

Anni Albers
Du tissage

NZ
ALBE7

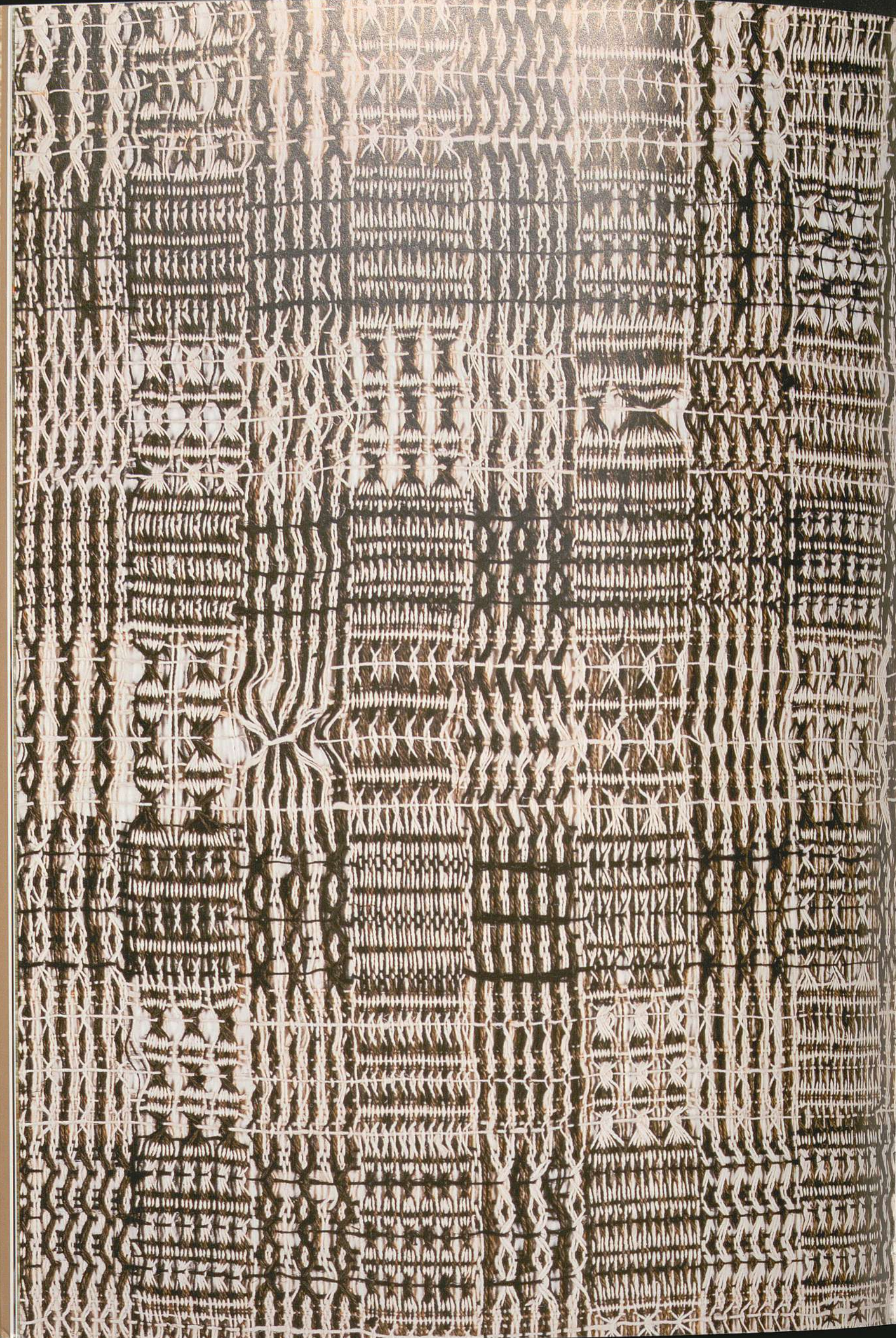
.A3

2021

INHA Institut National d'histoire de l'Art



090300894096



Note d'introduction

Peut-être conviendrait-il de préciser d'emblée que ce livre n'est ni un guide pour tisserands ou aspirants-tisserands ni un résumé des prouesses textiles présentes et passées. Il est incomplet en cela qu'il laisse de côté bien des facettes parmi celles qui composent le vaste champ du tissage. De fait, une importante littérature a été produite sur le sujet, chaque contribution s'emparant de l'un de ces nombreux aspects. J'ai pour ma part abordé la question sous l'angle de la dimension visuelle, structurelle du tissage, plutôt qu'en m'attardant sur le problème de la chaleur, par exemple, ou sur certains attributs nouvellement mis au point par la chimie, comme les propriétés imperméable, infroissable, ignifuge et ainsi de suite, qui toutes sont invisibles.

Mon objectif aura été ici d'examiner les principes textiles à l'origine de certains faits manifestes. En abordant les fondamentaux et les méthodes du textile, mon souhait était de compter parmi mes lecteurs non seulement des tisserands mais toute personne dont le travail dans une autre discipline rejoint les enjeux du textile.

Aussi cet ouvrage est-il un effort dans cette direction.

Avril 1965

- A. A.

Interrelations entre fibres et construction

Tout tissu est essentiellement le fruit de deux éléments : la nature des fibres employées dans la construction tissée – autrement dit, le matériau de construction – et la construction, ou l'armure, elle-même. L'étape intermédiaire consistant à filer les fibres pour obtenir un fil joue également un rôle dans la détermination du produit, de même que la « finition » du matériau, dont l'importance va aujourd'hui croissant. Il reste que les principaux facteurs déterminants sont – mais peut-être pour peu de temps encore – la nature de la matière brute et celle de l'armure.

Les fibres qui composent la matière brute peuvent être tendres et filées en un fil souple et néanmoins être transformées en un matériau rigide en conséquence de l'armure employée. Ou, à l'inverse, l'armure peut introduire de la flexibilité en dépit de l'emploi de fibres rigides ou d'un filage serré, pour donner quelques exemples d'actions contraires. L'idée à retenir est donc celle d'une influence mutuelle, d'une modulation subie par l'une au contact de l'autre, d'une accentuation ou d'une atténuation de certaines qualités inhérentes, voire d'une transformation de ces dernières. Ainsi les caractéristiques du lin, fibre relativement dure et extrêmement résistante, seront-elles soulignées par une armure toile qui tend à produire un matériau plutôt rigide et d'une grande fermeté. Les deux s'accordent en réalité si bien que l'armure toile est aussi appelée armure lin. Le coton, qui est plus répandu que le lin et se prête à une grande diversité

d'usages, aboutit en armure toile à l'un des matériaux les plus utiles et polyvalents qui soit. D'un caractère moins prononcé que le lin, plus doux et plus duveteux, absorbant moins l'humidité et accrochant moins la poussière – pour citer quelques-unes de ses qualités –, le coton, comme toute matière au caractère moins affirmé, est d'autant plus adaptable. La laine, en armure toile, perd quant à elle de son originalité. Ses principaux avantages, les vertus qui en font un bon isolant et une matière recherchée pour sa chaleur, ne sont guère mis en valeur par une construction qui ne comprend pas suffisamment de fils dans un espace donné pour pouvoir former un matériau épais. En armure toile, la laine devient aussi plus dure qu'elle ne l'est naturellement. Au demeurant, elle se prête parfaitement dans cette armure relativement ajourée à un usage vestimentaire, le tissage étroit des fils prévenant les accrocs. De l'association de la soie, la plus douce des fibres, et de l'armure toile, la plus rigide des constructions fondamentales, naît le taffetas : une soie rigide. De la combinaison du lin et de l'armure toile découlait une mise en valeur mutuelle de caractéristiques communes ; de la combinaison de la soie et de l'armure toile surgit une discordance entre leurs propriétés respectives qui débouche sur un matériau doué de caractéristiques originales et distinctives. Cette nouvelle combinaison est si saisissante que l'armure toile emprunte encore un autre nom dans son association à la soie : l'armure taffetas.

À chaque armure correspond ainsi une matière qui apparaît comme la mieux adaptée à ses traits particuliers ou, inversement, à chaque fibre correspond une armure dans laquelle sa particularité semble se manifester de la façon la plus avantageuse. Ainsi la laine, qui dans une certaine mesure souffre de son association à l'armure toile, sera-t-elle mise en valeur par une armure sergé. Le sergé, à l'instar de la laine, apparaît particulièrement adapté à un usage vestimentaire. Le sergé engendre un matériau bien plus souple que l'armure toile, accentuant la douceur de la laine. Les intersections plus espacées de la chaîne et de la trame permettent en outre un moindre espacement des fils, comme nous l'avons observé plus tôt, produisant un matériau plus lourd qui accroît la capacité de la laine à préserver la chaleur. Si l'association de l'armure satin et de la laine – combinaison qui donnerait lieu à un matériau doux, souple et compact – est déconseillée, c'est notamment parce que les fils flottent au-dessus de trop de chaîne ou de trame pour pouvoir former un vêtement résistant ; les fils ne tardent pas à être accrochés et à former des boucles

disgracieuses à la surface. L'armure sergé offre le parfait équilibre entre souplesse et commodité vestimentaire. Laine et sergé forment l'association classique connue sous le nom de tweed. Les sergés de coton fournissent les matériaux lavables de nos vêtements de travail – comme les bleus de chauffe –, ces matériaux compacts incarnant bien les caractéristiques typiques du coton comme du sergé. Si l'accord n'est guère saisissant, il conviendra à de nombreux usages. Le sergé de soie présente à son tour des caractéristiques hybrides. Il donne lieu à un matériau qui n'exploite les qualités particulières ni de la soie ni de l'armure sergé. Le résultat constitue toutefois un tissu des plus utiles, bien que l'on en fasse rarement étalage : on le retrouve dans les doublures en soie des manteaux, des costumes, et ainsi de suite. Il est plus souple que le taffetas, moins fragile que le satin et plus lisse qu'un sergé tissé dans n'importe quelle autre matière. Nous voyons une fois de plus le sergé figurer dans nos tissus d'habillement.

D'autres fibres, d'autres constructions et leurs différentes combinaisons viennent encore allonger cette série d'exemples pour former la gamme en apparence illimitée de nos tissus. Grâce à l'essor de la chimie moderne, un tout nouvel ensemble de fibres a ainsi été ajouté à la poignée en usage depuis des siècles, voire des millénaires. Ces nouvelles fibres synthétiques introduisent de nouvelles combinaisons de propriétés, modifiant profondément les matériaux tels que nous les connaissions. Or, dans la mesure où l'étape préliminaire de la production d'une matière première qui présente les qualités souhaitées du produit fini préconditionne en partie le tissu, cette nouvelle tendance entraîne une perte d'importance du mode de tissage.

L'impact de la chimie sur nos matériaux se manifeste sous un autre aspect encore. Si la création de nouvelles fibres définit en grande partie le tissu en amont du tissage, la création de nouvelles finitions influence à son tour nos tissus en aval de leur fabrication. Ces enduits et traitements de finition entraînent des bouleversements aussi profonds que ceux engendrés par les nouvelles fibres et réduisent à leur tour l'influence de la construction. Jusqu'à présent, les caractéristiques uniques d'un matériau ont été déterminées par l'interaction entre fibres et armure, chaque élément revêtant une importance plus ou moins égale, mais nous assistons aujourd'hui au passage à un modèle dans lequel les caractéristiques ultimes sont déterminées par la nature des fibres elles-mêmes, ou par des modifications provoquées par le processus de finition, en amont ou en aval du tissage du matériau.

La tendance qui consiste à porter toujours moins d'attention à la construction n'est cependant pas apparue avec l'influence de la chimie sur le développement des textiles. L'avènement de la production de masse, synonyme de production rapide, a entraîné l'essor des constructions les plus simples et les plus adaptées à une industrie visant principalement la quantité, la rapidité et la réduction des coûts. La raison pour laquelle les effets de surface des tissus sont aujourd'hui avant tout le résultat des fibres elles-mêmes, plutôt que de moyens structuraux, dans le tissage manuel comme mécanique, tire sans doute une partie de sa source de cette évolution.

Le déclin global de l'utilisation inventive des éléments de construction, tel qu'on l'observe aujourd'hui si largement par rapport à d'autres périodes, s'explique donc relativement aisément. Il n'y a toutefois pas de raison pour que cette dimension ne contribue pas elle aussi à l'évolution du textile. Les développements surgissent, semble-t-il, de façon désordonnée ; nous croissons un peu par-ci, puis un peu par-là – à quoi bon s'impatienter ?

La sensibilité tactile

Tout progrès en un lieu s'accompagne, semble-t-il, d'une régression ailleurs. Ainsi avons-nous globalement progressé en matière d'expression verbale: la part de la population sachant aujourd'hui lire et écrire est colossale. Mais nous sommes sans aucun doute devenus moins sensibles dans la perception par le toucher, le sens tactile.

Il n'est guère étonnant qu'une faculté aussi largement inutilisée dans nos occupations et nos tribulations quotidiennes s'appauvrisse. Nos matériaux nous parviennent déjà moulus, taillés, écrasés, broyés, mélangés et tranchés, de sorte que de la longue séquence d'opérations allant de la matière au produit, il ne nous reste que le dénouement: nous nous contentons de faire griller le pain. Nul besoin de mettre la main à la pâte. Nul besoin – et hélas, peu d'occasions – de manipuler les matériaux, d'éprouver leur consistance, leur densité, leur légèreté, leur douceur. Pas plus que nous n'avons besoin de confectionner nos outils, de modeler nos casseroles ou façonner nos couteaux. À moins d'être des fabricants spécialisés, notre contact avec les matériaux se résume souvent à un contact avec le produit fini. Nous retirons l'emballage en cellophane, et voilà – le bacon, la lame de rasoir, la paire de bas nylons. L'industrie moderne nous évite un long et harassant labeur; mais, tel un Janus à deux faces, elle nous empêche aussi de prendre part à la mise en forme des matériaux, sous-exploite notre sens du toucher et, en conséquence, les facultés formatrices qu'il mobilise.

Nous touchons les choses pour nous assurer de la réalité. Nous touchons les objets que nous chérissons. Nous touchons les choses

que nous formons. Nos expériences tactiles sont fondamentales. Si nous en réduisons la diversité, comme nous le faisons lorsque nous limitons la nécessité de former nous-même les choses, nous devenons bancals. Avec la tendance actuelle à surcharger notre matière grise de mots et d'images – autrement dit, de matériaux déjà transposés dans une certaine tonalité, des matériaux préformulés – nous sommes bien en peine de trouver un stimulus capable d'éveiller notre élan créatif, comme le ferait un matériau encore informe, une matière « brute ».

Les substances concrètes, ainsi que les couleurs en tant que telles, les mots, les tons, le volume, l'espace et le mouvement sont autant de matières brutes, auxquelles il faut encore ajouter celle à laquelle répond notre sens du toucher: la qualité de surface d'un matériau, sa consistance et sa structure. Le fait même que les mots pour désigner ces expériences tactiles nous fassent défaut est éloquent. Nous sous-exploitions depuis trop longtemps le mode de la tactilité. La *matière*¹ est un terme aujourd'hui couramment employé pour désigner l'apparence de surface d'un matériau, son grain, sa rugosité ou sa douceur, sa matité ou sa brillance, et ainsi de suite, autant de qualités de l'apparence pouvant être observées par le toucher et indifférentes à la clarté et à l'obscurité. Il n'existe pas, semble-t-il, de terme commun pour désigner la perception tactile des propriétés liées à la structure interne des matériaux, telles que la souplesse, la spongiosité, la friabilité, la porosité, et ainsi de suite.

La qualité de surface des matériaux – la *matière* –, étant principalement une qualité de l'apparence, est une qualité esthétique et, par conséquent, l'objet de l'artiste; tandis que la qualité de la structure interne est avant tout une affaire de fonction et donc l'objet du scientifique ou de l'ingénieur. Il peut arriver que la surface et la structure matérielle forment ensemble les principaux éléments d'une œuvre: dans les œuvres textiles, par exemple, et notamment dans le tissage ou, à une autre échelle, en architecture. À ce chevauchement de caractéristiques internes et externes au sein d'une œuvre fait écho le chevauchement des préoccupations artistiques, scientifiques et technologiques chez le tisserand ou l'architecte. Le cœur de leur travail oscille entre l'art et la science industrielle.

1. En français dans le texte. (NdT.)

La structure, dans son rapport à la fonction, exige l'emploi de notre intellect pour la construire ou, analytiquement, pour la déchiffrer. La *matière*, quant à elle, est essentiellement non fonctionnelle, non utilitaire et ne peut être dès lors éprouvée – pareille en cela à la couleur – sur un mode intellectuel. Comme la couleur, elle doit être abordée de façon non analytique, mais réceptive. Elle demande à être goûtée et appréciée pour nul autre motif que le fascinant jeu de surfaces qu'elle déploie. Mais il faut de la sensibilité pour être réceptif à la *matière*, comme il en faut pour être réceptif à la couleur. De même que seul un œil entraîné et un esprit ouvert sont en mesure de découvrir du sens dans le langage des couleurs, de même il faut ceux-ci et une sensibilité aiguë à l'expression tactile pour découvrir du sens dans le langage de la *matière*. C'est pourquoi la tâche consiste à présent, à former cette sensibilité, dans le but de recouvrer une faculté qui nous a, par le passé, appartenu si naturellement.

Aussi, si nous voulons nous concentrer sur cette partie de notre travail – la tactilité –, convient-il de s'équiper d'ocillères et d'exclure tout ce qui pourrait nous distraire : les considérations sur la couleur et la structure interne. Nous tâcherons d'aborder le matériau avec pour seule intention de découvrir sa qualité de surface inhérente ou celle que nous pourrions lui donner soit directement en la travaillant, soit indirectement en l'influençant, par exemple grâce au contraste engendré au contact de matériaux voisins. Nous regarderons autour de nous et ramasserons ici ce brin de mousse, ce morceau d'écorce ou de papier, là les tiges de ces fleurs, ces copeaux de bois ou ces bouts de ferraille. [planches 37-40] Nous les répartirons en groupes, nous les découperons, nous les courberons, nous les mélangerons et enfin peut-être nous les collerons, pour établir un certain ordre. Nous donnerons un aspect fibreux à une feuille de papier lisse en en écorchant la surface, en la perforant, en la déchirant, en la tordant, ou nous tenterons de recréer l'apparence de la laine en utilisant des graines duveteuses. [planche 43] Ce que nous faisons peut être aussi captivant que la peinture, par exemple, et il peut en résulter, comme en peinture, un jeu dynamique entre des zones de différentes complexions. Nous ranimons ici notre sens tactile sans nous occuper de tissage à proprement parler.

Or, puisque notre intérêt porte sur la forme textile et non sur la forme plus libre qui est celle du peintre, nous devons garder à l'esprit ces conditions qui feront de nos surfaces des surfaces textiles. Si nous faisons en sorte d'inscrire en elles un rythme d'horizontales,

de verticales, d'horizontales et de verticales, ou de diagonales en quinconce, nous parviendrons à des résultats qui ressembleront à de véritables textiles, car les principales composantes en sont effectivement présentes : les lignes droites des directions et l'activité de la surface. La couleur n'est ici présente qu'à titre d'effet secondaire – puisque rien sans doute n'est sans couleur – et non en tant que véritable objet d'intérêt. Tout effet de couleur est à ce stade fortuit, non intentionnel.

Nous apprendrons à nous servir du grain et de la brillance, d'une texture lisse ou rugueuse, du relief produit par l'association de matériaux fins et grossiers – ces éléments de la forme qui relèvent de la dimension esthétique de l'expérience tactile – et nous découvrirons qu'ils sont d'une importance égale à celle des divisions spatiales et de la couleur.

Notre poursuite de cette direction servira deux objectifs : tout d'abord, l'activation fondamentale de notre perception latente de la *matière*; ensuite, l'acquisition d'un moyen capable d'exposer, en amont de toute exécution concrète, ce à quoi un dessin donné ressemblera sous l'aspect de ses propriétés tactiles, lesquelles sont difficiles à représenter en dessin ou en peinture : une cartographie tactile. Nous aurons appris à penser les caractéristiques de surface comme des moyens aussi expressifs que la ligne et la couleur. Nous aurons également pris conscience de ce mode en tant que trait caractéristique du textile. Si le sculpteur est principalement aux prises avec le volume, l'architecte avec l'espace et le peintre avec la couleur, le tisserand s'occupe avant tout d'effets tactiles. Or, comme nous l'avons dit plus tôt, les qualités de la structure interne participent tout autant du textile que les effets de la surface tactile extérieure. La structure d'un tissage, de même que les fibres choisies pour l'ouvrage, peuvent produire une surface intéressante. L'interrelation entre les deux est complexe. Des connaissances en matière de construction textile s'avèrent ainsi essentielles au regard des effets de *matière*, ainsi que pour l'organisation d'un ouvrage dans son ensemble. Nos expérimentations en matière d'effets de surface doivent ainsi être comprises comme de simples exercices destinés à enrichir notre sensibilité aux activités de surface, le travail de tissage n'étant quant à lui que partiellement concerné par l'épiderme du tissu. La structure interne, conjuguée à ses effets extérieurs, y sont les considérations dominantes. La broderie, à l'inverse, est un pur travail de la surface, n'exigeant aucune réflexion sur le travail d'échafaudage nécessaire à

la construction d'une étoffe. C'est au reste pour cette raison qu'elle est toujours au risque de se perdre dans un caractère purement décoratif; car la discipline propre au travail de construction apporte un correctif bienvenu à la tentation de la décoration pure.

L'acquisition d'un moyen représentationnel grâce à l'exploitation de différentes qualités de surface nous conduit à utiliser des illusions graphiques de ces qualités, sans toutefois recourir aux moyens du dessin représentationnel – autrement dit, à la ligne modulée. Un dessin ou une estampe présentant des hachures ou des pointillés, des vagues ou des boucles, et ainsi de suite, et qui exhibent ainsi une apparence structurelle, peuvent être employés pour produire, sinon de véritables surfaces tactiles, du moins l'illusion de ces dernières. Les illusions tactiles-textiles réalisées à la machine à écrire permettent d'illustrer ce point. [planches 41, 42] Ces différentes expériences avec des formes expressives doivent être comprises non comme une fin en soi mais uniquement comme un appui dans notre effort pour enrichir le vocabulaire du langage tactile.

La tapisserie

La tapisserie est une forme de tissage dont l'origine remonte aux tout premiers temps de l'entrelacement des fils, une forme qui est toujours avec nous aujourd'hui et dont l'avenir s'annonce prometteur. Au sens le plus large, le terme recouvre les différentes techniques pouvant être employées pour distinguer différentes zones de couleur et de traitement de surface au sein d'une surface tissée. Dans un sens plus étroit, le terme désigne une technique de tissage, ou une variante de celle-ci, dans laquelle la trame, recouvrant la totalité de la chaîne, passe uniquement au-dessus de la surface des sections de l'ouvrage qui seront échafaudées grâce à elle. Le fil est ensuite entrecroisé aux frontières entre les différentes zones, tantôt avec des fils de trame adjacents, tantôt avec un fil de chaîne, et retourne après un changement de foule dans son propre espace.

Cette forme de tissage est de nature picturale, par opposition au tissage façonné qui repose sur la répétition de zones contrastées. Il opère au moyen de formes qui sont à la fois signifiantes en elles-mêmes et de par leur rapport à l'organisation picturale. Les éléments de différentes formes et leur libre agencement dans les limites du dessin exigent la plus grande liberté dans le schéma structurel. L'indépendance qu'ils demandent au regard de la mécanisation du tissage est d'ailleurs telle que presque aucune des inventions destinées à gagner du temps mises au point au cours des centaines ou milliers d'années de l'histoire textile ne leur sont d'utilité. La tapisserie est un art et, comme les autres arts plastiques, elle exige la réponse la plus directe – c'est-à-dire, la moins entravée – du matériel et de la