

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

CHAGALL DE LA PALETTE AU METIER 24 OCT. 2015 > 31 JANV. 2016

Commissariat | Olivier Le Bihan, Ulysse Hecq-Cauquil
Commissariat général | Evelyne Dorothee Allemand, Yannick Courbès
Exposition reconnue d'intérêt national par le Ministère de la Culture et de la Communication,
Direction générale des Patrimoines, Service des Musées de France.

Elle est organisée en partenariat avec
La Piscine, Musée d'art et d'industrie André Diligent,
en partenariat avec la Cité de la Musique, Paris.

CHAGALL LES SOURCES DE LA MUSIQUE 24 OCT. 2015 > 31 JANV. 2016

Et dans le cadre de RENAISSANCE - lille3000

COLLECTIONS PERMANENT/PROVISOIRE TAPISSERIES | LES ESPACES ÉCHANGÉS

STEPHAN BALKENHOL | BRASSAI | YVETTE CAUQUIL-PRINCE | PHILIPPE CAZAL | TONY CRAGG | MAX
ERNST | JAN FABRE | GÜNTHER FÖRG | ILYA & EMILIA KABAKOV | PIERRE MABILLE | PANAMARENKO |
QUBO GAS...

Commissariat | Evelyne Dorothee Allemand, Yannick Courbès

24.10.2015 > 31.01.2016

contact
Anne-Maya Guérin
Responsable du service des publics
amguerin@ville-tourcoing.fr

Ysabelle Wetzel
professeur d'art plastique détachée
Ysabelle-marie.wetzel@ac-lille.fr

ÉDITO

CHAGALL DE LA PALETTE AU METIER

À l'occasion du 30e anniversaire de la mort de l'artiste, et après les musées de Troyes et de Nice, le MUba Eugène Leroy | Tourcoing présente la première exposition questionnant la tapisserie de Marc Chagall, fruit de la recherche sur la monumentalité qui a animé l'artiste dès les années 1950.

En quête d'authenticité dans la couleur et la matière, l'imaginaire de Chagall a exploré tous les registres de la création plastique. La puissance expressive de son œuvre, habité par un sens inné de la composition et une profonde liberté narrative, s'est remarquablement adaptée à une grande diversité de langages artistiques et d'échelles d'exécution.

En 1962, le gouvernement israélien lui commande une décoration pour le hall de la Knesset. Chagall conçoit alors le triptyque d'une tenture monumentale, qui sera tissée par la Manufacture des Gobelins, ainsi qu'un ensemble de mosaïques destinées aux murs et au sol dudit Parlement. En 1964, il fait la connaissance d'Yvette Cauquil-Prince, qui avait ouvert à Paris, en 1959, un atelier de tissage rue Saint-Denis, puis l'avait transféré, en 1962, rue des Blancs Manteaux. Son habilité à traduire les compositions de Chagall en respectant les valeurs chromatiques de la palette originale séduit rapidement l'artiste. Yvette Cauquil-Prince devient alors son maître d'œuvre et réalisera toutes ses autres tapisseries, à l'exception de la pièce créée, en 1973, pour l'entrée du musée national Marc-Chagall, à Nice, dont l'exécution sera confiée aux Gobelins.

Cet aspect de l'œuvre tissée de Chagall reste encore largement méconnu du grand public. L'exposition offre un panorama des principales thématiques de l'œuvre de Chagall valorisant la collaboration de l'artiste avec le maître d'œuvre Yvette Cauquil-Prince (1965-1985) ou encore avec la Manufacture des Gobelins (1968-1973). Elle confronte un ensemble de tapisseries réalisées par Yvette Cauquil-Prince aux lithographies et aux peintures de Chagall qui ont servi de modèles au maître d'œuvre. Une évocation du travail effectué auprès de la Manufacture des Gobelins sera également représentée par deux tapisseries, l'une réalisée par Marc Chagall pour la Knesset, l'autre pour le musée national du Message Biblique Marc Chagall de Nice, ainsi que des œuvres originales de l'artiste.

Cette exposition, reconnue d'intérêt national en 2014 au Musée d'Art moderne de Troyes par le ministère de la Culture et de la Communication, est repensée pour une présentation au MUba de Tourcoing, en partenariat avec Marc Chagall – Les sources de la musique à La Piscine de Roubaix.

En parallèle à [CHAGALL | DE LA PALETTE AU MÉTIER](#),

[COLLECTIONS PERMANENT/PROVISOIRE TAPISSERIES | LES ESPACES ÉCHANGÉS](#)

[ATELIER TOURNAI XVe s.](#) | [STEPHAN BALKENHOL](#) | [BRASSAI](#) | [YVETTE CAUQUIL-PRINCE](#) | [PHILIPPE CAZAL](#) | [TONY CRAGG](#) | [MAX ERNST](#) | [JAN FABRE](#) | [GÜNTHER FÖRG](#) | [ILYA & EMILIA KABAKOV](#) | [PIERRE MABILLE](#) | [PANAMARENKO](#) | [QUBO GAS](#) | [MARIKA SZARAZ...](#)

[24.10.2015 > 31.01.2016](#)

Tapis et tapisseries, objets artisanaux ou manufacturés, continuent d'intriguer et d'interroger les artistes. Ils sont l'espace hétéroclite et asymétrique, celui qui permet de déplacer sa création, et échanger son regard. [TAPISseries I LES ESPACES ÉCHANGÉS](#) propose une déambulation dynamique du sol au mur, du mur au plafond, de tapis et tapisseries d'artistes en relation avec les collections du MUba. Des visages de [STEPHAN BALKENHOL](#) aux insectes de [JAN FABRE](#), des mondes oniriques de [ILYA & EMILIA KABAKOV](#) ou de [MAX ERNST](#) au rétro futurisme de [PANARAMENKO](#), d'une abstraction poétique de [GUNTHER FORG](#) et [PIERRE MABILLE](#) à la matérialité de [BRASSÁI](#) ou de [TONY CRAGG](#), des divagations hybrides et graphiques de [QUBO GAS](#) aux ambiguïtés textuelles de [PHILIPPE CAZAL](#), l'exposition permet ainsi un nouveau regard sur les œuvres. [TAPISseries](#) entre aussi en résonance avec l'histoire textile de Tourcoing et de son territoire.

COLLECTIONS PERMANENT/PROVISOIRE est pensée comme une exposition temporaire, dont la présentation est renouvelée régulièrement. Le parcours de l'exposition propose une déambulation au rythme des œuvres exposées autour de la question de la tapisserie — peintures, dessins, gravures, photographies, vidéos et installation — selon le concept de la relation de l'art contemporain et l'art ancien. Ces nouvelles relations apportent un nouveau regard sur les œuvres en établissant entre elles des parallèles, multipliant ainsi les lectures possibles de l'œuvre. L'exposition permet de mettre au centre la question du rapport de l'œuvre au lieu et de son expérience.

SOMMAIRE

REPÈRES BIOGRAPHIQUES	p.2
Yvette Cauquil Prince	p.2
Marc Chagall	p.3
Yvette Cauquil Prince et Marc Chagall	p.4
Marc Chagall et l'ouverture aux arts décoratifs.	p.5
L'œuvre, les commandes, les partenaires.	p.5
CARACTÉRISTIQUE DE L'ŒUVRE PEINTE DE MARC CHAGALL	p.6
Métaphore	p.6
_ Surnaturelle	p.6
_ Mémoirelle	p.6
_ Transcendante	p.6
_ Narrative	p.6
_ Poétique	
Espace	p.7
_ Improbable	p.7
_ Illimité	p.7
_ Spirituel	p.7
_ Plan	p.7
_ Cubisme psychique	p.7
_ Interface	p.8
Couleur/Lumière	p.8
_ La palette	p.9
_ Le chromatisme accentué	p.9
_ Autonome	p.9
_ Matériau	p.9
_ Lumière	p.9
_ Blanc	p.9
QU'EST CE QU'UNE TAPISSERIE ?	p.10
Technique	p.10
Tapisserie-une simili peinture ?	p.10
_ Original ou reproduction ?	p.11
_ Imitation ou Transposition ?	p.11
_ Artistes-artisans	p.12
Changement de technique	p.12
_ penser l'œuvre autrement ?	p.12
_ Le carton	p.12
_ L'inversion	p.12
_ La matière de la couleur	p.13
_ Du coup de pinceau à la trame	p.13
_ La nouvelle vocation spatiale de l'œuvre	p.13
_ La dialectique du mou et du rigide	p.14
_ Analyse d'œuvre : Le gant noir	p.14
TAPISSERIE les espaces échangés	p.17
_ Le tapis un espace dans l'espace	p.17
_ Art of the Loom	p.17
_ La Galerie Deweer	p.17
_ Stephan Balkenhol	p.18
_ Tony Cragg	p.18
_ Jan Fabre	p.19
_ Günther Förg	p.19
_ Ilya et Emilia Kabakov	p.19
_ Panamarenko	p.19
_ Pierre Mabille	p.20
_ Qubo Gas	p.20
ANALYSE D'ŒUVRE I	
_ Max Ernst, les yeux du silence	p.21
_ Brassäi	p.22
GLOSSAIRE ET OUVERTURES PÉDAGOGIQUES	p.23-24
LES GRANDS MOMENTS DE LA TAPISSERIE MODERNE	
_ L'atelier tissage du Bauhaus	p.26
_ Sheila Hicks	p.28
BIBLIOGRAPHIE	p.29

YVETTE CAUQUIL PRINCE

« Quelle que soit la dimension de l'originale, la tapisserie doit pouvoir se muer en une surface monumental égalant la beauté de l'œuvre initiale mais différemment. » Yvette Cauquil Prince

Yvette Cauquil-Prince 1928-2005
Maître d'œuvre en tapisserie, Artiste peintre

Jeune artiste peintre, Yvette Cauquil Prince, suit un enseignement classique à l'école Royale des Beaux Arts de Mons, entre 1943 et 1948. C'est en 1950 qu'elle commence à s'intéresser à la tapisserie, et à la fin des années 50 qu'elle ouvre son propre atelier. Elle renonce alors à la peinture pour se consacrer à la tapisserie.

Ces années 50 sont pour elle déterminantes, à cette époque elle côtoie de jeunes peintres Belges qui recherchent dans leur travail une affirmation de leur identité culturelle. Le choix de la tapisserie que fera Yvette Cauquil Prince s'inscrit dans ce moment de recherche, la tapisserie devient pour elle le moyen de s'approprier une tradition forte et ancienne, emblématique de son territoire, qui connaît alors un renouveau.

Yvette Cauquil Prince, devient maître d'œuvre en tapisserie. Elle dirige la réalisation de tapisserie de peintre. Elle travaille à partir d'œuvres d'artistes qu'elle interprète en tapisserie. Son travail consiste à transposer en une tapisserie monumentale une œuvre peinte, qui peut être d'un format bien inférieur.

Repérer la possibilité de monumentalité d'une œuvre, se familiariser avec l'univers, la palette et la touche spécifique d'un artiste afin de les restituer dans une technique bien particulière qui est celle de la tapisserie, voilà le défi qu'elle doit relever.

Pour cela elle va à l'instar de Jean Lurçat, créer des cartons de tapisserie selon une codification originale qui lui permettra de transposer la peinture en tapisserie. C'est à ce moment que sa formation de peintre sera un atout essentiel, sa connaissance intime des deux techniques lui permet de trouver le moyen de transposer un geste, une ligne, et tout effet de la couche picturale en un entrecroisement de fils colorés. Pour cela elle puise aussi dans l'histoire de la tapisserie s'inspirant aussi bien des Coptes, du Moyen Age, que des tapisseries Flamandes du XV^{ème} siècle.

Dans un premier temps elle analyse avec attention l'œuvre qu'elle doit transposer afin de se l'approprier et ainsi de comprendre qu'elles sont les techniques de tapisserie qui permettront au mieux de rendre les qualités formelles de la peinture.

C'est ainsi qu'elle transposera en tapisserie les œuvres de nombreux grands peintres modernes : Braque, Brassaï, Chagall, Max Ernst, Émile Hecq, Kandinsky, Klee, Xavier Lalanne, Fernand Léger, Henry Miller, Picasso, Nicky de Saint-Phalle. Mais aussi à partir de ses propres peintures.

MARC CHAGALL

1887, Vitebsk, naissance de Marc Chagall dans une communauté juive hassidique. Il y passe son enfance, et s'imprègne de cette culture.
1907, admission à l'école impériale des Beaux-Arts de Saint Petersburg, qu'il quitte pour suivre l'enseignement de Léon Bakst, décorateur des ballets russes. Il découvre les avant-gardes européennes et s'intéresse tout particulièrement au cubisme et au fauvisme.

1910, Départ pour Paris, grâce à un mécénat (Mr VINAVER). Il intègre rapidement la bohème parisienne, rencontre Archipenko, Laurens, Léger, Delaunay, devient l'ami de Blaise Cendrars, et fréquente Max Jacob, Guillaume Apollinaire.

Approfondissement de ses recherches esthétiques à partir de sujets mêlant éléments biographiques, émotionnels, mémoriels. Les espaces sont conçus à partir d'une structure géométrique éclatée (approche sensible du cubisme), et d'une palette saturée.

1914, première exposition remarquée au salon des indépendants.

1911, A MA FIANCÉE

1911-12, A LA RUSSIE, AUX ANES ET AUX AUTRES

1912 GOLGOTHA

1912-1913, HOMMAGE A APOLLINAIRE

1913, LE SOLDAT BOIT.

1914, voyages à travers l'Europe, exposition à Berlin. Début du premier conflit mondial, la fermeture des frontières l'oblige à, retourner en Russie.

Il retrouve Bella, l'épouse, leur amour ne cessera de l'inspirer.

Suite à la révolution d'Octobre, il reçoit les statuts de : Commissaire aux Beaux Arts, et devient Responsable de la vie artistique de Vitebsk.

1919, nomination en tant que directeur de l'école des Beaux-arts. Il est rapidement remplacé par Kasimir Malévitch. L'art russe devient SUPREMATISTE.

Il Réalise des peintures murales pour le théâtre d'art Hébraïque, peint de nombreux portraits intimistes, inspirés de sa famille et de sa communauté.

1917 AUTO PORTRAIT AU VERRE DE VIN

1919 PAYSAGE CUBISTE

1922, il quitte la Russie, retourne à Berlin.

Découvre et pratique de façon intensive la gravure.

1923, de retour à Paris, il retrouve André Malraux, André Breton. Rencontre Ambroise Vollard, qui lui commande trois ensembles de gravures. Illustre Les âmes mortes de Gogol, Les fables de La Fontaine, la Bible.

Impressionne André Breton, qui qualifie son travail "D'explosion lyrique totale". Il refuse d'intégrer le groupe des surréalistes et prend ses distances avec ses influences.

1931-1937, voyages en Europe du Sud et Afrique du Nord. Il approfondit son regard sur l'œuvre de Goya, Velasquez, Titien. La couleur devient la matrice de son langage plastique. Il interpénètre les

tons, dans une pâte à la fois précise et généreuse, et saisit avec volupté la lumière.

Son iconographie s'enrichit de sources religieuses, mythologiques et littéraires.

1928, LES MARIES DE LA TOUR EIFFEL

1939, LE TEMPS N'A PAS DE RIVE

1941-1948 acquisitions de la nationalité française. Le contexte de guerre l'oblige à s'exiler aux États-Unis. Il y retrouve Fernand Léger, André Masson, Piet Mondrian, André Breton. La mort subite de Bella l'anéantit. Les exactions envers le peuple juif aiguisent sa sensibilité. Son œuvre s'assombrit, le Christ devient une figure récurrente, polysémique, symbole du martyr.

1938, LA CRUXIFIXION BLANCHE

1943, OBSESSION

1947, fin des conflits mondiaux. Il expose dans toute l'Europe : Paris, Amsterdam, Londres, Zurich, Berne.

1948 afin de répondre à de nombreuses commandes publiques et privées, il s'ouvre à de nouvelles pratiques : la lithographie, la céramique, la sculpture, le verre. Il réalise des peintures murales, et collabore avec des artisans liciers (tapisserie) et maîtres verriers (vitrail) pour redécouvrir son œuvre dans une autre matière et une autre échelle.

1950, séjourne à Vence. Il y retrouve Matisse et Picasso.

Il meurt en 1985 à l'âge de 98 ans.

YVETTE CAUQUIL-PRINCE ET MARC CHAGALL

En 1964, Yvette Cauquil-Prince fait la connaissance de Marc Chagall, qui s'intéresse à la tapisserie depuis peu pour ses possibilités monumentales et architecturales. Il vient de faire réaliser une tenture pour la Knesset, par l'atelier des Gobelins, cette tenture de 3 tapisseries ne lui donne pas pleinement satisfaction.

La découverte des tapisseries d'Yvette Cauquil-Prince le convainc par la technique et la sensibilité artistique qui se manifeste dans son travail de transposition.

La première pièce qu'elle réalisera pour Marc Chagall est la famille d'arlequin, à partir d'une lithographie. Le respect des valeurs chromatiques de sa palette, ainsi que les choix techniques fait par Yvette Cauquil-Prince, vont rapidement le convaincre qu'elle est la seule à pouvoir réaliser des tapisseries à partir de ses œuvres. Leur complicité leur permettra de réaliser plusieurs tapisseries aux dimensions de plus en plus monumentales.

Marc Chagall lui fait toute confiance quand à la réalisation des pièces, et découvre grâce leur collaboration une nouvelle matière, la laine et ses possibilités.

MARC CHAGALL ET L'OUVERTURE AUX ARTS DÉCORATIFS. L'ŒUVRE, LES COMMANDES, LES PARTENAIRES.

Les œuvres monumentales répondent à des commandes. Elles permettent à Marc Chagall de déployer son art et ses messages dans des espaces publics ou privés. Il réalise les esquisses en prenant en compte les contraintes spatiales et lumineuses. Il collabore avec le maître d'œuvre et l'atelier en charge de l'exécution finale. Les transmutations (échelle, couleur, matière) produites par la réalisation le fascine mais ce qu'il y découvre n'influence pas sa recherche picturale.

1960 et 1970

Céramiques et vitraux :

1957 Baptistère du plateau d'Assy

1960-68 Cathédrale de Metz

1960-62 Synagogue de l'hôpital de Jérusalem

Fresque :

1963-1964 Opéra de Paris, coupole (1963-64)

Mosaïque et Tapisseries

1966-1967, Knesset, parlement de Jérusalem

1968 Université de Nice histoire d'Ulysse, 1968

La paix/ Bouleversé par les atrocités du second conflit mondial, il décide de mettre son Art au service de la Paix. Rejoignant en cela les idées de son ami Matisse, il milite pour la paix, réalise un vitrail pour l'Onu.

CARACTÉRISTIQUES DE L'ŒUVRE PEINTE DE MARC CHAGALL

MÉTAPHORE

« Mes tableaux sont des arrangements picturaux d'images intérieures qui me possèdent ». Marc Chagall

« C'est en 1911 et grâce à Chagall seul que la métaphore fit son entrée dans la peinture moderne. » André Breton.

L'imaginaire est le prisme qui combine le rêve, le souvenir, le réel. La spontanéité joue un rôle primordial dans l'apparition des images. Directement avec des nuances de couleur, l'artiste exploite un monde intérieur spécifique. Sa production artistique, en marge des avant-gardes est sensible et intuitive.

SURNATURELLE | En 1913, Guillaume Apollinaire qualifie l'œuvre de son ami de « surnaturelle ». Les œuvres qu'il lui a présentés, lui paraissent surgir dans l'inconscient et les souvenirs-rêves.

L'œuvre de Marc Chagall présente majoritairement, des scènes empreintes d'irrationalité ; l'espace irradie de couleurs saturées dégagees de toute référence à la réalité. Dans cet espace sans repères, les architectures deviennent instables. Les êtres songeurs aux regards détournés se mettent à flotter, communiquent avec les animaux, les

objets mythiques (baldaquins, violons samovars). Les proportions ne sont plus normatives.

MÉMORIELLE I À la différence du rêve, le souvenir possède un rapport immédiat avec la réalité vécue. Pour Marc Chagall ; le monde de l'enfance lui permet d'explorer le noyau légendaire de ses premières expériences. Plus fortement pendant ses périodes d'exil, ses créations se réfèrent à Vitebsk ; ses paysages peuplés de personnages visionnaires, de bâtisses, d'objets et de rituels. Leurs figurations sont partielles, simplifiées. L'approche du signe est sensible et mis à distance.

TRANSCENDANTE I « Quand le flot de l'amour de Dieu se répandit dans le vase du monde, celui-ci éclata en objets innombrables, et chacun d'eux renferme ainsi une parcelle de l'amour divin. »

Dans la culture hassidique, les légendes sont allégoriques. Ces images révèlent l'omniprésence de Dieu. Chagall disperse les figures, dans un espace couleur vecteur d'une lumière iridescente. La fusion est un processus plastique, qui associe et combine l'homme et l'espace, l'espace et l'objet, l'objet et l'animal, l'animal et le divin.

NARRATIVE I L'œuvre de Chagall exploite une veine narrative. Animés, les protagonistes participent à plusieurs actions qui s'interpénètrent. Il confronte différents temps du récit : souvenirs du passé, évocations du présent. Ce qui est successif apparaît comme simultané. Toutes les expériences sont rassemblées dans une seule image exhaustive.

Marc Chagall conjugue, l'immédiat et l'éternel. Les actions sont figées dans le mouvement. Le violoniste, en transe, communique avec l'au-delà, le temps est aboli. Les figures divines vivent les mêmes histoires que les hommes. Chagall marie deux approches du temps dans l'Art : le temps illimité issu de la tradition byzantine se conjugue à l'exigence moderne de l'expérience. Il relie ainsi ses deux cultures.

POÉTIQUE I « Il ne saisit pas la réalité visible comme Cézanne dans un dialogue ininterrompu entre l'œil et le motif pour dessiner, dans le réseau cristallin du prisme de l'image l'arrière-plan harmonique caché en elle. Il part de l'intérieur de l'image encore indéterminé et la fait se matérialiser lentement par le prisme magique du tableau, au fur et à mesure de sa construction plastique. »

Les œuvres de Chagall peuvent être appréciées comme des ensembles de signes, mis en cohérence. Les lumières rythment la composition, les couleurs créent des rimes. Les composantes plastiques de la figure principale se disséminent sous forme de nuances, de détails sur la surface complète de la toile. Elles sont autant d'annotations plastiques qui entraînent notre recherche narrative dans une discontinuité harmonieuse.

« J'avais l'impression que nous faisons encore des recherches à la surface de la matière, que nous avons peur de plonger dans le chaos, de briser et de bouleverser l'écorce de la réalité familière sous nos pieds » Marc Chagall

Comment la toile peut elle devenir un espace allégorique ? De quelle nature pourrait être cet espace qui met en cohérence des signes métaphoriques, symboliques, narratifs. Les supports de Chagall sont des moyens formats, une échelle à 2/3 par rapport à la réalité.

IMPROBABLE I Dans la religion juive, l'ensof est un espace sans fond ni fin. Espace improbable, défiant les lois de la gravitation. Il est à la fois l'espace du bouleversement, de la catastrophe, de la chute tragique, mais moment de l'enchantement de la délectation. Les personnages, les hybrides prennent appui sur la couleur. Les lieux sont libérés des liens, et circulent librement dans l'espace enchanteur de la couleur.

ILLIMITÉ I Les bords des tableaux, limites de l'image, sont souvent occupés par des figures ou des architectures tronquées. Ces coupures suggèrent une continuité, instaurent l'œuvre comme fragment d'une réalité plus vaste.

Les plans de la toile sont majoritairement occupés par une couleur franche, (bleu, rouge, vert, jaune), jamais uniforme, vibrant de nuances constituées de superpositions colorées. Ces surfaces quasi abstraites, suggèrent la présence d'un dessous de l'image. L'aspect feuilleté de la couleur propose un ailleurs derrière elle. L'absence d'arrière plan clairement défini implique que l'espace n'a pas de fin.

SPIRITUEL I L'œuvre de Marc Chagall présente des signes figuratifs dans un contexte abstrait. Cette recherche le rapproche des principes des Icônes. Interface entre le monde divin et le monde terrestre, le fond doré immatériel qui s'anime de sa propre lumière est une surface d'apparition, occupée par une figure divine aux traits humains.

Ce principe se retrouve dans l'œuvre de Chagall : Dans un espace abstrait et irradiant,

Les figures Abraham, Jacob, Moïse, le Christ côtoient des amoureux (reflet de l'amour divin), des colporteurs (juifs errants). Les objets et les animaux sont tout autant empreints de spiritualité : l'arbre renvoie au buisson ardent, le candélabre symbolise le feu purificateur, le coq symbolise le triple reniement de l'apôtre Pierre.

PLAN I La conscience de la surface du tableau, perdue depuis la renaissance réapparaît dans l'œuvre de Manet. Reprise et développée par Cézanne, elle est un des points majeurs des questionnements modernes. Les moyens plastiques sont travaillés pour renforcer l'indépendance de la couleur et de la forme, l'organisation du tableau se renouvelle. La surface plane devient support d'expériences complexes. La recherche d'un espace aperspectif, introduit l'arrière du signe et la conscience de la partialité du plan perdue depuis la Renaissance. La notion de composition éclate, laissant place à de nombreuses architectures picturales.

Marc Chagall inverse le processus. Il porte ses efforts picturaux sur l'élaboration du tableau en tant que lieu d'apparition des images intérieures.

CUBISME PSYCHIQUE | L'espace pictural construit à l'aide de plans superposés, emprunté aux cubistes, devint pour Chagall magique, coloré et percé de lumière. Pour Pablo Picasso et Juan Gris, la représentation du visible doit correspondre à l'acte de voir, elle prend en compte la mobilité du regard et son déploiement dans la durée. Les objets immobiles des natures mortes éclatent dans un espace brisé. Les plans des objets et de l'espace se réduisent à réseaux de lignes de force, transmuées en surface sous l'action de la lumière changeante. Les œuvres de Chagall sont elles aussi traversées par des obliques et des traces de lumière contraires, mais leur utilisation n'est ni analytique, ni décorative. Marc Chagall emploie la confusion des plans non pour comprendre le monde extérieur, mais pour exprimer sa nature complexe, multidimensionnelle: au regard s'ajoute la simultanéité des rêves et des images superposés dans les souvenirs. Le plan cubiste, physique, devient psychique.

INTERFACE | Attaché à sa mémoire, le souvenir du petit Marc, à l'étage de la maison, porte son regard au delà de la fenêtre. Cette vue de l'intérieur de la maison protectrice, vers un extérieur attirant et lumineux, peut être la métaphore de son travail de peintre. Expérience de deux lumières différentes, (l'artiste dans une lumière artificielle, le monde dans une lumière naturelle), de personnages agissant. Observés de hauteur, dans un espace aux perspectives chamboulées, leurs gestes muets suscitent des histoires imaginaires.

La fenêtre, plus qu'une simple métaphore du cadre, est un thème récurrent dans son œuvre. Elles sont successivement ouvertes, traversantes, opaques (La maison bleue, 1917, musée des beaux arts, Liège), à la fois cadre bleu immatériel qui s'efface et point de couleur rouge (la fenêtre, 1928, Kunsthalle Zurich) qui transforme un cube en architecture.

Ce motif lui permet d'interroger la dialectique du dedans et du dehors, à partir desquelles parfois, les plans s'interpénètrent ; les espaces intérieurs et extérieurs communiquent.

COULEUR | LUMIÈRE | Chagall développe une approche sensible des idées des novateurs modernes : Blaue-Reiter, Delaunay, Matisse. L'emploi de la couleur s'affranchit de l'ordonnance des couleurs du spectre. Elle se déploie et s'organise sur la toile, devient surface, lumière et contour. Elle est à la fois le matériau et la matrice de son œuvre.

LA PALETTE | Autoportrait aux 7 doigts, 1912-1913, est une œuvre inaugurale, contenant les principes fondateurs de son œuvre. On y retrouve : des éléments évocateurs de la modernité (il emprunte la tour Eiffel à Delaunay, porte un costume cubo-futuriste au revers duquel il ajoute un papier collé), face à lui mis en abîme l'œuvre A la Russie aux ânes et aux autres, en cours d'élaboration. Il pense au village de Vitebsk niché dans le nuage de la nostalgie. Il teint dans sa main droite, sa palette et ses pinceaux. Celle-ci est rabattue sur le plan du tableau. Sa forme courbe est accentuée. Il semble qu'il y aurait disposé les nuances, lui servant à créer les deux images. Rouges, ocres, verts. Leur application est diverse : elles sont géométriques, circulaires, en

croissants. Formes arrêtées, formes dissoutes en de multiples nuances. Le blanc (synthèse de toutes les couleurs) empâte la surface de la palette, le noir, creuse cet espace et suggère une profondeur cosmique. Cet objet, présente la couleur comme matériau, fait référence à l'abstraction. La couleur est une matière abstraite aux pouvoirs d'exploitations multiples.

CHROMATISME ACCENTUÉ | L'ensemble coloré est basé sur un emploi limité de dominantes, rouge, bleu, vert. Leur densité est saturée. Les rapports chromatiques sont complexes : tons primaires-secondaires et rompus se superposent, se jouxtent se fondent et s'interrompent, de façon harmonieuses et contrastées. La couleur dominante se déploie avec nuance, son utilisation dans les détails ponctue et construit la composition.

AUTONOME / La couleur ne semble obéir à aucune règle. Artificielle dans sa vitalité, elle propose une nouvelle apparence à tout signe. Elle peut être décorative, symbolique ou plastique. Elle se libère de la ligne, quitte ou poursuit les formes. Parfois créées directement sur l'image, elles ne peuvent être reproduites.

MATÉRIAU | La couleur accompagne les expériences techniques de Marc Chagall. Elle est sujet dans ses gouaches, peintures, lithographies, et accompagnera son ouverture aux arts décoratifs : vitraux, tapisserie, fresques. En tant que matériau, Chagall explore sa capacité protéiforme : la surface de ses toiles, présente la variété de ses apparences : rêche, brillante, mate, transparente. Elle affirme le ton et révèle l'acte de peindre en matière, broyée, elle se dématérialise en même temps que les nuances. Les irrégularités observables à la surface, révèlent des repentirs. La couleur-matière enregistre le cheminement de la création. (A la Russie aux ânes et aux autres).

LUMIÈRE | Soumises aux variations colorées, avec ou sans effet de géométrisation, les ombres et les lumières sont travaillés pour accentuer l'instabilité formelle. Les sources de lumière sont souvent inversées, elles contrarient les formes et les entraînent dans un espace improbable.

BLANC | Virginité de la surface de la toile, il est pour Kandinsky « celui qui agit sur notre âme, comme un silence, un rien avant tout commencement ». Chagall semble au contraire, utiliser le blanc pour achever son œuvre, il en recouvre ses teintes, estompe leur présence et révèle leurs nuances. Les couleurs troubles et floconneuses s'emparent du ciel, des paysages, des personnages. A la fois peinture et lumière, Il est toujours épais et subtilement coloré. Les tons éclairés deviennent pastels. Sur ses toiles, le blanc est une utopie. Sa capacité d'abstraction est plus importante que le noir, qui suscite l'ombre de la nuit. Accrochant la surface il transpose les figures n'importe où, hors du monde.

QU'EST-CE QU'UNE TAPISSERIE ?

TECHNIQUE

Une tapisserie est un tissage exécuté sur un métier de basse lisse - métier horizontal ou de haute lisse-métier vertical. Sur lequel sont montés les fils de chaîne, qui sont le support du tissage. Leur nombre au centimètre déterminera la taille des points et la finesse du tissage. Les fils de trames colorés sont passés à l'aide de navettes entre les fils de chaîne tendus. Une fois le travail achevé le fils de chaîne n'est plus visible.

Sur les métiers de basse lisse, les fils de chaînes sont séparés en fils pairs et impairs, la lisse (ou lice) est une fine cordelette qui permet de raccorder chaque fil de chaîne aux lames soulevées à l'aide de pédales (les ateliers d'Aubusson utilisent des métiers de basse lisse).

Pour un métier de haute lisse, la nappe de fils arrière est reliée à une perche par les lisses. La perche est maniée à la main par le lissier (les ateliers des Gobelins utilisent des métiers de haute lisse)

La tapisserie est exécutée par un ou plusieurs lissiers à partir d'un carton. C'est un modèle réalisé à taille réelle et qui, glissé sous les fils de chaîne donnera au lissier les indications nécessaires pour réaliser le travail. Ce carton est la transcription d'une peinture, d'une photo, d'un dessin, dont chaque zone de couleurs est délimitée et numérotée, chaque chiffre correspondant à une couleur de fils choisis. Le carton est une transcription inversée de l'image qui sera réalisée, car le lissier travaille sur l'envers de l'ouvrage, au cours de la réalisation de la tapisserie il peut vérifier le rendu de son travail à l'aide d'un miroir.

Le maître d'œuvre détermine l'assortiment de fils : couleurs, matière, brillance, afin de rendre le plus justement possible les effets nécessaires à la transposition de l'œuvre de l'artiste. Cet assortiment est réalisé grâce à l'échantillonnage. Il est le résultat du savoir faire et de l'expérience du lissier, qui saura déterminer au mieux les couleurs et matières pour traduire l'œuvre peinte.

Les fils de couleurs sont montés sur des flûtes, ces petites navettes de bois tourné permettent au lissier de passer les fils de trame entre les fils de chaîne. Puis à l'aide du grattoir, petit peigne métallique, le lissier tasse les fils de trame au fur et mesure du tissage, le peigne est utilisé pour tasser les fils de trame après chaque duite, (on appelle une duite l'aller et retour d'un fil de trame entre les fils de chaîne).

Une fois la tapisserie achevée, les fils de chaînes sont coupés, ce moment qui marque la fin de la réalisation d'une tapisserie est la tombée du métier, un bolduc est cousu à son dos, c'est une grande étiquette de papier indéchirable, ce certificat d'authenticité rassemble les titres, dimensions, nom de l'artiste cartonnier, nom du lissier ou de l'atelier où a été réalisée la tapisserie, et le numéro d'authentification.

TAPISSERIE SIMILI-PEINTURE ?

L'Art de la tapisserie pose en paradoxe, les notions d'original et de la copie, du conceptuel et du matériel, du fait main et du mécanique, du pictural et du sculptural.

ORIGINAL | REPRODUCTION Les liens entre l'art de la peinture et l'art de la tapisserie sont historiques.

Au-delà du défi technique, la représentation d'une tapisserie en peinture fait sens :

Hans Holbein les ambassadeurs, 1553, le tapis est un objet qui atteste de l'ouverture commerciale des échanges culturels.

Jan Van Eyck, vierge au chanoine, 1436, le tapis est le support, jardin factice sur lequel la vierge se pose.

Jan Vermeer, l'art de la peinture, 1663, la tenture est une image souple, qui s'écarte pour ouvrir l'espace pictural.

A partir du XVIème, XVIIIème, de nombreux artistes réalisent des dessins de cartons: Raphael, Le brun, Boucher, Poussin.

La manufacture nationale des Gobelins, créée en 1443, devient, sous l'impulsion de Colbert une vitrine technique et culturelle. Elle s'associe aux talents de Charles Le Brun, Jaques Louis David, Georges Gros. Au XIXème siècle, l'atelier innove techniquement, la multiplication des tons de laine, permet de reproduire l'aspect de la peinture qui tient lieu de carton. La Tapisserie devient « simili-peinture ».

Au XXème siècle, Jean Lurçat, critique cette pratique et cherche à valoriser la tapisserie comme Art-autonome. Il repense le travail préparatoire, la réalisation du carton devient acte de création. Il redéfinit son écriture : diagrammes schématiques en noir et blanc, numérotation des couleurs, aplats francs, coloris limités, réduction de la part interprétative du licier, respect de la particularité du médium.

Poursuivant les courants modernes de l'architecture et d'un Art Total, initié par les mouvements modernistes, (de la Sécession au Bauhaus), Le Corbusier imagine le mural-nomade. Il affirme sa démesure, sa vocation décorative, sa fonction acoustique et thermique.

L'art de la tapisserie lie Innovations technique et pérennité processuelle. Les cartons, matrices inépuisables permettent de ressusciter les œuvres dans leur fraîcheur originale. La tapisserie oscille entre modernité et tradition. Actuellement, l'innovation artistique accompagne la tradition technique : La Manufacture nationale des Gobelins poursuit ses collaborations : Vasarely, Louise Bourgeois, Matali Crasset, Christian de Portzampark, Raymond Hains.

IMITATION OU TRANSPPOSITION ? La transposition n'est pas la copie et ne vise pas la reproduction. C'est le passage de la peinture en un nouveau mode d'expression formel. Sous le regard du licier, elle perd sa matérialité et devient un ensemble de formes et de couleurs. Il soumet l'œuvre à son interprétation (regard objectif et descriptif) à son expertise (langage abstrait de formes et de couleurs, technique). La transposition induit des rééquilibrages de la composition, la retouche de lignes, des

ajustements chromatiques. La recreation est subtile, le changement d'apparence quasi imperceptible. L'œuvre semble toujours identique, sous une autre apparence.

ARTISTES OU ARTISANS ? La tapisserie interroge la dichotomie entre artiste et artisan.

Au moyen -âge l'imagier est un créateur de signe qui réalise ses œuvres en prenant en compte la nature de l'espace qui va l'accueillir (fresque, tapisserie, vitrail, enluminure.)

A partir de la renaissance, l'artiste est auteur d'une œuvre indépendante (dessin, peinture) qui sera reprise par des artisans sous d'autres supports.

L'art de la tapisserie fait de l'image, le sujet d'une relation plurielle : l'artiste, le licier, l'œuvre, le fils de laine la machine. Le processus de réalisation d'une œuvre. Il participe aux choix des œuvres qui seront transposées et produit la clé de l'ouvrage, le carton. Ce travail, en étroite collaboration avec l'artiste est primordial. L'interprétation doit être fixée, car les tisseurs sont interchangeables ; l'œuvre écrite doit pouvoir être poursuivie.

Il travaille en rapport avec les filatures, les teinturiers. Les fils de laines sont cardés et peignées artisanalement en fonction de leur capacité à plus ou moins absorber la lumière. Il maîtrise, la matière et les coloris de son œuvre.

CHANGEMENTS DE TECHNIQUE, PENSER L'ŒUVRE AUTREMENT ?

Le processus de réalisation d'une tapisserie est particulièrement complexe.

Le fond et la forme se construisent en même temps, par angles droits, à l'envers et sans improvisation possible. Le fils en tant que matériau du médium, sa dimension haptique, apporte aux œuvres une dimension tactile.

LE CARTON I Après avoir minutieusement observé l'original, le licier choisit les fils de laine (matière et couleurs). Pour réaliser ses cartons, Yvette Cauquil-Prince réalise une photographie en noir et blanc de l'œuvre, qu'elle agrandit à la dimension finale de la tapisserie. Elle dessine, délimite les contours des zones de couleur, explicite la nature des transitions (dégradés, hachures), les couleurs (lettres, numéros combinés correspondent au nombre de fils et leurs teintures). Ce code simple et rigoureux vise à éviter les altérations stylistiques. Cette image, matrice de la tapisserie, objet écrit, est à la fois analyse, codification, et interprétation.

L'INVERSION I D'apparence nette et maîtrisée, la nature de la tapisserie se dévoile au revers, dans le désordre des fils. Le licier tisse l'image sur l'envers, contraint par un code abstrait, il est entouré de verticales, et envahit de couleurs. Il n'a pas de visibilité sur l'image.

La notion d'envers ouvre d'intéressantes problématiques.

Elle est pertinente au regard de l'œuvre de Chagall : dans la torah, le sens se construit par lecture du caché, du révélé, du jeu dessus-dessous.

Pour George Didi Hubermann, le fil rouge, visible dans l'œuvre de Vermeer la dentellière, est le détail qui évoque l'acte de création qui se construit et se trame derrière chaque image, le fil comme une ligne à former.

La tapisserie de Bayeux, raconte l'histoire à rebours, en liant l'envers et l'endroit. Pour raconter une scène, les liens se trament, se combinent, se nouent, et s'ourlent.

LA MATIÈRE DE LA COULEUR | Dans l'œuvre de Marc Chagall, la composition, la couleur, la matière et la lumière sont inséparables du sens et de la raison d'être de l'œuvre. Ce qui constitue un défi pour le licier, comment créer de la souplesse dans une image qui se constitue sur une grille ?

Yvette Cauquil Prince développe une technique de tissage novatrice. Elle mélange des fils de laine de matière et d'épaisseur variables. A la différence de l'œuvre peinte, les nuances ne proviennent pas de tons superposés, les fils sont juxtaposés, entrelacés, des hachures et des dégradés remplacent les fondus colorés. On retrouve l'absence de linéarité propre à l'espace coloré de Chagall. En utilisant des fils de matières et d'épaisseurs différentes, le grain de la trame accroche la lumière et apporte de la vibration à la couleur.

DU COUP DE PINCEAU À LA TRAME | Le vocabulaire de la lissière est plus géométrique et synthétique que celui du peintre. Contrainte par la technique point par point, elle transpose les feuilles en losange, les pétales, en cercles ou en carrés. Les bouquets se géométrisent.

Les hachures et l'épaisseur apportent parfois aux œuvres une dimension plus impétueuse et brutale. Les contrastes peuvent être appuyés, les ombres densifiées. Les hachures aux orientations multiples suggèrent que les formes s'affrontent, ce qui est antinomique avec le principe d'harmonie propre à Marc Chagall. Toutes les œuvres de Chagall ne pourraient supporter la transcription. Yvette Cauquil Prince évite les œuvres dont la composition est construite sur la multiplication des tons, et où les effets de matière sont dus à la technique du pinceau. Elle favorise le travail à partir de gouaches et de lithographies.

LA NOUVELLE VOCATION SPATIALE DE L'ŒUVRE | À la différence d'une œuvre in situ, la dimension d'une tapisserie dépend de la chaîne du métier, et non d'un espace particulier. Elle est autonome. Image mobile, elle donne la mesure au lieu. Les différences d'échelle entre l'œuvre picturale, la gouache, ou la lithographie sont cependant importantes. Le licier doit maîtriser le passage d'une échelle à une autre pour pouvoir restituer les volumes et les perspectives. Pour conserver la cohérence de l'ensemble, des éléments peuvent être réduits, augmentés, ajoutés ou supprimés. Le travail collaboratif entre l'artiste et le licier est indispensable, les décisions sont prises conjointement.

Les dimensions proposent une nouvelle lisibilité de l'œuvre, entre agrandissement et simplification, détail et ensemble. Une tapisserie s'observe de façon multiple : de loin (vue d'ensemble, relation entre la tapisserie et l'espace), mi-chemin (composition), proximité (matière).

La monumentalité pourrait faire entrer l'œuvre de Marc Chagall dans la peinture d'histoire, et affirmer un idéal politique dissimulé derrière son apparence magique. L'œuvre La paix, en est un bel exemple.

DIALECTIQUE DU MOU ET DU RIGIDE I Le traitement de la surface par le peintre explore la souplesse et l'informe, la tapisserie la transpose selon une grille sur laquelle viendront se structurer les couleurs et les formes. Les toiles sont tendues, leur nature textile est contrariée, la tapisserie leur rend leur souplesse et leur nature que le recouvrement pictural cache.

ANALYSE D'ŒUVRE

LE GANT NOIR

D'après Marc Chagall
Le gant noir 2004
Tapisserie de basse lisse 0/1
166x112
Signé en bas à gauche Chagall YCP
D'après
Le gant noir 1923-1948
Huile sur toile
111x81.5cm
Collection particulière

La tapisserie Le gant noir, est réalisée par Yvette Cauquil-Prince en 2004, à partir de la toile peinte par Chagall Le Gant noir (1923-1948). Ici, comme pour toutes les tapisseries réalisées à partir d'œuvre de Chagall, Yvette Cauquil Prince va concevoir un carton à partir de l'œuvre peinte, qui permettra la transposition en tapisserie.

Le modèle est agrandi : le tableau mesure 111cm sur 85.1cm, la tapisserie 166 cm sur 112 cm. Tout en étant à échelle humaine, sa taille est relativement modeste. Ce choix fait par Yvette Cauquil Prince de la taille de la tapisserie est certainement dû au sujet intime du tableau et à la subtilité des effets colorés plus difficile à rendre sur de trop grands formats.

Le gant noir, est une œuvre à la composition assez complexe où se mêlent les plans, les champs colorés et les symboles chers à Chagall.

La partie centrale de la composition est occupée par la figure d'une femme brune de profil, coiffée d'un voile, on peut voir dans les plis du voile une silhouette de mariée en blanc tenant un éventail rose. Au tout premier plan un gant noir se détache du fond blanc tenant un livre ouvert où se lit une inscription : avril 1942. Cette femme est une figure récurrente dans l'œuvre de Chagall, c'est Bella, sa première épouse, son grand amour, qu'il appellera aussi son âme sœur.

« Je senti que c'était elle ma femme. Son teint pâle, ses yeux. Comme ils sont grands, ronds et noirs ! Ce sont mes yeux, mon âme. » Ma vie, Marc Chagall.

Le corps de Bella occupe la partie centrale du tableau et se confond à droite avec celui de Marc Chagall vert et rouge, couleurs complémentaires qu'il associe dans de nombreuses compositions. Leurs deux visages sont imbriqués tel un Janus bicéphale, (le bicéphale incarne le principe masculin et féminin soulignant la dualité et la complémentarité, mais est aussi un symbole spatial indiquant les directions opposées). Contrarier la perception de l'espace fait partie des recherches propres à Chagall. Mais cela peut aussi être un symbole temporel, moyen de rassembler le passé et l'avenir, ainsi qu'un symbole spirituel accord de l'essence et de la substance dans l'univers.

La main tenant le pinceau remonte vers la droite et désigne une horloge, sur son épaule, à droite un grand coq rouge tend la tête vers le haut. Au premier plan, à droite du gant noir, la palette du peintre. Cette partie du tableau aux tonalités sombres et chaudes rassemblent plusieurs éléments caractéristiques de l'iconographie de Marc Chagall : le bicéphale, le gant noir, la palette du peintre (symbolisant la force créatrice), l'horloge (symbolisant aussi bien le temps qui passe que le désir d'arrêter le temps), le coq rouge (symbole d'amour et de fécondité).

L'autre moitié du tableau est occupée par le grand voile blanc de Bella se détachant sur le ciel noir et sa chevelure sombre. Etagées sur la gauche, les petites maisons de bois colorées de bleu, ressemblant à celles qui bordent les rues de Vitebsk, sa ville natale, et lieu de son mariage avec Bella en 1915. Ces petites maisons serrées les unes contre les autres semblent montées vers le ciel, suivant une perspective extravagante ; le voile blanc de mariée se transforme ici en une route couverte de neige. Cette partie du tableau est plus claire et a des tonalités plus froides, contrastant ainsi avec l'autre moitié.

Un jeune homme sur le pas de la porte de la première maison tient un immense bouquet de fleur. Le bouquet de fleur est une autre figure de l'œuvre de Chagall : souvenir des bouquets de fleurs que lui offrait Bella pendant leurs fiançailles, il devient symbole de l'amour. Cette partie du tableau, plus claire aux tonalités plus froides est une évocation la ville natale de l'artiste, ces petites maisons colorées font partie de son répertoire de forme, et qu'il intègre à de nombreuses compositions.

Les deux parties qui s'opposent, se fondent pourtant en un tout. C'est le voile de Bella qui donne à l'œuvre la possibilité d'un espace double et un à la fois. Dans un même espace, celui du tableau, Chagall nous place à la fois dans l'intimité de l'artiste et de son modèle : palette, chevalet, horloge qui évoque donc un espace intérieur clos, et à l'extérieur, dans une rue enneigée de Vitebsk où se croise la mariée et le fiancé au bouquet de fleurs. Le voile de mousseline et la route enneigée se confondent reliant ainsi intérieur et extérieur ne formant plus qu'un seul espace.

Les gants noirs sont visibles dans l'iconographie de Chagall dès 1909, année de sa rencontre avec Bella. Un premier portrait montre Bella vêtue de blanc et gantée de noir. Bella sera dès lors dans l'œuvre de Chagall l'image d'un idéal féminin, mais aussi la fiancée, la mariée, l'amante, l'épouse et la mère. La présence de Bella est récurrente dans son œuvre, vêtue de blanc et gantée de noir, ou bien vêtue de noir au large col blanc, couleurs généralement associées à Bella.

Le couple est fusionnel : représentés formant un seul corps à deux têtes, le masculin et le féminin ne font plus qu'un. Cette union est sanctifiée par le mariage, qui est ici représenté par la silhouette de mariées que l'on distingue dans le voile. Le couple est béni par la présence du coq rouge, qui dans la symbolique de Chagall est porteur de vitalité et de fécondité, celle-ci est soulignée par les deux seins ronds, dénudés.

Le moment du mariage, important dans la tradition hassidique, est souvent représenté dans l'œuvre de Chagall, la musique y est présente, le violoniste ouvrant la marche de la noce.

Ce tableau est daté de 1923-1948, cette datation est importante pour comprendre la portée symbolique et émotionnelle du tableau.

En effet 1923 est la date du retour à Paris avec Bella. Ce sont les années du succès, soutenu par le célèbre marchand de tableau Ambroise Vollard puis par la galerie Bernheim Jeune. Chagall est fait citoyen français en 1937. Mais dès 1939 avec la montée du nazisme, ils envisagent à nouveau l'exil. Ils arrivent aux états unis en juin 1941. En avril 1942, dans leur maison de campagne proche des Monts Adirondack, ils apprennent la signature de l'alliance de L'axe, Berlin, Rome, Tokyo. Bella a un pressentiment et décide de mettre ses affaires en ordre, en septembre 44 elle meurt d'une septicémie. La perte brutale et inattendue de son amour plonge Chagall dans le désespoir, il ne reprendra ses pinceaux que nombreux mois après. Au printemps 45, de retour à Paris il retrouve des toiles qu'il y avait laissées inachevées, et les retravaillent, en y instillant l'image de Bella et le sentiment de deuil et de perte. Le gant noir fait partie de ces toiles, qui retravaillées en 1948, devient une œuvre qui évoque aussi bien l'union exceptionnelle de ces deux êtres que la perte et le deuil.

L'image de Bella toujours présente dans l'iconographie de Chagall, devient cette image ambivalente de joie et douleur.

La tapisserie fut réalisée bien après la mort de Chagall, mais Yvette Cauquil Prince ayant gagné son affection et sa confiance, eu le droit de choisir parmi ses œuvres celles qu'elle considérait avoir un potentiel pour être tissées. C'est à dire qui comportait en elle une monumentalité en puissance.

Le gant noir, est une composition, qui bien que foisonnante, possède à la fois vitalité et puissance. Le corps de Bella occupe l'essentiel de l'espace central de la toile et se tend vers la gauche, la silhouette de la mariée est tendue vers la droite dans le voile. Se forme ainsi une composition pyramidale, qui délimite le centre du tableau : le blanc du voile. Ce centre « vide » semble être le cœur d'où émane l'ensemble des formes composant le tableau, donnant ainsi un sentiment d'espace. Ce qui intéresse aussi Yvette Cauquil Prince c'est la touche et la palette propre à l'artiste qu'elle cherche à traduire dans un médium autre, la tapisserie. Le voile blanc de Bella, est en fait une succession de couche peintures, où se confondent le blanc, le gris, le bleu et le jaune, afin de traduire le voile qui est à la fois mousseline légère et manteau neigeux. Quand Yvette Cauquil Prince réalise son carton elle doit imaginer comment les fils de couleurs, grâce aux hachures et aux battages, vont pouvoir rendre cet aspect vaporeux et neigeux à la fois.

Traduire les toiles de Chagall en tapisserie semble une gageure, et pourtant Yvette Cauquil Prince par sa technique et sa sensibilité avait su convaincre Chagall qui lui donnait toute sa confiance.

TAPISserie- LES ESPACES ÉCHANGÉS

LE TAPIS : UN ESPACE DANS L'ESPACE | Le tapis est un objet décoratif nomade, comportant une image figurative ou abstraite. Présent dans l'imaginaire des artistes occidentaux depuis la renaissance, le tapis d'orient, a aussi bien une dimension décorative, symbolique, que formelle. Les artistes inventeurs de la modernité revendiquent l'inspiration du tapis oriental, permettant une nouvelle approche du rapport fond-forme, et du décoratif.

Dès le début du XXème siècle le tapis est considéré par les artistes comme une des possibilités de création d'un art total. Mettre l'art dans la vie, faire d'un lieu de vie une œuvre d'art est une idée développée par le groupe Arts & Crafts, les Nabis, l'Art Nouveau, De Stijl, ainsi que l'école du Bauhaus. C'est une revendication propre aux artistes aux débuts du XXème siècle.

Après la deuxième Guerre Mondiale, les arts décoratifs et le tapis sont déconsidérés. Directement associé à l'artisanat, peut être plus par les historiens de l'art que par les artistes, le décoratif est jugé conservateur et superficiel.

Si aujourd'hui les artistes contemporains utilisent des tapis, c'est pour créer des installations qui interrogent aussi bien sa nature comme objet décoratif, que ses possibilités à interroger l'espace. Il n'est cependant pas un support d'expression en tant que tel.

ART OF THE LOOM | Projet mis en place par la galerie Deweer, son approche est classique : les artistes fournissent des modèles, qui servent pour la réalisation des tapis, ils supervisent la réalisation mécanique. Les artistes qui participent à ce projet, recherchent le moyen de relier leur démarche au projet, et développent des stratégies d'ordre technique (matières et couleurs). Le résultat est à l'instar d'une lithographie, un objet hybride, car produit en série limité il est à la fois objet décoratif de luxe, et production mécanique d'une œuvre

Ce regain d'intérêt pour les arts textiles, dans le milieu de l'Art Contemporain, rattache ce genre projet au développement depuis les années 80 du *fiber art*. Il offre de multiples possibilités, aussi bien en ce qui concerne la matière, que d'investissement de l'espace (installations).

GALERIE DEWEER | C'est dans les Flandres Belges, dans le village d'Otegem, une région qui depuis le Moyen Age, est le lieu du commerce et du travail de la laine et du lin, du tissage et de la fabrication de tapis, que s'installe la galerie Deweer.

Le goût pour l'art contemporain qui animait Mark Deweer, alors directeur d'une fabrique de tapis héritée de son père en 1967, le pousse dès 1979, à rassembler dans un premier temps une collection, puis à ouvrir une galerie dans le grenier de sa maison.

Mark Deweer s'investit dans le développement de l'entreprise familiale en recherchant constamment, des fibres innovantes, de nouvelles couleurs, mais aussi de nouveaux dessins. Pour cela il fait aussi bien

appel à des designers italiens, Alchemia, qu'a des artistes belges, comme Muriel Adam.

Alors que l'entreprise touchée par la crise textile qui frappe la région connaît des difficultés, Mark Deweer s'investit dans le développement de sa galerie où se succèdent expositions monographiques et thématiques. Les artistes qu'il rassemble, sont de générations et nationalités différentes, mais ont cependant pour point commun un retour à la matière et au réel, à contre courant du post modernisme alors très actif.

L'année 2004-2005, est l'année la plus noire que connaît l'entreprise qui doit se résoudre à fermer ses portes. C'est à ce moment que naît le projet art of the loom.

Des artistes suivis par Mark Deweer depuis de nombreuses années fournissent des dessins à partir desquels seront réalisés des séries limitées de tapis utilisant le fond de stock de matière première encore disponible. Ces tapis seront les derniers tissés par les machines, revendues après la fermeture.

STEPHAN BALKENHOL I né en 1957 à Fritzlar in Hessen, Allemagne, vit et travail entre la France et l'Allemagne. C'est à la l'école des beaux arts de Hambourg qu'il étudie la sculpture auprès de Uldech Ruckriem. Connu pour ses sculptures en bois où la figure taillée dans la masse du tronc ne fait qu'un avec le socle, et ses œuvres en bronze qui sont présentes dans l'espace publique.

Son œuvre figurative aux résonances classiques lui a permis d'avoir rapidement un certain succès public. Sa démarche est pourtant aussi bien critique envers la tradition, le modernisme, l'art conceptuel et le minimalisme. Son travail du bois, en taille directe, laisse visible la matière, la trace de l'outil, ce qui place son œuvre dans la lignée des expressionnistes allemands. Il veille à donner à chacune de ses figures une dimension anonyme, magnifiant la simplicité.

En 1986, il rencontre Mark Deweer qui est fasciné par son travail. Il le soutiendra de manière indéfectible.

Pour le projet art of the Loom, il s'inspire d'un dessin appartenant à une série créée en 2002. Le dessin est retravaillé quand à ses couleurs. Une ligne fine dessine des portraits qui sont reliés deux à deux par une arabesque colorée. L'artiste choisira différentes couleurs, jouant sur des contrastes forts pour les têtes et le fond. Les arabesques reliant les têtes deux à deux sont réalisées en couleur. Il portera également son attention aux effets de reliefs créés. L'artiste est aussi intéressé par l'approche particulière du tapis qui posé au sol offre une multiplicité de point de vue.

TONY CRAGG I né en 1949 à Liverpool, Angleterre, vit et travaille en Allemagne. Après des études scientifiques il s'oriente vers des études d'arts au Gloucester College of Art and Design in Cheltenham puis au Wimbledon College of Art. Il développe une œuvre sculpté qui intègre des fragments d'objets, déchets. Cette démarche autour de l'objet et des matériaux fait de lui un héritier des nouveaux réalistes, ou du mouvement néo-dada. Un tri par taille et couleur des déchets lui permet de recomposer des images simples, proche du pop art. Son travail l'amène à démultiplier les recherches de matières et de formes, tout en interrogeant les matériaux industriels et la société de consommation.

Pour Tony Cragg l'œuvre sculptée est de la pensée, il pense la matière qui devient ainsi sculpture.

Pour le projet art of the Loom l'artiste fournit un dessin issu de la série « Chromosomes » et « form codes ». Bien que sculpteur, Tony Cragg continue à développer une œuvre peinte. L'idée de faire un tapis va rapidement séduire l'artiste qui s'intéresse aux objets et aux matériaux. Cependant sa réalisation sera un défi pour les techniciens. Le dessin de départ doit être transposé afin de pouvoir être adapté aux spécificités du tapis noué, sans rien perdre des intentions de l'artiste. Il regrettera de ne pas avoir pu participer à la réalisation du tapis et travailler les effets de reliefs.

JAN FABRE I né en 1958 à Anvers, formé à l'école des arts décoratifs de Anvers, artiste plasticien, sculpteur. Son travail est fortement influencé par ses liens réels ou fantasmés avec l'entomologiste Jean Henri Fabre. Il développe un travail autour de l'insecte, la métamorphose, et du temps. Ses sculptures ou installations interrogent le monde animal, tout en mettant en avant les effets de matières et de couleurs.

Jan Fabre rencontre Mark Deweer en 1985, ce dernier lui consacre de nombreuses expositions. Ce projet autour du tapis sera l'occasion d'approcher la fibre de manière nouvelle. Le thème de l'insecte, et de sa larve est à nouveau exploité, ici il décide de plus de travailler la répétition du motif.

GÜNTHER FÖRG I né en 1952, décédé en 2013, professeur à l'école des beaux arts de Munich. Son œuvre interroge ce qui fait modernité. Il réinterprète librement Barnett Newman, Clifford Still, ou De Kooning. Suite à sa recherche photographique sur l'architecture du Bauhaus il redécouvre le motif de la grille, devenant un motif récurrent. La grille délimite et creuse un espace mental, dissociant fond et forme. Il multiplie les supports et les médiums, dessin, peinture, photo, à la recherche d'une transcription de l'espace. Cet artiste à aujourd'hui une reconnaissance internationale.

ILYA ET EMILIA KABAKOV I né en 1933 et 1945, ce couple d'artistes russes multiplie les techniques et les supports, peinture, dessin, installation, sculptures.

Artiste officiel dès 1965, il développe dans le secret de son atelier un travail personnel, qui interroge l'histoire de URSS, ainsi que les différences entre capitalisme et communisme. Ce travail officieux prend de plus en plus de place dans l'œuvre de KABAKOV, c'est dans les années 70 qu'il développe une œuvre conceptuelle, s'inscrivant dans la réflexion des « conceptualistes de Moscou ».

C'est à partir de 1987, qu'il décide de s'installer à l'ouest, il travaille dans différents pays et y rencontre rapidement le succès. Il s'associe avec Emilia qui deviendra son épouse. La galerie Deweer, expose à de nombreuses reprises les albums de dessins de KABAKOV. Les tapis seront réalisés à partir des dessins de l'album «The flying Komarov » issus des « 10 caractères ». Kabakov fut particulièrement intéressé par ce projet qui était le moyen de renouer avec la tradition russe, où le tapis est très présent, ce qui explique la présence des franges, rappel des tapis russes traditionnels.

PANARAMENKO I Artiste belge né en 1940, peintre, dessinateur, sculpteur, et inventeur. Elève de l'académie des beaux arts d'Anvers, fortement influencé à ses débuts par le pop art, les happenings, et les artistes conceptuels. Il développe une œuvre entre sculpture et mécanique, faite de machines volantes fictives mais fonctionnelles.

Il expose à la galerie Deweer depuis 1983, jusqu'à aujourd'hui (bien qu'il ait arrêté de créer en 2005). C'est en 1978 que Panamarenko réalise son « flying carpet » tapis volant, le thème du tapis volant est alors amorcé.

Sa réponse au projet art of the loom, est bien un tapis, conçu pour le sol de sa maison, où se couche son bull terrier bobby. L'image qui sera donc retenue est celle de l'affiche, de 2001 pour l'exposition au musée d'art contemporain d'Anvers.

PIERRE MABILLE I Pierre Mabilille utilise depuis de nombreuses années une forme qui fait aussi bien référence au règne végétal, qu'aux objets manufacturés (bateau, fuseau, navettes), forme de référence dans l'histoire de l'art : Mandorle, forme abstraite. Pierre Mabilille a choisi cette forme, et l'utilise dans son œuvre peinte, jeux de couleurs, superposition des formes, interpénétration des plans colorés, Pierre Mabilille interroge l'espace de la peinture et l'action de la couleur dans la perception de cet espace. Les couches de peintures lisses accentuent la sensation de planéité du tableau alors que la couleur en accuse la profondeur. Ses compositions se développent aussi au delà du tableau, à l'instar des All Over de l'abstraction américaine des années 50. La tapisserie réalisée, présentée dans l'exposition, lui permet aussi au delà de l'espace et du rythme d'interroger la matière.

QUBO GAS I Le collectif Qubo gas A été créé en 2000 par Jef Ablézet (1976), Morgan Dimnet (1973) & Laura Henno (1976).

Qubo Gas est un collectif de trois artistes travaillant ensemble depuis 2000. Leur travail s'inscrit dans une pratique du dessin confronté ponctuellement à l'outil informatique dans une sorte de va et vient perpétuel. Le fait main et les technologies informatiques se croisent et se répondent au gré de leurs projets qu'ils soient de l'ordre du programme informatique, du dessin, du collage ou du « wall drawing ». Ce va et vient incessant se comprend aussi bien dans l'utilisation même des différents outils mais aussi très largement dans le processus d'élaboration des dessins. De la même manière qu'ils travaillent par couches, par épaisseurs ou surfaces successives pour composer une image dans le logiciel de dessin Photoshop, leurs dessins et collages découlent de cette fusion de feuilles et motifs dans un assemblage délicat et raffiné. (...) L'hybridation artistique du travail de Qubo Gas vient de l'association même de leurs trois personnalités et de leur pratique graphique qui emprunte autant à des opérations informatiques tel que le copier-coller, qu'au dessin basique au feutre coloré. Le copier-coller, le « sampling » graphique, l'entrelacement et la fusion du savoir faire de chacun participe à cette sensation d'arborescence hybride qui se manifeste dans leur recherche.

(...) Si l'usage que fait Qubo Gas des nouvelles technologies est régulier, il n'en demeure pas moins qu'un outil parmi d'autres qui leur permet de questionner leur pratique du dessin.

Qubo Gas est représenté par la galerie Anne Barrault à Paris.

ANALYSE D'ŒUVRE

MAX ERNST

D'après Max Ernst

Les yeux du silence 1977-1978

Laine, tapisserie de basse lisse 1/1

394cmx473cm

marque monogramme d'Yvette Cauquil Prince en bas

d'après

L'œil du silence, 1943-44

Huile sur toile

108x141cm,

Mildred Lane Kemper art museum St Louis US

La tapisserie Les yeux du silence a été réalisée par Yvette Cauquil Prince en 1977, à partir d'une œuvre de Max Ernst L'œil du silence, 1943.

Sollicitée par Ernst dans les années 50, ce n'est qu'au début des années 70, (au moment de la brouille avec Vava épouse de Chagall, qui voyait d'un mauvais œil les rapports privilégiés qui la liait à l'artiste) qu'elle le recontacte pour transposer ses œuvres en tapisseries, le contrat se fait par l'intermédiaire d'Andrée Stas sart, marchand d'art international. .

Yvette Cauquil Prince va réaliser une tapisserie monumentale permettant au spectateur de se perdre dans ce paysage fantastique inventé par Max Ernst.

Un ensemble de concrétions minérales et végétales se développent dans l'espace entourant une étendue d'eau calme et se détache sur un ciel chargé de nuages gris et menaçants. Un puits de lumière éclaire une partie du paysage laissant le reste dans l'ombre. Cet effet d'ombre et de lumière donne à la fois du volume, de la profondeur, mais aussi plus de réalisme à ce paysage imaginaire.

La composition est articulée autour d'une succession de lignes verticales, qui rythment l'espace du tableau et d'une grande ligne horizontale qui souligne l'étendue d'eau, ce qui accentue le sentiment de calme, et stabilité de l'ensemble de la composition. Les couleurs chaudes des éléments du paysage, contraste avec les bleus et gris du ciel renforçant le sentiment d'espace et de profondeur. Ernst utilise des moyens classiques pour nous plonger dans un monde entre rêve et réalité

Ruines englouties, canyon, Ernst joue des ambiguïtés des formes pour créer ce paysage à la fois fascinant et inquiétant. Au premier plan une petite forme à face humaine sorte de sphinx, donne une échelle au paysage qui n'en paraît que plus démesuré. Des trous en forme de lunes percent les roches et laissent voir le ciel, formant des yeux, et laissant la possibilité à notre imagination de former dans les méandres des pierres des visages. L'absence de figures en dehors du petit sphinx bleu, renforce le sentiment d'immobilité et d'éternité qui se dégage de l'ensemble.

Peint lors de son exil américain, ce paysage inquiétant illustre ses recherches sur l'inconscient amorcé dans les années 20 lors de sa rencontre avec le groupe surréaliste. Images issues de ses rêves, images qui nous conduisent dans un monde de rêve ou de cauchemars, Ernst recherche dans une image détaillées et précise, où

notre regard et notre esprit se perd, à atteindre ce moment où la conscience lâche prise, et où nous pouvons enfin accéder au plus profond de nous-même, l'inconscient.

L'œil du silence, fait partie des œuvres qu'il réalise lors de son exil américain pendant la seconde guerre mondiale. Peut-on expliquer l'atmosphère inquiétante qui se dégage de cette composition, par les sentiments qui habitent Ernst à cette époque ?

BRASSAI

D'après Brassai (Gyulia Halasz, dit),
Yvette Cauquil Prince, maître d'œuvre,
Graffiti, 1971

Laine, tapisserie de basse lisse 200 :380

Marque : brassai, monogramme d'Yvette Cauquil-Prince, en bas à droite,

D'après un montage de photographies noir et blanc

Collection Mobilier national, Paris.

L'œuvre est une partie d'un ensemble de 8 tapisseries réalisées conjointement avec Brassai. Elles ne sont pas de simples transpositions de photographies. Leur matrice est un montage pensé et réalisé en vue de réaliser des tapisseries.

Brassai est un artiste d'origine hongroise, proche du monde littéraire parisien des années 20. Il fréquente, Henri Michaux, Raymond Queneau, Paul Lafargue, Robert Desnos, Jacques Prévert, Paul Reverdy. Influencé par ces échanges, il recherche le sens de la poésie éparse dans la ville.

Photographe nocturne, il découvre dans l'absence de lumière une nouvelle apparence de la réalité, et de l'image photographique : « La nuit suggère, elle ne montre pas. La nuit nous trouble et nous surprend, par son étrangeté. Elle libère des forces en nous, qui, le jour, sont dominés par la raison (...) J'aimais les prodiges de la nuit que la lumière contraignait à se manifester, il n'existe pas une nuit absolue »

Brassai commence à photographier les graffitis en 1930. Il en extrait 9 séries : « propositions du mur », « langage du mur », « naissance de l'homme », « masques et visages », « animaux », « amour », « la mort », « la magie », « images primitives ». Pour réaliser cette collection, il notait leur situation dans des carnets et suivait leurs évolutions. Publiés dans la revue *Minotaure*, en 1933, ces signes éphémères et sauvages fascinent. « Signes semblables à ceux des grottes de Dordogne de la vallée du Nil et de l'Euphrate », ils sont pour Brassai : 'Rien moins que l'origine de l'écriture, rien moins que les éléments de la mythologie »

Graffiti II, figure ses signes secs, brutaux, et anonymes, gravés sur les murs de Paris : un indien, une voiture, un crâne, un pendu, un cœur, des bonhommes. Dessins archétypaux, leurs tracés sont étonnants et singuliers. La composition de la tapisserie les regroupe autour de la figure centrale, elles prolifèrent, s'accumulent, se chevauchent, se mélangent sur une surface pleine d'aspérités.

Comment une surface souple peut-elle représenter la rigidité d'un mur ? Comment la matière animale peut-elle traduire le minéral ? Tout comme la photographie, l'œuvre fait illusion. La surface semble creusée, biffée. Une observation rapprochée permet d'observer que le tressage des fils de laine crée des légers de reliefs qui appuient les zones d'ombre. La couleur est elle-même mise au service de l'illusion. Si elle nous apparaît dans des nuances de noirs et de blanc, elle est fabriquée à partir de fils aux nombreuses tonalités : les verts de gris, les jaunes, le bleu nuit, sont subtilement associés aux beiges, gris.

HDA 3 ÈME, LA PAIX

Œuvre de commande, réalisée d'après la maquette du vitrail proposée pour le siège de l'ONU, 1968.

Le thème de la paix, traverse l'œuvre de Marc Chagall, il est sujet de nombreuses inventions, esquisses, gouaches, encres de chine, aquarelles. Il propose en réponse à la barbarie des deux conflits mondiaux, une œuvre ouverte et pacifiée. Utopie du peintre, du politique, visant l'union de tous les peuples du monde.

CONTEXTE ARTISTIQUE

Œuvre tardive, réalisée 25 ans après la fin des conflits.

Œuvre syncrétique. Elle puise dans son langage plastique, la multiplicité de la nature des signes, et ses principes de composition à l'équilibre fragile.

Œuvre pacifiste, elle n'est ni œuvre offensive, ni dénonciatrice. Elle vise l'optimisme, l'engagement de l'homme au service de la paix, la communion des peuples et des religions.

Elle peut être mise en rapport avec le cycle de peinture réalisé à partir de 1943, la guerre, l'incendie dans la neige, guerre, village en feu, évoquant les souffrances subies par les juifs dans la Russie occupée par les troupes nazies.

DESCRIPTION

Composition ouverte/

L'Ensemble des 4 esquisses au crayon et encre de chine, permet de découvrir le travail de composition de l'œuvre. L'idée principale est le cercle, divisant la surface du vitrail en deux parties, figurant la planète marquée du signe de l'ONU, articulant la disposition des figures. Il pourrait évoquer l'idée d'un temps éternel et cyclique.

Sur l'esquisse finale, il perd sont statut de principe et de vient une figure dans la composition. Afin de pouvoir ouvrir au maximum l'espace et de ne pas créer de ruptures dans l'ensemble, Marc Chagall travaille la couleur bleue sur toute la surface de la toile.

La composition ouverte, fluide et plane disperse les figures. Leurs couleurs et leurs gestes nous invitent à un parcours - sarabande.

Figures/

Le phénix, oiseau de feu aux ailes rouges, vit 1000 ans meurt et renaît de ses cendres

L'âge d'or, temps imaginaire et paradisiaque où cohabitent le lion et l'agneau, la lune et le soleil. L'homme et la nature fusionnent: les personnages sont mi-hommes, mi bêtes.

Le serpent, animal hermaphrodite de la genèse, le tentateur, posé en bas, enroulé en nœud qui renferme le temps d'un Eden dans lequel on ne pourra jamais revenir.

La croix du christ se découpe sur une montagne schématisée par un triangle, figure de la géométrie sacrée.

L'Ane, animal fabuleux taché de rouge qui chemine tranquillement. Personnage du récit de la genèse : il accompagne Abraham qui conduit son fils Isaac pour le sacrifier. Sauvé par l'intervention d'un ange aux ailes dorées, tenant dans sa main une torah ouverte sur les dix commandements.

Bella, Femme nue protégée par un arbre-fleur (arbre paradisiaque) embrassée par le profil de Chagall. Image mythique du couple.

L'enfant, innocent comme l'agneau, assis sur des brindilles porte une tête d'oiseau. Tel Jésus il lève la main et l'index, bénit le monde et la Renaissance du Phoenix.

Hommes, Petits groupes rassemblés sur une place publique dans une ambiance de jour de fête : une femme danse emportée au rythme d'une musique Klezmer. Une autre tient un enfant dans ses bras, devant elle, une table et un livre posé. Transmission mystérieuse et immatérielle le livre se retrouve aux pieds du prophète Isaïe, et le relie à la foule festive.

Le prophète, il est assis, médite. Il est un signe d'appel à la Paix et au renouveau. Son nom est inscrit sous les ailes de l'oiseau feu.

L'ange, il est la figure de l'artiste. «L'ange est un messenger de la source divine de l'art et de l'inspiration de l'artiste. Le peintre qui a reçu cette révélation est à son tour un messenger. Il devient le mandataire du divin, celui d'une vérité révélée et reconnue ».

Artiste ambassadeur d'un futur pacifié, Marc Chagall réalise avec la paix, la coïncidence des contraires, des temps utopiques, d'un espace où le mythe, le divin et le temporel cohabitent.

OUVERTURES PÉDAGOGIQUES:

Une image « mobile » I

La tapisserie est une œuvre souple, appartenant au mobilier (mobilis-mobile), elle se déplace et s'accroche à la verticale.

La démultiplication des supports de l'image, grâce aux nouvelles technologies interroge le rapport que nous entretenons avec elles. Se regardent-elles toujours de face ? Quelles sont leurs mesures ? Ont-elles encore besoin d'être suspendues, supportées par un mur ?

Références artistiques :

Wodiczko Krzysztof, the homeless projection, 1986

Christian Boltanski, théâtre d'ombres, 1989

Pierrick Sorrin, Une vie bien remplie, 1994

Olafur Eliasson, Camera Obscura, 2000

Peter Kogler, Sans titre, 2008

Toile, textile I

La tapisserie affirme la nature textile de l'image. Son apparence révèle sa nature.

Quel est le rôle du support dans le processus de création ? Est-il juste à recouvrir ou participe t-il de l'œuvre ?

Références artistiques :

François Rouan, Son pied la route, n°II, 1986, huile sur toile tressée, 200/180cm, MNAM

Claude Viallat, Simon Hantaï, Gille Dezeuze, œuvres du groupe support surface.

Pierre Bernard, Transformes, 2010

Point par point I

La tapisserie résulte d'une succession de points, mis côte à côte ils se métamorphosent en images.

Qu'elle est la nature de la ligne ? Si, en langage mathématiques, une droite est une succession de points, qu'en est-il de la ligne en langage artistique ?

References artistiques:

George Seurat, Un dimanche après midi à l'île de la grande jatte, huile sur toile, 1886

Wassily Kandinsky, Point ligne plan, écrit

Richard Long, A line made by walking, 1967

Rosemary Trockel, Cogito ergo sum, 1988, tricot tendu sur toile.

Franck Stella, Mas o Menos, poudre métallique dans émulsion acrylique sur toile, 1964, (série shaped Canevas)

Laisser tomber I

La tapisserie se laisse observer dans sa souplesse, œuvre sans châssis, elle s'expose instable.

L'œuvre d'art doit elle être obligatoirement rigide pour être pérenne? Les matériaux et leur souplesse introduisent ils obligatoirement le hasard ?

References artistiques:

Robert Morris, Wall hanging, 1990

Eva Hesse, Expanding expansion, 1982

Rope Piece, Hanging, fils suspendus, 1969

Ernesto Neto, Leviathan thot, 2006

Johana Vasconcelos, Contamination, 2012, couture, crochet, tricot suspendus

Matière naturelle I

La tapisserie est faite de fils d'origine naturelle. Leur matière est spécifique, mate et fibreuse.

L'œuvre trouve t- elle son origine dans une matérialité naturelle ? D'où viennent les pigments ? Quelle a été l'évolution de leur production ? Le naturel, l'animal, l'organique ont-ils encore un rôle à jouer dans l'art ?

Références artistiques :

Joseph Beuys, Costume de feutre, 1971

Land art/Nils Udo, Sans titre, 2001

Arte Povera/ Jannis Kounellis, chevaux, 1969,

Piero Manzoni, Achromes, 1957

Michel Journiac, Messe pour un corps, 1969

Michel Blazy, Ex-croissance, 2010

Desserrer le fil I

Le fil de la tapisserie noué devient un point coloré, il perd sa linéarité.

Le fil peut -il être la métaphore de la ligne graphique ? Quelles relations entretient-il alors avec l'espace ? Qu'est ce qui lui donne forme ?

Références artistiques :

Chiharu Siota, Infinity, installation

Louise Bourgeois, Circles, dessins à l'encre sur papier,

Annette Messager, Chaos, filet de pêche sur armature en fer 1992,

Eva Hesse, Right after, fibre de verre, 1969

Claude Viallat, Cordes, cordes peintes, 2003
Pierrette Bloch, Trames, 2010

Transposition I

L'œuvre d'Yvette Cauquil Prince consiste à transposer l'imaginaire de Marc Chagall dans une autre réalité plastique.

Qu'elle est la différence entre la copie, la citation, la transposition ? Comment les artistes se réfèrent-ils à un original ? Quels sont les rôles du processus plastique, de la matérialité, dans la recréation ?

Références artistiques :

Marcel Duchamp, LHOQQ, la Joconde à moustaches, 1919

Alain Jacquet, Le déjeuner sur l'herbe, 1964

Martial Raysse, Made in Japan, La grande Odalisque, 1964

Denis Oppenheim, Two stage transfer drawing, 1970

Cindy Sherman, History portraits, 1989

Bernard Pras, Inventaire 96, 2009

Faire corps avec la machine I

Pour réaliser la tapisserie, le licier fait physiquement corps avec une machine.

Quelles sont les relations entre l'art et la mécanique ? La sensibilité est-elle incompatible avec la machine ? La place de l'homme dans un monde technique ?

Références artistiques :

Laszlo Moholy-Nagy, Modulateur espace lumière, 1922-1929

Marcel Duchamp, Broyeuse de chocolat n°2, huile et fil sur toile, 1914

Charles Chaplin, Modern times, 1936

Jean Tinguely, Meta-matic, 1959

Sterlac, Troisième main et bras, 1981

Theo Jansens, Machine à peindre, 1984-1985

Philippe Ramette, Objet à se faire foudroyer, 1991

Codifier I

Pour réaliser la tapisserie, le licier suit scrupuleusement les indications du carton, schéma codifié contenant le devenir de l'œuvre.

La réalisation d'une œuvre d'art peut-elle être déléguée ? A partir de quelles indications ? Que contiennent –elles ? Sous quelles formes ? La notion d'œuvre peut-elle être partagée entre plan, maquette et production finalisée ?

Références artistiques :

Marcel Duchamp, Etant donné1/La chute d'eau, 2/Le gaz d'éclairage, 1946-1966

Robert Morris, Card file, 1962

Lawrence Weiner, Stone+Stone. 2+2=4, 1987

Collectif Raspouteam, désordres publics, 2010

LES GRANDS MOMENTS DE LA TAPISSERIES MODERNE

L'ATELIER TISSAGE DU BAUHAUS (1920-1933)

Ce qui caractérise les tapis, tapisseries et autres textiles confectionnés au Bauhaus, est la recherche constante : recherche de nouveaux matériaux, de nouvelles combinaisons de motifs géométriques, créant des tapisseries abstraites. Ces recherches amenaient les lissières à

combiner entre elles des techniques de tissage traditionnelles et industrielles. Les techniques employées ne se limitaient pas au tissage mais prenaient en compte d'autres techniques, tel que le crochet, le macramé, la broderie, l'application sur tissus, l'impression sur tissus. Toutes techniques se rapportant au textile.

Tout un travail de recherche de couleurs, de textures, de contrastes qui prend sa source dans les enseignements de Johannes Itten, professeur qui dirigeait le cours préliminaire.

Au début de l'année 1922 l'atelier comptait 22 étudiantes. Parmi les élèves d'Hélène Börner deux se distinguèrent particulièrement : Ida Kerkovius et Gunta Stölzl.

Ida Kerkovius (1879-1970), intègre l'école du Bauhaus à Weimar en 1920, elle y développe une œuvre peinte, et suit les cours de Johannes Itten, Oskar Schlemmer, et Wassily Kandinsky. Son travail se caractérise par l'utilisation de couleurs vives, et des compositions aux limites de l'abstraction. Après avoir suivi le cours préliminaire, elle entre dans l'atelier tissage du Bauhaus, réservé aux femmes au Bauhaus.

Les lissières participent largement à l'aménagement de la maison modèle Am Horn en 1923, avec leurs tissus d'ameublement et leurs tapis.

Gunta Stölzl : (1897-1983) mis en place un programme entièrement nouveau, divisant l'atelier en une unité d'enseignement et un atelier de production. Les exercices avec des matières nouvelles prirent de l'ampleur pour proposer sur le marché des étoffes plus solides et moins coûteuses. .

Gunta Stölzl, était assistée de Anni Albers (Annelise Fleischmann), Otti Berger and Benita Ott.

Afin de répondre aux nombreuses commandes Gunta Stölzl, fut amenée à modifier le travail de l'atelier. Celui-ci qui dans un premier temps permettait de développer des œuvres uniques, s'orienta vers une production plus simple quand aux motifs géométriques afin de s'harmoniser avec le design moderne du mobilier. Cependant elle veilla à ce que l'atelier fut toujours un lieu d'expérimentation et d'expression artistique, tout en orientant ces expérimentations vers les matériaux les plus modernes, et prenant en compte les fonctions des tissus et tapisseries qui bien plus que de simples ornements sont aussi des isolants thermique et phoniques. Tout textile était pensé pour l'ensemble de ses qualités esthétiques et pratiques.

Ses efforts ont permis à l'atelier de l'école de travailler avec l'industrie textile.

Le Bauhaus doit, entre autre, à l'atelier de tissage l'idée d'associer création et réalisation. Gunta Stölzl reste la tisserande la plus connue du Bauhaus pour ses productions de qualité qui témoignent du travail effectué par l'atelier de tissage.

C'est au sein de cet atelier que va se développer une conception originale de la tapisserie : en effet ici l'artiste est sur le métier, artiste et artisan ne font plus qu'un. Ce qui va amener ces artistes à s'émanciper du carton, et interroger de manière plus pertinente la matière, le fil, et ses possibilités expressives.

Anni Albers (Annelise Fleischmann), fut elle aussi une figure importante de l'atelier tissage, mais elle s'émancipa, et développa son art aux US, à partir de 1933.

Anni Albers « tisser, c'est enchevêtrer deux nappes de fibres à angle droit ».

Lorsqu' Ani Albers (Annelise Fleischmann) entre au Bauhaus en 1920, elle voulait intégrer la classe d'architecture ou l'atelier verre (dirigé par son futur mari Joseph Albers), cependant les femmes ne pouvaient qu'intégrer l'atelier tissage. C'est donc au départ par dépit qu'elle intègre l'atelier tissage. Mais grâce à l'enthousiasme de Gunta Stölzl, Anni Albers fut rapidement convaincue que cette technique permettait de nombreuses expérimentations, ainsi que de développer son potentiel artistique.

C'est en 1925 que Ani épouse Joseph Albers, l'année où l'école déménage pour Dessau. Les recherches textiles d'Ani Albers sont de plus en plus orientées vers les différentes propriétés acoustiques, mécaniques, thermiques, ainsi que la recherche de textiles infroissables ou indéformables.

Il est important de souligner que les expériences menées au Bauhaus, puis plus tard celles menées par les artistes qui y ont été formés, va développer une approche de la tapisserie radicalement différente de celle qui se développe à la même époque en France. En effet ici ils sont « liciers –créateur », c'est à dire que l'artiste se tient derrière le métiers, et est confronté à la matière et aux problèmes techniques. Son œuvre va se construire dans ce face à face. C'est dans les années 60, avec la nouvelle tapisserie, que l'on retrouvera le « licier-créateur ».

SHEILA HICKS

Née à Hastings dans le Nebraska, Sheila Hicks est diplômée en art de l'université de Yale, où elle suit des cours avec Joseph Albers, et apprend les techniques de tissage auprès d'Ani Albers, c'est grâce à eux qu'elle développe sa sensibilité aux matériaux, aux effets de matières. Depuis sa formation au Bauhaus Ani Albers a mis au point une méthode pédagogique afin de sensibiliser aux matériaux. Le licier doit trouver une juste harmonie entre matière, modèle et technique.

Sa formation est complétée par ses voyages. Grâce à une bourse qu'elle découvre l'Amérique du sud et les nombreuses techniques de tissages traditionnelles. Elle développe un savoir faire particulier pour le travail de la fibre.

Elle s'intéresse donc aux techniques de tissage traditionnelles du Mexique, du Chili, mais aussi du Maroc, de l'Inde et de l'Afrique du sud. Au cours de ses différents voyages, Sheila Hicks prend de nombreuses photographies, chaque jour, elle déambule à la recherche d'artisans, filant, tissant, ou réalisant toute sorte de travaux textiles. Ses archives, elle les revisite encore aujourd'hui et elles sont une source d'inspiration inépuisable.

Sa rencontre avec des architectes et des sculpteurs va la convaincre de l'importance de travailler sur de grandes surfaces, et de faire des œuvres de très grands formats. Elle réalise des œuvres qui sont conçues en rapport avec une architecture. Déployer l'œuvre textile dans l'espace et lui donner une force qui lui permet d'entrer en dialogue avec l'architecture fut une des voies explorées par Sheila Hicks.

Elle participe aux premières biennales de Lausanne, où sont exposées les œuvres de la première génération « d'artiste

textile », formées au Bauhaus pour nombre d'entre elle, ces œuvres seront une référence pour Sheila Hicks, qui s'inscrit dans une histoire de la tapisserie moderne. A chaque exposition les œuvres de Hicks, créent la surprise.

Sheila Hicks, à la curiosité toujours en éveil, aime sortir de son atelier et visiter tous les lieux de productions où sont travaillés le fil et la fibre, chaque rencontre lui permet de découvrir de nouvelles possibilités qui inspirent son travail.

C'est par le biais de dessins et de maquettes, que petit à petit Sheila Hicks détermine les couleurs et les formes qui seront déployées dans l'espace à grande échelle.

Aujourd'hui Ses recherches la conduisent également à utiliser des fibres « high Tech » comme le Sunbrella, avec la quelle elle réalise plusieurs installations, comme « Pilar of inquiry », pour la biennale de Whitney en 2014, « vivace, vivace » SD26 New York City (restaurant de luxe), « Baôli » pour le palais de Tokyo à Paris, 2014-2015, ou l'on peut s'allonger, se rouler dans les masses cotonneuses agencées dans l'espace par Sheila Hicks. Ou encore l'installation « Séance », pour la foire internationale d'art de Basel (Allemagne) 2014. On ne peut plus à proprement parler de tapisserie, mais de la fibre, du fils, et leurs explorations dans des dimensions monumentales ; ils s'intègrent à l'architecture, créant une sculpture de lignes et de couleurs enchevêtrées.

Ses œuvres sont présentées à l'internationale depuis de nombreuses années, et certaines ont intégrés des prestigieuses collections d'art moderne aux Etats-Unis. , en France, au Japon, au Chili, en Corée...

BIBLIOGRAPHIE I

- ◆ Marc Chagall : rétrospective 1908-1985 / Exposition. Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique. 2015
- ◆ Chagall, de la palette au métier catalogue d'exposition, Tourcoing, Musée des beaux-arts. Snoeck Publishers. 2015
- ◆ Marc Chagall / François Le Targat. Albin Michel. 1985
- ◆ Marc Chagall, *Ma Vie*, Stock, 1928, édition révisée en 2003, traduction Bella Chagall
- ◆ Franz Meyer, *Marc Chagall*, Flammarion, 1961, édition révisée en 1995
- ◆ Daniel Marchesseau, *Chagall ivre d'images*, Paris, Gallimard, 1995 (ISBN 9782070532988)
- ◆ Daniel Marchesseau (direction), *Marc Chagall. Les années russes, 1907-1922*, Paris Paris-Musées, 1995
- ◆ Nadine Nieszawer, *Peintres juifs à Paris. École de Paris (1905-1939)*, Denoël, 2000 (ISBN 978-2-207-25142-3)
- ◆ Didier Ottinger, *Le monde renversé de Chagall. Sens dessus-dessous*, Actes Sud, 2010 (ISBN 978-2-7427-9093-7)
- ◆ Cauquil-Prince, Yvette, Musée du pays de Sarrebourg. (2005). Tapisseries d'Yvette Cauquil-Prince : Musée du pays de Sarrebourg, 13 mai-3 septembre 2005. Musée du pays de Sarrebourg

