

Femmes artistes pionnières de l'art vidéo en Belgique : les années 1970 et 1980

Auteur : Poncin, Louise

Promoteur(s) : Bawin, Julie

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2023-2024

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/20596>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

Femmes artistes pionnières de l'art vidéo en Belgique : les années 1970 et 1980

Louise Poncin

Volume 3 : annexes

Mémoire de master présenté sous la direction du professeur Julie BAWIN en vue de
l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie, à finalité approfondie.

Année académique 2023-2024

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

Femmes artistes pionnières de l'art vidéo en Belgique : les années 1970 et 1980

Louise Poncin

Volume 3 : annexes

Mémoire de master présenté sous la direction du professeur Julie BAWIN en vue de
l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie, à finalité approfondie.

Année académique 2023-2024

Annexe I : retranscription de l'entretien de Louise Poncin avec Marie André, Bruxelles, le 12 mars 2024

Louise Poncin : Quelle était votre place dans la sphère artistique de l'époque ? Avez-vous éprouvé des difficultés en raison de votre genre ? Par exemple, j'ai lu que vous aviez des enfants. Est-ce que ça a posé des obstacles ?

Marie André : Eh bien, écoutez, je dirais oui d'emblée. Effectivement, j'ai dû beaucoup m'organiser pour commencer à travailler. C'est-à-dire, j'ai commencé par le cinéma. Je n'avais pas fait d'études ni rien du tout, donc j'ai un peu commencé comme ça, de manière effrontée. Et j'ai été soutenue, parce que les femmes n'étaient pas soutenues d'emblée. Il y en avait très peu, il y avait Chantal Ackermann, Marion Hansel, enfin, pour citer les principales qui ont commencé à filmer avant moi et qui sont de ma génération. Chantal Ackermann est de ma génération, mais donc on était assez peu nombreuses effectivement. Mais il y avait une ou deux personnes au ministère qui soutenaient plutôt les femmes, enfin, pour qui c'était important de soutenir les femmes. Donc j'avais un petit bloc de défenseurs.

LP : Vous pensez avoir dû plus insister qu'un homme ?

MA : C'est-à-dire, ce n'est pas parce que j'étais une femme, c'est parce que ce que je proposais ne rentrait pas dans les canons et ne rentrait pas dans le langage. J'avais suivi les cours de l'Américan Film Institute en écriture de scénario, et puis j'avais fait ce qu'on enseignait et je me suis défini un langage qui était beaucoup plus personnel, et sont les sources d'inspiration étaient beaucoup plus la peinture, la musique, l'écriture. Virginia Woolf est une femme qui m'a beaucoup ouvert les possibilités. Virginia Woolf avait son travail à elle et, tout à coup, l'écriture passait à travers tout et ne se préoccupait de rien de la psychologie, de la dramaturgie, ni de réalisme, alors qu'on est au plus près du réel. Je trouve que c'est une entrée en matière pour « l'art des femmes ».

Ce que je voulais vous dire, c'est que ça me fait un peu bizarre de parler de ça aujourd'hui, parce que je suis environnée par des jeunes, maintenant que j'ai beaucoup de petits enfants, et je me sens un peu en décalage. Effectivement, j'ai été féministe, dans la vie, j'ai fait des choix, j'ai eu des enfants quasiment seule, je faisais du cinéma, c'était une évidence pour moi. Donc effectivement, j'ai pris beaucoup de positions qu'on appelle « féministes ».

LP : Est-ce que c'était conscientisé ?

Oui, effectivement, je ne me suis pas mariée, j'ai deux enfants, je ne dis pas que ça a été facile, mais pour moi c'était une évidence. J'ai eu des parents qui étaient militants socialistes dans les années

trente, pendant la guerre, avant, contre le fascisme etc. Donc il y avait quand même un germe revendicateur et « révolutionnaire », donc c'est quelque chose qui m'intéressait beaucoup. Je suis quand même de la génération 68 aussi. Toutes les mobilisations de l'époque me concernaient et m'ont formée. Mais j'ai quand même toujours eu démarche personnelle, individuelle d'artiste.

LP : J'ai vu dans l'une de vos interviews que vous parliez du fait que le cinéma n'a pas fonctionné avec vous, parce qu'il y avait un canon, une histoire masculine.

MA : Totalement. J'avais des sources cinématographiques, mais, pour moi, l'histoire du cinéma, jusqu'à nous dans les années septante et évidemment les quelques cinéastes expérimentales femmes, il n'y avait pas rien, mais c'était tout un langage fait par des hommes dans une société machiste. Donc j'ai eu une expérience à la fois excellente et qui m'a fait prendre conscience des choses. J'ai voulu faire un film en 35 millimètres, j'ai écrit un scénario et je suis arrivée à la commission du film. On m'a dit : « Vous avez déjà fait des photos ? Vous avez quelque chose à montrer ? ». « Ah non pas du tout, rien du tout ». Et je propose mon scénario. Il ne pouvait pas refuser, je propose un scénario, il est obligé de l'accepter s'il a la forme et qu'il remplit les conditions administratives. Il y a justement cet Hadelin Trinion, qui était professeur d'histoire du cinéma à la Cinamatek, à l'INSAS etc., qui s'est dit « ah, mais c'est intéressant, une jeune femme qui veut faire un film et qui n'a pas fait d'études. D'accord, on va lui donner une bourse, elle n'a qu'à faire quelque chose et on verra si elle a quelque chose à dire ou un tempérament de cinéma ». On me donne la bourse et j'avais pleins de copains à l'INSAS, en réalisation, en tout ce que vous voulez, et qui avaient des techniciens. Ils étaient douze. On a tourné, à la gare du Midi, à l'ancienne gare et « en avant, je vais te faire ça ». Ils m'ont fait ça, et moi je n'ai rien fait. Je n'ai même pas eu le temps de mettre mon œil dans l'ocilleton de la caméra. Le résultat est qu'effectivement, c'était très « comme il fallait », ça bougeait, avec des gros plans. J'ai eu évidemment tout le budget pour faire le film. Et puis rebelote, re-équipe etc., et le caméraman n'a jamais attendu une seconde que je lui dise : « attend, est-ce qu'on mettrait la caméra ici ou là ». Et puis, de toute façon, douze personnes qui attendent, la productrice disait : « non, ça ne va pas aller ». J'ai quand même fait ce que je voulais, mais avec un poids. Je n'étais pas dans mon élément, en plus. Je n'ai aucun... enfin j'ai appris, parce qu'en tant que réalisatrice, on devient assez cheffe de groupe, mais je ne voyais pas la hiérarchie, l'organisation, la toute-puissance du réalisateur, enfin tous ces trucs que les gens adorent dans le cinéma. Et moi, ça ne me disait rien du tout. Ce n'était même pas le féminisme qui m'entraînait à voir les choses comme ça, c'était spontanément.

Justement, dans votre question que j'avais lue, vous me demandez : « est-ce que la vidéo a pu être un moyen de contourner ce problème ? ». En effet, à ce moment-là est arrivée la vidéo et il y avait très peu de matériel, rien du tout. J'avais un ami cinéaste, Boris Lhemman, et on discute. Je lui parle de mon projet *Galerie de Portraits*. Parce que j'avais un projet de film, long-métrage de fiction, et je ramais. Un jour, une copine m'a dit : « mais pourquoi est-ce que tu as cherché un long métrage de

fiction Russie et tout, tu ne peux pas faire un truc un peu simple ? ». Et c'est comme ça que je me suis dit un jour : « mais bon sang, c'est bien sûr ». Je filme autour de moi des femmes dans leur espace privé. L'espace privé était un peu une extrapolation d'une chambre à soi de Virginia Woolf. Puis, j'aimais beaucoup à l'époque Denis Hopper, le peintre américain qui fait des scènes avec des femmes ouvreuses de cinéma, dans un bar, avec beaucoup de mélancolie, beauté du cadre... j'aimais aussi beaucoup Matisse. Et je me suis dit « voilà, je vais filmer des femmes, et puis on va voir ». Boris comprend que ça va être des trucs longs, de très longs plans, qu'on ne sait pas quand ça commence et quand ça finit. En film, ce n'est pas possible : ça coûte trop cher, c'est trop difficile, de toute façon ce n'est que trois minutes, il faut tout le temps changer le truc, il faut que les gens soient à l'aise. Moi, j'allais filmer des amies chez elles. Il y avait un petit studio vidéo, qui s'appelait « Image Vidéo » à l'époque, où beaucoup d'artistes ont travaillé. On travaillait la nuit, on travaillait quand c'était possible. Lui, il regardait mes jambes quand je rentrais dans son bureau, mais il soutenait quand même le travail d'une réalisatrice. Il se moquait un peu de moi, il disait de *Galerie de Portraits* qu'on avait l'impression que c'était une vache qui regardait passer le train. Ce genre de choses, il fallait que ça passe. Je fréquentais des hommes c'était quand même... mon père, les hommes de ma génération c'était quand même de bons machos. Maintenant, veux dire, certains hommes commencent à changer. Je n'ai pas d'avis, je vous avoue, pour ce qui se passe aujourd'hui. Oui, je me dis que, effectivement, il y a du féminin et du masculin dans tout le monde, et comme le disait Isabelle Stengers dans une interview que j'avais faite, il y a autant de sexualités que d'individus. On peut commencer avec ça, c'est une évidence. A cette époque là et aujourd'hui ça pourrait paraître un peu ridicule, ça avoir du sens de dire « non, moi je ne me retrouve pas dans ces trucs qui galopent. » Ce n'était pas que les westerns, mais tous ces trucs qui doivent foncer. Et surtout, je me suis établi des règles. Je ne me les suis pas imposées, mais elles sont apparues dans ce que je recherchais. Par exemple, je n'ai jamais fait de cause à effet. Il n'y a jamais un plan qui suit l'autre pour donner un résultat. Chaque plan a son autonomie et il ne fonctionne avec les autres plans que par une chimie beaucoup plus vaste.

C'est pourquoi j'ai accepté cette interview, c'est parce que j'étais très intéressée qu'au moins vous ayez compris cette histoire d'*Un ange passe*. Ce n'est pas juste l'histoire d'une prostituée, ce n'est pas juste une fille qui branle un mec, ce n'est pas juste une fille qui se fait casser la figure. C'est le commerce des corps. J'ai essayé de le faire passer comme j'ai pu, je trouve que le film est un peu maladroit par certains côtés, mais ça c'est justement un problème des limites de la vidéo. Faire de la fiction en vidéo est un peu difficile, je ne le sens pas comme le cinéma pour faire de la fiction. Le fait de s'attaquer à de la fiction avec mon système narratif n'est pas évident non plus. J'ai un peu évolué dans ma façon de travailler avec des films en 16 millimètres que j'ai fait après. Je filmais des personnages réels dans des situations réelles, mais tout était mis en scène. Donc je faisais glisser la

vie dans la fiction, ou la fiction dans la vie. Ça a évolué. Avec *Un ange passe*, j'étais très contente du sujet et de l'idée, mais je n'étais pas totalement convaincue de la forme.

Pour en revenir à la vidéo, donc on discute avec Boris Lheman et il me dit : « pour ce que tu veux faire, tes rencontres avec ces femmes, la vidéo serait quand même pas mal ». Alors je suis allée chez ce Claude Haïm à Image Vidéo et je lui ai dit que j'avais un projet. Lui était content, il avait un petit peu de sous parce que dans une commission CBA, il y avait trois personnes qui m'avaient défendue, dont Henri Storck. Quand j'ai eu fini et qu'ils ont visionné, moi j'attendais dans l'escalier et puis je voyais tout le monde sortir comme ça pendant le film, ça faisait plaisir, sauf les trois qui m'avaient défendue. A ce moment-là, les festivals ont commencé. *Galerie de portraits* où tout le monde est sorti parce que c'était impossible à regarder, ce n'est pas du cinéma. « Marie, qu'est-ce que tu fais, cette vidéo, ce n'est pas du cinéma, tu dois faire du 16 millimètres ». Et moi, en commençant avec la vidéo, je suis... tout à coup, on touchait à quelque chose de révolutionnaire, par le médium lui-même. Il y a d'abord eu les années 60 avec June Paik etc., mais les années 80 ont été assez chaudes. Il y avait des festivals partout dans le monde et on se retrouvait à chaque fois de ci, de là et on était contents parce qu'on était uniques, qu'on emmerdait tout le monde, que tout le monde disait : « qu'est-ce que c'est la vidéo, c'est nul ». Et nous, on était joyeux, politiques dans ce qu'on faisait. Les organisateurs de festivals étaient dans cette humeur-là et les quelques rares producteurs, par exemple, à Liège, Jean-Paul Tréfois avec Vidéographie, qui a ouvert la porte de la télévision à des artistes.

A ce moment-là, j'ai commencé à travailler en vidéo. Il m'a pris trois jours, avec un autre gars, il nous a dit : « ça marche comme ça » et il nous a dit : « voilà, débrouillez-vous ». Ça rentre, ça sort. J'ai toujours été nulle en technique, mais il y avait un caméraman formidable dans ce petit studio de vidéo, très respectueux. Quand je lui disais « voilà comment on va filmer » et que je lui montrais des images de Matisse, il ne faisait pas comme ça « j'allume ma clope », il regardait, je ne sais pas s'il comprenait ce que je voulais dire ou pas. Et voilà, je suis allée chez chacune, d'abord chez ma grand-mère. A l'époque, on tournait avec un moniteur, parce qu'on devait vérifier techniquement les balances de blanc... j'avais un caméraman, mais qui était d'abord très lent, très calme, très posé. Donc il y avait le moniteur. Je lui disais : « écoute, on va filmer ça, ma grand-mère qui tourne dans son thé ». Je prenais possession de l'espace et ça devenait mon atelier. Je mettais peut-être deux heures pour un plan, parce qu'il y avait le cadre, le son de la cuiller, le contrejour ou le jour qui baissait. Et lui, calmement, il tournait un peu la lampe, il réglait le son. Et ce qui a déclenché mon cinéma, si je puis dire, c'est ce panoramique sur le corps de ma grand-mère, qui est comme un paysage. Là, j'ai senti que je pouvais écrire, comme si tout à coup ma plume était partie, j'écrivais. Ce plan était déterminant pour tout ce que j'ai fait après. Et je trouvais ça génial que ma grand-mère me dise qu'elle était fatiguée, qu'elle se soit couchée et que moi j'aie mis cette caméra là et je suis

partie tout doucement. Elle avait commencé par dire : « je n'ai jamais eu de si belles pantoufles ». Elle avait des pantoufles avec le pompon depuis que je la connaissais. Tout à coup, c'est une écriture. Ce lent panoramique et je ne sais pas, je disais tout avec ça. Je ne sais pas ce que je voulais dire, mais j'avais cette impression-là. J'ai reproduit ça avec l'une, avec l'autre, et puis il y a eu le dernier portrait de ma fille, qui a été aussi assez magique. Je l'avais filmée dans quelques situations, et puis je me dis qu'il faut du son. Mais bon, je ne vais pas faire parler une enfant, qu'est-ce qu'elle va dire. Les autres parlent, il n'y a pas d'interview, je ne cherche rien du tout, j'essaye au contraire qu'elles parlent de tout et de rien, mais que ça reste dans cette parole féminine que j'adore, ce bavardage comme quand on est avec une amie ou sa mère. Il fallait trouver, je n'avais pas de questions à leur poser, j'essayais d'amener la parole comme ça et puis c'est ça qu'on entend. Pour ma fille, je ne savais pas comment faire. C'est elle qui a eu l'idée : elle a pris un livre, elle a tapé sur une phrase, elle a commencé à faire ce jeu d'épeler les lettres et puis de lire la phrase. J'ai trouvé ça génial, parce qu'en fait elle reprenait la structure du film dans son jeu. C'est un plan qui n'a rien à voir avec l'autre, mais tous ensemble ils font un portrait. C'est comme un mot, comme une phrase. J'ai trouvé ça tellement magique que ma propre fille ait une transmission de quelque chose, je ne sais pas quoi. Elle n'était pas au tournage, mon travail était séparé, mais je pensais tout toute seule, en dehors de ma vie de famille. C'est comme ça que j'ai commencé la vidéo et non seulement le médium que je trouvais très agréable et qui m'a amenée à faire *Répétitions*, *Come ti Amo*, etc. Je me suis bien amusée à les faire. En plus, ce fameux *Galerie de portraits* qui embêtait tout le monde et que personne ne voulait regarder, il y a eu un festival à Bruxelles où c'est passé et le fameux Jean-Paul Tréfois, qui était là, l'a vu. Et voilà qu'il y avait un festival international à Locarno. Il n'y avait personne qui faisait de la vidéo en Belgique, donc ce n'est pas très difficile quand on sélectionne votre vidéo pour y aller, mais il s'est dit : « tiens, là il y a quelque chose d'original, ce serait bien qu'il représente la Belgique ». Donc ils l'ont envoyé, puis j'ai reçu le grand prix. Et tout à coup, on me téléphone. Ça, ça a été toute ma carrière, toute mon expérience des institutions.

LP : Vous avez l'impression que la vidéo vous permettait d'être plus autonome, par rapport au cinéma ?

Oui, évidemment. Bon, après j'ai découvert que l'on peut tourner de manière très légère en film, sauf que je ne suis pas technicienne, donc il me fallait quand même des techniciens. Et qu'en fait le cinéma et la pellicule sont plus souples que la vidéo. Parce que la vidéo, l'image est plate, c'est ça qui est gênant pour la fiction. Toute l'image doit être éclairée, sinon on n'a que du brouillard, il n'y a pas d'image qui se forme si tout le champ filmé n'est pas éclairé. C'est ça qui, moi, m'a mise mal à l'aide avec les derniers films que j'ai faits en vidéo et qui étaient justement des fictions, c'est cette image toute plate. Et puis, je suis repassée au 16 millimètres parce que c'était plus léger, il fallait beaucoup

moins d'éclairage, on peut tourner dans toutes sortes de lumières et avoir des parties sombres dans l'image. Donc oui, la vidéo était un moment, je crois.

LP : Avec cette contrainte de la vidéo, vous filmez justement en gros plan. Est-ce que quelque chose nait de cette contrainte, des portraits plus intimistes ?

MA : Oui, tout à fait.

LP : Est-ce que vous pensez, par rapport à cette question de l'intime, que les femmes vidéastes avaient plus tendance à traiter de cette question de l'intime, du quotidien, du rapport à la banalité ? J'ai vu un lien avec *Répétitions*, dans les portraits assez proches et le fait que les chorégraphies étaient composées de gestes du quotidien.

MA : Oui, évidemment, je n'ai pas choisi Anne-Teresa pour rien. Quand j'ai vu l'un de ses premiers spectacles, je me suis dit que c'était incroyable. Comme ça, intuitivement, c'est ce que je filme. En fait, maintenant, la danse a été filmée et re-filmée trois cent mille fois, mais *Répétitions* a été filmé à un moment où ça avait été très peu fait. Aux Etats-Unis, il y avait dû il y avoir quelques vidéos, après ça s'est appelé « vidéo-danse ». Mais moi j'ai filmé la danse tout simplement parce que ma mère était danseuse et c'était un univers que je connaissais très bien : un studio de danse, des femmes qui dansent, je dansais... c'est ma culture, la danse. Et donc, avec Anne-Teresa, c'était un truc comme ça. Evidemment, elle a une personnalité détonante. On le voit, elle a vingt-cinq ans, c'était assez époustouflant. Il n'y a qu'un film comme ça sur Anne-Teresa. Il n'y a jamais personne d'autre qui soit resté six mois dans son studio à la filmer quand elle tripote dans son nez. Maintenant, tout est vu, revu et corrigé. J'ai toujours aimé ça, essayer quelque chose qui n'a pas été fait, et puis je le faisais comme je le pouvais. Oui, en effet, j'aime bien votre façon de relire les choses et c'est intéressant.

J'ai beaucoup circulé à l'époque, mais, à part ça, je n'ai pas été mise en évidence de manière à marquer les esprits et j'aime bien qu'il y ait une relecture de ce que c'était à l'époque.

LP : Vous faites beaucoup de références à la peinture dans votre travail. Je vais faire un parallèle avec Lili Dujourie. Beaucoup de ses exégètes ont dit qu'elle faisait une critique du regard masculin dans la peinture. Est-ce que vous pensez que c'est votre cas aussi, ou vous n'avez pas vraiment la même approche ?

MA : Non, j'aime beaucoup le travail de Lili Dujourie, mais je n'ai pas pensé à ça. Sans doute que c'est venu d'office, que spontanément je n'ai pas filmé les femmes comme les hommes filmaient les femmes, mais j'ai juste essayé de faire ce qui m'intéressait, comme j'avais envie de le faire, comme je le pouvais. Les références à la peinture sont plutôt une source... c'est un moyen d'expression, la peinture, qui me touche, qui me parle, donc voilà.

LP : Est-ce que, dans *Galerie de portraits*, le fait de filmer des femmes de votre entourage proche et de votre famille était, d'une certaine manière, une manière de faire un autoportrait ?

MA : Je pense. Oui, c'est une sorte d'autoportrait, mais une sorte de biographie anticipée, parce qu'il y a ma fille jusqu'à ma grand-mère. Mais il n'y a pas ma mère parce que ma mère n'était pas là, elle n'était plus là. Evidemment, tous ces films portent un peu ce deuil. Mais bon, je n'ai jamais pensé à ça, on en a parlé avec les gens proches. Elle ne m'a jamais manqué, mais je pense que j'y ai pensé... mais l'idée de la biographie, j'y ai pensé, je me suis dit tiens, c'est rigolo, on tourne beaucoup autour de soi-même. D'une façon ou d'une autre, on est notre seule source.

LP : Et puis c'est très propre à l'art vidéo, aussi.

MA : Oui, parce qu'il y a cette possibilité, comme il y a beaucoup d'artistes qui ont tourné seuls, beaucoup d'artistes américains, je pense à Bill Wegman avec son chien, enfin beaucoup d'artistes des années septante-quatre-vingt.

LP : Est-ce que toutes vos vidéos étaient destinées à être pérennisées ? Je veux dire, est-ce que vous avez eu à un certain moment expérimenté des choses, que vous ne cherchiez pas à conserver ?

MA : Si, j'étais encore dans la culture du cinéma. Donc, je crois que oui.

Je voulais revenir juste sur un point qui était important c'était la télévision. Moi, je voyais la télévision comme un moyen démocratique de faire circuler l'art. Quand j'ai fait *Galerie de portraits*, j'étais beaucoup à la maison, parce que j'avais des petits enfants et tout ça. Et j'écoutais la radio le matin en faisant mon ménage. Et donc j'ai fait *Galerie de portraits* je me suis dit : « bon voilà, on entend que des âneries etc. » Mais il suffirait de montrer autre chose. Les femmes vont, tout à coup, voir *Galerie de portraits*, elles ne peuvent pas ne pas comprendre quelque chose d'autre que juste la platitude des images de télévision. Que ce soit les leçons de cuisine, tout est d'une platitude épouvantable, parce qu'on dit ce qu'on doit penser, comment on doit regarder, ce qu'on nous montre, tout est redondant, le discours idéologique traverse tout le bazar. Je me suis dit : « je vais filmer ce que des milliards de femmes sur la planète font le matin, à la maison, sans intention ». Et je trouvais le fait que ça passait à la télévision formidable. Sauf que c'est dans une émission à onze heures du soir. Donc j'avais cette idée fixe. Ce n'était pas pour passer à la télévision, c'est parce que la télévision est tellement... je dis : « qui va au musée ? ». C'est vous, c'est moi, on y va pour voir ça et on veut voir ça, de l'art. Mais les autres ne rentrent pas dans le musée, il n'y a personne qui rentre par hasard, c'est exceptionnel que quelqu'un aille par hasard au musée. Il faut tellement de préalable que faire de l'art pour les musées, moi ça ne m'intéresse pas du tout. Je trouvais ça complètement politique de montrer ça. Donc en fait, je ne filmais rien, ça ne raconte rien. C'est juste ce petit décalage, que ce rien soit à la télévision, avec ce qu'est la télévision, et c'est très boulonné ce qu'est

la télévision. Et c'était juste ça mon travail. Je le mets là et ça devait faire un petit effet sur les gens qui le regardent. Sans slogan, sans coup de poing. Je suis allée à des manifestations, ce n'est pas ça. Mais donc rien de politique dans mes films, mais politique pour moi.

LP : C'est le fait de déplacer le regard.

MA : Oui et donc quand même, on y arrive quand même. Mais il faut des gens comme vous pour le dire. Moi je ne sais pas le dire. Donc la vidéo, oui et la télévision, aussi.

LP : Vous filmez beaucoup de femmes dans leur cuisine qui bougent sans parler.

MA : Oui, ça c'est ce mouvement... comme l'a été Anne-Teresa à un moment donné. Et puis sinon, dans *Galerie de Portraits*, surtout dans celle qui peint, ça m'émouvait, juste son mouvement, elle va, elle vient... et je ne sais pas, c'est une image presque immobile, presque rien ne se passe. Moins il se passait, mieux c'était évidemment

LP : On voit souvent des femmes qui s'habillent dans vos œuvres. Est-ce que c'est une manière de faire un contrepied au regard masculin, aux films et aux vidéos qui montrent beaucoup de femmes qui se déshabillent ?

MA : Je ne sais pas si c'est mon intérêt pour le corps des autres femmes ou si c'est une projection de moi-même. Je ne saurais pas dire.

Annexe II : retranscription de l'entretien de Louise Poncin avec Nicole Widart, Liège, le 23 mars 2024

Louise Poncin : Est-ce que vous pourriez me dire quelques mots sur votre parcours ?

Nicole Widart : Disons qu'au départ, par rapport à ma famille, ils voulaient que je fasse l'université, pour eux, c'était important d'être universitaire, surtout pour mon papa qui avait été empêché de le faire à cause de la mort de son père. Et moi je voulais faire l'INSAS, mais je n'ai pas été autorisée à le faire. Donc j'ai commencé par les romanes et, quand la section communication est arrivée, je travaillais déjà, mais j'ai plongé dessus pour faire quelque chose dans ce domaine-là. Et là, ce qui m'intéressait, c'était le vidéo-art, tout ce qui était artistique, et pas trop le documentaire en principe. Donc il y avait *Vidéographie*, il y avait pleins d'occasions de voir des choses intéressantes comme l'œuvre de Bill Viola. Laurie Anderson est venue jouer au Cirque Divers à l'époque, pour faire une expérience vidéo. Il y avait pleins de gens qui tournaient autour de cette émission et l'émission elle-même passait beaucoup de vidéos intéressantes au niveau de l'art vidéo. Dans mon mémoire, j'ai travaillé avec tout le matériel de vidéos que j'avais à disposition grâce à *Vidéographie* et grâce à la section communication. Je suis partie de l'hypothèse qui était : « vidéo, je vois » et le côté très narcissique des premières vidéos. Et j'ai travaillé sur le regard que l'on pouvait avoir de la constitutif du « moi » à travers ça. Quand j'ai terminé la section, mon mémoire a été sanctionné par une très belle note et, il y avait à l'époque Hadelin Trignon qui était prof' de cinéma et il y avait aussi Philippe Dubois qui était prof' pour l'art vidéo. Donc moi j'étais nourrie de toutes ces vidéos qu'elles soient allemandes, américaines ou françaises, j'étais très intéressée par tout ça. Et j'ai eu envie... en 84, j'ai commencé la réalisation, j'ai rentré un projet à *Vidéographie* qui organisait un concours avec le Wallonie Image Production, qui venait de naître. Donc j'ai rentré le projet d'*Ultima II*, qui est un projet où je revisitais tout ce que j'avais décodé dans les œuvres vidéo qui sont devenues classiques, que l'on voyait à ce moment-là. C'est-à-dire, jouer avec des aimants sur les télévisions, comme Nam June Paik, jouer avec le côté images surréalistes que ça donnait, etc. Donc, à la fois, il y avait une voix off qui lisait des extraits de textes de l'histoire. Moi, j'avais filmé l'écrivain avec des personnages proches de lui dans des endroits un peu « urbex », qui nous intéressaient à cette époque. J'ai mélangé tout, je voulais faire en sorte que la télé, qui était très plate, devienne une espèce de superposition de tellement de couches que ça ne ressemblait plus à de la télé ni à du cinéma, mais à quelque chose de très expérimental. Ça a quand même eu un certain succès dans les festivals, puisque ça a été notamment l'une des œuvres pour lesquelles j'ai beaucoup tourné en Espagne et dans tous les festivals où j'ai présenté l'œuvre en question. Ça a aussi beaucoup tourné avec *Vidéographie*, Jean-Paul Tréfois et Paul Paquay, qui étaient des mentors de ce concours. J'ai fait mon stage dans la

section communication sur *Vidéographie*, avec *Vidéographie*, en travaillant avec eux. Donc voilà, c'était pour moi le truc le plus fabuleux, où j'ai pu m'exprimer sans aucune contrainte et sans aucune obligation. L'équipe technique n'était pas toujours super-contente des choix que je faisais, parce que balader un aimant sur un écran de télé, ils n'étaient pas trop pour. Mais bon, on a fait le studio avec Jeanine Patrick, on a joué avec le travail sur ses lèvres qui étaient en train de lire, en refilant sur des moniteurs où l'on se baladait avec un aimant derrière, donc on faisait bouger toutes les images. Ça donnait des choses que, moi, je trouve très intéressantes. Et donc, j'ai joué avec ça après, dans la superposition. Puis alors, j'ai travaillé à Canal Emploi et j'ai eu l'occasion de faire des choses un peu expérimentales aussi, en ce sens qu'il y a eu *Paysage Imaginaire*, qui n'a pas du tout été fait par le WIP, mais qui, je pense, se trouve au WIP. *Paysage Imaginaire* était vraiment une émission de la télé locale, et il fallait être une télé locale pour accepter que quelqu'un tourne pendant deux mois tout ce qui se passait au niveau de la sidérurgie etc., et que l'on puisse mettre des choses que j'avais vraiment envie de mettre. À Athus, il y avait une sidérurgie qui avait vécu la même chose et qui était finie. C'était des ruines. Donc, je suis allée filmer dans les ruines. Et puis, j'ai joué aussi avec des voix d'enfants qui lisaient du Jules Verne, tout ce qui était la grandeur et la force de la sidérurgie, du travail de l'acier... tout ça, à l'époque, John Cockerill. Voilà, on voyait des images comme celles-là. Ça, ça a été un élément intéressant pour moi aussi. Et on m'a laissé faire, donc j'ai monté ça, parce qu'à l'époque, à *Canal Emploi*, on montait soi-même. Moi, par ailleurs, j'avais beaucoup travaillé sur Godard pour mon mémoire, donc j'avais aussi beaucoup apprécié de pouvoir « chipoter » avec la technique et de pouvoir faire des montages qui faisaient déraiser l'image.

LP : Vous étiez donc assez autonome et assez libre sur votre manière de faire ?

Disons qu'on devait être technique, ce que, au départ, je n'appréciais pas du tout. Quand je travaillais avec *Vidéographie*, c'étaient des émissions où j'avais une équipe technique, où j'avais un monteur, où je travaillais sur mes idées etc., mais je ne faisais pas le montage pratiquement. J'ai toujours eu une grosse phobie de la technique, maintenant ça va, mais, au départ, c'était comme ça. Donc, j'étais un peu embêtée, à Canal Emploi, de devoir utiliser les machines, puis je m'y suis faite. J'ai commencé à voir l'intérêt de pouvoir chipoter avec les machines, les images que ça donnait parfois de façon étonnante, le travail sur l'inaperçu, toutes ces choses-là.

LP : Donc, la vidéo s'est un peu imposée à vous automatiquement ?

NW : C'est-à-dire que la vidéo, c'était émergent, donc il y avait des projets que l'on pouvait faire. Il y a aussi eu d'autres concours organisés par le WIP et par *Vidéographie*, mais là documentaires. Donc là j'ai fait un documentaire sur la carrière de pierres près de chez moi et le vieux monsieur qui travaillait là, et en même temps j'ai pu jouer sur les pierres qui tombent, le bruit répétitif de certaines choses. C'était intéressant. C'était plus facile de faire du documentaire, parce que les gens avaient

une sensibilité beaucoup plus grande pour le documentaire, notamment Jean-Paul Tréfois, qui, à un moment donné, n'a plus juré que sur le documentaire. Et c'est vrai qu'il y avait intérêt à ne pas vouloir faire n'importe quoi, à ne pas vouloir continuer sur la voie d'*Ultima II*, alors que je pensais vraiment qu'on allait pouvoir continuer là-dessus, mais bon, il était plus simple d'avoir des sous pour travailler avec des collaborations, co-productions RTBF, qui mettaient des studios, des salles de montage ou des salles de mixage à disposition. Pour moi, c'était très important, le son. Dans beaucoup de vidéos, notamment les vidéos du tout début, bon, je n'ai plus relu mon mémoire depuis une vingtaine d'année, donc je ne saurais pas dire quoi. Donc, ce qui me gênait très fort, c'est le côté très minimaliste du son. Parce que j'aime bien superposer des choses, confronter des choses, des sons, des images, des choses comme ça. J'ai joué avec ça quand les pierres tombaient, le bruit des marteaux, une espèce de musique et ce genre de choses, ça m'intéressait. Puis après, j'ai fait plusieurs projets qui n'ont pas été jusqu'au bout. C'était, au départ, sur le travail de Johan Muyle. Il a fait beaucoup de choses au niveau artistique, avec des animaux empaillés, des choses parfois spectaculaires. Il avait fait aussi beaucoup d'objets et de déconstructions d'objets, notamment une qui était un fauteuil avec un couteau qui perçait, qu'il avait appelé « Le fauteuil du chien ». J'habitais dans une maison de maître avec d'autres copines, et il y avait là un très grand salon avec des portes vénitiennes, des vieux fauteuils etc. Et donc son vieux fauteuil avec les couteaux allait très bien dans cette image-là. Et donc il m'a demandé de pouvoir faire la photo de son fauteuil dans son espace. Du coup, ça m'a donné des idées pour faire un projet là-dessus. J'ai voulu faire un projet avec de la vidéo. À ce moment-là, j'étais en train de manipuler les images ailleurs, donc j'avais appris à surmonter mon effroi devant la technique. Donc, j'ai pu jouer avec ce genre d'idées. Et puis, finalement, les gens à qui j'avais proposé le projet au WIP m'ont vraiment cassée, parce que c'est toujours un peu problématique. Ils m'ont dit : « il n'y a plus rien à dire à partir de là. Tu as tout dit. ». Non, je n'avais pas tout dit, le projet était juste esquissé. Mais bon, je sentais bien que ce n'était pas le genre de truc qu'ils n'avaient pas envie de soutenir à ce moment-là. Donc, je suis partie sur un autre projet de documentaire. Une série de documentaires était liée à mon travail à Canal Emploi, notamment sur la sidérurgie, parce que j'avais des contacts. Et puis, il y a eu ce travail sur *Chantal Akerman, écrivain de cinéma*, qui n'a malheureusement jamais été tout à fait fini. Avec le preneur de son, on avait pris des sons sur le trajet... à l'époque il y avait Liège-Bruxelles-Paris, c'était même Liège-Paris, on ne passait pas par Bruxelles et donc, on avait fait des tas de sons du voyage. Comme Chantal Akerman était une obsédée des trains et qu'elle partait toujours en voyage en train et qu'il y avait toujours ces images, ces choses un peu étonnantes, ces sons... je voulais vraiment faire la musique du train, la musique du train exacte qui passait entre Liège et Paris. On a fait tout un voyage avec un preneur de son qui était assez chouette. Le seul problème est que la production avait mal calculé ses coûts et elle n'a pas payé le preneur de son, qui n'a pas voulu donner la bande. La production a proposé le tram à crémaillère de San Francisco, ce qui n'était pas vraiment la même

chose. Donc là, je n'ai pas pu vraiment faire le travail que je voulais, sur cette bande-son nourrie de pleins de choses. Parfois, la production, c'est compliqué.

Après ça, au niveau de Canal Emploi, il y a eu la faillite. Mais il y avait déjà des projets qui étaient enclenchés avec le service de pédagogie de l'ONE. Là, j'ai eu une série de films didactiques sur la naissance. C'était avant Chantal Ackermann, des documentaires sur la naissance avec l'objectif de montrer une série de choses que les personnes pourraient écouter avec les futures accouchées. Et puis j'ai commencé à travailler avec le service de pédagogie de l'Université de Liège, où j'ai fait toute une série sur l'école, la lecture, les crèches, pour montrer que les enfants-rois c'était problématique. C'était vraiment à destination des puéricultrices, pour leur montrer une série de choses à faire et de choses à ne pas faire et d'exemples tout à fait amusant.

Après, j'ai travaillé pour l'orchestre philharmonique de Liège. Je ne pense pas que quelqu'un n'ait jamais remis ensemble tous ces trucs-là. J'ai travaillé sur la musique, forcément. Là, j'ai fait des documentaires ou des évocations par rapport, par exemple, à une symphonie de Chostakovitch, où il y avait besoin de resituer le contexte historique. Donc, j'avais travaillé sur des archives et on a présenté le concert avec le préambule visuel. Puis, à chaque saison, on me demandait de faire une présentation de la saison à partir des nouveaux artistes qui venaient, des rencontres, des choses comme ça. Et puis Louis Langrée, qui était, et qui est toujours, un grand chef d'orchestre est venu pendant plusieurs années. Quand il est parti, on a fait aussi un film et un DVD sur son travail, et c'est moi qui ai fait ce DVD.

C'est parti un peu dans tous les sens, mais, au départ, j'avais plus envie de faire du vidéo-art et des recherches. Pendant des années, j'étais invitée dans tous les festivals pour montrer ce que je faisais, donc c'était chouette. *Vidéographie* me suivait beaucoup, puis Paul Paquay est mort, Jean-Paul a été malade, enfin ça a été un peu compliqué. Après, j'étais plus branchée musique, on a fait une série de documents sur le festival international de jazz de Comblain-la-Tour. J'ai essayé de relancer le festival. On a fêté la huitième année de la première édition. Puis, c'est devenu trop compliqué, j'étais trop stressée, c'est moi qui amenais le pognon, qui faisait absolument tout, on m'a poussé à arrêter et c'est ce que j'ai fait. Et puis j'ai commencé à voyager, mais je n'ai pas eu envie, jusqu'à présent, de refaire des films, mais je pourrais, je pourrais retrouver l'envie.

Puis j'ai eu mon fils, qui est né au moment où je faisais l'évocation du fauteuil du chien. Un petit garçon, à un moment, il faut le nourrir, et ce n'est pas en faisant des œuvres d'art qu'on arrive à mettre de la nourriture dans la bouche des enfants. J'ai toujours continué à faire des vidéos, mais c'était beaucoup plus alimentaire, même si ma patte y était. Il y avait des contraintes.

LP : Est-ce que le fait d'avoir des enfants a été un obstacle dans votre carrière, particulièrement du fait que vous étiez une femme ?

NW : Pour moi, ce n'était pas un frein, ça me motivait à faire des tas de choses, mais, ce qui est clair, c'est que, quand j'ai fait le montage d'Ackermann, la coproduction était à Paris. Donc j'ai dû partir pendant pratiquement un mois à Paris pour le montage et le mixage. Quand je suis revenue sur le quai de la gare, mon petit garçon pleurait comme une Madeleine, il avait trois ans ou deux ans et il pleurait parce qu'il ne m'avait plus vue. Après, je suis partie monter ce que j'avais fait dans des festivals comme à Montréal etc., et là je l'ai pris avec moi, c'était beaucoup mieux. Et puis, j'ai travaillé pour le journal *La Wallonie* à l'époque, avec Jacques Dubois, qui a été prof à la communication et aussi en romanes, qui relançait cette chose. Donc disons que l'expérience d'Ackermann a été un peu dommageable, car il y a eu cette impossibilité de faire quelque chose de bien, mais, en même temps, c'était Ackermann, donc ça valait quand même la peine que ce soit montré, mais je ne voulais pas le montrer dans cet état-là, donc ça a été montré sans ma bande-son, sans les bruits du voyage. C'était aussi et avant tout quelqu'un qui voyageait. Et puis c'est vrai qu'il y a des choix que j'ai faits parce que j'avais un enfant. Si je n'avais pas eu mon fils, et je ne veux surtout pas imaginer ça, c'est sûr que j'aurais continué sur la voie des choses plus expérimentales, parce que là, tu travailles par-ci par-là, tu réussis quand même à faire des choses. À partir du moment où il y a un minimum de nécessités quotidiennes... je pense qu'un homme seul avec un bébé, ça aurait été pareil. C'est juste que c'est très différent.

Maintenant, c'est vrai que en tant que femme, moi je ne voyais aucune barrière à l'époque. Pour moi, il n'y avait aucun problème de faire ce que je voulais. C'est vrai que je me suis lancée dans pleins de choses sans me sentir bridée par le fait que j'étais une femme. Moi, ça ne m'a jamais arrêtée. Maintenant, il y avait un énorme problème pour les femmes, dans le documentaire notamment, c'était les équipes techniques. Moi, j'ai eu la chance d'avoir des équipes techniques super-sympa. Il y avait un problème au niveau technique, c'est-à-dire que les femmes n'étaient pas trop admises dans ce cénacle-là. Mais, comme à *Vidéographie*, Paul Paquet et Jean-Paul Tréfois, travaillaient souvent avec les mêmes équipes, qui connaissaient le travail de Bill Viola ou de Laurie Anderson, que la plupart des techniciens ne connaissaient pas, avec eux ça allait très bien, c'était quelque chose d'assez chouette. Mais je connais une vidéaste un peu particulière, qui les faisait courir dans tout le bâtiment pour leur faire faire pleins de trucs et qui me disait « écoute, s'ils ne font pas ce que tu veux... » et ils faisaient ce que je demandais, donc je ne m'occupais pas de ça, «... tu les fais courir », ce qui est incroyable parce qu'elle est très hautaine, « tu les fais courir et après tu peux faire tes images quand ils sont fatigués, parce que là ils sont fatigués et ils ne pensent plus à te dire que ça ne va pas. » Moi, ils étaient parfait et il n'y avait pas de souci. Par contre, quand j'ai fait le suivi de *Paysage Imaginaire*, le suivi de la grève et des sidérurgiques, alors là, ça a été très compliqué. En fait, c'est un monde d'hommes. Dans les cars qui allaient à Bruxelles pour faire des manifs, ce n'était que des hommes. Et bon, à l'époque j'étais fort jeune, alors ils me voyaient comme une espèce de mascotte. Au début, c'était vraiment la suspicion, quand je faisais des interviews, quand je faisais des choses comme ça,

on ne me prenait pas au sérieux. Il y avait un côté « bon elle est mignonne, ça va, on va l'écouter. » Et puis, au bout du compte, j'ai pu interviewer des mineurs, des syndicalistes etc. Et là, ils ont quand même reconnu que... j'étais là tous les jours, toute l'équipe était là tous les jours et on passait, sur « Canal », une émission tous les vendredis, donc ils ont vu que ça passait à la télé et que je n'étais pas juste là pour rigoler. Et puis, à la fin, une décision devait se prendre le 31 mai et on a décidé de faire passer *Paysage Imaginaire*, qui évoquait le parcours pendant les six semaines de grève. *Paysage Imaginaire* avec la voix du syndicaliste en chef, qui était dans un petit récepteur télé dans les ruines de l'industrie sidérurgique d'Athus, ce qui était prémonitoire de ce qui s'est passé ici. Et c'est vrai que là, en tant que femme dans un monde d'hommes, ce n'était vraiment pas évident de se faire respecter, ni de se faire reconnaître.

On était aussi beaucoup influencés par Van der Keuken. Le cinéaste Van der Keuken est venu donner des stages à Canal Emploi et pour d'autres aussi. Là, on a commencé à découvrir un monde, que je connaissais déjà pas mal, parce que je m'intéressais au documentaire où on s'efface. C'est-à-dire que l'on s'efface au tournage, pour laisser les choses se dérouler le plus possible, et on s'implique au montage pour dire ce qu'on a ressenti, pour dire : « ce n'est pas la vérité vraie. C'est la vérité que moi j'ai vu, j'ai ressenti, j'ai travaillé ». C'est un peu comme ça que j'ai travaillé, souvent. Une écriture qui n'était pas destinée à passer dans des festivals, qui était juste des trucs qui passaient le vendredi à l'émission de Canal Emploi. Mais pour prendre vraiment une attitude de décodage de ce qui se passe, on laisse faire sans intervenir et puis, à partir de là, on montre au montage qu'on est impliqué. C'était déjà ce que j'avais fait avec *Paysage Imaginaire*, mais là c'était plus lié à mon travail sur Godard, qui était pour moi quelque chose de très important. Le fait de mettre ses enfants, qui sont le futur, dans un paysage de ruine de l'industrie, aussi le fait que ça commençait par des murs de la sidérurgie, c'était très symbolique quand on passait par Seraing-Ougrée. On ne voyait pas ce qui se passait, on ne pouvait pas rentrer, c'était barricadé... après, je suis allée filmer un monsieur que j'avais rencontré sur la grève, qui travaillait aux hauts-fourneaux. Là c'est encore quelque chose de complètement fou. Les gens qui se battent, c'est quelque chose d'ancestral, se battre avec le feu, se battre avec la matière...

En fait, j'adorais un musicien français qui a repris les bruits des pierres et qui en a fait une introduction. Il travaillait souvent avec une chanteuse, qui chantait un peu comme une sorte de prêtresse des âmes, parce qu'il entrait dans sa carrière, qui était des centaines de mètres sous terre. C'était majestueux, alors que c'était un pauvre vieux monsieur, qui avait un bec de lièvre, qui vivait très mal, qui était mal considéré dans le village. C'était le côté un peu contrasté.

LP : Dans la description que le WIP fait de votre vidéo sur Chantal Ackermann, on évoque le fait d'être une femme dans un monde d'hommes. Est-ce que vous pourriez m'en dire plus ?

NW : L'interview de Chantal Ackermann a été faite au centre Simone de Beauvoir, qui travaillait pour la mixité. Chantal Ackermann, « écrivain de cinéma ». Écrivain, pas écrivaine. Pour Chantal Ackermann, un artiste est un artiste. Que ce soit une ou un, c'est quelque chose que l'on peut conjuguer au féminin, mais il n'y a pas de spécificité. Oui, il y a des spécificités parce qu'on a un enfant, qu'on est seule à l'élever et qu'il faut quand même lui fournir de la nourriture, mais c'est sûr que l'on peut avoir autant de fantasmes et de plaisir à organiser les images que l'on a faites en tant qu'homme qu'en tant que femme. Là où ça devient problématique, c'est plutôt au niveau technique, parce que si on tombe sur une équipe technique qui rétive à toute transgression, à toute imagination, à tout fantasme, alors là ça devient impossible, parce qu'on est artiste et qu'on n'est pas réalisateur normal. On travaille les codes, on les sort, on les casse, on joue avec. Beaucoup de gens du monde de la télévision se rapprochaient, dans les années quatre-vingt, aux codes, pour dire : « je suis un vrai réalisateur, je suis un vrai caméraman, je suis un vrai monteur ». Le fait de jouer avec des ruptures de codes était très mal vu. C'est vrai, oui. Moi, j'ai eu la chance de travailler avec un monteur qui était dans l'équipe de *Vidéographie*, y compris pour les documentaires, et là ça a été vraiment très chouette, parce qu'on était sur la même longueur d'onde. En tant qu'artiste, quand on est reconnue dans la façon de jouer avec les codes et d'imaginer autre chose que le reportage traditionnel. Dans un documentaire, on fait plus passer que dans le reportage, on montre son ressenti, son envie de jouer avec les images, toutes sortes de choses.

LP : Donc, si je peux reformuler, vous ne pensez pas que le genre de l'artiste ait une influence sur son œuvre, vous estimez que le point de vue est assez neutre à cet égard.

NW : Quand on voit ce qui a été fait par des artistes dans les années quatre-vingt, ils travaillaient à la fois sur la vision, le narcissisme, la projection, le rapport à la caméra, parce qu'avant, il fallait toute une équipe pour être filmé et que là on mettait la caméra et on faisait ce qu'on voulait devant. Donc il y a eu beaucoup de côtés très narcissiques. Que ce soient des hommes ou des femmes, c'était pareil. Je me mets en scène et je travaille les codes, je joue avec la technique, je fais jouer les images avec des aimants, je cherche ce que c'est cette image de télé qui ne ressemble pas à une image de film, qui n'est pas fixée sur un support que l'on peut manipuler facilement, ce genre de chose. Que ce soit un homme ou une femme, c'est l'imaginaire des gens qui fonctionne par rapport à la réalité. Je crois que les contraintes des femmes étaient plus vis-à-vis de la technique ou vis-à-vis du sujet, où rentrer dans le monde des sidérurgistes, ça a été du travail, alors qu'un homme aurait été accepté tout de suite. Mais en même temps, c'est ça qui m'a donné l'envie de montrer ces murs, de ne pas être simplement du reportage.

LP : Est-ce que toutes vos vidéos étaient destinées à être pérennisées ?

NW : Le film de Chantal Ackermann existe, c'est juste que moi je ne l'ai pas. Elle m'avait donné du temps, c'est vrai que c'était normal que je laisse voir même si je n'étais pas contente de ce que la réalisation donnait. Il a été projeté au centre Simone de Beauvoir. Il y a eu aussi des projets que j'ai commencé, mais que je n'ai pas terminés. Sinon, je pense que j'ai quand même été jusqu'au bout de tout, même si ce n'était pas des choses qui m'intéressaient au niveau artistique, faire un documentaire sur Louis Lambrée était vraiment intéressant. J'ai pu retrouver ma technique à moi, qui était de prendre le temps de filmer pleins de choses et de les retravailler avec ma sensation et avec mon approche. J'avais fait aussi un film qui s'appelait *Une valse triste*, à propos d'un autre musicien, dont je ne me souviens plus du nom. C'était quelque chose où je m'étais beaucoup impliquée aussi. Mais tout cela tournait en petit comité : ça a été montré à l'orchestre philharmonique plusieurs fois, mais ce n'était pas destiné à être... Je pense que j'ai pu travailler sur d'autres thèmes, mais de la même façon que Van der Keuken. Je pense que les personnes qui faisaient des films plus narcissiques, qui se filmaient eux-mêmes, qu'ils soient hommes ou femmes je ne pense pas que ça changeait quelque chose.

Annexe III : retranscription de l'entretien téléphonique de Louise Poncin avec Suzon Fuks, Tenneville, le 25 mars 2024

Suzon Fuks : Dans les années septante, je dansais. J'ai vu une caméra pour la première fois au cours de danse. C'était plus un outil de travail que pour faire des vidéos d'art. dans les années quatre-vingt, j'étais à La Cambre, mais j'étais assez autodidacte. J'ai exploré énormément de choses, mais à ce moment-là, c'était le Super 8. Il y avait un centre Super 8, dirigé par Robert Malengreau. Je n'ai pas senti de ségrégation masculin-féminin, à l'époque. Ensuite, ça me paraissait normal, j'ai continué avec la vidéo. Je faisais partie d'une compagnie de théâtre muet et j'avais une caméra avec moi. J'avais un sac avec une caméra d'un côté, et de l'autre, j'avais un portable. Pour la différence d'accès entre féminin et masculin, quand j'arrivais sans un théâtre, je ne savais pas comment... j'étais une femme et il n'y avait que des hommes qui étaient techniciens.

À La Cambre, il n'y avait pas de vidéo. Par contre, à La Cambre, j'avais un ami qui était ingénieur et qui créait une carte graphique. J'ai essayé de faire des petites animations avec cette carte graphique, mais je dépendais d'un ingénieur. J'ai souvent filmé l'écran en Super 8. Ça prenait des plombes de faire l'animation. En général, dessinais... en fait, ce que j'ai encore, ce sont des espèces de schémas de départ, où je noircissais des carrés, des pixels, pour avoir une idée de ce que j'allais faire. Ce que j'ai fait, c'est aussi des polices de caractère. Avec la carte graphique, j'ai essayé de faire des polices de caractère un peu différentes, mais, bon, c'est tellement gros comme pixels, moi je trouve qu'elles n'ont rien de spécial. Et quand je revois les schémas, c'est rigolo de voir le béaba et comment ça s'est traduit et transformé très vite.

LP : C'était en quelle année ?

SF : Les animations, c'était plutôt les années quatre-vingt-deux, quatre-vingt-trois, quatre-vingt-quatre.

Je n'avais pas de collègue masculin ou féminin... enfin, oui, il y avait l'ingénieur. L'ingénieur, un homme, voilà. Et au niveau de l'ordinateur, pour apprendre à se servir d'un ordinateur, c'était que des hommes autour de moi, mais je m'en foutais. J'étais un peu une bête curieuse. Et donc, ce que j'ai fait beaucoup aussi, c'est jouer. J'ai joué beaucoup dans des vidéos d'un ami, qui, lui, avait accès, à cette époque... il avait une caméra. Il avait un magnétoscope, une caméra, il avait accès à tout. Et il avait des idées de vidéo d'art où il avait besoin d'une performeuse, donc j'ai performé pas mal dans ses vidéos. Et d'ailleurs, à un moment donné, j'étais à New York, où je suis allée montrer ces vidéos. Après ça, c'était début des années quatre-vingt... par la suite, j'ai fait un mélange de documentaire expérimental, c'est ça que je faisais surtout. En voyageant avec la compagnie de

théâtre. Donc la deuxième partie des années quatre-vingt, j'étais dans la compagnie de théâtre. Et là, je faisais vraiment des vidéos. J'ai été sélectionnée pour la jeune peinture belge avec une vidéo qui s'appelait *Mythe* et, en fait, au départ, c'était du Super 8 que j'ai transféré, et puis que j'ai remonté en vidéo. Mais ma caméra super 8 avait eu un problème de diaphragme, et ça ne faisait pas super effet sur la vidéo. Donc le transfert a été en faveur du médium de la vidéo. Donc voilà, au début de la vidéo, je ne disais pas que je faisais de la vidéo. Je n'avais pas de label.

LP : C'était plus dans une optique expérimentale ?

SF : Exactement.

LP : Un moyen comme un autre dans votre pratique.

SF : Oui, et comme je viens de l'art du spectacle et de la danse, donc du mouvement, pour moi, c'était un outil magnifique... enfin, pas juste un outil, mais un médium magnifique pour explorer le mouvement.

LP : Et pour enregistrer vos performances ?

SF : Alors, à l'époque, au tout début des années quatre-vingt, j'ai eu une espèce de résidence... mais ce n'était pas formel, comme maintenant. J'ai eu une résidence au Berschrouwburg, qui avait un super atelier, un espace dans les anciens entrepôts du Val-Saint-Lambert, et ça s'appelait « De Nieuwe Workshop ». À l'époque, il y avait un peintre qui avait son atelier là et moi, j'expérimentais des projections de diapositives, de Super 8, de son et de performance. Je me rappelle qu'au Nieuwe Workshop, ils avaient un magnétoscope vidéo avec une caméra. C'était aussi à bandes. Parce que, bon, en fait j'ai retrouvé une des vidéos comme ça, mais c'était impossible à transférer. J'avais aussi une insouciance complète de l'archivage : aucune notion... j'expérimentais, donc je ne pensais pas à archiver.

LP : Donc oui, ça rejoint ma question. Toutes vos œuvres n'étaient pas destinées à être pérennisées, enfin vos œuvres vidéo, en tous cas.

SF : Oui.

LP : Là, j'en ai vu quelques-unes sur votre site, des années quatre-vingt. Il y avait *Mythes* et *York News*.

SF : Dans *York News*, vous pouvez voir que pour une partie, j'ai filmé les animations.

LP : Oui, ok.

SF : Et en fait, *York News*, ça vient... j'ai fait deux performances, que j'ai appelée *New York City Number one* et *Number two*. Donc j'ai deux... mais, ça, je les ai développées au Nieuwe Workshop.

Et bon, voilà, après, j'ai eu un peu un temps de suspens... enfin ça, ça ne vous intéresse pas, les années nonante-quatre-vingt. Mais je dois dire... c'est vraiment difficile à dire, parce qu'à l'époque, j'étais bisexuelle, je n'avais absolument... je sortais dans des boîtes gays, on me prenait pour un garçon... peut-être que si cette époque là était maintenant, j'aurais été (?), je n'en sais rien. Mais je ne me posais pas de question de genre.

LP : Vous n'avez pas du tout l'impression d'avoir subi des discriminations, alors ?

SF : C'est par la suite que j'ai beaucoup plus senti... vers la fin des années nonante, début des années deux-mille, c'est là que j'ai commencé à sentir... quand internet est venu, j'ai senti beaucoup plus de discriminations à ce moment-là. Mais dans les années septante-quatre-vingt, je ne sais pas si c'était mon insouciance de jeune, mais je n'ai pas... oui, je me rebellais, ça ne me dérangeait pas qu'on me prenne pour un garçon, mais je ne me posais pas la question à un niveau...

LP : Tant mieux.

SF : Oui, peut-être que si j'avais entendu parler d'un mouvement féministe ou quoi, ça aurait été différent. C'est vrai que c'est au début des années 2000 que j'ai rejoint un réseau de femmes et, là, même maintenant, dans ce réseau de femmes - ce sont des femmes qui font de la performance plutôt du côté théâtral que de live art - et elles ont, en général, je les trouve très technophobes et on est très peu dans le réseau à n'avoir aucun problème avec la technologie, de l'internet à la vidéo, au son. Moi, je dois dire que je suis restée assez expérimentale et j'emploie les médias dont j'ai besoin quand j'en ai besoin. Donc, je ne suis pas restée vidéo-vidéo, bien que je monte beaucoup, je filme, mais je n'aime pas l'étiquette.

LP : Vous avez une approche pluridisciplinaire.

SF : Oui. Je pense que je l'avais déjà dans les années quatre-vingt.

LP : Oui, c'est fort caractéristique des artistes qui ont travaillé avec la vidéo, souvent, ce n'était pas le seul médium sur lequel ils et elles travaillaient.

SF : Oui.

LP : Est-ce que vous pensez qu'il existe un art vidéo typiquement féminin ou que les œuvres produites par des femmes portent en elles la marque de la condition de leur créatrice ? Est-ce que le genre influence la création ?

SF : Je pense qu'il y a un intérêt plus sensuel. Je ne sais pas, c'est plus sensuel, plus proche de la peau, c'est aller voir avec la caméra de façon proche. Ça, c'est une chose. Et quelque chose que je vois plus au niveau de l'internet, parce que j'ai quand même exploré beaucoup internet, c'est que les femmes se regroupent plus facilement, elles fabriquent des réseaux. Donc la technologie, au niveau

des réseaux, est plus forte, je pense, à un niveau féminin. Parce que ça fait partie de notre façon de communiquer, je pense. Donc là, au niveau de la vidéo... La vidéo, c'est spécial, parce que ça peut être très intime, aussi. Oui, l'intimité, c'est sûr. Du coup, moi je n'ai pas senti qu'il y avait vraiment un entourage de femmes qui faisaient de la vidéo, je n'ai pas senti ça. C'est plutôt ancré, je pense qu'il y avait beaucoup plus d'hommes qui faisaient de la vidéo et il n'y avait pas grand-chose, en tous cas en Belgique, je ne m'en rappelle pas. Quand j'étais à New York, j'ai vu pas mal de choses, mais c'était surtout des hommes, ce n'était pas forcément des femmes qui faisaient de la vidéo, de ce que je me rappelle. Maintenant, je pense que dès qu'internet est arrivé, pouf, l'emploi de la vidéo et d'internet s'est beaucoup plus consolidé à un niveau féminin. Du coup, c'était différent, l'intimité était dévoilée, c'était plus dévoilage au niveau de l'image.

Il y a aussi l'approche sonore, parce que comme c'est important aussi d'en parler. C'était le tout début des clips vidéo, et là c'est vrai que je n'ai pas vu de femmes filmer, mais j'ai vu pas mal de femmes monteuses dans des grosses boîtes, à la télé et tout ça. Il y avait des femmes qui montaient.

LP : Plus pour la télévision alors, c'est ça ?

SF : Oui, mais du coup les clips vidéo, pour pouvoir les monter, on devait un peu grapiller des heures de la nuit ou du week-end pour aller monter à la télé, parce qu'on n'avait pas accès aux bancs de montages. Le banc de montage était extrêmement cher.

LP : Vous étiez dépendante des institutions, au niveau matériel

SF : Oui. Et au début, par exemple, le Centre super 8 s'est très vite équipé de bancs de montage vidéo et j'ai vraiment été soutenue. J'avais un projet... il ne fallait pas que j'écrive une tartine, j'écrivais juste en deux-trois mots : « j'ai une idée d'un truc... », je mettais ça sur un papier, « j'ai besoin de deux-trois jours par semaine ». Et alors, j'avais accès aux bancs de montage vidéo. C'est seulement à la fin des années quatre-vingt, quatre-vingt-six, quatre-vingt-sept, que j'ai acheté un petit banc de montage, mais ce n'était pas de bonne qualité. C'était mieux d'aller au centre super 8 et de faire ça là-bas.

LP : Du coup, le Centre Super 8, c'était pour faire de la vidéo ou pour faire des films ?

SF : Non, c'était pour faire de la vidéo. Ils avaient des bancs de montage « Umatik ». Et même avant « Umatik », c'était « Bétamax » ou je ne sais plus quel système

LP : Donc, vous, à l'époque, vous n'étiez pas militante ou vous n'aviez pas encore vraiment conscience des enjeux féministes.

SF : Non, c'était plus à un niveau identitaire, je jouais entre être fille ou garçon, mais je ne pensais pas au féminisme en tant que tel.

LP : Est-ce que vous pensez qu'il y a un intérêt à avoir un point de vue féministe sur les œuvres ?

SF : Oui, ça a quand même commencé au début des années nonante. Je suis allée faire un documentaire vidéo en Afrique et j'avais plusieurs producteurs, j'étais coproducteur, mais j'avais d'autres producteurs qui m'ont imposé un monteur. Et, là, j'ai commencé à sentir une espèce de machisme : « ouais, mais tu ne sais pas, ouais, mais ce n'est pas comme ça... ». Ce que je ressens fort en photo aussi. Les photographes sont comme ça. Ils sont très machos, et quand on leur pose la question « oui, mais c'est quoi le contenu ? », du coup, ils perdent les pédales, parce qu'ils ne sont à parler que de technique. Moi, ça ne me dérange pas, je m'en fous. Je n'ai peut-être pas la technique au plus haut, mais, au moins, je dis quelque chose. Donc ça, c'était au début des années nonante, j'ai commencé à me démarquer comme ça, en disant que je m'en fous de la technique. J'emploie ce que je peux, et le contenu est plus important. Même si c'est expérimental, il y a un contenu, il y a une approche... on parle de la confrontation du genre par rapport à la technique. Moi, je trouve ça bête, parce que c'est de la technique, c'est comme si on parlait d'un crayon. Moi, ce qui m'intéresse, c'est comment on emploie le crayon. Un crayon, oui, ça peut être beau si c'est comme si ou comme ça, mais bon, voilà. Je veux dire, je comprends l'intérêt technique si c'est sur un grand réseau, s'il faut montrer à la télé, il faut que ce soit... maintenant, c'est complètement intégré, on a les deux extrêmes. On a la super haute résolution, on a la basse résolution, tout le monde qui peut faire de la vidéo etc., ou alors il faut avoir un matos exceptionnel... mais, finalement, c'est ce qu'on en fait, le plus important. Ce qui est aussi important, c'est que j'ai toujours mixé. Je fais parfois des vidéos qui tiennent en elles-mêmes, mais je fais aussi beaucoup de projections vidéo, qui sont intégrées dans des spectacles ou dans des installations. Pour moi, c'est plus important... il y a un souci de mettre les gens ensemble, que les gens ne soient pas face à face avec la vidéo, mais dans un espace de la vidéo. C'est pour ça aussi que je parle du son, parce que le son met vite les gens dans un espace aussi, c'est important.

LP : Vous accordez de l'importance au contexte de réception, que ce soit une installation ou intégré dans un espace.

SF : oui. C'est ma multidisciplinarité qui fait ça, mais aussi parce que je me rendais compte au fur et à mesure que la façon d'être face à face à une image ne donne pas de liberté de penser. L'image domine, donc pour moi, c'est important que les gens aient un espace de réflexion quand ils voient l'image ou quand ils entendent le son. C'est un niveau d'essence, aussi, et moins de fragmentation. Quoi que, bon, à l'époque, avoir une vidéo, ça démarquait. Avoir une vidéo et avoir un portable, ça me démarquait vraiment fort. Parce que pas tout le monde avait accès à ça.

LP : Je pense que c'était assez rare, les artistes qui avaient leur propre caméra et leurs propres moyens de production.

SF : Oui. À partir du moment où j'ai pu avoir une caméra, je n'ai pas arrêté d'en avoir une. Même si c'était assez lourd, je la portais partout où j'allais.

LP : Et, au niveau de la production, est-ce que vous avez l'impression que les institutions ou les personnes qui pouvaient financer vos œuvres étaient plus ouvertes aux approches documentaires qu'expérimentale ?

SF : Oui, mais c'était mal me juger, parce que, pour moi, un documentaire peut aussi avoir un caractère graphique, sonore, ça ne doit pas être un truc bien classé avec une voix off, ce n'est pas du tout moi. Donc après, j'ai fait un documentaire en quatre-vingt-neuf. Avec ma caméra, j'allais partout. C'était un documentaire très important pour moi, et à un niveau historique, je pense. En Février quatre-vingt-neuf, la compagnie de théâtre avec laquelle je voyageais, avec qui je travaillais, on était invités à Hong Kong. Et là, j'ai rencontré une femme journaliste, O'Neil, qui est devenue une amie. À cette époque-là, elle parlait déjà du mouvement de démocratie. J'étais consciente qu'il y avait une espèce d'*intelligencia* là-bas et ils parlaient d'un mouvement de démocratie. En juin, on est allés à Berlin le jour de Tian'anmen, quand les tanks ont déferlé sur Tian'anmen et on a joué à Berlin, mais c'est aussi juste au moment où il y a eu le concert de Michael Jackson d'un côté du mur et de Nina Hagen de l'autre côté. Et quand on est revenus de Berlin, il y avait une lettre des artistes de Hong-Kong qui demandaient qu'on les soutienne et qu'on construise des statues de la démocratie, et qu'on fasse relais de leur demande de démocratie. Donc, avec le groupe de théâtre, on a construit une statue qui a été mise au Botanique, où il y avait un festival de musique, où il y avait Joan Baez qui était invitée, d'ailleurs, et qui était la première à signer la pétition, parce qu'on essayait de faire une pétition pour les artistes de Hong-Kong et de Chine. Donc tout ça, j'ai filmé, et ça a donné une vidéo qui s'appelle « O'Neil, une amie chinoise de Hong Kong ». Et ça a été primé. Cette année-là, le festival de Super 8 et vidéo avait un prix européen, donc la vidéo a eu le premier prix de ce concours.

LP : Est-ce que ce documentaire là est disponible quelque part ?

SF : Peut-être que je l'ai mis sur le Vimeo, il faut que je regarde. Mais donc c'est assez documentaire, cette vidéo, mais c'est fait avec les moyens du bord.

Donc non, je n'étais pas féministe à ce moment-là. Je ne sais pas si je suis féministe, mais je m'interroge et je m'intéresse au statut des femmes, évidemment. Et au fur et à mesure, je me suis rendue compte que je suis souvent la seule femme entourée d'hommes quand il y a des panels de discussion sur internet ou sur différents trucs. Donc je trouve que c'est important, de plus en plus, d'exiger l'équité, qu'on soit le même nombre de femmes que d'hommes, parce qu'on a sûrement été, pas étouffées, mais cachées.

LP : Si je peux formuler, on parle plutôt de la différence d'accès à la technique, à la technologie, du fait que beaucoup de femmes son « technophobes », comme vous l'avez dit.

SF : Oui, beaucoup de femmes sont technophobes, mais moi je ne suis pas technophobe, je m'en fous, je casse un truc, je le répare ou j'essaye autrement. Pour moi, ce n'était pas un problème, a technologie. Mais je crois qu'il y a beaucoup de femmes qui ont été... qui sont devenues technophobes, parce qu'on leur a dit « oh, tu ne sais pas » ... on ne les a jamais mises avec un tournevis ou des trucs électronique. Je pense que c'était comme ça, ça dépend beaucoup de chacun.

Annexe IV : retranscription de l'entretien de Laurie Piret avec Lili Dujourie, Lovendegem, le 9 juillet 2009

Avant-propos

Lili Dujourie a souhaité que cet entretien ne soit pas enregistré. Cette retranscription tente de se rapprocher le plus possible des propos de l'artiste. Cependant, il se peut que les mots utilisés par l'auteur ne soient pas totalement identiques, que l'ordre des questions soit inversé et que les informations qu'elle a livrées à d'autres moments se regroupent dans une même question. Cependant, le texte a été rédigé dans les heures qui ont suivi l'interview afin de garantir un maximum la validité des informations livrées.

Laurie Piret : J'avoue que je n'ai pu récolter que peu d'informations sur votre biographie. Vous êtes née à Roeselare, et vous avez réalisé vos études à l'Académie de Bruxelles. En quelle année y êtes-vous rentrée ? Quelle était votre section ?

Lili Dujourie : J'ai étudié à l'Académie, ça devait être en 1958. On y pratiquait la peinture et la sculpture. Mais j'ai arrêté un an avant la fin de mes études. Ça ne me correspondait pas, c'était trop académique. Il fallait peindre avec des pinceaux et moi je voulais faire des choses avec des couteaux, etc.

LP : Vous aviez déjà suivi une formation artistique avant ?

LD : J'ai toujours voulu être une artiste depuis toute petite... 1958, c'était l'ouverture ! Avant, on n'avait rien comme information. À l'époque, en 1958, on a vu des choses arriver des États-Unis, de partout dans le monde.

LP : Vous rencontrez Fernand Spillemaeckers à l'Académie. Celui-ci fondera plus tard la galerie MLT à Bruxelles, où il va exposer les vidéos de Gerry Schum « Land Art » et « Identification ». Pourriez-vous revenir sur cette époque ?

LD : Qu'est-ce que vous désirez connaître sur cette époque ?

LP : Comment avez-vous pris connaissance des premières vidéos par exemple ?

LD : Mais à l'époque, c'était un petit milieu, les artistes se connaissaient tous. Oui, j'avais vu des œuvres...

LP : De Gerry Schum ?

LD : Oui, entre autres...

LP : Des vidéos d'américains alors ?

ID : Oui, à l'époque il n'y avait que ça...

LP : Donc, comment êtes-vous venue à la vidéo ? Pourquoi la vidéo et pas un autre médium ?

ID : La vidéo combinait pour moi à la fois l'approche de la peinture et de la sculpture. À ce moment là, c'était une nécessité, c'était vraiment l'idéal. Je voulais dire des choses et il s'est avéré que c'était le meilleur moyen pour ce que je voulais dire.

LP : J'ai lu dans un article que c'était votre compagnon qui avait acheté le matériel vidéo, ça s'est passé comme cela ?

ID : Non, non, non ! C'est moi qui ai acheté le matériel ! Ça coûtait très cher mais je me suis arrangée, j'ai persévéré...

LP : Donc, vous voyez les vidéos à la galerie MLT, et vous exposez également là ?

ID : Non, ce n'était pas la galerie MLT. Ça c'est encore autre chose. Je ne voulais pas que mon travail soit attaché à une galerie. On exposait donc en dehors, dans des centres partout dans le monde. C'était avec Jacques Charlier par exemple, on louait nous-même des pièces qu'on repeignait et qu'on exposait.

LP : Quel genre de public venait voir vos vidéos ?

ID : C'était un public d'artistes.

LP : Pensez-vous que le fait d'avoir privilégié ce médium vous a permis d'atteindre une reconnaissance internationale en tant que femme, ce qui aurait peut-être moins été le cas avec un autre médium, car celui-ci n'était pas pourvu du poids de la tradition patriarcale ?

ID : Non, j'ai fait ça, sur le moment, je n'y pensais pas. On fait des choses mais ce n'est pas pour ça qu'on se dit : « Ah oui, c'est parce qu'il n'y a pas le poids de la tradition artistique... »

LP : Mais rétrospectivement ?

ID : Oui (...), je ne me pose pas vraiment la question.

LP : Êtes-vous consciente d'avoir ouvert une voie pour les autres femmes ?

ID : Oui, parce qu'à l'époque j'ai dû me battre, j'étais féministe. Parfois, on me le dit, que j'ai ouvert la voie. Ça me flatte, je suis fière.

LP : Mais vous n'avez pas fait partie de la première grande exposition sur l'art vidéo « Artist Video Tapes » de Michel Baudson en Belgique, ce qui est très étonnant parce que vous avez été la première à réaliser des tapes ?

LB : En Belgique, c'était difficile, on faisait un travail différent. Mais ma vidéo a été insérée dans de nombreux festivals de l'époque.

LP : C'était peut-être parce qu'à l'époque, c'était plus difficile d'être reconnue comme femme artiste ?

LB : Ça n'était pas évident, j'ai dû me battre. C'était très mal vu aussi d'être une femme artiste.

LP : Et à l'Académie ?

LB : À l'Académie ça fonctionnait bien, on acceptait la femme car on considérait que c'était plus un passe-temps pour elle.

LP : Pourquoi avoir arrêté la vidéo ?

LB : Eh bien, la vidéo avait été pour moi un médium idéal pour ce qu'elle me permettait de dire, de répéter, elle permettait le changement, c'était une certaine palette. Mais à un moment, on a voulu m'enfermer dans la vidéo, me limiter dans une voie que prenait la vidéo et je ne voulais pas cela... Ça m'a permis de m'exprimer à un moment donné puis je me suis passée à autre chose.

LP : Vous vivez alors dans un monde très avant-gardiste, « révolutionnaire ». Est-ce que la condition de la femme et la lutte pour une égalité entre les sexes vous interpellaient ?

LB : Oui, ça n'était pas facile, nous n'étions pas acceptées. C'était difficile, à un moment donné, j'ai réalisé et je me suis demandée pourquoi on ne nous acceptait pas. Et j'ai senti la nécessité de se battre. Mais à un moment, j'ai senti que la femme voulait être plus que femme alors moi j'ai lâché. Mon but, c'était l'égalité...

LP : Est-ce que vous pensez que les femmes artistes qui tombent dans ce milieu, à une époque, ont indéniablement un penchant pour les théories féministes ?

LB : Oui, c'était nécessaire à ce moment là. Et puis nous n'étions pas nombreuses. Mais quand on était une femme, on n'était pas prise au sérieux. Le monde des artistes nous permettait mais le reste de la société pas. Mais je me suis battue, il faut persévérer pour ce qu'on a envie de faire...

LP : Et puis vous n'aviez aucun modèle de femme qui avait réussi artistiquement...

LB : Oui, la femme artiste était considérée comme mauvaise. Il n'y avait pas de femmes modèles. Il y avait bien des écrivaines, mais pas des artistes, ce qui nous laissait peu de modèles, d'ambitions,

LP : Vous ne voyiez pas le travail des femmes contemporaines de votre époque ?

JD : Non ! Je n'ai jamais vu aucune œuvre de femme. Et c'est très étrange parce que quand je vois maintenant le travail artistique des femmes de cette époque, il y a un langage commun ! Toutes les femmes travaillaient avec leur corps ! Mais nous ne voyons pas le travail de l'une et de l'autre.

JP : **Le fait de travailler avec son corps, c'est sans doute une façon de le redéfinir, se réapproprier face à toute cette tradition patriarcale qui a enfermé la femme dans le rôle défini par l'homme ?**

JD : Oui, la femme était conditionnée dans un rôle...

JP : **Un thème récurrent dans votre œuvre, qui pourtant n'a rien de figuratif, c'est la femme nue (vidéos, photographies, ...), est-ce que c'est une référence à l'histoire de l'art, comme le drap de velours ? Et d'une certaine manière, une façon, comme Jean Boucher l'a analysé, de dénoncer la représentation, très codifiée par les hommes, du corps de la femme ?**

JD : Ah oui, tout à fait, c'était le but. Quand on regarde l'histoire de l'art, c'est toujours des femmes qui posent sous le regard de l'homme artiste. J'ai pris des attitudes de femmes célèbres dans l'histoire. La femme a toujours été utilisée. J'ai voulu dans ma vidéo faire l'inversement des idées, et c'est pourquoi je n'ai pas voulu quelqu'un qui pose pour un modèle. C'était moi l'artiste et moi le modèle.

JP : **Vous réalisez la vidéo en solitaire et si la bande ne vous plait pas vous l'effacez et recommencez. Il n'y a donc aucune référence à une performance ?**

JD : Non, ça n'a rien d'une performance. Je contrôlais tous mes mouvements avec le bouton. On voit vraiment ce que l'on fait, je voulais tout contrôler. Comme lorsque l'on fait, on voit ce que l'on réalise. Quand on est nu, on peut aller jusqu'aux limites ; « ça casse ou ça casse ». J'essaye toujours d'aller jusqu'aux limites des choses. L'histoire de l'art est comme une corde où l'on marche dessus, on tombe ou on ne tombe pas...

JP : **Le titre « Hommage à... » est donc une référence explicite à l'histoire de l'art ?**

JD : Ah oui, tout à fait !

JP : **Une fois que vos vidéos étaient exposées, c'était un simple moniteur sur le mur, n'est-ce pas ?**

JD : Oui, c'était ça et rien d'autre.

JP : **C'était très minimaliste...**

JD : Oui, c'est ce que je faisais. J'étais influencée par l'esprit de l'époque, on vit à une certaine époque et on prend le langage de l'époque. Maintenant, je ne m'exprime plus comme ça...

LP : Donc vos œuvres sont des revendications féministes ?

LD : Oui, évidemment. C'est un niveau, il y a plusieurs étages à la signification de l'œuvre. Même si, pour moi, j'étais très consciente de ce que je faisais, il y a toujours un part inconscient qui parle. Donc je laisse ouvertes les possibilités d'interprétation...

LP : Oui, parce que chacun peut interpréter à sa manière, ressent les choses différemment selon son propre vécu...

LD : Oui, bien sûr.

LP : Certains on vu dans « Sanguine » une critique de la représentation de l'art dans les musées. Le corps de la femme représente la sculpture, son tabouret le piédestal. Est-ce cela ? Que signifie alors la porte ouverte ?

LD : Oui, c'est cela aussi, c'est une attitude figée, ... La porte est une référence au cinéma mais aussi une ouverture sur un autre monde, venir d'un monde et aller vers un autre monde.

LP : On parle aussi beaucoup de l'influence des Primitifs Flamands ?

LD : Oui, c'est ma culture, ma référence mais ça, ça vient plus tard dans mon œuvre, avec l'utilisation du velours. Mais c'est vrai que quand j'ai revu mes vidéos, j'ai vu que c'était déjà présent dans mes œuvres, de façon latente, inconsciente. Plus tard, j'ai pris conscience de ce que j'ai utilisé.

LP : Photo « sans titre (red nude) » de 1983 représente également la femme nue. D'où provient ce projet ?

LD : Oui, ça c'est une autre histoire. Il y avait une autre femme que je connaissais qui avait très honte d'elle-même. Et par cette œuvre, j'ai voulu montrer que toutes les femmes sont incroyables, que toutes les femmes sont belles et qu'il ne fallait pas avoir honte.

LP : D'où l'utilisation du velours pour mettre en évidence le corps de la femme ?

LD : Oui, certainement. C'est un peu une ode à la femme.

LP : Le velours est quelque chose de récurrent dans votre œuvre ?

LD : Oui, ça c'est dû au fait que dans les années 1980, tout le monde revient à la peinture, ils veulent tous copier les allemands et les italiens, mais moi je ne trouvais pas cela juste. Je ne peut pas faire semblant d'appartenir à une culture. Donc, moi je me suis tirée de ma culture qui est Vanderwijck, Van Eyck, etc. Le velours, c'est aussi la richesse d'une culture.

LP : Dias de femmes nues également...

LD : Oui, ça c'était aussi pour l'idée que si on met la lumière, la femme existe, qu'elle est là puis qu'elle n'est plus là.

LP : Ce serait un peu comme dire que l'on ne peut pas cloisonner la femme dans une approche, qu'elle est toujours inclassable ? Il y a aussi un travail sur le visible/l'invisible comme dans beaucoup de vos œuvres ?

LD : Oui, c'est tout à fait ça.

LP : « Jeu de dames » est également une référence à la femme qui n'est pas représentée mais qui est sous-entendu par des allusions relativement stéréotypées (le corset rappelle la féminité, le paravent l'intimité de la femme, etc.)

LD : Oui, il y a une sorte d'attente, est-ce que la femme sera là ou pas, jeu de femmes, un jeu de séduction.

LP : Vos vidéos explore aussi le corps de l'homme ...

LD : Oui, mais c'est l'image d'un homme qu'à l'époque on ne voyait pas ! Il est allongé, à l'horizontal, au début, on ne sait pas bien si c'est un homme ou une femme. Je montrais la masculinité de l'homme, son côté féminin et à l'époque, ça a vraiment choqué. J'ai reçu beaucoup de critiques. On n'avait pas l'habitude de voir l'homme de cette façon, fragile, ne tenant pas debout, ... Les gens étaient mal à l'aise face à cette image.

LP : Oui, c'est vrai qu'actuellement on ne se rend pas compte parce que l'image de l'homme a également évoluée...

LD : Oui, énormément, on ne voyait pas toutes ces images à l'époque.

LP : Donc la vidéo a été un médium parmi d'autres au même titre que la sculpture, le collage, la photo, etc. ?

LD : Oui, ça dépend de mon état d'esprit. J'ai également utilisé l'argile. Mais j'ai fait une vidéo il n'y a pas longtemps dans le cadre de Beaufort. La caméra est sur un trépied fixe et elle filme la mer pendant huit jours. C'est la même image mais qui n'est pas la même tout le temps. Parfois, on pense que ce n'est pas le même point de vue tellement l'horizon peut être différente. La mer est quelque chose d'éternel, on se sent tout petit. J'avais déjà eu cette idée mais je n'avais pas eu les moyens techniques, donc quand on m'a proposé de faire partie du projet Beaufort, j'ai saisi l'occasion ! Car la réalisation était très technique et très chère également.

Annexe V : retranscription de l'entretien de Laurie Piret avec Anne-Mie Van Kerckhoven, Anvers, le 3 juillet 2009

Avant-Propos

L'entretien s'est déroulé en français. Étant donné que ce n'est pas la langue maternelle d'Anne-Mie Van Kerckhoven, il a été décidé de corriger, dans ce rapport, un minimum de fautes de langage tout en essayant de rester le plus proche possible du discours de l'artiste.

Laurie Piret : cette interview est réalisée dans le cadre de mon mémoire traitant de l'art vidéo des femmes en Belgique, elle ne sera donc pas publiée. Si vous ne désirez pas répondre à l'une ou l'autre question vous pouvez me le signaler. Nous commencerons par des questions d'ordre biographique et ensuite nous continuerons par des questions traitant de vos œuvres.

LP : Vous avez étudié la conception graphique à l'Académie d'Anvers, un peu à l'encontre de vos parents...

AMVK : Oui, parce qu'ils n'aimaient pas beaucoup que j'y rentre parce que j'avais un Q.I. assez élevé et ils voulaient que je...ils auraient préféré que je fasse l'université. Mais je dois dire que depuis que j'étais toute petite, c'était déjà clair que j'étais une artiste...

LP : Oui, vous dessiniez beaucoup...

AMVK : Oui, oui...

LP : Mais après vos études, vous ne vous lancez pas directement dans une carrière artistique, vous faites d'abord des petits boulots ?

AMVK : Oui, parce que, tu sais, depuis longtemps, je n'avais pas vraiment l'idée de devenir artiste, mais mes parents ont voulu que je sois apprentie artiste chez un sculpteur, quand j'étais très petite. Mais je n'aimais pas tellement parce que l'approche était très traditionnelle, comme l'est Albert Poels¹. Je n'aimais pas tellement alors j'ai fait des dessinantes. Je dois dire que je n'avais pas dans l'idée de devenir artiste. Je voulais plutôt aller dans le monde artistique et rencontrer des gens. Je n'étais pas tellement ... je n'avais pas d'ambition du tout. Parce que j'aimais dessiner et que je voulais dessiner, c'est tout. Quand je suis sortie de l'Académie, la seule chose que je voulais c'était connaître beaucoup de gens car quand j'étais petite, mes parents ils étaient « entrepreneurs de fête »

¹ Sculpteur anversois né en 1803 et mort en 1984.

« Jusqu'à mes 16 ans j'ai toujours dû aller chez mes grands-parents dans un hôtel... c'était beau... c'était ce château là-haut. Mais je n'ai pas rencontré beaucoup de gens, on avait vraiment une éducation assez recluse. Et comme ça je voulais vraiment être dans la vie [active] et travailler. Et d'une part j'ai toujours voulu, quand j'étais à l'Académie aussi, j'ai toujours été très curieuse de la vie normale, des gens normaux... Tu vois ? Je n'avais pas tellement envie de venir... allez ... au début des années 1970, on n'avait pas beaucoup d'exemple de femme artiste. Il y avait Nikki de Saint Phalle, mais c'était aussi pour moi Lina Loren, Brigitte Bardot, ça c'étaient mes icônes. Mais j'ai toujours longtemps pensé devenir une star... du théâtre, quelque chose dans... dans le monde artistique, mais je n'étais pas fixée sur « devenir artiste »...

LP : Ne pensez-vous pas que le fait d'être une femme vous a limité, vous a freiné dans votre carrière ou que ça vous a empêché d'avoir une vision précise d'une carrière ?

AMYK : Ce n'était pas évident du tout car j'avais appris dans les humanités et à l'Académie, j'ai eu des cours d'histoire de l'art mais on n'y rencontrait jamais de femmes, alors c'était pas évident d'envisager un futur artistique ! Alors, je croyais que je serais la femme d'un artiste, quelque chose comme ça... Mon idée, c'était que c'était déjà bien que je puisse dessiner quand je le veux. Faire des expos, je ne sais pas... Mais je ne savais pas au début qu'il y a des gens qui ont des choses à dire et d'autre gens qui sont justement des « gens artistiques ». C'était mon petit ami à l'Académie, qui avait beaucoup d'ambition, ça me disait que j'avais quelque chose à dire ! Mais je ne comprenais pas tellement... Je suis devenue, je me suis plongée dans le monde artistique et on buvait beaucoup dans ce monde là. Et quand j'avais 25 ans j'ai eu une grave maladie du foie. Et comme ça j'étais en convalescence pendant trois mois et c'est vraiment à ce moment là que... et c'est aussi parce que j'ai toujours eu beaucoup de problèmes avec mes petits amis parce que j'avais mes idées à moi, et, durant les années 1970, ce n'était pas évident en tant que femme d'avoir des idées ! C'était la révolution sexuelle, mais c'était juste sur le plan sexuel, mais au niveau des idées, ce n'était pas évident en tant que femme d'avoir une propre opinion des choses. Et c'est comme ça que ça a évolué, de soi même... Parce que, tu sais, j'ai été élevée dans une famille où, des deux cotés, les femmes étaient assez fortes et je n'ai jamais senti que cela posait des problèmes. Mais naturellement, j'ai toujours eu l'idée que la vie des femmes était moins intéressante que la vie des hommes. Dans la vie avec les enfants et la famille... j'ai toujours eu une fascination pour les femmes qui n'avaient pas d'enfant qui vivaient comme des nonnes, des sœurs, des actrices, des intellectuelles... Quand j'étais jeune, comme j'étais si enfermée en famille, je n'ai pas beaucoup pensé, tout allait de soi !

Je n'avais aucune vision de mon futur. Mais il y avait des choses que je pensais, qui paraissaient évidentes mais qui en fait ne l'étaient pas. Quand on a 25 ans et qu'on comprend comment va la vie, le système, ... c'est comme ça que ça s'est fait de soi-même... Quand je suis sortie de l'Académie, je me suis mise à lire les philosophes. J'ai pris un abonnement au « New Scientist » et en même tant j'ai lu Sade, et tout ça... et ça m'a influencée, m'a donné une autre manière de penser...

EF : Dans ces années-là vous avez également fait des performances et des expériences corporelles ?

AMVK : Au moment où j'ai commencé à m'instruire par moi-même, lorsque j'avais 21 ans, c'était le moment où les premières bourses d'art ont commencé à Cologne ; et on était dans un petit cercle d'artistes à l'Académie et on faisait des échanges avec des jeunes scientifiques de l'université d'Anvers qui avaient un centre pour l'art expérimental. Nous, « Fritz theater », théâtre, performance, toutes ces choses.... Et oui, j'étais dans un corps, tout c'est un peu imposé de soi-même... Je me suis mise à lire mais je faisais aussi des dessins au même moment. Et naturellement, on ne connaissait pas beaucoup de gens, les gens ne rendaient visite à la maison et demandaient « Oh, est-ce qu'on ne peut pas voir tes dessins exposés ? ». Et je les ai montrés dans des espaces expérimentaux. C'était avant qu'exposer mes dessins n'était pas un but en soi et le but n'était pas non plus de les vendre. Quand il y avait des gens qui les aimaient, je les donnais. Mais la manière dont je suspendais au mur, l'espace, la lumière, très vite aussi, il y avait du son et tout ça a évolué pendant deux, trois ans en des choses : d'abord des dessins... puis après deux, trois ans, c'est devenu très abstrait, comme des signes, sous l'influence de Wittgenstein, puis j'ai fait quelques voyages en Amérique. À ce moment là aussi, j'ai toujours eu une fixation pour le dessin et le plastique et je travaillais à ce moment là dans une usine de caissons pour les avions où je pouvais prendre du plexi et du plastique du container. C'était les années 70, c'était le début, on devenait conscient de l'environnement, je voulais récupérer tout ce que je me suis mise à faire des signes abstraits sur du plexi. Pour moi, c'était un fond qui était coloré dans le matériel et c'était pour moi déjà porteur de sens. C'était avant, on ne connaissait pas les CD's et les DVD's mais moi et mes amis avons été intéressés par les films de science-fiction, ça a aussi influencé mon parcours. Très vite, j'ai eu l'idée, j'avais des dessins qui venaient de mon inconscient et je les ai mis en rapport avec des théories philosophiques abstraites et c'était la fin des années 1970, partout dans le monde artistique belge, il y avait des centres culturels qui émergeaient et ils avaient tous des matériaux multi-média, UMLA et tout ça, à la disposition des artistes. Et je faisais à ce moment là, en 1978-1979, je

faisais des installations avec du son et de la lumière spéciale, alors c'était fantastique quand on faisait quelque chose dans un centre culturel, on pouvait emprunter les matériaux audiovisuels pour enregistrer le parcours de mon installation. Et mon premier film, c'était le parcours d'une installation. La première fois que j'ai fait un film d'animation c'était pour Luc Steels, qui faisait à ce moment là son doctorat en germanique et il faisait son doctorat sur l'intelligence artificielle à Anvers. Car eux aussi, c'était des mi-scientifiques, musiciens alors on était tous un peu « ci et ça ». Et il m'a demandé si je ne pouvais pas faire un petit film d'animation avec des dessins pour un peu expliquer ma thèse car c'était compliqué, car c'était « A computer simulation of parler », une simulation d'ordinateur, d'une machine à traduire. Et ça a évolué comme ça. Parce que déjà à l'époque, il y avait des gens qui pensaient que mes dessins étaient faits par ordinateur. C'est vrai que quand je me mettais à dessiner, je me mettais dans une certaine ambiance dans ma tête pour faire ci et ça.

LP : Donc votre premier film a été « De 4 uitersten » en 1984 ?

AMVK : Oui... Non... Après un certain temps, quand je me suis mis à faire des ... C'était évident assez vite que j'avais un certain talent pour faire des petits films et ça m'amusait beaucoup. Alors quand j'avais 32 ans, j'ai fait un weekend un cours dans une académie libre pour faire du film d'animation en pellicule 16mm. C'est comme ça que les premières choses que j'ai fait dans ces cours, je faisais des essais avec déjà quelque chose de créatif en soi. Alors, à un moment donné, je les ai utilisés parce que je travaillais beaucoup comme ça, j'avais tous ces petits morceaux de films et j'avais des idées qui me sont venues dans la tête. Et à ce moment là, je me suis dit que j'allais faire quelque chose sur les suites. Et à ce moment là, j'ai trouvé par hasard, à la bibliothèque, ce petit livre sur les suites : « Les exercices spirituels de loyal ». Et j'ai pris ça comme un schéma pour faire mon premier film.

LP : Et vous-êtes venue à la vidéo après ?

AMVK : Non, c'était en même temps ! C'était très créatif car on collait vraiment avec du cash. Mais naturellement c'est très cher et à ce moment là, je n'étais pas stratégique. Et à ce moment là, il y avait des gens qui me demandaient « Oh, il y a un studio là, est-ce que tu pourrais pas faire un film pour moi, est-ce que tu pourrais faire une installation et un film ? ... » et j'avais des propositions. C'est comme ça que ça s'est déroulé...

LP : Pensez-vous justement que le médium vidéo et les arts multimédia étaient des domaines plus facilement abordables pour une femme, qu'elle pouvait plus facilement y faire une place ?

MYK : Oui, parce qu'il n'y avait pas de tradition ! Et je crois aussi, naturellement, que les femmes ont une certaine habilité à travailler avec des rythmes contrastés, avec les choses qui n'ont pas de but, qui n'ont pas de fin, qui recommencent et c'est naturellement... et les loupes.... Et il y a une certaine approche de tout ce qui a une signification qui est différente avec les multimédias, je trouve. Il y a aussi une grande différence en sens, il n'y a pas cette idée qu'on est un maillon final dans l'art, de l'histoire de l'art.

Q : Est-ce que les arts multimédias ont été un « marchepied » pour vous, c'est-à-dire qu'ils vous auraient permis une reconnaissance dans un monde artistique principalement masculin et qu'une fois cette reconnaissance acquise, vous avez pu passer à d'autres médiums ?

MYK : Non, ce n'était pas du tout comme cela...début des années 1970, c'était très à la mode, il y avait beaucoup de wallons qui ont fait des choses très bonnes, comme Lennep. Mais dans les années 1980, c'est moins devenu à la mode car c'était plutôt la nouvelle mode. Mais au début déjà j'ai travaillé sur ordinateur, en 1978 déjà, et c'était pas du tout à la mode. On disait que les ordinateurs, c'étaient pour les comptables. On disait « allez, en tant qu'artiste, c'est vraiment une perte de temps ! » et naturellement, je faisais des dessins, qui n'étaient plus à la mode non plus, on ne pouvait plus montrer des dessins. Je faisais beaucoup d'œuvres multimédias et des installations et à ce moment là, on ne se disait pas « Elle fait n'importe quoi, elle fait tout ! ». C'est juste depuis 2000 que ça est devenu un atout, avant c'était quelque chose qui était vraiment très mal vu. J'ai toujours fait des films mais en travaillant sur ordinateur, j'ai appris les méthodes de la vidéo, c'est-à-dire les « layers », les couches entremêlées. Avant j'étais dessinatrice, ce n'était très simple, il n'y pas de profondeur. Ça m'a pris aussi beaucoup de temps pour me trouver une voie dans ce domaine. Et naturellement, il y avait toutes ces choses différentes dans mes œuvres qui ont évoluées en même temps et ça a duré très longtemps pour avoir une certaine renommée.

Q : Vous avez déjà soulevé auparavant que l'univers artistique est très masculin. Comment vivez-vous votre féminité dans ce monde là ? Pensez-vous que cela se reflète sur vos œuvres ?

MYK : Oui, c'est curieux, car je voyais que c'était facile pour les hommes. Quand j'ai rencontré mon petit ami qui était artiste, il récupérait tes idées sans mentionner que c'était mon idée. Au début, je m'en fichais mais, à un moment donné, ça m'a frustrée. Naturellement, je voyais que ma destinée n'était pas dans l'univers normal féminin, d'avoir des

... d'être à la disposition d'un homme tout le temps et de faire le ménage... C'était évident et je suis devenue assez « militariste » parce que oui, je n'avais pas le choix. Mais que oui, quand tu es une jeune artiste, les curateurs s'intéressent à toi parce que tu es une femme jeune et intéressante (belle) mais ça n'avait pas de profondeur. Ils n'étaient pas intéressés du tout par ce que tu voulais dire ou par ce que tu étais en train de dire. Ils disaient toujours : « Mais c'est très curieux, tu es si belle et ce que tu montres c'est si... si intelligent et c'est difficile (à comprendre), il n'y a pas de rapport ... » Et je me disais mais ce n'est pas « ou comme ça ou comme ça » pourquoi on ne peut pas être les deux en même temps ? ». Et ça devenait de plus en plus, sans que je m'en rendais compte, j'étais devenue militante pour montrer des idées à ma manière. Bien entendu, c'était les années 1980 et j'étais une vieille soixante-huitarde et les idées de femmes, le système Marx étaient interdits, il fallait combattre. Pour moi, j'ai difficilement fait le rapport entre l'art et le militant. Tout ce monde masculin qui m'entourait, il me récupérait immédiatement, ça m'a empêchée déjà avant d'avoir 30 ans, j'étais vraiment obsédée par le contrôle, le système, les structures ; et c'était une partie assez importante dans mon œuvre d'utiliser tous ces systèmes et de brûler tout ces systèmes à travers, et aussi de l'intérieur. Mais à un moment donné, ça n'a plus marché. J'ai rencontré Dany et on a commencé ici un centre d'art alternatif « Club Moral ». La plupart de nos contacts étaient des francophones en Belgique, pas à Anvers, mais « État Brut », comme Yves Bernard, « iMAL »², un centre pour aider les artistes à Bruxelles. Yves était, au début des années 1980, il était d'un type très expérimental « État Brut », très scientifique, francophone et on faisait beaucoup de projets ensemble aussi en Allemagne. Et c'est comme ça qu'on s'est mis à l'écart du monde. Dans les années 1980, c'était le nouveau droit et les artistes stratégiques qui étaient obsédés par leur carrière, c'était assez nouveau. Nous, on était contre ça. Notre but était de vivre dans un esprit d'entraide, au lieu d'être des concurrents. C'est aussi une partie de la vie artistique... oui, je ne sais plus ce que je voulais dire... c'est comme ça qu'on ne pouvait pas mettre à part mon art qui était assez « pamphlétaire » à ce moment là. Mais à un moment donné, ça s'est arrêté parce que ça ne marchait pas. C'est devenu assez caricatural d'être militant. On n'avait plus de contact avec le monde artistique normal. C'est comme ça qu'on a arrêté. Ça a duré longtemps avant que je puisse prendre une position autonome en tant que femme artiste dans le monde.

² iMAL (Interactive Media Art Laboratory), association créée en 1999 qui a comme objectif de stimuler le développement de l'appropriation créative des Nouvelles Technologies. Pour plus d'information voir le site internet : www.imal.org/

LP : Peut-on qualifier votre œuvre de « féministe » ?

AMVK : Ça dépend de qui regarde. En Amérique, je suis une féministe... Jusqu'à présent, ils n'aimaient pas du tout parce qu'ils pensaient que j'étais trop « hardie » et à Berlin aussi. Il y a beaucoup de gens qui me traite d'« old school feminist ». Et en Belgique, je ne suis pas du tout féministe. C'est assez curieux parce qu'en Belgique, je crois que la position de la femme n'est pas tellement mauvaise ...

LP : Déjà avant votre projet *HeadNurse* vous collectionniez les images de femmes nues provenant de revues antérieures à la Révolution sexuelle. Pourquoi ce genre de revues ?

AMVK : Oui... parce qu'avant il y avait partout des filtres, parce qu'il y avait de la censure. C'était des magazines faits pour le regard des hommes, pour évoquer un certain but. Quand, à la fin des années 1970, on a commencé à devenir très ouvert, il n'y avait plus ces filtres ou des messages qui y étaient cachés. Et dans ces filtres, j'ai toujours trouvé que c'était un endroit très utile pour déchiffrer les choses qui faisaient du mal dans la société... et c'était aussi en connectant ces images de femmes avec des propos assez abstraits ou théoriques, en produisant des images avec ce « clash » du monde... Après la révolution sexuelle, c'était juste du nu, très plat, ou l'on montrait tout et c'était juste pour taper. Et avant, moi je trouvais qu'il y avait quand même encore un rapport avec les images des déesses d'il y a trente mille ans. Il y a une certaine récupération, une certaine dévalorisation pour l'image de la femme. Et je trouve qu'à cause de cette révolution sexuelle, la femme n'était plus une déesse et la femme est devenue objectivée comme un sujet nu, et pas plus que ça.

LP : Mais vos images ne sont donc pas une critique de la femme objet ?

AMVK : Oui, naturellement, on peut dire ça mais jusque dans les années 1970, les femmes ont quand même restées... À part qu'il y a une certaine peur de la femme et qu'il y a une dévalorisation pour la femme qui vieillit et aussi le monde des femmes... mais d'une certaine manière, qui était un peu double, cette déification de la femme était encore là. Mais à cause de la pilule et tout ça, la femme a pris un certain contrôle, et à partir de ce moment là, il y a quelque chose qui a déclenché une certaine haine, qui était déjà là, peut-être de manière latente. Mais cette haine, que moi j'ai trouvée en tant que jeune femme des années 1970... ça m'a ...

LP : ... Ne pensez vous pas que cette haine était déjà là quand la femme était « soumise », « enfermée » dans une condition, que l'homme ne faisait pas mention de sa haine. Et qu'une fois qu'elle a pris sa liberté, cette haine s'est dévoilée ?

AMYK : Oui mais tu sais, j'ai commencé ... Quand moi j'étais petite, dans les années 1950-1960, une des définitions... on avait beaucoup de ... dans le château de mes grands-parents, on avait le « Paris Match », « Bonne soirée », car ma grand-mère, elle était née au nord de la frontière française... La définition de Picasso, des artistes contemporains à ce moment là c'était, un artiste c'est quelqu'un qui dessine des femmes nues, c'était comme ça. Et moi, j'étais toujours attirée par cette idée, par cela et je voulais aussi faire ça et quand je suis partie de l'Académie je n'avais pas d'argent pour louer des modèles donc c'est comme ça que j'ai commencé à acheter des magazines. C'était en 1974, peut-être avant déjà, pour dessiner mais aussi très vite pendant deux ans, j'ai fait la cuisine dans un petit restaurant à Anvers, mais j'ai aussi fait un job assez particulier, dans une entreprise qui s'occupait de la publicité pour des machines pour détecter ce qui était nuisible dans la société comme les rayons X, poison, radioactivité et tout cela. Et là, on devait faire des affiches avec une femme qui avait un petit caisson en acier avec une hanse et elle posait en public. Et naturellement, moi j'étais déjà fâchée déjà avant, comme la publicité où l'on présente des femmes mi-nues avec des voitures, je trouvais ça quand même curieux. Et comme il y avait beaucoup de choses que je ne comprenais pas chez Wittengstein, je me suis dit un moment « Ah, bien, quand on utilise les bonnes femmes pour attirer les regards des hommes pour acheter, pourquoi pas pour des choses abstraites? » J'ai fait ça au début comme une blague, pour choquer. Et c'est quelque chose qui est devenu... qui existe encore. Et j'ai fait ça d'une manière très intuitive mais naturellement sous l'influence de tout ce que je lisais... pas sur les féministes... En fait, à ce moment là, je haïssais un peu les femmes, enfin, le monde des femmes, je n'aimais pas du tout ! Après avoir utilisé les images des femmes assez systématiquement pendant dix ans, il y a des féministes qui sont venues à moi pour m'expliquer ce que j'étais en train de faire et qu'il y avait beaucoup d'autres artistes françaises et allemandes qui ont fait également cela, comme une sorte de mode. Mais moi j'ai toujours dit que ce n'est pas une critique, c'est un jeu, c'est quelque chose pour m'amuser et parce que j'aime la manière dont les femmes se présentent, et il y a tous ces mondes et je fais des rapports entre tous ces mondes, c'est un jeu pour moi. Et je ne dirais pas que c'est encore une sorte de jeu, mais je dois dire que c'est devenu un jeu intellectuel qui a maintenant une profondeur assez théorique ; et maintenant je sais ce que j'ai fait et avant je le faisais d'une manière quasi inconsciente.

Je voudrais revenir sur vos propos : le fait que vous n'aimiez pas ce monde de femmes, ne pensez-vous pas que ça pourrait provenir du fait que vous n'avez pas trouvé votre place dans le monde féminin qu'on imposait aux femmes ?

ANVK : Oui naturellement, très vite j'avais vu que ce que j'étais en train de faire était original, mes idées étaient originales et les gens étaient stupéfaits et ils n'aimaient pas, ça les répugnait, mais ça avait une certaine force et une certaine importance. Très vite, quand j'avais trente ans, c'était incroyable... au moment où l'on voyait que mon art était fait par une femme, l'appréciation changeait. Et ça me choquait parce que je ne comprenais pas. C'est pour ça que ma signature, je signais avec mes initiales pour ne pas voir que j'étais une femme. Je ne voulais pas être une femme artiste. Je voulais être une artiste mais pas une femme artiste. Et c'est pour ça, ça me rendait extrêmement agressive.

12 : **Par rapport à vos vidéos, est-ce qu'elles sont créées de façon autonome et sont ensuite intégrées dans une installation ou bien sont-elles créées pour une installation ?**

ANVK : Oui... naturellement, cela change. La première fois que j'ai fait un film vraiment pour une expo... je crois que... « De 4 uitersten » c'est le premier ? Oui...

13 : **Il y a quand même eu « Komfort über alles » où vous filmez votre installation...**

ANVK : Oui mais je n'ai jamais utilisé cela... J'avais fait ça parce qu'on pouvait faire du montage... Mais on a montré ça... Mais où ? Je ne sais pas... Il n'y avait pas moyen de montrer ça. On a fait ça pour nous même je crois... C'est très tard que j'ai fini par montrer ça, non... non... La première fois que j'ai fait ça c'étaient des « loupes » de Super 8, c'est que naturellement on n'avait pas d'appareil vidéo à la maison. Oui, attends, j'ai un livre (elle va chercher son livre et regarde dedans). Oui, tu sais ! Au début on faisait des films Super 8 pour les montrer au moment où l'on faisait des performances de musique, c'était du « noise » et il y avait toujours un film qui était projeté derrière nous. Oui c'était dans le monde là, à ce moment là tout le monde faisait cela. Et c'était toujours avec du bruit où l'on faisait ça. Et puis après ça, j'ai commencé à aller à cette Académie et j'ai fait mon premier film... ah non ... Ah c'est celui là que j'ai fait. La première fois que j'ai fait ça c'était pour un but assez spécifique pour une exposition, c'était à Londres où l'on avait des gens qui avaient un salon de coiffure très extrême et ils m'avaient invité pour faire une performance et pour faire... Et ils ont aussi invité Dany pour faire une performance. Et j'ai fait un film pour montrer là et après on a fait un film de tout cela. Et on a montré ça ci et là. Et on a fait quelque chose au « Marten » et là c'est la première fois que j'ai intégré quelque chose en Super 8 dans une installation d'art. Et après j'ai commencé... Mais j'ai quand même montré le film lors du vernissage mais pour le reste, il n'était pas là. On l'a montré au début et à la fin et après c'était encore un film pour... Et puis c'était demandé par Hans van Broeckhoven ... et ça a un peu dirigé ma carrière d'artistique dans une certaine direction. Elle m'a demandé, parce qu'elle montrait aussi Marie André, et tout ça,

Il m'a demandé de faire une installation, une sorte d'installation, quelque chose de très technique, une installation vidéo, je n'avais jamais fait ça, alors j'ai fait trois grandes œuvres double face et j'ai aussi montré une œuvre multimédia pour la première fois de ma vie. Au début, c'était tout ça une œuvre (en me montrant la photo de l'installation) mais à la fin j'ai montré que le film au milieu.

Q2: À propos de votre projet *HeadNurse*, comme s'est-il mis en place ? Quelle a été l'naissance ? Sa fin ?

ANVK: En 1995, il y avait la « Kunsthalle Lophem » à Bruges, et il y avait Roland Patteeuw, il y faisait des choses très intéressantes, il était aussi investigateur. À un moment donné, il voulait faire près de Bruges ... Il va y avoir une rétrospective, le 10, je crois, le 10 octobre. Et depuis une dizaine d'années, il invitait des artistes internationaux et aussi belges à faire des injections artistiques dans l'environnement très bourgeois de Bruges et assez centré sur tous les points culturels. Et il faisait ça dans des maisons de particuliers, de personnes qu'il connaissait et qui supportaient son centre. A moi, il m'a demandé « Est-ce que tu peux faire aussi quelque chose ? Je t'invite à faire partie de ce grand projet... », ils ont appelé ça « Incubation Project ». Alors il m'a donné un endroit assez curieux d'un côté sur quatre d'une petite maison dans le quartier de Guido Gezel dans le vieux centre. C'était la maison d'un critique d'art et cet endroit était rempli d'art « second hand »... C'était un peu déprimant... C'était vraiment troisième classe, c'était affreux ! Et il me disait « Oui je veux que tu aies des incubes là » et je me disais « Mais qu'est-ce que je vais faire là ? ». Parce qu'il était assez catégorique, il ne fallait pas mettre de l'art sur les murs et comme je savais que Roland Patteeuw avait vraiment quelque chose contre mon art, pendant dix ans, il s'est opposé à mon art... Je ne savais pas comment entrer dans son univers, j'étais sur la défensive, frustrée. Je dois dire qu'une demi année avant, j'ai assisté à une conférence qui se tenait là, une série d'exposition de Jeff Geys qui est maintenant à Venise pour représenter la Belgique. Il a, un moment donné, invité Luc Steels, le type avec qui j'avais travaillé dans les années 1970 et 1980. Et à ce moment là, j'ai re-rencontré Luc, et je me suis demandée « Qu'est-ce qui m'inspire pour faire dans ce petit hall ? ». Ce petit hall, c'était un endroit du quartier de Guido Gezel et moi je savais, quand j'étais écolière, ce que ça m'appelait de lui est que c'était un saint poète mais il haïssait les femmes. Et il collectionnait les mots dans des fichiers, des mots vieux, récents, c'était un collectionneur de mots. En 1995, j'avais 42 ans et j'étais coincée dans mon œuvre, car un moment j'avais une fixation pour la théorie, l'abstrait, l'intelligence artificielle, tout ce qui est synthétique et d'une part, toute cette fixation sur les femmes nues dont je ne pouvais pas moi-même

savoir pourquoi je faisais cela. Et il y avait aussi un projet que j'avais commencé avec Luc en 1984 au « Beursschouwburg » à Bruxelles où j'avais demandé à Luc de participer à un projet où j'ai fait un son, avec 95-96 mots et termes abstraits de l'intelligence artificielle, mais je n'ai jamais été en profondeur dans ce projet. Et je me suis dit « Oui, il y a Guido Gezeli, puis ma fascination pour les femmes, et peut être que je dois me plonger dans ma propre œuvre et voir tout ce que j'ai commencé à utiliser dans mon travail et aller plus en profondeur, m'investir moi-même à travers la donnée de Guido Gezeli. » À ce moment là en 1995, ce critique d'art n'avait pas d'ordinateur, pas de GSM, pas de fax,... Et moi je lui ai dit « Je vais faire pendant 96 jours, je vais prendre une femme de ma collection... » parce que j'avais très récemment auparavant classé toutes mes images de femmes dans mon ordinateur dans des fichiers « Femme qui fixe le spectateur en posant ses mains sur ses hanches » ou « Femmes nues portant juste une ceinture » et d'autres choses assez spécifiques. Et j'ai dit, je vais prendre quelques images et je vais faire des connections avec des mots, juste arbitraires. Car tout langage nouveau est produit d'une manière arbitraire, et après un certain temps il y a une sorte d'entente entre différentes personnes qui utilisent des mots pour les définir puis il y a un consensus. J'ai pris ce système. Pendant 96 jours, je vais prendre une femme et un mot et je vais faire une connexion. Et je vais dire à ce Johan qu'il doit acheter un fax et je vais envoyer de mon ordinateur de Bruges à Anvers une « femme ». Et j'ai fait ça très systématiquement, je ne suis jamais partie en vacances. À la fin on a fait une sorte de fête dans sa maison à Bruges, où j'ai invité Luc Steels pour faire un exposé sur ses démarches plus récentes, et moi j'ai aussi fait un exposé sur mon œuvre. J'ai également fait à manger pour les gens. Et ça c'était le début de mon projet. Comme ça, j'ai mis un certain fond d'images avec lesquelles je travaillais. La deuxième chose que j'ai faite, à ce moment là, Roland Patteeuw m'a invité à faire une grande expo dans sa Kunsthalle, c'était un espace gigantesque. À ce moment là, j'ai dit oui, je vais faire un film d'animation parce qu'à ce moment là c'était possible de faire un film à la maison à partir de son ordinateur. Et c'est comme ça que j'ai fait un film d'animation pour le début d'un projet, que j'espérais qui allait durer 5 ans et en fait ça a duré 10 ans pour finir. Et j'en ai fait une sorte d'entreprise alchimique qui était basée en cinq démarches principales et j'ai fait quatre, cinq grandes expositions des différentes étapes. J'ai accaparé tout ce qui était dans ma vie et dans le monde en général et j'en ai fait un projet socio-politique. Comme ça aussi, j'ai pu, en utilisant différents outils, différents systèmes cognitifs, systématiques, j'ai pu mettre au clair ce qui se passait dans mon cerveau. Et c'est aussi à ce moment quand j'ai fini ce projet à la Kunsthalle à

en Suisse qu'on a fait un livre de cela. Comme introduction, j'ai pris un morceau de texte d'Antonin Artaud : « Au lieu de montrer des œuvres, je ne prends rien d'autre que de montrer mon esprit ». J'ai fait beaucoup d'œuvres durant ces 10 années, qui n'étaient pas toutes bonnes... Mais il y avait des choses qui étaient très bonnes et d'autres qui n'étaient pas tellement importantes mais qui étaient juste un morceau d'un processus.

LP: Pourrions-nous explorer plus en détails votre œuvre « Moreale Rehabapening » ? Vous y exploitez deux thèmes assez récurrents dans vos œuvres : les intérieurs et les femmes nues. Étant mis en parallèle, peut-être relèvent-ils d'une critique de l'enfermement que les femmes ont subi pendant des siècles ?

MYK: Je dois dire que lors de la quatrième partie de mon projet « HeadNurse, Sex and Neurologie », j'ai commencé à... C'était un peu sous l'influence du fait qu'en 1998, mon ami suisse « Zeno X », Frank Demaegd, il a montré mon œuvre dans une foire « off » de Bâle et il m'a montré là. J'avais déjà... quarante-huit ans... Et j'ai vu là une expo très intéressante au musée de Bâle qui m'a vraiment influencé à ce moment là. Parce que tu vois, avant ça, auparavant, Luc Steels, il avait commencé un laboratoire expérimental de Sony à Bâle, il l'a encore actuellement, et il voulait m'inviter pour faire de l'art virtuel pour des cours scientifiques. Alors je me suis mis à penser à ce que je pouvais faire, à des espaces virtuels, je me dis « qu'est ce que je vais faire ? ». J'ai toujours beaucoup aimé les intérieurs et les livres d'intérieur et tout ça. Je me suis dit que j'allais prendre des intérieurs et ça me fait penser à un certain philosophe. Car j'ai toujours lu beaucoup de philosophes. J'avais aussi que l'intelligence artificielle, ils étaient aussi beaucoup intéressés par la philosophie et à la psychologie. Et c'est pour ça que j'ai fait le lien avec la philosophie et l'intérieur. Ce que je me suis dit, c'est que j'allais interpréter un intérieur où se rencontre l'art et la philosophie. Par exemple, Descartes, qui est important dans la destinée de la culture européenne, dans un intérieur de château. Naturellement, d'une part, ça se trouvait dans mon propre projet *HeadNurse*, mais à un moment Luc n'avait plus d'argent. Et j'avais beaucoup d'idées sur ce projet, alors je les ai incorporées dans mon projet *HeadNurse* qui était déjà un peu lié mais je ne savais pas... De nouveau, je ne m'en rendais pas tellement compte. Alors, j'ai fait quelques intérieurs qui étaient vraiment fixés dans un intérieur baroque qui était connecté avec des penseurs baroques : Descartes, Leibniz... À un moment donné, je les ai utilisés dans la quatrième partie de mon projet *HeadNurse* et je les ai montrés pour la première fois en 1999. Pour moi, c'était une œuvre qui fonctionne encore parce que c'était assez curieux que... Au début, j'ai pris ça comme un jeu, sans y réfléchir mais au fur et à mesure j'ai trouvé beaucoup de livres qui

ont influencée. Et donc j'ai vu cette exposition à Bâle où l'on montrait des vases grecs qu'on donnait... Ils étaient faits au moment où la philosophie contemporaine est née dans la tradition grecque. Et c'était au moment précis où on a commencé d'une manière spécifique à « incarcérer » les femmes mentalement et physiquement. Et ces vases étaient des cadeaux de mariage. Et sur ces vases, il y avait tout un système pour expliquer aux femmes comment elles pouvaient après ce mariage,... les manières dont elles devaient se comporter, qu'elles devaient rester la plupart du temps à la maison, comment elles devaient s'habiller et toutes les règles qu'elles devaient suivre après le mariage. Il y avait même une sorte de règle à travers laquelle ils expliquaient que ce qui définissait les femmes c'était d'abord la manière dont elles se maquillaient, dont elles s'habillaient, leurs vêtements... Ça, c'était le premier « manteau » des femmes. Le deuxième « manteau » des femmes était l'intérieur des maisons. Et le troisième « manteau », c'était les déplacements en dehors de la maison. Il y avait aussi cette chose, qui était depuis le début lorsque j'étais jeune, cette phrase... Quand j'étais étudiante, que les femmes n'étaient pas capables d'une pensée abstraite. Et aussi les femmes étaient défendues d'être politiques. Et à un moment donné, toutes ces choses me venaient, c'était une révélation pour moi... Et parce que cette idée que la femme est à l'origine du mal, que la femme n'est pas aussi intelligente que les hommes, qu'elle n'était pas capable de faire de l'abstraction de ce qu'elle lisait, qu'elle n'était pas bonne en mathématiques, qu'elle n'avait aucun sens de... sens de la perspective... Tous ces malentendus, enfin que moi je prenais tous ces malentendus, parce que moi je n'étais pas comme ça. C'était vraiment une piste, que j'ai dit que je devais aller plus loin avec cela. J'ai acheté le catalogue, et j'ai lu des choses là-dedans, qui mettaient au point des choses assez nouvelles, des choses féministes qui disaient que les femmes étaient quand même capable d'être abstraites, quand même si, quand même, ça... c'était une révélation. Je suis en train de mettre au point, à travers mes femmes nues et cette idée d'abstraction, de faire des classes de choses qui étaient des choses dans ma tête, parce que moi j'étais très forte en mathématiques. J'avais toutes ces choses, ces femmes nues, en tant que couvercle, cette femme nue, elle est libre... Et je ne pouvais pas mettre un nom là-dessus et c'est en travaillant là-dessus que tout est devenu de plus en plus clair. Car je dois dire aussi, que pour la première fois de ma vie, j'avais déjà quand j'avais ou cinquante-deux ans, j'ai fait une résidence d'artiste à Paris et là j'ai pris de mon temps de faire des dessins. Et j'ai fait des dessins, toujours de la même manière, j'avais un livre avec des femmes nues et j'avais aussi un autre livre sur la créativité humaine, « La destructivité humaine » d'Erich Fromm, un français. Et j'étais

Paris, mais pas en 1968, mais le livre des femmes nues était fait en 68, c'étaient des femmes nues. Alors à ce moment là, j'avais un grand vide devant moi, qu'est-ce que j'allais faire tous les matins ? Et j'ai commencé à faire des connections entre les femmes nues et un thème spécifique de cette destructivité humaine. Ça a fait une série très intéressante. J'ai aussi fait des connections qui m'ont aussi prouvée que j'étais sur une certaine route très intéressante. Il y avait Foucault, je ne sais pas... qui, à un moment donné, ... J'ai vu aussi ça à Paris qui disait « et si les femmes étaient des mots ». Après, j'ai fait une résidence à Berlin, c'était aussi il y a 3-4 ans, où pour la première fois de ma vie, j'ai vu beaucoup de livres qui... c'est vraiment très récemment qu'on a commencé, spécialement en France et en Allemagne, à faire des études sur la connexion entre la psychologie des hommes et la psychologie des intérieurs des femmes, dans lesquelles les femmes ont leur place. Et naturellement il y avait aussi ce fameux livre *Le système des objets*³ ce n'est pas moi... Non... Lacan?... enfin un français. Oui, je dois dire que vraiment, des études ont été faites sur cette corrélation entre la domination de la femme à travers les objets, la manière dont les fournitures sont arrangées dans la maison, la manière dont elles sont faites, et la psychologie des choses, des objets qu'on ramasse autour de soi, qui au bout du compte sont une sorte de miroir de ce qu'on pense, mais qui deviennent, si on n'y prend pas garde, une cage. C'est ça qui m'a toujours influencée... Quand j'étais petite, déjà à douze ans, j'avais toujours l'idée de renouveler mon monde. Au début, j'avais une chambre à part dans la maison de mes parents, après une année ou deux, j'avais tout ce qui était dedans et je les remettais dans un autre ordre et je pouvais recommencer d'une nouvelle manière. Oui, ce sont des choses, on fait des choses... Je ne veux pas dire, dans les écoles où j'ai été éduquée, on ne m'a jamais appris à penser. Ce n'est pas une éducation. L'éducation des femmes n'était pas faite pour développer la pensée. Et ça m'a pris trente ans de ma vie, à apprendre à vraiment être consciente de ce que j'étais en train de penser, de faire. Mais je l'ai appris à travers ma propre expérience. Naturellement, il y avait pour moi aussi un certain rejet de ce qui avait dans les livres d'histoire de l'art et en histoire en général, parce que je n'y voyais pas les femmes. Ça n'avait pas d'importance. Et c'est à cause, du décor dans lequel on vit, il y a beaucoup de « la connaissance », c'est partout. Quand on est très sensible à tout ce qu'on voit, ce qu'on dit, quand on prend un papier, il y a beaucoup de connaissances. Je crois que pour une femme normale, c'est le domaine de la femme.

³ « Le système des objets » est un ouvrage de Jean Baudrillard.

LP : Vous avez également dédié cette œuvre à la déesse Baubo ?

AMVK : Tu la connaissais avant ?

LP : Non, je l'ai découverte...

AMVK : Oui, je ne savais pas mais c'était une femme... Allez... Avant c'était une déesse (elle cherche ses mots)... Une déesse d'ici aussi, elle était omniprésente... Une déesse punie. C'était une femme qui n'avait pas de tête, qui voyait à travers ses tétons et parlait à travers sa vulve et dansait d'une manière très vulgaire, et ne dansait que pour les femmes pour leur remonter le moral. C'était déjà depuis l'origine du monde que la vie des femmes était inférieure à la vie des hommes, c'est pour contrecarrer la dépression des femmes. Mais pour moi, j'avais fait la première exposition à la « Kunsthalle Lophem », j'ai aussi mis 96 « Baubos », j'ai fait des petites œuvres magnétiques sur des planches en plexi, j'avais dessiné des femmes assez caricaturales. Un peu... amusant et caricatural, pour faire aussi les hommes. Je trouvais ça aussi une idée très intéressante, pour l'idée qu'elle regardait la vie à travers ses tétons. Mais aussi cette idée, et ça revient aussi dans des textes psycho-analytiques, que la femme s'exprime à travers la « Prima Materia » et c'est la vulve, c'est ce trou noir et ça a un rapport avec le chaos, et qu'avant que les gens ne sachent comment la terre était vraiment faite, il y avait la terre et autour il y avait ce chaos noir, ce trou... Allez... ce n'était pas un trou mais tout ce qui nous entoure était noir et c'était la « Prima Materia » d'où venait la créativité mais aussi le monde tectonique, qui avait à voir avec la mort, mais aussi avec la vie, tout ce qui était mauvais, noir, lunatique. Les femmes actuellement vivent dans un monde fantastique. Tu peux pas t'imaginer le monde dans lequel moi je suis née, comment ça a changé. Femmes et Hommes maintenant sont sur le même pied d'égalité... Enfin, si on veut naturellement, car les systèmes sont un peu la même manière, ça c'est un peu dommage. Mais je crois qu'au fond, les hommes et les femmes savent qu'on est égaux.

LP : Ma dernière question sera de vous demander si vous vous considérez comme féministe ?

AMVK : Ce n'est pas que je hais les hommes, j'aime beaucoup les hommes, j'ai toujours beaucoup aimé les hommes. Naturellement, il y a toujours cette recherche dans le monde de « se perdre », j'y fais des investigations. Non, mais je me vois plutôt comme une personne d'époque contemporaine qui a une certaine douleur parce que tous les mondes sont un peu confondus, il y a le monde du cerveau et le monde du cœur et qui n'ont pas vraiment de rapport, et on vit dans un monde dualiste et moi je ne trouve pas que tout soit dualiste. Moi, j'habite dans un monde différent. Féministe... non c'est plutôt mystique. Mais

naturellement, les premières femmes qui étaient féministes, c'étaient des esprits libres, en 1300. Si on les regarde comme des féministes, oui comme ça je suis féministe...

LP : **Oui, féministe dans le sens « réfléchir sur la femme et la place de la femme dans la société patriarcale » ...**

AMVK : Oui je décide, je vais avoir plutôt une vie spirituelle, réfléchir sur le monde (plutôt qu'une vie de femme qu'on voudrait m'imposer)... alors oui c'est féministe à ce moment là.

Annexe VI : retranscription de l'entretien de Laurie Piret avec Marie-Jo Lafontaine, Bruxelles, le 14 juillet 2009

LP : Vous êtes née à Anvers et vous avez eu une éducation chez les ursulines en français mais vous maîtrisé beaucoup de langages. Ensuite, vous rentrez à l'université pour une licence en droit. A l'université à Bruxelles ou à Leuven... ?

MJL : Et bien ça c'est un peu différent parce que ce qu'était un peu en France et un peu à Bruxelles

LP : Ensuite vous rentrez à la Cambre. Bien, il y a un temps de....

MJL : Non, il y a un temps mort parce que je travail un peu là-dessus, je travaille un peu dans mon domaine et j'ai effectué des stages, ensuite après mon mariage, je me suis inscrite à la Cambre.

LP : Est ce que vous aviez déjà suivi des formations artistiques avant cela ?

MJL : Non pas du tout... on n'était pas du tout dans une famille à tendance artistique. On était loin de là...

LP : Donc, cette volonté est venue après ce n'est pas parce que le monde artistique était un monde difficile pour une femme...

MJL : Non, c'est-à-dire que ça ne faisait pas parti de mon panorama. Mais par contre, après ce qui m'intéressait c'était... en fait ce qui m'intéressait c'était l'histoire de l'art. Comment l'histoire de l'art est le miroir de la société. Enfin plutôt comment l'art est le miroir de la société dans laquelle on vit. Et ça, il faut l'étudier, il faut avoir des bases, il faut savoir d'où ça vient, où ça vient, qui a fait quoi, comment, à quel moment, etc. Pourquoi ça existé ou pourquoi cela n'a pas existé.

LP : Qui c'est le fait de réfléchir sur le pourquoi de la création d'une telle image à telle époque...

MJL : Oui, voilà...

LP : Donc à la Cambre, vous êtes l'élève de Tapta. Est-ce qu'elle vous a influencée ?

MJL : Tapta était une femme extraordinaire, généreuse, c'était une femme magnifique qui était à l'écoute, qui essayait que vous trouviez votre propre chemin plutôt que de vous imposer.

LP : A la Cambre, vous étiez en textile ?

MJL : Oui en sculpture-textile...

LP : Vous pratiquez les monochromes textiles...

ML : Oui, j'ai fais des monochromes textiles parce que c'est ça qui me fascinait, c'est-à-dire mon travail sur les monochromes était aussi sur la répétition de la même chose. Parce que le métier à tisser, c'est une machine dans lequel il y a une chaîne, il y a une trame, c'est ce geste répétitif qu'il faut faire. Ce qui m'intéressait c'était jusqu'où la répétition du geste pouvait nous amener.

ML : Oui et puis l'énergie qu'on met dedans...

ML : Oui, il y a énormément d'énergie et puis chaque fois répéter la même chose, c'est comme une adrénaline, c'est comme une drogue qui s'installe. C'est comme quand vous faites du ... je ne sais pas moi...du vélo : les dix premiers kilomètres, c'est ennuyeux, les dix premiers kilomètres c'est un peu moins, et puis après c'est comme une drogue, vous en avez besoin, je parle du vélo à la maison. Et tout à coup cela ne fait ni mal, cela ne fait que du bien parce qu'il y a comme ça une espèce de plaisir qui s'installe...

ML : J'ai vu une étude anthropologie sur les personnes qui travaillent à la chaîne. A un moment donné, ils prennent un certain plaisir à répéter ces mêmes gestes et à les répéter ...

ML : Oui. Moi, j'ai fait, à un moment donné, une installation vidéo qui s'appelle « Le Syndrome de Babel ». C'était une commande de chez Renault, enfin il y a longtemps, c'était quand il y avait encore Sandouville et, je ne sais plus ce que c'était... le 20 ou le 21^{er} anniversaire de Sandouville, et donc moi j'ai filmé à l'intérieur de cette usine. Ce qui est la répétition du geste et en fait, d'un côté il y a des pions qui vous force à accélérer le rythme mais de l'autre côté vous avez les ouvriers qui, avec leurs astuces, arrivent à accélérer le rythme. Donc, le gars qui est à la chaîne, il a toujours envie de fumer 5 minutes, il n'a pas envie de lâcher ces 5 minutes où il peut fumer mais comme ce n'est pas autorisé, il a fait consenti, c'est plutôt dans l'interdit, il essaye de trouver quand même le moyen de fumer sa cigarette, et à ce moment là il trouve des astuces et qui sont aussi, à un moment donné, récompensées financièrement parce que l'astuce... tout à coup, pour soulever des pièces de métal, il va trouver un truc, au lieu de soulever avec un truc qu'on lui a donné un autre truc qui va plus vite. Et chaque fois qu'il va plus vite, il y a un plaisir à cela. Et c'est face aux autres, parce que les autres doivent accélérer le rythme, c'est un truc qui est vicieux en même temps.

ML : Après vous arrêtez les monochromes textiles, vous aviez tout dit ?

ML : On n'a jamais tout dit, mais à un moment donné, ça ne donne plus la même sensation, on a envie de trouver d'autres chemins.

ML : Vous exposez à l'ICC à Anvers et Flor Bex

MJL : Oui, il m'a invitée à une exposition et c'était un moment un peu difficile pour moi, parce que je me suis dit, je vais commencer à peindre peut-être, ou à faire de la sculpture ou autre chose, j'étais dans l'hésitation. Et puis il m'a dit : « Mais pourquoi tu ne fais pas une installation vidéo ? » et c'est venu comme ça. Mais une installation vidéo, je ne savais même pas ce que c'était, j'avais pas de télé, j'avais pas de caméra, j'avais rien.... Je me suis dit « Pppf une installation vidéo... ». Il dit « Ecoute, c'est très simple : dans l'art, tu as un concept, tu viens avec ton concept, nous on a la main d'œuvre, il y a des gens qui peuvent te faire ça ! » C'étaient des étudiants qui ne voulaient pas faire leur service militaire, c'était des ... des...

LP : des objecteurs de conscience...

MJL : Oui, ils étaient là et ils devaient faire deux ans dans une institution publique. Ils sortaient soit de l'INSAS, soit d'ailleurs, enfin pas de l'INSAS... du Prix ou d'ailleurs. Comme ça, je suis venue avec un concept, je savais même pas comment on fabriquait un concept, j'étais loin de cela, puisque je ne savais pas comment ça se faisait de la vidéo. Et puis, j'ai fait un concept, je suis venue avec ça et j'ai dit « Voilà mon concept » et ils m'ont dit « Bon, alors on va le réaliser ».

LP : Est-ce que vous vous êtes renseignée au préalable sur ce qu'il y avait en art vidéo ?

MJL : Non pas du tout, parce que ça n'existait pas la vidéo à ce moment là. Il y avait Nam June Paik, il y avait deux ou trois artistes et puis c'était point barre, il y avait rien, personne

LP : Rien non plus au niveau belge ?

MJL : Je n'étais pas très Vous savez les artistes en Belgique ils sont indépendants l'un par rapport aux autres. Il n'y a pas comme ça, tout à coup, une communauté qui se crée autour d'un support. Les gens sont assez indépendants, chacun dans son trou et fait son truc. C'est aussi la qualité des artistes belges qui fait qu'on a des artistes complètement différents par rapport à des ... en Italie vous avez par exemple la « Transavanguardia », « Arte povera » en Allemagne, le « Blaue Reiter », l'Ecole française, enfin plein de choses... Ça n'existe pas en Belgique. C'est très individuel, chacun dans son coin ...

LP : Est-ce que vous posez une réflexion sur ce médium quand vous le commencez ?

MJL : Non, non j'étais plutôt dans la curiosité, dans la découverte, dans la curiosité de qu'est-ce que ça pouvait m'apporter, j'étais fascinée... l'image qui bouge, comment on fait ? C'était tout la découverte à ce moment là !

LP : D'un point de vue rétrospectif, le fait de passer d'un médium très féminin....

MIL : Oui, mais elles n'étaient pas très féminin, quand vous voyez les pièces, elles étaient tout de suite 9 mètres de long sur 7 mètres de hauteurs. C'était des grandes pièces...

LP : **Ce que je veux dire, c'est que c'est quand même une tradition ...**

MIL : Pas nécessairement. Parce qu'il y a beaucoup d'hommes qui font du textile, dans la mode. Il y a beaucoup d'hommes qui travaillent avec le textile. En Inde, au Maghreb, partout...

LP : **Mais dans l'histoire de l'art on a réduit la tapisserie à un art de femme ...**

MIL : Oui, en faisant du tissu...

LP : **Oui, parce que la vidéo est également un médium qui a été fort prisé par les femmes...**

MIL : Oui je sais parce que l'art, le grand « A », c'est la peinture, la sculpture, les hommes, point barre. C'étaient que les hommes qui faisaient de l'art. Et les femmes sont venues très tard, enfin pas très tard, mais elles sont venues tout doucement, une femme par-ci, une femme par là, parce qu'elles n'étaient pas fort acceptées, jamais ! Encore aujourd'hui, il ne faut pas l'oublier quand même ! C'est dur pour les femmes, enfin c'est pas difficile pour les femmes. Bien que ce soit devenu plus facile mais c'est toujours pas facile. Et la vidéo, quand vous regardez la vidéo, je travaille aussi avec le rythme, le temps, le déplacement du temps, le « time delay », pour moi c'était un peu comme du tissage.

LP : **Pour revenir sur vos propos, le fait que ce ne soit pas un médium comme la sculpture, la peinture, c'était beaucoup plus libre sans cette tradition, ancrée par les femmes ?**

MIL : ...

LP : **Ca n'était pas réfléchi ?**

MIL : Ca n'était pas réfléchi... Je ne sais pas, si Flor Bex m'avait dit : « Tiens pourquoi tu n'as pas quelques chose avec le son, ou avec... », je ne sais pas moi, avec autre chose, j'aurais peut-être fait autre chose...

LP : **Mais on vous a quand même souvent remis sur la voie de la vidéo ?**

MIL : Le problème c'est que j'ai commencé à être connu grâce à la vidéo, internationalement, et donc une fois que le public vous coince dans un support ou dans quelque chose, il aime bien recevoir constamment la même chose, pour qu'il ne soit pas déstabilisé.

LP : Le fait d'avoir eu une telle reconnaissance internationale, est-ce que ça été peut-être plus facile avec un médium comme la vidéo ?

ML : C'est-à-dire que je pense que ça n'est pas le support qui fait que vous devenez un artiste international, c'est soit, vous êtes un pionnier dans une chose, soit par la pensée, soit par le support, soit par les deux. Je pense plutôt que c'est la pensée qui fait que vous êtes pionnier.

LP : Ce que je veux dire, est –ce que ça n'était pas ... comment dire... une brèche où l'on avait accepté que les femmes pratiquent dans ce domaine ?

ML : Je n'ai pas eu ce sentiment là, je me suis battue sur un terrain mais je n'ai pas eu le sentiment que c'était une brèche où, oui « on va les mettre dans la vidéo, et les autres on va les mettre dans le textile et puis nous on garde la peinture et la sculpture. » Parce que c'est comme ça, parce qu'aujourd'hui on a pas mal de femmes sculpteurs qui sont très importantes, qui sont très bonnes d'ailleurs, on a pas mal de ... des femmes peintres, il y en a moins mais quand même des femmes sculpteurs quand même importantes... Non, je ne pense pas que c'était une brèche mais c'est vrai que c'est beaucoup plus difficile de rentrer dans le territoire de la peinture, parce que c'est le grand « A », l'Art. Enfin, il y a pas mal de femmes qui sont dans la sculpture, regardez Louise Bourgeois, et plein d'autres, il y en a des tonnes ! Même en Belgique, il y a des femmes qui sont magnifiques, de Ruyckere, c'est une femme magnifique dans la sculpture !

LP : Est-ce que vous avez du vous battre pour rentrer dans le monde artistique qui est très masculin ou est-ce que ça a été plus facile parce que vous avez bénéficié d'une reconnaissance assez rapide, internationale ?

ML : Non, c'était se battre tout le temps. Dans aucun monde c'est facile, que ce soit maintenant, que vous soyez trader à la banque ou que vous soyez artiste femme, vous vous battez de la même façon. C'est ce que vous faites, la qualité de ce que vous faites et comment vous vous faites respecter dans ce monde.

LP : On remet tout le temps en question votre travail...

ML : Tout le temps, constamment ! Et le public demande toujours plus. Mais il ne faut pas rentrer dans cette spirale, il faut rester là où l'on est, il ne faut pas rentrer dans la spirale, il faut rester là où l'on est, il ne faut pas rentrer dans la spirale du « traindy », ...maintenant c'est court, c'est long, c'est rouge, c'est bleu... Ca ne m'intéresse pas, je fais mon travail et j'essaie de le continuer.

C'est un combat parce qu'il y a quand même plein de milieux artistiques qui sont gérés par le milieu homosexuel qui est hyper, hyper fort il y a ce « les amis de mes amis sont mes

mais », ça existe, il ne faut pas se leurrer. Puis, maintenant c'est une autre génération d'artistes qui arrive au pouvoir, c'est aussi d'autres gens qui arrivent au pouvoir, et il faut se battre aussi à ce moment là. Il faut faire son travail, il faut juste continuer son travail. Il faut rester dans le respect de soi-même. Ca ne sert à rien que je me dise aujourd'hui « Ah, mais j'aime bien le travail d'une telle, ou d'un tel, je fais faire un peu pareil, parce que ça marche bien » Ca, ça ne marche pas ! ca c'est un côté (...) c'est fini pour vous, il faut rester là où l'on se trouve et continuer et puis trouver son chemin. Mais c'est tout le temps, je pense que pour vous, les historiens d'art, pour les critiques, pour les écrivains c'est pareil.

LP : Il faut garder une ligne de conduite...

MJL : Il faut être clair avec soi-même et essayer de traverser son champ et labourer son champ jusqu'au bout.

LP : Est-ce qu'à l'époque la condition de la femme vous interpellait ?

MJL : Pas du tout... Là, je suis passé à côté. Je me suis battue pour certaines choses, pour la pilule, pour les femmes, quelques choses comme ça, qui à mon avis était quelque chose qui était normal de se battre pour. Mais ce n'est pas quelque chose qui m'a préoccupée. Il y a des choses qui me préoccupaient comme la libération de l'avortement, la pilule... Toutes ces choses là, je me suis engagée. Mais je ne vais pas aller, je ne suis pas quelqu'un de pur et dur.

LP : Vous ne lisiez pas les féministes ?

MJL : Non, pas du tout. Je me bats toujours pour des choses qui m'intéressent. Également qui m'intéresse, mais pas ...

LP : Pas pour les autres ?

MJL : Si évidemment pour les autres, qu'on ait les mêmes droits que les autres, qu'on ait les mêmes salaires que les hommes, qu'on ait les mêmes possibilités qu'eux. Tout ça je me bats ! Mais pas féministe dans un débordement comme ça existe.

LP : C'est quand même des revendications pour les femmes ...

MJL : C'est revendiquer tout cela, oui. Et être là pour dire des choses. Ca commence dans l'intimité, être à deux, puis à six et puis à quinze et puis après on dit les choses que l'on pense, c'est comme ça que ça se déplace. Ce n'est pas être dans la rue en brandissant des drapeaux, mais c'est dans le quotidien qu'il faut faire passer les idées...

LP : Est-ce que ça se répercute sur vos œuvres ?

MJL : Ca, ça n'a rien à voir puisque ça a voir avec la sphère privée et dans laquelle on a ses propres idées là. Dans mon travail, non...

LP : Comment vivez vous la féminité ? Est-ce que ça se répercute sur vos œuvres ?

MIL : Je ne pense pas qu'elle est dans la pensée, la féminité, pas du tout, je pense que la pensée c'est une chose, et la façon dont on vit sa vie, c'est autre chose. Moi, je suis là en train de réfléchir sur la pensée, dans le travail, je ne réfléchis pas à ma féminité. Ça n'est pas nécessairement là en me disant « Je suis une femme, je dois penser comme ça. », pas du tout, je suis dans la pensée, point barre. Et je prends les pensées qui m'intéressent là où elles, et puis ma féminité je la vie au quotidien.

Je n'ai pas envie de revendiquer ma féminité dans mon travail... Je ne pars pas de ce point là. Je ne suis pas en train de me dire « Je dois faire ceci parce que ... ». Moi, mon territoire de la pensée, c'est ce que le monde me montre, ... C'est ça le territoire de la pensée, le monde, ce qu'il m'offre tous les jours... avec sa violence, ce que je vois, ce que j'lis, ce que j'entends, ce que je regarde, c'est ça le monde ! Là, vous avez l'art, et là, vous avez l'histoire qui se fait au quotidien dans le monde, et vous avez l'art qui est le miroir, et ça se reflète. Ça n'a rien à voir avec la femme et l'homme. Quand vous prenez un livre d'histoire de la renaissance et que vous prenez les peintures de la renaissance, vous pouvez faire le lien, comment c'était à ce moment là. Et c'est grâce aux peintres de la renaissance que vous savez comment étaient les intérieurs, les robes, les gens, la vie, la ville, comment elle se représentait...sinon on ne le verrait pas !

LP : Mais notre société la femme doit plus se battre, l'art pourrait montrer cette réalité, comme un miroir ...

MIL : Oui, bien sûr...Mais ça, c'est institutionnel ! Je veux dire... si vous êtes face à un concours, on préfère prendre les mecs que les femmes. C'est tout. Quand il y a un concours pour l'architecture, pour l'intégration de l'art dans l'architecture, on préfère prendre des mecs. Parce qu'y a des gens qui se disent « Elle va pas pouvoir gérer ! ». Pourquoi je ne pourrais pas « bien gérer » ? Je gère très bien les chantiers comme d'autres gèrent bien les chantiers. C'est une façon de dire les choses, de faire les choses, d'être organisée et tout ! Mais non, ils préfèrent prendre les hommes. C'est une communauté qui se tient fort, très macho !

LP : Pour revenir à vos œuvres, vous y développez également des œuvres très violentes...

MIL : Oui très macho ! Oui, vous pouvez le dire ! Parce que je les ai prises comme ça. Mais c'est aussi avec mon regard que je les regarde...

LP : Les hommes pour vous...

MIL : C'est une matière première comme une autre...c'est une matière avec laquelle je travaille.

LP : L'image de l'homme est très violente...

ML : Mais il est comme ça, regardez le monde comment il tourne ! La violence est partout !

LP : Tous les hommes ne sont pas comme ça...

ML : Je ne dis pas que tous les hommes sont comme ça, je fais un constat de ce que je vois. Quand vous voyez les vidéos, que se soit un combat de boxe, « Larmes d'acier », « Victoria » ... je prends les hommes comme une matière. Comme quand un réalisateur prend Catherine Deneuve dans son film, elle devient une matière, avec un nom, avec une valeur, avec un prix...il faut quand même le savoir ça ! Ce n'est pas autre chose qu'une matière, comme une pomme que je mets... Quand j'ai besoin de faire un plat, j'ai des tomates, j'ai des spaghettis, j'ai du beurre, j'ai besoin de matière pour le faire le plat. Et un réalisateur a besoin de matière pour faire son film !

LP : Donc l'homme...

ML : Quand je fais des photos des enfants c'est pareil. Ou quand je photographie des femmes, c'est la matière première !

LP : Il y a quand même une différence entre la figure de l'homme et la femme. La femme n'est-elle pas, dans vos œuvres plus féminines, plus sensuelle tandis que l'homme est plus belliqueux ?

ML : Mais l'homme peut être très sensuel, séducteur, quand ça les arrange !

LP : Mais ça n'est-il pas fort caractérisé dans vos œuvres ?

ML : ...

LP : Mais parfois vous détournez également cette image, c'est très dur et puis parfois elle est fragile... par exemple dans « Victoria », l'homme se met à pleurer.

ML : Oui, enfin « Victoria » c'est le territoire. C'est une histoire de territoire. C'est quoi un territoire, comment je me place dans un territoire ? Est-ce que nous deux dans ce territoire va-t-on pouvoir vivre plus de 3h dans ce territoire ? Et si tout à coup, vous, vous décidez vous placer et vous prenez de la place, et est-ce que moi j'accepte que vous preniez cette place ? Le territoire amène la violence. Et on l'a vu en Iraq, en Iran, au Liban, en Belgique, partout le territoire est un lieu de violence. Et donc, qu'est-ce que le territoire ? Moi je ne parle pas des hommes, les hommes ils sont là ... il suffit de bien le définir et ça marche très bien. Je lui dis « Il est où ton territoire ? Et toi, il est où ? ». Mais ça n'est pas aussi gentil que ça mais ça va vite...

LP : Ça aurait pu fonctionner avec des femmes ...

MIL : Oui, avec deux femmes c'est pareil. Si une prend le rouge à lèvres de quelqu'un, ça rest c'est déjà parti. Il y a peut-être une complicité plus importante entre les femmes parce qu'elles essayent de se soutenir les unes les autres quelque part. Mais la violence, elle est pareille !

LP : **Mais dans vos œuvres, elle apparaît moins comme violence...**

MIL : J'utilise moins la femme ? Mais vous avez vu « A Las cinco dela Tarde » ? Vous l'avez vu ? Vous avez vu le combat du matador et la femme qui danse ? Regardez, c'est la même violence quelque part...

LP : **Ca n'est pas plus de la séduction ?**

MIL : Ca a un prix la séduction, ça se paye la séduction ! Ca coûte ! Je ne parle pas d'argent, c'est quelque chose... c'est un pouvoir, c'est de la violence, c'est une violence pareille ce que vous pouvez faire avec la séduction en tant que femme, c'est du pouvoir.

LP : **C'est le pouvoir de la femme ?**

MIL : Pas nécessairement, les hommes c'est pareil. Attendez, quand vous avez un homme qui essaye de vous vendre une bagnole, qu'est-ce que vous croyez qu'il fait ! Allez... chez BMW, je suis intéressée par une voiture, j'aimerais bien cette voiture, parlez-moi de cela. Mais attendez, c'est pire qu'une femme ! Il va se mettre à genoux pour vous vendre, il va vous téléphoner quatre fois ! C'est pareil, c'est kiff kiff ! Peut-être il y a deux ans, c'était comme ça, aujourd'hui ça s'est égalisé !

LP : **Vos thèmes principaux sont la domination, la perfection physique, la mort...**

MIL : Qu'est ce que c'est que le pouvoir ? Qu'est-ce que c'est que la violence ? Qu'est-ce que c'est que le territoire ? ... Qu'est ce que c'est la mort ?

LP : **Dans « L'enterrement de Mozart » ?**

MIL : Ca n'est pas la mort, ça c'est autre chose... c'est la colère. Il y a une allusion mais ce n'est pas aussi primaire que ça.

LP : **Tout cela ce sont des valeurs...**

MIL : De la vie !

LP : **Tout cela ce serait des valeurs très masculines de la société ?**

MIL : Ce sont des valeurs masculines mais pourquoi je ne pourrais pas les utiliser, moi ?

LP : **Oui bien sur, je ne dis pas cela mais est-ce que c'est une manière de les dénoncer ?**

MIL : Je ne dénonce rien du tout... Dans l'art, on ne dénonce rien, on fait un constat et on montre comment vous les voyez !

LP : **C'est montrer au visiteur...**

ML : Le visiteur c'est quelqu'un qui vient, qui regarde et qui prend ce qu'il a besoin, tout ! Chacun par rapport à son contenu, à ce qu'il est, prend ce qu'il a besoin et ne prend pas ce qu'il n'a pas besoin, il ne peut que s'identifier par rapport à ses propres connaissances et tout le reste, il laisse. Et c'est ça qui est intéressant en art, c'est que ça peut parler à tout le monde. Quand j'ai fais de la danse, quand une danseuse vient voir, ça n'est pas pareil que quand une femme médecin vient voir, elles ne voient pas la même chose, elles ne regardent pas la même chose et les questionnements ne sont pas les mêmes. Chacun a ses propres questionnements. Vous allez dans un musée, il y a des œuvres qui vous disent ou qui ne vous disent pas. Quand il y a une exposition et qu'il y a quinze tableaux ou vingt tableaux du même artiste, vous vous arrêtez à une œuvre parce que tout à coup, il y a quelque chose qui vous intéresse et qui ne m'intéresse pas du tout. Je ne vois pas ça, moi je m'arrête à un autre, parce que là, tout à coup, il y a quelque chose qui a à voir avec mon enfance, quelque chose que j'ai vécu, que j'ai rêvé, que j'ai senti, que j'ai senti, peu importe, qui fait parti de ma vie. L'art est quelque chose qui n'a rien à voir avec moi... Une fois que l'art, que mon travail est dans un musée, l'art a sa propre vie et ne appartient plus et appartient à chacun qui regarde et alors chacun vient près de moi et me dit « Oh, votre exposition, oh ça m'a pris ». Ça n'a rien à voir avec moi. Il y a des choses que je ne vois pas moi, que je n'ai même pas vu ! Ça fait parti ... Tous les gens peuvent regarder et ressentir les choses...

ML : **Mais vous confrontez quand même...**

ML : Mon univers dans lequel je travail, je ne travaille pas dans un autre univers... et dans cet univers, j'ai des choses à dire et l'art me permet de le dire...

ML : **Ce que vous présentez est quand même un miroir de la société...**

ML : C'est un miroir de la société dans laquelle je vis et que je reçois, qui est face à moi, que je vis, que je vois...

ML : **Vous confrontez le spectateur à celle-ci ...**

ML : Mais tout le monde est confronté à la société ! Que ce soit sur le nucléaire, sur l'écologie, sur le nomadisme, sur l'intégration des étrangers ici qui marche ou qui ne marche et pas, et pourquoi ? Et est-ce qu'on les supporte, est-ce qu'on les supportera ? Où est la gradation avec laquelle on peut les supporter ? Et ça n'a rien à voir avec le nomadisme ou pas. C'est simplement le fait jusqu'où on peut les supporter et ça se sont des questionnements de société ! Je me questionne, je me dis jusqu'où on va-t-on pouvoir vivre avec ce que la société d'aujourd'hui telle qu'elle est ? Comment on va encore faire pour les faire s'intégrer ? On arrive déjà pas nous à nous intégrer. Je pense que ce sont

des vrais questions là. Comment les traduire dans une œuvre, ça ça prend du temps, de la réflexion, de la lecture... surtout du temps. Par quel moyen, comment je fais pouvoir le faire passer ? Ca je n'en sais rien, je ne saurai vous le dire aujourd'hui ! C'est aussi un problème générationnel, c'est une autre génération qui va devoir s'occuper de cela ! Votre génération ou celle qui est juste un peu au dessus de vous... les trentenaires, quarantenaires, ils vont devoir s'occuper de cela. ! Jusqu'où ils peuvent intégrer, comment intégrer, qu'est-ce qu'on peut, qu'est-ce qu'on ne peut plus ? Est-ce qu'on peut accepter l'islam dans notre société d'une telle façon ? Est-ce que nous voulons accepter ça et ce débordement ? Parce que toutes ces familles font énormément d'enfants mais c'est un pouvoir les enfants ! Ca n'est pas seulement faire des enfants pour le plaisir de faire des enfants, c'est politique et il faut s'en rendre compte que c'est politique, faire six enfants pour une femme aujourd'hui dans une société où c'est très difficile de les éduquer. Qu'est-ce que ça veut dire pour une femme de faire six enfants qui n'a pas d'argent, etc. Qu'est-ce que ça va nous apporter ? Pourquoi ? Qu'est-ce qu'ils vont devenir ? Parce qu'ils ne vont pas tous être ingénieurs physiciens ! Et ils vont pas être plombiers non plus, parce qu'ils ne veulent pas non plus être plombier ! Donc qu'est-ce qu'on va en faire ? Qui va payer pour ça ? Et ça ce sont des vrais problèmes de société avec lesquels les jeunes, ceux qui vont être là et qui vont prendre du pouvoir, vont être confrontés et à trouver des solutions. Parce que c'est un vrai problème. Par exemple, quand les usines ferment, qui va payer le chômage, qui va payer la sécurité sociale ? Qui va payer les pensions ? Comment on va faire ? Comment ? Qui va-t-on accepter dans nos pays ? Quelle est la religion ? ... Comment on va accepter ces religions ? Qu'est-ce qu'on va en faire ? Ca va être des vrais problèmes de société ! Nous, les femmes, ont fait un enfant, deux enfants, puis basta ... C'est pas avec ça que l'on va concurrencer, même un petit nombre, qui en fait six, sept, huit, six, cinq... et rebelote, quoi ! Donc ça ce sont des vrais problèmes de société que vous allez rencontrer, que vous devrez montrer, d'une certaine façon, visuellement, par le livre ou par autre chose ... C'est ça le problème, c'est aussi que socialement les gens ne vont pas pouvoir monter, ils vont plutôt descendre dans la société. C'est ça aussi un problème de frustration du futur. Par exemple, vous avez une famille de cadres, Monsieur le père est médecin, la mère est secrétaire générale. Ils ont des enfants mais ils ne vont pas tous être médecins. Ils vont plutôt descendre dans la catégorie sociale. Ca, ce sont des problèmes auxquels vous serez confrontés, pas moi ! Moi, c'est fini pour moi tout ça ! C'est un problème générationnel !

LP : quand une personne va au musée, il va être questionné sur le monde, ils attendent des questions...

ML : quand la personne qui va au musée, est-ce que c'est pour ce poser des questions sur le monde ? Non ! Mais il va être confronté à une image qui va peut être lui poser la question autrement !

LP : Oui donc c'est montrer la société, un reflet...

ML : oui c'est-à-dire que vous avez les médias mais la plupart du temps c'est du mensonge. Ils racontent une chose mais jamais exactement de la même manière. Quand vous lisez trois journaux, vous prenez le Standaard, la Libre Belgique, et l'Echos de la Bourse et le Soir, vous ne lisez pas la même chose dans les journaux. Pourtant, il n'y a qu'un fait qui s'est produit ! et il y en a un qui dit : « on va avoir un 1 400 000 de chômeurs », l'autre dit : « il y a 700 000 chômeurs, l'autre dit il y a 400 000 chômeurs l'autre dit 200 000 ect. Tous les journaux essayent de raconter un fait, autrement et ça, ça ne va pas. Donc il y a l'artiste qui va raconter son histoire.

LP : Oui et puis à force dans les médias on est confronté toujours aux mêmes images..

ML : Oui mais parce que les gens ne sont pas assez critique avec l'image ! Parce que l'image est un leurre aussi. L'image que vous voyez à la télé c'est un leurre, ça n'est pas la réalité !

LP : Oui, donc l'artiste est là pour ...

ML : oui de toute façon l'artiste va rester dans l'histoire avec ses œuvres, enfin s'il reste dans l'histoire !

LP : Je voudrais revenir sur votre œuvre « La Marie-salope » certains auteurs identifient la machine comme l'incarnation du masculin et la barge comme celle du féminin...

ML : Oui parce que c'est la machine célibataire, c'est le principe de la machine célibataire, c'est Duchamp !

LP : Est ce que c'est une domination de l'homme sur la femme étant donné que ...

ML : Non pas comme ça, c'est simplement un fait. IL y a un bateau, une drague et un bateau réceptacle. La drague, drague et le bateau réceptacle reçoit le résultat de la drague. Quand le bateau réceptacle il est plein, il s'en va en pleine mer lâcher...

LP : Alors il n'y a pas d'allusion sensuelle ?

ML : Bien sur qu'il y a une allusion parce que c'est la machine célibataire. Il faut bien regarder les œuvres, chacun voit comme il a envie...

LP : Ça ne vous dérange pas qu'on puisse coller un discours sur vos œuvres ?

MJL : De toutes façons, le discours est en dehors de la pensée immédiate. Les critiques, les journalistes, etc. Ca, c'est de l'écriture, c'est rien tout ça. C'est important parce que ça fait parti du monde, du système, mais c'est toujours le regard de l'autre. Le journaliste il a toujours la liberté de regarder mon œuvre comme il a envie. Il peut me poser des questions mais il peut toujours écrire ce qu'il a envie d'écrire. C'est la démocratie. Donc, vous n'avez pas de contrôle sur ce qui est écrit. Vous avez un contrôle si vous commandé un texte à quelqu'un... enfin même là vous n'avez pas de contrôle... vous commandez un texte à un historien d'art, il met le travail dans un contexte historique et donc, il écrit là-dessus, il écrit dans l'œuvre, qu'est-ce qu'il voit, qu'est-ce qu'il ressent, qu'est-ce qu'il pense, qu'est-ce que je lui ai dis, etc. Et il remet ça dans un contexte. Et alors, ça devient un texte. Mais sinon, la presse vous n'avez aucune contrôle, ils écrivent ce qu'ils veulent. Je peux juste avoir le droit d'écrire une carte blanche en disant « Ah non, je pense qu'il s'est trompé ». Et encore, qu'est-ce que ça veut dire ? Qui s'est trompé sur quoi ?

1° Est-ce que votre œuvre « Larmes d'Acier » est un avertissement contre le culte du corps ?

MJL : Le corps comme objet du culte, c'est le power training... En fait, il faut remettre ça dans un contexte ; à l'époque où je l'ai fait, il y a 25 ans, le culte du corps, c'était quelque chose qui était pratiqué par les gens. Plus il y avait de souffrances physiques et qu'on sait dominer, plus on saura aller dans la pensée et dominer. Et donc, j'ai fais tout ce travail sur le culte du corps, le corps comme objet du culte...

2° C'est un peu comme l'idéologie fascisme ...

MJL : Mais non. Regardez le culte du corps, il se fait tous les jours, vous passez dans la rue il se fait tous les jours. Pour être fort, car pour être fort mentalement aussi, ça dépend comment vous travaillez le mental et le physique ensemble. Si c'est simplement pour faire la pompe et se grossir les muscles, ça, ça n'apporte rien, alors là, vous prenez des médicaments. Si c'est aller sur l'endurance, voir jusqu'à quel point on peut aller soi-même (« breaking point ») et d'aller au-delà, ça vous donne aussi une force mentale.

3° Je voudrais revenir sur l'image de la femme dans « Passio », c'est une image de douleur ? Ou une autre image de la femme ?

MJL : Je pense que c'est plutôt lié à la souffrance et à la douleur...quand une femme gratte dans parce qu'elle est dans la douleur. C'est un retour vers cette matière terre.

4° Qu'elle est sa signification en tant que telle ? D'où cela vient-il ?

MJL : C'est vous qui devez trouver les solutions, ce n'est pas moi ! Vous devez regarder dans...

LP : Ca ne provient pas d'un malaise interne ...

MDL : Je pense qu'on ne peut faire des œuvres qui ont un rapport à soi, vous ne pouvez pas faire quelque chose, en tout cas moi en tant qu'artiste, qui n'est pas relié directement à moi à ma douleur, à mon enfance, à ma souffrance, à mon passé. Ca, c'est le moteur de mon travail, avec le miroir du monde. On ne peut pas me demander ce que vous me demandez. Si je veux interpréter cette douleur, cette souffrance ou les mecs, j'utilise tous les moyens qui sont à ma disposition pour raconter ce que je peux raconter et ce que je voudrais raconter au monde. Et donc, « Passio » fait parti de cela, et donc « Passio », c'est une espèce de douleur de femme, d'être, ni plus, ni moins. Après, le spectateur, il prend ce qu'il veut. Si il trouve ça ou ça et je trouve que ceci... et c'est fasciste. C'est pas mon problème, ce n'est pas comme ça que je l'ai pensé. Moi, je peux me regarder tous les matins dans un miroir. Maintenant si l'autre pense que c'est un travail fasciste, c'est qu'il doit avoir lui un problème avec le fascisme, pas moi ! Moi, le fascisme, je sais ce que c'est et je sais comment ça fonctionne ! Si l'autre me dit : « Ah mais moi j'ai vu là des tendances fascistoides » chez vous ! ». Pas du tout ! Pas chez moi, chez vous, il y en a chez vous si vous pensez ça ! Parce que ce travail est neutre dans un espace. Moi je ne suis pas là en train de faire un discours. L'autre prend ce qu'il a besoin. Moi j'ai dit tout de suite, vous dites ce que vous voulez, ça n'a rien à voir avec moi ». Et c'est comme ça ! Si l'autre ressent ça comme une domination, une soumission, ça a avoir avec celui qui regarde. Moi je fais un travail, c'est tout. Je fais un travail comme un pâtissier qui fait un gâteau. On l'aime le gâteau au fraises ou on l'aime pas. On l'aime avec de la crème fouettée ou avec de la crème pâtissière. Et je préfère les gâteaux de chez « Wittamer » que ceux de « Marcolini », c'est un choix. Moi, je pense que l'on est dans une société où le regard est là, dans une société. On n'est pas dans une dictature où l'on impose un regard. Si vous regardez ça, il faut y voir ça...non ! On est dans une liberté, encore ! Mais ça dépend ce que vous êtes, si vous avez une bonne instruction et que vous avez de la critique, à une distance, vous regardez un tableau d'une certaine façon. Si vous en avez aucune et que votre distance elle s'arrête au bout de votre nez, alors vous voyez autre chose, vous voyez autre chose dans ce film... chacun voit les choses d'une manière différente. Chacun à sa distance par rapport aux choses. C'est comme si deux personnes lisaient le même livre, elles ne lisent pas le même livre en fait. Après, vous allez au cinéma voir le film qui est tiré du livre, ça n'est pas le même livre non plus. Parce que celui qui a tourné le film est armé avec ses émotions, son passé, son regard ... son rapport au monde, etc. Et vous voyez un livre, vous avez fait votre monde à vous et le réalisateur qui a fait le film, ça

n'est pas le même... Sa propre vie influence. Si vous avez eu une enfance extraordinaire, significative, vous voyez la vie autrement que si vous êtes dans la misère. Ou si vous avez eu des parents violents, vous voyez la vie autrement que si vous avez eu des parents attentifs et protecteurs. Vous n'êtes pas la même personne quand vous sortez, quand vous avez 18 ans et que vous sortez. Vous n'avez pas le même rapport au monde...

LP : Donc le fait d'être une femme ça influence ...

MIL : Sûrement...

LP : Inconsciemment ?

MIL : Oui, je ne veux pas faire une différence homme-femme. Je veux être dans le monde. Avec la même ... Moi je me bats pour ça ! Quand je vais chez un médecin femme, j'ai pas envie qu'elle me traite autrement que si je vais chez un médecin homme. Je veux qu'elle ait le même discours, le même rapport aux choses médicales, etc. Je ne veux pas qu'elle commence à faire son cinéma de femme ! Je ne viens pas pour ça. Je vais pour qu'elle ait les mêmes caractéristiques. Et qu'elle soit plus sensible si elle me pique, ça c'est autre chose. Je veux que le discours et le diagnostic, je veux qu'ils soit identiques... pas de différence ! Si elle commence à vouloir me faire des trucs.... C'est ce que je veux, c'est ce que je demande ! C'est comme une femme de ménage qui ne sait pas déplacer mon fauteuil ! Ca ce n'est pas mon problème, c'est votre problème ! Sinon vous allez dans une maison où il n'y a pas de fauteuil. Alors maintenant, j'ai pris un homme de ménage et qui me dit pas « Je ne sais pas déplacer les fauteuils » ou le matin, retourner ma tasse, c'est tout. Non parce que moi je n'ai pas envie d'entendre ça ! Je paye quelqu'un pour faire un bidon...

LP : Comme quoi l'égalité est partout...

MIL : Oui, je connais plusieurs personnes qui ont des hommes de ménage. Parce que les femmes, elles sont chiantes à tout le temps se plaindre de leurs trucs, ça ne marche pas dans la société où ça marche encore. On est plus dans cette société là ! Et si on veut être au même « level », il faut donner le service au même niveau. On peut plus se dire « Ah je suis débile », je ne sais pas soulever le fauteuil là ». Moi, je sais le soulever parce que je suis intelligente et je trouve le moyen de le soulever ! Et je trouve d'autres systèmes pour soulever le canapé, le fauteuil, la table,... Peut importe ! Je suis plus astucieuse ! Je ne vais plus dire « Ah Madame, je ne sais pas déplacer le fauteuil ».

LP : Est-ce qu'un homme pourrait faire votre travail avec le même ressenti ?

MIL : Ca dépend qui... il y a des hommes qui peuvent le faire, il y a des autres qui ne peuvent pas. Chacun a son regard, comme je le disais tout à l'heure, tout dépend de votre

ce que vous avez reçu de 0 à 18, de 0 à 20, ce qu'on vous a donné. Quand vous sortez d'un pensionnat, vous n'êtes pas la même personne que si vous sortez d'une école publique et si vous sortez d'une famille religieuse, vous n'êtes pas la même que quand vous sortez d'une famille laïc, quand vous sortez d'une famille où il y a de la violence, où il n'y a pas d'amour, vous n'êtes pas la même personne que lorsque vous sortez d'une famille où vous êtes traité avec respect et amour.

Elles comme vous, vous devez ressentir la violence qu'il y a partout... si vous êtes sensible, vous devez voir les gens. Moi, je regarde tout le monde dans les yeux, tout le temps, j'ai le regard fixe. Je ne fuis pas !

Et vous voyez la violence.

Oui et elle part très vite. La violence elle est instantanée. Elle part très vite. Elle prend la voiture de quelqu'un ! Celui pour qui la voiture c'est une prolongation de sa personnalité. Regardez là et déjà vous avez un souci !

(La sonnette retentit, elle part un instant...)

Je voudrais revenir sur votre œuvre « Savoir retenir et fixer ce qui est sublime ». Photographier des jeunes femmes, c'est une autre image de la femme que celle que l'on voit tout le temps ?

C'est quoi l'image de la femme que l'on voit tout le temps ?

Celle qu'on voit dans les magazines, à la télé qui façonne une image bien précise de la femme.

Ah oui, je donne une autre image. Ce travail, il a été fait il y a longtemps. Ce sont des femmes qui sont des beures de la deuxième génération métissée, et que j'ai photographiées. Ce qui m'intéressait c'était de voir... En fait, plus on métisse, moins il y a de fin. Ce qui en change rien au, comment dire... ça, c'est métisse... (elle rit...)... A la fin, il y a toujours énormément de frustration quand même, c'est ce que je veux dire. Voir ces gens, qui sont-ils, dans leur beauté. Prendre à un moment donné, tout d'un coup, il y a quelque chose qui se passe dans le regard de l'autre, par rapport au discours que je fais.

Et le discours ?

Mais ça je ne vais pas vous le faire, je travaille quand même longtemps avec ça. Je reviens à la première chose, c'est une matière première que je sculpte. Si je suis photographe, je vous prend et je vous sculpte jusqu'au moment où vous vous

résumez, c'est exactement ce que je voudrais voir. Ca, ça vient au bout d'une heure, deux heures de travail ensemble.

P : Je pensais « discours » à propos de vos œuvres...

ML : C'est un constat. Qui sont ces filles ? Qu'est-ce qui se passe en elle une fois qu'elles ont travaillé avec moi pendant deux heures ? Qu'est-ce qui change en elles... ? Comment ça se voit sur leur visage...

P : Donc, le fait d'être une femme dans la vie...

ML : Je ne pense pas que c'est là que ça se passe... je pense que c'est surtout ... que c'est la pensée des choses et ça ne diffère pas d'un homme...

P : Oui ça j'entend bien...

ML : Mais la façon dont vous le faites est peut-être un peu différente. Mais, que ce soit le boulanger ou une boulangère qui fait les pains, ça doit être pareil. Si c'est une femme ou un homme qui travaille dans un établissement trois étoiles, elle doit être sublime des deux côtés. Je pense qu'aujourd'hui si on s'est battues, on doit juger sur autre chose que la distinction homme-femme.

P : Le milieu est très misogyne...

ML : Oui encore maintenant, c'est comme au théâtre, comme au cinéma, partout. La femme est utilisée et l'homme est derrière la caméra !

P : Dans la société entière ?

ML : Oui je pense.

P : Est-ce que ça vous a freinée ?

ML : Ça ne m'a pas empêché du tout. Ce sont des constats...

P : Oui, je veux parler d'injustices envers vous...

ML : Ah si, tout le temps. Bien sur. Parce qu'en tant que femme, quand il y a de grandes expositions, combien de femme sont invitées à participer par rapport aux hommes ? Est-ce que c'est parce qu'il y a moins de femmes ? Sûrement... mais est-ce qu'elles sont bien représentées ? Dans les grandes expositions, est-ce qu'on les connaît, est-ce qu'on fait attention à elles ?

P : Oui, et puis pourquoi il y a moins de femme artistes ? On ne leur laisse peut-être pas la possibilité...

ML : Oui mais c'est un métier extrêmement dur...

P : Mais pourquoi la femme ne pourrait-elle pas le faire ?

ML : Oui, mais elle doit le faire d'une façon professionnelle... et pas simplement faire du travail ou des... Souvent, on a des femmes qui font des choses qui sont dans la

... et elles ne doivent pas faire des choses qui sont dans la marge, on doit être dedans. Ça ne veut pas dire que ça ne marche pas, qu'elles ne font pas du blé avec... Ça marche bien, elles font des aquarelles de bateaux, des paysages, ... Ça marche très bien, ça se vend très bien !

C'est mon travail qui se vend très difficilement ! Parce qu'on a beaucoup plus difficile à vendre ça chez soi ! Etre confronté tous les jours avec un portrait d'un enfant ou d'un adulte, c'est beaucoup plus difficile pour l'autre...

IL : Mais les hommes font de l'aquarelle aussi...

ELLE : Il faut voir... Je pense que vous n'avez pas bien compris. Les hommes, quand ils font de l'aquarelle, ils sont dans le métier. Les femmes, quand elles font de l'aquarelle, elles sont à la marge du métier. Elles ne font pas la même aquarelle. Il n'y a que... Il y a, par exemple, la hollandaise, la sud-africaine qui a le même niveau qu'un homme. On ne fait pas de différence entre leur travail... Quand ça devient un métier accessoire, à la marge, ça devient inintéressant...

Annexe VII : filmographie de Suzon Fuks

<i>e-Galaxy</i>	2023	Experimental 7min24	exploring electronic waste galaxies	Brisbane / Brussels	created by and with Suzon Fuks, music Bob Vanderbob	igneous & des airs
<i>Polder Kolder</i>	2023	Video Dance 2min09	dancing with shared camera and four hands	Netherland s	The Wrong Biennale	Suzon Fuks & Annie Abrahams
<i>Voices of Hakka Women</i>	2023	Video Poem / Documentary 21min 51	features the original poetry of 6 Taiwanese-Hakka women. Unique traditions and universal themes expressed in Hakka, are also voiced by actresses from around the world. Layered with imagery shot in Taiwan, it evokes the not-so old custom of giving away daughters adopted by other families and often used for hard house & farm work.	Taiwan	2023 - Finalist of Her Vision Film Festival, NY - Finalist Toronto's Asian Feedback Film Festival - Special Mention from Asia South East Short Film Festival, London - Women's International Film Festival, Newark, NJ	IGNEOUS & UHAN SHII THEATRE
<i>Before The First</i>	2021	Compilation / Documentary 5min	In 2020, many people encountered online performance for the first time. We asked some of our peers "When was your first online performance?" "Before the first" is a brief glimpse of the diversity of online performance created before 2020. Edited by Suzon Fuks.	Internet	- TaPRA event, Queen Margaret University, Edinburgh - Transformation Digital Art symposium 2021	Compiled by Annie Abrahams, Helen Varley Jamieson and Suzon Fuks.
<i>In a Different Space</i>	2018	Video Dance 14min 41	Elders dancing their stories in places of significance to them. 6 distinct pieces with novice, experienced & former professional dancers, aged 60-101 years, with a range of physical abilities & conditions. Production, Concept & Direction: Gail Hewton Choreography: Suzon Fuks Music & Sound: Guy Webster	Noosa, Sunshine Coast	- Australian Dance Award 2018 for Outstanding Achievement in Dance for Film and Finalist in the category Outstanding Achievement in Community Dance - screened at 21 national and international arts/dance/film festivals and events in Australia, UK, Ireland, USA, Canada, Spain and Brazil	RIPE Dance
<i>Jammed-jarred People</i>	2016	Experimental 1min04	a response to reACT proposition 'when LIVE ART met BREXIT', with a jam jares event. Survival depends on: sea level rise, tsunamis, levels of isolation, but also politics and alternatives to politics, such as compassionate movements ready to share space and resources!	Brisbane		IGNEOUS
<i>Bearing</i>	2016	Experimental 3min21	I'm fascinated by these female workers - their posture, precise movement, balance and choreographic sense.	Someshwa r Uchil, Karnataka, India		IGNEOUS
<i>No Choice, No Voice</i>	2015	Experimental 2min	Aboriginal people of Australia lived sustainably through millenia, drought and flood. Prime minister Abbott, also Minister of the Indigenous Affairs, has been speaking outrageously about them, saying "their lifestyle choice could not longer be subsidised"	Brisbane		IGNEOUS
<i>Triptych series - Anna</i>	2012	3 channels 1min56	Exploration of the trajectory of movement, from breath to extreme extension of the body with a sword. Martial artist: Anna Yen	Brisbane		IGNEOUS
<i>Triptych series - Jeannie</i>	2012	3 channels 4min55	Exploration of the trajectory of movement, from breath. singer: Jeannie Lewis	Brisbane		IGNEOUS
<i>Triptych series - Ruby</i>	2012	3 channels 5min	Exploration of the trajectory of movement, from breath to extreme extension of the body, rhythmically across 3 screens. Trapeze artist: Ruby Rowat	Brisbane		IGNEOUS
<i>Watervoice</i>	2011	Video Poem 3'25"	Mosaic of water sample from various waterways. Text Doug Leonard	Brisbane	- projected on the ceiling in the Waterwheel installation performance in the shop front of the Judith Wright Centre, end of residency, December 2011 - THE FOURTH STATE OF WATER, from Micro to Macro Centre of Contemporary Art Torun, Poland, 2012	IGNEOUS
<i>Sieges</i>	2009	Experimental	By filming sand castles, the script tells the story of three besieged towns, at different times, through the stories of three children who inhabit them and see their world crumble. Film by Marc Herouet, co-written with Suzon Fuks	Brussels	Festival International du film de Cannes 2010 - Short Film Corner	Quai des Sons, Novak Prod, Mucho!
<i>Threads</i>	2009	Experimental 4min56	Weaving through and into the frame, so many legs, on the move, moving out. Each one is leading and following, following the finest of threads.	Brisbane		IGNEOUS

<i>Fragmentation</i>	2007	Experimental 5min08	Even though technology links people, it can also fragment their lives. Two guys absorbed in their morning paper and their personal space "bubble", somehow manage to find a disjointed connection with one another.	Nottingham & Brisbane	- nominated for Australian Dance on Film Award 08 - a finalist in 08 ReelDance Awards - Jury special mention for Napolidanza 09, II Coreografo Elettronico Festival - selected in 18 festivals, toured USA, Mexico, Europe, Australia & NZ, shown in more than 30 venues	IGNEOUS & Dance 4
<i>Rings #1-6</i>	2007	Experimental 1min x 6	A series of one-minute unedited shots. multi-reprojections of body parts on body parts, counterpointed with texts by Fernand Shirren.	Brisbane	- One Minute Film Collection 09 (OMFC), Cologne - DANSCAMDANSE Festival 2009, Gent - La Bellone, Brussels - One Minute Reels finalist, 07 Newcastle - ZKMax, Munich 2008 - IMA, Brisbane 07	IGNEOUS
<i>Thanatonauts, Navigators of death</i>	2004	Experimental documentary 13min30	Death as a territory which can be visited, mixing fiction and interviews	Brisbane	- Not Quite Normal Experimental Moving Image Festival, Hollywood 2005	Brisbane Powerhouse, Arts QLD, Australia-India Council, IGNEOUS
<i>l/i/i</i>	2001	Experimental 2min	Talking necks: who am I?	Brussels	- ZKMax, Munich 2008	Des Aïrs, IGNEOUS
<i>Cheating Death</i>	2000	Experimental 12min	Inspired by a poem, using dance & Kalaripayatt, original music by Selva Ganesh	Cochin & Chennai	- IMA, Brisbane 07	Asialink, IGNEOUS
<i>Mangalam</i>	1995	Music clip 4 min	For Mangalam with Rikhy Ray & Selva Ganesh	Chennai	Indian TVs	Magnasound
<i>From the Earth to the Sky</i>	1994	Experimental 7min	Daily movements 1st collaboration with James Cunningham	Varkala	- IMA, Brisbane 07	Just'1 Image
<i>De Visu</i>	1991	Experimental Documentary 25 min	During the Gulf war. In a world of images, what does "vision" mean for some Quebec artists?	Montreal	- IMA, Brisbane 07	Brussels Multimedia Centre
<i>Ces Tambours venus du froid</i>	1990	Documentary 52min	European musicians & dancers follow a workshop in Guinea. Cultural shocks & exchange.	Guinea Conakry	Tele-Bruxelles	co-directed by Michel Huysman, Grandes Productions, ZigZag, Just'1 Image
<i>Lettre à O'Neil, une amie chinoise de Hong Kong</i>	1989	Doco-letter 8 min	Artists reactions about Tien An Men Square events during Spring 89.	Brussels, Hong Kong, Morocco	- 89 Europe Discovery Award, Independent Film Festival	Brussels Multimedia Centre
<i>Sculpte le Temps</i>	1987	Doco-fiction 12 min	About a sculptor's monumental work in the Stuyvenberg subway station in Brussels	Brussels	- 89 Major Award Independent Film Festival - 88 Festival du Film sur l'Art, Montreal	Centre du Film sur l'Art, l'Atelier des Jeunes Cinéastes, S.T.I.B.
<i>Myth....s</i>	1986	Experimental 25min	Hypnotic juggling with light	Brussels & Montreal	- young Belgian Painting Competition	Brussels Multimedia Centre
<i>Poubelles</i>	1985	Experimental 5min	Old unused footage layered with a performance for the camera, edited in 2hours live event	Brussels	- LIVE event, Brussels 1985	Suzon Fuks
<i>York News</i>	1985	Experimental 6 min	Imprint of a city (like New York) on an individual.	New York	- 85 Major Award S8 Brussels Film Festival - 86-87 Caracas, Melbourne & Berlin (RFA) S8 Festivals	Brussels Multimedia Centre
<i>SYNOPTIQUES</i>	1980	Super 8 movie	Camera movements study	Brussels		

VISUALS FOR PERFORMANCE – VIDEO-SCENOGRAPHY

<i>On Your Wings</i>	2022	performance by & with Amaranta Osorio	Auto-fiction about mourning	Denmark	presented at Transit Festival	igneous, Amaranta Osorio
<i>What I Did Not Say</i>	2018-2022	performance by & with Amaranta Osorio	about small and big violences that women cope with on a daily basis, related to their body, education, sexual abuse, insecurity and the social obligation of being pretty, quiet, smiling, productive and perfect.	Avignon / Santiago	presented in festivals in France, Chile, India, Spain, Denmark, Columbia, Germany & Serbia developed during 2 residencies: one at Théâtre Artepôle (Avignon) 7 the other at the Domo Teatro (Santiago, Chile)	igneous, Mestiza Chile, Amaranta Osorio
<i>Babel Tower</i>	2018	theatre	research & development of the play written and directed by Nasim Khosravi, with Baran Theatre	Brisbane	work in progress showing	Baran Theatre, MetroArts, igneous
<i>The Book of Space</i>	2016	installation performance	delving into quietude, space and changes in time and knowledge. creative development & research with Jill Greenhalgh & workshop participants	Aberystwyth, Montpellier, Santa Clara & Holstebro	presented in Magdalena festivals and Transit Festival, developed also during a residency at Odin Teatret	igneous, Odin teatret, the Magdalena Project
<i>Waterwheel Installation</i>	2011	participatory installation performance online & onsite	A journey exploring water, and discovering the uses of the Waterwheel platform and its videoconferencing/media mixing system, the Tap.	Brisbane	residency at the Judith Wright Centre	igneous

<i>Anna Gets Old</i>	2009	Multimedia show	Choreographed by Lenka Flory worked with 96 teenagers aged 13-14 who interacted with 40 elders aged 65+	Munich	community dance project organised by the Bayerische Staatsballett - thanks to a residency at Villa Walberta Performance at the Muffathalle	Igneous, Bayerische Staatsballett, Villa Walberta
<i>Times Up</i>	2007	Puppet show	research & development with Krinkl Theatre	Lismore	residency at Norpa	igneous, Krinkl, Norpa
<i>Mirage</i>	2006	Installation performance	Taking phantom-limb sensation as a "body-mirage", interactive labyrinth of perceptual illusion with the performer in a reflective pool amongst multi-dimensional projections	Canberra	Short-listed for for Australian Dance Award for Outstanding Achievement in Independent dance	Igneous, the Australian Choreographic centre, Arts Qld
<i>Liquid Skin</i>	2005	Multimedia show	Inspired by science & mythology of transformation	Reutlingen, Stuttgart	Theater der Welt Festival, (Stuttgart)	Theater der Welt Festival 2005, Figuren Theater Tuebingen, Des Airs, IGNEOUS
<i>Pénélope</i>	2004	Multimedia show	Queen of time travelling her inner-space	Charleroi	Huy Youth Festival	Parcours asbl
<i>The Quivering</i>	2003	Multimedia show	A roadhouse on the way to Death	Brisbane	- Green Room Award for Outstanding Video-Scenography in Theatre (New Form), Melbourne 2007 - Transit IV Theatre Festival in Denmark 2004 - Magdalena Australia Festival, Brisbane 2003	Sacred COW
<i>Between Heaven & Earth</i>	2003	Multimedia show	pioneering women's quests for sense of achievement	Brisbane	Magdalena Australia Festival, Brisbane	Stace Callaghan
<i>Fragments</i>	2002	Installation Performance	Even though technology links people, it also fragments their lives	Nottingham	NOW festival, Nottingham	Dance4, NOW festival, IGNEOUS
<i>Thanatonauts</i>	2002	installation performance serial	A different "territory" was presented each day for a week with video documents of previous days fed into each new day's piece	Brisbane	Latitude 27.5 Festival, Brisbane	Brisbane Powerhouse, IGNEOUS, Arts Qld
<i>The Hands Project</i>	2001	Intergeneration al, Interactive Installation Performance	Performers from 8-68 years of age use language of hands in ways both strange and familiar touching & being touched	Sydney	Rex Cramphorn Studio, University of Sydney	Australia Council, NSW Ministry for the Arts, University of Sydney, IGNEOUS
<i>Body in Question</i>	1999	Multimedia show	True story of a dancer who had a motorcycle accident and was left with a paralysed arm	Sydney	Various festivals in Sydney, Lismore, Melbourne, Adelaide, Brussels, Paris, Magdeburg, Zurich, Chennai, ...	Australian Dept of Foreign Affairs & Trade, NSW Ministry for the Arts, IGNEOUS

<i>l'Etrange Mr Knight</i>	1987	Multimedia show	based on the optical illusion of an old silent movie coming to life on the stage The story is inspired by Mary Shelley's Frankenstein.	Brussels	- Creativity Award & Rene Praile most innovative show Award, Actor's Performance Cannes Festival - 88 Prix du Jeune Théâtre Commission française de la Culture de Bruxelles for its professional qualities - 89 Special Guest, 14th Nuit des Cesars A2 - 87-90 tour around the world	Theatre de la Mandragore
<i>Boules à Mythes</i>	1987	Multimedia show	3 characters' worlds: a hermit, a dwarf, a woman	Montreal	- Museum of contemporary Art, Montreal	Montreal Museum of contemporary Art, C.G.R.I. (Belgian Foreign Affairs Ministry), Belgian Cultural Ministry, GESTE
<i>Kaleidoscope</i>	1984	Installation Performance	Decomposition of movements and light through a revisited praxinoscope	Brussels	- Masters in Visual Art, La Cambre, Brussels	
<i>NY city up & down 1 & 2</i>	1983-84	Performance Art	Imprint of a city (like New York) on an individual.	Brussels	- 83 Young Belgian Painting Competition, Palais des Beaux-Arts, Brussels - 84 Nieuwe Workshop, Brussels	Nieuwe Workshop (Beurschouwburg)
<i>Carton Enfermement</i>	1982	Installation performance	Exploration of enclosure's feeling	Brussels	- La Cambre, Brussels	
<i>Pierre</i>	1981	Performance Art	A fetus in a turning stone	Brussels	- 81 Young Belgian Painting Competition, Palais des Beaux-Arts Brussels	

Table des matières

Annexe I : retranscription de l’entretien de Louise Poncin avec Marie André, Bruxelles, le 12 mars 2024	3
Annexe II : retranscription de l’entretien de Louise Poncin avec Nicole Widart, Liège, le 23 mars 2024	11
Annexe III : retranscription de l’entretien téléphonique de Louise Poncin avec Suzon Fuks, Tenneville, le 25 mars 2024	19
Annexe IV : retranscription de l’entretien de Laurie Piret avec Lili Dujourie, Lovendegem, le 9 juillet 2009	26
Annexe V : retranscription de l’entretien de Laurie Piret avec Anne-Mie Van Kerkhoven, Anvers, le 3 juillet 2009	32
Annexe VI : retranscription de l’entretien de Laurie Piret avec Marie-Jo Lafontaine, Bruxelles, le 14 juillet 2009	48
Annexe VII : filmographie de Suzon Fuks	66