

Devant les restes

Texte d'analyse réflexive

Écrit dans le cadre du Master 2 Peinture
de La Cambre à Bruxelles.

Introduction

Sur la matière

Processus

Le châssis

Toiles libres
et installation

«Peux-tu comprendre», demanda mon père, «la signification profonde de cette faiblesse, cette passion pour le tissu coloré, pour le papier mâché, pour la distemper, pour le chanvre et la sciure de bois? C'est là», continua-t-il avec un sourire douloureux, «la preuve de notre amour pour la matière en tant que telle, pour sa légèreté ou sa porosité, pour sa consistance mystique unique. Le démiurge, ce grand maître et artiste, a rendu la matière invisible, il l'a fait disparaître sous la surface de la vie. Nous, au contraire, aimons ses grincements, sa résistance, sa maladresse. Nous aimons voir derrière chaque geste, derrière chaque mouvement, son inertie, son effort lourd, sa maladresse d'ours».¹

1. Bruno Schulz: raktat o manekinach [Traité sur les mannequins ou le deuxième livre de la Genèse]



C'est de cela que je parle dans ma peinture : de la beauté de la matière, du geste qui se dépose sur elle, de sa robustesse, de sa froideur autant que de sa fragilité et de sa douceur. Je raconte la richesse des effets qu'une matière peut offrir, avec ses aspérités, ses reliefs, ses grains, ses trames. Je cherche l'émerveillement et la curiosité de nos regards d'enfants sur le monde, même sur les phénomènes les plus banals qui nous entourent, comme « Pourquoi la mer est bleue ? »². Il s'agit de prendre le temps d'être dans la contemplation de ce qui est sous nos yeux.

Ma peinture est un récit très concret, sur le rapport à la matière, à son altération et aux différentes strates temporelles : quelle action précède l'autre ? Je parle de la confrontation et de la rencontre de différents éléments qui ne vont pas forcément ensemble, entre matériaux naturels et matériaux de synthèse, et de la manière dont ils interagissent. Je colle, déchire, racle, gratte, incise, plie, froisse, recouvre, ponce... Je répète encore et encore les mêmes gestes, entre brutalité et douceur, à l'affût de chaque trace imprévue. Dans l'atelier, je me laisse surprendre par la richesse et la beauté des effets qu'une matière peut offrir. C'est une pratique presque instrumentale. La peinture est réussie quand elle semble apparaître d'elle-même.

2. Caroline Pauwels,
Ode à l'émerveillement.

*Enfant, je tirais toujours
la gueule*, 23 x 19 cm,
2025, Peinture à l'huile,
pigments, mortier
et chaux sur essuie
de cuisine.

J'ai eu beaucoup de mal à écrire sur ma peinture, je peux dire que ça a été une plaie. Pourtant j'ai une pratique de l'écriture en parallèle, alors je ne m'attendais pas à ce que ce soit si douloureux de poser des mots sur ma peinture, qu'ils auraient autant de mal à s'imbriquer ensemble. Dans ma boîte crânienne, c'est comme s'il y avait une case pour l'écriture poétique et une autre pour la peinture, plus concrète et corporelle. Le calme de mon appartement pour l'une et le bordel de l'atelier pour l'autre. Mais peut-être qu'un pont pourrait relier les deux pièces.

Quand je me balade, je m'arrête souvent pour prendre des photos de détails, une peinture écaillée sur une porte bleue qui laisse apparaître la peinture verte brillante qui était en dessous. Un morceau d'un vieux bateau en bois orange attaqué par le sel et les algues. En Bretagne, c'est surtout les lichens sur les roches qui se multiplient dans la mémoire de mon téléphone. Ce sont des fragments qui peuvent sembler dépassés, usés et salis par le temps. Les lichens ont longtemps été considérés comme une sorte de mousse un peu repoussante, comme de la pourriture, pourtant, c'est une symbiose complexe et ultra-résistante, qui pousse là où plus rien ne vit. Je crois que c'est aussi la beauté du temps qui passe qui m'émeut. La beauté des marques qu'il laisse sur les objets autant que sur nos peaux vieillissantes, comme preuve d'une mémoire déjà passée.

Dans toutes les images accumulées dans mon téléphone, il y a quelque chose de très graphique, qui relève du système d'impression d'une certaine manière. Ce n'est pas un hasard si mon regard s'y accroche autant. J'ai étudié le graphisme et l'illustration pendant cinq années avant d'atterrir en Peinture à la Cambre. J'ai fini par ne plus savoir pourquoi je dessinais, pourquoi je représentais les choses de telle ou telle façon. Je ne savais plus à quoi ça servait. J'ai

démisionné de mon CDI de directrice artistique junior dans une marque parisienne, parce que j'en avais ras le bol des moodboards, des brainstormings, des feedbacks, des onboardings et des séminaires dans la forêt à bouffer des fleurs. Je suis revenue à Bruxelles et je suis arrivée en Peinture en 2022. Tout ce que je savais faire, le graphisme, l'illustration, tout ce que je maîtrisais, je l'ai mis de côté. Ça faisait deux ans que je travaillais sur un projet qui mêlait illustration et écriture avec un système de transferts aux pastels à l'huile sur papier. Je parlais de ma peur d'oublier, de perdre un jour la mémoire comme ma grand-mère paternelle.

En peinture, je voulais me libérer d'une forme de facilité. Il fallait tout recommencer à zéro, c'était la page blanche. J'ai appris sur le tas à tendre des toiles, à connaître les différents solvants, j'ai acheté des pinceaux et des châssis, et j'ai commencé à peindre avec différentes matières. Je savais que je ne voulais plus faire de figuration, la seule chose que je voulais garder, c'était la couleur. Je voulais laisser les choses arriver, mais à chaque fois, les mêmes éléments revenaient. Une impossibilité de sortir de ces formes, de ces gestes, mon cerveau n'en semblait pas capable. La composition prenait toute la place, je voulais, par l'abstraction, être plus libre que dans l'illustration, mais le piège se refermait sur moi, jusqu'à me sentir encore plus coincée, il y avait une impasse. Je voulais trouver une forme d'honnêteté, mais la peinture restait superficielle. Petit à petit, j'ai ouvert le champ à de nouvelles matières. L'atelier s'est transformé en laboratoire de recherche. Les arbres de Bruxelles, peints de moitié en blanc, me séduisaient et m'intriguaient. C'est avec cette curiosité que je me suis retrouvée dans l'allée du fond à gauche du Brico de Saint-Gilles, un paquet de chaux aérienne dans les bras.



LES TOILES

En abandonnant le papier pour la toile, mon attirance pour le textile a pris de plus en plus de place. La toile brute présente une trame, une sensibilité déjà autonome. Depuis septembre 2024, je travaille principalement sur des surfaces traditionnelles de l'histoire de la peinture comme la toile de coton et de lin. Au départ, ce choix a forcément été influencé par l'idée que je me faisais d'un bon support pour peindre, mais j'ai continué d'utiliser le lin pour deux raisons différentes. La première, c'est pour son aspect plastique, pour sa trame, sa texture, la façon dont la peinture se diffuse sur la toile brute. La sensation de la peau des mains contre le lin aussi. La deuxième raison, c'est pour sa robustesse. Elle est vraiment solide, elle supporte la peinture à la chaux comme le mortier. Il y a des effets que je n'arrive à avoir sur aucune autre toile. Par exemple, la peinture à la chaux accroche incroyablement bien sur le lin et crée des aspérités surprenantes, parfois, on dirait même des cratères de lune. En revanche, sur une toile de coton, la peinture à la chaux s'effrite complètement et jaunit, jusqu'à ressembler à du lait caillé.

Pour chaque support que j'utilise, le lin, la bâche en plastique, le coton, la toile de jute et les tissus de récupération, le choix se fait autant par le regard que par le toucher. Je ne réfléchis pas à leurs portées symboliques et historiques. Les décisions se font de manière instinctive, sensorielle et plastique.

Le plaisir de l'œil éveille le désir de tactilité, incite à découvrir, du bout des doigts, la texture du travail du peintre qui, tout comme un instrument de musique au repos, annonce les résonances de ses signifiés encore latents. La conversation prend bientôt un ton plus technique et la précision des questions et réponses rend la demande, jusqu'ici incongrue, possible : « Puis-je toucher la matière même de l'œuvre ? »³

LES MATIÈRES

Alors naturellement, quand je suis face à mes peintures, je les regarde autant que je les touche du bout des doigts, pour sentir la matière, la porosité, le relief, à quel point la surface est fragile. Un jour, Francesco est passé à l'atelier et, devant chaque toile, il me demandait s'il pouvait toucher. Les sujets que j'aborde appellent à sentir le contact de sa peau contre la matière. Je fais sans cesse des parallèles entre mes peintures et les rochers en Bretagne, parce que ce sont des blocs de pierre qui me font un effet trop fort, et qu'ils ont eu chez moi un rôle important pour affronter des événements difficiles. J'ai écrit un bout de texte qui parle de ça.



J'ai aperçu ton dos, toujours aussi droit, pourtant ce jour-là, il paraissait courbé. Des arbres dansaient devant toi. Assise au bord de ta chaise, si attentive aux images de ces arbres et à cette voix de documentaire. J'ai ri en voyant cette scène absurde, j'ai ri à m'en décoller les poumons, ce mardi après-midi. Ton visage, éclairé par une lumière bleue, m'a répondu que regarder les arbres rendait plus forte, que tu en avais besoin pour respirer et pour affronter ce qui allait arriver. Un conseil qu'on t'avait donné, quand les médecins étaient partis en courant. Je n'ai plus rigolé en voyant les arbres bouger sur l'écran de l'ordinateur. On s'est mises à croire aux arbres et aux roches, parce qu'on avait besoin d'une béquille pour quelque temps. Et puis de toute façon, j'avais toujours adoré monter dans les arbres. Depuis ce visage bleu, on marche le long de la presqu'île Saint-Laurent. Un grand rocher nous attend sur une des dernières lignes, on s'y arrête toujours pour l'enlacer, poser notre joue sur sa pierre froide. Il était là avant, il sera là après (tu me disais) et après, tout va toujours mieux.

Pierre, papier, ciseaux,
texte écrit en 2024.

Photographie,
Louis Le Goaziou.

Les matières que j'utilise se rangent dans différents tiroirs. Il y a celui des minéraux (chaux, mortier, plâtre, certains pigments, sel), des organiques (papier mâché, textiles, vernis damar) et des synthétiques (colle à base de polymères synthétiques, dérivés du pétrole, acrylique, plastique). Le choix de chacune de ces matières se fait pour leurs particularités, leurs qualités autant que leurs défauts : leur légèreté, leur poids lourd, leur transparence ou leur porosité, leur robustesse ou leur fragilité. Encore une fois, c'est une histoire très concrète sur la matière avec une dimension plastique forte. L'ambivalence et le contraste qui s'opèrent entre les surfaces que je superpose m'attirent, comme lorsque le lin finit par se confondre avec le mortier. La contradiction des éléments dessine une forme poétique, parce que le béton renvoie à la solidité, à la construction, au statique et à l'extérieur, alors que le drap et les plis renvoient au mouvement, à l'éphémère et à l'intimité, à l'intérieur.

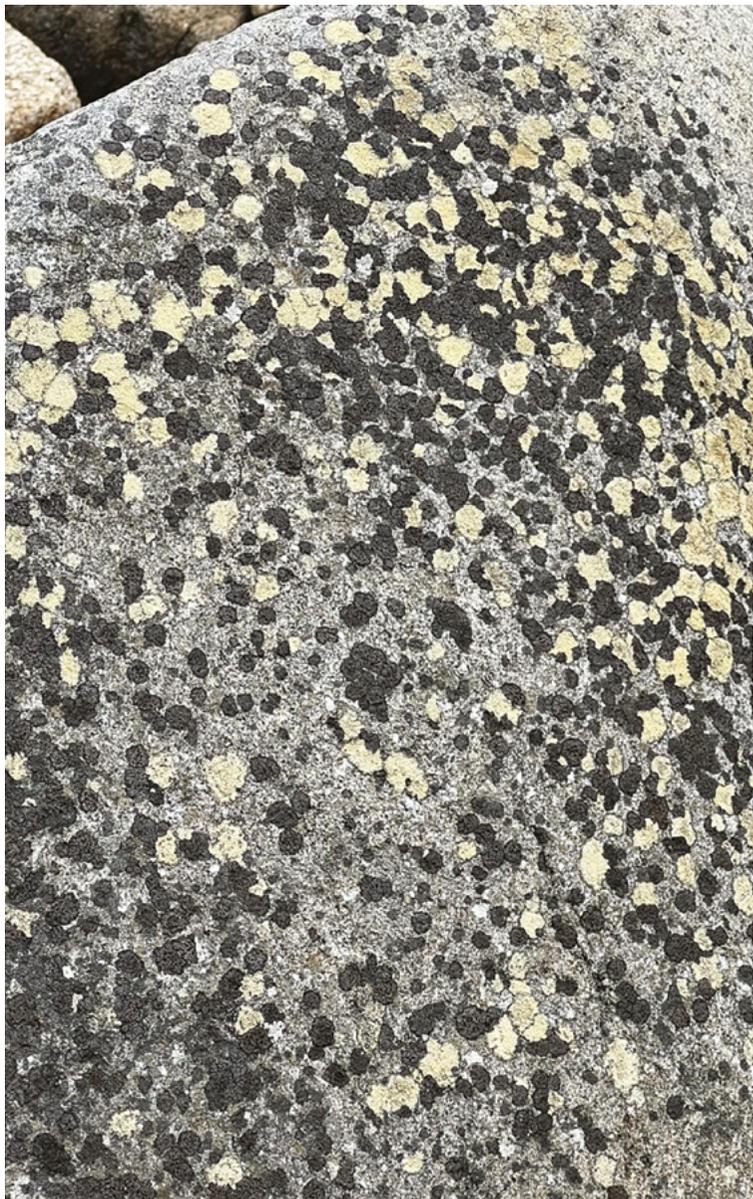
J'orchestre une bataille entre les différents corps de la peinture : il y a les plis et la couleur. Les plis sont là, figés par la colle blanche, ils ne bougeront plus ; les toiles souples sont devenues dures. La peinture révèle le pli, mais elle pourrait prendre le dessus : il faut savoir s'arrêter au bon moment.

Ma peinture est une invitation à être attentif à ce qu'il y a devant soi, à cultiver son regard, à accepter d'être dans la contemplation de ce qui apparaît, à laisser son esprit divaguer comme lorsqu'on regarde un paysage, debout face à la mer, parfois calme ou agitée. En travaillant sur de grands formats, la question de la provenance et de la toxicité des matières que j'utilise me questionne de plus en plus. Je sens qu'il faut poursuivre les expérimentations autour de la matière, en y intégrant des matériaux plus naturels, comme le bioplastique, utiliser des colles naturelles, afin d'ancrer ma démarche dans une réflexion plus responsable,

tout en enrichissant la grammaire plastique que je développe dans cet espace privilégié qu'est l'atelier.



Au bord des larmes,
38x34 cm, 2025,
En cours de séchage.



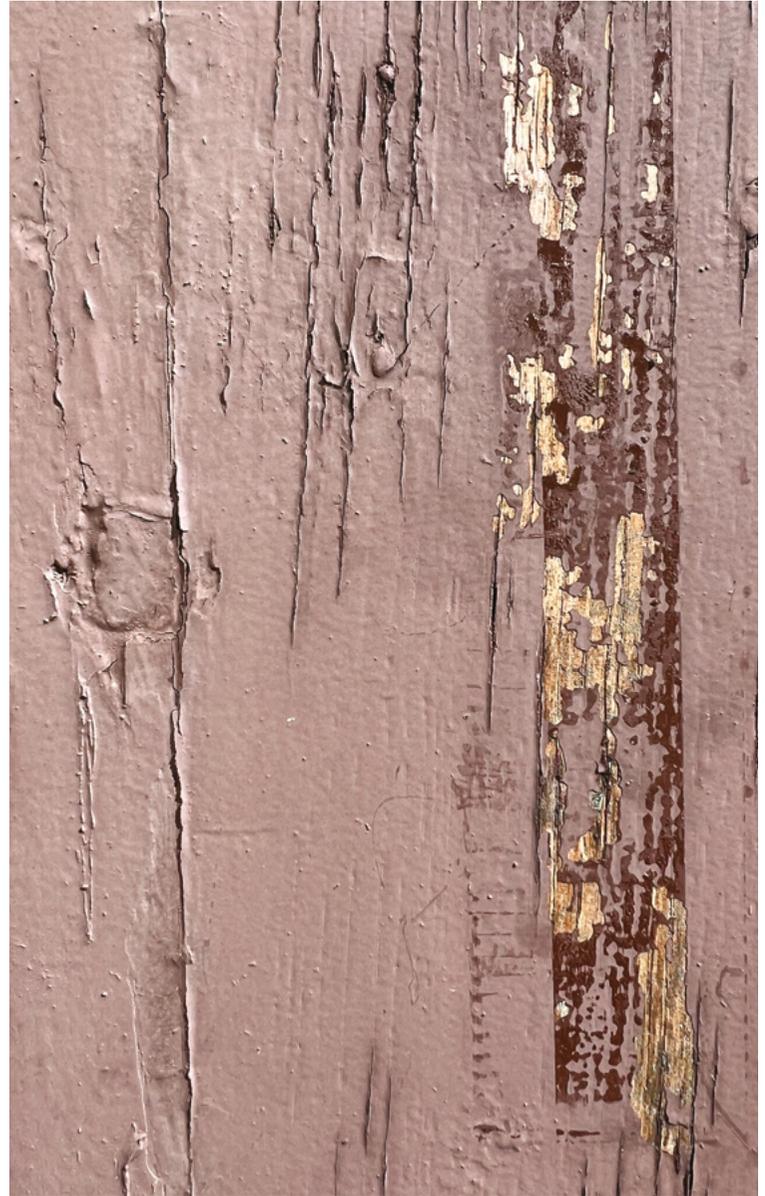
LICHENS, BRETAGNE





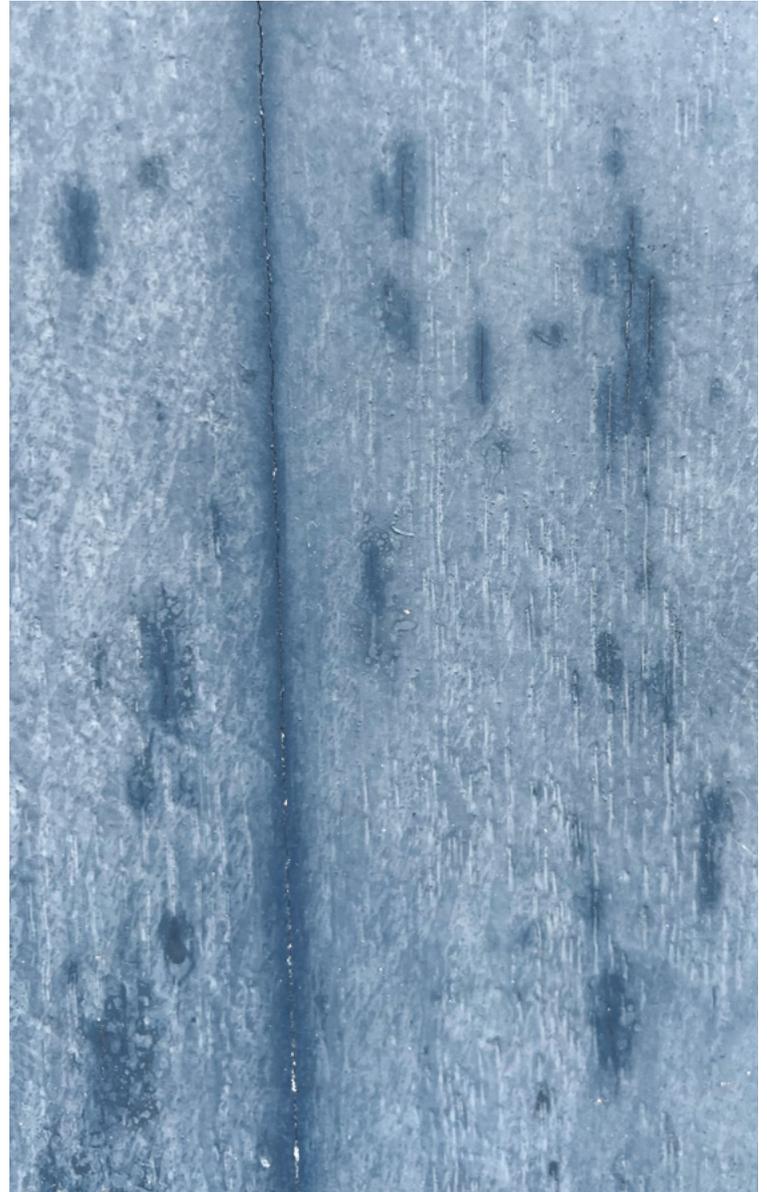
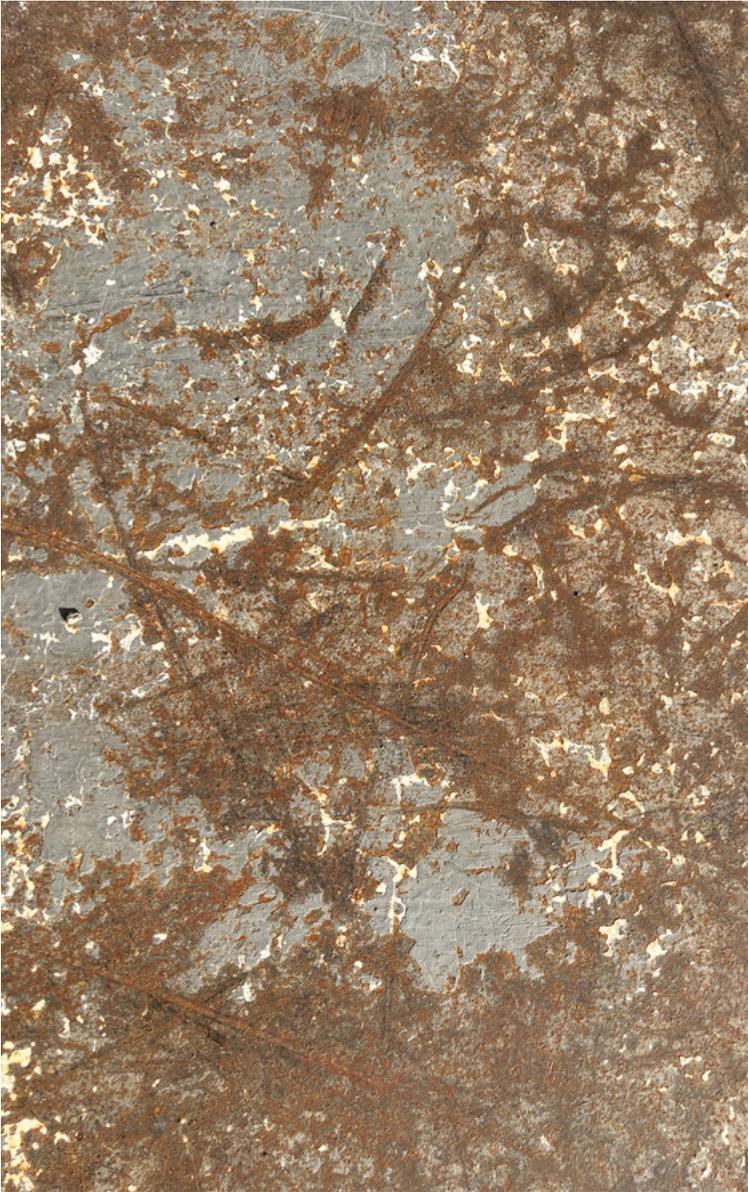


LICHENS, BRETAGNE





DANS LA VILLE, BRUXELLES





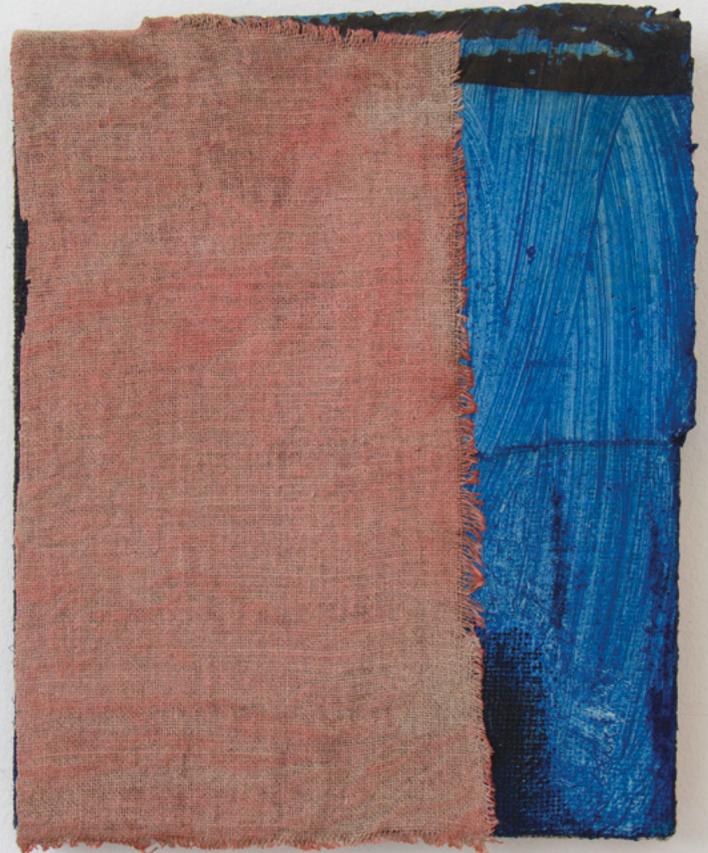


Je considère que la lumière telle que je l'emploie est une matière. Et alors il y a des conséquences très importantes, surtout relativement à l'espace. En peinture, les couleurs n'existent pas en tant que telles, il n'y a que des relations. Parler du noir, parler du bleu, parler du rouge, quand on dit ces choses-là on ne parle pas de peinture, on extrait une des caractéristiques de la peinture, on ne parle pas de la forme, de la dimension. Un carré blanc, jaune ou rouge de 10 cm, ce n'est pas la même couleur que la même couleur sur 3 m, sur 2 m...Une chose qui change également la couleur, c'est la forme. Vous mettez une couleur quelle qu'elle soit dans une forme plus ou moins ronde, et vous mettez la même couleur dans une forme anguleuse; vous posez la question à quelqu'un en mettant ces deux couleurs sur le même fond « quelle est la couleur que vous préférez et pourquoi? »; brusquement on s'aperçoit que la couleur qui est dans les angles paraît plus acide que l'autre. On ne parle pas de la matière non plus, on ne dit pas si c'est transparent ou opaque, brillant ou mat. Finalement, quand on dit jaune, blanc ou rouge, on extrait une des caractéristiques de la perception que nous avons, et la perception est une chose beaucoup plus complexe que le mot appauvrit.⁴

LA COULEUR

La couleur occupe une place centrale dans mon travail, car elle joue un rôle d'agent révélateur. Souvent, il n'y en a qu'une ou deux, trois au maximum, sur une pièce. Il est difficile d'expliquer le choix des couleurs, car au fond, quand je les prépare, je ne sais jamais si elles fonctionneront sur la matière. Comme le dit Pierre Soulages, « il n'y a que des relations ». Tout dépend de la surface sur laquelle la peinture se diffuse, des associations entre les couleurs, de ce qui les entoure. J'appréhende la couleur comme un outil, une matière parmi d'autres. Elle n'est jamais gratuite, elle fait surgir la lumière plus ou moins fortement, atténuée ou accentuée certaines caractéristiques de la matière, et interagit avec l'espace et la lumière.

Comme pour tout le reste, je l'utilise à tâtons. J'observe les apparitions qui se forment sur les surfaces. Je frotte avec un chiffon la peinture à l'huile sur une épaisse couche de mortier, du clair sur du foncé, créant une symbiose presque rocheuse. Il faut apprendre à regarder comment les pigments interagissent avec les matières, qu'elles soient minérales, végétales ou synthétiques. Un même vert peut offrir des nuances et des lumières très différentes selon la surface. Et puisque tout s'additionne, les combinaisons sont infinies. C'est l'expérience que je fais subir à la couleur, voir comment elle se répand dans la matière, poreuse, lisse, rêche, ou dans la trame d'un textile. « On ne parle pas de la matière non plus, on ne dit pas si c'est transparent ou opaque, brillant ou mat. » Puisque la matière est mouvante, il est difficile de prévoir comment le spectateur percevra la couleur. Et je m'inclus souvent dans ce spectateur. De nombreuses caractéristiques modifient la perception que l'on a de la couleur elle-même, alors forcément, « quand on dit jaune, blanc ou rouge, on extrait une



Et j'essaie de me souvenir,
28 x 23 cm, 2023-2024,
Peinture à l'huile, pigments
et peinture à la chaux sur
toile de jute et de lin.

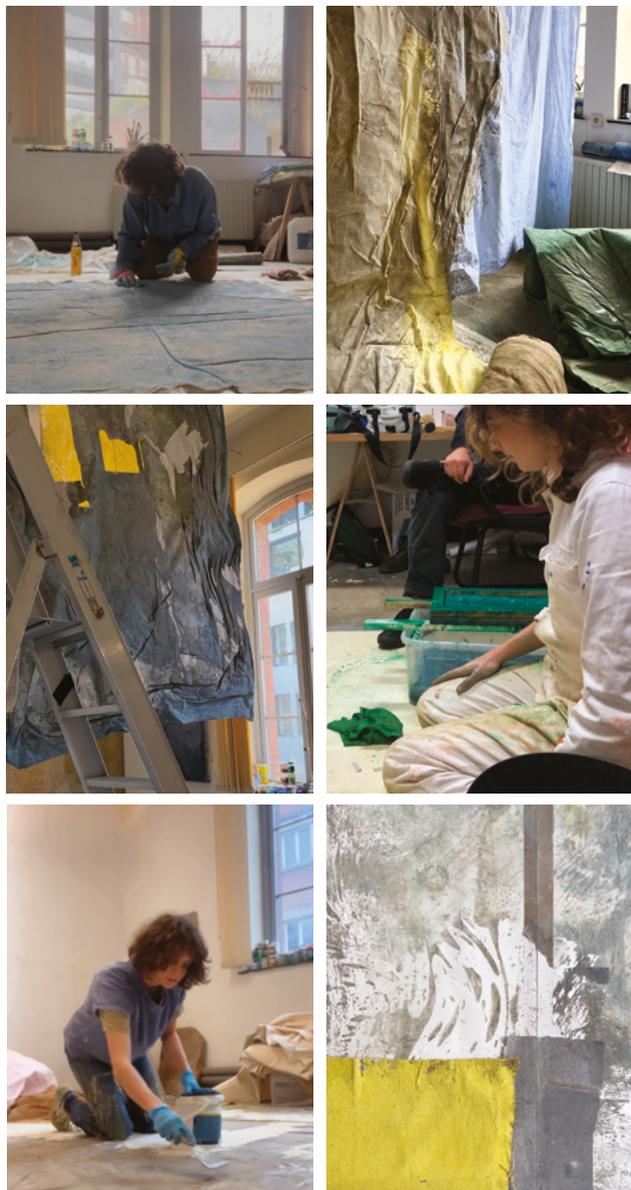
des caractéristiques de la perception que nous avons, et cette perception est beaucoup plus complexe que ce que le mot appauvrit ». Parfois, je me sens un peu perdue, car tout commence par un choix qui relève avant tout de ma sensibilité, d'une intuition esthétique.

Oui, il y a une part d'arbitraire, notamment parce que je suis limitée par les pigments. Le choix de la couleur, lorsque je la prépare, est conscient, mais il y a toujours une part d'inconnu, une incertitude liée à la surface et à tous les paramètres qu'elle génère. « Brusquement, on s'aperçoit que la couleur dans les angles paraît plus acide que l'autre. » La peinture est une chaîne de décisions. Celle concernant la couleur intervient souvent en dernière étape, et c'est souvent là que l'erreur survient, et que ça peut foirer. Il y a beaucoup d'échecs, parfois les couleurs choisies et fabriquées ne conviennent pas, ce qui fait que je ne sors pas les toiles de l'atelier. Parfois, c'est rattrapable, je superpose alors les couches jusqu'à trouver la solution. Mais il arrive que tout sature, que ça ne fonctionne pas, et il faut alors savoir abandonner.

Dans l'atelier, je fabrique mes couleurs de différentes manières : pigments purs, pigments dilués dans de grands bacs d'eau, acrylique en tube ou préparée avec mes pigments, peinture à l'huile, en tube ou faite maison, teintures, pastels secs ou gras, draps et tissus colorés récupérés ou chinés en braderie... La couleur est un moyen de révéler la lumière, mais aussi les surfaces et les mouvements, comme un pli ou les fissures sur une peinture à la chaux altérée. J'utilise la peinture en créant des systèmes d'impression : je peins une toile plastique, la colle sur une surface, puis je l'arrache plus tard. Des traces de cette couche de couleur viennent alors se déposer sur la matière. Toute une série d'actions et d'outils sont pensées pour la couleur, comme pour le reste. Avec elle, je joue avec une part d'aléatoire, mais qui reste orchestrée par ma pensée, comme une sorte de hasard dirigé.

Le mot grec pharmakon signifie remède, poison, substance, philtre, couleur artificielle, peinture - toutes ces choses à la fois. Les couleurs d'Harrison sont des coups, des sortilèges, des médicaments à action rapide dont l'effet est soudain, bref, et c'est terminé. Ce sont de petites grenades à main qui font exploser le sens.⁵

5. Amy Silmlman, Faux Pas, Écrits et Dessins, Chapitre Sur la couleur chez Rachel Harrison.



Au-delà du matériau, ma peinture retrace des séries d'actions, de gestes qui se déposent sur la surface. Peu à peu, je crée une grammaire, avec un répertoire de matières, de phénomènes répétés, d'outils, de couleurs, de verbes. Ma pratique se déroule en deux temps : d'abord une phase d'expérimentation libre, sans attente ni questionnement ; puis une phase de répétition empirique, où je rejoue les phénomènes qui m'ont touchée, en affinant les gestes au fil de l'expérience. L'expérimentation occupe une place très importante et nécessite un véritable lâcher-prise. L'objectif est de me laisser surprendre par ce qui apparaît, d'observer des réactions et des phénomènes qui m'interpellent : un pli révélé par la peinture, des craquelures après le contact de l'eau sur la chaux, des petits bouts de toile dépassant du cadre du châssis, la brillance de la colle séchée après l'arrachement d'une bâche collée sur la toile.

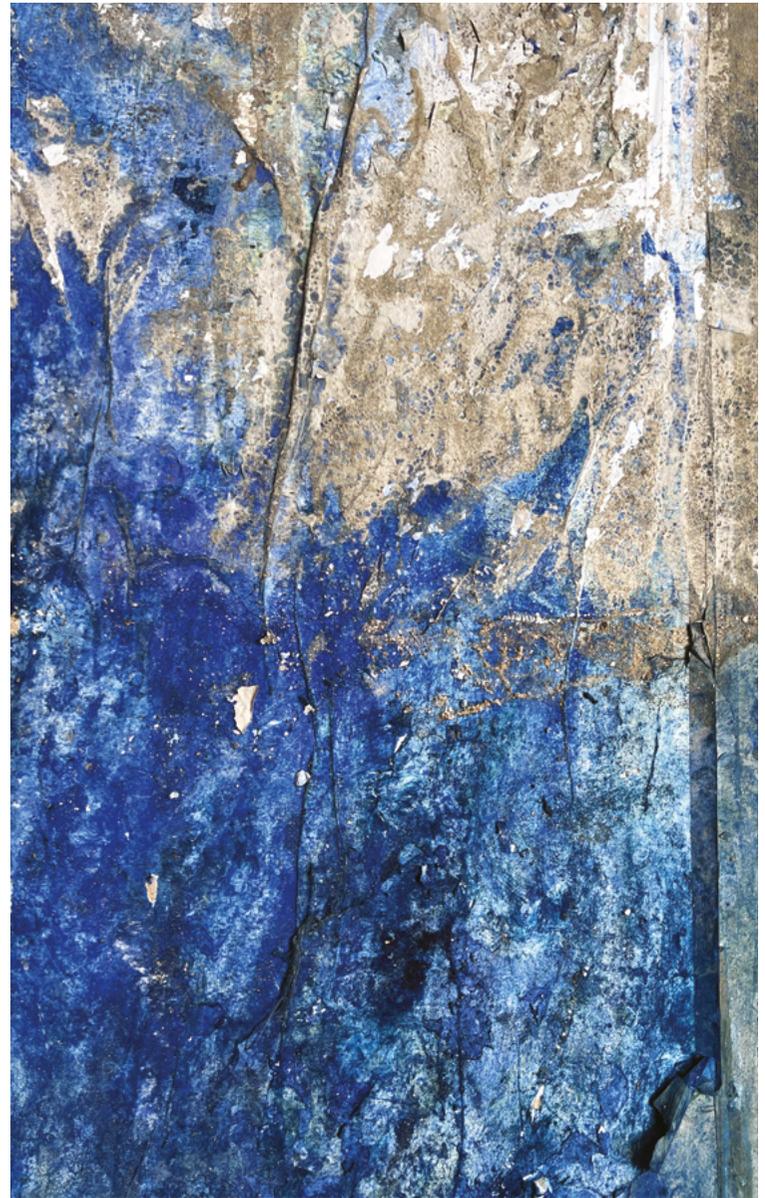
Ce sont des événements qui surviennent d'abord de manière inattendue, puis que je choisis de répéter de façon empirique, avec un protocole d'exécution. J'apprends de mon propre travail, sans recherches théoriques ou scientifiques préalables. Je finis par connaître les matériaux et les outils que j'utilise par cœur. Le hasard n'a alors plus sa place : les décisions sont franches, précises, et choisies avec rigueur. Je ne sais pas toujours expliquer pourquoi, parfois, ça fonctionne, et d'autres fois, ça échoue. L'avantage, c'est qu'on peut toujours recouvrir, arracher, recommencer sans fin. Mais lorsque le contrôle devient trop présent, que la répétition ne produit plus rien, je dois faire de nouvelles découvertes pour réinviter la surprise. J'avance à tâtons. Sinon, on finit par s'ennuyer, moi la première.

Au fil de ces trois années en Peinture, la posture de mon corps dans l'atelier a changé : les pinceaux ont été remplacés par des outils de chantier, des essuie-tout, des chutes de toiles de coton ou de lin. Je ne peins plus debout, face au mur, mais au sol. Parfois sur des toiles sur châssis, parce que j'ai besoin de leur structure pour superposer les couches ; d'autres fois, sur des toiles libres que je tends sur châssis à la fin. Dans l'atelier, je tourne autour des toiles, de l'une à l'autre ; les gestes sont amples, les poids sont lourds, mon corps est endolori après une longue session.

J'essaie de me libérer de la facilité, de générer un maximum de distance entre l'intention et le résultat. Plus cette distance est grande, plus les intentions se transforment. Les outils de chantier guident mes gestes de manière mécanique ; je me répète comme un mantra : ne pas penser au résultat, être uniquement dans le faire. Mes intentions se brouillent, je deviens plus tacticienne que stratège du tableau.

Je génère constamment des problèmes. Lorsque j'essaie de reproduire des gestes qui ont déjà fonctionné, cela se solde souvent par un fiasco. Comme si chaque geste avait une date de péremption. Je me retrouve encore face à la toile, avec des défis à résoudre. Il y a vraiment quelque chose qui m'échappe dans ma pratique : chaque fois que je tends vers une forme de stabilité, que tout semble bien huilé, je finis par me remettre dans la position de celle qui ne sait plus faire, qui remet tout en question. C'est le chat qui se mord la queue.





SOL DE L'ATELIER

Oui, je doute souvent, parfois, au point que cela devient douloureux. Je m'arrache les cheveux, ne comprenant pas pourquoi le « miracle » ne se produit plus. Comme si j'avais simplement eu de la chance la première fois. Pourtant, il y a des gestes que je maîtrise, que je sais ordonner. Alors, une forme de confiance flotte dans l'atelier. Mais parfois, une impulsion presque colérique me pousse à arracher des bouts de toile, à gratter la matière à la truelle, à utiliser une ponceuse électrique directement sur la toile, à les recouvrir entièrement de ciment ou de chaux, à les écorcher au cutter, voire à les déchirer et les jeter. Ce ne sont pas des actes calmes, méditatifs ou introspectifs. On dirait presque une scène de crime. La peinture me met dans tous mes états. Elle me procure des joies intenses, des moments où je suis totalement alignée avec moi-même. Et puis, trop souvent, ces épisodes de panique, quand ce qui apparaît sous mes yeux me fait grincer des dents.

Avec du recul, je me dis que, dans ces moments-là, je devrais juste sortir, rentrer chez moi, ou me remplir le ventre de glace et de chocolat. Mais en réalité, la panique me pousse à faire n'importe quoi. Je prends des décisions impulsives, juste pour faire disparaître ce qui est là, à tout prix, comme si je voulais effacer la trace même de ce moment. Je peux déprimer plusieurs jours pour une mauvaise décision sur une peinture. Mais parfois, le n'importe quoi gagne. Et quand je reviens le lendemain, c'est l'épiphanie : les gestes et les décisions ont finalement été les bonnes.

Et en même temps, beaucoup de toiles restent entassées dans un coin de l'atelier, face contre le mur, elles sont comme punies pendant plusieurs mois, parce qu'elles me foutent le bourdon. Et un jour, je prends mon courage à deux mains, je les retourne et je fais le point. Souvent, je ne me suis pas trompée : elles n'éveillent toujours pas mon intérêt, deux solutions sont alors

possibles, soit tout recouvrir soit les désentoiler et les jeter à la poubelle. Pendant longtemps, je ne savais pas quoi faire de toutes ces toiles accumulées par terre. On m'a souvent dit : « Surtout, ne jette rien ». Comme s'il y avait forcément une aura dans tout ce qu'on fait dans un atelier. J'avais l'impression que c'était comme interdit. Que tout artiste doit avoir le syndrome de Diogène dans son atelier : entasser, encore et encore, jusqu'à ne plus rien voir. J'ai eu besoin de désacraliser ce truc-là. Ça me paraît normal que toutes les toiles produites ne soient pas intéressantes au point de les accrocher au mur. Il faut savoir faire le tri sans culpabiliser.

Il y a le châssis, qui reste là, immobile. Ma peinture interroge les frontières, les limites entre les surfaces. Les choses bougent. Parfois, un coin de toile dépasse du châssis et projette une ombre sur le mur. Je ne le rabats que si cela semble excessif. C'est aussi une manière de donner de l'importance à ces phénomènes qui émergent sur la toile, en cadrant des langages auxquels il faut être attentif pour percevoir leur beauté.

Puis, le châssis permet aussi à des événements de se produire : débordements, déformations liées à la tension de la toile lorsque la matière est trop lourde. C'est une structure qui permet de bâtir et de créer des objets qui finissent par être difformes, le cadre en bois disparaissant sous la matière. Il y a quelque chose de paradoxal dans l'idée d'avoir des plis sur une toile tendue sur châssis. Cela ressemble à un moment suspendu, à un arrêt sur image d'un mouvement.

Peindre au sol, sur une toile libre, était au départ une démarche pratique. Mais lorsque la toile est terminée, je la tends sur le châssis, face contre le sol : les mouvements se font alors nécessairement à l'aveugle. Je ne les maîtrise pas, pas plus que les plis qui se forment lors du collage. Quand la dernière agrafe est posée, je relève la toile, et le cadrage a changé. Je découvre alors de nouvelles frontières, de nouveaux bords. C'est une nouvelle rencontre, la cerise sur le gâteau.

Enfant, je tirais toujours
la gueule, 23 x 19 cm,
2025, peinture à l'huile,
pigments, mortier
et chaux sur essuie
de cuisine.

Les réminiscences,
200 x 150 cm, 2025,
Acrylique et mélange de ciment et chaux sur toile
de lin collée sur toile de coton.



J'aime beaucoup travailler sur de petits formats : pour les regarder, il faut se rapprocher, et il est plus facile d'être attentif à ce qui se passe sous nos yeux, d'une certaine manière. Cela me permet aussi de produire à la chaîne, comme des échantillons de recherche, afin d'observer les expérimentations qu'il faut retenir. La verticalité des grandes toiles (comme celles de 200 x 150 cm) me rappelle la sensation d'immensité que l'on ressent face à un grand rocher ou un menhir : on est plongé dans la matière, il y a un face-à-face entre la toile et le corps.

Le châssis n'est pas une fin en soi, pas un absolu. C'est une manière de regarder, de cadrer. Mais pendant ces trois années de peinture, j'ai aussi tenté de me libérer de ce cadre.



Au bord des larmes,
38 x 34 cm, 2025,
Acrylique, pigments,
peinture et pastels
à l'huile, mortier,
peinture à la chaux,
papier mâché et vernis
dammar sur essuie
de cuisine, toile de jute
et de coton.



Le tissu me permet de camoufler, de cacher, d'habiller le cube blanc du musée et par là de changer les systèmes de valeurs et les cadres de pensée. J'utilise des tissus pour créer des espaces dans lesquels on peut prétendre se trouver ailleurs, tomber pour ainsi dire dans d'autres mondes. (...) Dans un espace où sont suspendus des rideaux, la séparation entre intérieur et extérieur, ou entre différents mondes, devient floue. Et ce flou amène à se demander où l'on est.⁶

6. *Le Milieu est bleu*,
Ulla von Brandenburg,
Palais de Tokyo, 2020.

Je savais depuis un moment que la toile libre serait la continuité logique de mon travail. Parce qu'en travaillant autour de la matière, c'est la toile elle-même, par sa texture, sa souplesse, sa résistance, qui est peu à peu devenue centrale. Elle a cessé d'être uniquement un support passif pour la peinture : elle est devenue un matériau à part entière, un espace d'exploration et de transformation. Ma sensibilité pour les artistes issus du textile ou qui en explorent les potentialités, comme Olga Amarante, Ulla von Brandenburg, Adrien Vescovi ou Berlinda De Bruyckere, a renforcé cette transition. Le tissu, dans sa nature même, évoque la souplesse, le corps, l'enveloppe, le geste. Il permet une physicalité que le châssis limite. Sur châssis, mes formes ont commencé à fuir les bords, à s'échapper, à se prolonger dans l'espace. C'est dans ce débordement que la peinture a commencé à tendre vers la sculpture. Ce glissement via le textile n'est donc pas un reniement de la peinture, mais une manière d'en étirer les possibilités, de les pousser vers une autre dimension, plus physique, plus incarnée.

Cette démarche ne remplace pas celle du châssis. J'ai un attachement profond pour cet outil. Je m'y suis accroché comme un vieux marin à son bateau. Le châssis permet une précision, une tension, une frontalité différente. Mais les deux pratiques se nourrissent.

INSTALLATION

Dans l'installation, j'ai eu le besoin de faire sortir la peinture du mur, de la libérer du cadre rigide, de la faire flotter dans l'architecture, de générer un espace dans lequel le spectateur puisse circuler, pour s'immerger dans la matière. Mes toiles ne sont plus accrochées comme des images fixes ; elles pendent, se déploient, se recroquevillent, prennent des formes de tube ou de drap, et s'animent au moindre souffle d'air. Ce choix n'est pas simplement formel. Je voulais explorer ce que la peinture porte en elle de contradictions entre fragilité et force. Parce qu'en même temps c'est imposant, plus grand que nous, il y a quelque chose de figé dans le temps, comme un arrêt sur image, pourtant elle va continuer de se dégrader à chaque manipulation. Il y a une frontière dans cette matérialité, entre son poids, sa résistance et en même temps sa légèreté, sa fragilité, et son aspect éphémère.

Leur verticalité fait face à celle du spectateur, mais la dépasse, le contraint à bouger, à tourner autour, à se baisser, à regarder vers le haut et à travers. Il n'est plus devant la peinture ; il est dedans, face à une matière plus grande que lui, son corps est devenu petit face à la peinture. Il y a un déplacement physique, une mise en jeu du corps face à une matière qui, elle aussi, semble porter une forme de corporalité.

En travaillant la matière en couches successives, c'est aussi le verso de la toile qui est visible, un verso habituellement caché, et pourtant porteur d'une richesse imprévisible, plus brute, presque organique. Certaines toiles, par leur transparence, créent une perception mouvante : elles laissent passer la lumière, mais aussi les regards. La surface cesse d'être une frontière opaque, elle devient filtre et porosité. C'est une peinture qui respire, qui pend, qui résiste, et qui, parfois, semble prête à tomber. C'est une peinture qui tient, malgré tout.

Cette première tentative d'installation prend place à La Vallée, dans une salle dont les caractéristiques architecturales (six colonnes, un espace central, un sol rouge brique) imposent des contraintes précises. J'ai composé très simplement : trois câbles tendus entre les colonnes. Le choix des couleurs est guidé par le sol rouge si particulier, une teinte difficile pour moi, qui assombrit l'espace, absorbe la lumière. L'enjeu est alors d'anticiper comment les couleurs des toiles vont réagir dans cet environnement chromatique. La maquette devient un outil important, mais en réalité il faudrait travailler in situ, parce que, comme le disait Pierre Soulages : « Un carré blanc, jaune ou rouge de 10 cm, ce n'est pas la même couleur que la même couleur sur 3 m. » L'échelle transforme tout. La lumière change, les couleurs vibrent différemment selon la place qu'occupe la toile dans l'espace. La couleur se redéfinit sans cesse dans le rapport aux autres couleurs, à la lumière, au corps du spectateur. Alors, la marche à suivre est là : tout se décidera pendant les trois jours d'accrochage. Il y a le risque que rien ne fonctionne, que ce soit un échec cuisant.

La peau dure,
toile libre, 337x149cm,
2025, acrylique,
pigments, mortier et
chaux, sur toile de jute
et de lin.





Ce qu'il reste dans l'installation, c'est la peau, la peau de la peinture. Il reste ce qui s'est accroché sur la surface de la toile. En regardant les toiles suspendues, j'ai vu des murs, des peaux humaines, des pierres, des lichens. Un monde entre le minéral et l'organique, l'intérieur et le dehors. J'ai caressé la matière, les deux côtés de la toile : l'un rude, l'autre doux, comme le négatif et le positif d'une photographie. Pourtant, ils ont subi les mêmes gestes, les mêmes maladresses. Le tissu garde tout en mémoire.

La peau dure,
toile libre, 337x149cm,
2025, acrylique,
pigments, mortier et
chaux, sur toile de jute
et de lin.



Merci à Benoît Dussart pour son accompagnement tout au long de ce travail d'analyse réflexive, ainsi qu'à Xavier Noiret-Thomé pour ces deux années de master en peinture.

La peau dure,
Solo show, Sieste
Ensemble, Villa
Riberolle, Paris
toile libre, 217x188cm,
2025, acrylique,
pigments, mortier et
chaux, sur toile de
coton.

REMERCIEMENTS

Josephine Suillaud
+33645570316
josephine.suillaud@gmail.com
josephinesuillaud.fr
@josephine.suillaud

