

3

Habituellement, les recherches n'ont pas vocation à être exposées, ce qui leur donne un aspect mystérieux et intime. C'est malheureux car elles sont souvent bien plus riches d'inventivité et d'énergie que l'objet final qui leur a donné suite. En créant Fotocopias, j'avais en tête de sortir les dessins de mon carnet de recherches de leur exclusivité, et de faire de cet ensemble de croquis, un objet fini et indépendant. Par la reproduction, je multiplie les chances de leur pérennité et leur donne un nouveau statut. Les images originales de mon carnet ne sont vues que par moi et n'ont pas d'autre objectif que de m'exercer et d'apprendre ; tandis que leur reproduction est adressée à un lecteur et ont valeur de document informatif. Associées à des contenus textuels, elles sont figées dans un sens particulier que je leur attribue. La revue dans son ensemble me permet non seulement de rendre compte, comme une archive, des thèmes qui m'ont intéressés pendant une période, mais aussi de médiatiser mon travail en le partageant.

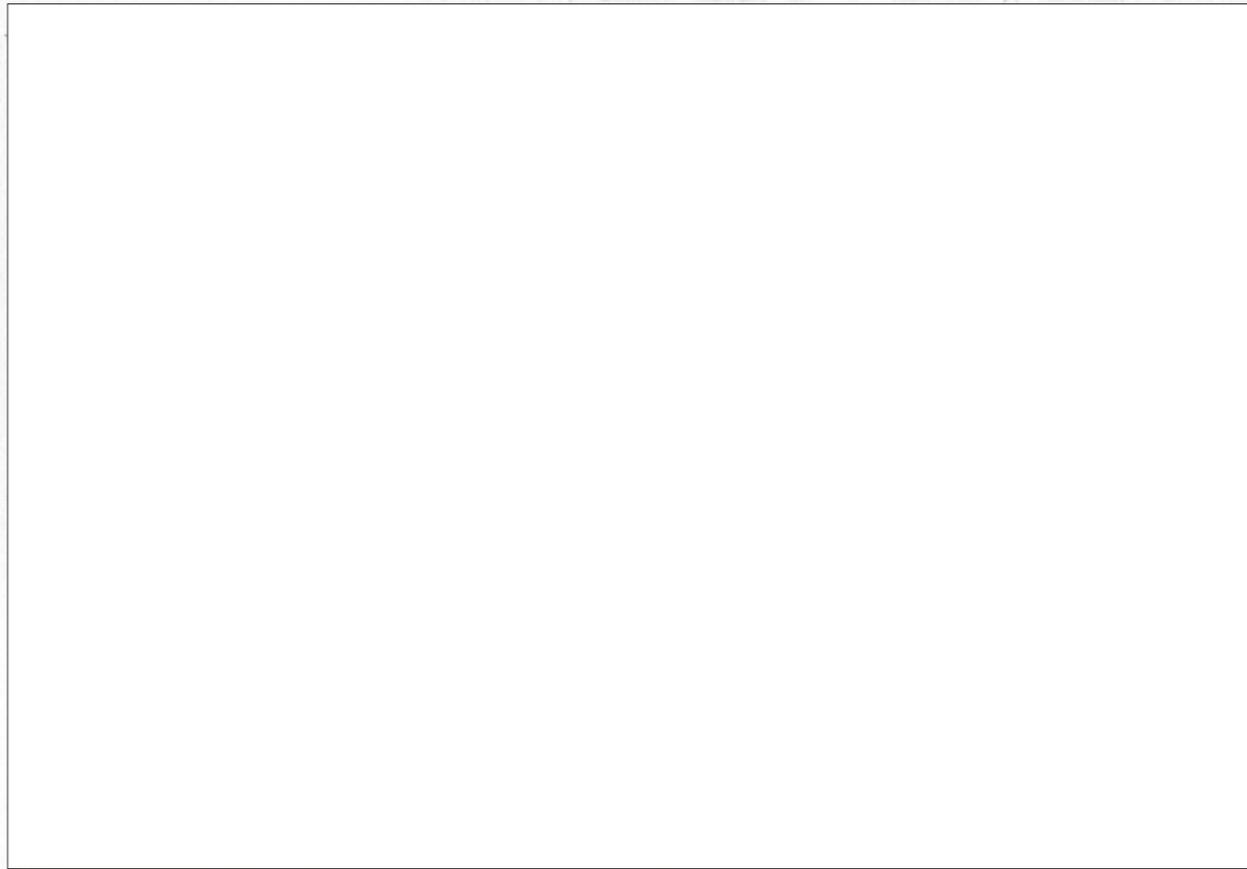
Cette revue s'adresse à toute personne qui souhaite comprendre mon travail. Elle me permet de m'introduire et de me présenter à travers les sujets qui m'intéressent et les personnes qui m'inspirent. Jusqu'à présent, son audience se résume à ma famille, mes amis et mes professeurs. Elle est disponible en format imprimé pour le prix de l'impression, et gratuitement en format pdf.

Chaque numéro étant censé représenter mes recherches graphiques et mes questions théoriques pour le temps d'une saison, il sort nécessairement en retard, après que la saison soit passée. Le numéro d'hiver sort au printemps, celui de printemps en été. La temporalité est décalée. Mais l'important dans Fotocopias n'est pas son actualité ou sa ponctualité, mais sa régularité. Chaque saison doit avoir son numéro, même si elle n'a fait l'objet d'aucune recherche ou aucune lecture, elle sera nécessairement matérialisée, quitte à n'être constituée que d'une feuille blanche.

Les numéros de Fotocopias sont composés par moi seule et n'ont pas vocation recevoir d'autres contributions.

Le format A4 de la revue est le seul paramètre qui reste fixe. Chaque numéro est l'occasion de revoir une mise en page qui reflète mes goûts éditoriaux du moment.

Pour ce troisième numéro, j'ai choisi de montrer la matérialité de mon cahier de recherches en produisant un fac-similé. Dans les marges et les espaces vides sont inscrits les notes de mes lectures, dans un petit corps, comme des références. Le texte imprimé est déplacé vers les périphéries tandis que les croquis et notes manuscrites prennent une place centrale. Deux grands thèmes peuvent être dégagés pour cette période : mes recherches sur la tapisserie qui ont mené à un texte analytique disponible en annexe, et un intérêt pour les textes (narratifs) portant sur la distortion et l'allongement du temps perçu.

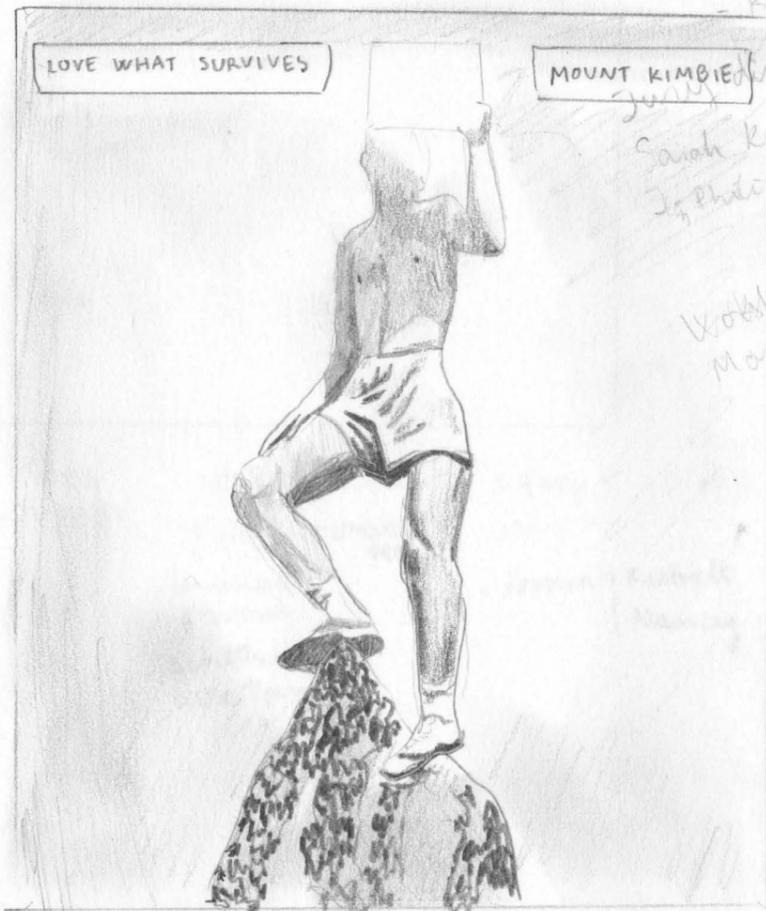


Wiener explained why the weaving of Large Tapestry was such back-breaking work, and how this became an experience in itself, how exhaustion and relief alternate before the body finally adapted to the complex situation. In the case of the third tapestry, Roth advised her to consciously include this giving in and giving up in the woven image itself, in the form of empty spaces.

In a letter of autumn 1994 Wiener described a « hole in the diaphragm » and a « wrecked gullet » and transposed a medical photograph of her illness first into a watercolor painting and then into a piece of weaving.

In an interview Dieter Roth stated that not just art but life as a whole was a craft : « It is all craftsmanship, how you get through life, how you get through certain institutions ; if someone wants to be good at something, then that is just the trend of getting a degree of security in life; the insecurity of searching and of perhaps not finding is then gone. »

Frank Leben



Rietvelt 2^e année

MOUNT KIMBIE

Judy

Sarah Kremer

J-P Breton

Wobkop - après ports ouverts
Mahon Breton

Judy diplôme

Sarah Kremer

J-P Breton

The working of images from real life into the weave, this transposition, continued to produce effects.

Wiener had to convert them all to the same size of field, so they were first worked as drawings or paintings before being woven.

10
M
P
S
Q
P
M
M
P
de
Be
E
C
C
S
f
2)
d'
u
ra
p
en
à
l'
na
ci
α

typo
regard
ard
eri-
his
e
ne.
une
jection
es
s
ne
e
ine
no

Christian M
voiture, u
Made to l

d'œuvres
Abbé Grégo
en parlant
Pierre Pinon
destruction

ERIKA

Fascinated by

It is precisely these alienation effects, which occur when translating from one medium to another, that fascinated him.

About the last tapestry, Roth: « We could concentrate on the bookish side, the tapestry is then just a pretext to make a book - or even a film or some such thing? »

A diary, Venice Biennale in 1982, Roth wrote, photographed, filmed and collected everything in a diary, which he then pinned to the wall, making this available to visitors in the form of a photocopied catalogue.

The tapestries thrive on the contradiction that exists between the fleeting moment when the subject is portrayed and the complex and carefully woven images.

Ingrid Wiener realize his ideas, to produce a pictorial work from an ensemble of everyday items and to make a public image out of a private activity. This applies as much to the used napkin as it does to the portrait ever, which was randomly determined and is determined by randomness.

The main of the tapestry included not only - and this was crucial to Roth's idea - comprehensive documentation but also reflections of the physical and psychological conditions. Therefore he recommended to Ingrid Wiener that interweave « fatigue lines ».

No one individual image, no one particular subject, but simply a « picture-book of significant scraps of life is created, which, woven together, go on to have a life of their own » (Ingrid Wiener)

There was a break with the tradition of the weaver as an executor of visual material that has already been designed.

During certain collaborative weaving experiments, the desire arose to not just simply demonstrate the materiality of Gobelin tapestry and the direct technical reality - as this has been traditionally understood - of manual production, but also to document in the artwork itself the changes in perception of the weaver during this lengthy process and to

anticipate the reconstructive work of perception done by the viewer.

Increasing the size, entirely new substructures (which were not present in the « original ») come to light.

These and other theoretical considerations elaborated before and during the work on the tapestry constitute our original contribution to Bertorelli B.



We wanted to make art out of art, no matter how complicated the technical process. Why not just weave what you see behind the warp threads?

Since weaving is a very long and tiring technique, it is necessary to take into consideration not just changes in the objects but also in the perspective, the light, and so on.

But it is almost a technical impossibility. The objects projected onto the weaving surface are too small, the changes too fast.

Valie gets funding for a film project. It be-

comes clear that she will not have any more time for the project (the red line in the lower left corner marks the end of her work). It is not easy for me to say anything about the third tapestry - the story is in the tapestry itself, so to speak. It is the story of three years (1987-1990).

A kind of picture-book of significant scraps of life is created, which, woven together, go on to have a life of their own.

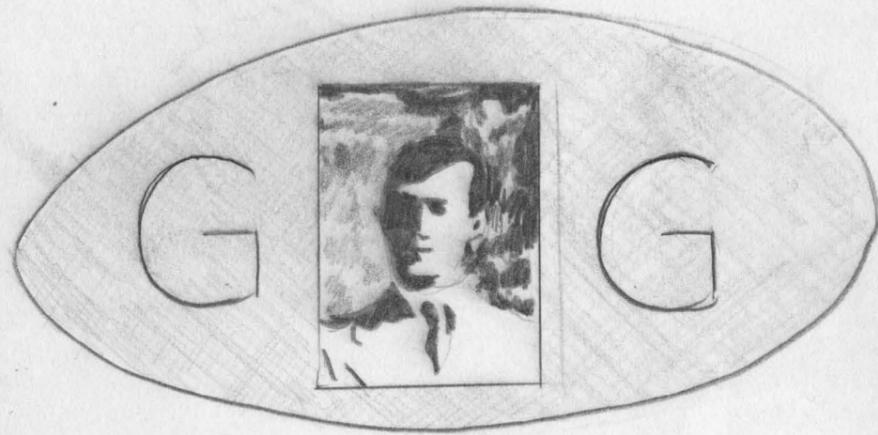
4th tapestry) I was mostly alone. The environment had something dreamlike about it, and so a series of surreal woven sections

came about.

4th tap: I converted Dieter's frat waste and mementos, which arrived in various shapes and sizes, into the 40 x 40 cm format, first on paper and then in weaving, which was often a serious technical challenge.

Dieter had probably planned to set his principle of flatness in opposition to my « naive » idea of art.

The randomness of the flat waste, translated into the complex medium of weaving,



Mais sous prétexte de retour aux sources du Moyen Age on aboutit à une sorte de taylorisation du travail. Meilleur rendement, moindre coût. Les lissiers avaient perdu leur initiative, ils n'avaient qu'à exécuter.

La rencontre providentielle en 1948 avec Pierre Baudoin, ancien professeur de dessin et Tissier d'Aubusson.

« La tapisserie devient le 'Mural' des temps modernes. Nous sommes devenus des 'nomades' habitant des appartements dans des maisons qui seront équipées de services communs ; nous changerons d'appartements selon l'évolution de nos familles »

Muralnomad

LUN	MAR	MER	JEU	VEN	SAM	DIM
- obj de stage	- Appelès Rietveld		- lancement			
- photo Castro	- adm ↓		- JPO			
- idée Ping Pong	bulletins					
	A1 sem 2					
	A2 sem 2					
	A3 sem 1					

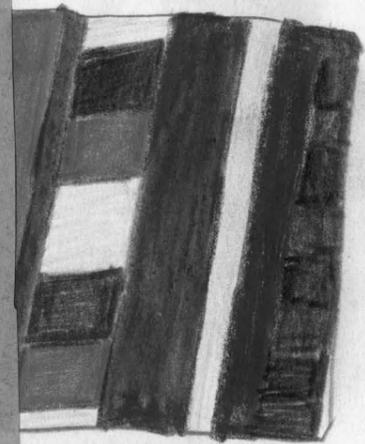
TAPISSERIE

La tapisserie introduit un véritable rayonnement dans l'appartement : couleurs, lignes et, à l'occasion, évocation. »

« Le mur de laine peut, dans certains cas, remplir une mission acoustique capitale »

D'autres créateurs ont pris le relais, quelques fois brillamment mais leur engagement à l'égard du métier n'a, n'aura de sens que dans la mesure où d'autre Pierre Baudoin sont capables de les traduire et il y faut autant d'intelligence que d'abnégation, vertus qui ne s'apprennent ni ne s'improvisent.

Marie Cuttoli eut, en effet, la première l'idée de s'adresser aux plus importants artistes de son époque afin d'obtenir des oeuvres transposables en laine.



de Paolo
son bateau

Le « Muralnomad » : indissociable de la vie errante de l'homme moderne qui doit pouvoir décrocher son décor et déménager avec lui, le panneau tissé répond parfaitement au besoin de construction de l'espace, au confort visuel et acoustique voulu par LC.

L'apport créatif d'un génie multiforme : Le Corbusier, et du savoir et de la sensibilité de P. Baudoin.

LC privilégie résolument le cadre du logement privé et non le bâtiment public.

Le peintre, le dessinateur, le tisseur LC puisent bien sûr dans le même fond imaginaire.

Tout l'art de celui qui se présentait simplement comme « technicien-tapissier »

Tapisseries, dessins, tableaux, sculptures, livres, maisons et plans de billes ne sont, en ce qui me concerne personnellement, qu'une seule et même manifestation d'une harmonie stimulante au sein d'une nouvelle société machiniste.

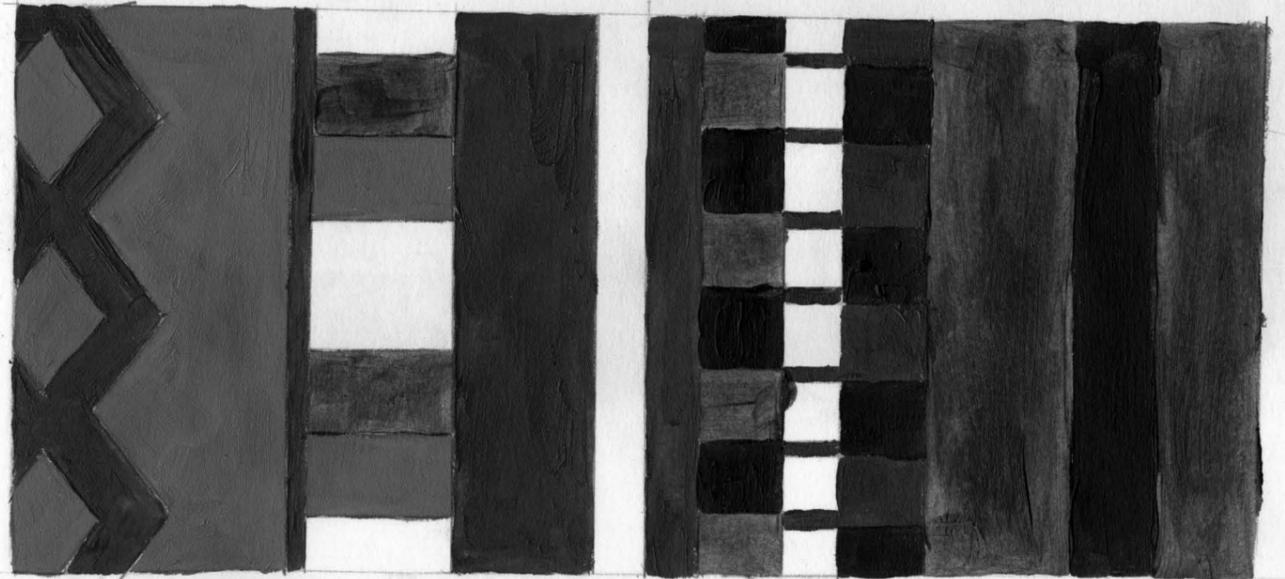
Ces tapisseries ont été créées pour des raisons acoustiques. Elles servent aussi de stimulant psycho-physiologique par la force de leur polychromie et par la présence intellectuelle et poétique de quelques symboles.

650m² de tapisseries murales ont été réalisées en 1955-56 par les ateliers du Cachemire. Les habiles artisans des Indes les ont exécutés en cinq mois à peine.

« Je suis persuadé que les tapissiers, dès le Moyen Age, envoutés par la peinture, n'ont jamais cherché à explorer leurs richesses propres. » PB

Quelques jours plus tard, un pneumatique de LC lui annonce qu'il a commencé un carton, que d'autres vont suivre, et d'emblée, il impose une définition de la tapisserie : « C'est le mural de l'immeuble locatif que l'on décroche et emporte sous le bras lorsque l'on change d'appartement »

En fait, LC tout sa vie a rêvé de peindre des murs.



Le blanc et crème



Mon rôle fut souvent harassant, non seulement dans la mise au point des cartons, la sélection des couleurs, le choix des teinture, l'établissement des claques, la préparation des expositions, les arrangements financiers, les multiples voyages, l'achat de tout le matériel papier, calque, peinture, la location de nos divers locaux, leur aménagement. Dans le contrat de cession du carton « La Femme et le Maréchal-Ferrant », l'Etat le 25 mai 1967 me reconnaît le rôle de co-auteur.

avec ou sans lunettes ?

Le rôle de PB dans les tapisseries de LC n'est pas celui d'un exécutant ou d'un intermédiaire, mais celui d'un créateur.

« Artiste, écrit PB, fait l'oeuvre rare, le marchand rend l'oeuvre rare. L'artisan travaille pour l'artiste, il participe à cette qualité

unique d'oeuvre hors série, hors commerce. »

Pendant seize années, de la peinture à l'agrandissement photographique, puis au carton peint, LC avec Baudoin aura tout essayé pour établir les bases d'un art tissé indépendant de l'imitation de la

peinture ou d'une simple transposition classique.

En fait, LC tout sa vie a rêvé de peindre des murs.

Il n'est pas encore question de transposition, mais plutôt de reproduction fidèle en tapisserie.

Je persuadai LC de faire, à la place de ses cartons peints, des maquettes en papier que je me chargeais d'agrandir et dont il reprendrait les formes et le dessin.



Jamais il ne parlait composition, sujet, de sa mythologie personnelle. Il lui fallait créer une sorte de climat d'osmose pour que le travail se poursuive en son absence, jusqu'à sa prochaine visite jamais prévisible.

avec ou sans lunettes ?

La question s'était posée de sa part un moment que je signe avec lui, mais pour des raisons commerciales je refusais.

J'exécutai un calque inversé reporté sur Canson et chiffré selon l'échantillonnage.

LC compose un papier collé à fond rouge en vue d'une tapisserie « les dés sont jetés » et dont une affiche litho fut tirée.

Une toile reproduite en litho servit d'affiche

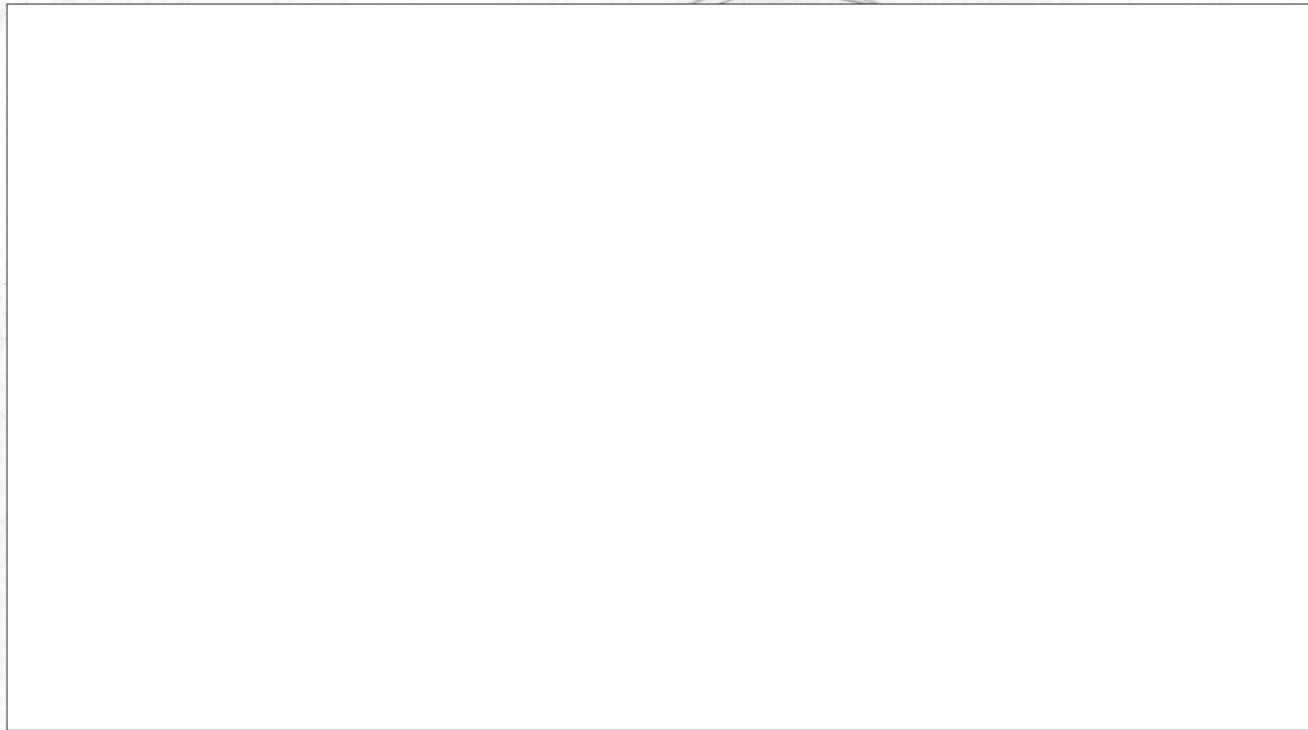
Trois exemplaires furent tissés

chez Pinton.

En 1956 il me dit qu'il avait reçu commande d'une grande tapisserie qui serait offerte par la Confédération à la salle Suisse de l'Unesco.

Trois exemplaires ont été tissés après sa mort, un autre carton de

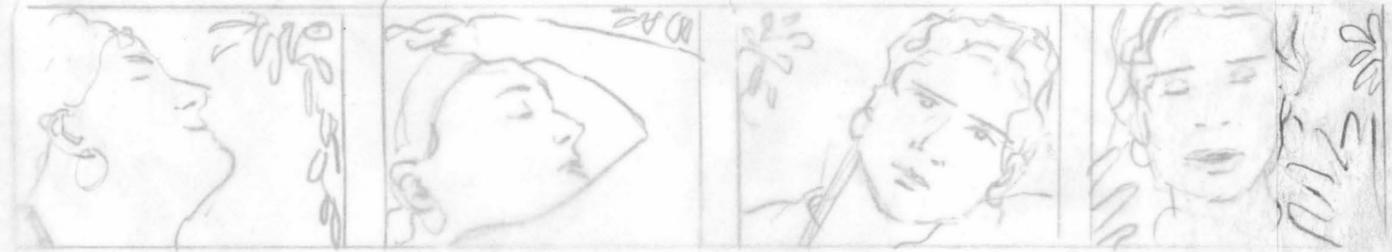
tapisserie existe dont je n'ai pas encore eu le loisir de faire le calque ni l'échantillonnage.



- texte motiv Ensa P
- analyse Légende de St Julien

- photo Roman Anaëlle
- tapissoche

MARRE DE L'HIVER ? PLONGEZ DANS LA RÉALITÉ VIRTUELLE DU SUPERMARCHÉ !



TISSAGES D'ANNI ALBERS

GUIDE TOURISTIQUE DU SUPERMARCHÉ (DE POCHE !)



In ancient times, as the stories of mythical weavers testify (Arachne and Athena, Kalypso and Philomena), the creation of textile fabrics was a metaphor for the emergence of ideas, of a history, of the whole world's design.

Pictorial weavings using supplementary weft threads were given titles such as Open Letter Haiku, or Code.

Her first « commission » - a design that was intended to recede into the background and yet to enhance the architecture of an auditorium through its soundproofing and light-reflecting qualities.

Albers produced pictorial weavings (meant « only to be looked at ») as well as developing textiles for architecture or interiors.

As a weaver, Albers connected one of the oldest human cultural techniques with the modern artistic language of her time.

Most of her work was realized on the loom, which for centuries had been - at least seen from a European perspective - the tool for craftsmen, not for artists.

She worked on a body of pictorial weavings, many of which were inspired by the trips she and Joseph made to Mexico, Peru and Chile,

where they started to build up a collection of artefacts from the pre-Columbian culture with which she had become enthralled.

Alber's textiles, with their own twentieth-century language, result from a process of exploring and often literally unpicking the woven textiles of an ancient civilisation,

one which she greatly admired and in which she found tactile evidence of the interconnection of text and textile, written language and thread.

On Designing, 1950 ; On Weaving, 1965



Weaving is a logical, constructive process of making, and the weaver, like one learning to speak a language or play a musical instrument, must become practiced enough to begin to think in textile terms. Hand, eye and machine come together to produce a woven fabric, coordinated by a brain that plans, guides and understands the process.

This, combined with its history in craft, design, technology and architecture, makes it an ideal discipline for an artist who wishes to cross boundaries and present a practice that is as pliable as her chosen medium.

By the end of the 1960s, Albers had given up the practice of hand-weaving and focused instead on printmaking.

Alber's determination to make weaving modern defies many assumptions about what 'the modern' should look and feel like. The use of yarn, the handmade, and a slow, laborious process are all aspects of weaving that seem to fly in the face of a more familiar vision of modernity symbolized in chrome or steel or glass.

As opposed to the more familiar modernist emphasis on innovation and rupture with the past, the synchronicity of old and new suggests a different kind of cultural transmission in which ancient techniques could continue to revitalise contemporary experience.

With great enthusiasm she talked repeatedly about the relationships between verbal and non-verbal communication, between text and textiles, along with cave paintings, were among the earliest examples of a « direct, formative communication » of great power, producing extraordinary results, especially in regions without a written languages such as ancient Peru.



Rather than simply functioning as documents, photographs of textiles obey strict conventions in presenting a very particular view of what a textile is within a modern image world. Mainly shot parallel to the picture plane, and often in close-up and cropped, the image becomes abstract geometric construction or pattern rather than, say, a draped or folded piece of fabric in use.

She wanted her work to be thought as art. Ultimately her role within a history of abstraction is not to bring weaving close to painting, but, on the contrary, to make the specific character of weaving - its structure and process - its own experiment in making art relevant to contemporary life.

She saw a dynamic and productive relationship between handloom

weaving and industrial production - whereby the more experimental forms of hand weaving would enter into mass-produced textiles. During her years at the Bauhaus, she designed individual wallhangings and machine-woven fabrics and textiles for use in both domestic and public settings.

Her drawings in gouache are also designs for weaving, with their

She did not think that mechanization had destroyed good design. Rather than simply fulfilling a desire to preserve handicraft practices or to hark back to nostalgic remnants of a lost and more authentic age, her whole project was geared to pitting these to work as living techniques.

She discussed the history of weaving, and of course necessarily of looms, «because the production of fabric always relates to the tools for it». In weaving, she insisted, mechanization came about very early because the loom was a «very subtle instrument».

Weaving is one of the earliest technologies in which the finished product, a textile, is fundamentally nomadic and distinguished by portability.

«I think that in regard to art, pictorial weaving, that is, a kind of portable mural, has a new future».

technical annotations in pencil.

This quality makes weaving an ideal modern medium because it embodies the grid in its very structure of warp and weft.

Weaving could act out in a haptic register according to a «tactile sensibility».

The casement fabrics that she designed for Knoll (the first in 1958) are perhaps the most obvious example of her responding to the need to control light through linen gauzes in a very loose weave.

Albers's room dividers are perhaps the boldest and most experimental proposal for the way that weaving and architecture interact.

With the move to Dessau, Gropius restructured the workshops. He simulated that «model work» should be their key objective, meaning that prototypes were to be developed for industrial production. Thus the workshops became places for both instruction and production, and a limited company responsible for the sale of products was set up in October 1925.

The weaving section, in turn, designed and produced blankets, bedside urges and wall coverings, as well as fabrics for furniture and curtains.

In the manifesto that launched the school, founding director Walter Gropius referenced both medieval craft guilds and modern industry as its model.

TISSAGES D'ANNI ALBERS



TISSAGES D'ANNI ALBERS



Albers wanted to convey a meaning that was not to be easily deciphered, as she firmly believed that the 'organization of forms, their relatedness, their propositions', needed to possess «that quality of mystery that we know in nature».

A virtue of hand-weaving, in Albers's words, was its clear demonstration of how «the interaction between medium and process' results in form».

The action evokes playing the piano or other musical instrument.

Patient attention and concentration are required.

These collections shed light on the interactions between Anni Albers as an artist, teacher, author and collector.

The scope of the Engelhardt Collection was determined by the goal of creating a comprehensive teaching collection that would «best show the basic structural and formal problems of the textile medium».





Connexion

Pseudo:

Mot de passe:

Connexion Auto

Connexion

Perdu le mot de passe ?

Inscrivez-vous maintenant !

Menu Principal

Rechercher

(1)23...255

Vidéo: Ce chien n'a besoin de personne pour faire de la luge

Posté par Koreus



Ce chien aime faire de la luge et n'a besoin de personne pour en faire.

■ Vidéo (45s): Un chien fait de la luge.

Lire la suite | 5 commentaires

Bas

Les + anciens en

Actualiser

Les coms appartiennent à leurs auteurs

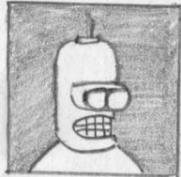
Auteur

PetitKuro

Posté le: 2/2/2020

#1

Je suis accro



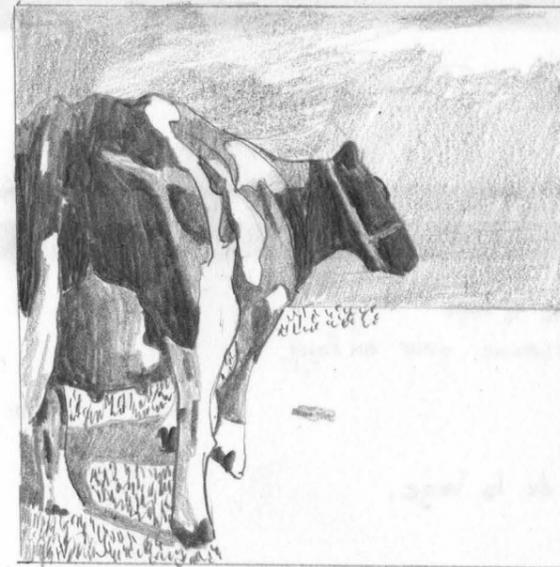
Inscrit le: 31/12/2010

Envois: 507

Karma: 356

Re: Ce chien n'a besoin de personne pour...
La chance ya de la neige, moi il fait 20° dans le sud de la France.

▲ 3 ▼





I_am_the_Table

30 septembre 2012 à 17:18:37

Oui, je ressens un énorme vide, actuellement! Rien ne me motive, tout m'ennuie! Même jouer aux JV et trainer sur Internet m'ennuie, c'est dire! Je sens un grand vide, l'impression que ma vie n'a aucun sens, aucun but! Rien! ☹

UN TROU DANS LE TEMPS

Voici qu'un phénomène est sur le point de se produire, et le narrateur fait bien de s'en étonner, afin que le lecteur, quant à lui, ne soit pas interloqué. En effet, les trois premières semaines du séjour de Hans Castorp chez les gens d'en haut (vingt et un jours de plein été auxquels il aurait dû se limiter, selon les prévisions humaines) ont englouti, dans notre compte rendu, des espaces et des quantités de temps dont l'extension ne correspond que trop à notre attente à demi avouée ; en revanche, venir à bout des trois semaines suivantes de sa visite en ce lieu nous prendra un peu moins de lignes, voire de mots ou d'instantanés qu'il n'a fallu, pour raconter le début, de pages et de feuillets, d'heures et de journées de labeur : c'est en un rien de temps, nous le voyons venir, que ces trois semaines vont être expédiées et ensevelies.

UN TROU DANS LE TEMPS

Même si ce fait peut surprendre, il est dans l'ordre des choses, et conforme aux lois de la narration et de l'écoute. Car conformément à cet ordre et à ces lois, le temps nous paraît tout aussi long ou bref, à nous qui le vivons, il s'amplifie ou diminue tout autant que pour le héros de notre histoire, ce jeune Hans Castorp inopinément accablé par le destin ; il est sans doute utile, eu égard aux mystères du temps, de préparer notre lecteur à des miracles et à des phénomènes qui, bien différents de ce fait surprenant, surviendront en sa compagnie. Il suffit pour l'heure que tout un chacun se rappelle à quelle vitesse une succession de jours peut s'écouler, si longue soit-elle, lorsqu'on la passe au lit, malade : c'est toujours la même journée qui se répète. Mais comme c'est toujours la même, le mot de « répétition » ne convient guère : il vaudrait mieux dire « monotonie », « stagnation du présent », ou « éternité ». On vous sert la soupe de midi qu'on vous a servie la veille, et qu'on vous resservira le lendemain. Et cela vous prend instantanément, sans qu'on sache comme ni d'où vient la chose : on a le vertige en voyant arriver cette soupe, le temps et ses formes verbales deviennent flous, se confondent, et la vraie forme de l'autre qui se révèle à nous est un présent immuable où l'on vous sert éternellement cette soupe. Néanmoins, il serait fort paradoxal de dire qu'on trouve le temps long, en se référant à l'éternité ; autant éviter les paradoxes, surtout dans le commerce que nous avons avec ce héros.

UN TROU DANS LE TEMPS

Quelle était au juste, l'impression du jeune Hans Castorp ? Les sept semaines qu'il avait passées chez ceux d'en haut - c'était prouvé et nullement sujet à caution - seraient-elles réduites à sept jours ? Ou bien lui semblait-il au contraire qu'il vivait à cet endroit depuis beaucoup plus longtemps qu'en réalité ? Lui-même se le demandait, aussi bien en son for intérieur qu'en posant la question à Joaquim, mais sans parvenir à la trancher. Il y avait sans doute un peu des deux : quand il y repensait, le temps passé en ce lieu lui paraissait d'une brièveté et d'une longueur qui n'avaient rien de naturel ; en tout état de cause, il n'arrivait pas à entrevoir ce qu'il en était vraiment - cela présuppose tout de même que le temps puisse être naturel, et qu'il soit légitime de l'associer au concept de réalité.

UN TROU DANS LE TEMPS

Qu'est-ce que le temps ? Un mystère ! Inconsistant et tout-puissant. Une condition du monde phénoménal, un mouvement scellé, soudé à l'existence des corps dans l'espace, et à leur mouvement. Mais est-ce que sans mouvement, il n'y aurait pas de temps ? Et, sans le temps, pas de mouvement ? Tu n'as qu'à demander ! Le temps est-il une fonction de l'espace, ou l'inverse ? Ou bien les deux sont-ils identiques ? Vas-y, demande toujours ! Le temps est agissant, sa nature est celle d'un verbe, il « sous-tend ». Et qu'est-ce qu'il sous-tend, le temps ? Du changement ! Maintenant n'est pas autrefois, ici n'est pas là-bas, vu qu'entre les deux il y a du mouvement. Or, comme le mouvement auquel on mesure le temps est circulaire, fermé sur lui-même, c'est un mouvement et un changement que, pour un peu, on pourrait aussi bien qualifier de repos et de stagnation, car autrefois se répète sans cesse maintenant, et là-bas est sans cesse ici. En outre, puisqu'il est impossible, même au prix d'efforts acharnés, de se représenter un temps fini et un espace limité, on s'est résolu à concevoir le temps et l'espace comme éternels et infinis, en se disant, de toute évidence, qu'on y parviendrait sinon parfaitement, du moins un peu mieux. Mais postuler l'éternel et l'infini ne revient-il pas à abolir par une logique arithmétique toute finitude et toute limitation, et, en substance, à les réduire à zéro ? Une succession est-elle possible dans l'éternel, une juxtaposition l'est-elle dans l'infini ? Et ces hypothèses bien commodes de l'éternel et de l'infini, sont-elles compatibles avec des conceptuels que la distance, le mouvement, le changement, voire la présence de corps limités dans l'univers ? Pose au moins cette question-là !

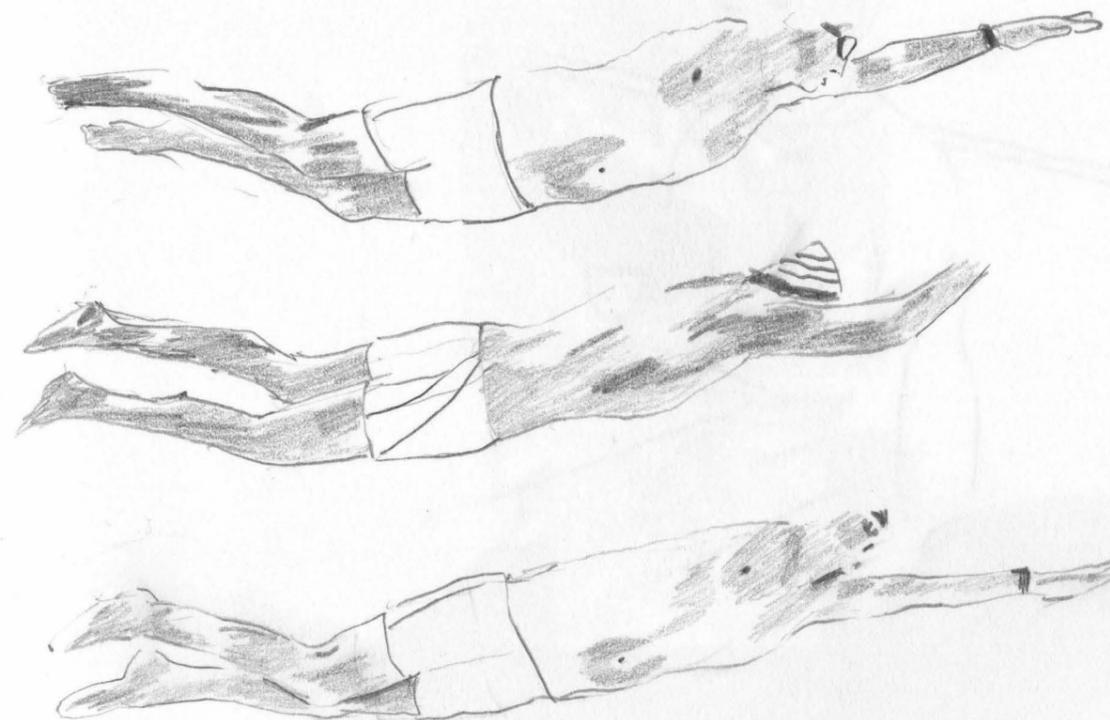


ClenchedFist 

30 septembre 2012 à 17:57:59

fais du sport !

J'avais jamais fais de sport de ma vie, je me suis mis a la boxe depuis 2 semaines, j'y vais 3 fois par semaines, je n'ai plus le temps de m'ennuyer ! soit je bosse, soit je fais du sport, soit je sors avec mes amis (boxe ou boulot) ou avec ma femme avec qui je vis ! bref fais une activité !! je deprimais avant septembre ca allait vraiment pas, je ratais tout cve que je faisais, j'étais bon qu'à picoler et a me rendre ridicule !



UN TROU DANS LE TEMPS

De longues journées, les plus longues concrètement parlant, eu égard à leur nombre d'heures de soleil, car l'extension astronomique ne portait pas atteinte à leur aspect divertissant, qu'il s'agit de leur fuite monotone ou d'une journée en particulier. Mais chez nous en haut, l'année naturelle suivait le calendrier avec réticence : c'était seulement à présent, ces jours-là, que le printemps débutait pour de bon, sans la moindre lourdeur estivale, un printemps d'argent, à la floraison d'un bariolage enfantin.



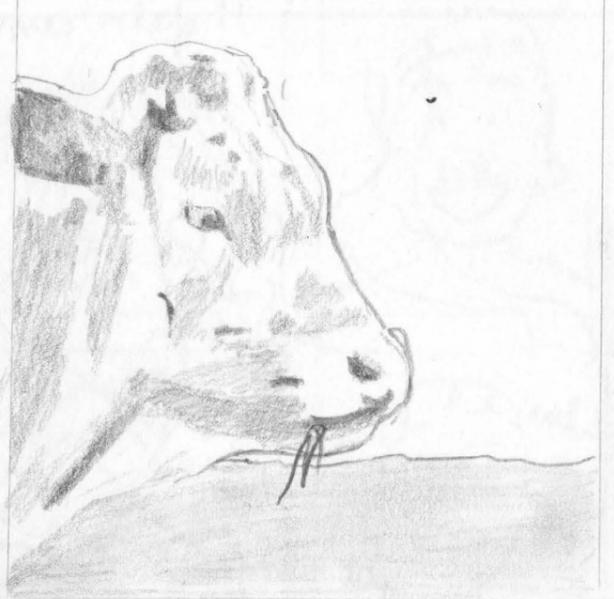
Il leur ordonna l'ordre de lui ficher la paix, il insista sur le fait qu'il n'avait rien de commun avec cette grande figure nationale pour laquelle ils voulaient le faire passer, mais qu'il n'était qu'un artisan sans souvenirs, rêvant seulement de mourir de fatigue dans l'oubli et la misère de ses petits poissons en or.



gerhard richter

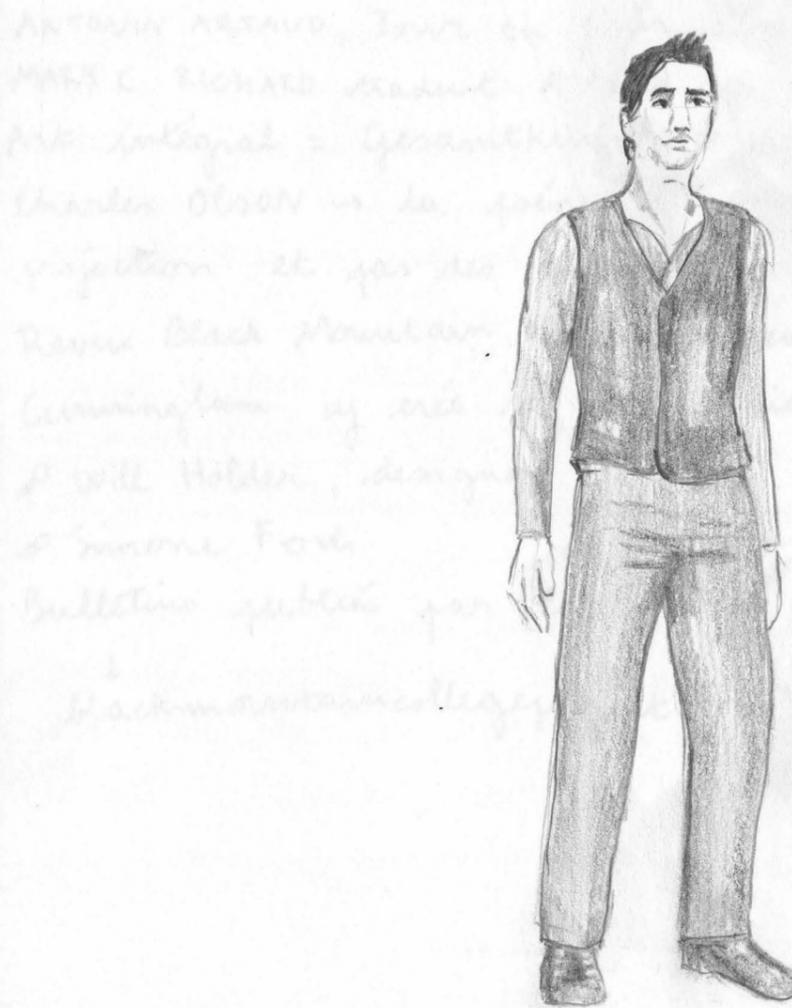


p. 210
p. 242

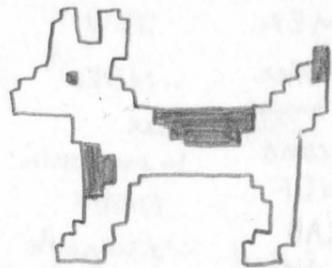


BLACK MOUNTAIN COLLEGE

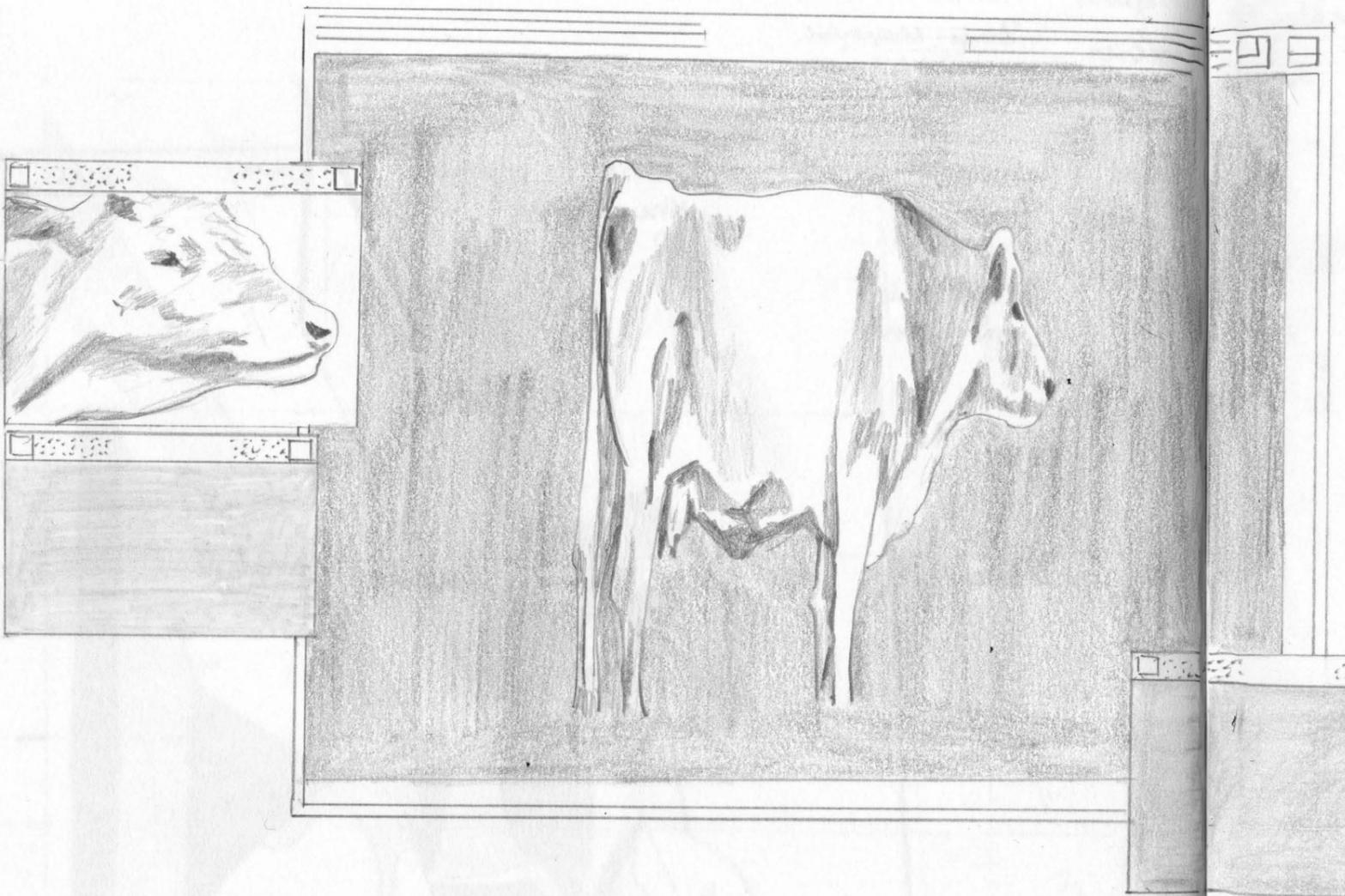
2/10/2



Évaluez-le : 

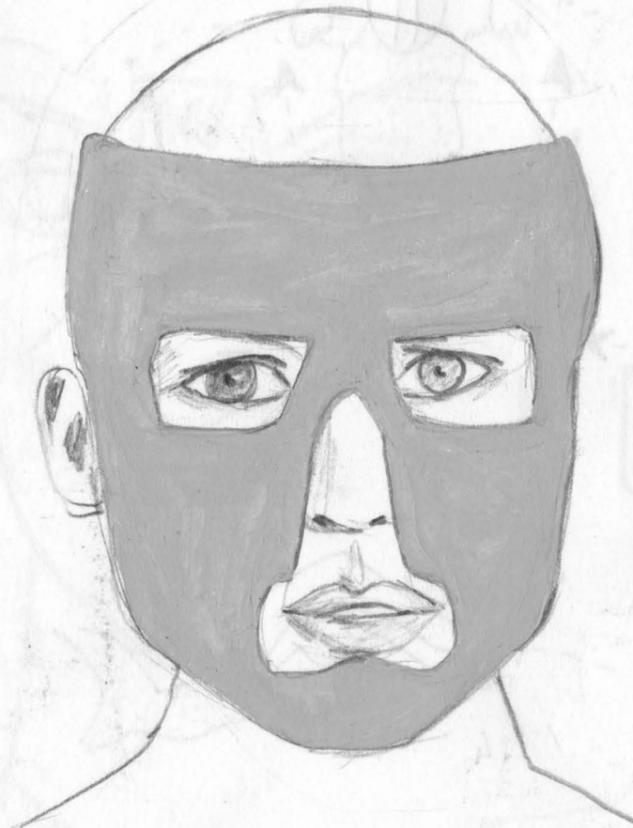


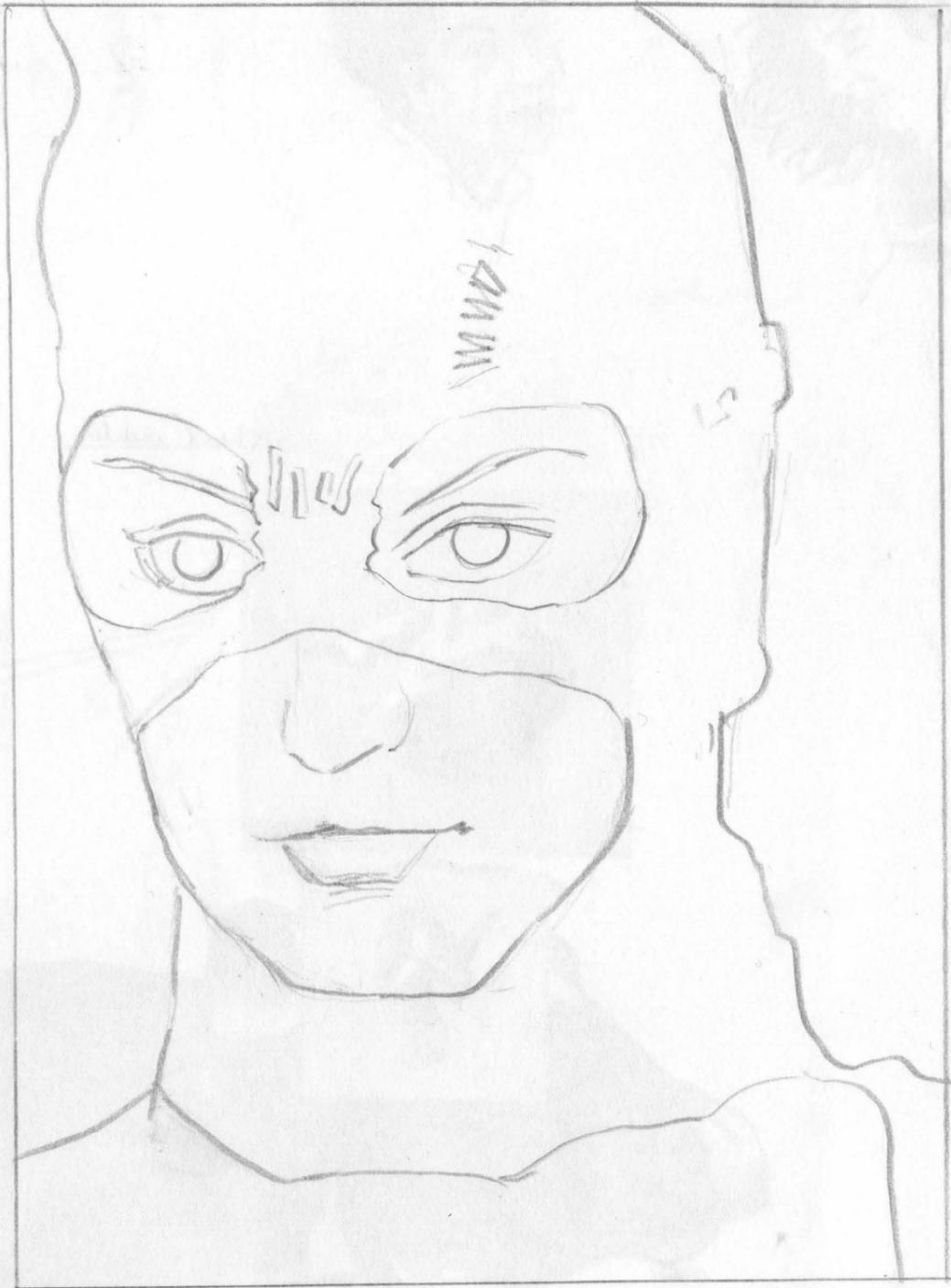
vache ou chien?



Observe le troupeau qui part sous tes yeux :
il ne sait ce qu'est hier ni aujourd'hui, il
gambade, broute, se repose, digère, gambade à
nouveau, et ainsi du matin au soir et
jour après jour, étroitement attaché par son
plaisir et son déplaisir au piquet de
l'instant, et ne connaissant pour cette raison
ni mélancolie ni dégoût.

David Antel
je n'ai jms mî quelle h il est





BRUNO
PERRAMANT
P63

- icônes □

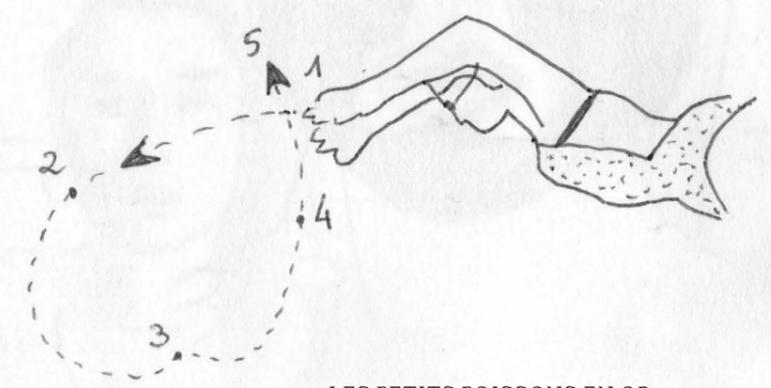
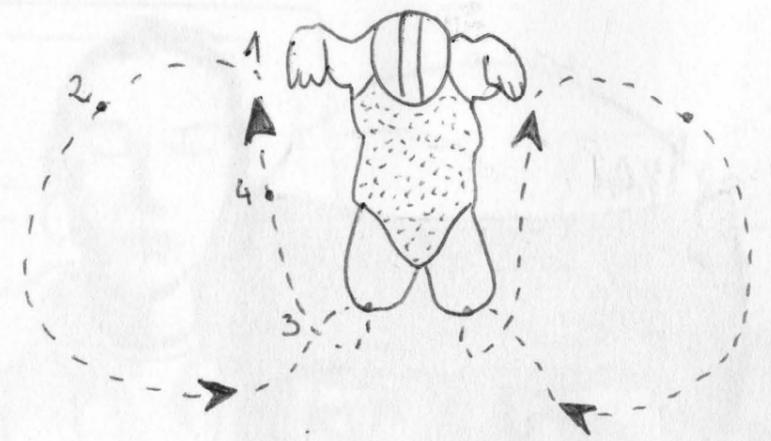
- simulation de beng → vache, face cam

- tuto img répétée nageur / tapisserie → schéma vecto couleur

TRAITEMENT

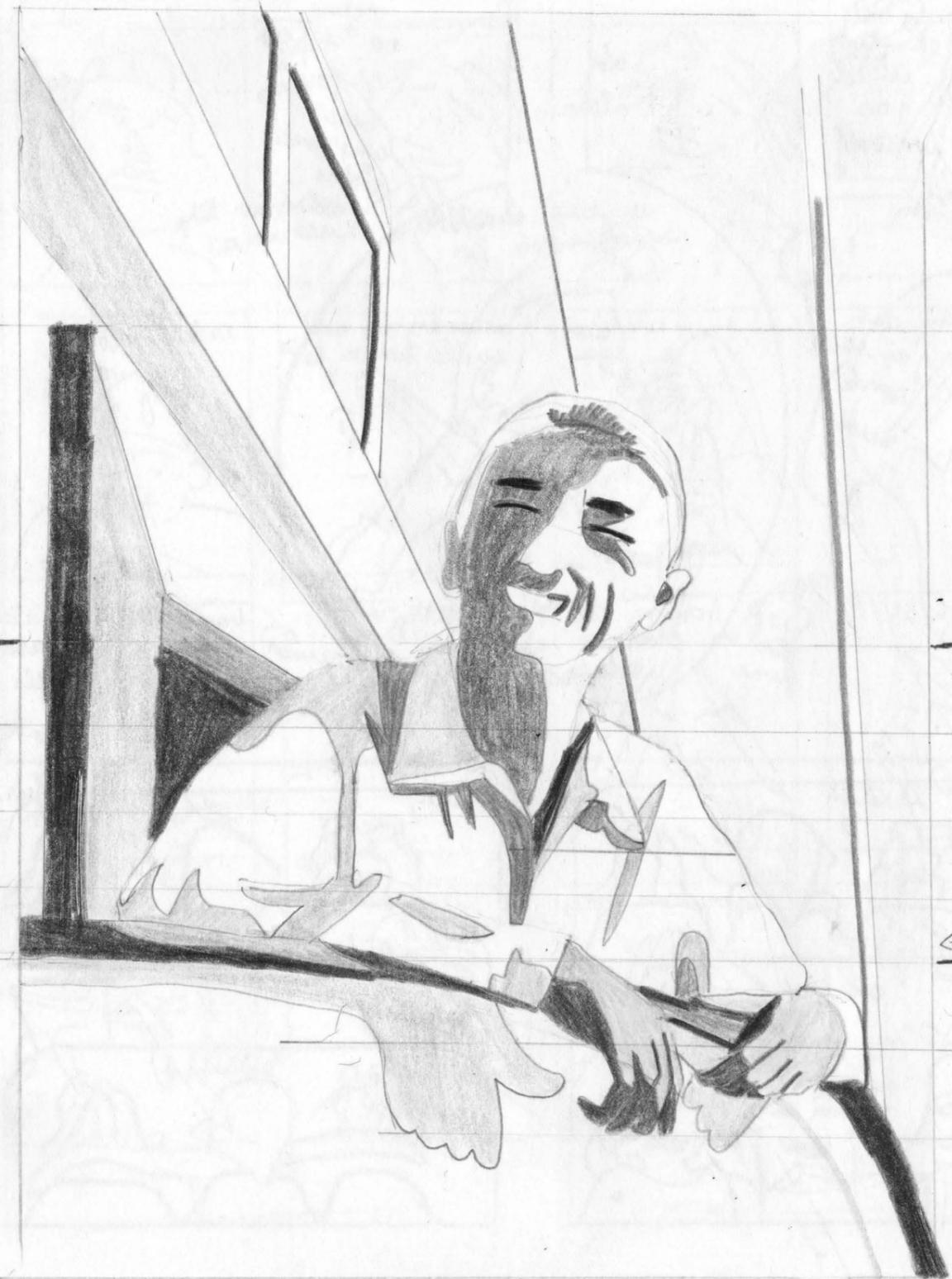
→ scan crayon

→ fleur crayon NxB?



LES PETITS POISSONS EN OR

Cesse de me parler politique, lui disait le colonel. Vendre des petits poissons, voilà toute notre affaire. » La rumeur publique selon laquelle il ne voulait rien savoir de la situation du pays parce qu'il était en train de faire fortune avec son atelier fit pouffer de rire Ursula lorsqu'elle lui arriva aux oreilles. Avec son impitoyable sens pratique, elle ne pouvait comprendre le commerce du colonel, lequel échangeait ses petits poissons contre des pièces d'or, puis transformait les pièces d'or en petits poissons, et ainsi de suite, si bien qu'il devait travailler davantage chaque fois qu'il vendait plus, afin de satisfaire à ce cercle vicieux particulièrement exaspérant. En vérité, ce n'était pas le commerce qui l'intéressait, mais le travail. Il avait tellement besoin de se concentrer pour serti des écailles, incruster de minuscules rubis à la place des yeux, laminier les ouïes et assembler les nageoires, qu'il ne lui restait pas un seul espace vide à laisser remplir par les désillusions de la guerre. L'extrême minutie de son artisanat exigeait une telle attention de sa part et l'absorbait tellement qu'en peu de temps il vieillit davantage qu'au cours de toutes les années de guerre, cependant que sa position lui tordait la colonne vertébrale, que ce travail au millimètre lui usait la vue, mais cette concentration de tous les instants lui valut de trouver la paix de l'esprit.



②

- sérigraphie chemise

⑤

- NDF

⑬

- BD

⑮

← mardi

- fotocopia #3

LUN	MAR	MER	JEU	VEN	SAM	DIM
- typo	- matra tapisserie	- dossier Nancy	- NDF Alex	- NDF	- tapisserie	- lettres écoles
- ext cam	(// Enstra)	- icono NDF	↳ proj dossier ENSB	- scanner cahier		
- scan tap	- studier l'esthétique du site	SARAH rep Rietveld	- sérigraphie	- l'écri m écri		
- réserver livre Anni Albers	- Denis : sérigraphie + traceur					

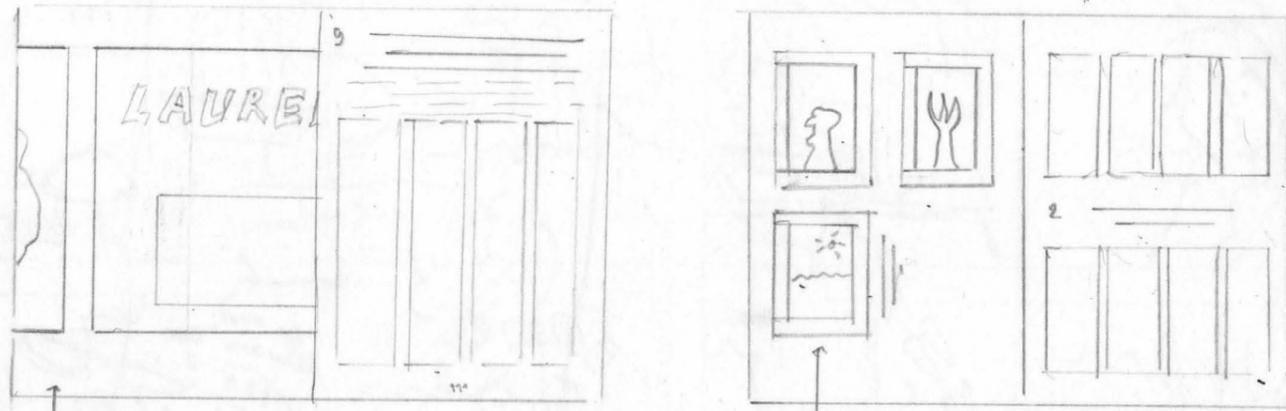
LUN	MAR	MER	JEU	VEN	SAM	DIM
- impr NDF	- impr img NDF		- Mise au point BD			
- coder site	- ECTS Olivier					
	- convention					

LUN	MAR	MER	JEU	VEN	SAM	DIM

LUN	MAR	MER	JEU	VEN	SAM	DIM
SPATIA !						

INDEX

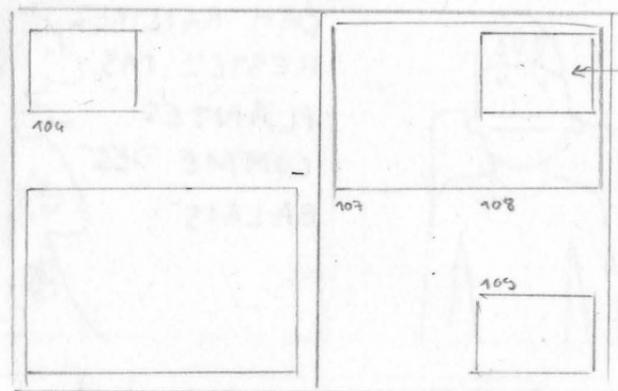
p. 2 à 5 The tapestries of Dieter Roth und Ingrid Wiener, catalogue d'exposi- tion, éditeur Karin Schick, Leipzig, 2007, 247 p.;	p. 6 à 11 Le Corbusier - Oeuvre tissé : expo- sition, Avant-garde et art, Ed. Paris: Ph. Sers, 1987, 103 p.	p. 13 à 17 Anni Albers : catalogue d'exposi- tion, 2018, 192 p.	p. 23 Le parfum, Suskind, extraits
p. 26 à 30 La montagne magique, Thomas Mann, extraits	p. 32 et 39 Cent ans de solitude, Gabriel Gar- cia Marquez, extraits	p. 36 Deuxième considération inactuelle, Friedrich Nietzsche, extrait	



photos, img de ref

scan carnet

Plus beaux livres suisses, Laureus Brunner



des inserts syndicat

Mise en page :
Clélia Guy

Caractères typographiques :
Vizille, dessiné par
Clélia Guy

Impression :

L'origine de la tapisserie remonte aux premières civilisations de la Grèce antique, la Chine impériale, l'Égypte Antique et le Pérou. En France, elle commence à se développer qu'à la fin du Moyen-âge. Son histoire, plus que celle de tout autre médium, est une longue succession d'essors et de déclin, et de désuétude et de renouvellement. Très coûteuse à réaliser, la tapisserie est l'apanage des riches et des puissants. Elle subit donc les crises économiques et les changements politiques directement. Prisée au XIV^{ème} siècle, qui voit naître l'immense Tenture de l'Apocalypse, elle sera délaissée le siècle suivant, le Trésor du Royaume ayant été ruiné par la guerre de cent ans. Au début du XX^{ème} siècle, elle fait face à une nouvelle impasse, cette fois d'ordre formel. À trop vouloir mimer les effets de la peinture d'où elle tire son modèle, on a obtenu des résultats médiocres qui ne correspondaient pas au caractère du tissage. Le peintre cartonnier Jean Lurçat instaure alors une nouvelle approche de la tapisserie en prônant la réduction des couleurs et la simplification des formes. La deuxième moitié du XX^{ème} siècle mène à une diversification des approches du médium qui visent à l'en détacher de la peinture et à accentuer sa spécificité.

La tapisserie est un tissu qui résulte de l'entrecroisement des fils de chaînes verticaux et des fils de trame horizontaux. Les fils de chaîne sont tendus sur un métier de haute (plan vertical) ou de basse (plan à plat) lisse. Les fils de trame sont colorés et recouvrent entièrement les fils de chaîne, par un mouvement de va-et-vient sur l'ouvrage. Ce sont eux qui constituent le motif. Les fils sont majoritairement en laine, et parfois en soie. La tapisserie peut se faire manuellement, ou sur un métier à tisser.

Montrant des paysages ou racontant des histoires, la tapisserie a toujours pour origine un modèle : c'est une transposition. Le sujet de la Tenture de l'Apocalypse est tirée de manuscrits à miniatures illustrant le texte de l'Apocalypse de Jean. Dans les années 30, Marie Cuttoli fait tisser des tableaux de Braque, Picasso, Miro. Mais qu'elle soit à l'origine texte ou peinture, il est toujours nécessaire d'abord un « carton », une transposition à l'échelle de la tapisserie. Le carton est la partition, le métier à tisser est l'instrument à cordes. C'est une mélodie qui ne se joue qu'une seule fois (sauf pour Pénélope qui aime les répétitions) et qui peut durer plusieurs mois. Il est intéressant de voir les multiples étapes de transpositions, du croquis au carton, comme des objets finaux en soi, qui ont autant d'importance que la tapisserie réalisée. La manufacture des Gobelins possède d'ailleurs une importante collection de cartons, longtemps négligés mais aujourd'hui bien conservés.

En somme, parce que la tapisserie est contemporaine à la naissance de la civilisation et que son principe technique n'a pas changé depuis, l'enjeu de sa modernité est central pour qu'elle se distingue en tant qu'art véritable. Cet article va analyser trois réponses de modernisation de la tapisserie au XX^{ème} siècle : celles de Le Corbusier (1887-1965), d'Anni Albers (1899-1994), et de Dieter Roth (1930-1998) et Ingrid Wiener (1942-). Plus particulièrement, nous nous intéresserons aux différentes économies de production, méthodologies, et statuts de la tapisserie.

I- ECONOMIES DE PRODUCTION

Le nombre d'agents impliqués dans l'élaboration d'une tapisserie influe sur son économie de production.

La France compte trois grandes manufactures productrices de tapisseries : Aubusson, les Gobelins et Beauvais. Ces manufactures produisent en moyenne cinq à dix tapisseries par ans, de plusieurs mètres de longueur. Ce sont des commandes très coûteuses qu'une trentaine de lissiers réalisent selon un savoir-faire très codifié. Les tapisseries de Le Corbusier ont été réalisées dans ces conditions. Dans un premier temps, le commanditaire finance le projet. Ce peut être une riche collectionneuse comme Marie Cuttoli, ou une grande institution comme l'Unesco. Ensuite, l'artiste - Le Corbusier - conçoit le dessin ou la peinture qui sera le modèle ou la « maquette ». Puis le cartonnier, ou le « technicien-tapissier » comme il se nommait - Pierre Baudoin - effectue des calques et des échantillonnages, et agrandit la maquette à grandeur d'exécution. Enfin, les lissiers de la manufacture réalisent la tapisserie. On retient généralement le nom seulement du peintre qui effectue la première esquisse et rarement ceux des lissiers qui parfois sont aussi abstraits que « les habiles artisans des Indes » des ateliers du Cachemire. Seule la signature du Corbusier figure sur l'objet final, bien qu'il fut une fois question d'y apposer celle de Pierre Baudoin également, suggestion écartée pour des raisons commerciales. L'usage du carton permet de multiplier les exemplaires des tapisseries. Il n'est pas rare que des projets de retissages de tapisseries anciennes soient l'objet d'un programme de recherche au sein d'une manufacture. Certaines tapisseries de Le Corbusier ont ainsi été tissées après la mort de leur « auteur ».

Dans sa formation de tissage à l'école du Bauhaus, Anni Albers a abordé la tapisserie à la fois de manière expérimentale et individuelle et à la fois avec l'approche industrielle et collective que Gropius a insufflée. Dans le manifeste que ce dernier a rédigé lors de la fondation de l'école, il cite d'un même temps les confréries d'artisans du Moyen âge et l'industrie moderne comme modèles. Anni Albers conserve dans son travail cette ambivalence. Certes, elle déplore le fait que la division du travail mène à un éloignement du contact avec la matière première, mais elle ne s'oppose pas pour autant à la production industrielle. Si beaucoup craignent que l'industrie prenne le pas sur l'artisanat, Albers reste persuadée que le premier ne peut se passer de la liberté expérimentale que permet le second.

Au Bauhaus, elle conçoit sur métier de haute lisse des tentures murales individuelles et d'autres étoffes, tant pour des installations publiques que privées. Mais par la suite, c'est le métier à tisser manuel qui devient son outil privilégié. Son corps entier constitue l'organe de production : la main, l'oeil et le métier à tisser s'unissent pour produire un tissu, coordonnés par un cerveau qui planifie, guide et comprend le processus. Lors de ses voyages en Amérique centrale et du Sud, elle découvre de nombreuses techniques de tissage traditionnelles et s'en inspire. En conservant un vocabulaire formel très moderne, Anni Albers est parvenue à prouver que l'artisanat et les techniques de productions traditionnelles, bien que lentes et laborieuses ne sont pas contraire à une conception de la modernité.

La collaboration de la tisseuse Ingrid Wiener et de l'artiste Dieter Roth commence en 1974. À l'origine, Ingrid Wiener travaillait en duo avec Valie Export. Elles souhaitaient que leurs tapisseries puissent contenir leurs propres changements de perceptions lors de la durée du tissage, tout en anticipant celle du regardeur. Ingrid Wiener savait que Dieter Roth se posait les mêmes questions dans son travail. Elle lui envoya une lettre pour lui proposer une collaboration. En guise de réponse, Dieter Roth lui envoya la serviette usagée du restaurant dans lequel il avait l'habitude de déjeuner. Ingrid Wiener et Valie Export décidèrent de prendre cet envoi au pied de la lettre, et effectuèrent un agrandissement de la serviette, avec toutes ses tâches et l'ajout des variations d'ombres perçues au moment du tissage, à différents instants de la journée. Dieter Roth réalisa alors pleinement tout le potentiel d'une telle technique et s'ensuivit une collaboration à distance de plus de vingt ans basée sur l'échanges de lettres, de croquis, de photos. Cinq grandes tapisseries ont été réalisées entre 1974 et 1997. Sur la première, celle de la serviette du restaurant Bertorelli B, sont brodées les trois signatures de Dieter Roth, Ingrid Wiener et Valie Export, ne faisant aucune distinction entre concepteur, réalisateur et auteur. Valie Export devant quitter l'aventure au cours de la deuxième tapisserie, Wiener et Roth poursuivirent à deux un travail aussi bien conceptuel que plastique, menant la réflexion sur ce médium plus loin que jamais.

II- METHODE ET TECHNIQUE DE CREATION

De chaque économie de production, qu'elle soit industrielle et hiérarchisée pour Le Corbusier, ambivalente et expérimentale pour Anni Albers, ou collaborative et conceptuelle pour Wiener et Roth, découle une méthodologie et des techniques de création particulières.

Le Corbusier comptait sur ses qualités d'architecte, de peintre et de dessinateur pour esquisser les maquettes de ses tapisseries à venir. Il reprenait même parfois des compositions de ses peintures pour les adapter. Ses maquettes sont faites de papiers collés, d'encre, de détrempe et de papier journal. Elles dénotent d'un spontanéité et d'une rapidité d'exécution. Le Corbusier pensait aussi ses tapisseries dans l'espace qui leur était destiné, à l'échelle de l'homme. Ses études pour les tapisseries de la Cour de Justice de Chandigarh en témoignent. Les maquettes, les études et parfois des notes, c'était tout ce qu'il laissait à Pierre Baudoin, chargé de réaliser le carton. En effet, jamais lorsqu'ils se voyaient « il ne parlait composition, sujet, de sa mythologie personnelle. Il lui fallait créer une sorte de climat d'osmose pour que le travail se poursuive en son absence, jusqu'à sa prochaine visite jamais prévisible ». Pierre Baudoin prenait donc le relais, et mettait au point les cartons, sélectionnaient les couleurs, choisissaient les teintures, établissaient les calques, etc. Une grande part d'interprétation lui était assignée. Cela explique qu'il puisse y avoir plusieurs cartons pour une maquette, et même plusieurs tapisseries pour un carton. Les cartons sont exécutés à l'échelle de la tapisserie, à la gouache. En somme, le dessin passe par trois grandes étapes de transpositions successives : la maquette, le carton, puis le tissage, chacune des étapes confirmant (voire anoblissant) la précédente en précisant davantage le trait.

« Le fonds de ma recherche a son secret dans la pratique ininterrompue des arts plastiques désintéressés. C'est là qu'il faut trouver la source de ma liberté d'esprit et de mes possibilités d'évolution. Tapisseries, dessins, tableaux, sculptures, livres, maisons et plans de villes, ne sont, en ce qui me concerne personnellement, qu'une seule et même manifestation d'une harmonie stimulante au sein d'une nouvelle société machiniste. »

Les tissages d'Anni Albers sont des exemples de techniques artisanales ancestrales adaptées à des questionnements formels modernes. Des nombreux voyages qu'elle et son mari Joseph Albers ont fait au Pérou, au Mexique et au Chili, elle a rapporté une quantité immense d'artefacts de la culture précolombienne. Cette collection lui a permis de découvrir diverses techniques de tissage, notamment en défaisant les fils afin de comprendre leur entremêlement. Selon Albers, la première vertu du tissage manuel est son « lien direct entre le médium et le processus qui trouvent leur aboutissement dans la forme ». Néanmoins, sa méthode de création est restée très moderniste. Elle voit dans la trame du métier à tisser une grille, élément moderne par excellence. Cette grille, au lieu d'être un frein à la création, constitue plutôt une aide pour l'imagination, tandis que la totale liberté peut s'avérer extrêmement déroutante. Avant de se lancer dans la production du tissage en lui-même, Albers en esquisse le dessin à la gouache, en écrivant ses annotations au crayon. Le papier quadrillé est souvent utilisé pour sa grille inhérente. Albers ne se cantonne pas à une méthode de tissage. Elle varie les instruments (métier à tisser dorsal, industriel, individuel) et les fils. Elle utilise principalement du fil coton ou de lin, c'est pourquoi on parle de tissus ou de tissage plutôt que de tapisserie. Mais elle expérimente également d'autres matériaux filaires comme du papier enroulé, de l'herbe, des copeaux de métal. Sa fascination pour les noeuds se manifeste dans la grande diversité de points de ses tissus. A l'instar de Le Corbusier, seule l'étape de la conception est libre dans sa planification. Le tissage est sa stricte exécution et ne laisse pas de place à des variations.

Dans le cas d'Ingrid Wiener et de Dieter Roth, l'écriture prend une part primordiale dans le processus créatif. Comme ils vivaient dans deux villes séparées de plusieurs milliers de kilomètres, il devaient échanger et développer leurs idées par correspondance. Cette correspondance, constituée de nouvelles personnelles, de dessins, de photos, de description du travail en cours, ou même de déchets, est selon moi d'un intérêt presque supérieur à la tapisserie finale. On y décèle un fourmillement d'idées formelles et conceptuelles extrêmement inspirantes. L'idée principale que l'on pourrait retenir est celle du rapport étroit de l'art avec la vie, du médium avec l'expérience. Pour Wiener et Roth, on ne peut pas séparer la conception de la réalisation. La tapisserie n'est pas décidée à l'avance par un croquis ou un carton. Elle se dessine au fur et à mesure qu'elle se tisse, et porte en elle les marques de l'instant. Le départ de Valie Export a été signalé sur la deuxième tapisserie d'un trait rouge. Les moments de faiblesse d'Ingrid Wiener sont volontairement exprimés par des « lignes de fatigue ». Des objets présents dans la pièce s'invitent dans la composition. Les ombres bougent en fonction du moment de la journée. Roth avait la volonté d'inclure dans la tapisserie non seulement une documentation exhaustive de l'expérience qui se réalisait, mais aussi une réflexion sur les conditions physiques et psychiques. La transposition d'un médium à un autre les fascinait également. Comment convertir un détail d'un emballage en dessin, en peinture ou en tissage, au triple de son échelle, de manière à pouvoir rendre compte de toutes ses aspérités ? A propos de la dernière tapisserie, Roth pensait même pousser encore plus loin la chaîne des reproductions et des transpositions en suggérant de s'en servir de prétexte pour faire un livre ou un film.

Le fait qu'un tissage prenne plusieurs mois à reproduire ce qui a pu être en peu de temps esquissé me fascine. L'esquisse ainsi agrandie et enrichie de fils et de couleurs par le tissage, serait l'aboutissement ultime. Cela confère à n'importe quel croquis un éminent potentiel de sublimation, comme si chaque reproduction d'une image, au lieu de la rendre banale, la transcendait encore plus.

III- STATUT ET VISION DE LA TAPISSERIE

L'architecte visionnaire et engagé qu'est Le Corbusier ne résiste par à la tentation de faire de la tapisserie un concept utopique. Ce concept se nomme « Muralnomad » et il l'énonce pour la première fois à l'occasion de l'exposition Douze Tapisseries de Denis René, en 1952 :

« La destinée de la tapisserie d'aujourd'hui apparaît : elle devient le « Mural » des temps modernes. Nous sommes devenus des « nomades » habitant des appartements dans des maisons qui seront équipées de services communs ; nous changerons d'appartement selon l'évolution de nos familles. 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. »

Ce concept n'est pas sans rappeler la théorie de Gottfried Semper, énoncée un siècle plus tôt, en 1860, dans son livre *Der Stil*. Selon Semper, l'origine de l'architecture est textile : les murs tissés des tribus primitives ont précédé les murs de pierre. Par ailleurs, Le Corbusier teinte chacune de ses tapisseries d'une vocation humaniste. L'explication des signes et des symboles des tapisseries du Palais de la Haute Cour de Chandigarh en Inde qu'il a réalisées dans les années 50 s'applique à décrire et justifier chaque couleur et chaque forme :

« Ces tapisseries ont été créées pour des raisons acoustiques. Elles servent aussi de stimulant psycho-physiologique par la force de leur polychromie et par la présence intellectuelle et poétique de quelques symboles. Au milieu, partie supérieure, le ciel avec la nuit étoilée et un soleil. Des nuages autour ouvrant sur un ciel bleu. à gauche, le méandre des fleuves qui signifie que la course peut être parfois très longue, très mouvementée, très déraisonnable. C'est le méandre des complications et des complexités. »

Ces textes de médiation dans lesquels il vente tous les bénéfices que l'on peut tirer de ses tapisseries dévoilent non seulement l'architecte mais aussi le commerçant et l'homme politique derrière l'artiste.

Anni Albers maintenait aussi une forte corrélation entre le tissage et l'architecture. Tout comme le Corbusier, elle voyait dans les tentures, un potentiel de fresque mobile et nomade. Plusieurs de ses projets ont un lien direct avec l'architecture : les tentures insonorisées pour un hall d'auditorium, les cloisons pour séparer les espaces des chambres de l'université de Harvard, ses lectures informelles à l'université d'architecture de Yale. Outre son travail de commande, Albers a pu mener un travail expérimental notamment durant ses années d'enseignement au Black Mountain collège (1933-1949). Elle nomme les pièces réalisées entre 1930 et 1960 des « pictorial weavings » (tissus picturaux). Ce terme décrit l'expérience esthétique du tissu, non seulement en tant que proposition visuelle et tactile, mais aussi en tant qu'image que l'on doit lire et interpréter. Albers parlait fréquemment des relations entre communication verbale et non-verbale, entre le texte et le textile. Le tissage, au même titre que les peintures rupestres, comptent parmi les premières traces de communication. Albers voulait transmettre dans ses pièces un sens qui ne sera pas facilement déchiffrable. Certains de ses tissages picturaux qui utilisent des fils de trame supplémentaires, ont pour titre « Lettre Ouverte », « Haiku », ou encore « Code ». Elle croyait fermement que l'apparence des formes, leur parenté, devaient posséder cette qualité de mystère que nous connaissons dans la nature. Ces tissages picturaux devaient être regardés comme des oeuvres d'art, et non pas comme des tapis où l'on pourrait s'asseoir ou marcher dessus. Enfin, elle envisageait la tapisserie comme un moyen de prendre part à un « ordre éternel » et de revenir au contact essentiel de la matière première. Sa vision du tissage englobe à la fois la métaphysique (ordre du monde), le sensoriel (toucher la matière), et l'économie (il faut suivre l'élaboration d'un objet de sa matière informe à son aspect fini).

Dieter Roth et Ingrid Wiener inscrivent la tapisserie dans la vie : la tapisserie raconte une expérience, un temps vécu. Les fragments d'images dont elle est constituée (photos souvenirs, tickets jetés, chaussures abimées) sont autant de clés pour comprendre le vécu de ses auteurs. Les troisième et quatrième tapisseries sont un assemblage de plusieurs petites qui évoquent le quotidien des deux artistes. Durant cette époque, Wiener a dû changer de ville à plusieurs reprises, d'où ces formats plus petits, adaptés à son métier à tisser de voyage. On y voit des paysages, des intérieurs de maison, des étiquettes de prix. La tapisserie raconte en fait sa propre histoire, ses déplacements et ses étapes de réalisation, comme un livre qui rassemblerait des débris de vie et qui aurait une vie propre. Elle est le paradoxe de l'expression d'un moment fugace par une technique longue et minutieuse. Les tapisseries de Roth et Wiener sont comme des courses contre le temps. à la fin de chacune d'elles, les deux amis renouelaient leur collaboration en pensant à de nouvelles expérimentations. Roth propose par exemple de tisser ce que Wiener voit derrière ses fils de chaîne. Les conseils donnés par Roth (qui pratiquait de son côté l'écriture, l'édition, la peinture) dans ses lettres sont remarquables d'inventivité, et par sa vision décloisonnée des pratiques artistiques il renouvelle totalement la représentation de la tapisserie.

Aujourd'hui les manufactures d'Aubusson, de Beauvais et des Gobelins continuent de passer des commandes auprès de peintres et d'artistes contemporains dont la majorité ne sait pas tisser, comme Le Corbusier en son temps. Les tapisseries ne sont qu'un agrandissement de leurs dessins, destiné à être suspendu à un mur. Le sujet représenté se prête aussi bien en peinture qu'en tapisserie, la seconde n'étant que l'adaptation de la première. Pierre Baudoin parlait de redonner à la tapisserie sa richesse propre et de l'en détacher de la peinture. Cependant, je ne vois pas dans ses tapisseries de recherches en ce sens. A l'inverse, Anni Albers aborde le tissage d'un angle très technique, en expérimentant différentes trames, différents métiers à tisser. Sa curiosité et ses nombreux voyages lui permettent d'exécuter des tissus très variés et riches en inspirations. Dieter Roth et Ingrid Wiener, plus contemporains, ont bénéficié des apports du post-modernisme et du décloisonnement des médiums. Leur oeuvre dépasse largement les cinq tapisseries finales, et contient une correspondance d'une grande richesse. Truffée de conseils, elle est un véritable manuel méthodologique pour la création.

Une chose cependant réunit ces quatre artistes : chacun a mené la réflexion de son médium vers des questions philosophiques. Le Corbusier voyait dans la tapisserie un élément essentiel à un futur mode de vie nomade ; Albers, une traduction du langage mystérieux qui régit le monde et la nature ; Wiener et Roth, le support de la vie et du temps. à y regarder de plus près, on se rend compte que tapisserie et savoir ont souvent été liés. Les mailles du tissu sont comme autant de connections neurologiques. Pensons par exemple au célèbre mythe de Pénélope, tissant le jour et défaisant la nuit le linceul de Laërte, afin d'éloigner ses prétendants qui profitent de l'absence d'Ulysse. La ruse se confond avec l'art, la vertu découle du médium, Pénélope qui tisse est sous la bonne influence d'Athéna, déesse de la sagesse.

« Pénélope compte sur les dons qu'Athéna lui a prodigués,
l'art des très beaux ouvrages, la noblesse des pensées
et cette astuce dont on ne pourra trouver l'égale
chez aucune des femmes aux belles boucles de jadis,
ni Tyro, ni Alcmène, ni Mycènes endiadémée,
car aucune d'entre elles n'eût jamais l'intelligence
de Pénélope »

