

#6

As relações entre a memória e a escrita serão exploradas neste trabalho através da observação de um património monumental e da sua preservação feita por rupturas e fragmentos, mas também por um regresso à origem entretecida pela escrita à mão e à sua relação com uma linha fluida e contínua. A escrita manifesta-se de modo natural e recorrente no meu trabalho artístico, mediante o meu interesse pelas construções memoriais, consideradas enquanto documentos, monumentos e narrativas. Desde os meus primeiros desenhos sobre as relações entre textos e têxteis até às minhas mais recentes investigações sobre as tapeçarias, tem existido um conjunto de experimentações em torno dos gestos de amostragem e de registro dos traços relacionados com a escrita e a memória. Passando do documento ao monumento, e vice-versa, interessa-me particularmente a preservação do património e os gestos de conservação que daí decorrem. O meu trabalho plástico desenvolve-se na maioria das vezes a partir da investigação *in situ* e da recolha directa nos lugares. Nos diferentes espaços memoriais ligados à Primeira Guerra Mundial que explorei, nos fortes e nos cemitérios militares na França e na Bélgica, a conservação dos monumentos poderia eventualmente acarretar a sua substituição integral, com consequências por vezes inesperadas, tais como o apagamento de inscrições ou quedas involuntárias. Durante as minhas investigações sobre a restauração de tapeçarias antigas, a escrita surgiu por vezes nas linhas de reparação visíveis no verso e através da recuperação de fios descartados. De um monumento a outro, de um gesto de conservação a outro, tento preservar os vestígios de uma história invisível e entrelaçar os tempos e as narrativas ligadas ao nosso património colectivo, para assim colocá-los em movimento e em relação recíproca.

Palavras-chave: monumentos; restauro de tapeçarias; preservação do património; memória

The relationship between memory and writing will be explored here through the observation of a monumental heritage and its conservation made up of ruptures and fragments, but also through a return to the woven origin of handwriting and its relationship to a continuous and fluid line. Writing has naturally and recurrently showed up itself during my artistic work, due to my interest in memorial constructions such as documents, monuments and narratives. From my first drawings on the relationship between text and textile to my latest research on tapestries, there has been a series of experiments made up of gestures of sampling and recording traces related to writing and memory. Moving from the document to the monument, and vice versa, I am particularly interested in the question of heritage conservation and the maintenance gestures that result from it. My plastic work emerges most of the time from in situ research and field harvesting. In the various First World War places of remembrance I have explored, such as forts and war cemeteries in France and Belgium, the maintenance of monuments has sometimes led to their complete replacement with sometimes unexpected consequences, such as the erasure of inscriptions or an involuntary fall. During my investigations into the restoration of old tapestries, writing has arisen both in the repair lines visible on the reverse side and through the recovery of waste threads. From one monument to another, from one gesture of preservation to another, I try to keep track of an invisible history, to interweave the times and the stories linked to our collective heritage in order to put them in motion and in reciprocal relationship.

Keywords: monuments; tapestry restoration; Patrimony conservation; memory

C'est à un va-et-vient entre mémoire et écriture auquel je vous invite dans cet article : comment la mémoire s'écrit-elle dans un espace ? comment une histoire est-elle préservée à travers un mode d'écriture particulier ? Les écritures de la mémoire désignent à la fois des manières d'enregistrer, de commémorer par la création de documents ou de monuments, mais aussi les gestes d'entretien que nécessitent ces espaces. Les mémoires de l'écriture, c'est à la fois l'écriture qui permet le souvenir et trace un chemin à travers les temps, mais aussi le souvenir archéologique de ses propres origines.

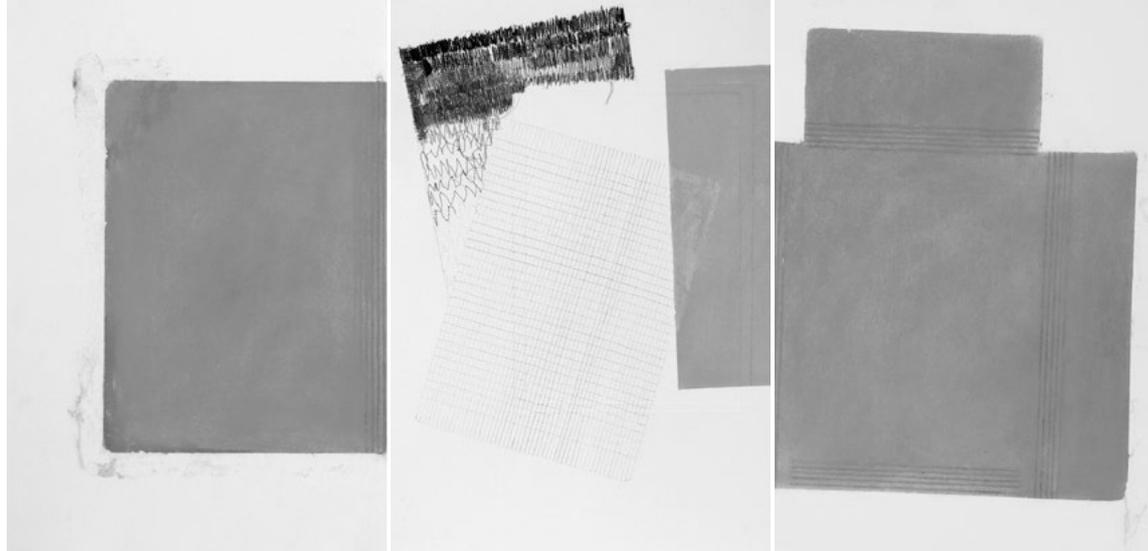
La fragilité de la mémoire, entre conservation et disparition, est au cœur de mon travail artistique. Je m'intéresse aux constructions mémorielles telles que monuments, documents, récits, ainsi qu'au soin et à l'entretien qui leur sont apportés. L'écriture, réelle ou plus abstraite, s'est naturellement immiscée dans mon travail et s'y déploie de diverses manières. Elle résulte la plupart du temps de gestes de récolte ou de prélèvement. Travaillant le plus souvent *in situ*, en relation avec un patrimoine historique, ces différents gestes me permettent d'enregistrer et de conserver des traces du réel pour mieux les interroger.

Les différents projets qui seront abordés dans cet article ont pour point commun d'avoir un lien avec le papier utilisé comme support à différentes actions, et avec le dessin envisagé de manière plus large, hors de l'espace restreint de ce médium. Une série de dessins plus anciens permettra une première approche de mes recherches autour de l'écriture, tout en donnant une autre dimension aux œuvres plus récentes.

ARCHÉOLOGIE DE L'ÉCRITURE

Dans la série de dessins *Textfil* et *Déploiement* (2015), un intérêt pour les documents et leur conservation se manifeste déjà. Enveloppés dans des pochettes en carton, les documents sont protégés par des contenants eux-mêmes amenés à se dégrader. De la poudre du pastel sec accumulée sur le papier à la poussière, il n'y a qu'un pas pour évo-

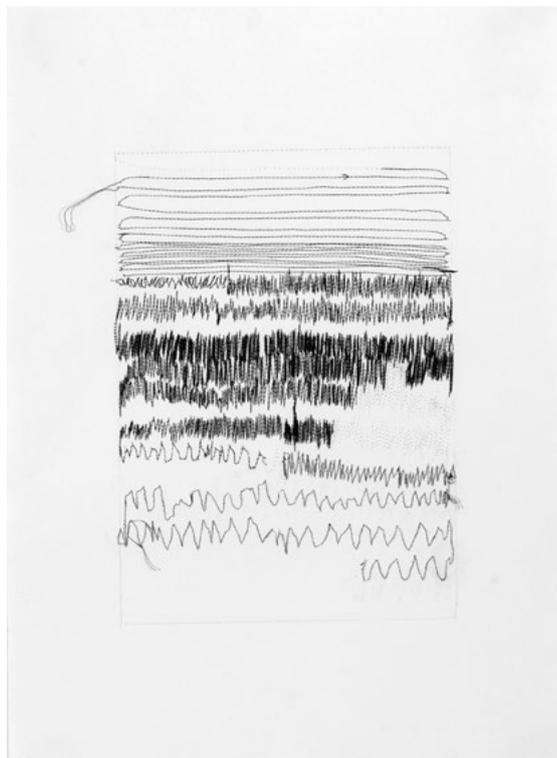
Fig.1 *Unfolding*
(*Dépliage*), 2015.
117 x 55 cm. Dry
pastels, sewing and
graphite on paper.



02

quer le devenir de l'archive, son devenir «peau de chagrin» (Fig. 1). Mais c'est aussi la relation étroite entre «texte» et «textile» qui a retenu mon attention, les deux mots provenant du latin *texere* signifiant tisser. En effet, explique l'anthropologue Tim Ingold, le texte «a commencé par être un entrelacs de fils avant d'être une inscription de traces»¹. Les lignes manuscrites prennent leur source dans le fil du tisserand. L'observation de manuscrits médiévaux permet de se rendre compte de l'analogie entre l'écriture cursive et le tissage, qui a disparu avec l'apparition de l'imprimerie et des caractères distincts. C'est cette relation que j'ai cherché à explorer par la couture sur papier.

Fig.2 *Thrext*
(*Textfil*), 2015.
35 x 50 cm. Couture
sur papier.



A l'inverse de certains artistes qui ont utilisé les caractères typographiques de la machine à écrire électrique pour produire des œuvres évoquant une trame textile, je me suis saisie de la machine à coudre pour «écrire». Ce faisant, le fil est incorporé au papier par l'intermédiaire des petits trous piqués par l'aiguille. Un double mouvement se produit. Se faufilant, du recto au verso, du verso au recto, le fil traverse l'épaisseur du papier réalisant un dessin visible sur deux faces. Mais aussi de gauche à droite, et de droite à gauche, la ligne oscillante sillonne de part en part la feuille de papier tel un fil qui se déroule (Fig. 2).

J'ai ensuite expérimenté dans mes dessins l'intégration directe de fragments de documents et d'enveloppes en carton trouvés. La couture n'est plus là cette fois pour simuler une écriture, mais pour lier, assembler des éléments épars. Je cherche à travers les mots morcelés, les phrases coupées, les documents retournés, à détacher l'esprit et le regard de tout signifié pour retrouver une parenté de l'écriture avec le fil et la trame, et renouer avec une ligne continue, un trajet, un flux.

DU DOCUMENT AU MONUMENT

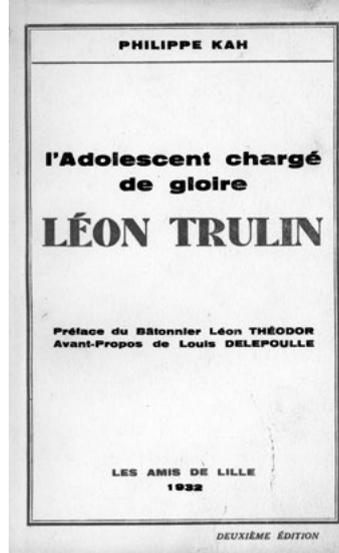
Dans le prolongement de ces expériences plastiques à la source de l'écriture manuscrite, je me suis plongée dans l'histoire d'un résistant franco-belge de la Première Guerre mondiale, Léon Trulin, suite à la découverte de sa dernière lettre écrite à sa mère juste avant son exécution par l'occupant le 7 novembre 1915. D'abord fascinée par la matérialité du document, les tracés à l'encre ternie et l'aspect «peau» du papier², j'ai cherché à en savoir plus sur le personnage en allant consulter ses archives au Musée de la Résistance de Bondues (Lille, France). En me rendant en 2016 dans cet ancien fort

ARTIGO

¹ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, trad. de l'anglais par Sophie Renaut, Zones sensibles, 2011, p. 84.

² Ce sont les « traces d'ancienneté » dont parle l'historien de l'art Aloïs Riegl : L'ancienneté du monument est marquée par « une imperfection, par un manque d'intégralité, par une tendance à la dissolution de la forme et de la couleur », dans Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Sa nature, son origine* [1903], trad. de l'allemand par Jacques Boulet, Paris, L'Harmattan, 2003, p.75.

Fig.3 Philippe Kah,
*L'Adolescent chargé
de gloire*, Léon
Trulin, Lille,
1932. Document
embedded in *Sacred
body?*, installation,
2016-2017.



#6

Fig.4 *Sacred body?*
(Corps sacré?),
2016-2017. Photogram
- video (2'23).



Fig.5 *Sacred body?*
(Corps sacré?),
2016-2017. Installation
- detail. Embossed
wove paper strip
(200 x 10 cm), video
(2'23), document.



PSIAX

Fig.6 *Sacred body?*
(*Corps sacré?*),
2016-2017.
3 photograms
- video.



02

militaire transformé en musée, je découvre un lieu de mémoire, la «Cour Sacrée», où furent exécutés soixante-huit résistants durant la Seconde Guerre mondiale. Aménagé en 1965, l'espace circulaire est composé d'un ensemble de plaques en marbre gravées au nom de chacun des «martyrs». C'est dans ce contexte particulier lié au Centenaire de la Première Guerre mondiale que le document d'une guerre m'a conduit au monument de la guerre suivante.

L'installation *Corps sacré?* (2016-2017), évoquant directement la «Cour sacrée» et créée *in situ*, a trait aux espaces de mémoire que sont l'archive et l'architecture. Alors que l'archive est l'espace où une écriture a eu lieu, pourrait-on considérer l'architecture commémorative comme une sorte d'écriture, un récit dans l'espace? Très souvent en tout cas, l'écriture y a sa place sous différentes formes (liste, épitaphe...), mais c'est une écriture figée, statique car il s'agit d'inscriptions gravées. Dans ce type d'inscriptions, «les gestes de l'artisan sont effacés... il ne reste aucune trace du mouvement manuel et de l'énergie qui les ont tracés», engendrant l'impression d'une «permanence et immobilité monumentale»³. Dès son invention, l'écrit, prenant la forme d'empreintes dans la terre crue, est une manière de laisser trace, d'enregistrer, au-delà de la mort de ceux qui détiennent la mémoire. Le monument commémoratif ambitionne, lui, d'organiser la mémoire future.

L'EMPREINTE POUR RELIER

J'ai ressenti la nécessité de relier deux facettes du musée de Bondues, le centre d'archives et le monument commémoratif, ainsi qu'un phénomène similaire à deux époques différentes, la mémoire de la résistance en temps de guerre. Le prélèvement s'est imposé comme méthode de travail. Dans les archives du musée, j'ai choisi l'ouvrage *L'Adolescent chargé de gloire, Léon Trulin*, rédigé en 1932 par un avocat lillois, Philippe Kah (Fig. 3). Ce récit de type hagiographique a participé à l'héroïsation du jeune homme. Après avoir sélectionné un extrait de ce récit qui relate l'exécution de Trulin et évoque la

sublimation du corps physique en corps héroïque, j'ai réalisé sa retranscription sur une longue bande de papier en prélevant dans l'espace du monument les lettres nécessaires par la technique de l'estampage (Fig. 4). Cette technique implique de mouiller au préalable le papier avant de prendre l'empreinte des lettres gravées dans la pierre avec un plioir, un outil issu du monde de la reliure. Le choix de cet outil relie symboliquement le monde du livre à un récit de type monumental, «imprimé» dans la pierre. L'ouvrage de P. Kah et la «Cour Sacrée» constituent en effet deux récits commémoratifs, conçus dans des espaces différents.

Il résulte de ce processus d'estampage un texte à deux versants, en relief et en creux, lisible ou non. L'envers du papier est le côté qui a été en contact direct, tactile, avec le monument⁴. On peut y observer des traces de rouille qui témoignent de l'action qui a eu lieu. Ces deux faces du papier s'entremêlent lors du déroulement partiel de la bande dans l'espace d'exposition (Fig. 5). Le texte initial n'est plus lisible que partiellement, par fragments.

Mais ce travail produit également autre chose. Par l'entremêlement du document et du monument sur un même support, la bande de papier, une transformation mutuelle se produit. Le récit de P. Kah, en s'appropriant la typographie de l'art funéraire, se rapproche du monument, alors que les plaques commémoratives disposées symétriquement dans l'espace prennent la couleur d'un récit linéaire et continu. En effet, les caractères rigides du monument sont transposés sur une bande de papier de vingt mètres de long, similaire à un fil narratif fluide.

Enfin, l'enregistrement vidéo de la performance⁵ permet d'observer le déplacement de mon corps dans l'espace mémoriel tout au long du travail (Fig. 6). Cette traversée de l'espace faite de va-et-vient répétés, partant du centre de la cour où s'effectue le trempage du papier à la périphérie où est réalisée l'empreinte, dessine des zig-zags, un sillonnement linéaire qui semble sans fin et qui n'est pas sans évoquer mes dessins à la machine à coudre.

3 T. Ingold, *id.*, p. 180.

4 Sur ces questions voir Georges-Didi Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, 2016.

5 *Sacred body ?*, sur tablette numérique, 2'23.

Fig.7 *In memoriam*,
2017. 50 x 70 cm.
Rubbing on monument,
graphite on paper.

#6

UN RÉCIT BRISÉ : LA CHUTE DU MONUMENT

Le centenaire de la Première Guerre mondiale a été l'occasion de restaurer nombre de monuments commémoratifs. La ville d'Ath (Belgique) dont est originaire Léon Trulin, a décidé de rafraîchir l'ensemble de ses monuments. Un simple nettoyage a suffi pour la plupart d'entre eux, sauf pour la plaque commémorative dédiée à Trulin, installée sur sa maison natale en 1919. Fortement dégradée, menaçant de tomber sur les passants, il est décidé de la remplacer par une nouvelle plaque en pierre. Lors de la restauration en septembre 2017 à laquelle j'ai assisté, le monument fragile glisse des mains des manutentionnaires, tombe par terre et se brise en morceaux. A partir des fragments récupérés, conduite par leur matérialité propre, j'ai réalisé une série de trois dessins, *In memoriam* (2017), en recourant cette fois à la technique du frottage sur papier (Fig. 7). Les grains de poussière de la pierre, rendus visibles sur le papier, témoignent du processus d'effritement du monument.

Ces dessins donnent à voir un récit fragmenté, marqué de béances, et la rupture de l'injonction «Passant, souviens-toi!». Ils sont la trace d'une chute réelle et peut-être symbolique du monument, comme une image de sa potentielle inefficacité. Or les mémoriaux ont pourtant bien joué un rôle essentiel dans le travail de deuil des familles et de la collectivité, tel que l'explique l'historien Jay Winter⁶. Il s'agit néanmoins de repenser aujourd'hui le sens de ces monuments, l'actualité de ces constructions du passé.

EFFACER POUR CONSERVER

Un autre exemple de restauration lié au centenaire de la Grande Guerre est celui auquel j'ai été confronté au cimetière militaire britannique d'Étaples (Nord-Pas-de-Calais, France). Je découvre dans la zone périphérique de ce cimetière parfaitement entretenu un empilement de stèles sur lesquelles les noms des soldats ont été effacés à coups de burin. La situation de ces stèles en lisière,



c'est-à-dire à l'intérieur du cimetière mais presque à l'extérieur, est intéressante du fait de l'état transitoire dont il témoigne.

Très surprise par cette découverte, je pense d'abord à des actes de vandalisme. Mais en m'informant, j'apprends qu'ici aussi, la décision a été prise de remplacer les stèles abîmées, érodées par le temps, par de nouvelles. Les anciennes stèles ont été intentionnellement burinées afin d'éviter toute récupération par l'extérieur.

Cette double opération de remplacement et d'effacement est aussi la conséquence d'un engagement pris par l'Empire britannique cent ans plus tôt. En 1920, l'Empire décide de ne pas rapatrier les corps des soldats décédés au nom de l'égalité devant la mort. Par conséquent, il faut apaiser les familles quant aux cimetières qui seront construits et leur assurer que l'entretien des tombes sera aussi bien, voire souvent mieux assuré que si elles s'en étaient occupées elles-mêmes. Même si la mémoire évolue avec le temps, l'entretien de ce type de monuments exige de copier, de dupliquer à l'identique pour respecter l'obligation prise et préserver l'image de la Patrie protectrice.

Pour garder trace de ce geste paradoxal d'effacement lié à cette logique de conservation, je recours à nouveau à la technique de l'estampage mettant en contact direct la pierre et le papier. Cette fois, ce n'est plus l'empreinte de mots qui est enregistrée sur le papier, si ce n'est celui anonyme de *private*⁷ qui seul subsiste, mais bien les traces d'une inscription disparue (Fig. 8).

PSIAX

⁶ «La fonction rituelle des mémoriaux a très souvent été occultée par leur symbolique politique, qui aujourd'hui que le temps du deuil est passé, reste la seule dimension visible à nos yeux.» dans Jay Winter, *Entre deuil et mémoire. La Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, trad. de l'anglais par Christophe Jacquet, Malakoff, Armand Colin, 2008, p. 108.

⁷ *Private* signifie « simple soldat ».

Fig.8 *In memoriam*,
2017. 50 x 70 cm.
Embossed wove paper.

02



**L'ENVERS DE LA TAPISSERIE
- L'ÉCRITURE DE LA RESTAURATION**

Une écriture soustraite à la vue, c'est aussi ce que j'ai pu observer lors de mes recherches sur la restauration des tapisseries anciennes lors d'une bourse obtenue au Tamat (Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles, Tournai, Belgique). Ce ne sont pas les récits héroïques qui ont retenu mon attention, mais bien l'envers de la tapisserie et l'entretien apporté au fil des siècles.

C'est ainsi que j'ai récolté dans l'atelier de restauration les déchets de fils tombés par terre. Ces petits bouts de fils proviennent d'anciennes restaurations, parfois multiséculaires, et sont retirés par le restaurateur pour diverses raisons. Ces fils amassés en petits tas m'ont plus particulièrement intéressée lorsque j'ai commencé à les trier par couleurs et par matières et que je me suis aperçue de leur richesse. À partir d'un amas de couleur terne, une sorte de gris-brun, je me suis retrouvée face à une palette chromatique digne d'un peintre. J'ai alors réalisé

Fig.9 Photographic document - the back of the tapestry.



Fig.10 *Thread of time (Au fil du temps)*, 2021. 100 x 61 cm. Inkjet print on paper mounted on dibond.



#6

que chaque fil était différent par sa couleur, sa matérialité (brillance/matité, épaisseur, texture...) et sa forme. En effet, tout comme le papier, le fil possède sa propre mémoire. Resté dans la même position pendant des dizaines d'années, voire pendant des siècles, chaque bout de fil acquiert une forme unique qu'il est impossible de modifier.

Ces déchets textiles, proches de la poussière, nécessitent d'être pris en compte pour l'histoire qu'ils racontent, celle des multiples mains ayant réparé les dégradations engendrées par le passage du temps. Ces réparations, davantage visibles sur l'envers de la tapisserie, m'évoquent des écritures, résultant chacune du travail de mains différentes (Fig. 9). Pour en témoigner, j'ai cherché en recourant à de multiples techniques à créer un nouveau fil à partir de ces déchets. En disposant ces petits fils l'un à côté de l'autre, de part en part d'une grande feuille de papier, une ligne chromatique s'est dessinée presque toute seule, chaque fil ayant sa forme immuable. Le résultat de ce geste performatif, inscrit dans la lenteur et la précision, a été ensuite enregistré par l'appareil photographique (Fig. 10).

L'image *Au fil du temps* (2021) qui en résulte offre à l'œil curieux qui s'en approche l'occasion d'entrer dans la matière du fil, lui-même composé d'autres fils. Avec du recul par contre, c'est une ligne continue qui apparaît et peut évoquer une frontière géographique, la crête d'une montagne ou encore une écriture abstraite. En effet comme entre les lettres d'une phrase, un espace infime, invisible de loin, est laissé entre chacun de ces petits fils.

Il est intéressant de relever la confusion que produit cette photographie chez les spectateurs qui croient souvent qu'il s'agit d'un dessin. Il est vrai que l'acte de poser les fils progressivement sur le papier revient un peu à tracer des traits au crayon un à un. Une nouvelle écriture s'invente par la juxtaposition de fragments, eux-mêmes issus de tracés textiles anciens.

TRACES TEXTILES

Nous voilà ramenés avec ce dernier projet aux dessins décrits au début de cet article. Les traces d'une écriture étaient simulées par le trajet oscillant d'un fil cousu dans le papier. Avec *Au fil du temps*, un renversement a lieu puisque c'est la simulation d'un nouveau fil qui évoque une écriture. De même, alors que mes dessins cherchaient à rapprocher texte et textile, c'est ici une photographie de fibres textiles qui rappelle le tracé d'un dessin.

Cette tension renvoie à la théorie de Tim Ingold qui resitue l'histoire de l'écriture dans une histoire plus globale des lignes. Il distingue deux grandes familles de lignes, les fils et les traces, et leurs transformations réciproques. L'écriture forme des traces. Celles-ci sont des marques durables laissées sur une surface solide par un mouvement continu. Les stèles gravées du cimetière militaire et la dernière lettre de Léon Trulin en font partie. Le fil est un filament qui par contre ne s'inscrit pas sur une surface, mais par l'entrelacement avec d'autres fils, produit une surface.

Au fil du temps et *Textfil* sont deux œuvres qui donnent l'impression d'une surface qui est devenue transparente à cause de la présence des fils utilisés comme des traces dessinées au crayon. Selon Ingold, c'est en effet quand les traces se transforment en fils que les surfaces se dissolvent⁸. La particularité de nos œuvres se situe dans le fait qu'il s'agit dès le départ de traces d'ordre textile puisque ce sont des fils qui ont été directement intégrés ou posés sur une feuille de papier. Dans la photographie, les petits fils sont à la fois des traces qui dessinent une ligne mais aussi des traces, des restes, issus d'un passé.

CONCLUSION : UNE LIGNE SANS FIN

Alors qu'une sensation d'immuabilité émane des espaces explorés dans ces différents projets, qu'il s'agisse des monuments liés à la Première Guerre mondiale ou des tapisseries anciennes, j'ai été confrontée à des fragments, parfois infimes, des

lignes brisées, des écritures effacées. Le fragment évoque la perte, la disparition, mais peut également être perçu positivement. Réduit à sa plus petite portion, il est ce qui résiste et se conserve le mieux. D'autre part, les fragments ouvrent « des passages [...] qui n'existaient peut-être pas avant »⁹, mais qui sont à saisir, un peu comme la vie qui continue à se frayer un chemin quoiqu'il arrive.

Comme nous l'avons vu, écrire la mémoire peut prendre une multitude de formes dans des espaces variés : un livre, une stèle, un monument, une tapisserie. Ce sont des espaces clos. Ce qui y est préservé risque parfois d'y être enfermé, de ne plus raconter. L'entretien de ces espaces a trait aussi à l'écriture puisqu'il faut graver de nouvelles stèles, supprimer des noms de personnes, ou de manière plus abstraite coudre pour réparer. Enfin, la récolte de fragments et les procédés d'empreintes que j'ai réalisés dans ces lieux, outre leur relation à l'écriture, relèvent d'une forme de conservation. Mais il s'agit de préserver non une image glorieuse et figée, mais quelque chose de l'ordre du non-visible :

une chute, un remplacement, une suppression à la lisière, une réparation sur l'envers... en somme, des gestes, du mouvement, des histoires. Et ce sont peut-être aussi ces histoires-là qui nécessitent d'être sauvegardées car elles nous parlent de notre rapport au temps, à la mémoire, au patrimoine.

Dans les différentes œuvres que j'ai décrites, il y a comme la recherche de relier les temps, de retisser une circulation. Souvent, une nouvelle ligne est créée à partir de fragments, comme un récit qui se poursuit sous une nouvelle forme. Une ligne souvent sinueuse et continue, tel un fil. Une ligne qui semble provenir de quelque part et se poursuivre sans fin. Dans l'installation *Corps sacré?*, le hiératisme des deux récits en question a disparu pour laisser place à cette bande de papier sur laquelle une histoire du passé est reprise, reliée à d'autres histoires et d'autres lieux, en attendant d'être à nouveau reprise, reliée par d'autres. Car comme l'écrit encore Tim Ingold, «c'est en retraçant les lignes de vies passées que nous trouvons notre chemin»¹⁰.

JEHANNE PATERNOSTRE

Diplomada pela Academia Real de Belas Artes de Bruxelas (Desenho) e licenciada em História, Jehanne Paternostre (1976) interessa-se pela fragilidade da memória, entre preservação e desaparecimento. Foi beneficiária de uma bolsa de pesquisa no Tamat, Museu da Tapeçaria e das Artes Têxteis (Bélgica) e o seu trabalho tem obtido vários prémios.

Jehanne Paternostre (1976) is graduated from the Royal Academy of Fine Arts in Brussels (Drawing) and holds a master degree in History. She is interested in the fragility of memory, between preservation and disappearance. She has received a research grant from Tamat, the Museum of Tapestry and Textile Arts (Belgium) and her work has been awarded several prizes.