



Du cube au cocon

Mémoire de fin d'études

Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique

École Supérieure d'Art d'Avignon

Année 2024-2025

Ambre Ferrier

Le seul lien qui relie tous mes travaux c'est la peinture.
Mais la peinture c'est immense, c'est plus grand que moi.
J'en sais beaucoup et pourtant je n'en sais rien.

C'est vertigineux.

J'ai besoin d'une structure définie sur laquelle je peux me permettre de barbouiller.
Une surface constituée de limites distinctes qui permet de se disperser sans pour autant divaguer.

Devant l'histoire de la peinture, je me sens vraiment toute petite.
J'ai l'impression que je débarque, que tout ce que j'ai appris s'est évaporé.
Comment faire face à l'immensité ?
Cette impression provient également du conflit entre l'éducation artistique reçue dans la sphère privée, avec mes parents, et celle issue des écoles d'art.
Comment réconcilier les leçons tirées de ces deux mondes, entre tradition et modernité ?

Je dois me recentrer. Il faut mettre en relief mon protocole de création. Surligner les références qui y font écho. Comprendre l'individualité qui enclenche mes gestes.
Mettre le tout en perspective.

Comment utiliser la création picturale dans la volonté de questionner ses connaissances artistiques et sa place dans l'art contemporain ?

Je vais tenter de répondre en errant à travers ma pratique par étapes, en la découpant en trois axes qui reflètent les fondements de mon processus créatif :
le support et la surface, le médium pictural, et enfin l'interaction entre mon corps et l'espace.

J'ai remis ma pratique en question quand j'ai constaté le temps que je prenais à choisir l'espace qui accueille le médium comparé au temps que je passe à le peindre. La question du support et, de l'espace qu'il propose, prend maintenant plus de place dans ma pratique que la peinture en elle-même. Pourtant il est toujours posé dans le but de peindre.

Il a un rôle fondamental dans la construction et influence le geste.

Ensuite, le médium pictural possède deux qualités, la couleur d'un côté puis la matérialité qui engage le corps, outil de création.

La couleur est un élément de réflexion esthétique en parallèle de la matérialité qui implique un questionnement physique et sensoriel. Ensemble, elles traduisent des questionnements intimes et enrichissent le dialogue entre le médium et le peintre.

Enfin selon mon support, je considère l'espace pictural obtenu et l'interaction entre celui-ci et mon corps grâce au médium.

Le support que j'ai développé est d'ailleurs construit selon la taille de mon corps bras levés. Il définit un espace qui oscille entre confinement et liberté. Ce cadre délimité devient à la fois un lieu de repli introspectif et une zone d'expérimentation ouverte

En tenant compte de tous ces paramètres, j'utiliserai mes références pour comprendre l'aspect sensible et l'intérêt des œuvres qui m'ont amenée à créer ce cube ou cocon de peinture.

Une expérience de peinture :

1. Selon l'endroit protéger le sol.

2. Mettre des vêtements appropriés.

3. Assemblage du cube.

Le cube est fait de 12 tuyaux en PVC (dont la longueur est égale à ma taille debout et bras levés) et 8 raccords en PVC.

4. Mise en place du film plastique.

Le film plastique est à placer sur les 4 carrés du cube perpendiculaires au sol.

Il faut scotcher le film à l'un des 4 tuyaux et tourner autour du cube afin d'y créer 4 murs ou 4 surfaces.

5. Préparer son médium.

Choisir ses couleurs, y ajouter du liant pour plus de matière si besoin puis les placer dans le cube.

6. Entrer dans le cube.

En roulant sur le sol afin de passer sous le film plastique.

7. Appréhender les surfaces et l'espace.

8. Peindre.

9. S'arrêter quand on se sent repu et profiter de l'espace créé.

10. Si la peinture est sèche, couper le film plastique quand on veut en sortir



1. Support et surface

Il y a ceux qui font eux même leur châssis et mettent un point d'honneur à respecter les techniques liées aux traditions picturales;
Ceux qui pourraient peindre sur n'importe quelle surface glanée (bois, tissus, verre, miroir, etc...);
Ceux qui en ont fini du support objet et investissent l'espace même;
Ceux qui utilisent nos capacités de visualisation à travers les mots pour faire naître des peintures immatérielles¹;
Et d'autres manières dont je ne soupçonne même pas l'existence.

Le premier choix qui se pose dans la création picturale en dit beaucoup sur un peintre et sa manière d'appréhender l'histoire de la peinture.

Le groupe Support/Surface est né et s'est dissout dans les années 70.
Composé de 7 artistes, ce groupe s'est formé dans l'idée de réduire l'art, et plus particulièrement pour certains, la peinture à ses éléments essentiels.
Je ne m'identifie pas à leurs pratiques individuelles, je reconnais par contre la filiation avec l'idée commune qui a constitué ce groupe.
C'est-à-dire leur méthode de démembrement des étapes de construction d'une peinture et d'individualisation des constituants.

"Le support (toile, apprêtée ou non, châssis) et la surface sont un peu les éléments premiers du tableau, dans la tradition de la peinture ; ce qui resterait, en somme, si l'on pouvait, par hypothèse, décanter un art en laboratoire pour en extraire les constituants spécifiques. Revendiquer support et surface comme programme, c'était démystifier le rôle de l'artiste, lui retirer les privilèges mystérieux de l'inspiration pour le ramener dans la sphère du travail."²

Quel support utiliser ?

Quand on se base sur la pratique conventionnelle, le premier élément à construire et donc à interroger est le châssis.

¹Peintures non peintes, Thieri Foulc, L'atelier contemporain, 2019

²Le texte est disponible en ligne: <https://www.universalis-edu.com/encyclopedia/supports-surfaces/> (consulté le 7 novembre 2024) par Didier Semin.

Daniel Dezeuze, membre de Support Surface, produit en 1967, *Châssis avec feuille de plastique tendue*.

Le châssis est mis au premier plan grâce au remplacement de la toile par une feuille de plastique vierge.

Il donne à l'objet présenté la fonction d'un support de peinture.

Cependant à l'aide du film plastique, il est mis à nu et revalorisé.

On ne vient pas voir une peinture mais sa colonne vertébrale.

Le support ne se contente plus de soutenir la peinture, il participe activement à la construction de son sens.

Le premier choix qui se pose à nous pour créer une peinture définit la forme physique de l'œuvre et aura des conséquences esthétiques sur le produit final.

Dans le documentaire de 2021 « Louis Cane, artiste libre », cet autre membre de Support Surface revient sur son travail des années 60 à 2021. On l'entend dire :

« Ce n'est pas parce que tu sors la toile du châssis que ça constitue un geste intéressant. Qu'est-ce que tu fais avec ? C'est ça qui est important. Parce que la peinture n'a pas d'existence matérielle mais une existence culturelle. Ce sont des effets plastiques qui produisent du sens. Donc les matériaux n'ont pas d'importance. Il ne faut pas faire monter les matériaux à la première place sinon ça devient matériologique et ce n'est pas intéressant. »

Je comprends mais on ne peut pas soustraire l'histoire des matériaux.

Le propos et les matériaux qui le servent, fonctionnent en pair et se soutiennent mutuellement. Ou du moins il faut éviter de les faire se contredire.

Le mouvement de l'Arte Povera et la pratique du ready-made démontrent bien que les matériaux en eux-mêmes ont une portée artistique.

Au sujet de la peinture, il y a un juste milieu à trouver entre utiliser des matériaux pour leur praticité et qualité formelle, sans en oublier leur fonction originelle ou la représentation collective qui leur est associée, afin qu'ils ne puissent pas desservir le propos.



Daniel Dezeuze, *Chassis avec feuille de plastique tendue*, 1967
Bois, plastique transparent - Centre Georges Pompidou

Choisir son support c'est aussi choisir les matériaux qui constituent la fondation de son projet.

Cette exploration m'a permis d'interroger les supports traditionnels dans l'intention de transformer ma dynamique picturale.

En commençant par chercher des matériaux plus accessibles et modulables, tels que les tuyaux en PVC et le film plastique. Ils ont été choisis de manière purement pratique. Dépendant des paramètres extérieurs au projet (ex : problématiques financières, logistiques, spatiales, etc...).

Le fait que ces matériaux ne soient pas écologiques me pose problème.

Cependant, leur présence implique les problématiques actuelles de surconsommation et d'industrialisation. Ce sont des matériaux qui s'assemblent et se démontent facilement, ils sont aussi très accessibles financièrement.

Dans un deuxième temps j'explore mon rapport individuel. Je vis à Marseille depuis maintenant 3 ans. Alors j'imagine qu'inconsciemment ce sont des matériaux qui me sont familiers et qui renforcent cette impression de cocon.

Peut-être que si j'avais envisagé ce cube chez mon père dans la campagne alors il serait en canne de bambou.

Les tuyaux de plomberie font écho à un réseau, fait de connexions. Cependant dans ma pratique, il est inutile dans sa fonction de circulation des fluides, il se présente comme un circuit fermé.

Le plastique, lui, révèle la fragilité de cet espace, il me protège du dehors sans m'en couper. Il crée une perméabilité entre l'espace intérieur et extérieur.

Il faut se poser la question des matériaux sans en faire la base de son propos. Seulement dans le but de prendre conscience du tout.

Questionner la pratique conventionnelle du support associé au médium pictural m'a demandé de désacraliser mes connaissances de la peinture.

Je ne cherche plus à laisser une trace indélébile.

Le plastique et les tuyaux, par leur nature temporaire et modulable, incarnent ma volonté d'interroger les pratiques traditionnelles. Ils deviennent un moyen de réinterroger la fonction même du support, entre fragilité et fondation.

Le cube est constitué de matériaux temporaires qui ne tiennent pas dans le temps. Je m'efface derrière le plastique qui lui aussi, vieillira mal jusqu'à disparaître.

Le plastique provoque une dégradation inévitable du médium pictural qui s'oppose aux aspirations classiques de permanence dans la peinture. Ce choix souligne ma volonté de déconstruire l'idée d'une œuvre éternelle et d'explorer une esthétique de l'éphémère. La peinture subit volontairement sa temporalité par le choix des matériaux.

J'effectue cette « conscientisation matérielle » afin de reconsidérer la légitimité du squelette que j'ai formé dans un but pictural.

Mon cube redéfinit le support comme un espace tridimensionnel, où le geste pictural dépasse les limites d'une surface plane. Cette interaction entre le corps, le support et l'espace évoque une esthétique immersive, où le peintre est invité à reconsidérer son rapport à la pratique picturale.

Passons à la toile, la surface sur laquelle on vient appliquer sa peinture. J'ai découvert la façon de traiter son support sous forme de grands panels contre les murs dans le travail d'Albert Ayme, présenté comme le premier à avoir exposé et conceptualisé la toile libre en 1962 dans « Écrits d'un peintre ».

Cet artiste se détache du châssis dans la volonté de reconsidérer son espace pictural contrairement à Dezeuze où le support est remis en question en tant qu'objet, Albert Ayme l'interroge par rapport à sa fonction.

Travailler la toile libre permet de rester dans une zone de confort traditionnel tout en se délestant de la tension imposée par la conventionnalité du châssis.



Albert Ayme, *Le dialogue sans fin*, 1962,
Peinture vinylique sur toile sans châssis – Musée Fabre

Elle permet d'envisager de plus grands formats et une plus grande lecture du travail pictural. J'ai donc adapté mon châssis à cette volonté en le modélisant en 3D sous la forme d'un cube.

J'ai n'ai pas eu de mal à me séparer de la toile. Une surface est une surface. La toile c'est trop cher pour faire du grand. Et le plastique possède des qualités (transparence, élasticité) qui m'intéressent dans leur façon d'interagir avec le médium pictural et le peintre.

Le châssis est un carré, une forme angulaire dure et irritante.

Mais aussi directe, sans surprise, concise et presque réconfortante.

Un peu comme des parents qui nous contraignent mais qu'on n'en aime pas moins.

On a beau essayer de s'en détacher, on y revient toujours.

L'objet est devenu comme un symbole d'émancipation à travers les artistes qui l'ont supprimé.

Alors développer ou recycler le châssis, c'est presque une courbette, un remerciement.

2. Médium et outil

Le médium de peinture est le seul constituant que j'ai souhaité conserver sans réelle transformation.

Il est, pour moi, le paramètre non négociable de l'objet peinture.

La couleur et la matière sont utilisées comme des outils d'expérimentation pour interroger ma propre place dans l'histoire de la peinture.

La couleur, dans son usage figuratif, obéit souvent à une logique : elle sert à représenter un sujet ou à instaurer une ambiance. Mais dans le cube, où la couleur est détachée d'une représentation directe, elle devient plus complexe, plus sensible.

La palette accompagne le mythe du peintre.

Certains développent un ensemble de couleurs bien définies qui font partie intégrante de leur direction artistique et qui permettent de reconnaître leur travail parmi d'autres. Par exemple le travail du rouge, jaune et bleu primaire par Joan Mirò entre 1920 et 1930. Ses couleurs sont mises au service de ses interrogations formelles.

Dans mon cas les couleurs accompagnent la quête identitaire et émotionnelle qui évolue dans ce cube.

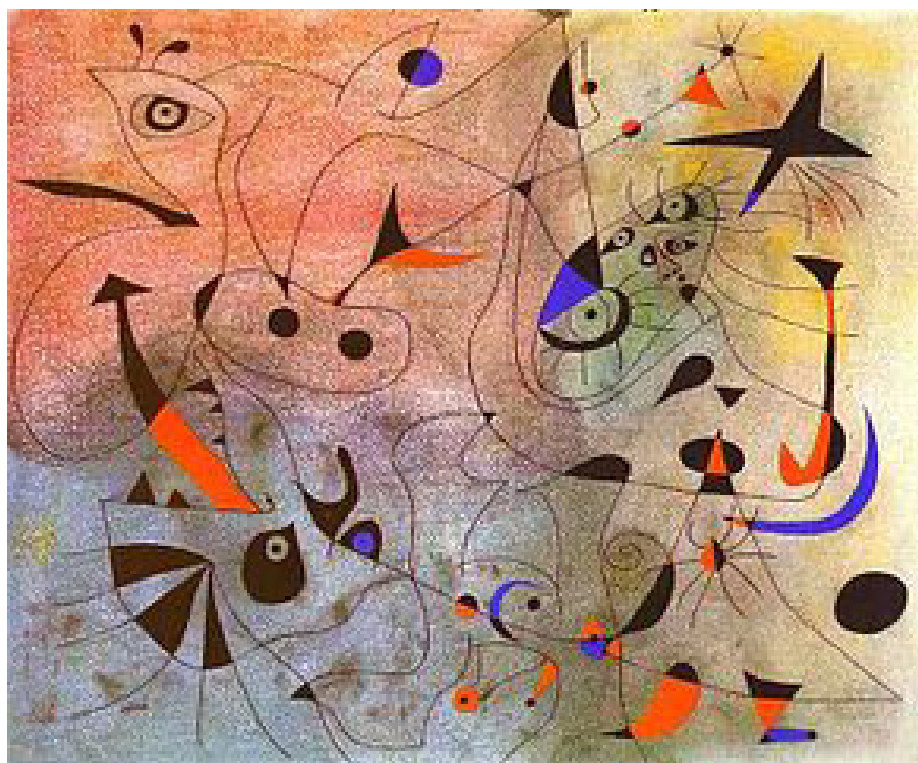
Une fois les parois peintes, je ne vois plus l'extérieur. J'entends encore ceux qui m'entourent mais c'est comme si, derrière toutes ces couleurs, je ne faisais plus partie de leur espace immédiat. Toute interaction est avortée, par respect ou par gêne, je ne sais pas.

Utiliser la couleur pour s'extraire du monde.

En peignant les parois, je crée une séparation symbolique avec l'extérieur, transformant, grâce aux couleurs, cet espace clos en un cocon introspectif.

Quelles couleurs vont me remplacer aux yeux de l'extérieur ?

Comme ces vêtements anti reconnaissance faciale, la présence est identifiée mais l'algorithme est modifié. On identifie une absence tout en marquant une existence.



Joan Miró, *L'étoile matinale*, 1940,
Phototypie en couleurs d'une gouache sur vélin d'Arches, Fondation Joan Miró

Michel pastoreau, né en 1947, est historien spécialisé dans l'histoire des couleurs, de la symbolique et des représentations dans les sociétés européennes. Dans son livre « Les couleurs de nos souvenirs » publié en 2010, il écrit :

« La couleur n'existe jamais de façon autonome : elle est indissociable de son support, de la matière qui la porte et de la lumière qui la révèle. »

On choisit les couleurs de nos intérieurs afin qu'ils deviennent des projections de soi. On projette l'image qu'on veut donner au monde. La nuance est sans doute là, la structure d'une maison est définie par les caractéristiques d'un terrain/d'un extérieur, l'intérieur dépend de soi.

Le rapport à la couleur est intime.

Dans *Multicolore* (1974) par Claude Viallat, la toile n'a pas été apprêtée comme la tradition le veut, ce qui intègre directement l'encre en la fondant dans la texture des mailles.

Le support et le médium sont rendus indissociables.

A l'inverse, dans mon projet, le plastique qui fait office de toile est imperméable.

Partant de ce constat, j'utilise du liant pour que la peinture se fixe au support sans pour autant fusionner afin que chaque constituant de l'objet de peinture soit bien défini dans son individualité.

D'ailleurs, grâce à l'imperméabilité, la peinture craque et se détache par confettis, révélant l'usure du temps et des manipulations. Traces qui évoquent leur durée d'existence et renforcent leur aspect éphémère.

La matérialité dialogue directement avec mon questionnement sur le support : elle transforme l'interaction traditionnelle entre la surface et le geste, tout en reflétant des enjeux contemporains liés à la fragilité et à la surconsommation.

À la figure du peintre on associe l'attribut du pinceau qui rend le peintre statique n'agissant qu'avec la main. Mais les artistes l'ont troqué avec divers objets qui font intermédiaire entre le corps et la surface, d'autres l'ont totalement supprimé pour investir le corps comme outil pictural



Claude Viallat, *Multicolore*, 1974

Peinture, encre sur toile, Musée d'art moderne de la ville de Paris

Fabienne Verdier, artiste née en 1962, a été formée en Chine auprès de grands peintres qui lui ont offert une approche traditionnelle de la peinture.

Dans une volonté de travailler à plus grande échelle ses connaissances liées à l'art de la calligraphie chinoise et donc au trait, elle a utilisé les méthodes de fabrication du pinceau qui lui ont été transmises en créant les « pinceaux monumentaux ».

Ils peuvent contenir jusqu'à 60 kilos de peinture, ce qui la contraignait dans leur manipulation et l'a poussée à élaborer ses pinceaux de manière à mieux contrôler leurs trajectoires.

Notamment avec l'ajout d'un guidon de vélo mais surtout en s'associant avec Denis Valode, architecte, pour créer un atelier qui permet de fixer un cordage souple entre le plafond et la masse du pinceau, permettant à l'artiste de ne plus subir le poids de la matière.

Je vacille encore au sujet de la légitimité du cube au sein de l'espace d'exposition puisqu'il est outil de création et non de présentation comme un châssis classique. En même temps il est au centre de ma pratique de la peinture.

Quand je regarde le travail de Fabienne Verdier, ma curiosité est autant attisée par l'œuvre que par l'outil puisque l'outil est aussi résultat de création.



Fabienne Verdier dans son atelier à Chambly, 2022.
Photo: Laura Stevens

Dans l'exposition "Touche moi" de Sophie Bueno-Boutellier en 2021, le corps de l'artiste vient directement faire empreinte sur de grandes toiles libres. Le corps devient outil pictural. Elle peint à mains nues et engage une réflexion sur les usages sociétaux et le vivre ensemble.

On peut observer un refus de la distance impliquée par le pinceau et une volonté d'engager son corps dans la matérialité du médium et de sa toile.

Pratiquer la peinture avant le cube c'était devenu douloureux ;

J'utilise le pinceau dans un but figuratif ce qui oblige mon corps à rester statique.

J'endolorie ma nuque, mon dos, les articulations de mes doigts, mon poignet et mes épaules.

J'ai donc cherché à ce que mon corps ne subisse plus la pratique picturale en lui donnant plus de liberté.

Se défaire du pinceau et utiliser le potentiel du mouvement humain, c'est se mettre complètement au service de la création picturale et s'investir dans la matérialité du médium.

Cette démarche implique une réflexion sur l'espace qu'on se donne.

Dans la série *Fingerings* commencé en 2009 par Judith Braun, née en 1947, l'artiste utilise l'espace d'exposition comme surface afin d'y créer des dessins faits au doigt avec du charbon. Elle travaille la symétrie grâce aux limites spatiales du corps. Ses dessins sont le résultat d'un jeu avec ses propres proportions.

En considérant mon corps comme outil pictural, je m'emploie à explorer un rapport sensoriel avec le médium.



Vue de l'exposition «Touche moi» par Sophie Bueno-Boutellier, 2021.
Friche de la Belle de Mai, Marseille
Photo: Aurélien Mole



Judith Braun, *Fingering #5*, 2010
Empreintes de charbon sur murs, DUVE Berlin

3. Corps et espace

Réviser les constituants d'une peinture c'est aussi réinventer son espace pictural. John Baldessari aborde cette volonté avec *6 colorfuls inside jobs* (1977) qui entreprend un protocole de peinture simple et efficace. Il est acteur du changement dans son espace immédiat.

En effet, travailler la couleur dans cet espace vide, lisse et angulaire pousse à se concentrer sur l'action et son résultat.

Dans ce but, on épargne toute distraction au cerveau, même procédé que pour le « white cube ».

Le « white cube », cet horrible espace qui offre toutes les possibilités.

Un néant blanc et horrifant mais ouvert à toutes les suggestions.

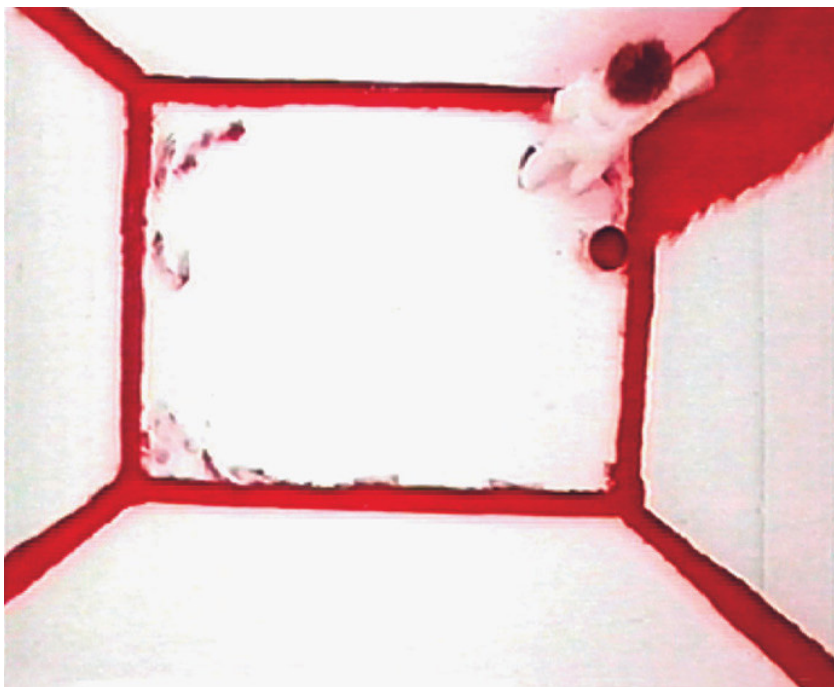
Le syndrome de la feuille blanche matérialisé en 3 dimensions.

Comme dans un nouvel appartement, on y prend ses marques, on y réfléchit, on tourne en rond pour finalement le remplir à outrance jusqu'à ne plus y retrouver le souvenir de cet espace vide et impersonnel du premier jour.

On remplit nos espaces pour les personnifier, les singulariser, les familiariser. Pour obtenir un sentiment d'appartenance, en faire un espace proxémique, un espace à soi.

Peut-être que cet espace est plus facile à appréhender en 3d à cause de l'habitude. Sur ce qui est petit on est plus attentif à ne rien louper, en grand on est presque sûr de manquer quelque chose alors l'esprit vagabonde plus légèrement.

Comme la surface d'une toile, white cube plat, on se l'approprie, on en fait un espace intime pour pouvoir y faire émerger nos individualités, le plus aisément possible, grâce à une relation spatiale qu'on espère symbiotique.



John Baldessari, *6 colorfals inside jobs*, 1977

film de 16 mm transféré sur vidéo (couleur, muet) 32:53 min, MOMA

Cette démarche m'amène à une performance de Shozo Shimamoto, membre du mouvement Gutai, au musée italien Magi 900 en 2008. On peut y voir des jetés improvisés de contenants remplis de peinture dans une grande salle d'exposition protégée par bâche plastique et recouverte de toiles au sol, qui sont par la suite tendues sur châssis.

Un espace de peinture comme espace d'expérience.

« Un lieu qui se pense comme pratique, qui scénographie l'espace en vue de produire des effets. »¹

Scénographier dans le but de peindre.

Travailler la peinture par rapport à l'espace que je prends.

Mais aussi l'espace qu'on me laisse.

Dans ces travaux, c'est le corps qui agit grâce au médium sur l'espace.

Cependant à l'inverse : l'espace influe aussi sur nous.

Le projet *Borealis*, commencé en 2022, par Dan Acher opère dans ce but. Il imite le phénomène des aurores boréales en projetant différentes couches de couleurs dans des nuages de particules. A travers cette installation performative, il tente de changer l'expérience émotionnelle des lieux urbains qui nous sont familiers.

Transformer un espace collectif pour tenter d'y développer une relation intime.

Au sein de l'atelier collectif, le châssis est devenu une pièce, mon espace à moi.

Cette expression évoque directement le roman «Une chambre à soi» écrit par Virginia Woolf en 1929. Elle y souligne l'importance de posséder un espace intime (au sens propre et figuré) pour créer.

Mon espace peut se déplacer, il se construit et se déconstruit.

Il est d'ailleurs pensé de cette manière car il est sujet aux contraintes d'espace qui me sont imposées.

La délimitation d'un espace individuel découpé de l'extérieur et au service de la création. Une délimitation dans le but de se recentrer. Un espace mental.

¹ L'exposition à l'œuvre dans la peinture même, Sandrine Morsillo, l'Harmattan, 2016



Vue de la performance par Shozo Shimamoto au Magi 900 (2008).



Dan Acher, *Borealis*, 2023
lumière et particules d'eau, Marseille

Au sein d'un espace collectif, J'en délimite un autre qui ne sera qu'à moi.

Mon châssis est le fragment d'un espace, sur lequel il est ouvert et fermé à la fois. L'appropriation d'un périmètre à ma taille.

Luciano Fabro, membre du mouvement arte povera, produit en 1966 *In Cubo*. Une œuvre qui se présente comme un cube de bois dont les surfaces sont couvertes de toiles blanches à l'exception de la face au sol. La face ouverte permet au spectateur d'expérimenter l'extérieur et l'intérieur de la sculpture en y entrant. Ce cube questionne la spatialité du tableau par ses matériaux (toiles et bois) et ses dimensions (qui correspondent à la taille du corps de l'artiste en hauteur et l'étendue de ses bras en largeur).

Un espace sur mesure.

Comme pour le cube de Luciano Fabro, il y a un paradoxe dans l'utilisation du cube pour s'isoler physiquement tout en conservant un lien avec le monde qui m'entoure.

J'utilise de plus en plus le terme de cocon pour me référer au cube et l'immersion qui se fait dans *In cubo* y fait aussi référence.

On utilise souvent ce terme pour faire écho à une enveloppe douce et réconfortante, un peu comme le ventre d'une mère.

Si on regarde de plus près, chez le papillon, le cocon est un étui de soie conçu pour protéger la chrysalide pendant la transformation.

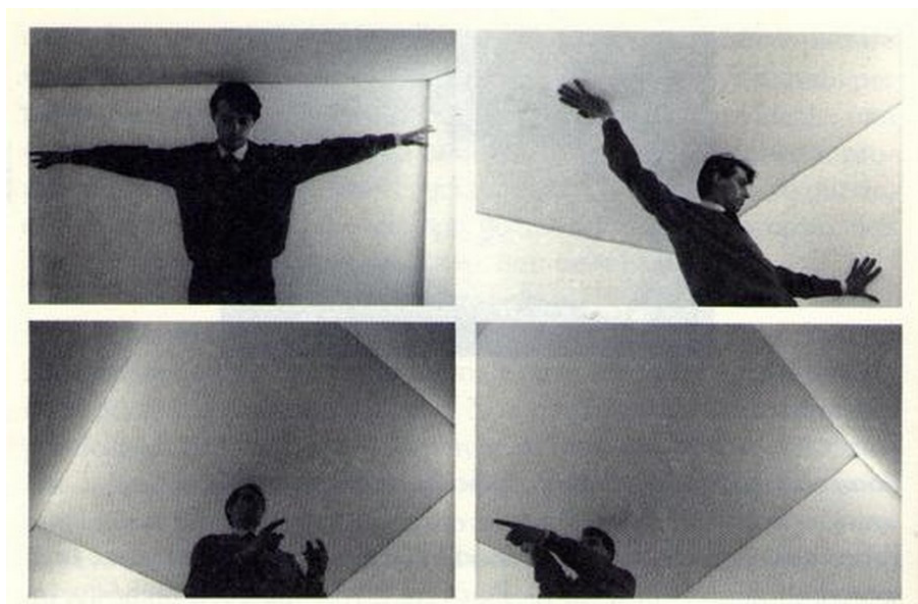
On peut retrouver ce terme quand on réfléchit aux *abakans* de Magdalena Abakanowicz quelle commence à produire en 1967.

Ces structures volumineuses, à la fois souples et imposantes, interrogent la relation entre intérieur et extérieur.

Elles évoquent des formes organiques qui protègent et enveloppent. Elles incarnent l'idée d'un refuge et mettent en relief l'interaction entre l'œuvre et son environnement immédiat.

Le cocon est synonyme de protection, d'évolution mais aussi de fragilité.

Même quand j'ai fini d'y peindre, je mets du temps à sortir de ce cocon. Je reste dans un état contemplatif et à l'écoute de ce qui se passe autour. Je profite de faire partie du monde tout en étant hors d'atteinte.



Luciano Fabro, *In cubo*, 1966



Magdalena Abakanowicz, *Abakans*, 1967
Sisal et chanvre tissé et cousu, Tate

Ce cube m'a permis de déclencher de nouvelles interrogations plastiques et personnelles. À travers sa matérialité, sa forme, et son rôle dans ma pratique, il incarne une synthèse de mes questionnements picturaux.

Ce dispositif tridimensionnel en tant qu'espace pictural représente à la fois un espace de confinement et d'émancipation.

Je détermine un espace dédié qui me coupe des normes extérieures, me permettant une complète dévotion à l'acte pictural et aux interrogations qui l'accompagnent.

Ce cube est devenu un espace d'expérimentation intimiste qui questionne les frontières entre intérieur et extérieur, entre histoire de l'art et actualité, entre permanent et éphémère.

Le choix de matériaux éphémères, la transformation du support en espace tridimensionnel et l'intégration du corps comme outil pictural témoignent de ma volonté de réconcilier mon héritage artistique avec ma quête identitaire.

L'éducation artistique qu'on m'a fournie dans la sphère privée a élaboré le mythe qui entoure la profession d'artiste.

La figure du peintre en particulier est abreuvée par différents récits, différentes légendes qui construisent une identité utopique.

Identité à laquelle j'ai aspiré.

Le cube, une fois peint, représente le contenant de mes cheminements intérieurs. Par sa délimitation, il matérialise ma quête personnelle et l'enjeu des jeunes artistes à négocier leur espace dans le monde contemporain.

Il n'est plus réfléchi comme une critique ou un rejet des normes picturales conventionnelles. C'est maintenant une manière d'exprimer ma gratitude, envers les sphères privées et institutionnelles, pour les connaissances qu'elles m'ont transmises en les réinterprétant.

Cette expérience de la peinture m'a permis une remise en question de mon statut, c'est une étape cruciale dans mon développement pictural.

BIBLIOGRAPHIE

Women House

[exposition, Paris, 11 Conti-Monnaie de Paris, 20 octobre 2017-28 janvier 2018,
Washington, National museum of women in the arts, 9 mars-28 mai 2018]

Sous la direction de Camille Morineau, Lucia Pesapane

Manuella Editions, 2017

Une chambre à soi

Virginia Woolf

Hogarth Press, 1929

Gabriële

Anne et Claire Berest

Stock, 2017

Galeristes

Anne Martin-Fugier

Actes Sud, 2010

Studio and cube

Brian O'Doherty

A Buell Center / FORuM Project Publication, 2007

Ecoldar

Christine Lapostolle

Editions MF, 2018

Les couleurs de nos souvenirs

Michel pastoureau

Editions du Seuil, 2010

