

# CONVERSATION AVEC LAURIE CHARLES

À chacune de tes expositions, tu essaies de recréer des impressions d'espace domestique : tu imagines des tapisseries, tu repeins les murs en couleur, tu poses parfois une moquette, tu redessines l'espace grâce à tes rideaux peints, tu présentes des éléments sur des étagères et tu y ajoutes parfois des sculptures molles qui font office d'assises. Pourquoi cette volonté de s'éloigner du *white cube* et de proposer aux œuvres et aux visiteurs un espace « doux et moelleux », comme tu le qualifies ?

Peut-être que malgré son apparente déconstruction le *white cube* hermétique prédomine toujours comme modèle hégémonique d'exposition ; il prolonge encore ce rapport sacré à l'œuvre d'art et ce rapport frontal œuvre/spectateur·rice. En créant ces espaces domestiques, j'essaie plutôt de tendre à proposer des espaces accueillants et immersifs où l'on pourrait un moment reposer son corps. Il devient alors possible de connecter sa temporalité interne avec des œuvres qui font déjà écho à la vie organique de notre corps. J'ai aussi envie d'imaginer un instant que l'espace d'exposition est un grand corps, un grand corps comme un intérieur domestique avec des rideaux accrochés aux parois, des coussins organes, des tubes cousus... J'aime l'idée que les œuvres soient portées par un environnement englobant qui viendrait les connecter entre elles et les connecter à un grand tout, à l'image d'un organe au sein du corps, quasiment indétachable, si l'on considère le corps dans une approche holistique.

Le violet est une nouvelle fois omniprésent dans cette exposition, tant dans la scénographie que dans les œuvres. C'est aussi la couleur que tu utilises désormais pour la carnation des corps. Cette utilisation du violet s'est faite de manière progressive, au fil des œuvres et des projets. Cette couleur revêt-elle une signification symbolique particulière ?

Cette couleur est arrivée dans ma recherche pour échapper à la couleur de la peau, afin de pouvoir donner une portée plus inclusive à mes femmes dans mes peintures. Les différentes teintes de violets dans ma palette qui sont utilisées pour les corps font, ironiquement peut-être, penser à un teint qu'on qualifierait de « malade ». Il y a aussi cette idée de se situer immédiatement dans un espace de fiction grâce à l'association du violet à la carnation. Et enfin, la couleur violette a été utilisée sous toutes ses nuances dans l'histoire des mouvements féministes militants.

Tu fais régulièrement référence aux sentiments ou à la parole des organes dans tes titres d'œuvres ou d'exposition, comme « La colère de l'intestin ». Ici, le titre de cette exposition cite le discours d'entrée au Collège de France, du chirurgien René Leriche, en 1936, au cours duquel il expliquait que « la santé est la vie dans le silence des organes » ? Partages-tu cette idée ? Qu'exprime le silence des organes ?

Le titre « Le silence des organes » provient à l'origine d'une citation de Marie François Xavier Bichat, médecin français du XVIII<sup>e</sup> siècle qui appelait alors la santé « le silence du organes » et la maladie leur révolte. C'est donc seulement lorsque nous tombons malades que nous pourrions prendre conscience de nos organes. Cette citation fait écho à mon histoire personnelle : l'apparition soudaine d'une maladie auto-immune il y a quelques années, qui, déclenchant un flux d'inflammation dans mon corps, m'a tout à coup fait prendre conscience de mes organes et qui a de la même manière totalement transformé ma pratique artistique.

Cette citation était présente dans un texte de l'artiste Johanna Hedva que j'ai découvert au début de ma maladie, qui s'appelle « The Sick Women Theory ». Ce texte manifeste parle de sa propre expérience de la maladie pour aborder l'oppression des corps dans notre société capacitiste et productiviste. Pour moi, les récits personnels sont des lieux de résistance face à la science médicale universalisante.

Le silence est une notion qui peut être ambiguë. Tu parles de santé, de calme et de repos ; mais ne pourrait-on pas y lire aussi l'omission, l'invisibilisation ou la censure, des questions qui traversent également ton travail ?

En effet, cette ambiguïté m'intéresse. Je vois aussi dans la notion de silence des organes l'invisibilité de la maladie chronique. Dans mes œuvres, j'évoque par exemple ce caractère invisible avec la présence de petites cuillères peintes. Ces petites cuillères renvoient à une théorie développée par Christine Miserandino : elle illustre par une métaphore la quantité d'énergie physique et mentale dont dispose une personne atteinte d'une maladie chronique pour accomplir les tâches quotidiennes. Le silence évoque donc également cette fatigue et cette douleur internalisée.

La notion de silence se retrouve également dans les recherches que je mène autour de l'histoire de la médecine, d'une part avec l'invisibilisation des femmes, à l'époque médiévale notamment, et d'autre part avec l'exercice d'une domination par la parole savante des hommes sur les femmes jusqu'au XXe siècle.

Tes œuvres sont toujours liées à ton propre corps, à ton état physique et de santé à un instant T. Mais tu cherches aussi à rapprocher ton histoire, d'histoires d'autres corps de femmes. C'est le cas avec le dytique *Migraine* par exemple, dont le titre évoque à la fois tes symptômes d'alors, fait aussi référence à l'histoire de Charlotte King et fait également référence à la pratique du *body mapping*. Peux-tu nous expliquer ces parallèles ?

En 2017, j'ai créé une performance qui s'appelle *The Anger of the Intestine* (La colère de l'intestin) qui s'inspire de la vie de Charlotte King, devenue Charlotte Queen dans mon œuvre. Charlotte King est une femme géosensible, c'est à dire capable de prédire les tremblements de terre et les éruptions volcaniques en analysant les douleurs qu'elle ressent dans son corps. Elle est également capable de déterminer les emplacements géographiques de ces phénomènes telluriques en établissant une carte de son corps : chaque zone de son propre corps correspond à une zone géographique du monde.

Cette façon de cartographier son corps a fait écho dans mes recherches ; ma série *Migraine* évoque ce *body mapping*. Le *body mapping* ou cartographie du corps est une technique thérapeutique consistant à dessiner le corps pour y placer à certains endroits des symboles imagés de nos douleurs, de nos traumatismes. À l'époque où j'ai produit cette série, je souffrais d'épisodes de céphalées de tension et je me suis souvenue que Charlotte King avait, avec un scientifique, monté un projet intitulé *Migraine*, en rapport avec les migraines qu'elle avait au moment de ses épisodes de connexion avec la Terre.

Tu tisses un lien avec l'époque médiévale dans la série *Migraine* ; ce lien apparaît aussi dans plusieurs peintures et aquarelles dans lesquelles tu reprends notamment des sujets et des compositions de gravures médiévales (que tu transformes par ailleurs allègrement). Que recherches-tu avec ces emprunts ou ces références au monde médiéval ?

Le Moyen-Âge est une période importante avec l'histoire des guérisseuses qui ont progressivement été appelées sorcières et brûlées. À cette période, les femmes détenaient le savoir des plantes médicinales qu'elles se transmettaient entre elles et dont elles se servaient pour soigner. L'invisibilisation de la femme dans l'Histoire de la médecine a été portée à son apogée avec son exécution sur les bûchers.

Dans les gravures médiévales, la femme est très peu représentée, que ce soit dans des gravures liées à l'histoire domestique ou à l'histoire médicale. Reprendre ces gravures pour y ajouter des femmes, leur rendre leur rôle de guérisseuses, était une façon de réécrire l'histoire de la représentation médicale. Toutes ces femmes, ensemble, dans l'espace d'exposition retissent ce lien de transmission de femme en femme, cette sororité mise à mal.

Il y a aussi quelque chose de très contemporain dans l'esthétique des gravures médiévales, qui étrangement fait écho à ma façon de dessiner le monde en coupe anatomique. Il est par exemple possible de voir l'intérieur des espaces domestiques façon coupes anatomiques de l'architecture. Reprendre ces gravures pour les réinterpréter avec ma palette de couleurs et les repeupler de femmes, est comme un geste d'aller-retour, un effet miroir entre ma pratique et une étrange ressemblance avec une esthétique visuelle très éloignée : une sorte de distorsion temporelle me permettant de réécrire au présent ce qui semble avoir été effacé.

Tu évoques aussi régulièrement un autre moment de l'Histoire de la médecine déterminant pour ton travail : le XVIIIe siècle. Qu'y trouves-tu ?

À la fin du XVIIIe et au début XIXe, la femme devient le symbole de la pathologie, jusqu'à totalement personnifier la maladie, elle-même. À cette époque, la violence médicale exercée à l'encontre des femmes se démocratise avec ce que Barbara Ehrenreich et Deirdre English nomme dans *Des experts et des femmes* « la dictature des ovaires ». La femme est alors définie par sa fonction de génitrice ; son utérus est stigmatisé, il est la source de toutes ses maladies, il crée à la femme des troubles de la personnalité. C'est à cette période que l'on parle volontiers d'hystérie et que se développe la figure de la femme fragile et malade, assignée au repos, privée par les médecins de toute pratique intellectuelle. De nombreuses violences gynécologiques découlent de ces stigmatisations ; et de nombreux hommes médecins pratiquent des chirurgies extractrices comme l'ablation des ovaires.

Le sexisme du monde médical vit alors son époque dorée, si l'on peut dire. Mais, la profession médicale demeure encore aujourd'hui majoritairement une affaire d'hommes. Dans ma pratique, je tente de tisser des liens entre ces différentes histoires et époques, ce qui me permet de mieux comprendre au présent la politique des corps.

Les jeux de références et d'histoires imbriquées (les fictionnelles et les réelles, les contemporaines et les anciennes, la tienne et celles d'autres femmes) tissent une trame de fond complexe, documentée, dans ton travail, qui n'est pas toujours perceptible au premier regard quand celui-ci est happé par les couleurs vives. De même, tu déploies un corpus de motifs qui se répète d'un support à l'autre (intestin, cellule, cuillère, main, etc) comme des symboles cryptiques. Est-ce que cette culture du mystère est un effet que tu cherches volontairement ou est-il simplement induit par ce rapport à l'invisible du corps interne ?

Je cherche à faire un travail qui pourrait être transmis à pleins de niveaux différents. Induire un rapport direct avec l'œuvre grâce à une sorte de simplicité dans le dessin, est pour moi très important. Je souhaite que mes œuvres puissent s'adresser directement à un large spectre de personnes.

Derrière ce premier niveau, il y a ensuite des couches et des strates de recherche, de multiples références qui se répondent et s'entremêlent, à l'exemple du symbole de la cuillère utilisé par les communautés de femmes souffrant de maladie chronique. Ces strates sont une densité nécessaire dans mon travail, elles peuvent devenir des portes d'entrées pour d'autres personnes, intéressées ou touchées par ces états de corps dans leurs histoires personnelles.

Les motifs que j'utilise gardent peut-être leur part de symbolique, et donc de mystère, mais il n'y a pas de dimensions ésotériques dans ces motifs. Dans la série Migraine par exemple, si l'on peut penser à des références ésotériques, la lune représente en réalité les liens réels entre le cycle lunaire et celui du corps de la femme et les fleurs en coupe anatomique sont le symbole d'un lien intime entre le corps et la terre. Je vois davantage ces jeux de motifs et de références imbriquées comme la matérialisation des connexions inter-espèces, des connexions avec la terre, avec les cycles et le vivant, et de visions d'un monde holistique interdépendant dans lequel le corps prend place. En montrant ce qui est normalement invisible à l'œil nu, par des coupes anatomiques (d'organes, de plantes, d'architecture, etc), je cherche plutôt à démystifier le corps. Je cherche à le donner à voir dans son état organique, plutôt que de lui assigner un corps spirituel co-dépendant.

Le travail du textile et de couture sont des médiums que tu privilégies désormais dans ton travail (à égalité avec la peinture). Est-ce en lien avec la question d'un savoir domestique, d'un savoir-faire habituellement dévolue à la femme que l'on retrouve aussi dans la pratique de la médecine et de la chirurgie ? Ou est-ce pour d'autres raisons ?

Je ne crois pas que cette pratique de la couture soit liée à une tentative de sortir du cliché de la bonne ménagère et d'un savoir domestique ; je pense que ce cliché est déjà désuet.

La pratique de la couture est davantage liée aux limites de mon propre corps. Après des années de pratique du film, quand mon corps a changé de statut pour être ce corps malade, la production de film, qui est une entreprise conséquente, n'a plus été possible. À cette période, j'ai commencé à coudre des toiles-rideaux ; la couture a été simplement une évidence dans cette aventure. Petit à petit, de la simple fabrication de support rideaux, je suis arrivée à la mise en volume de mes œuvres. J'apprends de manière autodidacte, en faisant. Ma dernière série de petits organes en tissu satiné est par exemple l'aboutissement de cette pratique progressive de la couture.

The logo for BAM, consisting of the letters 'BAM' in a bold, white, sans-serif font, set against a black background that is part of a larger graphic element.

*Le silence des organes*

LAURIE CHARLES

05 mai > 24 juin 2023

ouvert du mercredi au samedi, de 11h à 18h