



Céret
musée
d'art
moderne

La mémoire tissée

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES À PARTIR DE L'EXPOSITION DE L'ARTISTE TERESA LANCETA

AU MUSÉE D'ART MODERNE DE CÉRET DU 02 MARS AU 02 JUIN 2024

Alexandre Larguier / Enseignant de philosophie et d'histoire des arts & Mira-Belle Gille / Enseignante d'arts appliqués arts plastiques et d'histoire des arts
Missionnés au service éducatif du musée d'art moderne de Céret



SERVICE ÉDUCATIF DU MUSÉE D'ART MODERNE DE CÉRET

TERESA LANCETA : L'ENVERS DU DÉCOR

L'envers du décor

Teresa Lanceta est une artiste contemporaine catalane. Elle est née à Barcelone en 1951. Elle est docteure en histoire de l'art et a enseigné à la Escola Massana, à Barcelone. Elle vit à Barcelone et à Alicante.

Son oeuvre, pour l'essentiel (du moins pour sa part la plus remarquable), consiste en des tapis. Elle dessine aussi beaucoup, fait des céramiques et des vidéos.

L'expression « l'envers du décor » désigne la face cachée des choses et, en même temps, ce qu'il y a de moins reluisant. C'est la mise en évidence de ce qui est mais qu'on ne voit pas, ou qu'on ne veut pas voir.

Si ce travail de désillusion n'est pas le propos de l'oeuvre de Teresa Lanceta, il peut néanmoins permettre d'en comprendre quelques lignes de force.

L'envers du décor, c'est d'abord cette **connivence/intrication entre Beaux-arts et artisanat**, complicité qui contredit la tendance à les opposer qui prévaut depuis le XVIII^e siècle et qui conditionne notre jugement à l'égard de l'une et l'autre pratique.

C'est ensuite une mise en évidence de **la part invisible du visible**. Non seulement parce que le tissage résulte de procédés techniques qui n'apparaissent pas en tant que tel (jeu de la chaîne et de la trame), mais aussi parce que l'oeuvre est à la fois son propre support – elle n'est pas l'application de couleurs et de matières sur un support préexistant, ce qui fait que le décor, ce qui apparaît ou ce qui se donne à voir, n'est pas qu'un phénomène de surface : il est indéfectiblement

structure ou, si l'on préfère, à la fois surface et profondeur. Cette intrication de la surface et de la profondeur est assez évidente dans les tableaux tissés – puisque la matière pénètre le support, le traverse de part en part.

Enfin, l'envers du décor, c'est le fil qui n'est pas que fil ; c'est **le fil qui est lien** entre des cultures différentes, lien entre des temps différents et, par delà le temps, lien à une pratique humaine immémoriale : le tissage. Ainsi, tout objet résultant de l'artisanat est investi d'une charge métaphysique ou, si l'on préfère, a une fonction identitaire.



Beaux-arts et artisanat

Les Beaux-arts désignent un ensemble de savoir-faire et de techniques visant à l'expression sensible du beau. Originellement, le terme désigne les seuls arts visuels du dessin, de la peinture, de la sculpture et de l'architecture – en somme, les arts où le dessin domine, où le trait prévaut. Au XVIII^e siècle, les Beaux-arts s'étendent aussi à *la musique, la poésie, le théâtre et la danse*.

L'expression sensible du beau ne naît pas d'une nécessité pratique, ce en quoi les beaux-arts diffèrent de l'artisanat. Ainsi le philosophe Kant montre-t-il que le jugement de goût (qui statue sur la beauté d'une oeuvre) est fondamentalement désintéressé. L'ouvrage (produit de l'artisanat ou de l'industrie), au contraire de l'oeuvre, répond à des règles de production et à un but pratique.

Aussi, le philosophe Alain, dans *Système des Beaux-arts*, distingue-t-il l'art et l'industrie en faisant intervenir la notion de règles de production : « Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie » ; et, rajoute-t-il, « Toujours est-il que la représentation d'une idée dans une chose, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est une oeuvre mécanique seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'oeuvre à mille exemplaires ».

L'ouvrage, c'est-à-dire le produit de l'industrie comme de l'artisanat, est pensé avant d'être exécuté et, puisqu'il y a des règles de fabrication, cet ouvrage peut être reproduit.

L'oeuvre, au contraire, tire sa valeur de son aura (concept forgé par Walter Benjamin), autrement dit de son originalité. Aussi a-t-elle

longtemps été pensée comme non reproductible (raison pour laquelle Benjamin se demande ce que devient l'aura de l'oeuvre dans le contexte d'apparition de techniques permettant la reproduction – la photographie, le cinéma).

A l'opposé de la mécanique industrielle ou artisanale se tient la libre et spontanée création artistique : « [...] c'est là – dit Alain – le propre de l'artiste. Il faut que le génie ait la grâce de la nature et s'étonne lui-même ».

La beauté est donc associée, on le voit, à la liberté : l'oeuvre belle est celle résultant d'une libre création – comme si l'homme n'atteignait au beau qu'en se détournant des aspects les plus pratiques de l'existence. Cette conviction, qui conduit à déprécier l'artisanat en lui déniait toute grandeur et toute transcendance, n'est pas propre au siècle des Lumières : elle existait antérieurement à travers la différence entre arts libéraux et arts mécaniques.

Les arts libéraux étaient divisés en deux catégories, le *trivium* et le *quadrivium* – la maîtrise des arts de la première catégorie étant la condition pour maîtriser ceux de la deuxième : Grammaire, dialectique, rhétorique d'une part et, d'autre part, arithmétique, musique, géométrie, astronomie.

À ces arts libéraux étaient opposés les arts mécaniques (parfois appelés aussi serviles – c'est-à-dire asservis à la matière). Ces derniers désignaient l'ensemble des savoir-faire et des techniques de transformation et d'assemblage de la matière (ébénisterie, menuiserie, coordonnerie...), transmises dans des corporations ou dans un milieu privé (famille), et non dans les écoles comme ce fut le cas pour les arts libéraux.



L'oeuvre de Teresa Lanceta renverse complètement cette hiérarchie. En mettant le savoir-faire artisanal au service de l'expression du beau, elle brouille la frontière entre l'utile et le désintérêt, entre la procédure (ou l'ensemble des règles déterminant la création d'une oeuvre) et le geste libre, entre ouvrage et oeuvre...etc.

Mais ce brouillage n'est pas un geste artistique arbitraire, au sens où Teresa Lanceta déciderait de mettre un coup de pied dans la fourmi : elle ne décide pas de rendre beau l'artisanat, elle montre, par l'usage qu'elle en fait, quelle est sa beauté – non seulement en tant que tâche manuelle et mécanique, mais aussi au regard des oeuvres produites (c'est-à-dire d'un point de vue plastique).

On peut remarquer qu'un certain nombre d'oeuvres s'ancrent complètement dans l'art moderne et contemporain. Si n'était le support, le relief, les techniques de production (mais il est vrai que cela fait toute l'oeuvre aussi), on pourrait retrouver certains des agencements de formes et de couleurs en peinture. Ce qui pousse à se demander en quoi un tapis, ressemblant quant à sa proposition visuelle à ce que pourrait donner à voir une huile sur toile, est spécifiquement un produit du tissage.

La part invisible du visible

La part invisible du visible concerne d'abord le rapport entre le support et la surface. D'ordinaire, le décor suppose un fond sur lequel il s'appose – la toile, le bois, ou tout autre support. Cette apposition, en peinture, se fait du peintre vers ou sur le support.

Or, le tissage, en tant qu'il crée tout à la fois formes, couleurs et support, est dépourvu de support – si l'on entend par là ce sur quoi quelque chose est représenté. De sorte que le décor, au sens de ce qui se donne à voir, ce qui

est perçu, n'est pas l'apposition de formes et de couleurs sur un objet mais l'émanation de la profondeur elle-même. Teresa Lanceta invite d'ailleurs à regarder le verso de certaines de ses oeuvres (c'est particulièrement le cas pour celles qui sont suspendues et qui portent sur le quartier barcelonais du Raval).

Par ailleurs, lorsque support il y a, comme dans les tableaux tissés, celui-ci est transpercé, pénétré dans un sens et dans l'autre – comme s'il tenait lieu de chaîne pour la trame – cousu ou suturé. Parfois même le support est troué.

Mais l'idée d'invisibilité renvoie aussi au hors-champ. Or, le recours à des motifs géométriques très simples, en facilitant la répétition, crée un rythme dont on devine qu'il peut se poursuivre hors l'oeuvre. Cette suggestion du mouvement appelle à repenser l'image : le contenu sensible, apparemment figé, est dynamique et mobile, non seulement parce qu'il évoque le rythme (par les procédés ci-dessus évoqués : simplicité du motif et répétition), mais aussi parce qu'il renvoie à la vie (fabrication artisanale, mœurs, esthétique). Enfin, en raison même de la hiérarchie entre Beaux-arts et artisanat, la personne de l'artisan n'a pas vocation à rester en mémoire. Mais l'exposition d'oeuvres issues de techniques artisanales répare cette invisibilisation de l'artisan.

Le fil et le lien

La distinction entre artisanat et Beaux-arts est d'autant plus discutable que nombre d'objets usuels, fonctionnels, produits de l'artisanat, acquièrent avec le temps le statut d'oeuvres ; ou, du moins, ont leur place dans l'institution muséale au même titre que les produits des Beaux-arts.

Cela vient sans doute de ce que, sortis de leur sphère d'utilisation, les objets apparaissent en tant que choses à part entière. Mais cela vient sans doute aussi du fait que le produit de l'artisanat dit quelque chose de l'ethnie, de la civilisation, de l'humanité.



Pour le dire autrement, le produit de l'artisanat exprime davantage qu'un savoir faire technique : l'objet ne témoigne pas seulement de ce qui se fait mais aussi de ce qui est.

Ce lien entre le faire et l'être est très net dans l'attention qu'a portée Teresa Lanceta à la pratique du tissage au Maroc. Le fait qu'elle rencontre des communautés de tisserandes du Moyen Atlas en compagnie de l'anthropologue Bert Flint montre assez clairement ce lien que nous évoquons entre faire et être. L'action de tisser, en assemblant ce qui est disjoint (la chaîne et la trame) ou, sur un plan symbolique, la différence, affirme l'unicité des hommes par delà leurs différences.

Ce lien qu'opère le tissage en tant que pratique artisanale est à la fois intra-ethnique et inter-ethnique. En effet, le tissage répond à une nécessité et une esthétique communes à plusieurs individus – au point que cette pratique partagée les unit et les identifie. Parallèlement, le tissage ouvre le groupe ethnique à l'universel, non seulement parce qu'il constitue, en soi, une pratique humaine immémoriale, mais aussi parce qu'il se décline sous des formes différentes dans toutes les communautés : et ce langage est d'autant plus universel qu'il s'appuie sur des formes simples susceptibles de s'adresser à tous par delà les frontières entre les langues (ce qu'exprime assez bien la suture en tant qu'elle unit des éléments qualitativement disjoints ou qu'elle répare).

Il est remarquable, à propos de dialogue entre cultures différentes, de constater l'extraordinaire parenté entre les motifs traditionnels du tissage marocain (ou du tissage de Teresa Lanceta s'inspirant de la tradition marocaine) et l'abstraction des œuvres d'art occidentales du XX siècle.

Comment, à ce propos, ne pas songer à Joan Miró devant l'œuvre *La noche* (1993) ?

Sans doute la prévalence des motifs géométriques dans l'art marocain est-il

lié au principe de l'aniconisme (l'interdit religieux de figurer), qui, acculant à du non figuratif, oblige à exploiter les signes dans leurs aspects les plus formels, les moins ressemblants.

Mais le motif géométrique exprime encore autre chose ; d'abord, comme le note Le Corbusier dans son manifeste *Vers une architecture*, les formes les plus simples (sphères, cubes, cylindres : la transposition dans le volume – puisque Le Corbusier est architecte – des figures géométriques élémentaires que sont le cercle, le carré, le triangle...) sont les plus à-même de procurer les plus fortes émotions esthétiques.

Cf. « Ces formes primaires ou subtiles, souples ou brutales, agissent physiologiquement sur nos sens (sphère, cube, cylindre, horizontale, verticale, oblique, etc.) et les commotionnent. Étant affectés, nous sommes susceptibles de percevoir au delà des sensations brutales ; alors naîtront certains rapports, qui agissent sur notre conscience et nous mettent dans un état de jouissance (consonance avec les lois de l'univers qui nous gèrent et auxquelles tous nos actes s'assujettissent), où l'homme use pleinement de ses dons de souvenir, d'examen, de raisonnement, de création. »

Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923

Mais il y a aussi, dans le motif le plus simple, une puissance de répétition pouvant produire du rythme, voire une musique. Ce qui n'est pas sans lien non plus avec la litanie, voire avec la transe. Par où l'on retrouve, une fois encore, ce lien puissant entre art et ethnologie.

Cf. L'ensemble des deux vidéos proposées dans l'exposition : *Urdimbre* (2008/2009) et *Tramas* (2009).



Le rythme naît donc de la répétition, rendue elle-même possible par la simplicité du motif. Et cette musique visuelle, par la combinaison de la répétition de mêmes motifs et l'absence de cadre (ou l'absence de parties ourlées sur les bords de la plupart des tapis), se prolonge au-delà du tapis, appelle un Hors-champ.

Il est proprement remarquable qu'un objet destiné à la station, au repos, soit si mobile, si bougeant. Comment, à propos de cette bordure sans cadre, ne pas penser au nomadisme ? Teresa Lanceta commentant l'exposition « La mémoire tissée », à l'occasion d'une conférence de presse, affirme que « ne pas vouloir être enfermé est le propre de la condition nomade ».

L'oeuvre de Lanceta, en tant qu'elle recueille une pratique immémoriale et travaille pour la mémoire du temps long, réalise un trait d'union entre l'ouvrage artisanal et la condition humaine. Elle rappelle, par là, que l'artisanat, en tant qu'expression d'un pouvoir technique finalisé, est l'un des moyens dont dispose l'homme pour imprimer sa marque dans son environnement, se l'approprier en le transformant en univers sensé.

Dans son ouvrage Esthétique, le philosophe Hegel revisite lui aussi cette opposition étrange entre théorie et pratique et réhabilite la pratique comme moyen possible, pour l'homme, de se faire être à travers les modifications qu'il apporte à son environnement :

« Le petit garçon qui jette des pierres dans le torrent et admire les ronds qui se forment dans l'eau, admire en fait une œuvre où il bénéficie du spectacle de sa propre activité ».



SERVICE ÉDUCATIF DU MUSÉE D'ART MODERNE DE CÉRET

Conception et réalisation d'un tapis de découverte en textile autour du travail de Teresa Lanceta pour le jeune public.
Découverte de la matière, la couleurs et les techniques de tissage.

