

Interview de Michèle Magma, Artiste Multimédia

Jacqueline Couti et Michèle Magma

Nov 24, 2022 12:22 PM Central Time (US and Canada)

Note des éditrices de ce numéro spécial : Le 24 novembre 2022, Jacqueline Couti a interviewé Michèle Magma. Née en République Démocratique du Congo en 1977, l'artiste quitte Kinshasa pour Paris avec sa famille à l'âge de six ans, pour être avec son père qui était à l'époque un réfugié politique. Elle se situe dans une zone intermédiaire entre Nord et Sud, et interroge le monde par le biais d'une perception hybridisée de sa culture d'origine et de son pays adoptif (la France), présentant souvent une critique à facettes multiples des formes d'exploitation et d'oppression en Afrique. L'entretien a duré deux heures environ. Jennifer Anne Boittin et Jacqueline Couti ont édité ce texte pour des raisons de longueur et de clarté.

Jacqueline Couti (JC)

Dès que j'ai commencé à regarder tes œuvres et ton travail, je me suis dit « wow, ok, oui, il y a d'autres façons de penser l'histoire, y'a d'autres façons de penser la mémoire d'une façon théorique mais qui n'est pas ancrée dans une tradition dialectique européenne ou dans le monde académique occidental. Je me suis dit que j'allais t'inviter, te poser des questions, parce qu'il me semble justement que ton cheminement créatif, c'est pas simplement un cheminement créatif, c'est un cheminement théorique qui pourrait nous enrichir tous. Et je pense que ça nous apporterait une espèce de globalité... tu vois, en général on pense à l'art pour créer de la beauté, mais moi je me suis rendue compte que, bon, toi tu fais plus que ça. Et je voulais savoir à quel moment tu as décidé que l'art te permettait de faire une intervention importante pour questionner le statut quo, les systèmes d'oppressions diverses, mais en même temps pour célébrer les cultures et les histoires de ton pays. Parce que, je veux éviter de dire la culture, l'histoire...quand je regarde ton travail, c'est vraiment cette pluralité.

Michèle Magma (MM)

Très tôt, j'ai eu conscience que le chemin migratoire qui avait été emprunté par mes parents allait avoir une incidence, non seulement – en fait – sur ma propre vision du monde, mais que, aussi petite que j'étais, j'allais les amener aussi – en fait – à changer leur propre vision du monde. C'est assez étrange. Et puis, je pense que, le fait d'avoir cette prise de conscience – je dirais – et cet éveil en fait prématuré, vient aussi en fait d'un héritage avec lequel j'ai connecté bien plus tard. Mais cet héritage-là il est présent. C'est-à-dire que mon père est quelqu'un d'engagé, quand il est arrivé en France en tant que réfugié politique il a aidé – en fait – beaucoup, beaucoup de congolais à obtenir en fait leur statut de réfugié politique. Avant lui, mon grand-père faisait partie de la MACO [**Messagerie Automobile du Congo**]: c'était le seul de sa famille à arriver à un certain niveau. Voilà, avoir cette conscience, cet éveil est lié à la question de l'indépendance et donc, bien plus tard, je comprends que je porte son nom et donc, quelque part j'ai cet héritage en fait invisible. Et donc la connexion, je dirais, vraiment, et cette prise de conscience, le fait de me servir de ma position d'artiste, de ma position de

femme, et de ma posture et d'arriver avec toutes ces histoires et de les déposer dans la sphère artistique pour interroger, pour soulever et poser des questions, elle se fait au moment où je suis à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Cergy. Je suis à la bibliothèque, je suis par terre, je cherche des artistes africaines, congolaises – entre autres – mais, au-delà, vraiment, je dirais, au nom du continent. Donc évidemment, Renée Green, après pour parler des artistes masculins, David Hammons, ce sont des références à ce moment-là, mais je ne trouve pas de femmes artistes congolaises du continent qui peuvent s'exprimer. A ce moment-là, il y a le catalogue de la biennale de Dakar qui déjà fait état d'une avant-garde qui se confirme aujourd'hui avec des artistes comme Barthélémy Toguo, et cetera. Et donc, nous sommes en 2000, et en 2000, je décide que cette artiste congolaise ce sera moi [rires]. Quand je le raconte, c'est, voilà,...et je décide...donc c'est cette prise de décision qui, à un moment donné, me porte avec force pour, à la fois, faire des rencontres pertinentes qui vont me permettre d'avoir ces échos, ces échanges, et qui vont aussi au fur et à mesure me nourrir et alimenter aussi mon propos. Et c'est aussi cet héritage qui oblige mes aïeux à libérer la parole qui me permet en fait de continuer aussi à me nourrir et à amener ces récits dans cette sphère-là. Et donc, finalement, je me rends compte qu'effectivement – et je suis dans une école à ce moment-là qui a un rapport où l'art pour l'art compte, et c'est d'abord l'art pour l'art – donc moi j'arrive avec les récits et en fait on me renvoie la notion de sociologie, voilà, que je réfute, évidemment, parce que je connais les codes, parce que j'ai une base en histoire de l'art, parce que je vais la chercher aussi à la faculté parce que je me nourris en fait, aussi, de ces paradigmes occidentaux, aussi, voilà, autant sur les formes, les mouvements, et cetera. Donc j'ai une capacité, en fait, je dirais, même pas à les digérer mais à carrément les modeler pour les faire entrer en dialogue avec, finalement, la véracité de mes histoires et cette charge – en fait – aussi, historique, que je sens nécessaire en tout cas à faire rencontrer, je dirais, dans cet espace-là. Et je me rends compte que l'art c'est un lieu qui, parce que y'a une forme je dirais d'idéalisation, parce qu'il y a une forme, en fait, comment je pourrais dire ça... - je ne vais pas entrer dans le débat de la fonction de l'art mais on est dans un autre espace, voilà, on est dans un autre espace où les gens peuvent s'ils le veulent effectivement se croiser mais ils peuvent se rencontrer et ça, pour moi, c'est très important. Parce que c'est cette rencontre qui, à un moment donné, quand on va être devant une œuvre, va pouvoir permettre d'ouvrir la discussion, de libérer la parole et de pouvoir toucher tout un chacun.

JC

Et j'aime beaucoup cette notion de rencontre. Aussi cette idée de digérer tous ces éléments, ou plutôt de les modifier, de les manipuler...ça m'a fait penser à Suzanne Césaire qui disait que « la poésie serait cannibale ou ne serait pas ». Donc déjà je vois que tu as une approche qui se veut être différente. Mais pourtant, tout comme elle, la notion de rencontre, la notion de rencontre et de l'autre est très importante. Parce que, justement, elle, elle se bat contre l'exotisme – qu'on va appeler le « doudouisme » – aux Antilles. Alors, voici ma question : à quel moment, tu as réalisé que pour combattre l'exotisme, il fallait aussi s'attaquer à la représentation, à la construction de l'histoire et des histoires ?

MM

Alors, c'est vrai que je dirais que j'ai peut-être eu beaucoup de chance parce qu'il y a beaucoup de choses qui se sont révélées au moment où j'étais, donc, à l'école – mais parce que je pense que, en amont, j'ai rencontré aussi, en fait, je dois dire, des enseignants qui m'ont permis d'avoir cette liberté, cette liberté de circulation. Et donc, rapidement, durant les premières années, j'ai une interrogation qui va être assez frontale et assez directe, où je vais évidemment utiliser mon propre corps, mais pour l'interroger mais aussi pour questionner cette question de l'exotisme : qu'est-ce que c'est qu'en fait cette image exotique que l'on veut m'apposer ? Qu'est-ce que, finalement, cette question du préjugé où finalement, quand je regarde une vidéo comme élément où je décide de faire, se mettre, en tout cas, côte à côte, trois écrans et dans ces trois écrans-là, et bien, il y a une femme qui marche avec des talons mais elle a une chaîne à la cheville, une autre qui porte en fait une bassine sur la tête et de l'autre côté, une autre qui ramasse du coton. Qu'est-ce que ça, ça veut dire dans ma contemporanéité, dans ma temporalité. Et en fait, c'est comme ça que je réinterroge cette question de l'exotisme. Et donc, je le renvoie à l'autre. C'est-à-dire qu'effectivement, de par mon identité, de par ma couleur, de par mon corps féminin, de par mon genre, tu as en fait cette vision que tu as apposée et donc moi je la retourne, je dis : si je l'amène dans l'espace artistique, qu'est-ce que cela produit au niveau du sens ? Et c'est là où c'est intéressant parce que, effectivement, si mon intention première semble liée à cette question exotique, dans son interrogation, et bien, ce que l'autre va voir, parfois, va le renvoyer à sa propre identité féminine, au statut de la femme. Donc, voilà, ce qui veut dire qu'à un moment donné – en tout cas dans les discussions que j'ai pu avoir aussi avec les vidéos – il y a comme l'idée, non pas d'effacement, parce qu'effectivement cette présence du corps noir féminin est forte, elle est là, elle est centrale, mais le propos va aller au-delà. Et donc il est question, vraiment d'avoir un échange sur quel est le message derrière, qu'est-ce qu'en fait l'artiste veut dire, et cetera, et cetera. Et donc, le fait d'amener ces récits qui peuvent sembler tellement lointains, tellement exotiques, je crois, en tout cas, que la posture d'artiste que moi je me suis appropriée, me l'autorise et me le permet. C'est-à-dire qu'il y a un respect en fait qui s'est installé, qui fait que, à un moment donné on est en capacité de pouvoir entendre ces histoires qui semblent tellement intimes, tellement éloignées. Mais, je peux vraiment te garantir par expérience qu'à chaque fois quand je parle avec le public – parce que c'est très important pour moi cette rencontre, ce rapport d'altérité – et bien, nous arrivons à des espaces où il arrive à s'identifier au-delà même, finalement, de ce qui, de prime abord, peut lui sembler tellement lointain, tellement, justement, exotique, tellement centré. Cette centralité, finalement, elle se déplace au sein même de cet espace artistique, en tout cas, qui est créé. Et, au-delà de cela, je crois que les œuvres aussi que je propose permettent cette entrée-là, permettent aussi cette écoute-là. C'est-à-dire que, effectivement, il y a un traitement qui est très épuré, qui est très esthétique, qui propose souvent des paysages maintenant, des plantes, des portraits mais qui vont être vraiment très, très épurés, très minimaux, et en même temps, je dirais que cette radicalité avec cette économie, finalement, de moyens elle permet quand j'ouvre la porte de pouvoir accueillir ces autres récits qui vont être derrière finalement les images premières.

JC

La notion de corps et de ton corps, parce qu'au centre de ton œuvre artistique il y a ton corps. Donc le premier élément à discuter c'est comment ton corps peut devenir la représentation de

tout un corps social, de toute une collectivité, comment cela est-il possible pour nous qui avons une vision peut-être occidentale ou cartésienne – une personne, comment tu peux représenter toute la totalité des Congolais mais au-delà même de l’Afrique, de la femme Noire – parce que, bien sûr, ton travail pour moi c’est quelque chose qui est global, quelque chose qui vraiment veut englober beaucoup d’idées mais y’a aussi la question d’ancrage, maintenant que je t’entends. Parce que le corps, aussi, c’est l’ancre. C’est l’ancre/encre dans le sens – en plus, je fais un jeu de mots qui va sûrement pas être facilement traduit – c’est-à-dire c’est l’ancre dans le sens que c’est ce qui nous ancre dans l’espace mais c’est aussi l’encre avec lequel tu écris tes idées, c’est l’encre avec lequel sur le papier, tu fais une connexion entre l’immatériel – ce qui n’est pas encore là, mais ce qui va devenir là dans ta création. Tu as parlé au début de prise de conscience, alors, comment cette prise de conscience justement a fait que ton corps est devenu cette espèce d’ancre entre plusieurs éléments – et, pour quelqu’un qui ne serait pas d’accord « mais pourquoi ton corps devrait représenter le tout » ?

MM

Le corps je l’envisage aussi beaucoup plus comme une entité. Et je trouve que, en anglais c’est très intéressant parce que, quand on dit l’être, on dit « a human being » et voilà, et donc, y’a cette notion mais en même temps je dois dire que chez les Bas-Congos on explique ça très bien, quoi. C’est très clair, en fait, cette notion du corps où, finalement, il y’a le corps, donc le *moyo* [l’âme, l’esprit, le cœur], donc en fait y’a le corps physique, y’a le corps spirituel, voilà, et y’a le corps social qui permet aussi d’être connecté, finalement, à la société dans laquelle on évolue. Alors si après on veut faire un parallèle, avec peut-être cette idée, et la manière dont ça a pu être aussi théorisé, moi je pense à Elias Canetti dans « Masse et puissance », la manière dont il va opposer, justement, le dictateur et la foule qui devient corps. Et ça, c’est vraiment très très visible dans une œuvre comme « [Oyé Oyé](#) » qui, à un moment donné, parce que, je me représente avec cette robe qui était en fait un agrandissement, on va dire, entre guillemets, de l’uniforme que je portais quand j’étais plus jeune – enfant à l’école maternelle – je me représente, donc, sans tête ni jambes, en imitant la foule qui est en train de danser, marcher, mais tout ça en l’honneur de Mobutu. Et il faut voir, en tout cas, comment, par exemple, un dictateur comme lui mais avant ça en fait lui je dirais qu’il a juste calqué, finalement, des éléments du communisme – donc avec la Chine, à cette époque-là, qu’il a transposé, finalement, au Congo. On peut aussi faire des parallèles, évidemment, avec l’embrigadement qu’Hitler a fait des jeunesses hitlériennes – et des femmes, aussi, qui devenaient, en fait, un corps – on parle de jeunesse et on sait que derrière, y’a une multitude, y’a une foule. Donc, je dirais que cette idée d’entité à un moment donné va regrouper, finalement, l’idée des femmes congolaises, des hommes congolais et l’idée d’un Congo uni – on sait qu’il y a cet éclatement, aussi, finalement, avec toutes ces différentes ethnies effectivement. Et bien, voilà, elle [idée d’entité] est vraiment renforcée par l’utilisation formelle de ce corps : ce corps qui est mouvant, ce corps qui, finalement se transforme aussi au fur et à mesure des années, ce corps qui est assumé, qui apparaît, qui déambule, qui circule mais en même temps vraiment avec cette symbolique forte de cette entité, et cette entité qui renvoie en fait à une Humanité avec un grand « H ». Et [ce corps] qui pourrait, parfois aussi s’opposer – s’opposer avec la justice, s’opposer, à de la violence. Donc il y a vraiment, en fait, un corps qui est à la fois en action mais en même temps c’est un corps qui est pensant, mouvant, et qui en fait peut agir, voilà, certes

de manière symbolique dans l'espace artistique mais y'a vraiment cette idée aussi à un moment donné de pouvoir éveiller quelque part les consciences, mais, au-delà de cela je crois que y'a aussi ce besoin d'inventer – en fait – quelque part, aussi, d'autres rites aussi, en fait, de réparations parce que parfois ce corps aussi il peut traduire une certaine souffrance et en fait, quand je dis « inventer d'autres rites » je suis en train de penser à une installation que j'ai faite qui s'appelle « [Derrière la mer](#) ». [C]'est une installation qui avait été faite ...[car] y'avait vraiment au niveau médiatique une demande de prise de position sur ce qui se passait au Nord-Kivu avec ces femmes qui subissaient des violences corporelles, subissaient des mutilations, et cetera. Et à un moment donné, y'a eu une nécessité aussi de prendre position par mon corps, pour être en écho, et peut-être aussi pour être engagée, aussi, si ce n'est physiquement mais en tout cas moralement et artistiquement auprès de ces femmes. Et donc évidemment le dessin apparaît, le texte apparaît, et on a en fait cette vidéo qui quelque part va utiliser – l'eau comme symbolique et la mer – mais du coup M-E-R avec M-È-R-E – pour en fait, voilà, laver quelque part, inventer, en fait, quelque part, quelque chose. Et donc le chant qui accompagne par exemple cette vidéo n'est pas un chant anodin, c'est en fait un rite d'initiation utilisé chez les femmes pygmées. Donc on est comme ça sur, non pas, en tout cas, des prélèvements, mais sur des connexions [qui] permettent à la fois le soin – la réparation – et la cohérence avec cette question en fait de transmission.

JC

Et ce que j'adore quand je t'écoute c'est cette notion de connexion – de fil – mais aussi cette notion que le corps est historique. [T]u parlais de tout un héritage et de plusieurs couches historiques, mais des fois ces couches historiques sont beaucoup plus contemporaines – par exemple, tu viens de parler de ces femmes et de toute cette violence qu'elles ont dû traverser – et toi tu voulais vraiment prendre position. Et moi, en provenance d'un monde diasporique de la Caraïbe qui se bat toujours pour retrouver ces connexions avec le passé ou notre ancestralité, c'est là où je vois nos points communs mais aussi nos différences, parce que toi, tu peux remonter. Toi, tu peux remonter, toi tu peux faire un certain travail que moi, si je veux le faire, il faut vraiment que j'essaie de voir avec tous ces tests génétiques pour essayer de trouver ce lignage. Alors, je reviendrais encore sur cette question de : est-ce que ces connexions sont possibles si on n'arrive pas à faire le lignage/lien avec le passé ?

MM

Ouais...moi je crois qu'elles le sont. Je crois qu'elles le sont, pourquoi ? Parce qu'on a une capacité, en fait, d'invention et je crois en fait que nous avons déjà inventé, finalement, nos propres réparations qui vont aller au-delà, en fait, finalement, de cette question de la ligne. Alors moi, effectivement, aujourd'hui j'ai cette possibilité-là parce que, effectivement, mes parents sont là, ils ont encore cette conscience même si déjà ça se perd parce que les plus anciens qui sont dans les villages, voilà, sont en train de partir, mais je crois qu'il est question aussi de ce « ici » et de ce « maintenant » et de notre capacité à inventer nos propres connexions et, quelque part, nos racines. Si je prends l'exemple de ce que toi tu fais, si tu veux, dans cet ancrage – puisqu'on parlait tout à l'heure d'ancrage – dans ces études africaines, évidemment que les connexions sont là. Elles ne vont pas se formuler de manière si linéaire, si visible mais tu vas convoquer, ces éléments non visibles qui vont aussi à un moment donné te

permettre en fait d'inventer par l'écriture – parce que toi tu, voilà, tu écris – mais inventer aussi, par, finalement, ta position et ta posture en tant qu'enseignante dans une université qui a aussi une histoire non pas des moindres, dans un lieu qui n'est pas non plus anodin. Tu vois ? Et moi je dis que c'est à ce moment-là que commence réellement, en fait, si tu veux, ce rapport et ce travail décolonial. Et je reviens à cette notion de la libération de la parole, parce que finalement cette parole elle va aussi s'ancrer, elle va aussi devenir soi, elle va sortir de toi, revenir vers toi, elle va faire écho. Et donc ça, ça pour moi c'est quelque chose que nous avons de manière structurelle. Et ce que je dis à chaque fois c'est que, finalement, la force, quelque part – et quand bien même aujourd'hui, voilà, ça peut être vu avec beaucoup de mépris, en fait, de la part du monde occidental – mais cette capacité en fait que nous avons, malgré nous, à migrer – même si finalement dans le passé ça a été une migration de force – c'est quelque part quelque chose que nous devons renverser et penser l'unité d'une Afrique qui va s'étendre. C'est-à-dire que partout où il y a, en fait, un Africain, un Caribéen, et cetera, c'est une Afrique transformée qui s'étend et qui permet ces connexions dont je parlais tout à l'heure.

JC

J'adore cette notion de renversement parce que ça nous ramène au miroir et ça nous ramène aussi à un travail de souffrance qui est pénible parce que c'est plonger au fond de nous-même, trouver ce qui fait mal – et des fois c'est même pas ce qu'on cherche, c'est ce qu'on trouve – et après essayer de faire quelque chose avec. Donc l'une de mes questions qui peut être problématique, c'est : comment, en tant que femme Noire qui est entre plusieurs espaces, qui fait souvent des représentations dans des espaces non-africains, comment tu envisages cette notion de connexion sans rentrer dans la commodification de ce que tu fais ?

MM

Oui, oui, oui, oui. En fait, y'a deux choses que j'ai mises en place. La première c'était ce rapport au temps. Donc, je propose en fait un espace qui serait un espace presque hors du temps. On est en fait dans une autre temporalité, on est dans une autre fréquence. C'est pour ça qu'on va retrouver ce rapport à la lenteur, presque chorégraphique, ce mouvement, voilà, de déplacement. Parce qu'on est dans un système où tout va vite, voilà, et je crois que, fondamentalement, une des richesses de nos ancêtres et je crois peut-être même un des savoirs fondamentaux qu'ils avaient c'était cette connexion en fait avec leur temps et leur temporalité, et l'espace dans lesquels ils pouvaient se trouver. Et que finalement, ils vivaient dans un rythme qui est presque, en fait, un rythme propre, je dirais, à une communauté mais avec une *acquaintance* sur l'observation de l'environnement dans lequel ils étaient. Et donc moi, je propose ces espaces hors-temps qui à un moment donné vont amener – ou pas d'ailleurs, peu importe – à s'interroger ou en tout cas à partager, une idée, une action, un symbole à ce niveau-là. Et, si l'espace dans lequel j'évolue est par exemple, voilà, un espace – alors parfois on est en Afrique au Maroc, parfois en fait on est en France, parfois – j'ai pas tourné de vidéo au Congo, non, j'en ai pas tourné au Congo – parfois on est dans des espaces qui vont être des espaces d'atelier. Et finalement, la connexion elle se fait parce que, mon propos va être intrinsèquement lié à une question liée à l'histoire, liée à une histoire individuelle, liée à un récit qui va nous permettre de juxtaposer ces différents espaces. Parce qu'effectivement, aujourd'hui, je pense qu'une des forces – en tout cas – de ce clan diasporique

c'est cette capacité à la fois à intégrer ces différents espaces, à les juxtaposer, et à devenir quelque part hybride. Pour moi nous sommes déjà en fait dans un 21e siècle qui dépasse même cette acception, cette conception – en fait –, occidentale dans notre construction. Et donc, du coup, c'est ces espaces-là en fait – et notamment je pense à la vidéo « [Congo landscape](#) » qui pour moi en fait parle vraiment très bien, en fait, si tu veux, de cette juxtaposition. C'est que, finalement, on est dans un espace architectural très épuré, je déambule et j'entre dans le champ par différents chemins, avec différents vêtements colorés, avec différents objets et puis sur l'image, en filigrane, on aperçoit en fait une carte du Congo qui est là, qui est constante, qui à un moment donné eh bien permet aussi cette connexion et, quand on regarde finalement à la fin Ifitry – Ifitry c'est au Maroc – et on est sur le continent africain. Donc voilà, il y a toujours finalement ces jeux. Quand bien même et bien, pour « [Narcisse](#) », où la vidéo est tournée à Paris, mais j'utilise un mythe ancien mais je me l'approprie et la manière dont je vais me l'approprier pour beaucoup [de personnes, cette manière] a fait référence à *Peau noire, masques blancs* [texte de Frantz Fanon] avec cette idée – voilà – du masque, et cetera... Donc c'est toujours finalement cette lecture, cette juxtaposition en fait couche par couche, qui à la fois va se jouer sur le plan, en fait, théorique, sur le plan symbolique, sur le plan de l'espace et sur la construction même en fait, finalement, de ce qui est donné à voir.

JC

Donc chez toi, non seulement le corps est historique mais il est aussi géographique. Et on avait parlé de cette notion d'ubiquité où on pouvait être dans plusieurs espaces en même temps, dans ton travail aussi, c'est vraiment...non seulement il est atemporel, c'est-à-dire que tu nous mets dans un temps qui n'est pas le temps moderne où on doit courir dans tous les sens, mais tu nous mets aussi dans un type d'espace et des fois j'ai envie de dire que c'est l'espace spirituel – mais c'est bien plus que cela – l'espace du rite qui devrait nous....

MM

Absolument, absolument. La question du rite est très importante. Et ça je l'ai vraiment expérimenté dans l'écriture vidéo où le fait de – quand, en tout cas, je faisais de la vidéo-performance – mettre en place des objets, dans un espace, d'entrer dans cet espace, d'effectuer une action et puis le procédé même – le procédé filmique, en fait – engendre un espace rituel, de par la répétition du geste qui – d'ailleurs, je pense comme les acteurs – répété une fois, deux fois, trois fois et à un moment donné y'a la quintessence et c'est cette séquence-là qui va être choisie comme étant, en fait, l'œuvre finale. Et c'est vrai que finalement, tout à l'heure je parlais d'un rapport de lenteur [presque] chorégraphique, et cetera. Effectivement cette question finalement du rythme qui renvoie au rituel, à la ritualité, et à une notion qui est – je pense – très ancrée aussi finalement dans notre héritage inconscient – et finalement, quand on peut y accéder, conscient, donc là, à ce moment-là il est conscientisé – il est absolument essentiel dans le travail

JC

Donc ton travail en fin de compte, c'est aussi cette notion d'expérience et de juxtaposition, mais c'est aussi des fois une espèce de confrontation brutale entre la personne qui veut juste être un spectateur – de toute façon, tu forces la personne qui veut être un spectateur à

participer à l'expérience. Et donc je suis en train de voir comment justement ça c'est comme ça que tu nous fais participer aussi à une certaine histoire. Mais en fin de compte, avec le corps – à part quand le corps est mort, peut-être, et ça encore, certaines personnes ne seraient pas d'accord – l'expérience, c'est-à-dire qu'il y a toujours cette notion de – comme on dirait en anglais – lived experience.

MM

Oui, oui, oui, oui, oui. C'est une invitation, en fait. C'est une invitation à partager une expérience. C'est vraiment ça, voilà. Et donc, et en plus, aujourd'hui les expositions – en tout cas que je crée – et la manière dont j'envisage la circulation entre ces différents médiums, elle est devenue très cohérente. Elle pouvait paraître éclatée parce que je faisais de la vidéo, je faisais de la vidéo-performance, et puis après, donc, la performance et puis le dessin, voilà, tout ça. Et en fait, maintenant l'articulation est très cohérente. Donc, en fait, je vais proposer en tout cas le partage, l'analyse d'un sujet, d'une histoire qui m'intéresse et, cette circulation – en fait – entre les différents médiums, entre les différentes formes formelles qui vont apparaître et bien c'est ça qui va, à un moment donné, permettre – justement – la création d'un espace à part entière dans lequel – en fait – effectivement le spectateur peut vivre, en tout cas, et peut partager, en fait, une expérience. Voilà, et c'est ça vraiment qui est apparu, là, ces dernières années – ces deux dernières années. C'était très...très criant.

JC

Donc l'espace comme lieu de création, de connaissance – parce que souvent, nous « chercheurs » on est toujours en train de penser que le monde académique c'est l'espace où la connaissance est créée... mais encore la dissémination c'est une autre histoire, parce que si tu ne publies pas, ce n'est pas disséminé mais en même temps, tu peux publier mais les gens ne te lisent pas. Donc, le problème de dissémination est aussi problématique – bien que certains de mes collègues vont vouloir nier ça. Dans ton travail tu es un intermédiaire mais un créateur en même temps. Intermédiaire et créateur dans le sens où tu as ton idée, tu la mets en pratique à travers tes installations qui continuent à créer et à disséminer la connaissance.

MM

Oui, oui, oui, oui, oui. Et en fait, la méthodologie qui s'est mise en place assez progressivement et puis maintenant naturellement, elle est vraiment celle liée à la recherche. C'est-à-dire que chaque œuvre s'accompagne vraiment d'une fiche mais qui a un déroulé qui va se faire presque en entonnoir, de la première question, du premier récit pour arriver à ce que j'ai nommé – c'est un processus que j'ai nommé – qui est celui de rendre compte plastiquement, c'est ça. Donc on est vraiment dans cette articulation-là. Je pense que, peut-être que mes profs n'avaient pas tort en disant que j'avais comme ça un rapport sociologique au monde, mais, cet espace de la création qui permet quelque part aussi la transformation parce que quand on rencontre, on est dans cette transformation. Et je pense que, aujourd'hui, ça va être très difficile – en tout cas, pour nous autres Afro-descendants – d'échapper à cette transformation. Et toute la question, c'est peut-être aussi, tu vois, de l'accepter et de voir ce que ça peut donner en l'acceptant.

JC

Et justement, quand je pense à cette notion de transformation, je pense aussi à la question de féminisme. Qu'est-ce que ça veut dire d'être une femme ? Qu'est-ce que ça veut dire d'être une femme noire ? Comment cela se conçoit en Europe ? – parce que, en fin de compte, ton travail il nous montre une autre voie – d'où la notion de transformation. Et comme je t'expliquais au début, bon, avec notre conférence, on avait cette notion d'afroféminismes, mot mis au pluriel – A la fin de ton travail, tu as quelque chose qui est épuré mais cela ne change pas le fait qu'il y a une complexité que tu peux simplifier pour le spectateur. Mais cette simplification ne nie pas la complexité qui est derrière.

MM

Exactement, exactement. On est vraiment dans ce rapport-là. Alors toi tu parlais tout à l'heure d'afroféminismes, c'est vrai que moi dans ma conception du féminisme – je sais qu'on en avait un petit peu échangé – y'a effectivement ce rapport matrilineaire qui est très important, y'a ce rapport aussi clanique, c'est-à-dire que c'est au-delà du clan « groupe de famille », c'est aussi le clan des femmes, du camp des femmes, du côté des femmes où je pense que d'une manière très forte ma mère nous a transmis ça. Et en même temps, le côté du père est aussi très fort. Donc, voilà, c'est-à-dire que y'avait vraiment comme ça une forme d'équilibre où, voilà, moi je sais que si je dois dire « bon ok, est-ce que je suis plus mon père ou ma mère ? » je peux dire je suis plus mon père. Donc, voilà, c'est très intéressant en fait de pouvoir observer ça. Et elle nous transmet en fait, ma mère, presque de manière silencieuse son histoire, l'histoire de sa mère... Une des grandes questions pour moi c'était comment est-ce que, justement, je pouvais en rendre compte plastiquement et donner à voir cette expérience à la fois d'une autre forme de féminité mais d'une autre forme aussi d'héritage féministe, quoi. Et en fait je crois que l'œuvre qui en parle le mieux c'est « Mémoire Hévéa », évidemment, puisque cette mémoire caoutchouc, élastique, en fait, qui est vraiment liée au Congo et où il y a, finalement, cette figure centrale de ma grand-mère – qui est un agrandissement photographique d'une petite photo de mes archives personnelles – qui va se trouver à côté, en fait, d'une photo de ma mère que j'ai prise habillée comme ma grand-mère et donc moi je me trouve à côté en fait, de l'autre côté de ma grand-mère, avec donc une photo où je suis habillée comme ma mère. Et donc on parle comme ça de cette question à la fois de portrait – donc un portrait extérieur – mais à la fois du portrait de ma propre mère et finalement de celle de mon autoportrait. Et donc c'est le même traitement, elles sont sur la même ligne et donc c'est une forme aussi, je dirais, de ralliement, une forme de connexion, une forme d'héritage mais qui est scellée et qui s'invite dans un temple qui est en fait un temple artistique, d'ailleurs, qui est celui du musée. Je dirais cet héritage féministe, si l'on interroge finalement le rapport au masculin, il est assez ambivalent – et il est assez intelligent, c'est-à-dire que le masculin n'est pas exclu, il est absolument complémentaire mais, en fait, si y'a un héritage que l'on peut aujourd'hui questionner par rapport aux questions donc de déplacement, de migration, et aux questions diasporiques mais que l'on conserve aussi à la fois. Voilà, c'est ça. C'est-à-dire effectivement...que l'on réinvente. Et alors, je dis ça pourquoi, parce que normalement, par exemple, chez les Bas-Congos, et bien, il y a celui qu'on appelle le *nkasi*, et le *nkasi* c'est l'oncle maternel. Et donc quand tu es, en fait, dans un héritage matrilineaire, le *nkasi* il a une importance parce que c'est le fils mais du côté, en fait, de la mère. Donc le *nkasi* il peut, s'il le veut, prendre ses neveux et nièces – du côté de sa sœur – et les élever comme étant, en fait,

ses propres enfants, et cetera, et cetera. Et évidemment nous, nous avons donc notre nkasi et on s'est retrouvé dans notre structure familiale face à cette question et – et c'est là où c'est intéressant de voir comment l'héritage qu'a eu mon père transforme aussi, finalement, cette question traditionnelle – donc notre nkasi, il voulait nous récupérer pour nous élever et mon père a dit « non ». Voilà, et il revient en fait à une structure de famille cellulaire qui va être en fait en adaptation avec un modèle dans lequel il est ici et maintenant. Voilà, voilà. Ce qui a été salvateur. Parce que, effectivement, bon ben voilà, par la suite c'était un peu compliqué du côté de mon oncle maternel. Mais finalement, y'a cette conscience-là et donc c'est vrai que dans, je dirais même, dans la manière dont ils se structurent, je trouve que – en tout cas mes parents – se sont réinventés. Ils ont eu cette capacité de se réinventer – et ça c'est intéressant dans le cheminement migratoire. Donc ce qui permet – et ce qui me permet aussi, finalement, à moi, de m'inventer, de me réinventer en tant que femme et en tant que femme féministe. Donc, voilà, donc je ne peux pas en fait m'identifier au même féminisme que celui qui avait été proposé par les FEMEN – qui sont des amies, par ailleurs, que je connais personnellement – je ne peux pas m'inventer par des mouvements féministes français – qui sont aussi des amies – de Ni Putes Ni Soumises en France, par exemple. Voilà. Ou celui des mouvements des libérations de la femme. Je suis en fait, quelque part, dans une propre invention en fait de mon féminisme que je ne vais pas isoler, en fait, ou que je ne vais pas – en fait – mettre en rupture avec les autres – parce qu'effectivement y'a ce respect – parce qu'effectivement nous faisons quelque part toutes parties – en fait – de ce clan [...] qui est le clan des femmes, des femmes du monde. Mais c'est vrai qu'effectivement, voilà, j'accepte, finalement, la complexité de tous ces féminins. A un moment donné je parlais de féminité exacerbée mais, voilà, je trouve que ce n'est même plus juste. C'est juste ces héritages féminins complexes, parce qu'ils le sont. Ils le sont parce que je crois aussi qu'au-delà de ces mouvements généraux et sociaux y'a toutes ces histoires individuelles qui sont tellement importantes. Tu vois ? Et c'est celles qui m'intéressent aussi, quoi.

JC

La notion de féminisme en fin de compte tu la vois vraiment comme fluide à la base et en fin de compte je dirais un petit peu tentaculaire aussi – ou si on veut, l'image du rhizome de plusieurs racines. C'est-à-dire que, bon, l'individu représente la collectivité mais même l'individu n'est jamais individuel. Cette idée que bon, justement, même l'individu est complexe et quand je réfléchis à ton idée de féminisme à travers ton art, tu te donnes le droit – et pour moi, ça c'est un geste féministe – tu te donnes le droit d'exister. Simplement ça. Dans le monde où on vit...

MM

C'est ça. Voilà, ouais, ouais. Je m'autorise. J'ai le droit. Et voilà.

JC

Et ça je pense que c'est vraiment un geste simple mais compliqué. Quand y'a cette prise de conscience, et, parce que je suis sûre aussi que, bon, on n'a pas parlé de la notion de courage mais il faut quand même beaucoup de courage pour faire ce que tu fais [rires]

MM

Je sais, t'es la deuxième personne à me dire ça [rires]

JC

Nan, mais, nan mais il faut reconnaître. En même temps par moments tu es exposée nue – dans le sens anglais de *raw* – c'est-à-dire que tu mets tout ça – tout ce qui est à mettre dehors comme on dit chez moi. Donc il faut déjà du courage pour non seulement exploser tout cela et mettre cela exposé – bon, au grand air, au grand soleil – mais aussi pour gérer la réponse qui n'est pas toujours positive, donc, pour moi c'est ça peut-être le féminisme. C'est prendre son courage dans tous les moments – des fois anodins mais dans les plus intéressants – sans nier qu'on est une femme – où dans le monde de fluidité, d'identité sexuelle qu'on a de nos jours – mais de se déterminer d'une certaine façon.

MM

C'est ça, c'est ça. C'est ça. Je l'ai compris tôt aussi, tu vois – parce que moi je suis en quête de liberté et je cherchais en fait un espace où je pouvais être et exprimer cette liberté par rapport au monde et je me suis assez vite rendue compte que, ouais, l'art c'était le bon endroit parce que, si l'on regarde la conception presque – je dirais même – occidentale de l'artiste, l'artiste on lui autorise tout, quasiment, voilà, et puis, de toute façon même quand il se trompe on dit « oh, c'est pas grave, c'est un artiste » [rires] C'est avec humour mais voilà, même, finalement, moi, dans mon clan de toute façon, ben « Michèle c'est une artiste ». Ça se termine là et ça résout tout en fait. Donc c'est intéressant de le savoir mais en même temps c'est une responsabilité. Parce que, effectivement, quand on a cette conscience-là, c'est pas parce qu'on autorise quasiment tout à l'artiste qu'il faut se *décharger* de cette responsabilité et qu'il faut – en fait – en faire n'importe quoi. Donc, voilà, moi, ce rapport-là il est vraiment – ouais, c'est pas...c'est un rapport sacré, aussi, y'a vraiment quelque chose de l'ordre d'une responsabilité sacrée et souvent je dis, oui, que je me sens aussi portée, je me sens portée par des énergies comme ça, fortes, quoi, ou je dis bon voilà, je me sens poussée, je dis ah tiens, il faut aller là parce que je sais que derrière il y aura ça, et cetera, et cetera. Et puis finalement, ouais, ça arrive. Donc c'est aussi se connecter à notre capacité – voilà – de projection, tu vois, à cette énergie-là parce qu'effectivement nous fonctionnons comme ça, avec cette idée de, voilà, on traverse cette vie mais on projette.

JC

Mais ce qui est beau c'est que cette projection n'empêche qu'elle s'ancre quand même dans – si ce n'est pas le passé c'est une certaine idée du passé, c'est-à-dire que ta liberté c'est pas allez, hop, j'enlève mon soutien, je brûle mon soutien et puis j'oublie tout le passé, je me réinvente comme si je suis toute seule. Ce que tu fais, pour moi, bizarrement, c'est beaucoup plus destructeur et créateur en même temps avec cette notion de phénix, c'est-à-dire que, même si tu meurs, tu rejaillis à chaque fois de ces cendres qui sont...

MM

C'est ça, c'est exactement ça. C'est exactement ça parce que – je te prends un exemple, j'étais invitée pour travailler sur les archives filmiques à Louvain – à l'Université de Leuven – c'était sur les archives des pères blancs congolais – 80 films à visionner – oui, ouais, ouais, ouais, tournés

dans les années 50, ouais 50, 45-50, au Burundi, Urundi, et cetera – sur les missionnaires – les pères blancs. Et donc, effectivement, je me retrouve en fait à devoir visionner – en fait – ces films. Mais quelle douleur, quelle douleur c'est-à-dire que... Oui, donc je me retrouve, voilà, à devoir analyser cela. Alors, on m'a pas obligée à le faire. Ça m'intéressait énormément en fait parce qu'effectivement la question de l'archive est aujourd'hui absolument essentielle – ça va être une des grandes questions en fait de ce 21eme siècle qui nous anime – et donc, j'accepte. Donc, c'est sous forme de résidence et à la fin, donc, de cette analyse-là, y'a une restitution. Et là, donc, effectivement, je commence à regarder, je commence à analyser et à un moment donné je suis amenée pendant 15 jours à aller à Louvain et donc avec ce rapport, tu sais, très – je dirais – très en lien avec, tu vois, l'académie – donc le matin tu te lèves, tu commences à 9h, tu vas en bibliothèque, tu fais ta pause à midi, tu finis à 17h, et cetera, et tout, donc, t'es là et tu cherches, tu vois, et tu fais des photos, et cetera, et cetera. Et je me rends compte que dans ce qui s'installe – dans ce rituel pendant les quinze jours – ben y'a des moments, je ne peux plus. Donc y'a des moments je suis obligée de m'extirper et de faire autre chose. Je sais que j'ai une mission, je sais que je dois aller jusqu'au bout. Et, peu à peu, je me mets à écrire régulièrement et là je me rends compte qu'effectivement il y a, donc, des choses qui se mettent en place, effectivement, sur cette observation, sur cette recherche, cette digestion – mais indigestion aussi – et donc, voilà, des mots comme ça qui vont être très forts mais qui ont un rapport très physique à des mécanismes en fait liés au corps. Et donc, on me demande quelque part de gentrifier, finalement, ce qui a été produit par l'autre dans sa vision complètement négationniste de celui qui est en face, on me demande à moi, héritière – lointaine, proche, peu importe mais connectée en fait de quelque manière que ce soit à cette historicité-là – de la restituer, et de la prémâcher, et de redonner la béquie. Eh ben, à un moment donné c'était plus possible. A un moment donné ce n'était plus possible. Donc je travaille et là en fait, physiquement, je suis, mais, atteinte, je suis dans un état d'épuisement – parce qu'effectivement je restitue les 1500 photographies, quelque part, d'archives que j'ai eu à faire, en fait, durant cette quinzaine – je me rends compte qu'il y a quand même 1500 documents, ils ont 13 kilomètres en tout, comme ça, tu vois, de oui, oui, ils sont au KADOC . Donc je restitue cela. Je restitue en fait cette vision, voilà, de prendre mon portable, archiver pour étudier plus tard donc tu le restitues de manière frontale – en plus, c'était dans une église désacralisée – et puis, je leur propose, finalement, une interprétation aussi de ces pères blancs sur ces femmes – parce qu'il était question de ces femmes qui sont devenues en fait des bonnes sœurs mais qui n'avaient pas le même statut que les autres sœurs. C'étaient nos sœurs indigènes, nos frères indigènes. Et toute cette mythologie, cette fiction, mais, horrible, voilà, pour pouvoir atteindre l'autre, voilà, pour en fait lui enlever, finalement, son statut d'être humain – masculin, féminin – et pour l'infantiliser, pour en fait servir un dessein. Et en plus, dans les échanges, ces missionnaires et ces frères blancs – ou ces pères blancs – ils vivent une retraite dorée dans un château quelque part en Belgique avec aucune remise en question, aucune culpabilité – en fait – par rapport au fait qu'ils aient été instrumentalisés et qu'ils ont servi à un dessin qui était le dessein colonial. Et donc toute la question c'était : comment est-ce que je restitue ça ? – et donc d'un point de vue plastique – Donc y'a eu du dessin, y'a eu la création en fait d'un livre qui est en fait une proposition d'un livre avec des pages blanches toujours avec une histoire possible à écrire, y'a eu le fait d'incarner, aussi, en fait, les sœurs, voilà, pour parler en fait de ce fait religieux. Et encore, je ne suis pas allée sur le traitement des corps et sur toute cette partie

en fait liée à la sexualité – parce qu’effectivement ça c’était totalement caché et non-visible. Mais, en s’intéressant, finalement, à l’objet – parce que toute la question c’était ça – j’ai remis en fait, si tu veux, le statut de ces films à leur fonction originelle : objet. Quel objet ? Un objet de propagande. Voilà, dans quel contexte ? Dans un contexte, en fait, colonial. Et pour moi, c’est pas plus que ça. Voilà, et ces objets ont été en fait destructeurs et donc, en remettant en fait, si tu veux, la question de l’objet au centre, c’est : vous vous amenez en tant que pères blancs – et donc en tant que personnes travaillant pour le fait religieux – comme étant eux légitimes pour [nous] détruire, nous et nos objets ? C’est ça. C’était ça, vraiment, c’est, de quoi on parle ? On parle des objets, au final. Et finalement, en amenant, en fait, ces objets qu’on utilisait pour nous briser, quelque part, pour réutiliser encore ces mêmes objets pour les renvoyer – parce que ces films étaient renvoyés [en Afrique]. Ils avaient deux objectifs : à la fois, en fait, ils étaient montrés aux Congolais et puis le deuxième, ils étaient montrés en fait aux Belges. Voilà, voilà. Et donc avec ce côté éducatif où l’autre devient objet. Il n’a pas de parole – où on ne l’entend pas – et il joue un rôle qu’il ne comprend pas. C’est ça qui est terrible. Et donc, avec des commentaires au-dessus des films mais d’une violence, mais, inouïe. Inouïe. Et donc à ce moment-là j’étais en colère. J’étais en colère. J’étais en colère et la question c’était : comment est-ce que j’utilise cette colère pour poser, en fait, des actes ? Et l’installation était monumentale, elle était juste, elle était frontale, donc les attentes étaient comblées de leur part – ils ne pouvaient rien dire – je me suis comportée comme une diva [rires] avec des exigences absolument mais terribles, pointues, et au moment effectivement du tour, j’étais obligée de parler et de libérer en fait cette parole et de leur renvoyer qu’effectivement, là, ils nous avaient utilisés comme des gentrificateurs – parce qu’il n’y avait quasiment que des blancs universitaires – et y’avait en fait une autre intellectuelle qui était là – une artiste-activiste aussi qui était là pour parler de cette question, elle était très juste dans son propos – et puis en fait l’autre artiste congolais qui était là, ben évidemment il est dans un rapport, on va dire, néo-colonialiste – il est content d’être là, on est invité, on peut montrer son travail, et cetera – il peut pas en fait avoir une posture juste et donc, effectivement, moi j’étais obligée de parler. Et le texte que j’ai écrit, il était frontal. Ils ne l’ont pas censuré, ils ont assumé et je leur ai dit que ça faisait partie, en fait, du processus décolonial dans lequel on était. S’ils étaient pas en capacité – en fait – de recevoir cette parole-là, là dans ce cas-là...

JC

[Y]’en a qui se rendent pas compte de la violence de ces archives et ton travail, souvent, en tant qu’intermédiaire c’est de retravailler cette violence pour qu’elle soit là, pour que le spectateur en prenne conscience mais sans le détruire, littéralement. Donc, comment tu fais ça ?

MM

Comment je fais ça ? Alors, le dessin ça aide, énormément, parce que y’a des choix qui s’opèrent, en fait, dans le dessin. Y’a un espace autre qui se propose. Souvent, en fait, c’est des dessins aussi sur des feuilles blanches donc, voilà, avec cette possibilité d’une nouvelle forme d’écriture, voilà. Y’a ces lignes, aussi, qui apparaissent. La couleur, aussi, de temps en temps. Donc le dessin ça aide beaucoup en fait, pour pouvoir passer tous ces filtres. Et puis, s’il s’agit des personnages ou même des espaces, des lieux, voilà, on est dans des lieux comme ça – ou

des espaces – qui vont être très beaux, très poétiques, parfois des espaces architecturaux – presque – voilà, et puis les corps vont être suspendus, aussi, voilà, comme en méditation...

JC

[B]on, au début tu dis : « moi, j'invite les gens à une rencontre » mais des fois la rencontre c'est une mauvaise rencontre [rires] aussi, c'est vraiment. Elle est frontale. Et je pense que des fois, en tant qu'artiste, là, tu as été prise par surprise.

MM

Complètement. Ah ouais, complètement. C'est-à-dire que je savais que cela allait être dur. J'ai un ami artiste qui m'a dit « mais pourquoi tu vas là ? », j'ai dit « nan, mais, il faut que je le fasse ». Parce que je me dis – et on revient à cette question de la responsabilité – si je ne le fais pas, voilà, peut-être que d'autres vont le faire mais moi je vais le faire de manière intelligente à ce que ça ne les laisse pas indemne. Là y'avait vraiment ce rapport-là où il fallait en fait que, vraiment, je les marque parce qu'effectivement à mon tour j'avais été marquée.

JC

Tourneboulée... Chavirée.

MM

Et après, après ça, j'étais quand même en paix. Tu sais pourquoi ? Parce que la vraie question c'était d'être à sa place. Et en fait, je pense que fondamentalement, j'ai retrouvé – en fait – ma place. Voilà, ma place d'artiste. Et eux ils étaient à leur place et, en fait, ils devaient, en fait, prendre la responsabilité...et moi j'étais à ma place.