

fr

là où les organes oragent

laura bottereau & marine figuet



**notices des œuvres
à consulter sur place**

textes : Laura Bottereau & Marine Fiquet



variation pour moniques

2019-2026

variation à partir de l'installation *Soliloques*
boîte réalisée à la main, carton gris, papier Ingres, faux-cils ; texte tracé au
normographe, graphite, encadrement verre et papier Ingres ; diapositive

Coproduction des artistes et du CCCOD, tours (PRIX MTE)

texte : Laura Bottereau & Marine Fiquet

diapositive : La météorologie, vue n°16 : Cyclone Monique, vue satellite.
Office français des techniques modernes d'éducation,
Ministère de l'éducation nationale, 1972-1973

Variation pour Moniques offre un extrait remanié de l'installation *Soliloques** qui s'incarne initialement au fond d'une quarantaine de boîtes. Formant un ensemble de fictions sculpturales et textuelles, chaque coffret porte une étiquette qui le nomme autant qu'il l'archive. Compagnies inventées, ami.e.s imaginaires, ces contenants s'accompagnent de textes et composent des récits, entre fiction et témoignage. Mimant des corps elliptiques ou partiels, *Soliloques* invitent à la reconstitution. Les textes éponymes de chaque boîte, écrits à quatre mains, évoquent un instant, un état, un trouble.

La boîte *Moniques* s'extrait de cette installation-archive pour une consultation solitaire. Comme une variable dans la forme, *Variation pour Moniques* revêt ici un nouveau papier, une nouvelle couleur, lui incorporant des évocations dermiques et pileuses. Associée à une diapositive représentant le Cyclone Monique, la découpe circulaire incisée au fond du carton ouvre l'exposition comme on dessille un œil.

Variation pour Moniques entrelace répliques et réverbères qui ensemble redoublent les axes d'interprétation et convoquent une intertextualité en creux, dans le sillage de Monique Wittig, de personnages déjà inventés ou côtoyés, de tempêtes réelles ou personnifiées. Comme un hommage, une conversation au croisement du dédoublement, *Moniques* écrit un corps collectif à la troisième personne du féminin pluriel et préfigure un orage en devenir.

* 40 boîtes, carton gris, papier Ingres, textiles, perruque semi-naturelle, corail, plâtre, encres, prothèses ongulaires, prothèses dentaires, métal, silicone, ouate, caoutchouc, faux-cils, cheveux naturels, cire, plastique.
34 textes tracés au normographe, graphite, 2019-2021.



avertissement

2025-2026

installation

verre acrylique, plastique, résine époxy, colorants, silicone, mousse viscoélastique, mémoire de forme, cachets, pièce de monnaie, cire d'abeille, textiles, faux-cils, impression numérique, métal, éléments du jeu *Docteur Maboul*

coproduction des artistes et du CCCOD, tours (PRIX MTE), avec le soutien du CNAP

L'installation *Avertissement* rejoue l'espace d'un vestiaire composé de casiers individuels et loquetés. Souvent placés à l'entrée des musées, ce type de consigne matérialise un espace transitoire, un seuil où se dépose ce qui encombre et ce qu'il est interdit d'emporter. Lors de nos recherches dans différents conservatoires d'anatomie, nous avons régulièrement croisé ces casiers. Nous y avons déposé nos effets personnels avant de pouvoir observer les collections de simulacres anatomiques, elles-mêmes placées sous clés dans des chasses de verre. Ces passages répétés, des vestiaires aux vitrines, ont innervé l'installation. Ce sas cristallise l'avant et l'après visite, concentrant à la fois les images résiduelles et fantasmatiques de ce que l'on s'apprête à découvrir, et l'espace-mémoire des sensations qui nous restent.

« Toute ressemblance ne serait que pure coïncidence », la gravure laser sur peau de silicone présentée dans le casier n°2, donne une première clé : il s'agit ici d'un pacte de lecture induisant un trouble entre réel et fiction. *Avertissement* fonctionne comme une série d'indices à scruter. Le choix de casiers transparents dérange la zone d'intimité propre aux vestiaires. Les éléments qui s'y trouvent sont visibles de toutes parts, comme autant de cavités disponibles aux regards. Cette perméabilité s'instaure tout autant d'un cube à l'autre : les effets cohabitent, se répondent, se parasitent. Au-dessous, sur ou côte-à-côte, se composent des récits pluriels mêlant objets et segments corporels sculpturaux. Invitant des formes chargées de symboles, ces vestiaires incarnent des changements d'états, qu'ils soient plastiques, physiques, politiques ou psychiques. Passage du liquide au solide, du rigide au ramolli, de l'opaque au transparent, de l'organique au synthétique, du vrai au faux, mais aussi passage de l'éveil à la torpeur, du sursaut à l'anesthésie.

Comme des fragments confisqués, chaque élément devient alors suspect ou témoin d'une potentielle violence. Premier casier, aux côtés des bouteilles emplies d'un étrange liquide se trouvent deux cachets. Ce mélange de substances laisse présager la recherche d'un état second, convoité ou subi. Une forme de léthargie qui semble avoir contaminé l'ensemble des vestiaires, où l'on devine des postures fatiguées, yeux clos et couteau avachi.

Cette porosité, d'un espace à l'autre, se poursuit par évocations : les blocs de peaux d'apprentissage à la suture, gravés d'un texte en incision, font écho à la lame du couteau, aux épines épingles acérées des cactus, ou encore à la Vénus tailladée de la carte postale. Sur cette reprise d'une *photographie de presse**, se trouve *La Vénus au miroir* de Velásquez, après lacérations par la suffragette Marie Richardson en 1914.

* Image en carte postale :

Emery Walker, *La Toilette de Vénus après lacération*, mars 1914, photographie, National Portrait Gallery, Londres

Mutilation volontaire, ce geste de revendication politique, transformé en carte postale, pose d'emblée la question des représentations de Vénus comme outils de pouvoir. Qu'elle soit mythifiée, peinte, lacérée, gravée à l'avant d'une monnaie, sculptée ou anatomisée, la figure de Vénus traverse cette exposition comme un filigrane, un calque épistémologique, un palimpseste : celui d'une histoire capable de se conjurer et de se réinventer.

Avertissement évoque à la fois blessures et vœux de guérison. Envisageant le corps comme un lieu de fictions et de superstitions, certains fragments croisent les doigts, d'autres absorbent ou cicatrisent. Dans le casier central se dépose un bracelet serti de breloques issues du *Docteur Maboul*. Ce jeu de société, qui consiste à opérer un patient à la pince à épiler, matérialise les maux par des objets symboliques : os à vœux, orage, cœur brisé, etc. Composant un porte-bonheur somatique, les *charms* suspendus à la chaîne apparaissent comme les reliques synthétiques de néo-organes à vouer.

Si « l'anatomie est l'art d'inciser et l'élucidation des choses cachées à l'intérieur du corps »** , la pratique des saintes anatomies, elle, recèle davantage un désir de miracle. Dès le XII^e siècle, les corps de plusieurs saintes et extatiques sont disséqués à la recherche de marques de prodiges. Selon les récits, leurs cœurs renferment de petites pierres imprimées à l'image d'une croix, du Christ ou de Marie et l'enfant Jésus. Ces pierres évoquent un processus d'estampage ou de cachetage qui transpose le regard comme intermédiaire. Les corps poreux, malléables, deviennent réceptacles, reprenant l'idée que « la vision dans le monde médiéval ne laissait pas le voyant indemne (...) le regard était compris comme une rencontre physique qui consistait pour le sujet à sortir de lui-même pour atteindre et toucher son objet, et pour l'objet à imprimer sa forme sur le corps du voyant comme un sceau sur une cire molle »**.

Dans la poursuite de cette histoire, il est alors possible d'appréhender le jeu du *Docteur Maboul* et ses corps étrangers comme des formes héritées de ce système de pensée, érigeant ainsi de nouvelles reliques à extraire.

Dans le quatrième casier, se dresse une pièce prête à rouler, frappée de la tête de Vénus. Sa présence conjure un couteau, tordu, accidenté, presque mou. Ici, s'illustre une superstition, celle du malheur que l'on éloigne en donnant une pièce à qui nous offre un objet tranchant. Les croyances se poursuivent au centre des casiers avec les breloques du *Docteur Maboul* figurant un geste hyperstitieux. Enfin, le compartiment à sa droite renferme les doigts croisés d'une présence qui se dérobe. Est-ce le vœu d'un état, d'une situation à fuir ou à atteindre ? À travers un signal, *Avertissement* condense les récits, les moiteurs, les simulacres, les cisèlements et les perceptions.

** Katharine Park, *Secrets de femmes. Le genre, la génération et les origines de la dissection humaine*, Paris, Les presses du réel, 2009, pp.11-12 / p.63.



là où je vais, c'est seulement pour t'écrire

2023-2026

extraits de correspondance
9 textes, impressions numériques sur enveloppes

coproduction des artistes et du CCCOD,
tours (PRIX MTE), avec le soutien du CNAP

textes : Laura Bottereau & Marine Fiquet

Il n'y a pas loin de quinze ans, nous nous sommes rencontrées avec des lettres. Depuis, nous n'avons jamais cessé de nous écrire. Comme un pacte pour ne rien oublier, nos archives amoureuses sont devenues, peu à peu, un outil pour réfléchir ensemble.

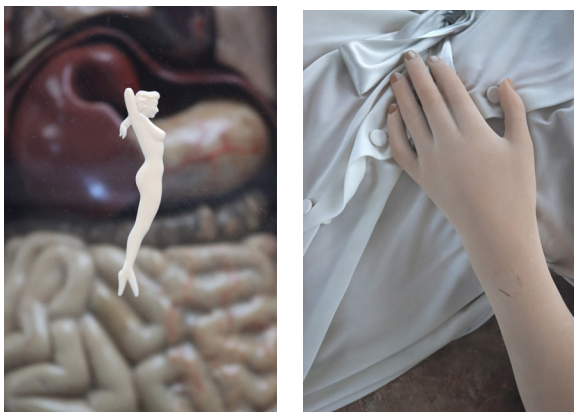
Ces neuf fragments de correspondance sont tirés d'un projet de recherche-crédation intitulé *Là où je vais, c'est seulement pour t'écrire**. Entre 2023 et 2025, nous sommes allées à la rencontre d'un ensemble de

représentations dont les repères mimétiques rejouent les normes et interrogent les regards : corps cireux et fragmentables des Vénus anatomiques, corps incorruptibles, ex-voto anatomiques et dioramas religieux. Ce corpus, envisagé comme l'anatomie d'une généalogie, s'attache à l'étrange promiscuité de ces figures, à leur inertie commune et à la familiarité de leurs rapports de force. *Là où je vais, c'est seulement pour t'écrire* propose un itinéraire corporel et textuel, où l'échange épistolaire intervient comme protocole de création : à chaque étape* de déplacement, nous nous sommes écrit l'une à l'autre en nous donnant quelques règles : s'envoyer la vérité comme la fiction, faire les rencontres ensemble, puis se taire pour tout raconter dans une enveloppe, poster l'ensemble des lettres à notre adresse commune et ne les ouvrir qu'en rentrant de chaque destination. Ces courriers font trace de ce qui d'ordinaire disparaît dans la conversation ; ils archivent et dilatent des récits que nous avons ensuite rassemblés, réadaptés et remaniés à deux.

Imprimés directement à la surface des enveloppes, les fragments sélectionnés ouvrent une zone d'intimité. Les lettres se rendent alors visibles tout en gardant la délicatesse d'un récit confié dans la réserve d'un pli. Ces extraits de correspondance composent une trame souterraine, l'ossature d'un dialogue qui précède et irrigue les œuvres qui les entourent. Mêlant souvenirs personnels et confidences fictives, les courriers laissent l'adresse en suspens ; on se demande alors si l'on écrit à l'une, à l'autre, ou à Vénus.

*

Le Conservatoire d'anatomie de l'Université de Montpellier (FR)
l'Université de médecine de Bologne (IT)
le Musée des cires anatomiques Clemente Susini de Cagliari (IT)
la Specola - Musée d'histoire naturelle de Florence (IT)
le MUSA – Musée Universitaire des Sciences et des Arts de Naples (IT)
le Josephinum – Musée d'histoire de la médecine de Vienne (AT)
le Musée de l'Homme de Paris (FR).



anastomose

2023-2026

ensemble de deux photographies ; tirages numériques

coproduction des artistes et du CCC OD, tours (PRIX MTE),
avec le soutien du CNAP

avec le soutien du Conservatoire d'anatomie – Faculté de
médecine de l'Université de Montpellier (FR).

Cet ensemble de photographies fait suite à une plongée dans les collections de céroplasties anatomiques de l'Université de Montpellier, où des modèles pédagogiques, sculptés grandeur nature, simulent des corps en autopsie.

Les deux images se répondent et cohabitent à la façon d'une anastomose visuelle, déplaçant le lexique médical pour l'appliquer à une poétique du regard. « Communication naturelle ou établie chirurgicalement entre deux organes, deux vaisseaux, deux conduits ou deux nerfs »*, l'anastomose fonctionne ici comme un passage, un pont qui relie les évocations corporelles choisies.

En vues resserrées, les figures de cire** perdent ici en identification et ouvrent une part d'insaisissable, une sensation de flottement qui laisse place aux projections. Leurs abdomens croisent la présence d'un agitateur de boisson qui perturbe l'échelle et la mise au point. En résonance avec l'installation *Bénodet, été 94*, la touillette matérialise un corps féminin objectivé, figé dans une position étrangement semblable à celles des Vénus anatomisées dont elle trace les contours : jambes croisées, bras replié sous la tête. Cette silhouette de plastique mélange les registres et dérange la vision intestinale en arrière-plan, comme un morceau indigérable, une pensée ravalée. À ses côtés, une main se dépose sur le ventre et pointe le parallélisme d'un récit à deux temps, où les organes semblent prolonger les mouvements et les plis du vêtement.

Anastomose interroge le fantasme de voir au-dedans, supposant qu'« il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture »***.

* Dictionnaire Le Robert.

** *Vénus anatomique* et *Vénus au repos*,
Collection Spitzner, XIX^e siècle.

*** Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus :
nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, p.99.



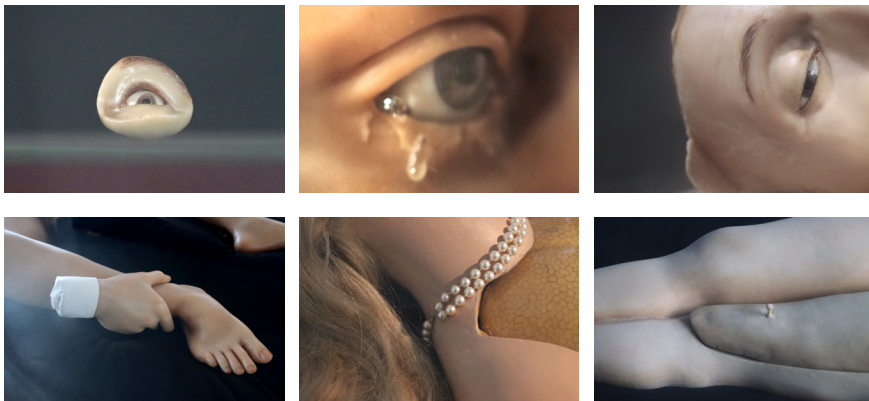
comme un orage

2025

sculpture
résine époxy, eau, mousse polyuréthane

L'oreiller contient le lit, il contient la chambre, le sommeil et la nuit. On y écrase nos nuques, nos visages, nos songes. On y étouffe nos cris, nos pleurs. *Comme un orage* propose une image défaite d'opacité, quasi-spectrale. Transpercée de lumière, la sculpture renverse l'espace intime qu'elle figure. Aussi rigide qu'une pierre, l'oreiller semble inconfortable, gelé, figé, comme celui d'un.e gisant.e. Évoquant un débordement, le coussin porte une flaque d'où surgit un couteau. Entre rêve de vengeance, tactique d'autodéfense, geste de mutilation et radiographie d'un cauchemar, *Comme un orage* convoque une bascule entre ce qui protège et ce qui menace.

À la manière d'un dégât des eaux, la violence s'invite alors par capillarité, en écho au corpus d'œuvres présentées : le couteau peut rappeler les corps ciselés des Vénus anatomiques, les incisions textuelles sur peau de silicone, les anatomies fragmentaires, etc. *Comme un orage* marque l'idée de ressemblance autant que d'intensité. L'évocation de la pluie alterne entre perturbation atmosphérique violente et trouble qui menace d'éclater.



effets d'affects

2023-2026

ensemble de photographies
tirages numériques
impressions sur papier pré-encollé

coproduction des artistes et
du CCCOD, tours (PRIX MTE)

Photographies réalisées avec le soutien et l'aimable autorisation de :

Conservatoire d'anatomie – Faculté de médecine de l'Université de Montpellier (FR) ;
MUSA-Sistema Museale Universitario -Università della Campania Luigi Vanvitelli (IT) ;
Josephinum - Ethics, Collections and History of Medicine, MedUni Vienna (AT) ;
Photographic reproduction courtesy of the University of Cagliari (IT) /
Museum « Raccolta delle Cere Anatomiche di Clemente Susini » - all rights reserved.

Effets d'affects se compose de bribes corporelles dont les parts manquantes - fragmentation structurelle ou hors-champ - induisent un vacillement du réel. Formant des paires, ces binômes d'images fonctionnent littéralement « en regard » l'une de l'autre, induisant une forme de réciprocité, s'affectant mutuellement.

Cet ensemble de photographies est issu d'un travail de recherche et d'immersion au sein de différents conservatoires d'anatomie d'Europe*, rassemblant des collections de céroplasties.

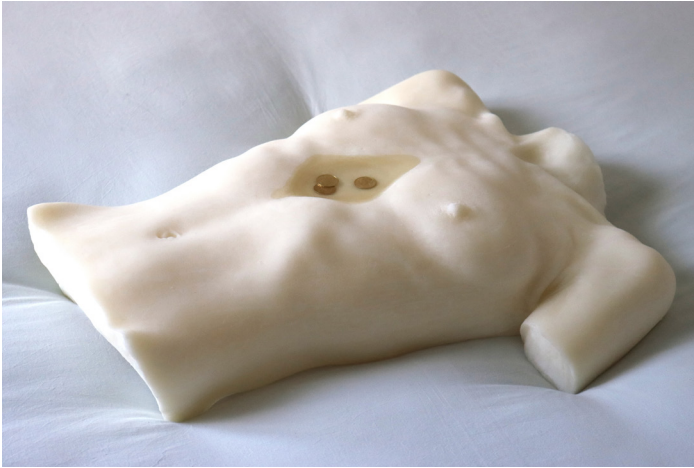
Comme des fenêtres subjectives, *Effets d'affects* emprunte à différents registres de cire : anatomiques, obstétriques, ou pathologiques, en y prélevant des focus. Ce mode opératoire, consistant à isoler certaines formes pour les exacerber, induit un désordre contextuel, une perte de repère qui érafle l'image d'une objectivité scientifique prétendument neutre. Car ce ne sont pas les organes qui s'offrent aux regards, mais leurs atours : la main volante d'un médecin en chemise qui contraint une cheville, le collier de perles d'une Vénus qui redouble le cisèlement de ses poumons, la poignée qui confond une cuisse en tiroir, autant de détails qui dérogent à l'aspect réaliste d'une chirurgie.

Surface sensible, la photographie fonctionne ici comme un outil dépourvu de neutralité, elle invite les ressentis, convoite les émois. Dans chaque duo d'images se loge la présence d'un œil qu'on imagine effaré, dévasté, mélancolique ou désolé, devant une scène qui ne laisse pas indemne.

Comme des images que l'on cherche à disséquer, *Effets d'affects* rappelle l'autopsie à son étymologie et invite à « voir de ses propres yeux »**.

* Le Conservatoire d'anatomie de l'Université de Montpellier (FR)
l'Université de médecine de Bologne (IT)
le Musée des cires anatomiques Clemente Susini de Cagliari (IT)
la Specola - Musée d'histoire naturelle de Florence (IT)
le MUSA – Musée Universitaire des Sciences et des Arts de Naples (IT)
le Josephinum – Musée d'histoire de la médecine de Vienne (AT)
le Musée de l'Homme de Paris (FR).

** Hélène Giannecchini, *Voir de ses propres yeux*, Paris, Seuil, 2020, p.102.



avers(e)

2026

sculpture
cire d'abeille,
mousse viscoélastique mémoire de forme,
résine époxy, pièce de monnaie

coproduction des artistes et
du CCC OD, tours (PRIX MTE)

L'avers, inverse du revers, est ce qui fait face. Sur une monnaie, l'avers porte l'effigie. Sur les trois pièces logées au creux du buste de cire, la même face se réplique : on y devine la figure de Vénus empruntée à Botticelli. Sculpture sans dos, ce segment corporel ne présente, lui aussi, que l'avers d'un corps déposé sur une mousse à mémoire de forme. Entre ses côtes, au niveau du plexus solaire, une légère cavité accueille une flaque résinée que les pièces transforment en fontaine à souhait. L'avers devient récipient de l'averse et le corps réceptacle du vœu.

Cette association entre corps et monnaie propose des résonances plurielles évoquant le registre votif, mais aussi la marchandisation des corps, notamment dans l'histoire de la médecine et de l'anatomie. Les techniques d'acquisition des cadavres mis à disposition lors des premières autopsies (fin XV^e - début XVI^e siècles) révèlent une hiérarchisation politique des dépouilles : c'est à partir des *corps vils**, des corps pauvres, ceux des prisonnier.es, des prostituées, des esclaves, des condamné.es à mort, que se développe le savoir médical.

La découpe du buste convoque alors la fragmentation, l'avers de récits qu'il s'agit de recomposer. Au centre de la cire, l'amas liquide rappelle par son ovale le contour d'un œil. Ce motif fait écho à l'apparition des théâtres anatomiques, et plus particulièrement à celui de Padoue, érigé en forme d'œil. Construit en 1584, il matérialise le théâtre au sens étymologique : « le lieu d'où l'on voit ». Permettant au public d'assister aux dissections, le théâtre anatomique devient alors « une machine à percevoir »** et produit la première forme de billetterie, monétisant les places un demi-siècle avant le spectacle vivant.

La figure des Vénus anatomiques en cire découle de cette pratique de mise en spectacle, où le regard s'infiltré au-dedans des corps, comme une pulsion scopique. La sculpture *Avers(e)* en propose une image en creux, un espace de projection qui s'emplit à mesure que s'y projettent vœux et injonctions.

* Grégoire Chamayou, *Les corps vils. Expérimenter sur les êtres humains aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, La Découverte, 2014.

** Rafael Mandressi, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003, p. 94.



bénodet, été 94

2026

installation
agitateurs de boisson, résine époxy, colorants
swizzle sticks, epoxy resin, colourants

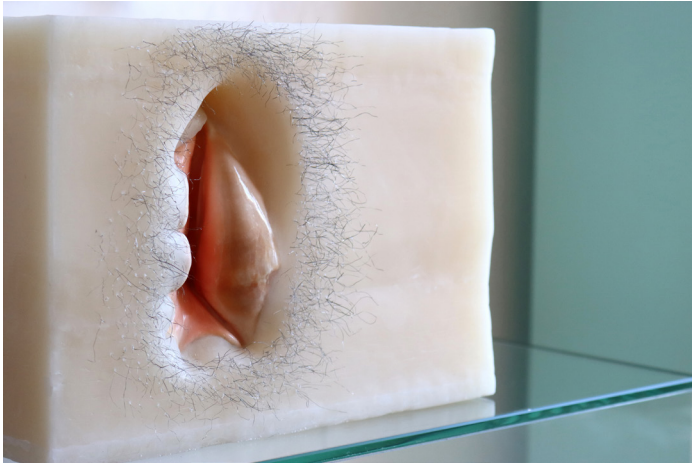
coproduction des artistes et du CCCOD, tours
(PRIX MTE)
*coproduction of the artists and the CCCOD, tours
(MTE PRIZE)*

Bénodet, été 94 reprend les contours d'un souvenir de sirop à l'eau où se mélangent fantasme et coercition. Comme des objets et des situations de peu d'importance, quatre semblants de boisson se disséminent dans l'espace d'exposition, au hasard des regards.

Figé, résiné, l'aspect liquide nous leurre. Comme un raccourci, le verre est manquant, synthétisé. Les grenadines, dans leurs variations chromatiques, appellent des sensations moites, saturées d'humeurs et de fluides corporels. Dans leur creux se glissent des agitateurs à cocktail. Ces touillettes dessinent la silhouette standardisée de Vénus* sortant des eaux. Objectivées, elles remuent des boissons que l'on porte à nos lèvres, hameçonnant l'idée de corps consommables. Les substances translucides agissent alors comme des surfaces spéculaires, des miroirs déformants qui réveillent désirs et malaises.

Bénodet, été 94, active une sucrosité apparente qui se dissout dans la violence latente d'un geste supposé banal mais révélateur. L'une des touillettes plastique a été renversée, la tête en bas, immergée : Vénus semble se noyer.

* Les Vénus anatomiques en cire sont souvent représentées dans cette même position : nue, allongée, bras replié.



vénus, vénérienne, vénère

2025

sculpture
cire d'abeille, mousse viscoélastique mémoire de forme,
résine époxy, pièce de monnaie

coproduction des artistes et du CCC OD, tours (PRIX MTE)

Un coquillage se loge dans l'épaisseur d'un bloc de cire, matière dans laquelle les Vénus se sont vues façonnées par les anatomistes. Coquille, cire et toison sont ici enchâssées, comme des outils propices à interroger le regard. Rappelant la conception mythologique de la déesse*, la conque cerclée de pilosité glisse vers une représentation vulvaire.

Vénus, vénérienne, vénère invoque les déclinaisons, leurs polyphonies et leurs polysémies. La sculpture *décline* Vénus par son titre même, jouant sur des désinences grammaticales et politiques où s'imisce la colère. Le passage étymologique du nom *Vénus* à l'adjectif *vénérienne*, propre au registre des maladies sexuellement transmissibles, en dit long sur la pathologisation des sexualités féminines, considérées comme déviantes et contagieuses. L'ajout du terme *vénère* agit alors comme une réponse, une poursuite lexicale spéculative et grinçante qui associe les notions d'admiration et de respect relatives à la *vénération*, à l'énervement de l'argot *vénère* exprimant la colère.

Le vocabulaire visuel choisi incarne quant à lui l'autodéfense : coquille dentelée et limaille de fer figurent vulve et pubis. La sculpture *décline* alors par sa forme même : elle repousse et refuse.

Corps sexisés et essentialisés par l'histoire de la médecine, les Vénus anatomiques en cire du XVIII^e siècle deviennent des instruments de démonstration et de construction d'un idéal féminin. Supports d'apprentissage scientifique occidental, elles sont toujours jeunes, belles, blanches, sexualisées, fécondes, littéralement ouvertes, en extase, disponibles aux regards, manipulables, fragmentables et silencieuses. Les Vénus anatomiques rendent visibles tous leurs organes, mais sont paradoxalement dépourvues de vulves. La représentation de leurs sexes semble réservée au registre pathologique des maladies *vénériennes*.

Assignée objet à la naissance, corps sans vulve ou vulve sans corps, la figure de Vénus nous confronte à l'histoire misogyne de ses représentations. Par une logique de retournement du stigmaté, *Vénus, vénérienne, vénère* ouvre une plasticité de la riposte.

* Vénérée sous le nom de Vénus par les romain.e.s et d'Aphrodite par les grec.que.s. Selon Hésiode, la déesse de la beauté et de l'amour serait née d'une blessure céleste et de l'écume des vagues, ensemencée par le sexe tranché de son père Ouranos, mutilé par son fils Cronos.



mains oculaires

2026

sculpture
cire d'abeille, bris de verre, verre

coproduction des artistes et du CCCOD, tours
(PRIX MTE)

Comme des fractions corporelles, deux avant-bras en cire figent un pincement. Éprouver le réel par la douleur, se pincer pour s'extirper de la sidération, la sculpture *Mains oculaires** rejoue ce geste de vérification qui fait appel aux sens : il faut toucher et voir simultanément pour s'assurer de sa propre présence. On se pince alors pour sortir du doute, du rêve ou du cauchemar. Les doigts tirant sur la peau activent un décollement, une zone de flottement propre au processus de déréalisation.

La sculpture opère par strates. Son titre, emprunté au registre anatomique, fait écho à l'histoire médicale de l'ouverture des corps qu'il s'agit de « disséquer soi-même (...) par le moyen des mains oculaires » pour « se conformer à la vérité des choses »** . Le XVI^e siècle et le travail de Vésale*** marquent un tournant dans cette pratique : l'autopsie ne s'appréhende plus seulement par le savoir livresque, mais par la manipulation directe du cadavre. La sculpture *Mains oculaires* déplace et distord cette approche vers un acte d'auto-examen, l'émergence d'un corps qui cherche à se redonner réalité.

Ici, pas d'ossature, de vaisseaux, de muscles, ni de sang : les bras, creux comme des manches, contiennent des bris de verre. Image mentale d'une sensation douloureusement ingérée, la brèche corporelle laisse apercevoir une matière psychique plus qu'organique. Les éclats peuvent alors figurer des affects, des émotions chaotiques, le sentiment d'être en mille morceaux. Le pincement façonne un ultime geste auscultatoire, la fuite vers un réveil possible.

* Formule de l'anatomiste et médecin
Jean Riolan le fils, (1580-1657).

** Rafael Mandressi, *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003, p. 86.

*** André Vésale (1515-1564),
anatomiste et médecin



sous les rayons

2026

sculpture
silicone, colorants, mousse viscoélastique
mémoire de forme, verre, résine

coproduction des artistes et
du CCC OD, TOURS (PRIX MTE)

textes : Laura Bottereau & Marine Fiquet

Sous les rayons emprunte et amplifie les codes de peaux synthétiques utilisées en médecine pour l'apprentissage des soins par injection. Mousse contre silicone miment alors les différentes couches - épiderme, derme et hypoderme - à transpercer à l'aide d'une seringue pour l'administration sous pression de fluides médicamenteux ou anesthésiques.

Ici, la peau siliconée se déroule et s'étend aux dimensions d'un corps, la mousse devient matelas à mémoire de forme, et la présentation monolithique sur socle de verre évoque tour à tour page, lit, stèle, table d'opération, gisant.e.s ou figures contraintes des belles endormies. Contenu sous la cloche transparente, un simulacre de condensation souligne une sensation de moiteur, une respiration confinée qui suinte par capillarité.

Substituant la mousse viscoélastique au matelas de soie des Vénus anatomiques, l'œuvre déplace la question du corps vers celle de son inscription. Choisie pour son aptitude à se déformer et épouser les pourtours du corps qu'elle accueille, la mémoire de forme agit comme une empreinte : à la fois témoin et réceptacle symboliques, elle absorbe et recrache les strates sédimentées d'une histoire structurellement misogyne.

Gravé au laser, comme incisé dans le silicone, un poème* se décèle. Ce procédé fait écho aux récentes techniques de chirurgies laserisées. L'amorce pose d'emblée la notion de consentement. Reprenant le rythme d'une énumération, le poids d'une accumulation et la force d'une scansion, *Sous les rayons* se termine sur une ouverture, aussi bien métaphorique, politique que plastique, celle d'une colère qui s'organise.

Rappelant la peau comme organe, *Sous les rayons* compose un poème intradermique : une vue en coupe, une incursion dans un récit où les strates de violences se cumulent et s'accroissent, où la gradation du texte se parachève vers de futures repréailles et de brûlantes protestations.

*

Je me retrouve au milieu d'une opération
que je n'ai pas choisie.

Sous les rayons du soleil, j'artificialise.
Sous les rayons de la lune, je déréalise.
Sous les rayons X, j'anatomise.
Sous les rayons de vos étagères,
je Frankensteinise.

Sous les radiations, j'organise ma colère.

(extrait d'un protocole de correspondance entre les artistes, issu du projet de recherche et création *Là où je vais, c'est seulement pour t'écrire*, soutenu par le Cnap en 2023)



nuit nuit

2026

installation
matelas, résine époxy, colorants, aiguilles,
bris de verre sécurit

*mattress, epoxy resin, colourants, needles,
secure glass breakage*

coproduction des artistes et du CCC OD, tours
(PRIX MTE)

*coproduction of the artists and the CCC OD, tours
(MTE PRIZE)*

D'un matelas échoué, ployé, presque assis, se déverse un amas de bris de verre. Comme un corps en crise, le lit trébuche vers un état hostile. L'installation compose une parasomnie, un espace indésirable qui confine au cauchemar. Condensant la récurrence d'une nuit qui se duplique et qui nuit, le titre évoque les terreurs nocturnes qui répètent inlassablement le même scénario. Le couchage mute alors vers un territoire dystopique contre lequel on ne se love ni ne s'allonge.

Glissant vers un paysage chaotique, les débris forment un îlot, une nappe de grêle d'où percent des cactées translucides, épidermiques et épineuses. Pousses aux allures d'organes, elles se greffent au récit comme des survivances à la morphologie défensive.

Le dialogue des matériaux marque un point de rupture entre une surface supposément moelleuse, réconfortante, et l'aspect glacial, cisailant du verre. *Nuit nuit* laisse se répandre l'effondrement, la mise en pièces d'une forme d'intimité, une coupure sur la figure réconfortante de la chambre. Creusant l'inconfort, les miettes de verre cristallisent plastiquement une forme de résurgence, une violence souterraine qui affleure dans la matière, hante les corps et les prive de repos.

L'installation déforme la nuit en nuisance et joue sur les paradoxes : les éclats vitreux, la transparence des cactus, la brillance de leurs épines, invitent une chromie lumineuse, une radiance qui contraste avec le titre. En écho à la sculpture *Sous les rayons*, l'installation *Nuit nuit* initie des logiques de correspondances et de poursuites avec le corpus d'œuvres présenté. Les bris peuvent alors se lire comme un rappel des vitrines, évoquant leur destruction, mais aussi comme un autre versant de l'intempérie qui parcourt l'exposition.



infra

2026

ensemble de deux photographies
tirages numériques, accompagné
d'un flacon de larmes artificielles

coproduction des artistes et
du CCCOD, tours (PRIX MTE),
avec le soutien du CNAP

Deux images s'associent et creusent des *infra*-récits, des fictions souterraines. L'*infra* figure la couche inférieure, la strate qui résiste au regard. Si on ne peut pas voir, alors on imagine : une paupière sous la paupière, un corps qui recule à l'intérieur de lui-même. Parasitant l'échelle, les tirages donnent aux présences des proportions dévorantes. La mise en abîme qui se trame dans les images fabrique un décollement du réel. Multipliant les faux-semblants, les photographies cohabitent avec un flacon de larmes artificielles.

Ces mises en scène combinent des formes sculpturales en silicone. Passant du volume à la photographie, elles incarnent un leurre, une presque-humanité, un *infra*-corps auquel on prête émotion. Les larmes mises en bouteille évoquent alors un remède, une irritation oculaire à apaiser, mais aussi un simulacre de chagrin, une tristesse concentrée en minidose.

Infra initie une brèche dans laquelle des lectures subjectives et plurielles s'insinuent. La lame pointée matérialise cette découpe visuelle, comme un regard qui s'aiguise.



percés d'un courant d'air

2021

installation
imperméable plastique, broderie numérique,
patère métallique

coproduction des artistes et zangles

Suspendu par la capuche, l'imperméable couleur dermique, matière translucide et synthétique nous laisse entrevoir son étiquette, pensée volontairement trop grande pour ne jamais épargner les nuques. Apposé comme un geste sadique, celui de l'étiquette qui gratte, ce morceau brodé semble montrer deux personnages, ou un seul tenant sa dépouille.

Cette représentation fait référence à la figure de l'écorché.e d'anatomie, ainsi qu'à Saint Barthélémy, martyr dont la cause du supplice reste multiple et insoluble. Si certain.e.s le pensent mort noyé, décapité, ou brûlé, d'autres le croient crucifié la tête en bas, ou écorché vif. La scène représentée ici réfère à la dernière spéculation, et fait la reprise du Saint tenant sa propre peau et le couteau du supplice*.

Le traitement de l'image, exécuté à la brodeuse numérique, vient appuyer l'idée d'une énième relecture, d'un dernier supplice, où les aiguilles mécaniques transpercent la matière pour dessiner les chairs et les muscles. Une étiquette comme un résumé de la narration et de ce qui la compose.

Les poches rendues moites, la texture et les teintes corporelles autant qu'irréelles, associées à la démesure de l'étiquette, font glisser le statut de l'imperméable. Le vêtement translucide accentue les paradoxes, car s'il évoque inévitablement les dermes, il n'en reste pas moins perméable aux regards. Rejouant ironiquement une forme d'assignation, l'étiquette poursuit ce balancement entre association et dissociation, entre ce que les corps montrent et ce qu'ils voudraient cacher. *Percés d'un courant d'air* dépose une forme vulnérable, comme une douleur mise à nu, une blessure collante que l'on porte comme un fardeau, ou que l'on retire comme un costume. L'imperméable incarne alors une mue et devient prétexte au récit, celui de la violence comme de sa fuite.

* *Écorché tenant un poignard et sa dépouille*,
gravure de Juan Valverde de Amusco,
extrait de *Anatomia del corpo humano*, 1560.



brise brise

2026

sculpture
édredons polyester et coton,
cordon coton, respirateur artificiel

coproduction des artistes et
du CCCOD, tours (PRIX MTE)

Empaquetés par une corde, deux édredons s'amoncellent. L'installation suggère un repos transitoire, marqué par son possible repli ou dépli, insufflant l'image d'un sommeil en allées et-venues. Un détail vient contrarier le calme apparent que revêtent ces couvertures : en leur cœur se muche un souffle, comme un signal à décrypter. Cette respiration, au bruissement mécanique, halète une présence résiduelle que les couvre-lits semblent avoir absorbée.

À travers son titre, *Brise brise* arbore l'aspect d'un souffle par temps calme, d'un soupir qui à la fois vente et respire, frôle mais fracasse : un bris de torpeur contenu dans le tissu matelassé. Pris dans les plis, le mouvement pulmonaire trouble l'objet qui le contient. *Brise brise* initie une zone liminaire soufflant du bas vers le haut, du vrai vers le faux, de l'inerte vers l'animé, du paisible vers le perturbant.

Hantés, possédés, humanoïdes, les édredons glissent vers une inquiétante étrangeté*.

Version polyester des matelas de soie qui accueillent les corps de cire des Vénus, la sculpture fait ici écho aux *Vénus au repos*** . À l'image de « belles endormies », ces représentations sont équipées d'un mécanisme interne imitant le rythme de la respiration. Conçues comme des attractions, les Vénus au repos s'inscrivent dans la généalogie des Vénus anatomiques et sont montrées à leurs côtés dans les foires du XIX^e siècle. Mêlant divertissement de masse et érotisme scientifique, ces objets anatomiques dilatent la pulsion scopique comme jouissance de posséder l'autre par le regard. Vidées de tout enchantement, elles apparaissent symptomatiques des logiques patriarcales de domination qui construisent leurs représentations. Figées dans une léthargie perpétuelle, soumises à l'œil des fantasmes, ces figures induisent une rupture : leur mise en spectacle brise la zone d'intimité du sommeil.

Brise brise fait disparaître le corps, replie son décor. La sculpture ne garde alors que le souffle d'une présence fantomatique, évaporée, épuisée, qui se soustrait au regard.

* Basculement du familier vers l'étrange.
Sigmund Freud, *Das Unheimliche - L'inquiétante étrangeté*, 1919.

** *Vénus au repos*, cire colorée, textile, cheveux naturels,
yeux en verre soufflé, XIX^e siècle, Collection Pierre Spitzner.



persistances rétiniennes

2026

sculpture
9 boîtiers à lentilles, impressions numériques sur feuilles
transparentes, caisson lumineux, verre

coproduction des artistes et du CCCOD, tours (PRIX MTE)

Persistances rétiniennes rejoue un dispositif optique. Des étuis à lentilles accueillent des images circulaires et translucides, des fac-similés de verres de contact, prêts à être placés directement sur l'œil afin de redonner la métaphore d'une vision nette.

Cette iconographie enchevêtre scènes mythologiques, hagiographiques et anatomiques, jusqu'à leur transformation progressive en spectacle visuel, allant des théâtres de dissection aux divertissements populaires. Ces récits transparents, à la manière de vitraux miniaturisés, s'inscrivent dans une économie du regard héritée de l'iconologie religieuse.

Réactivant les principes de la vision stéréoscopique, l'installation rassemble les fragments résiduels d'une violence que l'on peine à regarder : on y devine la dépouille de Coronis enceinte, tuée par Apollon dans un geste de vengeance. Pris de remords, ce dernier arrache l'enfant du cadavre et donne ainsi naissance à Asclépios*, dieu grec de la médecine, fondant symboliquement la discipline sur une scène de féminicide. Plus loin, un boîtier nous laisse apercevoir un corps en autopsie au centre du théâtre anatomique de Padoue*, dont l'édifice, conçu telle une machine optique, s'érige en forme d'œil. Le supplice d'Agrippine*, mise à mort par son fils Néron, rejoint cette iconographie où le regard impérial s'exerce comme pouvoir de vie et de mort. L'empereur, désireux de voir de ses yeux la matrice qui l'a engendré, exige la dissection de sa mère. S'en suit le martyre de Sainte Agathe* et l'arrachement de ses seins, figure de sanctification par mutilation du corps féminin. À ses côtés, un autre étui accueille la représentation fantasmée d'une auto-anatomie*, où une femme s'ouvrant le ventre retourne sur elle-même le geste médical et scopique. Dans les boîtiers suivants, l'Histoire de Nastagio degli Onesti* fabrique une pédagogie visuelle des sévices. Ces peintures, offertes en cadeau de mariage, retracent l'histoire d'une femme à l'effigie de Vénus, poursuivie, torturée et tuée dans une boucle perpétuelle. L'image d'une Vénus anatomique fragmentable en cire en prolonge la généalogie*. Enfin, glissant vers la spectacularisation moderne du corps morcelé, le dernier coffret contient une affiche de foire présentant le tour de magie d'une « femme sciée en deux »* comme ultime délectation morbide : la mise en pièce d'un corps devenu objet.

Dévoqués de leur usage, les étuis à lentilles sauvegardent alors les récits oblitérés de figures mises à mort et mises en spectacle par le régime patriarcal. Le titre active la sensation d'images rémanentes inscrites directement dans le corps, comme une généalogie mémorielle de cette part de violence qui ruisselle jusqu'à nous. Mobilisant l'inconscient des mémoires traumatiques et transgénérationnelles, *Persistances rétiniennes* propose une impression de déjà-vu, un arrière-plan qui se superpose à la perception. Voir revient alors à être physiquement affecté par l'image, ouvrant ainsi la possibilité non pas d'une guérison, mais d'un regard critique sur un continuum d'oppressions et l'imaginaire qu'il produit.

*

Naissance d'Asclépios par Alessandro Benedetti, vers 1450-1512
Théâtre anatomique de Padoue par Giacomo Filippo Tomasin, paru en 1654
Supplice d'Agrippine par Maître d'Étienne Loyseau, vers 1410, puis par Jean de Meun, 1490-1500
Martyre de Sainte-Agathe par Sano di Pietro (Ansano di Pietro di Mencio), vers 1470-1473
Table anatomique par Berrettini da Cortona, 1741
Histoire de Nastagio degli Onesti, épisodes 1 et 2, par Sandro Botticelli, 1482-1483
Vénus anatomique, Collection Spitzner, XIX^e siècle, Faculté de médecine de l'Université de Montpellier
Femme sciée en deux par Louis Galice, vers 1930

