

Surfaces textiles et tactiles

Chaîne

L'histoire de l'art est jalonnée d'heureuses rencontres et de rendez-vous manqués. Quand Jean-Hubert Martin préparait sa fameuse exposition *Les Magiciens de la terre* (Paris, Centre Pompidou, 1989), qui allait lancer le mouvement de reconnaissance des artistes issus de pays et de cultures ailleurs que l'Europe et les Etats-Unis, il était trop tôt, sans doute, pour qu'il considère les tisserandes berbères comme des artistes à part entière méritant de faire partie de ce panorama mondial. Et de fait elles ne furent pas intégrées aux artistes internationaux de son exposition¹. 25 ans plus tard, tout a changé. Que les tapis soient des œuvres d'art, que le tissu soit un médium aussi important que le silicone ou la vidéo est devenu une évidence. En attestent les expositions récentes qui fleurissent dans des institutions habituées à montrer des artistes contemporains : *Tapis volants* (Rome, Villa Médicis, 2012), *Décorum* (Paris, Musée d'art moderne/ARC, 2014), ou encore *Marrokanische Teppiche und die Kunst der Moderne, die neue Sammlung* – The International Design Munich, 2014. De ce point de vue, les expositions de Teresa Lanceta Aragones au Museu Tèxtil i d'indumentatària de Barcelone (1989) et au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2000 sont précurseurs, et celle de la Casa Encendida, en plein dans l'actualité. Que s'est-il passé en un quart de siècle ?

Ce qui s'est opéré, c'est un basculement théorique profond, qui a eu pour effet de rétablir les relations entre les arts décoratifs et les beaux-arts, longtemps considérés comme deux pôles opposés de la création. Et ce rétablissement s'est manifesté par une intense réflexion sur l'ornement et par un retour en grâce des savoir-faire. On a redécouvert des auteurs anciens comme Aloïs Riegl, longtemps associé à la théorie formaliste de l'art, mais qu'on relit à présent pour son essai sur les tapis orientaux, et surtout son maître Gottfried Semper, beaucoup étudié par les architectes et les théoriciens de l'architecture contemporains. Semper voyait dans le tissage non pas ce qui vient après l'architecture et permet de recouvrir les murs, mais la première technique d'architecture². Sur cette lancée, le grand anthropologue contemporain Tim Ingold, dans ses essais sur les « *skilled practices* », fait même du tissage le modèle de toute création en général³. On s'est mis à réécrire l'histoire de l'art moderne d'un point de vue ornemental-artisanal, à redécouvrir des auteurs et des mouvements artistiques que l'on avait négligés, à l'instar de *Pattern and Decoration*, un mouvement de femmes artistes californiennes (Myriam Shapiro étant la plus connue). Celles-ci demandaient, au début des années 1980, que l'ornement et les arts textiles, associés au féminin et pour cela dévalorisés par une longue lignée d'artistes et de critiques masculins, soient

¹ Comme le regrette Teresa Lanceta, « Si vivo, sera mejor. Conversación entre Marta González y Teresa Lanceta », in *Tejidos marroquíes. Teresa Lanceta*, catalogue de l'exposition, Madrid, Museo nacional Centre de arte Reina Sofía, 2000, p. 161.

² Sur Riegl et Semper et leur relecture aujourd'hui, Philippe-Alain Michaud, *Tapis volants*, catalogue de l'exposition, Rome, Drago, 2012, p. 13-14.

³ T. Ingold, « Textility of Making », *Cambridge Journal of Economics*, vol. 34, n° 1, 2010, p. 91-102.

réévalués et reconnus à l'égal des autres formes d'art⁴. La traduction récente en français de l'essai de Joseph Maschek, *Le Paradigme du tapis* (1978), qui précède de peu ce mouvement, est également un symptôme de ces redécouvertes : le critique d'art américain y montre que les concepts de la critique moderniste de la peinture (abstraction, planéité) ont d'abord émergé, à la fin du XIXe siècle, dans les débats sur les arts décoratifs, et particulièrement sur les tapis⁵. On pourrait ainsi prolonger l'histoire tapisserie de l'art moderne et contemporain et isoler quatre étapes, de la fin du XIXe siècle à aujourd'hui :

1) *Le tapis, modèle des peintres*. Depuis Delacroix, qui aurait dit que les plus belles peintures qu'il avait vues étaient des tapis persans, jusqu'à Stella, qui s'en inspire dans ses tableaux des années 1960, en passant par Matisse ou Klee, les peintres d'avant-garde voient dans le tapis oriental, persan ou berbère, une source d'inspiration pour renouveler le langage pictural, rompre avec l'illusionnisme, affirmer la surface de la toile.

2) *Le tapis-tableau*. A partir des années 1960, les artistes déconstruisent les éléments constitutifs de l'art et les peintres accrochent cadres, châssis ou toiles non peintes. Dès lors, tout ce qui s'accroche au mur et prend une forme rectangulaire peut passer pour un tableau. Dans ce sens, les tableaux tissés à la machine que Rosemarie Trockel élabore à la fin des années 1980, les citations de tableaux de Mondrian, adaptés en tableaux textiles par Sylvie Fleury dans les années 1990, ou encore les compositions complexes de Pascal Pinaud qui incorporent des pièces de tricot ou de crochet dans les années 2000, manifestent, chacun de façon différente, la volonté de renouveler le langage de l'art en incorporant dans ses formats institués (le tableau) des éléments tirés de la soi-disante « basse » culture (le tissage). Mais ces artistes n'éprouvent pas le besoin de réaliser eux-mêmes ces pièces textiles : elles valent avant tout comme images.

3) Le retour du fait-main. Depuis une quinzaine d'années, des artistes, au contraire, éprouvent l'envie de mettre la main à la pâte et retrouvent les joies et les difficultés de l'artisanat. Le duo français Dewar et Gicquel est emblématique de cette tendance : leur dernière exposition au Centre Pompidou (2013) était entièrement occupée par d'immenses tapisseries de laine réalisées à la main. On redécouvre aussi des artistes plus âgés, comme Sheila Hicks, une des protagonistes de la « nouvelle tapisserie » dans les années 1970, et dont les compositions textiles tendent vers la sculpture. Ces artistes œuvrent pour que les produits du tissage soient considérés comme des œuvres d'art à part entière. Pour ce faire, ils prennent bien garde d'éviter tout format qui rappellerait les arts décoratifs (tapis ou vêtements) et inventent des formes que leur matériau souple leur permet.

4) Enfin, et parallèlement, le tissage est employé par des artistes qui ne le réalisent pas eux-mêmes et qui s'intéressent moins à la question du tableau qu'aux connotations culturelles que cette technique implique. Pratique liée à la féminité, exotisme des tapis d'orient, etc. : voilà un certain nombre de clichés auxquels se confrontent par exemple Mike Kelley (avec sa série de phallus en laine *Manly Crafts*), Michel Aubry (et sa collection de tapis afghans dont les motifs sont des tanks et des AK-47) ou encore Julien

⁴ Anne Dressen, « L'art transgenre du tapis et de la tapisserie (ou le retour du minoré) », in *Decorum. Tapis et tapisseries d'artistes*, catalogue de l'exposition, Paris-Genève, Flammarion-Skira, 2012, p. 25-30.

⁵ Joseph Maschek, *Le Paradigme du tapis. Prolégomènes critiques à une théorie de la planéité* [1978], trad. Jacques Soulillou, Genève, Mamco, 2011.

Prévieux (dont les pulls sont tricotés par des dames retraitées d'un club de tricot mais représentent des diagrammes qui schématisent différentes formes d'insurrection).

Trame

Teresa Lanceta affirme qu'elle a appris le tissage en autodidacte, pour vendre quelques travaux de couture à ses proches⁶, alors qu'elle était étudiante. Et son travail pourrait avoir un air « amateur », au sens où c'est parce qu'elle est véritablement tombée amoureuse des tapis berbères, grâce notamment à sa rencontre avec Bert Flint, le grand collectionneur, qu'elle s'en inspire, qu'elle les imite même. Mais il faut prendre du recul avec ce récit qui cantonnerait le travail de Lanceta aux marges de l'art reconnu – alors que, docteure en histoire de l'art et depuis quelques années professeure, elle connaît très bien le milieu artistique. En fait Lanceta suit une voie artistique à la fois réfléchie et radicale, depuis les années 1980, dans un contexte espagnol où l'art contemporain était marqué par l'opposition entre la peinture madrilène et le conceptualisme barcelonais – dans un contexte international où la pratique du tissage a reçu, comme on l'a vu, plusieurs interprétations artistiques. L'œuvre de Lanceta traverse l'histoire tapissière de l'art. Ses gouaches de la fin des années 1980 et ses dessins au crayon de 1998 tiennent leurs motifs abstraits et leur composition des tapis berbères qui ont servi de modèle, à l'instar des petits tableaux et dessins de Klee (notre 1 de tout à l'heure). Mais l'essentiel du travail créatif de Lanceta se loge dans ses grands tapis tissés. Si elle utilise majoritairement le tapis tissé en fils de laine et de coton, elle peut aussi couvrir des morceaux de toile de peinture et les coudre ensemble, selon une technique qui tient plus du rapiéçage populaire que des traditions berbères. Mais ces deux techniques ne constituent pas une dialectique à partir de laquelle on peut penser son travail. En fait, celui-ci part de ces techniques mais il les détourne, les déjoue et les combine parfois. On va le voir, Lanceta balance entre un modèle encore pictural, où le format tableau et une approche visuelle de l'œuvre dominant, et une approche plus tactile et artisanale, où le tapis est moins à envisager comme une surface à contempler que comme un espace en volume et en construction (2 et 3).

Adieu au losange est le troisième volet d'une série d'expositions que Lanceta consacre aux tapis berbères et au rôle qu'ils ont joués dans sa propre production. La comparaison est voulue par l'artiste, qui présente ici des tapis originaux de sa propre collection. Mais plutôt qu'aux ressemblances évidentes, intéressons-nous aux différences, qui vont nous permettre de saisir les traits expressifs propres à l'œuvre de Lanceta et une certaine évolution dans son travail.

a) Lanceta emploie des couleurs plus variées et plus vives que ses modèles. Elle me dit, avec l'humilité pragmatique qui la caractérise, que si les femmes berbères disposaient de plus de moyens, elles utiliseraient des laines plus riches. Mais outre cette inégalité économique, Lanceta a un véritable talent pour le maniement des couleurs, qui lui vient en partie de sa très bonne connaissance de la peinture abstraite. Elle cite volontiers Kenneth Noland, Bridget Riley ou Barnett Newman, soit les tenants de la *Colorfield painting*. Or on pourrait dire que toute la théorie moderniste de la peinture s'est appuyée sur la valorisation de la couleur, au détriment du dessin, depuis la fameuse définition du tableau par Maurice Denis : « avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, [c']est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Dans la théorie moderniste de la peinture,

⁶ Entretien avec l'artiste, 28 novembre 2015.

la couleur, parce qu'elle se répand sur la surface de la toile, est intrinsèquement liée à la surface, que le peintre moderniste se doit de mettre en valeur. Le dessin, pour sa part, est considéré comme servant d'abord à circonscrire des figures, c'est-à-dire à la représentation de personnes ou d'histoires – qui sont extrinsèques à la peinture même. De plus, le dessin a une valeur conceptuelle depuis la Renaissance, qui l'associait au dessein – *disegno* signifiant aussi bien le projet que le tracé. Le premier théoricien des « arts du dessin », Giorgio Vasari, qui sera suivi par tous les théoriciens de l'art classique, pensait ainsi que la peinture, la sculpture et l'architecture reposaient sur l'application dans la matière d'une idée, d'une forme, d'un *disegno* préalable, tiré de l'imagination de l'artiste. La couleur ne servait que comme remplissage de ce dessin.

Or, la théorie moderniste de l'art abandonne ce schéma « hylémorphique » (des mots grecs *hylè* : matière et *morphè* : forme) au profit d'une certaine idée du *processus* : l'idée vient au peintre dans l'acte même de la peinture, non pas avant. L'improvisation est devenue une valeur positive avec le modernisme. Le tissage d'un tapis, tel que l'envisagent les femmes berbères, a souvent été associé à cette théorie moderniste de la peinture. En effet, les tisserandes berbères n'emploient pas de dessin, de carton préalable avant de passer à l'exécution de leur tapis, contrairement à l'usage dans la tapisserie française, très hylémorphique, qui suppose un partage strict des tâches entre l'artiste qui fait le dessin et le licier qui le transpose en tissu. Les Berbères composent leur tapis et agencent les motifs au fur et à mesure qu'elles le tissent. Avec une capacité d'anticipation étonnante, elles font penser aux grands joueurs d'échec qui imaginent tout le long de la partie leur stratégie sur plusieurs coups. Loin de seulement copier des compositions plus anciennes, elles se servent des modèles qu'elles connaissent en leur faisant subir un nombre de variations presque infini. A raison la critique d'art Amy Goldin comparait cette manière d'improviser d'après des modèles aux joueurs de jazz, qui improvisent sur des standards⁷. L'invention n'y va pas sans imitation. Comment comprendre ce qui nous apparaît comme un paradoxe ? Selon Christian Béthune, philosophe du jazz⁸, ce qui empêche de concevoir l'invention dans l'imitation, c'est notre culture graphologique, le rôle de l'écriture dans notre civilisation. L'écriture fige la phrase (verbale ou musicale) dans une mémoire détachée du corps et de l'esprit ; dès lors sa répétition peut s'accomplir mécaniquement, phénomène renforcé par l'imprimerie. Si la répétition ou l'imitation est ainsi dissociée du corps et de l'esprit actif, on comprend qu'elle se soit « refroidie » et qu'elle se soit vue opposer l'invention pensée comme expression d'une vitalité toujours renouvelée. Au contraire, dans les sociétés sans écriture, les cultures orales, la répétition est toujours liée à son actualisation par la parole vive. On ne répète pas sans inventer, on n'invente rien sans imiter. Il en va ainsi des arts visuels, telle la peinture moderne – ce n'est pas pour rien qu'un des livres d'artistes les plus fameux du XXe siècle s'intitule précisément *Jazz* – et tels les tapis berbères, issus d'une culture orale s'il en est. C'est parce que la pensée est inscrite dans le mouvement du corps que le tissage berbère, et au second degré, celui de Lanceta, est une infinie variation sur des modèles. Du processus lui-même naissent des affects, des traits d'expression qui se manifestent par les couleurs. On voit bien comment les obsédés du symbolisme, qui cherchent à tout prix à ramener les motifs des tapis berbères, à un code secret, ratent ce qui en constitue le principal intérêt – leur culture

⁷ Amy Goldin, « Rugs » [1972], in *Art in a Hairshirt. Art Criticism, 1964-1978*, dir. R. Kushner, Stockbridge, Hard Press, 2011, p. 120.

⁸ Christian Béthune, *Le Jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008.

est avant tout graphologique⁹. Ils ne voient pas le tapis comme le déploiement dynamique d'une pensée en permanente action, mais comme le résultat d'une idée préalable, l'écriture d'un texte. L'interprétation moderniste de la peinture rend caduc ce genre de raisonnements si on l'applique à l'art du tapis et à celui de Lanceta en particulier.

b) Lanceta ne respecte pas autant la symétrie que ses modèles. Le respect de la symétrie de la composition est un critère essentiel de beauté et de qualité du travail aux yeux des tisserandes berbères. Elles n'utilisent ni règle ni carton préalable, dont elles n'auraient qu'à suivre le dessin. Elles ont « le compas dans l'œil », aurait dit Michel-Ange : une capacité étonnante à calculer de tête la longueur et les proportions de leurs motifs à partir de l'axe central de leur métier à tisser. Si l'histoire du tissage depuis le XVIIIe siècle est l'histoire de l'automatisation des gestes artisanaux, menant à l'industrialisation et au couplage de l'homme et de la machine, le tissage berbère apparaît comme une résistance à cette tendance, puisque les Berbères utilisent le métier à tisser le plus simple qui soit, sans aucun mécanisme, et Lanceta utilise le même. Mais les tapis de Lanceta paraissent, si possible, encore plus « faits main ». Comparons, à titre d'exemple un tapis du Moyen Atlas (43) et son adaptation par Lanceta en 1999 (*Al Norte del Atlas Medio*, 42). L'original est constitué d'un damier de losanges dont les bordures sont ornées de petites frises géométriques et l'intérieur par d'autres losanges, eux-mêmes découpés en losanges plus petits, eux-mêmes composés de triangles. Cette structure complexe fonctionne autour d'un axe vertical central, à partir duquel on peut compter le même nombre de losanges de part et d'autre. Chaque losange interne est lui-même constitué de losanges dont la plus grande diagonale est toujours horizontale, et dont la verticale coïncide avec l'intersection de leurs triangles internes. Des éléments supplémentaires renforcent l'effet de symétrie, comme deux barres obliques blanches en bas du tapis, ou deux tiges verticales sur les côtés tout en haut. Mais si l'espace est ainsi strié par cette grille oblique, il est aussi parcouru d'une ondulation qui perturbe la régularité de la grille et le principe de symétrie. Ainsi, les côtés des losanges ne sont pas tout à fait droits, et surtout, les couleurs des triangles qui les remplissent ne se répartissent pas toujours symétriquement. On a l'impression de facettes de pierres précieuses taillées qui renverraient des reflets différents selon leur position dans l'espace.

Dans la version de Teresa (52), on retrouve d'abord la structure en grille oblique constituée de losanges. Mais cette grille ne couvre plus l'ensemble de la surface. Plusieurs grilles se combinent ou s'empilent à la verticale, qui ont chacune leur degré de symétrisation. La première, en partant du bas, est la plus symétrique, constituée de losanges blanc cassé, gris et bleus, bordés de noir. Après une petite ligne pointillée, une seconde grille apparaît, formée de losanges plus évasés, dans les mêmes couleurs que les précédents. Le format de ces seconds losanges est identique entre eux, mais leur encadrement a tendance à disparaître, si on suit le processus de fabrication de bas en haut et de gauche à droite (du cerne noir le plus épais à l'absence totale de cerne). Puis on retrouve la première grille, avec sa régularité tranquille (même si l'on observe certains « accidents » à gauche). Arrive alors une zone de transition où les cernes noirs n'encadrent plus les losanges blancs et bleus, mais deviennent des vaguelettes, reprises en gris et en bordeaux. L'introduction de cette nouvelle couleur marque le début d'une

⁹ Par exemple, caricatural, Bruno Barbati, *Tapis berbères du Maroc. La symbolique. Origines et signification*, ACR Edition, Courbevoie, 2006.

troisième grille, très différente des deux premières : elle se caractérise par une alternance de losanges petits et grands, presque carrés, monochromes ou bariolés. La symétrie a complètement disparu. Dans *Atlas Medio II* de 1999 également (41), qui n'est pas un tapis tissé mais un ensemble de toiles peintes découpées en losanges et cousues entre elles, on retrouve le même affolement de la symétrie dans la partie supérieure du tableau – les losanges qui, jusque là, se maintenaient dans une certaine régularité formelle, semblent perdre contenance, comme traversés par un mouvement perturbateur qui se répercute sur l'ensemble. Ces accidents de surface montrent que la symétrie et la régularité sont des efforts, et non pas le résultat de la reproduction mécanique du même motif. Ils montrent aussi le dynamisme de la composition, car il suffit qu'un losange soit légèrement plus grand que le précédent pour que l'ensemble soit modifié. Pour rester dans le vocabulaire musical, les tapis de Lanceta sont traversés moins par une cadence répétitive que par un rythme, mot qui désigne à l'origine « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique [...] »¹⁰.

c) En jazz, surtout dans le bebop, le batteur imprime une cadence régulière au trio, pour respecter un certain format, comme le bassiste suit la ligne mélodique du standard ; mais il produit des effets d'irrégularité à l'intérieur de cette cadence pour se laisser des marges d'improvisation et suggérer un rythme plus vivant. Ces effets relèvent de la *syncope*. Lanceta l'utilise aussi beaucoup : un motif est stoppé brutalement, interrompu par un autre. Les brisures de symétrie sont exacerbées. On le voit très bien dans les *Coussins* de 1999 (22-26). Contrairement à la partie inférieure, la partie supérieure est caractérisée par de violentes contrapositions de motifs. Dans le *Coussin III* (25) par exemple, la moitié supérieure débute par une série de bandes horizontales qui alternent des losanges et des zigzags de manière assez régulière, quand soudain, arrivé à la moitié, le dessin change violemment et est envahi par de grands zigzags rouges, oranges et noirs qui traversent toutes les bandes. En fait, ces grands zigzags proviennent de la moitié inférieure du coussin. C'est paradoxalement en rétablissant l'unité des deux parties que Lanceta produit la syncope, non seulement entre les deux moitiés de la moitié supérieure, mais avec la tradition berbère qui suppose la stricte différenciation des deux parties. Le *Sans titre* de 1999 (44) fournit un autre très bel exemple de syncope. Le tapis est composé à partir d'une base de bandes horizontales à peu près de même largeur. On pourrait y voir l'équivalent d'une feuille de partition et « lire » la composition de gauche à droite et de bas en haut. Cette première structure est pénétrée d'une seconde, fondée sur la syncope, qui fait que chaque bande est brutalement interrompue, comme si les « instruments » (les motifs) qui commencent à jouer à gauche sont brutalement remplacés par d'autres avec lesquels ils changent de place. On se rend compte très vite que le modèle linéaire de l'écriture ne convient pas pour comprendre l'effet d'ensemble, surtout si l'on pense que le tapis a été composé ligne après ligne, de haut en bas et non de gauche à droite. On s'aperçoit alors d'un rythme qui traverse verticalement l'ensemble, à travers la répétition de certains blocs de motifs – le grand rectangle à bandes bleues horizontales, le rectangle rouge à bandes verticales, etc. La syncope manifeste le paradoxe d'une irrégularité régulière, c'est-à-dire un différentiel de vitesse. C'est d'autant plus remarquable dans le cas de *Sans titre* (44) et de l'art de Lanceta de manière générale, que le tissage des tapis est une activité lente, fondée sur la répétition

¹⁰ E. Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, collection « tel », 2002, p. 333.

des mêmes gestes. C'est une façon virtuose de montrer que Lanceta est habile à triompher des difficultés de sa pratique en faisant de la répétition le moteur de la différence¹¹.

La forme la plus extrême de syncope qu'emploie Teresa produit la *fragmentation* de la composition. Dans un coussin de Lanceta (9), inspiré d'un modèle original assez symétrique (11), les effets de dissymétrie deviennent majoritaires, et ce sont les effets de symétrie qui apparaissent dans un second temps. Dans la moitié inférieure, sur un fond noir et blanc *all-over*, d'où toute symétrie a disparu, dix losanges roses (des « yeux ») de taille variable sont répartis de manière irrégulière, même si leur plus grande diagonale est toujours horizontale. La composition œil sur fond noir et blanc est reprise dans le quart supérieur gauche, comme une citation ou un fragment, tandis que le quart supérieur droit est occupé par une tout autre composition, à la manière d'un tapis-dans-le-tapis. C'est comme si Lanceta mimait la technique du *patchwork*. Les tapis cousus de Lanceta (27-29, 40, 41) sont composés d'ailleurs à la manière de *patchworks*, par adjonction latérale de pièces de tissu peintes. Mais ce sont pourtant les pièces les plus préparées de Lanceta. Prédécoupés, les rectangles de tissus cousus obéissent à un plan d'ensemble, qui passe d'abord par le respect d'un format, celui du tapis tissé au métier. De plus, ce sont les tableaux qui, par la simplicité de leurs motifs – de simples bandes monochromes, dans le cas des *Franges* (26-29), des losanges (40-41), affirment le mieux le dessin de leurs contours. Ces bandes peintes cousues ensemble peuvent renvoyer aux papiers découpés de Matisse, grand maître dans l'art de « dessiner dans la couleur » et des compositions ornementales et asymétriques. Mais elles renvoient encore mieux à la peinture abstraite géométrique de Mondrian, de Newman, de Noland, c'est-à-dire une pratique de la peinture réfléchie, où le geste du peintre disparaît au profit de l'évidence phénoménologique de la couleur et de la puissance de la forme simple.

Il faut attendre ces dernières années pour que la composition fragmentaire et la technique des tissus cousus se rejoignent chez Lanceta, notamment dans la série de *Roses blanches* (45-47). Comme extraits de plusieurs tapis, les pièces s'ajustent en dissonant franchement. Ces œuvres sont réalisées sur châssis, ce qui tend un peu plus à les assimiler à des tableaux peints. C'est le point le plus extrême d'une piste prise par Lanceta à l'opposé des principes de composition berbères et plus en direction de la peinture contemporaine. Peut-être, pour Lanceta, s'agit-il de faire signe vers la grande peinture moderniste, pour élever la tapisserie au rang de l'Art, même si c'est avec recul, et parfois, humour – en témoignent les tableaux rapiécés et cousus, tels des *Concepts spatiaux* de Fontana refermés. Mais elle me confiait que cette direction était, à ses yeux, une impasse. Et il est vrai que ses dernières compositions reviennent à un tissage plus traditionnel, au moins techniquement. Lanceta a probablement raison dans ce jugement autocritique : il n'est plus besoin, aujourd'hui, de tendre à la peinture pour que l'art du tapis mérite sa place au musée d'art moderne et contemporain. C'est au contraire en affirmant de manière radicale son médium et sa technique que Lanceta se montre comme une grande artiste.

d) Elle le montre en utilisant le principe de *superposition* par lequel elle réussit à combiner l'exigence technique propre au tapis et une grande liberté par rapport à ses modèles, tant picturaux que traditionnels : ses motifs donnent l'impression de se

¹¹ Il existe une très belle page de Gilles Deleuze sur la composition d'une ornementation dans *Différence et répétition* (Paris, PUF, 1968, p. 31).

superposer les uns aux autres, alors qu'ils appartiennent à la même surface et qu'ils sont produits en même temps, pour ainsi dire, et non pas par ajouts successifs.

La série *Bert Flint* (30-36) est exemplaire de ce fonctionnement. Dans le modèle conservé par le collectionneur (33), une alternance de zigzags à champ blanc ornés de motifs géométriques verts ou rouges et de zigzags constitués de bandes ondulantes rouges, vertes et colorées, de largeur identique, se déploie sur toute la surface du tapis, encadrés par deux bandes verticales à champ blanc et ornées du même motif de zigzag réduit à une simple ligne. Si on appelle A les zigzags à fond blanc et B les zigzags à bandes colorées, il est possible de dire que A et B s'alternent régulièrement à l'horizontale, même si B donne un peu l'impression de servir de fond à A ; en effet, les bandes rouges, vertes et colorées se suivent de chaque côté des zigzags à champ blanc. Mais une certaine irrégularité dans le tracé produit des petits décalages qui amoindrissent ces effets de continuité. Lanceta, dans ses variations autour de ce modèle, rend beaucoup plus évident l'effet de superposition : les zigzags verticaux passent à présent nettement devant les bandes ondulées horizontales, qui n'apparaissent plus comme des zigzags, mais comme un fond (*Bert Flint I et II*, 31-32). De plus, les bandes verticales d'encadrement apparaissent à présent sur les bandes horizontales, et non plus à côté d'elles. Dans *Bert Flint VII* (36) des effets de « transparence » sont même produits par l'espacement entre les nœuds blancs des bandes verticales et des zigzags, qui permet de voir les bandes horizontales qui se prolongent « en dessous ».

Les tapis cousus, comme *Desde otro lugar II* (40), suivent les mêmes principes. Les coutures ont ici deux fonctions : elles permettent de relier des morceaux rectangulaires de tissus peints en bandes horizontales de différentes couleurs (produisant un effet de syncope) ; et elles dessinent des losanges qui se répartissent sur ces rectangles peints. Les coutures ont donc ici un rôle de lignes qui dénature leur fonction technique.

L'opposition technique entre tapis tissés et tapis peints et cousus est donc à relativiser, car les principes morphologiques mis en œuvre par Lanceta outrepassent cette opposition. Dans les *Coussins*, par exemple (54-57), on voit des sortes de grosses coutures blanches qui recouvrent les bandes horizontales de la partie inférieure de l'ouvrage. Ce motif apparaît dans l'original (58) mais il est exacerbé par Lanceta. Ces « coutures » rappellent celles d'autres tapis (41), mais elles sont fausses : il s'agit simplement de nœuds au fil blanc qui s'insèrent dans la trame de couleur des bandes horizontales, sans autre fonction que d'imiter des coutures.

Dans *Sans titre* de 1999 (38), qui est un tapis composé essentiellement de bandes horizontales, certaines lignes épaisses bleues viennent perturber la régularité des bandes en passant par dessus diagonalement. Dans un autre tapis de la même année (37), il s'agit du contraire : les motifs principaux sont des lignes en zigzag qui s'étendent à la verticale, mais elles sont traversées par de fines bandes horizontales dont les nœuds blancs et noirs s'alternent rapidement. Or, le passage de ces bandes n'est pas sans effet sur les grands zigzags colorés. En certains endroits, leur passage coïncide avec une syncope du motif, qui change brutalement de couleur ou de rythme. Les motifs superposés interfèrent parfois les uns avec les autres, ce qui définit un espace complexe où surface et profondeur sont comme deux degrés différents d'une même dimension.

La série *Rosas blancas* (48, 49, 51, 52, 53 et 101 qui s'apparente à la même technique) se distingue parce que, contrairement à l'habitude, elle se sert des fils de chaîne pour construire les formes, alors que d'habitude la chaîne est cachée, recouverte par les nœuds. Le principe revient au tissage, qui est l'entrecroisement de fils à l'orthogonale, mais l'effet est bien différent. On dirait plutôt que les motifs horizontaux sont brouillés par des éléments verticaux, plus ou moins continus et peu réguliers dans leur verticalité,

comme si un filtre ou une sorte de pluie s'interposait entre les motifs et le spectateur. Les fils de chaîne ne construisent pas de motif à proprement parler, ils viennent perturber les motifs élaborés à partir de la trame. Les *Rosas blancas* apportent donc une variation intéressante au principe de superposition. Elles nous rappellent que tisser un tapis n'est pas recouvrir une surface, mais *ouvrir un espace*, celui qui, très exactement, se loge entre les fils de chaîne que la licière écarte pour faire passer les fils de trame. La superposition rend visible au spectateur ce volume que l'artiste ressent manuellement, tactilement.

Tact

Comme pour beaucoup d'artistes du XXe siècle, la peinture reste encore un modèle pour Teresa Lanceta, même à travers ses tapis : son usage de la couleur, son sens de l'improvisation et son goût pour la fragmentation renvoient au jazz et au modernisme pictural ; mais c'est quand elle cite le plus la peinture qu'elle sort du domaine du tissage et de ses modèles et se détourne peut-être de sa voie la plus personnelle, la plus radicale. Celle-ci apparaît pleinement quand elle se tient au plus près du modèle et s'autorise, par son usage libre de la technique, des variations inouïes et des effets de superposition, qui permettent de dépasser la vision optique du tapis comme peinture au profit d'une vision haptique et en trois dimensions, lié au tissage lui-même.

Le titre de l'exposition, *Adieu au losange*, et ses derniers travaux au dessin, à la photographie et à la vidéo, attestent peut-être d'une prise de conscience difficile : c'est un « adieu à l'innocence », me confie Lanceta. L'innocence « coupable », écrit-elle, d'avoir aimé et imité les tapis berbères pendant des années sans incorporer, dans sa pratique artistique, les problèmes liés au genre, à la politique, à l'économie ou à la religion qui se posent forcément dans ce type d'appropriation. Comment continuer à tisser des tapis « à la berbère » sans sombrer dans l'approche romantique des sociétés nomades, sans tomber dans une position orientaliste, sans porter sur la condition de ces femmes un regard idéalisant ? Cette prise de conscience n'est pas un adieu au tapis, mais un hommage appuyé rendu à ces artistes anonymes, à l'heureuse rencontre que constitua, pour Teresa Lanceta, la découverte non pas seulement de leurs incroyables créations, mais bien des personnes elles-mêmes, qui sont devenues, pour certaines, des amies. Lanceta n'est pas seulement admirative de l'art textile traditionnel, comme la plupart de ses prédécesseurs artistes européens : elle est en empathie avec lui, et son art tactile du tapis exprime, mieux encore, le tact de ses relations avec celles et ceux qui le font vivre.