



TRACER, SA MÉMOIRE

MYRIAM MIHINDOU
YANG JIECHANG
DIA AL-AZZAWI

DOSSIER
NORMANDIE
IMPRESSIONNISTE

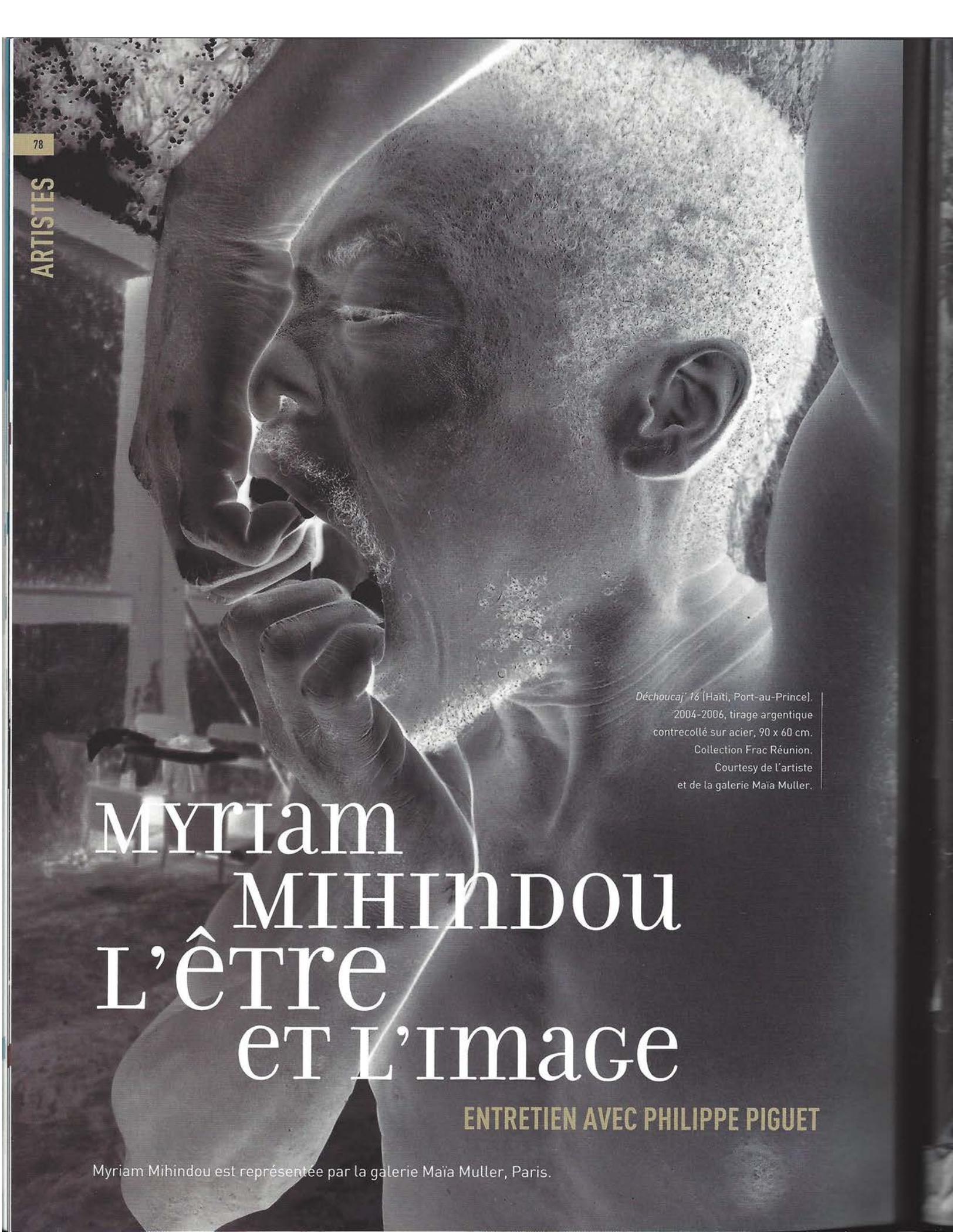
LE THÉORÈME DE NÉFERTITI
INSTITUT DU MONDE ARABE

HANTAÏ
CENTRE POMPIDOU

PHILIPPINES
QUAI BRANLY

CRÉATION ET POSTMÉMOIRE





MYRIAM
MIHINDOU
L'ÊTRE
ET L'IMAGE

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE PIGUET

Myriam Mihindou est représentée par la galerie Maïa Muller, Paris.

Déchoucaj' 16 (Haïti, Port-au-Prince).
2004-2006, tirage argentique
contrecollé sur acier, 90 x 60 cm.
Collection Frac Réunion.
Courtesy de l'artiste
et de la galerie Maïa Muller.



Le Monologue des anges
(Haïti, Port-au-Prince).

2004-2006, tirage argentique
contrecollé sur acier, 120 x 92 cm.

Collection Frac Alsace.
Courtesy Sanaa galerie.

Dans l'exposition *Les Maîtres du désordre*, présentée au musée du quai Branly l'an passé, les images photographiques de Myriam Mihindou ne manquèrent pas de retenir l'attention. Tout à la fois inquiétantes et fascinantes, elles plaçaient le regardeur dans un vis-à-vis existentiel dont il ne sortait pas indemne. Extraites de la série *Déchoucaj'* (2004), réalisée en Haïti, elles procèdent d'une expérience initiatique vécue par l'artiste à l'occasion d'une résidence. Gabonaise d'origine, Myriam Mihindou développe une œuvre d'une extrême profondeur qui interroge le statut de l'image et la question de l'être entre forces de la tradition et monde contemporain. Rencontre.

Philippe Piguet | Par-delà les effets de la colonisation, le Gabon est un des pays africains qui ont le plus préservé toutes sortes de traditions ancestrales. En quoi cela a-t-il marqué votre travail ?

Myriam Mihindou | J'ai été élevée dans un environnement culturel qui s'appuie sur des codes, des tabous, des peurs, des participations à différents types de rituels. Tout cela constitue une mémoire très prégnante. Chez nous, par exemple, le rituel de la mort est fondamental. Les morts sont plus importants que les vivants, aussi toute la vie est-elle régie autour de cela. Il y a encore aujourd'hui de nombreuses pratiques de croyances, d'envoûtements, d'initiations, de sacrifices animaux, voire humains. Cela m'a complètement constituée...

PP | De quelle façon, positivement ou négativement ?

MM | Pendant de nombreuses années, j'ai eu très peur de ma culture. J'en ai même été effrayée, voire traumatisée. Quand on est enfant, la crainte d'être enlevée, d'être dévorée, est un sentiment terrible. Mais il y a aussi tout un éventail d'éléments qui sont extrêmement puissants dans leur dimension thérapeutique : les soins, la pharmacopée, les danses, etc. On vit, on grandit avec tout ça et on l'intègre, qu'il s'agisse de violence, de douceur ou de mystique.

PP | Venue en France à la fin des années 1980, diplômée de l'École des beaux-arts de Bordeaux en 1993, vous traversez un certain nombre d'expériences plastiques avant de vous consacrer pour l'essentiel à la photographie, à la vidéo et à la performance. La question de l'image et du corps est au centre de vos préoccupations, comme en témoigne une des premières séries de photographies que vous réalisez en 1999-2000, intitulée *Sculptures de chair*. Celles-ci offrent à voir des mains talquées, soumises par le jeu d'élastiques contraignants à des tensions sensorielles douloureuses. Quelle en était donc la motivation ?

MM | Les *Sculptures de chair* sont pour moi des objets de pouvoir, des gardiennes de seuil. Elles sont la manifestation d'un corps qui a eu peur et qui va puiser des ressources pour pouvoir se protéger. En fait, ces mains protègent le corps et l'âme; cela est directement lié à ma culture. Quand j'étais enfant, je demandais à mon père de me mettre des amulettes de protection mais il me disait que je n'en avais pas besoin parce que j'étais nganga...

PP | Nganga ?

MM | Un nganga, c'est quelqu'un qui est capable de soigner. C'est un peu comme un chaman...

PP | Qu'est-ce qui faisait que vous aviez ce statut particulier ?

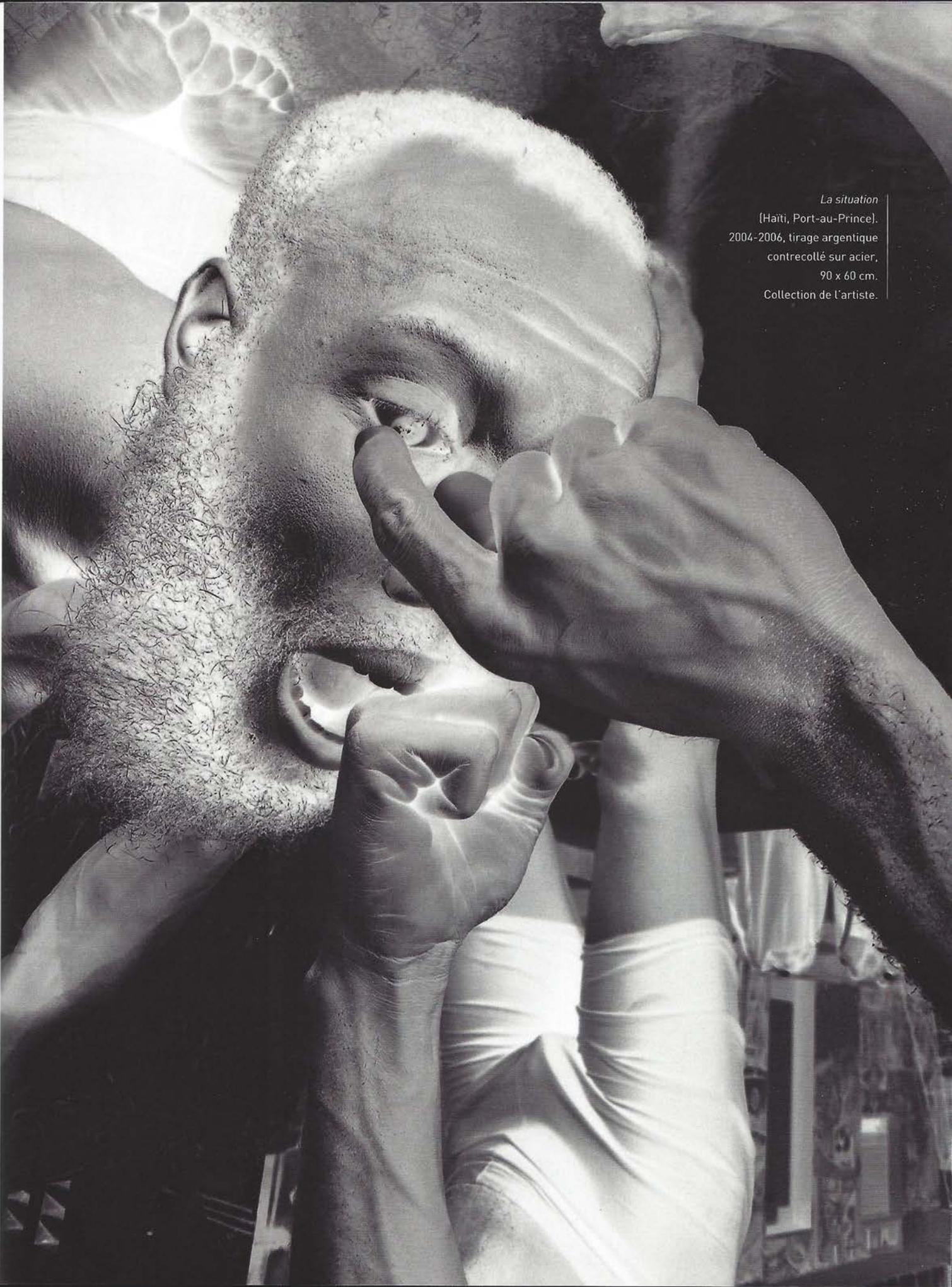
MM | Je ne sais pas. J'entretenais avec mon père une relation très forte. Notre nom de famille complet – Mi Nzamba vient de Nzambi, qui désigne le ciel, les étoiles – est un des plus mystiques qui soient au Gabon. Cela fait que ça a joué énormément sur l'éducation que j'ai reçue.

PP | À considérer votre travail, il semble que vous ayez choisi de faire de cette fonction de protection le postulat même du fait de création. Ceci, à l'aune de la force mémorable de votre culture, mais dans cette différenciation plastique qui est l'utilisation de la photographie.

MM | Au tout début, j'ai commencé par faire des sculptures. Je faisais un travail sur des poupées de terre et puis j'ai cherché à interroger le masque en retenant bien plus ce qui le traversait que sa forme esthétique parce que, enfant, j'ai reçu une culture rituelle et non formelle. Aussi, à l'École des beaux-arts, je me suis retrouvée très vite tiraillée par l'enseignement qui y était prodigué et j'ai laissé tomber la tendance que j'avais à vouloir travailler sur des objets archaïques. J'ai compris que je devais passer par tout un processus de déconstruction et de construction avant de pouvoir former une image. Au Gabon, toute création d'œuvre est une création pour la collectivité. La question fondamentale qui se posait à moi était donc de me définir comme artiste au regard de ma propre culture. À ce moment-là, je me suis intéressée au land art et à l'arte povera et c'est ce qui m'a amenée à la photographie. Comme je passais tout mon temps à l'extérieur à dessiner et à produire des œuvres, je me suis trouvée dans l'obligation de faire des photos pour acter mon travail.

PP | De par le fait qu'elle permet de garder en mémoire, la nature même de la photographie vous a-t-elle confortée dans la possibilité de faire des images ?

MM | La photographie est de l'ordre de la révélation. Or c'est un domaine privilégié chez moi. À cette époque, j'ai photographié aussi beaucoup de flaques; c'était une manière pour moi de parler du paysage. C'était tout à la fois l'infiniment grand et l'infiniment petit. Un miroir de l'espace dans lequel nous sommes inscrits.



La situation
(Haïti, Port-au-Prince).
2004-2006, tirage argentique
contrecollé sur acier,
90 x 60 cm.
Collection de l'artiste.

Une façon donc de faire advenir le corps. Mais cela a pris son temps parce que, dans mon travail, le corps et le visage, ça a toujours été extrêmement violent.

PP Vous avez eu l'occasion en 2004 de faire une résidence à Haïti, juste après la chute d'Aristide. Vous y avez réalisé tout un ensemble d'images impressionnantes, au titre générique de *Déchoucaj'*. Quelle corrélation existe-t-il entre les *Sculptures de chair* et ce travail fait à Haïti?

MM Les mains ont un rapport avec ma sœur, qui souffrait d'un cancer et qui est décédée cette année-là. C'était quelqu'un avec qui j'avais une relation fusionnelle et c'est comme si mon corps avait été frappé comme le sien. Je me demande si je n'ai pas cherché à exprimer dans ces mains toute sa souffrance. Je suis allée à Haïti un mois après son décès mais, entre-temps, j'ai réalisé une vidéo en son hommage, *La Colonne vide*, où je me suis filmée, grimpée sur un socle vide, effectuant en tournant sur moi-même tout un arsenal de gestes. Ce ne sont pas n'importe quels gestes, on les appelle des gestes « kongo ». Ils procèdent d'un rituel d'accompagnement et de protection des morts. À Haïti, cette vidéo a été le point de relation pour communiquer avec les gens, d'autant plus facilement qu'ils ont aussi chez eux des rites similaires.



PP Qu'est-ce qui vous avait conduite à vouloir rendre hommage à votre sœur en réalisant cette vidéo, c'est-à-dire une œuvre artistique?

MM Ma sœur écrivait. À elle, les mots; à moi, les images. J'ai très vite éprouvé le besoin de faire quelque chose. Aussi, je me suis dit qu'il me fallait graver sur une stèle un psaume de douceur. C'était là ma réponse. À ce moment-là, je suis passée de l'incarnation à l'immatériel.

PP À Haïti, vous participiez à un forum de rencontres pour lequel vous avez élaboré un projet de travail autour de la question du miroir et de son double, notamment préoccupée par la question de l'identité caribéenne et son déracinement africain. Comment en êtes-vous arrivée à réaliser cette série de *Déchoucaj'*?

MM De façon tout à fait imprévue. Il faut savoir que la situation était particulièrement tendue. Il y avait des milices armées, plus aucun pouvoir politique. C'était la dérive totale. Les gens avaient peur de tout et moi, j'étais en deuil, je n'avais peur de rien. Quand ceux avec qui je voulais travailler ont vu les travaux que j'avais faits, ils ont estimé que j'étais aussi dans un travail de mémoire profonde du corps et m'ont dit qu'il fallait tout d'abord qu'ils m'initient. Par ailleurs, j'ai été prise en charge par une chamane qui m'a aidée à faire mon deuil, une Française qui vit là-bas depuis plus de vingt ans et qui s'intéresse à la dimension du vaudou en Haïti. Avec les uns et les autres, il a été décidé que l'on m'initierait au vévé. Le vévé, c'est essentiellement la capacité de pouvoir se projeter dans l'espace et, dans le contexte de cette initiation, on m'a proposé d'être la marraine d'une troupe de théâtre avec laquelle j'avais déjà beaucoup partagé.

PP En quoi consiste cette initiation au vévé?

MM Dans la pratique, il n'est pas possible de le dévoiler mais, dans le fond, il est question de territoire, de déplacement et de mémoire. Il s'agit de mémoriser un lieu puis d'en projeter mentalement tous les composants dans un autre. Il y a toute une technique de concentration qu'on vous explique pour y parvenir. Après, on vous remet un vévé qui agit comme une charge et on est alors doué de cette capacité de vision.

PP Mais dans quel contexte précis avez-vous réalisé les photographies de *Déchoucaj'*?

MM Une fois initiée, j'avais rendez-vous avec cette troupe de théâtre pour travailler. J'avais très envie d'explorer avec eux la question de l'image. Dans l'expérience que j'avais eue de mon deuil, je m'étais rendu compte que je ne voyais plus avec mes yeux et j'avais pris conscience qu'en tant que photographe, je ne

Déchoucaj' 19 (Haïti, Port-au-Prince)

2004-2006, tirage argentique
contrecollé sur acier, 90 x 60 cm.

Courtesy de l'artiste
et galerie Maïa Muller.





photographiais pas ce que je voyais mais que l'image obtenue était d'une autre nature. Le seul moyen pour moi était donc de mettre en place des connexions pour laisser émerger l'image d'elle-même.

En nous rendant sur le lieu de travail, nous avons été pris dans une embuscade de miliciens qui pillaient un magasin. Face aux armes dirigées contre nous, les gens de théâtre avec qui j'étais ont répondu par des psalmodies poétiques, créant ainsi une situation totalement irréaliste mais qui nous a sauvé la vie. Arrivés en état de choc où nous allions, nous avons abandonné toute idée de travail et nous avons cherché à sublimer notre peur. On s'est retrouvés tous dans un espace complètement flottant. On a décidé de se laisser traverser sans retenue par notre angoisse mais de la canaliser pour qu'elle puisse se révéler. Comme j'avais un appareil photo avec moi, je me suis dit que j'allais faire des images. Je leur ai proposé de venir vers moi dès qu'ils sentaient que ça montait en eux, et qu'alors je prendrais ou non une image. À aucun moment, je n'ai cherché à cadrer. Je cliquais, je cliquais, tout simplement. Ces photos, en quelque sorte, ce sont des dépositions.

PP | Vous n'aviez aucunement conscience que vous étiez en train de faire une œuvre ?

MM | À aucun moment. Pour moi, c'était essentiellement faire trace suite à cette prise de contact. J'avais besoin de l'écrire pour l'étudier, pour évaluer ce que je pouvais faire. En fait, c'est toujours comme ça que je travaille. Je mets en place des conditions et je laisse venir le moment opportun sans chercher à l'anticiper.

PP | Ce qui fait aussi la force de *Déchoucaj*, c'est le choix que vous avez fait de tirages en négatif. Cela excède la dimension surréelle de la situation et en accentue le mystère, le caractère apparemment rituel.

MM | Il m'a semblé qu'il ne pouvait pas en être autrement sinon à céder à une image de type documentaire. Or ce travail n'a rien à voir avec ce genre-là. Il a une autre visée et s'inquiète surtout de la question de l'être. ■

La Colonne vide (place des Invalides, Paris)

2004, vidéo de 6 minutes et 20 secondes.

Collection de l'artiste.



Déchoucaj' 3 (Haïti, Port-au-Prince).

2004-2006, tirage argentique contrecollé sur acier, 65,5 x 80 cm. Courtesy de l'artiste et de la galerie Maïa Muller.

MYRIAM MIHINDOU EN QUELQUES DATES

Née en 1964 à Libreville, Gabon. Vit et travaille à Paris

Expositions (sélection depuis 2004) :

2013 → *Viens, la mort, on va danser*, galerie Maïa Muller, Paris

2012 → *Les Maîtres du désordre*, musée du quai Branly, Paris;

La Caixa, Madrid; Austellunghalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

2011 → *La Robe envolée - Traces of transition*, galerie Sanaa, Utrecht

→ *Souffle performance*, espace Kosmopolis, Utrecht

2009 → *La Géographie du rêve : le bon et/ou le mauvais rêve*, galerie Trafic, Paris

→ *Sortilèges*, Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, Alex (France)

2007 → *Le passage est un pas de danse*, Woman's building, San Francisco

→ *Matériel, immatériel*, musée Dapper, Paris

2006 → *Trilogie du détachement*, galerie le Cube, Rabat

2005 → *Africa Remix*, Centre Georges Pompidou, Paris

2004 → *Lille 2004 Capitale européenne*, fort de Dunes de Leffrinckoucke