



**HAL**  
open science

# Chair picturale : pour une dilution métaphorique de la chair

Laura Spiessert

► **To cite this version:**

Laura Spiessert. Chair picturale : pour une dilution métaphorique de la chair. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02383147

**HAL Id: dumas-02383147**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02383147>**

Submitted on 27 Nov 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# CHAIR PICTURALE

---

Pour une dilution métaphorique de la chair



Laura SPIESSERT  
Master 2 – Arts Plastiques  
Création et Plasticités Contemporaines

Sous la direction de Michel SICARD  
Année universitaire 2018/2019  
Septembre 2019





## RÉSUMÉ FR.

---

Cet écrit porte sur le désir d'une jeune artiste de retranscrire la *chair*, les organes et tout ce qui constitue le corps humain du point de vue organique, et ce uniquement à l'aide de l'aquarelle. Loin d'être des reproductions frontales d'éléments corporels concrets, les œuvres à partir desquelles cette réflexion est constituée se voient plutôt portés du côté de la réinterprétation, de l'imagination ; en clair : de la *métaphore*. Au fil des pages sont évoqués le cheminement de ce travail pictural, ses composantes plastiques et esthétiques, sa dimension philosophique et féministe, mais aussi les doutes et les difficultés posées par le traitement d'un tel sujet, avec le choix d'un tel médium. Porteuse de paradoxes, l'œuvre ici présentée se propose d'offrir un autre regard sur le corps, assumant la poésie et la douceur émanant du liquide pigmenté déposé sur le papier ; elle suggère de voir se dissoudre les chairs dans diverses compositions, fragmentées ou fluides, multiformes ou homogènes, souvent à mi-chemin entre les aspects contraires de ce même matériau. Là où l'érotisme se veut sous-jacent, l'eau poétique et l'analogie avec le végétal inévitable, cet univers de la chair imaginaire contourne le réel tout en le questionnant. En amorçant dans un premier temps les problématiques de la déconstruction du corps, soulevant des points tels que l'obsession, l'informel ou encore le féminisme, la réflexion se poursuit autour de la dilution, permise par les qualités particulières de l'aquarelle et offrant un champ des possibles aqueux aussi bien philosophique que plastique. L'ouvrage se conclue enfin sur la dimension métaphorique de l'œuvre, sillonnant les aspects imaginaires, érotiques, religieux ainsi que l'importante part de confusion avec le monde végétal. Tous ces mots ont été écrits à la lumière de philosophes allant de Gaston Bachelard à Georges Bataille, tout en allant tutoyer les œuvres d'une Marlène Dumas ou d'un Francis Bacon, ces incontournables de la chair. Avec toute la complexité que comporte la mise en lettres d'œuvres visuelles, *Chair picturale : pour une dilution métaphorique de la chair* invite sans prétention le lecteur à un voyage poétique au cœur de l'organisme qui est le sien.

**Mots-clés** : aquarelle ; chair ; corps ; eau ; érotisme ; féminisme ; informel ; métaphore ; organicité ; peinture.



## SUMMARY EN.

---

This writing is about a young artist's desire to transcribe flesh, organs and everything that constitute the human body from an organic point of view, and this, only with the help of watercolour. Far from being frontal reproductions of concrete corporal elements, the pieces on which this reflexion was based see themselves turned into the reinterpretation side, the imagination side ; in clear : the metaphoric side. All along the pages are mentioned the progress of this pictorial work, its plastic and esthetic components, its philosophic and feminist dimensions, but also the doubts and difficulties linked with the treatment of a subject of that kind, with the choice of such a medium. Carrying paradoxes, the work presented here proposes itself to offer another look on the body, assuming the poetry and softness emanating from the pigmented liquid filed on the paper ; it suggests to see flesh dissolving in several compositions, fragmented or fluid, multiform or homogenic, often between the contrary aspects of this same material. Where eroticism is underlying, water is poetic, and the analogy with vegetal inevitable, this imaginary flesh universe bypasses reality while questioning it. Starting first with the problematics of body's deconstruction, raising issues like obsession, informal or feminism, the reflexion pursues with the question of dilution, allowed by watercolour's particular qualities and offering an aqueous field of possibilities as philosophical as plastic. The book finally ends on this work's metaphoric dimension, traversing imaginary, poetic, religious aspects as well as the important part of confusion with plant world. All of these words have been written in the light of philosophers from Gaston Bachelard to Georges Bataille, as surrounding the works of a Marlene Dumas or a Francis Bacon, those unevitable flesh painters. With all the complexity that includes putting in letters some visual works, *Pictorial flesh : for a metaphoric dilution of the flesh* invites with no pretention the reader to a poetic trip inside the organism which is his.

**Keywords :** watercolour ; flesh ; body ; water ; eroticism ; feminism ; informal ; metaphor ; organicity ; painting.



## REMERCIEMENTS

---

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de mémoire, Mr Michel Sicard, qui a su m'aiguiller dans mes recherches et porter une attention particulière à mon travail.

Je remercie également tous les enseignants et artistes qui m'ont suivie à différents stades de mon évolution artistique, leur écoute et leurs conseils auront été des éléments indispensables à la construction de mon travail plastique et esthétique.

Mes remerciements vont aussi à mes proches, à mes chers parents qui n'ont cessé de me soutenir malgré les difficultés, à mes amis dont l'appui moral a été indispensable, et tout particulièrement à ceux avec qui j'ai aujourd'hui la chance de former  
La Ronde de Nuit.

Enfin un mot pour exprimer ma gratitude envers mes camarades, ces personnes qui m'ont offert partage et complicité non seulement artistique, mais humaine.

A tous je leur souhaite la réussite qu'ils méritent.





# CHAIR PICTURALE

---

Pour une dilution métaphorique de la chair





## AVANT-PROPOS

---

Je l'ai usée comme elle m'a usée. Je me suis donnée à elle sans qu'elle se donne en retour, simplement parce que c'est exactement la raison pour laquelle j'ai voulu me donner. C'est elle qui mène la danse et qui transforme, littéralement, mon papier, tandis que je tente de la suivre tant bien que mal. Non que je sois une élue des dieux pour faire passer dans le sensible une idée intelligible, mais je suis simplement tombée sur une peinture obstinée. Obstinement libre de choisir si elle souhaite que quelque chose de bon se produise, que ma composition fonctionne ou que les démarcations qu'elle laisse ne se transforment pas en contradiction picturale massive. Elle m'en fait voir de toutes les couleurs, avec elle je ne m'ennuie jamais. Je pourrais encore dire que c'est pour ça que je l'aime, et on croira que j'écris un roman d'amour... mais de fait, j'écris un roman d'amour. Simplement elle n'est pas une femme ; enfin si, quelque part. Elle l'est puisque c'est de là que nous sommes parties toutes les deux : j'ai voulu représenter la femme et elle m'a laissé essayer. Depuis elle ne m'a plus quittée. Ou je ne l'ai plus quittée, du moins, soyons réaliste. Elle, elle s'en fiche, puisqu'elle est objet, mais le terme objet lui va si mal. Elle est mouvante, mutante, inépuisable, renouvelable, liquéfiable, et pourtant presque ineffaçable. Laissez-moi croire que notre histoire n'est pas à sens unique, qu'elle et moi on communique, qu'elle et moi on se comprend. Enfin pas toujours. Mais encore heureux qu'aimer, ce soit savoir se contredire. Peut-être est-ce aussi savoir parfois s'échapper pour aller voir ailleurs, mais j'aurais ainsi l'impression de la trahir. J'aurais l'impression qu'elle m'en voudrait et qu'en revenant, je ne saurais plus faire avec elle de la même façon. Elle ne me laisserait plus faire car elle a beau être volatile, elle aime m'avoir sous son égide. Et j'aime m'y trouver.

*Un peu de douceur dans ce monde de douleur*



## INTRODUCTION

---

« Ainsi de la chair, [...] celle de la sensualité, de la volupté mais aussi celle qui frémit, ouverte, sous le scalpel et que colorent à la fois notre physiologie et nos affections. Celles-ci, conjuguées en pathos et pathologie ne sauraient être perçues sans les variations chromatiques précieuses au regard expert du médecin [...] ou du peintre des passions. »<sup>1</sup>

Liquide est ce qui coule en nos organismes, essence de ce que nous avons de vivant. Liquide est ce qui coule sur mon papier, matérialité à la fois libre et malléable imprégnant tout sur son passage – moi y compris. A quel degré ces liquides peuvent-ils se correspondre ? A un degré auquel ils traduisent, animent ou évoquent la chair. Cette matière organique qui, dans toute son ambivalence, se place à la frontière entre la surface et l'interne. Frontière entre le vu et le caché. Frontière entre le désir et le dégoût. Une frontière sémantique se traduisant matériellement par une perméabilité charnelle inhérente à nos être ; une *pléthore* intérieure regorgeant de nuances et de textures, ces mêmes textures qui nous effraient. C'est ce qui se dérobe à nos yeux mais s'offre parfois à certains autres sens, par des ouvertures secrètes d'où s'échappent des fluides. Peut-on penser la chair sans ses écoulements ? Peut-on retranscrire cette chair par des liquidités ? C'est ce que ma peinture cherche à élucider. Cette matière aquarelle à laquelle je m'accroche, comme je m'accroche au corps. Le corps peint, autrement. Le corps débordant, pour ce qu'il a de plus informe et de plus charnel. Mais aussi pour sa poésie. Une métaphore picturale aqueuse des chairs, voici le nom que pourrait porter mon travail. Sujet et matière sur le même plan, s'interpénétrant, se liquéfiant en correspondances.

Cet écrit portera sur ce travail pictural que je tente d'effectuer depuis maintenant plusieurs années, un travail dont l'aquarelle et la chair sont devenus les points centraux. Tout en décortiquant les aspects plastiques et esthétiques de ma démarche et de mes œuvres, j'aborderai premièrement le glissement s'étant opéré du corps vers la chair et l'organicité en ayant décollé ; en parlant d'écoulement, j'aborderai ensuite la place de l'eau et des fluides aussi bien picturaux que corporels dans mon travail ; je conclurai sur son aspect métaphorique, en traitant de la poésie que j'opère pour m'éloigner d'un réel rebutant. Si je déroule cette analyse, c'est pour répondre à cette question qui me taraude : comment la peinture, et l'aquarelle notamment, peut-elle faire corps – et surtout, corps de femme, malgré la distance avec le réel ? Comment ce liquide pigmenté, associé au papier, peut-il se faire chair, une chair métaphorique qui ira toucher le spectateur ?

---

<sup>1</sup> Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, *Corps & Couleurs*, Paris, CNRS éditions, 2008, p. 13.

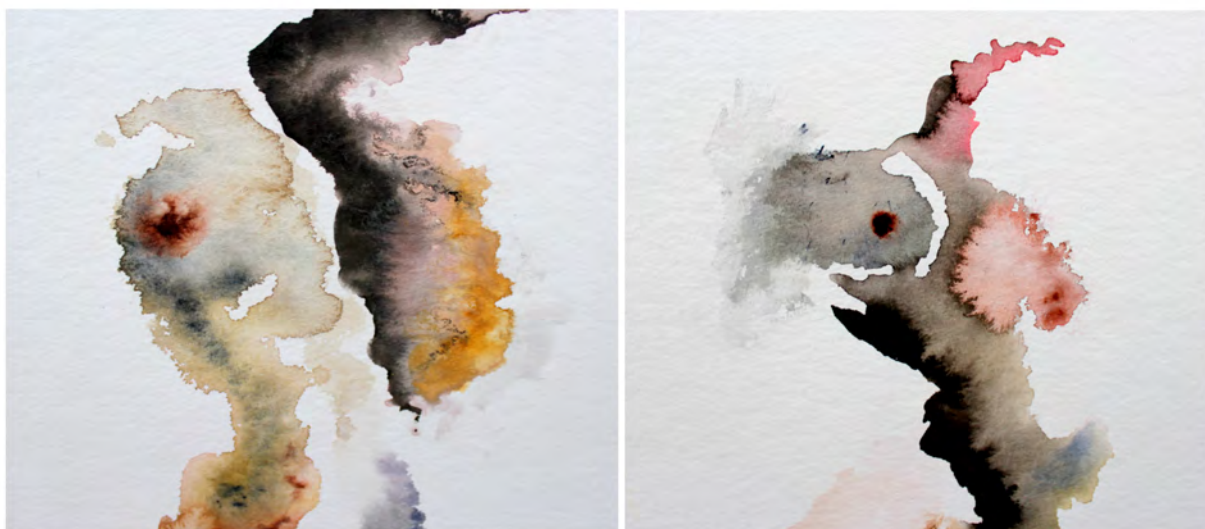




### Le corps, une obsession picturale motrice

#### *Prélude*

Le corps sous toutes ses formes a toujours été au cœur de mes préoccupations plastiques. Bien plus qu'un simple sujet donné, il est devenu comme une obsession, une motivation de peindre unique, en dépit de cette longue tradition artistique à laquelle je fais suite. Alors que je tentais de le représenter maladroitement, sans vraiment savoir où j'allais, une idée est entrée dans mon esprit et n'en est jamais ressortie : cette idée étant de faire quelque chose d'unique à partir du corps pictural, quelque chose de plastiquement singulier, se distinguant de ces siècles de ressassement du sujet. Sans parler d'une dimension foncièrement innovante à laquelle je ne pourrais prétendre, je veux au moins pouvoir toucher, pouvoir aller chercher l'émotion du regardeur par le dépôt du liquide pigmenté sur le papier. C'est par l'aquarelle, médium de prime abord si opposé à la consistance massive de l'anatomie humaine, que j'ai néanmoins choisi d'exprimer cette dernière. J'ai longtemps cherché à la représenter figurativement, dans des tonalités allant du verdâtre au bleu violacé, l'éloignant ainsi de toute correspondance avec sa dimension charnelle, tendant plutôt vers le cadavérique à certaines occasions. Les corps à la fois décharnés et morcelés qui se dessinaient alors, se laissaient même parfois surplomber par des effluves d'argent ou des dorures, que l'encre me permettait d'appliquer tout en créant des émulsions inattendues ; si plaisantes qu'elles étaient, elles m'éloignaient en réalité de la sensualité dont sont dotés les êtres charnels que nous sommes.



Laura Spiessert, *Évolution*, aquarelle sur papier(s), 30x40cm par pièce, 2016, détails.

Jusqu'au jour où le processus que j'employais alors s'est totalement inversé, sans même que je le constate d'emblée : d'une peinture figurative, voire illustrative, aux couleurs multiples et déprises de leur référent, je suis passée à une abstraction quasi-totale, employant des tons beiges, rosés ou rougeâtres proches des couleurs effectives de la chair, que je prenais alors plutôt au sens de *peau*, au sens du *coloris*<sup>2</sup> recherché par les peintres de la Renaissance. Cette chair est en effet à la fois surface épidermique en tant qu'objet pictural, et « tissu musculaire et conjonctif du corps humain et animal que recouvre la peau »<sup>3</sup> au sens scientifique. Une ambivalence sémantique sur laquelle il me plaît de jouer, tant elle fait de cette composante l'élément fondamental de transition entre ce qui nous est caché, l'intérieur de l'organisme, et ce qui nous est visible, loin de se réduire à une simple *couverture*. Une fois ce processus inversé, j'étais lancée dans la recherche de l'organicité corporelle sous toutes ses formes par l'aquarelle, aussi bien de la surface que de l'en-dessous. Si de nombreux doutes planaient autour de mes représentations et subsistent encore aujourd'hui, certaines précisions se sont dessinées petit à petit, comme mon intérêt non seulement pour le corps en soi mais surtout pour le corps féminin, et d'autant plus, le sexe pour sa fonction de jonction entre le monde qui nous constitue en-dedans et celui dans lequel nous évoluons. C'est ainsi qu'ont commencé à naître ces peintures que je nomme mes *Fragments de chairs*, œuvres circulaires et aériennes, qui m'ont permis de traduire le corps comme aucune figuration ne m'y avait fait accéder auparavant, et qui ont ouvert la voie à une nouvelle pratique picturale singulière, une nouvelle façon d'aborder, dans un premier temps, l'enveloppe charnelle.



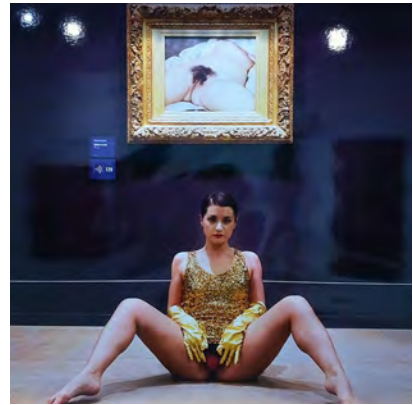
Laura Spiessert, *Fragments de Chairs C*, aquarelle sur papier(s), environ 5 cm de diamètre par pièce, 2018, détail.

---

2 On trouve des références à ce sujet dans l'ouvrage de Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, éditions Flammarion, 1989.

3 « Dictionnaire français » - Dictionnaires *Larousse* français monolingue et bilingues en ligne, consulté le 17 octobre 2018 : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chair/14450>

Mais pourquoi ce désir irréfrenable et récurrent de traduire la chair par d'autres moyens que la chair elle-même ? Cette chair dont nous sommes constitués, ce corps qui est le nôtre et que pourtant nous semblons partager dans sa dimension d'universalité, pourquoi ce besoin de le figer en peinture, quand on peut le mettre directement en scène par la performance ou la photographie ? A l'heure où bien au-delà d'être un simple sujet ou prétexte à la création, il est employé comme œuvre même à l'instar d'innombrables artistes, parmi lesquelles Marina Abramovic, Gina Pane ou encore Orlan, je m'évertue pour ma



Déborah de Robertis posant devant *L'Origine du Monde*, performance du 29 mai 2014, Musée d'Orsay, Paris.

part à passer par ce que je qualifierais de *filtre*, un moyen de traduire le corps sans qu'il y ait nécessité de sa présence physique. Il est question ici du « filtre » comme quelque chose ne laissant passer les éléments que partiellement, ne laissant pas tout percevoir, un véritable voile servant de substitut au corps en soi et laissant une incertitude sur ce qui est donné à entrevoir. Me refusant en effet à toute exhibition corporelle, comme a pu le faire la performeuse Déborah de Robertis, montrant son sexe devant *L'Origine du Monde* au Musée d'Orsay – un geste que je salue cependant, c'est par le biais de ce médium si classique et pourtant inépuisable qu'est la peinture, que je tends à évoquer la chair, celle qui nous enveloppe comme celle qui compose les organes. Il n'est sans doute pas de réponse universelle à cette question, *pourquoi peindre la chair*, mais la réponse à ce besoin que j'éprouve, pour ma part, tient dans mon désir de dépasser cet organisme qui est le mien, de le traduire sans l'exhiber, d'exprimer son unicité en tant qu'entrailles et épiderme à la fois – et cette traduction, à moins d'exposer un cadavre ouvert, est très complexe à atteindre. J'effectue donc une recherche du corps peint et non du corps en soi, une retranscription plastique et plus précisément picturale de la carnation comme des tréfonds.

À ce propos, si l'on en croit le postulat de Michel Thévoz dans *Le Corps peint*<sup>4</sup>, ouvrage au sein duquel il sillonne les métabolismes aussi bien dans leurs aspects réels, tangibles, que dans leurs représentations picturales et autres médias, postulat qui suggère que les modifications corporelles induites par les sociétés font de tout corps un *corps peint*, on pourrait en déduire que ceux que j'offre au regard sont, paradoxalement, *dé-peints*. Dé-peints au sens de nus, non peints par les divers artifices que les coutumes culturelles nous offrent. Les *Fragments de Chairs* faisant référence à des surfaces épidermiques, laissant transparaître quelque chose de l'ordre du

<sup>4</sup> Michel Thévoz, *Le Corps peint*, Genève, éditions Skira, 1984.

purement naturel, de l'organique, ils orientent le spectateur vers ce qui constitue le corps en tant que phénomène charnel. Si tant est que l'on puisse ici parler de *corps*, car s'agissant de fragments évoquant uniquement la peau et non l'entièreté de l'être, on peut alors considérer une dissociation de ce terme. Mon travail ne vise en effet pas à produire des images intégrales de mes semblables, mais bien plutôt d'extraire certaines spécificités de notre constitution.



Laura Spiessert, *Fragment de Chair X*, aquarelle sur papier torchon, 20 cm de diamètre, 2018, détail.

### *La Couleur des émotions*<sup>5</sup>

« La conscience s'exprime par des émotions qui ont elles-mêmes des effets corporels. »<sup>6</sup>

Cette recherche de la chair peinte suscite un rapport tout particulier aux textures et aux couleurs qui lui sont associées. Cette *couleur chair* déclinée sous toutes ses nuances est aujourd'hui un élément pictural avec lequel j'entretiens un lien presque de l'ordre de l'intime, intensifié par un emploi quotidien et un traitement récurrent et approfondi. Ce rapport fort a érigé le coloris, en tant que retranscription de la couleur de la peau féminine comme le mentionne notamment l'ouvrage de Georges Didi-Huberman *La peinture incarnée*<sup>7</sup>, au rang de véritable obsession – une notion sur laquelle je reviendrai par la suite. Jacqueline Lichtenstein, dans *La couleur éloquente*, évoque les complexités liées à un tel sujet : « On comprend que rien n'est plus difficile que de peindre les chairs. L'artiste doit [...] capter des teintes fugitives, maîtriser des glacis délicats [...] susciter chez le spectateur une perception presque fantasmagique. »<sup>8</sup> Le coloris n'est en effet pas chose figée, mais constituée de nuances simultanées et en devenir, la peau se présentant comme le filtre des émotions, les laissant apparaître par des teintes tantôt fortes, tantôt pâles. Cette

---

5 Expression que j'emprunte au rappeur Dooz Kawa, « La Couleur des émotions », 02min06, *Contes cruels*, 2017.

6 Frédérique Toudoire-Surlapierre dans *Edvard Munch, Francis Bacon : images du corps*, Paris, éditions Orizons/Daniel Cohen éditeur, 2009, p. 32.

7 Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, éditions de Minuit, 1985.

8 Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, p. 182.

difficulté de peindre les chairs soulignée par la philosophe, est venue s'ajouter dans mon travail à la difficulté de retranscrire toutes ces nuances dans une peinture informelle, et qui donc n'offrira d'autre référent que ses couleurs et ses textures. C'est là que doit se poser la question de ce qui les manifestera vraiment sur le support, de ce qui parlera réellement à la perception du spectateur. Une question qui a tourmenté plus d'un artiste, et qui se pose notamment dans l'œuvre du grand peintre des chairs Lucian Freud, dont une citation significative traduit son désir, tout autant que le mien, de faire que la peinture devienne cette chose organique : « Je veux que ma peinture fonctionne comme la chair. »<sup>9</sup> Mais comment donc se saisir de ces nuances, à la manière des milliers qui traversent ses personnages, imprimant sur le papier non seulement des couleurs mais des émotions, sans qu'aucune figure ne vienne explicitement y pleurer ou y rire ?

Et bien en employant ces mêmes nuances dans mes aquarelles, non pas celles de Lucian Freud dont les textures picturales sont bien éloignées des miennes, mais celles présentes sur le dos de ma main ou le dessus de ma cuisse. Ne peignant en effet pas d'après modèle vivant, je suis mon propre référent, associée à une part de représentation imagée. L'enjeu s'étant dessiné au fil de ces *Fragments de Chairs*, est celui de ne justement pas s'en tenir à cette *couleur chair*, qui certes joue un rôle majeur, mais est loin d'être seule dans la constitution de la peau humaine. Cité par Florence de Mèredieu dans son *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Charles Baudelaire évoque « une harmonie parfaite de tons gris, bleus, bruns, verts, orangés et blancs réchauffés par un peu de jaune »<sup>10</sup> à propos d'une main de femme considérée comme *sanguine*, propos qui illustre combien le coloris peut offrir de saveurs visuelles. Sans même parler d'une quelconque émotivité, cette peau et notamment la peau caucasienne sur laquelle je me base, non par rejet de tout autre type de pigmentation mais par simple stade de travail fondé sur ma propre personne, est le lieu de toutes les transparences et de toutes les percées de couleurs organiques, viscérales, sanguines, veineuses. En effet, sur les différentes parties de mon corps, je vois transparaître mes veines, j'entrevois de petits vaisseaux éclatés, des rougeurs, des bleus... Toutes ces choses qui font de la peau en elle-même un lieu de vie. Autant de choses qui me donnent un aperçu de ma propre intériorité. Est vite arrivé le stade où l'emploi des nuances de tons beiges ne suffisait plus, et où la confrontation à des mélanges beaucoup plus audacieux s'est imposée ; *audacieux*, puisque se distinguant du référent schématique de l'esprit à la carnation humaine – soit la couleur éponyme chair. Afin de signifier les veines, des teintes bleutées se sont incorporées ; afin de suggérer des hématomes, j'ai pu

---

9 « Lucian Freud. *L'Atelier* », Catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, 10 mars – 19 juillet 2010, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2010.

10 Charles Baudelaire, « De la Couleur », in *Curiosités esthétiques*, Genève-Paris-Montréal, éd. Du Milieu du Monde, p. 104, cité dans Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, éditions Larousse, 2011, p. 116.



également aller du côté du violacé, me ramenant à des tonalités qui composaient mes corps figuratifs auparavant, comme s'il y avait toujours un retour aux premières amours. A noter la différence entre les teintes provenant des flux intérieurs, et celles provoquées par des interférences extérieures. Ainsi, la veine sera suggérée car sous l'épiderme, et le bleu provoqué par un coup, plus affirmé car en surface – un bleu qui d'ailleurs porte mal son nom, tant les teintes de ce dernier peuvent varier d'une game chromatique à l'autre.

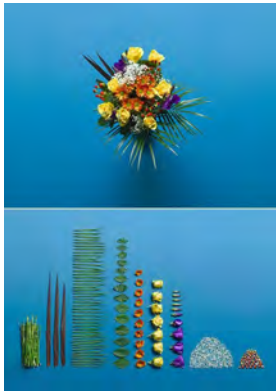
En outre, le dessus de ma main que j'évoquais est une référence plus complexe qu'il n'y paraît : non seulement je n'ai pas de recul quant à la perception de ce corps qui est le mien, mais en y regardant bien, on n'y perçoit finalement quasi aucune nuance de chair, mais plutôt des zones à la limite du blanchâtre, une quasi-translucidité. Une preuve, d'une part, que l'image mentale que je me fais de la peau dépasse mon rapport au réel, dans la mesure où beaucoup de mes *Fragments de Chairs* ont des teintes allant jusqu'au rosé. Mais cela soulève une autre question : la recherche de la teinte de chair parfaite ne proviendrait-elle pas du complexe de ma propre carnation ? Ces infatigables tentatives de retranscription charnelle seraient-elles des projections névrotiques ? Quoi qu'il en soit, la dimension sérielle, et donc obsessionnelle, émanant de mon travail ne doit pas être laissée pour compte.

### *Obsession*

Qu'est-ce donc qu'être artiste, si ce n'est mettre en œuvre des obsessions ? Répéter sans cesse le même geste, tenter d'illustrer la même idée, de l'imprimer dans toutes les matières mises à disposition : dans mon cas, cette obsession se joue à la fois dans le médium et le sujet. Le même matériau, utilisé jusqu'à épuisement, et le même motif, traité jusqu'à atteindre ses aspects les plus inattendus. C'est en ces termes que se retrouvent un nombre incalculable d'artistes, allant de Roman Opalka et sa série de chiffres à Yayoi Kusama et ses petits pois, en passant par les autoportraits d'un Bacon ou d'un Schiele ou par les paysages d'un Cézanne ou d'un Van Gogh : tous des obsédés. Prenons l'artiste féminine du lot, dont les mots relatés dans son catalogue d'exposition au Consortium de Dijon font écho, dans un registre ceci-dit autre, à mon propre rapport à la peinture, notamment dans sa liste dressée des thèmes adoptés pour ses œuvres : « La vision obsessionnelle », « L'obsession sexuelle », « La prolifération et la fragmentation »<sup>11</sup>... autant d'expressions se succédant et témoignant de la vision singulière du monde qu'arbore Kusama. *Prolifération et fragmentation* sont en l'occurrence des termes particulièrement adaptés à ma pratique, et qui me permettent ainsi d'entrevoir un lien de prime abord imperceptible entre nos deux univers.

---

<sup>11</sup> Yayoi Kusama, *Yayoi Kusama*, Dijon, Presses du réel, Janvier, 2001.



Ursus Wehrli, *L'Art du rangement*, photographie numérique, 2002.

L'obsession se définit en psychologie comme « une pensée (dans le sens le plus large : idée, désir, remords, scrupule, etc.) qui "assiège" le sujet, c'est-à-dire une pensée qu'il ne peut pas écarter, malgré ses efforts. »<sup>12</sup> Cela suppose-t-il que je devrais faire un effort afin de ne plus me laisser happer par ce corps qui m'obsède ? Cela signifie-t-il que la chair prend trop de place par rapport à ma peinture ? En vérité, le caractère obsessionnel que présente ma démarche est bien loin de celui qui occupe le travail d'artistes comme Kusama, dans la mesure où il s'agit dans son cas d'une réelle maladie, d'hallucinations faisant de son quotidien ce qu'elle tente de nous transmettre par son art. La japonaise n'est d'ailleurs pas isolée dans la mise au service de sa maladie à son art, comme en témoigne l'œuvre peu connue d'Ursus Wehrli, un humoriste-artiste suisse se servant de son trouble obsessionnel compulsif du rangement pour organiser toutes sortes d'éléments de la vie quotidienne, donnant des images aussi surprenantes que visuellement plaisantes. Dans cette dynamique de mise en scène d'une pathologie, mais ceci-dit dans un registre beaucoup plus sombre, on trouve l'œuvre ultime de l'incontournable artiste féministe Hannah Wilke, *Intra-Venus*, une série de photographies témoignant de l'évolution du lymphome qui lui sera fatal – un travail nous renvoyant avec humilité à ce qu'est notre corps, cet amas de chairs soumis aux altérations du temps, que je tente de retranscrire dans un moindre impact.

Mais comment me placer parmi ces figures, dès lors que l'obsession cultivée dans mon travail est presque de l'ordre du choix ? Je dis presque, dans la mesure où une raison inconsciente me pousse certainement à rester accrochée à la représentation du corps, ainsi qu'à l'utilisation répétée de l'aquarelle. Outre l'attrait pour ces deux composantes, c'est l'attrait pour une esthétique de la série, de l'harmonie dans la répétition des formes et des couleurs qui aiguille une part de mon art. Le parti-pris réduit-il la notion d'obsession ? Car loin de moi l'idée de vouloir m'attribuer des troubles inexistant, ce serait honteux ; mais le corps revenant incessamment à moi me laisse penser que la fixation est bien réelle. « C'est par [le] refus et [la] lutte que se constituent les obsessions »<sup>13</sup>, nous dit Jean Cottraux dans son ouvrage *Les Ennemis intérieurs*, expliquant que le trouble obsessionnel provient d'une « lutte contre les pensées perturbatrices »<sup>14</sup> ; ainsi peindre avec acharnement les corps serait-il pour moi une façon de ne justement pas tomber dans l'obsession en m'y confrontant ?

12 Octave Mannoni, « Obsession et névrose obsessionnelle », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 mai 2019 : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/obsession-et-nevrose-obsessionnelle/>

13 Jean Cottraux, *Les Ennemis intérieurs : obsessions et compulsions*, Paris, éditions Odile Jacob, 1998, p. 09.

14 Ibid, p. 11.

## La chair par son contraire

### *Confrontation des textures*

La jonction de l'aquarelle et du papier ne donnent à priori pas lieu à une texture corporelle, les deux matières s'éloignant catégoriquement de celle de la peau ou même des muqueuses. Cependant plusieurs paramètres mis en jeu dans mon travail permettent de le référer malgré tout à des composantes charnelles : en effet, le papier utilisé presque systématiquement est un papier torchon à la fois absorbant et granuleux, apparaissant au travers des translucides couches d'aquarelle. Cette confrontation entre un médium d'une si grande légèreté et un support dont la présence est si forte, donne lieu à une matérialité unique se rapprochant par endroits de l'aspect d'une chair de poule, une chair frissonnante caractéristique d'un corps pouvant être apeuré, ému ou encore refroidi. C'est là un procédé plastique de traduction de l'émotion, autre encore que le recours à la couleur. Cette impression de frisson est notamment permise par la qualité absorbante du papier, qui ne voit pas simplement la peinture se déposer sur lui, mais qui s'en imprègne, qui lui donne vie. Par son grain et cette absorption, le papier accueillant mon aquarelle n'a pas uniquement fonction de support, il constitue véritablement la matérialité se voulant organique de mes peintures. Ainsi, lorsque je peins, selon l'épaisseur et le grain de la surface – il existe divers types de papiers dits « torchon » – ce dernier se meut. Il absorbe, se déforme, et prend paradoxalement forme, à proprement parler. Chaque nouvelle peinture vient conforter l'idée qu'il s'agit de véritables objets, que le support est traité avec autant d'importance que le médium. J'opère ainsi une abolition des frontières entre médium et support, un propos que je ne soupçonnais pas, mais qui est venu se glisser au fil de mon travail. S'il est question de grain et d'épaisseur, il est aussi question de dimensions : plus le papier est de petite taille, plus il aura tendance à gondoler, imbibé d'une quantité d'eau qu'il ne saurait tolérer malgré toutes ses qualités absorbantes. Ce phénomène de gondolement, j'ai longtemps voulu à tout prix l'éviter, je voulais aplatir bien sagement mes peintures. Je les pressais et mes mouvements voulaient dire : « fige-toi ». J'ai aujourd'hui compris que cette attitude pouvait constituer un frein à l'organicité des mes productions ; je ne cherche donc plus à figer mais à imprimer le mouvement *dans* le papier – et non pas seulement *sur*. La notion de chair soulève la notion de fragilité, elle sous-entend une puissance de malléabilité, à contrario de la rigidité initiale du support que j'utilise ; je dois par conséquent moi-même lui administrer une souplesse qui viendra contredire sa vocation de densité inaltérable. J'humanise de la sorte ma peinture sans rien figurer.

« La chair du support »<sup>15</sup> détient alors une importance capitale, en tant qu'elle n'est pas simple toile – sans vouloir soustraire à cette dernière toutes ses qualités – ni simple ramette imprimante lisse et fine, elle est une étendue granuleuse, épaisse, irrégulière et qui plus est absorbante : une chair en soi. C'est cette organicité propre au papier torchon qui m'a permis d'ouvrir de nouvelles voies à ma peinture, dont celle en l'occurrence, de l'art informel, terme employé pour la première fois par Michel Tapié en 1951 à l'occasion de l'exposition *Véhémences confrontées* à la galerie Nina Dausset à Paris, un événement réunissant des artistes tels que Jackson Pollock, Willem de Kooning ou encore Wols.



Laura Spiessert, *Fragments de Chairs C*, aquarelle sur papier(s), environ 5 cm de diamètre par pièce, 2018, détail.



Jean Fautrier, *La Jeune fille*, Huile et technique mixte sur papier marouflé sur toile, 73,3 x 60,2 cm, 1942, Musée du Domaine départemental de Sceaux.

### *L'informel*

« Et quatrièmement l'émotion, et ça avec un peu de couleur, peu de trait et pas de fond – avec rien du tout. »<sup>16</sup>

Bien que le format tondo soit souvent intervenu dans mon travail, proposant de se référer à la féminité aussi bien d'un point de vue symbolique que d'un point de vue formel (courbe du sein, galbe de la fesse ou encore ventre de femme enceinte), l'abstraction quasi-totale de certaines peintures pourrait éloigner le spectateur de cette idée de la chair. Après des années de représentation figurative, j'ai en effet nourri l'espoir de me détacher de toute forme de figuration concrète et de pouvoir ainsi traduire le corps informellement. Dès lors, le travail que j'ai attaqué

<sup>15</sup> Michel Thévoz, *Le Corps peint*, op. cit., p. 08.

<sup>16</sup> *Fautrier: 1898-1964*, catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 25 mai – 24 septembre 1989, Paris, éditions Paris-musées, Amis du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989, p. 45.

a du se fonder sur les couleurs que j'utilisais ainsi que sur la texture organique du papier, mais pas seulement : c'est la forme du support, tantôt circulaire, tantôt irrégulière, qui m'a permis de maintenir ce lien avec une dimension charnelle. En effet, l'émancipation des lignes droites et des angles permet de se détacher de toute analogie avec le paysage ou autre type de composition que pourrait évoquer une abstraction, et la perte de repères induite non seulement par la désorganisation des éléments picturaux, posant la question de l'échelle, mais aussi par cette même émancipation, trouvera son orientation dans l'organisme vivant et non l'espace inerte. L'œil regardant mes *Fragments de Chairs* ne saisit pas s'il est dans l'infiniment petit ou l'infiniment grand, et il ne sait à vrai dire pas s'il est quelque part. Ces travaux peuvent se présenter comme des non-lieux de la peinture permettant au spectateur, éloigné de tout référent concret, d'apprécier les textures et les couleurs pour ce qu'elles sont. Cette liberté perceptive peut faire écho à la célèbre phrase de Maurice Denis : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »<sup>17</sup> A ceci près, que mes travaux ne sont pas des tableaux mais des « papiers » – ce qui pose la question du statut de l'oeuvre peinte sur un tel support – et que je m'évertue à faire en sorte que la peinture n'y fasse pas simplement office de couverture, tout comme il en est de la peau vis-à-vis du corps. Ce qu'a engendré ce type de pensée, est de l'ordre de l'art abstrait : loin de moi l'idée de dénigrer cette forme d'art, il me semble cependant que ce n'est pas tout à fait dans cet axe que mes plasticités se placent.

En effet, c'est la dimension informelle à proprement parler qui m'appelle le plus, en tant que mise en (in)forme tangible matériellement, entre liberté du médium et rapport étroit entre l'artiste et la matière ; liberté qui se joue également en la perception du spectateur et le rejet de tout référent figuratif. La frontière entre abstraction et informel est mince, mais me semble se trouver – à mon sens et selon ce que je ressens vis-à-vis de ma propre peinture – en la façon de faire vivre à la fois médium et support, de les faire interagir comme s'il s'agissait d'organismes vivants. Cette question a été soulevée par un des représentants de l'art informel, auquel je ne peux que me référer : Jean Fautrier, qui par excellence imprime en la matière une émotion, une sensation, et c'est en ce sens qu'il « a toujours nié avec force être lié à l'abstraction, considérant que son œuvre est une Réalité de son départ à son aboutissement. »<sup>18</sup> Il serait ainsi question, selon l'artiste, de ce que j'interpréteraï comme une sincérité, une vérité matérialisée dans « les empâtements, les grumeaux, les badigeons, les écrasis »<sup>19</sup>. Si plastiquement, mon travail léger de

---

17 Maurice Denis dans la revue *Art et Critique*, 1890.

18 *Fautrier : 1898-1964*, catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, op. cit., p. 42.

19 Hubert Damisch, « Informel Art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 mars 2018 :

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-informel/>



la picturalité diffère complètement de la massivité du sien, hormis un point commun qui se trouve être un papier « très épais, absorbant »<sup>20</sup>, je ne m'en sens pas moins proche de l'artiste et de son désir de matérialiser une réelle émotion, et non pas simplement un sujet. Sa série des *Otages* réalisée durant son séjour à Châtenay-Malabry, en temps de Seconde Guerre Mondiale, illustre parfaitement ce propos, en tant que véritables mises en « formes informelles » de ses sensations face à la violence et à la souffrance des prisonniers exécutés. Si cette mise en forme de l'émotion m'intéresse tout particulièrement, c'est que ma peinture, ne représentant pas d'objet concret, va devoir venir s'adresser au sentiment du spectateur. En outre, la définition même de la chair telle qu'elle est notamment donnée dans l'ouvrage *Corps & Couleurs*, soit cette « substance molle, sanguine et organique située entre la peau et les os »<sup>21</sup>, semble paradoxalement à sa fonction de constitution du corps humain, être l'incarnation même de l'informel. Une matière informe, molle, rebutante et pourtant essentiellement humaine et vivante. Cette envie de transmettre une onde à mi-chemin entre l'émotion même et sa traduction physique, fait écho à une perte dans l'espace corporel. C'est ce sexe méconnaissable, cette forme organique et parfois vibratoire qui va propager quelque chose, cette chose que l'on ne saurait expliquer, à la fois de l'ordre du sentiment et de la sensation. C'est en ce sens très exact de transmission de l'émotion, que mon œuvre tend à une certaine poésie sur laquelle je reviendrai.

Et c'est tardivement qu'un autre artiste du nom de Wols, déjà cité comme participant à l'exposition de 1951, a imprégné mon champ visuel : à la fois représentant de l'art informel et tendant vers un surréalisme latent, son emploi de l'aquarelle et de douces teintes tantôt charnelles, tantôt aqueuses, m'émeuvent et me rassurent quant à ma légitimité d'appartenance à une *forme d'art informel*.



Wols, *Sans titre*, aquarelle et gouache sur papier, 9,2x13,5cm, 1945, Tate Modern Gallery, Londres.



Laura Spiessert, *Fragments de Chairs C*, aquarelle sur papier(s), environ 5 cm de diamètre par pièce, 2018, détail.

20 *Fautrier: 1898-1964*, catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, op. cit., p. 43.

21 Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, *Corps & Couleurs*, op. cit., p. 32.



Mais une chose transparait à travers mes lignes : c'est que même l'informe porte une forme. C'est que même le désir le plus profond de ne rien représenter ne se traduit que par une représentation autre. Je n'exhibe, comme je l'ai dit précédemment, pas mon corps, mais un substitut, et cela signifie que je suis dans un système de représentation que je le veuille ou non. Après tout, qu'est-ce qu'une forme ? Il existe des dizaines d'acceptions sémantiques pour ce terme féminin, comprises dans divers domaines. On parle autant de l'organisation des contours d'un objet que de la façon dont quelque chose se présente à nos yeux, matériellement ou non. Ainsi l'informel aussi informe soit-il, a toujours une forme. Une forme tendant vers le corporel, une forme tendant vers le charnel, une forme tendant vers l'organique. Une *forme féminine* par moments ; une forme parfois sexuelle. Cette notion de *forme-informe* se déploie lorsque je me glisse vers l'en-dessous. Lorsque je dépasse l'épiderme, lorsque je l'infiltrer, curieuse de ce qu'il peut cacher, soit ce qui se produit dans mes *Organic Magma(s)*. Omettant tout aspect osseux, de cette chair confuse entre deux mondes – celui de l'intérieur et celui de l'extérieur – je glisse vers organes et viscères.

Nouveau tournant de ma pratique après le passage de la figuration à l'informel, ce passage aux formes entremêlées pour ce qu'elles ont de plus indéfinissable et de plus troublant. Dans ces formes, c'est la texture qui compte. Gaston Bachelard opère dans *L'eau et les rêves* une distinction fondamentale et juste entre ces deux notions : forme d'une part, matière de l'autre. La matière, je l'associe ici à la texture. Elle est ce qui permet de donner vie à ces particules qui s'assemblent pour former un tout, une composition. En outre, c'est la matière qui fait la forme dans la mesure où les deux sont indissociables dans l'application de l'aquarelle. Sans dessin préparatoire, sans ligne préalable, la tache vient s'ajuster au hasard du grain du papier et de la liquidité du mélange.

Une pensée est venue éclairer ma réflexion, celle d'un philosophe italien du siècle passé : Luigi Pareyson. Ce dernier établit en effet une théorie de la formativité, complexe à saisir, mais fondamentale puisqu'elle suppose que toute œuvre, même informe, possède une forme. Une forme formante, c'est-à-dire qu'elle invente sa manière de faire à mesure qu'elle forme, qu'elle réalise l'œuvre matériellement. « L'opération artistique est *formation*, au sens où elle se propose intentionnellement de former, et en elle le penser et l'agir interviennent exclusivement pour lui rendre possible le fait de n'être que pure formation. »<sup>22</sup> Cette théorie souligne la puissance de l'acte créateur en tant qu'il est acte transformant la matière.

---

<sup>22</sup> Luigi Pareyson, *Esthétique : Théorie de la formativité*, Paris, éditions Rue d'Ulm via Open Édition, 2013, p. 38.



Laura Spiessert, *Fragment de Chair XV*, aquarelle sur papier, 20 cm de diamètre, 2018, détail.

L'idée de fragilité se dégageant de mon travail, déjà soulignée par les teintes par endroits très douces et très claires de l'aquarelle, et par sa texture en soi, vient également être soutenue par la présence du bord, marqué dans les *tondo* par la découpe traditionnelle en cuve. Si cette présence aussi forte que celle de la matérialité même de la surface du papier pourrait être perçue comme l'ancrage du support dans sa puissance de rigidité, le fait que cette présence soit en réalité due à une forme de déchirure provoquant une irrégularité, lui permet au contraire de s'échapper du côté de l'instabilité. L'instabilité en tant que celle d'un fragile objet abîmé, évoquant une légèreté matérielle immanente. Cette tension est basée sur un paradoxe : en effet si légèreté il y a dans le traitement de la couleur, le papier n'en est cependant pas moins une surface relativement dure, presque lourde en comparaison avec ce que l'on connaît du modèle standard. C'est là que les formats les plus réduits, pouvant aller jusqu'à 5 cm d'un diamètre irrégulier, viennent évincer ce paradoxe par leur légèreté effective. Afin d'obtenir ces objets aux (in)formes circulaires, j'ai eu à m'inspirer de la découpe traditionnelle et de cette déchirure suggérée en travaillant le support moi-même ; déchirure qui a en effet été mon mode opératoire, aidée d'une humidification du papier et parfois d'un outil coupant, qui seul ne m'aurait pas permis d'obtenir le résultat escompté. Un aspect abîmé qui se veut cohérent avec la notion de chair, comme s'il s'agissait de morceaux de peau arrachés ; ici le petit format est particulièrement pertinent, alliant la cohérence de la forme et la cohérence de l'échelle, car on s'attend à ce qu'un tel *Fragment de Chair*, à échelle humaine, soit relativement réduit. De même que la notion de « fragment »<sup>23</sup>, en tant que « morceau d'une chose brisée ou déchirée »<sup>24</sup>, vient se référer à une petite partie d'un tout. Partie d'un tout qui sous-tend une incomplétude, un élément autonomisé vis-à-vis de son corps propre. En l'occurrence, si mes *fragments* peuvent en tant qu'extractions imaginaires de surfaces épidermiques, se référer à une peau morte, les caractéristiques du mouvement corporel interne que j'y appose suggèrent au contraire une activité vivante.

23 On peut aussi penser au fragment romantique, théorisé notamment par Olivier Schefer.

24 « Dictionnaire français » - Dictionnaires *Larousse* français monolingue et bilingues en ligne.

Une nouvelle tension peut donc être décelée, entre Éros et Thanatos<sup>25</sup>, entre la vie et la mort. Une tension se matérialisant dans le passage de l'extérieur vers l'intérieur, dans cette déchirure qui suppose un accès vers le caché que l'on entrevoit tout autant dans le mortuaire que dans le vivant. Cet accès nous est en effet autant donné lors de l'acte sexuel qu'à l'occasion d'une blessure ; et ne provenons-nous pas, tous, de ces impénétrables entrailles ? Comme l'écrit Régine Detambel dans *Corps & Couleurs* : « L'écorchure [...] est une fenêtre soudain en soi, le petit trou en forme d'étoile par lequel passent pour la première fois les rayons du soleil.[...] c'est que les portes de son enfer viennent de s'entrouvrir. »<sup>26</sup> Ces mêmes *portes de l'enfer* laissent sous-entendre que notre ancre interne est un enfer, que sa vision est une vision d'horreur, un point qu'il sera nécessaire de développer. Symbole de l'enfer ou non, cette déchirure de la blessure est celle que j'utilise désormais pour constituer la *forme* du papier sur lequel repose ma peinture.

### *Format informe*

Cette forme est obtenue, comme je l'ai mentionné précédemment, par un système de déchirure que je mets en place. Non seulement mon papier échappe donc à la règle classique du format rectangulaire ou carré, mais il échappe également à la linéarité, à la continuité des bords. Loin de cette rigueur voulant que même un tondo soit lisse au niveau de son contour, mon papier est abîmé volontairement, arborant un aspect vivant. Il est comme la contradiction du classicisme apparent de l'utilisation de l'aquarelle ; du classicisme même d'utiliser la peinture à l'époque contemporaine. Peindre sur un format dit informe, irrégulier, c'est parfois comme peindre sur un morceau de peau. C'est considérer son support autrement que comme tel, c'est lui conférer un pouvoir, une puissance d'être. Les déchirures les plus marquées peuvent en effet donner lieu à une ambivalence entre pertinence et sur-présence du contour. Lorsqu'il y a irrégularité réelle, non pas seulement à partir d'un tondo mais d'une discontinuité sans référent, la surface ne peut se permettre de n'être que partiellement recouverte ; tandis que certains de mes travaux comme ceux de la série antérieure *Clitoris*<sup>27</sup> ne laissent la peinture occuper qu'une partie de l'espace, entraînant de nombreuses réserves, une peinture telle que *Organic Magma II*, pièce singulière de mon panorama plastique, n'offre que très peu d'espaces où apparaît le papier – bien que la texture de ce dernier transparaisse au travers du liquide. Un équilibre doit ainsi s'instaurer entre la forte présence du format et la légèreté de la peinture appliquée.

---

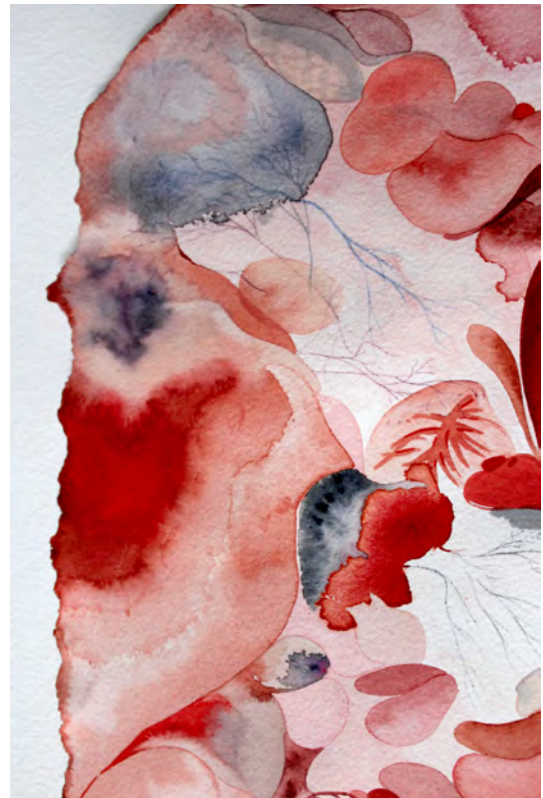
25 Dieux de la mythologie grecque, personnifications de la vie et de la mort aujourd'hui associées aux « pulsions » du même ordre, théorisées notamment par Freud.

26 Régine Detambel dans *Corps & Couleurs*, op. cit., p. 23.

27 *Clitoris* est une série de peintures à l'aquarelle sur tondis, proposant de dissimuler des formes clitoridiennes dans des compositions organiques à fortes réserves. Proches de ma démarche actuelle, elles appartiennent cependant à un versant passé de ma pratique.



Laura Spiessert, *Clitoris I*, aquarelle sur papier indien, 105 cm de diamètre, 2017.

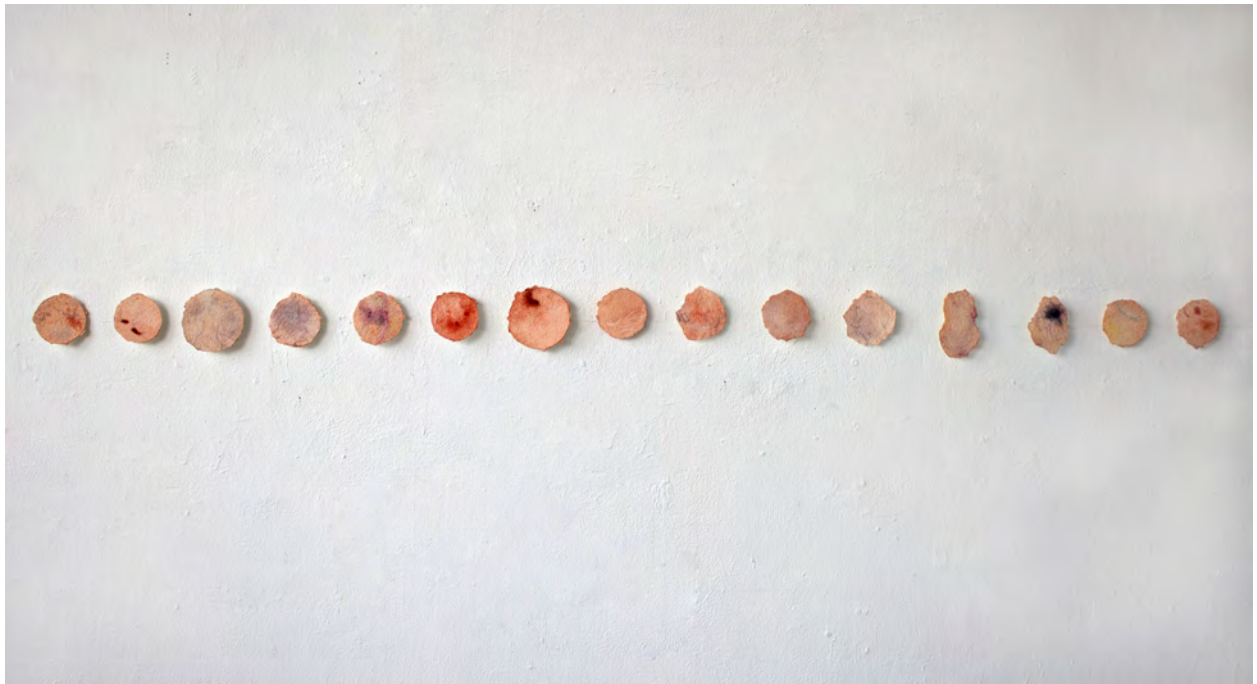


Laura Spiessert, *Organic Magma II*, aquarelle sur papier, 120x70cm, 2018.

Le format pris au sens des dimensions a lui aussi son importance. Comme nous l'avons évoqué plus haut, des formats réduits permettent une certaine approche du réel, et semblent transformer mes peintures en petits objets. Cette dimension objectivante s'active notamment lorsque l'ensemble des *Fragments de Chairs C*, accrochés au mur en ligne, sont surplombés de petites aiguilles les maintenant et se trouvent légèrement éloignés de la surface sur laquelle ils reposent. Leur ombre intervient alors, on serait tenté de les toucher, ils prennent en volume. Mais ces petites pièces ont beau être primordiales parmi mes travaux, elles s'opposent à mon désir de peindre plus grand, d'offrir une peinture absorbante – pour le spectateur comme pour moi-même. Des peintures comme *Clitoris I* m'ont permis cette approche de la grandeur, du vaste, tout en restant cependant de dimensions assez raisonnables. Il s'avère que le contrôle de l'aquarelle sur une surface large est complexe et peu vite mener à l'erreur, du fait de son irréversibilité. Pour avoir pratiqué la peinture à l'huile, l'aquarelle a ceci de différent que l'on peut difficilement revenir dessus. Il faut savoir où l'on va ou du moins, savoir comment on y va, en oscillant entre la maîtrise relative des textures appliquées et un certain libre-cours laissé à la peinture.

*Lorsque je peins, je ne sais pas où je vais, mais je sais comment j'y vais.*





Laura Spiessert, *Fragments de Chairs C*, aquarelle sur papier(s), environ 5 cm de diamètre par pièce, 2018.



Laura Spiessert, *Fragments de Chairs C*, aquarelle sur papier(s), environ 5 cm de diamètre par pièce, 2018, détail.



*Fragments de Chairs C*, aquarelle sur papier(s), environ 5 cm de diamètre par pièce, 2018, détail.



*Fragments de Chairs C*, aquarelle sur papier(s), environ 5 cm de diamètre par pièce, 2018, détails.

Comme les peintures issues de la série *Clitoris* l'illustraient déjà, et tout comme les éléments surgissant dans mes *Fragments de Chairs* le laissaient présager, l'aquarelle *Organic Magma II* se place à un niveau plus interne, plus organique à proprement parler. La chair y devient chair des organes. Ce n'est plus le beige rosé qui domine ; c'est le rose presque rouge qui nous rappelle les entrailles. Nos entrailles. L'espace pictural étant presque saturé, on pourrait croire à un organisme vivant dans lequel nous nous trouvons. Croire ou presque, car ma peinture ne cherche pas à tromper le spectateur, mais simplement à lui évoquer suffisamment de textures proches de celles de son propre corps pour qu'il en ait la sensation, si tant est qu'il puisse se figurer sa propre intériorité.

Amas de formes partiellement reconnaissables, fragmentation, compositions jouant avec les réserves... Des *Organic Magma(s)* aux *ORGANA(s)*, ma peinture s'est frayé un chemin vers un univers à l'aspect cellulaire, un aspect propre aux œuvres d'un des artistes influant ma pratique : Sam Francis, peintre considéré comme prenant part aux « signifiants de l'informel » selon Michel Tapié. Si l'expressionnisme opérant dans son œuvre vient contraster la relative douceur de mon travail, on trouve cependant de nombreuses accointances entre nos deux démarches. Comme l'illustre par exemple sa série *Blue Balls* entamée au début des années soixante, le rapport qu'entretient l'artiste avec la couleur bleue semble proche de celui que j'entretiens avec la couleur chair – bien que celle-ci se décline petit à petit vers le rouge, et l'on pourrait dire que ce qui subsiste entre les deux nuances est de l'ordre du rose. Cette similitude avec un aspect cellulaire reflète un désir d'intériorité, un désir de dévoiler l'invisible pourtant si présent, sous toutes ses coutures, même les plus infimes. En outre, il se trouve que l'eau du corps humain est stockée dans les cellules de ce dernier ; nous verrons dans les pages qui vont suivre en quoi ce point est fondamental pour ma pratique, un point inscrivant d'autant plus ma peinture dans son lien avec l'organisme humain, dans son unicité et non seulement sous son aspect sexué ou épidermique. Cette apparence cellulaire peut se voir renforcée par le format tondo, comme en témoignent autant les *Clitoris* que *Organic Magma I*, et l'on peut notamment penser à la boîte de pétri servant à la mise en culture de micro-organismes, ce qui ferait presque basculer mon travail du côté bactérien. Une notion ne tombant, encore une fois, pas si mal à propos, dans la mesure où ce que l'on nomme la flore vaginale est essentiellement constituée de bactéries, flore vaginale que l'on peut associer à la série autour du sexe féminin éponyme.





Laura Spiessert, *Organic Magma II*, aquarelle sur papier, 120x70cm, 2018.

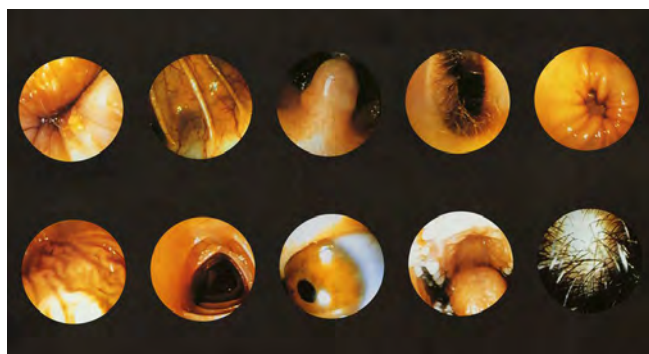


Laura Spiessert, *Organic Magma II*, aquarelle sur papier, 120x70cm, 2018, détail.

Mais *Organic Magma II* va plus loin encore dans l'ancre anatomique ; ou du moins, elle y va différemment. Si l'emploi de la peinture permet donc l'accentuation d'une ambiguïté entre cet intérieur du corps, organique, mouvant, de tons rosés à rougeâtres, et son enveloppe charnelle, l'épiderme et ses nuances de tons chair, elle autorise également la réinterprétation de tous ces constituants. Ainsi les pointes de rouges qui punctuaient avec légèreté la plupart de mes peintures, s'étendent dans cette nouvelle pièce à toute la surface, imprègnent les formes, conjointement à des résidus de couleur chair et autres nuances pouvant être issues d'affections de la peau. L'ouverture déjà suggérée par le traitement du sujet du sexe féminin, qui se trouve être effectivement une ouverture en soi, se transforme en un plan d'ensemble (in)direct – avec la peinture, on n'est jamais *direct* à proprement parler. Cette ambivalence d'ordre plastique entre les deux mondes – intérieur et extérieur du corps – se voit donc justifiée symboliquement par cette mise en jeu de l'organe sexuel féminin, qui s'il n'est plus au cœur de mes préoccupations concrètes, est toujours sous-jacent à mon travail. Les lignes courbes, sortes de filaments évoquant les veines, aux tonalités bleu pâle ou mauve, qui s'immisçaient doucement, timidement dans mes espaces picturaux, sont désormais affirmées, marquées. Ces éléments anatomiques, outre la perdition dans l'espace corporel déjà évoqué, introduisent des notions de réel sans jamais vraiment s'y confondre. A mi-chemin entre microscopiques cellules anatomiques, organes viscéraux et vastes boules de chairs, les formes présentes dans *Organic Magma II* posent également la question de l'échelle : puisque ce que je donne à voir, en dehors de ponctuelles percées figuratives, reste de l'ordre de l'abstraction, s'agirait-il d'un zoom effectif sur des éléments aussi microscopiques que des cellules ? Ou d'un grossissement de l'intérieur même du corps, voire du vagin que j'ai pu traiter auparavant ?



Laura Spiessert, *Oculus Clitoris*, Aquarelle sur papiers, 5 cm de diamètre pièce, 2018.



Mona Hatoum, *Corps Étranger*, Installation mixte, 1994, Centre Pompidou.

L'appellation *Corps Étranger*, fait-elle référence à cet objet inséré dans la gorge de l'artiste, ou bien à ce tumulte organique qui la constitue et qui pourtant lui est inconnu ?



Un travail mettant en jeu le corps même de l'artiste, et pouvant se référer au type de problématique que je viens de poser, est l'œuvre *Corps Étranger* de Mona Hatoum. De nombreuses œuvres différant totalement des miennes y font pourtant écho ; celle-ci en fait partie. En effet, cette installation projetant des images endoscopiques, soit des images de l'intérieur du corps de l'artiste, en format rond, présente de réelles accointances avec mon travail et peut l'enrichir aussi bien plastiquement que théoriquement. Comme le montrent les deux images associées de la retranscription des projections de Mona Hatoum d'une part, et d'autre part de petits échantillons de peintures, et dont la disposition n'avait aucunement été préméditée, des similitudes visuelles se dessinent entre ces travaux dans lesquels rien ne coïncide pourtant matériellement. Aussi, mon propos sur l'ambivalence *organico-épidermique* peut se voir étayé par une citation de Georges Didi-Huberman, illustrant la communication permanente se jouant en chacun de nous : « Dans toute forme organique, et le nu en est une, l'extérieur procède directement, morphologiquement, de l'intérieur. »<sup>28</sup> Quels que soient les procédés plastiques employés, quels que soient les titres qui leur sont accordés, mes représentations se placent systématiquement comme ambivalences venant brouiller les pistes en fluidifiant cet échange viscéral.



Laura Spiessert, *Organic Magma I*, aquarelle sur papier, 75 cm de diamètre, 2018.

---

28 Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Bona, éditions Gallimard, 1999, p. 40.

## Pour une pensée féministe

### Déconstruire le nu féminin

« Les couleurs du sexe sont aussi bien évidemment celles de la sexualité et de ses jeux et enjeux sociaux. »<sup>29</sup>

Comme on peut le soupçonner de par l'évocation du clitoris dans mes travaux précédents, ma peinture tend à des revendications féministes, auxquelles je ne peux selon moi me soustraire en tant qu'artiste femme. Non pas un féminisme drastique, mais un féminisme nécessaire. J'ai évoqué plus haut l'oeuvre de Jean Fautrier, qui « représente le côté de la peinture



Jean Fautrier, *It's How You Feel*, huile sur papier marouflé sur toile, 97,5 x 146 cm, 1958, Centre Pompidou.

féminin et félin»<sup>30</sup>, dans laquelle « le corps de la femme se confond avec celui de la peinture [...] on reconnaît la courbe d'un sein, les rondeurs d'une fesse, la fente rouge d'un sexe. »<sup>31</sup>. Outre la forme vulvaire apparaissant dans *It's how you feel*, « C'est comme tu voudras », huile sur papier marouflé datée de 1958, c'est la notion d'informel même employée par l'artiste que je souhaiterais explorer et mettre au fondement de ma vision de la peinture en tant que peinture féminine, voire peinture féministe. Bien qu'aucun genre concret ne puisse être assigné à une pratique picturale, il me semble que l'emploi de l'abstraction, que la traduction du corps sans sa représentation formelle, se place comme une mise à distance de toute la tradition de représentation du corps féminin en art. De la *Vénus* de Cabanel à *L'Olympia* de Manet, l'histoire de la femme peinte est une histoire de la femme ouverte, de la femme offerte. Ce que l'on qualifie aujourd'hui de « femme-objet » sur les couvertures de magazines, n'est en réalité que la continuité de cette tradition de l'objectivation du sexe féminin. Si Colette Deblé considère quant à elle que le regard posé sur les femmes représentées depuis des siècles est un regard d'amour, comme elle l'exprime dans l'ouvrage de Thierry Delcourt<sup>32</sup>, j'aurais pour ma part tendance à penser qu'il s'agit d'un regard de possession, un regard d'envie, de désir certes, mais ne relevant pas de l'œil amoureux bienveillant. Ainsi, malgré toute la complexité qu'implique une tentative d'application de genre à la pratique artistique, je pense pouvoir néanmoins me placer comme femme peignant la femme, traduisant un désir non pas masculin posé sur un corps féminin, mais un désir féminin modelé en textures et en nuances n'évoquant qu'une sensualité métaphorisée et cachée, loin des regards machistes ou pervers inhérents à la création ou à la réception du corps pictural de la femme.

29 Paul Ardenne, *L'Image Corps : Figure de l'humain dans l'art du XX<sup>e</sup> s.*, Paris, éditions du Regard, 2010, p. 13.

30 Francis Ponge, « Notes sur les otages », Seghers, 1952, cité dans *Fémininmasculin, Le Sexe de l'art*, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 26 octobre 1995-12 février 1996, Paris, éd. Gallimard, 1995, p.69.

31 Marie-Laure Bernadac dans *Fémininmasculin, Le Sexe de l'art*, op. cit., p. 69.

32 Thierry Delcourt, *Artiste féminin singulier*, Lausanne, éditions l'Age d'Homme, 2009.

J'évoque donc un désir qui est le mien, celui non seulement de traduire le corps mais également l'érotisme certain lié à la pratique artistique. Un désir bien loin de celui instauré dans l'oeuvre de Paul-Armand Gette, dont les rapports tactiles et érogènes semblent découler d'un rapport de domination déguisé en jeu de séduction. Ce même « désir » fait suite à la longue lignée d'artistes n'ayant pas su dresser de limites entre modèle et amante, entre consentement et abus. Le rapport entre le peintre et son modèle nu a toujours été un rapport complexe teinté de dérives échappant au respect de la femme. Un point que soulève une partie du livre *La violence à l'oeuvre* de Suzanne Ferrières-Pesturau, est le problème de l'âge de certains modèles, qui ne sont en réalité pas des femmes mais des enfants. On peut y lire à propos d'une des *Odalisques* de Boucher : « l'adolescente qui prend la pose a à peine plus de quatorze ans. »<sup>33</sup> On trouve la même controverse dans l'oeuvre de Egon Schiele ainsi que chez Lewis Carroll. Quelle ne fut ma déception lorsque j'appris que l'un des peintres auxquels je voue une fervente admiration de même que l'auteur d'un de mes contes préférés étaient suspectés d'être des pervers sexuels. Au-delà d'un rapport ambigu établi avec un sexe féminin à l'accord incertain quant à ce jeu malsain, ces cas équivalent à imposer à une enfant une situation qu'elle ne saurait analyser et dont elle ne saurait se déprendre. En tant que femme artiste, c'est contre ce genre de dérives que je me dois d'élever la voix, d'élever mon art. Un art qui refuse non seulement l'hyper-sexualisation de tout enfant, mais aussi toutes ces « *Odalisques* témoign[a]nt de cette invitation au plaisir par l'offrande des corps dévêtus dont la chair sensuelle appelle à la caresse. »<sup>34</sup> Sensualité charnelle et écho à la caresse, oui, mais offrande d'un corps-objet dont les charmes cherchent à agir sur le regardeur, non. Je ne cherche en effet pas à séduire le spectateur – une des autres raisons pour lesquelles je n'emploie pas mon propre corps en tant qu'oeuvre – mais tends à toucher sa sensibilité, m'adressant directement à son émotion et non à sa libido. Je fais ainsi muter, d'une certaine façon, le rapport sexuel en rapport émotif.



Laura Spiessert, *Fragments de Chairs C*, aquarelle sur papier(s), 5 cm de diamètre pièce, 2018, détail.

33 Suzanne Ferrières-Pesturau, *La Violence à l'oeuvre*, Paris, éditions du Cerf, 2018, p. 99.

34 Ibid, p. 99.

Ces revendications féministes confrontées aux us et coutumes de certains artistes, impliquent une réflexion sur les frontières entre le plasticien et son œuvre, voire entre l'artiste et l'homme. Il s'avère comme je l'ai suggéré, que se glissent parmi mes références des personnalités aux mœurs incertaines. Si j'ai déjà cité Paul-Armand Gette, dont l'œuvre n'attise que peu mon intérêt – bien que je ne puisse passer outre du fait de la proximité du sujet traité – il en est un autre dont le travail me fascine tout particulièrement : il s'agit de Hans Bellmer, et notamment de ses poupées. Outre la dimension obsessionnelle à laquelle elles prennent part, la plasticité si particulière et difforme de ces objets m'interpelle ; il s'agit pourtant de femmes-objets désarticulées, parfois démembrées et surtout fondant un érotisme sadique envers le corps féminin. Si toute cette misogynie me semble abjecte, je ne peux cependant dénigrer ou mettre de côté l'œuvre en elle-même, et cela me pousse à me questionner sur la distance entre l'homme et sa production, et entre la production même et sa signification. La fascination qu'exercent sur moi ces poupées, n'est peut-être d'ailleurs pas sans hasard. Outre les qualités plastiques s'y dessinant pouvant faire référence à celles qui opèrent dans ma peinture, notamment concernant la fragmentation, la question de la sexualité féminine et les arrondis ou véritables « boules », cet intérêt pourrait provenir de mon adoration enfantine pour les poupées. Je les collectionnais, jouais avec, les déshabillais et les mettais dans des positions aussi impossibles qu'incongrues. C'est dans ces premières années de l'enfance et ce jeu favori, dans ce monde créé autour de la poupée *Barbie* que se trouvaient peut-être les prémises d'une envie de fragmenter le corps, de le métamorphoser, de le rendre méconnaissable. Car si tout mon propos est aujourd'hui orienté vers un angle assez féministe et se référant essentiellement à la chair, il a longtemps été question dans mon travail de métamorphoses, et je réalise dorénavant que des productions comme la série *ORGANA* en sont le fruit, de ce cheminement du corps vers sa fragmentation, le rendant le moins perceptible possible sans pour autant l'effacer.

Mais puisque nous évoquons les poupées, je ne peux que me référer à une artiste, quant à elle féministe et en adéquation avec mes idées, qui n'est autre que Niki de Saint Phalle. Son œuvre *Hon* notamment, présentée au *Moderna Museet*, mettait en jeu d'une façon toute autre que celle que j'emploie, la tension entre intérieur et extérieur du corps féminin. En effet, le spectateur était invité à pénétrer dans cette immense sculpture par la voie de son vagin : ouverture sur l'intériorité que j'ai déjà évoquée et rappel de là d'où nous provenons. Bien que je tiens à la différenciation entre organe reproducteur et organe du plaisir, trop souvent bafouée, et qu'il peut sembler que la *Hon* soit comme une machine à enfanter suprême, cette dernière est avant tout une *Nana*, dont les dimensions non seulement immenses, mais disproportionnées dans

l'organisation même du corps, en font une femme factice mais symbolique, poupée venant « transgresser les normes de beauté ou de grâce qu'on y attache traditionnellement. »<sup>35</sup> En outre, Walter Benjamin théorise une ambivalence de la poupée, « double nature [...] qui joue dans les mains de l'artiste le double rôle de la vie et de la mort »<sup>36</sup> que l'artiste laisse transparaître dans son œuvre. Un nouveau paradoxe qui m'interpelle dans la mesure où je représente moi-même du vivant par de l'inerte – malgré tous mes efforts pour humaniser mon aquarelle – et notamment un vivant sexuel féminin, bien que la tension soit moins forte que lorsqu'il s'agit de poupées, véritables reproductions de l'anatomie féminine en son entièreté.

Pour en revenir aux figures masculines peuplant mon champ de références artistiques, il semble complexe d'y éviter les controverses et les contradictions quant à mes convictions. Il est épuisant, lorsque j'explore l'œuvre d'un artiste, de réaliser qu'une polémique touchant à la relation entretenue avec le modèle, se cache bien souvent quelque part. En sus de ceux que j'ai déjà cités, on trouve le très controversé Araki, dont les dernières polémiques concernent la manière dont il transformait ses modèles en femmes-objets<sup>37</sup> ; pourtant ses photographies n'ont de cesse de me fasciner. Dans des cas d'artistes antérieurs, il est d'autant plus difficile de démêler le vrai du faux, et ainsi on ne saura peut-être jamais si les modèles de Rodin étaient entièrement à l'aise avec l'exhibition de leur sexe, ni si les très jeunes filles que faisait poser Schiele, ont gardé des séquelles des séances auxquelles elles participaient. Les cas d'abus dans la relation artiste-modèle, et l'on pourrait dire presque exclusivement lorsqu'il s'agit d'une *muse* au féminin et d'un artiste au masculin, sont encore nombreux, et c'est spécifiquement toute la perversité de ce concept de muse, qui, s'il peut être porteur de beaux échanges artistiques, se transforme bien souvent en objectivation de la femme.



Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935-6, Matériaux mixtes, 61 x 170 x 51 cm, Centre Pompidou.



Illustration 1: Araki, *Tokyo Comedy Bondage*, tirage gélatino-argentique, 1995, 40x30cm.

35 Thierry Dufrene, *La Poupée sublimée : quand Niki de Saint-Phalle et les artistes contemporains font des poupées*, Milan, éditions Skira, 2014, p. 13.

36 Ibid, p. 13.

37 *Le Figaro*, « Un modèle raconte comment le photographe Nobuyoshi Araki l'a transformé en femme-objet », publié le 24 juin 2018, consulté le 29 août 2019 : <http://www.lefigaro.fr/culture/2018/05/24/03004-20180524ARTFIG00018-un-modele-raconte-comment-le-photographe-nobuyoshi-araki-l-a-transforme-en-femme-objet.php>

Il est beau de voir, en contrepartie de la prédominance du patriarcat dans l'Histoire de l'Art – et parfois encore dans l'art actuel – qu'ont eu lieu interactions et partage découlant de cette malheureuse oppression des femmes. En étudiant Kusama que j'ai déjà citée, j'ai découvert qu'elle avait reçu le soutien de Georgia O'Keeffe pour son arrivée aux États-Unis, à une époque où il était bien difficile de se faire une place de femme-artiste dans ce machiste monde de l'art. Il semble presque impossible d'être plasticienne et de ne pas prendre part au féminisme d'une manière ou d'une autre. Est-ce une bonne ou une mauvaise chose ? On aurait tendance à dire qu'il est positif de se mobiliser ensemble ; j'aurais cependant tendance à rétorquer qu'il serait préférable qu'il n'y ait, justement, pas lieu de se mobiliser, soit pas d'inégalités entre hommes et femmes.

Si la déconstruction du corps peut être au fondement d'une démarche féministe, cela signifie-t-il que tous les Picasso, Duchamp et autres cubistes ont été parmi les premiers féministes ? Pas si sûr. Selon Marie-Jo Bonnet, il s'agit plutôt d'une nouvelle démonstration de manipulation du corps de la femme, et prenant l'exemple du mythique *Les Demoiselles d'Avignon* de 1907, elle déclare que malgré le pied-de-nez fait aux représentations classiques et stéréotypées du nu féminin, « elles n'en sont pas moins une manière de réagir aux mouvements d'émancipation féministes qui bouleversent l'image des femmes dans la cité. »<sup>38</sup> Il est en effet complexe de départir quels ont été ceux qui se sont rangés du côté des femmes, et non du côté de leur défiguration. De ceux qui comme Hans Bellmer, ont eu beau s'éloigner des codes préétablis, se sont vautrés dans le sadisme à l'égard du sexe alors considéré comme faible. Aussi dissoudre les chairs est pour moi un moyen d'opérer une confusion : qui peut affirmer, moi exceptée, qu'il s'agit des chairs de femmes ? N'est-on pas plutôt dans le domaine de l'hermaphrodisme ? Certains avanceront que c'est l'aspect pictural qui place mon travail du côté du féminin, dans la mesure où « le féminin est symbolisé par le doux et le diffus, les couleurs secondaires ou complémentaires, le biomorphisme et la rondeur »<sup>39</sup>. Je me défendrai de ce cliché trop simpliste, comme l'ajoute d'ailleurs l'auteure de ces mots, Jennifer Blessing, en expliquant que c'est mon être-femme, ma propre projection et tous les antécédents de mon travail qui en font une vision du féminin, mêlés à cette volonté que j'ai déjà évoquée : faire suite non pas à la tradition du nu féminin, mais à toutes celles et ceux qui se sont attelés à la démanteler. Quand la déconstruction de mes corps passe bien plutôt par une dilution proche de celle des aquarelles érotiques de

---

38 Marie-Jo Bonnet, *Les Femmes dans l'art : qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?*, Paris, La Martinière, 2004, p. 48.

39 Jennifer Blessing dans *L'Art et le corps*, Paris, éditions Phaidon, 2016, p. 09.



Rodin, pour qui cependant la femme serait plutôt « un réceptacle pour la (re)production »<sup>40</sup>, je peux au moins me féliciter de ne pas imposer à un modèle du sexe opposé de m'offrir son corps avec plus ou moins d'accord. Je peux m'autoriser cette valorisation d'une part, mais d'autre part ne pas omettre une forme de reconnaissance envers la possibilité qui m'est offerte, d'être une femme artiste. Chose aussi merveilleuse que conflictuelle, comme aurait pu en témoigner la plasticienne Louise Bourgeois, pour qui la simple idée de succéder et de devoir accepter l'influence des maîtres au masculin était inconcevable. Sa « tentation d'orphelinat artistique »<sup>41</sup>, comme la nomme Gérard Wajcman, son rejet absolu de tout pair ou père, a fait d'elle une figure féministe incontournable. Sans aller jusqu'à ce degré de revendication d'indépendance, ma peinture tend à assez dissoudre les chairs pour que le nu féminin standard n'en soit qu'un lointain souvenir.



Laura Spiessert, *Organic Magma I*, aquarelle sur papier torchon, 70 cm de diamètre, détail.



40 Jennifer Blessing dans *L'Art et le corps*, op. cit., p. 09.

41 Gérard Wajcman, « Louise Bourgeois, l'issue comique de la psychanalyse », *La Cause freudienne*, vol. 69, no. 2, 2008, pp. 221-233, consulté le 27 août 2019 : <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2008-2-page-221.htm>



### L'aquarelle et ses vertus aqueuses

*Éloge aqueux*

« L'aquarelle c'est presque immatériel. »<sup>42</sup>

Dans mon travail s'opère une poésie ; poésie de la chair, poésie de la matière. Une poésie permise par un médium dont l'application sur le papier peut fournir des aspects plus divers les uns que les autres, avec une propension à produire une sensation vaporeuse et aérienne découlant en réalité d'une dilution purement aqueuse. Ce sont ces notions d'ordre plastique que je souhaite développer à présent, pour revenir ultérieurement à la dimension poétique qui leur est rattachée. Il est en effet des qualités matérielles particulières propres à l'aquarelle, et qui font de ce médium mon meilleur allié dans la poursuite de l'idéal de la chair picturale, aussi contradictoire que cela puisse paraître aux yeux de ceux qui y auront préféré la densité de la peinture à l'huile ou du pastel gras. A l'image de Marlène Dumas et de son traitement fluide et dilué de la matière, faisant littéralement couler les couleurs afin qu'elles forment la figure voulue, la peinture que j'applique sur mon papier se voit conférer une grande liberté, proche de l'autonomie sur certaines zones. Cette liberté est permise par la grande aqueosité du médium, porteuse d'une fluidité d'application et d'une légèreté dans le rendu, donnant l'impression qu'elle est insaisissable – et pour sûr, elle l'est d'une certaine manière. Ainsi, ma peinture est une peinture diffuse, la matière se propageant sur la surface et imprégnant le support, comme si les deux entités faisaient corps. Ce mélange des textures, cette translucidité rendant compte de la collaboration matérielle s'opérant entre le médium et son support, résulte non seulement des propriétés mêmes de l'aquarelle, mais aussi de celles que je lui confère en décidant de plus ou moins la diluer. Ainsi la *collaboration* se joue non seulement entre le papier et la peinture, mais entre la peinture et moi-même, avec chacun sa part de liberté. Une place est donc inévitablement laissée au hasard, le processus n'établissant aucune règle stricte, et aucun travail préparatoire ne venant contrarier l'instant de création. « L'aquarelle c'est une humidité qui a beaucoup de signification [...] ça permet à la couleur de se déployer au-delà même du geste de l'artiste. »<sup>43</sup> Les propos d'Alain Fleischer et Philippe Dagen, tous deux à la fois enseignants et professionnels du monde de l'art, recueillis sur *France Culture*

---

42 Alain Fleischer et Philippe Dagen sur France Culture, *L'art est la matière*, « Egon Schiele : l'homme qui peignait la lumière des corps », émission du 17 juin 2018 par Jean de Loisy, 59 min.

43 Ibid.

à l'occasion d'une émission sur Egon Schiele, font honneur à ce que ce fabuleux médium a d'autonome par rapport à celui ou celle qui l'applique. En tant que peintre à l'aquarelle – la tentation du terme aquarelliste m'a ici envahie, mais la connotation de ce terme me semble davantage réservée à ceux qui colorent de délicats paysages – je considère travailler avec un matériau qui me dépasse. « Contrairement à une peinture à l'huile ou à un dessin au trait, on ne maîtrise jamais totalement l'aquarelle. Les pigments se diffusent magiquement dans l'eau de la feuille »<sup>44</sup> nous dit encore Anne Le Maître, urbaniste, enseignante et écrivaine qui s'est laissée tenter par l'aventure de la *peinture vagabonde* et qui nous en a laissé un petit ouvrage plein de poésie. Un ouvrage qui m'a d'ailleurs poussée à me questionner sur le statut de mon travail, l'auteure employant en effet le terme *dessin* plutôt que celui de *peinture* pour désigner son activité. Cela étant certainement dû à la tradition d'illustration voulant que les espaces entre les traits des dessins soient colorés précisément par ce délicat voile transparent. Cette utilisation simultanée du trait et de la tache s'étend d'ailleurs au-delà de l'univers de la bande-dessinée et autres ouvrages à illustrer, comme dans le cas des aquarelles de Rodin ou de Schiele, où l'emploi du crayon permet de donner forme à l'ensemble, chose que je n'effectue jamais dans mon processus. C'est la raison pour laquelle je nomme instinctivement mes œuvres *peintures*. En outre la question de la couleur est ici une clé permettant de me définir plus sereinement comme peintre, car c'est avec l'aquarelle, et donc directement avec la couleur, que sont effectuées les taches qui donneront ensuite le rythme de mes espaces picturaux, sans tracé préalable, sans traits spécifiquement destinés à souligner les formes. Ces formes qui sont aussi les couleurs, les couleurs qui sont aussi les textures. Un entremêlement qui me distingue du dessinateur, un mode opératoire qu'évoquait Baudelaire à l'aube de la modernité, dont les propos ont été repris par Florence de Mèredieu dans son *Histoire matérielle et immatérielle de l'art* : « harmonie qui, combinée avec les ombres, produit le modelé des coloristes, essentiellement différent du modelé des dessinateurs... »<sup>45</sup> L'harmonie ici évoquée étant celle des couleurs d'une main de femme, cette même main mentionnée dans une des parties précédentes, le poète semble venir confirmer la place de mon œuvre de retranscription de la chair dans les rangs de la picturalité.



Marlène Dumas, *Snow White in the Wrong Story*, huile sur toile, 100x300cm, 1988, Bonnefanten Museum.

44 Anne Le Maître, *Les Bonheurs de l'aquarelle : Petite invitation à la peinture vagabonde*, Paris, éditions Transboréal, 2009, p. 45.

45 Charles Baudelaire, « De la Couleur », in *Curiosités esthétiques*, Genève-Paris-Montréal, éd. Du Milieu du Monde, p. 104, cité dans Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 116.

La part de hasard soulignée ci-avant n'est ceci dit pas sans danger – si je puis m'exprimer ainsi. Une forme d'angoisse se dessine en effet à chaque nouvelle peinture, une angoisse à l'idée de ne pas savoir saisir l'aquarelle au bon moment, à l'idée que la collaboration échoue. Je parle parfois « d'audace » quand je m'aventure à utiliser certaines couleurs ou quand j'augmente la saturation de mes teintes, à tort, car aux yeux de tous il ne s'agit toujours que de légères touches d'une peinture fluide. Mais entre la liberté du médium et la crainte du faux pas pouvant être fatal à mon résultat, chaque geste nouveau est en réalité comme une prise de risque. De même que les gestes ou les nuances que je connais déjà par cœur peuvent encore me surprendre : la couleur ne s'étend jamais de la même façon, les zones humides sèchent plus ou moins vite, des contours se forment en fonction de l'humidité... Même avec toute la maîtrise imaginable, cette part de hasard sera toujours présente, c'est ce qui fait la singularité mais aussi le risque de la pratique de l'aquarelle. Sa perméabilité rend parfois sa manipulation ainsi que l'élaboration d'un espace pictural difficile, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un grand format : entre réflexion autour des formes à réaliser et rapidité d'exécution exigée par la fluidité du médium et sa relative rapidité de séchage, la construction d'une composition aquarellée se veut plus que complexe. Une gestion de larges espaces picturaux dépassant les petits croquis auxquels se sont limités maints artistes, que met en place un plasticien tel que Zao Wou-Ki, dont l'abstraction lyrique offre au regard des surfaces imprégnées d'entremêlements de taches et de jets aux couleurs variant de douces tonalités pastel à des nuances sombres et profondes, et ce sur des formats pouvant dépasser le mètre de largeur. Le français Pierre Risch s'est quant à lui accroché à ce médium délaissé au cours des années soixante-dix, mettant au point une technique sur papier mouillé permettant d'exécuter des œuvres aux dimensions décuplées. Mais c'est particulièrement l'œuvre de Marlène Dumas préalablement citée, qui me fascine par la maîtrise du détournement de l'aquarelle – en l'occurrence autant que de l'huile – qu'elle met en œuvre sans souci de limitation spatiale.

Tous ces artistes me seraient certainement témoins de cette vérité de la peinture aqueuse. C'est une gymnastique que de peindre avec un matériau aussi libre. On ne cesse de me le dire et je ne cesse de m'obstiner à peindre avec lui – avec elle, de fait. L'aquarelle fait peur à certains, à moi la première lorsqu'elle prend ses aises. Elle n'a de cesse de me surprendre. Ce n'est sans doute pas par hasard ou par manque d'un autre matériau que Rodin a peint plus de huit-mille aquarelles. Huit-mille flaques colorées laissant apparaître – ou disparaître, ou se dissoudre – des corps de femmes. « Au contact de ces flaques de pigments séchés, de ces auréoles qui viennent altérer les

figures, la représentation se trouve menacée. »<sup>46</sup> C'est un exercice de faire en sorte que ces flaques ne fassent pas virer l'ensemble à la catastrophe. Malgré le niveau de maîtrise acquis au cours de ces dernières années, l'aquarelle détiendra toujours sa liberté, elle aura toujours le pouvoir de changer le cours des choses. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles je la chéris tant. « C'est ce côté aléatoire qui est fascinant »<sup>47</sup> pour Anne Le Maître, et je m'accorde avec elle sur ce point. C'est ce pourquoi je ne m'en lasse jamais. Elle est comme un animal insaisissable qui, bien qu'il se laisse apprivoiser, ne se laisse jamais vraiment posséder. Autant de choses qui font de ce médium un sublime champ des possibles, teinté d'incertitudes et d'inattendus, aussi indomptable qu'un *corps* en soi. Lorsque j'étale la peinture sur le papier, je ne veux jamais voir disparaître la matière. Telle qu'elle se présente sur la surface, j'ai beau vouloir lui donner une texture ou une forme particulière, au fond je souhaite la laisser telle quelle car je l'admire. La fragmentation et la démultiplication des formes à l'œuvre dans la série *ORGANA*, et déjà amorcée par les séries précédentes, me permet de faire coexister les différentes textures : si l'une me surprend et fonctionne indépendamment de mon idée, alors je la laisse et applique mon envie ailleurs. Il se peut aussi qu'elle n'en fasse qu'à sa tête, si je peux me permettre ici une personnification, et que le résultat soit en-dessous de mes attentes. Surprenante mais pas parfaite. C'est le risque à prendre. Mais après tout, quel artiste peut-il prétendre peindre, photographier ou performer sans aucune prise de risques ? N'est-ce pas cela, qui constitue le fait même d'être artiste, que l'on soit sur scène ou au fond de son atelier ?

*Tu es cet animal que je ne saurais apprivoiser,  
et quand je t'approche et que je me sens  
te posséder :  
tu fuis.*

### Mon Aquarelle



Laura Spiessert, *ORGANA I*, aquarelle sur papier, 120x80cm, 2019, détail.

<sup>46</sup> Jean-Paul Marcheschi, *L'Ouvert sans fin des peintres*, éditions Art 3, Nantes, 2016, p. 105.

<sup>47</sup> Anne Le Maître, *Les Bonheurs de l'aquarelle : petite invitation à la peinture vagabonde*, op. cit., p. 45.

Mais s'il existe dans ma peinture cette dimension très libre du médium, cette aquosité, cette liquidité totale sur le modèle de Marlène Dumas, il existe aussi un versant bien plus contrôlé, bien plus réfléchi et opprimant la tache. La tache qui est au fondement de l'utilisation de l'aquarelle, voire de toute peinture si on la prend au sens d'une marque quelconque de couleur ou de lumière. Ne pouvant m'astreindre à lui laisser une liberté totale, je reprends parfois le dessus sur cette dernière, la dirigeant comme je le souhaite ; et parfois, je remplis une composition d'éléments absolument contrôlés – dans la mesure où l'on peut contrôler un tel médium. Un penseur comme Imbriani<sup>48</sup> considère en effet la tache, différente de la trace, comme le *si ne qua non* de l'œuvre, le point de départ, le motif de la création sans quoi l'œuvre picturale ne peut être, la macule synonyme d'acte créateur. Cette pensée suggère à la fois l'autonomie du matériau, la projection de l'esprit sur la matière et de fait le travail collaboratif qui s'opère. C'est la manière dont De Vinci<sup>49</sup> s'est vu expérimenter la peinture, par la fécondation de la trace par l'œil afin de donner naissance à la tache ; afin de donner naissance, en définitive, à l'œuvre entière. La particularité d'un matériau si liquide tient ici dans sa capacité de diffusion, qui viendrait presque parfois masquer l'empreinte de l'artiste. Pourtant « le lavis, l'aquarelle gardent dans leur légèreté quelque chose de ce geste ondoyant du peintre, attentif à se diluer et se perdre dans les méandres de la coulure. »<sup>50</sup> Comme s'ils ne faisaient qu'un.

La série *ORGANA*, qui se présente comme le dernier tournant notable de mon travail, comme la quintessence de mes possibles plastiques, me permet enfin d'allier le contrôle à la liberté dans une mesure quasi égale. Elle fait communiquer entre elles des particules maîtrisées et d'autres bien plus aléatoires. Une communication qui se fait parfois dans la perméabilité, parfois dans une frontière très dure, ce qui constitue un nouveau danger. Je souhaiterais ici de nouveau citer Alain Fleischer dans l'émission de France Culture consacrée à Egon Schiele : il y évoque « une tache de rouge, parfois même assez violent, sur le pubis des jeunes femmes »<sup>51</sup> dans l'œuvre du peintre, une tache rouge qui m'est familière. C'est en effet la tache que j'appliquais moi-même à l'endroit du sexe de mes figurations passées. « C'est moins le corps que le sexe qui l'intéresse »<sup>52</sup>, et il s'en est avéré de même pour moi, le sexe transparaissant dans mon travail parmi la multitude organique que je dépeins. De même que les chairs se dissolvent à mesure que ma peinture mûrit, la vulve se dissipe dans la profusion des coulures et des jets, laissant place à la confusion.

---

48 Vittorio Imbriani, *La Quinta promotrice*, Naples, 1868.

49 La citation de référence se trouve dans l'ouvrage de Léonard De Vinci, *Traité de la peinture*, trad. André Chastel, nouvelle édition revue par Christiane Lorgues, Paris, éditions Calmann-Lévy, 2003, p. 216.

50 Florence de Méredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 406.

51 Alain Fleischer et Philippe Dagen sur France Culture, *L'art est la matière*, « Egon Schiele... », op. cit.

52 Ibid..





Laura Spiessert, *ORGANA I*, aquarelle sur papier, 120x80cm, 2019.



Laura Spiessert, *ORGANA I*, aquarelle sur papier, 120x80cm, 2019.

« Ce monde labile des humeurs et de la sexualité ne peut être dissocié de la nature même de l'art. »<sup>53</sup>

Il existe une analogie potentielle, malgré l'opposition apparente, entre la constitution du corps, massif, en chair, et le caractère aqueux de l'aquarelle. Cette analogie puise dans les liquides émanant des êtres charnels que nous sommes et qui souvent nous répugnent. Ces humeurs en question, qu'il s'agisse de menstrues, de sperme, de cyprine ou bien encore de sueur, sont souvent liées aux états émotionnels du corps humain, et sont pour la plupart inhérentes à la sexualité. Si intrigantes qu'elles sont, Joseph Beuys « effectuera le recensement des diverses sécrétions du corps humain. »<sup>54</sup> Ce caractère humoral, humain par essence, est notamment théorisé par Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *La peinture incarnée*. Il y est question « de l'effet produit par le coloris sur les humeurs [...] et de l'induction colorée des humeurs elles-mêmes : la regola del colorare<sup>55</sup> consistant à savoir faire la différence entre la carnation d'un mélancolique [...] et celle d'un sanguin [...] »<sup>56</sup> Outre l'intérêt pictural de ces liquides transparaissant sur l'épiderme, le terme même d'« humeur », signifiant à la fois ces substances sécrétées par des organismes vivants et les tempéraments passagers de l'être humain, fonde une analogie entre les mouvements des flux corporels et les dispositions caractérielles de ce dernier ; ces dispositions caractérielles pouvant être liées à des émotions. N'est-ce pas là un point fondamental de ma recherche de la mise en (in)forme de l'émotion ? S'il n'est bien sûr pas question de réanimer ni de s'appuyer sur la théorie des quatre humeurs<sup>57</sup>, on peut cependant affirmer sans se tromper que certains liquides traversant le corps, et notamment le sang, si prégnant et si proche de notre épiderme, influent sur l'aspect de la peau – ou peut-on dire de la chair, si l'on parle d'un point de vue pictural. Or, certains changements de teintes épidermiques tels que le rouge aux joues de la gêne ou la pâleur de la peur, sont directement liés aux émotions. Voilà donc en quoi l'exploration des différents fluides corporels, se présente comme une part importante de mon travail de retranscription émotive soumise à la difficulté de l'informel.

Et si « tous les peintres portent leur anatomie, leur physiologie, leur salive, leur chair, leur sang

---

53 *Fémininmasculin, Le Sexe de l'art*, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 26 octobre 1995-12 février 1996, Paris, éditions Gallimard, 1995, p. 09.

54 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 442.

55 « Règles de la couleur » en italien.

56 Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, op. cit., pp. 16-17.

57 Médecine antique. Théorie selon laquelle l'air, l'eau, le feu et la terre constituent le corps et en maintiennent l'équilibre de l'humeur à travers le sang, la lymphe, la bile jaune et la bile noire.



[...] sur leur toile »<sup>58</sup>, sans doute ne suis-je pas en reste. La projection de l'esprit sur la matière que nous évoquions, n'est justement pas que de l'ordre du spirituel. Il n'est pas forcément nécessaire de tourner autour de la toile à la Jackson Pollock pour y voir émerger une part de soi, voire son *soi* entier. Le rapport charnel entre l'artiste et l'œuvre est d'une rare intensité, et ce qui se produit dans l'interstice les séparant est de l'ordre d'une vibration érotique. Si l'art est une *ex-expression*, s'il pousse le dedans vers le dehors, il n'est pas requis que l'artiste utilise son sang menstruel à la manière de Gina Pane<sup>59</sup>, puisque l'eau dont il imprègne son pinceau, la flaque qu'il fait couler sur le papier, sont déjà des matérialisations externes de lui-même. Il va cependant sans dire que la manière dont je décide de projeter une image du corps sur le papier est d'une contenance bien plus métaphorique, d'autant plus à l'aire où les humeurs n'entrent plus en jeu dans la fabrication des couleurs<sup>60</sup>. Face à des œuvres aussi frontales, aussi violentes que celles d'artistes-performeurs tels que Michel Journiac, à qui la simple reproduction de la chair ne pouvait suffire, on peut questionner la valeur, le statut et la portée de mon travail. A nos façons respectives, nous réinterprétons le corps, cette chose que non seulement nous avons, mais que nous sommes littéralement. Mais réaliser un boudin de sang humain<sup>61</sup> ou se scarifier, faire de son corps l'autel de tous les supplices et en extraire les sécrétions afin d'en faire œuvre, procède automatiquement du dérangement, voire du dégoût. La matière organique telle que je la présente, métaphorisée, s'éloigne de ces violences faites à la chair, en la chair même.



Michel Journiac, *Prise de Sang*, tirage gélatino-argentique, 1969, Galerie Patricia Dorfman.

58 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 446.

59 Gina Pane, *Une semaine de mon sang menstruel*, sang séché, coton et plexiglas, 6x106,5x21 cm, 1973.

60 Mentionné dans l'ouvrage de Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art...*, op. cit., les pigments étaient souvent liés par des substances dites « impures comme l'urine, le cérumen ou la graisse » (p. 94).

61 Michel Journiac, *Messe pour un corps*, performance avec boudin de sang humain, 1969.

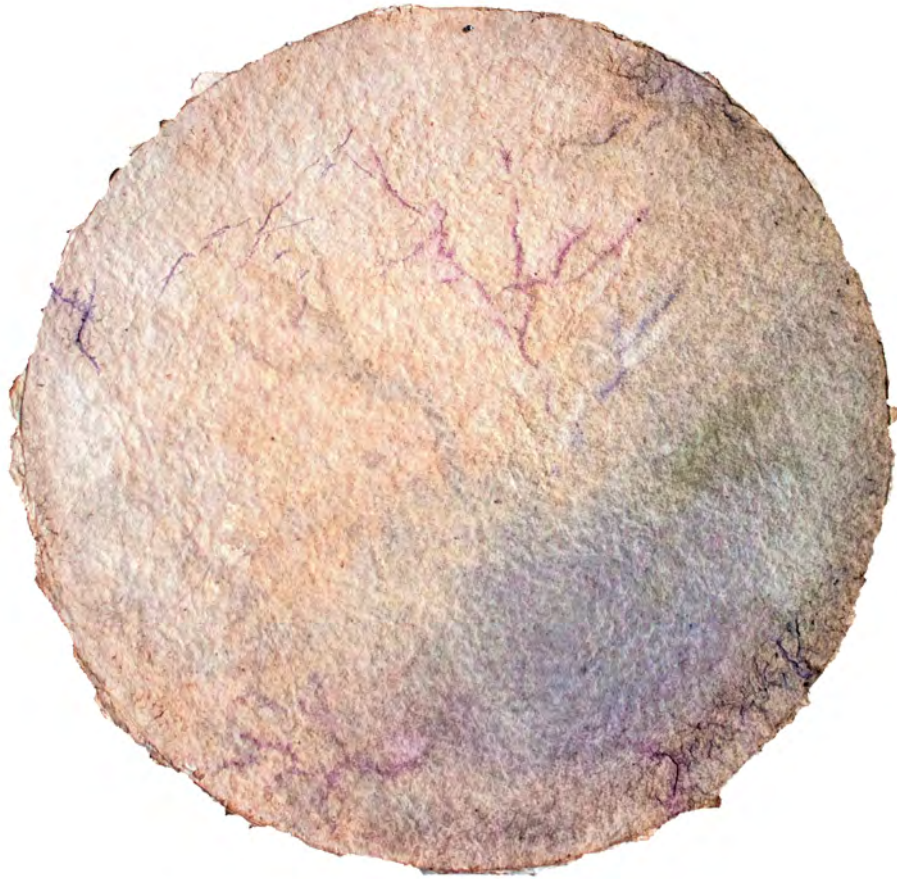
« Élément le plus abondant du corps, l'eau représente entre 60 et 70 % du poids corporel d'un individu et 70 % de la composition de la peau. »<sup>62</sup> Ces fluides ne sont par conséquent pas dus au hasard, si l'on peut dire. Si la quantité d'eau présente dans le corps diminue avec l'âge, allant de plus de 75 % chez le nourrisson pour passer en-dessous de la barre des 55 % à un âge avancé, elle reste cependant le principal constituant de chaque individu. Le *Dicosmétique* de Denise Filippi nous apprend que la peau elle-même est majoritairement constituée d'eau. La production des liquides reliés à la sexualité, à l'effort ou à l'élimination des nutriments, sont donc le résultat et la preuve de cette surprenante constitution corporelle, venant parfois altérer la vie quotidienne. « Je me liquéfie », « je suis en eau », autant d'expressions soulignant cette aquosité inhérente à notre être... Peut-être est-ce la raison pour laquelle Gaston Bachelard, qui a consacré un ouvrage à la rêverie de cet élément<sup>63</sup>, perçoit en l'émergence de l'eau comme une émergence de soi. Comme si nous étions eau, et c'est ce que nous sommes. Elle est la solution à tout, non seulement à la soif, mais bien souvent aux maux de tête, au manque d'énergie, aux douleurs musculaires...

Une ambivalence se joue d'ailleurs dans mon travail, quant à cette question de la constitution aqueuse du corps ; en effet, si ce dernier se vide de son eau au fil du temps et de l'âge, cela signifie-t-il que mes peintures imbibées d'eau ne sont que les représentations de chairs jeunes, de « chairs fraîches » pour reprendre l'expression commune ? Certains *Fragments de Chairs* viennent confirmer cette idée, par leurs teintes rosées venant retranscrire une chair de la jeunesse. J'y use en effet de l'aquarelle par ses caractéristiques les plus aqueuses, les plus diluées, venant apposer sur le papier des tons rappelant la peau, certes, mais tendant souvent vers des nuances de rose pâle, comme celles que l'on peut retrouver sur les joues des enfants, comme il est rappelé dans l'ouvrage *Corps et Couleurs*. Cependant, comme je l'ai évoqué, les tendances colorées de mes *Fragments* varient au même titre que les tonalités réelles de l'épiderme. De la sorte, ne m'en tenant pas à un référent relativement figé tel que celui de la fraîcheur d'une peau jeune, je fais de mes peintures les lieux de tous les passages du temps, les lieux de la transparence et de l'usure, des sillons veineux et des imperfections sensibles. Les diverses carnations qui découlent de mes pinceaux, donnent parfois lieu à des chairs non seulement abîmées, meurtries par le temps ou par les coups, mais presque nécrosées ; je ne laisse ainsi passer aucun aspect des incessants changements se jouant sur notre peau – et provenant de nos profondeurs.

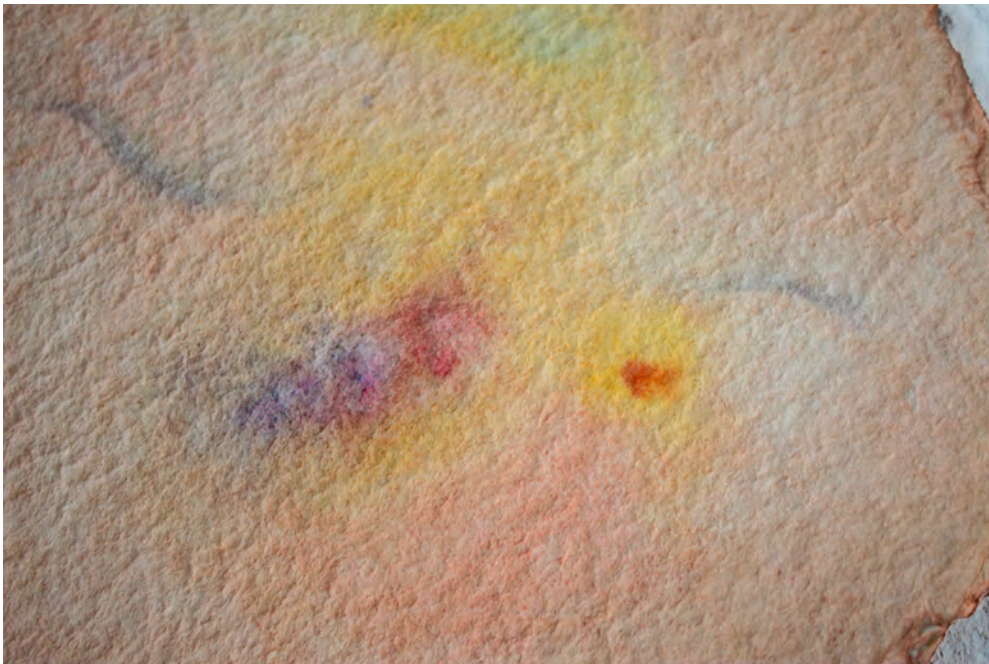
---

62 Denise Filippi, *Dictionnaire de la cosmétique*, Barcelone, éditions Infolio, 2007, p. 62.

63 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, éditions Biblio essais, 2016.



Laura Spiessert, *Fragment de Chair X*, aquarelle sur papier torchon, 20cm de diamètre, 2018.



Laura Spiessert, *Fragment de Chair XII*, aquarelle sur papier torchon, 20cm de diamètre, 2018, détail.

De la potentielle analogie offerte par mes premiers *Fragments*, soit celle se jouant entre la jeunesse de la chair et la peinture que j'applique, a très vite découlé une autre au fondement de ma pratique, que j'établis entre la constitution du corps humain et la constitution de la peinture aquarelle. En effet, en analysant la chose du point de vue de la mise en forme, on peut comparer la façon dont le corps a besoin d'eau pour survivre, au même besoin qu'a l'aquarelle d'être associée à de l'eau pour pouvoir être employée, et vivre à sa façon. Bien sûr, l'aspect frontal n'a rien de similaire, on ne verra pas un godet d'aquarelle auquel on aurait appliqué de l'eau, s'élever et former un organisme humain à proprement parler – quoi que ce serait réjouissant. Mais il s'avère que nous avons, d'une part, un corps à caractère humoral essentiellement constitué d'eau, et d'autre part, une matière peinture nécessitant de l'eau pour l'employer. Cette analogie nous place ici, de nouveau, à la frontière entre intérieur et extérieur du corps, entre épiderme et organe interne, entre muqueuse et peau. Une ambiguïté presque d'ordre géographique du corps déjà soulignée par les veines transparaissant. L'eau nous est en effet inhérente, et pourtant invisible ; la pratique de l'aquarelle transforme également l'eau en quelque chose de formel, de mouvant, de pictural ; c'est ainsi que la peinture fait corps, et peut prétendre à se faire chair, organe ou viscère. Tout en *s'invisibilisant*, l'élément aqueux met en œuvre ses capacités matérielles.

De même, l'intervention du rouge, pouvant se référer aussi bien à l'intérieur du corps en soi, à la blessure, au sexe féminin ou encore à du sang (menstruel ou non), est elle-même de l'ordre du liquide. Qu'elle vienne ponctuer l'espace, ou qu'elle soit omniprésente, elle fait office de brèche, de coupure, d'ouverture. Il y a ambivalence entre le sexuel et le sanglant. La fluidité avec laquelle la peinture est appliquée appelle à cette fluidité dissimulée du corps : la fluidité du sang dans les veines, la fluidité de l'eau qui le compose, la fluidité des liquides provenant du sexe, etc. A la fois illustrant toute cette fluidité de mon intériorité et me permettant des textures qu'aucun autre médium ne peut m'offrir, l'eau est devenue un élément pictural avec lequel j'entretiens un rapport tout aussi particulier qu'avec la couleur chair.

Mais avant de traiter de cet élément si primordial, ainsi non seulement du point de vue vital que du point de vue artistique, il ne serait pas superflu de rappeler sur quoi s'appuie la notion de contradiction apparente évoquée. Le chemin de la retranscription du corps liquide est semé d'embûches, et nombres d'exemples sont à nous rappeler que la matérialité aquarellée n'est pas destinée à reproduire des êtres faits de chairs. Délaissée, dévalorisée, c'est aussi pour cela que je continue de l'expérimenter, d'en extraire toutes les possibilités. Comme pour la consoler de son destin malheureux, comme pour prouver qu'elle a encore des prouesses à montrer. Elle n'a pas



reculé devant la complexité de l'épreuve que je lui ai imposée. Tout peintre s'étant confronté à la représentation du corps sait de quelle difficulté parle Jacqueline Lichtenstein dans *La couleur éloquente*. Celle de la retranscription d'une chair que l'on pourrait presque confondre avec le réel. Mais qu'en est-il de celle voulant qu'évoquer la chair n'équivaut pas forcément à confusion, et qu'au contraire certaines échappées du réel peuvent amener à la sensation du corps en passant par d'autres biais, par des chemins de traverse ouvrant la voie à des textures nouvelles ? Cette difficulté-là, c'est celle à laquelle je me confronte. Lorsque je lis De Kooning affirmant que « c'est la chair qui suscita l'invention de la peinture à l'huile »<sup>64</sup>, je saisis bien que je me trouve dans une voie de côté. Je comprends que la chair en peinture n'est pas faite pour moi, « aquarelliste », pour qui la fluidité et la légèreté opposées à la massivité de l'être-chair sont au fondement d'un travail se voulant poétique. On pourrait vulgairement dire que je ne suis pas dans les clous, ce à quoi me rétorquerez-vous sans doute : « à quoi bon être dans les clous quand on est un artiste ? » Je me questionne moi-même : y a-t-il des clous en art ? Tout du moins en peinture ? Tout ce que je sais, c'est qu'il me faut défendre bec et ongles mon propos pour prouver qu'il n'est ni une déviance, ni un contresens, mais simplement une façon de transmettre. Si l'art se veut libre, il en est encore loin sous certains aspects, notamment sous ceux qui font de mes espaces picturaux des dissonances de sens. Si le rouge évoque aussi bien l'érotisme que la guerre, pourquoi le public se refuserait-il de considérer mon aquarelle comme chair, tout en se permettant d'y entrevoir un liquide végétal ? Il est ici important de rappeler que mon liquide pigmenté ne fonctionne pas seule, mais avec le corps-papier qui la soutient.



Laura Spiessert, *Organic Magma I*, aquarelle sur papier torchon, 2018, détail.

64 Willem De Kooning, *Écrits et propos*, éditions énsb-a, Collection Écrits d'artistes 1161-1960, Paris, 1992, p. 21.

En sus de l'analogie entre aquarelle et humeurs corporelles, viennent poindre les caractéristiques du papier en lui-même. Nous avons déjà évoqué son aspect frissonnant, épais et absorbant, et c'est sur cette absorption qu'il me semble judicieux de s'attarder, s'agissant en effet d'un phénomène directement relié à cet incroyable organe qu'est la peau. *Organe* tel qu'il est mentionné par François Dagognet dans l'ouvrage qu'il lui a consacré, *La peau découverte*, et qui suscite selon lui trop peu d'intérêt comparativement à ses capacités multiples, à son importance dans le fonctionnement du corps humain, considérée à tort comme jouant « le rôle de couverture »<sup>65</sup> alors qu'elle est l'interface même qui nous permet d'interagir avec le monde extérieur, *miroir* direct de l'intérieur. On pourrait dire que le papier torchon est comme un miroir inversé de la peau : tandis que cette dernière sue, graisse, expectore des sudations, le papier, lui, absorbe le liquide, le transformant en matière à voir. Mais la comparaison contraire entre papier et épiderme n'est pas aussi simple, ce dernier voyant certaines substances imprégner ses pores, pour glisser vers le derme, puis l'hypoderme, voire intégrer le système sanguin. Le papier quant à lui, aussi absorbant soit-il, est en revanche bien incapable de laisser certaines textures spécifiquement destinées à l'humain l'imprégner : une crème hydratante ne saurait s'y frayer un chemin pour l'infiltrer. Si l'on allait plus loin, on pourrait dissocier ces deux *surfaces* – bien que ni l'une ni l'autre ne soient réduites à ce terme – sur le point suivant : l'une absorbe la peinture tandis que l'autre ne la laisse pas transiter. Et fort heureusement, pour toutes les fois où des artistes, moi y compris, ont décidé de s'étaler de la peinture sur le corps. En outre, comme l'évoque Michel Thévoz, le corps est parfois « une surface peinte qui ne diffère pas de nature avec la peinture elle-même »<sup>66</sup>, sans même parler de performances artistiques, lorsqu'il est maquillé notamment.

Si le papier est en effet considéré comme une peau, y déposer une substance pigmentée supposée le recouvrir peut grandement évoquer le maquillage, qui se tient pourtant à l'inverse de la chair nue tendant à être retranscrite dans mon travail pictural. Mais un tel ouvrage empreint de métaphores ne peut sans doute s'effectuer sans quelques ambivalences. La notion de recouvrement pouvant s'opérer avec le maquillage comme avec la peinture, est d'ailleurs ici à analyser plus précisément, dans la mesure où contrairement à de l'acrylique déposée sur une toile, le phénomène s'effectuant entre le papier torchon et l'aquarelle est un phénomène d'absorption, au même titre que la peau absorbe, nous l'avons vu, certains produits dont la

---

65 François Dagognet, *La Peau découverte*, Le Plessis-Robinson, éditions Institut Synthélabo - Les empêcheurs de penser en rond, 1998, p. 11.

66 Michel Thévoz, *Le Corps peint*, op.cit., p. 113, à propos des portraits d'Andy Warhol.

constitution le permet. Loin d'étouffer la surface par une recouvrance totale, l'aquarelle laisse apparaître et respirer le papier ; n'est-ce pas là l'un des arguments de vente de certains fonds de teint actuellement sur le marché ? Par sa « fonction de sécrétion, d'absorption, de respiration »<sup>67</sup>, la peau nécessite un caractère aéré des substances qu'elle se voit appliquée. Pour moi, il en est de même avec le grain torchon, car si l'on s'aventure à couvrir ce dernier d'une peinture à l'huile à forte densité, on voit ses caractéristiques particulières disparaître, les nivellements de sa surface s'estomper, et d'une certaine manière, on le voit suffoquer. Ne parle-t-on pas d'ailleurs également de *grain* de peau ? Le vocabulaire employé semble lui-même opérer une analogie entre les deux parties que je tente ici de conjuguer. Il est aussi bien sûr question de conception, de projection. En traitant mon support avec la même délicatesse qu'il en faudrait vis-à-vis d'une chair, en l'humanisant par l'impression du mouvement créateur comme je l'ai évoqué, et par-dessus tout en décrétant retranscrire quelque chose d'aussi organique, il m'est impossible de concevoir le phénomène autrement. Comme une constante « sensibilisation épidermique du support. »<sup>68</sup>



Laura Spiessert, *ORGANA II*, aquarelle sur papier torchon, 120x80 cm, 2019, détail.

67 Denise Filippi, *Dictionnaire de la cosmétique*, op. cit., p. 135.

68 Michel Thévoz, *Le Corps peint*, op. cit., p. 107.





Laura Spiessert, *ORGANA II*, aquarelle sur papier torchon, 120x80 cm, 2019.



Laura Spiessert, *ORGANA II*, aquarelle sur papier torchon, 120x80 cm, 2019, détail.

« C'est Bachelard qui parle le mieux de l'eau et de sa puissance merveilleuse et ensorcelante. »<sup>69</sup>

L'importance de l'eau a ressurgi dans mon travail après avoir été négligée au profit d'une opacité relative, due à un manque de liquidité. En effet si mes *Clitoris* ont quasiment effacé cette qualité plastique, par des formes très maîtrisées et souvent opaques, ces peintures laissant place à une forme de solidité optique, mes *Fragments de Chairs* tendent à un certain retour à l'aquosité. Mais c'est la série *ORGANA* qui m'a permis d'amorcer un retour à une peinture fluide et dénotant des œuvres précédentes, une rupture peut-être peu flagrant aux yeux de ceux qui n'y verront qu'une fois encore de l'aquarelle et du papier torchon, mais pourtant significative de cette résurgence de l'eau. L'eau en tant que liquidité absolue, en tant qu'« organe du monde »<sup>70</sup>, en tant que « destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être »<sup>71</sup> que Bachelard théorise si bien et si poétiquement. L'eau poétique est au fondement de ma pratique. Elle est aussi, d'après le philosophe, « matière fondamentale de l'inconscient d'Edgar Poe »<sup>72</sup>, premier auteur que j'ai été amenée à lire et à réellement apprécier, moi que la lecture rebutait étant enfant. L'eau est une métaphore lorsqu'elle s'imisce dans l'esprit du créateur et qu'elle invoque l'imagination matérielle dont parle Bachelard, une imagination qui opère avec la matière, dans la matière même. Elle permet de contourner le réel pour aller chercher son interprétation profonde. C'est une fuite. « Remarquons au passage l'aptitude qu'a l'eau pour prendre les métaphores organiques »<sup>73</sup>, son aptitude à appeler au rêve, à se matérialiser comme une poésie constante et claire, évoquant des images telles que la Lune fluide ou la perdition entre ciel et mer dépeints par l'auteur. Ici encore cependant, ma place de femme est complexe à porter, car si Bachelard considère l'eau comme féminine, c'est moins pour des raisons physiques ou esthétiques que pour des raisons de maintien du *sexe faible* en tant que tel, comme le suggèrent des passages où il évoque une sexualisation par le mélange des matières fondée sur l'opposition entre les sexes, ou encore « la joie mâle de pénétrer dans la substance, de palper l'intérieur des substances... »<sup>74</sup> Que dire de cette *joie mâle* lorsque je la ressens moi-même en tant que femme ?

---

69 Olivier Schefer, *Les Eaux de la mort : Fantaisies aquatiques*, Paris, éditions Rouge Profond, 2016, p. 53.

70 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p.19.

71 Ibid, p. 13.

72 Ibid, p. 78.

73 Ibid, p. 158.

74 Ibid, p. 125.

« L'eau, en groupant les images, en dissolvant les substances, aide l'imagination dans sa tâche de désobjectivation, dans sa tâche d'assimilation. »<sup>75</sup> Elle est un élément déformant, ouvrant presque sur un monde parallèle qui s'efface aussitôt qu'on l'effleure. Quel est le statut de l'eau qui coule sur mon papier, d'abord flaque pour ensuite donner la sensation d'être solidifiée au contact du support, alors qu'elle l'a imprégné ? Si tout était eau, tout serait plus simple. On coulerait, on se mélangerait sans se questionner car tel serait notre état permanent et sans cesse mouvant. On se mélange déjà sans le savoir, tout communique et des particules s'échangent sans cesse, mais lorsqu'on veut se déplacer on ne peut décider de le faire en se liquéfiant et en se laissant couler. C'est mon souhait depuis bien longtemps, j'en ris mais peut-être ce souhait est-il plus sérieux qu'il n'y paraît ; je rêverais de me transformer en flaque lorsque la fatigue me gagne, et de me déplacer ainsi au sol en glissant. Ne dit-on pas couler des jours paisibles ? Ne parle-t-on pas du long fleuve tranquille ? L'eau apaise, c'est sans doute pour cela que mes réinterprétations des chairs sont dépourvues de violence, aussi rougeoyantes soient-elles. Pourtant l'eau c'est aussi la violence, celle de la noyade, celle de la peur des profondeurs, celle du froid parfois, de la perte en mer ; l'eau est tout à la fois. On ne peut pas plus descendre au fin fond des abysses que l'on ne peut descendre en soi-même, et c'est ainsi qu'Olivier Schefer se questionne, à savoir si « la plongée en apnée n'est pas un effort sublime pour descendre directement dans le puits de l'inconscient. »<sup>76</sup> La tache d'eau s'écoulant sur mon papier, est peut-être quant à elle un moyen de se refléter.

### *Dissoudre les chairs sans les noyer*

Une artiste déjà citée m'a particulièrement touchée par un de ses propos dans l'ouvrage *Artiste Féminin Singulier* de Thierry Delcourt, au sujet de ce rapport particulier à l'eau : « Si j'étais un élément, je serais liquide, [...] c'est ainsi que Jacques Derrida dans son texte *Prégnances* m'imagine en baleine qui crache, en jet d'encre et d'eau, sous forme de lavis, toute l'histoire de la représentation des femmes. »<sup>77</sup> Il s'agit de Colette Deblé, dont la majeure partie de l'oeuvre consiste à repenser par des formes aquarellées, des portraits de femmes de tous siècles. Cette image du jet d'eau me parle particulièrement, comme si une partie de moi se liquéfiait pour venir



Colette Deblé, *Les Putéoliennes*, Dessin lavis, 51x41cm, 1944, Arthothèque de Puteaux.

<sup>75</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 20.

<sup>76</sup> Olivier Schefer, *Les Eaux de la mort*, op. cit., p. 42.

<sup>77</sup> Colette Deblé dans *Artiste féminin singulier*, Delcourt Thierry, Lausanne, éditions l'Age d'Homme, 2009, p. 55.

se diffuser sur le papier pendant l'acte pictural. Depuis la lecture de ce passage, s'est même développé chez moi un intérêt nouveau, constructif ou non, envers la baleine, très certainement pour sa similitude avec la sirène qui faisait l'objet d'une obsession durant toute mon enfance ; figure que je dessinais inlassablement en clamant que « ma passion, c'est les sirènes », persuadée que j'en deviendrais une un jour. J'en suis toujours persuadée. Au regard de cette anecdote, le choix de l'aquarelle s'avère n'être, finalement, peut-être pas dû uniquement à des aspirations plastiques. Mais avant que je ne m'égarer, revenons à l'oeuvre de Colette Deblé et plus particulièrement à *Prégnances*, l'ouvrage que Jacques Derrida lui a dédié. Il y évoque en effet la façon dont l'artiste s'attache à « imprégner plutôt que noyer »<sup>78</sup>, de la même façon que je fais de mon papier le lieu d'un travail avec l'eau, certes en quantité conséquente, mais ne venant jamais le submerger ; tout cela « en vue de remettre à flots un corps de la femme. »<sup>79</sup> Une grande différence s'opère cependant entre ma retranscription du corps féminin et celle de Colette Deblé, une différence allant presque jusqu'à faire de nos deux démarches des contraires : je vais pour ma part comme je l'ai déjà évoqué, à l'encontre de la représentation des femmes. Mes peintures suggèrent en effet le corps féminin plus qu'elles ne le montrent. Au même titre que cette métaphore de Derrida proposant l'image de la baleine ayant englouti les représentations féminines de la peinture occidentale, qu'elle « aurait laissé nager ou grandir en son ventre »<sup>80</sup>, offre une imagerie littéraire de l'intérieur du corps de l'artiste, ma peinture se veut support plastique de cette même enceinte organique toujours en tension avec ce qui serait de l'ordre de l'épidermique, tout comme l'eau procède, selon Georges Vigarello s'exprimant sur France Culture, d'un « échange entre l'intérieur et l'extérieur du corps »<sup>81</sup>. Ainsi, ces femmes que l'artiste fait baigner en son sein, s'informent dans mes travaux pour revenir à leur être le plus brut, dépourvu d'apparats et de caractéristiques corporelles, un être chair en soi. Derrida mentionne la notion de « lavis », terme qui peut s'appliquer à la façon dont se diffuse ma peinture dans mes *Fragments de Chairs*, me permettant du fait de l'absence de référent figuratif explicite, cette perte dans l'espace corporel. De même, l'œil ne sait pas s'il est dans l'immensité ou le microscopique, ce qui permet d'accentuer cet égarement, le doute planant sur ce qui est mis en place. Si les *Fragments* viennent affirmer leur caractère épidermique, laissant toujours ceci-dit transparent quelque chose des humeurs intérieures, la dérive *ORGANA* se veut spécifiquement interne.

---

78 Jacques Derrida, « Prégnances, Sur quatre lavis de Colette Deblé », *Littérature* 2006/2 (n° 142), p. 7-15.

79 Ibid, p. 7-15.

80 Ibid, p. 7-15.

81 Tiphaine de Rocquigny, Georges Vigarello sur France culture, *Entendez-vous l'écho ?*, « La valeur du corps », émission du 29 octobre 2018 : <https://www.franceculture.fr/emissions/entendez-vous-leco/entendez-vous-leco-du-lundi-29-octobre-2018>



La *dérive*. Est-ce vers cela que tend un *art de la dilution* ? Un art où les choses se mélangent, où les choses s'apaisent, se font digérer plus agréablement, coulent sans agresser. Le vif du rouge aura beau étonner, jamais il ne viendra heurter. Chaque fois que je tente de lui donner corps, il finit par s'échapper. Il fuit. Dans ma peinture, tout fuit : les formes, les textures, les traits... les traits dessinés par les taches. Ces traits qui sont indépendants de ma volonté et qui en définitive, constituent mon œuvre. Ces traits qui me placent à la frontière entre le dessin et la peinture, celle qui m'effrayait par sa menace mais qui pourtant n'a jamais vraiment fait basculer mon travail. « Le caractère de dilution et de porosité de l'aquarelle, la transparence et la malléabilité du papier imprégné, la plus ou moins grande qualité de dilution de la teinture, tout cela fait de l'élément eau un médium privilégié. »<sup>82</sup> Un art de la dilution signifie aussi un art de la tache, un art de l'aléatoire, de l'accident, du hasard qui décide à la place du peintre. C'est cette tache qui me guide désormais et qui pourtant me pose problème, car la tache va où elle l'entend, et n'a que faire de ce qu'on tente de lui dicter. C'est elle qui aura le dernier mot – la dernière empreinte. Mais c'est là que la dilution est importante, car elle apaise et rend le désagrément de l'accident plus acceptable, elle peut même en faire des miracles. « L'eau est ce qui estompe les formes, dissout les matières, les humecte, imprègne et altère progressivement. »<sup>83</sup>



Bill Viola, *Tristan's Ascension*,  
Projection vidéo, 10min16, 2005.

En sillonnant les divers aspects de l'eau et son utilisation, sa symbolique, son interprétation, j'en suis venue à comparer mon œuvre à celle d'un artiste à priori bien loin de ma pratique artistique, mais dont l'univers aqueux semble pourtant rejoindre le mien en quelque terrain poétique. S'agissant d'un vidéaste bien plus que d'un peintre, cet homme et moi partageons néanmoins cet élément, et je dis élément au sens propre, au sens essentiel, qui vient fluidifier et donner sens à nos œuvres respectives, tout en les faisant communiquer. Bill Viola, plasticien contemporain et architecte des corps, a manqué de se noyer lorsqu'il était enfant et en a réchappé avec cette fascination pour l'eau. Porteuse de vie et de mort à la fois, nous ramenant encore une fois à cette dualité entre Éros et Thanatos, elle est au cœur de la plupart des images

82 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 407.

83 Ibid, p. 407.



qu'il produit. « Elle donne la vie et la reprend [...] l'eau est un mode d'être éternel »<sup>84</sup>, ainsi s'exprime l'artiste. Lui qui manipule l'eau autant qu'il la craint, lui que l'eau inspire. Ces corps flottants qu'il offre au regard du spectateur se mêlent à l'écume pour adopter des postures irréelles, comme dans son célèbre *Trsitran's Ascension*<sup>85</sup>. « Peindre à l'eau, à travers l'eau, sous elle »<sup>86</sup>, voilà la manière dont est relatée son œuvre dans le catalogue de l'exposition au Grand Palais de 2014. S'il est peintre de l'eau, alors nous sommes plus proches qu'il n'y paraît. Alors nos poésies, nos métaphores aquatiques se rejoignent en ce sens que ce puissant élément est à l'origine de tout, est en chacun de nous, nous lie tous. « Aviez-vous déjà songé que lorsque vous passez vos mains sous le filet d'eau qui coule à votre robinet, vous êtes en contact direct avec la planète tout entière et avec la nuit des temps ? »<sup>87</sup>

C'est par ces mêmes sillons que j'ai dérivé jusqu'à des théories ésotériques, proches du hado<sup>88</sup>, qui donnent à l'eau des propriétés quasi-humaines. Un chercheur a notamment suscité mon attention, bien qu'il soit difficile d'attester de la véracité de ses suppositions : il s'agit de Masaru Emoto, scientifique japonais ayant étudié l'eau au plus près de sa physionomie. D'après ses recherches, l'eau serait capable de réagir à une émotion qui lui est transmise, et ce par un phénomène de cristallisation dont l'aspect se modulerait en fonction de la réception ; une supposition intéressante quant à ma volonté de retranscrire sur mon papier une forme émotionnelle. Bien qu'il ne s'agisse peut-être que d'affabulations, du moins selon la plupart des scientifiques, il est toujours enrichissant pour un artiste de trouver des regards quelque peu marginaux sur un élément constituant son œuvre, comme des chemins de traverse étoffant la réflexion autant que l'imagination. Certains poussent en effet la théorie du Dr Emoto jusqu'à l'analyse des propriétés humaines particulières : en effet, si nous sommes constitués en majeure partie d'eau, et que cette dernière réagit en fonction des émotions qu'on lui transmet, ne serait-elle pas une clé fondamentale pour comprendre la transmission des énergies entre les êtres humains<sup>89</sup> ? C'est en tout cas ce qu'avancent certains courants spirituels basés sur la conscience de soi et du monde, voire de l'univers, et la croyance en la connexion énergétique entre ces divers éléments. Loin de vouloir faire l'apologie de ces courants de pensée, ils me semblent cependant pouvoir apporter une cohérence à la conceptualisation de mon travail.

---

84 *Bill Viola*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, Galeries nationales, 5 mars – 21 juillet 2014, éditions Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2014, p. 25.

85 *Tristan's Ascension* (the sound of a mountain under a waterfall), Projection vidéo, 10min16, 2005.

86 *Bill Viola*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, Galeries nationales, op. cit., p. 157.

87 Marie Borrel, Philippe Maslo, *Ma Bible du corps humain*, Paris, Leduc.s éditions, 2015, p. 167.

88 Forme de médecine chinoise alternative des énergies.

89 Le Passeur, « Les extraordinaires découvertes de Masaru Emoto », sur *Urantia Gaïa*, publié le 1er juillet 2011, consulté le 24 août 2019: <http://www.urantia-gaia.info/2011/07/01/les-extraordinaires-decouvertes-de-masaru-emoto/>

### *Les canaux de l'être transmutés en canaux picturaux*

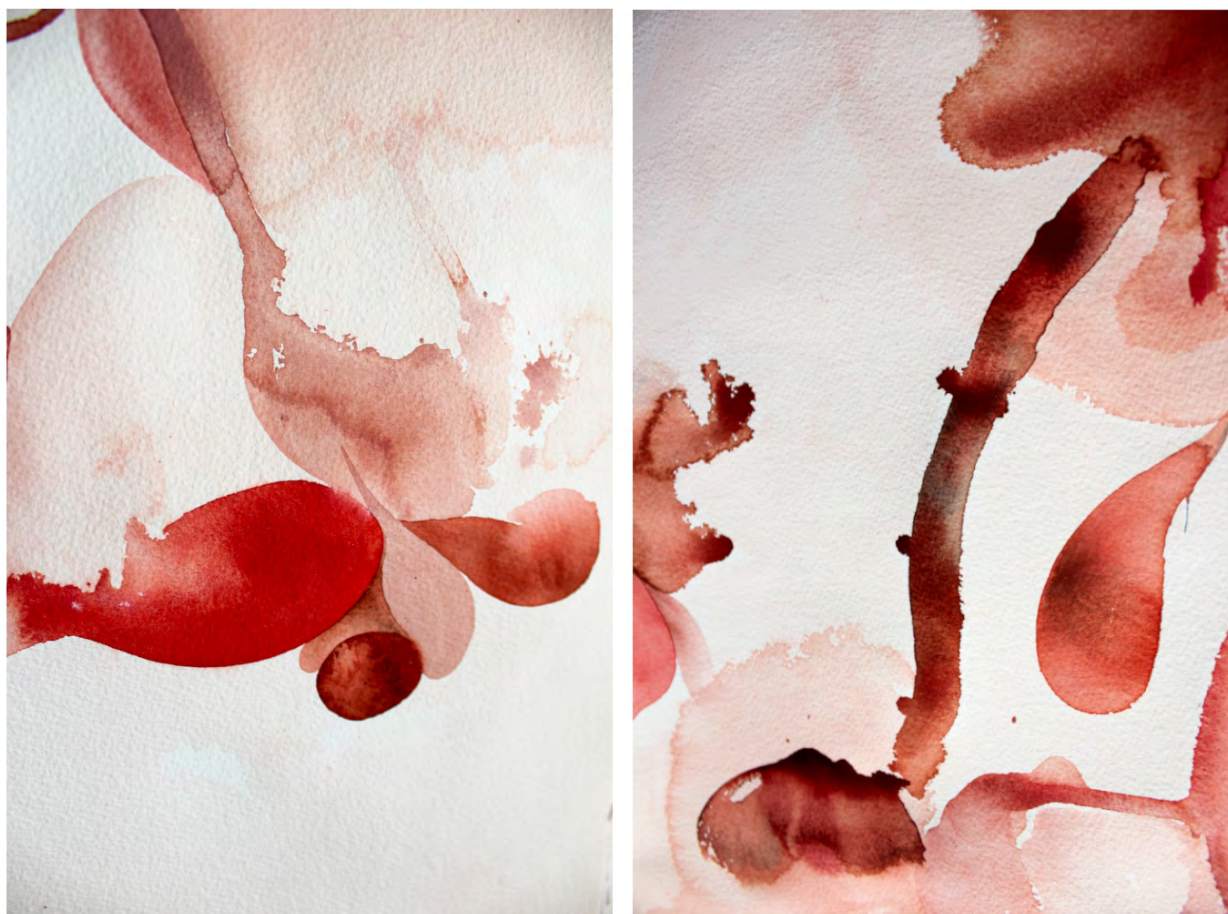
L'eau permet un rapprochement à la fois conceptuel et matériel de l'œuvre et de l'organisme humain, de ses écoulements et de ses communications internes perméables. Ce qui vit en nos corps, ce sont nos liquides, ceux qu'ils produisent et ceux dont ils se nourrissent. Si la chair est au cœur de mon propos, elle ne peut être pensée séparément de ce système vivant qu'elle compose autant qu'elle protège. Ainsi lorsque j'humecte ma feuille en y faisant couler une grande quantité d'eau, en remuant ensuite le papier de manière à ce que la flaque s'écoule dans plusieurs directions, comme cela a été tout particulièrement le cas lors de l'exécution de la série *ORGANA*, on croirait voir tout un système de canaux communiquant les uns avec les autres, comme c'est effectivement le cas sous notre peau, tout autour de notre ossature. On parle de canaux lymphatiques, ce système au sein duquel évolue ce *sang blanc*, dont le nom de *lympe* est étymologiquement directement dérivé de l'eau. Ce fluide voyage en nous, entre liquide interstitiel et eau extracellulaire. Ce véritable bain qu'est notre intérieur n'est pas sans rappeler le fait que nous sommes tous nés dans le liquide, et que c'est en nous arrachant à ce dernier que notre première et sans doute plus intense douleur est survenue, soit notre venue au monde. Et la référence la plus inévitable si l'on en vient à associer liquide et chair, est celle de ce sang qui coule dans nos veines, ce magma rougeoyant s'écoulant en nous, en dehors de nous dans le cas de la blessure. Si le rouge vif ou profond ressurgit dans ma peinture, il n'est pas sans évoquer ce fluide vital et pour certains répugnant. Un fluide qui n'aura pas manqué de déchaîner les passions, tant la tension qu'il pose entre Éros et Thanatos est grande. « De fait, le sang possède une double dimension, à l'image de sa double-couleur : rouge vif ou rouge sombre. [...] Il véhicule la vie comme la mort. »<sup>90</sup> Longtemps relié à l'âme, bu symboliquement par les catholiques, ou breuvage du vampire, il est aussi porteur de croyances et de superstition. Mais au même titre que la chair, ses nuances de coloris selon qu'il s'agisse de sang affluant, séché ou profond, ont quelque chose de fascinant pour le peintre des corps. Il l'est tout autant pour ces artistes performeurs préalablement cités, qui ont fait de leur sang le matériau même de leur travail plastique. Mais une portion de sang extraite du système dont elle assurait le bon fonctionnement, moulée en quelque denrée destinée à être ingérée symboliquement, cet amas d'hémoglobines relayé à l'état de fragment autonome et inerte, évoque-t-il plus un organisme vivant que les compositions dans lesquelles je fais jouer la diffusion des textures et la

---

90 Marie Borrel, Philippe Maslo, *Ma Bible du corps humain*, op. cit., p. 167.

communication organique ? Un élément vivant par essence se voyant détaché du reste, fera-t-il toujours plus écho à ce référent animé qu'une peinture à laquelle on se sera appliqué à assigner des caractéristiques vitales ?

Surenchérissant ce questionnement du vivant, de ce qui *fait* vie et de ce qui *évoque* la vie, on conviendra que ma peinture omet complètement la partie osseuse du corps ; sans doute est-ce là la conséquence de ce que la matière aquarelle m'inspire, soit quelque chose d'assez organique pour être soumis aux dégradations du temps. Dans le corps, ce qui reste après la mort, ce sont les os ; pourtant, ce que l'on retient, c'est la chair. Car cette chair est dans le vivant, elle est tant que vie il y a, tandis que si celle-ci disparaît, la chair s'évanouit avec, aussi bien que le sang, aussi bien que tous les autres liquides qui nous composent. Les os, squelettes et autres crânes ne sont-ils pas des symboles mortifères ? C'est bien parce qu'ils sont ce que la mort rend visible chez l'être humain. En prônant ainsi les textures et les couleurs variées qui composent notre être, en tentant d'en esquisser le mouvement incessant, en allant chercher du côté de ce qui se trame dans ce monde caché, ma peinture serait-elle avant tout une peinture de la vie ?



Laura Spiessert, *ORGANA I*, Aquarelle sur papier torchon, 120x80cm, 2019, détails.

C'est en effet surprenant de voir comme la matière se déplace sur mon papier, comme elle pourrait nous porter à la confusion en nous laissant croire qu'elle est elle-même vivante. Représentation du vivant par une matière pourtant inerte, mais mouvante à sa manière. L'eau étant redevenue fondamentale pour la production des *ORGANA(s)* alors que j'en avais perdu les singularités, ne sachant plus comment l'utiliser, sans doute parce qu'elle ne se laisse justement pas *utiliser* à proprement parler, elle redonne désormais vie à mes compositions en leur offrant une fluidité et un dynamisme nouveaux. Si jeu entre liberté et contrôle de la tache il y a, ce jeu s'intensifie lorsqu'il s'agit de créer des connexions entre les éléments, comme des passages d'une cellule à l'autre. Ces canaux communiquant les uns avec les autres, se frayant de sinueux chemins sur mon papier, sont pour la plupart incontrôlés car résultant d'un mouvement de la feuille. De la sorte, cette résurgence de l'élément aqueux m'impose une difficulté de maîtrise autant qu'elle stimule ma création. Me séparant d'une sorte de dichotomie qui rythmait mon travail et le classait en deux parties, soit une fragmentation maîtrisée présente chez mes *Clitoris* en opposition à une dilution totale, bien que peu perceptible en définitive, à l'œuvre dans mes *Fragments de Chairs*, graphisme et liquidité parviennent désormais à s'unifier. Les formes se dessinent elles-mêmes, puis viennent me suggérer à quels endroits je dois en déposer de nouvelles, la construction de mon espace se faisant ainsi presque naturellement. Cette composition partiellement autonome participe de la dimension organique de mes peintures. Il y est question de fragmentation, d'expansion, de prolifération des formes tels des micro-organismes communiquant, qui sur certaines parcelles peuvent évoquer une culture bactérienne. Ces particules qui pourraient opérer en autarcie les unes vis-à-vis des autres, en viennent à fonctionner ensemble comme des matières vivantes. L'influence du travail de Sam Francis est ici primordiale, dans sa manière de faire coexister les taches de peinture de façon à ce qu'elles forment un ensemble organique sans toutefois saturer l'espace.



Sam Francis, *Lollipop*, acrylique sur toile, 187 cm de diamètre, 1988, Sonny Björnson, L-A.



Laura Spiessert, *Clitoris IV*, Aquarelle sur papier torchon, 50cm de diamètre, 2018.



La saturation dans mon travail pictural n'a d'ailleurs été effective que dans *Organic Magma II* : pièce à part, aux couleurs vives et à la déchirure marquée, elle ne présente que peu de réserves comparativement au nombre de particules qui la composent et à la puissance de leurs couleurs. Une double-saturation y est donc recensée : saturation de l'espace adjointe à saturation de la couleur. Les éléments y semblent étouffés, encombrant le papier quasiment sans le laisser respirer. Si nous avons là une manière d'évoquer l'intérieur de manière plus tangible, un intérieur qui regorge de tréfonds viscéraux imbriqués les uns avec les autres, sans réelle possibilité d'y circuler à moins d'être le fameux endoscope utilisé par Mona Hatoum, il se peut en revanche que l'œil se sente comme agressé. Un phénomène qu'il est rare de retrouver en aquarelle, tant ses qualités de dissolution que nous avons évoquées sont prégnantes et font loi.



Laura Spiessert, *ORGANA I*,  
Aquarelle sur papier torchon,  
120x80cm, 2019, détail.

Mais comment aboutissent ces espaces de la dissolution, ces espaces où les particules se confondent ? Il est complexe d'envisager une composition lorsque l'on peint à l'instinct, sans jamais savoir où l'expérience picturale va nous mener. Et comment compose-t-on lorsque l'on a à l'esprit l'image d'un amas d'éléments organiques indéfinis, ne pouvant strictement représenter un corps, mais ne pouvant s'y soustraire non plus ? La composition est un mystère, d'autant plus lorsqu'il n'y a pas de figure concrète ; d'autant plus lorsqu'elle se fait liquide. Elle glisse, s'étend, se détend, prend diverses directions sans pouvoir semblerait-il se fixer. La notion d'expansion est au fondement de ces compositions, mais il m'est presque impossible de définir pourquoi mon œil me dit qu'à tel moment, elle peut s'arrêter, elle peut se suffire. Sans doute s'aiguise-t-il avec le temps et la pratique, et parvient-il à déceler des harmonies entre les taches de peinture et les réserves. Des réserves tantôt nombreuses, tantôt plus rares. Si l'on prend l'exemple de ces prémisses nommées *Clitoris*, on perçoit que les formes s'y détachent du fond nettement, sans possibilité de confusion, car la réserve y est souvent majoritaire. Si ces espaces vides se sont atténués au cours de ma peinture, ils n'en restent pas moins indispensables. Faisant des interstices entre les formes de véritables zones d'aération nécessaires au bon fonctionnement de l'ensemble, leur force vient indubitablement de la présence de ce cher papier. C'est toute cette ferveur et à la fois confusion que permet le travail à partir de la tache, associé à l'intégration d'éléments graphiques, éléments plus dessinés qui au fil des peintures tendent à disparaître. C'est ce qui fait que l'incertitude, elle aussi au fondement de mon travail, n'est jamais abolie. Elle guette comme la dérive de mon medium.



« Il n'est de corps que peint, et il n'est de peinture que corporelle. »<sup>91</sup>

La notion d'*ailleurs* est ici encline à souligner la manière dont ma peinture transporte le corps hors de lui-même. Prenons les *Fragments de Chairs* qui ont été le point de départ de cette aventure de la chair liquide : il n'y est pas simplement question de déformation, mais de véritable *ablation* de tout organe. Prenons maintenant l'évolution des *Organic Magma(s)* vers les *ORGANA(s)*, dont les entremêlements gorgés d'une eau teintée s'épanouissent dans une atmosphère de plus en plus aérée, où les particules semblent un peu plus se confondre peinture après peinture. C'est spécifiquement ce qui propulse le corps *ailleurs*, ce qui l'entraîne automatiquement dans une sphère où il n'est plus ni épiderme ni système anatomique, mais où ses composantes sont libérées et comme flottantes, dans un espace de douceur où transparaissent les propriétés du *papier-peau*, dont la déchirure apparente et parfois même intégrant la zone peinte confère à l'œuvre une sensation de vie d'autant plus affirmée. Un phénomène ceci-dit altérée par la présence de couleurs plus sombres, allant de légères atteintes grisonnantes donnant profondeur à la matière, à des zones littéralement noircies comme en témoignent les deux dernières nées de la série. Ces ombres donnant du relief à l'ensemble, peuvent aussi être associées aux divers dysfonctionnements de nos organismes, elles sont comme ces taches que l'on redoute de voir lorsque l'on est face à une image médicale de notre constitution.

« L'image résulte d'un contact charnel entre le corps et le papier. »<sup>92</sup> Peindre n'est pas un acte anodin. C'est un acte qui implique le corps tout entier, qui mobilise aussi l'esprit tout en lui laissant une part de liberté. Mon esprit peut fuir lorsque je peins, mon corps jamais. Il est « ce lieu sans recours auquel je suis condamné »<sup>93</sup>, tel que nous le présentait Michel Foucault en 1966. Il est là, il est au contact direct ou indirect du papier, il est sans doute la raison pour laquelle ce sont les chairs et les organes qui s'y immiscent. C'est aussi paradoxalement une des raisons de cet *ailleurs* que constitue l'acte pictural. Car si mon corps est bien présent lors de la création, il se voit transporté néanmoins par la projection qui s'opère sur l'œuvre. C'est toute l'antinomie de la posture d'artiste, à la fois présent et absent, ne pouvant échapper à son corps et pourtant tentant de le faire par le simple fait de créer. Moi, mon corps de *peintre* face à la matière tentons de lui prodiguer des couleurs et des textures qui feront émerger cette chose de l'ordre du

91 Michel Thévoz, *Le Corps peint*, op. cit., p.7.

92 Ibid, p. 104, à propos de l'oeuvre de Schiele.

93 Michel Foucault, *Le Corps utopique*, conférence radiophonique sur France Culture, 1966.

corps. Un corps, on ne sait lequel ; serait-il la retranscription du mien ? Certainement dans la mesure où il émerge de moi. C'est mon autre. Cet autre qui se matérialise, qui s'incarne en la chair de la peinture, une chair d'emblée différente de la mienne et cependant la reflète. C'est cette chair phénoménologique, la chair de l'être sentant et senti, voyant et vu, celle théorisée par Merleau-Ponty<sup>94</sup> qui s'incarne dans l'entremêlement et la continuité des choses, dans ce chiasme vital du monde. L'être-chair qu'est le peintre ressent la matière en même temps qu'il la transforme, et dans la mesure où elle est matériau de ce monde, matériau dans lequel il se projette, c'est comme s'il se ressentait lui-même.



Laura Spiessert, *ORGANA I*, Aquarelle sur papier, 120x80cm, 2019, détail.



---

94 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, éditions Gallimard, 2005.

### Éloigner le réel

#### *Le choc Brakhage : Ce corps que l'on ne peut accepter*

« La chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. »<sup>95</sup>

*The act of seeing with one's own eyes*<sup>96</sup>. « L'acte de voir de ses propres yeux. » Voilà ce que nous propose Stan Brakhage, vidéaste expérimental fondamental du XX<sup>e</sup> siècle. Des cadavres se faisant vider de leurs organes à la morgue, dans un silence de mort, tel est le type d'images que j'ai tenté de fuir avec application pendant vingt-deux ans, jusqu'à ce qu'on m'y confronte. Si la question du réel se posait jusqu'alors dans mon travail, me demandant si je ne devrais pas traduire la chair de façon plus vraie, cherchant des procédés qui me permettraient de rendre l'aquarelle plus cohérente avec le référent du sujet, elle s'est éloignée d'un coup. Sans l'évincer totalement, voir ces images m'a permis de tirer une conclusion de ma posture plastique actuelle : je ne souhaite pas reproduire le réel. Je veux l'évoquer, différemment, y faire écho, mais pas y soustraire les qualités esthétiques de mon médium. Par qualités esthétiques, j'entends ces qualités de texture, cette matière qui se conjugue en poésie, en dilution, et non en frontalité. Cette matérialité qui me permet d'échapper à ce qui m'effraie, qui constitue un détour.

Ce qui m'effraie, c'est cette intériorité que je traite pourtant. C'est cet amas d'organes gorgés de sang qui nous compose, c'est cette *pléthore*<sup>97</sup> qu'évoque Georges Bataille dans son ouvrage *L'Érotisme*. La pléthore est au sens scientifique, un excès des humeurs et notamment du sang, soit une abondance organique faisant presque exploser – ou implorer – l'organisme ; une explosion sanguine que l'on retrouve aussi bien dans le corps éventré que dans le corps érotique, et qui constitue un paradoxe fondamental pour mon travail. Qu'est-ce qui en moi, me pousse à créer à partir de ce qui me rebute le plus ? Serait-ce le désir de surpasser cette peur des entrailles, de dépasser l'horreur d'une déchirure interne ? Ou au contraire un moyen de le fuir ? Car peindre de telles compositions en déclarant qu'il s'agit de représentations de l'intérieur du corps, est un

---

95 Jacques Lacan in *Le Séminaire II*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 202, cité dans Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, op. cit., p. 112.

96 Stan Brakhage, *The Act of seeing with one's own eyes*, vidéo-documentaire, 31min, 1971.

97 Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957], Paris, éditions de Minuit, 2011.

processus pouvant engendrer une forme de persuasion inconsciente. Cela équivaut à créer un univers parallèle, bien qu'en deux dimensions, un chemin de traverse permettant presque la négation du réel – un réel que l'on ne voit en outre pas. C'est cette nudité cachant l'horreur qu'évoque Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Ouvrir Vénus*, cet amoncellement de tissus organiques que cachent les nus comme la *Vénus* de Botticelli analysée par l'auteur. En l'occurrence, la cruauté potentielle de cette figure proviendrait plutôt de sa froideur apparente que de ce qui se trame à l'intérieur ; car cet intérieur ne semble pas transparaître à travers sa peau de porcelaine. Un « informe surgissement des viscères »<sup>98</sup> que pouvaient observer les médecins et étudiants entre les mains desquels était mise la *Vénus* de Clemente Susini, œuvre de cire datée de 1782 et reproduisant l'horreur de l'inconnu qui nous constitue. C'est pourtant ce qui se trame en chacun de nous, et donc ce que suggère chaque nu depuis les premières sculptures grecques jusqu'aux plus réalistes de Ron Mueck. Concernant la peinture, qui comme je l'ai mentionné auparavant fait office de voile, le fait qu'il s'agisse d'un mode bidimensionnel n'enlève rien de cette supposition d'une partie cachée du corps menaçant le regard.



Laura Spiessert, *ORGANA III*, Aquarelle sur papier torchon, 120x70 cm, 2019.

*Tu sais chaque être quel qu'il soit n'est qu'un amas d'organes, de cellules et de chairs.*

---

98 Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, op. cit., p. 106.



Cette phrase écrite durant mes plus jeunes années témoigne de ma conscience quelque peu précoce de ce qui compose les êtres, de ce qui peut rebuter derrière le corps harmonieux d'un amant ou d'une mannequin. Comme si j'étais destinée à finalement en faire acte de peinture. Ce que nous dit Didi-Huberman, c'est que le nu tel que nous le considérons n'est pas le plus haut degré de nudité, dans la mesure où il est techniquement encore possible d'aller effeuiller pour entrevoir les couches du dessous. La peau est ce qui recouvre la chair ; la chair est ce qui englobe les organes ; les organes s'entremêlent finalement autour des os. Tout ceci étant ce qui constitue un intérieur auquel nous n'avons jamais accès au même titre qu'il nous constitue, excepté lorsque l'on baille un peu trop fort devant un miroir où lorsque l'on s'aventure à en glisser un au niveau de son entre-jambe. N'est-ce pas saugrenu que de ne pas pouvoir pénétrer les secrets de sa propre corporalité ?



Laura Spiessert, *ORGANA III*, Aquarelle sur papier torchon, 120x70cm, 2019, détail.

L'enfer du dedans nous pend cependant au nez quotidiennement, comme une épée de Damoclès à l'ère des machines sur-puissantes pouvant écraser l'humain en un rien de temps, en un bref mouvement. Est-ce cette impossibilité de connaître sensuellement ou visuellement son intérieur qui pousse l'Homme à regarder avec curiosité le plus terrible des accidents de train lorsqu'il en est témoin ? Et qu'en est-il pour ces personnes qui côtoient ce spectacle quotidiennement ? Les personnes filmées par Brakhage dans l'œuvre documentaire que nous avons citée travaillent en effet chaque jour près de ces corps inertes et ouverts, pire encore : ils les ouvrent eux-mêmes. De même que les chirurgiens doivent apprendre à dissocier les corps qu'ils opèrent des leurs, sans doute doivent-ils trouver une manière de s'insensibiliser à de tels spectacles – et le mot spectacle est ici bien mal approprié. Paradoxalement, maints gens aspirent à voir des corps se faire éventrer au cinéma, se laissant absorber par je ne sais quel mélange de sentiment d'épouvante et de sécurité de ne pas être concerné. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas dans ma peinture que le spectateur trouvera le frisson de la pléthore répugnante, ni même les qualités exactes de l'anatomie humaine. Bien loin d'un De Vinci qui disséquait les ventres pour être à même de bien retranscrire leurs spécificités, je laisse pour ma part libre-court à la métaphore de l'amas de chairs aqueuses.



Ce rapport au réel ambigu que j'établis dans ma pratique de la peinture, un rapport de dégoût aussi bien que de fascination entraînant une tentative de retranscription, est le symptôme d'une relation au monde que j'entretiens en général. Une mise à distance inconsciente du réel, comme une subversion, comme un désir d'échapper à ce qui m'entoure et qui pourtant ne semble au premier abord pas si effrayant. C'est l'intérieur qui est effrayant. L'intérieur dans tous les sens du terme ; ce que j'ai physiquement, organiquement mais aussi émotionnellement en moi. Est-ce une position d'artiste que de se tenir à distance du réel, ou est-ce juste un comportement névrotique ?

Quoi qu'il en soit, il faut bien que j'aie puisé dans les images réelles pour créer des (in)formes pouvant évoquer ces entrailles que je cherche à retranscrire. Il faut que j'y puisse en partie, tout en puisant dans mon imaginaire ; c'est cet imaginaire qui rend mon œuvre singulière. Ce n'est pas seulement l'imaginaire qui m'est propre, qui se lie directement à mon acte créateur, mais un imaginaire plus large qui veut que, comme je l'ai déjà évoqué, la couleur chair nous rappelle la peau, et la couleur rouge le sang. De même, « dans la relation à nos atteintes, collectives et corporelles, il semble qu'une logique de l'imaginaire réponde à la couleur [...] Ainsi, la palette chromatique de l'épidémie : la peste était noire, le choléra bleu, la tuberculose ou phtisie blanche... »<sup>99</sup> On comprend donc qu'une bonne partie de nos conceptions des atteintes corporelles provient d'un imaginaire collectif, dérivé de la théorie des quatre humeurs. Ceci est bien la preuve que l'on peut prétendre toucher le réel sans forcément le représenter concrètement : il suffit d'aller titiller les croyances et de donner des sensations. *Il suffit*, comme si c'était si simple.

En ayant premièrement intégré schématiquement des vulves à mes *Clitoris*, tout en y adjoignant des formes s'y référant sans se laisser définir, j'entreprenais déjà une tension entre abstraction et figuration proposant une réinterprétation des constituants corporels que nous connaissons. J'ai ouvert sur l'intérieur en y intégrant la réelle forme du clitoris, celle que l'on ne perçoit pas de l'extérieur. La poursuite de cette quête des tripes allégoriques laisse parfois entrevoir dans une œuvre telle qu' *ORGANA III* artères ou boyaux, elle offre la reconnaissance partielle de ce que l'on pourrait identifier à un rein ou un poumon, parmi ce rose prédominant que l'on retrouve également lorsque l'on s'aventure à observer des images endoscopiques, rose synonyme de la vie dont sont gorgés les organes et qui s'offre d'atténuer ce que de telles projections ont d'insoutenable. Mais si ces traces de peintures se laissent comparer à des référents tangibles, elles ne se proposent jamais d'opérer sur le mode réaliste. Cet enjeu était déjà présent dans mes

---

<sup>99</sup> Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, *Corps & Couleurs*, op. cit., p. 44.

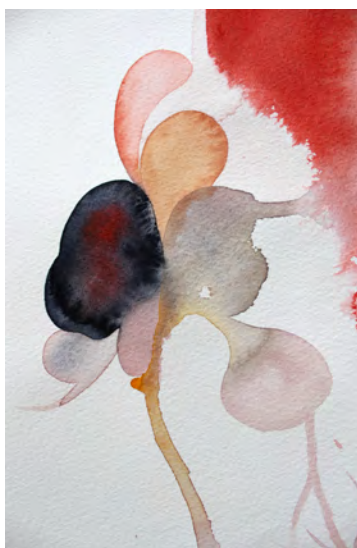
premiers corps peints : bien plus concrets que n'importe quel *Fragment de Chair* ou *ORGANA*, ils n'étaient cependant que chimères, troncs ou acéphales, jamais porteurs d'une quelconque cohérence rationnelle. La capacité à produire de l'irrationnel n'est-elle pas au fondement du travail de l'artiste ?

### *L'imaginaire à l'œuvre*

Peut-être semblera-t-il superflu, démodé ou bien encore naïf d'évoquer la place qu'occupe l'imaginaire dans mon travail. A croire que l'on oublie que l'existence de l'art tel que nous le connaissons, a en grande partie été permise par l'entrée en jeu de cette partie de l'esprit humain, que Kant, comme nous l'avons déjà évoqué, a établie comme élément équilibrant permettant de donner lieu à l'expérience esthétique, et que les romantiques ont les premiers revendiqué comme outil de travail, donnant naissance à la modernité et à sa suite ouverte sur les mondes intérieurs. En clair : toute œuvre d'art procède de l'imaginaire. Mais à l'heure où il semblerait que s'opère un retour au réel, déjà engendré par le Nouveau Réalisme et ses représentants des années soixante, aujourd'hui porté entre autres par performeurs ou photographes dont le médium nécessite la présence du corps en soi, dénonçant à l'occasion les dérives du monde actuel<sup>100</sup>, mon travail arbore une forme de fantaisie assumée, une dimension irréaliste pouvant offusquer ceux qui considèrent que l'art se doit d'être un miroir du réel. Lorsque je parle de puiser dans ce même réel, je ne parle en effet pas d'y piquer des éléments pour directement les insérer dans mes œuvres à la manière d'un Arman ou plus récemment d'une Cao Fei, mais bien plutôt d'en extraire des images pour ensuite les détourner picturalement. Ainsi mon *imag(e)-inaire* opère.



Yves Tanguy, *Through birds through fire but not through glass*, huile sur toile, 122x110 cm, 1943, MIA.



Laura Spiessert, *ORGANA IV*, Aquarelle sur papier, 120x75cm, 2019, détail.

<sup>100</sup> Me vient notamment en tête l'exemple d'Arkadi Zaides et de son œuvre engagée *Archive*, performance et projection vidéo, 2014, dénonçant les agissements d'Israël face au peuple palestinien.

C'est sans doute pourquoi le surréalisme, bien que ce courant ait déjà plus d'un siècle, exerce une lourde influence sur mon travail. Je suis en effet de ceux qui font primer la part du rêve sur celle de la réalité. Je suis de ceux qui vont puiser dans les images insaisissables que leur fournit leur inconscient pour les retranscrire en peinture. C'est indéniable, je suis imprégnée par le surréalisme, ce qui va littéralement *au-delà du réel* ; le comble est que ce processus s'est fait de manière complètement inconsciente. C'est au détour d'une courbe, dans le cheminement d'une composition, que j'ai pu retrouver chez des artistes comme Salvador Dalí ou Yves Tanguy des formes qui étaient présentes dans mon travail. C'est leur organicité, leur étrangeté, leur mollesse, leur lien manifeste avec la forme humaine et pourtant leur méconnaissance concrète qui me stimule et me pousse à m'en inspirer d'une façon ou d'une autre. Une forte place laissée à l'imaginaire tout en puisant dans le réel sans jamais s'y conformer, voilà une démarche qui peut tout aussi bien s'appliquer à leur œuvre qu'à la mienne. Et c'est sur certains points bien malgré moi. En effet, un surréaliste que j'ai déjà cité m'inspirant par sa manipulation des courbes féminines se trouve être Hans Bellmer, dont le concept de *femme-objet* me répugne pourtant conceptuellement. La part du féminin trop peu mise en avant du surréalisme, n'est à ce propos pas totalement dédouanée des problématiques liées à la pose d'un modèle. On trouve mentionné en commentaire d'une œuvre fascinante de Dorothea Tanning, *The Guest Room*<sup>101</sup>, dans l'ouvrage de Jennifer Blessing *L'Art et le corps*, le fait que le jeune modèle – qui était la fille du voisin de l'artiste – se voyait poser « à contrecœur »<sup>102</sup>.



Dorothea Tanning, *The Guest Room*, huile sur toile, 1950-52, 153,2x107,3cm, collection particulière.

« Imaginer, c'est feindre, c'est-à-dire créer des fictions imagées qui prennent plus ou moins à nos yeux la place des choses. Ce n'est donc pas seulement avoir des images [...] c'est essentiellement s'en donner, dans un but de distraction, ou d'enchantement esthétique »<sup>103</sup> Cette citation de Pradines, philosophe français du siècle dernier, reflète la façon dont les images du corps que je donne viennent dans mon esprit remplacer le réel que je ne sais affronter. Mes compositions organiques me laissent croire à une poésie des entrailles, à un écoulement harmonieux et fluide des viscères, loin de l'horreur que peut évoquer un corps éventré – soit un corps en souffrance. Et plus j'imagine, plus je figure ce que j'imagine en peinture, plus j'éloigne d'une certaine manière le réel.

101 Dorothea Tanning, *The Guest Room*, huile sur toile, 1950-52, 153,2x107,3cm, collection particulière.

102 Jennifer Blessing, *L'Art et le corps*, op. cit., p. 237.

103 Pradines M. *Traité de Psychologie générale*, tome III, Paris : P.U.F. p. 5, cité dans Natanson Jacques, « L'imaginaire dans la culture occidentale », *Imaginaire & Inconscient*, 2001/1 (no 1), p. 25-33. Consulté le 07 août 2019 : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2001-1-page-25.htm>

En outre, l'imagination ne se joue pas uniquement en l'esprit, puisqu'il s'agit ici de production artistique, donc de matière : elle se joue quelque part aussi *dans* la matière, dans l'interstice de communication de l'artiste avec son matériau. C'est une forme de création que l'on pourrait associer à l'*imagination matérielle*<sup>104</sup> qu'évoque Bachelard, qui semble faire écho à la théorie de la formativité de Luigi Pareyson que nous avons déjà évoquée. Le fait de produire une œuvre, de donner forme à un matériau – même lorsque ce dernier se trouve être le corps même de l'artiste ou bien encore de l'ordre de l'immatériel – constitue en effet la matérialisation d'une projection mentale. « C'est dans la chair, c'est dans les organes que prennent naissance les images matérielles premières. »<sup>105</sup> Et que se passe-t-il lorsque le mental, l'intangible et le sensible, la matière se rencontrent ? Il y a déformation de l'image mentale, au profit de ce que le matériau peut procurer. La preuve en est de ma traduction plastique du corps, qui, ne relevant que d'une évocation de ce dernier, est tout aussi éloignée de mes premières aspirations imagées. « La main aussi a ses rêves, elle a ses hypothèses. Elle aide à connaître la matière dans son intimité. »<sup>106</sup>

J'évoquais précédemment la notion de collaboration entre ma peinture et moi, ainsi qu'entre ma peinture et son *support*. Je souhaiterais en convoquer désormais une troisième que l'on peut considérer d'un point de vue philosophique : il s'agit du travail fait entre ma raison et mon imagination, comme si les deux venaient à s'accorder dans le geste pictural. Cette harmonie entre entendement et imagination a été théorisée par Kant il y a déjà plusieurs siècles, en 1790 dans sa *Critique de la Faculté de Juger*<sup>107</sup>.

Le jeu s'effectuant entre ces deux versants de l'esprit permet un phénomène de balancier conduisant à l'équilibre entre ce qui relève de la connaissance et ce qui relève de la rêverie. En plaçant mon travail pictural à la frontière entre ces deux mondes, il semblerait que je mette particulièrement en œuvre ce processus.



Laura Spiessert, *ORGANA IV* (étude), Aquarelle sur papier torchon, 120x70cm, 2019, détail.

104 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, op. cit.

105 Ibid, p. 16.

106 Ibid, p. 124.

107 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris, éditions Flammarion, 2015.

## Érotisme apparent, violence sous-jacente

### *L'érotisme immanent à la chair : les couleurs du désir*

« Les surfaces corporelles érogènes secrètement identifiées au support de la peinture. »<sup>108</sup>

L'érotisme est à la chair ce que le ferment lactique est au yaourt : ils sont indissociables. Qu'il soit théorisé par Georges Bataille ou mis en scène par Gaspar Noé, il traverse les corps et se glisse partout, dans les interstices entre les individus, il surgit lorsqu'on s'y attend le moins – ou le plus. N'est-il qu'un concept dérivé de notre instinct animal, superficiel et bourgeois, pour embellir voire embaumer un acte des plus primaires ? Ou est-il une esthétique produite par cet acte même ?

S'il ressort de ma peinture un érotisme, sans doute est-il dû aux teintes roses et rouges qui priment notamment dans ma série *ORGANA*. Deux pendants de l'érotisme, deux symboliques découlant l'une de l'autre autant qu'elles s'opposent : en effet, si le rouge appelle le sang, la passion, la violence, le rose appelle la douceur, la tendresse, la volupté. « C'est un rouge atténué, dépourvu de son caractère guerrier »<sup>109</sup>, nous dit Michel Pastoureau dans son *Petit livre des couleurs*, où il s'entretient avec Dominique Simonnet à propos de l'histoire et de la symbolique des couleurs, lorsqu'il évoque le rose. Le rose qui est ici considéré comme une demi-teinte, pourrait-on dire une teinte quelque part mal aimée. Empreinte de clichés et de préjugés, la symbolique du rose est lourde des étiquettes qu'on lui a collées. Bien que l'on « disait autrefois « incarnat », c'est-à-dire couleur de chair, de carnation »<sup>110</sup>, et qu'il s'agisse en effet de la couleur de l'ensemble global de l'intérieur du corps, je me sens parfois comme illégitime à faire du rose la base de la plupart de mes peintures, comme si sa connotation mièvre allait parasiter l'expérience esthétique pouvant être faite face à mes aquarelles. Il va de soi que n'utilisant pas de rose *bonbon*, mais plutôt des roses *poudrés* à *saumon*, j'échappe quelque part au côté kitsch et girly qu'on peut lui incomber. Cependant subsiste sa douceur excessive, à laquelle se surajoute la douceur de l'aquarelle. Comment dès lors, ne pas tomber dans une forme de cliché, comment faire de ma peinture l'inverse de ce qu'elle semble véhiculer ? Dois-je vraiment m'indigner et rejeter l'idée d'une réelle douceur, ne devrais-je pas l'assumer plutôt que de tenter d'y échapper tandis qu'elle est présente ? « Porté par le romantisme, le rose a acquis sa symbolique au XVIII<sup>e</sup>

---

108 Michel Thévoz, *Le Corps peint*, op. cit., p. 102.

109 Michel Pastoureau dans *Le Petit livre des couleurs*, Paris, éditions du Panama, 2005, p. 90.

110 Ibid, p. 90.



siècle : celle de la tendresse, de la féminité »<sup>111</sup>, et c'est ici un autre problème qui se pose depuis mes débuts dans la retranscription picturale de la chair. J'affirme en effet que les chairs que je laisse entrevoir dans mes compositions seraient celles de femmes, ayant les réminiscences de mon questionnement autour du clitoris ; mais l'affirmation d'une dimension féminine dans mon travail, ne serait-elle pas reliée à l'emploi du rose et d'un médium doux et donc, à un cliché ? Travailler et assumer cette couleur se veut complexe. « Tous les roses fabriqués par l'homme semblent aujourd'hui parmi les couleurs les plus artificielles »<sup>112</sup>, car il n'est vu que comme un mélange de blanc et de rouge, une sorte de sous-couleur, qui parfois agresse l'œil lorsqu'il est trop concentré, qui en devient *vulgaire* ; c'est précisément à cela que je tente d'échapper, et c'est précisément ce qui complexifie ma tâche. En effet, comment peindre le corps, cet amas de chairs, cet objet des plus naturels en soi, produit du monde et constitué d'atomes et autres formes microscopiques et organiques, comment prétendre le retranscrire en tant que chose la plus vraie et la plus inhérente que nous possédions, si je dois le faire à travers une couleur aussi biaisée et calomniée que le rose, qui, pourtant, lui est bel et bien associée factuellement ?

« Et on associe toujours le rouge à l'érotisme et à la passion. »<sup>113</sup> Comme le mentionne Michel Pastoureau, le rouge se rapporte pour sa part à tout ce que la relation amoureuse ou l'acte sexuel peut avoir d'intense, voire de violent. C'est toute la dimension charnelle de l'être, *charnelle* au sens de désirante et désirée. Couleur du sang, le rouge devient aussi la couleur des muqueuses lorsqu'elles sont frictionnées ou celle des roses offertes à l'objet du désir – les *roses rouges* constituant ici une amusante ambiguïté sémantique. La frontière entre érotisme et violence est souvent mince. Les vas-et-viens, les contractions des corps, les griffures incontrôlées, les étreintes étouffantes, la sueur perlant dans l'effort, ne sont-ils pas autant d'éléments relevant directement d'une blessure faite au corps ?

« Ainsi le désir sexuel est-il "aiguillon de la chair" et le rapport sexuel "œuvre de chair" »<sup>114</sup> ; le langage regorge d'expressions pour nous rappeler combien la chair s'inscrit dans un rapport au sexe, combien l'érotisme est inscrit en elle. Les *plaisirs de la chair* sont aussi bien ceux du bon vivant que ceux du bon amant, ils nous rappelle que le plaisir est sensuel et qu'il s'oppose, selon la religion aussi bien que selon les grecs anciens, à l'élévation spirituelle. Cette dichotomie corps/esprit nous a amenés à penser que le sexe était impur, qu'il était sale, elle l'a rendu tabou.

Aujourd'hui les artistes lui rendent justice.

---

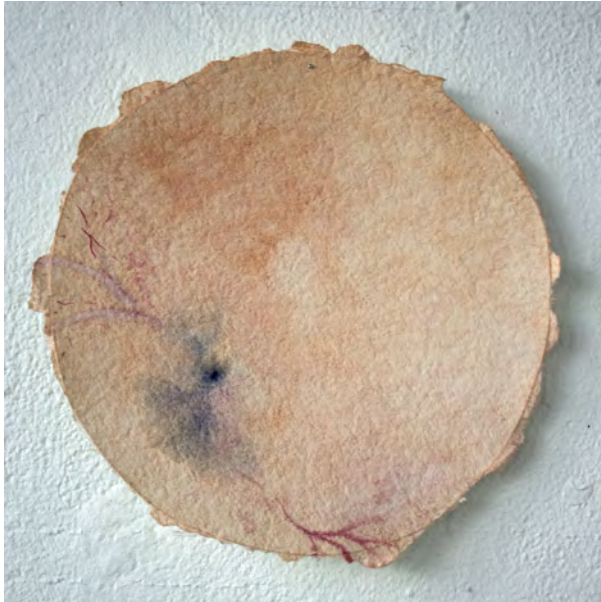
111 Michel Pastoureau dans *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., p. 90.

112 Michel Pastoureau, *Les Couleurs de notre temps*, Paris, éditions Bonneton, 2003, p. 155.

113 Michel Pastoureau dans *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., p. 34.

114 Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, *Corps & Couleurs*, op. cit., p. 33.

« Inversement, le mauvais rouge sang est symbole d'impureté, de violence et de péché. [...] C'est le rouge de la chair impure, des crimes de sang »<sup>115</sup>



Laura Spiessert, *Fragment de Chair XVI*, Aquarelle sur papier torchon, 15cm de diamètre, 2018.

« Ce que l'acte d'amour et le sacrifice révèlent est la chair »<sup>116</sup>, selon les dires de Bataille, la chair comme « excès qui s'oppose à la loi de la décence »<sup>117</sup>. Cette déviance vis-à-vis de la décence, qui serait commune à l'acte sexuel et à l'acte sacrificiel sanglant, peut se voir confirmée par une analogie très simple et contemporaine, une analogie cinématographique : quels sont généralement les films que l'on interdit aux mineurs ? Les films d'horreur d'une part, et les films pornographiques d'autre part. Interdits aux mineurs, car ils ne respectent pas les normes sociétales de la représentation des corps, et plus

particulièrement, de la chair. Comme l'exprime Orlan, « peu de sortes d'images obligent à fermer les yeux : la mort, la souffrance, l'ouverture du corps, des aspects de la pornographie pour certains, ou pour d'autres, l'accouchement. »<sup>118</sup> Il se trouve que tous ces aspects sont intrinsèquement liés à l'être en tant que phénomène sensuel, et à l'ouverture qui peut être incisée pour donner directement sur son sein. Comme si tout traumatisme, en définitive, découlait de cette matière que nous incarnons. Ainsi les propos de Bataille semblent trouver leur écho autant dans la réflexion de l'artiste que dans notre quotidien, alors que la violence du corps ensanglanté semble mise au même niveau que la violence du corps jouissant. Car « cette violence est donnée dans la chair : dans la chair, qui désigne le jeu des organes reproducteurs »<sup>119</sup>, une violence de l'ordre d'un éclatement, d'une explosion qui selon Bataille, et de manière même certaine, est à la base de l'érotisme – bien que le terme renvoie aujourd'hui plutôt à une version romancée ou esthétisée de l'acte, mais prenons-le au sens que l'auteur a voulu lui donner, soit celui de l'acte sexuel en soi.

115 Michel Pastoureau dans *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., p. 156.

116 Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957], Paris, éditions de Minuit, 2011, p. 99.

117 Ibid.

118 Orlan, *De l'Art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 34.

119 Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 99.



Francis Bacon, *Trois études pour une crucifixion (Three Studies for a Crucifixion)*, 1962 Huile sur toile, triptyque 198,1 x 144,8 cm chacun, Guggenheim Museum, New York.

Qui se frotte à un tel sujet ne peut écopier à la mention de l'œuvre de Francis Bacon, qui bien que se tenant à distance de la mienne d'un point de vue matériel, m'inspire par son travail de la chair malade, meurtrie ou blessée, celui d'un peintre de la violence et du tourment. Sa peinture offre au regardeur une chair souffrante, une chair empreinte de violence et difforme au possible. S'il se joue dans ses espaces picturaux une indéniable ambivalence avec une dimension érotique, il y est surtout question d'un rapport avec la chair comestible. *Les corps-quasi-carcasses* représentés sont en effet semblables à des morceaux de viande, parfois informes, ne permettant pas à l'œil de distinguer ce qui est de l'ordre de la peau ou des viscères, comme si tout était sens-dessus-dessous au sein même des figures. « Cette violence naît de la tension extrême coagulée sur un détail, du vivant cloué, saisi sur le vif, dans lequel le peintre se reconnaît comme viande crucifiée, souffrante. »<sup>120</sup> *Viande* : le mot est dit. Le peintre inscrit les chairs dans la douleur, et ce par un processus de déformation. Une déformation poussée à l'extrême dans mes travaux plastiques, puisque ces derniers ne présentent aucune figure, mais plutôt des étendues de chairs n'offrant que textures et couleurs comme référent. Si l'autoportrait est très présent dans son œuvre, il est aussi rapporté à la souffrance de la chair religieuse, car « c'est d'abord une crucifixion pour Bacon, un quartier de viande accroché à un croc, [...] un être réduit à une pure présence de chair, sans transcendance. »<sup>121</sup> Le lien est ainsi fait entre l'être sacré et l'écorché, à l'aspect d'une viande potentiellement pourrissante. Cela soulève la question de la portée profane de la violence faite au corps dans la religion, qui par sa recherche de transcendance à travers la douleur, ne se rapporte finalement peut-être qu'à la mort, l'inertie et la décomposition. On retrouve aussi et surtout dans l'œuvre de Bacon, une sensation de pléthore telle que la décrit Georges Bataille, comme un éclatement des organes et une profusion sanguine.

120 Suzanne Ferrières-Pestureau, *La Violence à l'oeuvre*, op. cit., p. 329.

121 Ibid, p. 335.

Qui traite de la chair ne peut contourner son aspect éminemment religieux. « Et le Verbe s'est fait chair »<sup>122</sup>, telle est la manière dont Saint-Jean raconte la naissance de l'Homme, le processus de l'Incarnation. L'Incarnation consistant « dans le fait d'avoir une chair – davantage peut-être : d'être chair. »<sup>123</sup> Selon la religion chrétienne, Dieu aurait en effet réalisé l'impensable, ce que les adeptes de la croyance grecque ne pouvaient alors cautionner, soit la transformation de l'insaisissable, de l'immatériel, de l'intelligible, en quelque chose de l'ordre du sensible. Que les pensées s'accordent ou non sur la question, il n'en est pas moins que dès lors, quelque chose a changé dans la conception de la chair humaine. Le modèle de Michel Henry m'a d'autant plus éloignée du terme *corps*, qui selon le phénoménologue désigne une chose inerte, un corps ne ressentant ni n'ayant conscience de ce qu'il est. Au contraire, « des êtres incarnés sont des êtres souffrants, traversés par le désir et la crainte, ressentant toute la série des impressions liées à la chair parce que constitutives de sa substance »<sup>124</sup>. Ainsi les êtres créés par le Tout-Puissant seraient des êtres pensants, à la fois capables de joie et de tristesse, d'envie comme de dégoût ; ces mêmes capacités qui ont fait de la chair un terrain ambivalent. « Comment la chair peut-elle être à la fois le lieu de la perte et celui du salut ? »<sup>125</sup> s'interroge Michel Henry. L'auteure britannique Eleanor Heartney s'exprime à ce sujet dans un ouvrage consacré à l'œuvre subversive de Orlan :

« Ce sont les contradictions que présente l'attitude chrétienne vis-à-vis du corps qui fondent sa signification dans la culture occidentale. D'un côté, le christianisme est empreint de misogynie, de haine du corps, d'un rejet puritain du plaisir. D'un autre côté, il affiche une indéniable sensualité. »<sup>126</sup>

En effet, au même titre que le profane ne peut exister sans le sacré, dans la mesure où, pour qu'il y ait profanation, il doit y avoir une source sacrée contre laquelle cette dernière est dirigée, il ne peut y avoir de chair, aussi sacrée soit-elle – comme celle d'une sainte, par exemple – sans que la traversent des pulsions d'ordre érotique. La chair est ce dont on jouit, là où l'on cherche le plaisir en s'y abandonnant profondément, le lieu enclin à l'extase amoureuse. Je parle de *lieu*, car cette

122 Parole de l'Évangile selon Saint-Jean (1, 14) cité dans Michel Henry, *Incarnation : Une Philosophie de la chair*, Paris, éditions du Seuil, 2000.

123 Michel Henry, *Incarnation : Une Philosophie de la chair*, Paris, éditions du Seuil, 2000, p. 9.

124 Ibid, p. 9.

125 Michel Henry, *Incarnation : Une Philosophie de la chair*, Paris, éditions du Seuil, 2000, p. 238.

126 Eleanor Heartney traduite par Lise-Éliane Pomier dans *ORLAN*, op. cit., 224.

chair est comme une étendue propice à la perdition, une surface pleine de zones où des terminaisons nerveuses viennent se dessiner, où le plaisir s'égare et imprègne les tissus. Avant même de parler du *corps* – pris dans son sens d'enveloppe humaine – ou de la *peau*, on parle des *plaisirs de la chair*, de ce qui se ressent au plus interne de l'organisme et pas seulement sur l'enveloppe charnelle. Tout comme le pénis pénètre, le plaisir pénètre. C'est sur cette même tension entre un érotisme indissociable de l'être et une volonté divine de chasteté, que semble s'être fondée la religion chrétienne. L'œuvre de Orlan est par ailleurs grandement basée sur cette ambivalence, comme en témoignent nombre de ses productions la mettant en scène dans des postures religieuses, qu'il s'agisse de son *Saint Suaire*<sup>127</sup> de 1993 ou de son *incarnation* de la Vierge sein nu dans son *Étude documentaire – Le drapé, le baroque*<sup>128</sup>. Un sein nu, comme pour rappeler la portée érotique de la chair. C'est d'ailleurs ce que l'artiste revendique dans son *Manifeste de l'Art Charnel*, dont l'un des préceptes stipule que n'étant « pas l'héritier de la tradition chrétienne, [...] il pointe sa négation du "corps-plaisir" et met à nu ses lieux d'effondrement face à la découverte scientifique. »<sup>129</sup> Outre la dénonciation de ce que l'on pourrait qualifier de forme d'hypocrisie de la religion, l'artiste propose de repenser la conception de l'être humain dans un monde où la science et la mécanique prennent le pas. La façon que j'ai de non seulement peindre un phénomène originellement naturel, mais de le faire en accordant une grande importance à un des quatre éléments qu'est l'eau, me place certainement dans une recherche d'essentiel, une constitution tentant de contourner l'ère de l'artificiel dans laquelle nous sommes pris. Paradoxalement, peindre la chair peut être vu comme une manière de la rendre factice, autant que le sont les dernières *merveilles* de technologie allant du personnage de jeux vidéos aux graphismes ultra-réalistes à la poupée robot plus vraie que nature.

A partir de ce caractère essentiel de l'eau, de sa pureté présumée, on peut établir un nouveau lien sous-jacent entre mes peintures gorgées de ce liquide et sa symbolique dans la religion chrétienne. Pouvant en effet être bénite, protégeant celui qui la reçoit et lavant les péchés, elle peut facilement faire office de baptême lorsqu'on l'associe à la chair. Aussi ce qui se trame dans mes travaux, bien que je l'orienterais plutôt vers l'intérieur, peut aussi faire appel à ce bain extérieur de l'eau bénite. Georges Didi-Huberman évoque à ce propos dans *Ouvrir Vénus*, « l'eau, la nudité »<sup>130</sup> parmi les points communs entre *La Naissance de Vénus* de Botticelli et *Le Baptême du Christ*, comme si une dimension spirituelle matérialisée par l'eau reliait ces deux entités.

---

127 Orlan, *Saint Suaire*, médium mixte, 1993.

128 Orlan, *Étude documentaire – Le drapé, le baroque*, performance au Musée des Beaux-Arts de Nice, 1980.

129 Orlan, principes du *Manifeste de l'Art Charnel* [en ligne] consulté le 29 mars 2018 : <http://www.orlan.eu/texts/>

130 Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, op. cit., p. 48.



Cela nous amène à soulever un point qui déchaîne les passions des philosophes : il s'agit de la portée érotique de certains versants de la peinture religieuse. Si mes travaux se voient inévitablement pris dans cette ambivalence sacralisante, alors qu'ils avaient initialement une portée bien plutôt sensuelle, on retrouve le processus inverse dans ce domaine pictural. Je m'en tiendrai aux représentations chrétiennes, sans quoi les sillons à explorer seraient bien trop vastes ; et à vrai dire, la seule religion catholique regorge bien assez de représentations ambiguës. Je parle donc de processus inverse, dans le sens où certaines peintures ayant initialement une visée religieuse et potentiellement narrative, se sont finalement vues attribuer une sensualité, un érotisme émanant des personnages peints. On retrouve cette ambivalence aussi bien dans des représentations du Christ,



Messina, *St Sébastien*, huile sur toile, 171 x 85, 1476-9, Dresden.

le torse nu appelant presque inévitablement au désir (Giovanni Bellini et son *Christ mort avec la Vierge*<sup>131</sup> nous plonge même dans un érotisme mortuaire), que dans certaines représentations de Madones, et d'autant plus dans les figures d'extase<sup>132</sup> (prenons notamment la *Marie Madeleine* de Cagnacci). Mais il est un exemple dont je souhaiterais traiter en particulier, l'une des représentations les plus fréquentes de la Renaissance chrétienne, soit le Martyr de Saint-Sébastien. Ce dernier a aussi bien été peint par les Pollaiuolo que par Santi, ou encore Crivelli. Mais la représentation qui m'interpelle plus particulièrement est celle de Messine, tirée d'un triptyque de 1476 ; il s'agit en effet, d'après Daniel Arasse, de l'œuvre d'un peintre « charmant et séducteur [...] Il n'est pas indifférent qu'une des rares traces qui nous soient parvenues de son travail à Venise soit ce corps nu de saint Sébastien... »<sup>133</sup> Cette phrase sous-entend bien une sensibilité du peintre non pas envers la religion, mais envers des rapports de séduction, érotisants. Et en effet, le corps du saint représenté dans une pléthore sous-jacente à la percée de ce dernier par les flèches, présente une dimension sensuelle incontestable, et dont rend effectivement compte Arasse. Hormis le fait qu'il soit « le lieu de rencontre fictif de deux échanges antagonistes (païen, impie / divin, purificateur) »<sup>134</sup>, ce qui le place entre sacré et profane, c'est la façon dont est représenté le corps qui établit un rapport de séduction avec le

131 Giovanni Bellini, *Christ mort avec la Vierge et saint Jean l'Évangéliste*, Milan, bois, 86 x 107 cm, datation controversée (1470?).

132 La plus célèbre n'étant en l'occurrence pas picturale mais sculpturale, soit la *Sainte-Thérèse* du Bernin.

133 Daniel Arasse, *Désir sacré et profane: le corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, Paris, éditions du Regard, 2015, p. 79.

134 Ibid, p. 81.

spectateur. Cette « valeur érotique du corps de Sébastien dans le rapport qu'il instaure entre nudité, supplice et désir »<sup>135</sup>, si elle est d'une relative banalité en soi pour l'auteur, peut être rapportée à la *volupté de la chair* fondant tout le mythe de ce martyr, représenté systématiquement comme un jeune et bel homme, tandis que le véritable récit veut qu'il s'agissait d'un vieil homme lorsque les flèches l'ont transpercé. Une prévalence de la chair séductrice donc, et qui aurait causé, selon les dires de Lomazzo, des excès d'adoration chez les jeunes femmes. *La légende dorée*<sup>136</sup> évoque une femme de Toscane emportée par cette volupté à l'annonce d'une invitation à aller sur les lieux abritant les reliques du Saint ; une projection de la sensualité jusque dans des restes.



Laura Spiessert, *Fragment de Chair* – Reliquaire, Aquarelle sur papier mâché, 15x10x5 cm, 2018.

A ce titre, mes *Fragments de Chairs* peuvent être vus comme des reliques. Si l'érotisme du Saint le poursuit dans la mort, on pourrait en parallèle admettre que ces petites peintures offrant des zones empreintes de marques de vie, qu'il s'agisse de semblants de petits vaisseaux sanguins ou d'hématomes, portent en elles la même volupté, la même persistance de l'Éros dans le domaine de Thanatos, aussi fragmentées et autonomes soient-elles.

---

135 Daniel Arasse, *Désir sacré et profane*, op. cit., p. 85.

136 Voragine, *La légende dorée*, citée en note dans *Désir sacré et profane*, op. cit., p. 94.

La peinture des chairs est le lieu de toutes les déformations et par là même, de toutes les échappatoires possibles quant aux codes préétablis. Outre ceux imputés à la représentation du nu féminin que j'ai déjà cités, lorsque je parle ici de *codes*, j'évoque notamment ceux ayant été imposés par la religion durant des siècles, et qui bien qu'ils se trouvent désormais loin en arrière, semblent encore planer sur les représentations corporelles. Déconstruire ce dernier, en extraire seulement des semblants de chairs et d'organes pour en produire une poésie, serait-ce de l'ordre d'un acte profane ? On est pourtant bien loin des déformations foncièrement profanatrices de Bacon, mais peut-être est-on justement, presque trop loin dans la déformation : comme je l'ai dit, nous sommes presque dans l'*ablation*.

Si l'eau peut être à l'origine de la déformation des images, comme l'évoque Bachelard, c'est concrètement par le reflet qu'elle nous offre ou encore par la dissolution qu'elle peut exercer sur une surface fragile. La déformation aqueuse se jouant dans mon travail se veut différente, mais double : il y a d'une part la déformation de l'image du corps tel qu'on se le représente, et d'autre part la déformation de cette déformation, celle qu'impose la liberté intrinsèque de l'aquarelle. Mais au vu de la douceur émanant de mes peintures, il me semble difficile de me considérer comme profane ; pourtant, qu'il s'agisse des premiers croquis de Picasso ou des dernières sculptures de David Altmejd, dont l'œuvre m'inspire par ailleurs fortement, toute déformation de l'image du corps peut être considérée comme une profanation de ce dernier, dans la mesure où elle s'autorise une représentation déviante. A ce titre, des œuvres comme celles de Orlan, où la chair est directement, attaquée, modifiée, mise à l'épreuve, peuvent être vues comme profanation suprême, d'autant plus que l'artiste, comme nous l'avons vu, se joue de la religion. En déformant son corps, elle défie Dieu et les lois voulant que l'enveloppe humaine soit un sanctuaire sacré.



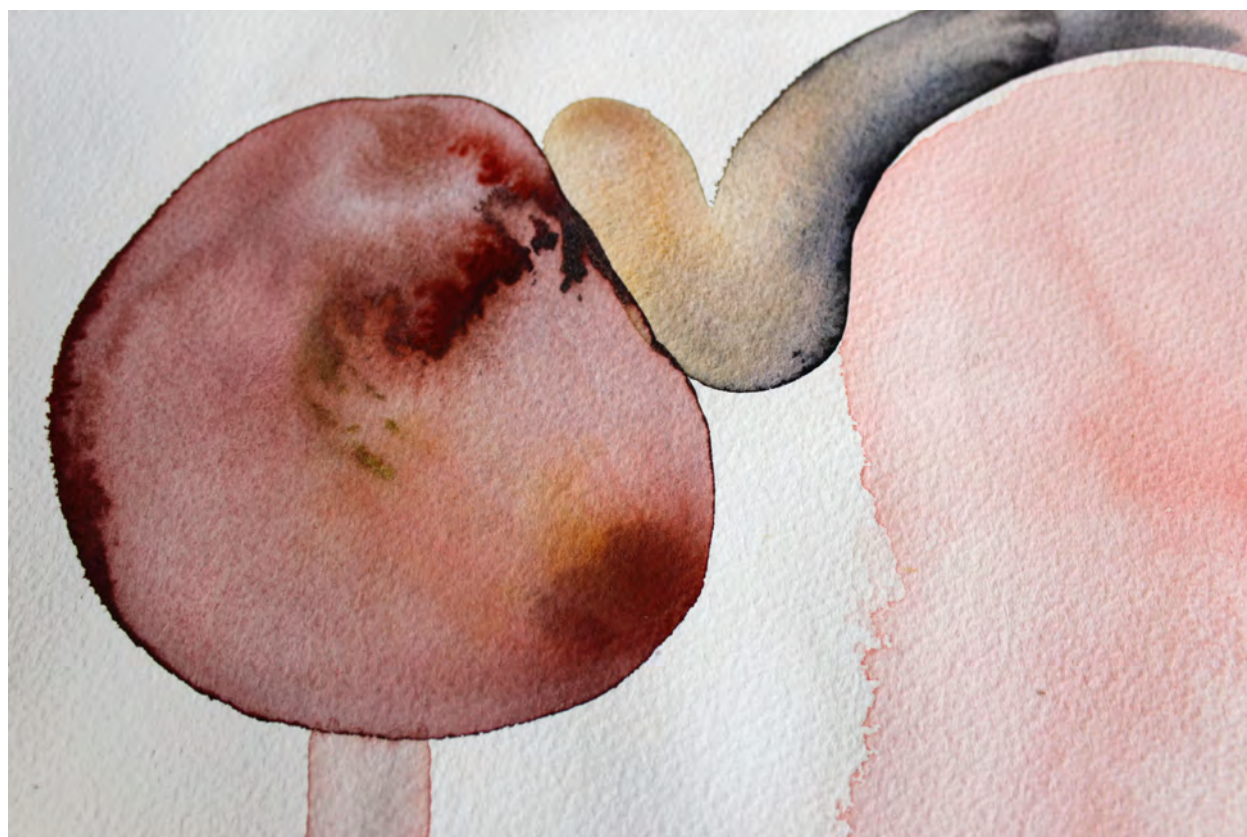
Jenny Saville, *Close Contact*,  
Photographie numérique, 39x29 cm,  
2002.

Sanctuaire sacré dont la représentation en soi, déformée ou non, peut directement être prise comme affront. Si l'on reprend l'idée que la chair est sale, qu'elle est de l'ordre du bas domaine du sensuel, et que « se mettre nu, c'est avant toute chose *sacrifier sa chair*, la soumettre, la mortifier », alors la profusion de courbes et de formes dénudées représentées depuis des siècles en art constitue une denrée blasphématoire hors-norme. Une peintre comme Jenny Saville, dont des chairs opulentes à l'huile peuplent les toiles, incarne, ou plus précisément fait incarner à ses



œuvres cette impiété que constitue le débordement du charnel. Et c'est paradoxalement une de ses œuvres photographiques qui a le plus retenu mon attention, soit *Close Contact*<sup>137</sup>, série dans laquelle les corps comprimés, déformés, semblent sur le point de s'extirper du cadre par tous les côtés. Au bord de l'éclatement, comme cela paraît être le cas de certaines de mes surfaces picturales gorgées d'eau et de substances s'étalant en tous sens ; et c'est à se demander si dans des travaux comme *ORGANA III*, l'éclatement n'aurait pas déjà eu lieu.

Si l'on pousse la déformation à son paroxysme, un paroxysme qui se cristallise dans ces minuscules *Fragments de Chairs* déjà associés à des reliques il y a quelques lignes, on pourrait créer une nouvelle analogie de format et d'aspect, entre ces fameux morceaux de peinture et cet objet si particulier bien connu des chrétiens : l'hostie. Sur le modèle de La Cène<sup>138</sup>, la cérémonie de l'Eucharistie propose en effet aux fidèles de *manger le corps* du Christ, incarné par ce fin extrait de pain sans levain, ce qui inévitablement nous rappelle le lien étroit entre chair sacrée et chair comestible. Ce cannibalisme symbolique, accompagné du breuvage vampirique analogue du vin, cette matérialisation du Christ en un si petit échantillon voué à être consommé, laisse finalement penser que les chairs déformées proposées par l'art ne sont pas une si grande impiété.



Laura Spiessert, *ORGANA IV* (étude), Aquarelle sur papier, 120x70cm, 2019, détail.

137 Jenny Saville, *Close Contact*, Photographie numérique, 39x29 cm, 2002.

138 Repas partagé entre Jésus-Christ et ses douze apôtres, qu'illustre le tableau éponyme de Léonard de Vinci.



Laura Spiessert, *ORGANA IV* (étude), Aquarelle sur papier, 120x70cm, 2019.



Laura Spiessert, *ORGANA IV* (étude), Aquarelle sur papier, 120x70cm, 2019, détail.



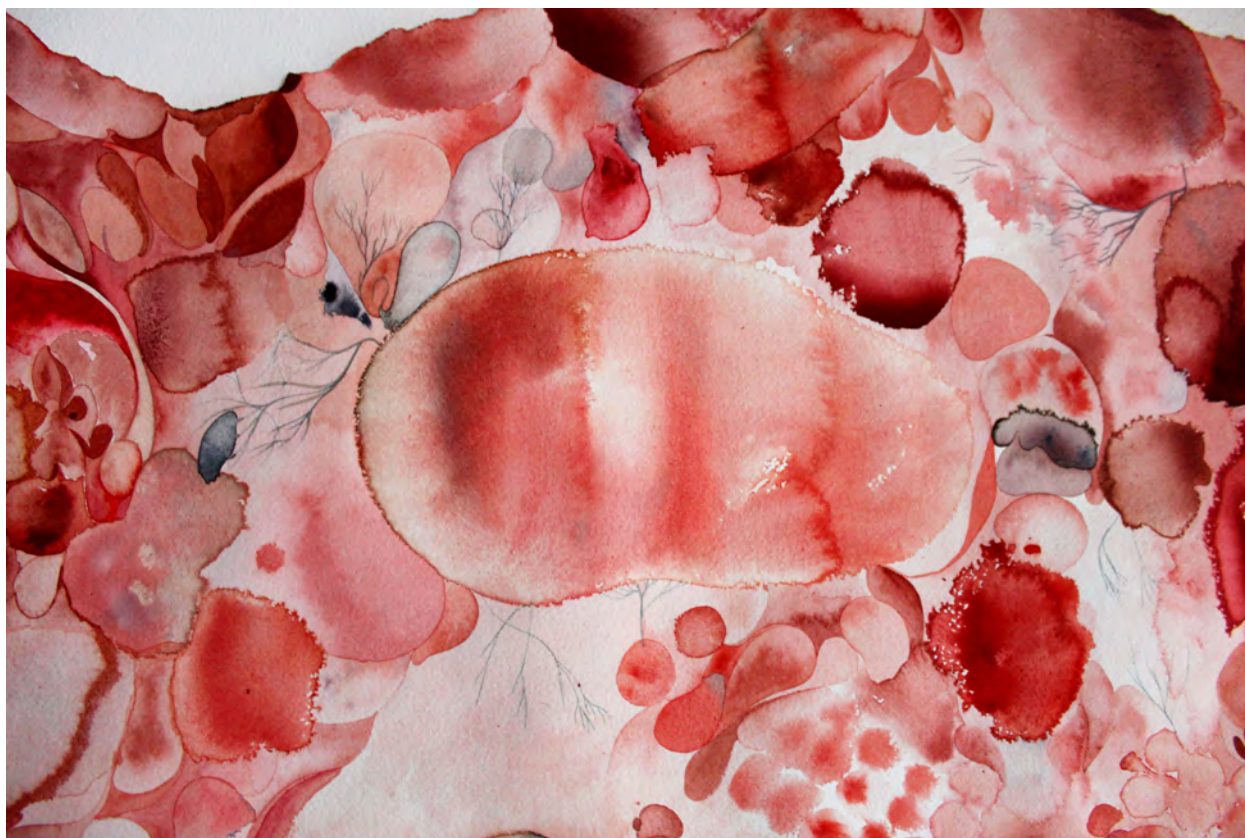
### *La peinture comme vecteur d'incertitudes : paradoxes poétiques*

*Représenter* n'est pas *montrer*, au même titre que montrer n'est pas toujours représentatif. Le fait de peindre ou de produire tout autre type d'objet à vocation artistique, fait-il automatiquement de nous autres artistes, des poètes ? Passer par des dérivations, est-ce en cela que consiste le fait d'être poète ? Peut-on poétiser sans détours ? Des détours, c'est tout ce qui constitue mon œuvre. Elle sillonne ces anfractuosités bordant les réalités, pour ne pas faire face directement au corps, elle en cherche d'autres pour explorer toutes les possibilités d'un même médium, elle s'égaré et se retrouve, mais s'égaré beaucoup. C'est souvent ce qui se produit lorsque l'on abuse de ces voies obliques, on dérive, comme cela se produit parfois sur notre chère amie l'eau qui constitue mers et océans, et sans doute tous les navigateurs s'accorderont à le confirmer : c'est parfois beau de dériver.

La peinture, on l'aura compris, peut conduire à la dérive picturale, elle peut être à la fois voile jeté sur l'objet représenté et agent révélateur du monde qui nous entoure. Elle peut aussi bien souligner qu'effacer, et c'est ce qui participe à la rendre éternelle. Bien que j'ai évoqué me placer plutôt du côté de l'informel que de l'abstraction, et que je me trouve actuellement dans un rejet de la figure concrète, il reste dans mon travail une ambiguïté indéniable entre ce qui relève de l'ordre de l'abstrait et ce que l'on pourrait placer sous l'égide du figuratif. Je ne peux en effet me défaire de cette image mentale, si ce n'est celle du corps en entier, du moins de celle de la chair, puisque c'est cette dernière que je tente de retranscrire et qui a été le moteur de la recherche plastique fondant cet écrit. Mais l'aquarelle opérant, l'imagination intervenant, et le réel s'éloignant, est-on jamais sûr que les images présentées sont des images du corps ? S'il ne s'agit comme nous l'avons vu, assurément pas de vrais organismes à proprement parler, peut-on pour autant déclarer qu'il s'agit bien là de représentations leur étant associées ? Voici un questionnement aussi déstabilisant qu'il enrichit toute la poétique de mon univers pictural et des images qui en découlent. Après tout, pourquoi vouloir à tout prix fixer un sens immuable à ces images, qui par essence ne peuvent être figées en un discours unique ?

L'ambivalence étant au fondement de ma pratique plastique, les ambiguïtés se dessinent partout où elles le peuvent. *Ambiguïté* veut que peinture dise la chair sans la montrer. *Ambiguïté* aimerait parler de l'intérieur, mais n'aime pas l'intérieur. Elle a peur de l'intérieur. Elle voit se dessiner des choses qui ressemblent à des fleurs, à des feuilles, à des fruits, et elle se perd parfois. Elle

confronte des textures qui ne devraient pas se rencontrer et elle se questionne. Elle veut faire de la poésie mais le réel plane au-dessus d'elle, et elle a peur que la poésie la mange. Le paradoxe est un constituant indispensable de l'univers que je propose, comme il l'est après tout pour l'ensemble des êtres humains. Aucun être n'est fait de certitude, de linéarité, c'est à se demander si quiconque est en capacité d'être en accord avec soi-même. Aussi bien que l'humain ne perçoit pas ses entrailles, il ne perçoit parfois pas même ses vérités existentielles. Je tente d'amener une chair picturale à ma manière tout en étant persuadée que ma peinture n'apportera rien au monde ; pourtant je veux qu'elle lui apporte quelque chose, ce je ne sais pas quoi qui m'aura donné la sensation si ce n'est d'avoir été utile, au moins d'avoir pu offrir quelque dérive, quelque échappée à caractère onirique. Alors elle tente de s'adresser à l'émotion du spectateur en espérant le transporter un peu. Elle offre douceur des textures et des couleurs aux yeux de ceux qui s'y attardent un peu, une douceur parfois difficile à assumer dans un monde de l'art où la violence a pris racine depuis le siècle dernier. Mais lorsque l'œil du regardeur reçoit quelque vibration ressentie dans tout son être, et vient ensuite m'en faire part, en ces rares moments de transmission, j'ose m'octroyer la sensation que les petites parcelles d'art que j'apporte en ce monde ne sont pas si vaines ; elles sont déjà quelque chose en soi.



Laura Spiessert, *Organic Magma II*, Aquarelle sur papier torchon, 120x75cm, 2019, détail.

« Pétales déployées comme les lèvres marquant le seuil du domaine vagino-utérin, reliefs clitoridiens, renforcements intimes suggestifs, générosité d'un épanouissement qui évoquera celui du sexe caressé de la femme, que dilate et humidifie le toucher ou la pénétration... »<sup>139</sup>

Cette description de l'oeuvre de Georgia O'Keeffe délivrée par Britta Benke, est proche de la poétique s'appliquant à ma peinture, une poétique de l'organique ayant démarré avec la série *Clitoris*. En effet, parmi les nombreuses ambivalences qui s'y dessinent, il en est une immanente et subsistant particulièrement, un point d'incertitude qui n'échappera à personne : il s'agit de l'analogie inévitable entre l'organe sexuel et la fleur. L'œil du spectateur ne décèle pas s'il s'agit de pétales anthropomorphes ou de vulves florales, une ambiguïté me poussant d'autant plus au maintien d'une technique picturale, permettant une liberté de confusion sans obligation de réponse. Si la photographie a également permis à des artistes comme Mapplethorpe ou Ed Weston, de presque tromper l'œil du spectateur par des végétaux à l'aspect curieusement humain, c'est indubitablement l'oeuvre de O'Keeffe qui a été fondatrice inconsciente de ce travail. Britta Benke évoque également « le regard qu'elle porte sur la fleur unique, placée au centre et agrandie à l'extrême [qui] est une vision intense, romantique, qui confère à la plante des caractéristiques humaines. »<sup>140</sup> Ce placement de la fleur en tant qu'être méritant toute l'attention que l'on peut porter à un humain, me touche particulièrement. Le rapport que j'entretiens pour ma part avec mon sujet n'est pas tout à fait du même ordre, puisque peignant sans modèle il ne s'agit pas d'un objet soumis à mon observation. Cependant, les *caractéristiques humaines* que l'artiste confère à ces plantes, peuvent être rapprochées de celles que j'assigne à l'aquarelle. « Cette célébration de la féminité offre un contraste saisissant avec les portraits réalisés par des hommes au cours de l'Histoire. »<sup>141</sup> Cette remarque de Jennifer Blessing à propos de l'oeuvre de l'artiste, la rapproche d'autant plus de mes aspirations idéologiques, malgré le fait que la peintre se refusait à toute analogie de la sorte.

Ainsi, les vulves que j'ai pu peindre se sont mues en véritables pétales de chairs, les tons rosés rappelant tout autant la rose et la fleur de cerisier que la chair humaine, les clitoris se voyant analogues des particules se détachant du corps floral. C'est ce qui m'a d'ailleurs amusée et accrochée dans le terme de « flore vaginale », qui m'est venu comme une lumière. Mais une

---

139 Britta Benke, *O'Keeffe*, Paris, Taschen Gmbh, 2011, p. 32-37.

140 Ibid, p. 40.

141 Jennifer Blessing, *L'Art et le corps*, op. cit., p. 208.

chose dont je n'avais pas conscience lorsque j'ai commencé à créer ces anamorphoses, outre ce jeu de mots anatomique, est le sens réellement accordé au mot « fleur » : le terme désigne en effet le sexe du végétal en question. Cette curiosité a été soulignée par l'artiste Paul-Armand Gette, qui propose à ce sujet une analogie olfactive, et se présente comme un nouveau champ d'exploration ouvert à ma pratique, à la fois plastique et sémantique, bien qu'étant en contradiction complète avec les mœurs de l'artiste.

Cette amorce de la flore vaginale, du sexe et de la composition à particules a été fondamentale pour que je puisse aujourd'hui retranscrire une organicité corporelle profonde, ne se limitant pas à l'évocation de l'intérieur d'un vagin. Je ne suis plus dans un organisme partiel ou localisé, mais dans un organisme plus vaste, peut-être plus flou aussi, mais équivoque d'une poésie allant plus loin que la poésie du sexe. Le cheminement, les allers-retours de mon aquarelle entre forme, informe et dilution se font désormais sur une ligne de conduite plus précise : peindre plus pour suggérer plus, faire que l'espace fonctionne en circuits, en interconnexions, et non plus seulement en éléments fragmentés et apposés sur le papier, dont la dure rupture ne se fait aujourd'hui plus ressentir. L'indissociabilité du corporel et du végétal s'est en effet vue confirmée au fur et à mesure de l'avancée de mon travail, créant un nouvel espace analogique. Par ces liquidités aux teintes rosées, presque aériennes par endroits et explicitement aqueuses par d'autres, viennent se greffer les images de la douceur d'une fleur de cerisier ou d'un paysage d'estampe japonaise. Cette douceur, je ne peux l'ôter à mon travail ; les tonalités auront beau être les plus poussées, les plus pigmentées, elles seront toujours rattrapées par les qualités du médium qui veut que tout se dilue. C'est aussi ce qui procède de sa poétique. Une poétique de l'organique venant rappeler au regardeur dans quel environnement il est pris, dans quelle continuité il s'est constitué. En clair : ma peinture rappelle à l'être humain qu'il est de même nature que la nature elle-même. De même qu'une de mes premières représentations figuratives de l'acte sexuel s'est mué par accident en paysage, toute l'organicité et la physiologie présentes de *Clitoris I* à *ORGANA IV*, est la marque de cette *co-appartenance* humaine et végétale, désormais trop peu prise en considération, voire oubliée.

Cette analogie du vivant a non seulement été permise par la peinture, mais aussi bien souvent par la photographie. Ainsi les *Tulipes* et autres *Orchidées*<sup>142</sup> immortalisées par Mapplethorpe dans les années 80 semblent-elles s'étreindre et se lover comme le feraient des amants en proie au désir. On trouve le même processus chez Imogen Cunningham, elle-même immortalisée par Ed Weston, ainsi que chez le controversé Araki, allant pour sa part jusqu'à nommer ses

---

142 Série de photographies argentiques réalisées entre la fin des années 70 et celle des années 80, répertoriées dans l'ouvrage de l'artiste et de John Ashbery, *Pistils*, Londres, Cape éditions, 1996.

photographies de fleurs *Scène de sexe* ou *Vaginal Flowers*<sup>143</sup>. Chacun de ces photographes a en parallèle réalisé des clichés de nus qui, inversement cette fois, se voyaient presque confondus avec des végétaux. Une œuvre particulièrement troublante est d'ailleurs tirée de la série *Erotos*<sup>144</sup> du photographe nippon, un tirage gélatino-argentique sur lequel on peut voir un escargot ayant élu domicile sur une verge, chacun des partis plus organique l'un que l'autre se confondant presque par leurs formes et leurs textures. Cette image me place à la frontière de la fascination et du dégoût, un sentiment que je me vois appliquer à l'ensemble de son œuvre. Soulignons en contrepartie parmi ces noms, la présence d'une artiste féminine qui a su s'imposer en photographie, en proposant sa propre vision des corps à la fois harmonieux, méconnaissables et morcelés.



Georgia O'Keeffe, *Black Iris III*, huile sur toile, 91 x 75 cm, 1926, Metropolitan Museum.



Robert Mapplethorpe, *Calla Lily*, 1988, épreuve gélatino-argentique, Robert Mapplethorpe Foundation.

Dans un autre registre, l'indécision entre fascination et dégoût m'envahit face à l'œuvre de David Altmejd, porteuse de cette intrigante confusion entre le corporel et le végétal, allant jusqu'à l'imbriquer avec le minéral. Toutes matières confondues s'interpénétrant et débordant dans des sculptures à l'allure surréalistes, inspirations indéniables pour mes propres chemins plastiques.



David Altmejd, *Rabbit Holes*, Matériaux mixtes, 7,5x13x7,5cm, 2013, collection de l'artiste.

143 Séries de photographies argentiques réalisées durant les années 90, répertoriées dans l'ouvrage dirigé par Jérôme Neutres, *Araki Nobuyoshi*, Paris, éditions Gallimard, 2016, à l'occasion de l'exposition de l'artiste au Musée Guimet.

144 Araki, *Erotos*, tirage gélatino-argentique, 1993, 101,9 x 125, 2 cm.



« On commence à comprendre, devant [la] richesse inépuisable des métaphores organiques, elles-mêmes soutenues par une pensée de la métamorphose, que les menus actes commis dans un recoin d'atelier — verser du lait, appuyer son doigt, faire surgir une fleur de sang — supposent une véritable sagesse des choses, du corps et de la matière vivante. »<sup>145</sup>

Quelle est cette hérésie d'administrer au domaine pictural une dimension métaphorique, métaphore qui devrait en son sens commun se cantonner au domaine littéraire ? Cela veut-il dire qu'il faut se cantonner à cette vérité ? Si nos vies consistaient à ne jamais quitter les bras rassurants de la vérité, il n'y aurait pas de peintres. La vérité vaut le coup qu'on la bouscule un peu. Il n'y a pas d'axiome absolu en art, aucune certitude si ce n'est celle que l'on produit quelque chose – et encore, cela reste à vérifier de nos jours – et c'est la raison pour laquelle je m'obstine à peindre et à écrire sur ce que je peins. Pour Jean-Paul Marcheschi, « métaphoriser » équivaut à « peinture littéraire »<sup>146</sup> ; tout comme je tends à démontrer que l'on peut évoquer la chair à travers l'aquarelle, je tends à prouver qu'une métaphore peut tout aussi bien se faire picturalement, visuellement, charnellement. « L'homo pictor précède l'homo scriptor »<sup>147</sup>, affirme de nouveau Marcheschi, un rappel qui établit bien la puissance du visuel, la puissance du pouvoir que détient l'artiste de créer des images. Si « l'eau est une réalité poétique complète »<sup>148</sup> tel que l'affirme Bachelard, il peut en être tout autant de l'image peinte avec cette même eau, de cet agrégat de textures qui se propose de réinterpréter le monde. Car c'est bien d'une réinterprétation qu'il est question, lorsque je convoque le travail de la métaphore, lorsque j'emploie des éléments pour en évoquer d'autres. Travail à la fois de substitution et de détournement, la poésie n'est pas un leurre ni une catégorie honteuse. Elle est nécessaire à nos douloureux jours passés prisonniers de la violence des images qui nous assaillent, de la violence des mots que l'on entend à la radio, de l'insoutenable tristesse du regard de celui qui n'a d'autre endroit que la rue pour passer ses nuits. Pourquoi parler d'hérésie ? Car il semblerait que l'art ait aujourd'hui fonction de dénonciation, de confrontation à la réalité, à la douleur des corps ; il doit choquer, il doit secouer, il doit parfois même nous répugner. Et celui qui, comme moi, décide d'en appeler au rêve et à la douceur plutôt qu'à la cruauté ambiante, se sentira vite relié à cette étiquette : *l'hérétique*. Il devait sembler

---

145 Georges Didi-Huberman cité in Mohamed-Ali Berhouma, « L'imaginaire ou une entrée en la matière » – La Traversée des ateliers, in *Les Carnets des imaginaires de l'atelier*, 1er Novembre 2016 [2014], consulté le 02 septembre 2019 : <https://atelier.hypotheses.org/tag/imagination-materielle>

146 Jean-Paul Marcheschi, *L'Ouvert sans fin des peintres*, éditions Art 3, Nantes, 2016, p. 58.

147 Ibid, p. 32.

148 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 24.

logique pour un Marcel Duchamp de se sentir comme tel. Aujourd'hui les dissidents sont ceux qui persistent dans leur médium pictural et leur refus d'arborer des pratiques plus contemporaines. Il semblerait que je me trouve doublement dans cette posture : d'une part ma persistance dans la peinture, d'autre part ma persistance à croire qu'on peut faire de la chair avec de la peinture à l'eau. Triplement donc, si l'on prend en compte la douceur de mes propositions plastiques.

Une question pointe ici le bout de son nez, cette dernière étant celle du *beau*. Le beau qui fait peur, le beau qui ne dérange pas, qui plaît même, celui que Kant<sup>149</sup> a théorisé en l'associant à l'expérience esthétique, et que nombre d'artistes tentent désormais de fuir pensant qu'il est dépassé, démodé, superficiel. Pourtant ce terme paraît planer sur mon œuvre comme l'ombre du basculement pouvant survenir à tout moment, il s'est comme imposé à moi ; c'est pourquoi après mûre réflexion, il s'est avéré absurde de le rejeter. S'il déchaîne autant les passions, c'est qu'il doit bien avoir sa place quelque part, même dans ce domaine aussi vaste et paradoxal qu'est devenu l'art. Et si une place ne lui est pas réservée en ces lieux, alors où pourrait-elle bien se trouver ?

« Peindre le corps pour chercher autre chose que le corps lui-même. »<sup>150</sup> C'est ainsi que j'opère. Une tendance à l'*autre chose* qui soulève des questionnements grondant à travers les lignes de cet écrit : un corps ainsi traité peut-il toujours être considéré comme corps ? Non pas au sens littéral, mais en celui de sa représentation. En soi : peut-on prétendre au corps lorsque l'on s'en éloigne tant ? Cet éloignement doit-il appeler à un retour ou à une déviance définitive ? Est-ce l'image du corps qui doit dicter ma peinture, ou ma peinture qui doit dicter ce qu'elle a elle-même envie de dire ? Jusqu'à quel point les aspects esthétiques et plastiques peuvent-ils s'harmoniser sans qu'il y ait conflit ? Le conflit est toujours là, enfoui. Tout en s'harmonisant, ce que l'on souhaite dépeindre et ce qui apparaît vraiment sont néanmoins deux parties se confrontant. Une confrontation qui donne naissance à des interprétations, à des contradictions ; cependant et heureusement, parfois, elle donne lieu à des révélations. Une confrontation poétique est peut-être après tout possible, nous sommes en art, nous avons la liberté si ce n'est de faire, au moins de croire que le possible n'a aucune restriction.

---

149 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790.

150 Frédérique Toudoire-Surlapierre dans *Edvard Munch, Francis Bacon : images du corps*, op. cit., p. 34.

C'est sur un point revendicatif que je souhaiterais achever ma réflexion, mon œuvre n'ayant pas uniquement vocation au transport et à la rêverie, puisqu'elle s'ancre dans le réel qu'elle le veuille ou non. A la croisée de deux noms féminins se trouve mon envie déjà abordée de brouiller les pistes entre espace corporel et espace naturel, le corps en soi sorti de la culture étant par excellence un espace naturel. Il y a d'une part Björk et sa manière si particulière d'aborder la question du corps à la lumière de celle de l'environnement. Chanteuse islandaise qui s'est récemment présentée comme source d'inspiration, personnage aussi étrange qu'éclectique et polymorphe, sa musique me touche autant que son univers visuel. Il s'avère que son œuvre *Biophilia*<sup>151</sup> – et j'insiste sur le mot œuvre, car il s'agit non seulement d'un album mais aussi d'un ensemble de projets artistiques et multimédias établis autour du même thème – fait particulièrement écho à cette chose intraduisible qui semble émaner de mon travail : cette indissociabilité du corps et de l'espace dans lequel il évolue, ou du moins avec lequel il serait sensé communiquer continuellement si l'industrialisation ne s'en était pas mêlée. Les paroles autant que les images sèment alors le trouble, cultivent une ambiguïté que je tiens moi-même à maintenir dans les images que je propose. Quelque chose d'organique et d'organiquement indéfinissable. On pourrait dire que mon cheminement artistique se place entre *Volta*<sup>152</sup> et *Biophilia* que nous venons de citer, le premier mettant clairement en jeu le rapport entre humains et planète, tandis que le second s'intéresse plus précisément aux macrocosmes et aux microcosmes. Des dimensions ceci-dit toujours spécifiquement organiques, pouvant être reliées aux divers organismes peuplant la Terre, si l'on suit une logique de communication et de continuité entre les êtres.

L'ambivalence des œuvres sonores et visuelles de l'artiste peut se trouver dans les images proposées par des clips tels que *Mutual Core*, où la chanteuse se trouve, comme bien souvent, en proie à une communion ou à une confrontation avec le monde naturel, ici en l'occurrence une étendue de sables-mouvants et une éruption volcanique. Les paroles elles-mêmes sont porteuses d'un double-sens : « Withheld your love, an unspent capsule, I didn't know you had it in you »<sup>153</sup> ; on peut très bien à cette lecture penser à une histoire d'amour et non seulement à une histoire de plaques tectoniques mouvantes. Tout simplement parce que l'organicité du corps humain est indissociable de celle des éléments constituant notre environnement.

---

151 BJÖRK, *Biophilia*, album et projets multimédias, 2011: <http://www.bjork.fr/Biophilia-Album>

152 BJÖRK, *Volta*, album studio, 2007.

153 « Dissimulé ton amour, une capsule intacte, je ne savais pas que tu l'avais en toi. » *Mutual Core*, « Biophilia », 2011, 05min27.

D'autre part, nous avons l'essayiste contemporaine Mona Chollet et son ouvrage *Sorcières* qui, outre une pensée féministe correspondant à mon idéologie personnelle et m'éclairant sur ma position de femme, ouvre un passage sur la relation entre l'humain et la nature et les changements subis au cours du temps. En effet, si *Sorcières* porte principalement sur la place des femmes dans nos sociétés contemporaines, l'ouvrage s'appuie sur la figure de la sorcière et sur son traitement lors de l'Inquisition, un fait crucial pour comprendre les tenants et les aboutissants de la misogynie encore présente aujourd'hui et donnant des clés de compréhension pour les divers féminismes ayant émergé ces dernières années. Et cette figure de la sorcière est irrémédiablement liée à la nature, avec laquelle elle entretient un lien particulièrement fort et d'où elle puise, si l'on se prend à y croire, sa magie. Dans la sous-partie *La mort de la nature*, l'auteure évoque le changement de considération envers l'environnement naturel de l'humain s'étant opéré au Moyen-Âge, séparant catégoriquement les êtres humains du reste du monde naturel, supprimant l'idée d'une continuité entre toutes les formes d'organismes – vivants ou non – résidant sur notre planète. « L'ancienne vision considérait le monde comme un organisme vivant, souvent associé à une figure maternelle et nourricière. »<sup>154</sup> Cette analogie entre la nature et la mère est primordiale, au point que surgit une corrélation entre les mines et le corps féminin, rendant l'activité minière condamnable au XVI<sup>e</sup> siècle, comparable à un viol dans la mesure où « la mine était vue comme le vagin de la Terre mère, et les cavités où gisaient les métaux enfouis dans son sein, comme son utérus. »<sup>155</sup> Cette comparaison a bien évidemment fait écho en moi à la manière dont j'aborde le corps féminin, sous l'aspect le plus ambigu qui soit, l'assimilant presque parfois au paysage ; non dans le sens où il serait décoratif, mais dans le sens où il serait constitué de la même essence. Ce respect de la nature et donc indirectement du corps de la femme s'est perdu avec le temps, et ma peinture peut être considérée comme une critique de cette perte. Mona Chollet évoque également la perte de l'imaginaire, de la croyance, de l'émotion. Dans un monde où tout se calcule et où tout se classe, il est de moins en moins de place pour ces choses qui nous échappent. Des échappées que Giuseppe Penone perçoit de la sorte : « Il existe cependant un ensemble de valeurs, de sensations, de connaissances, d'émotions, de perceptions liées à la matière qu'une lecture mathématique de la réalité ne nous donnera jamais : c'est la sensualité. »<sup>156</sup> Cette sensualité qui suggère que ce que nous considérons parfois comme incompréhensible et irrationnel se trouve là, en nous, entre nos mains et nos esprits. Cette sensualité que le double-sens réfère à la fois à notre être au monde matériel et à tout l'érotisme

---

154 Mona Chollet, *Sorcières, La puissance invaincue des femmes*, éditions Zones, Paris, 2018, p. 189.

155 Ibid, p. 189.

156 Giuseppe Penone, propos rapportés in Mohamed-Ali Berhouma, «L'imaginaire ou une entrée en la matière» – La Traversée des ateliers, in *Les Carnets des imaginaires de l'atelier*, 1er Novembre 2016 [2014], consulté le 02 septembre 2019 : <https://atelier.hypotheses.org/tag/imagination-materielle>

qui s'en émane. Cette sensualité que je poursuis dans mon œuvre. Et Mona Chollet poursuit sa pensée en affirmant qu'il « n'est pas absurde de s'en remettre à l'art pour nous donner des aperçus fugitifs de ce qui échappera toujours à notre entendement »<sup>157</sup>, soit de permettre à ces parts de notre univers que ni la science, ni la raison ne peuvent expliquer, d'exister malgré tout.

La lecture de Mona Chollet m'aura permis de comprendre que je suis ce que l'on peut qualifier d'*écoféministe* : je suis de ces féministes qui pensent le lien entre maltraitance de la nature et de la femme. Ce courant de pensée se trouve au croisement des luttes pour les femmes et celles pour l'environnement, en les reliant de la façon suivante : la domination masculine exercée sur les femmes est comparable à celle exercée sur la nature, et on trouve des accointances notamment au moment de l'essor du capitalisme, entre le machisme ambiant assignant la femme à sa place de sexe faible faite pour être à la maison et la destruction engendrée de la planète. Se questionner à ce jour sur des points environnementaux fait plus que jamais sens, au même titre que la lutte pour l'égalité des sexes ne doit pas être abandonnée tant qu'elle a matière à exister – sans bien sûr, que cette dernière ne se transforme en simple *guerre des sexes*. En quoi mon travail peut-il donc se réclamer de cette association des combats ? En ceci que ma démarche initiale se voulait d'ores-et-déjà féministe, liée dans un premier temps à la place de la sexualité féminine. M'éloignant de la question du genre en élargissant mon champ à une évocation de la chair et de l'organique dans sa globalité, j'ai néanmoins gardé la trace de cette pensée féministe, à travers cette déconstruction que j'évoquais. En maintenant l'ambivalence entre organicité corporelle et végétale, mettant ces deux matières vivantes sur le même plan, en quasi-confusion, j'en appelle à se souvenir que la femme, aussi bien que l'homme, font partie intégrante de cet incroyable écosystème dans lequel ils évoluent. Que ce soit spirituellement ou sensuellement, l'être humain ne peut être pensé séparément de cette immense organisation de cellules constituant le monde dans lequel il progresse, un progrès négligeant parfois ce qui lie ces deux entités irrémédiablement : la vie, le fait d'être *vivant*. L'écoféminisme ne se propose pas de mettre le sexe féminin au cœur de tous les combats, mais plutôt de s'en servir pour nous permettre de repenser notre rapport à l'environnement, dans ce monde capitaliste où buildings et émissions de CO<sup>2</sup> semblent primer sur l'air que l'on a la chance de respirer. En capitalisant la nature, la détruisant au passage, l'Homme a capitalisé les corps, et notamment les corps de femmes – les détruisant, au passage. Aussi ma peinture aura beau revendiquer aspects métaphoriques et éloignement du réel, elle tend aussi à se porter revendicatrice de ces engagements plus que jamais urgents, ceux qui concernent la planète, ceux qui concernent les femmes, aussi bien que les hommes ; en clair : ces engagements pour le vivant.

---

157 Mona Chollet, *Sorcières, La puissance invaincue des femmes*, op. cit., p. 189.



## CONCLUSION

---

Qu'est-ce qu'une dilution métaphorique de la chair si ce n'est la mise en forme, ou en *informe*, d'une idée qui trotte dans l'esprit d'une jeune artiste depuis des années ? Peut-on vraiment parler d'*informe* lorsque des formes surgissent ? S'agit-il d'un jeu de mots vecteur d'un paradoxe subtil ou d'un moyen caché de s'embourber dans des contradictions ? Est-ce par la phénoménologie de Merleau-Ponty ou de Michel Henry que ma peinture trouvera des réponses ? Dans cette vision charnelle du monde, du corps, de l'esprit lui-même, dans ce chiasme qui fait de toute chose une chair indissociable de la mienne ? Ou cela perd-il le sens de mon travail ? Une dilution métaphorique de la chair signifie un écoulement pictural éloignant le réel tout en y étant ancré, ne pouvant jamais totalement y échapper. Pour me nourrir il m'a fallu et il me faudra encore une approche de la chair même, du sexe même, pas simplement de pratique picturale. Mais cette dernière reste néanmoins la clé, le *si ne qua non* de mon œuvre, sa matérialité douce et sensuelle. Sensuelle, comme cette chair que je recherche. J'ai cessé d'avoir peur de ce que la métaphore a de poétique, parce qu'il nous en faut de la poésie. Il nous faut autant de sinistres Edgar(s) Poe(s) que d'amoureux Verlaine(s), il nous faut prendre ce monde et en faire couler la chair inspirante de nos songes, sans quoi nous n'y survivrons pas. Tout est organique car tout nous est relié, pourtant nous ne sommes pas le centre ; mais chacun est son propre centre. Ce corps, cet organisme complexe et soumis aux travers du temps et de l'espace, c'est ce que nous avons de plus absolu, l'irréparable, celui dont on ne peut se séparer. *Cogito ergo sum*<sup>158</sup> voudrait que l'on n'ait que notre esprit, mais quoi que celui-ci advienne après la mort il est irrémédiablement lié à notre être de chair tant que nous sommes de ce monde. Bien que l'envie me prenne de croire que l'esprit peut effectuer des voyages astraux et sortir de notre enveloppe, j'aime à penser qu'il ne serait pas incohérent de réconcilier corps et esprit dans une expectative d'harmonie et de puissance de l'être au monde. Dans quelle mesure la chair peut-elle devenir le lieu d'épanouissement de l'esprit plutôt que sa prison, dans quelle mesure peut-elle admettre ce lien immatériel mais fondamental ? C'est jusqu'à ce type de questionnements que m'a conduite ma réflexion. Une réflexion qu'il s'avère difficile de conclure, tant elle ouvre de perspectives, tant les domaines de recherche aussi bien plastiques qu'esthétiques semblent s'étendre au-delà de ce que je connais à ce jour.

---

158 Célèbre citation de Descartes extraite de son *Discours de la Méthode*, 1637, signifiant « Je pense donc je suis. »

Mais des réponses et des trouvailles ont su se frayer un chemin parmi ce tumulte créateur. Comment la peinture peut-elle se faire chair ? Comment dire la chair sans la montrer ? C'est en la diluant que j'ai trouvé ma voie, celle de l'analogie et du paradoxe associés, unis dans la retranscription aqueuse des chairs et des entrailles. C'est dans la difficulté de conceptualiser un cheminement créatif tout en permettant à la plasticité de garder son autonomie, la forme aussi *informelle* soit-elle devant précéder la pensée mais ne pouvant s'y soustraire, qu'ont émergé des évidences aussi bien de sens philosophique, voire politique, que d'aspirations plastiques. Ce qui ressort de cette dissidence de la dissidence – soit celle de vouloir à tout prix peindre et qui plus est peindre le corps, le peindre informellement en se refusant à tout caractère choquant ou violent – est au-delà du simple désir de peindre. Elle est de l'ordre de la revendication du naturel, de l'organique dans un univers où industrie rime avec informatique et dématérialisation ; dans un monde où lorsque ce n'est pas le virtuel qui prime, ce sont les usines et les centrales nucléaires. Dans ce dédale de facticité, les *Fragments de Chairs*, les *Organic Magma(s)*, les *ORGANA(s)* se proposent d'offrir leur réinterprétation de cette chair qui est en train de se perdre, une réinterprétation elle-même factice mais qui paradoxalement, par ses aspects aqueux, se rapprochera de cette réalité organique cachée par la densité de nos enveloppes charnelles.

Une aquosité, une liquidité qui ayant commencé à opérer en de petits morceaux de papiers gorgés de peinture, se matérialise désormais dans un éclatement pictural. Tel un éclatement de la chair, un éclatement des organes, non dans cette insoutenable pléthore filmée par Brakhage ou sculptée par Susini, mais une déflagration métaphorique. Toujours. Organique, toujours. Poétique, encore. Loin d'en avoir terminé avec cette aventure de la chair liquide, cette dernière semble désormais se dissoudre réellement, temporairement, pour laisser place à des espaces picturaux plus agités et plus libres. Après tout, si c'est du vivant qu'il est question et si mon aquarelle se fait domaine de la liberté, il est de mon devoir de lui laisser libre cours, de la suivre où qu'elle souhaite aller, car comme je l'ai souligné en débutant cet ouvrage : elle n'a pas fini de me surprendre, et je l'espère, vous surprendra-t-elle aussi.



Laura Spiessert, *Organic Magma II*, Aquarelle sur papier torchon, 120x70cm, 2019, détail.



Laura Spiessert, *ORGANA III*, Aquarelle sur papier torchon, 120x70cm, 2019, détail.



Laura Spiessert, *ORGANA III*, Aquarelle sur papier torchon, 120x70cm, 2019, détail.

## ANNEXES

---





## POSTFACE

---

Je me suis cherchée. C'est bien là ce qu'on nous demande de faire. Chercher, on ne sait trop quoi, sans toujours trouver. Le plus difficile n'est sans doute pas trouver des réponses, mais de trouver les questions. La peur au ventre de n'avoir que des questionnements ne laissant jamais transparaître de résolutions, j'ai pourtant continué, je me suis obstinée. Je me suis parfois laissée porter loin de ma peinture. Pourtant il semble que pendant toutes ces années, quelque chose a germé ; pourtant je n'ai jamais abandonné, j'ai peint, j'ai encore peint, à l'aquarelle, à l'huile, surtout à l'aquarelle jusqu'à en faire une compagne de route dont je ne saurais me défaire. Première obsession. Deuxième obsession : le corps. Puis la chair, puis l'organe, mais d'abord le corps. Qu'est-ce qui me fait dire que je peins la femme ? Mais parce que je fonctionne par obsession et que c'est cette anatomie féminine qui m'a premièrement obsédée. Et que c'est elle qui m'occupe l'esprit lorsque je peins un fragment de chair ou un organe. Je crois que pendant tout ce temps, j'ai cherché à représenter ce que nous avons de plus essentiel. J'ai voulu croire que quelque chose pouvait sortir de mes petites mains, quelque chose de beau à défaut de trouver du beau en ce monde. J'ai pensé, comme tous ces enfants à qui l'on a dit un jour « Tu as un bon coup de crayon », que je pourrais changer un peu ce monde. Je regretterais toujours quelque part d'avoir abandonné mes crayons à l'adolescence, des crayons qui m'auraient conduite plus vite vers des pinceaux ; mais plutôt que de regretter, pourquoi ne pas rattraper le temps perdu ?

*L'aquarelle c'est comme le pastis dans l'eau, c'est comme toute chose qui s'y mélange : dilué, le pastis devient buvable. Diluée, l'aquarelle devient magique.*



## Index des Notions

### A

ambiguïté.....31, 49, 73, 83, 85, 90  
ambivalence.....11, 14, 26, 31, 32, 36, 47, 49, 75, 77, 78, 83, 90, 92  
analogie.....1, 22, 45, 49, 51, 52, 74, 81, 85, 86, 91, 94  
aquarelle. 1, 11, 13, 14, 19, 20, 23-27, 29, 36, 39-43, 45, 47, 49-52, 54, 56, 57, 60, 62, 65, 72, 80, 83, 85, 86, 88, 94, 96  
aquosité.....39, 43, 47, 54, 94

### C

carnation.....15, 45, 72  
cellulaire.....29  
chair 1, 7, 11, 13-18, 20, 21, 23-25, 29, 31, 34, 35, 39, 40, 45-47, 49-52, 56, 59, 60, 63-65, 67-69, 71-77, 79-81, 83-85, 88, 89, 92-94, 96  
charnel.....11, 16, 24, 46, 63, 77, 81  
coloris.....14, 16, 17, 45, 59  
composition.....9, 22, 24, 41, 43, 47, 61, 62, 70, 86  
corps. 1, 11, 13-21, 23-26, 29, 31-39, 41-43, 45-47, 49-51, 56-60, 62-67, 69-81, 83, 85, 87-94, 96  
couleurs.....9, 14, 16, 17, 19, 22, 23, 26, 33, 37, 39-41, 46, 47, 60, 62, 63, 72, 73, 75, 84  
création.....15, 33, 39, 43, 61, 63, 71

### D

déchirure.....25, 26, 62, 63, 65  
dérive.....56, 57, 62, 83, 84  
désir.....1, 11, 15, 17, 19, 23, 24, 27, 29, 33, 34, 65, 68, 72, 73, 76, 78, 79, 86, 94  
dilution.....1, 3, 7, 37, 39, 57, 61, 65, 86, 93  
douceur.....1, 9, 29, 63, 72, 80, 84, 86, 88, 89

### E

eau.....1, 11, 20, 24, 29, 40, 46, 47, 49, 54-59, 61, 63, 77, 80, 81, 83, 88, 89, 96  
émotion.....13, 20-23, 34, 45, 58, 84, 91  
entrailles.....15, 65, 68, 70, 84, 94  
épiderme.....15, 24, 31, 45, 47, 49, 51, 63  
épidermique.....14, 29, 32, 52, 56  
érotique.....65  
érotisme.....1, 34, 35, 50, 65, 72-74, 77-79, 91  
extérieur.....24, 26, 31, 32, 35, 49, 51, 56, 68, 77

### F

féminisme.....1, 33, 37  
femme.....9, 11, 17, 21, 22, 33, 34, 36-38, 40, 54, 56, 70, 79, 85, 91, 92, 96  
filtre.....15, 16  
fluides.....1, 11, 39, 45, 47  
forme.....20-26, 32, 33, 38, 40-42, 45, 49, 54, 55, 58, 65, 66, 68-72, 77, 86, 93, 94  
fragmentation.....18, 29, 35, 42, 61  
Fragments.....14-18, 22, 25, 27, 29, 47, 49, 54, 56, 61, 63, 79, 81, 94

### I

imagination.....1, 54, 55, 58, 71, 83  
incarnation.....23, 76, 77  
informel.....1, 21-24, 29, 33, 45, 83  
intérieur.....14, 24, 26, 31, 32, 35, 49, 51, 54, 56, 59, 62, 65-68, 72, 77, 83, 86

### L

légèreté.....20, 25, 26, 31, 39, 43, 50

liberté.....	22, 39, 41-43, 61, 63, 80, 85, 89, 94
liquide.....	1, 11, 13, 26, 39, 43, 49-51, 55, 59, 62, 63, 77, 94
liquidité.....	24, 43, 54, 61, 94
M	
matérialité.....	11, 20, 25, 49, 65, 93
méconnaissable.....	23, 35
métamorphoser.....	35
métaphore.....	1, 11, 54, 56, 67, 88, 93
O	
obsession.....	1, 3, 13, 16, 18, 19, 56, 96
organes.....	1, 15, 24, 29, 31, 63, 65-68, 71, 74, 75, 80, 94
organicité.....	1, 11, 14, 20, 21, 59, 70, 86, 90, 92
Organique.....	1, 11, 16, 17, 20, 22-25, 29, 31, 32, 43, 46, 52, 56, 60, 61, 65, 85-87, 90, 92-94
organisme.....	65
ouverture.....	25, 31, 35, 49, 74
P	
papier.....	1, 9, 11, 13, 17, 20-26, 33, 39, 41, 42, 46, 47, 50-52, 54-59, 61-63, 86
paradoxes.....	1, 3, 83
peau.....	14, 16-18, 20, 23, 25, 26, 31, 45, 47, 49, 51, 52, 59, 63, 66-68, 75, 77
peinture.....	1, 9, 11, 14-23, 26, 27, 29, 31, 33, 35, 38-43, 45, 49-52, 54, 56, 57, 59-64, 66-68, 70-72, 75, 78, 80, 81, 83-86, 88, 89, 91-94, 96
pictural.....	1, 11, 13, 14, 16, 29, 33, 37, 41, 45, 49, 51, 56, 62, 63, 71, 78, 83, 88, 89, 93, 94
pléthore.....	11, 65, 67, 75, 78, 94
poésie.....	1, 11, 23, 39, 40, 54, 65, 70, 80, 84, 86, 88, 93
R	
réel.....	1, 11, 18, 27, 31, 50, 54, 65, 66, 68-70, 83, 84, 90, 92, 93
réinterprétation.....	1, 31, 68, 88, 94
religion.....	73, 75-78, 80
réserves.....	26, 29, 62
revendication.....	38, 94
S	
sensualité.....	11, 13, 33, 34, 76, 78, 79, 91, 92
sexe.....	14, 15, 23, 29, 31, 33, 34, 36-38, 43, 49, 54, 73, 85-87, 92, 93
surréalisme.....	70
T	
tache.....	24, 40, 43, 55, 57, 61, 62
textures.....	11, 16, 17, 20, 22, 27, 29, 33, 39, 40, 42, 49-51, 57, 59, 60, 63, 75, 84, 87, 88
tondo.....	21, 25, 26, 29
traduction.....	15, 20, 23, 25, 33, 71
transmettre.....	19, 23, 50
V	
végétal.....	1, 50, 83, 85-87
violence.....	23, 34, 46, 55, 72-75, 84, 88
vivante.....	23, 25, 61, 88
.....	45

## Index des Noms Propres

ABRAMOVIC Marina.....	15
ALTMEJD David.....	80, 87
ARAKI.....	36, 86
ARASSE Daniel.....	78
ARMAN.....	69
BACHELARD Gaston.....	24, 47, 54, 80, 88
BACON Francis.....	18, 75, 80
BATAILLE Georges.....	65, 72, 74, 75
BAUDELAIRE Charles.....	17, 40
BELLMER Hans.....	35, 37, 70
BENJAMIN Walter.....	36
BENKE Britta.....	85
BEUYS Joseph.....	45
BJÖRK.....	90
BLESSING Jennifer.....	37
BOURGEOIS Louise.....	38, 72
BONNET Marie-Jo.....	37
BOTTICELLI.....	66
BOUCHER.....	34
BRAKHAGE Stan.....	65, 67, 94
CABANEL.....	33
CAROLL Lewis.....	34
CEZANNE.....	18
CHOLLET Mona.....	91, 92
CUNNINGHAM Imogen.....	86
CRIVELLI.....	78
DAGEN Philippe.....	39
DALI Salvador.....	70
DEBLE Colette.....	33, 55, 56
DELCOURT Thierry.....	33, 55
DERRIDA Jacques.....	55, 56
DETAMBEL Régine.....	26
DIDI-HUBERMAN Georges.....	16, 32, 45, 66, 67, 77
DENIS Maurice.....	22
DUCHAMP.....	37
DUMAS Marlène.....	39, 41, 43
EMOTO Masaru.....	58
FAUTRIER Jean.....	22, 33
FEI Cao.....	69
FERRIÈRES-PESTURAU Suzanne.....	34
FILIPPI Denise.....	47
FLEISCHER Alain.....	39, 43
FRANCIS Sam.....	29, 61
FREUD Lucian.....	17
GETTE Paul-Armand.....	34, 35, 86
HATOUM Mona.....	32, 62
HENRY Michel.....	76, 93
IMBRIANI.....	43

JOURNIAC Michel.....	46
KANT.....	69, 71, 101
De KOONING Willem.....	21, 50
KUSAMA Yayoi.....	18, 19, 37
LE MAÎTRE Anne.....	40, 42
LICHTENSTEIN Jacqueline.....	16, 50
LOMAZZO.....	79
MANET.....	33
MAPPLETHORPE.....	85, 86
MARCHESCHI Jean-Paul.....	88
De MEREDIEU Florence.....	17, 40
MERLEAU-PONTY.....	18, 64, 93
MESSINE.....	78
MUECK Ron.....	66
NOE Gaspar.....	72
O'KEEFFE Georgia.....	37, 85
ORLAN.....	15, 74, 76, 77, 80
PANE Gina.....	15, 46
PAREYSON Luigi.....	24, 71
PASTOUREAU Michel.....	72, 73
PICASSO.....	37
POE Edgar.....	54, 93
POLLAIUOLO.....	78
POLLOCK Jackson.....	21, 46
RISCH Pierre.....	41
De ROBERTIS Déborah.....	15
RODIN.....	36, 38, 40, 41
De SAINT PHALLE Niki.....	35
SANTI.....	78
SAVILLE Jenny.....	80
SCHIELE Egon.....	18, 34, 36, 40, 46
SIMONNET Dominique.....	72
SUSINI Clemente.....	66
TANGUY Yves.....	70
TAPIE Michel.....	21, 29
THEVOZ Michel.....	15, 51
VIGARELLO Georges.....	56
De VINCI.....	43, 67
VIOLA Bill.....	57
VERLAINE.....	93
VAN GOGH.....	18
WAJCMAN Gérard.....	38
WEHRLI Ursus.....	19
WESTON.....	85, 86
WILKE Hannah.....	19
WOLS.....	21, 23
WOU-KI Zao.....	41

## Index des illustrations

Illustration 1 : Laura Spiessert, <i>Évolution</i> , aquarelle sur papier(s), 30x40cm par pièce, 2016, détails.....	13
Illustration 2 : Laura Spiessert, <i>Fragments de Chairs C</i> , aquarelle sur papier(s), environ 5 cm de diamètre par pièce, 2018, détail.....	14
Illustration 3 : Déborah de Robertis posant devant L'Origine du Monde, performance du 29 mai 2014, Musée d'Orsay, Paris.....	15
Illustration 4 : Laura Spiessert, <i>Fragment de Chair X</i> , aquarelle sur papier torchon, 20 cm de diamètre, 2018, détail.....	16
Illustration 5 : Ursus Wehrli, L'Art du rangement, photographie numérique, 2002.....	19
Illustration 6 : Jean Fautrier, <i>La Jeune fille</i> , Huile et technique mixte sur papier marouflé sur toile, 73,3 x 60,2 cm, 1942, Musée du Domaine départemental de Sceaux.....	21
Illustration 7 : Wols, <i>Sans titre</i> , aquarelle et gouache sur papier, 9,2x13,5cm, 1945, Tate Modern Gallery, Londres.....	23
Illustration 8 : Laura Spiessert, <i>Fragments de Chairs C</i> , aquarelle sur papier(s), environ 5 cm de diamètre par pièce, 2018, détail.....	23
Illustration 9 : Laura Spiessert, <i>Fragment de Chair XV</i> , aquarelle sur papier, 20 cm de diamètre, 2018, détail.....	25
Illustration 10 : Laura Spiessert, <i>Clitoris I</i> , aquarelle sur papier indien, 105 cm de diamètre, 2017.....	27
Illustration 11 : Laura Spiessert, <i>Organic Magma II</i> , aquarelle sur papier, 120x70cm, 2018, détail.....	27
Illustration 12 : Laura Spiessert, <i>Fragments de Chairs C</i> , aquarelle sur papier(s), environ 5 cm de diamètre par pièce, 2018.....	28
Illustration 13 : Laura Spiessert, <i>Fragments de Chairs C</i> , aquarelle sur papier(s), environ 5 cm de diamètre par pièce, 2018, détail.....	28
Illustration 14 : Laura Spiessert, <i>Fragments de Chairs C</i> , aquarelle sur papier(s), environ 5 cm de diamètre par pièce, 2018, détail.....	28
Illustration 15 : Laura Spiessert, <i>Fragments de Chairs C</i> , aquarelle sur papier(s), environ 5 cm de diamètre par pièce, 2018, détail.....	28
Illustration 16 : Laura Spiessert, <i>Organic Magma II</i> , aquarelle sur papier, 120x70cm, 2018.....	30
Illustration 17 : Laura Spiessert, <i>Organic Magma II</i> , aquarelle sur papier, 120x70cm, 2018, détail.....	30
Illustration 18 : Laura Spiessert, <i>Oculus Clitoris</i> , aquarelle sur papiers, 5cm de diamètre, 2017.....	31
Illustration 19 : Mona Hatoum, <i>Corps Étranger</i> , Installation mixte, 1994, Centre Pompidou.....	31
Illustration 20 : Laura Spiessert, <i>Organic Magma I</i> , aquarelle sur papier, 75 cm de diamètre, 2018.....	32
Illustration 21 : Jean Fautrier, <i>It's How You Feel</i> , huile sur papier marouflé sur toile, 97,5 x 146 cm, 1958, Centre Pompidou.....	33
Illustration 22 : Laura Spiessert, <i>Fragments de Chairs C</i> , aquarelle sur papier(s), 5 cm de diamètre pièce, 2018, détail.....	34
Illustration 22 : Laura Spiessert, <i>Fragments de Chairs C</i> , aquarelle sur papier(s), 5 cm de diamètre pièce, 2018, détail.....	34
Illustration 23 : Hans Bellmer, <i>La Poupée</i> , 1935-6, Matériaux mixtes, 61 x 170 x 51 cm, Centre Pompidou.....	36
Illustration 24 : Araki, <i>Tokyo Comedy Bondage</i> , tirage gélatino-argentique, 1995, 40x30cm.....	36
Illustration 25 : Laura Spiessert, <i>Organic Magma I</i> , aquarelle sur papier torchon, 70 cm de diamètre, détail.....	38



Illustration 26 : Laura Spiessert, <i>ORGANA I</i> , aquarelle sur papier, 120x80cm, 2019, détail.....	42
Illustration 27 : Laura Spiessert, <i>ORGANA I</i> , aquarelle sur papier, 120x80cm, 2019.....	44
Illustration 28 : Laura Spiessert, <i>ORGANA I</i> , aquarelle sur papier, 120x80cm, 2019.....	44
Illustration 29 : Michel Journiac, <i>Prise de Sang</i> , tirage gélatino-argentique, 1969, Galerie Patricia Dorfman.....	46
Illustration 30 : Laura Spiessert, <i>Fragment de Chair X</i> , aquarelle sur papier torchon, 20cm de diamètre, 2018.....	48
Illustration 31 : Laura Spiessert, <i>Fragment de Chair XII</i> , aquarelle sur papier torchon, 20cm de diamètre, 2018, détail.....	48
Illustration 32 : Laura Spiessert, <i>Organic Magma I</i> , aquarelle sur papier torchon, 2018, détail...	50
Illustration 33: Laura Spiessert, <i>ORGANA II</i> , aquarelle sur papier torchon, 120x80 cm, 2019, détail.....	52
Illustration 34 : Laura Spiessert, <i>ORGANA II</i> , aquarelle sur papier torchon, 120x80 cm, 2019...	53
Illustration 35 : Laura Spiessert, <i>ORGANA II</i> , aquarelle sur papier torchon, 120x80 cm, 2019, détail.....	53
Illustration 36 : Bill Viola, <i>Tristan's Ascension</i> , Projection vidéo, 10min16, 2005. ....	57
Illustration 37 : Laura Spiessert, <i>ORGANA I</i> , Aquarelle sur papier torchon, 120x80cm, 2019, détails.....	60
Illustration 38 : Laura Spiessert, <i>Clitoris IV</i> , Aquarelle sur papier torchon, 50cm de diamètre, 2018.....	61
Illustration 39 : Laura Spiessert, <i>ORGANA I</i> , Aquarelle sur papier torchon, 120x80cm, 2019, détail.....	62
Illustration 40 : Laura Spiessert, <i>ORGANA I</i> , Aquarelle sur papier, 120x80cm, 2019, détail.....	64
Illustration 41 : Laura Spiessert, <i>ORGANA III</i> , Aquarelle sur papier torchon, 120x70 cm, 2019. ....	66
Illustration 42 : Laura Spiessert, <i>ORGANA III</i> , Aquarelle sur papier torchon, 120x70cm, 2019, détail.....	67
Illustration 43 : Yves Tanguy, <i>Through birds through fire but not through glass</i> , huile sur toile, 122x110 cm, 1943, MIA. ....	69
Illustration 44 : Laura Spiessert, <i>ORGANA IV</i> , Aquarelle sur papier, 120x75cm, 2019, détail.....	69
Illustration 45 : Dorothea Tanning, <i>The Guest Room</i> , huile sur toile, 1950-52, 153,2x107,3cm, collection particulière.....	70
Illustration 46 : Laura Spiessert, <i>ORGANA IV</i> (étude), Aquarelle sur papier torchon, 120x70cm, 2019, détail.....	71
Illustration 47 : Laura Spiessert, <i>Fragment de Chair XVI</i> , Aquarelle sur papier torchon, 15cm de diamètre, 2018.....	74
Illustration 48 : Laura Spiessert, <i>Fragment de Chair – Reliquaire</i> , Aquarelle sur papier mâché, 15x10x5 cm, 2018. ....	79
Illustration 49 : Jenny Saville, <i>Close Contact</i> , Photographie numérique, 39x29 cm, 2002. ....	80
Illustration 50 : Laura Spiessert, <i>ORGANA IV</i> (étude), Aquarelle sur papier, 120x70cm, 2019, détail.....	81
Illustration 51 : Laura Spiessert, <i>ORGANA IV</i> (étude), Aquarelle sur papier, 120x70cm, 2019..	82
Illustration 52 : Laura Spiessert, <i>ORGANA IV</i> (étude), Aquarelle sur papier, 120x70cm, 2019, détail.....	82
Illustration 53 : Laura Spiessert, <i>Organic Magma II</i> , Aquarelle sur papier torchon, 120x75cm, 2019, détail.....	84
Illustration 54 : Laura Spiessert, <i>Organic Magma II</i> , Aquarelle sur papier torchon, 120x75cm, 2019, détail.....	94
Illustration 55 : Laura Spiessert, <i>ORGANA III</i> , Aquarelle sur papier torchon, 120x75cm, 2019, détail.....	94



## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages imprimés

#### Ouvrages généraux :

- BONHOMME Bérénice, CAMPAN Véronique, CHALAYE Sylvie, MORRISSEY Priska et SIETY Emmanuel, *Filmer la peau*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
- BORIE Monique, *Corps de pierre, corps de chair: sculpture et théâtre*, Montpellier, éditions Deuxième époque, 2017.
- BORREL Marie, MASLO Philippe, *Ma bible du corps humain*, Paris, Leduc.s éditions, 2015.
- BROHM Jean-Marie, *Ontologies du corps*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.
- EMOTO Masaru, LECONTE Gérard, *L'eau, mémoire de nos émotions*, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2006.
- FILIPPI Denise, *Dictionnaire de la cosmétique*, Barcelone, éditions Infolio, 2007.
- LE MAITRE Anne, *Les bonheurs de l'aquarelle : petite invitation à la peinture vagabonde*, Paris, éditions Transboréal, 2009.
- PICARD Jean-Claude, *La fabuleuse histoire du clitoris*, Paris, éditions H&O au féminin, 2012.

#### Philosophie, Esthétique :

- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* [1942], Paris, éditions Biblio essais, 2016.
- BARON Denis, *La chair mutante, Fabrique d'un posthumain*, Paris, éditions Dis Voir, 2008.
- BATAILLE Georges, *L'Érotisme* [1957], Paris, éditions de Minuit, 2011.
- BARTHES Roland, *La Chambre Claire*, Paris, éditions Gallimard, 1980.
- DAGOGNET François, *La peau découverte*, Le Plessis-Robinson, éditions Institut Synthélabo - Les empêcheurs de penser en rond, 1998.
- DEBRAY Régis, *Ça coule de source L'image, l'eau, la femme*, Paris, ina éditions, 2014.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, éditions du Seuil, 2002.
- DIDI-HUBERMAN Georges, de BALZAC Honore, *La peinture incarnée suivi de Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, éditions de Minuit, 1985.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus*, Bona, éditions Gallimard, 1999.
- HENRY Michel, *Revue internationale n°6 : la phénoménologie française au Japon*, « Phénoménologie de l'incarnation », Louvain, éditions Presses universitaires Louvain, 2015.

- HENRY Michel, *Incarnation: une philosophie de la chair*, Paris, éditions du Seuil, 2000.
- HUYGHE Pierre Damien, *Le devenir peinture*, Paris, Ed. l'Harmattan, 1996.
- JONCHERAY Hélène et ANDRIEU Bernard, *Quels corps demain ?*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, éditions Gallimard, 2005.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, éditions Gallimard, 1964.
- PAREYSON Luigi, *Esthétique : Théorie de la formativité* [1954], éditions Rue d'Ulm via Open Édition, 2013.
- SCHEFER Olivier, *Les eaux de la mort : Fantaisies aquatiques*, Paris, éditions Rouge Profond, 2016.

### Écrits sur l'Art :

- ARASSE Daniel, BEDARD Catherine, BROCK Maurice, *Désir sacré et profane: le corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, Paris, éditions du Regard, 2015.
- ARDENNE Paul, *L'image Corps Figure de l'humain dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions du Regard, 2010.
- AUBENAS Sylvie et COMAR Philippe, *Cache-Sexe Le désaveu du sexe dans l'art*, Paris, éditions de la Martinière, 2014.
- BLANCHARD Pascal, BOETSCH Gilles, *Corps & Couleurs*, Paris, CNRS éditions, 2008.
- BLESSING Jennifer, MAYLIN Jeanne, URIEN Emmanuelle, *L'art et le corps*, Paris, Phaidon, 2016.
- BONNET Marie-Jo, *Les femmes dans l'art : qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art?* Paris, éditions La Martinière, 2004.
- BOUSTEAU Fabrice, *Sexes, images – pratiques et pensées contemporaines*, Paris, Beaux-Arts Magazines, 2004.
- CAGE John, *La couleur dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2009.
- CHIRON Éliane, LELIEVRE Anaïs, *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.
- DAGEN Philippe, HAMON Françoise, *Histoire de l'art Époque contemporaine : XIX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, éditions Flammarion, 2011.
- DELCOURT Thierry, *Artiste féminin singulier*, Lausanne, éditions l'Age d'Homme, 2009.
- DESHAYES Olivier, *Le désir féminin ou l'impensable de la création*, Paris, éditions L'Harmattan, 2009.
- DUFRENE Thierry, *La Poupée sublimée : quand Niki de Saint-Phalle et les artistes*

*contemporains font des poupées*, Milan, éditions Skira, 2014.

- FERRIERES-PESTURAU Suzanne, *La violence à l'oeuvre*, Paris, éditions du Cerf, 2018.
- FORTENBERRY Diane, *L'art de l'érotisme*, Paris, éditions Phaidon, 2017.
- LEUPIN Alexandre, *Phallophanies, La chair et le sacré*, Paris, éditions du Regard, 2000.
- LICHTENSTEIN Jacqueline, *La couleur éloquente*, éditions Flammarion, Paris, 1989.
- MARCHESCHI Jean-Paul, *L'ouvert sans fin des peintres*, éditions Art 3, Nantes, 2016.
- De MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, éditions Larousse, 2011.
- MICHAUD Yves, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, éditions Espaces de l'art, 1994.
- PASSERON René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1980.
- SOLOMON-GODEAU Abigail, *Chairs à Canons, Photographie, Discours, Féminisme*, éditions Textuel, Paris, 2016.
- TERIADE, *Écrits sur l'art*, Paris, éditions Adam Brio, 1997.
- THEVOZ Michel, *Le corps peint*, Genève, éditions Skira, 1984.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, Nicolas SURLAPIERRE, *Edvard Munch, Francis Bacon : images du corps*, Paris, éditions Orizons/Daniel Cohen éditeur, 2009.
- ZUFFI Stefano, BUSSAGLI Marco, *Art & Érotisme [2001]*, Paris, éditions Citadelles & Mazenod, 2002.

### Psychanalyse, sociologie, anthropologie :

- ALBERONI Francesco, *L'Érotisme*, Paris, éditions Ramsay, 1987.
- CHOLLET Mona, *Sorcières, La puissance invaincue des femmes*, éditions Zones, Paris, 2018.
- COTTRAUX Jean, *Les ennemis intérieurs : obsessions et compulsions*, Paris, éditions Odile Jacob, 1998.
- DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualités [2008]*, Paris, éditions Philosophies, 2011.
- LAVIGNE Julie, *La traversée de la pornographie, Politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, éditions du Remue-Ménage, 2014.
- PASTOUREAU Michel, Dominique SIMONNET, *Le petit livre des couleurs*, Paris, éditions du Panama, 2005.
- PASTOUREAU Michel, *Les couleurs de notre temps*, Paris, éditions Bonneton, 2003.
- PASTOUREAU Michel, *Rouge : histoire d'une couleur*, Paris, éditions du Seuil, 2016.
- VIDAL Denis, *Aux frontières de l'humain: dieux, figures de cire, robots et autres artefacts*, Paris, éditions Alma, 2016.



## Littérature :

- ARCAN Nelly, *Putain*, Paris, éditions du Seuil, 2001.
- ENSLER Eve, *Les Monologues du vagin* [1996], Paris, éditions Denoël, 2015.
- KIM DONG-HWA, *Histoire Couleur Terre*, Paris, éditions Casterman, 2006.
- MILLER Henry, *La crucifixion en rose : vol.1 : Sexus; The rosy crucifixion*, Paris, éditions de la Librairie générale française, 1997.
- OVIDE, "Histoire de Pygmalion", *Les métamorphoses*, Livre 10, vers 243-297.
- OVIDE, PUBLIUS et Jean-Pierre NERAUDAU, *Les métamorphoses*, Collection Folio Classique, Paris, éditions Gallimard, 2006.

## Catalogues d'expositions :

- *Bill Viola*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, Galeries nationales, 5 mars – 21 juillet 2014, éditions Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2014.
- *Fautrier: 1898-1964*, catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 25 mai – 24 septembre 1989, Paris, éditions Paris-musées, Amis du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989.
- *Fémininmasculin, Le sexe de l'art*, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 26 octobre 1995-12 février 1996, Paris, éditions Gallimard, 1995.
- *Hans Bellmer, Anatomie du désir*, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 1er mars – 22 mai 2006, éditions Gallimard, Paris, 2006.
- *Willem De Kooning : Paintings*, catalogue de l'exposition à la National Gallery of Art, Washington, 8 mai – 5 septembre 1994, Washington, National Gallery of Art éditions, 1994.
- *Lucian Freud, L'atelier* - Catalogue d'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 10 mars – 19 juillet 2010, Paris, éditions Centre Pompidou, 2010.
- *Louise Bourgeois*, catalogue de l'exposition de Paris, Centre Georges Pompidou, 5 mars-2 juin 2008, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2008.
- KUSAMA Yayoi, *Yayoi Kusama*, Dijon, Presses du réel, Janvier, 2001.
- *ORLAN*, catalogue de l'exposition de Paris, Centre national de la photographie, 31 mars – 28 juin 2004, Paris, éditions Flammarion, 2004.
- *Poupées et Tabous : Le double jeu de l'artiste contemporain*, catalogue de l'exposition de Namur, Maison de la culture, 19 mars – 26 juin 2016, Somogy éditions d'Art, Paris, 2016.

## Écrits d'Artistes :

- BELLMER Hans, *Petite anatomie de l'image* [1957], Paris, éditions Allia, 2006.
- GETTE Paul-Armand, *Textes très peu choisis*, Dijon, éditions arts & arts, 1989.
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, éditions Denöel/Gonthier, Paris, 1964.
- De KOONING Willem, Marie-Anne SICHERE, *Écrits et propos*, éditions énsb-a, Collection Écrits d'artistes 1161-1960, Paris, 1992.
- ORLAN, *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1997.

## Monographies :

- BENKE Britta, *O'Keeffe*, Paris, Taschen, 2011.
- BORER Alain, SCHRIMER Lothar, *The Essential Joseph Beuys*, Londres, Thames & Hudson éditions, 1999.
- BONNET Anne-Marie, *Rodin : aquarelles érotiques*, Paris, éditions Michel, 1995.
- BONACOSSA Ilaria, *Marlène Dumas*, Paris, éditions Hazan, 2007.
- BRIGHTON Andrew, *Francis Bacon*, collection British Artists, Londres, éditions Tate Gallery, 2001.
- COMAR Philippe, *Lucian Freud, Peintre de la nudité*, paris, éditions Gallimard, 2010.
- FARGIER Jean-Paul, GERMA François, et PIERSON Mickaël, *Bill Viola*. Futuroscope, Canopé éditions, 2016.
- HERPIN Hugues, BULEY-URIBE Christina, DELCLAUX M-P et MARRAUD Hélène, *L'Abécédaire de Rodin*, Paris, éditions Flammarion, 2002.
- KNUBENN Thomas, OSTERWOLD Tilman, *Marlène Dumas, Wet Dreams (Watercolors)*, Ostfilden-Ruit, éditions Hatje Cantz, 2003.
- MICHAUD Yves, *Sam Francis*, Paris, éditions Daniel Papierski, 1992.
- PONTUS Hulten, *Sam Francis*, Stuttgart, éditions Cantz, 1993.
- SOUTER Janet, *Georgia O'Keeffe*, New-York, éditions Parkstone Press, 2005.
- STEINER Reinhard, *SCHIELE*, Köln, éditions Taschen, 2007.
- WINZEN Matthias, *Marlène Dumas Female*, Köln, éditions Snoeck, 2005.

## Revue :

- Artpresse, *X-Elles : le sexe par les femmes*, hors-série mai 2004.

### Articles, textes en ligne :

- Alain DELAUNAY, « CERCLE, symbolisme », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 18 novembre 2017 : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/cercle-symbolisme/>
- Alfred Marx, *Bulletin Information Biblique* n° 46, « Le Sacrifice dans l'Ancien Testament », article en ligne, juin 1996. Consulté le 17 avril 2018. URL : <https://www.bible-service.net/extranet/current/pages/1010.html>
- ARTS PLASTIQUES, « L'incarnat dans l'art », *Arts Plastiques*, 6 juin 2015. Consulté le 15 mars 2018. URL : <https://perezartsplastiques.com/2015/06/06/lincarnat-dans-lart/>
- « Autoportrait - Reflection (Self-portrait), Lucian Freud », *Biographie Peintre Analyse : Histoire de l'Art*, mis en ligne le 10 novembre 2017, consulté le 16 mars 2018 : <http://www.biographie-peintre-analyse.com/2017/11/10/autoportrait-reflection-self-portraitlucian-freud/>
- BABONNEAU Marc, « Yves Tanguy, surréaliste. La conviction du jamais vu de Josick Mingam », *Revue française de psychanalyse*, 2008/3 (Vol. 72), p. 881-888. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2008-3-page-881.htm>
- Mohamed-Ali Berhouma, «L'imaginaire ou une entrée en la matière» – La Traversée des ateliers, in *Les Carnets des imaginaires de l'atelier*, 1er Novembre 2016 [2014], consulté le 02 septembre 2019 : <https://atelier.hypotheses.org/tag/imagination-materielle>
- CHAPERON Sylvie dans *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* , « "Le trône des plaisirs et des voluptés" : anatomie politique du clitoris, de l'Antiquité à la fin du XIXe siècle », 2012, mis en ligne le 01 janvier 2014. Consulté le 18 mars 2018 : <http://journals.openedition.org/chrhc/2483>
- CNRS, « Usage dans l'organisme », *Découvrir l'eau*, article en ligne sur le site du CNRS, consulté le 15 décembre 2017 : <http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doseau/decouv/usages/eauOrga.html>
- CNRTL, Lexicographe de L'Informel, consulté le 12 juin 2019. URL : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/informel>
- DAMISCH Hubert, « Informel Art », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 19 mars 2018 : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-informel/>
- Dictionnaire *Larousse* en ligne, consulte le 20 janvier 2018 : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>
- DE RASSE Marie, «Vêtement féminin et pudeur. L'exemple parisien, XIVe XVe siècles», *Hypothèses* 2010/1 (13), p. 119-128. Consulté le 04 avril 2018 : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2010-1-page-119.htm>
- DERRIDA Jacques, « Prénances, Sur quatre lavis de Colette Deblé », *Littérature* 2006/2 (n°142), p. 7-15, consulté le 20 février 2018 : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2006-2-page-7.htm>

- « L'Art du trouble obsessionnel compulsif », Taupo, publié le 29 octobre 2011, consulté le 24 août 2019 : <http://ssaft.com/Blog/dotclear/?post/2011/10/29/L-art-du-Trouble-Obsessionnel-Compulsif>
- Pierre KAUFMANN, « IMAGINAIRE ET IMAGINATION », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 septembre 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/imaginaire-et-imagination/>
- *Le Figaro*, « Un modèle raconte comment le photographe Nobuyoshi Araki l'a transformé en femme-objet », publié le 24 juin 2018, consulté le 29 août 2019 : <http://www.lefigaro.fr/culture/2018/05/24/03004-20180524ARTFIG00018-un-modele-raconte-comment-le-photographe-nobuyoshi-araki-l-a-transforme-en-femme-objet.php>
- Le Passeur, « Les extraordinaires découvertes de Masaru Emoto », sur *Urantia Gaïa*, publié le 1er juillet 2011, consulté le 24 août 2019: <http://www.urantia-gaia.info/2011/07/01/les-extraordinaires-decouvertes-de-masaru-emoto/>
- LARRERE Catherine. « L'écoféminisme ou comment faire de la politique autrement », *Multitudes*, vol. 67, no. 2, 2017, pp. 29-36. Consulté le 07 août 2019 : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2017-2-page-29.htm>
- Louise Bourgeois, dossier pédagogique sur l'exposition du Centre Pompidou, 5 mars – 2 juin 2008, mise en ligne en mars 2008. Consulté le 4 avril 2018 : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bourgeois/ENSbourgeois.html>
- Lori Malépart-Traversy, *Le Clitoris*, court-métrage d'animation, 3 min, 18 juin 2016. Consultée le 17 décembre 2017 : [https://www.youtube.com/watch?v=J\\_3OA\\_VZVky](https://www.youtube.com/watch?v=J_3OA_VZVky)
- Émilie HACHE sur *Reporterre*, Entretien sur l'écoféminisme, publié le 18 octobre 2016. Consulté le 17 juillet 2019 : <https://reporterre.net/Emilie-Hache-Pour-les-ecofeministes-destruction-de-la-nature-et-oppression-des>
- MANNONI Octave, « Obsession et névrose obsessionnelle », Encyclopédie Universalis en ligne, consulté le 22 août 2019 : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/obsession-et-nevrose-obsessionnelle/>
- Natanson Jacques, « L'imaginaire dans la culture occidentale », *Imaginaire & Inconscient*, 2001/1 (no 1), p. 25-33. Consulté le 07 août 2019 : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2001-1-page-25.htm>
- ORLAN, principes du *Manifeste de l'Art Charnel*, en ligne sur le site internet de l'artiste, consulté le 29 mars 2018. URL : <http://www.orlan.eu/texts/>
- P. Édouard Cothenet, *Esprit et Vie*, « Des sacrifices de l'Ancien Testament à l'Eucharistie », juillet 2000. Consulté le 17 avril 2018. URL : <http://www.clerus.org/clerus/dati/2001-07/25-13/cothenet1.html>
- Paul Verlaine, « A celle qu'on dit froide », *Femmes*, 1890, consulté le 20 mars 2019 :

<https://www.poetica.fr/poeme-5061/paul-verlaine-a-celle-quon-dit-froide/>

• VILLANI Michela, ANDRO Armelle, « Réparation du clitoris et reconstruction de la sexualité chez les femmes excisées : la place du plaisir », *Nouvelles Questions Féministes* 2010/3 (Vol. 29), p. 23-43. Consulté le 04 avril 2018 : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2010-3-page-23.htm>

### Émissions de radio :

• Alain Flescher et Philippe Dagen sur France Culture, *L'art est la matière*, « Egon Schiele : l'homme qui peignait la lumière des corps », émission du 17 juin 2018 par Jean de Loisy, 59 min. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/lart-est-la-matiere/egon-schiele-1890-1918>

• Podcast France Culture, *Le Sexe comme objet : savoirs et sexualité*, « Sexe, mensonges et grandes questions : quelques séances d'éducation sexuelle au lycée » (4/4), mis en ligne le 15 février 2018. Consulté le 27 février 2018 : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/le-sexe-comme-objetsavoirs-et-sexualite-44-sexe-mensonges-et-grandes-questions-quelques-seances>

• Podcast France Culture, Conférence intitulée *Clitoris : longtemps resté dans l'ombre, il mérite qu'on s'y intéresse*, mise en ligne le 30 janvier 2018. Consulté le 20 mars 2018 : <https://www.franceculture.fr/conferences/universite-de-nantes/clitoris-longtemps-reste-dans-l-ombre>

### Vidéos :

• DE BONI Fabrice, LATTUADA Axel, *Et tout le monde s'en fout n°13* « Le clitoris », mise en ligne le 2 octobre 2017. Consultée le 10 octobre 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=N67C7G5y9Dk>

• Dooz Kawa, « La couleur des émotions », *Contes Cruels*, 2017, consulté le 7 avril 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=CjgLWEGubw0>

• DocsOnLine, *Marlène Dumas in her studio*, [extrait de *Miss Interpreted, Marlène Dumas* by Evenhuis Rudolf & Verhey Joost] mise en ligne le 7 décembre 2010, consultée le 10 décembre 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=fFZt6Zmee7A>

• Jean Fautrier a propos des *Otages*, Archive Ina, 1962, consultée le 15 décembre 2017 : <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu06407/les-otages-de-jean-fautrier.html>

• Lettre de Georgia O'KEEFFE à Yayoi KUSAMA mise en images, 01min19, Magnolia Pictures & Magnets Releasing, mise en ligne le 18 septembre 2018, consultée le 27 août 2019 : <https://www.youtube.com/watch?v=HptrDamJX3o>

• WALLACE Sophia, *Cliteracy*, Conférence TEDx, mise en ligne le 15 juillet 2015. Consultée le 15 novembre 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=dg2RoARuAHM>



## TABLES DES MATIERES

---

Résumé.....	p. 01
<i>Summary</i> .....	p. 03
Remerciements.....	p. 05
Avant-propos.....	p. 09
<b>Introduction</b> .....	p. 11

### I. Du corps à la chair, déconstruction vers l'informe

---

<b>I. 1. Le corps, une obsession picturale motrice</b> .....	p. 13
-Prélude.....	p. 13
-Le filtre de la peinture.....	p. 15
- <i>La Couleur des émotions</i> .....	p. 16
-Obsession.....	p. 18
<b>I. 2. La chair par son contraire</b> .....	p. 20
-Confrontation des textures.....	p. 20
-L'informel.....	p. 21
-Le paradoxe de la forme.....	p. 23
<b>I. 3. L'informe organique et sa traduction plastique</b> .....	p. 25
-La déchirure comme ouverture.....	p. 25
-Format informe.....	p. 26
-Un degré vers l'intériorité.....	p. 29
<b>I. 4. Pour une pensée féministe</b> .....	p. 33
-Déconstruire le nu féminin.....	p. 33
-Dissocier œuvre et pensée.....	p. 35
-Peindre en tant que femme.....	p. 36

## II. Fluides corporels, fluides picturaux : le liquide glissant vers l'intérieur

---

II. 1. L'aquarelle et ses vertus aqueuses.....	p. 39
-Éloge aqueux.....	p. 39
-Aléas de la matière.....	p. 41
-Liberté sous contrôle : fécondation de la tache.....	p. 43
II. 2. Humeurs corporelles, humeurs de l'aquarelle.....	p. 45
-Caractère humoral du corps.....	p. 45
-Ce corps constitué d'eau.....	p. 46
-De la contradiction à l'analogie.....	p. 49
-Papier-peau.....	p. 51
II. 3. L'eau comme élément symbolique et matière féconde.....	p. 54
-L'eau poétique chez Bachelard.....	p. 54
-Dissoudre les chairs sans les noyer.....	p. 55
-Un art de la dilution.....	p. 57
II. 4. Écoulement et affirmation d'une organicité interne.....	p. 59
-Les canaux de l'être transmutés en canaux picturaux.....	p. 59
-Compositions en expansion.....	p. 61
-Le corps ici et ailleurs.....	p. 63

## III. Pour une métaphore de la chair, ambivalences poétiques

---

III. 1. Éloigner le réel.....	p. 65
-Le choc Brakhage : ce corps que l'on ne peut accepter.....	p. 65
-Puiser dans le réel pour le contourner.....	p. 68
-L'imaginaire à l'œuvre.....	p. 69

III. 2. Érotisme apparent, violence sous-jacente.....	p. 72
-L'érotisme immanent à la chair : les couleurs du désir.....	p. 72
-La chair crue, la chair violente.....	p. 74
III. 3. Dimension religieuse de la représentation charnelle.....	p. 76
-De l'incarnation au péché de chair.....	p. 76
-De l'érotisme dans la peinture religieuse.....	p. 78
-Déformations : se déprendre des codes.....	p. 80
III. 4. Ambivalences poétiques : du corporel au végétal.....	p. 83
-La peinture comme vecteur d'incertitude : paradoxes poétiques.....	p. 83
-L'organique indissociable du végétal.....	p. 85
-Hérésie de la métaphore, et alors ?.....	p. 88
-Écoféminisme.....	p. 90
Conclusion.....	p. 93

## ANNEXES

---

Postface.....	p. 97
Index des notions.....	p. 98
Index des noms propres.....	p.100
Index des illustrations.....	p.102
Bibliographie.....	p.104









# CHAIR PICTURALE

## Pour une dilution métaphorique de la chair

Cet écrit porte sur le désir d'une jeune artiste de retranscrire la *chair*, les organes et tout ce qui constitue le corps humain du point de vue organique, et ce uniquement à l'aide de l'aquarelle. Loin d'être des reproductions frontales d'éléments corporels concrets, les œuvres à partir desquelles cette réflexion est constituée se voient plutôt portés du côté de la réinterprétation, de l'imagination ; en clair : de la *métaphore*. Au fil des pages sont évoqués le cheminement de ce travail pictural, ses composantes plastiques et esthétiques, sa dimension philosophique et féministe, mais aussi les doutes et les difficultés posées par le traitement d'un tel sujet, avec le choix d'un tel médium. Porteuse de paradoxes, l'œuvre ici présentée se propose d'offrir un autre regard sur le corps, assumant la poésie et la douceur émanant du liquide pigmenté déposé sur le papier ; elle suggère de voir se dissoudre les chairs dans diverses compositions, fragmentées ou fluides, multiformes ou homogènes, souvent à mi-chemin entre les aspects contraires de ce même matériau. Là où l'érotisme se veut sous-jacent, l'eau poétique et l'analogie avec le végétal inévitable, cet univers de la chair imaginaire contourne le réel tout en le questionnant. En amorçant dans un premier temps les problématiques de la déconstruction du corps, soulevant des points tels que l'obsession, l'informel ou encore le féminisme, la réflexion se poursuit autour de la dilution, permise par les qualités particulières de l'aquarelle et offrant un champ des possibles aqueux aussi bien philosophique que plastique. L'ouvrage se conclue enfin sur la dimension métaphorique de l'œuvre, sillonnant les aspects imaginaires, érotiques, religieux ainsi que l'importante part de confusion avec le monde végétal. Tous ces mots ont été écrits à la lumière de philosophes allant de Gaston Bachelard à Georges Bataille, tout en allant tutoyer les œuvres d'une Marlène Dumas ou d'un Francis Bacon, ces incontournables de la chair. Avec toute la complexité que comporte la mise en lettres d'œuvres visuelles, *Chair picturale : pour une dilution métaphorique de la chair* invite sans prétention le lecteur à un voyage poétique au cœur de l'organisme qui est le sien.

**Mots-clés** : aquarelle ; chair ; corps ; eau ; érotisme ; féminisme ; informel ; métaphore ; organicité ; peinture.

Mémoire de Master 2 Création et Plasticités Contemporaines | Laura Spiessert | 2018-2019  
École des Arts de la Sorbonne – Université Paris 1 | Sous la direction de Michel Sicard