

LA TAPISSERIE EN FRANCE

Colloque international
12-13 décembre 2014
Paris, INHA

Résumés des communications

(par ordre alphabétique des intervenants)

La réorganisation de l'atelier de teinture des Gobelins à la fin du XVIII^e siècle.

Bruno Belhoste, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne

L'atelier de teinture est au centre de la manufacture des Gobelins. La qualité des tapisseries dépend essentiellement de la variété et de la solidité des couleurs. L'évolution des goûts et des exigences des peintres, au cours du XVIII^e siècle, font de l'amélioration des procédés de teinture une question décisive pour les Gobelins. Dans les années 1770, une réorganisation de l'atelier est entreprise par l'entrepreneur Neilson et le teinturier Quémizet. Les procédés de fabrication des couleurs sont améliorés et systématisés. Malheureusement, la mort de Quémizet en 1779 interrompt brutalement l'entreprise, qui tombera dans l'oubli. Or, grâce à des documents nouveaux, il est possible de décrire de manière détaillée l'œuvre du teinturier et ses réalisations.

« Digne de la réception d'une reine à venir : les tapisseries Jason et Médée à la cour française »

Birgitt Borkopp-Restle, Universität Bern

Quand la jeune archiduchesse autrichienne Marie Antoinette arrivait en France pour être mariée au dauphin et futur roi Louis XVI, le bâtiment érigé pour sa réception dans l'Isle des épis, près de Strasbourg, avait été équipé de précieuses tapisseries. Pour les espaces annexes de ce pavillon on avait choisi les *Actes des Apôtres*; la salle principale, cependant, aménagée pour la cérémonie de la signature du contrat de mariage, était ornée d'une *Histoire de Jason et Médée*. Des récits contemporains, dont un de l'écrivain allemand Johann Wolfgang Goethe (à l'époque étudiant en droit à Strasbourg), témoignent du choc éprouvé par certains spectateurs en vue de ces tapisseries: leurs représentations de trahison et de meurtres les plus cruels semblaient atroces, surtout dans le contexte d'un jeune mariage. Les spectateurs soupçonnaient que cette suite avait été choisie pour l'occasion plus ou moins par hasard, sans égard pour son thème, peut-être tout simplement pour couvrir les parois d'une façon décorative.

Convaincue, au contraire, que ce choix était fait intentionnellement, je propose une relecture de ces tapisseries dans le contexte de l'histoire des Habsbourg et des stratégies politiques à la cour française.

Rare Comedy: Oudry's Molière for Beauvais

Charissa Bremer-David, J. Paul Getty Museum

Woven just twice in the 1730s at the Beauvais Tapestry Manufactory after the designs of Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), *Les Comédies de Molière* are infrequently seen and poorly known. Nonetheless, the series offers an interesting - and representative - case study revealing how the New York based tapestry dealer, French & Company, and the American tapestry researcher, George Leland Hunter, advanced the field's scholarly knowledge of the rare hangings. Their fruitful collaboration - likewise poorly known - remains fundamental to any further investigation. This paper will introduce un-explored aspects of the French & Company archive.

Paris and Brussels – yet mostly Paris. Thrones and canopies for King João V of Portugal and Empress Maria Theresa

Koenraad Brosens, KU Leuven

This paper analyses two exceptional eighteenth-century tapestry and furniture projects, that is, the thrones (or *fauteuils*) and canopies for King João V of Portugal and Empress Maria Theresa. These projects have never been studied before. The reason why is straightforward. The first one was executed between 1727 and 1732 but disappeared following the Lisbon earthquake of 1755. The second project was planned in the winter of 1755–1756 but was never executed. However, by unearthing and combining a variety of sources, such as contracts, descriptions, diplomatic correspondence and drawings kept in Brussels, Lisbon, Rouen and Vienna, this paper will reconstruct the genesis and design of both projects.

This analysis will first show that both projects were supranational. The drawings for the canopy for João V were executed by Antwerp painter Jan van der Heyden, yet examined and corrected by “le meilleur Dessinateur” in Paris, i.e. Juste-Aurèle Meissonnier who also designed the *fauteuil*. The canopy was woven in Brussels. The model of João V's throne was made in Paris but probably executed in Brussels. Count Karl Johann Philipp von Cobenzl, minister plenipotentiary of the Austrian Netherlands, who initiated the second project, also felt that both Brussels and Parisian skills and expertise were needed to guarantee the highest possible quality. At first, he believed that the designs for both the canopy and the *fauteuils* for the Empress and her husband could be done in Brussels but would have to be corrected by a Parisian artist (“Je compte faire ébaucher le dessein ici [à Bruxelles] et le faire corriger à Paris”), but he quickly changed his mind and decided to engage a Parisian tapestry designer working at the Gobelins: “Je souhaiterois d’avoir un beau dessein [pour le dais] par un des meilleurs dessinateurs de Gobelins”. While Cobenzl did not really care if the *fauteuils* would be made in Brussels or Paris, the canopy would have to be woven in Brussels – though he appreciated that this could very well chagrin the Parisian designer.

In the second part of the paper, I will demonstrate that, while the collaborative projects seem to share many similarities, João V's rationale for choosing a supranational team of designers and craftsmen was to all intents and purposes very different from that of Cobenzl. This difference will help us to come to a better understanding not only of the development of both Brussels and Parisian tapestry design between about 1720 and 1760, but also of the slow yet dramatic shifts in ideas about and attitudes toward quality and taste that reshaped the European markets for painting and tapestry. Indeed, I will argue that the mental and mercantile habits of eighteenth-century Brussels tapestry producers and designers had become fossilized by 1750, whereas the Gobelins directors and designers fully realized that only by moving away from a purely reductionist entrepreneurial strategy (as followed by Brussels *tapissiers*) they could cater to the ever-changing wishes of European consumers of tapestry.

La tapisserie à l'aiguille au XVI^e siècle. Pratique domestique ou œuvre de professionnels ?

Astrid Castres, doctorante à l'École pratique des hautes études

La tapisserie à l'aiguille, proche en apparence de la tapisserie de lisse avec laquelle elle est parfois confondue, relève de l'art de la broderie. Toutefois, elle forme au sein de ce domaine une catégorie à part, en raison de la spécificité des matériaux et des techniques mis en œuvre. Ces dernières sont d'exécution relativement simple et pouvaient être pratiquées aussi bien par des amateurs que par des professionnels. Si l'édition de recueils de modèles destinés aux loisirs des dames et les mentions de métiers à broder dans certains inventaires après décès témoignent de la réalité de pratiques domestiques, d'autres documents attestent de l'existence d'un métier libre, celui des tapissières au petit et gros point.

Aussi cette communication vise-t-elle à préciser les cadres de production de la tapisserie à l'aiguille au XVI^e siècle. Il s'agira dans un premier temps d'en proposer une définition et de s'interroger sur les caractéristiques qui la distinguent des autres arts textiles. Un second aspect portera sur la nature de cette production qu'il conviendra d'appréhender dans toute sa diversité afin de déterminer les types d'objets réalisés ainsi que les différentes techniques employées, pour les rattacher, dans la mesure du possible, à un contexte domestique ou professionnel. Enfin, l'étude de tentures de grandes dimensions et d'une qualité d'exécution particulière, telles que *La Récompense des vertus et les dangers des plaisirs*, inspirée du *Tableau de Cébès*, conservée au musée Jacquemart-André à Paris, permettra de réfléchir au rôle joué par des brodeurs professionnels dans l'élaboration de ce type d'ouvrage.

From Brussels to Paris: Repurposing sixteenth-century Flemish designs in seventeenth-century French tapestries

Elizabeth Cleland, Conservateur, The Metropolitan Museum of Art, New York

The *Story of Cupid and Psyche*, woven in the seventeenth-century Parisian workshops at the Louvre and Faubourg Saint-Germain, has long delighted observers with its elegant figure groups and graceful interplay between interior and exterior spaces. Indeed, the designs enjoyed a later reincarnation, with gently-amended editions of the series woven in the eighteenth century, perhaps at Aubusson. The longevity of these designs was even more impressive given that they were already over a century old when de la Planche and his contemporaries started to weave them. Long recognised as based on since-lost Flemish tapestries, the question of their original authorship, though often asked, remains to be rigorously investigated. Taking the occasion of my reappraisal of the work of Pieter Coecke van Aelst in the *Grand Design* exhibition at the Metropolitan Museum of Art as starting point, this paper will grapple with the traditional attribution to Michiel Coxcie, stemming from Vasari, versus Tom Campbell's more recent suggestion of Coecke himself. Examination of these Flemish designs, and their later woven iterations, raises notions about transference of patterns, longevity and reinvention of designs which pertain to the wider question of what might be termed the French appropriation of the art of tapestry.

Georges Rochegrosse's *The Conquest of Africa*: Interweaving Technology and Colonialism / Georges Rochegrosse, *La Conquête de l'Afrique*: la technologie et le colonialisme

Cyndie Kang, NYU PhD Graduate

In 1895, George Rochegrosse was commissioned to design a tapestry for the Manufacture nationale des Gobelins on the theme of the French colonization of West Africa. Because of its blatantly racist and offensive subject matter, this work has been difficult to discuss in scholarship. Yet it is a complex, nuanced, not to mention beautiful object that reveals much

about the goals and struggles of the Gobelins to modernize tapestry in the nineteenth century, as well as the role of colonialism in the identity of the Third Republic. I will discuss the imagery of the tapestry in detail, tracing its various sources in nineteenth-century French visual culture, in order to uncover some of the layers of meaning within Rochegrosse's striking and unusual design. Specifically I will connect the allegorical figure of French Civilization with allegorical representations of electricity in posters and advertisements, as well as with the Statue of Liberty. I will analyze how this symbol of Franco-American friendship was converted into a symbol of French colonialism; in other words, how liberty became intertwined with technology in the exporting of "civilization" to West Africa. I will also investigate some of the sources of Rochegrosse's African imagery, including illustrated accounts of French explorers and colonial administrators in Africa, as well as objects at the Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Rochegrosse's combination of "scientific" research and pure fantasy relate his tapestry to other colonialist works in the Gobelins' past, such as the *The Old Indies* woven in the late seventeenth/early eighteenth centuries.

En 1895, la Manufacture nationale des Gobelins a commandé à Georges Rochegrosse une tapisserie ayant pour sujet la colonisation de l'Afrique occidentale. Ce sujet délicat, qui paraît repoussant et raciste aujourd'hui, a bloqué l'analyse académique de cette œuvre pourtant complexe, nuancée, et pleine de beauté. Dans cette communication, je démontre que la tapisserie de Rochegrosse met à jour les ambitions et les luttes des Gobelins dans la modernisation de la tapisserie au XIX^e siècle, ainsi que le rôle du colonialisme dans la formation de l'identité de l'État de la Troisième République. J'examine les motifs en détails et les relie à d'autres exemples relevant de la culture visuelle pour expliquer le dessin frappant et insolite de Rochegrosse. En particulier, je relie la figure de la Civilisation Française aux représentations de l'électricité dans les affiches et également à la Statue de la Liberté. J'analyse comment ce symbole de l'amitié franco-américaine a été transformé en symbole du colonialisme, c'est à dire, comment la liberté s'entrelaçait à la technologie pour exporter la "civilisation" en Afrique occidentale. J'étudie en outre l'iconographie africaine de Rochegrosse, tels les comptes rendus illustrés des explorateurs et administrateurs français en Afrique, ou encore les objets exposés au Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Le mélange de sources "scientifiques" et de fantaisie artistique rattache la tapisserie de Rochegrosse aux œuvres historiques des Gobelins, comme la tenture des *Anciennes Indes* de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle.

François Boucher et les tapisseries de Beauvais : une approche dans le contexte de la rivalité avec la manufacture des Gobelins

Akiko Kobayashi, Université des Arts de Tokyo ; doctorante à l'Université de Lausanne

La renommée de la manufacture de Beauvais s'établit au temps des Lumières grâce aux six suites de tapisserie d'après François Boucher. Son brillant travail pour Beauvais l'a conduit à être nommé directeur de la Manufacture des Gobelins en 1755. Dans les riches bibliographies concernant François Boucher, on souligne l'importance de son travail pour ces deux manufactures, cependant aucune étude complète n'a jamais été réalisée sur le sujet. Le travail pour la tapisserie de ce grand peintre a tendance à être considéré comme une activité secondaire. Mais ce préjugé doit être remis en question. Mon intervention permet de mettre en lumière à quel point Boucher s'est servi du travail en tant que donneur des modèles de tapisserie de Beauvais (1734-1755) pour établir sa réputation de peintre de talent parmi les peintres de sa génération comme C.-A. Coypel et Natoire entre autres. Je mets en évidence que le choix des suites des tapisseries de Beauvais d'après Boucher est bien effectué non seulement dans le but du renouvellement de anciennes séries de Beauvais mais aussi dans un contexte de concurrence avec les tapisseries des Gobelins dont les modèles sont fournis par ses

rivaux en peinture. Par exemple, la suite des *Fragments d'Opéra* de Boucher a été projetée dans une forte émulation avec celle des Gobelins d'après Coypel. En plus, je démontre que le choix iconographique de certaines séries de Beauvais est bien élaboré pour Madame de Pompadour, qui devient le patron de Boucher à partir du milieu du siècle. Le travail du peintre pour l'art de la tapisserie, art considéré au XVIII^e siècle comme un symbole de richesse et de pouvoir, est le point crucial lorsqu'on réfléchit au statut social du peintre.

« Remonter aux sources de l'art vrai du passé » : Jules Diéterle, peintre et administrateur de la manufacture de Beauvais (1876-1882)

Agathe Le Drogoff, doctorante à l'École pratique des Hautes Études

Jules Diéterle fut très brièvement administrateur de la manufacture de Beauvais : seulement six années durant lesquelles la production, caractéristique, fut le parfait reflet de sa personnalité et de ses idées. Grâce à sa renommée et à ses relations, Diéterle avait la confiance du ministre et son action n'était pas soumise aux décisions d'une commission, à l'inverse de ce qui se pratiquait à la même époque aux Gobelins et à Sèvres.

Disposant ainsi d'une liberté unique dans le choix des modèles, le peintre et décorateur imposa un retour au tissage de grotesques et autres compositions dans le goût de la Renaissance, de Jean Bérain ou de Claude Gillot. Il s'inspirait pour cela d'ensembles décoratifs d'époque ou de recueils d'estampe, comme il l'avait toujours fait pour ces différents travaux, que ce soit la conception de décors intérieurs et scéniques, ou les dessins d'objets, pour les manufactures d'Etat comme privées.

Les tapisseries qu'il fit tisser peuvent être considérées comme une véritable synthèse de sa carrière et de sa volonté, selon ses propres mots, de « remonter aux sources de l'art vrai du passé » comme préalable à l'émergence d'un nouvel art. Praticien engagé, Jules Diéterle développa au cours des années des relations avec des architectes et théoriciens qui œuvrèrent pour une redécouverte de l'Antiquité, puis de la Renaissance. Gottfried Semper, Henri Labrousse, Félix Duban ou encore Joseph-Louis Duc jalonnèrent sa réflexion dans le débat sur l'art et l'industrie auquel il prit part activement.

Les joies et les fêtes de Paris. Des cartons de tapisseries d'Émile Gaudissard pour l'Hôtel de Ville de Paris (1941-1945)

Élisabeth Pillet

En 1941, la Ville de Paris vota un budget exceptionnel favorisant l'exécution d'œuvres d'art. Émile Gaudissard reçut alors la commande de cartons de tapisseries qui, une fois tissés par la manufacture des Gobelins, devaient remplacer dans le cabinet du Préfet les *Fructus Belli*. Le thème retenu, *Les joies et les fêtes de Paris*, donna à l'artiste l'occasion de représenter dix événements ayant marqué l'histoire de la capitale du Moyen Âge au XIX^e siècle. Ses toiles ne furent malheureusement jamais tissées mais les réflexions et tergiversations auquel donnèrent lieu le choix des sujets et celui du titre de la série apportent un éclairage intéressant pour l'histoire de la commande de tapisseries au XX^e siècle.

De la tapisserie-peinture à la tapisserie décoration : le rapprochement entre la tapisserie et l'architecture au début de la Troisième République (1870-1900)

Zané Purmale, doctorante à l'Université Bordeaux Montaigne

En 1881, Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts décoratifs* affirmait que la tapisserie avait pour fonction de cacher la nudité du mur mais qu'il fallait prendre garde à ne pas le « percer » par

une illusion de perspectives lointaines mais au contraire affirmer la solidité de la cloison voulue par l'architecte. Cette « somme » sur les arts décoratifs témoigne bien de l'état d'esprit qui régnait au début de la Troisième République dans le cercle des savants s'intéressant à la tapisserie. On observe alors une tentative de rapprochement entre la tapisserie et l'architecture. Nous pouvons ainsi constater que deux architectes font partie de la Commission de la Manufacture nationale des Gobelins (Théodore Ballu et Joseph-Louis Duc). De même le rapport Denuelle, qui résulte du travail de cette Commission, insiste plus qu'aucun autre écrit sur la proximité nécessaire entre la tapisserie et l'architecture. Ceci coïncide avec la période où Alfred Darcel assurait la direction des Gobelins et mettait en place sa nouvelle politique consistant à produire des tapisseries pour des emplacements concrets afin de meubler les monuments publics.

Le constat quant à la volonté de rapprocher la tapisserie de l'architecture semble évident, néanmoins ses origines ne sont pas tout à fait claires. Cette communication se rattachera donc à explorer ce rapprochement entre la tapisserie et l'architecture des années 1870 aux années 1890 pour comprendre l'origine de cette idée, ses enjeux et son impact sur l'industrie de la tapisserie. Pour ce faire, il conviendra d'analyser les écrits de l'époque comme les articles de presse où les savants ont souvent tendance à mener une action militante pour promouvoir leur vision de la tapisserie. Par ailleurs, les rapports destinés au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur l'état de la tapisserie et les passages des rapports sur les expositions universelles sont très importants puisqu'ils résument l'état des idées et leur application dans le domaine de la tapisserie.

From French “Tenture chinoise” to Chinese “Western Tapestries” in the Palace of Emperor Qianlong in Eighteenth-Century China / De la «Tenture chinoise» française à la «tapisserie occidentale» chinoise au palais de l'empereur Qianlong en Chine au XVIII^e siècle

Mei Mei Rado, Bard Graduate Center, New York

In the Qing dynasty in China, especially during the reign of Emperor Qianlong from 1736 to 1796, assimilation and adaptation of European art and technology resulted in unprecedented innovations in court textiles. This paper examines the long forgotten history of Qing court production and display of hybrid tapestries. Called “Western tapestries” in the Qing court, these new inventions inspired by Flemish and French prototypes combined Chinese and European motifs, visual styles, and weaving techniques. With their design and use clearly distinguished from traditional Chinese silk tapestries, these “Western tapestries” introduced new visual and spatial dimension to the palace interior.

First, I will establish the background of European tapestries being presented to the Qing as diplomatic and missionary gifts, especially the second Beauvais “Tenture chinoise,” which was presented to Emperor Qianlong in 1766 and subsequently triggered the Qing imperial experimentation of designing and weaving tapestries in the European mode. Second, I will reconstruct the process of design and production of Western-style tapestries at the Qing court, which involved the cartoon drawing by European Jesuit painters and Chinese artists who served at court and the manufacture at the imperial textile workshop in the southern city Suzhou. While authentic European tapestries were put into the imperial storeroom, the hybrid versions were fully integrated into the living environment of the imperial palace. Last, focusing on the design and display context of a rare surviving example in the Palace Museum, Beijing, I will explore the changing concept of tapestry, its relationship to space and body, and the pictorial and material interplay between the foreign and the indigenous as seen in this new mode of “Western tapestries.”

“Western tapestries” made at the Qing court attest to a dynamic process of artistic and cultural appropriation in the eighteenth-century Chinese court. They came to serve as a productive site for artistic experimentation and played a vital part in Qing imperial life and the construction of the emperorship.

Une tapisserie de *Thétys reçoit Apollon* de Lagrénée retrouvée au Louvre. Compléments d'information sur la tenture des *Sujets mythologiques*

Marie-Hélène de Ribou, Musée du Louvre

Le musée du Louvre conserve une tapisserie d'Aubusson, attribuée au musée au début des années 1950 avec les œuvres de la récupération artistique, représentant *Thétys reçoit Apollon* d'après un carton de Louis Jean François Lagrénée. Un fragment de ce carton est conservé au musée des Arts décoratifs de Paris, mais ne présente qu'un tiers de la composition. Cette identification nous permet d'apprécier la composition dans son ensemble, d'autant plus que le tissage du Louvre est d'une qualité très exceptionnelle. Elle nous montre aussi comment les lissiers d'Aubusson ont su adapter le carton aux dimensions commandées. Elle a enfin été l'occasion de nouvelles recherches au sein de la documentation du département des Objets d'art qui ont permis de mettre en lumière d'autres tissages de la tenture des *Sujets mythologiques*.

L'art des lices et la *Casa Raggi* aux XVII^e et XVIII^e siècles

Anne Rivoallan, docteur, École pratique des Hautes Études

Sous le pontificat d'Urbain VIII Barberini, les Raggi s'imposèrent comme l'une des familles aristocratiques génoises les plus influentes ; ils s'ancrèrent durablement dans l'histoire politique et culturelle de la cité papale. Un faisceau de documents témoigne de leur activité de mécènes et de marchands d'art durant une période qui s'échelonne du début des années 1620 jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Le marquis Tommaso Raggi († Rome, 1679), les cardinaux Ottaviano († Rome, 1644) et Lorenzo Raggi († Ravenne, 1687), l'abbé Lorenzo Raggi (Gênes ? post. 1739) et la marquise Camilla Raggi-Crescenzi († Rome, 1794), figurent parmi les principaux protagonistes d'un long et foisonnant échange d'œuvres d'art et de produits d'agréments variés où la tapisserie occupa une place de choix.

Des testaments, des inventaires et des fonds de correspondance - parfois inédits comme c'est le cas de l'échange épistolier de près de quarante ans qui s'établit à la fin du XVII^e siècle entre l'abbé Lorenzo Raggi et l'un de ses compatriotes à Rome -, nous aideront à mieux comprendre le rôle de l'art et de la tapisserie en particulier durant plus d'un siècle, dans le cadre des pratiques culturelles entre Gênes à Rome. Nous tenterons de cerner les enjeux d'un mécénat génois dont l'origine remonte aux prestigieuses tentures du prince Andrea Doria tissées en Flandres au XVI^e siècle d'après des dessins de l'école de Raphaël.

La femme, symbole de l'homme : le rôle de la figure féminine dans la tenture dite la *Dame à la licorne*

Katherine Sowley, docteur de l'université de Strasbourg

La tenture de la *Dame à la licorne* compte parmi les œuvres les plus célèbres de l'art gothique tardif, mais peu de questions relatives à son histoire trouvent une réponse définitive. Un détail établi avec une relative certitude est le patronyme du commanditaire dont les armoiries figurent dans chacun des six panneaux de la série. Ces éléments héraldiques permettent d'attribuer la commande à un homme issu de la famille Le Viste, grande dynastie d'officiers connue du XIV^e au XVI^e siècle. Si certains historiens expliquent la multiplication visuelle du blason par la volonté d'affirmer un statut social, leur compréhension de la fonction représentative ne tient pas compte du programme iconographique. Pourtant, l'imbrication des registres héraldique et scénique suggère que les tableaux servent autant que les armes à représenter l'individu. La présente communication explorera donc l'iconographie de la *Dame à la licorne* afin de saisir la portée de l'image que le commanditaire rattache à son identité. Nous verrons non seulement que les scènes concrétisent divers aspects de la conception de l'état nobiliaire, mais aussi que cette image d'excellence masculine se traduit par la femme

symbolique. Bien que les personnages féminins de la tenture de la *Dame à la licorne* n'aient pas auparavant suscité un grand intérêt, leur importance formelle et iconographique motive notre interprétation de ces figures en tant qu'emblème de l'homme et incarnation de ses idéaux.

Charles Coypel et la tenture des Fragments d'opéra

Jean Vittet, Musée national du château de Fontainebleau

Composée entre 1733 et 1741, la tenture des Fragments d'opéra est l'une des plus importantes réalisations de Charles Coypel pour les Gobelins. La correspondance très vivante que l'artiste adressa à Philibert Orry, directeur général des bâtiments, à partir de 1737 permet de préciser quelles furent ses ambitions artistiques pour cette tenture mais aussi de corriger la chronologie des modèles peints et des premiers tissages.

Les collections de l'École Nationale d'Art Décoratif d'Aubusson (1884-2013) : un fonds d'école intègre une collection patrimoniale publique, état d'avancement du chantier des collections

Bruno Ythier, Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé, Aubusson

La mise en patrimoine de la tapisserie à Aubusson est une question complexe et rythmée par plusieurs échecs... après la vente de la Dame à la Licorne au musée de Cluny, l'échec du premier musée de la tapisserie ouvert en 1885 et dont le bâtiment sera démoli pour vétusté quarante ans après, l'incapacité à mener les projets d'acquisition de la tenture d'Anglards de Salers, puis du Chant du monde de Jean Lurçat, il faut attendre la détermination d'André Chandernagor à la fin des années 1970 pour que le musée de la tapisserie puisse être créé. Son agrandissement est envisagé depuis 1993, et là aussi les difficultés s'accumulent jusqu'au projet en cours de Cité de la tapisserie, lancé concomitamment à l'inscription par l'Unesco de la tapisserie d'Aubusson sur la liste représentative du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité.

Depuis 2011, le choix d'implantation de la future Cité a été validé : le site de l'École Nationale d'Art Décoratif d'Aubusson, fondée en 1884 sous la direction d'Auguste Louvrier de Lajolais, également directeur des écoles de Paris et Limoges. Les bâtiments actuels construits en 1968-69 sous le mandat de Directeur de Michel Tourlière, ont été confiés par l'État à la Cité de la tapisserie au 1^{er} juillet 2013. De même les contenus ont été déposés à la Cité, charge à elle d'en prendre la gestion comme collection patrimoniale.

C'est un fonds d'une grande richesse dont le traitement est en cours, on présentera ici les différents aspects tant qualitatifs que quantitatifs de cet exceptionnel ensemble :

- les ressources pédagogiques, principalement pour les cours de dessins : plâtres et modèles ornementaux dessinés ou imprimés, vestiges de la collection de naturalia (oiseaux empaillés notamment)

- les fonds annexes : l'école comprenait deux petites collections spécifiques dont des éléments ont été retrouvés : céramiques anciennes (dont plusieurs fragments d'Iznik), et des tissus anciens (véniens, asiatiques, etc.)

- la bibliothèque : plus de 6000 ouvrages spécialisés, des catalogues de vente, des ressources iconographiques, des dossiers thématiques, quelques archives et la bibliothèque de Maurice Dayras, les catalogues et rapports complets de certaines expositions universelles (1900, 1925)...

- la collection de l'école : constituée de tapisseries de grands formats, tissées par les meilleurs élèves lissiers de l'école, ces pièces remontent aux origines, et comportent des pièces exceptionnelles comme *L'Aurore ou les 3 ENAD* dont le programme iconographique a

été rédigé par Louvrièr de Lajolais lui-même, un ensemble de mobilier constitué sous le mandat d'Antoine Marius-Martin, exposé notamment lors de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925 à Paris, ou encore la collection voulue par Michel Tourlière pour doter l'ENAD d'une collection de qualité muséale comportant des œuvres fondamentales (*L'Oiseau blanc* de Braque notamment).

- les travaux d'élèves en tapisserie : un fonds tout à fait exceptionnel de 5300 pièces allant de la première promotion d'élèves en 1884 jusqu'à l'arrêt de l'enseignement du tissage vers 2000. Cette partie tout à fait primordiale de la collection de l'ENAD permet de suivre l'évolution de la pédagogie du tissage et dans un aspect secondaire, d'appréhender les évolutions des préoccupations décoratives, stylistiques de l'enseignement artistique sur cette période.

- les travaux d'élèves en art graphique, c'est pour l'instant la partie la plus mal connue du fonds, elle comporte plusieurs milliers d'items qu'il est difficile pour l'instant d'appréhender

- le matériel technique : métier à tisser, teinturerie.

- le mobilier design de l'école : développé par Michel Tourlière, avec notamment des ensembles de Bertoin, de Jacobsen, etc. en collaboration avec la galerie Grégoire à Marseille, qui exposait par ailleurs nombre d'artistes et cartonniers.

- les archives : un état du fonds a été réalisé pour ce fonds pratiquement complet de 1884 à 2013. Le cadre de classement retenu est le même que celui mis au point par les Archives Nationales pour les archives de l'ENSAD Paris. Un répertoire numérique détaillé vient d'être réalisé pour les correspondances entre l'ENAD et les artistes (résidences, expositions, tissages de cartons, etc.) ; ce fonds sera prochainement numérisé et mis en ligne.

En conclusion, ce fonds d'une richesse immense va être rapidement traité et reconditionné, il sera ainsi disponible pour les chercheurs et certaines parties directement accessibles en ligne grâce à un effort soutenu en matière de numérisation.