

édito

6 REDDIT : Quel est le propos
de la critique d'art ?

Conversation avec *Reddit*

entretiens

22 Claire Colin-Collin

En compagnie

avec Leïla Simon

32 Marie-Ange Guilleminot

De l'exigence du sensible

avec Sandra Barré

42 Delphine Pouillé

Tutututututu

avec Julien Verhaeghe

52 Chantal Raguet

Faire Fomec

avec Camille Paulhan

62 Silina Syan

Créer nos propres modèles d'identification

avec Sophie Lapalu

entretien

Delphine Pouillé

avec Julien Verhaeghe

TUTUTUTUTUTU



Enough For Today, mai 2021, textile, mousse expansive, acier, 310 x 500 x profondeur variable selon le vent, PARTcours/ParkUNST, Bruxelles, Belgique.

Ce que je trouve fascinant dans la pratique de Delphine Pouillé est le fait qu'elle semble, au préalable, mettre au premier plan des éléments qui relèvent absolument de l'intuition et de l'expression, alors qu'une observation plus précise de ce qu'elle propose permet de reconstituer un vaste réseau de significations, d'enjeux ou d'implications. Cet intervalle entre d'un côté la spontanéité du geste créateur et de l'autre le recul de l'interprétation m'a interpellé, et a constitué l'un des points d'entrée d'un échange qui s'est construit en plusieurs étapes, et à différents moments de la récente crise sanitaire. Cette rencontre avec Delphine Pouillé est l'occasion de revenir sur des œuvres récentes, mais aussi sur des processus de momification inversée, des personnages qui font tututututututu, et des Grands Dieux martiens.

Julien Verhaeghe : Au préalable, je ne m'attendais pas à ce qu'il y ait autant de documents préparatoires dans la réalisation de ce triptyque que tu as présenté au printemps 2021 dans un parc à Bruxelles. Je pensais que le processus était plus spontané, alors qu'en réalité tu accumules des notes, tu fais des essais avec des logiciels, puis tu imprimes différentes choses.

Delphine Pouillé : Oui, pour ce projet, j'ai réalisé beaucoup de modélisations 3D pour déterminer si la triple barre fixe serait en bois ou en acier, définir ses dimensions, les diamètres des tubes métalliques, tester différents espacements entre les pans de toile suspendus, etc. Quant au dessin du personnage, c'est vrai que sa simplicité, son aspect primitif, ne donne sans doute pas l'impression d'avoir demandé autant de recherches. Et pourtant, je l'ai travaillé avec une grande précision. Ici, la figure provient d'un croquis qui n'existe plus. Il représentait un corps sans tête faisant des tractions. J'avais rajouté une paire de fesses au personnage puis l'avais barré d'une croix. Une sorte d'autocensure ! Avant de le détruire, je l'avais photographié et l'ai récemment retrouvé dans mes archives. Je l'ai combiné avec d'autres croquis et retravaillé numériquement, en prolongeant et déplaçant légèrement certaines lignes, de façon intuitive, jusqu'à ce que j'obtienne une forme qui me semble juste. J'ai ensuite agrandi le dessin aux dimensions de la structure, puis je l'ai imprimé et

reporté sur les trois panneaux textiles.

Je trouve aussi qu'il y a dans ta façon de procéder une similitude avec le travail du peintre, au niveau de la recherche de la justesse formelle, de la physionomie d'ensemble que tu essaies d'atteindre, quasiment touche après touche. À ceci près que tu as la possibilité, avec les outils numériques, de prévisualiser ce que tu fais et de revenir en arrière.

Je réalise aussi plusieurs versions de la figure avec d'infimes variations que je peux comparer à l'écran. Ce procédé, par tâtonnements, et cette quête de justesse de la forme a trait au dessin, au travail des lignes, des proportions. La dimension picturale apparaît davantage à travers ce qui déborde, les taches et la texture de la mousse expansive aplatie au rouleau encreur, la matière qui émerge à la surface du tissu et dessine la figure.

Le triptyque en question me donne l'impression d'un corps suspendu au paysage. Peux-tu revenir sur son élaboration ?

Je voulais intégrer la lumière et le vent au projet, que ces éléments jouent un rôle dans l'apparition et la disparition de la figure, que le souffle du vent la mette en mouvement et la fragmente, que sa lecture varie selon le positionnement du soleil et le temps qu'il fait.



Par exemple, lorsque le soleil se trouvait derrière le triptyque, la figure se découpait nettement. J'ai beaucoup travaillé les rapports de proportion entre les tubes en acier et les pans suspendus. Je voulais que la structure soit présente sans être lourde, penser son ancrage au sol en relation au dessin, aux lignes. J'ai réalisé deux versions des pans textiles. Ceux de la première version étaient composés de tissu très fin, mais lors du montage, le vent était beaucoup plus fort que ce que j'avais imaginé. Les pans étaient si légers qu'ils s'enroulaient à la structure et cognaient contre elle de sorte que le corps en mousse commençait à se fissurer. Je suis donc rentrée à Paris en quête d'une toile épaisse, et j'ai refait de nouveaux pans. Techniquement, c'était assez complexe de reproduire l'effet de peau fripée. Dans la première version, j'avais aplati la mousse expansive liquide entre deux morceaux de tissu fin à l'aide d'un rouleau. Par ce procédé, des plis se formaient, donnant l'impression d'un corps resté trop longtemps dans l'eau, et le dessin acquérait une matérialité. Il prenait corps, s'incarnait. Cet usage contre-nature de la mousse me plaît beaucoup parce qu'il génère des interrogations quant à l'identification de la matière. Je n'ai pas pu procéder ainsi pour réaliser les nouveaux pans. J'ai reporté le dessin du personnage sur un tissu fin et l'ai cousu sur la toile épaisse. J'ai fait des tonnes d'essais avec des dizaines de tissus fins différents. Cela a fonctionné avec un voile extensible. Je suis repartie à Bruxelles installer cette deuxième version plus résistante

au vent belge !

Après vient le travail de teinture ? Comment est obtenue cette couleur ?

C'est le soleil qui colore la mousse. Au début, elle est d'un jaune très clair, presque blanche. La figure est à peine visible. Et au fur et à mesure du temps, avec l'exposition aux UV, la mousse devient jaune foncé, presque marron-dorée, et la figure se révèle, s'affirme. Un peu comme les messages que l'on écrit au jus de citron sur du papier et que l'on met au four, lorsque l'on est enfant.

D'accord, ça a rôti au soleil ! La couleur est très belle, un peu jaune ou ocre ; elle évoque la terre, l'argile, le sable. C'est une couleur de peintre ! J'aime bien également le fait que le jaunissement soit produit par des UV.

Oui, j'avais envie d'exploiter ce qui est généralement perçu comme une tare du matériau : son instabilité. J'aime aussi que la couleur soit contenue dans la matière, latente. La couleur de la mousse est plus intense dans les zones où elle a traversé le tissu. Je me rends compte que cela a créé des dessins dans le dessin, comme une cartographie, et c'est très pictural en effet.

On pourrait rajouter que la teinte et la texture possèdent une dimension très animale, comme la

Enough For Today (détail), juin 2021, textile, mousse expansive, acier, 310 x 500 x profondeur variable selon le vent, PARTcours/ParkUNST, Bruxelles, Belgique.

croupe d'un cheval, ou un cuir de canapé.

C'est vrai. Et certains des gestes que j'effectue sont proches de ceux du tanneur. Il y a aussi quelque chose de l'ordre de l'écrasement dans le dessin du personnage qui rappelle les tapis en peau de bête.

Techniquement, comment insères-tu la mousse ? Par où passes-tu ?

J'injecte la mousse dans le dessin, entre l'épaisseur du voile et celle de la toile. J'utilise des bombes de mousse aérosol et j'insère la tige par une extrémité du dessin — ici, le milieu de la cuisse —, je retrousses le tissu jusqu'à l'autre extrémité — le bras —, et là, je fais pschitt ! Je remplis la forme en allant des bras vers les cuisses. Tout surgit d'un coup, le volume, la forme.

Cette façon d'injecter la mousse donne une dimension très « chirurgie plastique » au projet ; il fait penser aux injections de botox. Quelle place donnes-tu à cette dimension chirurgicale ?

Il y a quelques années, pour réaliser les *Gueules cassées*, j'ai fait des recherches sur les procédés de reconstitution des visages des soldats de la Première Guerre mondiale, notamment les procédés de greffe qui m'ont ouvert des perspectives sur le plan expérimental. C'est intéressant car c'est vraiment le début de la chirurgie esthétique. Il y a aussi dans mon travail ce rapport au soin médical à travers les pansements que je fais aux sculptures lorsqu'elles sont abîmées.

On observe une sorte de dialogue avec le triptyque de Bruxelles et cet autre projet, *Tatami* ; on était en extérieur, nous voilà désormais dans un espace petit et clos. Surtout, les éléments semblent résonner ensemble.

Tatami a été exposé dans une vitrine du centre-ville de Liège dans le cadre de l'*Art au Centre*. Je l'ai réalisé quelques semaines après le triptyque. On retrouve en effet le personnage sans tête dans une posture de traction. Il a le pied qui rentre dans le ventre. Sa jambe pousse jusqu'au bord opposé de la surface de tissu où elle se cogne et fait demi-tour pour venir déformer le buste du personnage. Il y a un côté jeu vidéo, cela pourrait être un film animé où l'on voit la jambe qui fait tututututututu. Depuis plusieurs années, j'envisage de réaliser des animations à partir de mes dessins. Dans ce projet, j'ai conservé l'homothétie du croquis A4 à partir duquel j'ai travaillé. Il y a un jeu avec l'encadrement

de la vitrine et les limites du support textile, à travers le dessin mais aussi son gonflage qui déforme la surface et fait apparaître des plis.

J'aime vraiment ce travail, car il offre un certain nombre de pistes. On pourrait par exemple évoquer le rapport à l'étrangeté et à l'absurde ; c'est d'ailleurs un vocabulaire plastique dont tu es plutôt familière. Je songe aussi au lien dont on parlait plus tôt avec un ordre primitif. La physionomie ici fait penser à des sculptures d'arts premiers, avec éventuellement leur dimension spirituelle et la convocation de mondes extérieurs. Je pense également à la façon avec laquelle le corps est malmené. Le voilà plié, contorsionné, ou en extension, en tous les cas mis à l'épreuve. Enfin, je rajoute que l'on ne peut pas omettre le côté « sportif » de la plupart de tes projets, tu en reprends certains motifs, en travaillant le mobilier sportif urbain, ou en sollicitant des formes qui s'y réfèrent.

La dimension primitive est contenue dans certains gestes liés à la matière comme l'aplatissement, l'étirement ou l'étalement, sa couleur, les formes épurées, l'irrégularité des tracés et la spontanéité des croquis que j'exécute rapidement et que je numérise avant de les agrandir. Si je reproduisais ces croquis à la main à grande échelle, cela donnerait un tout autre résultat. Je suis justement en train de faire des recherches iconographiques sur l'art rupestre préhistorique, notamment ibérique et tassilien — le Tassili se trouve dans le Sahara, au sud de l'Algérie. Le style des *têtes rondes* — le plus ancien — me plaît beaucoup pour le gigantisme des figures, l'absence de détails, les disproportions, l'usage de techniques rudimentaires — les contours, les cernes. Je repense par exemple à une nageuse avec une tête minuscule et des seins sur le dos ou encore au Grand Dieu Martien, un personnage aux contours épais, sans aucun détail excepté des cornes et des appendices au niveau des bras.

Ce motif du buste aux bras levés et pliés, que j'épuise depuis deux ans — dans le sens d'un épuisement des possibles, comme dans *Quad* de Beckett —, ouvre un champ d'interprétation aussi bien spirituel que sportif : un totem, des cornes de taureau, les mains en l'air lors d'une arrestation, un visage de l'île de Pâques, le V de la victoire.

Quant au mobilier sportif, il est apparu dans mon travail en 2016 dans une série de sculptures où des corps sont avachis sur des barres de saut d'obstacle pour chien. J'ai développé ce rapport corps/structure lors d'une résidence en Corée en travaillant à partir d'équipements de gym publics.

Tatami, 2021, textile, mousse expansive, acier, câbles métalliques, 153 x 215 x 10 cm, L'Art au Centre #6, Liège, Belgique.



Ces machines m'intéressent d'un point de vue sculptural. Elles donnent également, malgré leur apparente insignifiance, quelques indices d'une société. Leur usage n'est pas le même partout. En Asie, beaucoup de personnes âgées les utilisent pour entretenir leurs corps. Ici, ce sont souvent des lieux d'entraînements intensifs ou de squattages. D'ailleurs, j'ai découvert récemment que des réfugiés avaient utilisé certains équipements de gym du canal de l'Ourcq comme supports pour établir leur campement.

Tu travailles dans la tridimensionnalité, mais tu sembles simultanément aspirer à recouvrer une forme de bidimensionnalité. D'ailleurs, le tatami désigne le tapis de judo, donc une horizontalité, alors que tu présentes ta pièce à la verticale. Il y a une sorte de pied-de-nez fait à la peinture.

Mon travail se construit beaucoup à partir de contradictions et, depuis le départ, il y a ce conflit, cette coexistence entre le bidimensionnel et le tridimensionnel dans mes projets. Les sculptures en suspension que je faisais il y a dix ans, les *thrums*, sont des dessins sur textile que j'ai gonflé de mousse. Ce rapport entre le dessin et le volume s'est développé jusqu'à une forme de fusion, d'hybridité. On pourrait d'ailleurs parler de bas-relief textile pour *Tatami* et de sculpture plate pour *Enough For Today* exposé dans le parc bruxellois — dont la composition en trois panneaux

fait d'ailleurs référence à la tradition du retable en peinture.

C'est vrai que je suis encline aux glissements entre médiums, à la porosité des domaines. Les *jacos*, objets à porter d'où découle tout mon travail, empruntent aussi bien à la sculpture qu'au vêtement ou au design. Mais le rapport à la peinture est nouveau ; les étendues de matière colorée et la planéité sont associées à des questionnements liés à la sculpture, au poids et à l'espace. D'ailleurs la verticalité est aussi bien une histoire de peinture que de sculpture.

Tu as récemment présenté ton travail à Clermont-Ferrand. Peux-tu revenir dessus ?

Cette exposition s'est tenue l'été dernier dans le cadre du lancement de Clermont-Ferrand capitale européenne de la culture 2028. Mon projet s'intitulait *Relâche*.

Pour le réaliser, j'ai repris le patron en papier d'une figure que j'avais utilisée quelques mois plus tôt pour l'exposition *Touche pas à la bête, tu pourrais y prendre goût* pour laquelle j'avais réalisé une grande découpe en négatif dans un long tapis de mousse. La gravité et le poids du matériau avaient déformé la silhouette, lui donnant une carrure athlétique, alors qu'ici, comme il fallait suspendre la figure gonflée de mousse avant qu'elle ne sèche, la matière est retombée dans le ventre, donnant au corps une allure bedonnante. La déformation de la figure sous l'influence de la matière

Big Shortened Agility, 2017, textile, cuivre, mousse expansive, 170 x 95 x 162 cm, Parallel Vienna, Vienne, Autriche ; *Nageurs Fossiles*, 2020, textile, mousse expansive, bois, 190 x 103 x 2 cm & 198 x 141 x 5 cm.







Page préc. : *Pulling-up #2*, 2020, mousse, pinces à dessin, câbles métalliques, 275 x 360 x 820 cm, *Touche pas à la bête, tu pourrais y prendre goût*, RAVI [Résidences-Ateliers Vivegnis International], Liège, Belgique.

Ci-contre : *Le stress du canard*, 2016-2017, textile, mousse expansive, enduit, boulons, tiges, œilletons et câbles métalliques, portique de balançoire, 190 x 190 x 135 cm *Tape Ain't Gonna Fix It*, exposition en duo avec Sophie Dvořák, Basement, Vienne, Autriche.

Gym Ladders #1, #2, #3, 2019, béton, bois, papier, *Une place à l'ombre*, exposition en duo avec Frédéric Houvert, Sillon, Drôme, France.

contredit la précision de la forme. Le matériau dicte la forme pour reprendre les mots d'Eva Hesse.

La mousse a transpiré par endroit, comme un prolongement des boursoufflures-popcorn du crépi défraîchi du lieu. Mon idée était d'absorber certains éléments du contexte. Cela fait avancer dans des directions souvent inattendues. J'ai d'ailleurs utilisé la profondeur de l'espace en déployant les jambes du personnage jusqu'aux limites du lieu.

Pour réaliser la forme, j'ai cousu le moule textile à mon atelier puis j'ai pris le train avec une grande valise remplie de bombes de mousse expansive afin d'effectuer le gonflage sur place, ce qui ne laissait aucun droit à l'erreur. Elle aurait été intransportable vu sa fragilité et son envergure.

Pour changer de registre, je dirais qu'on a l'impression que tu mets en œuvre un processus de « momification » inversé. Il me semble que les Égyptiens retiraient la substance organique du corps lorsqu'ils procédaient à une momification, alors que toi, au contraire, tu injectes une substance dans ce qui s'apparente à un corps. Pourrait-on parler dans ce cas d'une sorte d'empaillage ? Ce qui laisse entrevoir dans ton travail un vocabulaire lié à la mort, avec des idées de résurrection, de préservation, de pérennisation. Quelque chose semble également relever de l'inerte, assez immédiatement je crois, car tu présentes un corps aplati, allongé et immobile. S'il y a donc cette dimension « Thanatos » dans ce que tu montres, j'ai le sentiment que l'on y retrouve également le pendant « Éros », car il y a très clairement un côté charnel dans ces corps, avec des reliefs charnus, des fesses, l'importance du toucher, peut-être de la caresse, avec ce tissu qui paraît doux.

Il y a dans la taxidermie un procédé de substitution. Or, je n'enlève et ne remplace rien. Je crée une enveloppe textile à laquelle j'insuffle un volume en injectant de la matière. La forme prend corps, même si son épaisseur est ensuite réduite par divers procédés. Lorsque tu dis empaillage, j'éprouve une sorte

de dégoût, alors que je trouve belle ton idée de momification inversée.

Dans mon impression, la taxidermie renvoie en effet à quelque chose d'assez sinistre, puisque l'on semble à la fois falsifier la vie et nier la mort, tandis que la momification paraît plus noble, plus majestueuse, avec une dimension symbolique toute autre, et le faste. La momie semble davantage correspondre à un vaisseau ou un réceptacle dont on prendrait soin, avec dévouement et recueillement, alors que l'on pourrait penser que la taxidermie renvoie à une pratique qui consiste à imiter, en gros, ce qui était là. D'ailleurs, l'empaillage semble avoir un côté définitif, c'est une sorte d'achèvement, tandis que la momie se rapporte davantage je crois à une continuité ou un devenir.

L'animal naturalisé m'apparaît comme une copie non-vivante, une réplique un peu morbide ; il devient un objet, parfois exposé au mur comme un trophée, ce qui n'est pas le cas de la momie qui est cachée et comporte une fonction transcendante, un sens magique. J'ai d'ailleurs vu de belles momies de chats enrobées de motifs géométriques tressés au British Museum. Cela me fait penser à ce que je viens de lire dans un catalogue d'exposition de Rachel Whiteread où elle parle de « momifier l'air d'une pièce », de conserver l'invisible à travers ses moulages d'espaces vides.

