVIÈRE, 1998 : Odile Contamin-Rivière, *La tapisserie contemporaine en France dans les années Soixante*, thèse de doctorat, université de Toulouse II – Le Mirail, 1998, 4 vol.
- COURAL, 1992 : Jean Coural, « Beauvais Art déco », dans *L'Estampille – L'Objet d'Art*, 261, septembre 1992, p. 94-109.
- COURAL, GASTINEL-COURAL, 1992 : Jean Coural, Chantal Gastinel-Coural, *Beauvais : Manufacture nationale de tapisserie*, Paris, 1992.
- CUMMING, 2012 : Elizabeth Cumming (dir.), *The Art of Modern Tapestry: Dovecot Studios since 1912*, Farnham [u.a.], 2012.
- DARCEL, 1876 : Alfred Darcel, « Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Exposition de l'histoire de la tapisserie », dans *Gazette des beaux-arts*, XIV, 2^e sem. 1876, p. 185-203 ; p. 272-287 ; p. 414-437.
- DARCEL, 1883 : Alfred Darcel, « Tapisserie », dans *Les Arts du bois, des tissus et du papier : mobilier national et privé, tapisseries, objets orientaux...* ; reproductions des principaux objets d'art exposés en 1882, Paris, 1883, p. 113-132.
- *Decorum...*, 2013 : *Decorum – Tapis et tapisseries d'artistes*, Anne Dressen (dir.), cat. exp. (Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2013-2014), Paris, 2013.
- DEEPWELL, 1995 : Katy Deepwell, « Textiles », dans *New Feminist Criticism: Critical Strategies*, Manchester/ New York, 1995, p. 164-195.
- *Deliberate Entanglements...*, 1971 : *Deliberate Entanglements. An Exhibition of Fabric Forms*, Bernard Kester (dir.), cat. exp. (Los Angeles, UCLA Art Galleries ; Portland, Portland Art Museum ; Vancouver, Vancouver Art Gallery ; Utah, Utah Museum of Fine Arts ; San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, 1971), Los Angeles, 1971.
- DENIS, 1890 (1993) : Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme », dans *Art et critique*, 65, 23 août 1890, [rééd. dans Maurice Denis, *Le ciel et l'Arcadie*, Jean-Paul Bouillon (éd.), Paris, 1993].
- DUFY et al., 1946 : Raoul Dufy, Marcel Gromaire, Jean Lurçat, Jean Picart Le Doux, Marc Saint-Saëns, François Tabard, « Aubusson et la renaissance de la tapisserie », numéro spécial de *Le Point*, 33, mars 1946.
- EBERHARD COTTON, 2011 : Giselle Eberhard Cotton, « Les Biennales Internationales de la Tapisserie de Lausanne 1962-1995 », dans *La tapisserie hier et aujourd'hui*, actes de colloque (Paris, École du Louvre/Mobilier national, 2007), Paris, 2011, p. 235-240.
- ELLIOTT, HELLAND, 2002 : Bridget Elliott, Janice Helland, *Women Artists and the Decorative Arts, 1880-1935. The Gender of Ornament*, Aldershot/Burlington, 2002.
- *Fibres...*, 1985 : *Fibres Art 85*, cat. exp. (Architectures 85, Paris, musée des Arts décoratifs, 1985), Paris, 1985.
- *Fiber...*, 2014 : *Fiber: Sculpture 1960 – Present*, Jenelle Porter (dir.), cat. exp. (Boston, Institute for Contemporary Art ; Columbus, Wexner Center for the Arts ; Des Moines, Des Moines Art Center ; Houston, Contemporary Arts Museum, 2014-2015), Munich/Londres/New York/Boston, 2014.
- FONTÈS, 1997 : Nathalie Fontès, *Le mobilier en tapisserie d'Aubusson entre 1900 et 1940*, mémoire de maîtrise, université de Toulouse II – Le Mirail, 1997.
- FONTÈS, 2006 : Nathalie Fontès, *La Manufacture Pinton et l'art du XX^e siècle. Le désir d'innover dans la tradition*, thèse de doctorat, université de Toulouse II – Le Mirail, 2006.
- FONTÈS, 2015 : Nathalie Fontès, « Les enjeux pour le tapissier du XX^e siècle : l'exemple de la manufacture Pinton à Aubusson », dans Pascal-François Bertrand (dir.), *Les communautés d'arts et de métiers : le tapissier*, Pessac (*Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset*, 9), 2015, p. 21-34.
- FOUGÈRE, TOURLIÈRE, 1969 : Valentine Fougère, Michel Tourlière, *Tapissiers de notre temps*, Paris, 1969.
- FRAYCENOT, 1983 : Georgette Fraycenot, *Le volume dans la tapisserie contemporaine*, thèse de troisième cycle, université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 1983.
- FRÉCHETTE-PINEAU, 1976 : Mariette Fréchette-Pineau, *La rénovation de la tapisserie de 1960 à 1975 à travers les Biennales de Lausanne*, thèse de troisième cycle, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1976.
- FROISSART, 2011 : Rossella Froissart, *Avant-garde et décor en France dans l'entre-deux-guerres. Lectures critiques autour de Guillaume Janneau*, Habilitation à Diriger des Recherches, Aix-Marseille université, 2011.
- FROISSART, 2015 : Rossella Froissart, « Une nouvelle "querelle de la tapisserie" ? Peintres et liçiers au temps de l'Art déco », dans *Revue de l'art*, 187, 1, 2015, p. 9-23.
- FROISSART, à paraître : Rossella Froissart, « Histoires de la tapisserie et rêves de renaissance, de Blanc à Lurçat », dans Pascal-François Bertrand (dir.), *Arachné. Histoire de l'histoire de la tapisserie et des arts décoratifs*, à paraître.
- GERSPACH, 1892 : Édouard Gerspach, *La Manufacture nationale des Gobelins*, Paris, 1892.
- GLOMET, 2000 : Valérie Glomet, *Recherches sur les Archives de l'École nationale des Arts décoratifs d'Aubusson*, mémoire de maîtrise, université de Toulouse II – Le Mirail, 2000.
- GLOMET, 2001 : Valérie Glomet, *Les rapports entre les établissements d'enseignement artistique creusois et hiérarchie parisienne*, mémoire de DEA, université de Toulouse II – Le Mirail, 2001.
- GOLAN, 2009 : Romy Golan, *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe*

- 1927-1957, New Haven/Londres, 2009.
- GOLAN, 2011 : Romy Golan, « Le mural rétif », dans *La Tapisserie hier et aujourd'hui*, Paris, 2011, p. 223-234.
- GRAND, 1976 : Marie-Paule Grand, « Tapisserie contemporaine », dans *Encyclopaedia Universalis*, 1976, *ad vocem*.
- GUIFFREY, 1900 : Jules Guiffrey, « La Manufacture des Gobelins à l'Exposition de 1900 », dans *Art et décoration*, 1^e sem. 1900, p. 148-154.
- HAVARD, s.d. [1893] : Henry Havard, *Les Arts de l'Ameublement. La Tapisserie*, Paris, s.d. [1893].
- HEDLUND, 2010 : Ann Lane Hedlund, *Gloria F. Ross & Modern Tapestry*, New Haven/Londres, 2010.
- HEMMINGS, 2012 : Jessica Hemmings (dir.), *The Textile Reader*, Londres/New York, 2012.
- HENG, 1989 : Michèle Heng, *Marc Saint-Saëns décorateur mural et peintre cartonnier de tapisserie*, thèse de doctorat, université de Bordeaux Moutaigne, 1989, 5 vol.
- HENG, 1990 : Michèle Heng, « Aubusson et la renaissance de la tapisserie », dans *Histoire de l'art*, 11, 1990, p. 61-73.
- Sheila Hicks..., 2006 : *Sheila Hicks. Weaving as Metaphor*, Nina Stritzler-Levine (dir.), cat. exp. (New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 2006), New York/New Haven, 2006.
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ, 2011a : Lada Hubatová-Vacková, « Handicraft As Spiritual Regeneration: The Idealism of Marie Teinitzerová », dans *Silent Revolutions in Ornament: Studies in Applied Arts and Crafts from 1880-1930*, D. Morgan, K. Hayes (trad. ang.), Prague, 2011, p. 158-175.
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ, 2011b : Lada Hubatová-Vacková, « Hilde Pollak and the Anthroposophical Style in Applied Art: Organic Ornament », dans *Silent Revolutions in Ornament: Studies in Applied Arts and Crafts from 1880-1930*, D. Morgan, K. Hayes (trad. ang.), Prague, 2011, p. 176-181.
- JALLAIS, 1983 : Anne Jallais, *La tapisserie et l'art textile 1960-1983*, thèse de troisième cycle, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1983.
- JANNEAU, 1938 : Guillaume Janneau, « Avant-propos », dans Juliette Niclausse (dir.), *Le musée des Gobelins*, Paris, 1938, p. 11-16.
- JANNEAU, 1939 : Guillaume Janneau, « Avant-propos », dans Juliette Niclausse (dir.), *Le musée des Gobelins. De la tapisserie décor à la tapisserie peinture*, Paris, 1939, p. 5-16.
- JANNEAU *et al.*, 1942 : Guillaume Janneau, Pierre Verlet, Gislaïne Yver, Roger-Armand Weigert, Georges Fontaine, Juliette Niclausse, *La Tapisserie*, Paris, 1942.
- JARRY, 1968 : Madeleine Jarry, *La tapisserie des origines à nos jours*, Paris, 1968.
- JARRY, 1974 : Madeleine Jarry, *La tapisserie, art du XX^e siècle*, Fribourg, 1974.
- JEFFERIES, 2001 : Janis Jefferies, « Textiles », dans Fiona Carson, Claire Pajaczkowska (dir.), *Feminist Visual Culture*, New York, 2001, p. 189-205.
- JEFFERIES, 2008 : Janis Jefferies, « Histories, Terms and Definitions », dans Nadine Monem (dir.), *Contemporary Textiles: The Fabric of Fine Art*, Londres, 2008, p. 36-61.
- JONES, 1856 : Owen Jones, *The Grammar of Ornament: Illustrated by Examples from Various Styles of Ornament*, Londres, 1856.
- KANG, 2014 : Cindy Kang, *Wallflowers: Tapestry, Painting, and the Nabis in fin-de-siècle France*, thèse de doctorat, New York, Institute of Fine Arts/New York University, 2014.
- Karpit tapestry..., 2001 : *Karpit tapestry. Nemzetközi millenniumi kortárs kiállítás*, Edit András (dir.), cat. exp. (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2001), Budapest, 2001.
- KLUCZEWSKA-WÓJCIK, 2014 : Agnieszka Kluczevska-Wójcik, *Feliks « Manggha » Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie / Feliks « Manggha » Jasieński and His Collection at the National Museum in Krakow*, Cracovie, 2014.
- Kunst & Textil..., 2013 : *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, Markus Brüderlin (dir.), cat. exp. (Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg ; Stuttgart, Staatsgalerie, 2013-2014), Ostfildern, 2013.
- Kunststoff..., 2011 : *Kunststoff: Textilien in der Kunst seit 1960*, Brigitte Baumstark, Melanie Ardjah, cat. exp. (Karlsruhe, Städtische Galerie, 2011-2012), Karlsruhe, 2011.
- KUENZI, BILLETER, KATO, (1973) 1981 : André Kuenzi, Erika Billeter, Kuniko Lucy Kato, *La nouvelle tapisserie* (Genève, 1973), Paris, 1981.
- LARSEN, 1955 : Jack Lenor Larsen, « The Weaver as Artist », dans *Craft Horizons*, 15, 6, novembre-décembre 1955, p. 30-34.
- LAUDE, 1978 : Jean Laude, « Problèmes de la peinture en Europe et aux États-Unis (1944-1951) », dans *Art et Idéologies, L'Art en Occident, 1945-1949*, actes de colloque (Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, 1976), Saint-Étienne, 1978, p. 9-87.
- Le Corbusier..., 1987 : *Le Corbusier, œuvre tissé*, Martine Mathias, François Mathey, cat. exp. (Aubusson, Musée départemental de la tapisserie, Centre culturel et artistique Jean Lurçat ; Arras, musée des Beaux-Arts, 1987), Paris, 1987.
- LEWIS, 2010 : Joe Lewis, « I Like Ideas. Lucy Lippard in Conversation », dans *Fibre Quarterly*, 6, 3, 2010, en ligne : <http://www.velvethighway.com/joomla>, consulté le 29/04/2016.
- LIPPARD, (1978) 1984 : Lucy R. Lippard, « Making Something from Nothing (Toward a Definition of Women's "Hobby Art") », dans *Heresies*, 4, hiver 1978, p. 62-65, rééd. dans Lucy R. Lippard, *Get the Message? A Decade Of Art For Social Change*, New York, 1984, p. 97-105.
- LORECK, 2015 : Hanne Loreck, « Gewebe und Textile als Material, Machart, Modell und Metapher », dans BUCHMANN, FRANK, 2015, p. 77-106.
- MAHARAJ, 1991 : Sarat Maharaj, « Arachne's Genre: Towards Intercultural Studies in Textiles », dans *Journal of Design History*, 4, 2, 1991, p. 75-96.
- MAHARAJ, (1993) 2012 : Sarat Maharaj, « Textile Art – Who Are You? », dans Janis Jefferies (dir.), *Reinventing Textiles, II. Gender and Identity*, Winchester, 2001, p. 7-10, rééd. dans Catherine Harper (dir.), *Textiles: Critical and Primary Sources, II. Production (Including Sustainability)*, Londres/New York, 2012, p. 115-117.
- Manessier : œuvre tissé..., 1993 : *Manessier : œuvre tissé. Tapisseries, vêtements liturgiques. Ateliers des Borderies, Gobelins, Suzanne Goubely, Jean-Marie Lancelot et Plasse Le Caisne, Christine Manessier, Martine Mathias, Sylvie Ollier* (dir.), cat. exp. (Payerne, Aubusson, Arras, Besançon, 1993-1994), Paris, 1993.
- La Manufacture des Gobelins..., 1999 : *La Manufacture des Gobelins dans la première moitié du XX^e siècle, De Gustave Geffroy à Guillaume Janneau : 1908-1944*, Jean-Pierre Samoyault (dir.), cat. exp. (Beauvais, Galerie nationale de la Tapisserie et de l'Art textile, 1999), Paris, 1999.
- Manufactures nationales..., 2010 : *Manufactures nationales de 1960 à nos jours. Gobelins, Beauvais, Savonnerie*, Françoise de Loisy (dir.), cat. exp. (Angers, musée Jean Lurçat et de la Tapisserie contemporaine, 2010), Angers, 2010.
- MASHECK, 1976 : Joseph Masheck, « The Carpet Paradigm: Critical Prolegomena to a Theory of Flatness », dans *Arts Magazine*, 51, 1, 1976, p. 82-109.

- *Metamorphoses...*, 2005 : *Metamorphoses. Past and Present of the Art of Woven Tapestry*, Edit András (dir.), cat. exp. (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2005), Budapest, 2005.
- MEYER, 2000 : Heinz Meyer, *Textile Kunst. Zur Kultursociologie und Ästhetik gewebter und geknüpfter Bilder*, Frankfurt am Main, 2000.
- MIROCHAS-HALGAS, 1994 : Renata Mirochas-Halgas, « La tapisserie en Pologne (1900/1940) : renaissance nationale et apports internationaux », dans Gérard Monnier, José Vovelle, *Un art sans frontières. L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, Paris, 1994, p. 107-114.
- *Le Mobilier national...*, 1997 : *Le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais sous la IV^e République : commandes et achats*, Jean-Pierre Samoyault (dir.), cat. exp. (Beauvais, Galerie nationale de la Tapisserie et de l'Art textile, 1997), Paris, 1997.
- MOLINARI, 2013 : Danielle Molinari, « Une histoire de musée. Le département "Art Création Textile" (1981-1988) », dans *Decorum...*, 2013, p. 194-197.
- MORELLE, 1991 : Anne-Laure Morelle, *Recherches sur la tapisserie en France, de l'Art Nouveau à 1939*, maîtrise, université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1991.
- MORELLE, 1992 : Anne-Laure Morelle, *Recherches sur Élie Maingonnat 1852-1966*, mémoire de DEA, université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1992.
- MÜLLERSCHOEN, 2011 : Nicola Müllerschoen, « Versatile Collaborations. Narratives of Alighiero Boetti's Afghan Embroideries », dans Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (dir.), *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern, 2011, p. 44-55.
- MÜLLERSCHOEN, 2016 : Nicola Müllerschoen, *Alighiero Boetti's Textilproduktionen*, Berlin, 2016.
- *Naissance d'une tapisserie*, 1969 : *Naissance d'une tapisserie*, Jean-Jacques Levêque, cat. exp. (Paris, Galerie La Demeure, 1969), Paris, 1969.
- NIXDORFF, 1999 : Heide Nixdorff (dir.), *Das textile Medium als Phänomen der Grenze – Begrenzung – Entgrenzung*, Berlin, 1999.
- OBLER, 2009 : Bibiana Obler, « Taeuber, Arp, and the Politics of Cross-stitch », dans *The Art Bulletin*, 91, 2, 2009, p. 207-229.
- *Paris-Paris*, 1981 : *Paris-Paris 1937-1957 : arts plastiques, littérature, théâtre, cinéma, vie quotidienne et environnement, archives sonores et visuelles, photographie*, cat. exp. (Paris, Centre Georges Pompidou, 1981), Paris, 1981.
- PARKER, 1984 : Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres/New York, 1984.
- PARRY, 1983 : Linda Parry, *William Morris Textiles*, Londres, 1983.
- PARRY, (1988) 2005 : Linda Parry, *Textiles of the Arts and Crafts Movement* (New York, 1988), Londres, 2005.
- PAULVÉ, 2010 : Dominique Paulvé, *Marie Cuttoli : Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne*, Paris, 2010 [publié à l'occasion de l'exposition « Renaissance et métamorphoses de la tapisserie à Aubusson dans la première moitié du XX^e siècle », Aubusson, Musée départemental de la tapisserie, 2010].
- *Perspectief in textiel*, 1969 : *Perspectief in textiel*, Wim Crouwel, Jolijn van de Wouw (dir.), cat. exp. (Amsterdam, Stedelijk Museum, 1969), Amsterdam, 1969.
- PORTER, 2014 : Jenelle Porter, « The Materialists », dans *Fiber...*, 2014, p. 8-22.
- PRANGE, 2014 : Regine Prange, « Die Wiederkehr des Teppichparadigmas. Anmerkungen zur zeitgenössischen "Welt-Kunstgeschichte" », dans *Kunstchronik*, 67, 7, juillet 2014, p. 373-383.
- PRANGE, 2015 : Regine Prange, « Vom textile Ursprung der Kunst oder: Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Matisse », dans BUCHMANN, FRANK, 2015, p. 107-144.
- QUÉREUX, 1994 : Delphine Quéreux, *Les Tabard, fabricants de tapisserie à Aubusson de 1869 à 1983*, thèse de doctorat, École nationale des Chartes, 1994, 3 vol.
- REED, 1996 : Christopher Reed (dir.), *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, Londres, 1996.
- REYNIÈS, 1992 : Nicole de Reyniès, « L'avant-garde tardive », dans *La tentation des Gobelins*, cat. exp. (Paris, Verrière de la gare d'Austerlitz, 1993), Paris, 1993, p. 12-13.
- RIEGL, 1889 : Alois Riegl, K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie: *Die ägyptischen Textildrucke im K. K. Österreichisches Museum. Allgemeine Charakteristik und Katalog*, Wien, 1889.
- RIEGL, 1891 : Alois Riegl, *Altorientalische Teppiche*, Leipzig, 1891.
- RIEGL, 1893 : Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893.
- ROSSBACH, 1982 : Ed Rossbach, « Fiber in the Forties », dans *American Craft*, 42, 5, novembre 1982, p. 15-19.
- ROWLEY, (1999) 2012 : Sue Rowley, « Craft, Creativity and Critical Practice », dans Sue Rowley (dir.), *Reinventing Textiles. I. Tradition and Innovation*, Winchester, 1999, p. 1-20, rééd. dans Catherine Harper (dir.), *Textiles: Critical and Primary Sources. II. Production (Including Sustainability)*, Londres/New York, 2012, p. 223-239.
- SCHMIDT, 2007 : Gunnar Schmidt, *Ästhetik des Fadens: Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst* (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld, 2007.
- SIEGELAUB, 1997 : Seth Siegelau (dir.), *Bibliographica Textilia Historiae. Towards a General Bibliography on the History of Textiles Based on the Library and Archives of the Center for Social Research on Old Textiles*, New York, 1997.
- SLIVKA, 1963 : Rose Slivka, « The New Tapestry », dans *Craft Horizons*, 23, 2, mars-avril 1963, p. 10-19, p. 48-49.
- SMITH, 2007 : T'ai Smith, « Anonymous Textiles, Patented Domains: The Invention (and Death) of an Author », dans *Art Journal*, 67, 2, été 2007, p. 54-73.
- SMITH, 2011 : T'ai Smith, « Architectonic: Thought on the Loom », dans *The Journal of Modern Craft*, 4, 3, novembre 2011, p. 269-294.
- SMITH, 2014 : T'ai Smith, *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*, Minneapolis, 2014.
- SMITH, 2015 : T'ai Smith, « Why Textiles Matter as Art (or Whatever) as Never Before », dans *wow! Woven? Entering the (sub)Textiles*, cat. exp. (Graz, KM – Kunsthalle für Kunst und Medien, 2015), Graz, 2015, n.p.
- *Gunta Stölzl...*, 1987 : *Gunta Stölzl. Weiberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt*, Magdalena Droste (dir.), cat. exp. (Berlin, Bauhaus Archives ; Zurich, Kunstgewerbemuseum ; Brême, Gerhard-Marcks-Stiftung, 1987), Berlin, 1987.
- STÖLZL, (1926) 2009 : Gunta Stölzl, « Weaving at the Bauhaus » (1926), dans ALONI, STADLER, 2009, p. 85-87.
- TAEUBER-ARP, GAUCHAT, 1927 : Sophie Taeuber-Arp, Blanche Gauchat, *Zeichnen für textile Berufe. Anleitung zum Zeichnen für textile Berufe*, Zurich, 1927.
- TAMMEN, 2006 : Silke Tammen, « "Seelenkomplexe" und "Ekeltechniken": Von den Problemen der Kunstkritik und Kunstgeschichte mit der "Handarbeit" », dans Anja Zimmermann (dir.), *Kunstgeschichte und Gender: Eine Einführung*, Berlin, 2006.
- *Le Tapis...*, 1927a : *Le Tapis : première exposition, Europe septentrionale et orientale*,

Finlande, Lituanie, Norvège, Pologne, Roumanie, Suède, Ukraine, Yougoslavie, cat. exp. (Paris, musée des Arts décoratifs, 1927), Paris, 1927.

– *Le Tapis...*, 1927b : *Le Tapis : première exposition, Europe septentrionale et orientale... section polonaise*, cat. exp. (Paris, musée des Arts décoratifs, 1927), Paris, 1927.

– *Tapisserie 1925...*, 2012 : *Tapisserie 1925. Aubusson, Beauvais, les Gobelins à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de Paris*, Jeanne Lazaj, Bruno Ythier (dir.), cat. exp. (Aubusson, Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé, 2012), Toulouse, 2012.

– *Tapisseries 58, 1958 : Tapisseries 58*, cat. exp. (Paris, musée des Arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, 1958), Paris, 1958.

– *Tapisserie-Création...*, 1978 : *Tapisserie-Création 1928-1978*, Danielle Molinari (catalogue), Jacques Lassaigue (préface), cat. exp. (Boulogne-Billancourt, Centre culturel, 1979), Paris, 1978.

– *Tapisserie française...*, 1946a : *La Tapisserie française du Moyen Âge à nos jours*, Francis Salet (dir.), cat. exp. (Paris, musée national d'Art moderne de la ville de Paris, 1946) Paris, 1946.

– *Tapisserie française...*, 1946b : *La Tapisserie française du Moyen Âge à nos jours*, guide exp. (Paris, Musée national d'Art moderne, 1946), Paris, 1946

– *Tapisserie en France...*, 1985 : *La Tapisserie en France. La tradition vivante, 1945-1985*, Guide, cat. exp. (Architextures 85 : Textile/Art/Langage, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985), Paris, 1985.

– *Tapisseries...*, 1961 : *Tapisseries de petits formats : Arp, Braque, Calder, Chastel, S. Delaunay, Dufour, Edelmann, Ernst, Gischia, Ray, Lagrange, Picasso, Poncet, Taeuber-Arp, Patrick Walberg, Bernard Privat*, cat. exp. (Le Havre, musée des Beaux-Arts, Maison de la Culture, 1961), Le Havre, 1961.

– *Tapisseries finlandaises*, 1972 : *Tapisseries finlandaises*, Jacques Lassaigue (dir.), cat. exp. (Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1972-1973), Paris, 1972.

– *Des tapisseries nouvelles*, 1975 : *Des tapisseries nouvelles*, François Mathey, Yolande Amic (dir.), cat. exp. (Paris, musée des Arts décoratifs, 1975), Paris, 1975.

– *Lenore Tawney*, 1961 : *Lenore Tawney*, James Coggin, Agnes Martin (dir.), cat. exp. (New York, Staten Island Museum, 1961), New York, 1961.

– *TEXTILE/ART/DRIADI OU TEXTILE/ART/LANGAGE*, 1976-1987 : *Textile/Art/DRIADI* revue trimestrielle, 1976-1981 ; au 4^e trimestre 1981 devient : *Textile/Art/Langage* ;

en 1986 devient : *Textile Art Industries*, 1986-1987.

– *Textile Objekte*, 1975 : *Textile Objekte*, Barbara Mundt (dir.), cat. exp. (Berlin, Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Schloss Charlottenburg – Orangerie, 1975), Berlin, 1975.

– *Textiles. Open Letter*, 2015 : *Textiles. Open Letter*, Rike Frank, Grant Watson (dir.), cat. exp. (Mönchengladbach, Museum Abteiberg ; Vienne, Generali Foundation, 2015), Berlin, 2015.

– THOMAS, MAINGUY, POMMIER, 1985 : Michel Thomas, Christine Mainguy, Sophie Pommier, *L'Art textile*, Genève, 1985.

– *Tissages d'artistes...*, 2004 : *Tissages d'artistes tissages d'ateliers 1994-2004. Dix ans d'enrichissement des collections du musée Jean Lurçat et de la tapisserie contemporaine d'Angers*, Françoise de Loisy (dir.), cat. exp. (Angers, musée Jean Lurçat et de la tapisserie contemporaine, 2004), Angers, 2004.

– *Tisser Matisse*, 2014 : *Tisser Matisse*, Olivier Le Bihan, Patrice Deparpe (dir.), cat. exp. (Troyes, musée d'Art moderne, collections nationales Pierre et Denise Lévy ; Cateau-Cambresis, musée départemental Matisse, 2014-2015), Courtrai, 2014.

– *To Open Eyes...*, 2013 : *To Open Eyes: Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute*, Friedrich Meschede, Jutta Hülsewig-Johnen (dir.), cat. exp. (Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 2013-2014), Bielefeld, 2013.

– TROY, 2002 : Virginia Gardner Troy, *Anni Albers and Ancient American Textiles: From Bauhaus to Black Mountain*, Londres/Burlington, 2002.

– TROY, 2006 : Virginia Gardner Troy, *The Modernist Textile: Europe and America, 1890-1940*, Aldershot/Burlington, 2006.

– « Umfrage zur Bedeutung... », 2014 : « Umfrage zur Bedeutung des Textiles innerhalb zeitgenössiger Denk- und Praxisformen / A Survey on the Significance of Textiles in Contemporary Thought and Praxis », dans *Texte zur Kunst*, 94, mai 2014, en ligne : <https://www.texte-zurkunst.de/94/umfrage-zur-bedeutung-des-textilen/> (consulté le 18 avril 2016).

– VAISSE, 1965 : Pierre Vaisse, « Sur la tapisserie contemporaine », dans *Information d'Histoire de l'art*, mars-avril 1965, p. 61-73.

– VAISSE, 1973 : Pierre Vaisse, « La quelle de la tapisserie au début de la Troisième République », dans *Revue de l'Art*, 22, 1973, p. 66-86.

– VAN TILBURG, 2010 : Merel van Tilburg, « Rethinking the Carpet Paradigm:

Critical Footnotes to a Theory of Flatness », dans WEDDIGEN, 2010, p. 131-142.

– *Vingt ans...*, 1989 : *Vingt ans d'art textile : 1968-1988*, cat. exp. (Angers, musée Jean Lurçat et de la Tapisserie contemporaine, 1989), Angers, 1989.

– *Vingt-cinq ans...*, 1969 : *Vingt-cinq ans de tapisserie française : 1944-1969*, cat. exp. (Paris, Mobilier national, Manufacture des Gobelins, 1969), Paris, 1969.

– *Vingt-cinq ans...*, 1993 : *Vingt-cinq ans d'art textile : 1968-1993*, cat. exp. (Angers, musée Jean Lurçat et de la Tapisserie contemporaine, 1993), Angers, 1993.

– *Wall Hangings*, 1969 : *Wall Hangings*, Mildred Constantine, Jack Lenor Larsen (dir.), cat. exp. (New York, Museum of Modern Art, 1969), New York, 1969.

– WALLER, 1977 : Irene Waller, *Textile Sculptures*, New York, 1977.

– WATSON, 2015 : Grant Watson, « Tangling Untangling: Revisiting Fiber Art and its Politics », dans *Textiles. Open Letter*, 2015, p. 100-110.

– WEDDIGEN, 2010 : Tristan Weddigen (dir.), *Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium*, actes de colloque (Lausanne, université de Lausanne, section d'histoire de l'art, 2009), Emsdetten/Berlin, 2010.

– WEIGERT, 1964 : Roger-Armand Weigert, *La tapisserie et le Tapis en France*, Paris, 1964.

– WELLS, 2013 : Katharine L. H. Wells, « Artistes contre liciers : la renaissance de la tapisserie française », dans *Decorum...*, 2013, p. 55-59.

– WORTMANN WELTGE, 1993 : Sigrid Wortmann Weltge, *Women's Work. Textile Art from the Bauhaus*, San Francisco, 1993.

– *Woven Forms*, 1963 : *Woven Forms*, cat. exp. (New York, Museum of Contemporary Crafts of the American Crafts Council), New York, 1963.