
L'art textile contemporain en Belgique francophone (1980-2020) : Les cas de la galerie Les Drapiers (Liège) et du musée TAMAT (Tournai)

Auteur : Grommerch, Abigaëlle

Promoteur(s) : Bawin, Julie

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2021-2022

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/15959>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

**L'art textile contemporain en Belgique francophone (1980-2020) :
Les cas de la galerie Les Drapiers (Liège) et du musée TAMAT (Tournai)**

Volume I : Texte

Abigaëlle GROMMERCH

Mémoire de master présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire
de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Sous la direction de Madame Julie BAWIN

Lecteur·trice·s : Madame Denise BIERNAUX et Monsieur François MAHEU

Année académique 2021-2022

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

**L'art textile contemporain en Belgique francophone (1980-2020) :
Les cas de la galerie Les Drapiers (Liège) et du musée TAMAT (Tournai)**

Volume I : Texte

Abigaëlle GROMMERCH

Mémoire de master présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire
de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Sous la direction de Madame Julie BAWIN

Lecteur·trice·s : Madame Denise BIERNAUX et Monsieur François MAHEU

Année académique 2021-2022

REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser mes sincères remerciements à toutes les personnes qui ont permis la réalisation de ce mémoire.

Tout d'abord, je remercie Madame Julie Bawin d'avoir accepté de diriger ce mémoire et pour ses conseils, ainsi que Monsieur François Maheu et Madame Denise Biernaux pour l'intérêt qu'ils ont porté à ce mémoire.

Je remercie également l'équipe du TAMAT pour leur accueil, leur gentillesse, le temps qu'elles ont accordé à mes questions et leurs précieux conseils : Mélanie Coisne, Béatrice Pennant, Valérie Dupire, Christine Dubrunfaut et Colette Fermeuse.

Je remercie à nouveau Denise Biernaux, cette fois en tant que directrice de la galerie Les Drapiers : un tout grand merci pour les multiples échanges, les conseils, et le soutien.

Merci également aux artistes qui ont gentiment accepté de répondre à mes questions : Colombe Roulin, Catherine de Launoit, Tatiana Bohm, Daniel Henry, Flore Fockehey, Chantal Reiter, Laurence Dervaux et Jeanne Paternostre.

Je remercie encore Alix Nyssen, Alexia Creusen, Marie Beguin et Benoît Stéphane pour leur disponibilité et leurs conseils.

Enfin, un immense merci à mes parents, ma sœur et mon frère pour leur soutien tout au long de ce parcours.

INTRODUCTION

Le textile comme moyen d'expression artistique est peu considéré en histoire de l'art contemporain. La tapisserie médiévale est reconnue comme faisant partie du patrimoine artistique, mais celle-ci n'a pas disparu à la fin de cette époque, les artistes des siècles suivants – au départ, des peintres – s'en sont préoccupés. Certains l'ont même complètement bouleversée, la faisant quitter les murs pour créer d'imposantes sculptures souples dans l'espace tridimensionnel, et cela dès les années 1960, époque de grands changements pour le monde de l'art. Qu'en est-il des œuvres d'aujourd'hui ? Quelles voies a suivies, après les mutations éprouvées jusqu'aux années 1960 et 1970, ce qu'on appelle depuis lors l'« art textile » ? À quelles expérimentations et à quels questionnements les artistes actuels ont-ils soumis le textile dans leur démarche artistique ?

Le sujet étant extrêmement vaste, il a été nécessaire de limiter notre champ d'étude. Le présent travail sera donc consacré à l'étude du développement de l'art textile en Belgique, pays où se situent plusieurs villes d'importance historique dans le domaine de la tapisserie et de la dentelle. Pour ce faire, nous avons repéré deux lieux, parmi ceux consacrés à la création textile contemporaine présents sur le territoire belge, ayant en commun de se situer en Belgique francophone (Fédération Wallonie-Bruxelles) et d'être créés au tout début des années 1980 : la galerie Les Drapiers à Liège et le TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles à Tournai¹, plus particulièrement, concernant ce dernier, son centre de recherche qui propose une bourse artistique, l'une des plus anciennes du pays². Ceux-ci ont été choisis parce qu'ils apparaissent juste après les bouleversements des années 1960, mais aussi pour leur caractère pionnier dans le domaine à l'échelle nationale, ainsi que pour leur soutien et leur promotion de la création artistique et des artistes textiles contemporains. Ils nous permettront d'observer la création textile exposée en Belgique durant leurs quarante ans d'existence. Cependant, nous ne négligerons pas de recourir ponctuellement à l'art textile international, plus particulièrement occidental, pour son influence directe et évidente sur la Belgique par rapport à l'art textile oriental qui,

¹ Nous utilisons les noms actuels des lieux. La galerie Les Drapiers était d'abord Philharmonie et le TAMAT, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique (et d'autres encore).

² COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *Et vous, le bonheur, vous l'imaginez comment ? 40 ans de recherche artistique à TAMAT*, Tournai, TAMAT asbl, 2021, p. 23.

quant à lui, sera majoritairement mis de côté pour cette raison. La Belgique n'est pas isolée, on ne peut plus évidemment parler d'« école nationale » du fait de la mondialisation que connaît le monde de l'art depuis les années 1960, engendrant des échanges, la diffusion des idées à travers les frontières³. Cependant, se pencher sur un pays en particulier est intéressant afin de confronter ses particularités historiques inévitables aux tendances globales.

Les limites chronologiques de notre étude ont été fixées au début des années 1980, date de la naissance des deux lieux étudiés, jusqu'aux années 2020, afin d'analyser la création présentée tout au long des années d'existence de ces lieux, toujours actifs actuellement. Toutefois, dans un souci de clarté, une ouverture aux années précédentes dans le cadre d'un chapitre particulier permettra de comprendre au mieux les enjeux de la création textile de la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle. Nous avons conscience de la proximité de la période étudiée et du possible manque de recul que cela implique, mais s'attacher à une période plus courte n'aurait pas eu de sens dans le cas des lieux étudiés, la volonté étant de suivre le mouvement de leurs activités. Par ailleurs, ce travail se veut être une première approche de ceux-ci, très peu étudiés jusqu'à aujourd'hui.

Les quelques sources qui s'intéressent à l'histoire belge de l'art textile, terme traditionnellement employé pour parler de l'ensemble de la création textile, ont été publiées avant les années 2000 – elles ne peuvent donc pas aborder les premières décennies du XXI^e siècle – et s'attardent généralement davantage aux réalisations à partir du milieu du XX^e siècle, période de grandes mutations. L'ouvrage de référence dans le domaine du critique d'art Léon-Louis Sosset, *Tapissierie Contemporaine en Belgique*⁴, publié en 1989, débute son historique sur les manufactures textiles du XIX^e siècle et le déroule jusqu'aux artistes qui déstabilisent la tapisserie des années 1960 aux années 1980. Il mentionne également les initiatives importantes du dernier quart du siècle, notamment la création de la Fondation de la Tapissierie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française – aujourd'hui TAMAT, Musée de la Tapissierie et des Arts Textiles – à Tournai. Elsjie Janssen, historienne de l'art et conservatrice textile, publie quelques années plus tard, en 1996, un ouvrage

³ BAWIN, Julie, « Arts plastiques : Lieux uniques, création multiple », dans DELHALLE, Nancy, DUBOIS, Jacques et KLINKENBERG, Jean-Marie (dir.), *Le tournant des années 1970, Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, p. 202.

⁴ SOSSET, Léon-Louis, *Tapissierie Contemporaine en Belgique*, Liège, Éditions du Perron, 1989.

comparable intitulé *La Tapisserie en Belgique*⁵ dans lequel elle revient à la production de la Renaissance et ajoute plusieurs chapitres plus techniques sur la tapisserie (le tissage, les usages et la conservation). Citons également un chapitre rédigé par René Léonard⁶ dans un ouvrage consacré à l'art en Wallonie publié en 2001⁷ qui retrace une histoire de la tapisserie moderne et contemporaine semblable à celles des deux auteurs précédents, en abordant lui aussi en quelques mots la création de la Fondation de la Tapisserie. Deux mémoires d'étudiants de l'Université de Liège sont consacrés à la création textile contemporaine sur des sujets précis en s'intéressant aux lieux que nous étudierons : celui de Serge Lodrini⁸, présenté en 1998, qui retrace avec précision la création de la Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de Tournai à partir du mouvement belge Forces Murales et analyse une sélection d'artistes du centre de recherche de la Fondation jusqu'aux années 1990, tandis que Florence Storrer⁹, en 1992, se penche sur le travail de trois artistes belges (Marie-Thérèse Prégardien, Catherine de Launoit et Dani Tambour) exposées à la galerie Philharmonie – premier nom de la galerie Les Drapiers – à laquelle elle consacre un bref historique dans l'introduction. Par ailleurs, la fondatrice de la galerie, Denise Biernaix, fait partie des auteurs qui ont contribué à l'ouvrage de Marc Renwart intitulé *Le temps des commissaires. Un panorama des arts plastiques au Pays de Liège de 1980 à 2000*¹⁰. Elle y retrace l'histoire des débuts de sa galerie et de ses commissariats, et fournit une liste des expositions qu'elle a organisées. Enfin, en 2021, le TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles a organisé une exposition à l'occasion des 40 ans de son centre de recherche et celle-ci était accompagnée d'une publication¹¹ sur l'histoire de la Fondation de la Tapisserie compilant des entretiens

⁵ JANSSEN, Elsje, *La Tapisserie en Belgique*, Liège, Éditions Mardaga, 1996.

⁶ René Léonard, docteur en droit, philologue et historien d'art, est chef de service des arts plastiques de la Communauté française de Belgique de 1954 à 1985.

⁷ LÉONARD, René, « La tapisserie et le textile en région wallonne », dans GOYENS DE HEUSCH, Serge (dir.), *XX^e siècle : L'art en Wallonie : peinture, sculpture, gravure, tapisserie, photographie, architecture*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2001, pp. 94-105.

⁸ LODRINI, Serge, *Forces murales et le centre de recherche de la fondation de la tapisserie, des arts muraux et des arts du tissu de la communauté française de Belgique*, Mémoire de licence en Histoire de l'art, archéologie et musicologie, Université de Liège, 1998.

⁹ STORRER, Florence, *Dani Tambour, Marie-Thérèse Prégardien, Catherine De Launoit : trois artistes contemporaines en communauté française de Belgique*, Mémoire de licence en Histoire de l'art, archéologie et musicologie, Université de Liège, 1992.

¹⁰ RENWART, Marc (dir.), *Le temps des commissaires. Un panorama des arts plastiques au Pays de Liège de 1980 à 2000*, Liège, Yellow Now, 2019.

¹¹ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *Et vous, le bonheur, vous l'imaginez comment ? 40 ans de recherche artistique à TAMAT*, Tournai, TAMAT, asbl, 2021.

avec des personnalités importantes ayant fréquenté son centre (directrices, artistes, chefs d'atelier, etc.).

Ces références constituent le point de départ du présent travail qui veut étendre les recherches au-delà du XX^e siècle, années peu, voire pas du tout, analysées afin de donner un aperçu du développement de la création textile en Belgique francophone qui a suivi le renouveau international des années 1960-1970, à partir de l'instant où apparaissent les premiers lieux qui exposent, stimulent et soutiennent la production d'artistes contemporains travaillant le textile. Dès lors, l'objectif est de dégager les tendances générales et les particularités de la création textile durant la période délimitée afin de voir si les artistes ont poursuivi les entreprises de leurs prédécesseurs ou bien s'ils ont emmené le textile vers d'autres voies, et, de là, interroger l'expression « art textile », termes employés pour désigner la création textile dans son ensemble alors que l'expression apparaît au moment où ont lieu les bouleversements de la tapisserie, autrement dit afin de voir si elle convient pour qualifier la production qui se déploie à partir du début des années 1980.

La méthode employée afin de mener à bien notre recherche, dans les limites contraintes du mémoire, a été de sélectionner des artistes parmi ceux exposés dans ces deux lieux. Ce choix s'est fondé sur deux critères principaux : la représentativité des œuvres pour faire ressortir les tendances de l'art textile qui se développent dans ces deux institutions, ainsi que l'identité et l'histoire particulières de chacune de ces dernières qui, semble-t-il, ont pu exercer une influence sur ce qui y était exposé. Le but est donc d'analyser ce qui était visible à un moment donné en Belgique en ce qui concerne le domaine de l'art textile. De plus, notons que les artistes peuvent provenir de différents domaines artistiques.

Pour faire ce choix, nous avons consulté les catalogues d'exposition du musée et de la galerie – quand ils étaient existants pour cette dernière –, ainsi que leurs archives : le musée TAMAT possède les dossiers de candidature des boursiers, sur lesquels notre analyse se fonde principalement, ainsi que les rapports de recherche de leur année de bourse. Cependant, et pour les deux lieux, l'archivage n'a pas été systématique, ce qui a entraîné des pertes au sein des documentations écrites et photographiques. Cela a d'ailleurs eu, à certains moments, une influence sur les choix opérés. Pour compléter nos sources, nous avons également pu nous entretenir avec

plusieurs acteurs de ces lieux, notamment les directrices respectives, ainsi que quelques-uns des artistes dont le travail est analysé.

Cette étude est structurée en deux parties. La première s'intitulant « Prolégomènes » se compose de deux chapitres et s'attache, comme son nom l'indique, à mettre en place le contexte terminologique et historique qui permettra ensuite d'analyser la création textile des deux lieux sélectionnés. Dans ce cadre, le premier chapitre aborde, d'une part, la question des définitions à travers les notions principales du domaine textile que sont la tapisserie et l'art textile, et, d'autre part, les affinités que l'art entretient avec le design et l'artisanat. Le second chapitre a pour objectif de retracer l'histoire de l'« art textile » en Belgique et dans les pays étrangers occidentaux qui ont pu exercer une influence sur celle-ci durant les XIX^e et XX^e siècles, pour s'achever sur le renouveau des années 1960 et 1970. Ces prolégomènes permettront d'aborder la seconde partie qui se trouve être le cœur de ce mémoire. Celle-ci se compose également de deux chapitres. Le premier est consacré à l'étude de la galerie Les Drapiers, depuis sa création sous le nom de galerie Philharmonie, et retrace son évolution à travers trois moments qui correspondent aux trois espaces liégeois qu'elle a successivement occupés, d'abord rue Roture, puis rue des Bénédictines et enfin rue Hors-Château. Chacun correspond à une étape du projet global élaboré par sa fondatrice Denise Biernaux. Le second chapitre est dédié à l'analyse de la création textile qui se développe au sein de la Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux, devenu TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles. Celle-ci est également envisagée en fonction d'événements marquants, allant de la naissance de l'institution jusqu'au renouvellement qu'elle a vécu ces dernières années, en se concentrant sur le centre de recherche et les boursiers qui y ont élaboré des recherches artistiques. Cette dernière partie sera structurée selon la chronologie et étudiera ce lieu par décennies.

Le présent travail comprend également, à la fin du volume, la bibliographie, la table des légendes des figures, des annexes répertoriant, dans une volonté de clarté, les expositions de chacun des lieux, les boursiers du centre de recherche ainsi que les personnalités qui les ont encadrés.

PREMIÈRE PARTIE : PROLÉGOMÈNES

CHAPITRE 1 : QUELQUES DÉFINITIONS ET CONSIDÉRATIONS SUR LE TEXTILE DANS L'ART

Avant toute chose, définissons les principaux concepts utilisés dans le domaine de la création textile. En effet, des notions telles que *textile* ou *tapisserie*, bénéficient de définitions souvent différentes selon leur contexte d'emploi, et les artistes, comme nous le verrons, jouent avec et sur ce vocabulaire pour créer des œuvres qui repoussent sans cesse les limites de la création. Le présent point permettra donc de redéfinir de façon claire chacun de ces concepts en revenant à leur étymologie, aux affinités qu'ils entretiennent entre eux, à leur définition telle qu'elle se trouve dans les ouvrages spécialisés, à la technique à laquelle chacun réfère, etc. Dans ce cadre, seront donc envisagés les concepts de textile, de tissage et de tapisserie, qui permettront une première réflexion sur la notion d'art textile, ainsi que sur la délimitation des domaines, à la fois proches et distincts, que sont l'art, l'artisanat et le design.

Notons que, par souci de clarté, nous avons posé le choix de séparer la définition de ces termes fondamentaux du domaine textile et l'histoire de l'art textile qui sera abordée au chapitre suivant.

1. Le textile : ses liens avec le tissage et la tapisserie

Dans son sens commun, le terme « textile » signifie : « que l'on peut tisser ; que l'on peut diviser en fils susceptible d'être tissés¹². » Par extension, il désigne également le produit réalisé à partir de cette matière¹³. Le textile est donc une matière composée de fils qui peut être mise en forme par la technique du tissage. En outre, textile vient du latin *textilis* que l'on traduit par « tissé ». Le lien du textile avec le tissage est donc primordial, d'autant plus que la première forme artistique qui exploite le textile et qui se trouve au plus proche de cette définition est la tapisserie – considérée comme un art mineur –, qui remonte à l'époque médiévale. Il est d'ailleurs difficile de définir ce qu'est une tapisserie sans aborder la technique du tissage, tant l'œuvre est attachée à son processus de réalisation.

Dans son acception traditionnelle, une tapisserie est un panneau textile tissé à la main sur un métier de haute ou de basse lisse¹⁴ destiné à être accroché au mur. Sa

¹² CNRTL, s.v. *Textile*, disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/textile>, consulté le 29 juin 2022.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Lisse* peut également s'écrire *lice*. Ainsi, le nom donné à l'artisan connaît aussi deux orthographes : le lissier ou licier, la lissière ou licière. Nous choisirons la première forme dans un souci de cohérence.

réalisation s'élabore en trois étapes et fait appel à différents acteurs. En premier lieu, un peintre réalise un modèle ou une esquisse du projet qui est ensuite reproduit sous forme de carton à l'échelle de la tapisserie et plus détaillé par un cartonnier. Puis, ce carton est confié à un ou plusieurs lissier(s) qui se charge(nt) de le transposer en tapisserie¹⁵ par la technique du tissage. Cette dernière consiste en l'entrecroisement de deux ensembles de fils : la chaîne, formée de fils de laine, de lin ou de coton non-teintés tendus sur le métier, et la trame, constituée de fils de laine ou en soie teintés – parfois des fils d'or ou d'argent – passés perpendiculairement et alternativement en-dessous et au-dessus des fils de chaîne à l'aide de navettes afin de réaliser le motif – chaque navette porte une couleur différente. Ainsi, le décor s'élabore en même temps que le tissu et la chaîne disparaît complètement sous la trame colorée¹⁶. Le ou les lissiers sont placés devant le côté droit de la tapisserie, ce qui veut dire que « la largeur du tissage [correspond] à la hauteur maximale du métier et la longueur de la chaîne [est] équivalente à la largeur de la tapisserie¹⁷ ». Par ailleurs, il(s) travaille(nt) sur l'envers de la tapisserie, créant une image inversée¹⁸.

Il existe deux types de métiers : le métier horizontal dit de basse lisse et le métier vertical dit de haute lisse. Dans les deux cas, les fils de chaîne sont tendus entre deux cylindres, horizontalement pour le premier type, verticalement pour le second. C'est la manipulation des fils qui diffère. Concernant le métier de basse lisse, les fils pairs et impairs sont fixés à des baguettes-lisses par des mailles appelées ganses. Les baguettes-lisses sont reliées à un système de pédales sous le métier qui permet de séparer les fils pairs et impairs en deux nappes et former une ouverture appelée « foule » qui permet d'introduire les fils de trame colorés. Les duites, aller et retour des fils de trame, sont finalement tassées avec un peigne. Pour le métier de haute lisse, les fils de chaîne pairs et impairs sont séparés par une baguette de foule qui permet d'avancer les fils les plus éloignés du lissier afin de créer une foule plus étroite dans ce cas qui lui permet de sélectionner les fils entre lesquels passer les fils de trame¹⁹. Une autre différence est l'utilisation du carton. Dans les deux cas, les lissiers travaillent

¹⁵ JANSSEN, Elsje, *La Tapisserie en Belgique*, Liège, Pierre Mardaga, 1996, p. 18 ; JOUBERT, Fabienne, *La Tapisserie*, Turnhout, Brepols, 1993 (coll. Typologie des sources du Moyen Âge occidental, n° 67), p. 33.

¹⁶ JANSSEN, Elsje, *op. cit.*, p. 10 ; JOUBERT, Fabienne, *op. cit.*, p. 24 ; VIALLET, Nicole, *Principes d'analyse scientifique. Tapisserie, méthode et vocabulaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1971, p. 9.

¹⁷ JANSSEN, Elsje, *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁸ *Idem.*, p. 11.

¹⁹ *Idem.*, p. 13-16.

sur l'envers de la tapisserie. Pour le tissage sur métier de basse lisse, l'image du carton est inversée et il est découpé en bandes placées sous les fils de chaîne. Pour le métier de haute lisse, le carton n'est pas inversé et est placé à côté du lissier, la composition est reportée directement sur les fils de chaîne²⁰ – il peut d'ailleurs voir l'endroit de la tapisserie derrière le métier, alors qu'il faut utiliser un système de miroirs dans le cas d'un métier horizontal²¹.

La tapisserie de lisse, qui vient d'être décrite, est sensiblement distincte de la tapisserie au point ou sur canevas qui est réalisée à l'aiguille sur un canevas, support formé par l'entrecroisement de fils de chaîne et de trame légèrement espacés²². Cette dernière se distingue encore de la broderie qui est réalisée elle aussi à l'aiguille sur un tissu préexistant mais souple, et elle ne le recouvre pas entièrement, contrairement à la tapisserie au point²³. Le terme tapisserie est souvent employé dans le cas de pièces destinées au mur, c'est pour cette raison qu'il peut évoquer une broderie ou bien encore le papier peint²⁴. Dans la présente étude, il désignera exclusivement la tapisserie de lisse.

La tapisserie est donc le résultat de la combinaison d'un matériau – le fil qui peut être d'origine végétale, animale ou, plus tardivement, synthétique –, d'une technique – le tissage – et d'une fonction architecturale, destinée au mur. À cela s'ajoute également le motif – principalement historique et religieux au Moyen Âge, époque des premières pièces conservées, mais il existe également des verdure, faites de motifs floraux – et sa signification, ainsi que son style. Ces éléments seront des points sur lesquels les artistes travailleront par la suite.

2. Définir ce qu'est l'art textile

Si l'on reprend la définition du textile, ce qu'on appelle « art textile » est un art qui utilise la matière textile, matière faite de fils que l'on peut tisser. Cette expression apparaît dans les années 1960 pour qualifier la production artistique qui se déployait à partir de la tapisserie. À cette époque, les artistes commencent à employer de nouvelles

²⁰ JANSSEN, Elsje, *op. cit.*, p. 18 ; JOUBERT, Fabienne, *op. cit.*, p. 33.

²¹ JANSSEN, Elsje, *op. cit.*, p. 16.

²² VIALLET, Nicole, *op. cit.*, p. 48.

²³ *Ibidem.* ; THOMAS, Michel, MAINGUI, Christine et POMMIER, Sophie, *L'Art Textile*, Genève, Albert Skira, 1985, p. 107. Fabienne Joubert explique par ailleurs que dans les sources médiévales, le mot « tapisserie » pouvait désigner des tissus d'ameublement, comme d'autres termes pouvaient y faire référence « drap » ou « tapis », par exemple. (JOUBERT, Fabienne, *op. cit.*, p. 24.)

²⁴ *Textilités*, cat. exp., Mons, Anciens Abattoirs, 2021, p. 52.

matières telles que le sisal par exemple, travaillent sur les dimensions, les formes, déstructurent la tapisserie en revoyant le procédé de tissage, jusqu'à la détacher du mur et la faire prendre place dans l'espace. Aux États-Unis, on parle de *Fiber Art*, qui met ainsi en avant la fibre. Cette dernière élargit l'idée de fil traditionnel en renvoyant à de nouvelles possibilités comme, les fibres non-tissées telles le feutre, le papier ou les cordages, utilisées dès les années 1970²⁵. Le tissage, qui consiste concrètement à l'entrelacement de fils, peut alors lui aussi subir une extension à d'autres techniques comme le tressage, le tricot, le nouage, la vannerie, etc. qui participent d'un principe similaire. Les artistes exploitent donc le vocabulaire du textile afin de renouveler, les pratiques artistiques et, par conséquent, les œuvres. Une autre expression est aussi utilisée par les anglophones : celle d'*Art Fabric*. Le mot *fabric* signifiant « étoffe obtenue en tissant de la laine, du coton, de la soie, etc. utilisée dans la confection de vêtements, de rideaux, etc. et dans l'ameublement²⁶», il est traduit par le terme *tissu* en français²⁷. Toutes ces expressions montrent l'importance du matériau et de la technique du tissage – même dans une forme non-traditionnelle – dans les œuvres de cette époque, mais nous reviendrons sur l'historique dans le chapitre suivant.

Le tissu fait donc également partie du textile, puisqu'il est issu de la technique du tissage. En tant qu'objet du quotidien, initialement produit de façon artisanale, aujourd'hui industrielle, les artistes vont aussi l'utiliser dans leur pratique artistique où c'est l'objet lui-même qui les intéresse plutôt que la technique de réalisation. Il est tantôt utilisé en tant que tel, tantôt travaillé par la couture ou la broderie. Peut-être ces techniques sont-elles considérées comme textiles parce que faisant partie d'une pièce tissée ? L'expression posait déjà question pour certains types de création tels la broderie ou la passementerie, ouvrage de fils d'or ou de soie qui orne les vêtements militaires ou sacerdotaux, entre-autre²⁸. André Kuenzi le faisait remarquer en 1974 dans son ouvrage *La Nouvelle Tapisserie*, car l'art textile, entendu comme « qui peut

²⁵ CONSTANTINE, Mildred et LARSEN, Jack Leonor, *The Art Fabric: Mainstream*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1980, p. 51.

²⁶ OXFORD LEARNER'S DICTIONARIES, s.v. *Fabric*, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/fabric?q=fabric>, consulté le 29 juin 2022. Traduction de l'auteure.

²⁷ Par extension, *fabric* peut également être traduit par *structure* (d'un récit – la trame – ou d'un bâtiment).

²⁸ CNRTL, s.v., *Passementerie*, disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/passementerie>, consulté le 30 juin 2022.

être tissé », ne permettait pas d'intégrer toutes les pratiques utilisées par les artistes²⁹ qui, nous le verrons, élargiront encore les possibilités par la suite.

La question qui se pose alors est de savoir si cette expression d'« art textile », toujours utilisée aujourd'hui pour qualifier ce type de création, est encore d'actualité vis-à-vis du développement de cet art³⁰. S'est-il développé dans la continuité des années 1960, ou bien s'est-il produit une ou plusieurs ruptures ? Avons-nous besoin d'établir une nouvelle dénomination pour la création des années 1980 à 2020 ? Avant de pouvoir répondre à ces questions, nous continuerons à employer « art textile » pour qualifier les œuvres qui seront analysées dans la suite de ce travail et qui semble aller vers la tendance de l'élargissement des significations.

3. Les différents domaines du textile : art, artisanat et design

Le textile relève d'autres domaines tels que l'artisanat et le design, dont il sera parfois question car ils entretiennent des liens étroits avec l'art textile. Définir ces domaines permet ainsi de mieux comprendre comment ils s'articulent entre eux et avec le domaine artistique. En effet, l'art textile trouve ses origines dans l'artisanat : le tissage est un savoir-faire artisanal qui existe depuis la préhistoire et pratiqué par les lissiers médiévaux, considérés à cette époque comme des artisans – le concept d'art n'existait pas encore –, pour réaliser les tapisseries aux Moyen Âge. Communément, l'artisanat est une activité manuelle qui demande un savoir-faire particulier, souvent traditionnel³¹. Selon le *Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie* de Louis Réau, la différence entre l'artisan et l'artiste est que « l'artisan réalise, l'artiste est celui qui conçoit, qui invente l'œuvre d'art³². » Le premier fait partie des « spécialistes du "faire" », fabriquant « quelques objets nécessaires à la vie quotidienne³³ », le second « des spécialistes du beau³⁴ ». Cette séparation est en réalité liée à une vision de la civilisation occidentale, et dans toute l'histoire de l'art, le lien entre art et artisanat sera sans cesse réévalué, notamment par les artistes reconnus comme tels – et

²⁹ KUENZI, André, *La Nouvelle Tapisserie*, Genève, Les Éditions de Bonvent, 1974, p. 271.

³⁰ La question n'est pas de remettre en cause le statut d'art du textile, mais l'appellation de l'ensemble de la création artistique dans le domaine textile.

³¹ LAROUSSE, s.v. *Artisan, Artisane*, disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artisan/5579>, consulté le 30 juin 2022.

³² Cité par KUENZI, André, *op. cit.*, p. 31.

³³ DUFOUR-EL MALEH, Marie-Cécile, « Art et Artisanat, figure double de la créativité », dans « Itinérances. Art contemporain marocain. La question de la critique d'art », numéro thématique, *Horizons Maghrébins*, n° 33-34, 1997, p. 37 et 41, téléchargeable sur www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1997_num_33_1_1592, consulté le 20 juillet 2021.

³⁴ DUFOUR-EL MALEH, Marie-Cécile, *op. cit.* p. 37.

principalement féminines – intégrant les techniques artisanales dans leur pratique artistique, comme le tissage ou la broderie, qui nous intéresseront particulièrement. Le textile est également une matière appartenant au domaine du design qui apparaît au début du XX^e siècle dans le cadre de l'école du Bauhaus dont l'objectif est d'unifier l'art et la technique dans la réalisation d'objets quotidiens de façon industrielle³⁵. Les designers associent donc l'esthétique et la fonction dans leurs réalisations.

L'artisanat et le design entretiennent donc tous deux des liens importants avec le quotidien, ce qui, par conséquent, explique en partie le statut ambigu du textile. Alors que le textile peut être considéré comme un objet sans valeur « noble », décoratif ou mineur lorsqu'il est présent dans les œuvres d'artistes, qu'« encore aujourd'hui, une bonne majorité des professionnels et amateurs d'art actuel ne considèrent pas le tissu comme un matériau et un médium artistique à part entière³⁶ », il ne sera pas question de remettre son statut artistique en cause. Ce qui nous intéresse est le fait que l'ambivalence de ce matériau et les rapports qu'entretiennent ces différents domaines ont exercé une influence sur l'histoire de l'art textile et donc sur la conception des œuvres et leur réalisation. Ceci entre dès lors en jeu dans la définition de ce qu'est l'« art textile » et est un point fondamental dans notre analyse du développement de cet art.

³⁵ DE MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 3.

³⁶ OUJLAKH, Bahéra, *Le tissu cet entre-deux : vie et œuvre de Patrice Hugues*, Thèse de doctorat en Art et Histoire de l'Art, Valenciennes, Université Polytechnique Hauts-de-France, 2019, p. 20.

CHAPITRE 2 : HISTORIQUE DE L'ART TEXTILE EN BELGIQUE DANS LE CONTEXTE INTERNATIONAL

L'objectif de ce chapitre est de retracer les grandes lignes de l'évolution de la tapisserie du XIX^e au XX^e siècle, plus précisément jusqu'aux années 1970, afin d'en donner une vision globale et ainsi appréhender au mieux les réalisations textiles de ces dernières décennies. Replacer la Belgique dans le contexte international est intéressant dans la mesure où celle-ci n'était évidemment pas isolée dans ce phénomène de renouveau qui a eu lieu au cours de ces derniers siècles : chaque pays a été influencé par les recherches étrangères et plusieurs points de convergence les relient entre eux d'une certaine manière, dans un même mouvement de libération de la création.

1. Les débuts d'un renouveau de la tapisserie au XIX^e siècle en Europe

Durant les XIX^e et XX^e siècles, la tapisserie médiévale suscite un regain d'intérêt car on cherche, à cette époque, à donner un nouveau souffle à la technique lissière qui avait, selon certains, perdu de son autonomie, comme nous le verrons. Pour cette raison, il est utile de revenir tout d'abord quelques siècles en arrière.

1.1. Les origines européennes de l'art de la tapisserie

Dès le XIV^e siècle, les artistes flamands connaissent une grande renommée en Europe dans le domaine de la tapisserie comme, par exemple, le peintre Hannequin de Bruges qui participe à la réalisation de patrons pour l'*Apocalypse d'Angers* (fig. 1) tissée à Paris³⁷ – à l'instar de la tenture de la *Dame à la Licorne* (fig. 2) datant du XVI^e siècle dont l'origine est discutée³⁸, cette œuvre influencera de nombreux artistes par la suite. Bruxelles et Tournai occupent une place centrale dans le milieu lissier, comme les villes de Paris et d'Arras avant elles³⁹. Cette importance est à mettre en relation avec le déclin de l'industrie drapière dominée à l'époque par l'Angleterre, mais aussi avec l'intérêt de Philippe le Bon dont ont bénéficié ces deux villes qui appartiennent encore aux Pays-Bas méridionaux⁴⁰.

³⁷ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *Histoire d'un art. L'Art Textile : broderies, tapisseries, tissus, sculptures*, Genève, Albert Skira, 1985, p. 116.

³⁸ Voir à ce sujet *Idem.*, p. 142-147.

³⁹ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 115-164. L'art de la tapisserie est également présent à Bruges, Anvers, Enghien, Audenaerde et Grammont (voir JANSSEN, Elsje, *La Tapisserie en Belgique*, Liège, Éditions Mardaga, 1996, p. 70-85).

⁴⁰ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 130 et p. 140 ; GUISSSET, Jacqueline et BAILLARGEON, Camille (dirs.), *Forces murales : un art manifeste. Louis*

Œuvres luxueuses commandées par le clergé, puis par les palais lorsque les murs des églises gothiques s'ajoutent, les sujets des tapisseries sont variés, allant du religieux au profane, en passant par des motifs tels que des végétaux – on appelle alors ces tapisseries « verdure » – ou des armoiries⁴¹. Ces tapisseries étaient surnommées les « fresques mobiles du Nord »⁴² car leurs propriétaires les emmenaient avec eux en voyage et elles pouvaient également orner les rues lors de cortèges⁴³. Au Moyen Âge, on cherche l'effet de monumentalité, mais aussi d'intimité pour les intérieurs des demeures et d'harmonie avec le mur en ne donnant aucune perspective⁴⁴.

Des ateliers tournaisiens sortent des suites de tapisseries telles que la disparue *Histoire de saint Gédéon* ou *l'Histoire du Chevalier au cygne* (fig. 3), cette dernière provenant des ateliers du célèbre homme d'affaires et tapissier Pasquier Grenier, toutes deux commandées par Philippe le Bon⁴⁵, ou encore *La Bataille de Roncevaux* (fig. 4), caractéristique du style tournaisien par l'effet de mouvement et la profusion des détails⁴⁶. Bruxelles détrône ensuite Tournai à la fin du XV^e siècle. Les ateliers bruxellois réalisent d'abord des tapisseries de style gothique avec des compositions divisées par une architecture (fig. 5), puis s'orientent vers un réalisme anatomique et paysager annonçant la Renaissance⁴⁷. C'est le nom de Pierre Coeck d'Alost qui marque l'histoire lissière de la ville au XVI^e siècle : son atelier se voit notamment confier par le pape Léon X le tissage des *Actes des Apôtres* (fig. 6) destiné à la Chapelle Sixtine d'après les cartons du peintre Raphaël⁴⁸. À partir de ce moment, la tapisserie tend à devenir une imitation de la peinture⁴⁹ et mène à augmenter le nombre de couleurs et le nombre de fils au centimètre pour respecter la précision du dessin, à s'inspirer des compositions italiennes en perspective, ainsi qu'à ajouter une bordure d'abord florale, puis agrémentée de petites scènes et finalement imitant, à partir du

Deltour – Edmond Dubrunfaut – Roger Somville, Wavre-Seraing, Éditions Mardaga-IHOES, 2009, p. 53.

⁴¹ PIANZOLA, Maurice et COFFINET, Julien, *La Tapisserie*, Genève, Les Éditions de Bonvent, 1971, p. 66.

⁴² JANSSEN, Elsje, *op. cit.*, p. 25.

⁴³ *Idem.*, p. 24-25.

⁴⁴ *Idem.*, p. 27-28 et p. 32.

⁴⁵ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 130-131.

⁴⁶ MOL, Claudine, « Tapisserie de Tournai », dans Ministère de l'Éducation, de la Recherche et de la Formation (éd.), *Histoire de la Tapisserie en Communauté française de Belgique*, Frameries, Centre technique de l'enseignement de la Communauté française, 1991, n. p.

⁴⁷ JANSSEN, Elsje, *op. cit.*, p. 40 et p. 43.

⁴⁸ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁹ PIANZOLA, Maurice et COFFINET, Julien, *op. cit.*, p. 88.

XVIII^e siècle, le cadre d'un tableau⁵⁰. Les tapisseries des XVII^e et XVIII^e siècles présentent ensuite les caractéristiques picturales des styles maniériste, baroque puis rococo⁵¹. À cette époque, les manufactures françaises reprennent de l'importance avec la création des Manufactures des Gobelins⁵² et de Beauvais⁵³, respectivement en 1662 et en 1664, alors que dans nos régions, le déclin mène à la fermeture du dernier atelier à Bruxelles en 1794⁵⁴. Il faut attendre la deuxième moitié du XIX^e siècle pour que soient créées de nouvelles manufactures⁵⁵ : celle d'Ingelmunster en 1847, soutenue par des lissiers provenant d'Aubusson, ville lissière française active depuis le XV^e siècle⁵⁶ qui ferme avec l'arrivée de la guerre en 1914 ; puis, en 1870, la Manufacture de Tapisserie Braquenié et Cie de Malines qui perdure jusqu'en 1987 ; celle de Schaerbeek installée par Arthur Lambrecht en 1878, reprise en 1910 par le liégeois Georges Chaudoir, qui cesse ses activités en 1986, et enfin la Manufacture royale De Wit à Malines, ouverte en 1889, dont les activités se poursuivent encore aujourd'hui, centrées essentiellement sur les missions de conservation de tapisseries ainsi que sur l'achat et la vente de tapisseries anciennes et modernes⁵⁷.

1.2. William Morris et le retour à la tapisserie ancienne

C'est en Angleterre, à la fin du XIX^e siècle, qu'a lieu ce que nous pourrions appeler un premier élan de renouveau de la tapisserie avec William Morris et sa Manufacture Morris and Co. fondée en 1881. Poussé par son intérêt pour les Préraphaélites, ainsi que pour les théories architecturales néogothiques de John Ruskin – auquel il reprend aussi l'idée d'unification des arts en l'élargissant au quotidien⁵⁸ –, William Morris est le premier à considérer que la tapisserie nécessite un retour aux

⁵⁰ JANSSEN, Elsje, *op. cit.*, p. 28-29 et p. 63.

⁵¹ *Idem.*, p. 57-58 et p. 67.

⁵² THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 155.

⁵³ *Idem.*, p. 159.

⁵⁴ OLLINGER-ZINQUE, Gisèle, « La Tapisserie », dans LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jacques (dirs.), *La Wallonie, Le pays et les hommes, lettres-arts-culture*, Tome IV, compléments, Waterloo, La Renaissance du livre, 1981, p. 223.

⁵⁵ SOSSET, Léon-Louis, *Tapiserie Contemporaine en Belgique*, Liège, Éditions du Perron, 1989, p. 13-15.

⁵⁶ DUPONT, Valérie, « Jean Lurçat et la renaissance de la tapisserie au XX^e siècle », dans DUPONT, Valérie (dir.), *Tissage et métissage : le textile dans l'art (XIX^e-XX^e siècles)*, Éditions universitaires de Dijon, 2011, p. 19.

⁵⁷ Voir à ce sujet BROSENS, Koenraad, et MAES-DE WIT, Yvan, *De Wit, Royal Manufactures of Tapestry. 125 years Tapestry production and conservation*, Londres-Turnout, Harvey Miller Publishers-Brepols Publishers, 2019.

⁵⁸ CAMUS, Marianne, « Le (Mét)issage selon William Morris », dans DUPONT, Valérie (dir.), *op. cit.*, p. 12.

modèles médiévaux – ceux des XV^e et XVI^e siècles, notamment bruxellois⁵⁹ – afin qu'elle retrouve une autonomie et ses caractéristiques propres, effacées par la tendance à se soumettre de plus en plus à la peinture, en raison notamment de l'indifférence de la réalité du métier du lissier de la part des peintres-cartonniers chargés de réaliser les cartons⁶⁰. Dès lors, William Morris reprend des éléments des anciennes tapisseries pour réaliser les siennes (fig. 7), comme le nombre limité de couleurs qui s'était largement multiplié, les hachures appelées « battage » pour le rendu des volumes, l'absence d'effet de perspective et les motifs naturels, en ajoutant à ces derniers une précision presque scientifique⁶¹. D'autre part, il donne plus de liberté aux lissiers qui, selon lui, sont plus que de simples exécutants chargés de reproduire à l'identique les cartons des peintres-cartonniers. Pour ce faire, il conçoit de nouveaux types de cartons présentant seulement les grandes lignes de la composition à partir de l'agrandissement photographique des modèles⁶². Ce retour au métier témoigne de son rejet de l'industrie qui se développe à l'époque⁶³. Par ailleurs, il s'inspire aussi des procédés médiévaux pour ses recherches sur la teinture⁶⁴, et sa collection de tissus provenant du Moyen Orient complète ses sources d'inspiration⁶⁵.

Cette résurgence des lois du passé pour rendre à la tapisserie son autonomie et éviter la « peinture tissée » se déroule également en France. En effet, cette dernière considère que cette façon de faire a causé, depuis le XVII^e siècle, la décadence de l'art de la lisse⁶⁶. Quelques figures, moins célèbres que William Morris et avant que les idées de ce dernier ne parviennent en France dans les années 1890, se sont intéressées à ce sujet⁶⁷. Elles aussi se sont penchées sur les œuvres anciennes dans le but de retrouver les caractéristiques propres à la tapisserie. Charles Blanc, par exemple, préconise les motifs fantastiques médiévaux et l'utilisation d'une large bordure. Mais, il réfléchit également à l'influence de la matière et de la lumière sur la couleur, ce qui

⁵⁹ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 165-166. Il achète d'ailleurs *La Guerre de Troie* tissée à Tournai au XV^e siècle et *La Pitié et la Justice* bruxelloise du début du XVI^e siècle (p. 165).

⁶⁰ GUISSSET, Jacqueline et BAILLARGEON, Camille (dirs.), *op. cit.*, p. 54.

⁶¹ CAMUS, Marianne, *op. cit.*, p. 15.

⁶² THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 165.

⁶³ *Idem.*, p. 187.

⁶⁴ CAMUS, Marianne, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁵ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 188.

⁶⁶ *Idem.*, p. 156.

⁶⁷ FROISSART, Rossella et YTHIER, Bruno, « Du tissage à l'art textile. Métier et décor au XX^e siècle », dans PAPOUNAUD, Benoît-Henry (dir.), *La Tapisserie française. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions du patrimoine, 2017, p. 234-273.

donne de l'importance aux connaissances et au métier du lissier⁶⁸. D'autres insistent plutôt sur le lien que la tapisserie entretenait avec l'architecture aux XV^e et XVI^e siècles. C'est le cas notamment d'Alexandre Denuelle et de Henry Havard, pour qui l'architecture dicte fonctions et esthétique. Dans son rapport de 1877 ayant pour objectif de réformer la production de la Manufacture des Gobelins, Alexandre Denuelle met en avant la simplicité et la netteté des traits dont est pourvu, selon lui, tout art monumental⁶⁹. Quant à Henry Havard, il rejette la netteté du motif et la perspective – à cause de la déformation du dessin dû au fait que les œuvres tissées soient suspendues pour diviser l'espace –, revenant ainsi au caractère décoratif dont les tapisseries étaient dotées à cette époque⁷⁰.

1.3. Henry Van de Velde et l'élan de l'Art Nouveau

Les idées de William Morris et du mouvement Arts & Crafts à sa suite se propagent en Europe et aux États-Unis et mènent ainsi au courant de l'Art Nouveau qui poursuit l'idée de fusion des arts en incluant l'artisanat⁷¹. Il apparaît en Belgique en 1893 avec la construction de l'Hôtel Tassel de Victor Horta. Aux côtés de ce dernier et de Paul Hankar, Henry Van de Velde est également un représentant de cette tendance belge du mouvement. Il est une figure importante dans le domaine du textile car, s'inspirant de ses lectures de William Morris, de John Ruskin ou encore d'Eugène Viollet-le-Duc⁷², il travaille à réunir architecture, arts décoratifs, ainsi qu'industrie⁷³ (contrairement à Morris qui rejetait cette dernière), et il intègre à son tour l'art de la lisse dans ses recherches. C'est d'ailleurs par le biais du textile qu'il commence à s'intéresser aux arts décoratifs : en 1893, il présente au Salon des XX à Bruxelles la broderie néo-impressionniste *La Veillée des Anges* (fig. 8) qui est en réalité la transposition de l'un de ses tableaux⁷⁴. D'autre part, il crée des tissus

⁶⁸ FROISSART, Rossella, « Histoires de la tapisserie et rêves de renaissance, de Blanc à Lurçat », dans BERTRAND, Pascal (dir.), *Arachné. Histoire de l'histoire de la tapisserie et des arts décoratifs*, Le Kremlin-Bicêtre, Éditions Esthétiques du Divers, 2016, p. 248-249.

⁶⁹ FROISSART, Rossella, « La tapisserie, art mural : muralnomad avant Le Corbusier », dans *MODOS*, vol. 4, n° 2, 2020, p. 98-99, téléchargeable sur <https://doi.org/10.24978/MOD.V4I2.4582>, consulté le 12 juillet 2021.

⁷⁰ *Idem.*, p. 100.

⁷¹ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 188.

⁷² ZURSTRASSEN, Benjamin, « Henry van de Velde et les arts appliqués : archéologie d'une conversion », dans *Henry van de Velde, dessins et pastels (1884-1904)*, cat. exp. Bruxelles, Musée Horta, 2017, p. 38.

⁷³ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 189.

⁷⁴ ZURSTRASSEN, Benjamin, *op.cit.*, p. 41 ; THOMAS, Michel, MAINGUI, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 190.

d'ameublement et est le seul à investir la mode (fig. 9) d'un style Art Nouveau⁷⁵. En 1937, il est nommé architecte et commissaire du Pavillon belge de l'*Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne* qui a lieu à Paris où il fait exposer, entre autres, des tapisseries de Rodolphe Strebelle (fig. 10)⁷⁶, artiste tournaisien qui tente timidement d'amener un nouveau souffle à la tapisserie⁷⁷, et d'Elisabeth de Saedeler (fig. 11), lissière formée en Angleterre. Cette dernière dirige l'atelier textile de l'École Nationale d'Architecture et des Arts Décoratifs que Henry Van de Velde a fondée en 1926 et dont il est le premier directeur⁷⁸. Pour cet établissement, Henry Van de Velde s'inspire de son expérience en Allemagne où il avait créé l'école des arts décoratifs de Weimar – qui laissera ensuite place au Bauhaus en 1919⁷⁹. Durant l'entre-deux-guerres, deux autres écoles proposent une formation textile en Belgique : d'abord, l'École de Ledelberg inaugurée en 1920 où sont enseignées des techniques textiles qui restent traditionnelles, tandis que l'École des Beaux-Arts de Tournai se dote, en 1932, d'un cours d'initiation à la tapisserie confié à Fernande Dubois⁸⁰.

2. L'atelier textile du Bauhaus au début du XX^e siècle

Walter Gropius fonde donc l'École du Bauhaus à Weimar en 1919, après celle d'Henry Van de Velde. Influencé par ce dernier, mais aussi par William Morris et par le Deutscher Werkbund⁸¹, il reprend à son tour l'idée d'union de tous les arts et de la technique en incluant l'industrie⁸². Au sein de l'établissement de Gropius, l'atelier textile est d'abord dirigé par Georg Muche et Hélène Börner, déjà enseignante à l'école de Van de Velde⁸³. Gunta Stadler-Stölzl en reprend ensuite la direction lorsque l'école

⁷⁵ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 190-191.

⁷⁶ OLLINGER-ZINQUE, Gisèle, *op. cit.*, p. 223.

⁷⁷ LÉONARD, René, « La tapisserie et le textile en région wallonne », dans GOYENS DE HEUSCH, Serge (dir.), *XX^e siècle : L'art en Wallonie : peinture, sculpture, gravure, tapisserie, photographie, architecture*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2001, p. 94-105.

⁷⁸ SOSSET, Léon-Louis, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁹ DE MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 3.

⁸⁰ SOSSET, Léon-Louis, *op. cit.*, p. 21 et p. 26.

⁸¹ Le *Deutscher Werkbund* est une association d'architectes, d'artistes, d'artisans et d'industriels créée en 1907 à Munich qui défendait l'idée d'unifier l'art, l'artisanat et l'industrie dans le but d'améliorer la qualité des produits et de leur fabrication, de donner une apparence cohérente à la culture matérielle, ainsi que de rendre ces produits accessibles à tous (« Deutscher Werkbund », dans ERLHOFF, Michael et MARSHALL, Tim (éds.), *Design Dictionary. Perspectives on Design Terminology*, Basel, Birkhäuser Verlag, 2008, p. 130-132).

⁸² CONSTANTINE, Mildred et LARSEN, Jack Lenor, *The Art Fabric: Mainstream*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1981, p. 14.

⁸³ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 195.

déménagement à Dessau en 1926⁸⁴. Artiste parmi les plus célèbres du Bauhaus et considérée comme la plus représentative du travail qui y est réalisé (fig. 12)⁸⁵, elle enseigne notamment aux élèves l'utilisation de nouveaux matériaux, la relation de la matière avec le son et la lumière, ainsi que les préoccupations artistiques de l'époque, comme celle de Paul Klee concernant la couleur, tout en valorisant l'objet industriel en série⁸⁶. Une autre artiste importante qui ne s'était pas destinée au tissage mais qui finira par le percevoir comme un art à part entière est Anni Albers (fig. 13), qui développe un art abstrait géométrique en tapisserie, mettant l'accent sur les matières et la technique traditionnelle en remettant en question le métier⁸⁷. Selon Anja Baumhoff, l'innovation dans le domaine du textile apportée par le Bauhaus ne réside pas dans l'utilisation de motifs géométriques et abstraits qui sont présents dans de nombreux autres ateliers⁸⁸. Par exemple, la Maison Sonia à Paris, créée par Sonia Delaunay, s'applique, elle aussi, à allier les arts et la vie quotidienne et réalise des tapisseries, des tissus d'ameublement, des vêtements, etc. aux formes géométriques et aux couleurs pures et contrastées (fig. 14)⁸⁹. Anja Baumhoff explique que ce qu'apporte en réalité le Bauhaus, et qui témoigne de l'influence du Werkbund sur Gropius, est « le principe d'associer création et réalisation. [...] Le travail artistique inhérent à la conception vient compléter la réalisation purement artisanale d'un modèle. Ce qui libéra cette discipline de son aspect exclusivement artisanal »⁹⁰. Nous remarquons donc l'importance de donner au tissage un nouveau statut, de le sortir de l'artisanat, et de faire du lissier l'unique auteur de la pièce. Comme nous le verrons, cette question de la collaboration entre lissier et peintre-cartonnier revient sans cesse au cours de l'histoire du textile. Après la fermeture définitive en 1933 du Bauhaus, qui était installé à Berlin depuis un an, les enseignants se dispersent dans différents pays, notamment en Suisse, aux Pays-Bas et

⁸⁴ BAUMHOFF, Anja, « L'atelier de tissage », dans FIEDLER, Jeannine et FEIERABEND, Peter (éds.), *Bauhaus*, édition française revue par Jacques Aron et Marianne Brausch, Cologne, Könemann, 2000, p. 471.

⁸⁵ *Idem.*, p. 477.

⁸⁶ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 195-196.

⁸⁷ CRENN, Julie, « Réactivation des pratiques textiles traditionnelles : Anni Albers, Faith Ringgold, Kimsooja et Joana Vasconcelos », dans *Ligeia*, vol. 1, n° 105-108, 2011, p. 15, téléchargeable sur <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2011-1-page-14.htm>, consulté le 23 octobre 2021 ;

KUENZI, André, *La Nouvelle Tapisserie*, Genève, Les Éditions de Bonvent, 1974, p. 57.

⁸⁸ BAUMHOFF, Anja, *op. cit.*, p. 476.

⁸⁹ GOSSMANN, Marlène, « Conceptions de l'œuvre textile dans les années 20 à travers Varvara Stépanova et Sonia Delaunay », dans DUPONT, Valérie (dir.), *op. cit.* p. 34-35. Le textile lui permet d'ailleurs de poursuivre ses recherches sur la couleur entreprises en peinture, activité qu'elle abandonne afin de subvenir aux besoins familiaux (p. 33).

⁹⁰ BAUMHOFF, Anja, *op. cit.*, p. 476.

aux États-Unis⁹¹, ce qui aura pour conséquence d'amplifier son influence sur les artistes à l'étranger.

L'atelier textile du Bauhaus est réservé aux artistes féminines, les autres tels que l'atelier de peinture, de menuiserie ou de métal sont, quant à eux, destinés aux hommes – à quelques exceptions près – pour la simple raison que le tissage est considéré comme une discipline féminine⁹² et que cela permet de contrôler par la même occasion les nombreuses inscriptions de la part des femmes à l'École du Bauhaus⁹³. C'est par le biais de l'artisanat et des techniques dites « féminines », « domestiques », de « loisirs », et donc mineures, comme le tissage ou la broderie, que les femmes peuvent avoir accès au milieu artistique, aux Beaux-Arts⁹⁴. C'est aussi le cas pour les artistes féminines dadaïstes telles que Sophie Taeuber-Arp qui a suivi une formation dans une école d'arts appliqués de Saint Gall et qui tisse (fig. 15), brode et crée des marionnettes⁹⁵.

3. La tapisserie d'après-guerre

Avant les années 1930 en Belgique, les manufactures produisent des tapisseries dans la lignée traditionnelle⁹⁶. C'est surtout lors des *Expositions universelles* de 1935 à Bruxelles et de 1937 à Paris qu'une tentative de renouveau se fait jour avec « une iconographie moins anachronique, des formes simplifiées, une gamme tinctoriale plus franche et des contrastes plus nets⁹⁷ ». Toutefois, la tendance de la tapisserie s'inspirant de ses origines reste présente. Jean Leroy, peintre et professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Tournai, marque le domaine textile de ses recherches picturales proches de la tendance expressionniste dans le traitement des couleurs et des formes : cela se manifeste par exemple dans son carton *Tournai, Cité Royale* (fig. 16) dont les tapisseries sont réalisées après sa mort en 1939 par sa femme et sa fille⁹⁸. Il exerce surtout une grande influence sur son élève Edmond Dubrunfaut qui est l'artiste majeur

⁹¹ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 196.

⁹² BAUMHOFF, Anja, « Gunta Stölzl », dans FIEDLER, Jeannine et FEIERABEND, Peter (éds.), *op. cit.*, p. 347.

⁹³ BAUMHOFF, Anja, « L'atelier de tissage », *op. cit.*, p. 468.

⁹⁴ HEMUS, Ruth, « "Faits à la main". Les femmes dadaïstes et les arts appliqués », dans *Itinéraires*, n° 1, 2012, p. 66, téléchargeable sur <http://journals.openedition.org/itineraires/1251>, consulté le 4 février 2020.

⁹⁵ *Idem.*, p. 66-67.

⁹⁶ LÉONARD, René, *op. cit.*, p. 95.

⁹⁷ SOSSET, Léon-Louis, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁸ LÉONARD, René, *op. cit.*, p. 96 ; SOSSET, Léon-Louis, *op. cit.*, p. 35.

à l'origine du véritable renouveau qui a lieu après la Seconde Guerre mondiale en Belgique.

3.1. Edmond Dubrunfaut et la création du mouvement Forces Murales

Edmond Dubrunfaut entre à l'Académie des Beaux-Arts de Tournai en 1935 et, encouragé par son professeur Jean Leroy, il y réalise ses premiers cartons à destination du cours de tapisserie⁹⁹. En 1937, il assiste à l'Exposition de Paris et y admire les fresques, dont *Guernica* de Pablo Picasso (fig. 17), les céramiques murales de Charles Counhaye (fig. 18) et les tapisseries de Rodolphe Strebelle (fig. 10) au Pavillon belge : naît alors son attrait pour l'art mural¹⁰⁰. Dès lors, il suit le cours d'Art Monumental de Charles Counhaye à La Cambre, où il rencontre Roger Somville et Louis Deltour¹⁰¹. Après avoir établi les ateliers Leroy et Taquet au début des années 1940¹⁰², il écrit son désir d'un renouvellement de l'art mural. Ainsi, il publie notamment le *Manifeste pour l'art mural* dans lequel il présente sa volonté de lui rendre sa part architecturale et publique, ainsi que le rapport *Pour la rénovation de la tapisserie de haute et basse lisse en Belgique* où il appelle à des moyens financiers et à la création d'un dépôt national de cartons pour les manufactures lissières¹⁰³.

L'année 1947 marque un tournant dans l'histoire de la tapisserie belge. Le trio d'artistes Dubrunfaut, Somville et Deltour crée tout d'abord le Centre de Rénovation de la Tapisserie de Tournai afin de soutenir la production textile de la ville. Dans ce cadre, ils mettent en place une formation pour invalides du travail et reçoivent une commande de 300m² par le premier ministre Paul-Henri Spaak destinée aux ambassades belges à l'étranger¹⁰⁴. Cette même année a lieu la formation du groupe Forces Murales. Les artistes choisissent « comme une nécessité »¹⁰⁵ le style réaliste pour représenter le travail de l'homme dans des scènes optimistes et vivantes entourées de motifs floraux et animaux (fig. 19), en lien avec l'espoir d'une renaissance au sortir de la guerre¹⁰⁶. Dans ce climat social d'après-guerre à tendance communiste,

⁹⁹ GUISSSET, Jacqueline et BAILLARGEON, Camille (dirs.), *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁰ *Idem.*, p. 38 ; JUIN, Hubert, *Edmond Dubrunfaut et la recherche de liens communs. Art monumental*, Bruxelles, Éditions André de Rache, 1982, p. 66.

¹⁰¹ *Idem.*, p. 40.

¹⁰² SOSSET, Léon-Louis, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰³ GUISSSET, Jacqueline et BAILLARGEON, Camille (dirs.), *op. cit.*, p. 41-44.

¹⁰⁴ SOSSET, Léon-Louis, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁵ GUISSSET, Jacqueline et BAILLARGEON, Camille (dirs.), *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁶ OLLINGER-ZINQUE, Gisèle, *op. cit.*, p. 223 ; JUIN, Hubert, *op. cit.*, p. 26.

Edmond Dubrunfaut envisage la tapisserie comme une œuvre publique et collective. Il s'agit d'abord d'une collaboration entre le peintre-cartonnier et un ou plusieurs lissiers « pour que le tissage ne trahisse pas le carton-peint »¹⁰⁷, puis avec les architectes dans la recherche d'une intégration harmonieuse en termes de couleur, de matière, de lumière, etc. de la tapisserie dans le bâtiment¹⁰⁸. Dans le cadre de la première association, Dubrunfaut met au point en 1945 un carton numéroté et réduit le nombre de teintes à une gamme de septante, puis cent tons, en s'inspirant des tapisseries médiévales qu'il admire, comme beaucoup d'autres avant lui – l'artiste est familier de ces œuvres grâce, entre autres, à la présence de l'*Histoire de saint Piat et saint Eleuthère* (fig. 20) au trésor de la cathédrale de Tournai¹⁰⁹. En 1953, avec la faillite de la Société coopérative La Tapisserie de Tournai qui avait été créée cinq ans plus tôt dans l'optique de « promouvoir des techniques murales à portée collective telle la tapisserie évidemment, la fresque, la céramique murale, les tissus décorés, etc.¹¹⁰ », Louis Deltour quitte le groupe Forces Murales. Ce n'est cependant qu'en 1959 que ce dernier se dissout complètement, laissant chacun à ses propres projets artistiques.

Les recherches d'Edmond Dubrunfaut à propos des cartons ne sont pas sans rappeler celles que Jean Lurçat met en place dans les ateliers aubussonnais au même moment, en particulier l'élaboration de cartons numérotés – toutefois, d'un point de vue stylistique, les œuvres de Jean Lurçat sont davantage symboliques dans ses représentations¹¹¹. Pour cette raison, il est utile de revenir sur les entreprises qui ont eu lieu au début du XX^e siècle dans le domaine de la tapisserie française.

3.2. Les réformes de la tapisserie de Jean Lurçat en France

Jean Lurçat est un peintre ayant exploré plusieurs styles (expressionnisme, surréalisme, réalisme, etc.) qui réalise sa première tapisserie sur canevas en 1915 et s'adonne presque exclusivement à l'activité lissière en tant que peintre-cartonnier par la suite¹¹². En 1937, il se rend à Aubusson, importante ville lissière française, pour perfectionner sa technique. Il y bénéficie de l'aide d'Elie Maingonnat et s'inspire des travaux réalisés par l'École Nationale d'Art Décoratif de la ville. En effet, dans l'entre-

¹⁰⁷ OLLINGER-ZINQUE, Gisèle, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁸ GUISSSET, Jacqueline et BAILLARGEON, Camille (dirs.), *op. cit.*, p. 50-51.

¹⁰⁹ SOSSET, Léon-Louis, *op. cit.*, p. 45-46.

¹¹⁰ *Forces Murales, 1947-1959 : Deltour – Dubrunfaut – Somville*, cat. exp. Tournai, Halle aux Draps et Bruxelles, Galerie Albert I^{er}, 1989, p. 10.

¹¹¹ LÉONARD, René, *op. cit.*, p. 97.

¹¹² DUPONT, Valérie, *op. cit.*, p. 21 et p. 23.

deux-guerres, le directeur Antoine-Marius Martin, puis son élève Elie Maingonnat, tentent déjà de moderniser la tapisserie en misant sur la collaboration entre peintre-cartonniers et lissiers, ainsi que sur le carton comme moyen de simplification de la fabrication, en plus d'introduire l'utilisation de grosses chaînes et de réduire le nombre de teintes¹¹³. Jean Lurçat s'inspire donc de leurs recherches afin de mettre au point les principes de ce qu'il appelle l'« École d'Aubusson » qu'il définit dans son ouvrage *Tapisserie contemporaine* comme étant « l'indépendance vis-à-vis du tableau, l'écriture spécifique du carton, la prise en compte des qualités propres des matériaux et de la technique, la collaboration artiste artisan¹¹⁴ ». Inspirée des tapisseries anciennes, comme l'*Apocalypse* d'Angers (fig. 1), qu'il considère lui aussi comme étant les modèles ultimes permettant de retrouver l'autonomie de la tapisserie, l'écriture de ses œuvres est simple, faite de plans successifs, de quelques hachures pour les volumes et de motifs larges aux traits précis réalisés au gros point¹¹⁵. L'étape du carton, fondé sur un nombre limité de quatre-vingts teintes numérotées pensées en fonction de la matière et non de la peinture¹¹⁶, acquiert une place centrale dans la réalisation de la tapisserie ; il ne reste qu'au lissier à le transposer¹¹⁷. L'œuvre dans laquelle Jean Lurçat synthétise toutes ses recherches est *Le Chant du monde* (fig. 21), tenture entamée en 1957 et restée inachevée¹¹⁸. En outre, dans l'idée d'un art mural collectif, Jean Lurçat reprend à la tapisserie médiévale sa destination architecturale¹¹⁹, l'avantage de ce type d'œuvres étant, en outre, d'être mobile, contrairement à la fresque. Ces innovations ont lieu dans le cadre d'une réforme dont Jean Lurçat est chargé, avec Pierre Dubreuil et Marcel Gromaire, par Guillaume Jeanneau, administrateur du Mobilier National, dans le but de rattacher les ateliers aubussonnais à ce dernier¹²⁰.

Quelques années plus tôt, les Manufactures des Gobelins et de Beauvais, qui font partie du Mobilier National, mènent déjà une réforme visant à la modernisation de leur tapisserie, car celle-ci était accusée d'une trop grande soumission à la peinture. Leurs directeurs respectifs, Gustave Geffroy et Jean Ajalbert, s'intéressent alors aux

¹¹³ FROISSART, Rossella et YTHIER, Bruno, *op. cit.*, p. 246.

¹¹⁴ DUPONT, Valérie, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁵ FROISSART, Rossella et YTHIER, Bruno, *op. cit.*, p. 259 ; DUPONT, Valérie, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁶ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 171.

¹¹⁷ FROISSART, Rossella et YTHIER, Bruno, *op. cit.*, p. 259.

¹¹⁸ *Idem.*, p. 263.

¹¹⁹ DUPONT, Valérie, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁰ *Ibidem.*

peintres de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, afin de créer de nouveaux cartons¹²¹ et c'est Guillaume Janneau qui a pour rôle de publier pour Jean Ajalbert une enquête dont l'objectif est de choisir les peintres qui fourniront les modèles des tapisseries de Beauvais¹²². Néanmoins, celle-ci échoue à cause d'un trop grand nombre de propositions et montre encore « l'écart qui pouvait exister entre les "qualités décoratives" d'un peintre [...] et la réalité du métier [du lissier]¹²³ ». Dans ses écrits, Guillaume Janneau met également en avant le rôle du textile comme « cloison mobile » afin de « réchauffer » les habitations désormais constituées des nouveaux matériaux « froids » tels le béton et l'acier¹²⁴. On trouvait déjà cette fonction dans le Rapport d'Alexandre Denuelle au XIX^e siècle et on la retrouvera encore chez Le Corbusier et son « muralnomad » quelques années plus tard¹²⁵.

Enfin, notons également la contribution de la mécène Marie Cuttoli en France qui semble plutôt prendre une direction opposée. Encouragée par Jean Lurçat, elle crée l'« École de Paris », avant qu'ils ne rompent en raison de leurs visions divergentes. En effet, Marie Cuttoli supervise, dans les ateliers d'Aubusson, la production de tapisseries étant les exactes transpositions de tableaux de peintres modernes tels que Pablo Picasso, Henri Matisse, Fernand Léger ou encore Joan Miró (fig. 22)¹²⁶. Elle s'éloigne ainsi complètement de la volonté d'autonomie de la tapisserie par rapport à la peinture qui règne à l'époque.

3.3. L'exposition *Tapisserie française du Moyen Âge à nos jours* (1946-1947)

En 1946 a lieu à Paris l'exposition *Tapisserie française du Moyen Âge à nos jours* qui est ensuite présentée entre 1946 et 1948 à Amsterdam, Londres, New York

¹²¹ FROISSART, Rossella, « Une nouvelle "querelle de la tapisserie" ? Peintres et liciers au temps de l'Art déco », dans *Revue de l'art*, vol. 1, n° 187, 2015, p. 12 et 14, téléchargeable sur https://www.academia.edu/41339499/Une_nouvelle_querelle_de_la_tapisserie%CB%AE_Peintres_et_liciers_au_temps_de_l_Art_d%C3%A9co_Revue_de_l_art_n_187_2015_1_p_9_23, consulté le 22 juillet 2021.

¹²² FROISSART, Rossella et YTHIER, Bruno, *op. cit.*, p. 244.

¹²³ FROISSART, Rossella, « Une nouvelle "querelle de la tapisserie" ? Peintres et liciers au temps de l'Art déco », *op. cit.*, p. 16.

¹²⁴ FROISSART, Rossella et YTHIER, Bruno, *op. cit.*, p. 248.

¹²⁵ BOESIGER, Willy (éd.), *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Œuvre complète. 1952-1957*, Basel, Birkhäuser, 2015 [1957], p. 132-133, téléchargeable sur <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783035602951/html>, consulté le 12 juillet 2021.

¹²⁶ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 170 ; SHANAHAN, Maureen G., « Tapis/Tapisserie : Marie Cuttoli, Fernand Léger and the Muralnomad » dans *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 3, n° 83, 2014, p. 233, téléchargeable sur <https://doi.org/10.1080/00233609.2014.933249>, consulté le 12 juillet 2021.

et Bruxelles¹²⁷ – en 1947 pour cette dernière. Comme son titre l’indique, elle a pour but de passer en revue l’histoire de la tapisserie en France. Cependant, les recherches de Rossella Froissart ont démontré qu’elle était fortement teintée d’idéologie politique¹²⁸ : l’objectif des organisateurs, dont Jean Lurçat faisait partie, était de montrer l’importance de la France dans le domaine de la lisse et que les Flandres « n’avaient exercé aucune influence sur l’évolution “positive” de cet art »¹²⁹. Il était également question d’affilier aux œuvres anciennes celles de Lurçat et des artistes gravitant autour de lui en écartant les productions du Mobilier National et les apports de l’École Nationale d’Art Décoratif d’Aubusson. Par conséquent, le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle étaient rejetés car considérés comme « méprisables »¹³⁰. Par ailleurs, Rossella Froissart estime que, en raison de la présence de l’exposition en Belgique, le groupe Forces Murales est « né dans le sillage direct de Lurçat¹³¹ », tandis que Léon-Louis Sosset affirme que pareilles démarches s’étaient déjà manifestées en Belgique « dans l’ignorance de ce qui se passait dans le centre de la France¹³² ». Cependant, le critique Hubert Juin affirme que « [des] informations sont communiquées : ainsi, Jean Lurçat enseigne à Edmond Dubrunfaut l’ancienne tradition du chiffage des laines¹³³. » Dubrunfaut considérait Lurçat comme un pionnier, il parlait souvent de lui¹³⁴. Il n’a cependant pas attendu l’exposition en 1947 pour entamer une renaissance de la tapisserie en Belgique. Tous deux peintres-cartonniers travaillant pour traduire au mieux leurs cartons en tapisserie¹³⁵, les réflexions ne pouvaient que se rencontrer. Nous pouvons également noter la présence d’expositions de tapisseries françaises en Belgique, auxquelles Jean Lurçat a participé, comme à la Galerie Apollo en 1945 à Bruxelles¹³⁶. Par la suite, l’artiste Anne Deglain, qui a suivi les enseignements de Jean Lurçat, propage les idées de ce dernier en Belgique¹³⁷. Elle est aussi une des représentantes de la tapisserie non-figurative

¹²⁷ FROISSART, Rossella, « Histoires de la tapisserie et rêves de renaissance, de Blanc à Lurçat », *op.cit.*, p. 262.

¹²⁸ *Idem.*, p. 257.

¹²⁹ *Idem.*, p. 258.

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ FROISSART, Rossella, « Histoires de la tapisserie et rêves de renaissance, de Blanc à Lurçat », *op.cit.*, p. 262

¹³² SOSSET, Léon-Louis, *op. cit.*, p. 43.

¹³³ JUIN, Hubert, *op. cit.*, p. 92.

¹³⁴ Entretien de l’auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ SOSSET, Léon-Louis, *op. cit.*, p. 41.

¹³⁷ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 173 ; OLLINGER-ZINQUE, Gisèle, *op. cit.*, p. 224.

belge (fig. 23), aux côtés, entre autres, de Joseph Lacasse¹³⁸ (fig. 24). La Belgique n'était donc pas totalement imperméable aux recherches françaises, mais Edmond Dubrunfaut, Roger Somville et Louis Deltour, qui avaient des préoccupations similaires, n'ont pas attendu l'arrivée de Lurçat pour entamer une renaissance de la tapisserie en Belgique.

4. La Nouvelle Tapisserie et le *Fiber Art* des années 1960

Dans les années 1960, le renouvellement de la tapisserie connaît un nouvel élan en Europe et en Amérique du Nord. Ces initiatives, pourtant d'origines différentes, se rejoignent dans une même volonté de libération de la pratique de la tapisserie. Deux événements clés permettent de « baliser » cette période : d'une part, en Europe, la Biennale internationale de la Tapisserie de Lausanne à laquelle participent des artistes du monde entier ; d'autre part, l'avènement du *Fiber Art* aux États-Unis.

4.1. La Biennale internationale de la Tapisserie de Lausanne et les tisserandes d'Europe de l'Est

Une étape supplémentaire dans l'histoire de la tapisserie est lancée en Europe avec la création du Centre international de la Tapisserie et de l'Art Mural (CITAM) de Lausanne en 1961. Dès l'année suivante, Pierre Pauli, qui s'associe à Jean Lurçat, organise la Biennale internationale de la Tapisserie de Lausanne¹³⁹. À l'occasion de cette manifestation a lieu la soudaine confrontation entre les peintres-cartonniers de la tapisserie traditionnelle française des Gobelins et d'Aubusson et les nouvelles recherches principalement lancées par les lissières-créatrices des pays d'Europe de l'Est qui s'amplifieront et se propageront au fil des éditions¹⁴⁰. En Pologne, par exemple, la libération de l'art à la mort de Staline et les contraintes matérielles liées à la guerre encouragent les artistes à innover¹⁴¹, tout en respectant les anciennes traditions, comme dans le travail d'Helena et Stefan Gałkowski (fig. 25)¹⁴². Des centres se développent après la Seconde Guerre mondiale à Cracovie et Varsovie où on s'inspire des Kilims, des tapis tissés d'Orient, datant du XVIII^e siècle¹⁴³. Les artistes

¹³⁸ OLLINGER-ZINQUE, Gisèle, *op. cit.*, p. 224.

¹³⁹ KUENZI, André, *La Nouvelle Tapisserie*, Genève, Les Éditions de Bonvent, 1974, p. 17.

¹⁴⁰ FROISSART, Rossella et YTHIER, Bruno, *op. cit.*, p. 266-267.

¹⁴¹ AMIDON, Catherine, « Textile and Mid-Century Fiber Art: A Movement or a Transitional Mode ? », dans DUPONT, Valérie (dir.), *op. cit.*, p. 63.

¹⁴² KOWALEWSKA, Marta, JACHULA, Michal et HUML, Irena, « The Polish School of Textile Art », dans *Textile*, vol. 16, n° 4, 2018, p. 413-414, téléchargeable sur <https://doi.org/10.1080/14759756.2018.1447074>, consulté le 20 janvier 2021.

¹⁴³ KUENZI, André, *op. cit.*, p. 80.

travaillent avec des matériaux accessibles tels que le lin ou la laine, mais la fibre phare est le sisal, utilisée pour son élasticité et son aspect pelucheux, afin de créer des œuvres texturées, organiques – s’opposant à l’aspect lisse et précis des tapisseries classiques, françaises par exemple – à partir de techniques mises au point par les artistes, s’éloignant alors du tissage pur et rigoureux¹⁴⁴. Ce sont surtout les œuvres imposantes de Magdalena Abakanowicz dans les années 1970 qui marquent les esprits à Lausanne, avec ses *Abakans* (fig. 26) ou ses silhouettes humaines (fig. 27), bouleversant la définition de la tapisserie en la décrochant du mur, et en lui donnant du volume et de nouvelles formes. Pour l’artiste yougoslave – croate – Jagoda Buić :

ce qui est important, c’est la libération de la tapisserie de son asservissement à la peinture. Peu importe comment l’œuvre d’art est créée. Aujourd’hui, l’artiste devrait peut-être abandonner la tradition de la tapisserie et renouer avec celle du tissage au premier sens du terme. On ne devrait pas considérer séparément la forme, les matériaux et la technique. La forme doit jaillir spontanément de l’œuvre sortant des mains de l’artiste, du matériau et de la structure interne du tissage¹⁴⁵.

L’artiste souhaite revenir au point de départ, à l’essence de la technique du tissage, afin de s’éloigner des directions que la tapisserie a prises sous l’initiative des peintres et de faire du lissier, de la lissière la seule maîtresse de l’œuvre, de remettre le textile au centre, comme guide du travail artistique. Dans cette optique, Jagoda Buić réalise des tissages en relief qui donne un motif, parfois ajourés, et suspendus dans l’espace (fig. 28).

Cette originalité fait apparaître la tapisserie française comme traditionnelle et engendre, dès lors, une nouvelle vague de renouveau donnant lieu à ce qu’on peut appeler la Nouvelle Tapisserie. Celle-ci se caractérise par des œuvres textiles, réalisées à partir de multiples matériaux (lin, sisal, bois, cordage, plastique, fibres synthétiques, etc.¹⁴⁶) afin de créer des surfaces texturées et en relief ou d’expérimenter la plasticité et les propriétés des œuvres dans l’espace, à partir de techniques abandonnant le carton, pour réaliser des pièces directement tissées ou en utilisant des méthodes mises au point par les artistes selon leurs besoins plastiques. Ainsi, la Biennale de Lausanne permet la découverte de ces « nouveaux pays » et de leur pratique textile bien différente de ce qui se fait en Europe occidentale. L’exposition *La Tapisserie*

¹⁴⁴ KOWALEWSKA, Marta, JACHULA, Michal et HUML, Irena, *op. cit.*, p. 414 et 416.

¹⁴⁵ Citée par KUENZI, André, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁶ KUENZI, André, *op. cit.*, p. 52.

polonaise de 1962 à 1966 présentée à Namur, à Bruxelles et à Charleroi en 1967 contribue à faire connaître ces innovations en Belgique¹⁴⁷.

4.2. Le *Fiber Art* aux États-Unis

Les États-Unis se sont également engouffrés dans une nouvelle voie de la tapisserie qu'ils nomment *Fiber Art*. Le pays n'ayant pas de tradition textile comme en Europe¹⁴⁸, le *Fiber Art* tient ses origines d'influences non-occidentales, mais surtout du Bauhaus car nombre d'artistes de cette École ont émigré outre-Atlantique à cause de la Seconde Guerre mondiale, comme Anni Albers (fig. 29) qui emmène avec elle ses recherches matérielles, techniques, etc. (cf. p. 22)¹⁴⁹. Ce mouvement est officiellement lancé avec l'exposition *Woven Form* au Museum of Contemporary Crafts de New York en 1963, présentant des œuvres d'artistes qui deviendront les représentants de cet art¹⁵⁰ – ce genre d'expositions se multipliera dans les années 1970¹⁵¹. Une de ces grandes figures est Lenore Tawney qui, très tôt, explore les possibilités techniques, formelles et matérielles du textile, travaillant, entre autres, avec le fil (fig. 30) pour sortir de la rigueur du métier à tisser et créer des formes sculpturales et spatiales¹⁵². De la même manière, Sheila Hicks (fig. 31) participe à cette émancipation du tissage et de la forme rectangulaire classique. Elle s'installe à Paris en 1964 et devient la représentante, avec Pierre Daquin (fig. 32), de cette nouvelle tapisserie en France¹⁵³. Ed Rossbach (fig. 33), quant à lui, s'attache notamment à réactualiser les techniques anciennes comme la vannerie et à réaliser des structures à partir de ces recherches¹⁵⁴. Ainsi, les artistes parviennent à donner une certaine autonomie à la tapisserie dans la mesure où la matière et la technique sont utilisées pour elles-mêmes, « répondant à des contraintes spécifiques liées au médium »¹⁵⁵, et

¹⁴⁷ SOSSET, Léon-Louis, *op. cit.*, p. 144.

¹⁴⁸ KUENZI, André, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴⁹ CONSTANTINE, Mildred et LARSEN, Jack Lenor, *op.cit.*, p. 14 ; AMIDON, Catherine, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁰ FROISSANT, Rossella et VAN TILBURG, Merel, « De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au XX^e siècle », in *Perspective*, n° 1, 2016, p. 137, téléchargeable sur <https://journals.openedition.org/perspective/6313>, consulté le 21 janvier 2021.

¹⁵¹ Voir CONSTANTINE, Mildred et LARSEN, Jack Lenor, *op. cit.*, p. 25-50.

¹⁵² WELTGE WORTMANN, Sigrid, « Leonore Tawney : Spiritual Revolutionary », dans *American Craft Magazine*, vol. 68, n° 1, 2008, p. 92-95, téléchargeable sur <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=vth&AN=28628146&site=ehost-live>, consulté le 4 octobre 2021.

¹⁵³ FROISSANT, Rossella et YTHIER, Bruno, *op. cit.*, p. 267-268.

¹⁵⁴ CONSTANTINE, Mildred et LARSEN, Jack Lenor, *op. cit.*, p. 76 et p. 81.

¹⁵⁵ FROISSANT, Rossella et VAN TILBURG, Merel, *op. cit.*, p. 138.

ne sont plus subordonnées à la peinture ou à l'architecture. À ce sujet, Marie Fréchette écrit ceci :

Les qualités sensibles de la texture, du grain, de la couleur, de la malléabilité du textile, les procédés d'entrecroisement, de crapeautage, de nouages, etc., du faire de l'auteur, la mise à nu du fil ou de la chaîne ou de la trame dans toutes leurs variables, tout cela n'est plus un simple accompagnement d'une information à véhiculer, mais sont en eux-mêmes agents d'information, puis information. On peut dire maintenant de cet objet : qu'il n'est plus objet de reproduction, mais que son « sens » s'élabore à tous les niveaux de production¹⁵⁶.

L'idée du faire, du métier, de la main de l'auteur unique en tant qu'artiste, ce que l'on trouvait déjà chez les artistes de l'Europe de l'Est, semble ici fondamentale. En effet, à partir des années 1960 et 1970, la multiplication des techniques et leur expérimentation (le tricot, la couture, le tissage, le nouage, la vannerie, etc.), l'élargissement de la définition du matériau « textile » (le coton, le sisal, le papier, le bois, le métal, le plastique...), la diversité des dimensions (du colossal au minitextile) et des formes, met en exergue l'importance de la recherche du geste aux yeux des artistes, qu'ils exploitent aussi dans une dimension spatiale, allant du volume à la sculpture souple et à l'environnement textile.

Bien que leurs origines soient distinctes, la Nouvelle Tapisserie et le *Fiber Art* forment finalement une seule et même tendance, partageant les mêmes préoccupations techniques, matérielles et formelles, pour finalement s'éloigner de ce qui était défini comme une tapisserie. Dès lors, nous préférons utiliser l'expression « art textile » pour parler de cette production extrêmement variée de cette période.

4.3. L'art textile en Belgique dans les années 1960 et 1970

Avec un léger décalage temporel, la Belgique est elle aussi sensible à ce nouvel art textile qui fait la part belle au geste, à la matière et à l'espace en trois dimensions, mais cela prend plus de temps. Les artistes belges participent à la Biennale internationale de la Tapisserie de Lausanne, d'abord en tant que représentants de la tapisserie qualifiée de traditionnelle, comme les artistes-cartonniers Edmond Dubrunfaut (fig. 34), Marie Dambiermont (fig. 35) ou encore José Crunelle (fig. 36), avant de l'abandonner lorsque la nouvelle voie de la tapisserie s'y impose¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Cité par THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *op. cit.*, p. 206 (sans source).

¹⁵⁷ JANSSEN, Elsje, *op. cit.*, p. 111-112.

Ce n'est qu'au tournant des années 1960 et 1970 que les artistes belges prennent véritablement leurs distances avec la tapisserie traditionnelle et tissent eux-mêmes leurs œuvres¹⁵⁸. Tapta est certainement l'artiste belge, d'origine polonaise, la plus célèbre de cette démarche d'émancipation – elle participe pour la première fois à la biennale en 1969¹⁵⁹ – : elle installe la tapisserie dans l'espace en travaillant avec de nouveaux matériaux, notamment de lourds cordages et, plus tard, le caoutchouc (fig. 37 et 38). En outre, son statut d'enseignante à La Cambre amplifie son influence sur les jeunes artistes¹⁶⁰. Dans un registre différent, Xavier Fernandez (fig. 39) et Veerle Dupont (fig. 40) jouent sur le relief et la texture de leurs tissages. Quant à Bernadette Lambrecht, elle prend une direction tout à fait étonnante et réalise des tapisseries végétales représentant des fruits et des légumes faits de feutre, de skaï ou de papier, avec un grand naturalisme (fig. 41)¹⁶¹.

Tous ces bouleversements ne sont pas spécifiques à l'art textile. Au contraire, ces tendances se font jour dans le monde artistique global à partir des années 1960. Ainsi, à l'époque, ont lieu différents bouleversements tels que la découverte d'artistes étrangers à l'Europe centrale – en réalité à Paris, qui était jusqu'alors le centre névralgique du monde artistique –, l'apparition de la femme artiste qui se fait une place dans ce milieu dominé par les hommes, notamment par le biais du textile et les techniques dites « mineures », ainsi que le brouillage des frontières entre les arts dû à la diversification des productions. L'objet quotidien, dont peut faire partie le textile, s'était introduit dans l'art depuis le début du XX^e siècle et y est encore plus présent, comme le montre par exemple l'œuvre *Bed* de Robert Rauschenberg (fig. 42), tandis que des artistes comme ceux du groupe *Supports Surfaces*¹⁶² questionnent les matériaux, l'essence de la peinture et son support qu'est la toile. C'est une époque de (r)évolution et de questionnement du monde de l'art dans sa totalité.

¹⁵⁸ JANSSEN, Elsje, *op. cit.*, p. 112.

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ SOSSET, Léon-Louis, *op. cit.*, p. 145-153

¹⁶¹ *Idem.*, p. 164.

¹⁶² Voir GRINFEDER, Marie-Hélène, *Les années Supports Surfaces, 1965-1990*, Paris, Herscher, 1991.

**SECONDE PARTIE : ÉTUDE DE DEUX LIEUX BELGES
CONSACRÉS À L'ART TEXTILE (1980-2020) : LA
GALERIE LES DRAPERS ET LE MUSÉE TAMAT**

CHAPITRE 1 : DE LA GALERIE PHILHARMONIE À LA GALERIE LES DRAPIERS À LIÈGE (1979-2020)

Au cours des années 1960 et 1970 a donc eu lieu un renouveau qui a bouleversé la tapisserie traditionnelle et élargi la création textile à d'autres possibilités, tant du point de vue matériel, que technique et philosophique. En Belgique, des artistes participent à cette création, mais les soutiens sont rares. Du côté francophone, les artistes prennent l'initiative de créer eux-mêmes des associations, comme Fibre et Fil (1979) ou encore le Domaine de la Lice (1981). Quelques cours sont également organisés dans les écoles supérieures, par exemple à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Liège, qui ne seront ensuite plus donnés en journée mais le soir¹⁶³. C'est seulement à partir de la fin des années 1970 qu'apparaissent des lieux de promotion de cet art dont le premier est la galerie Philharmonie à Liège.

1. L'ouverture et les premières années de la Galerie Philharmonie (1979-1983)

Située à Liège, la galerie Philharmonie est le premier espace en Belgique à s'intéresser à la création textile. Peu mentionnée dans les ouvrages concernant l'art textile, encore moins l'art contemporain, notre principale source est sa fondatrice, Denise Biernaux, qui nous a raconté l'histoire de sa galerie¹⁶⁴. Retracer cette dernière permettra de comprendre dans quelles circonstances l'art textile s'est développé à Liège.

1.1. Denise Biernaux, la fondatrice

Denise Biernaux naît en 1952 à Charleroi et fait ses études secondaires supérieures à l'IATA, Institut d'enseignement des Arts, Techniques, Sciences et Artisanats, section Métiers d'art à Namur. Elle entame ensuite un cursus en Sociologie à l'Université Libre de Bruxelles (ULB) mais l'abandonne car elle suit entre-temps à Maredret, un village de la Province de Namur, un stage – dont elle connaît les organisateurs – destiné aux historiens et historiennes d'art qui désirent apprendre des techniques artisanales et artistiques comme la joaillerie, la céramique ou le tissage.

¹⁶³ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, directrice de la galerie Les Drapiers, Liège, le 15 novembre 2021.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

Elle décide alors de poursuivre son apprentissage du tissage en participant à d'autres ateliers organisés pendant les étés en Bretagne, en Suède et en Suisse. Elle obtient ainsi son CAP qui lui permet de donner des cours de tissage, d'abord chez elle, puis à la galerie¹⁶⁵. L'artisanat, la technique traditionnelle, le savoir-faire, est donc à la base de la « culture textile » de Denise Biernaux, et l'enseignement sera un aspect important de son travail.

1.2. L'installation dans la rue Roture

La galerie Philharmonie naît d'une opportunité : Denise Biernaux reprend l'espace de la galerie Premier Étage, située dans la rue Roture, qui appartenait jusqu'alors à son amie Marie-Claire Bouillon¹⁶⁶. Quartier populaire et folklorique en Outremeuse à Liège, la rue Roture attire nombre d'artistes et d'intellectuels dans les années 1970-1980, dans un esprit post-mai 68, pour un mode de vie en communauté, de bohème, un peu à l'écart du centre-ville moderne¹⁶⁷. La rue Roture accueille à l'époque divers établissements consacrés à l'art : un théâtre, un café littéraire, un club de jazz, des galeries d'art, etc.¹⁶⁸ De 1969 à 1974, la galerie Yellow Now créée par le photographe Guy Jungblut, expose les amis artistes du fondateur et les tendances contemporaines telles que le mouvement Fluxus et le néo-dadaïsme¹⁶⁹. En 1977, c'est le Cirque Divers qui s'installe dans le quartier. « Cabaret-théâtre-galerie¹⁷⁰ », il s'agit d'un lieu culturel qui accueille des artistes, belges et internationaux – notamment Ben Vautier, Paul McCarthy et Orlan –, de toutes les disciplines artistiques – performances, vidéo, littérature, musique, auxquelles s'ajoutent la « théâtralisation du quotidien¹⁷¹ » – et qui met en avant l'absurde, la subversion et la provocation¹⁷². C'est donc un lieu fondamental du milieu liégeois, mais il est en réalité en marge des nouvelles tendances de l'art contemporain, notamment celle de l'art conceptuel¹⁷³.

¹⁶⁵ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ SVOBODOVA, Karolina, « Se faire une place : le Cirque Divers en Roture. Le quartier populaire comme ressources physique et symbolique », dans *Géographie et cultures* [En ligne], n° 112, 2019, téléchargeable sur <https://journals.openedition.org/gc/14311>, consulté le 23 juin 2022.

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ BAWIN, Julie, « Arts plastiques : lieux uniques, création multiple », dans DELHALLE, Nancy, DUBOIS, Jacques et KLINKENBERG, Jean-Marie (dirs.), *Le Tournant des années 1970 : Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, p. 206.

¹⁷⁰ *Idem.*, p. 213.

¹⁷¹ DELHASSE, Sophie, « Des lieux de création et de promotion pour les arts plastiques à Liège dans les années 1980 », dans *Art & Fact. Les années 1980 à Liège : art et culture*, n° 31, 2012, p. 17.

¹⁷² BAWIN, Julie, *op. cit.*, p. 215 ; DELHASSE, Sophie, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷³ BAWIN, Julie, *op. cit.*, p. 215.

C'est donc au-dessus du Cirque Divers, où se trouvait la galerie Premier Étage ouverte quelques années avant l'arrivée du Cirque Divers, que Denise Biernaux prend ses quartiers en 1979 pour ouvrir la galerie Philharmonie¹⁷⁴. Lieu où l'art et le quotidien cohabitent, c'est l'endroit idéal pour parler de textile, ce dernier se situant lui-même entre l'artisanat et l'art, et qui n'était pas encore reconnu par les institutions à l'époque. Au début, Denise Biernaux donne dans sa galerie des cours de tissage – un métier à tisser y était déjà installé car Marie-Claire Bouillon s'intéressait à cette pratique –¹⁷⁵ et y installe une boutique pour la vente de matériel de tissage¹⁷⁶. Ces activités lui permettront d'organiser ses premières expositions consacrées à l'art textile.

1.3. Les premières expositions

Pendant les premières années d'existence de la galerie, la création textile contemporaine n'est pas aussi exploitée en Belgique qu'à l'étranger et se trouve plutôt en marge du milieu de l'art contemporain. La première exposition à Philharmonie est dédiée aux kilims¹⁷⁷, des tapis orientaux anciens tissés – et non pas noués –, à la suite d'une visite de Denise Biernaux d'une exposition à ce sujet à Paris¹⁷⁸. Il ne s'agit donc pas d'un sujet contemporain, mais ancien et étranger. Dès 1979, la revue française *Driadi*, seule revue spécialisée en art textile s'intéressant au domaine belge – aucune n'existe en Belgique – et dirigée par Michel Thomas¹⁷⁹, annonce les expositions de la galerie Philharmonie dans la rubrique « Expositions à venir de la revue¹⁸⁰ », et un article est consacré à l'exposition présentant le travail de Brigitte Leclercq (fig. 43) qui a lieu en 1980 à la galerie¹⁸¹. Ainsi a déjà lieu une première ouverture de Philharmonie vers l'étranger. D'autre part, Denise Biernaux entame une sorte de recherche, de repérage d'artistes : elle les choisit en fonction de sa vision du domaine de l'art textile, ainsi que selon leur possible apport à ce dernier, et les cherche en Belgique, mais aussi à l'étranger, et n'hésite pas à s'aventurer en dehors du monde de l'art.

¹⁷⁴ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ STORRER, Florence, *Dani Tambour, Marie-Thérèse Prégardien, Catherine De Launoit : Trois artistes textiles contemporaines en Communauté française de Belgique*, Mémoire en Histoire de l'art, archéologie et musicologie, Université de Liège, 1992, p. 18.

¹⁷⁷ Aucune photographie de l'exposition n'a été trouvée dans les archives de la galerie.

¹⁷⁸ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

¹⁷⁹ La revue est renommée *Textile/Art* à partir de 1981. Michel Thomas l'un des auteurs d'un ouvrage sur l'art textile : THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *Histoire d'un art. L'Art Textile : broderies, tapisseries, tissus, sculptures*, Genève, Albert Skira, 1985.

¹⁸⁰ « Expositions à venir », dans *Driadi*, n° 11, décembre 1979, p. 46.

¹⁸¹ THOMAS, Michel, « Brigitte Leclercq/Nicole Gagné », dans *Driadi*, n° 12, avril 1980, p. 40.

1.3.1. Le vêtement comme moyen d'expression (non-)artistique

Colombe Roulin (Maredret, 1954), fille du sculpteur Félix Roulin et de la galeriste Marie-Claire Bouille, amie d'enfance de Denise Biernaux – elles étudient ensemble à l'IATA –, est l'une des premières à exposer, en 1979, à la galerie Philharmonie : elle y présente une série de robes tricotées (fig. 44). Après ses études de design industriel à l'école supérieure des arts Saint-Luc de Liège, elle s'intéresse au tricot pour réaliser des vêtements¹⁸². C'est une technique facilement accessible d'un point de vue pratique et matériel et qui lui permet de réfléchir sur les volumes, les matières ou les motifs¹⁸³. Parmi les vêtements exposés dans la galerie de Denise Biernaux, une robe longue et ample joue sur les formes géométriques et les couleurs contrastées que sont le bleu et le jaune (fig.45), une autre (fig.44), noire et blanche, exploite les motifs de surface, de ligne et de point, l'un menant à l'autre, ainsi que sur les épaisseurs en arborant un col en relief et ondulé descendant jusque sur les épaules, ainsi qu'un haut plus large que la jupe droite. Ces pièces sont accrochées au mur ou suspendues dans l'espace de la galerie, accompagnées des patrons et des esquisses qui ont servi à la réalisation des pièces¹⁸⁴.

Si Denise Biernaux invite Colombe Roulin à exposer dans sa galerie d'art, cette dernière, en réalité, ne considère pas ses robes comme des œuvres, mais bien comme des vêtements « utilitaires », les imaginant portés dans la rue¹⁸⁵. S'installe alors l'ambiguïté entre l'utilisation quotidienne et artistique du textile, ainsi que la « contradiction » entre le regard de la créatrice et le regard extérieur, celui de la directrice de Philharmonie, mais aussi celui de certains visiteurs qui ont voulu acheter ses patrons en tant qu'œuvres d'art, ce que Colombe Roulin a refusé. Selon elle, cette exposition était une occasion de montrer son travail¹⁸⁶.

Colombe Roulin n'est pas la seule « non-artiste » à être exposée à la galerie : en 1982, Denise Biernaux y présente également les vêtements de Francine Claeys¹⁸⁷ alors que celle-ci travaille sur un marché d'artisans et ne deviendra que plus tard

¹⁸² Courrier électronique de Colombe Roulin à l'auteure [En ligne], le 14 juillet 2022.

¹⁸³ *Colombe Roulin*, carton d'invitation à l'exposition, 1979, Archives de la galerie Les Drapiers, boîte de classement Philharmonie.

¹⁸⁴ Courrier électronique de Colombe Roulin, *op. cit.*

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ Aucune photographie de l'exposition n'a été trouvée dans les archives de la galerie.

enseignante à La Cambre. Ici, c'est la frontière entre artiste et artisan, entre art et artisanat, qui se trouve brouillée.

Toutefois, le vêtement est également investi par les artistes qui se reconnaissent comme tels et qui abordent des questions semblables concernant la matière ou la forme, ou des interrogations totalement différentes. L'année suivante, Domenika expose, elle aussi, des vêtements à Philharmonie, mais dans un tout autre esprit : non-fonctionnelles, chacune de ses pièces est créée pour représenter une personne particulière¹⁸⁸ et l'artiste ajoute à ses compositions vestimentaires des poèmes ou des photos (fig. 46). Ces derniers, appelant au souvenir, à la mémoire, tout comme le vêtement en tant que « trace » du corps qu'il habille, enveloppe, définit, font émerger une dimension identitaire, ce qui transforme notre vision habituelle du vêtement. En outre, le vêtement pose la question de la frontière entre le quotidien et l'art, l'un pouvant investir le domaine de l'autre et inversement.

1.3.2. Le tissu selon Patrice Hugues

Comme nous l'avons déjà écrit plus tôt (cf. p. 13.), le tissu est utilisé par les artistes et le français Patrice Hugues (Courbevoie, 1930) est une figure emblématique dans ce domaine. Il est d'abord peintre, formé aux côtés de Fernand Léger, et il suit des études d'Histoire à la Sorbonne à Paris. À la fin des années 1960, il expérimente de nouvelles manières de peindre : il emploie le canevas comme outil, puis commence à intégrer des tissus peints et métalliques dans ses œuvres. C'est à partir de 1971 qu'il s'intéresse à l'industrie textile et découvre la thermo-impression qu'il exploite donc avec le tissu dans sa démarche artistique¹⁸⁹. En 1981, dans la foulée d'un colloque annonçant la sortie de son ouvrage¹⁹⁰ intitulé *Le Langage du tissu*¹⁹¹, Denise Biernaux invite l'artiste à exposer à la galerie. Pour cette exposition *Textiles à échelles variables*, la galerie est investie par les tissus et les voiles de Patrice Hugues, suspendus dans l'espace et laissés libres. Ils présentent, tantôt accompagnée de motifs géométriques, tantôt d'arabesques, une image imprimée selon la technique de la thermo-impression.

¹⁸⁸ Domenika, carton d'invitation à l'exposition, 1980, Archives de la galerie Les Drapiers, boîte de classement Philharmonie.

¹⁸⁹ TEXTILE/ART, *Patrice Hugues*, disponible sur <https://www.textile-art-revue.fr/index.php/patrice-hugues.html>, consulté le 15 juillet 2022 ; OIJLAKH, Bahéra, *Le tissu cet entre-deux : vie et œuvre de Patrice Hugues*, Thèse de doctorat en Art et Histoire de l'Art, Valenciennes, Université Polytechnique Hauts-de-France, 2019, p. 30.

¹⁹⁰ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

¹⁹¹ HUGUES, Patrice, *Le Langage du tissu*, Paris, Textile-Art-Langage, 1982.

Cette dernière consiste en la projection d'encre à l'état gazeux sur le tissu afin d'y imprimer des couleurs ou des images sans altérer la souplesse du tissu ou la transparence des voiles¹⁹² – l'artiste reste dans une approche picturale, conserve son bagage de peintre. Dans le cadre de son travail, Patrice Hugues remarque que la couleur noire rend la zone davantage transparente, plus encore que celles restées vierges¹⁹³, ce qui permet des jeux de transparence et d'apparition de l'image.

Dans la salle d'exposition (fig. 47), la photographie d'une femme de dos vêtue d'une robe blanche, sur un fond de végétation plus ou moins large, est répétée sur des voiles de motifs différents et dont les zones sombres et claires varient. Ces tissus sont disposés dans l'espace de façon que le spectateur puisse déambuler entre eux et, par ses déplacements, créer différentes superpositions et associations entre les pièces ainsi qu'avec l'espace qui l'entoure, grâce au jeu de transparence et de lumière que permettent le médium et la thermo-impression. Ce rapport entre image, espace et mouvement du visiteur, c'est ce que Patrice Hugues appelle « ambiance de voiles et de tissu [sic]¹⁹⁴ ». Le choix d'une silhouette humaine, de dos et donc anonymisée – il s'agit en réalité d'une photographie de la mère de l'artiste¹⁹⁵ –, met en évidence le lien étroit entre le textile et l'être humain, en tant qu'individu et en tant qu'humanité. C'est en cela, semble-t-il, que Patrice Hugues considère que ses tissus conservent leur fonction, leur utilité, et se situent toujours dans un entre-deux¹⁹⁶, relevant à la fois de l'art et de la vie, parlant toujours de l'être humain. À nouveau, l'exposition met en évidence, et, par la même occasion, attire l'attention, sur l'ambiguïté du textile.

1.3.3. La Biennale internationale de la Tapisserie de Lausanne : découverte d'artistes étrangers dans le milieu liégeois

Denise Biernaux est en contact avec l'art textile étranger principalement par le biais de la Biennale internationale de la Tapisserie de Lausanne, qu'elle visite déjà avant l'ouverture de sa galerie. Parmi les artistes sélectionnés, la galeriste découvre des travaux qui correspondent à sa vision de l'art textile – dont nous tentons

¹⁹² « La thermo-impression en quelques mots », dans *Patrice Hugues. Tissu partie prenante : un itinéraire de création 1971-1997*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1998 (*TAMAT*, n° 34-35, mars 1998), p. 22.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ OIJLAKH, Bahéra, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹⁵ *Idem.*, p. 41.

¹⁹⁶ HUGUES Patrice, « Quel sens ? », dans *Patrice Hugues. Tissu partie prenante : un itinéraire de création 1971-1997*, *op. cit.*, p. 10.

d'esquisser les contours dans le présent travail – et à ce qu'elle veut exposer dans l'espace rue Roture. C'est de cette façon que sont organisées des expositions d'artistes internationaux à Philharmonie et que leur travail est rendu visible en Belgique, façonnant certainement la vision du textile, tant celle des visiteurs que celle des artistes belges ou travaillant en Belgique. Citons par exemple la néerlandaise Margot Rolf en 1981, la suisse Lisa Rehsteiner en 1982, la canadienne Marie Fréchette en 1983 ou encore l'américaine Suellen Glashausser la même année. Le travail de cette dernière est particulièrement intéressant dans le cadre de son apport à l'art textile en Belgique par l'importation des tendances d'outre-Atlantique.

Suellen Glashausser est une artiste américaine née à New York en 1945 et décédée en 2000. Elle participe deux fois à la Biennale de Lausanne, d'abord en 1981 (fig. 48), puis en 1985 (fig. 49). Elle expose à la galerie Philharmonie en 1983 et vient même vivre quelques mois à Liège, avec son mari et son fils, pour préparer l'exposition. En effet, l'artiste crée ses œuvres sur place et en rapport avec l'espace où celles-ci vont se trouver. À la galerie Philharmonie, elle réalise des structures de branches naturelles (fig. 50) coupées dans le jardin de Denise Biernaux¹⁹⁷. Ces structures consistent en l'entrelacement des branches rassemblées et maintenues en forme de pyramide à l'aide de fils. Elles ressemblent à des habitations miniatures, rappelant à nouveau le lien existant entre le textile et le mode de vie humain. Selon l'architecte allemand Gottfried Semper, pour qui l'art textile est le premier art de la civilisation humaine¹⁹⁸ d'où découlent les autres arts¹⁹⁹, « les fonctions qui ont conduit le premier homme à assembler des fragments de matériaux [...] sont d'abord la volonté d'ordonner et de lier, ensuite celle de couvrir, d'abriter, celle de délimiter²⁰⁰ ». Le textile se retrouve dans la structure de l'habitat ou de l'enclos dont la fonction est de protéger, et quelque chose des constructions ancestrales émane des œuvres de Suellen Glashausser, dans lesquelles on peut d'ailleurs sentir l'influence de sa formation. En effet, après avoir étudié les Beaux-Arts à New York, puis à Paris, Suellen Glashausser obtient un master en *Art in Textile Design* à l'Université de

¹⁹⁷ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

¹⁹⁸ SEMPER, Gottfried, « Choix de textes originaux de Gottfried Semper, extraits de *Der Stil* », dans *Gradihva* [En ligne], n° 25, 2017, téléchargeable sur <http://journals.openedition.org/gradhiva/3337>, consulté le 16 juillet 2022.

¹⁹⁹ BRÜDERLIN, Markus (éd.), *Art & Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, cat. exp., Wolfsburg, Kunstmuseum et Stuttgart, Staatsgalerie, 2013-2014, p. 271.

²⁰⁰ Cité par PIRSON, Jean-François, « Un matériau », dans *Fibres art 85*, cat. exp., Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1985, p. 39.

Californie à Berkley où elle suit un enseignement donné par des professeurs intéressés par les techniques anciennes, comme Joanne Segal Brandford, professeure d'histoire du textile, Lillian Elliot qui fonde ses travaux sur des recherches ethnographiques²⁰¹, ou encore Ed Rossbach, qui est l'un des premiers artistes à travailler la structure textile, à tisser avec différentes matières et à s'intéresser aux techniques anciennes (le tissage, la vannerie, la teinture, etc.)²⁰². Ce dernier encourage les artistes de la nouvelle génération à utiliser d'autres matériaux que le tissu et à mobiliser le textile dans l'espace. Ainsi, des structures réalisées à partir de différents matériaux et grâce à différentes techniques se déploient dans l'espace : des voiles, des réseaux de fils ou de fibres végétales, etc. Une autre de ses élèves, Gyongy Laky s'inspire de sa réactualisation de la vannerie pour étendre cette technique à l'espace²⁰³, ce qui donne des œuvres faites de tiges végétales, certaines ressemblant à de gigantesques paniers²⁰⁴ (fig. 51) – exposées à la galerie Fiberworks de Berkley dans les années 1970 – et qui ne sont pas sans rappeler les structures de Suellen Glashausser.

Ed Rossbach transmet également à Suellen Glashausser son attention au détail et au quotidien. Dès lors, elle s'intéresse aux objets trouvés et collectionne les images et les objets qu'elle repère sur les marchés aux puces ou dans les friperies lors de ses voyages afin de composer des livres d'artistes qu'elle expose à la galerie Philharmonie lors de l'exposition de 1983 avec ses structures, puis en 1987 aux côtés des chapeaux-sculptures de son amie artiste Debra Rapoport. Parmi ces livres, qui forment un pan important de son travail artistique, deux sont réalisés en lien avec la Belgique, dont *AEIOU* (fig. 52), réalisé à l'occasion d'Europalia Autriche au Centre Nature de Botrange en 1987 – année où elle en expose aussi à Philharmonie – est composé de pages en tissu coloré, associant formes géométriques en papier cousues et écriture des voyelles du titre au pastel et au crayon (fig. 53). L'artiste réalise également pour l'occasion une installation avec des branchages formant ces mêmes lettres²⁰⁵. Ainsi,

²⁰¹ SCHEINMAN, Pamela, « Suellen Glashausser : Books as Revelation » dans *Textile Society of America*, n° 319, 2006, p. 205, disponible sur <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/319>, consulté le 16 juillet 2022 ; RUTGERS UNIVERSITY LIBRAIRIES, *Archives and Special Collections at Rutgers: Suellen Glashausser Papers*, disponible sur <https://archives.libraries.rutgers.edu/repositories/11/resources/381>, consulté le 16 juillet.

²⁰² CONSTANTINE, Mildred et LARSEN, Jack Lenor, *The Art Fabric: Mainstream*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1981, p. 76 et p. 81.

²⁰³ THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, *op. cit.*, p. 234-235

²⁰⁴ *Idem.*, p. 235.

²⁰⁵ SCHEINMAN, Pamela, *op. cit.*, p. 206 ; Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

son travail s'élabore dans l'espace architectural vaste, comme dans le petit espace que lui offre le livre.

2. Déménagement rue des Bénédictines et activités hors les murs (1983-2002)

En 1983, la galerie Philharmonie quitte la rue Roture pour s'installer, en 1985²⁰⁶, rue des Bénédictines, dans l'ancien atelier de l'artiste liégeois Michel Boulanger. Denise Biernaux poursuit l'organisation des expositions d'artistes belges et étrangers autour du textile, mais la galerie change de statut en 1988 : elle devient une asbl subsidiée par la Communauté française, alors qu'elle était jusqu'alors indépendante. C'est aussi à partir de cette époque que la galeriste commence à être sollicitée pour organiser des expositions pour d'autres institutions, tant en art textile qu'en art plastique, notamment pour la Communauté française à laquelle elle est désormais associée financièrement. René Léonard, chef de service des arts plastiques au sein de cette dernière et qui a mis en place des centres d'art dans différentes villes de la Communauté française hors capitale – le Musée de la Photographie à Charleroi, le Centre de la Gravure et de l'Image imprimée à La Louvière, le Musée en plein air du Sart-Tilman à Liège, le Musée de l'orfèvrerie à Seneffe et la Fondation de la Tapisserie à Tournai²⁰⁷ –, est l'un des premiers à reconnaître les compétences, les connaissances et les savoir-faire de la fondatrice de Philharmonie. Il visite les expositions à la galerie et propose à Denise Biernaux d'organiser, en 1984, l'exposition des collections de tapisserie et d'art textile de la Communauté française à l'hôtel de ville de Lille²⁰⁸ – elle se chargera en tout de huit expositions consacrées à ces collections durant les années 1980²⁰⁹. Cette relation avec la Communauté française, grâce à René Léonard, est essentielle dans le rayonnement de son activité et de l'art textile en Belgique.

²⁰⁶ BIERNAUX, Denise, « Philharmonie/Denise Biernaux 1979 », dans RENWART, Marc (dir.), *Le temps des commissaires. Un panorama des arts plastiques au Pays de Liège de 1980 à 2000*, Liège, Yellow Now, 2019, p. 254.

²⁰⁷ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.* ; COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *Et vous, le bonheur, vous l'imaginez comment ? 40 ans de recherche artistique à TAMAT*, Tournai, TAMAT asbl, 2021, p. 49.

²⁰⁸ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

²⁰⁹ Voir Annexe 1, p. 141-147.

Toutefois, c'est en 1983 que Denise Biernaux est pour la première fois invitée à être « commissaire d'exposition²¹⁰ » en dehors de sa galerie. Cette première exposition, intitulée *Boucles et nœuds*, dévoile, en dehors de Philharmonie, la vision de l'art textile de Denise Biernaux.

2.1. Carte blanche pour l'exposition *Boucles et nœuds* (1983)

La première exposition organisée « hors-les-murs » par Denise Biernaux prend place à la Maison de la Culture de Namur. L'organisatrice propose d'illustrer le livre de Gilbert Lascault *Boucles et nœuds*²¹¹ paru en 1981 à travers les œuvres d'artistes textiles et non-textiles, ainsi que des objets patrimoniaux. Elle explique :

En 1983, André Lambotte me propose une carte blanche à la Maison de la culture de Namur. Cet événement fut très important pour moi. J'ai choisi d'illustrer le thème *Boucles et Nœuds* en lien avec la publication de Gilbert Lascault qui venait d'écrire un livre sur le sujet et en accord avec lui. Ce fut l'occasion de montrer des artistes de tous bords : j'y fis se côtoyer Pierre Alechinsky, Christian Jaccart, Domenika, Pierrette Bloch, Christian Dotremont, Titus-Carmel, Lisa Rehsteiner, Margot Rolf... et des objets de traditions populaires et archéologiques... La scénographie était volontairement minimale et souple, une grande bande de papier courait en forme de boucle du sol au plafond dans un parcours labyrinthique qui mêlait des textes de Gilbert Lascault et les œuvres des artistes. Le succès fut au rendez-vous.²¹²

Dans son livre *Boucles et nœuds*, Gilbert Lascault propose une réflexion à partir de la boucle et du nœud en s'attardant sur toute une série d'éléments qui en dépend, les simule ou les rappelle. Il évoque la ligne serpentine, la courbe, la spirale, l'entrelacement et la débusque dans le monde qui nous entoure : le corps humain (l'oreille, les cheveux), l'animal (le serpent, l'escargot), la nature (le nuage, la colline), mais aussi les entrelacs des manuscrits médiévaux ou le mythe avec, en première ligne, le labyrinthe et le fil d'Ariane. L'auteur convoque les poètes, les écrivains et les artistes afin de parcourir un large panorama de la représentation des boucles et nœuds dans la pensée humaine.

Dans l'exposition, Denise Biernaux reprend donc quelques passages de ce texte qui lui inspirent les travaux d'artistes contemporains de diverses nationalités, sans

²¹⁰ Nous employons ici des guillemets car Denise Biernaux est appelée à jouer le rôle de commissaire pour l'exposition, mais n'est pas nommée explicitement de cette façon à cette époque.

²¹¹ LASCAULT, Gilbert, *Boucles et Nœuds*, Paris, Balland, 1981.

²¹² BIERNAUX, Denise, *op. cit.*, p. 253.

distinction entre le textile et le non-textile. La gravure *Deux bâtons liés* (fig. 54) de l'artiste français Gérard Titus-Carmel (Paris, 1942), représentation graphique du nœud, est exposée par exemple aux côtés d'une photographie de l'installation *Homme et paysage* (fig. 55) réalisée à Linz par Lisa Rehsteiner (Saint-Gall, 1945) qui consiste en différentes configurations géométriques de nœuds réalisés entre les colonnes d'une galerie architecturale – l'artiste a exposé ce même type d'installation à la galerie Philharmonie l'année précédente. Parmi les objets patrimoniaux également exposés, on trouve une tresse de cheveux provenant des collections du Musée de la Vie wallonne de Liège (fig. 56). Cette exposition montre la diversité des approches d'un même sujet.

Par la suite, Denise Biernaux utilise le livre de Gilbert Lascault pour construire les cours²¹³ qu'elle donne à l'ENSAV La Cambre. Elle y est d'abord conférencière à l'atelier Design Textile pour le cours d'Histoire du tissu (1990-1995), puis pour celui d'Histoire et actualité des arts textiles (1998-2003), avant de devenir professeure (2003-2004). Elle donne également cours de stylisme en promotion sociale à l'Institut Saint-Luc de Bruxelles²¹⁴. Il s'agit là d'un autre moyen de partager ses connaissances, au-delà de ses expositions. L'utilisation de ce livre pour des cours dans le domaine textile prouve le lien important de l'exposition au textile, même si des artistes non-textiles y participent. Si le sujet peut être abordé de multiples façons, il existe un lien évident entre le textile, le nœud et la boucle, menant naturellement à l'idée de souplesse, caractéristique de la fibre et de la matière textile ce qui leur permet d'être courbées, nouées, pliées – un chapitre du livre de Gilbert Lascault est consacré aux plis et aborde ce sujet à partir des études picturales de Léonard de Vinci²¹⁵.

Denise Biernaux s'occupe d'autres expositions par la suite, certaines ne présentant pas d'artistes textiles, comme *Formes de la nature* en 1996 dont elle a pu choisir elle-même le sujet et qui rassemble photographies, peintures et sculptures²¹⁶. Elle travaille aussi pour des expositions réalisées dans le cadre de la Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de Tournai, où elle devient cheffe

²¹³ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

²¹⁴ *Ibidem.*

²¹⁵ Voir LASCAULT, Gilbert, *op. cit.*, p. 94-97.

²¹⁶ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

d'atelier du centre de recherche de 1987 à 1990, son rôle étant de suivre et conseiller les boursiers – nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

2.2. Quelques artistes exposés à la galerie dans les années 1980

Les expositions à la galerie, dans son nouvel espace rue des Bénédictines, sont un peu moins nombreuses en raison de ses activités à l'extérieur de Denise Biernaux. Cela ne signifie nullement qu'elles sont anecdotiques. La plupart d'entre elles s'intéressent à des artistes qui travaillent à partir de techniques traditionnelles, comme la tapisserie de lisse chez Marie-Thérèse Prégardien ou la vannerie de Lillian Elliot et Pat Hickman. Une des caractéristiques de ces techniques est le côté lent de la réalisation des productions, notamment de la tapisserie qui est « un travail de très longue haleine²¹⁷ ». La notion de temps est donc importante et peut se retrouver dans le sujet même du travail de certains artistes, notamment chez Catherine de Launoit et Lia Cook.

2.2.1. Les pages brodées de Catherine de Launoit : l'écriture du « temps-qui-passe »

Plusieurs artistes déjà présentés en Rue Roture sont exposés une seconde fois à Philharmonie située désormais rue des Bénédictines. C'est le cas de Catherine de Launoit (Bruxelles, 1943). En 1982, est organisée *Cinq Lirettes comme Tapis-Tapisserie*, présentant des lirettes, c'est-à-dire des pièces réalisées par le tissage de lanières de tissu récupérées, entre autres, d'anciens vêtements. L'artiste apprend le tissage lors d'un stage en France en 1975 et à l'occasion d'un atelier dédié au tissage péruvien organisé à Philharmonie en 1979. Elle enseigne ensuite cette technique et la tapisserie à l'Académie des Beaux-Arts de Liège entre 1976 et 1987, école où elle a elle-même suivi son apprentissage artistique, mais en arts graphiques et dessin²¹⁸. Elle apprend également la broderie de manière autodidacte²¹⁹, et c'est à cette technique et l'utilisation qu'elle en fait qu'est consacrée l'exposition de 1985 *Pages brodées*.

Lors de cette exposition, sont présentés des carrés de tissus brodés de petits textes, parfois de dessins, faisant partie de la série *Pages brodées* – qui a donné son

²¹⁷ JANSSEN, Elsie, *La Tapisserie en Belgique*, Liège, Pierre Mardaga, 1996, p. 10.

²¹⁸ STORRER, Florence, *Dani Tambour, Marie-Thérèse Prégardien, Catherine De Launoit : trois artistes contemporaines en communauté française de Belgique*, Mémoire de licence en Histoire de l'art, archéologie et musicologie, Université de Liège, 1992, p. 56-57.

²¹⁹ *Idem.*, p. 57.

titre à l'exposition – réalisée depuis 1975 et qui s'achève en 1992²²⁰. Le point de départ de ce projet n'est pas artistique. En effet, aimant organiser des repas avec ses amis artistes, Catherine de Launoit répertorie dans un carnet les menus des repas, les dates de chacun, les amis présents et quelques autres informations comme des anecdotes²²¹. Elle a l'idée de reporter ces pages sur des carrés de tissu, précisément découpés dans des essuies de vaisselle en lin ou en coton, qui serviront de serviettes lors des repas qu'elle organise. Elle passe alors du stylo à l'aiguille et brode les textes avec l'aide d'un livre et du souvenir d'avoir vu faire sa mère²²². La première de ces pages – non-exposée – est *Une cerise d'un rouge...* (fig. 57). Des prénoms, un repas, une anecdote qui donne le titre de la page-serviette et dont le mot « cerise » est remplacé par son image, et la date, brodés en arc de cercle au-dessus du motif reconnaissable d'un essuie de cuisine dont les dessins sont repris dans la broderie. À la suite à son déménagement à la campagne et, par conséquent, de la transformation de son mode de vie, l'artiste recourt, pour les pages, à d'autres types de tissus – souvent offerts – selon, par exemple, les moments de sa vie²²³ et ses voyages. C'est le cas de *Dolomites* (fig. 58), par exemple. Sur le recto et le verso de cette page, des cases délimitées par le motif ligné d'origine du tissu contiennent un texte et de petites illustrations brodées qui racontent les étapes de son séjour dans la région italienne du titre. Le texte est souvent le point de départ du choix de la forme et du type de tissu²²⁴. Un autre exemple d'œuvre de ce type exposée à Philharmonie est *Un petit péket* (fig. 59) : celui-ci est fait d'un vichy rouge en coton sur lequel est cousu un plus petit carré de tissu bleu où se trouve brodé un petit texte au sujet du péket, boisson dont est amateur Tchanchès, un personnage folklorique liégeois au costume bleu et rouge que rappelle la combinaison de tissus de l'œuvre. Au sein de l'exposition, le visiteur découvre également deux autres œuvres, montrant l'évolution de ces pages qui ne racontent plus seulement les repas organisés par l'artiste, mais d'autres moments de sa vie. D'abord, la page titrée *A.E.I.O.U* réalisée en 1987 (fig. 60). Dans la partie supérieure de la pièce, Catherine de Launoit mentionne le temps qu'il faisait lors de sa réalisation. Au centre se trouve un disque de tissu marron, support d'un texte racontant un voyage. Autour

²²⁰ Lettre de Catherine de Launoit, artiste, à l'auteure, Hoursinne, le 23 juillet 2022.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ STORRER, Florence, *op. cit.*, p. 71 ; DEBANTERLÉ, René, « Le Journal de Catherine de Launoit », dans *Catherine de Launoit. Pages brodées*, carton d'invitation à l'exposition, 1989, Archives de la galerie Les Drapiers, boîte de classement Philharmonie.

de lui, une autre phrase débute et rejoint un « a.e.i.o.u » central décrivant une pensée. Le mot « eau », formé de trois voyelles du titre, qui surmonte le texte du disque, fait écho aux cinq dessins constitués de lignes bleues qui se séparent en deux et sont, chacune, bordées du nom d'un cours d'eau réel ou imaginaire. Enfin, *Les pavés* (fig. 61) raconte un déménagement sur une page au décor brodé très présent, sur l'endroit comme sur l'envers, et dont le tissu de fond choisi est beaucoup plus sombre que les précédents, rappelant la nuit du mois de novembre et dont émane un sentiment « moins joyeux » que dans les œuvres précédentes.

Dans toutes les pièces, il y a un jeu sur l'écriture, tantôt en minuscules manuscrites tantôt en majuscules, sur l'organisation des mots dans l'espace de la page, sur les couleurs et les motifs. Catherine de Launoit donne une apparence esthétique à des moments de vie personnels, et ce travail, par contraste avec la fugacité des instants, lui demande par ailleurs de nombreuses heures²²⁵. Le fil et le tissu ont toujours été présents dans la vie de l'artiste, sa mère brodait et cousait, puis elle s'est elle-même formée à différentes techniques liées au textile. Le fil est aussi souvent considéré comme symbole de la vie : dans la mythologie grecque, les moires sont les divinités du destin, filant le fil de la vie jusqu'à le couper à l'heure de la mort. Broder des instants de vie n'est donc pas anodin. Catherine de Launoit explique d'ailleurs que « la somme de ces broderies est le temps-qui-passe²²⁶. » Mises bout à bout, elles retracent la vie personnelle de l'artiste à partir de moments qu'elle prend la peine de noter dans la volonté de s'en souvenir. Utiliser cette technique et non pas le crayon pour « dessiner en surface²²⁷ » revient à les incruster au tissu, le fil passant au travers du tissu et s'y mêlant, pour en quelque sorte marquer un arrêt du temps, l'empêcher de s'évaporer. Elle nomme ses broderies « pages », comme si elles avaient été détachées d'un journal qu'on ne peut pas qualifier d'« intime » car elles ne présentent pas de caractère introspectif, mais en reprend le système de datation, l'écriture régulière et le fait de relater des faits du quotidien²²⁸. Notons, qu'à l'occasion de l'exposition, l'artiste vend à la galerie une série limitée d'essuies traditionnels brodés²²⁹.

²²⁵ STORRER, Florence, *op. cit.*, p. 60.

²²⁶ Lettre de Catherine de Launoit, *op. cit.*

²²⁷ *Ibidem.*

²²⁸ KUNZ WESTERHOFF, Dominique, *Méthodes et problèmes : Le journal intime, syllabus/cours* [En ligne], Université de Genève, Département de Français moderne, 2005, disponible sur <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/>, consulté le 25 juillet 2022.

²²⁹ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

Comme toute technique du fil, la broderie est considérée comme un ouvrage de dame, domestique, féminin, de loisir, et est utilisée, dans le cadre de la vague féministe des années 1970, par une grande part des artistes contemporaines afin d'ébranler les catégories artistiques établies par les hommes²³⁰ et, par là même, la domination masculine dans le domaine artistique²³¹. Cependant, si Catherine de Launoit, en continuant à l'utiliser, maintient la broderie dans le domaine de l'art, la dimension de revendication féministe n'est pas présente dans son travail. Le côté autobiographique, qui revient dans de nombreuses œuvres féministes, est bien présent, mais n'évoque pas d'« expérience féminine », traitant du statut de la femme²³². Cela peut s'expliquer par le fait que le but premier n'était pas de faire de ses broderies des œuvres d'art.

2.2.2. Lia Cook, tisserande du passé et des souvenirs

Une autre artiste qui s'intéresse au temps qui passe est Lia Cook (Ventura, 1942), artiste californienne qui a suivi des études d'Art et Design à l'Université de Californie à Berkley²³³ et qui a appris à tisser lors d'un stage en Suède à l'âge de 26 ans²³⁴. Elle est sélectionnée à plusieurs reprises à la Biennale de la Tapisserie de Lausanne – exactement en 1973, en 1975, en 1977, en 1989 et en 1992. La première exposition que Denise Biernaux lui consacre en 1989 s'intéresse à ses *crazy quilts*. Les *crazy quilts* sont des couvre-lits populaires réalisés en Amérique du Nord et en Angleterre à la fin du XIX^e siècle selon la technique du patchwork, c'est-à-dire que les femmes cousaient ensemble des pièces de tissus récupérées de formes, de tailles, de matières et de motifs différents, parfois décorés de broderie (fig. 62)²³⁵. La particularité

²³⁰ CRENN, Julie, « Réactivation des pratiques textiles traditionnelles : Anni Albers, Faith Ringgold, Kimsooja et Joana Vasconcelos », dans *Ligeia*, vol. 1, n° 105-108, 2011, p. 14-15, téléchargeable sur <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2011-1-page-14.htm>, consulté le 23 octobre 2021.

²³¹ LAUVAUX, Léonie, « L'expression de la violence dans la broderie contemporaine », dans *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne] n° 15, 2020, téléchargeable sur <http://journals.openedition.org/cel/7816>, consulté le 15 juillet 2021.

²³² CRENN, Julie, *op. cit.*, p. 14.

²³³ TEXTILE/ART, *Lia Cook*, disponible sur <https://www.textile-art-revue.fr/index.php/lia-cook.html>, consulté le 18 juillet 2022 ; LIA COOK, *Resume*, disponible sur <https://www.liacook.com/resume/>, consulté le 18 juillet 2022.

²³⁴ SAUVION, Carol, *Craft in America Series: Crossroads. Lia Cook segment* [Vidéo], émission diffusée sur PBS, 2012, 17 min. 53, disponible sur <https://www.liacook.com/video/>, consulté le 18 juillet 2022.

²³⁵ WESTPHAL-FITCH, Gesche, FITCH, W. Tecumeseh et MARTINEZ, Luis M., « Spatial analysis of "Crazy Quilts", a Class of Potentially Random Aesthetic Artefacts », dans *PloS one* [En ligne], 2013, Vol. 8, n° 9, téléchargeable sur <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0074055>, consulté le 17 juillet 2022 ; PECK, Amelia, *American Quilts and Coverlets in The Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1990, p. 93,94 et 97.

des *crazy quilts* de Lia Cook est qu'il s'agit de pièces entièrement tissées, mais qui conservent cette esthétique de « morceaux de tissus assemblés » justement créée par le tissage des fils. Dans l'œuvre *Framed and draped material history* (fig. 63), Lia Cook intègre dans la composition un drapé bleu à motifs triangulaires rouges. Celui-ci laisse apercevoir les motifs du *crazy quilt* et semble passer par-dessus la bordure – habituelle dans la réalisation des *crazy quilts* – qui ressemble au cadre d'un tableau. En français, le titre signifie « Histoire des matériaux encadrés et drapés » : il fait référence à la peinture et à son support qui pouvait être de bois ou de textile. Par ailleurs, Lia Cook a étudié l'histoire de l'art et de la peinture²³⁶, et elle réalise, à partir de cette époque, des œuvres reprenant les drapés qu'on retrouve peints ou dessinés dans les tableaux et les études, évoqués dans *Framed and draped material history* par le voile bleu. Les matériaux dont parle ce titre peut ainsi également désigner ces drapés reproduits en peinture par les maîtres anciens comme Léonard de Vinci. Cela évoque également l'histoire de la relation entre la tapisserie et la peinture elle-même.

S'il y a dans les tapisseries de Lia Cook quelque chose d'historique, appartenant au passé, à la culture américaine du XIX^e siècle à travers la technique du *crazy quilt*, son travail traite également de la petite histoire et du temps à hauteur d'homme, plus précisément de femme, à travers l'autobiographie. Cette dimension de son travail artistique est présentée en 2014 lors d'une exposition organisée par Denise Biernaux au sein de sa galerie – qui ne se dénomme désormais plus Philharmonie, nous y reviendrons. Cette-fois, il ne s'agit plus de *crazy quilt*, mais de reproductions tissées de photographies réalisées sur un métier à tisser assisté par ordinateur, ce qui permet à l'artiste de tisser les détails, l'image dans toute sa complexité. Le passé et le présent se mêlent par l'utilisation d'une technique ancestrale renouvelée par la technologie, mais aussi en réactualisant par leur reproduction des photographies personnelles, des autoportraits datant, pour la plupart, de son enfance. Le temps y est également présent par la confrontation entre l'instantanéité de la photographie et le travail de plus ou moins longue durée de la confection de la tapisserie. Ces tapisseries de grand format se retrouvent dans l'espace de la galerie dont la disposition des salles oriente les déplacements et, dès lors, la position des visiteurs par rapport aux pièces : est alors instaurée une distanciation donnant à voir l'image ou, au contraire, une proximité révélant la matière et le rythme des fils, le grain

²³⁶ SAUVION, Carol, *op. cit.*

de la tapisserie. Dans la vitrine de la galerie, l'œuvre *Resting Digits* (fig. 64) est un autoportrait en noir et blanc de l'artiste adulte, les mains posées l'une sur l'autre devant le bas de son visage, ne dévoilant ainsi que ses yeux. Ces mains mises en évidence au premier plan, annoncées par le titre comme au « repos », racontent le travail manuel (ici assisté par le métier et la technologie) de la technique du tissage, mais aussi l'importance du toucher en raison de la matière employée, des photos faites de textile et non en papier glacé parfaitement lisse. Le toucher est également un sens important dans l'enfance, il permet le souvenir des matières, en particulier des tissus, tout comme la photographie est également un des principaux outils pour conserver et se remémorer les instants. Dans les différentes salles de la galerie, sont présentées des images de l'artiste enfant, très souvent des gros plans de son visage dont les traits ne sont jamais nets et où les yeux deviennent des taches noires (fig. 65). Des visages de poupées anciennes se retrouvent également dans ses tapisseries, témoins des jeux d'enfance, entretenant une similarité avec les traits des autoportraits, comme ces grands yeux noirs (fig. 66). *Iterations Series* (fig. 67) présente six versions d'un visage de poupée dont les jeux de contrastes et de couleurs – pâles, comme usées par le temps – différent, donnant un aspect particulier à chacune d'entre elles provoquant un effet différent sur le spectateur. Par la suite, Lia Cook travaille d'ailleurs sur le ressenti des visiteurs vis-à-vis de ses œuvres, qu'elle interroge d'abord par le biais d'une étude neuroscientifique, et qu'elle intègre dans ses œuvres, notamment par le tissage de lignes colorées reproduisant l'imagerie du cerveau de personnes en relation avec ses œuvres²³⁷. En outre, à cette occasion, alors que ne s'était pas déplacée lors de la première exposition qui lui était consacrée chez Denise Biernaux²³⁸, l'artiste donne une conférence à ce sujet ainsi que sur son œuvre²³⁹. L'exposition *Icônes Jacquards* évoque l'enfance – notamment au travers de la sienne –, le passé, les souvenirs, auxquels Lia Cook rend consistance par l'utilisation du textile, leur redonne de la matière et les reconstruit, se les remémore d'une certaine manière, fil après fil sur le métier à tisser.

²³⁷ À ce sujet, SAUVION, Carol, *op. cit.*

²³⁸ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

²³⁹ LES DRAPIERS, *Icônes Jacquards : Lia Cook*, disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/icones-jacquards-lia-cook/>, consulté le 18 juillet 2022.

3. La galerie Les Drapiers (2006-2020) : nouveau nom, nouveau projet

En 1992, Denise Biernaux décide de quitter l'espace rue des Bénédictines car celui-ci ne permet pas d'aménager sa galerie comme elle le souhaiterait²⁴⁰. La galeriste achète une maison rue Hors-Château, toujours à Liège. Durant les années de travaux de rénovation, Denise Biernaux continue à être commissaire pour d'autres. La galerie, renommée Les Drapiers, nom inspiré de celui de l'impasse qui jouxte le bâtiment, ouvre finalement au public en 2006²⁴¹. Elle se trouve derrière une façade classée du XVIII^e siècle²⁴² et est éclatée dans l'espace qui s'articule autour d'une ruelle reliant la partie qui donne sur la rue où se trouve le premier espace d'exposition et le second situé au bout de cette ruelle. Parmi ces espaces se trouvent également une bibliothèque accessible au public, ainsi qu'une maison, appelée « maison de poupée », pour accueillir des artistes. La galeriste souhaite, à l'avenir, pouvoir exploiter davantage la « maison de poupée » conjointement aux espaces d'exposition lorsque ceux-ci ne sont pas occupés afin de créer une sorte de « résidence d'artiste »²⁴³.

Le changement de nom de la galerie s'accompagne également d'une réorientation de projet : désormais, il n'est plus question de se concentrer exclusivement sur l'art textile. Afin de ne plus se sentir « limitée », Denise Biernaux élargit son champ d'exploration artistique au-delà du seul milieu textile²⁴⁴. Dans les statuts de la galerie en 2006, son but est la promotion « des artistes dans les secteurs des arts plastiques, du design, des arts appliqués, en mettant régulièrement un accent sur les arts textiles²⁴⁵ » et la galerie est décrite comme « un centre d'art contemporain qui expose du textile ponctuellement²⁴⁶ ». L'objectif de Denise Biernaux est de montrer ce qui la touche, ce qui l'interpelle, le travail des artistes pour lesquels elle trouve un point d'attache avec sa conception de ce que sont Les Drapiers et la création dans le domaine du textile, par conséquent fortement liée à sa personnalité et sa vision du monde de l'art. Notons que cette visée n'est cependant pas tout à fait neuve : dès le début, elle s'intéresse à l'art contemporain dans son ensemble, mais elle s'exprimait

²⁴⁰ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

²⁴¹ *Ibidem.*

²⁴² HUYGEN, Jean-Marc, « Galerie Les Drapiers à Liège. Un lieu, une exposition », dans *TAMAT*, n° 62-63, octobre 2006, p. 6.

²⁴³ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

²⁴⁴ *Ibidem.*

²⁴⁵ LES DRAPIERS, disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/>, consulté le 18 juillet 2022.

²⁴⁶ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

alors plutôt dans les expositions qu'elle réalisait à l'extérieur de la galerie. À présent, elle se donne le droit de ne plus respecter de limites de ce point de vue. La galeriste a ainsi la volonté et se donne les moyens de faire de sa galerie « un endroit de recherche, de documentation, d'exposition et d'atelier²⁴⁷ [...] »

3.1. À la frontière entre art et design

Le design et l'art textile sont assez proches, pour ne pas dire qu'ils entretiennent des liens étroits. En effet, les études de design textile semblent être un passage fréquent depuis les années 2000 afin d'atteindre le textile dans sa dimension artistique²⁴⁸. Cependant, la frontière entre les deux a toujours été complexe, déjà à l'époque de l'école du Bauhaus, des ateliers duquel sortaient des produits à destination industrielle et commerciale, mais dont le caractère artistique ne pouvait être renié, puisqu'à l'époque l'art dans tout était de mise. Denise Biernaux continue d'explorer les frontières qui partagent le domaine textile, de celui du design notamment, en proposant des expositions qui mènent à des réflexions sur le sujet.

3.1.1. Chevalier-Masson : entre fonctionnel et poétique

L'exposition *Accessoires et objets d'intérieur* du duo de designers Eric Chevalier et Anne Masson inaugure Les Drapiers en 2006. Sont exposés au mur du premier espace de la galerie, des vêtements tels des chaussettes, des bonnets et des écharpes (fig. 68), des tissus sont étendus sur un canapé dans l'espace au fond de la cour, où sont également accrochées des chaussettes assemblées par le haut, mimant de la sorte des ailes de papillon, dans un jeu sur la forme et les couleurs du vêtement (fig. 69). Le titre *Accessoires et objets d'intérieur* semble annoncer ce que l'on va y trouver, cependant, pour chacune des pièces, on déplace un curseur entre le domaine du fonctionnel et l'intérêt plastique, esthétique ou poétique – les deux designers ne sont pas des adeptes du mot *art*. À nouveau, on retrouve un « entre-deux », mais aussi un « à la fois », questionnant le statut de ces pièces qui reste instable, mais tout l'intérêt réside dans l'expérimentation de diverses techniques autour de la matière qu'est le textile. La collection - *masson* - exposée à la galerie dans le premier espace illustre la

²⁴⁷ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.* Il y avait au départ un atelier de tissage et de teinture où Denise Biernaux invitait aussi des artistes.

²⁴⁸ Les cours de création textile ou de tapisserie n'existent plus dans les écoles d'art à part quelques exceptions, par exemple l'atelier de création textile à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Liège dispensé en cours du soir (voir ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE LIÈGE ESAHR, *Création textile*, <https://www.academieroyaledesbeauxartsliège.be/creation-textile/>, consulté le 18 juillet 2022).

démarche des designers qui consiste à « transformer la matière par la technique²⁴⁹ ». Les vêtements d'Anne Masson résultent d'une réflexion sur la mise en forme du fil, par exemple par le travail de la maille, afin de livrer directement un objet en trois dimensions²⁵⁰. Il en va de même pour les « chaises pelotes » d'Éric Chevalier (fig. 70) qui sont des chaises récupérées enroulées d'un fil afin de créer une assise dont la forme et le volume sont dictés par la structure du siège, chacune étant ainsi une pièce unique²⁵¹. Cela nous ramène à la définition du textile, mais aussi, et surtout, à l'essence même de ces objets textiles : le fil, qui a été transformé par une technique – le tricot, l'enroulement, etc. – afin de donner une forme, un volume et aboutir à un objet. C'est cette utilisation du fil, de la matière textile, pris dans la pratique et le « faire » qui intéresse les deux designers²⁵² et dont découlent une réflexion et une sensibilité qui, parfois, vont jusqu'à atteindre les limites de l'art et faire vaciller les frontières, brouiller les catégories.

3.1.2. Le textile dans l'œuvre de Tatiana Bohm

Tatiana Bohm (Roubaix, 1979) est une artiste française installée en Belgique. Elle réalise d'abord ses études en Création Textile à l'ESAAT de Roubaix avant de rejoindre l'atelier de Design Textile de l'ENSAV La Cambre de Bruxelles, mais c'est le potentiel « plastique » ou « artistique » du textile qui l'attire davantage que les dimensions industrielle et fonctionnelle du textile²⁵³. Ses études lui permettent d'apprendre des techniques qu'elle se réapproprie afin de déployer un langage artistique à travers différents médiums, allant de la sculpture à la performance, en passant par l'installation et la vidéo. L'exposition à la galerie Les Drapiers en 2008 fait partie des premières expositions de Tatiana Bohm. La même année, elle est lauréate du prix au Centre d'Art Rouge-Cloître où elle travaille le cuir et obtient une bourse au Centre de la Tapisserie de Tournai pour laquelle la pièce principale consiste en une carte géographique d'où partent de longs fils rouges évoquant du sang (fig. 71). Chacune de ces expositions entretiennent des liens et consistent en ce que l'artiste

²⁴⁹ LAURENT, Denis, « Chevalier Masson : accessoires et objets d'intérieur », dans *TAMAT*, n° 62-63, octobre 2006, p. 16.

²⁵⁰ *Idem.*, p. 22.

²⁵¹ CHEVALIER MASSON, *Ball chair*, disponible sur <https://www.chevaliermasson.be/ball-chair>, consulté le 19 juillet 2022 ; LAURENT, Denis, *op. cit.* p. 20.

²⁵² POK, Marie, « Des Choses à faire », dans *Chevalier Masson : Des choses à faire*, cat. exp., Grand Hornu, Centre d'Innovation et de Design, 2015, p. 30.

²⁵³ Entretien téléphonique de l'auteure avec Tatiana Bohm, artiste, le 18 juillet 2022.

appelle des « chapitres » de son travail²⁵⁴. Aux Drapiers, Denise Biernaix donne carte blanche à Tatiana Bohm. La galeriste expose les artistes dont elle aime le travail et qu'elle suit de près, ce qui lui permet de faire confiance en leurs propositions. L'organisation s'élabore sur cette base et à travers des discussions, Denise Biernaix mettant à la disposition des artistes ses connaissances et son savoir-faire pour les différents aspects de l'exposition²⁵⁵.

La vitrine, en partie recouverte d'images qui représentent des silhouettes de personnages, annonce le sujet de l'exposition : l'être humain. Une première installation (fig. 72) se compose d'une machine en métal composée de quatre étages reliés par des résistances électriques. Au centre de chacun des trois étages inférieurs se trouve l'empreinte d'une silhouette humaine. Au mur sont accrochés des petits morceaux de corps, ou des corps en morceaux, faits en cire (torses, bras, jambes, etc.). Ceux-ci représentent le matériau qui a permis de faire fonctionner la machine et ce qui en résulte. Dans la même idée, on retrouve ailleurs dans la galerie des petits soldats en plastique étêtés et criblés de trous (fig. 73). L'humain est au centre de ces deux installations qui montrent son corps, un corps qui a subi la violence, la sienne propre, en temps de guerre par exemple, ce qui est évoqué par les figurines de soldats, mais qui peut aussi s'incarner dans la machine de la première installation. La dernière salle présente, étendus sur les murs, cinq pagnes africains (fig. 74) qui ont été malmenés, salis, troués par l'artiste²⁵⁶. Au centre de chacun d'eux, un portrait est devenu méconnaissable suite aux actes violents de détérioration : celui de Joseph Kabila, élu président du Congo en 2006. L'artiste s'est rendue à Kinshasa entre les guerres civiles et remanie les symboles de ces événements, la photographie et le slogan du dictateur, à travers des objets culturels du pays agressés pour transcrire la violence qui a eu lieu contre les hommes – notons que le choix des pagnes est significatif au-delà de sa dimension culturelle, symbolique, représentative d'un pays, car ils sont également des vêtements et représentent les corps meurtris par les violences de guerre –, mais aussi un ressenti personnel de révolte de la part de l'artiste face à l'actualité de l'époque²⁵⁷. Lors de l'exposition, Tatiana Bohm réalise également une performance avec l'artiste

²⁵⁴ Entretien téléphonique de l'auteure avec Tatiana Bohm, *op. cit.*

²⁵⁵ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaix, *op. cit.*

²⁵⁶ ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS, *Tatiana Bohm*, disponible sur <http://www.artsplastiques.cfwb.be/index.php?id=16237>, consulté le 21 juillet 2022.

²⁵⁷ Entretien téléphonique de l'auteure avec Tatiana Bohm, *op. cit.*

Strike intitulée *Libération des flux* consistant à la projection de liquides comme de la cire et du sang sur des journaux « Libération » (fig. 75).

Pour Tatiana Bohm, le textile est l'un des moyens qui lui permet d'exprimer un ressenti, une violence qui hante la condition humaine, et de produire un art engagé. Elle qualifie le textile de « logique de création²⁵⁸ » : il découle d'un processus qui lui permet d'exprimer une idée, d'aboutir à un sujet plus large qu'est l'humain et son environnement. De plus, ce textile peut se trouver pris dans une installation, une performance, etc. Le pagne africain est une pièce de tissu, mais l'artiste utilise également le papier constitué de fibres de bois, ou bien du plastique qui, par sa manipulation – la perforation des petits soldats –, acquiert un aspect de dentelle. Pour Tatiana Bohm, on peut créer du fil de tout, mais cela ne signifie pas pour autant que tout entre dans le domaine textile²⁵⁹. D'ailleurs, toutes ses œuvres n'en font pas partie, ce qui a pour conséquence de rendre parfois difficile la séparation entre les choses, surtout que le cadre de la galerie, qui s'est élargi à l'art plastique en général, ne permet plus d'être un repère. Par exemple, la cire est plus ambiguë dans ce contexte dans la mesure où elle est à la fois utilisée dans son état solide et liquide. Quelque chose de souple en ressort, mais il ne faudrait pas y voir absolument du textile. Ainsi, le textile peut être directement travaillé en tant que matière, mais il peut aussi découler d'un processus de création, d'une réflexion, en être l'objet, et s'insérer dans une démarche plus large, qui plus est, dans ce cas, engagée.

3.2. Des artistes textiles et non-textiles ?

Depuis que la galerie est devenue la galerie Les Drapiers, Denise Biernaux invite des artistes contemporains, étrangers au domaine textile, tels Johan Muyle, à venir exposer. Les sujets traités par ces derniers et par les artistes textiles peuvent être similaires, notamment lorsque le textile est considéré comme un objet du quotidien. Le textile est présent à chaque moment de la vie et dans tous les domaines : le quotidien, mais aussi le sacré, le social, etc²⁶⁰. Ces similarités entraînent parfois le fait qu'il est difficile de déterminer si un artiste est finalement « textile » ou « non-textile ».

²⁵⁸ Entretien téléphonique de l'auteure avec Tatiana Bohm, *op. cit.*

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ Voir à ce sujet, GORDON, Beverly, *Textiles: The Whole Story: uses, meanings, significances*, London, Thames & Hudson, 2011.

3.2.1. Les sculptures d'assemblages de Johan Muyle

En 2009, l'exposition *Ici c'est ailleurs* est consacrée au travail de l'artiste belge Johan Muyle (Charleroi, 1956) et à ses « sculptures d'assemblages » qui consistent, comme leur nom l'indique, en l'assemblage d'objets divers. Par le fait qu'elles sont constituées d'objets trouvés, glanés sur les brocantes et lors de ses voyages²⁶¹, notamment en Afrique et en Inde, il y a une dimension humaine. Ces objets ont appartenu à des personnes, ils ont eu une vie par leur utilisation et témoignent également du mode de vie humain. La sculpture *Cherubini Gemelli* (fig. 76), composée d'un landau à multiples rétroviseurs dans lequel sont assis deux loulous de Poméranie empaillés, fait partie d'une trilogie sur la famille et évoque la construction identitaire représentée par les miroirs qui fragmentent leur image²⁶². Une autre œuvre, *La misère cachée* (fig. 77), est composée d'une sculpture religieuse polychrome harnachée de sangles où sont attachées des bouteilles de verre vides et ce qui semble être des cartes de Tarot, et aux pieds de laquelle est posé un récipient portant l'inscription du titre. À son doigt levé, une petite lampe brille, tandis qu'un disque tourne sur sa tête. Tous ces éléments éclectiques assemblés pour devenir une sculpture acquièrent, par leur association, de nouvelles significations. Chacun semble mener vers l'idée d'incertitude face à l'avenir : le destin est représenté par la roue qui tourne sur la tête de la statue, ainsi que par les cartes de tarot, alors que la statue représente celle auprès de laquelle on prie et on pose une bougie – représenté par le doigt lumineux – pour invoquer de l'aide ; il en va de même pour les bouteilles qu'on lance à la mer, s'en remettant au hasard – bouteilles d'alcool, elles évoquent également le désespoir face à ce destin. Elle parle de la condition humaine, vouée à un avenir incertain. C'est par l'assemblage d'objets, parfois à l'aspect étrange et inquiétant, qui n'entretiennent au départ aucun rapport entre eux, que le sens se découvre.

3.2.2. Marianne Berenhaut et l'objet trouvé

L'artiste Marianne Berenhaut (Bruxelles, 1934) utilise elle aussi les objets trouvés comme matériau dans ses œuvres, mais selon une autre approche et une autre esthétique. Tirés du quotidien, ces objets récupérés sont « mis en relation dans une

²⁶¹ JOHAN MUYLE, *Johan Muyle. Curriculum vitae*, disponible sur <https://www.johanmuyle.com/>, consulté le 21 juillet.

²⁶² MACS, *Johan Muyle. No Room for Regrets. Dossier pédagogique*, disponible sur <https://www.macs.be/>, consulté le 21 juillet 2022.

composition spatiale étudiée²⁶³ » mais sans idée préétablie, le sens se découvrant après coup et débordant la présence physique²⁶⁴ de ces petites scènes à l'aspect épuré et précis. Le sens, mystérieux au premier abord, apparaît au travers de l'association des objets, de leur organisation dans l'espace, du titre de l'œuvre et des idées qui émergent chez le spectateur. Pour l'artiste, c'est à chacun que revient l'interprétation²⁶⁵. Parmi les objets qui constituent ses installations, le textile s'est naturellement fait une petite place puisque celui-ci fait partie du quotidien. Il apparaît pour la première fois dans le travail de Marianne Berenhaut dans les années 1970, lorsqu'elle réalise ses *Poupées-Poubelles* (fig. 78) en remplissant des bas nylon de chiffon, de pailles et d'objets comme des ustensiles de cuisine²⁶⁶. Le bas, la forme qui lui est conférée, parfois l'ajout de vêtements et d'un titre ne peut qu'évoquer l'identité et la condition féminine. L'époque de leur création, la vague féministe des années 1970, n'est certainement pas sans lien avec le sujet choisi et la matière utilisée par l'artiste. L'exposition *Rangement ordinaire* à la galerie Les Drapiers en 2015 présente les œuvres de l'artiste dans une certaine relation avec l'espace et son architecture. L'installation qui a donné le nom à l'exposition (fig. 79) se trouve isolée dans un petit espace aux murs noirs, cette disposition la mettant au centre de l'attention. Une pile de tissus de différentes couleurs est posée, bien ordonnée, sur une chaise en bois et s'accompagne d'une plus petite à ses côtés. Elle évoque le lien familial, entre une mère et ses enfants, lorsqu'on pense à la connotation féminine que détient le tissu et l'appartenance de la chaise au mobilier familial ; l'artiste isole un fragment de chambre d'enfant. Le titre « rangement ordinaire » et la pile soignée fait référence à l'ordre, au soin, à l'organisation, à une certaine rigueur, qui se trouve être une norme à transmettre, en particulier de la mère à la jeune fille. Ainsi, « [l]a figure humaine [...] prend corps en des objets familiers laissés-pour compte, réhabilités et humanisés²⁶⁷. »

Dans la cour de la galerie est installée une deuxième œuvre, *Déviaton* (fig. 80), faite de l'association d'un poteau métallique orangé et d'un panneau représentant une

²⁶³ LES DRAPIERS, *Rangement ordinaire : Marianne Berenhaut*, disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/rangement-ordinaire-marianne-berenhaut/>, consulté le 22 juillet 2022.

²⁶⁴ THEY, Hans, « L'un d'eux montrant les œufs intacts. À propos de l'œuvre de Marianne Berenhaut », dans *La Robe est ailleurs. Marianne Berenhaut*, cat. exp., Bruxelles, Musée juif de Belgique, 2014, p. 8.

²⁶⁵ LES DRAPIERS, *Rangement ordinaire : Marianne Berenhaut*, op. cit.

²⁶⁶ THEY, Hans, op. cit., p. 12.

²⁶⁷ CALTAGIRONE, Sandra, « La robe est ailleurs/Warsawarsaw », dans *L'Art Même*, n° 62, 2014, p. 38.

double flèche posé au sol. Tous deux sont placés à l'intérieur d'un rectangle rouge tracé au sol, en dehors duquel, posée à un de ses angles, se trouve une petite maison de plomb crayonnée. Cela semble figurer l'interdit, le barrage, qui appellent une déviation pour atteindre un but qui ne se trouve pas dans l'espace du rectangle, mais à l'extérieur, là où se trouve la maison qui peut symboliser l'intime, le soi, une vérité qui ne se donne pas facilement, mais pour laquelle le chemin est long. L'œuvre *Vert mon cœur* (fig. 81) est stratégiquement exposée dans le premier espace de la galerie, avant la porte qui mène aux autres espaces de la galerie. Elle se compose d'une barrière en bois verte disposée à quelque distance de deux morceaux de porte, l'un d'eux portant l'inscription « c'est ici ». L'œuvre prend la forme, du moins peut être perçue par le visiteur comme une invitation à découvrir le jardin secret de l'artiste, accessible à travers ses œuvres.

L'artiste n'utilise donc pas seulement du textile, comme c'est le cas par exemple des deux dernières œuvres étudiées. Elle s'approprie des objets trouvés, type de matériau exploité par de nombreux artistes depuis le début du XX^e siècle, plus particulièrement depuis les *ready made* de Marcel Duchamp. Le textile est un objet du quotidien, il en fait donc partie, et lorsqu'elle le met en scène, c'est pour ce qu'il a à dire de ce quotidien et du monde qui nous entoure aux travers de ses caractéristiques et de son histoire particulière. Il s'insère dans les œuvres de l'artiste pour leur donner du sens, sans que sa présence ne soit anecdotique, comme tous les autres objets et matières employés par l'artiste. Dès lors, il est difficile de qualifier une artiste telle Marianne Berenhaut de « textile » ou de « non-textile ».

3.2.3. Édith Dekyndt et la matière souple

En 2016, c'est au tour de l'artiste belge Édith Dekyndt (Ypres, 1960) d'être exposée à la galerie, sous le commissariat de Denise Biernaux et de Félix Taulelle, l'assistant de l'artiste²⁶⁸. Le caractère intimiste de cette exposition, dont la plupart des pièces n'ont jusqu'alors jamais été montrées, tranche quelque peu avec les grands espaces dans lesquels l'artiste a l'habitude d'exposer ses installations de grande ampleur. La galerie parle justement d'exposition « introspective » et non d'exposition « rétrospective » – une rétrospective venant d'avoir lieu à Bruxelles et Dijon²⁶⁹. Des

²⁶⁸ *Édith Dekyndt*, cat. exp., Liège, Galerie Les Drapiers, 2016, n. p.

²⁶⁹ LES DRAPIERS, *Édith Dekyndt*, disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/Édith-dekyndt/>, consulté le 23 juillet 2022.

œuvres restées dans des milieux privés, comme son atelier ou chez ses amis collectionneurs²⁷⁰, anciennes et récentes, souvent de petites dimensions, se répartissent dans les différents espaces de la galerie et dialoguent avec eux, notamment grâce au cheminement du visiteur. La première salle présente une vidéo, médium souvent utilisé par l'artiste, dans laquelle défile des images de paysages, d'architectures, d'animaux, etc. captées lors de voyages effectués par l'artiste entre 2000 et 2012²⁷¹. Ces images apparaissent comme matière à penser, à investir pour observer le monde qui nous entoure. C'est un peu ce que fait Édith Dekyndt qui s'intéresse aux phénomènes naturels, à la transformation et à la mouvance des choses, sur la base d'expérimentations à travers le temps et l'espace²⁷². La matière est un élément important dans son travail : dans la « pièce aux marbres » de la galerie, l'œuvre *Laque de sang* (fig. 82) se fond avec le mur noir de la salle. Réalisée en 2015, l'œuvre accrochée au mur est légèrement bombée et sa surface se craquelle, donnant un aspect vivant à la matière. Une seconde œuvre, *Couverture de glycérine* (fig. 83), dans laquelle on retrouve le travail de la matière dans son aspect organique, est exposée dans la dernière salle de la galerie. Couvrant une grande surface du mur, celle-ci s'impose au regard et donne l'impression d'un tissu tendu, d'une couverture, non pas tissée mais réalisée à base de glycérine, artificiellement. On y perçoit la souplesse du textile, l'importance du matériau et sa fonction de couverture. Édith Dekyndt utilise régulièrement du véritable textile dans ses œuvres. Par exemple, le velours, qui se trouve dans l'œuvre *Peau* (fig. 84), réalisée en 1987 et consistant en du velours noir encadré. Elle réalise également du dessin sur velours (fig. 85), travaillant la forme de l'octogone, le représentant en entier dans une des œuvres et ne laissant finalement que quatre triangles dans la seconde, profitant du caractère absorbant de la matière qui ne laisse plus qu'apparaître une partie – les triangles²⁷³. Plusieurs séries de dessins et de peintures témoignent de son travail sur la forme, notamment géométrique sur trois séries d'ardoises datant de 1988²⁷⁴, puis témoignant de recherche sur la ligne, l'ombre et la perspective (fig. 86 et 87). Son étude de l'œuvre de Piero della Francesca dans

²⁷⁰ LES DRAPIERS, *Édith Dekyndt, op. cit.*

²⁷¹ *Édith Dekyndt, op. cit.*

²⁷² AWARE, *Édith Dekyndt*, disponible sur <https://awarewomenartists.com/artiste/Édith-dekyndt/>, consulté le 23 juillet 2022 ; LES DRAPIERS, *Édith Dekyndt, op. cit.* ; *Édith Dekyndt, op. cit.* ; CHAILLOU, Thimothée, « Le spectre des armatures », dans *L'Art Même*, n° 45, 2009, p. 43.

²⁷³ *Édith Dekyndt, op. cit.*

²⁷⁴ *Ibidem.*

les années 1987²⁷⁵ n'est certainement pas sans lien avec l'intérêt de l'artiste pour la perspective, l'architecture, la lumière – dont on retrouve un faisceau sur le cadre de *Peau* – et les drapés. Des documents d'archives, des carnets de croquis, des catalogues, des photos, etc. accompagnent également l'exposition et donnent une vue d'ensemble des recherches artistiques d'Édith Dekyndt. À nouveau, le textile n'est pas présent dans toute l'œuvre de l'artiste. Lorsqu'elle l'utilise, il permet une recherche sur la matière, la forme, l'espace et les phénomènes qui régissent le monde, sujet qu'elle traite également par d'autres médiums. Elle choisit le textile pour ses caractéristiques et ce qu'il représente, par exemple la souplesse de la peau, le lien des drapés avec le dessin et la perspective, l'aspect particulier du velours.

3.3. Un sujet, deux perspectives

La galerie Les Drapiers, une fois devenue asbl, et surtout lorsqu'elle déménage rue Hors-Château, se met en lien avec des événements artistiques de la ville de Liège ou à échelle nationale. Ces partenariats permettent de s'insérer dans le paysage artistique et d'offrir une certaine visibilité aux artistes exposés. Lors de ces événements, Denise Biernaux présente systématiquement, à quelques exceptions près, des artistes du domaine textile, et donne donc une visibilité, outre à ces artistes, à ce type d'art, dans lequel elle s'était au départ spécialisée. Certaines de ces expositions sont également l'occasion de confronter différentes démarches artistiques et de découvrir l'art textile sous une autre perspective.

3.3.1. L'image selon Léa Beloousovitch et selon Jean-Pierre Ransonnet

L'exposition *Sous l'image* est organisée en 2018 dans le cadre de la Biennale de l'Image Possible, anciennement appelée, de 1997 à 2016, Biennale Internationale de la Photographie, par le centre culturel « Les Chiroux » à Liège²⁷⁶. Denise Biernaux y invite deux artistes à partager les espaces de sa galerie, de façon à présenter, mais aussi de confronter, un artiste « non-textile », Jean-Pierre Ransonnet (Lierneux, 1944), et une artiste dont le travail participe au domaine du textile, Léa Beloousovitch (Paris, 1989). S'ils travaillent tous deux la photographie, ils abordent celle-ci différemment et leurs démarches sont, finalement, assez éloignées l'une de l'autre.

²⁷⁵ AWARE, *Édith Dekyndt, op. cit.*

²⁷⁶ BIENNALE DE L'IMAGE POSSIBLE, *Présentation*, disponible sur <https://bip-liege.org/fr/about/presentation/>, consulté le 23 juillet 2022.

Jean-Pierre Ransonnet, un habitué des galeries liégeoises des années 1970 – il fréquente Yellow Now, le Crique Divers et l’A, dont il est un des fondateurs –, expose une série de photographies datant des années 1970 et 1980²⁷⁷. Durant cette période, l’artiste « refuse » la peinture et utilise la photographie pour développer une démarche qui tend vers l’importance de l’idée²⁷⁸, tendance diffusée par l’art conceptuel à l’époque. L’artiste expose des photographies personnelles, principalement de paysages (fig. 88), y ajoutant parfois de petits textes manuscrits qui ajoutent des histoires sous-jacentes aux images. Par exemple, sur l’œuvre *Les chemins* (fig.89), qui représente un chemin en forêt, l’artiste a écrit la phrase « vers des rendez-vous improbables », nourrissant l’imagination du visiteur.

Léa Beloousovitch, quant à elle, travaille en grande partie l’image photographique et vidéo, mais aussi le dessin, discipline qu’elle a étudiée à l’ENSAV La Cambre de Bruxelles. À la galerie est exposée une part de son travail qui consiste à reproduire sur du feutre, en les redessinant, des photographies de presse²⁷⁹. Le résultat, l’image obtenue est floue (fig. 90) ; on devine des formes colorées, puis des silhouettes. Travaillant à partir d’images d’actualité, ces dessins sur feutre deviennent flous et sont une manière de mettre à distance les images qui nous assaillent au quotidien. Le feutre donne de cette façon un aspect de protection face à ses images, qualité que Joseph Beuys attribuait à cette matière dans ses œuvres²⁸⁰. Cependant, le fait de rendre inaccessibles ces images donne aussi l’envie de s’attarder pour comprendre ce qu’elles cachent.

3.3.2. Europalia Roumanie : Daniel Henry et le patrimoine roumain

En 2019, la galerie accueille une exposition dans le cadre du festival artistique Europalia²⁸¹ consacré à la Roumanie. Cette exposition confronte le patrimoine paysan roumain au travail artistique de Daniel Henry (Belgique, 1976). Ses études de Création textile suivie à l’ENSAV La Cambre de Bruxelles lui permettent d’approcher

²⁷⁷ LES DRAPIERS, *Sous l’image : L. Beloousovitch/J.P. Ransonnet*, disponible <https://www.lesdrapiers.be/evenements/sous-limage-l-beloousovitch-j-p-ransonnet/>, consulté le 23 juillet 2022.

²⁷⁸ Intervention de Jean-Pierre Ransonnet à l’occasion du cours de *Questions approfondies d’histoire de l’art de 1960 à nos jours*, dispensé par Madame Julie Bawin, Université de Liège, Histoire de l’art et archéologie, 2021-2022.

²⁷⁹ LES DRAPIERS, *Sous l’image : L. Beloousovitch/J.P. Ransonnet*, op. cit.

²⁸⁰ PIRSON, Jean-François, « Un matériau » dans *Fibres art 85*, cat. exp., Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1985, p. 42.

²⁸¹ EUROPOLIA ARTS FESTIVAL, disponible sur <https://europalia.eu/fr>, consulté le 23 juillet 2022.

différents milieux du textile : d'abord designer en industrie, il se consacre ensuite à la recherche et au développement qui lui permettent de travailler sur le long terme ; il met également au service de maisons de luxe son savoir-faire en tant qu'artisan, des techniques qu'il a développées à partir de ses études et mises au point lui-même ; enfin, il travaille en tant qu'artiste, réalisant des œuvres empreintes de sacré et de spiritualité catholique²⁸². Daniel Henry se considère ainsi comme un « créateur textile²⁸³ », appellation qui lui permet de réunir toutes ces activités et de définir cette multiplicité de facettes, de possibilités, du textile.

L'exposition [Au⁷⁹] *Texture patrimoniale* réunit des pièces du patrimoine roumain choisies par Denise Biernaux et Daniel Henry parmi celles de la collection privée de l'anthropologue et spécialiste de la Roumanie Marianne Mesnil, qui propose également une conférence à cette occasion²⁸⁴. Aux côtés de ces pièces, sont exposées les œuvres de Daniel Henry s'intéressant à l'élément or (fig. 91). Denise Biernaux propose à l'artiste de participer à l'exposition – elle voulait montrer son travail depuis longtemps²⁸⁵ – qui s'apprête justement à partir en Roumanie. Sur place, il s'inspire de la culture, en particulier de l'art et de l'architecture byzantine, du patrimoine religieux²⁸⁶, où l'or occupe une place prépondérante, ce qui explique sa présence dans les œuvres exposées à la galerie et, évidemment, le titre de l'exposition. Lors de son voyage en Roumanie, il ne s'attarde pas sur les costumes et textiles roumains, car ils ne lui permettent pas d'avoir de « distance », nécessaire à la créativité²⁸⁷. Parmi les pièces qu'il expose, quelques vélums (fig. 92), grands drapés dont la fonction est de dissimuler et de protéger²⁸⁸, sont accrochés aux murs de façon à faire apparaître des plis élégants. En velours, ils n'apparaissent pas, aux yeux des visiteurs, être faits de cette matière, car l'artiste l'a travaillé par la dorure, il l'a ennobli. Ce travail donne même à la matière souple une impression de dureté, lui confère un aspect métallique. L'œuvre *Bénitier or* (fig. 93), dont le titre fait référence au mobilier d'église et qu'on devine aussi dans la forme de son plissé, est en réalité en latex, matière industrielle,

²⁸² Entretien téléphonique de l'auteure avec Daniel Henry, artiste et créateur textile, le 21 juillet 2022 ; *Daniel Henry 2014-2021*, à paraître en 2022, n. p.

²⁸³ Entretien téléphonique de l'auteure avec Daniel Henry, *op. cit.*

²⁸⁴ LES DRAPIERS, [Au⁷⁹] - *Textures patrimoniales : Daniel Henry*, disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/au-79-textures-patrimoniales-daniel-henry/>, consulté le 21 juillet 2022.

²⁸⁵ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

²⁸⁶ Entretien téléphonique de l'auteure avec Daniel Henry, *op. cit.*

²⁸⁷ *Ibidem.*

²⁸⁸ *Daniel Henry 2014-2021, op. cit.*

peu noble, mais qui, par sa couleur or, son élégance et son travail de la surface, a gagné une richesse particulière. Cette pièce montre également la surface travaillée, froissée, puis le volume créé par le pli, mouvement qui évoque le textile, malgré le fait qu'elle se compose d'une matière non-tissée. Elle est présentée aux côtés d'une robe issue du patrimoine roumain et ce rapprochement met en évidence leur contraste : l'épuration ou l'ornementation, le noble ou le modeste, le sacré ou le profane. Les oppositions traversent toutes l'exposition, mais elles s'appuient aussi les unes sur les autres afin de renforcer la richesse de chacun des univers. On pourrait aussi parler de dualité. Par exemple, Daniel Henry explique qu'avant

d'être couleur, l'or est matière, lumière, un phénomène en soi. L'or entretient des rapports étroits avec le divin, associé à la chaleur, la perfection et l'immortalité. [...] En l'associant régulièrement au noir, ombre extrême, j'accentue sa part ténébreuse²⁸⁹.

L'or a une part de lumière et d'ombre, tout comme la main, qui est un motif très présent dans son travail, existe à la fois dans son geste protecteur et destructeur²⁹⁰. Dans une moindre mesure, on retrouve cette opposition entre positif et négatif dans les œuvres *Élite/Dictature* (fig. 94) et *Foule/Démocratie* (fig. 95), qui évoquent l'exécution de Nicolae Ceausescu, dirigeant roumain²⁹¹. Ces œuvres sont exposées entourées d'une multitude de mains qui résulte de l'empreinte de gants sérigraphiée, technique très utilisée et expérimentée par l'artiste²⁹², à l'exception d'une seule d'entre elles qui se distingue par la technique et le matériau employés par l'artiste : il s'agit d'une broderie de vertèbres de poisson en relief (fig. 96). On retrouve à nouveau le contraste entre le matériau pauvre et son statut noble gagné grâce à l'activité artistique. Par ailleurs, la main peut autant symboliser le travail de l'artisan que celui de l'ennoblesseur, qui se retrouvent tous deux dans l'exposition d'une part, en les costumes patrimoniaux et les objets quotidiens, d'autre part, en les œuvres de Daniel Henry, et cela même si on peut voir dans le travail minutieux et le savoir-faire de l'artiste un artisanat, et la richesse dans le patrimoine roumain.

On remarque à nouveau toute la multiplicité du textile dans le travail de Daniel Henry. Il utilise les matières textiles « classiques » – le lin, le velours, la soie –, mais aussi de nouvelles matières qui entretiennent des affinités avec les

²⁸⁹ *Daniel Henry 2014-2021, op. cit.*

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ *Ibidem.*

²⁹² *Ibidem.*

précédentes, notamment par leur souplesse ou la forme de drapé qui leur est donnée. Pour cette raison, l'artiste préfère d'ailleurs parler de « matière souple²⁹³ », ce qui lui permet par exemple d'intégrer ses recherches formelles et esthétiques concernant le latex. Il travaille la matière, sa surface, dans un objectif d'ennoblissement, emploie diverses techniques comme la broderie, la sérigraphie, etc. Ce qui importe dans son travail artistique est d'exprimer quelque chose, les moyens apparaissent ensuite²⁹⁴. Le textile est une « sensibilité²⁹⁵ » qui dépasse la matière ou la technique.

4. La vision de l'art textile de Denise Biernaux et la notion de « textilité »

Depuis 1979, Denise Biernaux donne un aperçu de ce qui se fait dans le milieu de l'art textile, mais aussi plus largement, car ce ne sont pas seulement des artistes qu'elle présente dans les différents espaces de sa galerie, mais aussi des designers ou des artisans – parfois, concernant ces derniers, directement par l'intermédiaire des pièces artisanales comme les costumes roumains d'*Europalia Roumanie*. En effet, les choix qu'effectue la galeriste pour ses expositions montrent la fragilité et la porosité des frontières entre l'art, l'artisanat et le design, dues à l'origine et à l'histoire du textile qui peut finalement remonter bien plus loin dans le temps qu'à la tapisserie médiévale, nous l'avons notamment vu avec la vision de Gottfried Semper et les structures de l'artiste américaine Suellen Glashauser.

La galerie Philharmonie et la galerie Les Drapiers témoignent véritablement de deux moments différents dans le développement de ce qu'on appelle « art textile ». Lors des premières années de l'existence de la galerie, les artistes exposés sont internationaux, ce qui manifeste le fait que le milieu artistique belge ne s'intéressait encore que très peu à ce domaine. Denise Biernaux montre donc principalement à cette période ce qu'il se passe à l'étranger et les nouvelles approches que l'on voit se développer, surtout sous l'impulsion de la Biennale internationale de la Tapisserie de Lausanne. Les techniques traditionnelles, comme le tricot, la broderie ou le tissage, sont mises en avant et on remarque une appropriation de celles-ci par les artistes majoritairement féminines, par exemple en utilisant le tissage pour réaliser des *crazy quilts*, habituellement composés de morceaux de tissus cousus, comme

²⁹³ Entretien téléphonique de l'auteure avec Daniel Henry, *op. cit.*

²⁹⁴ *Ibidem.*

²⁹⁵ *Ibidem.*

l'américaine Lia Cook, ou bien en employant la broderie dans l'écriture autobiographique ainsi que le fait Catherine de Launoit. La galeriste expose également des artistes qui travaillent selon les tendances textiles de la structure et de l'environnement dans le sillage du déplacement de la tapisserie du mur vers l'espace, comme le font, par exemple, Patrice Hugues et Suellen Glaushauser.

Déjà à cette époque, on remarque l'ambiguïté du textile qui entretient des liens avec le quotidien puisqu'il est depuis toujours présent dans la maison et l'habillement – le vêtement, le linge de maison, l'ameublement textile, etc. Cela se renforce quelque peu avec le nouveau projet de la galerie qui devient Les Drapiers en 2006 : y sont exposés des designers comme Chevalier-Masson qui mettent en doute la séparation entre fonctionnel et non-fonctionnel qui distingue, traditionnellement et, finalement, de façon très artificielle comme le prouvent ces artistes, le design et l'art. On peut voir dans cette limite complexe des réminiscences de l'école du Bauhaus dont l'objectif était de réconcilier les Beaux-Arts et les arts décoratifs, l'esthétique et la technique, l'art et le quotidien. Le changement le plus remarquable est sans doute l'ouverture de la galerie à l'art contemporain, celle-ci plaçant l'art textile dans une autre perspective lorsque l'on note les affinités qu'il entretient avec le reste des productions du milieu artistique global. La plupart des artistes exposés qui utilisent le textile dans leurs œuvres, comme Tatiana Bohm, Marianne Berenhaut ou encore Édith Dekyndt, n'emploient d'ailleurs pas seulement le textile et l'intègrent dans une démarche plus large, s'intéressant plutôt à ses principes, tels que la souplesse, ou à lui en tant que fondateur d'une démarche artistique. Par ailleurs, présents dans le quotidien, les matériaux textiles peuvent avoir le statut d'objet trouvé, matériau qui se trouve à la base de nombreuses démarches artistiques contemporaines. La technique traditionnelle en tant que telle – du tissage, par exemple – est d'ailleurs moins présente à cette période.

L'historien de l'art Markus Brüderlin, à l'occasion de l'exposition *Art & Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present* organisée à Wolfsburg et Stuttgart en 2014, explique que, « le "textile" peut être un matériau, une technique, une métaphore, et/ou un médium », et, en effet, depuis peu, le textile est vu comme un médium, précisément « quand il sert à transmettre d'autres

significations mais aussi à se représenter lui-même²⁹⁶. » Ainsi, les artistes ne conçoivent plus le textile de la même façon que dans les années d'après-guerre ou lors des années 1960 et prennent conscience de la multiplicité des approches possibles liées à la multiplicité des facettes du textile. L'élargissement de la définition du textile qui avait débuté dans les années 1960 en dépassant les caractéristiques de la tapisserie et du tissage traditionnel continue donc ensuite en approchant d'autres matières nouvelles – le plastique ou le latex par exemple –, en explorant le caractère souple du textile pour l'ouvrir à d'autres possibilités plastiques et esthétiques, ou encore en se référant à ses utilisations et à ses symboles – le domaine culturel ou religieux, la protection, le temps, etc.

Selon Denise Biernaux, les préoccupations des artistes travaillant ou employant le textile ne sont plus celles des artistes des années 1960 et 1970 qui cherchaient à définir le textile comme une discipline des Beaux-Arts et donc à l'y intégrer. Cette tendance cadre naturellement avec l'éclatement des disciplines et la diversification des possibilités incluses dans le milieu artistique qui caractérise l'art contemporain depuis les années 1960. S'inspirant des travaux de l'anthropologue Tim Ingold, Denise Biernaux entrevoit dans ce qu'il appelle « textility », qu'elle traduit en français « textilité », une approche du textile en phase avec la création telle qu'elle se développe aujourd'hui. Sa volonté n'est pas de créer une nouvelle catégorie et de redéfinir les hiérarchies du monde de l'art²⁹⁷, mais de souligner les enjeux des démarches artistiques actuelles. Par ses qualités propres et diverses, qui se trouvent « dans sa fabrication, dans sa matière, dans sa surface, dans son usage [...]»²⁹⁸, et par son histoire, le textile permet d'aborder des sujets multiples, comme « [le] temps, la mémoire, le corps, les femmes, la mort... »²⁹⁹ » La textilité « est une qualité de quelque chose³⁰⁰ », et, dès lors, « on peut même [la] retrouver en dehors du textile, dans des pièces où le textile n'est pas tangible³⁰¹. » Elle permet de rendre compte d'une sensibilité particulière, intrinsèque à l'œuvre, à laquelle l'artiste aboutit suite à une

²⁹⁶ BRÜDERLIN, Markus (éd.), *Art & Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, cat. exp., Wolfsburg, Kunstmuseum, 2013-2014; Stuttgart, Staatsgalerie, 2014, p. 18. Traduction de l'auteure.

²⁹⁷ BIERNAUX, Denise et RICORDAY, Léa, « Un voyage en complexité avec la matière et nos sensibilités pour guide », dans *Textilités*, cat. exp., Mons, Anciens Abattoirs, 2021, p. 15.

²⁹⁸ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

²⁹⁹ *Ibidem.*

³⁰⁰ LA VACCARA, Ornella, « Le textile est une chose qui vit et qui revit à travers le regard de chacun·e », dans *Textilités*, *op. cit.*, p. 8.

³⁰¹ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

réflexion, sans que cela soit injustifié. Le but des artistes n'est pas d'atteindre le textile, mais comme l'explique Daniel Henry, l'artiste exprime d'abord quelque chose³⁰² et c'est sa réflexion qui mène à la matière, à la manière, à la forme, etc., démarche qui semble être commune à l'art contemporain global. En 2021, Denise Biernaux choisit cette notion de textilité, qu'elle met au pluriel pour expliciter sa multiplicité, comme titre de l'exposition organisée aux Anciens Abattoirs de Mons. De nombreux artistes exposés à la galerie sont d'ailleurs réinvités dans ce nouveau cadre – par exemple, Catherine de Launoit, Chevalier-Masson, Marianne Berenhaut, Tatiana Bohm et Daniel Henry – afin de parler de ces « textilités », ce qui témoigne donc de la présence de cette réflexion *intra-muros*.

Dans le chapitre suivant, nous allons observer la création textile au Centre de recherche de la Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux à Tournai, aujourd'hui TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles, deuxième centre névralgique de l'art textile en Belgique. Cela permettra de confronter les approches, les démarches et les visions du textile afin de poursuivre l'étude du développement de l'art textile en Belgique.

³⁰² Entretien de l'auteure avec Daniel Henry, *op. cit.*

CHAPITRE 2 : DE LA A FONDATION DE LA TAPISSERIE, DES ARTS DU TISSU ET DES ARTS MURAUX AU MUSÉE TAMAT À TOURNAI (1980-2020)

Comme nous l'avons vu précédemment, la ville de Tournai a occupé une place de choix dans la tradition lissière aux XV^e et XVI^e siècles, avec des tapisseries de qualité reconnue – plusieurs sont présentes dans les collections étrangères³⁰³ –, ainsi que dans la mouvance de renouveau de la tapisserie de l'après-guerre, avec les réalisations du groupe Forces Murales. À la fin des années 1970, Edmond Dubrunfaut, membre de premier plan de ce dernier collectif, a d'autres ambitions : il a, avec Norbert Gadenne, le projet de créer un centre consacré à la tapisserie qui aura pour nom « Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux. »

1. La naissance de la Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux (1980)

Edmond Dubrunfaut est un peintre-cartonnier fasciné par le mur et la monumentalité qui défend la tapisserie comme un art collectif valorisant le travail de l'être humain et qui a déjà montré sa volonté de promouvoir cet art de la lisse (cf. p. 24-25). L'artiste s'associe à Norbert Gadenne (1923-1999), ancien secrétaire du Centre de Rénovation de la tapisserie (cf. p. 24-25) et personnalité remarquable par les multiples fonctions qu'il a occupées dans le milieu culturel tournaisien : il est président de la Maison de la Culture de Tournai et de la chaîne de télévision locale Notélé, conseiller communal et co-directeur de la Sideho (aujourd'hui Ideta) chargée de l'aménagement urbain³⁰⁴. Ces différentes activités favorisent la construction et la promotion de son projet avec Edmond Dubrunfaut dédié à la tapisserie et qui est officiellement annoncé lors de l'exposition *Tapisserie belge contemporaine* en 1979³⁰⁵ où sont présentées les collections de l'Etat datant de 1947 à 1978³⁰⁶. Un an plus tard, l'asbl Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la

³⁰³ Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant, coordinatrice scientifique de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, le 23 novembre 2021.

³⁰⁴ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *Et vous, le bonheur vous l'imaginez comment ? 40 ans de recherche artistique à TAMAT*, Tournai, TAMAT asbl, p. 10.

³⁰⁵ *Tapisserie belge contemporaine. Collections de l'Etat 1947-1978*, cat. exp., Tournai, Cathédrale et Hôtel de Ville, 1979.

³⁰⁶ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 10.

Communauté française de Belgique³⁰⁷ est créée avec le soutien de la Communauté française, de la Province du Hainaut et de la Ville de Tournai³⁰⁸. C'est à cette époque que, pour décentraliser la culture, la Communauté française implante dans différentes villes de Belgique francophone des centres d'art dont la Fondation de la Tapisserie à Tournai (cf. p. 43).

1.1. Les objectifs et la structure de la Fondation de la Tapisserie

Norbert Gadenne fait appel à Colette Fermeuse, juriste et secrétaire à la Sideho, afin d'écrire les statuts de l'asbl qui paraissent dans le Moniteur belge le 16 octobre 1980³⁰⁹. Ceux-ci indiquent qu'elle aura pour mission « la conservation, la promotion, l'étude et la recherche dans le domaine de la tapisserie, des arts du tissu et des arts muraux ainsi que l'animation culturelle qui s'y rapporte³¹⁰ » et pour objectifs :

l'installation d'un centre de recherche, d'étude, d'expérimentation, de conservation et de promotion de la tapisserie contemporaine et des arts du tissu ; l'établissement de contacts tant sur les plans régional et inter-régional que sur les plans national et international, entre chercheurs et créateurs ; l'installation d'ateliers créatifs de tapisserie ; la mise en place d'un centre de documentation sur l'art mural, la tapisserie et les arts du tissu notamment par le recours aux techniques audiovisuelles ; l'installation d'un centre de restauration de tapisserie et des arts muraux ; la création d'un cours de tapisserie de niveau supérieur pour la Wallonie ; l'appui des initiatives originales visant à promouvoir l'objet de la présente association³¹¹.

Sont annoncées les grandes lignes d'action que la Fondation de la Tapisserie se propose de mener. Dès son inauguration, celles-ci sont mises en place par Colette Fermeuse, nommée directrice – rôle qu'elle assurera pendant trente ans – par le président Norbert Gadenne³¹². Elle est entourée du Conseil administratif et du Conseil artistique et culturel : le premier, qui assure la gestion de l'asbl, se compose des représentants des trois pouvoirs subsidiaires (la Communauté française, la Province du Hainaut et la Ville de Tournai) ainsi que d'autres instances administratives et

³⁰⁷ Désormais, nous désignerons l'asbl par l'appellation « Fondation de la Tapisserie ».

³⁰⁸ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 12.

³⁰⁹ Entretien téléphonique de l'auteure avec Colette Fermeuse, ancienne directrice de la Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, le 25 mai 2022 ; COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 12 ; LODRINI, Serge, *Forces murales et le centre de recherche de la fondation de la tapisserie, des arts du tissu et des arts muraux de la communauté française de Belgique*, Mémoire de licence en Histoire de l'art, archéologie et musicologie, Université de Liège, 1998, p. 87.

³¹⁰ Moniteur belge du 16 octobre 1980, p. 4881, cité dans COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 12.

³¹¹ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 12

³¹² *Ibidem*.

culturelles, d'artistes et des directeurs artistiques du centre de recherche³¹³ ; le second, constitué de l'équipe de la Fondation de la Tapisserie et de personnalités extérieures, propose des projets ensuite discutés au Conseil administratif³¹⁴.

1.2. Les activités de la Fondation de la Tapisserie

Pour mener à bien ses objectifs, la Fondation de la Tapisserie s'installe dans une maison du Boulevard des Combattants appartenant à la Province du Hainaut³¹⁵ : elle y abrite les services administratifs et les principales activités annoncées dans les statuts, c'est-à-dire le centre de documentation qui réunit aujourd'hui plus de 2000 ouvrages³¹⁶, l'atelier de restauration dès 1985 et un atelier de production de tapisserie³¹⁷, ainsi que le centre de recherche et d'expérimentation, le premier pôle à se développer largement³¹⁸ et qui a pour but d'accueillir des créateurs en leur proposant une bourse et des espaces d'atelier – nous y reviendrons plus en détail. D'autres bâtiments complètent l'espace de la maison : l'hôtel des Artilleurs, rue Saint Martin, permet d'aménager une chambre noire et un atelier de sérigraphie³¹⁹, et l'ancienne église Saint-Nicolas où sont organisées les expositions temporaires – dont celles des boursiers – qui peuvent également être présentées à la Maison de la Culture et à la chapelle de l'Athénée Bara restaurée en 1987³²⁰.

En 1987 également, le bulletin trimestriel TAMAT³²¹, dont le titre est l'acronyme du nom de la Fondation, est lancé par Colette Fermeuse, Denise Biernaux, à l'époque cheffe d'atelier pour le centre de recherche, le scénographe Jean-Marc Gay et l'architecte et professeur à l'Université de Liège Jean-Marc Huygen qui seront

³¹³ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 12. ; Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant, *op. cit.* ; Entretien téléphonique de l'auteure avec Colette Fermeuse, *op. cit.* Quelques exemples des membres du Conseil administratif : l'administrateur général de la Communauté culturelle française Jean Remiche, Jacques Hoche pied, député permanent de la Province du Hainaut, Raoul Van Spitael, Bourgmestre de Tournai, René Léonard ; chef de service aux arts plastiques (qui met en place les différents centres d'art de la Communauté française), les artistes Edmond Dubrunfaut et Roger Somville, Bernadette Lambrecht, Yvette Watteau. D'autres asbl consacrées à l'art textile sont également représentées, comme le Domaine de la Lice créée elle aussi en 1981 (COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 60 ; Entretien téléphonique de l'auteure avec Colette Fermeuse, *op. cit.*).

³¹⁴ Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant, *op. cit.*

³¹⁵ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 49.

³¹⁶ *Idem.*, p. 22.

³¹⁷ *Idem.*, p. 14.

³¹⁸ Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant, *op. cit.*

³¹⁹ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 12.

³²⁰ *Ibidem.* ; Entretien de l'auteure avec Béatrice Pennant, *op. cit.*

³²¹ Publication de septante-six numéros de 1987 à 2011.

d'importants collaborateurs et soutiens pour la directrice³²². Le bulletin est l'outil qui permet à la Fondation de la Tapisserie de promouvoir plus largement ses activités, mais aussi celles d'autres institutions nationales et internationales, ainsi que de diffuser des savoirs sur la tapisserie et les arts textiles au public à travers divers dossiers, par exemple sur le textile en Belgique, sur le vêtement ou sur un artiste en particulier auquel est généralement dédiée une exposition à la Fondation (Jean Lurçat, Sonia Delaunay, Patrice Hugues, etc.). Des activités telles que des ateliers, des stages, des conférences, etc. sont également organisées à destination tant du public que des boursiers du centre de recherche³²³.

2. Le centre de recherche et d'expérimentation et ses premières années d'existence

Le centre de recherche et d'expérimentation est l'une des activités principales de la Fondation dès sa création. Sa raison d'être est la stimulation de la création artistique et textile contemporaine en proposant à des jeunes artistes de « parfaire ou de développer leur expression textile³²⁴ » dans un cadre qui se situe « entre l'école et la vie professionnelle³²⁵ », leur apportant un soutien matériel (modeste³²⁶), intellectuel, notamment par le conseil de professionnels, et promotionnel.

2.1. Le fonctionnement du centre de recherche

Dès 1981, le centre de recherche octroie une bourse, l'une des plus anciennes en Belgique³²⁷, d'un montant de 20 000 FB par mois (environ 500 €) pour une période de neuf mois à neuf artistes diplômés ; sept sont financés par la Communauté française, deux par la Province du Hainaut³²⁸. Sont mis à leur disposition du matériel ainsi que des espaces d'atelier dans la maison du Boulevard des Combattants où leur présence est obligatoire deux jours par semaine. Durant leur période de « résidence » (le logement n'est pas compris), chaque boursier a pour obligation de rédiger un rapport trimestriel sur l'avancement de leurs recherches, qui se clôturent par une exposition

³²² COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 49 ; Entretien téléphonique de l'auteure avec Colette Fermeuse, *op. cit.*

³²³ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 13-14.

³²⁴ « Centre de Recherche : Appel aux boursiers », dans *TAMAT*, n° 0, juin 1987, p.16.

³²⁵ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 49.

³²⁶ *Idem.*, p. 47 et 51.

³²⁷ *Idem.*, p. 23.

³²⁸ *Idem.*, p. 49.

ainsi que, depuis/à partir de 1983, c'est-à-dire la deuxième année où la bourse est octroyée, par la publication d'un catalogue.

Les artistes sont sélectionnés sur la base d'un dossier. L'appel aux boursiers publié dans le premier numéro du bulletin TAMAT indique qu'il doit contenir « un curriculum vitae, une documentation sur le travail et/ou les œuvres réalisées, un programme de recherche et de travail motivé, une liste du matériel nécessaire à la réalisation du projet.³²⁹ » Cette sélection est confiée au Conseil Culturel, composé de la directrice, des conseillers culturels, des directeurs artistiques, des chefs d'ateliers, ainsi que des personnalités extérieures – des artistes, des membres d'autres associations comme celle du Domaine de la Lice, entre autres³³⁰. À l'époque, il n'existe pas de critères déterminés, ce sont les discussions et les coups de cœur du jury qui permettent de faire ces choix. Toutefois, le lien au domaine textile est impératif³³¹, ce qui n'empêche pas pour autant des candidatures d'horizons artistiques très divers, la bourse n'étant pas réservée à des artistes de formation textile.

À sa création, le centre de recherche est divisé en trois ateliers dans lesquels les artistes sélectionnés sont ensuite orientés en fonction de leur projet de recherche³³² : l'atelier Tapisserie, l'atelier Textile Design et l'atelier Structure – cette tripartition témoigne d'une certaine vision du textile de l'époque. Chaque boursier est confié à un directeur artistique, lui-même artiste reconnu dans son domaine et qui possède généralement une expérience de professeur. Les premiers directeurs de chaque atelier ne sont autres que, respectivement, Edmond Dubrunfaut (1981-1998), Janine Kleykens (1981-1994) et Tapta Wiereusz-Kowalski (1981-1998)³³³. Ceux-ci sont secondés par les chefs d'ateliers, également des artistes – à partir de 1985, il s'agit très souvent d'anciens boursiers³³⁴ – qui ont pour rôle d'assurer un accompagnement auprès des boursiers³³⁵ : Marie-Francine Munier (1981-1986) puis Denise Biernaux (1986-1990) pour l'atelier Tapisserie, Dominique Charrié (1981-1986) et

³²⁹ « Centre de Recherche : Appel aux boursiers », *op. cit.*, p.16.

³³⁰ Entretien téléphonique de l'auteure avec Colette Fermeuse, *op. cit.* ; COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 35.

³³¹ Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant, *op. cit.* ; Entretien de l'auteure avec Mélanie Coisne, ancienne directrice de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, Tournai, le 16 novembre 2021.

³³² Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant., *op. cit.*

³³³ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 16.

³³⁴ *Ibidem.*

³³⁵ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, directrice de la galerie Les Drapiers, Liège, le 15 novembre 2021.

Violaine Vande Pitte (1987-1999) pour l'atelier Textile Design, et finalement Evelyne Zembsch (1981-1982), Magdeleine Avignon (1982-1984) et Monika Droste (1984-1990) pour l'atelier Structure³³⁶. Les directeurs artistiques ne rencontrent les boursiers que ponctuellement, leur rôle se joue plutôt au niveau des deux Conseils (cf. p. 70-71), dans le choix des lignes directrices de la Fondation de la Tapisserie et de ses projets – conjointement avec les chefs d'ateliers³³⁷.

Les directeurs artistiques, en tant que personnalités centrales de la création textile de l'époque, ont également un impact « direct » sur la vision de la directrice vis-à-vis du domaine textile. Colette Fermeuse, juriste de formation mais marquée par un certain intérêt pour la tapisserie, s'est formée au fil de la mise en place de la Fondation³³⁸ et pouvait compter sur l'aide des directeurs artistiques. Elle a pu s'imprégner de leurs connaissances dans le domaine afin d'orienter aux mieux les actions de la Fondation de la Tapisserie. Déjà familière du travail d'Edmond Dubrunfaut, elle a ainsi découvert ceux de Janine Kleykens et de Tapta qui lui ont permis d'élargir son champ de vision et de découvrir la diversité des pratiques. Les travaux des boursiers constitueront une autre source au fondement de sa réflexion³³⁹.

2.2. Les premières recherches des boursiers des années 1980

Dès l'ouverture de la Fondation de la Tapisserie, le centre de recherche est inauguré et prêt à accueillir ses boursiers³⁴⁰. Durant neuf mois, chaque artiste mène ainsi une recherche artistique sur la base d'un projet de départ, « dans une forme de liberté laissant le champ de l'expérimentation s'épanouir³⁴¹. » Cette première décennie est majoritairement féminine et chacune des artistes aborde des sujets variés, plus ou moins proches du textile et de ce qu'il peut représenter, allant de la tapisserie traditionnelle à la structure dans l'espace.

³³⁶ Les listes des directeurs artistiques et des chefs d'ateliers sont présentées en annexe : voir Annexe 4, p. 161 et Annexe 5, p. 162-163.

³³⁷ Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant, *op. cit.*

³³⁸ Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, *op. cit.*

³³⁹ Entretien téléphonique de l'auteure avec Colette Fermeuse, *op. cit.* ; Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant, *op. cit.*

³⁴⁰ La liste complète reprenant tous les noms des boursiers des années 1981 à 2023 est présentée en annexe : voir Annexe 3, p. 156-160.

³⁴¹ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 17.

2.2.1. Les recherches autour de la technique du tissage

Quelques boursiers, durant ces premières années d'existence du centre de recherche, travaillent sur ou à partir de la technique du tissage, chacun selon des préoccupations différentes. Au cours de l'année 1983-1984, Monique Huntzinger entreprend un projet attaché à la tradition lissière : il consiste à tisser une tapisserie en collaboration avec le peintre-cartonnier Paul Lembourg et d'autres lissiers extérieurs à la bourse. Le travail est divisé en plusieurs étapes, chacune étant expliquée à des dates précises dans le rapport trimestriel à rendre à la Fondation de la Tapisserie. Le carton de l'œuvre est divisé en plusieurs modules carrés répartis entre les lissiers et lissières. La tapisserie n'est donc pas tissée à plusieurs mains en une seule pièce sur un métier, mais chaque partie est réalisée séparément avant d'être toutes assemblées. Monique Huntzinger tisse trois modules carrés (fig. 97) – disposés sur leur pointe sur le métier – parmi les trente qui composent la pièce. Chacun mesure trente-cinq centimètres de côté, à l'exception de la partie centrale haute de septante centimètres. Une étape préalable essentielle est de choisir les teintes des fils qui seront utilisés. Pour ce faire, Monique Huntzinger s'est rendue dans les locaux tournaisiens du CRECIT, Centre de Recherches, d'Essais et de Contrôles scientifiques et techniques pour l'Industrie Textile, qui entretient des liens étroits avec la Fondation de la Tapisserie³⁴².

Les activités du CRECIT, créé en 1954³⁴³, sont diverses : on trouve en son sein un atelier de conservation, restauration et nettoyage de tapisseries et autres ouvrages textiles anciens ; un atelier de production de tapisserie de haute lisse qui participe depuis sa création en 1982 à un projet de collaboration avec la Province du Hainaut – c'est ensuite le BPS22 de Charleroi qui se charge du projet en tant qu'intermédiaire entre la Province et le CRECIT – dans la production de tapisseries à partir de cartons d'artistes contemporains tels que Charlotte Beaudry et Mounir Fatmi³⁴⁴ (fig. 98 et 99) ; un laboratoire de contrôle des matériaux textiles et de teinture³⁴⁵. Le CRECIT s'inscrit dans la tradition lissière de la ville de Tournai, tout en s'associant à des projets contemporains. Dans le cadre de la collaboration avec la Fondation de la Tapisserie, en particulier avec le centre de recherche, le CRECIT prête des métiers à tisser pour

³⁴² HUNTZINGER, Monique, *Rapport de recherche*, 1983-1984, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 5.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ Entretien téléphonique de l'auteure avec Benoît Stéphanne, directeur du CRECIT, le 8 mars 2022.

³⁴⁵ CRECIT, *Présentation*, disponible sur <http://www.crecit.com/>, consulté le 26 juin 2022.

les boursiers et soutient leur recherche dans le domaine de la teinture³⁴⁶, comme c'est le cas pour Monique Huntzinger.

Le projet de Monique Huntzinger aboutit finalement à une tapisserie présentant un dessin abstrait dans les tons mauves et violets, où l'on aperçoit, dans la partie haute, une forme circulaire et, en son centre, une croix violette sur un carré dans les tons bruns, partie que Monique Huntzinger s'est chargée de réaliser (fig. 100). Des éclairs blancs et des lignes jaunes traversent les parties plus lumineuses de la tapisserie et deviennent plus foncées dans les angles supérieurs qui tendent vers le noir. Malgré l'emploi de la méthode en modules, l'œuvre réalisée reste proche de la tapisserie traditionnelle, en reprenant par exemple la technique des hachures pour les passages d'un ton à l'autre.

Marie-Thérèse Prégardien (Esneux, 1938 - Liège, 2022), en 1986-1987, choisit également la technique de tissage, mais réalise des tapis en s'inspirant du dallage de l'église Saint-Nicolas, le lieu de l'exposition. Ainsi, quatre tapis sont placés dans l'espace, parallèlement à l'autel. Pour l'artiste, « possédant leur individualité propre, [ils] tendent à aboutir à l'obtention d'un tout à partir de ces éléments indépendants. Ce résultat exprime le thème universel de l'unité dans la division³⁴⁷. » Sa recherche explore le graphisme géométrique du tapis à partir des carreaux du sol de l'église (fig. 101) dans lequel elle repère l'octogone, symbole de la vie éternelle présent, par exemple, dans les fonts baptismaux³⁴⁸. Pour l'obtenir dans son œuvre, elle retranche des zones triangulaires sur les bords des tapis et, de cette façon, intègre le sol dans la composition (fig. 102). Marie-Thérèse Prégardien élabore donc un premier graphisme pour le premier tapis, jouant avec les pleins et les vides, thèmes qui la préoccupent déjà avant son arrivée à la Fondation de la Tapisserie³⁴⁹. Les trois autres tapis sont obtenus par superpositions et déplacements de la première composition – qui devient une sorte de calque –, aboutissant, dans la dernière pièce, à la disparition des vides. Les couleurs choisies « suivent le cercle chromatique. Elles passent des bleus, aux

³⁴⁶ Entretien téléphonique de l'auteure avec Benoît Stéphenne, *op. cit.*

³⁴⁷ *Recherches 87*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1987, p. 71.

³⁴⁸ PRÉGARDIEN, Marie-Thérèse, *Rapport de recherche*, 1986-1987, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 15.

³⁴⁹ PRÉGARDIEN, Marie-Thérèse, *Dossier de candidature*, 1986, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 15.

violet, aux rouges auxverts [sic]. Le jaune est naturellement réservé aux vides : Vides - Lumière³⁵⁰. » Dans le cas du dernier tapis, la couleur du fil est travaillée afin de diffuser la lumière : l'artiste mélange un brin de laine verte, un brin de lin jaune d'intensité variable et un brin de lin qui « fait le passage d'un ton d'un pavé à l'autre³⁵¹ ». Le travail directement inspiré du lieu où son œuvre sera exposée permet à Marie-Thérèse Prégardien de réaliser une recherche sur le motif, la couleur et la symbolique de la composition de tapis, la technique du tissage étant plutôt secondaire, servant seulement d'outil à la réalisation finale de sa recherche.

L'année de recherche 1988-1989 est marquée par la nouvelle technologie : en 1988, la Fondation s'équipe d'un ordinateur et du logiciel Point-Carré, utile pour l'atelier Textile Design, et organise une semaine de stage de familiarisation à son utilisation³⁵². Ce logiciel permet de réaliser un tissu en l'encodant sur ordinateur et en programmant le métier à tisser pour son tissage³⁵³. Le métier à tisser de la Fondation de la Tapisserie est un métier à lames, métier manuel assisté par ordinateur, c'est-à-dire que « les fils sont enfilés sur des lices (sortes d'aiguilles) qui sont fixées sur des cadres³⁵⁴. » Le métier à tisser est pourvu d'une pédale qui permet de placer les cadres dans la position indiquée par le motif que l'ordinateur lui a transmis. Le motif numérique est composé de pixels et chacun de ces pixels correspond à un cadre du métier – le nombre de cadres du métier étant limité, celui-ci limite le nombre de rangs de pixels du motif numérique. Lorsque le pixel est noirci, le cadre se lève et emporte un ensemble de fils afin d'entamer le tissage et de passer manuellement la navette remplie des fils de trame³⁵⁵.

De nombreux boursiers de cette année de recherche s'emparent de ce moyen, dont Chantal Reiter (Saint-Mard, 1962) qui apprend l'existence de cette bourse durant ses études en Création textile à l'ENSAV La Cambre. Son projet est d'allier, dans la création de tissus, la technique et l'artistique, deux aspects qu'elle a développés en parallèle durant ses études³⁵⁶. Le tissage assisté par ordinateur lui permet « de

³⁵⁰ PRÉGARDIEN, Marie-Thérèse, *Rapport de recherche*, *op. cit.*

³⁵¹ *Ibidem.*

³⁵² COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 14.

³⁵³ Entretien téléphonique de l'auteure avec Chantal Reiter, artiste et enseignante à l'Académie des Beaux-Arts de la ville d'Arlon, le 7 juillet 2022.

³⁵⁴ Courrier électronique de Marie Beguin, chargée de projets au Texlab de Liège [En ligne], le 5 août 2022.

³⁵⁵ *Ibidem.*

³⁵⁶ Entretien téléphonique de l'auteure avec Chantal Reiter, *op. cit.*

développer les possibilités graphiques, sans tenir compte encore des impératifs du tissu³⁵⁷ ». Elle explore ainsi les motifs grâce à la liberté que la technique lui permet, qui finalement « leur donn[e] mouvance³⁵⁸ ». Le métier ARM qu'elle utilise pour réaliser ses tissus ne fonctionne pas avec une pédale, comme c'est le cas du métier de la Fondation de la Tapisserie, mais ses cadres doivent être positionnés manuellement³⁵⁹, ce qui lui permet de travailler différemment, plus librement, certaines parties du tissu. L'artiste travaille l'écriture noire sur fond noir (fig. 103), couleur associée à de nombreuses émotions et qui donne un rendu subtil au motif³⁶⁰. Un motif, dans le cas d'un de ses tissus³⁶¹, correspond à l'empreinte du corps de l'artiste en référence au souvenir de l'accident de moto d'une connaissance et est, cette fois, imprimé au préalable sur les fils de chaîne grâce à la technique de la sérigraphie³⁶². Pourtant réalisés en partie à l'aide d'outils technologiques et mécaniques, les tissus de Chantal Reiter ont un aspect vivant, notamment grâce aux boucles des lettres des mots qui deviennent ainsi des motifs faisant vibrer subtilement la surface du tissu.

2.2.2. Au-delà de la matière textile

Ann Veronica Janssens (Folkestone, 1956) et Monika Droste (Varsovie 1958 - Anvers, 1998) deviennent boursières à la Fondation de la Tapisserie en 1982-1983 en proposant un projet en collaboration centré sur l'interprétation de matières de différentes origines « en utilisant des matériaux tels que le papier, la graisse, la colle, la couleur, les fibres ou les structures souples..., différents supports très répandus et, dits pauvres³⁶³. » Leur objectif est d'« étudier et exprimer les sens que ces objets acquièrent pendant ou après leur consommation³⁶⁴ » et créer des objets inspirés de modèles industriels en faisant des moulages de ces objets. De cette manière, « la peau de ces objets [...] devient le témoignage plastique des signes³⁶⁵. »

³⁵⁷ *Recherches 89*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1989, p. 27.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ Courrier électronique de Marie Beguin, *op. cit.*

³⁶⁰ Entretien téléphonique de l'auteure avec Chantal Reiter, *op. cit.*

³⁶¹ Le rapport de recherche et les œuvres de Chantal Reiter étant introuvables au moment de l'écriture de ce mémoire, aucune image n'a pu être reproduite.

³⁶² Entretien téléphonique de l'auteure avec Chantal Reiter, *op. cit.*

³⁶³ DROSTE, Monika, *Dossier de candidature*, 1982, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 3.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ *Ibidem*.

Ann Veronica Janssens et Monika Droste ont déjà travaillé ensemble avant d'intégrer le centre de recherche : en 1980, durant leurs études à L'ENSAV La Cambre dans l'atelier de sculpture souple dirigé par Tapta³⁶⁶, les deux artistes réalisent une installation consistant en des silhouettes humaines suggérées par des vêtements féminins, mises en mouvement grâce à un système de rails et associées à une projection d'images (fig. 104)³⁶⁷. L'association entre « matériaux pauvres » et mécaniques est à nouveau au centre de leur projet lors leur année de bourse à la Fondation de la Tapisserie. Le résultat de leurs recherches résulte de l'étude d'un moteur de voiture dont elles ont moulé chacune des pièces avec du papier imbibé d'huile (fig. 105) afin de reconstruire un « "éclaté" de moteur³⁶⁸ » (fig. 106). Ces pièces sont suspendues individuellement grâce à des fils métalliques, s'inspirant de « schémas techniques des voitures et des squelettes d'animaux³⁶⁹ » également évoqués par l'agencement de croquis sur l'arrière-plan. Par le moulage des pièces de moteur se mettent en place de multiples oppositions : entre l'organe naturel, que fait apparaître le parallélisme des schémas scientifiques des squelettes, et l'organe mécanique, celui de la voiture, et, dès lors, entre naturel et artificiel ou industriel, mais aussi entre intérieur – le moteur comme organe interne de la voiture – et extérieur – le moulage comme « peau » des pièces mécaniques –, ainsi qu'entre le dur du métal et le souple du papier. Toutefois, les matériaux utilisés et évoqués sont liés car ils ont tous en commun de faire partie des produits de notre société de consommation. Le textile tel qu'on le conçoit habituellement n'est pas présent, ce sont les dimensions du souple et de « peau » évoquées par le duo d'artistes qui priment dans leurs recherches autour de la matière, leur vision de la structure souple développée durant leurs études qui transparait.

La recherche de Laurence Dervaux (Tournai, 1962) durant l'année de bourse 1986-1987 se développe au départ d'une réflexion sur la représentation du corps féminin, réflexion qu'elle développe déjà durant ses études à l'École Supérieure des Arts plastiques et visuels de l'Académie des Beaux-Arts de Tournai – c'est un de ses professeurs, conseiller culturel à la Fondation de la Tapisserie, qui lui suggère de poser

³⁶⁶ DROSTE, Monika, *Dossier de candidature, op. cit* ; JANSSENS, Ann Veronica, *Dossier de candidature*, 1982, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 4.

³⁶⁷ LOZE, Pierre, « *Ann Veronica Janssens et Monika Droste* », dans DROSTE, Monika, *op. cit.*

³⁶⁸ DROSTE, Monika, *Rapport de recherche*, 1982-1983, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 3.

³⁶⁹ *Ibidem.*

sa candidature pour la bourse³⁷⁰ – et du rapport qu’entretient le corps avec le textile, précisément par son absence et sa dimension symbolique. L’artiste travaille autour de la valeur punitive du tissu à la suite du péché originel, Eve et Adam devenant pudique face à leur nudité³⁷¹, le corps ayant alors « quelque chose à cacher et par là même quelque chose à montrer.³⁷² » Elle y confronte ainsi la connotation érotique que peut présenter le vêtement quand celui-ci devient jeu sur l’habiller et le déshabiller, le voilement et le dévoilement. Ce principe se trouve aussi dans la manière de découvrir les œuvres, le regard du visiteur étant également au centre des intérêts de l’artiste. Durant sa recherche, Laurence Dervaux réalise des linogravures de grand format – trois mètres de hauteur³⁷³ – lui permettant, d’une part, d’éprouver le mouvement du corps créateur³⁷⁴ par le travail du linoleum et de l’impression manuelle, et, d’autre part, de travailler sur la représentation du corps, leurs grandes dimensions empêchant une vision d’ensemble des œuvres³⁷⁵. De prime abord, l’image est abstraite, composée de lignes noires enfouies sous des couches de papier de soie encollé et gaufré d’empreintes de textiles³⁷⁶. Influencé par le titre qui indique généralement un prénom féminin, le spectateur scrute l’image afin de repérer la figuration, derrière les couches rappelant le textile – le vêtement – et est surpris par l’apparition d’un corps féminin nu dans une attitude provoquante³⁷⁷. Le spectateur est contraint au rôle de voyeur, et le processus de dévoilement de l’œuvre correspond au dévoilement du corps féminin.

Lors de l’exposition de fin d’année de la bourse, Laurence Dervaux conçoit une installation *in situ* dans un des bas-côtés de l’église Saint-Nicolas (fig. 107). Elle joue à nouveau sur la dualité du tissu, celui-ci permettant à la fois de cacher et de montrer, ainsi que sur la présence de la femme érotique dans un lieu sacré où elle est strictement refusée. L’artiste travaille sur la représentation d’une femme érotique de sa propre volonté et pour son propre plaisir, faisant référence à ce qu’elle appelle « statuette de fécondité contemporaine », une représentation féminine symbolisant la jouissance de la vie, élargissant la notion de fécondité au-delà de celle de maternité et

³⁷⁰ Entretien téléphonique de l’auteure avec Laurence Dervaux, artiste, le 10 août 2022.

³⁷¹ *Recherches 87, op. cit.*, p. 43.

³⁷² *Ibidem.*

³⁷³ Entretien téléphonique de l’auteure avec Laurence Dervaux, *op. cit.* Aucune photographie de ces œuvres n’a pu être trouvée.

³⁷⁴ *Ibidem.* ; *Recherches 87, op. cit.*, p. 43.

³⁷⁵ *Recherches 87, op. cit.*, p. 44.

³⁷⁶ Entretien téléphonique de l’auteure avec Laurence Dervaux, *op. cit.*

³⁷⁷ *Ibidem.*

critiquant de cette manière les injonctions faites aux femmes³⁷⁸. L'œuvre de l'église Saint-Nicolas consiste en sept rectangles tracés sur le sol, évoquant la forme de dalles funéraires. L'absence du corps et sa trace, son rapport à la vie et à la mort, au corps présent et absent, est un sujet que l'artiste travaille depuis ses études³⁷⁹. Ces dalles sont toutefois accompagnées de sept carrés, sources de questionnement pour le spectateur. Des photos font également partie de l'installation : l'une représente une série de sept lits de pensionnat dans la même disposition que les traces au sol, avec, à leur tête, un cadre photo posé sur un socle en forme de cube. Ces photos sont des portraits de jeunes filles peu habillées dans des attitudes séductrices. Associés aux draps de satin, les lits font référence à des jeux érotiques³⁸⁰ et au péché originel – ils sont d'ailleurs au nombre de sept, comme le nombre des péchés capitaux. Une deuxième photo montre ces lits cette fois vides, « décharnés³⁸¹ », se rapprochant plutôt de lits d'hôpitaux, avec, toujours, les photos de jeunes filles. Le spectateur se retrouve dans une position inconfortable due à la confrontation à la fois au plaisir de la vie et à la finitude du corps, à la mort. Ainsi, l'installation se révèle être une vanité – sujet déjà présent lors de ses études³⁸² – dans une configuration contemporaine.

Le textile est le point de départ de la recherche de Laurence Dervaux mais celui-ci n'est pas matériellement présent. En effet, il est à l'origine de la réflexion de l'artiste qui s'est dirigée vers l'absence et la symbolique du tissu dans le jeu entre l'habiller et le déshabiller, l'action de couvrir et de découvrir. C'est le dé-voilement qui est central, à la fois dans la représentation des corps féminins déshabillés et érotiques, jouant, en outre, avec la confrontation au lieu d'exposition – une église –, et dans le rapport du spectateur avec les œuvres qui le place, petit à petit, dans une position de regardeur, et même de voyeur. Cette position le confronte également à sa situation de mortel face aux plaisirs de la vie vaine, l'artiste réactualisant le genre de la vanité du XVII^e siècle en en changeant le sens, « l'objectif étant d'inciter à profiter de la vie³⁸³ ». La bourse de recherche à la Fondation de la Tapisserie permet à Laurence Dervaux d'apporter, dans la suite de sa carrière, une approche textile dans sa réflexion sur le corps humain, notamment par la collaboration avec le CRECIT qu'elle

³⁷⁸ Entretien téléphonique de l'auteure avec Laurence Dervaux, *op. cit.*

³⁷⁹ *Ibidem.*

³⁸⁰ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 30.

³⁸¹ Entretien téléphonique de l'auteure avec Laurence Dervaux, *op. cit.*

³⁸² *Ibidem.*

³⁸³ *Ibidem.*

a découvert durant cette année de recherche. Le textile et sa symbolique liée à la vie et à la mort s'insèrent alors dans sa démarche artistique contemporaine.

2.2.3. Les travaux *in situ* des boursiers dans l'église Saint-Nicolas

Plusieurs boursiers ont intégré directement dans leurs recherches le lieu particulier qu'est celui de l'exposition, l'église Saint-Nicolas de Tournai. Marie-Thérèse Prégardien a exploité les pavés du sol et la symbolique des formes, Laurence Dervaux le rapport du vêtement au péché originel et à l'érotisme, ce dernier dénotant avec la fonction initiale du lieu. Emilio Lopez-Menchero (Mol, 1960), quant à lui, exploite le lieu dans son aspect spatial, architectural. Son intervention (fig. 108), réalisée pour l'exposition de l'année de 1989, consiste en des lattes de bois de 3,7 m posées les unes sur les autres, sans projet préalable, « guidée par les caractéristiques architecturales de l'espace donné et par les possibilités offertes par le matériau³⁸⁴. » Ce réseau, cette toile formée de bois, semble être projetée dans l'espace dans un mouvement insufflé par l'architecture. On retrouve ici les propriétés spatiales du textile et son rapport à l'architecture en tant que structure. L'architecte Frei Otto perçoit, entre le textile et l'architecture, des « analogies inversées³⁸⁵ », c'est-à-dire par exemple, la légèreté et la gravité, la souplesse et la dureté³⁸⁶. Cela apparaît dans l'œuvre d'Emilio Lopez-Menchero : appuyée sur les colonnes de l'église, assises solides supportant les voûtes de l'édifice, la structure de bois dont les lattes se supportent les unes les autres donne un sentiment d'écroulement et de mollesse.

3. La Fondation de la Tapisserie et la création du Musée de la Tapisserie (1990-2000)

En 1987, commencent des travaux à l'hôtel Gorin situé place Reine Astrid afin d'accueillir le Musée de la Tapisserie. Le nouvel édifice, confié aux cabinets d'architecture Pierre Petit et Alain Fournier et financé par la Communauté française ainsi que la ville de Tournai, s'érige derrière la façade néoclassique d'un bâtiment réalisé par l'architecte Bruno Renard vers 1825 et classée en 1977³⁸⁷. Depuis 1976, la Sideho menait un projet de réaménagement du centre-ville de Tournai dans le but de

³⁸⁴ *Recherches 89, op. cit.*, p. 21.

³⁸⁵ PETIT, Emmanuel, « Architecture in the Age of Disentangles Authorship », dans BRÜDERLIN, Markus (éd.), *Art & Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, cat. exp., Wolfsburg, Kunstmuseum, et Stuttgart, Staatsgalerie, 2013-2014, p. 81. Traduit par l'auteure.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 13.

réhabiliter des bâtiments importants inoccupés et dégradés et ainsi revitaliser le quartier³⁸⁸. Sont alors réunis dans l'hôtel de maître le Musée de la Tapisserie et la Fondation de la Tapisserie³⁸⁹, où se trouve encore aujourd'hui le Musée TAMAT. Le nouvel espace permet d'accueillir tous les services de la Fondation (service administratif, le centre de documentation, l'atelier de restauration et le centre de recherche), d'organiser les expositions dans un même endroit et d'entreposer les collections, notamment celles de la Communauté française que la Fondation a pour mission de conserver et de promouvoir³⁹⁰. Seul un hangar situé avenue Bozière vient compléter le bâtiment principal afin de permettre aux artistes du centre de recherche de réaliser des œuvres de grandes dimensions – il est également investi dans les années 2000 par des ateliers, des stages, des workshops, etc³⁹¹.

Cette installation dans un bâtiment unique aura pour conséquence de favoriser l'ancrage de la Fondation de la Tapisserie, le développement de ses activités et de ses objectifs³⁹². À cette occasion, elle semble se doter d'une organisation plus claire et plus « consciencieuse » (à entendre comme plus consciente et plus précise) qu'auparavant grâce à l'aspect concret que lui donne ce bâtiment qui lui est véritablement dédié. Ses dix ans d'existence jouent également un rôle dans la solidification de cette assise, cette période ayant permis à ce que les choses se mettent en place. L'espace muséal vient renforcer les actions et faciliter leur réalisation – remarquons notamment la diversification des sujets d'expositions³⁹³ –, ce que le bulletin TAMAT avait commencé à faire trois ans plus tôt par le moyen de la publication. De surcroît, la création du Musée de la Tapisserie influence la perception et la compréhension du textile : les collections, majoritairement constituées de tapisseries anciennes et modernes³⁹⁴, cohabitent ainsi avec la création contemporaine qui se déploie à quelques pas de là, dans l'atelier du centre de recherche. La rencontre entre les deux, nous le verrons, permet de nouvelles réflexions de la part des boursiers, tout comme des publics qui accèdent à une vision globale de l'art textile, en particulier à travers les expositions.

³⁸⁸ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 13.

³⁸⁹ *Ibidem.* ; Entretien de l'auteure avec Mélanie Coisne, *op. cit.*

³⁹⁰ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 13 et 28.

³⁹¹ *Idem.*, p. 13.

³⁹² *Idem.*, p. 28.

³⁹³ Voir Annexe 2, p. 148-155.

³⁹⁴ Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant, *op. cit.*

En 2005, la Fondation de la Tapisserie devient Centre de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique³⁹⁵ pour des raisons juridiques car, à partir de cette époque, le terme de « fondation » est réservé aux fondations publiques³⁹⁶.

3.1. Un espace dédié aux collections de tapisseries anciennes

Comme nous l'avons brièvement évoqué précédemment, la Fondation de la Tapisserie gère les collections qu'elle a jusqu'ici exposées ponctuellement – en 1987 et en 1989³⁹⁷ – puisqu'aucun lieu ne permettait de les conserver et les présenter de façon permanente³⁹⁸ avant la création du Musée de la Tapisserie. Ces collections, composées de tapisseries anciennes et modernes, de cartons, de dessins, ainsi que d'œuvres textiles³⁹⁹, appartiennent en réalité à plusieurs propriétaires : certaines sont à la Fondation de la Tapisserie elle-même, d'autres à la Communauté française, à la Province du Hainaut et à la ville de Tournai. Cette dernière possède des tapisseries anciennes qui se trouvaient en premier lieu au Musée d'Histoire et d'Archéologie de la ville⁴⁰⁰. Tournai ayant été une des villes belges les plus touchées par les bombardements durant la Seconde Guerre mondiale, l'État belge lui octroie un budget pour qu'elle puisse reconstituer sa collection. Des spécialistes ont ainsi été chargés d'authentifier les pièces tournaisiennes vendues sur les marchés d'art ou par des particuliers à travers le monde avant leur achat par l'État entre 1953 et 1967. Les neuf tapisseries tournaisiennes des XV^e et XVI^e siècles⁴⁰¹ sont donc tout d'abord exposées au Musée d'Histoire et d'Archéologie, musée éclectique situé Rue des Carmes et créé après la guerre – il se substitue au Musée d'Histoire et des Arts décoratifs détruit –, avant de rejoindre le Musée de la Tapisserie inauguré en 1990⁴⁰².

³⁹⁵ Page titre de *Recherches 2005*, cat. exp., Tournai, Centre de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 2005.

³⁹⁶ Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant, *op. cit.* ; Entretien téléphonique de l'auteure avec Colette Fermeuse, *op. cit.*

³⁹⁷ Voir Annexe 2, p. 148-155.

³⁹⁸ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 13.

³⁹⁹ Les collections sont inventoriées en ligne : PROSITEC, TAMAT, *Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai*, disponible sur <https://www.inventaire.proscitec.asso.fr/objets/tamat-musee-de-la-tapisserie-et-des-arts-textiles/page/1/>, consulté le 26 juin 2022.

⁴⁰⁰ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁰¹ Une dixième a été acquise par la Communauté française et une seconde, en 2021, est mise en dépôt par la Fondation Roi Baudouin (TAMAT, *Les Collections*, disponible sur <https://tamat.be/collections/>, consulté le 27 juin 2022).

⁴⁰² TAMAT, *Les Collections*, *op. cit.*

3.2. La première Triennale internationale de la tapisserie et des arts du tissu de Tournai (1990)

Le musée est inauguré le 15 juin 1990 avec la première édition de la Triennale internationale de la tapisserie et des arts du tissu de Tournai⁴⁰³. Dans l'introduction du catalogue de l'exposition consacrée aux recherches des boursiers de l'année 1982-1983, le président de la Fondation de la Tapisserie Norbert Gadenne écrit : « Une autre étape se prépare [...], avec l'organisation à Tournai, d'une grande manifestation périodique de niveau international, consacrée à la tapisserie contemporaine et aux arts du textile.⁴⁰⁴ » Depuis les débuts de la Fondation, l'idée d'un événement consacré à la tapisserie et à l'art textile est en germe, poursuivant la volonté de faire rayonner l'institution au-delà des frontières belges. Cette triennale deviendra d'ailleurs « un événement majeur de l'actualité artistique textile.⁴⁰⁵ »

La première édition de la Triennale investit douze endroits de la ville, dont le Musée de la Tapisserie, et est intitulée « Tapisserie et arts du tissu de la francophonie ». Elle réunit ainsi des œuvres de trente-huit pays francophones du monde⁴⁰⁶. Une grande majorité des œuvres présentées sont réalisées selon des techniques traditionnelles, comme la tapisserie de lisse de France ou d'Égypte (fig. 109), les costumes traditionnels tels que les boubous du Burkina Faso (fig. 110). Le Québec fait partie des pays qui s'éloignent de la tradition et propose des œuvres innovantes (fig. 111), à l'instar de la Suisse qui expose Elsi Giaunque (fig. 112), artiste ayant participé au développement de la Nouvelle Tapisserie⁴⁰⁷. Dans la section belge, une grande partie des œuvres présentées est sélectionnée parmi les collections de la Communauté française. Certaines œuvres sont celles des directeurs artistiques, Edmond Dubrunfaut (fig. 113), Janine Kleykens (fig. 114) et Tapta (fig. 115), d'autres des boursiers des années 1980 : on retrouve Chantal Reiter (fig. 116), Ann Veronica Janssens et Monika Droste (fig. 106) et une structure de Chris Straeling (fig. 117), boursiers en 1988-1989. La Fondation est donc bien

⁴⁰³ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁰⁴ GADENNE, Norbert, « En guide d'introduction à une exposition », dans *Recherches* 83, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1983.

⁴⁰⁵ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰⁶ *Première triennale internationale de Tournai. Tapisserie et arts du tissu de la francophonie*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1990.

⁴⁰⁷ Voir KUENZI, André, *La Nouvelle Tapisserie*, Genève, Les Éditions de Bonvent, 1974, p. 58-70.

représentée et l'exposition donne une nouvelle visibilité aux artistes qui sont passés par le centre de recherche dans un cadre différent, autre que celui des expositions réservées à leurs recherches, ainsi qu'aux côtés d'artistes d'autres pays, et pour la première fois dans les nouveaux espaces. Les tapisseries anciennes de Bruxelles, d'Enghien et de Tournai, centres lissiers importants, sont sélectionnées par Claudine Mol, Conservatrice du Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai⁴⁰⁸. Celles-ci rappellent la tradition du pays et renforcent le caractère évident de la présence d'une triennale de ce type en Belgique, et plus particulièrement à la Fondation de la Tapisserie de Tournai.

Ainsi, la triennale existera pendant une vingtaine d'années au cours desquelles elle connaîtra sept éditions, chacune étant dédiée à la création textile d'une région particulière du monde : l'Europe de l'Est, les pays nordiques – cette année-là, les œuvres seront réparties par thèmes dans les divers lieux, tandis qu'elles étaient présentées par pays lors des deux éditions précédentes⁴⁰⁹ –, les Pays-Bas, le Japon, l'Italie et, pour finir, les cinq continents à la fois⁴¹⁰. Cette dernière manifestation qui a lieu en 2011 prendra, pour terminer, un nom nouveau où les termes « tapisserie » et « arts du tissu » seront remplacés par « les arts textiles contemporains », en accord avec la vision de la directrice de l'époque, nous le verrons. Ces expositions ne manqueront pas d'être « une source d'enrichissement pour les artistes du centre [de recherche]⁴¹¹. »

3.3. Des expositions d'artistes internationaux

Faire de la Fondation de la Tapisserie un lieu incontournable de la création textile est un des objectifs primordiaux de l'institution, ce que l'on vient de constater avec la création de la Triennale internationale de la tapisserie. Les expositions temporaires dédiées à des artistes de renom qui ont marqué l'histoire de l'art textile en sont un autre exemple. Notons, en 1994, l'exposition *Sonia Delaunay en Hollande* qui présente le travail de l'artiste franco-russe réalisé pour la société hollandaise Metz & Co, c'est-à-dire des tissus destinés à la mode ou à la décoration : sont exposés plusieurs pièces, ainsi que des cahiers de productions, des échantillons ou des

⁴⁰⁸ *Première triennale internationale de Tournai. Tapisserie et arts du tissu de la francophonie, op. cit.* carnet n° 20, p. 2.

⁴⁰⁹ « Trait d'union entre les pays nordiques : le textile » dans *TAMAT*, n° 33, octobre 1997, p. 4.

⁴¹⁰ Voir Annexe 2, p. 148-155.

⁴¹¹ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 28.

croquis (fig. 118)⁴¹². Mentionnons également celle consacrée à Patrice Hugues⁴¹³, retraçant, en 1998, presque trente ans de création à partir de tissus et d'images – représentant souvent des personnes – afin de « montrer l'omniprésence des tissus dans nos vies et dans toutes les cultures⁴¹⁴ » (fig. 119), ou bien encore celle, en 2006, des œuvres d'Olga Boldyreff⁴¹⁵, réalisées à partir de techniques telles le tricot, la broderie ou le tricoton, dont l'aspect est proche du dessin et de l'écriture (fig. 120). De cette manière, la Fondation se révèle être un haut lieu de la création textile et inscrit également les artistes belges contemporains dans l'histoire de l'art textile en les plaçant aux côtés d'artistes reconnus. Par ailleurs, Olga Boldyreff lui a offert, dix ans plus tard, une pièce en signe de remerciement, car « cette exposition avait été un tournant dans sa carrière.⁴¹⁶ » Cela témoigne de l'importance de la Fondation aux yeux des artistes, même « confirmés ».

Certains de ces artistes sont également allés à la rencontre des boursiers du centre de recherche. Le premier d'entre eux est le catalan Josep Grau-Garriga. Invité à l'occasion de la manifestation *Europalia Espagne* en 1985 où sont exposées ensemble des tapisseries anciennes des ateliers de Tournai conservées en Espagne et des œuvres contemporaines parmi lesquelles son installation textile située dans le transept de la cathédrale Notre-Dame⁴¹⁷, l'artiste, « intéressé par le centre de recherche⁴¹⁸ », rencontre et échange avec les boursiers à la Fondation de la Tapisserie⁴¹⁹. Dans les années 2000, conviée par le chef d'atelier de l'orientation Tapisserie Christian Varèse, l'artiste Sheila Hicks, américaine installée à Paris, vient également discuter avec les boursiers de leurs recherches⁴²⁰. L'influence de ces artistes

⁴¹² « Sonia Delaunay en Hollande. Tissus de mode et d'ameublement », dans *TAMAT*, n° 24, novembre 1994, p. 14-15.

⁴¹³ *Patrice Hugues. Tissu partie prenante : un itinéraire de création 1971-1997*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux, 1998 (*TAMAT*, n° 34-35, mars 1998).

⁴¹⁴ FOSSE, Martine, « Le textile à l'Écomusée de Fourmies », dans *TAMAT*, dans *Patrice Hugues. Tissu partie prenante : un itinéraire de création 1971-1997*, op. cit. p. 5.

⁴¹⁵ *L'or et le fil : Olga Boldyreff-Olga Boldireva. Œuvres des années 1980 à 2005*, cat. exp., Tournai, Musée de la Tapisserie, 2006 (*TAMAT*, n° 60-61, mars 2006).

⁴¹⁶ Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant, op. cit.

⁴¹⁷ *Ibidem*. Aucune photographie n'a été trouvée, seules les informations sur l'œuvre ont pu être consultées : *Retaule potser*, installation éphémère, 2000 x 800 x 300 cm, Pita (fibre de cactus ?), bois, jute et rafia, 1985 (*Espace/création textile : Tapisserie en Espagne aujourd'hui. Europalia 85 España*, cat. exp., Madrid, Éditions El Viso, 1985, p. 106).

⁴¹⁸ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, op. cit., p. 28.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ *Ibidem*.

sur les recherches n'est pas directement visible, mais ces rencontres n'ont probablement pas laissé ces jeunes artistes indifférents.

3.4. Un nouvel investissement dans le centre de recherche

La création du musée et le déménagement de la Fondation de la Tapisserie dans l'hôtel Gorin apportent des changements dans la vie du centre de recherche. Une nouvelle dynamique se ressent dans l'organisation des ateliers. Les directeurs artistiques – Edmond Dubrunfaut, Janine Kleykens et Tapta – s'y trouvent de plus en plus impliqués : leur voix devient par exemple prioritaire lors de la sélection des boursiers⁴²¹ et leur présence, avec celle des chefs d'ateliers⁴²², est plus importante auprès des jeunes artistes⁴²³. Les ateliers sont plus définis les uns par rapport aux autres – pour éviter une éventuelle concurrence⁴²⁴. Leurs limites sont notamment précisées par l'organisation d'expositions dont le sujet est choisi à tour de rôle par les départements⁴²⁵. Une de ces expositions, organisée en 1990 par l'atelier Textile, s'intitule *Le Tissu aujourd'hui : créateurs et producteurs* : elle réunit « les réalisations les plus remarquables de l'industrie textile belge⁴²⁶ » et, de cette façon, rend compte de ce qu'est le travail du textile designer. Certains boursiers font partie des créateurs exposés, comme ce sera également le cas pour l'exposition *Disons structures. Entre Cosmos et tiroir de cuisine* organisée deux ans plus tard par l'atelier Structure dans une visée similaire, c'est-à-dire définir ce qu'est la structure⁴²⁷. Ces expositions organisées par les directeurs artistiques donnaient ainsi à voir au public en quoi consistaient les ateliers⁴²⁸.

Le fonctionnement de la bourse observe également quelques modifications, il s'agit surtout des précisions vis-à-vis de ses modalités. À partir de 1990, la période de recherche est étendue à douze mois au lieu de neuf, la bourse s'ouvre à des

⁴²¹ VLASSELAER, Jean-Pierre, « De fil en aiguille... », dans *Recherches 91*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1991, p. 3.

⁴²² Durant ces deux décennies, quelques changements ont eu lieu au niveau des postes des directeurs artistiques et des chefs d'atelier (voir Annexe 4, p. 161 et Annexe 5, p. 162-163).

⁴²³ VLASSELAER, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 3.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 35-36.

⁴²⁶ *Le Tissu aujourd'hui : créateurs et producteurs*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1990, p. 6.

⁴²⁷ *Disons structures. Entre Cosmos et tiroir de cuisine*, cat. exp. Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1992-1993 (*TAMAT*, hors série, janvier 1993).

⁴²⁸ Entretien téléphonique de l'auteure avec Colette Fermeuse, *op. cit.*

candidatures d'autodidactes vers 1998⁴²⁹ et les premiers boursiers français apparaissent dans les années 2000, ce qui atteste de la réputation de la Fondation de la Tapisserie à l'étranger⁴³⁰. Le numéro spécial du bulletin TAMAT consacré à l'année de recherches de 1998 indique que les boursiers doivent être présents à la Fondation deux jours par semaine, dont le mardi, jour de fermeture du musée, mais aussi qu'ils doivent réaliser un rapport trimestriel écrit et que les départements organisent des séminaires, des conférences, des rencontres avec des artistes, etc.⁴³¹. Dans les catalogues d'exposition sont également exposées des modalités concernant la bourse, comme le fait qu'à partir de 2000, le format et le nombre de pages du dossier sont limités⁴³², ou d'autres informations à destination des boursiers, par exemple, en 2003, le matériel disponible à la Fondation⁴³³. Toutes ces précisions témoignent de la volonté de structurer le centre de recherche et de mieux définir les règles de dépôt des candidatures à la bourse. Toutefois, cela donne également un caractère assez strict à cette expérience dédiée à l'expérimentation et à la liberté artistique.

3.5. Les ateliers du centre de recherche et les boursiers des années 1990 et 2000

Après dix ans d'existence, la Fondation de la Tapisserie s'installe dans un nouveau bâtiment. Ces nouveaux espaces permettent de réunir toutes ses activités, dont celles du centre de recherche. La structure de ce dernier en trois ateliers tend à être défini plus précisément, cependant certaines recherches des boursiers durant les années 1990 et 2000 la remettent en question.

3.5.1. L'atelier Tapisserie

Comme nous l'avons vu, dans les années 1980, les artistes utilisent la technique de tissage afin de réaliser des tapisseries et des tapis, de façon à répondre à diverses réflexions artistiques. Amina Boujeddaïne (Tanger, 1968) intègre l'atelier tapisserie en 1992-1993 en proposant un projet de recherche sur le costume de cérémonie

⁴²⁹ Première apparition de cette information dans *Recherches 98*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1998, (TAMAT, n° 36, octobre 1998).

⁴³⁰ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 17.

⁴³¹ *Recherches 98*, *op. cit.*, n. p.

⁴³² *Recherches 2000*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 2000, p. 6. Une grande majorité des dossiers de candidatures présente un caractère créatif (certains ont été présentés lors de l'exposition dédiée aux 40 ans de recherches artistiques à TAMAT en 2021).

⁴³³ *Recherches 2003*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 2003, n. p.

orientale, qui n'a, a priori, pas de rapport avec la tapisserie. En réalité, l'artiste insufflé dans ses « costumes-sculptures » une démarche similaire à celle qu'a vécu la tapisserie, et qui correspond à un des objectifs de son projet : « quitter le rectangle et [investir] le mur avec des formes nouvelles⁴³⁴. » Elle ira d'ailleurs jusqu'à investir l'espace tridimensionnel. D'origine marocaine, elle est formée au tissage et à la tapisserie à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles⁴³⁵. Amina Boujeddaïne s'inspire de la culture berbère, des femmes et de leurs costumes traditionnels en particulier, dont elle retient la richesse des tissus et des bijoux, la symbolique des tatouages ou encore les signes des productions populaires telles que celles des poteries⁴³⁶. Les « costumes » qu'elle crée ne peuvent être revêtus : il s'agit de sculptures inspirées de ceux-ci et réalisées selon ses états d'âmes et son rapport à sa double culture orientale et occidentale⁴³⁷. Dans cette optique, elle travaille plusieurs dimensions : la couleur, vive, festive, associée au noir qui évoque une certaine part de révolte féminine⁴³⁸; la matière, particulièrement les textures et les différents degrés d'opacités ; la technique, comme le tissage, la peinture ou la broderie ; la forme et les symboles comme motifs graphiques⁴³⁹.

La première étape du travail artistique d'Amina Boujeddaïne est de faire sortir ses œuvres du cadre rectangulaire et de créer des compositions murales, empreintes de tradition par les signes et les formes, ainsi que d'une apparence contemporaine (fig. 121). Ensuite, l'artiste souhaite donner du volume à ses « costumes » et leur ajoute une structure métallique pour amener du relief (fig. 122) – le fil métallique s'intègre également dans la composition sous forme d'entrelacs –, avant d'atteindre, pour finir, une tridimensionnalité complète sous forme de maquettes de petites dimensions (fig. 123)⁴⁴⁰. Aux trois étapes, l'artiste joue sur les matières et les techniques afin de donner du rythme et de la texture aux différentes pièces, dans lesquelles on peut, de temps en temps, apercevoir la forme d'un vêtement. Ce rythme,

⁴³⁴ BOUJEDDAÏNE, Amina, *Dossier de candidature*, 1992, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 29.

⁴³⁵ *Recherches 93*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1993, n. p.

⁴³⁶ BOUJEDDAÏNE, Amina, *op. cit.*

⁴³⁷ BOUJEDDAÏNE, Amina, *Rapport de recherche*, 1992-1993, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 29.

⁴³⁸ BOUJEDDAÏNE, Amina, *Dossier de candidature*, *op. cit.*

⁴³⁹ *Ibidem.*

⁴⁴⁰ *Ibidem.*

cette texture, ainsi que les couleurs vives renforcées par le contraste avec le noir, confèrent aux œuvres finales une certaine vitalité, comme si un mouvement interne permettait aux « costumes » de se déployer dans l'espace, les rendant vibrants, changeants, organiques.

Outre le fait d'utiliser la technique du tissage dans ses œuvres, Amina Boujeddaïne entame le même type de réflexion à propos de l'espace que les lissières des années 1960 et 1970, à l'exception du fait que l'artiste part du costume, vêtement en trois dimensions, pour en faire une composition plane, qui se développe alors dans l'espace. On retrouve également dans ses œuvres le rapport entre tradition et contemporanéité, notamment par l'intermédiaire des techniques manuelles et artisanales, et, ainsi, un retour à la culture féminine berbère, sa première source d'inspiration. Cette recherche montre dès lors un certain élargissement du concept de tapisserie : celle-ci se retrouvant, d'une part, de façon « traditionnelle » par la technique du tissage, et, d'autre part, de façon abstraite par l'évocation de son développement dans la réalisation de la forme des œuvres. Ainsi, l'atelier Tapisserie s'ouvre à de nouvelles réalisations.

3.5.2. L'atelier Textile Design

À l'atelier Textile Design, c'est le côté industriel, fonctionnel et technique du textile qui est exploité. La technique de la sérigraphie est, par exemple, largement utilisée, d'autant plus qu'un atelier de sérigraphie établi dans l'hôtel des Artilleurs est d'ailleurs accessible aux boursiers de la Fondation de la Tapisserie. L'exposition *Le tissu aujourd'hui : créateurs et producteurs* en 1990 met en avant cette dimension industrielle du textile dans la création de tissus. Nous l'avons vu, certains boursiers, comme Chantal Reiter en 1989, exploitent la technologie en utilisant le logiciel Point-Carré notamment, mais en y ajoutant une dimension artistique et en exploitant la pièce unique, ce qui s'éloigne ainsi quelque peu de la définition du design pur. Les boursiers expérimentent le design textile de façon à développer ou à déplacer les préoccupations originales. Le vêtement, en tant que produit industriel, est étudié dans ce sens par plusieurs boursiers des années 2000, dont Billie Mertens et Roberta Miss.

Dans le catalogue de recherches de l'année 1999-2000, est présenté le collectif Tremens formé de « six artistes, plasticiens de mode(s).⁴⁴¹ » Derrière ceux-ci se cache en réalité la styliste Billie Mertens, unique personne rassemblant ces personnages, ces multiples identités, représentées par des visages recomposés (fig. 124). Ces derniers sont issus d'une technique de transfert mise au point par l'artiste et qui consiste à l'« arrachement » de l'encre du papier de magazines de mode à l'aide de papier autocollant⁴⁴². Ces « pièces détachées⁴⁴³ », des bandes de nez, de bouches et d'yeux issues d'images représentant des corps lisses et parfaits⁴⁴⁴, lui permettent de créer de nouveaux visages qu'elle nomme « portraits automatiques⁴⁴⁵ ». La recherche de Billie Mertens s'élabore à partir du monde de la mode, du vêtement et du corps. Elle expose par exemple sur un mur des images provenant de magazines représentant majoritairement des fragments de corps féminins – des bouches, des pieds, des bustes, etc. Des garde-robes à portes transparentes sont également placées dans l'espace, laissant voir différents objets comme une baguette de pain, des broderies ou un amas de morceaux de papier, remplaçant les vêtements (fig. 125). Enfin, une dernière installation consiste en des châssis en bois en forme de robe placés contre les murs ou sur le sol, accompagnés de cadres vides (fig. 126). À travers ces structures, Billie Mertens travaille la représentation du corps. Le châssis de bois évoque celui du tableau et donc la peinture où sont représentés des corps, tandis que la forme de la robe évoque le vêtement qui enveloppe le corps lui-même. Le support et l'image, les contenants – le châssis du tableau et le vêtement – et les contenus – la représentation picturale et le corps – sont ainsi associés, mais aussi fusionnés : la styliste « mélang[e] contenant et contenu de la peinture et contenant et contenu du vêtement. [...] Le châssis de la peinture sera la charpente du vêtement, la doublure du vêtement sera l'envers de la toile de peinture⁴⁴⁶. » De cette façon, Billie Mertens réfléchit à propos de la représentation du corps féminin à travers, d'une part, les représentations dans les magazines de mode, c'est-à-dire un corps issu de cette industrie, un corps-image, et, d'autre part, le corps-peinture, représenté dans les tableaux rappelés par le châssis en

⁴⁴¹ *Recherches 2000*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 2000, p. 26.

⁴⁴² MERTENS, Billie, *Rapport de recherche*, 1999-2000, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 53.

⁴⁴³ MERTENS, Billie, *op. cit.*

⁴⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁴⁶ *Ibidem.*

forme de robe – toutefois, elle choisit le vêtement pour symboliser le corps alors que les modèles féminins des magazines et des tableaux sont la plupart du temps nus. Enfin, le textile n'est pas directement présent, le vêtement en tant que tel non plus, mais sa forme évoque le corps. La recherche de Billie Mertens ne concerne pas la fabrication de tissus destinés à l'habillement, mais ce que le vêtement représente dans son rapport avec le corps dans le domaine de l'industrie de la mode et des magazines.

Roberta Miss (Guildford, 1976), artiste italo-anglaise résidente en Belgique, transforme les vêtements issus de l'industrie en pièces uniques en travaillant sur les motifs et leur signification. La recherche qu'elle mène à la Fondation de la Tapisserie en 2003-2004 se fonde sur sa rencontre avec les tapisseries exposées dans le Musée de la Tapisserie qui la pousse à explorer la représentation de la figure féminine dans la tapisserie médiévale. Elle choisit *Le Triomphe de la Force*, tapisserie provenant d'un atelier bruxellois datant des environs de 1525 (fig. 127) et en « extrait » les figures féminines historiques, mythologiques et religieuses qui font partie des « Neuf Preuses », pendantes des « Neuf Preux », idéal de la chevalerie à l'époque médiévale : Cinopé, Thamaris et Yaël. À celles-ci s'ajoute Judith provenant de la tapisserie bruxelloise *Moralidade : Scriptura* (fig. 128) datant d'environ 1528, et Penthesilae de la tapisserie française *Penthesilae, reine des Amazones* du début du XVI^e siècle⁴⁴⁷ (fig. 129). Ces personnages sont des femmes fortes, courageuses et vertueuses représentées en guerrières. Roberta Miss décide de les utiliser comme motif de nuisette, confrontant la représentation de la femme « forte » à l'époque médiévale et celle de la femme « soumise » actuelle, mais aussi les époques avec ces nuisettes datant des années 1970. Les dimensions industrielles du vêtement ainsi que le travail artisanal de la tapisserie et que l'artiste entreprend sont également rassemblées dans ces pièces. Prenons l'exemple de la nuisette *Judith* (fig. 130) : par la technique de la sérigraphie, l'artiste imprime la figure féminine isolée en conservant l'aspect de la

⁴⁴⁷ *Recherches 2004*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 2004, n. p. Roberta Miss explique que les neuf personnages historiques et mythologiques sont les reines légendaires (Sémiramis, Thamaris, Teuca et Deiphyle) et les amazones (Cinopé, Hippolyté, Ménalippe, Lampeto et Phéthésilée), substituées dans le monde religieux germanique par une triade juive (Esther, Judith et Yaël), une triade païenne (Lucrèce, Veturia et Virginie) et une triade chrétienne (Sainte Hélène, Sainte Brigitte et Sainte Elisabeth). Dans ses choix, elle ne fait pas la distinction entre les deux (MISS, Roberta, *Rapport de Recherche*, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 58).

trame de la tapisserie⁴⁴⁸. Le premier essai est en noir et blanc avec un aplat et un tramage orangé pour donner un effet vieilli qui répond à la couleur du motif fleuri de la nuisette. L'artiste choisit ensuite une nuisette unie teinte à chaud en dégradé⁴⁴⁹ dans une couleur rouge, ce qui lui permet d'ajouter un motif répété de grenade – symbole notamment de fécondité et d'union⁴⁵⁰ – redessiné à partir de la robe du personnage. Puis, elle réalise les visages de Judith et Holopherne en quadri – quatre couleurs – par thermocollage, afin de rendre le dessin plus lisible et coud des perles rouges à l'endroit où le sang coule du sac de Judith – dans lequel se trouve la tête d'Holopherne⁴⁵¹. S'inspirant des textes des tapisseries anciennes⁴⁵², elle imprime le nom de Judith en lettres majuscules sur le côté du vêtement, ainsi que celui d'Holopherne et un texte court sur le bas de la nuisette : « dès qu'il s'endormit, elle lui trancha la tête ». À partir d'un vêtement produit en série, Roberta Miss réalise une nuisette unique avec un motif travaillé dans sa texture, ses couleurs et sa symbolique.

3.5.3. L'atelier Structure

Anne Mortiaux (Huy, 1964) intègre l'atelier Structure placé sous la direction de Tapta pour l'année 1990-1991, après des études à l'ENSAV La Cambre en sculpture souple. Pour l'artiste, sa recherche « n'est pas en lien avec le textile⁴⁵³ ». En effet, elle travaille avec la lumière et l'eau dans des dispositifs qui lui permettent de les contenir et de provoquer leur passage de l'extérieur vers l'intérieur. Dans son travail autour de la « matière lumineuse⁴⁵⁴ », une série de photographies (fig. 131) montre ces dispositifs, faits de lattes de bois, en plastique souple, transparent ou opaque, et en papier, faisant entrer la lumière depuis une fenêtre en la contraignant, comme si elle lui donnait une consistance et une nouvelle forme. Elle poursuit ensuite des recherches similaires autour de l'eau qu'elle fait, par exemple, passer de l'extérieur à l'intérieur à l'aide d'un collecteur d'eau et d'un trou dans la vitre de son appartement⁴⁵⁵ (fig. 132).

⁴⁴⁸ MISS, Roberta, *Rapport de Recherche*, 2003-2004, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 58.

⁴⁴⁹ MISS, Roberta, *Rapport de Recherche*, *op. cit.*

⁴⁵⁰ KORSIA-MEFFRE, Stéphane, « La grenade, un symbole doux-amer », dans *La chaîne d'union*, vol. 1, n° 51, 2020, p. 70-77, téléchargeable sur <https://www.cairn.info/revue-la-chaîne-d-union-2010-1-page-70.htm>, consulté le 2 août 2022.

⁴⁵¹ MISS, Roberta, *op. cit.*

⁴⁵² *Ibidem.*

⁴⁵³ Courrier électronique d'Anne Mortiaux, artiste, à l'auteure [En ligne], le 27 juin 2022.

⁴⁵⁴ *Recherches 91*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissage et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1991, p. 25.

⁴⁵⁵ *Idem.*, p. 26.

Elle crée également des sortes de clepsydres de différentes mesures (de quelques secondes à plusieurs mois) en détournant le circuit de l'eau dans des récipients transparents, dans une pièce d'habitation où, normalement, l'eau n'a pas sa place (fig. 133). Les recherches d'Anne Mortiaux ne se situent pas dans le domaine textile à proprement parler, c'est-à-dire tel que nous l'avons défini précédemment (cf. p. 10-15). Toutefois, réapparaît ici la dimension du souple dans les matériaux utilisés pour canaliser la lumière et l'eau, certainement héritée de ses études en sculpture souple.

Remarquons la diversité des propositions que peut englober l'atelier Structure, influencé tout de même par Tapta, artiste qui accorde une attention particulière à l'espace dans sa démarche artistique et qui, depuis les années 1980, emploie le caoutchouc comme matériau artistique (fig. 37 et 115)⁴⁵⁶. La structure étant présente dans une multitude de domaines, elle n'est pas, en art, propre au textile, mais comme nous l'avons vu précédemment, elle est une dimension que les artistes textiles ont explorée. La structure apparaît d'abord à l'intérieur même du textile – la grille formée par l'entrecroisement des fils –, puis, lorsque les artistes déploient et exploitent ses potentialités spatiales. Dans *La structure et l'objet*, Jean-François Pirson explique que le mot *structure* est souvent « [...] associ[é] directement soit au squelette de l'édifice – par opposition à la forme, à l'apparence –, soit à la construction ou encore à une idée d'organisation⁴⁵⁷. » Anne Mortiaux, en contrôlant la lumière ou l'eau, réorganise ces éléments et construit une structure à travers la relation entre les espaces intérieurs et extérieurs, mais aussi entre l'espace et le temps dans le cas de ses clepsydres. La structure, selon Jean-François Pirson, qui cite le philosophe André Lalande, désigne « par opposition à une simple combinaison d'éléments, un tout formé de phénomènes solidaires, tels que chacun dépend des autres et ne peut être ce qu'il est que dans et par sa relation avec eux⁴⁵⁸. » On retrouve cette idée dans l'installation d'Emilio Lopez-Menchero (fig. 108) – boursier de cet atelier quelques années avant Anne Mortiaux – dont les lattes reposent les unes sur les autres en formant un tout. Les travaux d'Anne Mortiaux permettent de montrer l'extension du textile par la sculpture souple, fortement représentée par l'atelier Sculpture de la Fondation de la Tapisserie.

⁴⁵⁶ TAPTA, « Soft Sculpture : Textiles in Architectural Space », dans *Leonardo*, vol. 18, n° 3, 1985, p. 161-162, disponible sur <https://www.jstor.org/stable/1578046>, consulté le 16 novembre 2021.

⁴⁵⁷ PIRSON, Jean-François, *La structure et l'objet*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984, p. 13.

⁴⁵⁸ Cité par *Idem.*, p. 14 (sans source).

Ainsi, nous remarquons le rôle que joue cet atelier dans l'éloignement du textile « traditionnel ».

En 1997-1998, Yves Lecomte propose une expérimentation complètement différente, à partir de son propre corps, comme sujet et comme matériau. Il réalise des moulages en latex sur son corps (fig. 134) ou brode un texte sur cette même matière à l'aide de ses cheveux (fig. 135). Le latex peut être assimilé au textile par sa souplesse, ici utilisé comme une seconde peau. La phrase écrite sur le latex, « seul dans un lieu sombre et clos, je m'enveloppe » parle de l'enveloppe protectrice, une des fonctions que l'on attribue au textile – ainsi d'ailleurs qu'au latex lui-même car celui-ci, lorsqu'il est naturel constitue une protection de l'arbre dont il est issu. Le cheveu est utilisé en tant que fil, fibre naturelle et humaine. Le textile parle de l'humain, mais cela est d'autant plus fort lorsque le fil qui le construit, ici employé selon la technique traditionnelle qu'est la broderie, provient du corps même. Des éléments typiques du textile, le tissu – comme seconde peau ou comme enveloppe – et le fil – ici, brodé –, sont simplement faits dans des matières non-traditionnelles, le cheveu et le latex, qui évoquent de façon plus directe encore le lien au corps humain. Cependant, cette recherche, même si son apport est marquant par l'utilisation de « matériaux corporels », ne semble pas entretenir de rapport avec la structure. L'hypothèse du corps humain comme espace structuré, fonctionnant comme « un ensemble d'éléments interdépendants, un système où tout se tient⁴⁵⁹ » pourrait être évoquée, mais Yves Lecomte utilise des éléments externes, en périphérie du corps – les poils, les cheveux, les ongles (fig. 136), etc. ne participent pas vraiment de la structure du corps dont relèvent plutôt des « systèmes » tels les muscles, le squelette, le réseau veineux – dans la perspective d'une quête identitaire qui est apparue au fil de sa recherche⁴⁶⁰. Une autre artiste qui exploite les cheveux dans ses œuvres pour parler du corps humain et du monde est Hélène de Gottal⁴⁶¹. Boursière durant l'année 2009-2010, elle crée des formes via la technique de la dentelle aux fuseaux ou en volumes (fig. 137), mais fait, quant à elle, partie de l'atelier Tapisserie. Ces recherches et les œuvres qui en

⁴⁵⁹ PIRSON, Jean-François, *op. cit.*, p. 14

⁴⁶⁰ LECOMTE, Yves, *Rapport de recherche*, 1997-1998, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 48.

⁴⁶¹ DE GOTTAL, Hélène, *Rapport de Recherche*, 2009-2010, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 64.

découlent posent la question de la pertinence de la tripartition des ateliers de la Fondation de la Tapisserie. Si elles touchent en effet au domaine textile, celles d'Yves Lecomte, qui intègrent donc l'atelier Structure, ne semblent relever ni de la tapisserie, ni du design, ni de la structure.

En 2005-2006, année où le textile dans son sens « traditionnel » retrouve, par rapport aux années qui précèdent ainsi qu'à celles qui suivront, une place majeure dans les recherches des boursiers, Élodie Antoine intègre également l'atelier Structure. Avant de devenir boursière, elle suit des études artistiques en illustration, gravure et en sculpture, notamment à L'ENSAV La Cambre⁴⁶² et elle s'intéresse aux matières et aux techniques du domaine textile telles que le feutre, la broderie et le tricot⁴⁶³. Durant son année de bourse, l'artiste se concentre sur la dentelle aux fuseaux et les « crevés ». Dans le cadre de la première, elle transpose la technique traditionnelle de la dentelle aux fuseaux à des motifs actuels pour créer ce qu'elle appelle des « sculptures⁴⁶⁴ », comme des pylônes électriques (fig. 138), ainsi que des formes abstraites (fig. 139), qui « [peuvent] s'apparenter formellement à des dentelles⁴⁶⁵ ». En ce qui concerne les « crevés », ils font également référence à une pratique traditionnelle et historique qu'elle a notamment repérée sur les costumes des personnages des tapisseries du Musée de la Tapisserie de Tournai : au XV^e siècle, les guerriers vainqueurs rapiéçaient leurs vêtements troués avec les tissus riches et colorés des vaincus, pratique qui est ensuite passée dans la mode de l'époque⁴⁶⁶. Élodie Antoine adapte cette tradition aux vêtements masculins et féminins contemporains, autour du thème de l'histoire d'amour révolue : un costume d'homme (fig. 140) est entaillé à plusieurs endroits sur l'épaule et chaque trou est rapiécé par un tissu au motif dit « féminin », symbolisant les histoires d'amour que cet homme aurait connues et dont il a gardé des traces. Son pendant féminin est une nuisette entaillée au niveau du ventre (fig. 141). Sur celui d'une femme enceinte, elle peut faire référence à la paternité inconnue. Lorsque l'entaille est unique, elle acquiert une connotation davantage violente, par exemple sur

⁴⁶² ANTOINE, Élodie, *Dossier de candidature*, 2005, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 60.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ ANTOINE, Élodie, *Rapport de recherche*, 2005-2006, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 60.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

l'entre-jambe d'une culotte féminine (fig. 141). Élodie Antoine transpose cette recherche à un travail qu'elle mène depuis quelque temps et qui consiste en des volumes aux formes organiques, faits de feutre et mis en forme grâce à un mélange d'eau et de savon – elle tente d'exploiter le grand format, mais rencontre dans ce cadre quelques problèmes d'affaissement dus à la surface fine et les ouvertures du feutre (fig. 142)⁴⁶⁷.

À l'instar de celles d'Yves Lecomte, ou d'Hélène de Gottal dans le cas de l'atelier Tapisserie, les recherches d'Élodie Antoine n'ont pas de rapport direct avec la définition de la structure telle qu'énoncée précédemment. Les réflexions des artistes débordent les limites des trois ateliers, certaines recherches n'y font plus référence, d'autres pourraient se situer dans plusieurs d'entre eux à la fois. Cette structure en trois ateliers se répartissant la tapisserie, le textile design et la structure, ne correspondrait donc plus à la création de l'époque.

4. La création textile des années 2010 au TAMAT, Centre de la Tapisserie

En 2011, Colette Fermeuse quitte le poste de directrice de la Fondation, devenue récemment Centre de la Tapisserie, qu'elle a occupé pendant trente ans. Elle laisse sa place à l'historienne Valérie Bacart, mais reste toutefois dans les « coulisses » du Centre en faisant partie des différents conseils⁴⁶⁸, qui subissent d'ailleurs, sous la nouvelle direction, une réforme consistant notamment en une restructuration des postes et en l'instauration d'une présidence⁴⁶⁹. En ce qui concerne les directeurs artistiques, seul l'atelier Tapisserie change de direction : Denise Biernaux succède en 2011 à Xavier Fernandez. Arlette Vermeiren et Jean-François Diord assurent toujours la direction des ateliers Textile Design et Structure. Les chefs d'atelier sont majoritairement d'anciens boursiers : Billie Mertens (2011-2013) et Tatiana Bohm (2014-2017) pour l'atelier Tapisserie ; Roberta Miss (2012-2013) et Anne Germe

⁴⁶⁷ ANTOINE, Élodie, *Rapport de recherche*, op. cit.

⁴⁶⁸ *Recherches 2012*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2012, n. p. La fin du mandat de Colette Fermeuse au Conseil d'Administration et à l'Assemblée générale est acté le 2 mai 2017 (Moniteur belge, 3 décembre 2018).

⁴⁶⁹ Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant.

(2014-2015) – seule non-boursière – dans l’atelier Textile Design ; Nicolas Clément (2014-2017) pour l’atelier Structure⁴⁷⁰.

Les directeurs artistiques, grâce à leur vision commune de la manière de travailler pour mener les projets du Centre de la Tapisserie et du centre de recherche⁴⁷¹, ont pu « maintenir le cap d’un projet général avec une ouverture sur le textile » et « garantir une orientation libre par rapport aux recherches.⁴⁷² ». Ils ont en effet joué un rôle important dans l’organisation de ses activités comme en témoigne l’exposition *Tapisserie ou Papier Peint ? Un art contemporain* en 2012 sous le commissariat de Denise Biernaux. Outre les expositions annuelles de recherches, seules deux expositions remarquables sont organisées au Centre de la Tapisserie entre 2011 et 2017 : *aRTnimal, les tissus de nos démons* en 2015, qui a ensuite été présentée en Suisse, et *Des vies, des fils : 30 ans de conservation textile* en 2017, organisée par l’atelier de conservation-restauration et les membres de l’équipe du musée⁴⁷³.

4.1. Le TAMAT comme Centre d’art contemporain textile

Comme nous l’avons écrit plus tôt, en 2005, la Fondation de la Tapisserie devient Centre de la Tapisserie. En 2012, une nouvelle modification est opérée à son nom : on y ajoute le titre du bulletin trimestriel qui a cessé d’être publié en 2011 et le Centre de la Tapisserie devient TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles⁴⁷⁴ – les deux dernières expressions sont inversées afin de correspondre à l’ordre des lettres de l’acronyme. Cependant, le nom de l’établissement indiqué sur le catalogue d’exposition *Recherches 2014* prend une autre forme : TAMAT, Centre d’art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles⁴⁷⁵. Les différents types d’arts – Tapisserie, arts muraux et arts du tissu – ont disparu pour laisser place au seul « textile » qui correspond à la tendance de la diversification des pratiques dans la création textile contemporaine et à l’in(ter)disciplinarité qui y règne. Par ailleurs, il est à présent

⁴⁷⁰ Voir Annexe 4, p. 161 et Annexe 5, p. 162-163.

⁴⁷¹ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁷² *Ibidem.*

⁴⁷³ Entretien en visioconférence de l’auteure avec Béatrice Pennant, *op. cit.*

⁴⁷⁴ Nouvelle appellation de la Communauté française à partir de 2011.

⁴⁷⁵ *Recherches 2012*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2012 ; *Recherches 2014*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre d’art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2014. Officiellement, le nom reste TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Entretien de l’auteure avec Béatrice Pennant, *op. cit.*), mais cette appellation est présente sur les catalogues d’exposition du centre de recherche jusqu’en 2017.

qualifié de centre d'art contemporain. L'Association française de Développement des Centres d'Art contemporain (D.C.A.) définit les centres d'art contemporain comme suit :

[Ce] sont des lieux de production et de diffusion de l'art contemporain. Ils entretiennent des rapports privilégiés avec la création artistique vivante et se tiennent au plus près de l'actualité artistique. Conçus comme des lieux de recherche et de création, leurs activités se déploient à travers un programme annuel d'expositions, des éditions et un travail de médiation auprès des publics les plus larges.⁴⁷⁶

Ces structures que sont les centres d'art contemporain naissent à une période où on souhaite se démarquer des musées⁴⁷⁷ et promouvoir l'art contemporain qui y est peu, voire pas, exposé, ainsi que valoriser l'expérimentation artistique⁴⁷⁸. « Lieux d'innovation, ils ont à leur disposition des espaces d'exposition, de documentation, des dispositifs pédagogiques, des ateliers techniques et se distinguent des musées par l'absence de collection⁴⁷⁹ ». Toutes ces définitions correspondent à l'ancienne Fondation de la Tapisserie, à présent dénommée TAMAT⁴⁸⁰, à une exception près : il conserve des collections. Toutefois, on se rend rapidement compte, en réalité, que c'est une caractéristique possible des centres d'art⁴⁸¹. Au-delà du fait que l'objectif de la Communauté française était de créer des centres d'art, la question à se poser est donc celle de la raison d'utiliser cette expression précise. En définitive, ce nom traduit la volonté de l'institution de mettre la création contemporaine au premier plan, autrement dit les activités du centre de recherche qui existe depuis sa naissance. Ce choix d'appellation ne prend ainsi pas en compte l'intégralité des missions de l'ancienne Fondation : elle relègue au second plan les collections permanentes des tapisseries anciennes et modernes, alors que l'institution s'efforce depuis le départ de faire le lien entre les deux, notamment par leur réunion dans un même espace. D'autre part, Valérie Bacart fait adhérer le TAMAT comme membre de 50° Nord, réseau régional d'art contemporain qui rassemble des centres d'art, des musées, des collectifs

⁴⁷⁶ ASSOCIATION FRANCAISE DE DÉVELOPPEMENT DES CENTRES D'ART CONTEMPORAIN, *Qu'est-ce qu'un centre d'art contemporain ?*, disponible sur <https://www.dca-art.com/les-centres-dart-contemporain/quest-ce-quun-centre-dart>, consulté le 27 juin 2022.

⁴⁷⁷ LEE, Bo-Kyoung, « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain », dans *Marges*, n° 5, 2007, p. 51, téléchargeable sur <http://journals.openedition.org/marges/705>, consulté le 27 juin 2022.

⁴⁷⁸ JOVENIAUX, Anne, *Les centres d'art contemporain Wallonie-Bruxelles : analyse d'un cas : le B.P.S. 22 à Charleroi*, Mémoire en Histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 2011, p. 10.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ Désormais, nous désignerons l'asbl par l'appellation « TAMAT ».

⁴⁸¹ JOVENIAUX, Anne, *op. cit.*, p. 11.

d'artistes, etc. français et belges. Des expositions liées à ce réseau sont alors organisées, telles les participations à la biennale *Watch this Space*⁴⁸².

4.2. Les recherches des boursiers des années 2010

Les recherches des boursiers des années 2010 sont marquées par la thématique de l'intime et par la proximité avec le corps. Parfois envisagé à partir de la peau, le corps renferme tant des récits personnels que des récits du monde. Moyen d'expression, il parle de ces histoires par les gestes. Le textile devient le support de ces récits, mais aussi un moyen de communiquer et de tisser des liens avec les autres.

4.2.1. La peau comme sujet de réflexion textile

Nicolas Clément (Tournai, 1976) a étudié la photographie à Saint-Luc (1996-1999). Ce n'est toutefois pas l'unique artiste « non-textile » à candidater pour obtenir la bourse : une large partie des artistes sont plasticiens – citons par exemple, parmi les artistes précédemment analysés, Laurence Dervaux. La pratique photographique de Nicolas Clément s'apparente à la photographie documentaire⁴⁸³. Cependant, lors de son année de bourse en 2010-2011, il utilise peu son appareil photo, mais travaille avec des « images-trouvées » dans des livres d'anatomie ou sur les brocantes lors d'un séjour d'un an à Berlin – l'année qui a précédé sa bourse⁴⁸⁴. Le titre de sa recherche est transparent quant à son projet : « Tisser des idées, (re)coudre des corps ». Le corps humain, parfois animal, se trouve au centre de ses expérimentations : il travaille sur son dedans et son dehors, sur sa dégradation et sa réparation, sur la vie et la mort. Ne parle-t-on pas de tissus en médecine, lorsque l'on évoque l'ensemble des cellules formant un muscle, un organe ou une peau ? Dans l'exposition, les œuvres présentées suivent le processus de réflexion déployée tout au long de sa recherche. Celle-ci prend pour point de départ une série de photographies qu'il réalise avant d'arriver au TAMAT et qu'il expose tout de même lors de l'exposition annuelle (fig. 143) : trente photos d'animaux taxidermisés, trouvés dans l'une des académies où il donne cours de photographie⁴⁸⁵. Cette technique lui rappelle

⁴⁸² Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant, *op. cit.* ; CINQUANTE DEGRÉS NORD, *À propos*, disponible sur <http://www.50degresnord.net/A-PROPOS>, consulté le 28 juin 2022.

⁴⁸³ CLÉMENT, Nicolas, *Dossier de candidature*, 2010, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 65.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

la momification égyptienne : conserver les corps en les recomposant⁴⁸⁶, en les vidant, les remplissant et les refermant, à la seule différence que la taxidermie rend à l'animal mort son apparence de vivant. L'«enveloppe charnelle⁴⁸⁷» est un sujet qu'il développe tout au long de sa recherche, suivant plusieurs thèmes. Il se crée une bibliothèque d'images trouvées dans de vieux livres d'anatomie, de biologie, etc. à partir de laquelle il va créer des collages sur papier ou à l'ordinateur⁴⁸⁸. Il va notamment intégrer des photos de soldats de la Première Guerre mondiale qu'il trouve sur les brocantes berlinoises. Il y ajoute par exemple une bête étrange semblable à un serpent cracheur de feu formé d'un assemblage de cerveaux, donnant l'impression que la créature n'a pas de peau (fig. 144). Ses collages lui servent également de ressources pour créer des motifs de tapis (fig. 145) ou pour remplir des formes qui ont alors fonction de contenant, d'enveloppe, comme c'est le cas par exemple dans sa réappropriation des arcanes majeurs du Tarot de Marseille (fig. 146). La série des *Incarnés* (fig. 147) forme une sorte de synthèse de ses recherches, qui rappelle la série de photos des animaux empaillés, cycle représenté par l'*Ouroboros* de grand format dont chaque écaille est faite de motifs issus de son principe de collage (fig. 148). Pour la série des *Incarnés*, Nicolas part de dessins médicaux d'opérations de chirurgie faciale réalisées sur les gueules cassées de la Première Guerre mondiale. Il remplit d'abord ces visages d'images médicales – des cerveaux, des schémas médicaux, des yeux, etc. – selon la technique du collage numérique. Il coud ensuite une sorte d'ourlet sur le contour du visage dont il retrace les traits, puis scanne le papier imprimé (20 x 28 cm) pour l'agrandir (120 x 80 cm)⁴⁸⁹. Donc, comme l'indique le titre de sa recherche, l'artiste remplit et recoud le corps humain abîmé, utilise le visage comme enveloppe qui laisse toutefois paraître son contenu, répare les blessés, leur rend vie. Le titre *Incarnés* donné à la série témoigne de ce fait : ils reprennent chair, leur apparence humaine, ou animale dans le cas des animaux empaillés. La recherche de Nicolas Clément est prolifique et chacune de ses idées sert d'appui à la suivante. Il les assemble, les associe, les tisse pour en faire autre chose, tire le fil pour dérouler sa recherche.

⁴⁸⁶ CLÉMENT, Nicolas, *Dossier de candidature, op. cit.*

⁴⁸⁷ *Ibidem.*

⁴⁸⁸ CLÉMENT, Nicolas, *Rapport de recherche, 2010-2011*, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 65.

⁴⁸⁹ *Ibidem.*

La recherche de Dolorès Gossye traite également de la peau, mais dans une perspective différente. En effet, elle se situe dans une vision particulière du monde, où tous les éléments qui le constituent cohabitent en harmonie et de façon équilibrée, vision similaire à la conception du monde amérindienne. En 2015-2016, ses expérimentations au centre de recherche se fondent sur le désir de « trouver un langage commun et harmonieux entre la réalité des hommes, celle des minéraux, des animaux et des végétaux, [travailler] à interpréter cette quête dans le textile⁴⁹⁰. » Il est donc logique que l'artiste s'intéresse aux matériaux et aux techniques simples : des éléments naturels, des tissus ou du papier journal qu'elle trouve dans son quotidien, ainsi que des méthodes manuelles et ancestrales – empreinte, teinture, broderie, etc.⁴⁹¹. Le point de départ de sa recherche est l'observation de l'écorce d'arbre qu'elle interprète sous la forme de tissus en travaillant principalement leur texture par le biais de l'association de matières et par leur teinture (fig. 149), tout en réfléchissant à l'impact de l'environnement sur ces dernières : la teinture à la mousse végétale disparaît à la lumière, celles à base de peau d'agrumes ou de poisson pourrissent, par exemple⁴⁹². L'artiste intègre une série d'éléments végétaux et animaux pris dans des phénomènes naturels (l'air, la lumière, le temps), et montre ainsi les rapports entre eux et la « vie » des matières. Dans la seconde partie de sa recherche, elle travaille directement la peau de poisson (fig. 150) en expérimentant les processus de momification afin d'éviter la putréfaction de son matériau⁴⁹³. Ce travail autour de l'écorce, qu'elle soit d'arbre ou, d'une certaine manière, de poisson, mène l'artiste à s'interroger sur la peau. Dans son rapport de recherche, elle écrit ceci :

L'écorce c'est la peau et c'est l'arbre. Ce qui est remarquable dans l'émergence de la peau chez l'humain, c'est qu'au stade embryonnaire, l'épiblaste (couche supérieure des trois couches de cellules composant initialement l'embryon) va devenir le système nerveux et la peau. La peau est donc un prolongement du cerveau [...]⁴⁹⁴.

À partir de cette réflexion, Dolorès Gossye se dirige vers la peau humaine et entame ses recherches sur le vêtement dans son volume ainsi que sur ce qu'il dit de l'être humain (fig. 151). En effet, comme plusieurs autres artistes déjà analysés dans le

⁴⁹⁰ GOSSYE, Dolorès, *Rapport de recherche*, 2015-2016, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 72.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

présent travail, elle considère le vêtement comme une seconde peau. Se croisent ici le bagage issu de ses études scientifiques et son métier de styliste⁴⁹⁵. La peau étant le prolongement de notre cerveau, elle crée du sens, elle parle de ce qu'est l'être humain. Nous pouvons mettre cette idée en parallèle avec une réflexion de l'artiste sur l'écorce, réflexion issue d'un échange avec l'artiste Olga Boldyreff – présente au Centre TAMAT à l'occasion d'un don d'une de ses pièces (fig. 152) (cf. p. 87) :

Ce qui est remarquable dans l'arbre c'est que l'arbre a une face visible et une face cachée et que la force de l'arbre son élan vital provient de cette face cachée... en même temps il n'est pas nécessaire de divulguer cette face cachée, on la sent irradier au travers de l'écorce [...] ⁴⁹⁶.

Dolorès Gossye explique que l'écorce de l'arbre renferme la force vitale de celui-ci tout en la laissant transparaître, tout en témoignant de sa vitalité dans son apparence, et qu'elle évoque directement l'arbre. La peau brillante du poisson semble elle aussi « irradier » de vie et représenter le poisson lui-même. La peau humaine étant le prolongement du cerveau, elle divulgue l'essence de l'être humain, son identité, et le vêtement en tant que seconde peau, parle également, par sa forme et son volume, de l'être humain. Dolorès Gossye met en exergue, par son travail du tissu et des différentes « peaux », les parallélismes qui existent entre les mondes végétaux, animaux et humains, et les place ainsi tous au même pied d'égalité. Elle fait à nouveau du vêtement un élément central de la recherche artistique dans le domaine du textile. Par ailleurs, si nous tirons le fil de sa réflexion autour de la coexistence et des correspondances entre les réalités végétales, animales, minérales et humaines, nous pourrions dire qu'elle intègre la peau de poisson ou l'écorce dans la « catégorie » du textile.

Raluca Petricel (Bucarest, 1972), qui travaille dans les ateliers du centre de recherche en 2016-2017, traite la peau d'une façon plus intime que les deux artistes précédents. Après avoir proposé un projet sur les phénomènes météorologiques et les éléments naturels⁴⁹⁷, sa recherche se fait tout autre et relève d'une dimension autobiographique : l'artiste travaille à partir du sujet de la disparition précoce de son

⁴⁹⁵ GOSSYE, Dolorès, *Dossier de candidature*, 2015, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 72.

⁴⁹⁶ GOSSYE, Dolorès, *Rapport de recherche*, *op. cit.*

⁴⁹⁷ PETRICEL, Raluca, *Dossier de candidature*, 2016, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 73.

père⁴⁹⁸. Une série de morceaux de tissu présente une même image (fig. 153), bleue à cause de la technique utilisée, la cyanotypie, qui, inventée au XIX^e siècle, consiste à rendre un support photosensible grâce à un sel ferrique, avant de le recouvrir d'un négatif et de l'exposer à la lumière. Après un rinçage à l'eau, une image bleue apparaît⁴⁹⁹ et celle-ci correspond aux zones claires du négatif. L'image « imprimée » par l'artiste sur le tissu est reproduite à différents états, telle une gravure, des éléments disparaissant ou apparaissant sur certaines images. L'une d'elle, intitulée *A Childhood Memory* (fig. 154), représente une jeune fille à côté d'une autre personne dont le visage a disparu, alors que la photographie originale, reproduite en entier sur d'autres cyanotypes, montre un homme, son père. Malgré la volonté de matérialiser un souvenir, de lui rendre chair en reproduisant une photographie sur un support textile, l'image n'est pas entière. Cela mime le souvenir, qui, avec le temps, s'estompe. Raluca Petricel travaille également à partir de peaux de fruits (fig. 155) qu'elle recoud avec du fil de coton ou ses propres cheveux – teints en rose. Ce geste de couture semble être mu par la volonté de réparer les blessures que le décès de son père a pu laisser, ou bien la volonté de rassembler, refermer la peau, afin que les souvenirs ne s'échappent pas : « conserver la peau pour préserver les souvenirs, même ceux oubliés⁵⁰⁰ » écrit Lisa Vasapolli à propos des œuvres de Raluca Petricel dans le catalogue d'exposition. Le tableau où sont accrochées des photographies d'enfance (fig. 156) par-dessus lesquelles sont tendus, verticalement et horizontalement, des fils figure la même volonté de retenir les souvenirs, de les protéger. La dimension du textile comme seconde peau, comme enveloppe de protection, est également présente dans une pièce réalisée au crochet (fig. 157) et composée d'une multitude de petites poches, de petits nids duveteux dans lesquels se réfugier.

4.2.2. Le textile comme moyen de tisser des liens

Olivia Clément (Lille, 1986) est ennoblisser textile, elle a étudié à l'ERSEP en arts plastiques à Tourcoing et le design textile à l'ARBA/ESA de Bruxelles. Le

⁴⁹⁸ *Recherches 2017*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre d'art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2017, p. 68.

⁴⁹⁹ LESSARD, Elizabeth, « Cyanotypes : A Modern Use for an Old Technique », dans *History News*, vol. 35, n° 12, 1980, p. 23, téléchargeable sur <https://www.jstor.org/stable/42650354>, consulté le 5 août 2022.

⁵⁰⁰ *Recherches 2017*, op. cit., p. 45.

recyclage et le réemploi de matières est au centre de son travail⁵⁰¹. Durant son année de bourse au TAMAT en 2012-2013, sa recherche s'élabore autour du *Granny Square*, littéralement « carré de mamy ». Il consiste en un ouvrage populaire réalisé au crochet du centre vers l'extérieur afin de créer un motif floral ou géométrique, remplaçant et imitant la dentelle⁵⁰². Olivia Clément réinterprète le *granny* en s'inspirant d'un coussin confectionné par sa propre grand-mère⁵⁰³. D'abord, l'artiste le réalise en tissant des lorettes à partir de morceaux des vêtements de ses grands-mères, imprimant un motif de fleur sur les fils de chaînes et le retravaillant à la broderie⁵⁰⁴ (fig. 158). Ensuite, elle décide de le moderniser en introduisant les nouvelles technologies dans son travail : le motif géométrique prend la forme d'un QR Code (fig. 159), d'abord brodé puis imprimé, permettant de renvoyer par exemple à une photo des robes de ses grands-mères ou à une vidéo du montage du métier à tisser qui révèlent ce qui a permis la création du *granny square*, l'histoire qui se cache derrière ceux-ci⁵⁰⁵, en référence aux souvenirs liés aux objets qui nous sont chers – tels le coussin de la grand-mère de l'artiste. Le spectateur est ainsi amené à participer pour délivrer un sens plus complet de l'œuvre. Le QR Code rappelle aussi à l'artiste « les mises en carte des tissage [sic] (modules noir et blanc, dessinés sur un papier quadrillé, qui permet le tissage d'un motif, d'une armure). Il est comme l'ossature du tissu, son squelette, mais aussi son langage, sa symbolique⁵⁰⁶. » Ainsi, Olivia Clément met en parallèle le tissage et la nouvelle technologique, tant matériellement que symboliquement. Par le biais de ce rapprochement, de l'association de techniques anciennes et actuelles, l'artiste « donne une âme au numérique⁵⁰⁷ ». D'autre part, la technologie lui permet d'ajouter une couche supplémentaire de sensibilité, alors qu'on a l'habitude de dire que les nouvelles technologies effacent l'âme des choses. Ici, elles créent un prolongement du tissage de ces ouvrages traditionnels et un rapport différent avec le spectateur.

⁵⁰¹ CLÉMENT, Olivia, *Dossier de candidature*, 2012, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 68.

⁵⁰² CLÉMENT, Olivia, *Rapport de recherche*, 2012-2013, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 68.

⁵⁰³ *Recherches 2013*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2013, n. p.

⁵⁰⁴ CLÉMENT, Olivia, *Rapport de recherche*, *op. cit.*

⁵⁰⁵ *Ibidem.*

⁵⁰⁶ *Ibidem.*

⁵⁰⁷ *Ibidem.*

Élise Peroi (Nantes, 1990) souhaite, elle aussi, faire participer les spectateurs à sa démarche presque rituelle du tissage. En 2016-2017, l'artiste intègre les ateliers du centre de recherche, un an après avoir été diplômée en design textile de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles⁵⁰⁸. L'objectif de son projet de recherche est de réaliser des œuvres et de les emmener dans l'espace urbain afin de créer des interactions avec les passants, tisser des liens sociaux et culturels autour de la pratique du tissage⁵⁰⁹. Ses premiers travaux au Centre TAMAT sont des croquis et des recherches à travers le médium de la peinture⁵¹⁰. Elle s'adonne ensuite au tissage sur des structures métalliques qu'elle réalise elle-même et qui font partie intégrante de l'œuvre. Celles-ci rappellent le métier à tisser qui est à l'origine de ce que l'artiste nomme « sculptures tissées⁵¹¹ » et, ainsi, mettent au premier plan la pratique qui a donné naissance à l'œuvre. Le travail de tissage, l'entrecroisement des fils, le geste de construction du tissu, occupe une place essentielle dans la démarche artistique d'Élise Peroi qui considère que « l'acte de faire a autant de valeur que le produit fini⁵¹² ». Depuis l'Antiquité, tisser est associé à la notion du temps. Le geste s'installe dans une durée, un temps de réalisation qui fait partie de l'œuvre, et que l'artiste s'emploie à ressentir par le corps – elle transforme une technique en performance – ainsi qu'à faire ressentir. Dans son œuvre *Diem* (fig. 160), ce temps se matérialise, d'abord dans le tissu, mais surtout par la suspension d'un pendule doré sous une plante accrochée à la structure portante. Cette dernière permet également de donner du volume à la pièce grâce au tissu qui se dédouble et crée de l'espace. Plusieurs fils de chaîne sont laissés nus, la soie peinte ne couvrant que certaines zones, ce qui forme un jeu de plein et de vide. L'association de ces éléments insuffle de la vie à la pièce dont émane quelque chose de l'ordre de l'organique. Par ailleurs, l'œuvre semble rassembler en elle tous les aspects du monde qui nous entoure : l'architecture, évoquée par la structure, la nature par la plante et les motifs du tissage, le corps dans sa mise en forme et le temps concrétisé par le pendule. Finalement, l'humain dans son rapport à l'espace et au temps, une vision du monde. Il en va de même concernant son « tapis »

⁵⁰⁸ ÉLISE PEROI, *About*, disponible sur <http://www.eliseperoi.com/about/>, consulté le 5 août 2022.

⁵⁰⁹ PEROI, Élise, *Dossier de candidature*, 2016, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 73.

⁵¹⁰ PEROI, Élise, *Rapport de recherche*, 2016-2017, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 73.

⁵¹¹ *Recherches 2017*, op. cit., p. 33 et 37.

⁵¹² PEROI, Élise, *Dossier de candidature*, op. cit.

Arbre de vie (fig. 161), également en volume par son intégration à la structure, par le motif qui lui a donné son titre, « [s]ymbole de la force de la vie et de ses origines⁵¹³ », « une forme de création du monde⁵¹⁴ ». Cet *Arbre de vie* est support d'une histoire des origines⁵¹⁵ et peut devenir support de méditation, ce qu'induit sa forme de tapis ainsi que le rapport au temps et au rythme du geste mis en valeur par l'artiste donnant un aspect presque spirituel à ses pièces et pouvant amener la contemplation. Élise Peroi développe une vision philosophique et harmonique du monde : son « univers d'exploration qui part du tissage nous relie à notre centre en même temps qu'à la nature et nous invite au temps juste par le rythme juste⁵¹⁶. » L'artiste, en proposant au spectateur de participer, le convie à faire partie de ce monde, à devenir « acteur de cette dramaturgie textile, comme pour perpétuer indéfiniment ce lien qui nous relie⁵¹⁷. »

5. Vers le TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles (2018-2020)

Depuis 2018, TAMAT a vécu d'importantes modifications sous l'impulsion de sa nouvelle directrice, Mélanie Coisne, impliquée dans la reconnaissance de l'institution comme lieu indispensable du point de vue patrimonial et touristique pour la ville de Tournai. Le centre de recherche n'est pas en reste et est entré, lui aussi, dans une phase de restructuration dans la volonté d'optimiser l'accompagnement des boursiers afin de permettre à la création contemporaine de se déployer au mieux.

5.1. Un renouvellement en profondeur du TAMAT

La Fédération Wallonie-Bruxelles établit, en 2019, pour l'année 2020, le *Décret relatif au secteur muséal en Communauté française*⁵¹⁸ afin de « [réorganiser] le secteur des musées reconnus et subsidiés par la Communauté française [...] avec

⁵¹³ *Recherches 2017, op. cit.*, p. 37.

⁵¹⁴ PEROI, Élise, *Rapport de recherche, op. cit.*

⁵¹⁵ *Ibidem.*

⁵¹⁶ PEROI, Élise, *Dossier de candidature, op. cit.*

⁵¹⁷ *Recherches 2017, op. cit.*, p. 38. Il n'a pas été possible d'entrer en contact avec l'artiste afin d'obtenir plus d'informations au sujet de la performance en rue et aucune photographie de cet événement n'a été trouvé. Finalement, nous ne savons pas si elle a eu lieu.

⁵¹⁸ Le *Décret relatif au secteur muséal en Communauté française* est téléchargeable sur CULTURE.BE, *Ressources musées*, disponible sur <https://patrimoineculturel.cfwb.be/index.php?id=7415>, consulté le 27 juin 2022.

l'objectif d'accroître leur visibilité et d'améliorer leur accessibilité⁵¹⁹. » Dans ce cadre, TAMAT débute une mise en conformité, sollicitée par la Fédération Wallonie-Bruxelles dès 2017⁵²⁰. Lorsque la Fondation de la Tapisserie s'installe dans l'hôtel Gorin, bâtiment appartenant à la ville de Tournai, le Musée de la Tapisserie dépend également de la ville⁵²¹ ; l'objectif est, à présent, de les réunir sous une même asbl qui se chargera de toutes les missions⁵²². Mélanie Coisne, arrive à la direction au moment de constituer un dossier qui permettra la reconnaissance du TAMAT en tant que musée suivant la nouvelle réforme, ce qu'il obtient au début de l'année 2022⁵²³. Durant cette période de restructuration, la demande de subventions supplémentaires au service des arts plastiques a également été acceptée afin de respecter la séparation entre les missions du pôle muséal, subventionnées par la Fédération Wallonie-Bruxelles, et les activités du centre de recherche qui dépendaient jusqu'alors d'un financement que certains considéraient comme destiné exclusivement au patrimoine et aux fonctions du musée⁵²⁴.

Dans cette perspective idée de reconnaissance et de visibilité en tant que musée, TAMAT veut s'inscrire davantage dans la vie touristique régionale, nationale et internationale, par le biais, entre autres, de la mise en valeur des collections, important patrimoine pour la ville de Tournai, d'expositions diversifiées et des activités de médiation à destination d'un large public. De la sorte, l'objectif de Mélanie Coisne reste dans la lignée de celui de Norbert Gadenne : faire du TAMAT « un centre de rayonnement international, dans un domaine, où [la] cité a écrit des pages prestigieuses de l'histoire de l'art [du] pays.⁵²⁵ » Il est à nouveau décidé de modifier l'appellation de l'institution et de devenir, en 2020, TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles⁵²⁶ car, pour Mélanie Coisne, le terme « centre » ne fonctionne pas « d'un point

⁵¹⁹ RÉSEAU DES ARTS À BRUXELLES, *La réforme des musées sera pleinement opérationnelle dès le 1^{er} janvier 2020*, disponible sur <https://rabbko.be/fr/news/franse-gemeenschap-maakt-meer-dan-2-miljoen-euro-extra-vrij-voor-musea>, consulté le 27 juin 2022.

⁵²⁰ Entretien de l'auteure avec Mélanie Coisne, *op. cit.*

⁵²¹ *Ibidem.*

⁵²² *Ibidem.*

⁵²³ *Ibidem.* TAMAT est reconnu comme musée de Catégorie B après le refus de deux dossiers et d'une remise en conformité durant 2 ans (de 2020 à 2021) en raison d'un manque de recul et de temps.

⁵²⁴ *Ibidem.*

⁵²⁵ GADENNE, Norbert, « En guide d'introduction à une exposition », dans *Recherches 83*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1983, n. p.

⁵²⁶ Nous continuerons d'utiliser l'appellation TAMAT dans les pages suivantes car il ne change de nom qu'en 2020 et n'est reconnu comme musée par la Fédération Wallonie-Bruxelles qu'en 2022.

de vue touristique, économique⁵²⁷ ». Ce nom permet d’allier à la fois patrimoine et art contemporain, de montrer explicitement la diversité par le choix du pluriel pour « arts textiles », ainsi que de supprimer « arts muraux » et « arts du tissu », respectivement trop général et dépassé pour le projet du TAMAT⁵²⁸.

5.2. La nouvelle formule du centre de recherche

Le fonctionnement du centre de recherche est également revu, en particulier sur le plan de l’encadrement des boursiers. À partir de 2018, les directeurs artistiques et les chefs d’ateliers disparaissent pour laisser place à deux conseillers artistiques, disponibles le jour de présence obligatoire désormais fixé le jeudi, un jour d’ouverture du musée afin de faire le lien entre les deux pôles⁵²⁹. Ces conseillers sont des artistes plasticiens qui sont d’anciens boursiers : Julie Menuge et Olivier Reman en 2018, Olivia Mortier et Olivier Reman de 2019 à 2020. Le contexte dans lequel se côtoient et évoluent les conseillers et les boursiers a également sensiblement changé : les trois ateliers ont été supprimés, car cette structure tripartite ne correspondait plus à la tendance de l’art textile, comme des arts contemporains en général⁵³⁰. Enfin, l’année 2022 est touchée par une nouvelle modification : les boursiers sont au nombre de quatre, encadrés par un seul conseiller artistique, car il a été décidé de réduire le nombre de bourses afin de mieux accompagner leurs bénéficiaires⁵³¹.

L’appel à la bourse de 2023 établit clairement les critères de sélection – déjà en vigueur pour la bourse 2022 : l’originalité et la qualité artistique du projet de recherche ; le lien avec la structure d’accueil et son patrimoine textile ; l’approche interdisciplinaire et/ou transversale ; l’esprit d’ouverture, d’invention, d’innovation et la défense de la liberté d’expression⁵³². En outre, deux périodes de résidence sur place sont également prévues⁵³³, les rapports de recherches ne seront plus qu’au nombre de deux au lieu de trois (à rentrer après 6 mois et en fin d’année) et, depuis 2019, il est demandé aux boursiers de faire don au musée d’un élément de leur recherche⁵³⁴. Enfin,

⁵²⁷ Entretien de l’auteure avec Mélanie Coisne, *op. cit.*

⁵²⁸ *Ibidem.*

⁵²⁹ *Ibidem.*

⁵³⁰ COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *op. cit.*, p. 17.

⁵³¹ Entretien de l’auteure avec Mélanie Coisne, *op. cit.*

⁵³² « Appel à bourse 2023 » est téléchargeable sur TAMAT, *Expérimentation artistique*, disponible sur <https://tamat.be/experimentation-textile/>, consulté le 28 juin 2022.

⁵³³ *Ibidem.*

⁵³⁴ « Règlement de l’appel à projet pour les bourses de recherche », téléchargeable sur TAMAT, *Expérimentation artistique*, disponible sur <https://tamat.be/experimentation-textile/>, consulté le 28 juin 2022 ; Entretien en visioconférence de l’auteure avec Béatrice Pennant, *op. cit.*

dans l'optique d'établir des ponts entre le centre de recherche, le musée et ses publics, chaque boursier sera également amené à organiser une activité, telle une conférence, un atelier ou une animation⁵³⁵.

5.3. La création textile contemporaine et le patrimoine textile

Dès 2018, on observe une tendance à un retour à la matière. Le fil et le tissu occupent une place de premier plan, dans une dimension originelle et traditionnelle, et les artistes s'en emparent pour déployer une recherche contemporaine. Le marquage du linge de maison, le motif d'une tapisserie ou encore son fil, chacun comme « point de départ » du textile, sont au centre des préoccupations de trois artistes qui ont obtenu la bourse du centre de recherche du TAMAT ces quatre dernières années.

5.3.1. Flore Fockedeey : une réappropriation du linge de maison

Flore Fockedeey vient du monde de l'architecture et, lorsqu'elle propose son projet au Conseil artistique du TAMAT pour l'année 2018-2019, elle souhaite d'abord explorer le rapport entre textile et architecture à travers le rideau⁵³⁶. Cependant, sa recherche déplace peu à peu son centre d'attention. D'abord, l'artiste s'intéresse à la cabane d'enfant, fabriquée à partir des tissus trouvés dans la maison⁵³⁷, sujet dans lequel est toujours perceptible le rapport entre textile et architecture. Ceci l'amène à observer le linge de maison utilisé dans ces assemblages architecturaux et à effectuer des recherches sur son histoire. Le sujet de sa recherche devient alors les travaux textiles des femmes dans le domaine du linge de maison. Dès lors, Flore Fockedeey explore les différentes techniques utilisées par les femmes et se les réapproprie. Elle remarque notamment la présence de monogrammes sur les draperies, c'est-à-dire de discrètes broderies blanches sur tissu blanc qui sont en fait quelques lettres indiquant le nom de leur propriétaire. Ceux-ci sont à différencier des broderies décoratives, qui mettent en avant l'appartenance à un rang social pourvu d'assez de temps pour avoir un loisir⁵³⁸. Une première technique utilisée par l'artiste est de démultiplier ces monogrammes sur toute la surface du tissu (fig. 162) grâce à la sérigraphie⁵³⁹,

⁵³⁵ « Règlement de l'appel à projet pour les bourses de recherche », *op. cit.*

⁵³⁶ FOCKEY, Flore, *Dossier de candidature*, 2018, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 75.

⁵³⁷ FOCKEY, Flore, *Rapport de recherche*, 2018-2019, n. p., transmis dans Courrier électronique de Flore Fockedeey, architecte et artiste, à l'auteure [En ligne], le 18 juillet 2022.

⁵³⁸ *Recherches 2019*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2019, p. 49.

⁵³⁹ FOCKEY, Flore, *Rapport de recherche*, *op. cit.*

technique qui permet la mise en série et qui s'oppose alors au caractère manuel et lent de la broderie. Elle recourt aussi à la broderie, mais pour l'appliquer sur des moustiquaires faisant allusion à la parure de lit (fig. 163) par leur taille et leur forme. Cette fois, ce sont les ombres des lettres qui sont brodées, créant « du plein dans une structure textile ajourée⁵⁴⁰ ». D'autre part, Flore Fockehey expérimente également la technique du dévoré pour tracer les lettrages (fig. 164), retirant ainsi de la matière au lieu d'en ajouter. Cette technique consiste en l'application d'une pâte qui « dévore » le coton de la zone recouverte⁵⁴¹. Ici appliquée à une matière composée de polyester et de coton, le tissu devient plus transparent⁵⁴² et permet de jouer avec la lumière, faisant apparaître ou disparaître les lettres. Le travail autour des monogrammes permet à l'artiste de se confronter à une tradition disparue aujourd'hui, précisément une pratique liée au statut de la femme. Le linge de maison était un domaine strictement féminin ; les jeunes filles étaient éduquées tôt aux travaux d'aiguille dans l'optique de les préparer à leurs tâches futures, pour le bon maintien de son ménage. Dans le catalogue de recherche, l'artiste écrit :

À l'âge où en bande, les garçons explorent l'espace sauvage, les filles cousent le dos courbé, les yeux fixés sur les fils à compter [...]. Contrainte du corps des femmes, de leur espace et de leur temps, le trousseau est plus encore contrainte de leur devenir⁵⁴³.

Une part féministe ressort en filigrane de cette recherche, l'artiste étant à la fois fascinée par l'application des femmes à ce travail et dégoutée par le manque de liberté qu'il contraint dans cet univers codifié qu'est la broderie⁵⁴⁴. Revenir à la pratique du marquage du linge de maison permet de rejouer de façon contemporaine cette tradition et reprendre cette liberté en réinventant les façons de procéder.

5.3.2. Jean-Charles Farey : la grenade et la tapisserie ancienne

Artiste plasticien et professeur vivant et travaillant à Lille, Jean-Charles Farey s'intéresse, dans sa démarche artistique, au monde végétal⁵⁴⁵. Il n'est donc pas surprenant que le sujet de sa recherche en 2018-2019 au centre de recherche du TAMAT s'élabore autour du motif et du symbole de la grenade. Jean-Charles Farey

⁵⁴⁰ FOCKEHEY, Flore, *Rapport de recherche*, op. cit.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ *Recherches 2019*, op. cit., p. 49.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

⁵⁴⁵ FAREY, Jean-Charles, *Dossier de candidature*, 2018, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 75.

se penche sur la collection de Tapisseries anciennes du musée et extrait les fruits de leurs lisières, c'est-à-dire leurs bordures. Cette recherche s'inscrit dans le travail qu'il développe également « à l'extérieur » de TAMAT : l'artiste explore les concepts d'enveloppe et de noyau afin de reconfigurer les rapports entre centre et périphérie, tentant de donner à cette dernière la place centrale⁵⁴⁶. Il se consacre donc ainsi à la grenade, fruit dont l'écorce épaisse cache un grand nombre de grains en son cœur, et qui constitue le motif bordant notamment la tapisserie *L'Histoire d'Abraham* (fig. 165 et 166). L'artiste s'approprie graphiquement l'apparence de la grenade au dessin et à la peinture (fig. 167), mais aussi en travaillant la peau de fruit (fig. 168), matériau que l'on a déjà rencontré dans plusieurs travaux d'autres boursiers ou le réalisant lui-même au tricot (fig. 169). Par ailleurs, Jean-Charles Farey exploite la grenade dans sa dimension négative, c'est-à-dire lorsque celle-ci devient arme de guerre, convoquant alors les souvenirs de ses grand-père et arrière-grand-père soldats⁵⁴⁷ – les pattes de col du premier étaient d'ailleurs ornées du fruit⁵⁴⁸. Il réalise la série *Borduries*⁵⁴⁹ (fig. 170) composée de treize grenades réalisées à partir de morceaux de tôle percés, mis en forme et remplis de perles, ces dernières imitant les grains du fruit mais pouvant également faire référence, par son aspect, à la chair humaine. Cette dernière est davantage explicite dans la série *Bobines* (fig. 171) constituée d'œuvres faites de fils, de pompons et de perles. Au départ de tapisseries anciennes, l'artiste développe une recherche sur le décor végétal de leurs bordures et l'appropriation picturale et textile des fruits, de la grenade en particulier, débouche sur un sujet qui est souvent dans le dessin central de la tapisserie, la guerre. C'est aussi de cette façon qu'il y a un passage du bord au centre, donnant à voir différemment les lisières des tapisseries.

5.3.3. Jehanne Paternostre : l'atelier de restauration, le passé et la mémoire

Jehanne Paternostre (Belgique, 1976) est diplômée en Histoire à l'Université Catholique de Louvain et a fait des études de dessin à l'ARBA-ESA de Bruxelles. Sa démarche artistique est consacrée au passé en tant qu'histoire, mémoire et identité collective, notamment à travers les traces qu'il laisse et les moyens entrepris par les

⁵⁴⁶ FAREY, Jean-Charles, *Dossier de candidature, op. cit.*

⁵⁴⁷ *Recherches 2019, op. cit.*, p. 129.

⁵⁴⁸ *Ibidem.*

⁵⁴⁹ Pays imaginé par Hergé et inspiré des régimes totalitaires dans *Les Aventures de Tintin*.

humains pour conserver ces traces. La recherche que l'artiste mène à partir de 2019 au TAMAT – qui devient TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles l'année suivante⁵⁵⁰ – développe également ce sujet, les tapisseries anciennes que le musée conserve étant des « monuments » du passé – par leur matérialité et par les récits qu'elles représentent. Jehanne Paternostre s'inspire toujours du lieu dans lequel elle intervient : l'atelier de conservation-restauration du musée TAMAT est dès lors le point de départ de ses recherches⁵⁵¹. Elle y observe les gestes des restaurateurs, l'usure des tapisseries causée par le temps et les déformations provoquées par des éléments extérieurs, ou encore l'état des couleurs en comparant l'endroit et l'envers⁵⁵². Ce sont finalement les déchets issus du travail des restaurateurs, des fils et des poussières, qui retiennent son attention⁵⁵³. Alors qu'elle filme les gestes des restaurateurs, une image, prise depuis l'envers de la tapisserie marque l'artiste :

Plongée dans la pénombre, je ne voyais plus d'image, plus de héros, mais plus que des fils et des trous brillants comme des étoiles dans la tapisserie transformée en voûte céleste. Cette expérience m'a amenée à la source de la tapisserie, le fil et à la laine, mais aussi à sa finitude, la poussière⁵⁵⁴.

Les déchets de fils et les poussières témoignent de l'histoire, de la matérialité de la tapisserie, des différentes réparations que l'œuvre a vécues dès sa création. Jehanne Paternostre se saisit des agglomérats de fils issus des entretiens des tapisseries et dissocie chacun des fils avant de les trier par couleur, sous-titrant chacune des cases de la boîte de conservation (fig. 172) d'un synonyme des verbes *restaurer* et *conserver*⁵⁵⁵ : elle archive ces résidus passés ou actuels. Ce travail « d'archivage » et de classement – caractéristique du travail de l'historien·ne – permet aussi à l'artiste de comprendre les différentes façons de conserver et restaurer les tapisseries à travers le temps⁵⁵⁶. Pour rendre concrète la succession de ces travaux de conservation et de restauration des tapisseries, l'artiste travaille les fils de manière à rendre compte d'une

⁵⁵⁰ Désormais, nous désignerons l'asbl par l'appellation « musée TAMAT »

⁵⁵¹ Courrier électronique de Jehanne Paternostre, artiste, à l'auteure [En ligne], le 20 juillet 2022.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ *Ibidem*. La crise sanitaire du Covid-19 de 2020 a causé la fermeture du centre de recherche de TAMAT durant une période de trois mois, ce qui a permis à l'artiste de prendre du recul vis-à-vis de ses recherches.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ HEMPTINNE, Pierre, « Le fil imaginaire des solutions », dans *Pointculture* [En ligne], 31 janvier 2022, disponible sur <https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/le-fil-imaginaire-des-solutions-tamat/>, consulté le 20 juillet 2022.

⁵⁵⁶ Courrier électronique de Jehanne Paternostre, *op. cit.*

certaine chronologie, plus particulièrement du temps qui passe. Jehanne Paternostre apprend le travail du fuseau afin de filer les déchets, de créer un nouveau fil, symbole du temps qui passe, se déroule, de la vie. Cela peut prendre la forme d'une pelote (fig. 173) ou bien d'un fil passant à travers un entonnoir (fig. 174), ce dernier renforçant l'idée du temps qui s'écoule. L'objet en verre donne également un aspect scientifique au travail⁵⁵⁷. Un tube en verre fixé au mur à l'horizontal, dans lequel sont insérés des morceaux de fils, est intitulé *Rentraire le temps* (fig. 175). *Rentraire* signifie recoudre les relais d'une tapisserie, les interruptions de la trame souvent entre deux surfaces de couleurs différentes⁵⁵⁸. On pouvait même, à une certaine époque, utiliser les fils à disposition sans se soucier de la couleur choisie – ce qui explique la présence de ces couleurs absentes de la tapisserie. L'expression du titre, « rentraire le temps », fait donc référence à cette technique de restauration ainsi qu'au fait de rassembler des fils d'époques différentes et de recréer la chronologie, relier ces périodes. Jehanne Paternostre, par sa recherche sur l'atelier et le travail de restauration et de conservation, montre que les tapisseries ont matériellement traversé les époques et qu'elles contiennent la somme des gestes de ceux qui en ont pris soin.

6. Les recherches dans le domaine textile, de la Fondation de la Tapisserie au musée TAMAT

Le centre de recherche de la Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux, en activité depuis la création de l'asbl en 1981, donne la possibilité aux artistes contemporains de développer un projet en lien avec le textile durant une période qui a évolué de neuf à douze mois, leur permettant d'avoir à leur disposition du matériel, des ateliers et un financement. Ces artistes proviennent de divers horizons, du design textile aux arts plastiques plus généraux ; la plupart d'entre eux sont belges ou vivent en Belgique, mais le centre attire quelques artistes français, tandis que les autres artistes étrangers sont plutôt présentés lors des expositions extérieures au centre de recherche à l'époque de la création du musée, la Triennale internationale de la tapisserie et des arts textiles étant le meilleur exemple de l'accueil de la création textile étrangère à Tournai.

⁵⁵⁷ HEMPTINNE, Pierre, *op. cit.*

⁵⁵⁸ VIALLET, Nicole, *Principes d'analyse scientifique. Tapisserie, méthode et vocabulaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1971, p. 40 ; Courrier électronique de Jehanne Paternostre, *op. cit.*

La structure de la Fondation de la Tapisserie, devenue Centre de la Tapisserie puis TAMAT, est créée dans la ville de Tournai, connue pour son passé lissier, en présence également du CRECIT, spécialisé dans la production et la conservation-restauration de tapisseries, anciennes comme contemporaines. On ne peut renier l'influence des différentes personnalités qui ont contribué au développement des activités de l'institution tout au long de son existence. D'abord, les directeurs artistiques – citons ceux des premières heures, c'est-à-dire Edmond Dubrunfaut, Janine Kleykens et Tapta –, mais aussi les chefs d'ateliers, qui ont transmis leur vision de ce qu'on appelle l'« art textile ». Ensuite, les directrices de l'institution qui ont chacune travaillé à la reconnaissance de l'asbl, en mettant en avant tantôt le patrimoine, tantôt la création contemporaine dans le domaine textile. Les différents noms qui se sont succédés témoignent de cette évolution de vision, des directrices, mais aussi des artistes-boursiers.

La structure en trois ateliers du centre de recherche établie à sa création et répartissant les boursiers entre Tapisserie, Textile Design et Structure, dès les années 1990, perd de son sens et apparaît comme inadéquat, certaines recherches ne correspondant à aucun des « domaines » du textile, comme celle d'Yves Lecomte en 1997-1998, d'autres pouvant s'inclure dans plusieurs d'entre elles, notamment les costumes-sculptures d'Amina Boujjedaine en 1992-1993 ou encore les sculptures tissées d'Élise Peroi en 2016-2017. Ce n'est pourtant qu'en 2018, sous la direction de Mélanie Coisne, qu'ils sont supprimés pour ne former qu'un unique atelier encadré par deux conseillers artistiques.

Les lieux de création et d'exposition ont eu, eux aussi, une influence sur les propositions des boursiers. Tout d'abord, l'église Saint-Nicolas a permis à plusieurs boursiers des années 1980 d'explorer le rapport de leur recherche avec l'architecture, notamment en ce qui concerne les structures d'Emilio Lopez-Menchero, les tapis de Marie-Thérèse Prégardien et les réflexions autour du corps de Laurence Dervaux. Ensuite, lorsque la Fondation de la Tapisserie s'installe dans l'hôtel Gorin situé aux abords de la place Reine Astrid, ce qui lui permet désormais d'accueillir les collections de tapisseries dans un musée, le contact avec ces témoignages du passé inspire plusieurs artistes, comme Roberta Miss en 2003-2004, Jean-Charles Farey en 2018-2019 ou encore Jehanne Paternostre en 2019-2021 – dans ce dernier cas précis, à travers l'atelier de restauration qui se trouve également dans le bâtiment.

La dimension souple et de structure du textile, qui est remarquée dans les années 1960, est présente dans l'activité du centre de recherche depuis le début de l'existence de ce dernier, aux côtés du tissage traditionnel. Certains artistes utilisent les nouvelles technologies comme le logiciel Point-Carré à partir de la fin des années 1980, mais aussi le QR Code, expérimenté par Olivia Clément en 2012-2013 qui l'associe à la tradition du *Granny Square*. La tradition textile côtoie la démarche contemporaine dans de nombreux projets, comme les réinterprétations des crevés d'Élodie Antoine en 2005-2006 ou du linge de maison de Flore Fockedeey en 2018-2019. Toutefois, les techniques traditionnelles se perdent dans les années 1990, période durant laquelle les artistes utilisent les matières sans réellement les associer à des techniques particulières. C'est au milieu des années 2000 que ces dernières réapparaissent – la dentelle aux fuseaux et le tissage, par exemple –, mais elles ont dorénavant perdu leur qualité de savoir-faire pur.

D'autre part, des nouveaux matériaux tels que le latex, les cheveux ou la peau de fruit et animale font partie des démarches de certains artistes. Certains s'en éloignent en utilisant comme point de départ une propriété ou un aspect du textile, voire une méthode empruntée à ce domaine. Cela a principalement lieu dans les recherches autour du corps et de la peau considérée comme une enveloppe, une couche protectrice, par exemple chez Nicolas Clément (2010-2011) ou Raluca Petricel (2016-2017). Le vêtement occupe également une place prépondérante dans les recherches des boursiers car il permet de faire référence à un domaine particulier du textile – la mode –, comme de s'en éloigner ainsi que le fait Laurence Dervaux qui utilise la non-présence du textile pour, paradoxalement, l'évoquer.

Finalement, tout au long des quarante ans d'existence du centre de recherche, les artistes ont exploré les mêmes sujets – le vêtement, la peau, la technique du tissage, etc. – mais chacun selon une perspective particulière, plus ou moins proche du textile. D'un art de la matière et de la technique, structuré en « tapisserie, tissu et mural » ou bien en « tissage, design et structure », il est devenu un moyen d'exprimer bien plus d'aspects et d'idées, sans pour autant oublier les particularités de cet art du fil, de l'aiguille et du métier à tisser.

CONCLUSION

Une question a guidé les analyses des œuvres exposées dans les deux lieux appelés aujourd'hui la galerie Les Drapiers et le musée TAMAT : comment s'est développé l'art textile des années 1980 à 2020 en Belgique francophone et pouvons-nous encore qualifier cette création d'« art textile » ?

Comme nous l'avons vu, dans les années 1960 et 1970, les artistes, en Belgique et ailleurs, ont créé une nouvelle tapisserie qui s'est avérée devenir un « art textile » suite aux multiples démarches qui s'élaboraient petit à petit, d'abord principalement chez les artistes féminines. Si la technique du tissage reste centrale, elle n'est plus la seule à faire l'objet d'expérimentations artistiques, il en va de même pour le tricot, la broderie ou la vannerie, entre autres. D'autre part, les possibilités matérielles, qui, auparavant, se concentraient sur le fil, se sont élargies, et la fonction murale, traditionnelle de la tapisserie, s'est dirigée vers l'espace dont les artistes ont pris possession au travers de la création d'installations, d'environnements, de structures ou de sculptures, toutes ces œuvres se caractérisant majoritairement par leur souplesse. Chacune des caractéristiques de la tapisserie, principale forme textile avant les années 1960, a subi un élargissement de son sens pour englober de nouvelles recherches autour de la matière, de la technique et du geste, ainsi que de la forme, l'un des objectifs de ces artistes étant aussi de faire de l'art textile une discipline artistique à part entière, détachée de tout asservissement à la peinture ou de toute fonction décorative, de toute considération mineure.

Nous constatons que les années 1980 sont caractérisées par la poursuite de ces investigations, parfois de façon un peu moins innovante. On tisse – plutôt de façon traditionnelle –, on tricote et on brode, on utilise le tissu, le papier et le bois pour élaborer des œuvres qui conservent encore l'esprit de la Biennale internationale de la Tapisserie de Lausanne, événement important dans le domaine textile depuis sa création en 1962 – certains des artistes étudiés dans le présent travail y ont même participé. C'est également une époque où la Communauté française expose un peu partout en Belgique ses collections de tapisserie et d'art textile – la première exposition a toutefois lieu à Lille –, sous le commissariat de Denise Biernaux, permettant de cette façon une nouvelle visibilité de cet art.

C'est à partir de la fin des années 1990 et début des années 2000 que se produit un nouvel élargissement significatif de la définition du textile. Jusqu'alors, les artistes se penchaient surtout sur les caractéristiques concrètes, matérielles, qui structuraient de ce qu'étaient la tapisserie et le textile. Évidemment, ces modifications ne se font pas brusquement. On en observe les prémices dans les années 1980, toutefois, c'est à partir de cette époque que s'élargit l'intérêt à des aspects plus abstraits du textile : les artistes s'emparent de ce qu'il peut représenter, s'intéressent à ses propriétés situées au-delà de son existence matérielle tout en y restant liées. Ils prennent conscience de la proximité du tissu avec l'humain, en particulier avec son corps, et, dès lors, l'exploitent de manière à mettre en avant la fonction de protection, d'enveloppe, de seconde peau dont peut être porteur le textile. Le vêtement est un des principaux supports de ces préoccupations, au-delà de sa conception, parce qu'il dit quelque chose du corps avec lequel il entretient un rapport privilégié. Par ailleurs, vers le milieu des années 2000, les artistes reviennent à une forme de technique qui n'est plus aussi rigoureuse qu'auparavant d'un point de vue de leurs apprentissages. Ils utilisent la broderie, la couture, la dentelle aux fuseaux ou encore le tissage dans une redécouverte plastique de leur mise en œuvre, ainsi que dans le rapport à leur histoire, à leur utilisation passée. On observe également une tendance à la recherche de nouvelles matières qui est en réalité un phénomène constant depuis que le fil s'est élargi à la fibre, et qui se poursuit encore dans les années 2010. Les artistes expérimentent la peau animale ou végétale, dans son lien avec le tissu organique, le cheveu comme fil, les matières synthétiques qui imitent le textile notamment par leur caractère souple ou leur ressemblance avec le tissu, le drapé, la couverture – là aussi lié à sa représentation plus qu'à sa fabrication. Ces nouveaux matériaux remettent en doute l'utilisation du terme *textile* ou même celui de *fibre*, dès lors comment parler encore aujourd'hui d'art « textile » ? Le matériau souple, dénomination utilisée notamment par Daniel Henry⁵⁵⁹ et qui correspond à son travail, peut être envisagée dans le cas de nombreuses démarches artistiques lorsqu'il est question de matière, mais se trouve limitante lorsque celle-ci n'est pas au centre des préoccupations.

Dans la continuité de ce qui est entamé dans les années 2000, le « textile » est exploité par les artistes dans les années 2010 pour ce qu'il représente et ce qu'il permet de représenter. Il est approché en tant qu'objet permettant d'aborder un sujet plus large

⁵⁵⁹ Entretien téléphonique de l'auteure avec Daniel Henry, artiste et créateur textile, le 21 juillet 2022.

que lui-même, tout en étant choisi pour ses caractéristiques propres et ce qu'il dit, à travers celles-ci, de l'humain et du monde actuel. Il permet de faire passer des messages qui vont au-delà de lui-même tout en partant de ce qu'il est – matière, technique, objet du quotidien, objet souple, etc. C'est également ce qu'il se passe lorsque les artistes reviennent à des techniques traditionnelles. Il n'y a plus cette volonté qu'on trouvait chez les tisserandes des années 1960 et 1970 de retourner à l'essence du tissage, ou bien de revenir à la structure interne de celui-ci et de la transposer à l'espace, dans le but de démontrer la qualité de l'« art textile » en tant que discipline artistique à part entière. Ces techniques sont plutôt utilisées afin d'aborder des réflexions diverses sur des sujets qui dépassent le textile, mais qui y reviennent afin de répondre à leurs questionnements. De surcroît, comme l'écrit déjà Édith-Anne Pageot en 2003, « la revendication d'une identité disciplinaire ne peut plus reposer sur la problématique des champs artistiques⁵⁶⁰ ». Ces derniers n'existent plus dans le domaine de l'art contemporain dont les productions sont caractérisées par leur éclectisme, la grande diversité de possibilités d'investigation artistique. Dès lors, il est impossible d'imposer des limites à la création. Les catégories étant éclatées, il n'existe plus de centre et d'extérieur – à l'art –, le textile ne peut que faire partie de l'art contemporain. L'élargissement des préoccupations autour du textile ou des matériaux souples – qui se manifeste aussi par la progressive perte de pertinence de la structure tripartite du centre de recherche de la Fondation de la Tapisserie –, ainsi que le fait de les retrouver dans des démarches qui ne sont pas exclusivement textiles, démontrent également ce mouvement d'ouverture, qui ne permet plus non plus de marquer la différence entre artiste « textile » et « non-textile ». Ainsi, il n'est plus question de l'autonomie du textile en tant que discipline, mais de son intégration dans une démarche artistique contemporaine, c'est-à-dire sans limite.

Le présent travail s'est attaché à repérer les tendances qui ont traversé les démarches artistiques s'intéressant au textile à travers le choix d'artistes et d'œuvres présentés dans deux lieux marqués par l'histoire de ce qu'on appelait « art textile », qui ont évolué avec et qui ont fait évoluer la pratique artistique textile. Il faut évidemment garder à l'esprit les particularités et les visions propres de ces institutions que sont la galerie Philharmonie devenue Les Drapiers à Liège et la Fondation de la

⁵⁶⁰ PAGEOT, Édith-Anne, « Les “arts textiles contemporains”, une identité disciplinaire obsolète ? », dans *ETC*, n° 64, 2003-2004, p. 30, téléchargeable sur <https://id.erudit.org/iderudit/35398ac>, consulté le 19 septembre 2020.

Tapissierie renommée récemment le musée TAMAT, Musée de la Tapissierie et des Arts textiles de Tournai. Leurs spécificités, nous l'avons vu, ont pu influencer la création qui s'est développée. Notons par exemple la présence de l'héritage lissier de la ville de Tournai, les collections de tapisseries anciennes à proximité du centre de recherche comme source d'inspiration des artistes ainsi que la dimension d'expérimentation qu'induit la bourse et le lien au textile « au sens large » imposé. À la galerie, c'est la vision de sa directrice Denise Biernaux qui mène la programmation des expositions, fondée sur ce qui la touche particulièrement, allant des artistes de la Biennale internationale de la Tapissierie de Lausanne aux premières heures de la galerie, aux artistes contemporains les plus divers lorsque cette dernière est renommée Les Drapiers. L'intérêt de la galeriste se porte également sur la porosité de la frontière entre l'art et les autres domaines considérés comme moins artistiques mais qui entretiennent des rapports étroits, rien qu'en ce qui concerne la formation des artistes – tissage, design textile, stylisme, etc.

Nous pourrions nous demander si la présence d'artistes plasticiens non formés à la pratique textile a pu ouvrir les perspectives quant à l'intégration du textile dans l'art contemporain. Il serait également intéressant de savoir ce que le textile a comme impact sur les démarches d'artistes qui ne s'y intéressent pas ou qui ont eu un rapport ponctuel avec lui, par exemple via la bourse du centre de recherche de la Fondation de la Tapissierie/Musée TAMAT. Ce dernier et la galerie Philharmonie/Les Drapiers ont joué un rôle pionnier en tant que lieux spécialisés dans ce domaine. Cependant, cette spécialisation démontre que le textile occupe encore une place ambiguë, malgré les signes d'ouverture à l'art contemporain. Il faudrait à présent aller voir du côté des musées belges possédant des collections d'art contemporain, analyser les expositions ainsi que les collections afin de noter quel type d'œuvre ou quels artistes sont présents. D'autres structures telles que les associations d'artistes et les écoles d'art sont d'autres lieux à explorer afin de compléter cette approche de la place du textile dans l'art contemporain. Finalement, étendre cette étude à la Belgique entière ainsi qu'à l'étranger – occidental et oriental – permettrait d'avoir une véritable vision de la pratique artistique autour du textile ainsi que de voir si ce mouvement vers l'art contemporain, qui n'est certainement pas encore abouti, est commun aux autres pays.

Peut-être que si les différentes institutions consacrées à l'art contemporain – même à l'art moderne – sont encore frileuses vis-à-vis du textile, cela est

probablement lié à son histoire particulière et à ses caractéristiques propres, dont il est difficile de se détacher tant elles font partie de ce qu'est le textile dans sa dimension artistique. Cette particularité se nomme peut-être « textilité » ? Cette notion brièvement présentée dans ce travail serait une piste fondamentale à explorer.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

AMIDON, Catherine, « Textile and Mid-Century Fiber Art: A Movement or a Transitional Mode ? », dans DUPONT, Valérie (dir.), *Tissage et métissage : le textile dans l'art (XIXe-XXe siècles)*, Éditions universitaires de Dijon, 2011, p. 61-67.

BAUMHOFF, Anja, « Gunta Stölzl », dans FIEDLER, Jeannine et FEIERABEND, Peter (éds.), *Bauhaus*, édition française revue par Jacques Aron et Marianne Brausch, Cologne, Könemann, 2000, p. 346-351.

BAUMHOFF, Anja, « L'atelier de tissage », dans FIEDLER, Jeannine et FEIERABEND, Peter (éds.), *Bauhaus*, édition française revue par Jacques Aron et Marianne Brausch, Cologne, Könemann, 2000, p. 466-477.

BAWIN, Julie, « Arts plastiques : lieux uniques, création multiple », dans DELHALLE, Nancy, DUBOIS, Jacques et KLINKENBERG, Jean-Marie (dirs.), *Le Tournant des années 1970 : Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, p. 201-217.

BIERNAUX, Denise, « Philharmonie/Denise Biernaux 1979 », dans RENWART, Marc (dir.), *Le temps des commissaires. Un panorama des arts plastiques au Pays de Liège de 1980 à 2000*, Liège, Yellow Now, 2019, p. 253-261.

BOESIGER, Willy (éd.), *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Œuvre complète. 1952-1957*, Basel, Birkhäuser, 2015 [1957], téléchargeable sur <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783035602951/html>, consulté le 12 juillet 2021.

BROSENS, Koenraad, et MAES-DE WIT, Yvan, *De Wit, Royal Manufactures of Tapestry. 125 years Tapestry production and conservation*, Londres-Turnout, Harvey Miller Publishers-Brepols Publishers, 2019.

CAMUS, Marianne, « Le (Mét)issage selon William Morris », dans DUPONT, Valérie (dir.), *Tissage et métissage : le textile dans l'art (XIXe-XXe siècles)*, Éditions universitaires de Dijon, 2011, p. 11-18.

COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *Et vous, le bonheur, vous l'imaginez comment ? 40 ans de recherche artistique à TAMAT*, Tournai, TAMAT asbl, 2021.

CONSTANTINE, Mildred et LARSEN, Jack Leonor, *The Art Fabric: Mainstream*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1980.

Daniel Henry 2014-2021, à paraître en 2022.

DE MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.

DUPONT, Valérie, « Jean Lurçat et la renaissance de la tapisserie au XX^e siècle », dans DUPONT, Valérie (dir.), *Tissage et métissage : le textile dans l'art (XIX^e-XX^e siècles)*, Éditions universitaires de Dijon, 2011, p. 19-28.

FROISSART, Rossella, « Histoires de la tapisserie et rêves de renaissance, de Blanc à Lurçat », dans BERTRAND, Pascal (dir.), *Arachné. Histoire de l'histoire de la tapisserie et des arts décoratifs*, Le Kremelin-Bicêtre, Éditions Esthétiques du Divers, 2016, p. 243-266.

FROISSART, Rossella et YTHIER, Bruno, « Du tissage à l'art textile. Métier et décor au XX^e siècle », dans PAPOUNAUD, Benoît-Henry (dir.), *La Tapisserie française. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions du patrimoine, 2017, p. 234-273.

GORDON, Beverly, *Textiles: The Whole Story: uses, meanings, significances*, London, Thames & Hudson, 2011.

GOSSMANN, Marlène, « Conceptions de l'œuvre textile dans les années 20 à travers Varvara Stépanova et Sonia Delaunay », dans DUPONT, Valérie (dir.), *Tissage et métissage : le textile dans l'art (XIX^e-XX^e siècles)*, Éditions universitaires de Dijon, 2011, p. 29-38.

GRINFEDER, Marie-Hélène, *Les années Supports Surfaces, 1965-1990*, Paris, Herscher, 1991.

GUISSET, Jacqueline et BAILLARGEON, Camille (dirs.), *Forces murales : un art manifeste. Louis Deltour – Edmond Dubrunfaut – Roger Somville*, Wavre-Seraing, Éditions Mardaga-IHOES, 2009.

HUGUES, Patrice, *Le Langage du tissu*, Paris, Textile-Art-Langage, 1982.

- JANSSEN, Elsje, *La Tapisserie en Belgique*, Liège, Pierre Mardaga, 1996.
- JOUBERT, Fabienne, *La Tapisserie*, Turnhout, Brepols, 1993 (coll. Typologie des sources du Moyen Âge occidental, n° 67).
- JUIN, Hubert, *Edmond Dubrunfaut et la recherche de liens communs. Art monumental*, Bruxelles, Éditions André de Rache, 1982.
- KUENZI, André, *La Nouvelle Tapisserie*, Genève, Les Éditions de Bonvent, 1974.
- LASCAULT, Gilbert, *Boucles et Nœuds*, Paris, Balland, 1981.
- LÉONARD, René, « La tapisserie et le textile en région wallonne », dans GOYENS DE HEUSCH, Serge (dir.), *XX^e siècle : L'art en Wallonie : peinture, sculpture, gravure, tapisserie, photographie, architecture*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2001.
- MOL, Claudine, « Tapisserie de Tournai », dans Ministère de l'Éducation, de la Recherche et de la Formation (éd.), *Histoire de la Tapisserie en Communauté française de Belgique*, Frameries, Centre technique de l'enseignement de la Communauté française, 1991.
- OLLINGER-ZINQUE, Gisèle, « La Tapisserie », dans LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jacques (dirs.), *La Wallonie, Le pays et les hommes, lettres-arts-culture*, Tome IV, compléments, Waterloo, La Renaissance du livre, 1981.
- PIANZOLA, Maurice et COFFINET, Julien, *La Tapisserie*, Genève, Les Éditions de Bonvent, 1971.
- PIRSON, Jean-François, *La structure et l'objet*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984.
- SOSSET, Léon-Louis, *Tapisserie Contemporaine en Belgique*, Liège, Éditions du Perron, 1989.
- THOMAS, Michel, MAINGUI, Christine et POMMIER, Sophie, *L'Art Textile*, Genève, Albert Skira, 1985.
- VIALLET, Nicole, *Principes d'analyse scientifique. Tapisserie, méthode et vocabulaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1971.

Articles

CALTAGIRONE, Sandra, « La robe est ailleurs/Warsawarsaw », dans *L'Art Même*, n° 62, 2014, p. 38.

« Centre de Recherche : Appel aux boursiers », dans *TAMAT*, n° 0, juin 1987, p. 16.

CHAILLOU, Thimothée, « Le spectre des armatures », dans *L'Art Même*, n° 45, 2009, p. 43.

CRENN, Julie, « Réactivation des pratiques textiles traditionnelles : Anni Albers, Faith Ringgold, Kimsooja et Joana Vasconcelos », dans *Ligeia*, vol. 1, n° 105-108, 2011, p. 14-31, téléchargeable sur <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2011-1-page-14.htm>, consulté le 23 octobre 2021.

DELHASSE, Sophie, « Des lieux de création et de promotion pour les arts plastiques à Liège dans les années 1980 », dans *Art & Fact*, n° 31, 2012, p. 16-22.

DUFOUR-EL MALEH, Marie-Cécile, « Art et Artisanat, figure double de la créativité », dans « Itinérances. Art contemporain marocain. La question de la critique d'art », numéro thématique, *Horizons Maghrébins*, n° 33-34, 1997, p. 33-44, téléchargeable sur www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_1997_num_33_1_1592, consulté le 20 juillet 2021.

« Expositions à venir », dans *Driadi*, n° 11, décembre 1979, p. 46.

FROISSART, Rossella, « Une nouvelle “querelle de la tapisserie” ? Peintres et liciers au temps de l'Art déco », dans *Revue de l'art*, vol. 1, n° 187, 2015, p. 9-23, téléchargeable sur https://www.academia.edu/41339499/Une_nouvelle_querelle_de_la_tapisserie%CB%AE_Peintres_et_liciers_au_temps_de_l_Art_d%C3%A9co_Revue_de_l_art_n_187_2015_1_p_9_23, consulté le 22 juillet 2021.

FROISSART, Rossella, « La tapisserie, art mural : muralnomad avant Le Corbusier », dans *MODOS*, vol. 4, n° 2, 2020, p. 91-116, téléchargeable sur <https://doi.org/10.24978/MOD.V4I2.4582>, consulté le 12 juillet 2021.

FROISSANT, Rossella et VAN TILBURG, Merel, « De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au XX^e siècle », in *Perspective*, n° 1, 2016, p. 127-148, téléchargeable sur <https://journals.openedition.org/perspective/6313>, consulté le 21 janvier 2021.

HEMPTINNE, Pierre, « Le fil imaginaire des solutions », dans *Pointculture* [En ligne], 31 janvier 2022, disponible sur <https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/le-fil-imaginaire-des-solutions-tamat/>, consulté le 20 juillet 2022.

HEMUS, Ruth, « “Faits à la main”. Les femmes dadaïstes et les arts appliqués », dans *Itinéraires*, n° 1, 2012, p. 65-77, téléchargeable sur <http://journals.openedition.org/itineraires/1251>, consulté le 4 février 2020.

HUYGEN, Jean-Marc, « Galerie Les Drapiers à Liège. Un lieu, une exposition », dans *TAMAT*, n° 62-63, octobre 2006, p. 2-7.

KORSIA-MEFFRE, Stéphane, « La grenade, un symbole doux-amer », dans *La chaîne d'union*, vol. 1, n° 51, 2020, p. 70-77, téléchargeable sur <https://www.cairn.info/revue-la-chaine-d-union-2010-1-page-70.htm>, consulté le 2 août 2022.

KOWALEWSKA, Marta, JACHULA, Michal et HUML, Irena, « The Polish School of Textile Art », dans *Textile*, vol. 16, n° 4, 2018, p. 412-419, téléchargeable sur <https://doi.org/10.1080/14759756.2018.1447074>, consulté le 20 janvier 2021.

LAURENT, Denis, « Chevalier Masson : accessoires et objets d'intérieur », dans *TAMAT*, n° 62-63, octobre 2006, p. 8-24.

LAUVAUX, Léonie, « L'expression de la violence dans la broderie contemporaine », dans *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], n° 15, 2020, téléchargeable sur <http://journals.openedition.org/cel/7816>, consulté le 15 juillet 2021.

LEE, Bo-Kyoung, « Espaces d'expositions temporaires consacrés à l'art contemporain », dans *Marges*, n° 5, 2007, p. 40-60, téléchargeable sur <http://journals.openedition.org/marges/705>, consulté le 27 juin 2022.

LESSARD, Elizabeth, « Cyanotypes : A Modern Use for an Old Technique », dans *History News*, vol. 35, n° 12, 1980, p. 21-28, téléchargeable sur <https://www.jstor.org/stable/42650354>, consulté le 5 août 2022.

PAGEOT, Édith-Anne, « Les “arts textiles contemporains”, une identité disciplinaire obsolète ? », dans *ETC*, n° 64, 2003-2004, p. 30-33, téléchargeable sur <https://id.erudit.org/iderudit/35398ac>, consulté le 19 septembre 2020.

SCHEINMAN, Pamela, « Suellen Glashauser : Books as Revelation » dans *Textile Society of America Symposium Proceedings*, n° 319, 2006, p. 205-210, téléchargeable sur <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/319>, consulté le 16 juillet 2022.

SEMPER, Gottfried, « Choix de textes originaux de Gottfried Semper, extraits de Der Stil », dans *Gradihva* [En ligne], n° 25, 2017, téléchargeable sur <http://journals.openedition.org/gradhiva/3337>, consulté le 16 juillet 2022.

SHANAHAN, Maureen G., « Tapis/Tapisserie : Marie Cuttoli, Fernand Léger and the Muralnomad » dans *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, vol. 3, n° 83, 2014, p. 228-243, téléchargeable sur <https://doi.org/10.1080/00233609.2014.933249>, consulté le 12 juillet 2021.

« Sonia Delaunay en Hollande. Tissus de mode et d'ameublement », dans *TAMAT*, n° 24, novembre 1994, p. 14-15.

SVOBODOVA, Karolina, « Se faire une place : le Cirque Divers en Roture. Le quartier populaire comme ressources physique et symbolique », dans *Géographie et cultures* [En ligne], n° 112, 2019, téléchargeable sur <https://journals.openedition.org/gc/14311>, consulté le 23 juin 2022.

TAPTA, « Soft Sculpture : Textiles in Architectural Space », dans *Leonardo*, vol. 18, n° 3, 1985, p. 161-164, disponible sur <https://www.jstor.org/stable/1578046>, consulté le 16 novembre 2021.

THOMAS, Michel, « Brigitte Leclercq/Nicole Gagné », dans *Driadi*, n° 12, avril 1980, p. 40.

« Trait d'union entre les pays nordiques : le textile » dans *TAMAT*, n° 33, octobre 1997, p. 3-5.

WELTGE WORTMANN, Sigrid, « Leonore Tawney : Spiritual Revolutionary », dans *American Craft Magazine*, vol. 68, n° 1, 2008, p. 90-98, téléchargeable sur <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=vth&AN=28628146&site=ehost-live>, consulté le 4 octobre 2021.

WESTPHAL-FITCH, Gesche, FITCH, W. Tecumeseh et MARTINEZ, Luis M., « Spatial analysis of “Crazy Quilts”, a Class of Potentially Random Aesthetic Artefacts », dans *PloS one* [En ligne], 2013, Vol. 8, n° 9, téléchargeable sur

<https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0074055>, consulté le 17 juillet 2022.

Catalogues d'exposition

BIERNAUX, Denise et RICORDAY, Léa, « Un voyage en complexité avec la matière et nos sensibilités pour guide », dans *Textilités*, cat. exp., Mons, Anciens Abattoirs, 2021, p. 15-54.

BRÜDERLIN, Markus (éd.), *Art & Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, cat. exp., Wolfsburg, Kunstmuseum et Stuttgart, Staatsgalerie, 2013-2014.

Disons structures. Entre Cosmos et tiroir de cuisine, cat. exp. Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1992-1993 (*TAMAT*, hors série, janvier 1993).

Édith Dekyndt, cat. exp., Liège, Galerie Les Drapiers, 2016.

Espace/création textile : Tapisserie en Espagne aujourd'hui. Europolia 85 España, cat. exp., Madrid, Éditions El Viso, 1985.

Forces Murales, 1947-1959 : Deltour – Dubrunfaut – Somville, cat. exp. Tournai, Halle aux Draps et Bruxelles, Galerie Albert I^{er}, 1989.

FOSSE, Martine, « Le textile à l'Écomusée de Fourmies », dans *TAMAT*, dans *Patrice Hugues. Tissu partie prenante : un itinéraire de création 1971-1997*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux, 1998 (*TAMAT*, n° 34-35, mars 1998), p. 5.

GADENNE, Norbert, « En guide d'introduction à une exposition », dans *Recherches 83*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1983.

HUGUES Patrice, « Quel sens ? », dans *Patrice Hugues. Tissu partie prenante : un itinéraire de création 1971-1997*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1998 (*TAMAT*, n° 34-35, mars 1998), p. 7-14.

« La thermo-impression en quelques mots », dans *Patrice Hugues. Tissu partie prenante : un itinéraire de création 1971-1997*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1998 (TAMAT, n° 34-35, mars 1998), p. 22.

Le Tissu aujourd'hui : créateurs et producteurs, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1990.

LA VACCARA, Ornella, « Le textile est une chose qui vit et qui revit à travers le regard de chacun-e », dans *Textilités*, cat. exp., Mons, Anciens Abattoirs, 2021, p.7-11.

L'or et le fil : Olga Boldyreff-Olga Boldireva. Œuvres des années 1980 à 2005, cat. exp., Tournai, Musée de la Tapisserie, 2006 (TAMAT, n° 60-61, mars 2006).

Patrice Hugues. Tissu partie prenante : un itinéraire de création 1971-1997, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux, 1998 (TAMAT, n° 34-35, mars 1998).

PECK, Amelia, *American Quilts and Coverlets in The Metropolitan Museum of Art*, cat. exp., New York, Metropolitan Museum of Art, 1990-1991.

PETIT, Emmanuel, « Architecture in the Age of Disentangles Autorship », dans BRÜDERLIN, Markus (éd.), *Art & Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present*, cat. exp., Wolfsburg, Kunstmuseum, et Stuttgart, Staatsgalerie, 2013-2014, p. 80-87.

PIRSON, Jean-François, « Un matériau », dans *Fibres art 85*, cat. exp., Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1985, p. 37-43.

POK, Marie, « Des Choses à faire », dans *Chevalier Masson : Des choses à faire*, cat. exp., Grand Hornu, Centre d'Innovation et de Design, 2015, p. 29-32.

Première triennale internationale de Tournai. Tapisserie et arts du tissu de la francophonie, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1990.

Recherches 87, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1987.

Recherches 89, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1989.

Recherches 91, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1991.

Recherches 93, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1993.

Recherches 98, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1998, (*TAMAT*, n° 36, octobre 1998).

Recherches 2000, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 2000.

Recherches 2003, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 2003.

Recherches 2004, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 2004.

Recherches 2005, cat. exp., Tournai, Centre de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 2005.

Recherches 2012, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2012.

Recherches 2013, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2013.

Recherches 2014, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre d'art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2014.

Recherches 2017, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre d'art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2017.

Recherches 2019, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2019.

Tapisserie belge contemporaine. Collections de l'Etat 1947-1978, cat. exp., Tournai, Cathédrale et Hôtel de ville, 1979.

Textilités, cat. exp., Mons, Anciens Abattoirs, 2021.

THEY, Hans, « L'un d'eux montrant les œufs intacts. À propos de l'œuvre de Marianne Berenhaut », dans *La Robe est ailleurs. Marianne Berenhaut*, cat. exp., Bruxelles, Musée juif de Belgique, 2014, p. 8-21.

VLASSELAER, Jean-Pierre, « De fil en aiguille... », dans *Recherches 1991*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1991, p. 3.

ZURSTRASSEN, Benjamin, « Henry van de Velde et les arts appliqués : archéologie d'une conversion », dans *Henry van de Velde, dessins et pastels (1884-1904)*, cat. exp. Bruxelles, Musée Horta, 2017.

Mémoires et thèses

JOVENIAUX, Anne, *Les centres d'art contemporain Wallonie-Bruxelles : analyse d'un cas : le B.P.S. 22 à Charleroi*, Mémoire en Histoire de l'art et archéologie, Université de Liège, 2011.

LODRINI, Serge, *Forces murales et le centre de recherche de la fondation de la tapisserie, des arts du tissu et des arts muraux de la communauté française de Belgique*, Mémoire en Histoire de l'art, archéologie et musicologie, Université de Liège, 1998.

OUJLAKH, Bahéra, *Le tissu cet entre-deux : vie et œuvre de Patrice Hugues*, Thèse de doctorat en Art et Histoire de l'Art, Valenciennes, Université Polytechnique Hauts-de-France, 2019.

STORRER, Florence, *Dani Tambour, Marie-Thérèse Prégardien, Catherine de Launoit : Trois artistes textiles contemporaines en Communauté française de Belgique*, Mémoire en Histoire de l'art, archéologie et musicologie, Université de Liège, 1992.

Syllabus et notes de cours

KUNZ WESTERHOFF, Dominique, *Méthodes et problèmes : Le journal intime, syllabus/cours* [En ligne], Université de Genève, Département de Français moderne,

2005, disponible sur <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/>, consulté le 25 juillet 2022.

Intervention de Jean-Pierre Ransonnet à l'occasion du cours de *Questions approfondies d'histoire de l'art de 1960 à nos jours*, dispensé par Madame Julie Bawin, Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie, 2021-2022.

Entretiens

Entretien de l'auteure avec Denise Biernaux, directrice de la galerie Les Drapiers, Liège, le 15 novembre 2021.

Entretien de l'auteure avec Mélanie Coisne, ancienne directrice de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, Tournai, le 16 novembre 2021.

Entretien en visioconférence de l'auteure avec Béatrice Pennant, coordinatrice scientifique de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, le 23 novembre 2021.

Entretien téléphonique de l'auteure avec Benoît Stéphane, directeur du CRECIT, le 8 mars 2022.

Entretien téléphonique de l'auteure avec Colette Fermeuse, ancienne directrice de la Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, le 25 mai 2022.

Entretien téléphonique de l'auteure avec Chantal Reiter, artiste et enseignante à l'Académie des Beaux-Arts de la ville d'Arlon, le 7 juillet 2022.

Entretien téléphonique de l'auteure avec Daniel Henry, artiste et créateur textile, le 21 juillet 2022.

Entretien téléphonique de l'auteure avec Laurence Dervaux, artiste, le 10 août 2022.

Entretien téléphonique de l'auteure avec Tatiana Bohm, artiste, le 18 juillet 2022.

Correspondance privée et courriers électroniques

Courrier électronique d'Anne Mortiaux, artiste, à l'auteure [En ligne], le 27 juin 2022.

Courrier électronique de Colombe Roulin à l'auteure [En ligne], le 14 juillet 2022.

FOCKEDEY, Flore, *Rapport de recherche*, 2018-2019, transmis dans Courrier électronique de Flore Fockedeey, architecte et artiste, à l'auteure [En ligne], le 18 juillet 2022.

Courrier électronique de Jehanne Paternostre, artiste, à l'auteure [En ligne], le 20 juillet 2022.

Courrier électronique de Marie Beguin, chargée de projets au Texlab de Liège [En ligne], le 5 août 2022.

Lettre de Catherine de Launoit, artiste, à l'auteure, Hoursinne, le 23 juillet 2022.

Documents d'archives

ANTOINE, Élodie, *Dossier de candidature*, 2005, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 60.

ANTOINE, Élodie, *Rapport de recherche*, 2005-2006, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 60.

BOUJEDDAÏNE, Amina, *Dossier de candidature*, 1992, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 29.

BOUJEDDAÏNE, Amina, *Rapport de recherche*, 1992-1993, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 29.

CLÉMENT, Nicolas, *Dossier de candidature*, 2010, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 65.

CLÉMENT, Nicolas, *Rapport de recherche*, 2010-2011, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 65.

CLÉMENT, Olivia, *Dossier de candidature*, 2012, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 68.

CLÉMENT, Olivia, *Rapport de recherche*, 2012-2013, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 68.

Colombe Roulin, carton d'invitation à l'exposition, 1979, Archives de la galerie Les Drapiers, boîte de classement Philharmonie.

DEBANTERLÉ, René, « Le Journal de Catherine de Launoit », dans *Catherine de Launoit. Pages brodées*, carton d'invitation à l'exposition, 1989, Archives de la galerie Les Drapiers, boîte de classement Philharmonie.

DE GOTTAL, Hélène, *Rapport de Recherche*, 2009-2010, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 64.

Domenika, carton d'invitation à l'exposition, 1980, Archives de la galerie Les Drapiers, boîte de classement Philharmonie.

DROSTE, Monika, *Dossier de candidature*, 1982, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 3.

DROSTE, Monika, *Rapport de recherche*, 1982-1983, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 3.

FAREY, Jean-Charles, *Dossier de candidature*, 2018, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 75.

FOCKEDEY, Flore, *Dossier de candidature*, 2018, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 75.

GOSSYE, Dolorès, *Dossier de candidature*, 2015, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 72.

GOSSYE, Dolorès, *Rapport de recherche*, 2015-2016, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 72.

HUNTZINGER, Monique, *Rapport de recherche*, 1983-1984, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 5.

JANSSENS, Ann Veronica, *Dossier de candidature*, 1982, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 4.

LECOMTE, Yves, *Rapport de recherche*, 1997-1998, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 48.

LOZE, Pierre, « *Ann Veronica Janssens et Monika Droste* », dans MONIKA, Droste, *Dossier*, 1982, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 3.

MERTENS, Billie, *Rapport de recherche*, 1999-2000, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 53.

MISS, Roberta, *Rapport de Recherche*, 2003-2004, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 58.

PEROI, Élise, *Dossier de candidature*, 2016, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 73.

PEROI, Élise, *Rapport de recherche*, 2016-2017, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 73.

PETRICEL, Raluca, *Dossier de candidature*, 2016, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 73.

PRÉGARDIEN, Marie-Thérèse, *Dossier de candidature*, 1986, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 15.

PRÉGARDIEN, Marie-Thérèse, *Rapport de recherche*, 1986-1987, Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 15.

Pages de sites internet

ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS DE LIÈGE ESAHR, *Création textile*, <https://www.academieroyaledesbeauxartsliege.be/creation-textile/>, consulté le 18 juillet 2022.

ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS, *Tatiana Bohm*, disponible sur <http://www.artsplastiques.cfwb.be/index.php?id=16237>, consulté le 21 juillet 2022.

ASSOCIATION FRANCAISE DE DÉVELOPPEMENT DES CENTRES D'ART CONTEMPORAIN, *Qu'est-ce qu'un centre d'art contemporain ?*, disponible sur <https://www.dca-art.com/les-centres-dart-contemporain/quest-ce-quun-centre-dart>, consulté le 27 juin 2022.

AWARE, *Édith Dekyndt*, disponible sur <https://awarewomenartists.com/artiste/Édith-dekyndt/>, consulté le 23 juillet 2022.

BIENNALE DE L'IMAGE POSSIBLE, *Présentation*, disponible sur <https://bip-liege.org/fr/about/presentation/>, consulté le 23 juillet 2022.

CHEVALIER MASSON, *Ball chair*, disponible sur <https://www.chevaliermasson.be/ball-chair>, consulté le 19 juillet 2022.

CINQUANTE DEGRÉS NORD, *À propos*, disponible sur <http://www.50degresnord.net/A-PROPOS>, consulté le 28 juin 2022.

CRECIT, *Présentation*, disponible sur <http://www.crecit.com/>, consulté le 26 juin 2022.

CULTURE.BE, *Ressources musées*, disponible sur <https://patrimoineculturel.cfwb.be/index.php?id=7415>, consulté le 27 juin 2022.

ÉLISE PEROI, *About*, disponible sur <http://www.eliseperoi.com/about/>, consulté le 5 août 2022.

EUROPOLIA ARTS FESTIVAL, disponible sur <https://europalia.eu/fr>, consulté le 23 juillet 2022.

JOHAN MUYLE, *Johan Muyle. Curriculum vitae*, disponible sur <https://www.johanmuyle.com/>, consulté le 21 juillet.

MACS, *Johan Muyle. No Room for Regrets. Dossier pédagogique*, disponible sur <https://www.mac-s.be/>, consulté le 21 juillet 2022.

LIA COOK, *Resume*, disponible sur <https://www.liacook.com/resume/>, consulté le 18 juillet 2022.

LES DRAPIERS, disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/>, consulté le 18 juillet 2022.

LES DRAPIERS, *[Au⁷⁹] - Textures patrimoniales : Daniel Henry*, disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/au-79-textures-patrimoniales-daniel-henry/>, consulté le 21 juillet 2022.

LES DRAPIERS, *Édith Dekyndt*, disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/Édith-dekyndt/>, consulté le 23 juillet 2022.

LES DRAPIERS, *Icônes Jacquards : Lia Cook*, disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/icones-jacquards-lia-cook/>, consulté le 18 juillet 2022.

LES DRAPIERS, *Rangement ordinaire : Marianne Berenhaut*, disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/rangement-ordinaire-marianne-berenhaut/>, consulté le 22 juillet 2022.

LES DRAPIERS, *Sous l'image : L. Beloousovitch/J.P. Ransonnet*, disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/sous-limage-l-beloousovitch-j-p-ransonnet/>, consulté le 23 juillet 2022.

PROSITEC, *TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai*, disponible sur <https://www.inventaire.proscitec.asso.fr/objets/tamat-musee-de-la-tapisserie-et-des-arts-textiles/page/1/>, consulté le 26 juin 2022.

RÉSEAU DES ARTS À BRUXELLES, *La réforme des musées sera pleinement opérationnelle dès le 1^{er} janvier 2020*, disponible sur <https://rabbko.be/fr/news/fransegemeenschap-maakt-meer-dan-2-miljoen-euro-extra-vrij-voor-musea>, consulté le 27 juin 2022.

RUTGERS UNIVERSITY LIBRAIRIES, *Archives and Special Collections at Rutgers: Suellen Glashausser Papers*, disponible sur <https://archives.libraries.rutgers.edu/repositories/11/resources/381>, consulté le 16 juillet.

TAMAT, *Expérimentation artistique*, disponible sur <https://tamat.be/experimentation-textile/>, consulté le 28 juin 2022.

TAMAT, *Les Collections*, disponible sur <https://tamat.be/collections/>, consulté le 27 juin 2022.

TEXTILE/ART, *Lia Cook*, disponible sur <https://www.textile-art-revue.fr/index.php/lia-cook.html>, consulté le 18 juillet 2022.

TEXTILE/ART, *Patrice Hugues*, disponible sur <https://www.textile-art-revue.fr/index.php/patrice-hugues.html>, consulté le 15 juillet 2022.

Vidéos

SAUVION, Carol, *Craft in America Series: Crossroads. Lia Cook segment* [Vidéo], émission diffusée sur PBS, 2012, 17 min. 53, disponible sur <https://www.liacook.com/video/>, consulté le 18 juillet 2022.

Dictionnaires et dictionnaires en ligne

CNRTL, s.v. *Textile*, disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/textile>, consulté le 29 juin 2022.

CNRTL, s.v., *Passementerie*, disponible sur <https://www.cnrtl.fr/definition/passementerie>, consulté le 30 juin 2022.

LAROUSSE, s.v. *Artisan, Artisane*, disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artisan/5579>, consulté le 30 juin 2022.

OXFORD LEARNER'S DICTIONARIES, s.v. *Fabric*, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/fabric?q=fabric>, consulté le 29 juin 2022.

« Deutscher Werkbund », dans ERLHOFF, Michael et MARSHALL, Tim (éds.), *Design Dictionary. Perspectives on Design Terminology*, Basel, Birkhäuser Verlag, 2008, p. 130-132.

ANNEXES

Annexe 1 : Liste des expositions principales de Denise Biernaux à la galerie Philharmonie, à la galerie Les Drapiers et hors les murs (1979-2022)

1979

→ OUVERTURE DE LA GALERIE PHILHARMONIE, RUE ROTURE

20/03 – 20/04 *Kilim. Exposition de tapis anciens*

31/10 – 24/11 *Emilia Bohdziewicz*

07/12 – 05/01/1980 *Colombe Roulin*

1980

25/01 – 16/02 *Brigitte Leclercq*

01/03 – 22/03 *Domenika : Dimanche du vêtement*

25/03 – 19/04 *Marisa Bandiera Cerantola : Recherche de structures visuelles cachées au travers de l'application de concepts mathématiques élémentaires*

12/12 – 15/01/1981 *Linge de maison*

1981

09/01 – 07/02 *Margot Rolf : À partir de quatre couleurs*

06/03 – 11/04 *Dominique Charrié : Dessins*

13/11 – 04/12 *Monika Droste et Ann-Véronika Janssens*

13/12 – 13/01 ? *Patrice Hugues : Textiles à échelles variables*

1982

06/02 – 27/02 *Tissu (Liège, Galerie de la Province et Centre culturel des Chiroux)*

Artistes : E. Bohdziewicz, B. Leclercq, M. Bandiera Carantola, M. Rolf, D. Charrié, P. Hugues, A.-V. Janssens, M. Droste, A. Furnival, Domenika, C. Roulin, F. Claeys, E. Gathoye

23/04 – 14/05 *Lisa Rehsteiner*

19/05 – 04/06 *Francine Claeys/Pairon*

11/06 – 16/06 *Catherine de Launoit : Cinq Lirettes comme Tapis-Tapisserie*

1983

22/01 – 28/02 *Suellen Glasshauser*

- 30/04 – 21/05 *Boucles et nœuds* [Illustration du livre de Gilbert Lascault] (Namur, Maison de la Culture)
 Artistes : P. Alechinsky, G. Belgeonne, P. Bloch, J. Bouton, J. Calonne, D. Charrié, M. Cueco, Domenika, C. Dotremont, S. Glasshauser, K. Hanssen, C. Jaccart, O. Olivier, L. Rehsteiner, M. Rolf, G. Titus-Carmel, G. Wiegand
- 03/06 – 30/09 *Debra Rapoport : Unfolding. Exhanging. Becoming. Fulfilling*
- 07/09 – 21/09 *Recherches 83 et La Grille*, avec conférence de Marie Fréchette et Jean-François Pirson (Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux⁵⁶¹, Maison de la Culture)
 Artistes de *La Grille* : B. Leclercq, F. Limérat, P. Mahou, D. Rapoport
- 10/09 – 30/09 *Marie Fréchette*

→ INSTALLATION DE LA GALERIE PHILHARMONIE RUE DES BÉNÉDICTINES

1984

- 06/07 – 26/08 *Tapiserie et art textile / Art textile et art. Collections du Ministère de la Communauté française* (Liège, Musée Saint-Georges, en collaboration avec la Fondation de la Tapisserie)
- Juillet *Collections textiles de la Communauté française* (Lille, Mairie)
- 29/11 – 06/01/1985 *Fil et écriture*, en parallèle à *Voir avec Michel Butor* (Liège, Mamac et autres galeries liégeoise)

1986

- 25/04 – 24/05 *Vannerie traditionnelle*
- 06/06 – 12/07 *Vanneries d'artistes : Lillian Elliot et Pat Hickman*
- Dates ? *Marie-Thérèse Prégardien : Tapiserie de lice*
- Dates ? *Concours Coton* [Expo des lauréats du concours tissu ameublement/vêtement] (Tournai, Fondation de la Tapisserie, église Saint-Nicolas)

1987

- 09/01 – 31/01 *La Chine aujourd'hui* [Dans le cadre d'une série de manifestations sur la Chine contemporaine]
- 01/05 – 31/05 *Le Gobelins Soviétique contemporain* (Tournai, Fondation de la Tapisserie, Halle aux Draps)
- 19/09 – 18/10 *Recherches 87* (Tournai, Fondation de la Tapisserie, église Saint-Nicolas)
- 13/10 – 14/11 *Suellen Glashauser – Debra Rapoport*
- Dates ? *Collections textiles de la Communauté française* (Tourinnes, Fête de la Saint-Martin)

⁵⁶¹ Désormais, nous désignerons l'asbl sous l'appellation « Fondation de la Tapisserie ».

- 05/12 – 03/01/1988 *Art textile. Acquisitions de la Communauté française* (Tournai, Fondation de la Tapisserie, Athénée Bara)
- Dates ? *Collections textiles de la Communauté française* (Huy, Fondation Boly-Charlier)
- 1988**
- 25/09 – 23/10 *Recherches 88 et Œuvres de Pierre Caille brodées par Maryse Caille* (Tournai, Fondation de la Tapisserie, église Saint-Nicolas)
- Dates ? *Biennale de la création, Stand Fondation de la tapisserie* (Namur)
- 1989**
- 11/03 – 01/04 *Catherine de Launoit : Pages brodées*
- 08/04 – 23/04 *Forces murales* (Tournai, Fondation de la Tapisserie, Halle aux Draps)
- 20/05 – 10/06 *Juliette Rousseff : Un tapis d'artiste*
- Juin *Recherches 89* (Tournai, Fondation de la Tapisserie, église Saint-Nicolas)
- 08/06 – 27/08 *Tapisserie-Art Textile. Œuvres acquises par la Communauté française* (La Fondation de la Tapisserie, à Flémalle, La Châtaigneraie)
 Artiste : L. Badin, P. Caille, Charrié, G. Comhaire, M Dambiermont, A. Deglain, D. Didier, M. Dolly, M. Droste, E. Dubrunfaut, E. Hecq, A. Henmerieme, M. Jacques, M. Lacroix-Flagey, Lafontaine, K. Lewy, G. Marchoul, P. Wynants, L. Perot, M.-T. Prégardien, Y. Primailt, J. Rousseff, M. Szàraz, Tapta, E. Tomaszewska
- Dates ? *Collections textiles de la Communauté française* (Arlon, Maison de la Culture)
- 18/11 – 20/12 *Lia Cook : Crazy Quilts*
- 1990**
- 17/02 – 10/03 *Dani Tambour*
- 15 juin *Première installation des Collections textiles de la Communauté française* (Tournai, Fondation de la Tapisserie, Musée de la Tapisserie)
- 15/06 – 30/09 *Première Triennale internationale de la tapisserie* (Tournai, 12 lieux dans la ville, dont la Fondation de la Tapisserie, Musée de la Tapisserie)
- 10/11 – 08/12 *Marie-Thérèse Prégardien*

1991

15/06 – 18/08 *Éventails* [Artistes de 22 pays] (Liège, Galerie Philharmonie ; puis itinérante de 1991 à 1993 : Bruxelles, Verviers, Tilburg, Budapest)

23/11 – 21/12 *Lisa Rehsteiner : Art textile – Points cardinaux*

1992

14/06 – 30/08 *L'art, le textile et le reste : C. de Launoit, M.-T. Prégardien, D. Tambour* (Flémalle, La Châtaigneraie)

→ ACHAT DE LA MAISON RUE HORS-CHÂTEAU

1993

Dates ? *Tapiserie. Textile. Structure : Sélection de boursiers depuis 1981* (Namur, Maison de la culture)

Dates ? *Deuxième Triennale internationale : L'Autre Europe* [19 sélections nationales] (Tournai, 15 lieux dans la ville, dont la Fondation de la Tapiserie, Musée de la Tapiserie)

1996

09/03 – 14/04 *Des formes de la nature* (Namur, Maison de la Culture et Centre d'art contemporain du Luxembourg Belge)
Artistes : M. Cleeren, A. Karthaus, A-M Klenes, R. Morian, G. Penone, J. Hernandez Pijuan, R. Ubac, C. Vandresse, C. Van Lunen, D. Van Severen, avec la collection d'algues de l'Université de Liège

1997

24/10 – 31/12 *Images du corps* (Namur, Maison de la Culture)
Artistes : M. Boulanger, B. Burkhard, J. Coplans, E. Dodeigne, P. Klossowsky, E. Leroy, G. Penone

1998

03/12 - 21/02/1999 *Cobra. Singulier pluriel. Les œuvres collectives 1948-1995* (Paris, Centre Wallonie-Bruxelles ; Namur, Maison de la Culture du 06/03/99 – 11/04/99)
Artistes : C. Dotremont, P. Alechinsky, K. Appel, J-M. Atlan, M. Balle, P. Bury, J. Calonne, H. Claus, R. D'Haese, C-O. Hulten, A. Jorn, J. Noiret, A. Isterlin, C. H. Pedersen, G. Van Beverloo, S. Vandercam

1999

30/10 – 31/12 *Faces. Entre portrait et anonymat* (Namur, Maison de la Culture)
Artistes : G. Baselitz, K. Broucke, J. Charlier, C. De Taeye, R. Fischer, M. Guillaume, R. Francken, D. Hockney, J. Lizène, C. Maes, P. Tosani, Z. Xiaogang

2001

Dates ? *Foire de Francfort* [Présentation d'une sélection des membres du WCC - BF]

2002

Dates ? *Arts appliqués au quotidien* (La Louvière, Musée Ianchelevici)

Dates ? *Masterpieces/Capolavori* [Dans le cadre du centenaire de l'Expo internationale d'Arts appliqués] (Turin, Palais Bricherasio)

Dates ? *Cambio d'armagio* [Dans le cadre de l'expo *Per filo per Segno*, présentation de travaux d'étudiants de la section Textile de La Cambre] (Turin, Palazzo Carignano)

2006

→ OUVERTURE DE LA GALERIE LES DRAPIERS, RUE HORS-CHÂTEAU

28/09 – 02/12 *Chevalier/Masson : Accessoires et objets d'intérieur*

2007

16/03 – 29/04 *Michel Cleempoel : Paramnesia*

13/05 – 10/06 *Projets collectifs d'étudiants : Textile & Architecture*

07/09 – 21/10 *Eddy Devolder - Bopaul Bope : Tapis de Blanc*

27/10 – 25/11 *Jane Evelyn Atwood : À contre coup*

2008

16/02 – 30/05 *Tatiana Bohm : Exposition personnelle*

27/09 – 08/11 *Un village dans la ville, un jardin des objets* [Dans le cadre de la Biennale internationale du design de Liège]

2009

14/03 – 09/05 *Johan Muyle : Ici c'est ailleurs*

15/05 – 27/06 *Kamran Sowti : Voyage à suivre... photo-phrases*

2010

24/04 – 29/05 *Roel Goussey et Hans de Pelsmacker : Nouveaux projets*

30/09 – 30/10 *Anaïs Oisline : Point par point*

16/10 – 14/02/2011 *Michaël Guerra, Julie Menuge, Billie Mertens et Cécile Le Talec et pièces traditionnelles Miao : Miao de la tête aux pieds* [Dans le cadre d'Europalia Chine] (Liège, Galerie Les Drapiers et Grand Curtius)

2012

14/03 – 14/04 *Christian Aschman : La coexistence*

04/10 – 22/12 *Djoker* [Dans le cadre de Reciprocity]

2013

- 16/03 – 17/04 *Nicolas Clément, Diane Lebel et Miel Silbernet : Têtes Galerie*
- 31/08 – 28/09 *Rita Arimont, Laura Delvaux, Michaël Guerra, Breda Heymans, Floriane Leblong, Wolfgang Marx, Michel Nedjar, Emmanuel Tête, Solange Thiry, collectif T.R.E.M.E.N.S, Dorothee Van Biesen et Fanny Viollet : Champ Brodé*
- 12/12 – 28/12 *Patrick Corillon & Srinivasa Prasad* [Dans le cadre du parcours « Walter Art Walk », festival international des arts Europalia India]

2014

- 14/03 – 25/05 *Lia Cook : Icônes Jacquards* [Avec une conférence de l'artiste]

2015

- 24/01 – 07/03 *Marianne Berenhaut : Rangement Ordinaire*
- 28/03 – 30/04 *Chantal Hardy, Luc Bienfait et Miel Silbernet : Plaques Tournantes* [Dans le cadre de la 10^e Fête de la Gravure Contemporaine]
- 04/07 – 27/09 *L'envers du décor* (Site de Montauban-Buzenal)
- 01/10 – 28/11 *Katrien Rondelez et Cenk Kivrikoglu : SOFRA by objects.projects.* [Dans le cadre des expositions satellites de la Triennale internationale Reciprocity Design Liège]

2016

- 30/04 – 16/07 *Lise Duclaux & Chris Straetling, André Goldberg, Jean-Pierre Ransonnet et Charles-Henry Sommelette : Paysages intérieurs*
- 20/08 – 16/08 *Édith Dekyndt*
- 12/11 – 23/12 *Willy Petitpain : L'homme ne trouve plus son sommeil*

2017

- 17/03 – 06/05 *Marianne Reding* [Dans le cadre de la fête de la gravure]
- 22/08 – 21/09 *Réserves d'été*
- 29/09 – 01/10 *En piste ! 2017* (Liège, La Boverie)
- 27/10 – 21/01/2018 *EUROPALIA Indonésie : Ikat. Batik : Réserve de sens* [avec conférence]

2018

- 21/04 – 16/06 *Jean-Pierre Husquinet : Au Bout du Fil*
- 06/09 – 09/09 *Léa Beloousovitch / Jean Pierre Ransonnet : Sous l'image*
- 05/10 – 25/11 *Exposition/ateliers « Objet de collaboration »* [Dans le cadre de Reciprocity – Triennale du Design]

2019

- 23/01 – 12/03 *Alice Leens : Le fil, unité de géométrie appliquée*
- 16/03 – 27/04 *Graziella Vruna : Verso*
- 11/05 – 22/06 *Pierre Gerard : Emprunté à la transparence d'une forêt sans rose*
- 12/10 – 14/12 *Daniel Henry : [Au⁷⁹] – Textures patrimoniales* [Dans le cadre de Europalia Romania]
- 25/10 – 29/10 *En piste ! 2019* (Liège, La Boverie)
- 16/11 – 11/12 *Philharmonie au CWAC* [Dans le cadre de l'exposition Le Temps des commissaires] (Flémalle, La Chataigneraie)

2020

- 19/09 – 25/10 *Jean-Luc Petit : Dessins, fer et carbone*
- 28/08 – 06/09 *Jean-Luc Petit & Jean-Pierre Müller : En Piste ! 2020* (Liège, La Boverie)

2021

- 09/01 – 20/02 *Jean Pierre Müller : La longue marche (une fugue)*
- 13/03 – 24/04 *Louise Marie Cumont & Sandra Dufour : Pages textiles* [En collaboration avec les Ateliers du Texte et de l'Image (ATI)]
- 09/05 – 01/08 *Textilités : Commissaire : Denise Biernaux* (Mons, BeCraft, Anciens Abattoirs de Mons)
- 04/09 – 23/10 *Narration Textile* [Commissariat confié à une personne extérieure]
Artistes : A. Beaulieu, Brodette, P. Frederiksen, R. Saja, M. Samyn & S. Trenquier

2022

- 20/01 – 06/03 *Rouge Bleu, Parole de la matière : Pol Pierart, Jean-Luc Petit et textiles Bakhnougs* (Abattoirs de Bomel et Centre culturel de Namur)
- 07/05 – 18/06 *Jérôme Mayer : Peau*

Annexe 2 : Liste des expositions principales de la Fondation de la Tapisserie au musée TAMAT (1981-2020)

1982

Dates ? *Recherches 82*

1983

07 sept – 15/11 *Recherches 83* (Tournai, Maison de la Culture et Cathédrale)

1984

21/09 – 14/10 *Recherches 84* (Tournai, Maison de la Culture)

1985

06/01 – 01/12 *Espace/création textile. Tapisserie en Espagne aujourd'hui* [Dans le cadre d'Europalia 85 España] (Tournai, Cathédrale, Eglise Saint-Nicolas et Maison de la Culture)

15/06 – 05/07 *Tapisserie de l'Histoire d'Hercule restaurée à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* (Tournai, Hôtel de Ville, en collaboration avec la ville de Tournai)

06/10 – 01/12 *Tapisserie de Tournai en Espagne. La tapisserie bruxelloise en Espagne au XVI^e siècle* [Dans le cadre d'Europalia 85 España] (Tournai, Halle aux Draps, Bruxelles, Hôtel de ville et Rijkhoven, Cultureel Centrum van de Vlaamse Gemeenschap Alden Biesen)

06/09 – 24/09 *Recherches 85* (Tournai, Maison de la Culture)

1986

27/04 – 15/06 *Lin – Vlas* (Tournai, Eglise Saint Nicolas, en collaboration avec la ville de Tournai, le Centre de Promotion du lin, Bruxelles, le Nationaal Vlasmuseum et Kortrijk, le Museum voor Oudheikunde).

21/09 – 26/10 *Recherches 86* (Tournai, église Saint-Nicolas)

1987

01/05 – 31/05 *Le Gobelin soviétique contemporain* (Tournai, Halle aux Draps et Maison de la Culture)

19/09 – 18/10 *Recherches 87* (Tournai, église Saint-Nicolas)

05/12 – 03/01/1988 *Tapisserie – Art textile. Présentation des acquisitions de la Communauté française et des collections de la Fondation de la Tapisserie ainsi que des œuvres d'artistes, membres de la Fondation* (Tournai, Chapelle de l'Athénée Jules Bara)

1988

25/09 – 23/10 *Recherches 88 et Des œuvres de Pierre Caille brodées par Maryse Caille* (Tournai, église Saint-Nicolas)

1989

25/03 – 16/04 *Tapiserie – Art Textile* (Arlon, Maison de la Culture et Parc des Expositions, en collaboration avec la Maison de la Culture du Sud-Luxembourg)

08/04 – 23/04 *Forces murales 1947-1959. Deltour – Dubrunfaut – Somville* (Tournai, Halle aux Draps)

28/04 – 24/05 *Forces murales 1947-1959. Deltour – Dubrunfaut – Somville* (Bruxelles, Galerie Albert 1^{er})

10/06 – 09/07 *Recherches 89* (Tournai, église Saint-Nicolas et Maison de la Culture)

09/07 – 27/08 *Tapiserie – Art textile. Œuvres acquises par la Ministère de la Communauté française, la Province du Hainaut et la Fondation de la Tapiserie de Tournai* (Flémalle, La Châtaigneraie, en collaboration avec l'Administration communale de Flémalle et du Foyer culturel)

1990

17/03 – 25/03 *Le tissu aujourd'hui : créateurs et producteurs* (Tournai, Halle aux Draps)

15/06 – 30/09 *Première Triennale internationale de Tournai. Tapisseries et Arts du tissu de la Francophonie* (Tournai, 12 lieux dans la ville dont le Musée de la Tapiserie)

26/10 – 10/11 *Recherches 90* (Tournai, église Saint-Nicolas et Musée de la Tapiserie)

1991

12/10 – 26/10 *Recherches 91* (Tournai, Eglise Saint-Nicolas et Musée de la Tapiserie)

16/11 – 05/01/1992 *La dentelle à travers le monde* (Tournai, Musée de la Tapiserie⁵⁶²)

04/04 – 17/05 *Dubrunfaut. Un homme, une oeuvre. Rétrospective* (Tournai, Maison de la Culture, Musée de la Tapiserie, Cathédrale, Halle aux Draps, en collaboration avec le Foyer socio-culturel d'Antoing, la ville d'Antoing et la ville de Tournai)

⁵⁶² Désormais, lorsque l'exposition s'est déroulée au Musée de la Tapiserie, nous n'indiquerons plus le lieu.

1992

- 12/10 – 26/10 *Éventails*
- 17/10 – 25/10 *Textile design (boursiers et anciens boursiers)* (Courtrai, Salon Intérieur '92 – Hall, organisée par l'atelier Textile Design du Centre de Recherche de la Fondation de la Tapisserie)
- 25/10 – 08/11 *Recherches 92*
- 07/10 – 25/10 *Koffi Gahou. Tapisseries du Bénin. Textiles Bykof*
- 26/11 – 06/12 *Koffi Gahou. Tapisseries du Bénin. Textiles Bykof* (Bruxelles, La Vénérie)

1993

- 1992 – 1993 *Disons Structure. Entre cosmos et tiroir de cuisine. Sculpture* (Tournai, Maison de la Culture et Namur, Maison de la Culture, organisée par l'atelier Structure du Centre de Recherche de la Fondation de la Tapisserie)
- 20/06 – 30/09 *Deuxième Triennale Internationale de Tournai. Tapisseries et arts du tissu de l'autre Europe* (Tournai, divers lieux dont Musée de la Tapisserie)
- 30/10 – 29/11 *Recherches 93*

1994

- 18/03 – 08/05 *Disons Structure. Entre cosmos et tiroir de cuisine. Sculpture et double exposition Tapta et Anne Mortiaux* [Dans le cadre du dixième anniversaire du Botanique] (Bruxelles, Le Botanique)
- 22/10 – 13/11 *Recherches 94*
- 03/12 – 22/01/1995 *Sonia Delaunay en Hollande* (Tournai, Musée de la Tapisserie, en collaboration avec le Stedelijk Museum d'Amsterdam)

1995

- 11/02 – 26/03 *Tapisseries du Portugal. Production de la manufacture de Portalegre de 1977 à 1993*
- 06/05 – 31/05 *Hilda Wingardh Textile Sculpture*
- 21/10 – 13/11 *Recherches 95*
- 01/12 – 31/01/1996 « *L'Apocalypse* ». *IV^e triennale internationale des mini-textiles / Hommage à Jean Lurçat : cartons, tapisseries, canevas, mobilier, céramiques, gouaches, bijoux*, (En collaboration avec Simone Lurçat, le Mobilier national de Paris, le Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie contemporaine d'Angers, le Musée départemental de la Tapisserie d'Aubusson, Patek Philippe de Genève et la Ville de Liège)

1996

- 01/06 – 18/08 *Fresques dansées des peuples du Kasai* (En collaboration avec les Galeries Hors Limite de Tournai et Ambre Congo de Bruxelles)
- 01/09 – 29/09 *L'art du tissu au quotidien. Martine Doly – Luc Druetz – Pénélope Garnier – Marie-Thérèse Prégardien – Dani Tambour – Violaine Vande Pitte* (Jamoigne, Grange de Faing, organisée par le Centre d'Art contemporaine du Luxembourg belge, en collaboration avec la Fondation de la Tapisserie, la Communauté française de Belgique et la Ville de Chiny)
- 19/10 – 17/11 *Recherches 96*

1997

- 06/06 – 07/07 *Danièle Cochard, Édith Dekyndt, Monika Droste, Guy Rombouts, Michel François, Bénédicte Henderick, Ann Veronica Janssens, Emilio López-Menchero, Anne Mortiaux, Sylvie Ronflette, Chris Straetling, Angel Vergara* (Liège, MAMAC – Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, organisée par l'atelier Structure du centre de recherche de la Fondation de la Tapisserie)
- 29/06 – 28/09 *Troisième Triennale internationale de Tournai. Tapisseries contemporaines, anciennes et arts du tissu des Pays Nordiques* (Tournai, divers lieux dont Musée de la Tapisserie)
- 01/11 – 30/11 *Recherches 97*

1998

- 20/03 – 31/11 *Patrice Hugues. Tissu partie prenante : un itinéraire de création 1971 – 1997*
- 24/10 – 22/11 *Recherches 98*

1999

- 13/03 – 16/11 *De Natura. Fibres contemporaines et sculptures tressées de Carole Simard-Laflamme. Photographies de Mia & Klaus*
- 03/10 – 30/10 *Michel Degand. Tapisserie – Jacquard – Peinture* [Dans le cadre de « Art dans la ville »] (Tournai, Musée de la Tapisserie et Paris, Galerie Bellint)
- 30/10 – 28/11 *Recherches 99*

2000

- 29/04 – 25/06 *From Rags to Riches*
- 08/10 – 22/10 *Carte blanche à Gudny Rosa Ingimarsdottir* [Dans le cadre de « Art dans la Ville »]
- 10/11 – 11/12 *Recherches 2000*

2001

03/03 – 10/06 *Quatrième Triennale internationale de la tapisserie et des arts du tissu de Tournai. Le textile néerlandais. Tradition et renouveau. 1950 – 2000. Tapisserie, art, stylistique* (Tournai, divers lieux dont Musée de la Tapisserie)

23/06 – 21/10 *A l'ombre de la grande spirale . Boubous brodés des dignitaires haoussas*

17/11 – 16/12 *01. Tapisserie –Textile - Structure*

2002

08/03 – 02/06 *Métissages : broderie – dentelle – tapis-tapisserie – passementerie*

06/10 – 31/10 *R2... Tapisserie – Textile - Structure*

2003

07/03 – 06/04 *Tapisserie, un art contemporain* (Loudun, espace Sainte Croix, France)

05/04 – 30/06 *Cheminements croisés : Marie-Rose et Jacques Lortet*

05/10 – 31/10 *Recherches 2003*

2004

05/06 – 12/09 *TTS : Tapisserie – Textile – Structure*

10/10 – 08/11 *Recherches 2004*

2005

04/06 – 11/09 *5e Triennale internationale de la Tapisserie et des Arts du Tissu. Fascinants textiles du Japon* (Tournai, divers lieux dont Musée de la Tapisserie)

09/10 – 07/11 *Recherches 2005*

2006

20/05 – 10/09 *L'or et le fil : Olga Boldyreff – Olga Boldireva. Œuvres des années 1980 à 2005*

08/10 – 06/11 *Recherches 2006*

2007

12/05 – 16/09 *Bestofffffff... 9 créateurs actuels*

07/10 – 05/11 *Recherches 2007*

2008

08/02 – 09/03 *A l'ombre de la grande spirale. Boubous brodés des dignitaires haoussas. Collection privée Loos, Bruxelles* (Tourcoing, Hospice d'Havré)

- 14/06 – 31/08 *6^e Triennale internationale de Tournai. Tapisserie et arts du tissu. Italia. La fibra sensibile* (Tournai, divers lieux dont Musée de la Tapisserie)
- 14/06 – 14/09 *Arazzi ducali. Tapisseries des XV, XVI et XVII^e siècles de Tournai, Enghien, Bruxelles. Collection du Palais ducal d'Urbino* [Dans le cadre de la 6^e Triennale internationale de Tournai]
- 05/10 – 31/10 *Recherches 2008*
- 2009**
- 18/04 – 28/06 *Diane Didier. « Light motif », un monde de tissus*
- 04/10 – 31/10 *Recherches 2009*
- 2010**
- 27/03 – 24/05 *Pli*
- 03/10 – 08/11 *Recherches 2010*
- 2011**
- 15/01 – 13/03 *Pierre Caille, tout est triste, vive la joie*
- 10/06 – 25/09 *7^e Triennale internationale des arts textiles contemporains de Tournai. 5 continents. Woven World* (Tournai, divers lieux dont Musée de la Tapisserie)
- 08/10 – 06/11 *Recherches 2011*
- 2012**
- 20/04 – 02/07 *Tapisserie ou papier peint ? Un art contemporain*
- 13/10 – 04/11 *Recherches 2012* (Tournai, TAMAT⁵⁶³)
- 24/11 – 14/01/2013 *Infiniment fil. Domaine de la Lice 1981-2011*
- 2013**
- 2/04 – 19/08 *Homemade/Handmade*
- 05/10 – 04/11 *Recherches 13*
- 23/11 – 16/01/2014 *Watch This Space#7*
- 2014**
- 05/07 – 15/09 *Carte blanche. Art textile contemporain*
- 04/10 – 31/10 *Recherches 14*
- 13/12 – 08/06/2015 *aRTnimal. Les tissus de nos démons*

⁵⁶³ Désormais, lorsque l'exposition s'est déroulée au TAMAT, nous n'indiquerons plus le lieu.

2015

- 04/07 – 14/09 *Carte blanche*
03/10 – 02/11 *Recherches 15*
28/11 – 01/02/2016 *Watch This Space#8*

2016

- 08/06 – 27/06 *Fin des travaux – exposition des étudiants en finalité textile design de l'Académie des Beaux-Arts de Tournai*
25/06 – 25/09 *aRTnimal. Les tissus de nos démons* (Le Noirmont, la Nef, Suisse)
01/10 – 31/10 *Recherches 16*
03/12 – 24/03/2017 *Des vies, des fils. 30 ans de conservation textile*

2017

- 07/10 – 13/11 *Marcel. Emilio Lopez-Menchero*
09/12 – 05/02/2018 *Recherches 17*

2018

- 05/10 – 31/10 *Le TAMAT se dévoile ou les coulisses de son conseil culturel* [Dans le cadre de « L'Art dans la ville »]
08/12 – 20/01/2019 *Recherches 18*

2019

- 25/01 – 24/02 *Vitrine pour un designer*
02/03 – 28/04 *Asia-Europe 4* (Tournai, TAMAT, CRECIT et Centre de la Marionnette)
11/05 – 16/06 *Hommage à Tapta Wierusz-Kowalski*
22/06 – 22/09 *Intersections : Triennale d'art contemporain « Le faussaire et l'aveugle » : Dany Danino et Daniel Locus* (Tournai, divers lieux dont Tamat)
29/08 – 29/09 *Exposition intime : Marie-Thumette Brichard*
05/10 – 17/11 *Prix du Hainaut des Arts plastiques 2019* [Dans le cadre de « L'Art dans la ville »]
07/12 – 19/01/2020 *Recherches 2019*

2020

- 08/02 – 24/05 *Plis. Art & Textile* (Tournai, TAMAT et Musée des Beaux-Arts)
01/07 – 21/02/2021 *TAMAT on show ! La collection du musée dévoilée*
03/10 – 30/11 *Wax masters. Kool Koor & Alexandre Keto* [Dans le cadre de d'« Art dans la Ville »]

2021

14/03 – 02/08 *Et vous, le bonheur, vous l'imaginez comment ? 40 ans de recherche artistique à TAMAT*

11/09 – 28/11 *Habiller le culte*

11/09 – 13/02/2022 *Maren Dubnick*

18/12 – 13/02/2022 *R20-21 et « Chair » de Sixtine Jacquart*

2022

19/02 – 29/05 *Asia-Europe 5*

18/06 – 11/09 *BORDER – Triennale d'Art Contemporain*

Annexe 3 : Liste des boursiers de la Fondation de la Tapisserie au musée TAMAT (1981-2023)

1981 – 1982⁵⁶⁴

Yolande DEVAUX
Joëlle LEMAIRE
Pascale SABBE-WYNANCE
Magdelaine AVIGNON
Françoise COLPE
Chantal DE JAEGER
Marguerite EVERAERTS
Chantal HAINAUT
Colombe ROULIN

R83 : 1982 – 1983

Martine DOLLY
Michel FRANCOIS
Fabienne COLLET
Ann Veronica JANSSENS
Monika DROSTE
Marie-Odile SALMON CANDAS
Myriam HICK
Marie-Christine JORGENSEN

R84 : 1983 – 1984

Francine CLAEYS
Fabienne COLLET
Philippe DE TENDER
Brigitte ELIAS
Monique HUNTZINGER
Anne LOBET
Herman LUYCKFASSEEL
Nathalie MORTIER
Christine WILMES

R85 : 1984 – 1985

Yves PRIMAULT
Violaine VANDE PITTE
Brigitte THELEN
Janine WESEL-POSSCHELLE
Anne GOURDIN
Evelyne DUBUC
Eva KORCZAK-TOMASZEWSKA
Catherine PLEYERS
Brigitte LECLERCQ

R86: 1985 – 1986

Joanne ALLEN
Danièle COCHARD
Isabelle GLANSDORFF
Dominique LICOPPE
Marion MULLER-PURNODE
Veerle PINCKERS
Salvatore SILITTI
Gladys ZALAZAR

R87 : 1986 – 1987

Danièle COCHARD
Édith DEKYNDT
Anne DELNOI
Laurence DERVAUX,
Jef DUBOIS
Dominique PELGRIMS
Marie-Thérèse PREGARDIEN

R88 : 1987 – 1988

Véronique DE BARQUIN
Abdellah BENMERIEME
Michel CLEEMPOEL
Daniela CORRADINI
Marie-Line DEBLIQUY
Édith DEKYNDT
Anne DELNOY
Yolande PISTONE
Patricia URFELS
Angel VERGARA

R89 : 1988 – 1989

Karin DEKNOP
Dani TAMBOUR
Emilio-Lopez MENCHERO
Emile DESMEDT
Catherine BALTHAZAR
Chantal REITER
Chris STRAELING
Eric MULLER

⁵⁶⁴ Pour les recherches des années 1980 et 1990, ainsi que celles de 2001-2002, les informations concernant la répartition des boursiers dans les ateliers étaient incomplètes. Par souci de clarté, elles ne seront donc pas renseignées ici.

R90 : 1989 – 1990

Victoire DAGADOU
Emmanuelle DEBRAS
Emile DESMEDT
Caroline FALLON
Patrick GUAFFI
Patrick GUNS
Pascale LOISEAU
Muriel LOTH
Sophie PIRSON

R91 : 1990 – 1991

Francis CAPES
Krystyna CELEJ
Amalia DE LORENZI
Corinne DELSAUX
Pierre-Henry LEMAN
Anne MORTIAUX
Isabelle RAVET
Véronique SABBAN
Ariane VAN DYCK

R92 : 1991 – 1992

Thomas BECKERS
Valérie CHUFFART
Luc DRUEZ
Gérard LAROCK
France MARICHAL
Woon-Sun PASTEELS
Annick SCHOTTE,
Nathalie VANLIPPEVELDE

R93 : 1992 – 1993

Amina BOUJEDDAINE
Didier MOUTON
Luc DRUEZ
Cathy GILISSEN
Cathy PERAUX
Francis LINDEN
Marie-Dominique PONETTE
Valérie VANCAMPENHOUT

R94 : 1993 – 1994

Amina BOUJEDDAINE
Pascale FLOCK
Christiane NAMECHE
Cathy PHILIPPE
Didier PICKE
Valérie POLLET
Tom DECANTER

Juan PAPARELLA
Joël WILMOTTE

R95 : 1994 – 1995

Leslie DECONINCK
Monique HOUTART
M'Hammed NOUARA
Sandra D'ADDAZIO
Bénédicte BRANQUART
Véronique CARLIER
Boris GREGOIRE
Jean-Marc LIBEN-STEYNS
Sylvie RONFLETTE

R96 : 1995 – 1996

Jean-Pierre COGELS
Michal GILBOA
Isabelle LEBEAU
Pénélope GARNIER
Maureen GINION
Déborah PARIS
Bénédicte HENDERICK
Lara OLCCHANETZKY
Orlo QUIRICO DOTTIN

R97 : 1996 – 1997

Marc BOURGEOIS
Valérie HARDENNE
Charlyne MISPLON
Dorothee CATRY
Tony DELCAMPE
Cécile POBLON
Jacques ANDRE
Sabine DE CONINCK
Valérie TRAVERS

R98: 1997 – 1998

Isabel ALMEIDA
Nicolas BOLLINGER
Gudny-Rosa INGIMARSDOTTIR
Virginie LECLERCQ
Yves LECOMTE
Sylcie PICHRIST
Christèle SIMONARD
Véronique VAN MOL
Claude YERNAUX

R99 : 1998 – 1999

Catherine AMATHEU
Marie-Line DEBLIQUY

Stéphane BALLEUX
Pelussa SALAZAR
Sandrine ROMBAUX
Laetitia MARIEN
Laurette ATRUC-TALLAU
Frédéric GAILLARD
Nadia CORAZZINI

R2000 : 1999 – 2000

Atelier "Tapisserie"
Anne ORBAN
Maya TELL-NOHET
Tony DI NAPOLI
Atelier "Textile Design"
Billie MERTENS
Emmanuel GRECARD
Véronique GRAULS
Atelier "Structure"
Fanny GLINEUR
Edurne RUBIO
Elodie MOREAU

R01 : 2000 – 2001

Atelier "Tapisserie"
Reiko TAKIZAWA
Pierre DE CAFMEYER
Vincent BATENS
Atelier "Textile Design"
Delphine FERIN
Anne CROUSSE
Katell PLISNIER
Atelier "Structure"
Delphine JENICOT
Gauthier HUBERT
Béatrice COPPIETER'S WALLANT

R02: 2001 – 2002

Caroline DHENRY
Sandra PRZYCZYNSKI
Barbara KABOT
Jack KEGUENNE
Olivier GILSON
Françoise DURY
Gille DELHAYE
Yeung-Fun YUEN
Yasmina LAAZAOU

R03 : 2002-2003

Atelier "Tapisserie"
Ane-Sophie GEORGES

Olivier PITOT
Brigitte RIBAU COURT
Atelier "Textile Design"
Tamara LOUIS
Hye Young OH
Roxana STOLERU
Atelier "Structure"
Vincen BEECKMAN
Alain BORNAIN
Benoît PLATÉUS

R04: 2003-2004

Atelier "Tapisserie"
Olivier DEVOS
Hugues DUBUISSON
Nadia KEVER
Atelier "Textile Design"
Capucine LEVIE
Géraldine MIESSE
Roberta MISS
Atelier "Structure"
Marie COLLARD
Valérie LEMAL
Godelive VANDAMME

R05 : 2004-2005

Atelier "Tapisserie"
Thisou
Didier DECOUX
Valéria NAGY
Atelier "Textile Design"
Aya CALLORI
Pauline GRILLIAT
Anne LIEBHABERGH
Atelier "Structure"
Eirene MAVODONES
Piotr OSUSZKIEWICZ
Léopoldine ROUX

R06 : 2005-2006

Atelier "Tapisserie"
Ulla HASE
Stéphane MARTELLO
Amélie VANCOPPENOLLE
Atelier "Textile Design"
Lysiane BOURDON
Anne-Sophie FEYERS
Ludovic LEDENT
Atelier "Structure"
Elodie ANTOINE

Nathalie CANIVET
Aurore VANDEMBER

R07 : 2006-2007

Atelier "Tapisserie"
Marcus BERING
Jie CHANG
Roger REMACLE
Atelier "Textile Design"
Isabelle FRANCIS
Sandra LAOUADI
Marta MO GOMILA
Atelier "Structure"
Tessy BAUER
Emmanuelle FLANDRE
Aurélie SOMBRET

R08 : 2007-2008

Atelier "Tapisserie"
Evelyne DE BEHR
Ildiko HETESI
Manuel PEREZ CANTERIA
Atelier "Textile Design"
Saiko ASHIDA
Antonin BACHET
Tatiana BOHM
Atelier "Structure"
Inger Elisabeth GLEDITSCH
Myriam HEQUET
Caroline LÉGER

R09 : 2008-2009

Atelier "Tapisserie"
Sandra BIWER
Maren DUBNICK
Maria Fernanda GUZMAN
Atelier "Textile Design"
Niki KOKKINOS
Hélène MACHIN
Julie MENUGE
Atelier "Structure"
Samuel COISNE
Audrey FINET
Jérôme GILLER

R10 : 2009-2010

Atelier "Tapisserie"
Hélène De Gottal
Pauline CORNU
Nicolas GRIMAUD

Atelier "Textile Design"
Mathieu BOXHO
Romina REMMO
Atelier "Structure"
Nolwenn DE COUESNONGLE
Mira PODMANICKA
Azilys ROMANE

R11 : 2010-2011

Atelier "Tapisserie"
Cathy ALVAREZ VALLE
Benoit CARPENTIER
Atelier "Textile Design"
Frederick DENIS
Pierre-Alexis DESCHAMPS
Anna Katharina TRETTER
Atelier "Structure"
Nicolas CLÉMENT
Nathalie GUILMOT
Vanessa VOLLMAR

R12 : 2011-2012

Atelier "Tapisserie"
Anne BERTINCHAMPS
Stéphanie CROIBIEN
Antonine GOUGEAU
Atelier "Textile Design"
Julie KRAKOWSKI
Ada RAJSZYS
Erika VANCOUVER
Atelier "Structure"
Dany DANINO
Alice PILASTRE

R13 : 2012-2013

Atelier "Tapisserie"
Vincent CHENUT
Eric "Willy" MEUNIER
Valérie VAUBOURG
Atelier "Textile Design"
Olivia CLÉMENT
Stéphane GOLDRAJCH
Atelier "Structure"
Frédéric DEGAND
Jill VANDENBERGHE
Kathleen VOSSSEN

R14 : 2013-2014

Atelier "Tapisserie"
Soul K.

Olivier REMAN
Atelier "Textile Design"
Cyril BIHAIN
Sahar SAÂDAOUI
Nathalie VAN DE WALLE
Atelier "Structure"
Caroline GILLEMAN
Olivia MORTIER
Céline PRESTAVOINE

R15 : 2014-2015

Atelier "Tapisserie"
Sophie DUQUESNE
Caroline FAINKE
Clara MONTOYA
Atelier "Textile Design"
Gary FARRELLY
Claire WILLIAMS
Atelier "Structure"
Maximilien RAMOUL
Vincent SAINLEZ
Adam WEINER

R16 : 2015-2016

Mathilde D'HOOGHE
Marco DE SANCTIS
Marie HELPIN
Atelier "Textile Design"
Natalia BLANCH
Dolores GOSSYE
Hara KAMINARA

R17: 2016-2017

Atelier "Tapisserie"
Carnita ALVAREZ
Wendy VAN WYNSBERGHE
Atelier "Textile Design"
Asia NYEMBO
Élise PEROI
Raluca PETRICEL

Atelier "Structure"
Eva EVRARD
Loup MICHIELS

R18 : 2017-2018⁵⁶⁵

Dewi BRUNET
Sara CREMER
Jamie-Lee DUVIEUSART
Chloë HOUYOUX PILAR
Adina IONESCU-MUSCEL
Cathy WEYDERS
Elodie WYSOCKI
Akané YORITA

R19 : 2018-2019

Flore FOCKEDEY
Ugo DANHIER
Jean-Charles FAREY
Lore FASQUEL
Raphaële LENSEIGNE
Hélène PICARD
Etiennette PLANTIS
Anna ZANICHELLI

R20/21 : 2019-2021

Eva DINNEWETH
Maïlys LECOEVRE
Lina MANOUSOGIANNAKI
Jehanne PATERNOSTRE
Lisa PLAUT
(Arnaud ROCHARD)
(Charlotte STUBY)
(Pétra VANWICHELEN)⁵⁶⁶

R22 : 2021-2022⁵⁶⁷

Peter DEPELCHIN
Louise LIMONTAS
Camille PEYRACHON
Araks SAHAKYRAN

⁵⁶⁵ Année de suppression des ateliers.

⁵⁶⁶ Les trois derniers artistes n'ont pas terminé leurs recherches, suite à l'interruption causée par la pandémie Covid-19.

⁵⁶⁷ Année Recherches en cours lors de la finalisation de ce mémoire.

Annexe 4 : Liste des directeurs artistiques de la Fondation de la Tapisserie au TAMAT, Centre de la Tapisserie (1981-2017)

Atelier Tapisserie

Edmond Dubrunfaut (1981 - 1998)

Xavier Fernandez (1998 - 2004)

Christian Varèse (2004 - 2005)

Xavier Fernandez (2006 - 2010)

Denise Biernaux (2011 - 2017)

Atelier Textile Design

Janine Kleykens (1981 - 1994)

Arlette Vermeiren (1995 - 2017)

Atelier Structure

Tapta Wierusz-Kowalski (1981 - 1998)

Jean Glibert (1998 - 2002)

Jean-François Diord (2003 - 2017)

Annexe 5 : Liste des chefs d'atelier et des conseillers artistiques de la Fondation de la Tapisserie au musée TAMAT (1981-2020)

Atelier Tapisserie

Marie-France Munier (1981 (?) - 1986)

Denise Biernaux (1986 - 1990)

Diane Didier (1991 - 1992)

Christian Varèse (1993 (?) - 2010)

Billie Mertens (2011 - 2013)

Tatiana Bohm (2014 - 2017)

Atelier Textile Design

Dominique Charrié (1981 (?) - 1986)

Violaine Vande Pitte (1987 - 1999 et 2016)

Veerle Hommelen (2000 - 2001)

Valérie Chuffart (2002)

Daniel Henry (2003)

Françoise Dury (2004 - 2011)

Roberta Miss (2012 - 2013)

Anne Germe (2014 - 2015)

Atelier Structure

Evelyne Zembsch (1981 - 1982)

Magdeleine Avignon (1982 – 1984)

Monika Droste (1984 - 1990)

Stéphan Gilles (1990 - 1998)

Emmanuel De Meulemeester (1998 - 2002)

Nathalie Vanlippevelde (2002 - 2009)

Maureen Ginion (2009 - 2015)

Nicolas Clément (2015 - 2017)

Conseillers artistiques (depuis 2018)

Julie Menuge et Olivier Reman (2018)

Olivia Mortier et Olivier Reman (2019 - 2020)

TABLE DES LÉGENDES

Fig. 1 *L'Apocalypse d'Angers*, tapisserie, ateliers de Paris, 430 x 10300 cm, vers 1375-1380, Château d'Angers, inv. 1 à 78 (disponible sur <https://www.chateau-angers.fr/>, téléchargée le 7 octobre 2021).

Fig. 2 *La Dame à la Licorne : La Vue*, tapisserie, laine et soie, ateliers de Paris (carton) et des Pays-Bas méridionaux ? (tissage), 312 x 330 cm, vers 1500, Paris, Musée de Cluny, inv. Cl. 10836 (téléchargée sur <https://www.photo.rmn.fr/archive/12-582850-2C6NU02T8PLC.html>, consulté le 5 octobre 2021).

Fig. 3 GRENIER, Pasquier et atelier, *L'Histoire du Chevalier au cygne*, tapisserie, laine, soie et argent, Tournai, 479 x 413,5 cm, milieu du XV^e siècle, Cracovie, Château du Wewel (disponible sur <https://wawel.krakow.pl/tkaniny>, téléchargée le 5 octobre 2021).

Fig. 4 *Scènes de la bataille de Roncevaux*, tapisserie, laine, ateliers de Tournai, 1450-1475, 378 x 569 cm, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, inv. 3634 (tirée de JANSSEN, Elsje, *La Tapisserie en Belgique*, Liège, Éditions Mardaga, 1996, p. 37).

Fig. 5 *Transfiguration du Christ*, tapisserie, laine et soie, ateliers de Bruxelles, vers 1500, 370 x 468 cm, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, inv. 3647 (tirée de JANSSEN, Elsje, *La Tapisserie en Belgique*, Liège, Éditions Mardaga, 1996, p. 41).

Fig. 6 COECK D'ALOST, Pierre et atelier, d'après Raphaël, *Actes des Apôtres : La Pêche miraculeuse*, tapisserie, laine, soie et or, 493 x 440 cm, 1517-1519, Musée du Vatican, Pinacothèque vaticane, inv. MV.43867.2.1 (disponible sur <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.43867.2.1>, téléchargée le 9 septembre 2021).

Fig. 7 MORRIS, William et Manufacture Morris and Co., *The Woodpecker*, tapisserie, laine et coton, 307 x 156 cm, 1885, Londres, William Morris Gallery, inv. F 139 (tirée de THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *Histoire d'un art. L'Art Textile : broderies, tapisseries, tissus, sculptures*, Genève, Albert Skira, 1985, p. 164).

Fig. 8 VAN DE VELDE, Henry, *La Veillée des Anges*, application de tissu de laine avec broderie de soie, tissé par sa tante, 140 x 283 cm, 1893, Zürich, Museum für Gestaltung, inv. KGS-1959-0071 (tirée de SOSSET, Léon-Louis, *Tapissierie Contemporaine en Belgique*, Liège, Éditions du Perron, 1989, p. 10).

Fig. 9 VAN DE VELDE, Henry, *Broderie sur vêtement*, dimensions inconnues, 1896-1898, lieu de conservation inconnu, (tiré de THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *Histoire d'un art. L'Art Textile : broderies, tapisseries, tissus, sculptures*, Genève, Albert Skira, 1985, p. 190).

Fig. 10 STREBELLE, Rodolphe, *Le Doudou de Mons*, tapisserie, laine et coton, atelier Braquenié, dimensions inconnues, 1936, Collection privée (tirée de ADRIAENSSENS, Werner, « Art Déco. Un style décoratif au caractère éclectique », dans « Journées du Patrimoine. Dossier Recyclage des Styles », Numéro Spécial, *Bruxelles Patrimoines*, n° 19-20, septembre 2016, p. 117).

Fig. 11 DE SAEDELER, Élisabeth, d'après TYTGAT, Edgard, *Le Sommeil des femmes fait rêver les hommes*, tapisserie, laine et coton, 145 x 185 cm, 1937, Collection privée (tiré de SOSSET, Léon-Louis, *Tapissierie Contemporaine en Belgique*, Liège, Éditions du Perron, 1989, p. 32).

Fig. 12 STADLER-STÖLZL, Gunta, *Tapissierie*, coton et lin, 142 x 110 cm, 1927-1928, lieu de conservation inconnu (tirée de THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *Histoire d'un art. L'Art Textile : broderies, tapisseries, tissus, sculptures*, Genève, Albert Skira, 1985, p. 195).

Fig. 13 ALBERS, Anni, *Wall hanging*, tissage, 222 x 122 cm, date et lieu de conservation inconnus (tirée de *Bauhaus*, Stuttgart, Institut für Auslanderbeziehungen, 1975, n° 315, p. 129).

Fig. 14 DELAUNAY, Sonia, *Tissu simultané, n° 46*, impression sur coton, 1924, Mulhouse, Musée de l'Impression sur Étoffes, inv. 980.501.2 (tirée de MCQUAID, Matilda et BROWN, Susan (éds.), *Color Moves : Art and Fashion by Sonia Delaunay*, New York, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, 2011, p. 69).

Fig. 15 TAEUBER-ARP, Sophie, *Tapisserie Dada, Composition à triangles, rectangles et parties d'anneaux*, tapisserie, laine, 41 x 41 cm, 1916, Paris, Centre Georges Pompidou, inv. AM 2007-153 (disponible sur <https://www.photo.rmn.fr/archive/15-506358-2C6NU0AO4N4N4.html>, téléchargée le 14 août 2022).

Fig. 16 LEROY, Jean, *Tournai, Cité Royale*, tapisserie, laine et coton, atelier Leroy, 114 x 95 cm, 1941, Tournai, TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles, inv. T8 (disponible sur <https://www.inventaire.proscitec.asso.fr/objets/tamat-musee-de-la-tapisserie-et-des-arts-textiles/leroy-jean-tournai-cite-royale/>, téléchargée le 9 septembre 2021).

Fig. 17 PICASSO, Pablo, *Guernica*, huile sur toile, 349,3 x 776,6 cm, 1937, Madrid, Musée national centre d'art Reina Sofía, inv. DE00050 (disponible sur, <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>, téléchargée le 9 septembre 2021).

Fig. 18 COUNHAYE, Charles, *Céramique murale*, dimensions inconnues, 1937, exposée à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, Pavillon belge (tirée de JUIN, Hubert, *Edmond Dubrunfaut et la recherche de liens communs. Art monumental*, Bruxelles, Éditions André de Rache, 1982, p. 66).

Fig. 19 FORCES MURALES, *La Vérification des filets*, tapisserie, laine et coton, atelier Coopérative La Tapisserie de Tournai, 220 x 170 cm, 1950, Tournai, TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles, inv. DE 16 (disponible sur <https://www.inventaire.proscitec.asso.fr/objets/tamat-musee-de-la-tapisserie-et-des-arts-textiles/forces-murales-la-verification-des-filets/>, téléchargée le 10 septembre 2021).

Fig. 20 *Histoire de saint Piat et saint Eleuthère : Scène de prédication*, tapisserie, ateliers d'Arras, 186 x 282 cm, 1402, Tournai, Trésor de la Cathédrale (tirée de JARRY, Madelaine, *La Tapisserie des origines à nos jours*, Paris, Hachette, 1968, p. 53).

Fig. 21 LURÇAT, Jean, *Le Chant du monde : La Poésie*, tapisserie, ateliers d'Aubusson, 440 x 1040 cm, 1961, Angers, Musée Jean-Lurçat et de la Tapisserie contemporaine (tirée de *Le Chant du Monde*, cat. exp., Namur, Maison de la Culture, 1964, n. p.).

Fig. 22 MIRÓ, Joan, *Personnages Rythmiques* ou *Femme et Oiseaux*, tapisserie, laine, coton et soie, ateliers d'Aubusson pour Marie Cuttoli, 195,6 x 175,3 cm, 1934, Philadelphie, The Barnes Foundation, inv. 01.24.18 (disponible sur <https://collection.barnesfoundation.org/objects/8111/barnes-collection-object/>, téléchargée le 9 octobre 2021).

Fig. 23 DEGLAIN, Anne, *Tapisserie grise*, tapisserie, laine et coton, 133 x 165 cm, 1967, Collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles en dépôt au TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de Tournai, inv. FWB31/10.853 (disponible sur <https://www.inventaire.proscitec.asso.fr/objets/tamat-musee-de-la-tapisserie-et-des-arts-textiles/deglain-anne-tapisserie-grise/>, téléchargée le 9 septembre 2021).

Fig. 24 LACASSE, Joseph, *Tapisserie bleue et rouge*, tapisserie, laine et coton, tissée par CORIOT, 200 x 125 cm, 1972, Collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles en dépôt au TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de Tournai, inv. FWB59/12.164 (disponible sur <https://www.inventaire.proscitec.asso.fr/objets/tamat-musee-de-la-tapisserie-et-des-arts-textiles/lacasse-joseph-tapisserie-bleue-et-rouge/>, téléchargée le 10 septembre 2021).

Fig. 25 GALKOWSKI, Helena, *Niobé*, tapisserie, 224 x 386 cm, 1964, lieu de conservation inconnu (disponible sur <https://cindocwebinternet.lausanne.ch/cindocwebjsp/?bc=assistedquery&uid=citam&pwd=archives&pid=931&&archive=Citam>, téléchargée le 9 septembre 2021).

Fig. 26 ABAKANOWICZ, Magdalena, *Abakan grand noir*, sisal et chanvre tissés et cousus, 300 x 125 x 125 cm, 1967-1968, Paris, Centre Georges Pompidou, inv. AM 1979-343 (disponible sur <https://www.photo.rmn.fr/archive/40-000547-02-2C6NU0V80AWR.html>, téléchargée le 10 septembre 2021).

Fig. 27 ABAKANOWICZ, Magdalena, *Dos* (série *Altérations*), toile de jute et plâtre, 64 x 54 x 60 cm, 1978-1980, Villeurbanne, Institut d'Art Contemporain, inv. 83.120 (1-9) (disponible sur <https://cindocwebinternet.lausanne.ch/> , téléchargée le 10 octobre 2021).

Fig. 28 BUIĆ, Jagoda, *Fallen Angel*, laine, chanvre et sisal, 240 x 224 cm, 1967, Londres, Tate, inv. T15717 (disponible sur <https://www.tate.org.uk/art/artworks/buic-fallen-angel-t15717>, téléchargée le 10 octobre 2021).

Fig. 29 ALBERS, Anni, *Development in Rose II*, tapisserie, lin et gaze, 62 x 45,2 cm, 1952, The Art Institute of Chicago, inv. 1970.345 (disponible sur <https://www.artic.edu/artworks/33939/development-in-rose-ii>, téléchargée le 10 octobre 2021).

Fig. 30 TAWNEY, Lenore, *Dark River*, laine et lin, 416,6 x 57,2 cm, 1962, New York, Museum of Modern Art, inv. 133.1963 (disponible sur https://www.moma.org/collection/works/2267?artist_id=5814&page=1&sov_referrer=artist, téléchargée le 10 octobre 2021).

Fig. 31 HICKS, Sheila, *The Evolving Tapestry : He/She*, lin et soie, dimensions variables, 1967-1968, New York, The Museum of Modern Art, inv. 452.1987.a-vvv (tirée de GAUTHIER, Michel (éd.) *Sheila Hicks : lignes de vie/lifelines*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 2018, p. 52).

Fig. 32 DAQUIN, Pierre, *Pli oblique nylon*, tapisserie, nylon, 120 x 120 cm, 1970, (tirée de THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *Histoire d'un art. L'Art Textile : broderies, tapisseries, tissus, sculptures*, Genève, Albert Skira, 1985, p. 210).

Fig. 33 ROSSBACH, Ed, *The Plains*, frêne, écorce, coton, peinture, ficelle et papier de riz, 37,5 x 29,5 x 21 cm, 1990, Washington, Smithsonian American Art Musuem, inv. 2002.8.11 (disponible sur <https://americanart.si.edu/artwork/plains-71427>, téléchargée le 10 octobre 2022).

Fig. 34 DUBRUNFAUT, Edmond et SOMVILLE, Roger, *Les Lavandières*, tapisserie, laine et soie, ateliers De Wit, 355 x 620 cm, 1958, Etterbeck, Hôtel de Ville (disponible sur <https://cindocwebinternet.lausanne.ch/> , téléchargée le 10 octobre 2021).

Fig. 35 DAMBIERMONT, Marie, *Nocturne*, tapisserie, laine et coton, atelier Braquenié, 295 x 150 cm, 1962, Collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles en dépôt au TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de Tournai, inv. FWB26/9.360 (disponible sur <https://www.inventaire.proscitec.asso.fr/objets/tamat-musee-de-la-tapisserie-et-des-arts-textiles/dambiermont-mary-nocturne/>, téléchargée le 9 octobre 2021).

Fig. 36 CRUNELLE, José, *Mercator*, tapisserie, laine et coton, ateliers De Wit, 150 x 350 cm, 1962, Malines, Collection de la Manufacture Royale De Wit (tirée de JANSSEN, Elsje, *La Tapisserie en Belgique*, Liège, Éditions Mardaga, 1996, p. 106).

Fig. 37 TAPTA (WIERUSZ-KOWALSKI, Maria), *Formes pour un espace souple*, cordage, laine, 300 x 300 x 300 cm, 1974, Anvers, Collection M HKA, inv. S0222 (disponible sur <http://ensembles.mhka.be/items/5126/assets/71737>, téléchargée le 10 octobre 2021).

Fig. 38 TAPTA (WIERUSZ-KOWALSKI, Maria), *Structure élastique*, technique personnelle, caoutchouc, boulons en fer rouillé, 450 x 550 x 25 cm, 1981 (tirée de THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *Histoire d'un art. L'Art Textile : broderies, tapisseries, tissus, sculptures*, Genève, Albert Skira, 1985, p. 238).

Fig. 39 FERNANDEZ, Xavier, *Paysage fondu*, tapisserie, matériaux divers, 220 x 330 cm, 1977, Collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles en dépôt au TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de Tournai, inv. FWB44/14.607 (tirée de *Tapisserie belge contemporaine. Collections de l'État 1947-1978*, cat. exp., Tournai, Cathédrale et Hôtel de Ville, 1979, p. 24).

Fig. 40 DUPONT, Veerle, *Fangorn V*, tapisserie, laine, soie et diverses matières naturelles et synthétiques, 400 x 1750 x 40 cm, 1977, Anvers, Ecole Jesoda Hartora-Beth-Jacob (tirée de JANSSEN, Elsje, *La Tapisserie en Belgique*, Liège, Éditions Mardaga, 1996, pp. 112-113).

Fig. 41 LAMBRECHT, Bernadette, *Potirons*, feutre, tissu plastifié et skaï, 200 x 200 cm, 1970, Collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles en dépôt au TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de Tournai, inv. FWB62/22.905/999 (tirée de SOSSET, Léon-Louis, *Tapisserie Contemporaine en Belgique*, Liège, Éditions du Perron, 1989, p. 166).

Fig. 42 RAUSCHENBERG, Robert, *Bed*, huile et crayon sur coussin, couette et drap sur supports en bois, 191,1 x 80 x 20,3 cm, 1955, New York, Museum of Modern Art, inv. 79.1989 (disponible sur https://www.moma.org/collection/works/78712?artist_id=4823&page=1&sov_referrer=artist, téléchargée le 10 octobre 2021).

Fig. 43 Vue de l'exposition de Brigitte Leclercq, Liège, galerie Philharmonie, 1980 (photographie issue des archives de la galerie Les Drapiers, Farde des expositions de la galerie Philharmonie).

Fig. 44 Vue de l'exposition de Colombe Roulin, Liège, galerie Philharmonie, 1979 (photographie issue des archives de la galerie Les Drapiers, farde des expositions de la galerie Philharmonie).

Fig. 45 Robe tricotée de Colombe Roulin portée, Liège, galerie Philharmonie, 1979 (photographie issue des archives de la galerie Les Drapiers, farde des expositions de la galerie Philharmonie).

Fig. 46 Robe de Domenika portée, Liège, galerie Philharmonie, 1980 (photographie issue des archives de la galerie Les Drapiers, Farde des expositions de la galerie Philharmonie).

Fig. 47 Vue de l'exposition *Patrice Hugues : Textiles à échelles variables*, Liège, galerie Philharmonie, 1981 (tirée de *Patrice Hugues : Textiles à échelles variables*, carton d'invitation à l'exposition, 1981, Archives de la galerie Les Drapiers, boîte de classement Philharmonie).

Fig. 48 GLASHAUSSER, Suellen, *20 Stitched books*, broderie sur papier, 25 x 17 cm, 1981, lieu de conservation inconnu (disponible sur <https://cindocwebinternet.lausanne.ch/>, téléchargée le 11 octobre 2021).

Fig. 49 GLASHAUSSER, Suellen, *Columns*, plissage, pliage, couture, peinture, rhoplex, papier, filet, fil métallique, épingles, 182 x 304 x 609 cm, 1985, lieu de conservation inconnu (disponible sur <https://cindocwebinternet.lausanne.ch/>, téléchargée le 11 octobre 2021).

Fig 50 Vue de l'exposition de Suellen Glashausser, Liège, galerie Philharmonie, 1983 (photographie issue des archives de la galerie Les Drapiers, farde des expositions de la galerie Philharmonie).

Fig. 51 LAKY, Gyongy, *Episodes in Textile Thinking*, installation évolutive, vue de l'exposition à la Fiberworks Gallery de Berkley, Californie, 1983 (tirée de THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine et POMMIER, Sophie, *Histoire d'un art. L'Art Textile : broderies, tapisseries, tissus, sculptures*, Genève, Albert Skira, 1985, p. 237).

Fig. 52 GLASHAUSSER, Suellen, *AEIOU* (couverture), livre d'artiste, rubans, papier, crayon, pastels, 27,3 x 13,7 cm, 1987, New Brunswick, Rutgers University Libraries (photographie : Rutgers University Libraries).

Fig. 53 GLASHAUSSER, Suellen, *AEIOU* (double page), livre d'artiste, rubans, papier, crayon, pastels, 27,3 x 13,7 cm, 1987, New Brunswick, Rutgers University Libraries (photographie : Rutgers University Libraries).

Fig. 54 TITUS-CARMEL, Gérard, *Deux bâtons liés*, eau-forte, aquatinte, pointe sèche, dimensions et date inconnues, Liège, Cabinet des Estampes (photographie issue des archives de la galerie Les Drapiers, farde des expositions de la galerie Philharmonie).

Fig. 55 REHSTEINER, Lisa, *Homme et paysage*, photographie de l'installation à Linz, 1981 (photographie issue des archives de la galerie Les Drapiers, farde des expositions de la galerie Philharmonie).

Fig. 56 *Tresse de cheveux*, dimensions et date inconnues, Liège, Musée de la vie wallonne (photographie issue des archives de la galerie Les Drapiers, farde des expositions de la galerie Philharmonie).

Fig. 57 DE LAUNOIT, Catherine, *Une cerise d'un rouge...*, broderie, essuie de cuisine, 30 x 30 cm, 1975, Collection de l'artiste (Photographie : Catherine de Launoit).

Fig. 58 DE LAUNOIT, Catherine, *Dolomites*, broderie, essuie de cuisine, 30 x 30 cm, 1983, Collection de l'artiste (Photographie : Catherine de Launoit).

Fig. 59 DE LAUNOIT, Catherine, *Un petit péket*, broderie, vichy et coton, 49 x 49 cm, 1984, Collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles en dépôt au TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de Tournai, inv. FWB28/18.401 (disponible sur <https://inventaire.proscitec.asso.fr/objets/tamat-musee-de-la-tapisserie-et-des-arts-textiles/de-launoit-catherine-un-petit-peket/>, téléchargée le 25 juillet 2022).

Fig. 60 DE LAUNOIT, Catherine, *A.E.I.O.U.*, broderie, coton, 49 x 49 cm, 1987, Collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles en dépôt au TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de Tournai, inv. FWB30/18.403 (photographie issue des archives de la galerie Les Drapiers, farde exposition *Catherine de Launoit*).

Fig. 61 DE LAUNOIT, Catherine, *Les pavés* (endroit), broderie, flanelle et velours, 49 x 49 cm, 1988, Collection de l'artiste (Photographie : Catherine de Launoit).

Fig. 62 *Crazy Quilt*, coton, 203,8 x 203,2 cm, vers 1880-1885, New York, The Metropolitan Museum, inv. 2007.342 (disponible sur <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/19724>, téléchargée le 25 juillet 2022).

Fig. 63 COOK, Lia, *Framed and draped material history*, tissage, acrylique sur abaca, teinture sur rayonne, 150 x 109,2 cm, 1988, Collection privée (disponible sur <https://www.liacook.com/works/>, téléchargée le 25 juillet 2022).

Fig. 64 COOK, Lia, *Resting Digits*, tissage, coton, 130 x 96,5 cm, 2005, Collection privée (disponible sur <https://www.liacook.com/works/>, téléchargée le 25 juillet 2022).

Fig. 65 COOK, Lia, *Unmask: Youth*, tissage, coton, 190,5 x 139,7 cm, 2001, Collection privée (disponible sur <https://www.liacook.com/works/>, téléchargée le 25 juillet 2022).

Fig. 66 COOK, Lia, *Cindy Lay II*, tissage, coton et rayonne, 172,7 x 129,5 cm, 2009, Collection privée (disponible sur <https://www.liacook.com/works/>, téléchargée le 25 juillet 2022).

Fig. 67 COOK, Lia, *Iterations Series*, tissage, coton et rayonne, 30,4 x 45,7 cm, 2009, Collection privée (disponible sur <https://www.liacook.com/works/>, téléchargée le 25 juillet 2022).

Fig 68 Vue de l'exposition *Chevalier/Masson : Accessoires et objets d'intérieur*, Liège, galerie Les Drapiers, 2006 (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/accessoires-et-objets-dinterieur/>, téléchargée le 19 juillet 2022).

Fig. 69 CHEVALIER-MASSON, *Les deux font la paire*, soie, polyamide, viscose, dimensions variables, 2004 (disponible sur <https://www.chevaliermasson.be/les-deux-font-la-paire>, téléchargée le 19 juillet 2022).

Fig. 70 CHEVALIER-MASSON, *Ball chair*, fibres mixtes, chaise recyclée, 2004 (disponible sur <https://www.chevaliermasson.be/ball-chair>, téléchargée le 19 juillet 2022).

Fig. 71 BOHM, Tatiana, *Map*, installation au TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de Tournai, papier collé sur coton, broderie, fils de polyester, nylon et élasthane, papier blanc de 10 m, 2009 (disponible sur <https://tatianabohm.wordpress.com/category/installation/>, téléchargée le 21 juillet 2022).

Fig. 72 Vue de l'installation de Tatiana Bohm à la galerie Les Drapiers de Liège composée de *Machine n° 1*, aluminium, acier, résistances électriques, 100 x 25 x 35 cm et *Nourriture pour Machine n° 1*, cire, de 1 à 15 cm, 2008 (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/exposition-personnelle/>, téléchargée le 21 juillet 2022).

Fig. 73 BOHM, Tatiana, *Les denteliers*, plastique perforé, 2008 (disponible sur <https://tatianabohm.wordpress.com/category/sculpture/>, téléchargée le 21 juillet 2022).

Fig. 74 BOHM, Tatiana, *Portraits*, tissus imprimés et abîmés par, de gauche à droite, cire chaude, graisse et sang, étain et plomb, cire chaude, démêlé, 115 x 50 cm (le dernier : 115 x 30 cm), 2008 (disponible sur <https://tatianabohm.wordpress.com/category/textile/>, téléchargée le 21 juillet 2022).

Fig. 75 BOHM, Tatiana et Strike, *Libération des flux*, performance à la galerie Les Drapiers à Liège, 2008 (disponible sur <https://tatianabohm.wordpress.com/category/performance/>, téléchargée le 21 juillet 2022).

Fig. 76 MUYLE, Johan, *Cherubini Gemelli*, assemblage d'objets, chiens taxidermisés, landau, miroir, 95 x 85 x 60 cm, 1987, Collection de l'artiste (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/ici-cest-ailleurs/>, téléchargée le 21 juillet 2022).

Fig. 77 MUYLE, Johan, *La misère cachée*, assemblage d'objets, 1992 (tiré de GIELEN, Denis, *Johan Muyle. Œuvres 1982-2020*, Grand Hornu-Anvers, MACS-Fond Mercator, 2021, p. 122).

Fig. 78 BERENHAUT, Marianne, *Poupées-Poubelles*, techniques mixtes, 1971-1980, vue de l'exposition *Gossamer*, Margate, Carl Freedman Gallery, 2019 (disponible sur <http://dvirgallery.com/artist/marianne-berenhaut/>, téléchargée le 22 juillet 2022).

Fig. 79 BERENHAUT, Marianne, *Rangement ordinaire*, deux chaises en bois, pile de tissus pliés, 103 x 105 x 55 cm, 2013 (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/rangement-ordinaire-marianne-berenhaut/>, téléchargée le 22 juillet 2022).

Fig. 80 BERENHAUT, Marianne, *Déviaton*, flèche signalétique routière, poteau métallique, rectangle tracé au sol, maison en plomb crayonnée, 125 x 80 x 185 cm, 2012 (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/ evenements/rangement-ordinaire-marianne-berenhaut/>, téléchargée le 22 juillet 2022).

Fig. 81 BERENHAUT, Marianne, *Vert mon cœur*, un portail en bois, deux fonds de porte, crayon aquarelle, 80 x 130 x 420 cm, 2010, (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/rangement-ordinaire-marianne-berenhaut/>, téléchargée le 22 juillet 2022).

Fig. 82 DEKYNDT, Édith, *Laque de sang*, laquage traditionnel, 2015, Collection de l'artiste (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/edith-dekyndt/>, téléchargée le 23 juillet 2022).

Fig. 83 DEKYNDT, Édith, *Couverture de glycérine*, 2015, Collection de l'artiste (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/edith-dekyndt/>, téléchargée le 23 juillet 2022).

Fig. 84 DEKYNDT, Édith, *Peau*, velours encadré, 1987, Collection de l'artiste (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/edith-dekyndt/>, téléchargée le 23 juillet 2022).

Fig. 85 DEKYNDT, Édith, *Sans titre*, dessins sur velours, date inconnue, Collection de l'artiste (tirée de *Édith Dekyndt*, cat. exp., Liège, Galerie Les Drapiers, 2016, n. p.).

Fig. 86 DEKYNDT, Édith, *Sans titre*, trois séries de six ardoises, 1988, Collection de l'artiste et Collections privées (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/edith-dekyndt/>, téléchargée le 23 juillet 2022).

Fig. 87 DEKYNDT, Édith, *Sans titre*, Seize peintures à l'huile, 1995, Collection de l'artiste (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/edith-dekyndt/>, téléchargée le 23 juillet 2022).

Fig. 88 Vue de l'exposition *Sous l'Image*, œuvres de Jean-Pierre Ransonnet, Liège, galerie Les Drapiers, 2018 (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/sous-limage-l-beloousovitch-j-p-ransonnet/>, téléchargée le 23 juillet 2022).

Fig. 89 RANSONNET, Jean-Pierre, *Les Chemins*, 1978 (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/sous-limage-l-beloousovitch-j-p-ransonnet/>, téléchargée le 23 juillet 2022).

Fig. 90 BELOUSSOVITCH, Léa, *Houla, Syrie, 25 mai 2012*, dessins aux crayons de couleur sur feutre, 60 x 80 cm, 2018 (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/sous-limage-l-beloousovitch-j-p-ransonnet/>, téléchargée le 23 juillet 2022).

Fig. 91 Vue de l'exposition *[Au79] – Textures patrimoniales*, Liège, galerie Les Drapiers, 2019 (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/au-79-textures-patrimoniales-daniel-henry/>, téléchargée le 23 juillet 2022).

Fig. 92 HENRY, Daniel, *Vélum doré*, sérigraphie et dorure, velours, 80 x 100 x 5 cm, 2019 et *Enfance 2*, empreinte sérigraphique, dorure, lin, 65 x 50 x 2 cm, 2019, Collections privées (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/au-79-textures-patrimoniales-daniel-henry/>, téléchargée le 23 juillet 2022).

Fig. 93 HENRY, Daniel, *Bénitier or*, contre-collage et froissage, latex, 120 x 80 x 5 cm, 2019 et costume patrimonial roumain ([https://www.lesdrapiers.be/evenements/ au-79-textures-patrimoniales-daniel-henry/](https://www.lesdrapiers.be/evenements/au-79-textures-patrimoniales-daniel-henry/), téléchargée le 23 juillet 2022).

Fig. 94 HENRY, Daniel, *Élite/Dictature*, empreinte sérigraphique, dupion de soie, 48 x 98 x 2 cm, 2019 (tirée de *Daniel Henry 2014-2021*, à paraître en 2022, n. p.).

Fig. 95 HENRY, Daniel, *Foule Démocratie*, empreinte sérigraphique, dupion de soie, 48 x 98 x 2 cm, 2019 (tirée de *Daniel Henry 2014-2021*, à paraître en 2022, n. p.).

Fig. 96 Vue de l'exposition [*Au79*] – *Textures patrimoniales*, Liège, galerie Les Drapiers, 2019, empreintes sérigraphiques de gants et brûlure sur laine, dimensions variables, 2019 et *Manus*, broderie main, lin, vertèbres de poissons, 41 x 51 x 4 cm, 2019 (disponible sur <https://www.lesdrapiers.be/evenements/au-79-textures-patrimoniales-daniel-henry/>, téléchargée le 23 juillet 2022).

Fig. 97 Pages du rapport de recherche de Monique Huntzinger, tissage de deux modules (tirée de HUNTZINGER, Monique, *Rapport de recherche*, 1983-1984, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 5).

Fig. 98 BEAUDRY, Charlotte, *Réfractaires*, tapisserie, 345 x 302 cm, 2016, Collection de la Province du Hainaut en dépôt au BPS22 de Charleroi (disponible sur <https://collection.bps22.be/fr/artistes/charlotte-beaudry>, téléchargée le 26 juillet 2022).

Fig. 99 FATMI, Mounir, *Le Dernier Combat*, tapisserie, dimensions inconnues, 2019, Collection de la Province du Hainaut en dépôt au BPS22 de Charleroi (disponible sur <https://collection.bps22.be/fr/oeuvres/le-dernier-combat>, téléchargée le 26 juillet 2022).

Fig. 100 Tapisserie réalisée par Monique Huntzinger et autres lissiers, d'après le carton de Paul Lembourg dans le cadre de *Recherches 84*, Tournai, Fondation de la Tapisserie, 1984 (tirée de HUNTZINGER, Monique, *Rapport de recherche*, 1983-1984, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 5).

Fig. 101 PRÉGARDIEN, Marie-Thérèse, Graphismes des quatre tapis réalisés dans le cadre de *Recherches 87*, Tournai, Fondation de la Tapisserie, 1986-1987 (tirée de *Recherches 87*, cat. exp. Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1987, p. 72-73).

Fig. 102 PRÉGARDIEN, Marie-Thérèse, Trois des tapis réalisés dans le cadre de *Recherches 87*, Tournai, Fondation de la Tapisserie, 1986-1987 (tirée de *Recherches 87*, cat. exp. Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1987, p. 74-75).

Fig. 103 REITER, Chantal, *Il est tranquille* (détail), impression sur chaîne, coton et lin, 38 x 32, 1989 (tirée de *Recherches 89*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1989, p. 26).

Fig. 104 DROSTE, Monika et JANSSENS, Ann Veronica, *Circulation*, cadres métalliques, rails, textiles en mouvement, 250 x 600 x 1800 cm, 1980 (tirée de DROSTE, Monika, *Dossier de candidature*, 1982, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 3).

Fig. 105 DROSTE, Monika et JANSSENS, Ann Veronica, Moulage en papier d'une pièce de moteur, 1982-1983 (tirée de DROSTE, Monika, *Dossier de candidature*, 1982, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 3).

Fig. 106 DROSTE, Monika et JANSSENS, Ann Veronica, *Moteur*, papier, graisse, pigments, cendres et fils d'acier, 250 x 500 et 80 x 600 x 90 cm, 1983 (tirée de DROSTE, Monika, *Dossier de candidature*, 1982, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 3).

Fig. 107 DERVAUX, Laurence, *Sans titre*, installation *in situ* à l'église Saint-Nicolas de Tournai, traces au sol et photographies, 1987 (tirée de COISNE, Mélanie et PENNANT, Béatrice, *Et vous, le bonheur vous l'imaginez comment ? 40 ans de recherche artistique à TAMAT*, Tournai, TAMAT asbl, 2021, p. 31).

Fig. 108 LOPEZ-MENCHERO, Emilio, *Sans titre*, installation *in situ* à l'église Saint-Nicolas de Tournai, lattes de bois, 370 x 2,5 x 3 cm, 1989 (tirée de *Recherches 89*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1989, p. 18).

Fig. 109 SELIM, Aly, *Oasis*, tapisserie, laine et coton, 325 x 285 cm, 1984 (tirée de *Première triennale internationale de Tournai. Tapisserie et arts du tissu de la francophonie*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1990, carnet n° 5, p. 9).

Fig. 110 *Boubou d'homme*, bandes de coton cousues, 93 x 193 (base) x 68 (épaules) cm, 1984 (tirée de *Première triennale internationale de Tournai. Tapisserie et arts du tissu de la francophonie*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1990, carnet n° 2, p. 9).

Fig. 111 DUCHESNEAU, Francine, *Amazonne*, dentelles à l'aiguille, métal, tige, fils de cuivre, 163 x 51 x 41 cm, 1989 (tirée de *Première triennale internationale de Tournai. Tapisserie et arts du tissu de la francophonie*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1990, carnet n° 13, p. 8).

Fig. 112 GIAUQUE, Elsi, *Espace en Or*, technique personnelle, lin, soie, fils d'or, feuilles d'or, 400 x 700 x 900 cm, 1982-1983 (tirée de *Première triennale internationale de Tournai. Tapisserie et arts du tissu de la francophonie*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1990, carnet n° 15).

Fig. 113 DUBRUNFAUT, Edmond, *La femme aux tournesols*, tapisserie, atelier Coopérative La Tapisserie de Tournai, 162 x 217 cm, 1948 (2^e édition), Collection de la Fondation de la Tapisserie (disponible sur <https://inventaire.proscitec.asso.fr/objets/tamat-musee-de-la-tapisserie-et-des-arts-textiles/dubrunfaut-edmond-la-femme-aux-tournesols/>, téléchargée le 27 juin 2022).

Fig. 114 KLEYKENS, Janine, Modèle *Gunter* pour Essix-Solintex, linge de lit, coton, 1989-1990 (tirée de *Première triennale internationale de Tournai. Tapisserie et arts du tissu de la francophonie*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1990, carnet n° 4, p. 25).

Fig. 115 TAPTA (WIERUSZ-KOWALSKI, Maria), *Tailler/ouvrir*, caoutchouc, métal, 200 x 200 x 150 cm, 1990, Collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles (tirée de *Première triennale internationale de Tournai. Tapisserie et arts du tissu de la francophonie*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1990, carnet n° 4, p. 38).

Fig. 116 REITER, Chantal, *Ténééré* (détail), papier, coton, encre, 5 pièces, 180 x 120 cm, 1989 (tirée de *Première triennale internationale de Tournai. Tapisserie et arts du tissu de la francophonie*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1990, carnet n° 4, p. 32).

Fig. 117 STRAELING, Chris, *Sans titre*, installation, bois, ficelle, métal, 1990 (tirée de *Première triennale internationale de Tournai. Tapisserie et arts du tissu de la francophonie*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1990, carnet n° 4, p. 35).

Fig. 118 DELAUNAY, Sonia, *Design SD 1494*, gouache sur papier, 48 x 31 cm, 1934-1936, Collection privée (tirée de *Sonia Delaunay. Metz & Co*, cat. exp., Stedelijk Museum Amsterdam, 1992).

Fig. 119 HUGUES, Patrice, *Les Anges*, voile et tissus thermo-imprimés, 250 x 340 x 100 cm, 1979 (tirée de *Patrice Hugues : Textiles à échelles variables*, carton d'invitation à l'exposition, 1981, Archives de la galerie Les Drapiers, boîte de classement Philharmonie).

Fig. 120 BOLDYREFF, Olga, *Moia Zolotaia*, 2005 (tirée de *L'or et le fil : Olga Boldyreff-Olga Boldireva. Œuvres des années 1980 à 2005*, cat. exp., Tournai, Musée de la Tapisserie, 2006, p. 13 [TAMAT, n° 60-61, mars 2006]).

Fig. 121 BOUJEDDAÏNE, Amina, *Préparation des noces 1*, toile, voile, lin, peinture, 120 x 200 cm, 1992-1993 (tirée de *Recherches 93*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française, 1993, n. p.).

Fig. 122 BOUJEDDAÏNE, Amina, *Préparation des noces 2*, bas-relief, lin, toile, peinture, voile, 130 x 200 cm, 1992-1993 (tirée de *Recherches 93*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française, 1993, n. p.).

Fig. 223 BOUJEDDAÏNE, Amina, *Préparation des noces 3*, maquette, fil métallique, voile, toile, peinture, 30 x 35 x 15 cm, 1992-1993 (tirée de *Recherches 93*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française, 1993, n. p.).

Fig. 124 MERTENS, Billie (collectif Tremens), *Portrait automatique*, 1999-2000 (tirée de MERTENS, Billie, *Rapport de recherche*, 1999-2000, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 53).

Fig. 125 MERTENS, Billie (collectif Tremens), Vue de l'exposition *Recherches 2000* à la Fondation de la Tapisserie de Tournai, murs de photos de magazines et garde-robe remplie de morceau de papier, 2000 (tirée de MERTENS, Billie, *Rapport de recherche*, 1999-2000, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 53).

Fig. 126 MERTENS, Billie (collectif Tremens), Vue de l'exposition *Recherches 2000* à la Fondation de la Tapisserie de Tournai, châssis en forme de robe, 2000 (tirée de MERTENS, Billie, *Rapport de recherche*, 1999-2000, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 53).

Fig. 127 *Le Triomphe de la Force*, tapisserie, laine et soie, ateliers de Bruxelles, 411 x 533 cm, vers 1525, Liverpool, The Walker Art Gallery (tirée de *Recherches 2004*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 2004, n. p.).

Fig. 128 *Moralidade : Scriptura*, vers 1528, tapisserie, ateliers de Bruxelles, 415 x 566 cm, vers 1525, Madrid, Patrimoine National d'Espagne (tirée de MISS, Roberta, *Rapport de recherche*, 2003-2004, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 58).

Fig. 129 *Penthesilae, reine des Amazones*, tapisserie, laine et soie, ateliers des Bords de la Loire, 240 x 130 cm, vers 1500, Angers, Musée de la Tapisserie (tirée de *La Tapisserie française du Moyen Âge à nos jours*, cat. exp., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1947, p. 37, n° 25, fig. 19).

Fig. 130 MISS, Roberta, *Judith*, combinaison sérigraphiée, rajouts brodés, rubans imprimés, strass, 2003-2004 (tirée de *Recherches 2004*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 2004, n. p.)

Fig. 131 MORTIAUX, Anne, *Série de photographies*, 1990-1991 (tirée de *Recherches 91*, Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1991, p. 24).

Fig. 132 MORTIAUX, Anne, *Récolteur d'eau de pluie*, 1990-1991 (tirée de *Recherches 91*, Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1991, p. 26).

Fig. 133 MORTIAUX, Anne, *Série d'instruments de mesure du temps allant de quelques secondes à plusieurs mois*, de 25 cm à 168 cm de hauteur, 1991 (tirée de *Recherches 91*, Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1991, p. 27).

Fig. 134 LECOMTE, Yves, *Sexe*, latex, 18 x 20 x 7 cm, 1998 (tirée de *Recherches 98*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1998, n. p. [*TAMAT*, n° 36, octobre 1998]).

Fig. 135 LECOMTE, Yves, *Seul dans un lieu sombre et clos, je m'enveloppe*, latex, cheveux, 55 x 15 cm, 1998 (tirée de *Recherches 98*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1998, n. p. [*TAMAT*, n° 36, octobre 1998]).

Fig. 136 LECOMPTE, Yves, *Gant*, latex, ongles, fil, plâtre, 14 x 24 x 5 cm, 1998 (tirée de *Recherches 98*, cat. exp., Tournai, Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 1998, n. p. [*TAMAT*, n° 36, octobre 1998]).

Fig. 137 DE GOTTAL, Hélène, *Sans titre*, visage en volume, cheveux, papier, taille réelle, 2010 (disponible sur <https://www.becraft.org/artist/de-gottal-helene>, téléchargée le 28 juillet 2022).

Fig. 138 ANTOINE, Élodie, *Pylône électrique*, dentelle aux fuseaux, 2005-2006 (tirée de *Recherches 2006*, cat. exp., Tournai, Centre de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 2006, n. p.).

Fig. 139 ANTOINE, Élodie, *Forme abstraite*, dentelle aux fuseaux, 2005-2006 (tirée de *Recherches 2006*, cat. exp., Tournai, Centre de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de la Communauté française de Belgique, 2006, n. p.).

Fig. 140 ANTOINE, Élodie, *Sans titre*, costume entaillé, tissus à motifs floraux, 2005-2006 (tirée de ANTOINE, Élodie, *Rapport de recherche*, 2005-2006, n. p., Archives du Centre de documentation de TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 60).

Fig. 141 ANTOINE, Élodie, Vue de l'exposition *Recherches 2006* au Centre de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux de Tournai, composée de *Sans titre*, nuisette entaillée, tissus de cravates, 2005-2006 et *Sans titre*, Culotte entaillée, tissu à motif, 2005-2006 (Photographie : TAMAT).

Fig. 142 ANTOINE, Élodie, *Feutre blanc perforé*, modelage de feutre, 60 x 40 x 35 cm, 2005-2006 (Photographie : TAMAT).

Fig. 143 CLÉMENT, Nicolas, *Natures Mortes #02*, photographies, impression jet de pigments, marouflés sur bois, 2009 (Photographie : TAMAT).

Fig. 144 CLÉMENT, Nicolas, *Petits théâtres de guerre*, technique mixte, tirage couleur impression jet de pigments, encadré, 10 x 15 cm, 2011 (Photographie : TAMAT).

Fig. 145 CLÉMENT, Nicolas, *Sans titre*, tapis, collage numérique, 2010-2011 (tirée de CLÉMENT, Nicolas, *Rapport de recherche*, 2010-2011, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 65).

Fig. 146 CLÉMENT, Nicolas, *Le Soleil* (série *Tarot*), technique mixte, tirage couleur impression jet de pigments, 60 x 120 cm, 2011 (Photographie : TAMAT).

Fig. 147 CLÉMENT, Nicolas, *Gueule cassée #01* (série *Incarnés*), technique mixte, tirage couleur impression jet de pigments, 80 x 120 cm, 2011 (Photographie : TAMAT).

Fig. 148 CLÉMENT, Nicolas, *Ouroboros*, sculpture papier, 240 x 240 cm, 2011 (Photographie : TAMAT).

Fig. 149 GOSSYE, Dolorès, *Travail, écorce, 8, recto* (détail), toile de crin, papier journal, fil de chaîne, teinture de mousse, 47 x 32 cm, 2015-2016 (tirée de *Recherches 2016*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre d'art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2016, p. 56).

Fig. 150 GOSSYE, Dolorès, *Travail, peau, 1*, peaux de maquereau, papier journal, sel, 32 x 24 cm, 2015-2016 (tirée de *Recherches 2016*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre d'art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2016, p. 56-57).

Fig. 151 GOSSYE, Dolorès, *Recherche, épiblaste, 7*, toile calicot, toile de crin, fil de coton, molton fin, 77 x 38 x 25 cm, 2015-2016 (tirée de *Recherches 2016*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre d'art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2016, p. 55).

Fig. 152 BOLDYREFF, Olga, *Les insaisissables*, coton et lurex, 200 x 260 cm, 2010, Tournai, TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles, inv. T20 (disponible sur <https://inventaire.proscitec.asso.fr/objets/tamat-musee-de-la-tapisserie-et-des-arts-textiles/boldyreff-olga-les-insaisissables/>, téléchargée le 5 août 2022).

Fig. 153 PETRICEL, Raluca, Assemblage de cyanotypes textiles, 80 x 100 cm, 2016-2017 (tirée de *Recherches 2017*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre d'art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2017, p. 48).

Fig. 154 PETRICEL, Raluca, *A Childhood Memory*, cyanotype sur mouchoir en coton, 30 x 30 cm, 2016-2017 (tirée de *Recherches 2017*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre d'art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2017, p. 47).

Fig. 155 PETRICEL, Raluca, *Sans titre*, peau de pomelo, cheveux naturels colorés et fil de coton, 2016-2017 (disponible sur <https://ralucadesign.art/portfolio/inaccessible-intimite-2/>, téléchargée le 5 août 2022).

Fig. 156 PETRICEL, Raluca, *Sans titre* (détail), structure en bois, fils, photographies, 2016-2017 (Photographie : TAMAT).

Fig. 157 PETRICEL, Raluca, *Sans titre*, travail au crochet, fil de mohair et soie, 2016-2017 (disponible sur <https://ralucadesign.art/portfolio/inaccessible-intimite-2/>, téléchargée le 5 août).

Fig. 158 CLÉMENT, Olivia, *Vue d'atelier*, Ikat sur chaîne en polyester recyclé et nylon, 2013 (tirée de *Recherches 2013*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2013, n. p.).

Fig. 159 CLÉMENT, Olivia, *QR Code*, broderie sur coupon de tissu aux motifs floraux, 20 x 20 cm, 2012-2013 (tirée de CLÉMENT, Olivia, *Rapport de recherche*, 2012-2013, n. p., Archives du Centre de documentation du TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles de la Fédération Wallonie-Bruxelles à Tournai, boîte n° 68).

Fig. 160 PEROI, Élise, *Diem*, sculpture tissée, soie peinte, lin, végétaux, toile, plomb, feuille d'or et acier, 170 x 90 x 60 cm, 2016-2017 (tirée de *Recherches 2017*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre d'art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2017, p. 33).

Fig. 161 PEROI, Élise, *Arbre de vie*, sculpture tissée, soie peinte, lin, corde et bois, 183 x 90 x 30 cm, 2016-2017 (tirée de *Recherches 2017*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre d'art contemporain du textile de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2017, p. 37).

Fig. 162 FOCKEDEY, Flore, *MG*, broderie et sérigraphie sur drap en coton, 220 x 260 cm, 2019 (tirée de *Recherches 2019*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2019, p. 55).

Fig. 163 FOCKEDEY, Flore, *Test* (détail), broderie sur moustiquaire PE, 20 x 30 cm, 2019 (tirée de *Recherches 2019*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2019, p. 62).

Fig. 164 FOCKEDEY, Flore, *Marquette* (détail), dévoré sur voilage coton/PE, 100 x 150 cm, 2019 (tirée de *Recherches 2019*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2019, p. 58).

Fig. 165 *L'Histoire d'Abraham : Melchisedek bénissant Abraham à son retour victorieux d'Hobah*, tapisserie, ateliers de Tournai, laine et soie, 348 x 400 cm, XVI^e siècle, Tournai, TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles, inv. APC3724 CF A1 (disponible sur <https://inventaire.proscitec.asso.fr/objets/tamat-musee-de-la-tapisserie-et-des-arts-textiles/ateliers-tournaisiens-l-histoire-d-abraham-melchisedek-benissant-abraham-a-son-retour-victorieux-d-hobah/>, téléchargée le 5 août 2022).

Fig. 166 *L'Histoire d'Abraham : Melchisedek bénissant Abraham à son retour victorieux d'Hobah* (détail), tapisserie, ateliers de Tournai, laine et soie, 348 x 400 cm, XVI^e siècle, Tournai, TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles, inv. APC3724 CF A1 (disponible sur <https://inventaire.proscitec.asso.fr/objets/tamat-musee-de-la-tapisserie-et-des-arts-textiles/ateliers-tournaisiens-l-histoire-d-abraham-melchisedek-benissant-abraham-a-son-retour-victorieux-d-hobah/>, téléchargée le 5 août 2022).

Fig. 167 FAREY, Jean-Charles, *Grenade, d'après l'Histoire d'Abraham*, crayons sur carnet de croquis, 21 x 14,8 cm, 2019 (disponible sur <https://www.jeancharlesfarey.fr/%C5%93uvres/r19-%C3%A0-tamat/>, téléchargée le 5 août 2022).

Fig. 168 FAREY, Jean-Charles, *Retours de flammes* (détail), acrylique sur écorces d'oranges, 10 x 9 x 6 cm, 2019 (tiré de *Recherches 2019*, cat. exp., Tournai, TAMAT, Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2019, p. 131).

Fig. 169 FAREY, Jean-Charles, *Cotonea Malus/Pyrus*, fils variés tricotés, tôle perforée découpée, billes de verre, 10 x 7 x 7 cm, 2019 (disponible sur <https://www.jeancharlesfarey.fr/%C5%93uvres/r19-%C3%A0-tamat/>, téléchargée le 5 août 2022).

Fig. 170 FAREY, Jean-Charles, *Borduries*, série de onze éléments, fils variés crochetés et brodés, tôle perforée découpée, billes de verre, 11 x 7 x 7 cm, 2019 (Photographie : TAMAT).

Fig. 171 FAREY, Jean-Charles, *Bobines*, série de huit éléments, acrylique et garance sur fils variés crochetés, perles et pompons, tôle découpée, 11 x 11 x 7 cm, 2019 (Photographie : TAMAT).

Fig. 172 PATERNOSTRE, Jehanne, *Restaurer-conserver*, boîte de conservation, déchets de fils de restauration de toutes époques, 2020-2021 (disponible sur <http://www.jehanpaternostre.be/index.php/project/la-restauration-des-tapisseries/>, téléchargée le 20 juillet 2022).

Fig. 173 PATERNOSTRE, Jehanne, *Sans titre*, porcelaine, laine et déchets de fils de restauration filés, 2020-2021 (disponible sur <http://www.jehanpaternostre.be/index.php/project/la-restauration-des-tapisseries/>, téléchargée sur le 20 juillet 2022).

Fig. 174 PATERNOSTRE, Jehanne, *Le fil du temps*, entonnoir, déchets de fils de restauration, 2020-2021 (disponible sur <http://www.jehanpaternostre.be/index.php/project/la-restauration-des-tapisseries/>, téléchargée le 20 juillet 2022).

Fig. 175 PATERNOSTRE, Jehanne, *Rentrer le temps* (détail), tube en verre, déchets de fils de restauration triés et rangés, 2020-2021 (disponible sur <http://www.jehanpaternostre.be/index.php/project/la-restauration-des-tapisseries/>, téléchargée le 20 juillet 2022).

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION.....	4
PREMIÈRE PARTIE : PROLÉGOMÈNES.....	9
CHAPITRE 1 : QUELQUES DÉFINITIONS ET CONSIDÉRATIONS SUR LE TEXTILE DANS L'ART	10
1. Le textile : ses liens avec le tissage et la tapisserie	10
2. Définir ce qu'est l'art textile	12
3. Les différents domaines du textile : art, artisanat et design	14
CHAPITRE 2 : HISTORIQUE DE L'ART TEXTILE EN BELGIQUE DANS LE CONTEXTE INTERNATIONAL	16
1. Les débuts d'un renouveau de la tapisserie au XIX ^e siècle en Europe	16
1.1. Les origines européennes de l'art de la tapisserie	16
1.2. William Morris et le retour à la tapisserie ancienne	18
1.3. Henry Van de Velde et l'élan de l'Art Nouveau.....	20
2. L'atelier textile du Bauhaus au début du XX ^e siècle.....	21
3. La tapisserie d'après-guerre	23
3.1. Edmond Dubrunfaut et la création du mouvement Forces Murales.....	24
3.2. Les réformes de la tapisserie de Jean Lurçat en France	25
3.3. L'exposition <i>Tapisserie française du Moyen Âge à nos jours</i> (1946-1947).....	27
4. La Nouvelle Tapisserie et le <i>Fiber Art</i> des années 1960	29
4.1. La Biennale internationale de la Tapisserie de Lausanne et les tisserandes d'Europe de l'Est	29
4.2. Le <i>Fiber Art</i> aux États-Unis.....	31
4.3. L'art textile en Belgique dans les années 1960 et 1970	32
SECONDE PARTIE : ÉTUDE DE DEUX LIEUX BELGES CONSACRÉS À L'ART TEXTILE (1980-2020) : LA GALERIE LES DRAPIERS ET LE MUSÉE TAMAT	34

CHAPITRE 1 : DE LA GALERIE PHILHARMONIE À LA GALERIE LES DRAPIERS À LIÈGE (1979-2020).....	35
1. L'ouverture et les premières années de la Galerie Philharmonie (1979-1983).....	35
1.1. Denise Biernaux, la fondatrice.....	35
1.2. L'installation dans la rue Roture.....	36
1.3. Les premières expositions.....	37
1.3.1. Le vêtement comme moyen d'expression (non-)artistique.....	38
1.3.2. Le tissu selon Patrice Hugues.....	39
1.3.3. La Biennale internationale de la Tapisserie de Lausanne : découverte d'artistes étrangers dans le milieu liégeois.....	40
2. Déménagement rue des Bénédictines et activités hors les murs (1983-2002).....	43
2.1. Carte blanche pour l'exposition <i>Boucles et nœuds</i> (1983).....	44
2.2. Quelques artistes exposés à la galerie dans les années 1980.....	46
2.2.1. Les pages brodées de Catherine de Launoit : l'écriture du « temps-qui-passe ».....	46
2.2.2. Lia Cook, tisserande du passé et des souvenirs.....	49
3. La galerie Les Drapiers (2006-2020) : nouveau nom, nouveau projet.....	52
3.1. À la frontière entre art et design.....	53
3.1.1. Chevalier-Masson : entre fonctionnel et poétique.....	53
3.1.2. Le textile dans l'œuvre de Tatiana Bohm.....	54
3.2. Des artistes textiles et non-textiles ?.....	56
3.2.1. Les sculptures d'assemblages de Johan Muyle.....	57
3.2.2. Marianne Berenhaut et l'objet trouvé.....	57
3.2.3. Édith Dekyndt et la matière souple.....	59
3.3. Un sujet, deux perspectives.....	61
3.3.1. L'image selon Léa Beloousovitch et selon Jean-Pierre Ransonnet.....	61
3.3.2. Europalia Roumanie : Daniel Henry et le patrimoine roumain.....	62
4. La vision de l'art textile de Denise Biernaux et la notion de « textilité ».....	65
CHAPITRE 2 : DE LA A FONDATION DE LA TAPISSERIE, DES ARTS DU TISSU ET DES ARTS MURAUX AU MUSÉE TAMAT À TOURNAI (1980-2020).....	69

1. La naissance de la Fondation de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts Muraux (1980).....	69
1.1. Les objectifs et la structure de la Fondation de la Tapisserie.....	70
1.2. Les activités de la Fondation de la Tapisserie.....	71
2. Le centre de recherche et d'expérimentation et ses premières années d'existence.....	72
2.1. Le fonctionnement du centre de recherche	72
2.2. Les premières recherches des boursiers des années 1980.....	74
2.2.1. Les recherches autour de la technique du tissage.....	75
2.2.2. Au-delà de la matière textile	78
2.2.3. Les travaux <i>in situ</i> des boursiers dans l'église Saint-Nicolas	82
3. La Fondation de la Tapisserie et la création du Musée de la Tapisserie (1990-2000) ...	82
3.1. Un espace dédié aux collections de tapisseries anciennes	84
3.2. La première Triennale internationale de la tapisserie et des arts du tissu de Tournai (1990)	85
3.3. Des expositions d'artistes internationaux.....	86
3.4. Un nouvel investissement dans le centre de recherche	88
3.5. Les ateliers du centre de recherche et les boursiers des années 1990 et 2000 ...	89
3.5.1. L'atelier Tapisserie	89
3.5.2. L'atelier Textile Design.....	91
3.5.3. L'atelier Structure	94
4. La création textile des années 2010 au TAMAT, Centre de la Tapisserie.....	98
4.1. Le TAMAT comme Centre d'art contemporain textile	99
4.2. Les recherches des boursiers des années 2010.....	101
4.2.1. La peau comme sujet de réflexion textile	101
4.2.2. Le textile comme moyen de tisser des liens.....	105
5. Vers le TAMAT, Musée de la Tapisserie et des Arts Textiles (2018-2020)	108
5.1. Un renouvellement en profondeur du TAMAT	108
5.2. La nouvelle formule du centre de recherche	110
5.3. La création textile contemporaine et le patrimoine textile.....	111
5.3.1. Flore Fockedey : une réappropriation du linge de maison.....	111

5.3.2. Jean-Charles Farey : la grenade et la tapisserie ancienne	112
5.3.3. Jehanne Paternostre : l'atelier de restauration, le passé et la mémoire	113
6. Les recherches dans le domaine textile, de la Fondation de la Tapisserie au musée TAMAT	115
CONCLUSION.....	118
BIBLIOGRAPHIE.....	123
ANNEXES	141
TABLE DES LÉGENDES	164