

Conversation avec Mathieu K. Abonnenc

Thomas Boutoux, François Piron, Benjamin Thorel

Mathieu K. Abonnenc est artiste et commissaire de l'exposition *Self as disappearance*; Thomas Boutoux, François Piron et Benjamin Thorel, sont commissaires d'exposition et critiques d'art, membres de l'équipe de castillo/corrales, Paris.
L'exposition collective *Self as disappearance* s'est tenue du 19 février au 23 mai 2010 au Centre d'art contemporain la Synagogue de Delme.
Avec : Peggy Buth, Coco Fusco, Renzo Martens, Adam Pendleton, Adrian Piper, William Pope L., Joe Scanlan, Haegue Yang.



Ci-dessus et pages suivantes : Vues de l'exposition *Self as disappearance*, CAC Synagogue de Delme, 2010.
De gauche à droite : William Pope L., *Dust-eater*, 2008, boucle vidéo, 3 minutes.
Haegue Yang, *What I'd love to have at home*, 2001, série de quatre étagères Otto Kind du type 100/30 SI et sofa attribué à Egon Eiermann, circa 1968.
Adam Pendleton, *Black Dada (Ila)*, 2008, sérigraphie sur toile, 121,9 x 193 cm.

FRANÇOIS PIRON : Nous avons décidé de te proposer cet entretien à un moment qui nous semble faire charnière dans ton travail. Entre les œuvres que tu as exposées en 2008 et 2009, par exemple à La Galerie à Noisy-le-Sec ou à la galerie Hussenet à Paris, et le travail qui t'occupe aujourd'hui, qu'il s'agisse de l'exposition *Self as Disappearance* dont tu as assuré le commissariat à la Synagogue de Delme ce printemps, et des projets en préparation cette année pour Gasworks à Londres ou Manifesta 8 à Murcia, on peut clairement lire un développement cohérent de tes centres d'intérêt, mais aussi un déplacement de ta méthodologie. Pour décrire cela très schématiquement, les œuvres réalisées ces dernières années approchaient par l'image une représentation « en creux » de la figure du colonisé, parfois explicitement de la victime, notamment sous la forme de peintures, des agrandissements de gravures des XVII^e et XVIII^e siècles qui présentaient de larges béances blanches, comme découpées sur des fonds de jungle, en place des figures des « Sauvages ». Et pour la série de photographies *At the Hands of Persons Unknown*, issues de cartes postales représentant des lynchages de Noirs aux États-Unis, tu effaçais littéralement les victimes pour établir un face-à-face avec la foule assemblée des bourreaux, soi-disant inconnus, mais pourtant bien présents à l'image. Donc une approche du colonialisme historique, que tu représenterais « par défaut » en travaillant par extraction ; j'ai le sentiment que c'est de cette manière de faire que tu te détaches aujourd'hui.

MATHIEU K. ABONNENC : Ces « béances » dont tu parles, que je pourrais appeler aussi des réserves, m'ont permis de libérer le paysage de cette sorte de terreur historique dont l'imagerie coloniale a été l'un des nombreux agents. Le problème qui se pose cependant quand on enlève des figures, dans ce cas précis celles du colonisé et celle du colonisateur, c'est de savoir comment nous allons pouvoir les retrouver ailleurs, changées. C'est une chose que je ne parvenais pas à faire avec seulement, disons, les forces de l'imagination. Il y avait donc cette question ou plutôt cette évidence : ce peuple manque. Comment m'est-il possible de le retrouver, de retrouver quelques traces de ces personnes maintenant disparues, et de faire état de leurs métamorphoses ? Ce n'était pas quelque chose que j'arrivais à faire avec ma méthode de travail basée sur la récupération, le réemploi d'images déjà fabriquées, et du coup il m'était



Haegue Yang, *01 Back*, de la série intitulée *Mirror Series*, 2007, miroir retourné, 71,5 x 51 x 3 cm.
William Pope L., *Prop*, 2004–2005, paire de chaussures utilisées au cours d'une performance intitulée *Anglo-Vision*, chaussures, peinture.

difficile d'articuler cette volonté de trouver « ce lieu de déséquilibre occulte où se tient le peuple », pour emprunter quelques mots à Fanon. C'était un peu comme essayer de construire un bâtiment sur un sol meuble, et donc j'ai préféré stopper complètement jusqu'à ce que j'arrive, par d'autres voies et notamment celle du commissariat d'exposition, à réinvestir un travail qui me permette d'explorer quelques pistes pour approcher cette idée du collectif.

BENJAMIN THOREL : Quelque chose qui perdure et probablement qui fait fil malgré tout, c'est la démarche de recherche qui est au centre de ta pratique. De même que dans les premiers travaux, il y avait une recherche de sources, de documents, avant que se pose la question de leur traitement ou retraitement, il y a aussi, dans le cas du commissariat d'exposition, une recherche qui te mène vers des formes qui sont moins en elles-mêmes des figurations frontales de l'identité post-coloniale que des allusions, des reformulations. Est-ce que tu peux parler de ce qui t'a amené vers le projet à Delme ?

M. K. A. : Le point de départ de l'exposition, c'est vraiment que je ne vois pas en France ce qui m'intéresse. Du coup, j'ai profité de la proposition de Marie Cozette, la directrice de la Synagogue de Delme, d'organiser une exposition en tant que commissaire. Si ça arrive, c'est d'abord parce que je m'intéresse beaucoup au travail d'autres artistes, mais aussi parce c'était le moment précis où il me semblait impossible de résoudre un certain nombre de questions par la fabrication d'objets en vue d'une exposition personnelle. Mais ça arrive aussi parce que j'avais en tête une expérience catastrophique... J'ai participé l'an dernier à une exposition intitulée *Kréyol Factory* à la Grande Halle de La Villette, censée rendre compte de l'art issu de la diaspora caribéenne francophone et anglophone. C'était horrible. C'était encore une fois une erreur, une erreur absolue de ma part d'y avoir participé, autant que des commissaires de l'avoir faite. Encore une fois, ça n'avait aucun intérêt. Et, pour moi, les questions ne doivent plus se poser comme ça – de même qu'il n'est plus possible de mettre seulement des Noirs dans une exposition qui traite de la colonisation. C'est impossible ! C'est limiter complètement le problème ou le mouvement en cours...

THOMAS BOUTOUX : Quant tu dis « encore une erreur », tu penses à quelles expositions ? *Africa Remix* ?

M. K. A. : Oui... C'est toujours le même problème, celui d'une essentialisation : les artistes qui y participent sont conviés en grande partie par la force de leur CV. Et c'était évidemment mon cas, en tant que Guyanais. Donc, pour l'exposition à la Synagogue de Delme, mon but était moins de traiter ou de cerner un sujet, qui pourrait être, s'il en fallait un, la construction d'une identité post-coloniale, que de saisir ce que ces mouvements de migration, de transit, opèrent comme changement sur l'idée de communauté, mais aussi d'identité nationale. D'où l'importance de ne pas avoir que des artistes africains, ou afro-américains, mais également des Coréens, des Allemands.

L'exposition est vraiment la prolongation de mon travail, et ce qui y est réuni fabrique quelque chose dont je me sens très proche. Il y a même dans l'exposition des œuvres que j'aurais voulu faire : j'étais allé à Bruxelles

l'an dernier, au musée de Tervuren, le Musée Royal d'Afrique Centrale, pour voir les archives d'Henry Morton Stanley et notamment un objet fascinant, *L'Album bleu*, en fait une compilation préparée par l'éditeur de Stanley de tous les documents préparatoires à ce livre terrible, *In Darkest Africa*. Après deux journées passées avec la conservatrice, elle a fini par me dire que je n'étais pas le premier artiste à consulter ces archives, et je me suis rendu compte que Peggy Buth avait fait le travail que je voulais faire. Elle a réalisé deux séries de photographies qui s'intéressent pour une part aux photographies prises par Stanley, certaines étant vraiment représentatives de l'aspect « cannibale » de la photographie coloniale, mais aussi une autre série qui consiste en un « travelling » pour employer les mots de Peggy Buth, dans le Musée Royal. C'était troublant de réaliser que je m'étais assis à la même place qu'elle, pour consulter les mêmes livres... Ma première réaction, en tant qu'artiste, c'est la déception et puis finalement, très vite, je me dis qu'au contraire, ce qu'il faut que je fasse, c'est montrer ce travail. La question de la signature de l'artiste m'intéresse en ce sens uniquement. Peu importe qui signe cette pièce, il fallait qu'elle existe. C'est un peu ce qui se passe aussi avec Adrian Piper : je lui suggère une pièce que j'aimerais montrer dans l'exposition, un portrait de Pontus Hultén. Il se trouve que l'œuvre n'est pas disponible, mais elle me propose d'en faire un scan pour pouvoir montrer le dessin ; plutôt que le scan, je lui propose à mon tour d'en faire une copie, ce qu'elle accepte. Il y a là déjà un jeu de regards qui m'intéresse particulièrement.

F. P. : Est-ce que c'est une manière pour toi de répondre au problème qui s'est posé avec les photos de Ken Gonzalez-Day ? On peut avoir l'impression que tu as réalisé un travail très proche, trop proche...

M. K. A. : C'est bien que tu parles de cette série de photos parce que c'est ce qui m'a fait sentir que je me confrontais à un mur dans ma méthode de travail. Il se trouve que Ken Gonzales-Day a fait le même travail que celui que j'ai fait pour la série *At the Hands of Persons Unknown*, le même geste, mais sur un corpus différent – c'est-à-dire toujours à partir des mêmes cartes postales, mais en retenant celles qui représentent des lynchages de Latino-Américains¹. Ce que je trouve vraiment extraordinaire dans tout ça, c'est qu'il s'agit effectivement du même travail, car le geste est le même, mais ce ne sont pas les mêmes corps. Ken Gonzales-Day axe tout son discours sur les Latino-Américains, avec la volonté de démontrer qu'ils ont été victimes de la terreur raciste autant que les Africains-Américains. Si tu fais un va-et-vient entre les deux travaux, ce qui est troublant, ce n'est pas tant qu'ils soient si proches que, finalement, le fait que dans ce vide il y a deux corps différents ; c'est ce que j'appelle une espèce de vide « racialisé ». Le geste d'enlever un corps d'une photographie, c'est un geste finalement assez simple... Appliqué à un corpus de photographies connu d'un certain nombre de personnes, il est inévitable que des choses soient faites au même moment et se recoupent. Mais ça m'a aussi permis de prendre conscience des limitations de ma façon de faire. Parce que finalement on se rend compte que le monde est fini, que le corpus d'images est fini, et que l'on retombe tous à un moment ou à un autre sur les mêmes choses.

Il faut donc réinventer des gestes et des lieux.

T. B. : Benjamin parlait de ta démarche de chercheur, et je pense qu'en effet le terme s'applique bien dans ton cas, alors qu'il est utilisé un peu trop souvent de manière excessive dès qu'un artiste s'intéresse à l'histoire ou à des problématiques sociales. Comment décrirais-tu, ou comment circonscris-tu ton objet de recherche, et comment procèdes-tu dans ta recherche ?

M. K. A. : J'ai le sentiment de travailler un peu comme un historien. Ce que je fais en ce moment, c'est d'essayer de trouver tout ce qui s'est manipulé dans les années 1960 et 1970 par rapport aux indépendances africaines. J'essaie d'avoir suffisamment de sources pour sentir qu'à un moment certaines choses se déposent, se détachent d'elles-mêmes et apparaissent progressivement comme des évidences. Donc oui, il y a une recherche au début, où je ne pense pas du tout à l'art, à la finalité de cette recherche dans le monde de l'art. Puis, à un moment donné, la question devient celle de savoir comment à partir de cela on peut fabriquer quelque chose qui pourrait exister au nom de l'art et dans le lieu de l'art ; de plus en plus, j'essaie de faire jouer ce lieu de l'art aussi comme un levier économique, comme des moyens permettant de faire exister des choses qui n'ont plus lieu d'être, ou peut-être qui n'ont plus d'autres lieux où exister. Se servir de l'économie de l'art, privée et publique, pour faire exister des objets ou des réflexions, des montages, constitue une partie de plus en plus importante de ces recherches justement.

F. P. : On en vient ici au projet que tu mènes actuellement avec Sarah Maldoror, autour de ses films et notamment autour d'un film littéralement perdu avant même d'avoir existé, *Des fusils pour Banta*².

M. K. A. : Voilà. Le travail que je fais avec Sarah Maldoror est sans doute celui qui ressemble le plus à un travail d'historien : je fais du récolement d'archives, je scanne des documents, j'essaie de tout mettre en ordre – c'est presque un travail de biographe par moments... Est-ce le travail de l'artiste ? Je ne sais pas. En tout cas, les historiens n'y sont pas allés. Et ce qui m'intéresse, c'est l'idée que tout d'un coup l'artiste peut arriver, faire ce travail parce qu'il l'envisage sous un autre biais et le montrer dans un autre lieu. La signature d'artiste, finalement, importe peu : je m'intéresse davantage au rôle de l'artiste comme producteur, traducteur, ou biographe comme je le disais. Les films de Maldoror ne sont plus dans le circuit de diffusion cinématographique, et personne ne fait vraiment le travail qu'il faudrait faire parce qu'il n'y a pas d'argent à la clef. Et du coup, moi, ce qui m'intéresse, c'est de me servir des forces économiques qui sont à ma portée pour faire revenir ces objets dans un flux, donc de les rendre de nouveau disponibles. Concrètement, avec la production dont je peux bénéficier pour une exposition, je vais faire une digitalisation du film de Sarah.

1. Ken Gonzales-Day, *Erased lynching*, 2006–2009.

2. Sarah Maldoror est une cinéaste guadeloupéenne née en 1938. Elle tourne en 1973 *Des fusils pour Banta* dans l'archipel des îles Bijagos avec des militants du P.A.I.G.C. (Parti Africain pour l'Indépendance de la Guinée et du Cap-Vert). Produit avec l'aide logistique et économique de l'armée Algérienne, le film est saisi par cette dernière suite à un désaccord avec Sarah Maldoror ; il demeure jusqu'à maintenant introuvable.



Adam Pendleton, *Black Dada (Ila)*, 2008, sérigraphie sur toile, 121,9 x 193 cm.

T. B. : Mais l'utilisation que tu fais de l'espace de l'art et de ton statut d'artiste – qui fait que tu es invité à faire des expositions en tant qu'artiste ou en tant que commissaire – est aussi claire pour Maldoror qu'elle l'est pour toi ?

M. K. A. : Très clair. Dans un premier temps, je la rencontre parce que je veux voir ses films. Elle me passe quatre VHS et un DVD et me dit : « voilà, c'est tout ce que j'ai. » Et de fil en aiguille, le travail commence... Mais, tout du long, se pose la question de savoir ce qu'est ce travail. Comment vais-je faire pour pouvoir faire revenir ces films dans le milieu du cinéma, pour les rendre visibles, disponibles ? Comment faire communiquer des sphères relativement séparées, celles de l'art, du cinéma, de la politique, pour arriver à renvoyer des objets dans l'espace de la diffusion du savoir – les librairies, les bibliothèques, les journaux ?

B. T. : Donc l'idée n'est pas que l'art devienne un conservatoire de ces objets qui n'auraient pas de place ailleurs : tu le vois plutôt comme un espace de transition, un espace d'autorisation.

T. B. : On a même l'impression que tu ne crois pas à l'idée que des gens qui seraient dans le monde du cinéma, ou du politique, puissent s'intéresser à l'exposition et à la forme que tu vas lui donner. Ta stratégie semble consister à produire quelque chose de façon à ce qu'elle puisse être redirigée ensuite vers d'autres sphères plus légitimes ou appropriées – comme le festival du Film des Trois Continents, par exemple ?

M. K. A. : Il y a des chances que des programmeurs de cinéma ne voient pas l'exposition que je ferai. Ça n'empêche pas que je conçoive le projet comme une exposition, comme une véritable proposition. Ce film, *Des fusils pour Banta*, n'a jamais été monté, et une chose dont nous avons convenu avec Sarah, c'est que potentiellement je pourrais faire le montage et le montrer dans une exposition. C'est-à-dire que là, c'est un rôle infime mais en même temps qui permettrait au film d'exister : c'est quelque chose que j'aimerais beaucoup faire, montrer simplement *Des fusils pour Banta*, avec un montage fait à quarante ans de distance. Tout d'un coup, le film recevrait une autre vie – parce que sa vie dans l'art n'est en fin de compte pas sa « vraie » vie, ce serait sa vie dans le monde du cinéma qui serait sa « vraie » vie.

B. T. : Dans cette circulation que tu décris, ce que je comprends, c'est que tu t'intéresses aussi à l'idée du film « possible ». Parce que peut-être que finalement tu ne trouveras pas les rushs qui sont supposés être en Algérie depuis quarante ans, que le film n'aura pas sa « troisième vie » dans le monde du cinéma ; mais même dans ce cas, ta recherche peut produire ce dépôt dont tu parlais, une deuxième vie même provisoire dans le monde de l'art, un travail que pour le coup tu pourrais signer. Il y a cette idée-là, non ?

M. K. A. : C'est peut-être un peu tôt pour parler, déjà, de la « troisième vie » du film. Mais il y a plusieurs choses dans ta question et je vais tenter d'y répondre. Pour ce dépôt dont tu parles, effectivement, j'aimerais faire un film pour rendre compte de ces recherches, une espèce de préface à *Des fusils pour Banta*, une préface à un film absent. C'est ce que j'espère pouvoir terminer lors de ma résidence à Gasworks. Mais je veux vraiment vous décrire la chose



Joe Scanlan, *Diversification*, 2009, photographie, 152 x 116,5 cm.
Coco Fusco, *AKA Mrs George Gilbert*, 2004, vidéo noir et blanc, 30 min.

sous l'angle pragmatique. Imaginons que j'arrive à retrouver les bandes de son film, à le montrer dans une exposition ; ce qui devient intéressant, ensuite, c'est le moment où cette exposition, cette œuvre peut potentiellement être achetée et que, grâce à ça, Sarah puisse avoir un gain immédiat. Mon idée est que ce gain soit vraiment partagé. Dans ces conditions, il ne s'agit plus seulement de *ma* signature. Je parlais tout à l'heure du « peuple qui manque » : justement, la relation entre Sarah et moi est au cœur de ce travail. S'il n'y a pas cette relation, qui est aussi une relation d'amitié, il n'y aura pas de pièce. C'est très différent du travail sur des images retrouvées ou des images imprimées ; et c'est fondamental pour moi, cette question de la relation, c'est un nœud, et peut-être le lieu du choix politique.

B. T. : Ce serait le point de basculement entre la partie précédente de l'œuvre et le travail actuel.

M. K. A. : Oui, je crois. C'est le passage du moment où tu manipules des images qui font partie du flux au moment où tu te mets à travailler avec des gens, et peut-être à travailler directement sur le flux. Par exemple, pour un autre film de Sarah Maldoror, *Monangambée*³, la bande-son a été perdue. Le montage du film se fait à Paris, en 1969, bien que le film soit produit et tourné en Algérie, et au hasard de ses rencontres, Sarah tombe sur les membres de l'Art Ensemble of Chicago qui vivent alors aussi à Paris : elle leur demande de réaliser la musique du film, ce qu'ils font gratuitement, rapidement. Du coup, je décide de les contacter pour leur proposer de refaire cette musique ; c'est pour moi une manière de manifester une possible « resynchronisation affectée » de ces alliances... Mais quand je rencontre Famoudou Don Moye de l'Art Ensemble of Chicago pour savoir s'il accepterait de refaire la musique de *Monangambée*, je m'adresse à lui et il s'adresse à moi comme à un producteur.

F. P. : J'ai le sentiment en t'écoutant que tu cherches à minorer ton rôle, à le réduire à quelque chose de simplement opérationnel, une courroie de transmission.

M. K. A. : J'aime bien l'idée d'exister dans des fréquences basses, où il n'y a presque pas de signature, presque pas d'œuvre finalement, où on ne sait plus comment l'artiste existe en tout cas. Et ça pose la question de savoir qui fabrique ce statut. Est-ce une déclaration au milieu ? Est-ce une déclaration au marché ? Je ne sais pas trop bien encore, mais en tout cas c'est exactement l'endroit où j'ai envie de me placer.

T. B. : Je voulais revenir plus généralement sur l'utilisation d'un matériau historique et sa remise en circulation. Si tu veux, très simplement, on pourrait rapprocher ce que tu fais avec le film de Maldoror de tout un type de pratiques qui ont déferlé sur le monde de l'art dans les dix-quinze dernières années, qui ressuscitent ou qui redécouvrent des œuvres, des figures, des architectures, etc.

3. Premier film de Sarah Maldoror, *Monangambée* (1969) est un court-métrage adapté d'une nouvelle de Luandino Vieira, *Le complet de Mateus*, qui montre le destin d'un prisonnier sous le régime Salazariste, de son incarcération à sa torture et sa mort. Très bien accueilli dans le monde du cinéma, il vaut à sa réalisatrice une moisson de récompenses.

qui ont été négligées, oubliées par l'histoire. C'est devenu un genre d'œuvres en tant que tel, et très souvent la question de l'accapuration du capital symbolique de l'œuvre originale n'est pas réglée, ou est insuffisamment problématisée, et le matériau historique utilisé est ce qui fait tout l'intérêt de l'œuvre...

M. K. A. : Quand je te dis que la relation avec Sarah est au cœur de ce que je fais, ça veut dire que ce n'est pas un travail sur une image reproduite dans un livre par exemple. Et ça change vraiment tout parce que c'est une relation au long cours. L'important pour moi, c'est de l'avoir rencontrée par ce biais. Et il ne s'agit pas d'exploiter son capital symbolique puisque moi, ce qui m'intéresse, c'est qu'à la fin, elle, Sarah, soit gagnante. Néanmoins, il serait naïf de nier ce capital symbolique, ou d'ignorer l'intérêt de ce type de pratique, puisque c'est justement tout cela qui me permet de réaliser mon travail.

T. B. : D'accord, disons que je pensais peut être moins à Maldoror qu'à cet autre projet que tu fais autour de la revue des années 1960–70 *Tricontinental*⁴, qui est quand même dotée d'un énorme capital symbolique. Comment faire un projet d'artiste qui soit juste à partir d'un objet, d'une histoire comme celle-là ?

M. K. A. : Le travail que je fais à partir de *Tricontinental* est une contextualisation ; il sera présenté à Manifesta cette année, en parallèle de la projection d'un film de Maldoror. Au début, nous étions tombés d'accord pour leur proposer une rétrospective des dix premières années de sa vie d'artiste, de cinéaste ; mais ça n'a pas été possible, et on a dû choisir un seul film. Dans un même temps, je voulais pouvoir montrer un contexte politique et plastique, esthétique, puisque de toutes les façons c'est ce qui m'intéresse – et c'est là où sans doute que je m'éloigne de l'historien... Les historiens qui travaillent sur *Tricontinental* que j'ai rencontrés s'intéressent plutôt aux traces de la récupération des informations diffusées par la revue chez les groupes guérilleros au Mozambique, en Guinée-Bissau ou en Angola, et à la façon dont ils vont les transformer pour les intégrer à la lutte dans le maquis. Cette partie, même si je la connais, m'intéresse moins. Par contre, ce qui m'intéresse beaucoup, c'est qu'à l'intérieur de chaque numéro de *Tricontinental* à partir de 1971, on pouvait trouver une affiche déclarant une journée de solidarité pour un des pays en lutte à ce moment-là. Et je crois que cette idée de solidarité, aussi naïve qu'on puisse la trouver, c'est ce qui se joue, et c'est aussi ce qui se joue dans le travail que j'entreprends avec Sarah Maldoror. Il y a cette phrase de Derrida, dans *Spectres de Marx* : « L'héritage n'est jamais donné, c'est toujours une tâche. » Et je crois que c'est cette tâche qui m'occupe. Après, je suis loin d'être au-dessus de tout soupçon...

T. B. : Ce n'est pas une question de soupçon, je me demande seulement comment faire, quand on est artiste et que l'on a un degré de conscience, comme c'est clairement le cas pour toi, avec ce genre d'œuvres aujourd'hui, comment travailler avec des objets, des histoires comme *Tricontinental* – que j'estime plus intéressants, effectivement, et plus riches, parce qu'ils peuvent s'actualiser de façon plus complexe que, disons, tel ou telle designer des années 50 que l'histoire n'aurait pas reconnu(e) à juste valeur.

F. P. : Une des réponses possibles, c'est peut-être déjà cette diversification des fonctions que tu occupes : écrire, traduire, archiver, et ne pas te contenter...

T. B. : ... d'être seulement un encadreur ?

M. K. A. : Ah tu vois ça comme ça ?!

T. B. : Non, non, je voulais dire ne *pas* être un encadreur...

M. K. A. : Ah oui parce que je me disais justement, merde, j'ai l'impression d'aller dans l'autre direction... (*rires*) J'essaie potentiellement d'occuper des places où je peux à tout moment pivoter et donc décadrer. Ceci dit, c'est vrai que *Tricontinental* pose un problème, également au vu des réactions des gens de cette période qui restent malgré tout assez réticents vis-à-vis de ceux qui essaient de manipuler l'histoire après eux. J'ai pu me rendre compte, du moins chez ceux que j'ai rencontrés, qu'ils ressentaient mon intérêt un peu comme de la « nécrophagie » ou de la « nécrophilie ». Alors que l'idée, c'est plutôt de trouver un moyen d'inventer des stratégies qui vont avec leurs stratégies. Et pour moi, *Tricontinental* c'est d'abord un réseau d'alliance de ces pays non-alignés, ce « tiers-monde » dont pour ma part je connaissais mal l'histoire. Alors est-ce que ça a encore une actualité ? Je n'en sais rien. J'ai l'impression que toute cette période des années 60 et 70 a été purgée en France par l'arrivée de la gauche d'État. Moi, quand j'arrive à une certaine conscience de la politique, c'est Mitterrand qui est au pouvoir, et si Mitterrand est là, c'est aussi grâce à toute cette histoire de la gauche internationaliste, pour laquelle l'apport des non-alignés, et donc de *Tricontinental*, est fondamental. On ne se rend pas compte, du point de vue de notre génération, qu'il y avait tout ce tissu qui va disparaître progressivement avec l'arrivée de Mitterrand... Et on arrive dans une situation politique qui est celle de 2010, où je me pose la question de savoir comment on réinvente ce tissu-là, comment trouver de nouvelles stratégies. Le lieu de l'art est justement le lieu où ces stratégies peuvent s'imaginer et se déployer. Et dans le travail avec Sarah, l'enjeu est de mettre cette relation au cœur... Alors il n'y a pas de déclaration, je ne suis pas là avec mes slogans : « regardez, je fais de la politique ! » Néanmoins, je pense qu'essayer de réintroduire ses films dans un monde auquel ils n'appartiennent plus est un acte politique malgré tout. Et pour *Tricontinental* c'est vrai que formellement, je n'ai pas la solution, mais je pense qu'il est possible de faire passer quelque chose de cet ordre-là dans le fait de parler de ces réseaux de solidarité.

T. B. : Ces films, ou ceux qui ont été montrés, ont été montrés dans quel type d'espace, dans quel type de contexte ?

M. K. A. : *Sambizanga*, qui est vraiment l'œuvre d'un précurseur, est un film très connu, il a été beaucoup diffusé, montré dans tous les festivals. J'ai

4. La revue *Tricontinental* naît suite à la conférence du même nom qui réunit à La Havane en Janvier 1966 des représentants des pays non-alignés pour développer le projet d'unité et d'émancipation du Tiers Monde. C'est pour asseoir cette dynamique que la revue déploiera depuis Cuba un vaste réseau de solidarité international. Traduite en trois puis quatre langues (espagnol, français, italien, et plus tard anglais), *Tricontinental* est publié en France par François Maspéro de 1968 à 1971 malgré son interdiction officielle.



Adrian Piper, *Everything Will Be Taken Away*, 2003, papier, photocopie, texte imprimé, 31,8 x 38,1 cm.

même le scan d'une affiche qui date de sa projection par l'un de bureaux du M.P.L.A.⁵ à Amsterdam, l'Angola Comité. C'est vraiment un film militant, fait pour les Occidentaux, pas pour l'Afrique. Ça aussi, ça fait partie de tout le travail d'éducation réalisé par le Troisième Cinéma avec Fernando Solanas et Octavio Getino⁶ – une sorte de travail pédagogique, comme avec ce film, *L'Heure des Brasiers*, qui déconstruit la mécanique de domination culturelle néo-coloniale et impérialiste en Argentine. C'est vrai que ce sont des formes auxquelles je suis sensible. Alors peut-être que ce serait ça la solution : se rapprocher de la politique du Troisième Cinéma quand il tente d'articuler des solutions économiques pragmatiques, liées à la réalité du terrain, avec des solutions formelles inédites, bancales, ouvertes en fait. Mais bon... ce sont des choses, des intentions qui sont toujours un peu suspectes dans l'art !

T. B. : Tu ne penses pas qu'il s'agit aussi de créer de nouveaux lieux, de nouvelles structures pour ce genre de projet, de la même façon qu'à l'époque il existait des bureaux, des librairies ou des ciné-clubs pour montrer, pour parler et débattre de ces choses ? Est-ce que tu fais vraiment confiance au centre d'art ou à la biennale d'art contemporain pour se transformer tout d'un coup en un ciné-club d'éducation populaire ?

M. K. A. : Je crois que, malgré tout, ces espaces peuvent être assez souples pour autoriser ça – du moins, c'est ce que j'espère.

B. T. : Quand tu dis « malgré tout », c'est malgré un public qui est déjà filtré, malgré une certaine neutralisation des enjeux ? Dans l'exposition à Delme, on ressent également un désir de réintroduire dans le centre d'art une forme de dimension pédagogique, qui n'a rien à voir avec la médiation culturelle, ne serait-ce que dans le choix d'un certain nombre d'œuvres qui en elles-mêmes renvoient à un certain type d'histoire, ou à un certain type de rapport à la culture, notamment avec les pièces de Coco Fusco... Tu ne dirais pas que tu fais un peu ce travail ?

M. K. A. : Oui, peut-être que j'ai un côté prof...

T. B. : Ce n'est pas que ça... Est-ce que l'on peut revenir sur l'exposition à la Synagogue de Delme, et sur la manière dont tu l'as conçue ?

M. K. A. : Le point de départ est une conversation avec Marie Cozette, qui m'a proposé à la fin de ma résidence à Lindre-Basse, qui est liée au centre d'art, de faire une exposition en tant que commissaire. J'ai rapidement construit l'exposition comme une réponse à une discussion que j'avais eue avec Haegue Yang, que j'avais rencontrée à Paris en 2007 : on s'était retrouvé à discuter de ce concept de diaspora qu'elle estimait ne pas être du tout un concept valide pour penser l'actualité et la réalité des mouvements des flux migratoires.

5. Le Movimento Popular de Libertação de Angola, ou Mouvement Populaire de Libération de l'Angola, fondé en 1956, mène à partir de 1965 la lutte armée pour l'indépendance de l'Angola, alors sous domination portugaise.

6. Publié en 1969 dans les nos. 3 et 13 de la revue *Tricontinental*, le manifeste *Vers un troisième cinéma*, écrit par les cinéastes argentin et espagnol Fernando Solanas et Octavio Getino, se pose en alternative à l'économie et la politique des « premier » et « deuxième » cinémas, respectivement le cinéma produit par Hollywood et le cinéma d'auteur européen. Le but avoué de Solanas et Getino est d'aboutir à la « décolonisation de la culture » appelée de ses vœux par Frantz Fanon.

Je suis un grand lecteur de Glissant, moins maintenant, et à l'époque ce qu'elle disait me posait problème; pour Haegue, la « communauté inavouable » de Blanchot reprenant le terme de Bataille, cette « communauté de ceux qui n'ont pas de communauté », lui paraissait être un modèle plus intéressant de forme d'association, plus en phase avec les réalités géopolitiques. Je ne comprenais pas de quoi il s'agissait parce que j'étais vraiment dans l'idée de diaspora, qui est malgré tout, finalement, une idée essentialiste. Il y a toujours ce moment où l'on peut pointer du doigt en disant: « non, toi tu n'appartiens pas à ce monde-là. » C'est une chose à laquelle je suis souvent confronté puisque je suis guyanais, mais que je suis blanc. Finalement, la communauté négative à fait son chemin dans ma tête, et je l'ai vite associé à cette autre idée de communauté, tirée du *Manifeste cyborg* de Donna Haraway, qui décrit une communauté de « coalition », d'« affinité plutôt que d'identité ». J'ai donc commencé à réfléchir à l'exposition avec cette idée de communauté négative, d'affinité et de coalition, et toujours la question de l'essentialisme. Comment parler de ces individus qui se retrouveraient dans l'absolue nécessité de construire cette communauté? C'est pour ça qu'il y a plusieurs stratégies différentes dans l'exposition. Mon grand regret, c'est qu'il n'y ait pas eu Danh Vo, parce que là, ça aurait encore plus complexifié l'ensemble. Il s'agissait pour moi d'identifier comment quelqu'un qui est de toute façon repoussé aux marges va trouver des ruses et des stratégies pour tenter de fabriquer du commun et ainsi retrouver sa capacité d'agir.

F. P. : Comment est-ce que tu inclus dans cette histoire, par exemple, la présence dans l'exposition de Donelle Woolford⁷, qui est une position beaucoup plus ironique, délibérément inauthentique?

M. K. A. : Je l'inclus justement parce que Donelle est un problème. Il y a des pièces comme ça, avec lesquelles je suis assez mal à l'aise, et Donelle en fait partie. De toute façon, ce n'est pas Donelle qui est là, c'est Joe Scanlan. C'était important. Scanlan nous a dit: « s'il n'y a qu'une pièce, c'est Donelle, s'il y en a au moins deux, c'est moi. » Et justement, je voulais montrer deux œuvres, et je ne voulais pas que ce soit Donelle mais Joe Scanlan. Parce que je trouve en effet que c'est une pièce très ironique, très inauthentique et très agressive aussi...

F. P. : D'un point de vue féministe, par exemple, ce positionnement est assez mal perçu, bien que pour ma part, je considère également cette « invention » d'un auteur, d'un corps, comme une déclaration contre cet essentialisme dont tu parles....

M. K. A. : Oui, du point de vue du genre c'est très agressif, comme du point de vue de la race, et si l'on considère la position que prend Joe Scanlan en tant qu'artiste qui demande à une autre artiste – puisque la première Donelle, Namik Minter, qui est son assistante, est performeuse – de faire ça, on se rend compte de la brutalité de l'œuvre. Enfin je trouve. Et ça me posait problème : malgré toute l'ironie, ça demeure un geste aliénant, même si Donelle prend soi-disant sa liberté à un moment, puisque de toute façon elle est déjà « interprétée » par une autre et n'est vraiment qu'un corps interchangeable. Tout ça me posait des questions.

B. T. : Et c'est pratiquement la seule figure, le seul corps dans l'exposition.

M. K. A. : Effectivement.

B. T. : Et je suppose que c'est associé aussi à l'idée de Fusco, « les corps qui n'étaient pas les nôtres ». Je me suis aussi posé la question de l'absence de la performance, puisqu'il y a des objets qui sont liés à ça, en premier lieu les chaussures de Pope L., une partie du travail de Fusco... C'était quand même un choix délibéré que le seul corps présent soit celui de....

M. K. A. : Bien sûr, le titre du livre de Coco aurait pu être le titre de l'exposition, je m'en rends compte maintenant. Pour revenir à Donelle, je voulais effectivement que ce soit la seule figure, qui est une figure...

F. P. : ... construite.

M. K. A. : Construite, oui, complètement. Alors que les autres artistes justement sont dans l'échappée. Il y donc cette œuvre de Joe Scanlan, et *Episode I* de Renzo Martens: ce sont les deux pièces problématiques de l'exposition en fait.

B. T. : On pourrait se demander si ce ne sont pas des pièces de mauvaise conscience pour toi?

M. K. A. : Je les vois comme des toxiques. Ce sont des toxiques qui circulent dans le corps de l'exposition et qui, si l'on n'y prend pas garde, peuvent être fatals. C'est un toxique qui est inhérent à ce genre de problématiques: tu ne peux pas poser ces questions de la représentation coloniale et de ses suites, de la production de stéréotypes à l'entretien du désir fétichiste, en évitant de poser la question du narcissisme et de l'exploitation. Ce sont les questions que pose Renzo Martens quand il imagine, plus qu'il ne le vit, son voyage en Tchétchénie. Bhabha parle de ce type d'identification comme d'« une forme de croyance multiple et contradictoire » qui « donne la connaissance de la différence tout en la déniait ou en la démasquant. » C'est un peu cette espèce de double mouvement que l'on retrouve au cœur de tous les récits d'explorateurs, de missionnaires, tous les récits de domination. C'était important de le mettre dans l'exposition, comme un toxique. C'est une manière d'être sur le fil. En sachant qu'il y a toujours le risque de devenir un salaud! Et je me sens très concerné par cette menace.

(Rires)

M. K. A. : Non, mais sérieusement...

F. P. : C'est drôle comme vision. Moi je les vois plutôt comme des antidotes.

M. K. A. : Oui, d'accord...

B. T. : Mais on pourrait aussi te demander, si c'est le poison, quel est l'antidote dans l'exposition? Moi, le revers de la pièce de Scanlan que je voyais,

⁷ Donelle Woolford est une fiction imaginée par Joe Scanlan. Artiste africaine-américaine née en 1980, vivant et travaillant à New York, elle est représentée par plusieurs galeries et son travail a pu être exposé en tant que tel. Différentes femmes ont été engagées pour l'interpréter à l'occasion de vernissages, expositions, conférences, ou pour des portraits photographiques. <http://www.thingsthatfall.com/donellewoolford/index.php>



Coco Fusco, *Buried pigs with Moros*, 2008, installation comprenant photographies, objets, livres d'histoire, posters, extraits de films.

ce ne sont pas les recherches de Coco Fusco sur la représentation des insurgés philippins, mais plutôt le dessin d'Adrian Piper, cette espèce de figure entre désir et monstruosité...

M. K. A. : Oui, c'est vrai qu'il y a beaucoup de points communs entre ces deux œuvres, si ce n'est, et c'est peut-être cet antidote que tu cherches, que Piper n'est pas Scanlan. Elle cherche plutôt non pas à inverser mais à complexifier par le jeu du désir la nature des rapports de force. Par contre, ce qui est intéressant c'est l'intelligence de Scanlan, car c'est ce que cette œuvre souligne surtout : sa lecture très précise des politiques raciales et communautaires aux États-Unis, mais aussi à un niveau international. Il sait comment tu peux ou ne peux pas te déplacer, parfois juste grâce à ton CV, ta seule origine, ton passeport – et je dis bien, tu te déplaces, ou pas ! En revanche, c'est sûrement sa position institutionnelle qui le transforme en toxique : il ne connaîtra jamais la marge de William Pope L. Mais sur l'antidote... je ne sais pas. Peut-être par l'ironie...

F. P. : Sans doute : par une insincérité qui s'affirme comme telle, paradoxalement, et qui projette du doute sur toute forme d'authenticité.

M. K. A. : Oui, c'est intéressant. C'est dans ces voies-là qu'il faut chercher, et c'est pour ça que je voulais malgré tout que l'œuvre soit dans l'exposition.

T. B. : Et est-ce que cette exposition à la Synagogue t'a amené à penser à d'autres projets d'expositions ?

M. K. A. : Pour l'instant, non, mais ça a vraiment beaucoup changé ma façon d'envisager le travail en tant qu'artiste. Ce sont des équilibres qui ne sont pas simples à trouver, mais je me rends compte que beaucoup de choses deviennent possibles quand tu ne te présentes plus comme un artiste. Et ça, c'est incroyablement libérateur. Mais mon idée de l'expérience esthétique, c'est qu'elle ne passe que par le langage. Pour moi une œuvre n'existe qu'à partir du moment où tu arrives à nommer tout ça, tout ce qui se passe. Je ne crois pas du tout à cette idée de l'œuvre dont la « beauté » ou la « présence » rendraient le spectateur interdit.

B. T. : Mais l'exposition à Delme peut aussi s'appréhender de manière complètement esthétique. Dans le premier niveau de l'exposition, il y a une mesure dans les œuvres, des rapports qui sont assez ambigus, la manière dont tu décales le miroir retourné de Haegue Yang...

M. K. A. : C'est « joli » ?

B. T. : La question, ce n'est pas que ce soit joli, c'est que tu proposes un espace à parcourir, et je n'aurais pas mis en premier lieu le fait qu'il fallait nommer ces objets... Quand tu parlais tout à l'heure de « dépôt », cela m'évoquait aussi moins cette idée de langage, qu'une manière de faire réapparaître ou émerger un certain ordre d'objets ou de signes, qui en eux-mêmes pourraient avoir disons une sorte de capacité à évoquer de façon à la fois très concise et forte une idée, une réalité.

M. K. A. : C'est assez intéressant, parce que je me posais la question finalement de savoir ce qu'il nous reste.

B. T. : Il y a effectivement une dimension de discours dans ce travail,



Premier plan : Coco Fusco, *Buried pigs with Moros* (détail), 2008.
 Arrière-plan : Peggy Buth, *Travelling Through the Musée Royal*, 2008, 26 photographies encadrées, 31 x 46 cm.

je suis bien d'accord avec toi, si c'est ce que tu veux dire avec cette question du langage.

M. K. A. : En fait, je vois ces œuvres comme des choses qui ne fonctionnent pas, des objets vraiment retors. Un peu comme des gens qui te parlent en te tournant le dos. Tu es obligé de construire leur discours, de te retourner mentalement vers eux pour arriver à leur parler. C'est presque comme si tu ne les entendais pas et que tu étais tout le temps obligé de reconstruire dans ton langage ce qu'ils te disent dans le leur. Mais je ne sais pas si c'est le bon terme. Une fois encore, j'en reviens à Homi Bhabha, quand il parle du refus de l'indigène de satisfaire à la demande du récit du colonisateur, ce qui engendre la frustration du pouvoir colonial et renforce la description complètement fantasmée que ce pouvoir va faire de ses administrés.

T. B. : La métaphore de parler en tournant le dos, c'est la métaphore du jazz. Je ne sais pas si...

M. K. A. : Oui, c'est Miles Davis qui tourne le dos au public.

B. T. : C'est un choc.

M. K. A. : Et en même temps, c'est un vrai acte politique pour le coup !

B. T. : Oui voilà, c'est un acte politique, ça veut dire que tu parlais à quelqu'un d'autre avant de parler au public par exemple.

F. P. : Tu décris des choses qui sont extrêmement plastiques, mais ta réponse semble être uniquement dans un potentiel discursif. Donc j'ai l'impression encore une fois que tu mines une plasticité de l'approche en tant qu'organisateur d'exposition ou en tant qu'organisateur d'archives, alors qu'il y a là autant de plasticité que dans une production esthétique. Ce qui n'est pas non plus la question du « joli »...

M. K. A. : Oui, de fait, je le mine parce que finalement ça n'a pas énormément d'importance. Et puis c'est aussi lié au contexte : c'est la différence entre une exposition dans une galerie, et celle que l'on pourrait faire dans un lieu comme une médiathèque. Peut-être que la galerie peut permettre, quasiment sans travail, à des objets comme les *Tricontinental* de changer de vitesse – là encore, c'est une supposition. Mais ce qui était intéressant en faisant cette exposition à la Synagogue de Delme, c'était de travailler avec des pièces problématiques, comme le Scanlan. Je voulais qu'elles soient dans l'expo parce que ça pose problème. Et quand je parle d'un toxique, c'est un toxique de ma pensée aussi, car Scanlan est malgré tout avec moi quand je pense en général, ou quand je réfléchis à ces questions d'économie, de production. Je travaille avec ces gens-là dans la tête.

T. B. : Quels sont les autres artistes avec lesquels tu travailles de cette façon ?

M. K. A. : Felix Gonzalez-Torres bien sûr, et puis Julie Ault, qui entretient justement ce rapport toujours très particulier à son statut.

F. P. : Tu veux dire Gonzales-Torres via Ault ?

M. K. A. : Non ; Gonzales-Torres tout seul, Gonzales-Torres via Ault, et Ault. L'expérience de Group Material, ça reste quelque chose qui m'intéresse beaucoup, surtout dans leur façon de questionner le travail et le collectif. Dans ce livre qui s'appelle *Democracy*, ils font à un moment cette remarque :



Joe Scanlan, *Wanderers in the expanded field*, 2009, dessin mural, peinture et crayon. Accrochés sur l'œuvre de Joe Scanlan, à gauche: cinq dessins de William Pope L., de la série des *Failure Drawings*, 2004–2006, techniques mixtes. À droite: Adrian Piper, *\$ 10.000/hour drawing of Pontus Hultén*, 1982, copie du dessin original par Mathieu K. Abonnenc, 29,7 x 42 cm.

« notre fonctionnement est démocratique, douloureusement démocratique ». Et ça m'intéresse beaucoup, cette volonté de faire exister des choses à plusieurs, malgré cette difficulté, ce problème. Et je crois que quand tu es un artiste, tout seul, tu ne te poses pas ces questions de la même manière: tu es dans ton atelier ou dans ton bureau, tes seuls extrêmes sont ceux que tu arrives à te créer à ce moment-là, et ça c'est quelque chose que je ne peux plus concevoir.

B. T.: Tu veux dire, être tout seul dans ton atelier ?

M. K. A.: Oui. C'est impossible.

T. B.: Mais vous êtes combien ici ?

M. K. A.: (*Rires*) Non, mais c'est chez moi ici ! C'est ma bibliothèque, mon bureau. Le travail ne se fabrique pas là ; il se fabrique quand je rencontre Famoudou Don Moye, comme je vous le disais plus tôt, de l'Art Ensemble of Chicago, et que je parviens ou pas à lui donner envie de faire cette nouvelle musique pour le film de Sarah. L'enjeu du travail se situe précisément là. C'est ça la problématique: fabriquer cette relation de travail avec des gens qui *a priori* ne viendraient pas vers toi, qui *a priori* s'en foutent ! Et l'objectif, c'est d'arriver à fabriquer ça.

B. T.: Donc c'est une communauté – ou un collectif ?

M. K. A.: J'aime bien le mot communauté: s'il y a tout ce jeu de négociation, d'autorisation qui rend possible les choses, et surtout s'il y a de la confiance, eh bien il y a une communauté qui malgré tout se forme.

B. T.: Mais pas « malgré tout »...

M. K. A.: J'aimerais beaucoup qu'elle se fabrique.

F. P.: Justement parce qu'*a priori* la relation est asymétrique.

M. K. A.: Oui, complètement. Et c'est justement pour ça que le travail se situe à cet endroit-là, parce que c'est asymétrique. C'est pour ça que je parlais de ce peuple qui manque, d'une relation communautaire réinventée.

B. T.: Et c'est aussi à ce moment-là qu'il y aurait un défi à trouver quelque chose dans *Tricontinental*... une relation, des rapports...

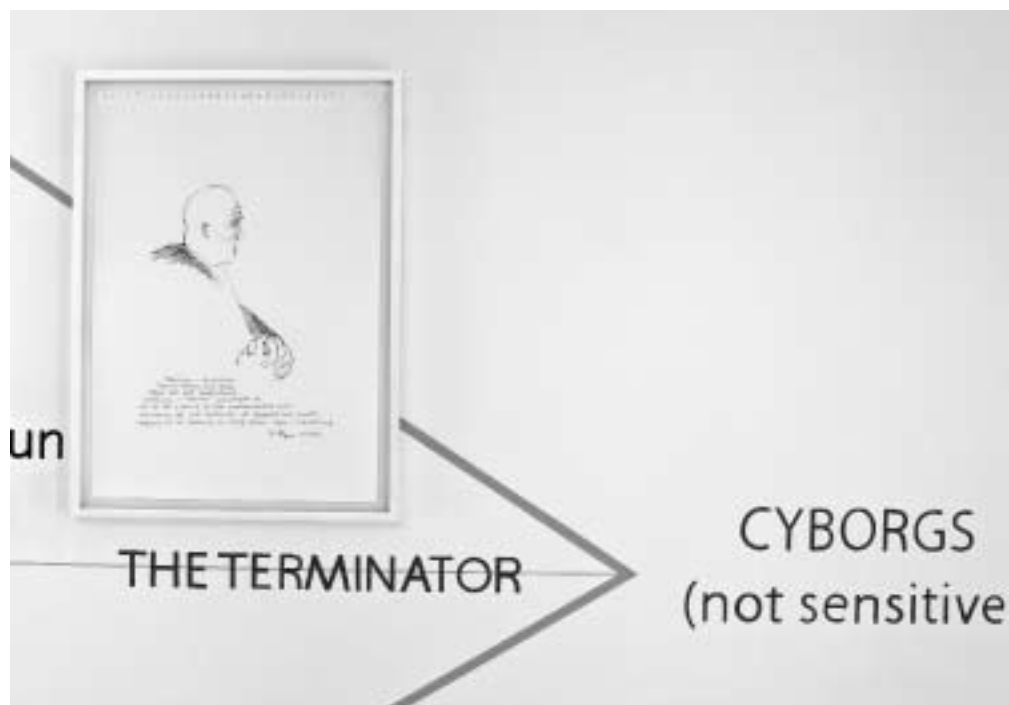
M. K. A.: Vous n'êtes pas convaincus par cette histoire...

TOUS: Si, si au contraire !

M. K. A.: Mais en fait, il faut que je me déplace, je crois. Il faut arriver à réinvestir tout ça, vraiment le redéployer. Déjà, si l'Art Ensemble of Chicago dit oui, ce serait vraiment bien: la situation n'est plus celle de 1969, et s'ils acceptent en 2010, ce peut être uniquement, non par sentimentalisme, parce que ce serait un mauvais terme, mais à travers quelque chose de l'ordre d'une affection. Et ça me plaît bien, que ça passe par là. C'est pour ça que le terme de « journée de solidarité » dans *Tricontinental*, je l'aime bien malgré tout. Je sais que ça n'est plus possible de parler de ça en 2010, que ça paraît naïf et sans relation avec le réel, mais je pense qu'on ne pourra s'en tirer que comme ça.

T. B.: Oui, on ne parle pas des manifestations anti-G20, là...

M. K. A.: Non, ça n'arrive pas à m'impliquer en tant que citoyen, ou en tant qu'individu. Ça n'a rien à voir avec l'artiste, même si c'est quand même indissociable; c'est en tant que citoyen je crois que ça ne répond pas au problème. Je crois qu'il faut que ça se joue à des niveaux plus petits. Je connais



Adrian Piper, *\$ 10.000/hour drawing of Pontus Hultén*, 1982, copie du dessin original par Mathieu K. Abonnenc, 29,7 x 42 cm.

mal Yona Friedman, mais il a son idée de ville où tout est divisé en villages, où tout est beaucoup plus petit: il y a peut-être quelque chose à penser à ce niveau. Et un artiste peut se poser la question dans son travail même!

T. B. : Mais ça se joue quand même à l'échelle mondiale. Je sais que tu es en conversation avec les gens de la revue sud-africaine *Chimurenga*⁸ par exemple: est-ce qu'il font partie de cette communauté que tu évoquais ?

M. K. A. : *Chimurenga* comme interlocuteur d'une communauté possible... Assurément, ils le sont de fait. J'aimerais bien leur soumettre une autre version du texte que je dois finir autour de ma recherche sur *Des fusils pour Banta* pour *Third Text*, enfin si j'y arrive. Mais c'est factuel tout ça. Après, j'aimerais aussi beaucoup travailler avec l'une de leurs contributrices, Stacy Hardy, qui a écrit un texte sur Julius Eastman, un compositeur Africain-Américain. Comme je suis en train de développer un projet autour d'Eastman pour une exposition au Plateau, je pense que ça serait bien. Stacy Hardy et Mary Jane Leach, *Chimurenga* peut-être, par extension. Mais bon, pas vraiment de réponse pour l'instant.

F. P. : La question ne porte pas forcément sur une activité concrète. Qu'est-ce que tu verrais là qui pourrait se faire ?

M. K. A. : Vous, vous faites le travail en diffusant *Chimurenga* à castillo/corrales. Il y a tout ce travail qui est là-bas en Afrique du Sud, et la question est de savoir comment on arrive à le connecter ici et à le rendre visible, à lui trouver une forme – c'est ça la question. Et je pense que c'est la même question que vous vous posez à castillo/corrales, comment on déplace des choses et comment on les rend visibles. Sans doute pas dans les mêmes termes, parce que moi j'ai mes petites obsessions, donc j'ai mes objets. Mais il y a quand même cette idée que vous aviez eu aussi, je crois, de reprendre leur exposition, *Chimurenga Library*, voilà, ce serait des pistes...

T. B. : Nous, ce qu'on essaie de faire c'est de proposer des modèles différents qui puissent être assimilés, qui puissent être inspirants, qui puissent potentiellement modifier plus ou moins profondément les manières de faire ou de penser; en l'occurrence, dans le cas de *Chimurenga*, de concevoir un objet éditorial, d'écrire, des choix de sujet également. Mais, en même temps, on s'arrête au stade de la mise à disposition et de la capacité à en dire deux ou trois choses.

M. K. A. : Oui, et la question c'est: qu'est-ce qu'on fait d'autre ? Qu'est-ce qu'on fait de plus ?

8. *Chimurenga*, revue fondée en 2002 au Cap par l'écrivain et DJ Ntone Edjabe. <http://www.chimurenga.co.za/>.