



"La tapisserie, art mural : muralnomad avant Le Corbusier"

Rossella Froissart

► To cite this version:

Rossella Froissart. "La tapisserie, art mural : muralnomad avant Le Corbusier". MODOS. Revista de História da Arte , 2020, 4 (2), pp.91-116. 10.24978/mod.v4i2.4582 . hal-02613758

HAL Id: hal-02613758

<https://amu.hal.science/hal-02613758>

Submitted on 20 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License



La tapisserie, art mural: *muralnomad* avant Le Corbusier

The Tapestry as a mural art: *muralnomad* before Le Corbusier

Dra. Rossella Froissart

Como citar:

FROISSART, R. La tapisserie, art mural: *muralnomad* avant Le Corbusier. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.2, p.91-116, mai. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4582>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4582>.

Imagem (detalhe): Jean Lurçat, *Les Saisons. L'Été*, Tapisserie laine, conçue en 1939, tissée en 1941 atelier Gatien Goubely, 4,85 × 3,35 m (marque : 1939 J. Lurçat / Gatien Goubely Aubusson), Mobilier national (GMTT-400-000) Photographie © Mobilier national, droits réservés.

La tapisserie, art mural: *muralnomad* avant Le Corbusier*

The Tapestry as a mural art: *muralnomad* before Le Corbusier

Dra. Rossella Froissart*

Résumé

Le terme "muralnomad" est resté comme une sorte de borne: inventé par Le Corbusier en 1949, il apparaît comme le terminus post quem pour celle qui est considérée comme une période de renaissance de la tapisserie. Mais Le Corbusier n'est pas le seul à montrer un fort intérêt pour la tapisserie dans ces années de reconstruction: un large mouvement en sa faveur suit le succès extraordinaire de l'exposition *La tapisserie française, du Moyen Âge à nos jours*, organisée en 1946 au Musée national d'art moderne à Paris. Sans vouloir diminuer la portée de la formule de Le Corbusier, il faut reconnaître qu'elle reprend, plus qu'elle n'ouvre, des débats bien anciens sur l'esthétique de la tapisserie dans son rapport à la peinture, à l'architecture et à l'intérieur. Depuis les années 1870 et jusqu'aux années 1930, on discute de la tapisserie comme d'une "fresque mobile", réponse possible au souhait de décorer l'espace public. La "renaissance" de l'après-guerre ne peut pas être comprise si l'on néglige les prises de positions de critiques, historiens et artistes qui soulignent le rôle que la tapisserie doit être amenée à jouer dans la modernisation du décor.

Mots-clés

Decorative Art of the 19th Century. Decorative Art of the 20th Century. French Art. Tapestry. Mural art.

Abstract

The word "muralnomad" represents somewhat of a starting point: it was coined by Le Corbusier in 1949, and was considered to be the beginning of the renewal of the tapestry. However, Le Corbusier was not the only artist who showed a strong interest in this mode of art production in the post-war years of reconstruction. Following the extraordinary success of the exhibition organised in 1946 on "La tapisserie française, du Moyen Âge à nos jours", a large movement popularizing the tapestry emerged. Yet, in actuality, the aesthetic of the woven wall, and the questions surrounding the quality of the mural, were heavily debated as early as the last decades of the 19th Century, and developed and spread later in the 1930s. It was during this earlier period that tapestries were seen as "mobile frescoes", fulfilling the desire to renovate the private and public mural decoration. The postwar "Renaissance" cannot be understood without bringing into consideration the writings and the artworks that foreground the modern function of the woven medium long before the invention of Le Corbusier's "muralnomad".

Key-words

Art décoratif XIX^e siècle. Art décoratif XX^e siècle. Art français. Tapisserie. Art mural.

Muralnomad: une invention?



Fig. 1. Le Corbusier et Pierre Baudouin travaillant au carton de la tapisserie *Traces de pas dans nuit*, 1951 (photographie Aubusson, Cité de la Tapisserie).

Je viens d'accomplir une performance. J'avais commandé de Tokyo une tapisserie de 230 m². Tu parles ! Servant de rideau de scène à un théâtre construit par Saka. (...) Ca secouait !... (...) D'un coup (de fouet !) je catalyse (...) Le Modulor m'apporte des splendeurs d'organisation et d'harmonie assurée. Le Modulor, c'est mural. (...) j'ai terminé et exécuté (comme un orfèvre) la maquette en couleurs avec les papiers découpés, collés, rehaussés de dessins. (...) Ce qui me ravit, c'est que j'ai le sentiment (modestie !) d'avoir fait un chef d'œuvre mural, une chose non encore réalisée : un mur de 230 m² en laine tissée. Ca va péter du feu et c'est follement neuf et grand, et d'aujourd'hui (Le Corbusier [1956] *apud* Boesiger, 1952-1957: 66-67, 132-133).

Ce témoignage enthousiaste de Le Corbusier concerne l'une de ses immenses tapisseries remplissant tout d'abord des fonctions acoustiques, mais étant aussi pensée comme la réalisation exemplaire d'un revêtement architectural adapté à un édifice moderne. Le rideau pour le théâtre de Tokyo Bonka Kaikan (réalisé par l'architecte Saka Kura) est exécuté en 1956 ; encore plus impressionnant, l'ensemble de neuf tentures tissé en 1954 et destiné à améliorer l'acoustique du Palais de la Haute cour à Chandigarh, couvrant en tout une surface de 650 m²¹. Manière pour Le Corbusier de faire une place à sa "pratique ininterrompue des arts plastiques" dans sa réflexion d'architecte, la tapisserie est appelée à remplir des fonctions importantes dans l'intérieur domestique. Elle est

le Mural des temps modernes. Nous sommes devenus des "nomades". (...) Nous ne pouvons pas faire peindre un mural sur les murs de notre appartement. Par contre, ce mur de laine qu'est la tapisserie peut se décrocher du mur, se rouler, se prendre sous le bras à volonté, aller s'accrocher ailleurs. C'est ainsi que j'ai baptisé mes tapisseries "Muralnomad" (Le Corbusier, 1960: 57).

Le terme de "muralnomad" est resté comme une sorte de borne: inventé par Le Corbusier en 1949 (Le Corbusier, 1987)², il apparaît comme le terminus *post quem* pour celle qui est considérée comme une période de renaissance pour la tapisserie (Golan, 2009). Pourtant le désir de Le Corbusier de s'attaquer à la tapisserie est plus ancien: dès 1935 il avait fourni un carton à Marie Cuttoli, qui l'avait fait tisser en 1936. Mais c'est au contact avec Pierre Baudouin, cartonnier et lissier génial qui joue un rôle capital dans le renouveau de ce medium, que Le Corbusier précise sa pensée [fig. 1] (Froissart; Ythier, 2017: 234-273).

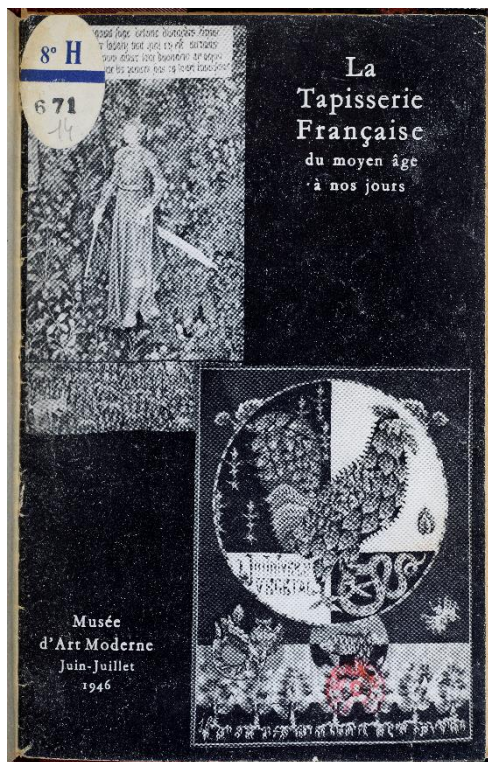


Fig. 2. Couverture du guide de l'exposition *La Tapisserie française du Moyen Age à nos jours*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1946.

Les deux hommes débute leur collaboration dans cet immédiat après-guerre, et Baudouin rapporte dans ses notes que l'architecte aurait formulé le concept de "muralnomad" à la suite de leur première rencontre, en décembre 1948, rencontre dont l'issue n'avait, au premier abord, pas été très constructive. C'est après cette rencontre que Le Corbusier voit la tapisserie "comme un élément utile dans la composition de l'architecture moderne et non comme un décor" (*apud* Davy; Mathias, 1987: 14); pour ce faire, elle devait trouver des fonctions certes pratiques, mais surtout plastiques. Car elle répond pour Le Corbusier "à un légitime désir poétique. Par sa texture, sa matière, par la sensibilité de sa confection [elle] introduit un véritable rayonnement dans l'appartement: couleurs, lignes et, à l'occasion, évocation" (*Ibidem*). Baudouin renchérit en ce sens: "L'architecture, le logement de l'amateur se dépouille définitivement, les appartements se vident, la tapisserie peut occuper un mur

entier, elle se déplace facilement, se roule, se plie; elle n'a pas de châssis, il suffit d'un mur pour en accrocher plusieurs à tour de rôle" (Baudouin, 1961). Par ailleurs la tapisserie est aussi une "substance absorbante" et répond donc parfaitement aux inconvénients surgis par l'usage du béton armé dans l'architecture moderne.

Cependant le point déterminant dans l'élaboration d'une esthétique propre à ce medium reste la prise en compte du mur, dans sa dimension architecturale:

La tapisserie – précise Le Corbusier – ne doit jamais servir de dessus de commode ou de buffet de service, ni en dimension ni en situation. Elle n'est pas un tableau, grand ou petit. La tapisserie doit s'offrir à l'œil, à hauteur d'homme. Elle peut (et doit peut-être) toucher au sol. Sa hauteur est donc déterminante: 220 cm ou 290, ou 360 (dimensions du Modulor, diminuées de 5 à 6 cm, 226-296-366, etc.) (*apud* Davy; Mathias, 1987: 14).

Le Corbusier n'est pas le seul à montrer un fort intérêt pour la tapisserie dans ces années de reconstruction de l'après-guerre. Un large mouvement en sa faveur suit en effet le succès extraordinaire remporté par l'exposition de 1946 au Musée national d'art moderne [fig. 2]. Dans la foulée, l'Association des Peintres Cartoniers de Tapisserie (APCT) est créée par Jean Lurçat et Denise Majorel en 1947, préalable à la vague impressionnante des commandes publiques et privées qui relancent et font vivre l'industrie d'Aubusson jusqu'aux années 1970.



Fig. 3. Robert Doisneau, photographie extraite du reportage sur Aubusson : « Aubusson et la renaissance de la tapisserie », *Le Point*, XXXII, mars 1946, p. 13.

Plusieurs raisons expliquent cet engouement, dont une en particulier paraît être en rapport étroit avec les fonctions architecturales de la tapisserie telles que les conçoit Le Corbusier. C'est Jean Cassou, conservateur en chef du Musée national d'art moderne, qui l'expose clairement en 1950 dans *Situation de l'art moderne* (Cassou, 1950). Dans cet ouvrage, dont la tonalité engagée est à rattacher au climat de l'immédiat après-guerre, Cassou constate l'intérêt renouvelé des artistes pour le métier, la technique, les procédés, qui font de lui un "ouvrier dans un monde ouvrier et de son ouvrage une réalité vivante, reconnaissable, acceptable dans l'ensemble monumental d'une civilisation" (*Ibidem*: 129) [fig. 3].



Fig. 4. Jean Lurçat, *Les Saisons. L'Eté*, Tapisserie haute lisse, laine, carton : 1939, tissage : 1941, atelier Gatién Goubely, 4,85 × 3,35 m (marque : 1939 J. Lurçat / Gatién Goubely Aubusson), Mobilier national. Photographie © Mobilier national, droits réservés.

Ce désir de revenir au statut d' "honnête ouvrier" au nom d'une restauration sociale qui verrait la réhabilitation de l'artisanat, concerne en particulier les artistes qui se sont tournés vers la tapisserie. Ils sont nombreux et, parmi eux, Jean Lurçat [fig. 4], Marcel Gromaire et Marc Saint-Saëns ont atteint, selon Cassou, "l'unité d'expression" (*Ibidem*: 136) grâce à une monumentalité retrouvée, par le retour au mur. L'ère du tableau de chevalet semble révolue:

Autre chose est de penser en termes de mur et de vouer au mur sa pensée. Ce que l'artiste conçoit, dès lors s'apprête à une condition et à un lieu. C'est un corps organique qui ne saurait vivre en dehors de sa fin, ni en dehors d'autres organes à quoi cette fin s'accorde" (*Ibidem*: 137).

Pourquoi – se demande Cassou – "les architectes seraient-ils seuls à faire du mur un élément de leur langage?" (*Ibidem*: 138). La tapisserie, comme la peinture, doivent de même participer à une "action collective et de caractère non plus déchiré, mais harmonieux et réconcilié" (*Ibidem*: 140).

Sans vouloir diminuer la portée de la formule inventée par Le Corbusier ou la force du propos de Cassou, il faut reconnaître que ces idées reprennent, plus qu'elles n'ouvrent, des débats bien anciens sur l'esthétique de la tapisserie dans son rapport à la peinture, à l'architecture et à l'intérieur. En insistant sur le "mur", Le Corbusier et Cassou prennent résolument parti dans l'affrontement qui se joue depuis plusieurs décennies entre les tenants d'une esthétique picturale et ceux qui font de ce medium un élément architectural à part entière.



Fig. 5. Intérieur avec une tapisserie de Dom Robert, v. 1955. Reproduit dans : Jean Cassou, Max Damain, Renée Moutard-Uldry, *La tapisserie française et les peintres cartonniers*, Paris, 1957, p. 68.

Ces options antagonistes se dessinent clairement dès le début de la Troisième République, pour se décliner jusqu'au cœur des années 1930, lorsque les "fresques mobiles" sont envisagées comme l'une des réponses possibles au souhait de renouveler le décor mural privé et public. L'idée de mobilité du décor n'est pas non plus totalement nouvelle: elle est le corollaire de l'attention portée à un espace intérieur compris depuis les premières années du XXe siècle comme un "vaisseau" structuré par des cloisons. C'est là que la tapisserie peut espérer jouer un rôle nouveau, comme élément d'une articulation spatiale et coloriste; c'est là aussi que se joue sa réintégration dans le chemin des esthétiques modernistes [fig. 5]. Mais c'est dans les débats qui ont eu lieu dans les dernières décennies du XIXe siècle qui se situe le point d'ancrage d'une conception architecturale de la tapisserie, décidément opposée à l'esthétique picturale qui avait prévalu jusqu'alors.

A la recherche de l'autonomie esthétique

Il est fréquent au XIXe siècle de qualifier la tapisserie de "fresque mobile" et c'est à partir d'une telle idée que l'on a le plus souvent critiqué les Manufactures des Gobelins et de Beauvais, accusées d'avoir méconnu les grands peintres décorateurs contemporains, dont le plus emblématique est Puvis de Chavannes³. Si le caractère monumental de la tapisserie a toujours été fermement souligné, des divergences naissent sur la manière et le degré d'adaptation de celle-ci à l'architecture aux débuts de la Troisième République, lorsque de grands programmes de décorations sont conçus pour des édifices publics. Le *Rapport* qu'Alexandre Denuelle adresse en 1877 à la Direction des Beaux-Arts au nom de la Commission de la manufacture nationale des Gobelins marque un véritable tournant puisqu'il rejette avec la plus grande fermeté la nature picturale du medium, jusque-là considérée comme acquise:

(...) Le principe fondamental est que la tapisserie est un art complètement différent de la peinture. (...) la tapisserie obéit à d'autres lois toutes spéciales. De tous les arts décoratifs, la tapisserie est celui qui est le plus intimement lié à l'architecture; elle emprunte à l'architecture son caractère, son principe, son ordonnance, son style et son parti pris de coloration. Elle a pour première règle d'être en parfaite harmonie avec l'édifice qu'elle est appelée à décorer; elle obéit, comme l'architecture, à des lois spéciales de composition et de dessin. Comme elle, elle exige l'unité de style et d'effet (...)⁴ (Denuelle, 1877: 2595, 2^e colonne).

Le *Rapport*, publié au *Journal Officiel*, a été ordonné afin d'améliorer la production des Gobelins en réformant la formation des lissiers et les processus de commande et de tissage d'après les modèles fournis par les artistes. Il fait suite à d'autres tentatives de réforme, notamment celle de 1848, qui avait créé le Conseil de perfectionnement des Manufactures nationales. Cette remise au pas s'appuie aussi sur un récit historiographique approprié qui légitime la qualification de la tapisserie comme art monumental et architectural et non comme art d'ameublement. Pour ce faire, Denuelle exhorte à rapprocher l'esthétique de la tapisserie de celle de la fresque, comme c'était le cas dans les hautes époques, au XVe et XVIe siècles. C'est alors que cet art aurait atteint son apogée, grâce à une entente du sentiment décoratif conduisant les artistes à chercher un "rendu purement fictif et conventionnel" (*Ibidem*: 2595, 3^e colonne) purement monumental. Dans cette relation étroite avec l'architecture aurait résidé le secret de la grande simplicité de l'ordonnance, du parti franc des colorations et de la sobriété d'exécution, qualités indispensables à toute œuvre monumentale. Cette

dépendance étroite de l'architecture autorise Denuelle à assimiler la tapisserie aux autres arts muraux – la fresque, la mosaïque, la céramique – qui partagent les mêmes procédés. La composition doit, selon l'artiste

être très claire, le sujet très écrit, les plans nettement indiqués, la proportion et l'échelle des masses et des détails bien observés, le rythme franchement accusé. Chaque détail doit être subordonné à l'ensemble comme style et comme échelle; le dessin doit être fin et très pur; il doit être serti d'un trait qui donne à l'objet sa forme précise. Ce trait de redessiné est caractéristique de tous les arts décoratifs qui dérivent de l'architecture. (...) nous le retrouvons dans les peintures murales, les vitraux, les émaux, la mosaïque, la céramique et dans tous les tissus de l'extrême Orient, qui de tout temps a possédé les secrets de l'art décoratif (*Ibidem*).

Ce qui était spécifique à la tapisserie, étaient alors les "teintes plates juxtaposées, ombrées par hachures et rehaussées de lumières en partant du ton le plus clair" (*Ibidem*: 2596, 1^e colonne).

Vingt ans plus tard, l'architecte Lucien Magne reprend ces mêmes principes dans un article pour *Art et Décoration* et fait de la dépendance par rapport à l'édifice la condition même de la réussite de la tapisserie comme du tapis car, affirme-t-il, "une œuvre n'a de caractère qu'à la condition d'être faite pour une place, d'avoir une destination qui détermine le choix des ornements, leur échelle, la valeur des colorations. Une œuvre sans destination est nécessairement banale" (Magne, 1897: 41). Par ailleurs, précise-t-il, "la décoration d'un tapis relève (...) de l'architecture" (*Ibidem*).



Fig. 6. Tenture de l'Apocalypse, 1373-1380, Château d'Angers.

Ainsi la tapisserie, tout comme la fresque, le vitrail, la mosaïque et la céramique seraient des arts strictement redevables du support mural, exigeant des simplifications drastiques, une écriture nette et très marquée, ce qui permet d'écarter décidément "la succession de plans qui, par les lignes fuyantes de la perspective, détruiraient la surface à décorer" (*Ibidem*: 34). La magnifique suite de l'*Apocalypse d'Angers* [fig. 6] est pour Magne l'exemple du parfait accomplissement de ces règles décoratives. Ce chef-d'œuvre devient un modèle canonique bien avant que Lurçat ne fasse de sa supposée découverte en 1938 le point de départ de la "renaissance" de la tapisserie.

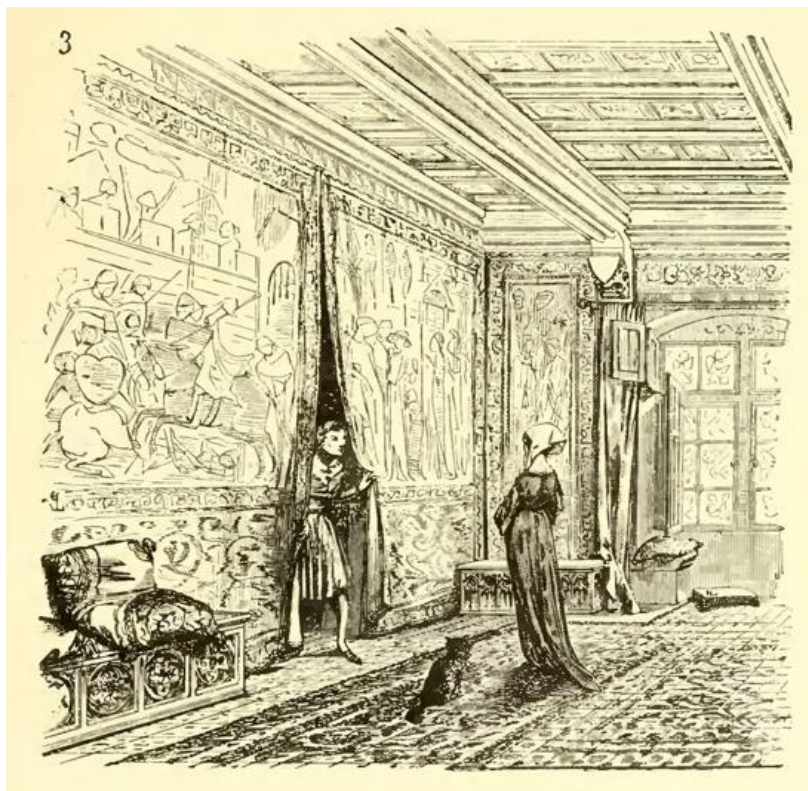


Fig. 7. E.-E. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la renaissance*, Paris: Bance Vve Morel, 1858-1875, t. I, 1858, p. 273.

Si le lien établi entre tapisserie et architecture incite les artistes à expérimenter de nouvelles solutions visuelles prenant en compte la muralité, cette dépendance entraîne aussi comme conséquence paradoxale l'immobilité des tentures, et la perte d'une qualité matérielle spécifique, la souplesse du textile (Samoyault-Verlet, 2002)⁵. C'est pourtant sur ces deux qualités – mobilité et opacité chaude d'une surface flottante – que deux historiens, Henry Havard et Fernand Calmettes, fondent l'autonomie esthétique de la tapisserie, contredisant point pour point les propos de Denuelle et de Lucien Magne (Havard, s.d. [1893]; Calmettes, 1904). Si la muralité était l'attribut nécessaire de la tapisserie, les effets étaient très éloignés, selon Havard et Calmettes, de ceux obtenus avec la fresque, le vitrail, la céramique ou la mosaïque. Il appartenait aux tentures de jouer la fonction d'articulation de l'espace intérieur, et Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc avait déjà observé dans son *Dictionnaire du*

mobilier qu'elles servaient à séparer, à clôturer et à chauffer – au sens propre comme au figuré – des volumes trop amples et inconfortables [fig. 7] (Viollet-le-Duc, 1858 : 271). Havard emboîte le pas de l'architecte en insistant sur le caractère meuble de la tapisserie dans les hautes époques, quand, suspendues au plafond et ondoyantes, elles servaient à séparer les espaces dans de vastes salles aux usages variables. La souplesse des plis, les tensions dynamiques dues au poids, les désordres tectoniques provoqués par l'interaction de la trame et de la chaîne, l'épaisseur et le duvet des fils ainsi que leur chaude opacité, engendraient alors une "surface grippée" qui allait à l'encontre de la netteté du trait préconisé par Denuelle et Magne. Les contours étaient forcément imprécis, les lignes peu lisibles et rétives à toute composition rigoureuse ou aux sujets expressifs. C'est justement dans cette perturbation inévitable du dessin, du modelé et de la distribution des éléments en surface que résiderait, selon Havard, le caractère foncièrement décoratif des grandes pièces tissées.

Mais c'est aussi le principe de la défocalisation qui marque, tout autant que le fameux paradigme de la planéité cher au modernisme, la tapisserie entendue comme décoration murale (Masheck, 2011)⁶. Havard croyait qu'"une grande liberté dans [l'] ordonnance, et disons même une certaine confusion, ne sont pas sans charme. Il n'est pas nécessaire – ajoutait-il – que l'œil embrasse du premier coup tous les détails de la scène représentée. Il est préférable, au contraire, qu'il déchiffre successivement, allant de l'un à l'autre et (...) que l'attention s'éparpille sur les diverses parties de la composition" (Havard, s.d. [1893]: 56). Le rejet touchait clairement la perspective géométrique classique, au profit d'un ordonnancement spatial qui est inspiré tout autant par les tentures flamandes des XIV^e-XVI^e siècles que par la peinture chinoise, clairement mentionnée par Havard. Ces deux modes de représentation – pourtant fort éloignées dans le temps et dans l'espace – choisissaient de placer la ligne d'horizon très haut, incitant le licier à "fausser la perspective" et à détruire "la succession logique des plans" héritée de la Renaissance: la tapisserie retrouvait ainsi une verticalité qui la rapprochait du rideau, interdisant au regard de trouser la surface, aux antipodes de la "fenêtre" picturale renaissante (*Ibidem*: 57). Dès les années 1870 l'administrateur des Gobelins Alfred Darcel avait formulé ces principes, repris ensuite par Havard:

Une des plus grosses fautes (...) que le décorateur puisse commettre, c'est de simuler des vides où doivent se trouver des pleins. Il enlève ainsi à la construction toute solidité apparente. (...) On fera alors bien d'éviter avec soin d'appliquer sur la muraille une tenture qui, simulant une scène en plein air, une galerie, un paysage, semble ouvrir une vue sur le dehors et supprimer ainsi la maçonnerie qu'elle recouvre. Or, c'est le résultat fatal d'une perspective bien observée que de paraître creuser, crever même la surface qui la porte (*Ibidem*).

Dans sa *Grammaire des Arts décoratifs* Charles Blanc (1884) illustre ces propos par la gravure d'une pièce du XVIII^e siècle, en guise de mauvais exemple de composition, inaugurant ainsi un poncif historiographique qui voyait la tapisserie de cette époque comme le début d'un dévoiement qui se poursuivait au XIX^e siècle. Havard se montrait encore plus didactique et reproduisait deux dessins au trait exécutés d'après une même tapisserie flamande du XVI^e siècle, *Les amusements champêtres* [fig. 8 et 8bis]: le premier, fidèle à la pièce d'origine, présente les "incorections volontaires" par lesquelles s'opère la destruction/reconstruction de l'espace et le passage d'une esthétique picturale à une esthétique décorative et murale; l'historien rejette en revanche le deuxième

dessin, qui a été corrigé suivant les règles picturales de l'espace perspectif classique (Havard, s.d. [1893]: 59-60).



Fig. 37. — La même tapisserie flamande mise en perspective. (Gravure tirée de la *Décoration*.)



Fig. 36. — Tapisserie flamande du XVI^e siècle représentant les Amusements champêtres. (Gravure tirée de la *Décoration*.)

Fig. 8 et 8 bis. Tapisserie flamande : composition d'origine et composition mise en perspective. Henry Havard, *Les Arts de l'Ameublement. La Tapisserie*, Paris, s. d., [1893], p. 58 et 59.



Fig. 9. Marcel Gromaire, *Aubusson*, tapisserie haute lisse, laine, 2,85 x 2,5 m, carton : 1940, tissage : Aubusson atelier Goubely, Paris, Mobilier national. Photographie © Mobilier national, droits réservés.

Un demi-siècle plus tard, ces prescriptions sont devenues un véritable lieux commun du discours moderniste sur la tapisserie mais aussi de la peinture, ce qui explique par exemple que Guillaume

Janneau, critique et historien des arts décoratifs devenu directeur des manufactures nationales en 1934, puisse réunir, dans une même admiration, Cézanne – parce qu'il avait su "remonter sur le plan vertical l'œuvre Renaissance effondrée sur le géométral" (Janneau, 1929: 39) – les cubistes (Juan Gris en particulier) et Marcel Gromaire, dont les constructions échelonnées à la verticale ressemblaient fort aux compositions "sans ciel" des tapisseries flamandes [fig. 9]. On mesure alors la portée potentiellement subversive d'une esthétique décorative qui, élaborée dès le début des années 1870 dans le cadre de la réflexion sur la nécessaire réforme de la tapisserie, devançait la remise en cause des règles de la représentation classique par les artistes des avant-gardes du tournant du XIXe siècle.

L'autre élément déterminant d'une autonomie esthétique du décoratif est selon Havard la bordure, qui doit ménager la transition entre la composition tissée et l'environnement extérieur et qui permet à la surface colorée d'exister par elle-même, comme un monde séparé. C'est la raison pour laquelle Lucien Magne la rejette, décidé à intégrer la tapisserie dans la structure architecturale du décor intérieur qui doit la contenir. On peut remarquer à cet égard une attention particulière portée aux bordures dans les tapisseries conçues par des artistes spécialement impliqués dans le renouveau décoratif de la première moitié du XXe siècle: Félix et Pierre Bracquemond, Maurice Denis ou Raoul Dufy, qui ont d'ailleurs tous travaillé pour les manufactures des Gobelins ou de Beauvais.

Les bordures disparaissent en revanche des tentures tissées d'après des artistes partisans d'une soumission de la tapisserie à l'architecture, les cas de Le Corbusier ou de Jean Lurçat étant exemplaires. Par ailleurs l'adoption de bordures par Henri Matisse [fig. 10] ou Pierre Bonnard [fig. 11] dans certains de leurs œuvres ne peut être qu'une confirmation de cette volonté de créer des systèmes décoratifs autonomes dont la tapisserie paraît alors être le paradigme.

Calmettes quant à lui fonde la spécificité de la tapisserie sur les propriétés de la matière plus que sur la composition spatiale et l'arrangement des pleins et des vides. Dans un article fondamental publié en 1904 et intitulé "Les lois de la tapisserie", il va sans surprise à l'encontre des préconisations des architectes Denuelle et Magne. Toute ressemblance ou association à d'autres arts – fresque, vitrail, mosaïque ou faïence et, bien sûr, peinture – est fermement rejetée. Calmettes dénonce en particulier le rapprochement avec le vitrail, qui se situe exactement aux antipodes au point de vue du rapport de la surface à la lumière et à la matière. Capacité absorbante des rayons lumineux de la laine, effet translucide et éclatant du verre coloré, tout sépare les lois qui régissent les deux arts, malgré leur commune "muralité":

Comprendre la tapisserie (...), c'est connaître exactement les principes et les procédés dont la rigoureuse application permettra de faire rendre à l'ouvrage de laine le maximum d'effet décoratif, tout en assurant à cet ouvrage la force de résistance, garantie de sa durée. Or, comment obtenir de la laine, qui s'emboîte sous le jour, ce grand effet décoratif, par les moyens usités à l'égard du verre qui s'éclaire des moindres rayons? Le verre entrant dans la structure du vitrail est un verre de couleur, à teinte plate, tout rouge, tout vert ou tout bleu. L'artiste qui le traite n'a pas à s'occuper d'y faire éclater la lumière, puisqu'en le traversant elle fera corps avec lui, semblera l'habiter. De la lumière, le peintre verrier en a trop, et sa principale obligation est de lui faire obstacle, de l'obstruer dans les parties d'ombre de sa composition par un travail de modelés en bistre sale qui l'arrêtent et la masquent. Eh bien appliquez au tissu textile les procédés du peintre verrier, c'est-à-dire la distribution du décor

par teintes plates, toutes rouges, toutes vertes ou toutes bleues, alourdies de sombres modelés: loin de s'illuminer, de s'irradier même comme les compartiments translucides du vitrail, suivant l'intensité de l'heure, le décor s'anéantira dans la profondeur morne de la laine; il apparaîtra lourd et plat, sans réveil et sans joie, d'un accablement triste (Calmettes, 1904: 110).



Fig. 10. Henri Matisse, *Danseuse ou Nymphe*, printemps 1907, André Méthey céramiste, H.: 0.585 m. L.: 0.39 m., Nice, musée Matisse, photo (C) RMN-Grand Palais / Gérard Blot.

Fig. 11. Pierre Bonnard (1867-1947), *Jeux d'eau ou le Voyage*, 1906/1910 - huile sur toile, H. 2.300 m., L. 3.000 m., Paris, Musée d'Orsay, Photo (C) RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

Cet accent mis sur la réalité matérielle est nouveau et n'est que le volet théorique de ce que plusieurs artistes expérimentaient au tournant du XIXe siècle en revenant aux métiers à tisser. L'exemple le plus célèbre est celui d'Aristide Maillol qui, retiré dans sa ville natale de Banyuls-sur-Mer, se consacre à la tapisserie depuis 1892, après avoir été ébloui par la tenture de *La Dame à la licorne* présentée à Cluny⁷. Pendant une dizaine d'année Maillol s'essaye à la teinture des laines et met en place un atelier rudimentaire où des ouvrières, dont sa femme, brodent au "point lancé" ses créations (Berger, 1996; Kang, 2014: 94, 160 et sq.) [fig. 12]. Il met en doute la proximité présumée de la tapisserie avec la fresque lorsqu'il avoue chercher une richesse de coloris et une chaleur de matière impossibles à obtenir autrement qu'avec la laine⁸.

Comme lui, d'autres artistes liés à cette mouvance "matérialiste", renouent avec la laine et le métier à tisser et tentent de moderniser la tapisserie en se réclamant de principes purement décoratifs: abandon du sujet, respect de la "loi du cadre", rejet de la perspective, synthétisme des formes, et cela

en vue de l'effet mural réclamé par Havard et Calmettes (Groom, 2011)⁹. Edouard Degaine s'appuie sur l'ancien style des "millefleurs" et des "verdures" typiques d'Aubusson pour retrouver une parfaite planéité [fig. 13], Manzana-Pissarro tisse des panneaux étincelants, Fernand et Fernande Maillaud des tapisseries très rustiques dans une veine régionaliste, Paul et Yvonne Deltombe inventent un nouveau point, Gustave Jaulmes et Jules Flandrin rêvent de grande décoration¹⁰.



Fig. 12. L'atelier de tapisserie d'Aristide Maillol à Banyuls, vers 1895 © archives Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, Paris.



Fig. 13. Edouard Degaine, *Grenades et oiseaux*, tapisserie laine et soie, 2,70 m x 2,02 m, tissage Aubusson, 1914, Paris, Musée des Arts décoratifs.

La lissière et brodeuse Blanche Ory-Robin, très connue autour de 1900 pour ses tentures intégrant entre les fils de laine, coton et chanvre le métal, le verre ou les pierreries, rêve d'un mur qui n'est pas

celui de l'architecte: "Nos tapisseries deviennent des murs opaques pleins de leurs intérieures et silencieuses, des murs transparents, légers, des profondeurs mouvantes, des échos prolongés du rythme, de la musique et de la danse" (Ory-Robin, 1919: 277)¹¹. Elle ajoute dans un autre texte programmatique: "Nous demanderons aux tapisseries de clore nos murs, pour les animer, faire apparaître la vie dans leur profondeur, éloigner ces murs ou les rapprocher, selon qu'elles seront neutres ou éclatantes" (Ory-Robin, 1917: 9).

La taille le plus souvent relativement réduite de ces réalisations des années 1900-1910 – dont très peu sont conservées – ne doit pas tromper: elles sont fabriquées par des ateliers privés et seule la commande publique aurait permis d'atteindre le but premier de ces artistes qui était de rendre à la tapisserie sa fonction murale. Mais les manufactures des Gobelins et de Beauvais étaient, à cette époque, loin de ce type d'expérimentation.

Le vaisseau et la cloison : intégrer la tapisserie dans l'intérieur Art nouveau et Art déco

Les tentatives autour de 1900 demeurent donc isolées et sans véritable portée. Il convient aussi de préciser que la tapisserie pouvait difficilement trouver sa place dans l'intérieur tel qu'il est conçu par les architectes et décorateurs qui se réclament d'un Art nouveau rationaliste¹²: Charles Plumet, Tony Selmersheim, Hector Guimard, Henri Sauvage, Francis Jourdain, Léon Benouville. Face à l'intérieur éclectique, perçu comme éclaté et dissonant, le mot d'ordre des années 1900-1910 est celui de "construction", entendue comme structuration de l'espace, articulation claire des volumes des pièces et de leur mobilier. C'est alors que se banalise la métaphore de l'intérieur comme "vaisseau", entendu comme un espace dont la perception n'est pas déterminée par le hasard des meubles et des objets qui l'occupent, mais comme un vide délimité par une structure architectonique rationnellement conçue. Dans les années 1900-1910 on croit simplifier et unifier l'intérieur en faisant du meuble un élément fixe et organiquement intégré aux murs de la pièce.

En parallèle avec l'émergence de la notion de "vaisseau", se fait jour l'idée de multifonctionnalité. Des architectes et décorateurs soucieux d'art social adoptent volontiers une distribution nouvelle de l'intérieur qui laisse des espaces communs relativement indéterminés censés assurer la cohésion familiale: cette salle, qu'on appelle "commune" par référence à l'espace familial de la maison vernaculaire, devient même une condition de la réforme sociale. Cependant, cette option d'un lieu ouvert et à la circulation fluide présentait l'inconvénient de manquer d'intimité: Plumet et Selmersheim proposaient alors, dans leur *Maison ouvrière* de l'Exposition de l'Habitation de 1903 une salle commune dont la partie salon et celle salle à manger pouvaient être séparés par un système de rideaux. C'est sous l'influence des cloisons mobiles japonaises que cet usage, comme celui du paravent ou du rideau/cloison, se répand dans les années 1900-1910. On peut rattacher les grandes pièces textiles réalisées par l'artiste et industriel nancéien Charles Fridrich à cette volonté de créer des espaces davantage fluides, jamais vraiment fermés et pourtant intimes [fig. 14]. On pourrait définir ces courtines en velours décorées d'amples dessins comme des tapisseries à bon marché, similaires en tous points aux tapisseries décrites dans le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc. Fridrich utilisait un procédé assez simple pour décorer ces "peluches" par décoloration, grâce à l'utilisation de pochoirs et de rongeurs, qui ôtent la couleur des surfaces laissées en réserve – c'est le même principe que le batik,

qui est très à la mode dans les années 1900-1910. Ce procédé relativement économique permet de réaliser de véritables murs mobiles. Les expériences de Blanche Ory-Robin avec du chanvre, dont l'effet décoratif était obtenu par le simple entrecroisement des fibres, allaient sûrement dans le même sens: rendre au textile une dimension murale en échappant à la lenteur et à la cherté de fabrication de la tapisserie.



Fig. 14. Charles Fridrich, *Tenture à décor de paysage avec clair de lune*, v. 1902, velours décoloré et peint, H. 2,93 ; L. 1,26m, Nancy, musée de l'Ecole de Nancy.

Mais ce n'est que dans l'entre-deux-guerres qu'un mouvement plus cohérent de renouveau de la tapisserie se dessine grâce à la conjonction du renouveau de Beauvais et surtout d'Aubusson, et à la réflexion de quelques architectes sur ses usages possibles dans les intérieurs modernes. Les attentes face à la création tapissière sont clairement énoncées majeurs sur le décor moderniste – *L'art décoratif moderne* et *Technique du décor intérieur* – publiés par Guillaume Janneau respectivement en 1925 et 1928. Selon Janneau, dans le "logis sur mesure" conçu par certains architectes et décorateurs modernes, ce qui compte n'est plus le meuble, qui est qualifié d'"art mineur", "dépendant, subordonné", mais le "vaisseau" de la pièce. Afin de dégager les principes généraux qui régissent le décor de cet espace qui rappelle "la salle d'autrefois", c'est-à-dire la salle commune, et qui est désormais façonné par l'emploi du béton armé, Janneau interroge plusieurs architectes: Pierre Chareau, Paul Huillard, Mallet-Stevens ou Francis Jourdain dans son enquête sur le "logis de demain" en 1922¹³. Ceux-ci insistent tout d'abord sur le retour heureux à une simplicité qui avait été perdue à partir du XVIIIe siècle, lorsque la profusion des petits appartements avait réduit les pièces en les multipliant. André Groult qualifie ce type d'appartement de "coquille d'escargot" et le juge définitivement révolu (Janneau, 1925a: 45). L'équipement technique sert cette nouvelle unité. Tous les architectes interrogés considèrent le chauffage central ainsi que l'éclairage électrique diffus comme les éléments "organiques" de l'appartement moderne qui induisent une dé-focalisation de l'espace: il n'y a plus, dans le sens littéral du terme, de "foyer" de chaleur ou lumineux, le bien-être est partout, générant un espace ouvert. Cette nouvelle liberté supprime l'ameublement traditionnel. Dans quelques années, prophétise Janneau,

il est assez probable qu'un appartement moderne se composera, – comme celui du grand siècle auquel nous revenons par un singulier détour – du living room, accompagné de la salle de bains, de la chambre et de l'ouvrier, si l'on ose ainsi parler. Des placards se substitueront aux armoires, aux buffets et autres meubles volumineux. Toute une organisation de la vie s'élabore; on veut s'alléger; on renonce aux complications; on supprime le "salon" (Janneau, 1924: 123)¹⁴.

C'est dans ce cadre que la tapisserie peut retrouver quelques chances d'existence. Le XVIIIe siècle l'avait réduite à des panneaux de dimensions modestes encastrés dans les boiseries et imitant, par leurs sujets et par la finesse de leur exécution, les panneaux décoratifs peints. Cette fixité avait persisté pendant le XIXe siècle. L'abandon du décor fixe – bois, tapisserie ou peinture – devient, avec l'interdiction de personnaliser l'intérieur, une règle moderniste: on vante le passage éphémère des modes, l'instabilité de la vie contemporaine, les déménagements fréquents des habitants, ce qui, selon Janneau, "réduit les familles à camper dans un appartement simplifié" (Janneau, 1922b: 687). Si décor doit y avoir, il sera donc mobile, et des tentures feront mieux l'affaire que des boiseries.

Le rôle des tentures, voire des tapisseries, devient même central dans l'organisation de l'espace du "vaisseau". Nous l'avons vu, toute une historiographie de la tapisserie rappelle que dans les habitations d'autrefois c'était la tapisserie qui assurait les divisions intérieures: avec quelques coffres et quelques sièges, elle composait l'ensemble d'un ameublement strictement utilitaire qui assurait les fonctions essentielles du confort. Loin de n'être qu'une parure somptueuse, les tapisseries, comme déjà l'avait écrit Viollet-le-Duc, faisaient office de cloisons mobiles et de "distribution provisoire"

(Janneau, 1922a: 20)¹⁵ en protégeant les habitants des vents coulis. Jusqu'au XVIIIe siècle les nombreux ateliers d'Aubusson fournissaient toute une clientèle bourgeoise de "verdures" au prix peu élevé, et l'artisan lui-même tendait sa demeure, ne fût-ce que de nattes.

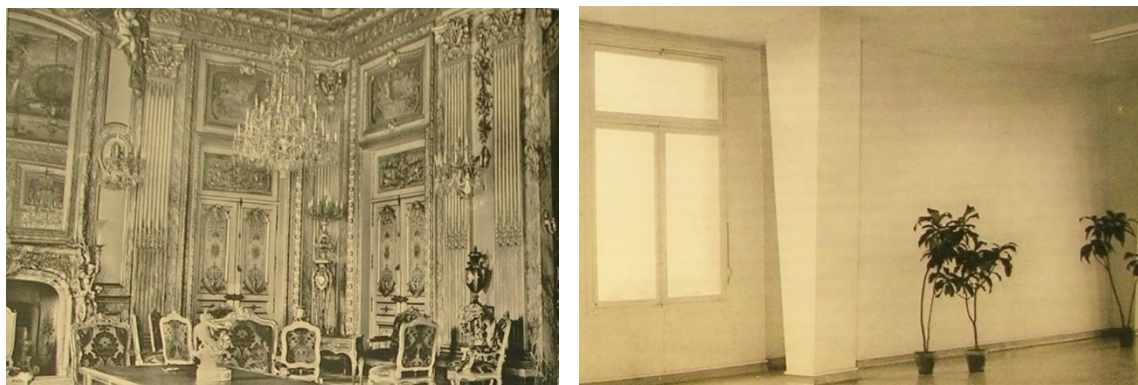


Fig. 15 et 15 bis. « Le décor mural intérieur: Un mur au XIXe siècle et un mur au XXe siècle », dans: Jean Cassou, Max Damain, Renée Moutard-Uldry, *La tapisserie française et les peintres cartonniers*, Paris, Tel, 1957, p. 36 et 37.

Les avis des architectes sur le "logis de demain" recueillis par Janneau dans *L'Art décoratif moderne* en 1925 sont unanimes quant à la nécessité de supprimer les divisions intérieures, d'où certains déduisent la possibilité de rendre aux tentures les fonctions anciennement dévolues à la tapisserie. Henri Sauvage, pour qui la maison future se compose de "tuyaux, de canalisations, de fils, d'appareils élévatoires, adducteurs, évacuateurs, ventilateurs, stérilisateurs...", donne aux parois qui enveloppent ces dispositifs du confort, une légèreté telle qu'elles sont plus clôture que support (Janneau, 1925a: 17). L'espace est délimité à l'extérieur par les murs porteurs, qui sont dépourvus de toute ornementation préexistante et définitive. Ce sont les cloisons mobiles en tapisserie de Beauvais ou Aubusson qui permettraient alors d'éviter l'uniformité de ce "nudisme" (Janneau, 1923: 271-273). Francis Jourdain insiste sur ce "demeublement" qui permet à l'habitant moderne de retrouver l'ampleur et la liberté des "salles" du moyen âge ou de la grande époque classique. Comme lui, André Groult, Pierre Chareau, André Ventre, ou Paul Huillard sont convaincus par la pertinence de ces nouvelles solutions mais soulignent aussi les problèmes causés par l'emploi des nouveaux matériaux: la froideur et la sonorité du béton armé, l'anonymat et déshumanisation de la construction. Un critique de l'époque fait remarquer que dans l'architecture moderne "l'intérieur des murs est aussi nu que celui des bâtiments moyenâgeux" (Babonneix, 1935: 230) [fig. 15 et 15bis]. La plupart des architectes interviewés soutiennent donc l'abandon du décor fixe; d'autre part seule une clientèle très aisée peut se permettre de personnaliser son intérieur avec des œuvres d'art traditionnelles – tableau, statue ou objet d'art. André Groult en conclut que, dans un intérieur désormais nu, c'est le décor de fond qui prend toute son importance: tentures ou papiers peints ponctuellement utilisés, la tapisserie dans le cas de décoration riche. En prenant la tapisserie comme élément paradigmatique d'une décoration mobile et ponctuellement localisée, Frantz Jourdain rêve, quant à lui, d'une "tapisserie démocratique" et lui assimile non seulement les tentures d'étoffe ou le papier peint, mais des panneaux rapidement

brossés. Ces éléments du décor sont préférés au tableau de chevalet car ils n'engendrent qu'une perception "distracte", qui est unanimement préférée à l'attention ciblée. Auguste Perret et André Groult vont jusqu'à envisager d'utiliser des tableaux "comme les Japonais font leurs kakémonos" (Janneau, 1925a: 39, 48) – c'est-à-dire à ne retenir d'eux que le jeu des taches de couleurs et des formes. Plus tard Fernand Léger parlera de "peinture d'ameublement" (Léger, 1965: 89-90). Ces décors pourraient être changés périodiquement. Perret rappelle que le goût du renouvellement du décor est présent dès le Moyen Âge et qu'il perdure jusqu'au XVIIIe: on changeait l'ameublement d'hiver et d'été ainsi que les tapisseries. Perret confirme l'opinion générale d'un XIXe siècle qui a figé, avec le décor, les pièces et leur fonction, avant que la mobilité sociale et l'innovation technique n'incitent à revenir à la multifonctionnalité.

Parmi les architectes interrogés par Janneau le plus traditionnel est paradoxalement Le Corbusier: il rejette les décors muraux de la fresque et de la frise, qu'il considère comme des "vestiges d'une culture primitive" non pas tant à cause de leur fixité mais parce qu'il entend respecter une hiérarchie précise dans la perception: ces formes d'art, coupables d'induire "la dispersion et la dilution", ne permettent selon lui pas de ménager, comme le font les toiles ou les statues, "des foyers d'intensité" nécessaires à la contemplation esthétique (Janneau, 1925a: 32). On le voit: mis à part Le Corbusier de ce début des années 1920 (il changera d'avis ensuite), ces conceptions ménagent une ouverture pour la réintroduction de la tapisserie dans l'intérieur moderne. Après l'optimisme qui se dégage des propos de ces architectes dans la perspective de l'Exposition internationale de 1925, la confiance en la capacité des manufactures de Beauvais et d'Aubusson à fournir massivement les éléments colorés de ce décor est réaffirmée en 1928. Dans *Technique du décor intérieur*, Janneau précise les conditions qui permettraient l'élargissement de la production, même s'il a conscience de la difficulté de la tâche. Comment en effet imaginer un retour à la tapisserie face à une fabrication officielle jugée par Janneau comme extrêmement médiocre? Il faut rappeler que Janneau émet ces critiques tout en étant rattaché au Mobilier national depuis 1926. Selon lui, c'est l'essor de la demande qui peut laisser espérer le renouveau de la tapisserie. Elle peut devenir une variante somptueuse de la cloison:

Placée en portière, suspendue par des torsades de couleur aux bâtons de traverse, à hauteur bien calculée, la tapisserie peut recouvrir dans notre appartement la place qu'elle a perdue quand elle a cessé de remplir une fonction nécessaire et n'a plus constitué qu'une curiosité. Mais – il prévient – si l'appartement moderne réclame des divisions mobiles, encore faut-il que celles-ci présentent un intérêt correspondant à leur valeur vénale (Janneau, s.d. [1928]: 169).

Cette valeur est excessivement haute et la première difficulté réside dans le changement nécessaire des procédés d'exécution. Là aussi il s'agit, plus que d'innover, de revenir en arrière. La tapisserie ancienne courante était tissée à partir de cartons banals, d'où l'on tirait d'excellents effets décoratifs. Janneau pense, comme la plupart des architectes interrogés, à la production anonyme d'Aubusson. Les ateliers creusois utilisaient un petit nombre de teintures solides, choisies en trois tons – clair sombre moyen; les accents étaient vigoureux. Les teintes étaient posées non pas en aplats juxtaposés, mais suivant le système en hachures (battages), et évitaient donc l'aspect de marqueterie de couleurs fréquent dans la tapisserie réalisée par certains peintres des années 1910. Les noms

suggérés pour ce renouveau sont ceux des artistes qui travaillent pour Beauvais ou pour Aubusson dans les années 1920: Emile Gaudissard, Charles Dufresne, Paul Deltombe, Jules Flandrin, Paul Véra, Jean Lurçat, Raoul Dufy, Gustave Jaulmes, Paul Follot, René Piot.

C'est en vue de ce renouveau qu'Antoine Marius-Martin [fig. 16] avait pris la direction de l'École des arts décoratifs d'Aubusson en 1917; il édite une brochure-manifeste en 1922 et commande de nouveaux cartons pour le tissage, qui font l'objet d'une exposition très remarquée au Musée Galliera en 1923. Dans le même but, Jean Ajalbert, administrateur de Beauvais depuis 1917, lance une enquête avec Janneau en 1922-1923 pour désigner les artistes les plus aptes à fournir des modèles modernes à la manufacture [fig. 17]. Cet élan produit des résultats tangibles montrés à l'Exposition de 1925 (Janneau, 1922-1923).



Fig. 16. Antoine-Marius Martin, « De la tapisserie de haute et basse lisse », xylographie.

La Douce France, janvier 1922, pl. p. 192/193.

Fig. 17. Guillaume Janneau, « Pour rénover la tapisserie. Notre enquête ». *Bulletin de la vie artistique*, 1^{er} mai 1923, p. 191.

Ces efforts de renouveau bien réel sont malheureusement presque annihilés par la crise économique qui arrive en France au début des années 1930. Cependant, la confiance du camp moderniste dans l'apport de la tapisserie au renouveau de l'intérieur perdure jusqu'à l'Exposition de 1937 et au-delà. Janneau, qui prend à cette date la tête du Mobilier national regroupant Beauvais et les Gobelins, persiste dans les convictions que les architectes de 1925 lui ont exposées:

La tapisserie neuve a-t-elle donc encore sa place au foyer moderne? Comment en douter? Précisément parce que l'architecture intérieure du logis sera de plus en plus rationaliste, hygiéniste, commode et nue, et aussi parce qu'étant positiviste, elle sera impersonnelle, l'habitant sentira le besoin d'un décor franchement coloré, conforme à son goût individuel, précieux et cependant durable. Il sera vite las du bibelot de mode et du décor mural fixe (Janneau, 1937: 375).

Lorsque Le Corbusier commence à s'intéresser à la tapisserie, au début des années 1930, deux visions radicalement différentes se partagent le camp. L'une se concrétise dans les commandes passées par Marie Cuttoli à nombre de peintres contemporains et surtout à des cubistes – Lurçat en tête. Marie Cuttoli entend alors renouveler la tapisserie en proposant de faire tisser à Aubusson des cartons ou des toiles de peintres modernes – Picasso, Matisse, Braque, Lurçat –, sure de leurs qualités décoratives. La deuxième option est celle qui voit la tapisserie devenir un mode emblématique de réinsertion du peintre dans le jeu social de la création et de la production.



Fig. 18. Jean Lurçat, *Les illusions d'Icare*, tapisserie haute lisse (laine et soie), carton 1937, tissage 1939, 2,51 x 4,83 m., Manufacture des Gobelins, Amsterdam, Pays-Bas, Collections royales.

C'est véritablement dans les années 1930 que l'art mural – fresque, tapisserie, mosaïque – réunit les aspirations d'artistes convaincus d'avoir encore une mission à remplir, que celle-ci découle des idéaux du Front populaire ou qu'elle relève des idéologies totalitaires qui se mettent alors en place¹⁶. Le remède à une crise de l'art, que le critique Louis Chéronnet analyse comme étant celle de ses "fonctions spirituelles", ne peut être que le mur : "Les arts plastiques peuvent donc trouver leur salut

dans le MUR, dans le mur, cadre de vie sociale, d'une vie qui sera de plus en plus sociale, et ainsi retrouver une mission qui sera d'établir la liaison entre la société et l'individu, entre le progrès et la civilisation" (Chéronnet, 1936: 117, 122).

Dans ce contexte de la commande étatique relancée par le Front populaire et secondée par le directeur des Beaux-Arts Georges Huisman¹⁷, l'alliance voulue par l'administrateur du Mobilier national Guillaume Janneau en 1938 avec Jean Lurçat [fig. 18], Marcel Gromaire [fig. 19] et Pierre Dubreuil prend tout son sens.



Fig. 19. Marcel Gromaire, Tenture des Quatre Eléments. La Terre, tapisserie de lisse, laine et soie, carton : 1939, tissage : 1939-1943, Manufacture des Gobelins, Paris, Mobilier national. Photographie © Mobilier national, droits réservés.

La confiance retrouvée dans le décor monumental tissé mènera Le Corbusier à se lancer dans sa collaboration avec Pierre Baudouin, convaincu que l'architecture moderne a rendu à la tapisserie ses anciennes fonctions. Le "muralnomad" qu'il théorise en 1949 condense alors en une formule percutante et efficace un faisceau de questions posées dès les débuts de la Troisième République par les tenants du renouveau de la décoration murale.

Références bibliographiques

ABRAHAM, P. (dir.) *Encyclopédie française*, vol. XVI, Deuxième partie: L'Usager, Section A: Ses besoins collectifs, Paris, s.d.

BAUDOUIN, P. A propos d'une renaissance de la tapisserie. Réponse à la lettre de Léon Gischia. *Cahiers de la Tapisserie*, 1960-1961, 1^{er} avr. 1961.

BABONNEIX, J. *La crise d'une vieille industrie. Le tapis et la tapisserie d'Aubusson*. Paris: Librairie technique et économique, 1935.

BERGER, U. "Plus beau qu'un tableau". Les tapisseries de Maillol. In: BERGER, U.; ZUTTER, J. (dir.). *Aristide Maillol*. Catalogue de l'exposition, Musée des Beaux-Arts de Lausanne, 1996-1997; Munich, New York: Prestel-Verlag et Paris: Flammarion, 1996, pp. 29-38.

BLANC, C. Des Tapisseries. *Grammaire des Arts décoratifs*, Paris, H. Laurens, s.d. [1884], pp. 90-114.

BOESIGER, W. *Le Corbusier, œuvre complète*, tome VI, 1952-1957, Zürich, Ed. Girsberger, pp. 66-67, pp. 132-133.

CALMETTES, F. La loi de la tapisserie. *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XVI, 1904, pp. 105-121.

CASSOU, J. *Situation de l'art moderne*. Paris: Les éditions de Minuit, 1950.

CHÉRONNET, L. L'art au pied du mur. *Europe*, mai 1936.

DAVY, A.; MATHIAS, M. *Le Corbusier. Œuvre tissé*. Paris: Philippe Sers, 1987.

DENUELLE, A. *Rapport adressé à M. le Ministre par M. Denuelle, au nom de la commission de la manufacture nationale des Gobelins*. Paris: Ministère de l'Instruction

publique et des Beaux-Arts. Direction des Beaux-Arts. Manufactures nationales, rapport adopté par la Commission le 14 fév. 1877, publié au *Journal Officiel*, 1^{er} avr. 1877, 9^e année, n. 90, p. 2594-2604.

FROISSART, R. *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs et l'utopie d'un Art nouveau*. Paris: CNRS éditions, 2004.

FROISSART, R.; YTHIER, B. Du tissage à l'art textile. Métier et décor au XX^e siècle. In: la PAPOUNAD, Benoît-Henry (dir.) *La Tapisserie française. Du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Editions du patrimoine, Centre des Monuments nationaux, 2017, pp. 234-273.

GOLAN, R. *Muralnomad: the paradox of wall painting, Europe 1927-1957*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.

GROOM, G. (éd.). *Beyond the Easel. Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel 1890-1930*. The Art Institute of Chicago, New Haven and London: Yale University Press, 2011.

HAVARD, H. *Les Arts de l'Ameublement. La Tapisserie*. Paris: Delagrave, s. d. [1893].

JANNEAU, G. La vie artistique. L'avenir de la tapisserie. *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 1922a (5 août).

_____. Le Mouvement moderne. Les Salons d'art décoratif. *Renaissance de l'Art français et des Industries de luxe*, 1922b (décembre).

_____. Vers la renaissance de Beauvais. *Bulletin de la vie artistique*, 1^{er} juil. 1923, pp. 271-273.

_____. Pour rénover la tapisserie. Notre enquête. *Bulletin de la vie artistique*, 15 déc. 1922 p. 555-557 ; 15 jan. 1922 p. 29-36 ; 1^{er}

fév. 1923, p. 53-60 ; 15 fév. 1923, p. 77-83 ; 1^{er} mar. 1923, p. 101-107 ; 15 mar. 1923, p. 126-129 ; 1^{er} avr. 1923, p. 142-149 ; 15 avr. 1923, p. 168-173 ; 1^{er} mai 1923, p. 191-193 ; 15 mai 1923, p. 205-208.

_____. Georges Renouvin. *Art et Décoration*, 2^e sem. 1924.

_____. *L'Art décoratif moderne. Formes nouvelles et programmes nouveaux*. Paris: Bernheim Jeune, 1925a.

_____. Introduction à l'Exposition des arts décoratifs: considérations sur l'esprit moderne. *Art et décoration*, mai 1925b.

_____. *Technique du décor intérieur moderne*. Paris, Ed. Albert Morancé, s.d. [1928].

_____. *L'Art cubiste. Théories et réalisations, étude critique*. Paris: Charles Moreau, 1929.

_____. Actualités. La leçon d'une exposition. *Revue de l'Art ancien et moderne*, nov. 1937.

_____. Avant-Propos. MUSÉE (LE) DES GOBELINS. *De la tapisserie décor à la tapisserie peinture*. Paris: Ed. des Bibliothèques nationales de France, 1939.

KANG, C. *Wallflowers: Tapestry, Painting and the Nabis in Fin-de-Siècle France*. PhD, New York Institute of Fine Arts. New York University, 2014.

KUENZLI, K. *The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*. Surrey, UK: Ashgate, 2010.

L'ART DANS TOUT. *Les arts décoratifs et l'utopie d'un Art nouveau*, préface de Jean-Paul Bouillon. Paris: CNRS éditions, 2004.

LE CORBUSIER. Tapisseries muralnomad. *Zodiac*, Milan, n. 7, déc. 1960.

LÉGER, F. La couleur et l'espace. In: *Fonctions de la peinture*. Paris: Denoël/Gonthier, 1965.

MAGNE, L. La tapisserie à la Manufacture des Gobelins. *Art et Décoration*, 2^e sem. 1897.

MASHECK, J. *Le paradigme du tapis*. Trad. Jacques Soullou. Genève: MAMCO, 2011 (The carpet paradigm: critical prolegomena to a theory of flatness. *Arts magazine*, vol. 51, n. 1, 1976, p. 82-109).

ORY-ROBIN, B. La tapisserie moderne [technique de la tapisserie]. *Arts français*, 1917, n. 1.

_____. Tapisserie moderne. *La Douce France*, 1919.

PETIT, J. Le Corbusier et Baudouin au travail. In: DAVY, A.; MATHIAS, M. *Le Corbusier. Œuvre tissé*. Paris: Philippe Sers, 1987, p. 20-28.

SAINT-SÄENS, M. La fresque et la tapisserie. *Le Point*, numéro spécial consacré à Aubusson et la renaissance de la tapisserie, mars 1946, pp. 17-25.

SAMOYAUULT-VERLET, C. Les dépôts du Mobilier national dans les monuments d'Etat. In: MASSIN-LE GOFF, G.; VACQUET, E. (dir.). *Regards sur la tapisserie*. Actes du colloque tenu à Angers du 18 au 20 mai 2000. Arles: Actes Sud, 2002, p. 145-150.

VAISSE, P. La querelle de la tapisserie au début de la Troisième République. *Revue de l'Art*, n. 22, 1973.

VIOLLET-LE-DUC, E. Tapis, Tapisserie. In: *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la renaissance*. Paris: Bance Vve Morel, 1858-1875, rééd. Librairie Gründ et Maguet, s.d. [1926], t. I, 1858, p. 269-279.

Notas

* Le point de départ de cet article est mon Habilitation à diriger les recherches: *Avant-garde et décor en France dans l'entre-deux-guerres. Lectures critiques autour de Guillaume Janneau*, soutenue à l'Université de Provence, novembre 2011.

* Professeur à l'Université Aix-Marseille, Rossella Froissart est l'auteur de *L'Art dans Tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau* (CNRS 2004) et de nombreux articles et contributions sur l'histoire et la théorie des arts décoratifs, l'art social, l'enseignement et les musées d'art décoratif. Elle a codirigé les ouvrages : *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, 1766-1941* (2004), *Du romantisme à l'Art déco, lectures croisées* (2011), *Les revues d'art: formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*

(2011). Ses recherches portent sur les arts décoratifs au XIXe et XXe siècles, en particulier sur l'art social, les musées d'art décoratif, la tapisserie et la verrerie. E-mail: <rossella.froissart@gmail.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-3382-2134>>.

¹ Il s'agit de huit tapisseries de 64 m² chacune pour les petites Cours de justice, auxquelles s'ajoute une tapisserie de 144 m² pour la Grande Cour de Justice.

² Sur la naissance du terme "muralnomad": (Petit, 1987: 20-28). Selon cette reconstitution, le licier Pierre Baudouin aurait contacté par lettre Le Corbusier le 7 décembre 1948. La première rencontre entre les deux hommes n'est pas concluante mais, quelques jours plus tard, l'architecte écrit à Baudouin et précise sa conception de la tapisserie: "c'est le mural de l'immeuble locatif, qu'on décroche et emporte sous son bras lorsqu'on change de logement" (*Ibidem*: 20). Et encore: "Muralnomad, ce qui signifie que ce sont des œuvres éminemment murales, mais qu'on peut décrocher et rouler sous son bras quand on veut les changer de place ou de maison". Extrait d'une lettre de Le Corbusier à Oscar Niemeyer 23 février 1959 (*Ibidem*: 15).

³ Sur la question de la commande passée à Puvion de Chavannes par les Gobelins et jamais honorée par le peintre, voir (Vaisse, 1973: 79).

⁴ La Commission, instituée par un arrêté du 31 octobre 1876, comprenait: le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, les architectes Théodore Ballu et Joseph-Louis Duc, les peintres Paul Baudry, Alexandre Cabanel, Alexandre Denuelle, Pierre Puvion de Chavannes, le décorateur Jean-Baptiste Lavastre, le chef du bureau des manufactures nationales Edouard Gerspach (secrétaire).

⁵ L'auteur souligne surtout les problèmes de conservation posés par cette affectation fixe inappropriée.

⁶ Cf. (Masheck, 1976/2011). Masheck n'aborde le tapis, la tapisserie et le papier peint que dans la mesure où l'esthétique qui est supposée sous-tendre ces arts favorise et accompagne l'émergence de la question de la planéité dans la modernité picturale. Bien qu'il s'en défende dans l'introduction de l'édition française, le point de Masheck reste strictement lié au modernisme, qui considère la planéité et la juxtaposition d'aplats de couleurs les traits dominants de la décoration du sol et du mur.

⁷ La tapisserie entre au musée de Cluny en 1882, cf. (Kang, 2014: 4).

⁸ Marc Saint-Saëns reprend quelques décennies plus tard les mêmes arguments (Marc Saint-Saëns, 1946: 17-25).

⁹ En particulier les "fausses tapisseries" peintes par Denis pour Arthur Huc en 1894 (Groom, 2011: 90-93) ou l'ensemble de Pierre Bonnard comprenant *Après le bain*, *Paysage animé avec baigneurs* ou *Le Plaisir*, *Le Plaisir* ou *Jeux*, *Jeux d'eau*, peint pour Mysis Natanson Edwards en 1906-1910 (Groom, 2011: 173-177). Sur l'esthétique décorative de Bonnard, Vuillard et Denis: (Kuenzli, 2010).

¹⁰ Cf. "Décorer à peu de frais". La tapisserie dans les années 1910 entre effort collectif et avatars de l'art social. In: Jérémie Cerman, *Les années 1910. Arts décoratifs, mode, design*. Editions Peter Lang (à paraître en 2020).

¹¹ Ory-Robin prête à ce type de tapisserie une fonction éducative, après les désastres de la guerre: "La Tapisserie est un facteur d'éducation, par la plus belle image. C'est cette plus grande beauté de l'image qui justifie l'œuvre de patience de l'artisan. Il est donc à souhaiter que la tapisserie ainsi faite soit placée auprès des enfants. (...) Des demeures tendues de tapisseries, en créant autour d'eux cette atmosphère suggestive de réflexion et de songe qui nous manque en ce moment, contribueraient à donner aux enfants ces qualités d'esprit qui marquent l'intelligence d'une élite" (Ory-Robin, 1919: 278).

¹² Sur ce courant de l'Art nouveau, je me permets de renvoyer à mon ouvrage: (FROISSART, 2004).

¹³ Cette enquête fait partie d'une série d'articles et entretiens consacrés à "L'exposition des arts techniques de 1924" (*Bulletin de la vie artistique*, 3^e à 5^e année, 1922-1924): "Que sera le décor intérieur?" (août-oct. 1922), "Quel sera le logis de demain?" (fév.-déc. 1923, mars-sept. 1924). Sont interrogés: Le Corbusier, André Ventre, Robert Mallet-Stevens, Pierre Chareau, Henri Sauvage, Pierre Patout, Paul Huillard, Francis Jourdain, Auguste Perret. Les résultats de cette enquête sont édités en ouvrage par Janneau (1925a).

¹⁴ Cf aussi: (Janneau, 1925b: 146-147).

¹⁵ Repris en partie dans (Janneau, 1925a: 59-64).

¹⁶ Voir à ce propos la synthèse "à chaud" de Maurice Denis, "Les besoins collectifs et la peinture. A. Les problèmes d'aujourd'hui", d'Amédée Ozenfant, "B. La peinture murale", de Fernand Léger, "C. La peinture et la Cité". In: (Abraham, s.d.: 1-2, 3-6, 6).

¹⁷ Huisman avait déjà favorisé le rattachement des Manufactures de Beauvais et des Gobelins au Garde-Meuble par le décret du 11 février 1937. Janneau le rappelle dans (1939: 6).

Artigo recebido em fevereiro de 2020. Aprovado em abril de 2020.