RadaR
ISSN : 2825-9696

6 | 2021
Troubles dans l'identité

Le corps anatomique dans l'œuvre de Kiki Smith : l'image médicale dévoilée

Sybille d'Hardemare

https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=100

DOI : 10.57086/radar.100

Electronic reference
Sybille d'Hardemare, « Le corps anatomique dans l'œuvre de Kiki Smith : l'image médicale dévoilée », *RadaR* [Online], 6 | 2021, Online since 01 January 2021, connection on 06 November 2026. URL : https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=100

Copyright
Licence Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International (CC BY-SA 4.0).

Le corps anatomique dans l'œuvre de Kiki Smith : l'image médicale dévoilée

Sybille d'Hardemare

OUTLINE

Désorganiser les catégories du savoir
Inventer de nouvelles subjectivités
Se dérober aux regards

TEXT

1 La médecine occidentale, telle qu'elle se forme à partir du XVI^e^ siècle, a fait du visible un mode privilégié de l'investigation du corps. Il n'est pas étonnant alors qu'elle ait produit autant d'images. Des gravures d'écorchés aux techniques modernes d'imagerie médicale, la mise en visibilité du corps s'impose, dans l'étude et les usages de la médecine, à la fois comme médiation et matière du savoir. Ouvert par les dissections, rendu transparent par les technologies récentes, le corps est plus que jamais pénétrable, soumis à l'ordre du visible[1]. Pourtant, le primat de la vue sur les autres sens qui caractérise la médecine occidentale ne relève pas de l'évidence ; il n'était, même, ni nécessaire ni fondamental. Il suffit pour s'en convaincre de constater la diversité des pratiques thérapeutiques dans le monde, qui privilégient d'autres formes de soin comme le toucher par exemple[2]. Or, le choix de la visibilité comme fondement premier de la connaissance implique un certain rapport au monde et au corps : l'observation scientifique crée une distance, elle se sépare de son objet et le réifie ; elle érige des normes générales et impose des disciplines. En effet, « le regard porte une contrainte pour celle [et celui] qui est vue »[3] : il expose le corps à la surveillance et au contrôle[4].

2 De par son lien étroit avec l'image, la médecine influe également sur les imaginaires du corps et révèle d'autres histoires en creux : celle du regard et des représentations, à l'intérieur desquelles se nouent les relations de pouvoir, le jeu des contraintes et des dominations. Partageant ainsi avec l'art le domaine de la figuration du corps,

l'image médicale a toujours inspiré les artistes, croisant leurs regards et leurs techniques. En s'intéressant à l'ouverture du corps ou à sa mise en transparence, ces derniers ont pu révéler ce que cache l'image médicale et les dispositifs de visibilité. C'est le cas de l'artiste américaine Kiki Smith. Née en 1954, elle consacre une grande partie de son travail aux représentations scientifiques et particulièrement au corps anatomique. Ce faisant, elle interroge les catégories du savoir et « la manière dont le corps est mis à découvert » [5]. Son interprétation subjective et organique du corps lui permet à la fois d'exprimer les contraintes de la visibilité tout en offrant les moyens d'y résister. Contre la maîtrise et les systèmes de signification, elle oppose ainsi un « corps-matière » [6], insaisissable et incertain. Enfin, contre le regard possesseur et réifiant, elle choisit l'opacité comme ligne de fuite.

Désorganiser les catégories du savoir

3 À la fin des années 1970, Kiki Smith débute sa production artistique en s'intéressant au corps anatomique. Fascinée par l'ouvrage de Henry Gray, *Anatomy of the human body* (1958), elle en fait une importante source d'inspiration. De manière presque clinique, elle reproduit des organes ou des membres humains qu'elle décline dans divers matériaux, comme le cristal, le verre ou le bronze [7]. Entre la relique et le cabinet de curiosité, ces sculptures, souvent de petite taille, offrent l'image d'un corps fragmenté, éclaté en une multitude de morceaux (fig.1) [8]. L'organisme, n'apparaît plus que sous formes éparses et résiduelles [9]. Mais, ce morcellement, cette façon d' « amputer le corps » [10] trahit une vulnérabilité. En effet, l'anatomie, qui signifie étymologiquement « exacte division » [11] procède à la mise en pièce du corps. Elle réifie et provoque un sentiment de dépossession dont le travail de Kiki Smith se fait l'écho.

Kiki Smith, *Untitled (7 organs)*, 1992
Argent, cuivre et plâtre galvanisé, allant de 2,2 × 2,9 × 2,9 cm à 4,8 × 15,9 × 7,9 cm, New York, Courtesy Pace Gallery

© Tom Barrat, Courtesy Pace Gallery

4 Classé, organisé, rendu intelligible, le corps est réduit à la somme de ses organes. Rendu entièrement visible, il semble renvoyé au néant [12]. La fragmentation du corps chez Kiki Smith exprime ainsi le sentiment d'une déshumanisation, une « perte de contrôle » [13]. En effet, si le corps se rend visible, il n'en reste pas moins indéchiffrable : entre les mains des savants, l'image du corps se dérobe ; devant l'appareil médical qui la découvre, elle demeure impénétrable. Car, comme le souligne le philosophe Michel Foucault, dans *Naissance de la clinique : une archéologie du regard médical* (1963), rendre visible – c'est-à-dire intelligible – c'est détenir la capacité de traduire le réel, c'est, en d'autres termes, posséder « la clef d'un langage qui maîtrise le visible » [14]. Or cette clef bien souvent nous échappe, c'est pourquoi survient, dans l'espace de ce qui se donne à voir, l'autorité d'un savoir, l'exercice d'un pouvoir.

5 Cette autorité est d'autant plus forte qu'elle produit, comme l'explique encore Michel Foucault, ses propres structures de rationalité [15]. En effet, si les philosophies, jusqu'au XIX^e^ siècle, ont toujours associé le savoir à l'idée vraie, comme s'ils étaient, l'un par rapport à l'autre, dans un rapport de correspondance, Michel Foucault, lui, affirme que le savoir et le vrai ne s'appartiennent pas, ou du moins, qu'ils sont liés l'un à l'autre par une autre forme de relation : celle qui « pose et impose le système vérité/erreur » [16]. C'est pourquoi, le savoir est toujours une modalité de domination car il produit nécessairement ses propres structures de justification : la vérité produisant des « effets de pouvoir », et le pouvoir produisant des « discours de vérité » [17].

6 Dès lors, face au savoir qui organise, nomme et hiérarchise, Kiki Smith ne peut qu'exprimer la dislocation physique et psychologique des corps [18]. Démunis, ils ne sont plus que des formes indistinctes et indéfinies. C'est en tout cas l'impression que donne l'œuvre Second Choice réalisée en 1987 (fig.2). Constituée d'un bol en céramique rempli d'organes, elle offre l'image d'un amas de formes « sans âme ni identité » [19]. Sans que l'on puisse les distinguer, voire les reconnaître, ils semblent exprimer l'impossible prise d'un corps qui révèle et se révèle malgré soi.

Kiki Smith, *Second Choice*, 1987
Céramique ,15,2 ×60,9 × 27,9 cm, Collection privée

7 Mais, l'œuvre de Kiki Smith peut s'interpréter autrement et offrir au contraire des formes de résistance, l'expression d'une « force critique »[20]. En effet, le choix de reproduire des organes de manière indistincte, constitue aussi pour l'artiste un moyen de déhiérarchiser les catégories du savoir – de les rendre inopérantes. Comme le note la curatrice Helaine Posner, à l'occasion d'une monographie consacrée à l'artiste en 2005, Kiki Smith s'intéresse en effet « aux organes internes qui ne sont pas culturellement valorisés [...] comme l'estomac ou le foie »[21] par exemple. Le titre de l'œuvre, *Second Choice* (1987) est en ce sens évocateur du parti pris de l'artiste pour les choses mineures, reléguées aux marges ou déconsidérées. De cette façon, Kiki Smith renverse les hiérarchies caractéristiques de la pensée occidentale qui prête, aux êtres et aux objets, des valeurs différenciées. Réunis dans un même contenant, tous les organes sont à égalité. Rassemblés sans ordre ni organisation, ils déjouent ainsi les grilles de lectures traditionnelles de notre vision du corps.

8 Cette mise à plat de l'organisme est aussi manifeste dans l'œuvre *A Man réalisée* en 1990 (fig.3). À la fois fragile et monumentale, l'œuvre présente seize lithographies sur papier Népal attachées les unes en dessous des autres. Suspendue en hauteur, l'œuvre, de quatre-vingt-cinq centimètres de large et sept mètres de long, donne l'impression d'un grand voile vaporeux répandu jusqu'au sol. Comme une mosaïque de formes éthérées, l'ensemble compose « une tapisserie poétique »[22] fait d'organes, de membres et d'orifices imprimés. Traversées par la lumière, les formes du corps apparaissent incertaines – presque abstraites. En travaillant sur les transparences et les juxtapositions, Kiki Smith invente une sorte de patchwork, un réseau organique à l'image d'un rhizome. Potentiellement fractionnable à l'infini, le corps ne connaît alors plus d'ordre ni de limite. Extrait de tous systèmes de signification, le travail de Kiki Smith semble incarner, ce que nomme le philosophe Gille Deleuze, un Corps sans organes. Développé dans l'ouvrage *Capitalisme et schizophrénie*, *Mille Plateaux* (1980) le Corps sans organes est un mode de résistance à « l'organisme », c'est-à-dire, tout ce qui structure et ordonne le corps, tout ce qui impose « des fonctions »[23] et « des organisations dominantes »[24]. *Le Corps sans organes* c'est donc tout ce qui lutte contre l'intelligibilité et la réduction des catégories de sens[25]. Un corps qui comme dans l'œuvre de Kiki Smith, se trouve, non pas

« signifiant et signifié, interprète et interprété »[26] mais radicalement indéterminé, « désarticulé » ; fait de circulations et de flux d'intensité.

Kiki Smith, *A Man*, 1990
Seize lithographies sur papier Népal, 777,2 × 85,1 cm, New York, Collection de l'artiste

Inventer de nouvelles subjectivités

9 Kiki Smith représente souvent le corps anatomique de manière précise, exacte scientifiquement. Mais comme on l'a vu avec *A Man* (1990), son travail évolue parfois vers l'abstraction. Dans plusieurs de ses œuvres, l'artiste s'autorise des écarts avec la vérité anatomique, proposant des interprétations plus subjectives. L'œuvre *Womb*, réalisée en 1986, et dont le titre signifie utérus en anglais, est l'une d'entre elles (fig.4). Coulée en bronze, elle s'éloigne en effet d'une représentation strictement scientifique. À première vue, elle offre plutôt l'apparence d'une jarre avec deux petites anses sur le côté. L'œuvre qui a la particularité de s'ouvrir en deux, rappelle néanmoins le geste de l'anatomiste qui pénètre le corps. Pour autant, aucune violence ne transparaît de la part de Kiki Smith qui semble ouvrir sans blesser. En effet, si l'artiste paraît suivre la même nécessité d'explorer le corps, elle n'occupe pas la même posture[27]. Dans l'œuvre de Kiki Smith l'investigation anatomique n'est jamais guidée par une volonté de maîtrise. L'ouverture de *Womb* (1986) relève en ce sens, non pas de la coupure du scalpel mais plutôt d'une percée subjective à l'intérieur du corps. Comme un voyage intérieur, l'artiste expérimente une « dérive »[28] organique qui mobilise l'imaginaire[29]. Son regard n'est ainsi jamais surplombant, mais toujours immergé dans le monde sensible.

Kiki Smith, *Womb*, 1986
Bronze, 45,7 × 30,4 × 20,3 cm (fermé), New York, Courtesy Pace Gallery

10 Cette affirmation d'une subjectivité dans la représentation du corps anatomique nous permet d'interroger l'image d'objectivité communé-

ent attachée à la science. En effet, depuis le siècle des Lumières la démarche scientifique fonde sa légitimité sur la notion d'objectivité incarnée par « un observateur impartial, détaché de la réalité du monde »[30]. Or cette position, d'une apparente neutralité, a largement été remise en question par l'épistémologie féministe. À partir des années 1960, particulièrement aux Etats-Unis, les théories féministes avancent que tout être est pris dans le monde social, porteur de valeurs dont il ne peut s'extraire tout à fait[31]. Par conséquent, la position abstraite de l'observateur universel, ne peut être qu'une illusion – un mythe scientifique. Or, ce mythe a toujours servi la pensée dominante, en l'occurrence : blanche, androcentrée, hétérosexuelle et occidentale. Contre ce modèle, l'épistémologie féministe propose donc une autre forme d'objectivité : celle qui consiste à admettre que tout savoir est situé [*standpoint*] et à affirmer une vision du monde, non pas générale et invariable, mais partielle et particularisée[32]. Cette approche alternative de la science offre ainsi la possibilité d'interroger les discours de la rationalité et leurs conditions de production, tout en permettant l'émergence de nouvelles paroles et de nouvelles subjectivités, et le pouvoir pour les groupes dominés de s'autodéfinir.

11 Cette façon d'appréhender les contenus scientifiques et la production du savoir résonne donc particulièrement avec le travail de Kiki Smith. En effet, comme le rappelle Larys Frogier, l'artiste « ne prétend jamais affirmer la prédominance d'un Corps identifiable et universel »[33]. La subjectivité qui se dégage de *Womb* (1986) témoigne d'un « regard qui fait partie du réel »[34], d'un regard qui n'est pas distancié, et dont l'artiste tire sa « force critique »[35]. Cette position particulière qu'elle adopte tient également à l'acte de création lui-même. En effet, toujours engagée dans le travail manuel, Kiki Smith confronte son corps à la matière, jamais séparée de la réalité mais toujours y participant[36]. Car il s'agit comme elle le dit elle-même d'une « collaboration entre toi et le monde »[37], d'une négociation constante entre le corps et la matière. Le travail de Kiki Smith s'apparente ainsi à une investigation empirique et sensible, produisant de nouvelles formes de savoir et d'autres pratiques de connaissance – une autodéfinition à sa manière. Or, l'élaboration d'un savoir sur le corps a toujours été un enjeu féministe d'autonomisation et d'indépendance. En ce sens, l'exploration subjective de Kiki Smith permet une réapp-

ropriation du corps par l'acquisition d'un savoir qui lui est spécifique.

Se dérober aux regards

12 Au début des années 1990, Kiki Smith commence à réaliser des figures humaines à tailles réelles. En 1992, elle conçoit *Virgin Mary*, une sculpture de cire d'un mètre soixante et onze (fig.5). À rebours de ce que suggère le titre de l'œuvre, elle ne représente pas une effigie religieuse (du moins telle qu'on pourrait l'attendre) mais une écorchée. La chair rougie, les muscles gravés dans la cire, la Vierge de Kiki Smith apparaît avant tout comme corporéité. Une physicalité qui décale, encore une fois, l'artiste de la représentation anatomique. En effet, l'écorché, par sa fonction pédagogique, appelle normalement une reproduction claire, une image « propre et nette »[38] pour reprendre les mots de Magali Vène dans *Écorchés : l'exploration du corps, XIVe-XVIIIe siècle*. Effectivement, dès le XVIe siècle, une médiation esthétique s'instaure dans les représentations anatomiques. Ce choix a pour but, d'une part, d'atténuer l'horreur que peut inspirer l'écorché, et d'autre part, d'exprimer la convention que le « désir de savoir » s'accompagne du « plaisir de voir »[39]. Dès lors, d'étranges codes visuels se mettent en place, faisant apparaître au milieu de paysages bucoliques, des figures disséquées « réaffecté[e]s à la tâche de vivre »[40] (fig.6).

Kiki Smith, Virgin Mary, 1992
Cire avec pigment, étamine et bois sur base en acier, 171,5 × 66 × 36,8 cm, New York, Courtesy Pace Gallery

© Ellen Page Wilson, Courtesy Pace Gallery

Jacques Fabien d'Agoty, *Anatomie des parties de la génération de l'homme et de la femme*, 1773



Gravure au burin coloriée Paris, Bibliothèque universitaire de santé

© BIU Santé, Paris

13 Par la suite, l'utilisation de la cire va permettre de reproduire en trois dimensions, et dans un réalisme saisissant, l'anatomie humaine. En 1775 s'ouvre à l'initiative des Médicis, le premier musée d'histoire naturelle, *La Specola*, à Florence. L'attraction, savante et populaire, que suscite la discipline est à l'origine d'une importante production de cires anatomiques jusqu'au XIX^e^ siècle. Toujours animé du même « plaisir de voir » ces représentations hyperréalistes prennent, pour certaines, des formes ambiguës, une esthétique érotique et cruelle. Appelées Vénus Anatomiques ou Vénus des médecins, il s'agit de sculptures de cire représentant des corps de femmes à tailles réelles (fig.7). Elles sont, à l'image de Belles au bois dormant, langoureusement étendues sur des draps, dans un sommeil profond.

Parées de bijoux et entièrement nues, ces mannequins « pédagogiques » s'ouvrent au niveau du buste, donnant à voir l'intérieur du corps. Ces mises en scène érotiques et morbides, à la frontière du fétichisme, peuvent être considérées comme symptomatiques du regard masculin. En effet, ces sculptures, à la croisée du scientifique et de l'artistique, construisent la passivité et la disponibilité sexuelle du corps des femmes. En érotisant la mort, elles font du meurtre un fantasme de possession [41]. Car comme le souligne Linda Nochlin, ces représentations, spécifiques au féminin, « appelle[nt] l'imaginaire de ce qui va se passer ensuite (ou avant) c'est-à-dire la violence » [42]. Le scalpel de l'anatomiste devient alors le symbole d'un désir toujours compris comme destruction de l'autre et acte de cruauté.

Clemente Susini, *Vénus des médecins*, 1781-1782
Cire, Université de Florence, Museo di Storia naturale, La Specola

© Raphael/Leemage

14 Face à ce regard, qui continue d'alimenter les représentations du corps féminin, Kiki Smith fait de la corporéité une contre-visibilité. Sans peau, ni cheveux, l'écorché de *Virgin Mary* (1992), n'offre aucune surface de projection pour le regard, nous renvoyant elle-même un visage aveugle. Brute, la matérialité du corps se déploie sous la forme du contact plutôt que dans une visibilité saisissable. Évocation charnelle, en dehors de la précision anatomique, aucun système de connaissance ne semble pouvoir s'y appliquer. En fin de compte, et comme le résume Larys Frogier, « la force majeure des œuvres de Kiki Smith réside certainement dans ce refus d'élaborer un regard sur le corps qui soit clair-voyant, trans-perçant, un regard proprement phallocrate qui prétend maîtriser l'image de l'autre, la chair de l'autre » [43]. L'artiste se dérobe ainsi aux regards en confrontant l'opacité du corps, la profondeur de la matière.

NOTES

1 Aude Allagnon, Peggy Camus, « Les Formes du corps » in Catherine Elkar, Larys Frogier, Claire Legrand, et al., *Laboratoires, pour une expérience du corps : Damien Hirst, Fabrice Hybert, Kiki Smith, Patrick Van Caeckenbergh.*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995.

2 David Le Breton, *La chair à vif : usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Editions A.M. Métailié, Diffusion Seuil, Collection Traversées, 1993.

3 Maxime Boidy, *Les études visuelles*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017.

4 Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, [1975], Paris, Gallimard, 1993.

5 Catherine Elkar, Larys Frogier, Claire Legrand, et al., « Préface : corps à découvert » in *Laboratoires, pour une expérience du corps : Damien Hirst, Fabrice Hybert, Kiki Smith, Patrick Van Caeckenbergh.*, Préface, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, p. 8-11.

6 Larys Frogier, « Kiki Smith : ce qu'un corps peut faire à un autre corps », in Catherine Elkar, Larys Frogier, Claire Legrand, et al., *Laboratoires, pour une expérience du corps : Damien Hirst, Fabrice Hybert, Kiki Smith, Patrick Van Caeckenbergh.*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995, p. 84-93.

7 *Kiki Smith: prints, books & things*, Wendy Weitman, catalogue d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 2003.

8 Camille Morineau « Inspiration Expiration » in Kiki Smith, Camille Morineau, Sophie Delpeux et Nora Philippe, catalogue d'exposition, Paris, Musée de la Monnaie, Paris, 2019, p. 13-26.

9 A. Allagnon, P. Camus, *op. cit.*

10 *Kiki Smith : prints, books & things*, *op. cit.*

11 Magali Vène, *Écorchés : l'exploration du corps* ; XIV^{e}-XVIII^{e} *siècle*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque nationale de France, 2001.

12 D. Le Breton, *op. cit.*

13 A. Allagnon, P. Camus, *op. cit.*

14 Michel Foucault, Naissance de la clinique, [1963], Paris, Presses universitaires de France, 2015.

15 *Ibid.*

16 Michel Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir : cours au Collège de France*, 1970-1971 ; suivi de *Le savoir d'Œdipe*, Paris, Gallimard, Seuil, 2011.

17 Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique* ? ; suivi de *La culture de soi*, [conférence prononcée le 27 mai 1978], Paris, Vrin, 2015.

18 *Kiki Smith: telling tales*, Helaine Posner, catalogue d'exposition, New York, International center of photography, 2001.

19 A. Allagnon, P. Camus, *op. cit.*

20 Frogier, *op. cit.*

21 Kiki Smith, *telling tales*, *op. cit.*

22 Kiki Smith, *prints, books & things*, *op. cit.*

23 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 A. Allagnon, P. Camus, *op. cit.*

28 *Désordres : Nan Goldin, Mike Kelley, Kiki Smith, Jana Sterbak, Tunga, Catherine David, Chantal Pontbriand, Alfred Pacquement*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992.

29 A. Allagnon, P. Camus, *op. cit.*

30 Éléonore Lépinard et Marylène Lieber, « Ruptures épistémologiques et nouveaux savoirs » in *Les Théories en études du genre*, Paris, La Découverte, 2020, p. 23-40.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

33 L. Frogier, *op. cit.*

34 *Désordres*, *op. cit.*

35 L. Frogier, *op. cit.*

36 *Désordres*, *op. cit.*

37 Sophie Delpeux, « Habiter une maison habitée » in *Kiki Smith, Camille Morineau, Sophie Delpeux et Nora Philippe*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de la Monnaie, 2019, p. 33-50.

38 M. Vène, *op. cit.*

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*

41 Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. Oristelle Bonis, Nïmes, J. Chambon, 1993.

42 *Ibid.*

43 L. Frogier, *op. cit.*

ABSTRACT

Français
Des planches d'écorchés aux techniques modernes d'imagerie médicale, la médecine n'a cessé de créer des images du corps. Malgré leurs motivations scientifiques, ces images cristallisent pourtant des rapports de pouvoirs souterrains. Au prisme de l'œuvre de l'artiste américaine Kiki Smith et en remontant la tradition du savoir anatomique, depuis la Renaissance jusqu'aux Vénus des médecins (XVIII^{e} siècle) en passant par l'imagerie médicale, cet article s'interroge sur la mise en regard du corps, celui des femmes en particulier, et analyse comment l'élaboration du savoir médical peut être source de contraintes.

INDEX

Mots-clés
corps, genre, image médicale, rapport de pouvoir, savoir anatomique

AUTHOR

Sybille d'Hardemare
Diplômée d'une licence lettres et arts à l'université Paris 7, Sybille d'Hardemare a d'abord suivi une formation pluridisciplinaire. Mêlant étude littéraire et histoire de l'art, analyse théâtrale et cinématographique, cette licence lui a permis de s'interroger sur le statut des images et leur langage visuel. Diplômée ensuite du master Critique-Essais, écriture de l'art contemporain de l'université de Strasbourg, elle s'est exercée à l'écriture critique, qu'elle soit journalistique grâce à la publication d'un article dans le magazine Rue 89, ou universitaire par la rédaction d'un mémoire-essai. Elle a ainsi pu explorer une écriture subjective mais toujours documentée. Au cours de ce cursus, ses champs de recherche se sont tournés vers les représentations du corps féminin et celle de la grossesse en particulier. En adoptant une perspective historique elle a pu questionner les productions artistiques contemporaines de la maternité à travers le prisme de la science notamment.

IDREF : https://www.idref.fr/265330785