

L'ART MEME 40

Pour nous informer
de vos activités,
de vos changements d'adresse
et de votre souhait de recevoir
un exemplaire :
pascale.viscardy@cfwb.be
christine.jamart@cfwb.be

**Ministère de
la Communauté française**
Direction générale
de la Culture
Service général
du Patrimoine culturel
et des Arts plastiques

44, Boulevard Léopold II,
B-1080 Bruxelles
T +32 (0)2 413 26 81/85
F +32 (0)2 413 20 07
www.cfwb.be/lartmeme

CHRONIQUE
DES ARTS PLASTIQUES
DE LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
DE BELGIQUE

3^e
TRIMESTRE
2008

L'ART MÊME

EDITO

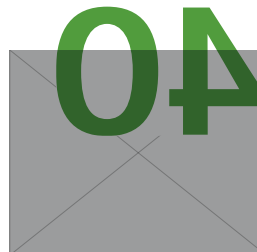
Une fois n'est pas coutume, *l'art même* se penche, au détour d'une saison qui lui sera consacrée cet automne en Communauté française¹, sur la création contemporaine palestinienne. Une réelle opportunité d'aller au-delà de nos représentations médiatiquement formatées pour rencontrer un panel d'artistes et de démarches qui, tous, soulèvent la cruciale question de l'identité pour en transcender la portée au sein d'une formulation critique de nos sociétés et d'un regard nécessairement politique au monde.

Singulièrement, les arts du spectacle et les arts visuels, photographie, vidéo, cinéma, installation, ont-ils davantage impulsé ces dernières années, de par leur rapport intrinsèque à l'image notamment, une création pertinente, hors clichés et pathos, portée par une jeune génération comptant, ceci n'est pas anodin, un nombre non négligeable de femmes.

Outre l'évidence d'une visibilité et d'une communication toujours accrues de l'image sur la scène internationale de l'art, l'on pourrait également avancer, tel le souligne l'écrivain et historien palestinien Elias Sanbar dont un entretien est publié en ces colonnes, que celle-ci, en sa *"tentative d'arrêter et de fixer le temps"*, semblerait bien constituer l'un des enjeux majeurs d'une création précisément marquée par cette *"sortie du temps"*² qu'a constitué pour la Palestine et son peuple la rupture de 1948. Mémoire, témoignages et visions prospectives.

< Christine Jamart >

Rédactrice en chef



1 Masarat Palestine 2008. Une saison artistique palestinienne en Communauté française Wallonie-Bruxelles. Cinéma, musique, littérature, danse, théâtre, arts visuels, débats et conférences, Bruxelles, Charleroi, Liège, Namur, d'octobre à novembre 2008. A l'initiative du Commissariat Général aux Relations Internationales et de la Délégation Générale de la Palestine auprès de l'Union européenne, de la Belgique et du Luxembourg, avec le soutien de la Ministre des Relations Internationales de la Communauté française et sous le haut patronage de Mahmoud Darwish. Commissariat et direction artistique : Les Halles et le Comité Palestinien, commissaires : Fabienne Verstraeten et Fatin Farhat.

2 In *"Elias Sanbar. Le cinéma, retour à la visibilité"*, revue *Mouvement* n° 42

La Communauté française / Direction générale de la Culture, a pour vocation de soutenir la littérature, la musique, le théâtre, le cinéma, le patrimoine culturel et les arts plastiques, la danse, l'éducation permanente des jeunes et des adultes. Elle favorise toutes formes d'activités de création, d'expression et de diffusion de la culture à Bruxelles et en Wallonie.

La Communauté française est le premier partenaire de tous les artistes et de tous les publics. Elle affirme l'identité culturelle des belges francophones.

PALESTINE



Mona Hatoum

Keffiyeh II

2008

Silk organza, with metal thread

& "cannetille" embroidery

120 x 120 cm

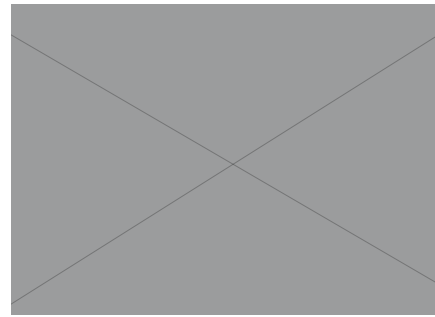
Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel

Photo credit: Marc Damage

01

Suha Shoman
Of Time and Light
2004
Video installation in 4 rooms at Darat al Funun
Detail: Video projection, stones
(from the surroundings of Petra)
© Photo: Suha Shoman

Mona Hatoum
Projection
2006
Cotton & abaca, 89 x 140 cm
Courtesy of the artist
and Galerie Chantal Crousel



HISTORIOGRAPHIE ET INTRODUCTION

Écrire l'art palestinien est une tâche complexe, car son historiographie reflète les dispersions et interruptions qui marquent la société palestinienne depuis la Nakba² de 1948.

Les publications sur le sujet sont peu nombreuses³ et présentent des divergences conceptuelles marquées en fonction des positions politiques de leurs auteurs. D'un côté, certains mettent en avant l'essence palestinienne de la pratique artistique – spécificité longtemps niée, comme le reste de l'identité politique, au profit d'une identité arabe abstraite – liée à la représentation de la souffrance et des spoliations. Poussée à l'extrême, cette approche résume l'art palestinien à un mouvement marqué par l'engagement politique, voire révolutionnaire. À l'opposé, un autre courant réfute la spécificité palestinienne et privilégie la thèse de l'hybridité, ou de l'assimilation à des minorités socio-ethniques au sein d'Israël : séfarades, nouveaux immigrants, femmes, etc.

Cette historiographie est toutefois dominée par les recherches fondatrices de Kamal Boullata⁴, à qui l'on doit notamment deux contributions importantes : la révélation de l'influence cruciale des faiseurs d'icônes de Jérusalem sur les pionniers de l'art figuratif avant 1948, ainsi que la thèse selon laquelle la pratique artistique est influencée par le degré de proximité avec la Palestine. Selon Boullata, en effet, les artistes qui vivent en Palestine ou dans les pays limitrophes se distinguent par une approche figurative, tandis que ceux de la diaspora se tournent vers l'abstraction ou l'art conceptuel, visant à "arpenfer" la distance qui les sépare de la patrie perdue.

Dans le domaine de la photographie, les récentes études de l'historien Issam Nassar⁵ mettent en lumière le travail considérable accompli par les photographes du début du XX^e siècle pour élaborer un langage visuel vernaculaire à destination du public local, se démarquant des scènes bibliques produites par les photographes itinérants à l'intention d'un public occidental⁶.

Jabra Ibrahim Jabra⁷, une des figures littéraires arabes les plus importantes, a publié également plusieurs essais sur l'art arabe, ainsi que des critiques d'artistes palestiniens de la diaspora⁸, qui forment une base théorique et critique indispensable, soutenant la vision d'un art arabe moderne, humaniste et universaliste.

Enfin, depuis les accords de paix de 1993, qui ont apporté aux Palestiniens une nouvelle visibilité positive sur la scène internationale, des publications occasionnelles⁹ accompagnent un nombre sans précédent d'expositions sur l'art palestinien¹⁰. De plus, nombre d'artistes sont invités à titre individuel à participer à des manifestations phares du circuit international. Deux tendances se dégagent de ces ouvrages : soit ils insistent sur

L'ART PALESTI- NIEN ENTRE MODERNITÉ ET CONTEM- PORANÉITÉ

< Adila Laidi-Hanieh¹ >

1 Ancienne directrice du centre culturel Khalil Sakakini à Ramallah, A. Laidi-Hanieh enseigne l'art et l'histoire intellectuelle à l'université Bir Zeit. Son premier livre, *Palestine. Rien ne nous manque ici*, est édité par la revue "Ahl", à Bruxelles, en 2008.

2 "Catastrophe" en arabe. Ce terme désigne la disparition de la Palestine historique, qui s'est accompagnée de la dépopulation de dix villes et de 418 villages, de l'exil de 60 % des Palestiniens (soit 800 000 personnes) et de la mort de 10 000 personnes.

3 - Reem Fadda, *Arte en Palestina. Artistas palestinas*, Jérusalem, Al Hoash, 2007.

- Gannit Ankori, *Palestinian Art*, Londres, Reaktion Books, 2006.

- Tal Ben Zvi, Hagar – *Contemporary Palestinian Art*, Tel Aviv, Hagar Association, 2006.

- Samia A. Halaby, *Liberation Art of Palestine*, New York, H.T.T.B Publications, 2001.

- T. Ben Zvi & Y. Lehrer, *Self Portrait. Palestinian Women's Art*, Tel Aviv, Andalus, 2001.

- Ismail Shammout, *Al fann al tashkili fi falastin*, Koweït, Al-Qabas, 1989.

4 - Kamal Boullata, *Palestinian Art. 1850-2005*, London, Saqi Books, 2009.

- Kamal Boullata, *Istihdar al Makan*, Tunis, ALECSO, 2000.

- Kamal Boullata, *Artistes palestiniens contemporains*, Paris, Institut du Monde Arabe, 1997.

5 Issam Nassar, Laqataat Moughayira, Ramallah, Qattan Foundation, 2005.

6 Elias Sanbar, *Les Palestiniens. Images d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours*, Paris, Hazan, 2004.

7 Jabra Ibrahim Jabra commença sa carrière à Jérusalem comme peintre, puis s'exila en Irak après la Nakba. Il y publia des romans sur la Palestine, traduisit Shakespeare et contribua à façonner la scène artistique irakienne moderne, une des plus influentes du monde arabe.

8 Jabra Ibrahim Jabra, *Al Fann wal Fannan. Amman, Darat al Funoun / Mouassassa al arabiya lildirasat wal nashr*, 2000.

9 - Gonzalo Fernández & José Antonio Sanchez, *Palestina. Tierra, exilio, creacion*, Fundacion Antonio Perez & Diputacion de Cuenca, 2006.

- Station Museum, *Made in Palestine*, Houston, Ineri Pub, 2003.

- Ulf Thomas Moberg, *Palestinian Art*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1998.

l'injustice faite aux Palestiniens, soit ils soulignent au contraire l'humanité partagée entre eux et le public, à travers une sélection d'œuvres quasi documentaires.

Au-delà de ces différentes positions théoriques, cet article souligne l'inscription de la création palestinienne dans un contexte intellectuel, historique et régional, qui implique la rencontre et l'affrontement avec l'Occident comme force coloniale et comme culture.

Dès la fin du 19^{ème} siècle, l'histoire de l'art de la région s'ébauche sur un fond de techniques visuelles héritées des arts urbains et folkloriques traditionnels. S'ensuit alors un cheminement marqué par l'appropriation de l'art figuratif occidental par les artistes locaux, puis par la réinterprétation des divers courants de l'art moderne, que viennent contrebalancer des mouvements de réaction (primitivisme, modernisation de pratiques artistiques pré-coloniales). Cette évolution débouche à l'époque contemporaine sur l'abandon des formulations esthétiques des prédécesseurs au profit d'un engouement pour l'attirail artistique postmoderne et son approche conceptuelle, minimaliste et multimédia.

Dans ce cadre post-colonial général, la spécificité de la création artistique palestinienne est d'être ancrée dans ce que Michel Foucault appelle une pratique de liberté, déterminée par l'anomalie d'une situation coloniale anachronique.

Pour saisir l'art moderne palestinien, il ne suffit donc pas – comme ailleurs dans la sphère post-coloniale – de comprendre les processus d'influence et de résistance qui réagissent la réception des courants artistiques internationaux sur un espace territorial donné, menant à l'élaboration d'une modernité propre. Il faut en outre appréhender une production artistique éparse, émanant d'individus ou de groupes souvent isolés. Car si les artistes de la diaspora travaillent en interaction permanente avec leur environnement, ceux restés en Palestine développent des pratiques quasi autarciques, liées à leurs conditions de vie marquées par le manque de liberté, la précarité économique et les bouleversements politiques. Dès lors, l'évolution artistique se fait par ruptures et réinventions plutôt que par accumulation et mimétisme, dans un souci constant de survie, d'affirmation de liberté et de résistance.

Intellectuellement, si l'histoire de l'art moderne occidental se résume à une quête d'innovation, de spécialisation, d'abstraction conceptuelle et d'universalisme, l'enjeu des diverses expériences de l'art moderne palestinien (début XX^{ème} - 1993) est une quête d'accomplissement par la production de sens : que ce soit à travers une pratique de liberté ou par le développement – à l'instar des expériences arabes – d'une réflexion esthétique et culturelle sur une modernité propre.

COMPRENDRE L'APPROCHE CONTEMPORAINE

L'optimisme de la période révolutionnaire (création de l'OLP en 1964, lutte armée des années 60-70) n'a pas été justifié par l'indépendance, mais par les accords de paix intérimaires de 1993. Hélas, l'espoir soulevé par le processus d'Oslo se mue vite en déception – justifiant les doutes de ceux qui n'y ont jamais cru – face à la corruption et à la mauvaise gestion de l'Autorité, ainsi que devant la prolifération des colonies et la poursuite des arrestations sommaires par Israël. Cette désillusion croissante culmine avec l'éclatement de la seconde Intifada (2000-2005), qui est suivie de la réoccupation et du bombardement de villes, de villages et de camps de réfugiés, causant morts, démolitions et arrestations par milliers, avant de déboucher sur la construction d'un Mur englobant 50 %

de la Cisjordanie, dont la population est déjà immobilisée par des centaines de check-points. À ce sociocide¹¹, ou comme une de ses conséquences, s'ajoutent des affrontements intrapalestiniens intermittents, qui aboutissent à l'établissement du mini-État Hamas à Gaza, en juin 2007.

Cette période contemporaine est également marquée par divers phénomènes : émergence d'une classe moyenne¹² et d'un secteur privé globalisés, développement d'une attention extérieure sans précédent, démobilisation politique¹³ de la société, aux prises avec un conservatisme et une religiosité accrus. La Palestine vit dès lors un paradoxe unique d'occupation brutale en période de globalisation postmoderne. Son secteur privé, exsangue, bénéficie de capitaux provenant des pays arabes et de la diaspora ; ses ONG sont soutenues par de multiples aides internationales ; les victimes des tirs israéliens tombent presque en direct sur les écrans du monde entier et les paysans dépossédés sont soutenus par des volontaires altermondialistes venus des quatre coins du monde. Quant aux créateurs, ils sont courtisés par quantité d'opérateurs culturels internationaux¹⁴.

Ces évolutions sociopolitiques ont des conséquences sur les conditions de production artistique et, par conséquent, sur l'expression culturelle. Après "l'incohérence éparse" de la condition palestinienne, diagnostiquée par Edward Said en 1986¹⁵, un recentrage vers la Palestine s'opère après 1993, avec l'établissement d'un appareil proto-étatique – quoique faible et tributaire. Les symboles politiques sont sortis de la clandestinité ; des centaines d'organismes non gouvernementaux et d'entreprises privées voient le jour. Parmi les 250 000 déportés et exilés autorisés à rentrer au pays, plusieurs artistes y viennent (ou reviennent) pour la première fois et décident de faire de la Palestine le sujet direct, voire exclusif, de leurs œuvres. Nombre d'institutions dévolues aux arts visuels palestiniens ouvrent également leurs portes¹⁶.

Sur le plan individuel, quelques amateurs soutiennent la création palestinienne dès les années 80, en achetant régulièrement des œuvres dans les expositions locales – l'avocat Mazen Qupty se détachant comme le collectionneur le plus fervent, ainsi que comme mécène. Par ailleurs, plusieurs artistes établis en Europe et aux États-Unis sont représentés par des galeries importantes. En 2007, enfin, Sotheby's propose pour la première fois des œuvres palestiniennes, lors d'une vente d'art arabe et islamique moderne et contemporain à Londres.

DE NOUVEAUX HORIZONS

La période contemporaine se signale par une féminisation et un rajeunissement considérables des plasticiens palestiniens. Les artistes les plus novateurs sont pour la plupart des femmes : Mona Hatoum, Emily Jacir, Rana Bishara, Ahlam Shibli, Raeda Saadeh...

Ce rajeunissement spontané, qui débouche sur la formation de collectifs d'artistes¹⁷, est favorisé par la nouvelle structure institutionnelle qui organise des ateliers intensifs, octroie des aides aux premières expositions et offre des prix et des bourses de résidence à l'étranger aux moins de 35 ans. Cette relève est cependant remarquable, vu l'inadéquation des structures académiques de formation artistique. La plupart des créateurs de la nouvelle génération ont fait leurs classes à l'étranger (artistes de la diaspora) ou en Israël (artistes palestino-israéliens), ont suivi des études "périphériques" (architecture, ingénierat, métiers de l'audiovisuel) ou des formations informelles intensives. Les quelques artistes diplômés de la faculté des beaux-arts

locale – l'université Najah de Naplouse – sont marqués par sa formation classique, favorisant une pratique non conceptuelle axée sur la gravure et la peinture figurative ou abstraite. En 2008, deux nouvelles structures éducatives spécialisées ont vu le jour : une à Bethléem, calquée sur le schéma de l'université Najah, et l'autre à Ramallah, ouverte sur les pratiques les plus récentes, mais dont le financement et l'accréditation ne sont pas assurés à long terme.

Les médias, ainsi que les choix esthétiques et thématiques adoptés par cette "nouvelle vague" palestinienne amorcent une mutation chez quelques artistes importants de la génération précédente. Leur évolution se marque soit par l'adaptation de leurs matériaux propres à de nouveaux horizons artistiques comme l'installation, le multimédia et le "site spécifique" (Suleiman Mansour, Vera Tamari), soit par l'amplification de leur réflexion esthétique et intellectuelle à travers une reconversion dans la vidéo, la performance et l'installation (Suha Shoman).

Par leur dynamisme et leur rayonnement, les arts visuels palestiniens – comme au Liban et en Égypte, d'ailleurs – supplantent les arts de la scène et l'ascendant traditionnel de la littérature. C'est comme si les jeunes créateurs de cette région marquée par l'isolement et le stéréotype s'accomplissaient à travers l'élaboration de leurs propres images. Mais d'autres raisons expliquent aussi ce phénomène :

- l'engouement généralisé des jeunes générations pour la chose numérique et visuelle au détriment de l'écrit ;
- la renommée de certains créateurs originaires de la diaspora ou d'Israël, actifs dans ces domaines ;
- la facilité de réception des arts visuels à l'étranger, qui rend les plasticiens plus aisés à promouvoir que leurs confrères écrivains.

Cette visibilité nouvelle de l'art palestinien est encouragée comme celle de l'art libanais et iranien par des facteurs de curiosité politique, mais est facilitée par la synergie naturelle qu'il entretient avec l'art contemporain conceptuel, alors que la pratique moderne axée sur la production de sens par l'engagement politique ou les recherches esthético-culturelles ne coïncidait guère avec l'art moderne international.

En revanche, si les plasticiens contemporains évoluent dans un circuit spécialisé d'expositions, festivals, biennales et résidences, ils ne vont pas à la rencontre d'un public local non initié, à l'opposé de leurs aînés, investis dans l'activisme communautaire ou les collaborations transdisciplinaires. La nature même de l'art conceptuel, qui nécessite encore l'exégèse pour éclairer son esthétique minimaliste, vient en outre renforcer une certaine coupure avec le public, souvent conditionné par les référents politiques ou esthétiques modernes et par une culture artistique scolaire inadéquate.

L'épistémè qui régit cette nouvelle expression culturelle est, comme pour la période moderne, lié au contexte tant arabe que local. L'entrée du monde arabe dans la postmodernité est amorcée par la défaite de 1967, qui signe l'échec des idéologies nationalistes ou progressistes, et est parachevée par la légitimation de l'"idéologisation" de la religion dès les années 80. En Palestine, la société vit en outre la triple déconvenue de ses espoirs de libération par la lutte armée, par la résistance pacifique et par les négociations diplomatiques.

Ce contexte politique va entraîner une évolution capitale sur le plan intellectuel : la rupture du sens ou l'abandon de métadiscours. Ce nouveau paradigme sera la matrice de la pratique artistique et littéraire¹⁸ palestinienne contemporaine, post-idéologique et résolument individualiste, libérée de toute symbolique identitaire.

Sur le plan formel, l'héritage des nouveaux créateurs n'est plus celui de sociétés non occidentales pré-modernes, mais plutôt

celui d'une modernité hybride, familiarisée avec les produits et les codes d'une société de consommation et d'une pop culture globalisées. Cette tendance se retrouve notamment dans la musique : le rap et le hip-hop arabes sont pratiqués avec enthousiasme au Maghreb, ainsi que dans les camps de réfugiés palestiniens du Liban, dans les ghettos palestiniens d'Israël et en Palestine même. Désormais – comme dans d'autres pays de la sphère postcoloniale¹⁹, arabes²⁰ ou sortant de conflits armés²¹ –, la pratique artistique ne sert plus de relais quasi anthropologique à l'identité culturelle et se tourne dès lors vers une esthétique plus dépouillée.

En ce qui concerne les thématiques, l'absurde, l'observation quasi clinique, le malaise, la désillusion collective et l'absence de souffle idéologique ont succédé à l'héroïsme révolutionnaire, à la nostalgie pastorale, au pathos, à l'activisme politique, aux ambitions modernistes de créer une nouvelle esthétique et à la responsabilité de "mimesis" collective. Même la narration collective, dont la persistance est imposée par les exactions de l'occupation, passe à présent par la médiation du subjectif. Les nouvelles orientations sont :

- **Le sarcasme** : il affleure dans les installations, performances et ventes aux enchères factices de Khalil Rabah, les peintures psychédélics de Mohammed Fadel, l'installation de Vera Tamari²² représentant des voitures écrasées sur une route tronquée ou le bandoléro immobilisé par le Mur de la vidéo de Larissa Sansour. Sans oublier les œuvres de Sharif Waked, comme la vidéo de défilé de mode masculine pour checkpoints ou les peintures de messie mystérieux.

- **L'affirmation d'identités subalternes – le féminin en particulier** : la volonté de briser le monopole masculin de la représentation de la femme, naguère métaphore de la patrie et de l'honneur national²³, se retrouve dans un travail sans précédent sur le corps et la sexualité. En témoignent les dessins et céramiques quasi gynécologiques de Jumana Abboud et Manal Murqus, les installations et vidéos illustrant l'hypocrisie masculine de Hanan Abou Hussein, ainsi que les performances et autoportraits photographiques de Raeda Saadeh qui abordent les stéréotypes sociaux et visuels féminins. Les photos retraçant l'affranchissement personnel d'Inass Yassin, les vidéos et performances de Manar Zuaby portant sur la double impureté de la femme palestinienne dans la société israélienne, les robes spectrales ou déchirées de Mary Tuma, les photos d'accouchement de Suheir Farraj, ou les photos, installations et performances de Shurouq Harb traitant des crimes d'honneur, mais aussi de la mode et du shopping, participent également de la même thématique. Cette pratique féministe acquiert une double importance : au niveau palestinien, elle est le seul site de critique interne dans la pratique esthétique palestinienne ; au niveau régional arabe, la force de cette thématique féministe est unique.

- **L'exploration d'identités désenclavées et cosmopolites** : voir notamment les installations d'Alexandra Handal sur la vie en République dominicaine, les représentations du paysage urbain européen, asiatique et arabe d'Ahlam Shibli et de Randa Shaath, ou le refus d'orientalisme des performances d'Anissa Ashqar.

- **L'expression d'identités marginalisées au sein de la société palestinienne** : comme dans les photographies en noir et blanc d'ouvriers illégaux, de paysans enclavés et de patients d'asiles d'aliénés réalisées par Raed Bawayeh, dans les dessins d'enfants de camps de réfugiés de Mohammed Joha ou dans les photos et performances de Tareq al Ghossein.

- **Le désillusionnement, l'absurde et le nihilisme** : ils apparaissent dans l'installation de morgue et l'animation de peurs primitives de Shadi Habiballah, dans les vidéos de Wafaa Yassin mettant en scène des funérailles sur patinoire, ainsi

¹⁰ Pavillon Palestinien, Biennale de Venise, 2009. "MASARAT", Belgique, 2008. "Niemandland?"; De Vrije Academie, la Haye, 2008. "Palestine, la vie tout simplement", Pont des Arts, Paris, 2008. "Jus de Cactus", Maison des Métallos, Paris, 2008. "This Day", Tate Britain, Londres, 2007. "Palestina. Tierra, exilio, creacion", Cuenca, Espagne, 2006. "Made in Palestine", Etats-Unis, 2003-2005. Konstakademien Vastra Galleriet Fredsgatan, Stockholm, 1998. "Printemps palestinien", France, 1996-1997.

¹¹ Saleh Abdel-Jawad, "War by other means", in *The Ahram Weekly*, mai 1998.

¹² Sari Hanafi & Linda Tabar, *The Emergence of a Palestinian Globalized Elite*, Ramallah, Muwatin, 2005.

¹³ Rema Hammami & Salim Tamari, *Anatomy of another Rebellion*, MERIP, hiver 2000.

¹⁴ Emily Jacir, "Time of Return", in A. Laidi-Hanieh (sous la direction de), *Palestine. Rien ne nous manque ici*, Bruxelles, Revue Ahl, 2008.

¹⁵ Edward W. Said, *After the Last Sky*, New York, Columbia University Press, 1986.

¹⁶ La galerie Um el Fahem en Galilée ; la fondation Ma'mal, les galeries Anadiel et Al Hoash à Jérusalem ; le centre culturel Khalil Sakakini, la fondation Abdel-Mohsin Qattan, la galerie Mahatta, la Virtual Gallery de l'université Bir Zeit et l'académie PACA à Ramallah ; Darat al Founoun en Jordanie ; l'association Art School Palestine en Angleterre.

¹⁷ Parrhesia à Jaffa ; Sharnaqa en Galilée ; Idioms Films, Zan Studio, Al Mahata à Ramallah ; Shababeek-Windows et Eltiqa à Gaza.

¹⁸ Fayisal Darraj, "Transformations in Palestinian Literature", in *Words without Borders*, novembre 2006. <http://www.wordswithoutborders.org/article.php?lab=TransformationsPales>

¹⁹ Rifky Effendy, "Indonesian Contemporary Art. The Development of Art and infrastructure", in *Nukta Art*, Vol. II.1, 2007.

²⁰ Nadira Laggoune-Aklouche, "Décolonisation, réappropriation, cannibalisation", in *Check Point*, automne 2007.

²¹ Sezgin Boynik, "Force of Trauma", juin 2008. <http://victims.labforculture.org/site/texts/force-of-trauma>.

²² Vera Tamari, "Going for a Ride?", in A. Laidi-Hanieh (sous la direction de), *Palestine. Rien ne nous manque ici*, op. cit.

²³ Tina Sherwell, "Imaging Palestine as the Motherland", in T. Ben Zvi & Y. Lehrer, *Self Portrait. Palestinian Women's Art*, op. cit.

que dans les dessins et installations de Shadi Zaqqouq centrés sur l'anomie de Gaza, ou dans les vidéos de crises de panique d'Ayman Azaq.

• **L'auto-narration contemporaine**: voir par exemple les autoportraits et portraits photographiques de proches et d'amis de Mohamad Yaqoubi et Yazan Khalili, ou le chat arabo-anglais de Joumana Manna.

À ces thématiques nouvelles s'ajoutent les constantes de l'art palestinien : la mémoire, l'exil, la terre, les *Shahids*²⁴. Mais à présent, les artistes abandonnent le "Kitsch des spectres solennels"²⁵ pour réinterpréter ces motifs à travers le prisme de leur individualité (réminiscences, corps) ou, au contraire, s'effacer devant l'absurde et la misère de la réalité.

La mémoire des personnes et des lieux est désormais traitée sans nostalgie, mais dans un souci presque documentaire. Relèvent de cette approche l'utilisation de matériaux locaux tels le cactus, le pain et les épices dans le travail de Rana Bishara, les photographies, performances, céramiques ou vidéos de Hanna Farah²⁶, Raeda Adon et Mervat Essa portant témoignage de villages palestiniens détruits, de même que les photos et installations d'Iman Abou Hmeid ou de Steve Sabella faisant revivre leurs souvenirs d'enfance.

Le thème de l'exil est, lui aussi, transformé : certains artistes ont pu rentrer au pays après 1993 et, pour d'autres, l'exil est devenu relatif et épisodique. Avec un passeport occidental, en effet, on peut visiter la Palestine en touriste et y vivre plusieurs semaines, mais on ne peut pas s'y établir, vu le refus israélien d'accorder des permis de résidence ou des cartes d'identité²⁷. C'est ainsi qu'une série d'artistes retournent et exposent pour la première fois en Palestine, comme Ismail Shammout et Tamam al Akhal, Susan Hijab, Mona Hatoum Samia Halaby, Rosalind Nashashibi, Ziad Dajani, Alexandra Handal, Nida Sinnokrot ou Claudia Aravena-AbuGhosh. D'autres y consacrent la totalité de leur travail : Taysir Batniji²⁸, Emily Jacir, Ayreen Anastas, Larissa Sansour. Mais l'exil reste absolu pour les artistes de la diaspora arabe.

Dès lors, les représentations de l'exil sont plutôt celles de ses conséquences particulières sur l'artiste : déracinement perpétuel (corpus de Mona Hatoum) ou mécanismes d'adaptation (métonymies de la Palestine : livres d'Emily Jacir. Ou encore Alexandra Handal, Claudia Aravena-AbuGhosh).

Le paysage rural, métaphore idéalisée et féminisée de l'attachement à la terre, est évoqué après Oslo dans tout son morcellement grotesque. Dans les maquettes de Wafa Hourani, les photographies de Sami Bukhari, Z. Dajani, Mohammed Musallam et Khaled Jarrar ou les vidéos de Sharif Sarhan, apparaissent pour la première fois des représentations quasi documentaires du paysage urbain – camps de réfugiés, centre de regroupement des bédouins, Mur de séparation, clochardisation de Jaffa, colonies israéliennes. Suleiman Mansour, qui évolua de la peinture de paysages idéalisés dans les années 70 et 80 vers des tableaux en Adobe après 1987, produit actuellement des reliefs et des sculptures de tôle rouillée et de terre desséchée, tarie, craquelée. Mais ce sont les plasticiens qui dépeignent le plus brutalement cette réalité dans leurs vidéos, collages, installations et photographies dénués de tout romantisme : Ahlam Shibli, Rula Halawani, Dana Erekat, Ayreen Anastas, Rosalind Nashashibi, Samira Badran, Leila Shawwa et Sandi Hilal.

Enfin, le thème lourd de sens des *Shahids* est traité davantage pour souligner leur humanité ordinaire (photographies de Noël Jabbour), le poids de leur absence (installations d'Ashraf Fawakhry) ou l'absurdité de leur perte (posters et interventions urbaines de Bachar el Hroub). L'exposition 100 *Shahids*, 100 *Vies*²⁹ traduit bien cet effort de mémoire austère, dénuée de pathos. Quant au sujet similaire de l'emprisonnement et des

séances subis, il est abordé à travers l'angoisse psychologique personnelle, comme dans les peintures expressionnistes de Hani Zurob. Évidemment, toute catégorisation est indicative, et un certain nombre de créateurs réunissent dans leur travail plusieurs thématiques, approches et stratégies. C'est le cas notamment de deux artistes contemporaines majeures, Mona Hatoum et Emily Jacir, dont les parcours résument bien l'évolution de l'art palestinien actuel :

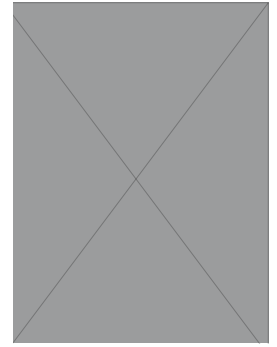
- **rajeunissement et féminisation**;
- **allers et retours réguliers entre l'exil et la Palestine, sujet plus ou moins constant de leurs œuvres**;
- **pratique conceptuelle multimédia, mêlant installation, performance, texte et vidéo**;
- **refus du romantisme, du militantisme et du didactisme politique ou culturel moderniste au profit de l'expression personnelle**.

Enfin, les nombreuses récompenses et distinctions qu'elles ont reçues³⁰ illustrent bien cette nouvelle visibilité de l'art et des artistes palestiniens.

De performances où son corps nu non sexualisé est pris comme métonymie du pays éventré et assiégé, Mona Hatoum évolue vers un travail direct sur la Palestine, réalisé à Jérusalem, dans lequel le savon traditionnel de Naplouse figure la terre morcelée par les accords d'Oslo. Puis elle se tourne vers la subversion d'objets usuels et domestiques, métaphores du foyer perdu et occupé. Sans oublier en contrepoint son travail continu sur les mappemondes, en papier, en verre et en tubes de néon, évoquant la fragilité de notre terre et de ses frontières et la permanence des conflits. Bien qu'Edward Said considère qu'elle incarne avec force l'expérience palestinienne³¹, ses œuvres ne relèvent pas toutes de celle-ci, mais plutôt de la condition d'exilé, de déraciné, en porte-à-faux perpétuel avec son environnement. Si les œuvres de Mona Hatoum communiquent un clair sentiment de malaise, celles d'Emily Jacir engagent directement le spectateur par un mécanisme d'identification. Ses premières œuvres traitent des thèmes de l'exil, de l'absence et de la disparition, mais la Palestine devient son sujet de prédilection dès son premier retour. Le fil conducteur est toujours la stratégie de l'expérience personnelle et intimiste, soit d'Emily Jacir elle-même, soit de figures palestiniennes spécifiques à qui l'on peut s'identifier, afin de créer une confrontation discordante entre l'expérience palestinienne et celle, similaire, des spectateurs vivant dans des sociétés libres et prospères.

CONCLUSION

De l'accomplissement par la production de sens à la rupture des métasignifications : l'art palestinien s'est engagé dans les explorations intellectuelles post-coloniales arabes, élaborant peu à peu une modernité dépassant les formes occidentales par une synthèse avec les esthétiques locales, la résistance à la dépossession et à l'occupation, ainsi que l'inspiration et la mobilisation du public. Aboutissant au recentrage sur soi contemporain pour aborder le monde. Le paradigme moderniste a débouché sur des expérimentations esthétiques vivaces. Le nouvel épistémè postmoderne abandonne ces premières ambitions collectives et esthétiques et déplace les innovations vers les mécanismes d'individuation et de dialogue avec le spectateur, démontrant un dynamisme et une vitalité défiant les entraves de sa réalité politique. Ce bref panorama de l'évolution des pratiques artistiques palestiniennes contemporaines reprend les incitations d'Edward Said³² à une lecture humaniste des expressions narratives nationales – les plaçant ainsi dans un processus d'accomplissement libérateur et universaliste.



Mona Hatoum
Nature morte aux grenades
2006 - 2007
Crystal, mild steel & rubber
95 x 208 x 70 cm
Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel
Photo credit: Marc Damage

²⁴ Le terme désigne à l'origine un témoin fiable – comme dans le grec martyr – et, par extension, une personne perdant la vie pour une cause, avec la connotation d'être témoin jusque dans sa chair. Il est utilisé à présent pour dénommer les morts des guerres de décolonisation et, dans les médias israéliens arabophones, les soldats israéliens tombés au combat.

²⁵ Milan Kundera, "Die Welt Literatur", in *The New Yorker*, 8 janvier 2007.

²⁶ Jean Pierre Perrin, "Israël. Iqrit, le clocher sans village", in *Libération*, 13 juin 2008.

²⁷ <http://www.righttoenter.ps>

²⁸ Taysir Batniji, "The Sky over Gaza", in A. Laidi-Hanieh (sld), Palestine. *Rien ne nous manque ici*, op. cit.

²⁹ A. Laidi-Hanieh / Isabel de la Cruz, "100 *Shahids*, 100 *Vies*", in A. Laidi-Hanieh (sld), Palestine. *Rien ne nous manque ici*, op. cit.

³⁰ Mona Hatoum : nomination au Prix Turner, Prix Sonning : expositions à la Tate, au Centre Pompidou, à Venise ; représentée par la galerie phare White Cube, etc. Emily Jacir : expositions et prix à Venise, nomination au Prix Hugo Boss- Guggenheim, etc.

³¹ Edward Said, *Mona Hatoum. The Entire World as a Foreign Land*, Londres, Tate, 2000.

³² Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York, A. Knopf, 1993.

Organisée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles dans le cadre de la Saison artistique palestinienne *Masarat*, l'exposition *Never-Part* aborde par la métaphore les thèmes de l'exil et de la perte du territoire. Si elles reflètent un aspect de la création contemporaine palestinienne, les œuvres illustrent surtout, à travers la variété des destins de leurs créateurs, la diversité et la complexité d'une histoire trop souvent présentée sous une forme linéaire. Commissaire de la manifestation, JACK PERSEKIAN a demandé à douze artistes de lui prêter une pièce dont ils n'avaient jamais voulu se séparer, même temporairement, et d'expliquer par un récit les raisons profondes de cet attachement. Une exposition qui aurait donc pu ne jamais exister, pour évoquer un pays en mal d'existence.

NEVER- PART HISTOIRES DE PALESTINE

Sobhi al-Zobaidi
Part-ition

2008
Video installation (photo still)
Courtesy: Photograph courtesy of the artist.

Jumana Abboud
1996-2003 #1

Photograph of burning paintings, 2003
Photograph courtesy of the Artist

Tarek Al Ghousein
*Bagged and Tagged Cement Sacks,
Ramallah, Palestine*

2005. Plastic package,
tape and Israeli stamp.
Courtesy: Photograph courtesy of the artist

02

l'art même: Never-Part n'est donc pas une exposition d'art contemporain au sens classique du terme ?

Jack Persekian: Pour cette exposition, j'ai plutôt adopté la posture d'un ethnologue. J'ai demandé à des artistes palestiniens de me prêter une œuvre à laquelle ils tenaient par-dessus tout, dont ils n'ont jamais voulu se séparer, mais surtout de détailler la nature de la relation qu'ils entretenaient avec cet objet. Tous ces récits forment une histoire plurielle, qui donne au spectateur un éclairage particulier sur l'histoire de la Palestine. Les artistes sont issus de milieux différents, appartiennent à des générations différentes, ... La variété de leurs expériences remet en question une vision souvent trop stéréotypée de la Palestine. Leur lien avec le territoire palestinien est aussi très variable : certains ont toujours vécu là-bas, d'autres ont émigré, d'autres encore font partie de la diaspora et n'y ont jamais résidé. On se trouve véritablement face à une "coupe" dans la société palestinienne.

AM: L'actualité ne nous a pas vraiment habitués à associer "Palestine" et "art contemporain"...

JP: C'est vrai qu'il s'agit d'un événement un peu exceptionnel, et l'on m'a effectivement souvent posé la question du sens de l'art contemporain en Palestine. Il y a évidemment un manque d'information à ce propos, ce qui est normal, car les médias ne peuvent pas se permettre d'aller plus loin que ce qui fait l'actualité, et rendre compte dans le détail de cet aspect de la vie du peuple palestinien. Mais comparé à d'autres pays arabes autour de nous, il y a une scène artistique très active en Palestine. Elle n'est pas nourrie d'un marché de l'art, qui est totalement inexistant, mais elle bénéficie d'un support actif des communautés locales. Dès la fin des années soixante, l'O.L.P. a encouragé le développement de la vie culturelle au niveau local pour exprimer l'identité palestinienne, et pour contrer les efforts d'Israël et des USA de ne point faire reconnaître la Palestine au niveau international. Aujourd'hui la situation a changé, mais cette donnée locale est toujours très présente. L'autre aspect est lié à l'aide internationale, dont beaucoup de choses dépendent en Palestine : cette économie particulière et précaire a depuis longtemps incité les gens à s'engager au niveau de leur communauté, afin de pallier l'absence d'un vrai gouvernement. Par rapport à beaucoup d'autres pays arabes, nous avons développé un réseau non gouvernemental très actif dans tous les secteurs, de la santé à l'éducation en passant par la culture. De nombreux artistes bénéficient de l'aide de ces réseaux, ce qui permet à une vie culturelle très active de se développer. Enfin, il y a également tous les artistes de la diaspora, qui exercent sur ce développement une influence importante.

AM: Vous dirigez, à Jérusalem Est, la Fondation Al-Ma'mal. Quelle est sa fonction ?

JP: La fondation est née des activités de la galerie Anadiel, créée en 1992 – alors que débutaient les discussions autour d'un processus de paix. Il s'agissait de la première galerie d'art en territoire palestinien, et elle tenait du lieu d'échange entre artistes locaux et artistes de la diaspora, tels que Mona Hatoum, Nasser Soumi, Samir Srouji, Jumana El-Husseini et Susan Hijab. J'avais l'habitude d'inviter des artistes qui comprenaient la nécessité de briser les barrières, et de mettre le public en contact avec d'autres formes d'expression que le discours dominant. Mais comme il s'agissait d'une galerie privée, elle ne répondait pas aux critères pour bénéficier de l'aide d'organisations internationales, et s'inscrire dans une perspective d'échanges à l'échelle mondiale. La Fondation Al-Ma'mal est née de cette nécessité de pouvoir élargir les perspectives, de créer des ateliers et des résidences d'artistes

(dont ont, par exemple, bénéficié dès 1999 Zoe Leonard et Beat Streuli).

AM: L'idée de diaspora traverse l'exposition, la peur de se séparer de l'objet évoquant la séparation d'avec le territoire ?

JP: Dans certains cas, oui, c'est très évident. Par exemple, lorsque Emily Jacir refuse de me donner l'objet auquel elle tient le plus... parce qu'elle y tient justement trop, et qu'elle me donne seulement une photo de l'objet : pour moi, cela signifie beaucoup, cela symbolise la crainte de voir une partie importante de sa vie lui échapper. Chaque artiste a une histoire à raconter ; et dans la mesure où les œuvres sont choisies par les artistes eux-mêmes, il n'y a pas de thématique dans l'exposition. Par exemple, Mona Hatoum m'a donné un tapis boukkhara dont des parties sont tellement usées qu'elles semblent avoir été attaquées par des mites – mais qui forment le dessin d'un planisphère. Si vous connaissez l'œuvre de Mona Hatoum, alors ce travail ne vous est pas inconnu. Mais dans ce contexte, ce n'est pas l'œuvre qui compte, mais bien l'histoire qui lui est associée, quelque chose de très spécifique lié à son père, etc. Un autre exemple est l'apport de Jumana Abboud, qui expose trois photographies d'un feu, en fait un bûcher sur lequel elle a brûlé toute une partie de son travail d'artiste, auquel elle tenait, mais dont elle voulait aussi se séparer définitivement... une forme de catharsis, à travers laquelle elle proclame : *"voici ce que j'ai fait avec les œuvres qui m'étaient les plus importantes"*. Enfin, l'idée de l'exposition est aussi d'évoquer comment ces œuvres et ces objets, séparés de leur propriétaire (*part from*) deviennent partie (*part of*) de l'histoire du peuple palestinien, comment ils contribuent à sa construction symbolique. Je me suis aussi inspiré des réflexions de Hal Foster en rapport avec la dimension politique des œuvres qui se fondent sur un discours plus que sur un médium.

AM: Le visiteur est donc confronté à un double sens permanent, celui intrinsèque à l'œuvre, et celui que lui confère sa conservation par l'artiste ?

JP: Absolument. Mais il faudrait aussi ajouter le discours que ce projet a induit entre moi, le commissaire, et l'artiste. Nous ne sommes plus ici dans un processus "normal" où je choisis des œuvres pour une exposition. Indirectement, l'exposition redéfinit complètement le rôle du commissaire. Pour certains artistes, accepter de me prêter une œuvre a été une décision très difficile – et certains ont tout simplement dû refuser : non pas qu'ils ne voulaient pas participer, mais bien qu'ils ne pouvaient faire ce que je leur demandais.... La tension et la relation entre l'artiste et le commissaire est aussi le sujet de l'exposition : je leur demande de se séparer de quelque chose dont ils ne veulent pas se séparer... certains m'ont donc répondu qu'ils me refusaient ce privilège.

AM: Cela avait-il plus de sens de monter cette exposition à Bruxelles plutôt que, par exemple, à Paris ?

JP: La présence de l'Union européenne, qui draine beaucoup de visiteurs venant de tous les pays d'Europe constitue en effet une grande chance pour nous. Les choses auraient été simplement différentes à Paris : à Bruxelles, l'on bénéficie de la dimension cosmopolite européenne – et j'apprécie aussi beaucoup le fait de me trouver au centre d'un processus de construction démocratique.

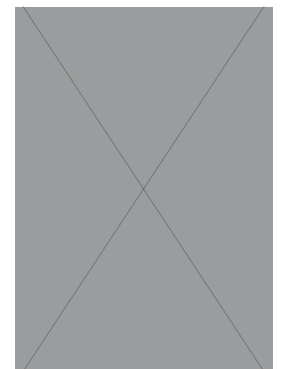
< Propos recueillis par Pierre-Yves Desaipe >

**NEVER-PART
RACINES DE PALESTINE**

PALAIS DES BEAUX-ARTS
23 RUE RAVENSTEIN, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 507 82 00
WWW.BOZAR.BE

DU 19.10.08 AU 11.01.09

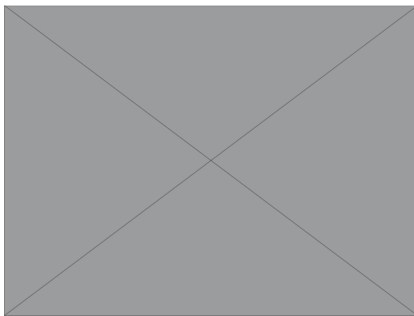
Emily Jacir
Dibbas Jar
1998
Dibbas jar and packaging tape
Courtesy: Photography courtesy of the artist



ESPOIRS DÉTER- MINÉS



Lion d'Or de l'artiste de moins de 40 ans à la 52^e Biennale de Venise et nommée cette année pour le prestigieux Prix Hugo Boss, EMILY JACIR reçoit les honneurs de la scène artistique internationale pour sa démarche (installation, photographie, vidéo, performance), qui parle sans détour de la vie des Palestiniens en territoires occupés ou en exil, confrontant la réalité politique à la réalité quotidienne¹.



03

Crossing Surda
(a record of going to and from work)
2002 - Installation vidéo deux canaux.
Vue de l'exposition à la Villa Merkel, Galerien der Stadt
Esslingen am Neckar. Photo Andreas Baur. Courtesy
Alexander & Bonin, New York.

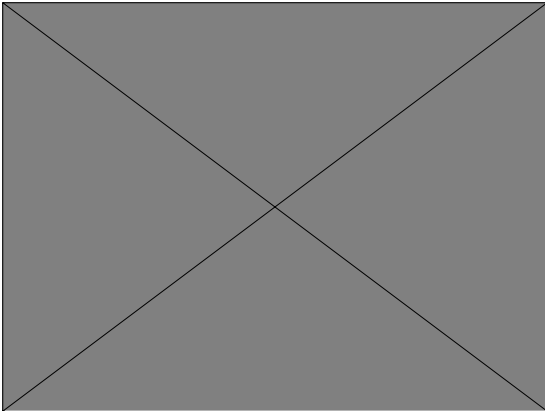
Nablus Eid
2006 - C-Piñal - 76,2 x 56,5 cm
Courtesy Alexander and Bonin, New York.

Si quelques photographies expriment prosaïquement la violence de la situation sociale en temps de guerre, Emily Jacir ne tombe cependant pas dans la démonstration outrancière: pas de manifestation abusive, ni d'effusion pathétique, juste des images-documents venant asseoir une réalité. *A Doctor's Office* (2002), le mur blanc d'un bureau de médecin criblé d'entailles d'un obus à balles, venant pour certaines se ficher dans des vertèbres représentées par un dessin anatomique; *Bank Mirror* (2003), le morcellement d'un miroir mural après une rafale de tirs, accusent les signes patents de violence alors que *Tree Ramallah* (2006), un arbre mort au milieu d'une nature luxuriante symbolise le funeste destin d'une population déracinée. Il serait envisageable de penser que l'artiste choisisse d'incarner les revendications politiques se faisant le porte-parole de choix de la cause palestinienne. Cependant, l'oeuvre est souvent le lieu où l'artiste s'efface, afin de procurer au public l'occasion d'éprouver la situation à sa place ou à celle des réfugiés. Ainsi, *Inbox* (2004 - 2005), un ensemble d'une quarantaine de peintures à l'huile N/B sur bois de format A4 reproduit méticuleusement une sélection de courriels de collègues, de sympathisants mais aussi des messages de haine reçus depuis 1998. Ne faisant apparaître aucune de ses réponses, Emily Jacir demeure silencieuse et impartiale, et place de ce fait le lecteur en situation face aux contenus.

CRÉER CONTRE L'OUBLI

Réalisé en 2001 lors de sa résidence à PS1, en référence au titre du livre de Walid Khalidi, *Memorial to 418 Palestinian Villages That Were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948* présente une tente pour réfugiés tel que celles distribuées par la Croix-Rouge et la UNRWA², dont les côtés et le toit ont été partiellement recouverts des 418 noms des villages palestiniens d'abord écrits puis cousus de fil noir. Certaines parties laissées vierges résonnent comme la menace d'un espace restant à remplir. Au départ initiée par l'artiste seule, l'oeuvre s'est transformée en une action de mémoire collective. Etant donné l'ampleur de la tâche à accomplir (difficulté de percer l'épaisse toile de cire) et le manque de temps pour y parvenir avant le vernissage, Jacir décida d'ouvrir son atelier new-yorkais 24H/24 et proposa à quiconque de l'aider. Plus d'une centaine de personnes parmi lesquelles des Palestiniens originaires des villages détruits, des Israéliens ayant grandi sur leurs ruines mais aussi des Syriens, Marocains, Tunisiens, Libanais et d'autres origines encore répondirent avec enthousiasme à l'invitation. Animé de discussions politiques, l'atelier accueillit également des petits concerts lors desquels les chants et les souvenirs racontaient les drames personnels. La plupart des participants exilés à New York trouverent là un lieu de réconfort et de partage où exprimer leur traumatisme, leurs pensées et leurs peurs sans crainte de jugement ou d'incompréhension. Plus qu'un monument, l'oeuvre participe au témoignage du souvenir. Son caractère conceptuel rend explicite la situation critique du partage des territoires évoquant directement les déplacements des populations et l'occupation par les colons israéliens, tandis que l'aspect relationnel rend compte d'un quotidien anéanti et l'instabilité du qui-vive. Comme le précise l'artiste, la pièce élude également toute tentative de distorsion de l'histoire par les médias, qui souhaitant présenter le travail, ne peuvent passer sous silence cette réalité historique.

Avec *Material for a film*, Emily Jacir travaille à lever le voile sur l'une des victimes de l'opération 'Colère de Dieu', une liste de personnes à abattre établie par Golda Meir, première ministre du gouvernement israélien de l'époque, en vue de représailles à 'Septembre noir', la prise d'otages d'athlètes israéliens aux Jeux Olympiques de Munich, en 1972 par un groupe de mili-



tants palestiniens armés. En 2005, l'artiste part sur les traces de Wael Zuaiter, poète et intellectuel palestinien abattu par les agents du Mossad et lui consacre une pièce évolutive, dont une version performative fut montrée à la Biennale de Sidney, en 2006 et une installation, à la Biennale de Venise, en 2007. Le projet naît suite à la rencontre avec Janet Venn-Brow, compagne de Zuaiter, et artiste peintre australienne, qui lui consacra un ouvrage, *For a Palestinian: A Memorial to Wael Zuaiter* (1979). Dans ce recueil de témoignages d'amis et d'intellectuels italiens, l'un des chapitres intitulé "Material for a film" d'Elio Petri et Ugo Pirro reprend un ensemble d'interviews destiné à la réalisation d'un documentaire, le décès de l'un des protagonistes laissera le projet inachevé. Jacir décide de reprendre le flambeau et se documente tant que faire se peut sur la vie de Zuaiter, qui avait choisi Rome comme lieu de résidence et avait pour projet de traduire directement de l'arabe vers l'italien le conte des "Milles et unes nuits". Peu avant son assassinat, Zuaiter travaillait à constituer une bibliothèque pour ouvrir un petit centre d'information et de lecture sur les cultures arabes et moyennes orientales avec des classiques comme Averroès, Avicenne mais aussi des penseurs mystiques et des écrits spécialisés sur les algorithmes et la musique. Lors de son assassinat, l'une des treize balles transperça le livre de contes, qu'il portait sur lui. Jacir rejoue symboliquement à la Biennale de Sydney le tragique épisode en tirant avec une arme de même calibre sur un millier d'ouvrages blancs. Par la suite disposés sur des étagères, les livres forment un imposant dispositif tel un linceul fragmenté, dont chaque élément est le rappel de l'injustice. La version vénitienne fonctionne différemment, montrant la documentation (coupures de presse, correspondance, photographies, ouvrages, etc.) récoltée par l'artiste comme les résultats d'une enquête policière pour rétablir la vérité sur la personne de Wael Zuaiter.

ACTIVISME ARTISTIQUE

L'activisme dont fait preuve la démarche prend également source dans la réalité quotidienne. Aujourd'hui, morcelés en bantoustans, les territoires palestiniens sont parsemés de nombreux points de contrôles et de portails fortifiés entravant la liberté de mouvement des Palestiniens et rendant impossible toute vie sociale, économique et culturelle, de sorte que toute tentative de résistance dans la population sous domination soit brisée. *Crossing Surda - A Record of Going To and From Work* (2002) livre des images dénuées d'apprêt, qui plaident pour une réalité sans fard afin de proposer au public suffisamment d'éléments pour vivre ce "eux" l'espace d'un instant. Après l'échec d'une première tentative, où elle souhaitait filmer le trajet quotidien pour se rendre à son travail à l'université de Birzeit à Ramallah, Emily Jacir apprit à ses

EMILY JACIR
*CROSSING SURDA -
A RECORD OF GOING
TO AND FROM WORK*
(2002)
DANS LE CADRE DE LA SAISON
ARTISTIQUE PALESTINIENNE MASARAT
PALAIS DES BEAUX-ARTS
23 RUE RAVENSTEIN, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 507 82 00
WWW.BOZAR.BE

DU 19.10.08 AU 11.01.09

Tree, Ramallah
2006 - C-Print - 76,2 x 56,5 cm
Courtesy Alexander and Bonin, New York

dépens que filmer les points de contrôle est interdit. Arrêtée par la milice israélienne et tenue en joue pendant trois heures sous une pluie battante, elle se fit confisquer sa bande. Ne se laissant pas démonter par l'épreuve, l'artiste décida de cacher sa caméra vidéo dans un sac déchiré intentionnellement afin de filmer à travers l'ouverture. L'œuvre de 190 minutes aboutit au récit du trajet filmé une semaine durant. Bousculée dans la foule, Jacir est en proie aux embouteillages, au passage de tanks, aux soldats armés. Le regard plonge au cœur de la réalité d'un conflit en cours. La projection accuse le déplacement chaotique, les images oscillent fortement faisant presque perdre l'équilibre. La vidéo parle de la banalité d'un quotidien en guerre, des signes d'une violence latente, qui étreignent les corps et les regards. Elle montre la destruction de toutes les infrastructures civiles qui fondent une société, décrétées "infrastructures de la terreur" par le gouvernement israélien (ministères, administrations civiles, hôpitaux et cliniques, tribunaux, banques, espaces d'art, entreprises, organisations non gouvernementales, instituts consacrés à la recherche).

TRAHISON DU MESSAGE – TRAHISON DES IMAGES

Telle une stratégie de mimétisme, consciente du travestissement de la réalité opérée par les médias, Jacir livre également des images qui jouent de leur polysémie. Plusieurs photographies aiment à déjouer les facilités de lectures afin de démontrer notamment la représentation convenue du quotidien en temps de guerre et ses poncifs. *Afternoon in Sido's House with Anton* (2003) montre un napperon croché partiellement soulevé, qui laisse voir son empreinte de poussière sur une table. Est-ce le résultat provoqué par une violente explosion ? Pourtant le tapis et les objets avoisinants semblent indemnes. Dès lors s'agit-il peut-être d'une maison depuis longtemps abandonnée ? *Nablus Eid* (2006) joue sur la confusion entre un vol d'oiseaux dans le ciel et le ballet d'avions de combat. Parfois aussi, de manière plus détachée, presque ironique, certaines propositions ne pointent pas tant la douleur du peuple que les besoins de tout un chacun, quel que soit le lieu de naissance ou l'appartenance communautaire. *Ramallah/New York* (2004-2005) consiste en une double projection alternée sur deux moniteurs, qui montre l'activité quotidienne dans les deux villes et les allées et venues chez un coiffeur, un tabac, un bar à narguilé, une supérette du coin ou encore une agence de voyage. La similarité des lieux est telle qu'il est impossible de savoir dans quelle ville on se situe. On tente de déceler des indices, tel un poster représentant la statue de la Liberté. Cependant les comportements, les modes vestimentaires, les intérieurs ne permettent pas de trancher dans un sens ou dans l'autre, tant ils correspondent aux standards de notre monde globalisé. L'échec de la tentative à situer les scènes fait alors place au sentiment d'universalité du quotidien des gens. Suite à l'expérience d'un double vécu à Ramallah et à New York depuis 1998, Emily Jacir travaille à réinjecter du lien social et des parts d'humanité dans le quotidien des Palestiniens, privés de la liberté de déplacement et dépossédés économiquement. De leurs vies et de leur histoire, Jacir isole quelques signes visuels, pointant l'endoctrinement et le réflexe de lecture médiatique des représentations officielles de CNN ou d'Al Jazeera. Un regard d'autant plus difficile à transmettre après les événements du 11 septembre et l'opprobre généralement jeté sans discernement critique sur l'ensemble des populations et cultures moyennes orientales. Comme le précise l'artiste : "il s'agit de rendre à travers mon travail un hommage personnel à la transcendance des espaces derrière les frontières officielles et reconnues". < Cécilia Bezzan >

1 Une importante exposition monographique lui a été consacrée au Kunstmuseum St Gallen (1^{er} sept. – 25 nov. 2007) en collaboration avec la Villa Merkel, à Esslingen (cat.) (16 déc. 2007 - 17 fév. 2008)

2 United Nations Relief and Works Agency.

LE CONTRE- CHAMP DES IMAGES SELON ELIAS SANBAR

*L'arrivée à Nahr al-Bared,
Liban (ONU, 1948)*

*Mer Morte.
Bord septentrional
(Photoglob Zurich)*

04

Né à Haïfa en 1947, Elias Sanbar quitte cette ville à l'âge d'un an avec sa famille qui se réfugie au Liban. Historien et essayiste, il a enseigné au Liban, en France et aux États-Unis. Membre fondateur et rédacteur en chef de la *Revue d'Etudes palestiniennes*, il est aussi le traducteur du poète Mahmoud Darwish. Alliant réflexion et action, Sanbar s'est engagé dès l'âge de vingt ans dans le Mouvement de la Résistance nationale palestinienne. Directeur de la Délégation palestinienne aux négociations sur les réfugiés, dans la première moitié des années 1990, il est aujourd'hui Ambassadeur de Palestine auprès de l'UNESCO. Investi par une véritable passion pour les images, il est également l'auteur du remarquable ouvrage *Les Palestiniens. La photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours*, paru chez Hazan en 2004. Dans la prolongation de ce livre, Sanbar se fait curateur d'une exposition présentée au Musée de la Photographie de Charleroi, *Palestine inventée - Images pour un pays*.¹

l'art même: Quand et dans quelles circonstances votre intérêt pour l'image est-il né?

Elias Sanbar: La question des images est une vieille histoire pour moi. J'ai grandi dans un milieu où il y avait beaucoup de photographes amateurs. Un cousin est même allé jusqu'à fonder à Beyrouth, où il s'était réfugié, l'un des meilleurs studios de la ville. Un autre vecteur est, qu'en 1948, lors de la disparition de la Palestine, l'idée du voir est devenue fondamentale, surtout pour les enfants de ma génération qui étaient nés là-bas mais qui, en raison de leur exil, n'avaient en mémoire aucune image. La part esthétique de la photographie, notamment le charme particulier des images du 19^e siècle, même si je me passionne aussi pour la photographie du 20^e siècle, a aussi joué un rôle. Mais je préciserai d'emblée que je ne suis pas collectionneur. Je n'ai pas la hantise des éléments qui me manquent et aurais même une forme de rejet quant à l'idée de séries complètes. J'ai davantage fonctionné à l'émotion qu'à la collection. Il y a des photos que je trouve très belles mais inintéressantes du point de vue du collectionneur, dans la mesure où elles ne sont pas rares. Je pense aux photos de la firme Photoglob Zurich, qui ont été tirées à des dizaines de milliers d'exemplaires. Ce qui m'avait frappé était le retravail des images. Et ce qui m'avait intéressé dans ces images coloriées était que la couleur, bien qu'allant a priori davantage vers le réel que le noir et blanc, y avait au contraire rendu les lieux plus abstraits, contrairement à ce que l'on avait prévu ou pu supposer.

AM: Ces images s'adressent-elles autant, ou de la même manière, aux Palestiniens qu'aux autres spectateurs?

ES: Je crois que les seuls livres qui tiennent la route, sont ceux qu'on commence à faire pour soi. On ne travaille pas pour ses lecteurs ou pour ses spectateurs. Ce qui est magnifique après -et il ne s'agit pas du tout de mépriser le lecteur ou le public-,

c'est quand vous réalisez que ce qui était votre besoin intime croise et rencontre le besoin du lecteur ou du spectateur. C'est alors un grand moment de joie. Je pense que lorsqu'on travaille en songeant à l'avance à celui qui va nous lire ou nous regarder, l'œuvre n'exprime plus votre exil intérieur. Cela vaut de manière générale, pas seulement pour les œuvres sur la Palestine. Ce livre est en réalité mon album de famille, mon intimité, dans lesquels le collectif entre aussi, le terme de famille n'étant pas à entendre en son sens étroit. Au départ il y a cela : chercher à réinstaurer une mémoire, mais en ne désirant rien ramener, car ce qui est parti est parti. La nostalgie est un sentiment des plus illusoire, des plus stériles. La nostalgie ne produit rien. Mais je peux par contre parler de perte, car la perte –et non la défaite-, peut être riche, peut provoquer de la créativité, des dépassements. Je n'ai pas cherché à faire un livre pour restituer ou sauver la mémoire. Je ne crois pas qu'il s'agisse d'une démarche de conservation.

AM: La qualité d'enregistrement de la photographie, de même que les bases scientifiques de son exploitation dans les premiers temps de son histoire, accréditent-elles, à vos yeux, son statut de preuve? S'agit-il pour vous, par la photographie, d'établir les preuves du tort fait aux Palestiniens? Je m'en reporte ici à l'interview accordée à L'Express où vous affirmiez: "La Paix n'est pas pour autant la réconciliation, laquelle impose de se faire violence et passe forcément par la reconnaissance du tort fait à l'autre."¹²

ES: Est-ce que la photographie est un élément de transmission du réel? J'en doute très fort, bien qu'il y ait énormément de discussions là-dessus. Ensuite, supposons même le réalisme de la photographie attesté, établi, je ne crois pas que l'on puisse aborder les images en dehors de leur succession. L'image unique, solitaire, n'a à mes yeux pas d'enjeu. Même lorsqu'on commence à analyser une image unique, on fait appel à d'autres images, y compris celles que l'on ne voit pas. Il n'y a pas d'images seules, il y a toujours des rapports d'images. Dans les rapports d'images, vous avez la cadence, la rythmique, vous avez la succession, l'ordre, et surtout, une fois que vous avez établi tout cela, vous commencez à vous rendre compte très vite que le contenu des images réside dans ce qu'il y a entre elles, plutôt que dans ce qui est sur ou dans les images. Donc oui, une forme de preuve peut être atteinte dès lors que l'on peut construire. Mais l'image n'est pas le réel. La réalité de l'image elle-même ne correspond pas forcément à ce que l'on a photographié. L'image peut servir si elle est organisée, si je peux vous montrer des successions.

AM: Vous établissez que la Palestine sera, dès le départ, complètement fabriquée en termes d'images, c'est pourquoi vous recherchez un contre-champ à ce champ de vision, surdéterminé par des significations ou des valeurs infuses. D'abord celles qui abordent la Palestine comme une terre biblique, puis la vision coloniale d'un territoire promis à la conquête, jusqu'à ce que les Palestiniens s'approprient la photographie à des fins de Résistance. Enfin, aujourd'hui, vous estimez que le conflit israëlo-palestinien croule sous les images qui, à force de se reproduire à l'identique, finissent par ne rien montrer. Comment débarrasser le regard de ce qui l'infuse et l'empêche de voir?

ES: Voir n'est pas une question de talent. Cela impose un autre langage. Or, il y a un langage aujourd'hui qui est omniprésent et dominant : celui de l'émotion. Il existe pourtant une autre langue pour aborder les images, moins reposante, parce qu'elle impose en permanence une sorte de regard critique, qui souvent –et c'est pour cela qu'elle ne prend pas

de façon large-, casse l'émotion. (Je veux parler de la mauvaise, de la fausse émotion, c'est comme si vous cassiez le sentimentalisme pour le remplacer par du vrai sentiment¹³. Le sentimentalisme est beaucoup plus facile. On pense sincèrement que l'on est ému, mais en fait on se leurre.) C'est un langage – et c'est cela qui le rend très compliqué, qui impose également un rapport de force. C'est-à-dire que vous abordez l'image et non qu'elle vous domine. Il faut ne pas être pris, ne pas être happé par les images. Les images sont redoutables parce qu'elles ont un semblant de réalité inouï. Elles ont en apparence la force du réel et charrient également beaucoup d'émotions. C'est extrêmement troublant. Je pense que cette lecture particulière, cette mise en rapport d'images n'aurait pas été possible sans l'avènement du cinéma. C'est le cinéma qui a permis cette nouvelle langue. Il s'agit de regarder des éléments fixes avec un langage de cinéma, d'images non fixes. C'est fondamentalement cela le déclic et ce qui rend les choses plus complexes : le rapport d'images, c'est le cinéma. Cela dit, il ne faut pas prendre cela pour un travail incroyable de complexité et de labeur. Dans ce travail consistant à voir les images en relation, avec cette magnifique clé fournie par Godard sur le champ et le contre-champ, on ressent le plaisir permanent d'être dans ce langage. Il y a du jeu dans cette mise en rapport, jouer avec les images procure un plaisir magnifique. Il ne faut pas prendre cela comme une croisade de rigoriste, pas du tout. Il y a quelque chose de l'enfance dans cet exercice de montage, de construction de structures.

AM: "Hors du lieu, hors du temps": terrible énoncé que vous déduisez de la lecture de l'histoire de la photographie de la Palestine et des Palestiniens, seule la réappropriation du lieu pouvant le briser définitivement. Or, vous fondez votre livre sur une sorte de composition en trois mouvements: "présence-absence-présence" de la Palestine et des Palestiniens. Ce retour à la présence, c'est-à-dire à la visibilité, n'est-il pas une victoire relative?

ES: Il y a une grande difficulté chez beaucoup de gens d'arriver à distinguer l'historique et le conjoncturel. Quand je dis qu'il y a tel acquis, que nomme présence, on me dit : regarde le mur, les colonies, les paysans qui perdent leurs terres, et on réduit ce que je dis à la description d'une conjoncture. Mais je ne parle pas de cela. Quand je parle de la présence, je suis en train de parler d'un mouvement sous-terrain, c'est-à-dire pas forcément visible, pas nécessairement un élément de la conjoncture, de l'actualité, mais pour moi décisif, qui est qu'en 1948, les Palestiniens perdent leur nom. On vous dit qu'il n'y a pas de lieu qui s'appelle comme cela et que les gens de ces terres n'ont jamais existé. En 2008, soixante ans plus tard, plus personne ne vous dit, à commencer par ceux qui ont effacé le nom, que Palestine et Palestiniens n'existent pas. Là, qu'on le veuille ou non, il a une présence absolue sur scène. Maintenant, que ceux qui portent ce nom soient dans une situation difficile, on peut en discuter. Qu'ils puissent ou ne puissent pas en finir avec les colons, avec l'occupation et le mur, on peut en discuter. Mais plus personne ne peut nier ce fait. Pourquoi penser que ce fait soit plus important que tout ce que l'on voit? Parce qu'il n'y a pas beaucoup de peuples, dans l'histoire, à qui l'on a pris le nom et qui sont parvenus à le reprendre. Il y a beaucoup de communautés nationales qui ont disparu et leur nom s'en est allé avec elles. Le mouvement national palestinien avec toutes ses vicissitudes est quand même parvenu à ramener le nom. C'est de cette présence là dont je parle. Et cette présence –ou cette absence- ont très naturellement été extrêmement manifestes au niveau de l'image.

< Entretien mené par Danielle Leenaerts >

¹ Exposition présentée du 20 septembre 2008 au 18 janvier 2009.

On mentionnera également le dernier ouvrage de l'auteur : SANBAR (Elias), *Figures du Palestinien. Identité des origines, identités du devenir*, Paris, Gallimard, 2008.

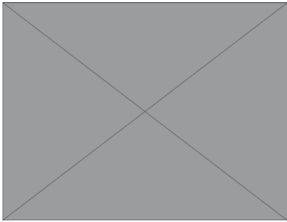
² Voir : "Elias Sanbar. "Le droit à la patrie n'est pas négociable", propos recueillis par Dominique Lagarde, L'Express, 14/9/2000 (disponible sur L'Express.fr).

³ A la faveur de ce vrai sentiment, on fera référence au constat par Catherine Grenier, dans le champ de l'art contemporain. Observant un passage du concept à l'affect dans l'art du 21^e siècle, l'auteur envisage ces œuvres qui interpellent directement le spectateur comme des œuvres porteuses d'une forme particulière de connaissance sensible : la "connaissance pathétique." Elle reprend, en l'actualisant, la distinction établie par Pierre Klossowski, sur les traces de Nietzsche, de ce mode de connaissance qui ne passe pas par l'apprentissage et la pensée critique. "*Une connaissance ne relevant pas de l'intellect mais de l'émotion, et basée de ce fait sur une relation au monde et aux fondamentaux que seul l'art peut proposer.*" (p.13). Voir : GRENIER (Catherine), *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Seuil (Coll. "Fiction & Cie"), 2008.

PALESTINE INVENTÉE –
IMAGES POUR UN PAYS
SOUS COMMISSARIAT
D'ELIAS SANBAR

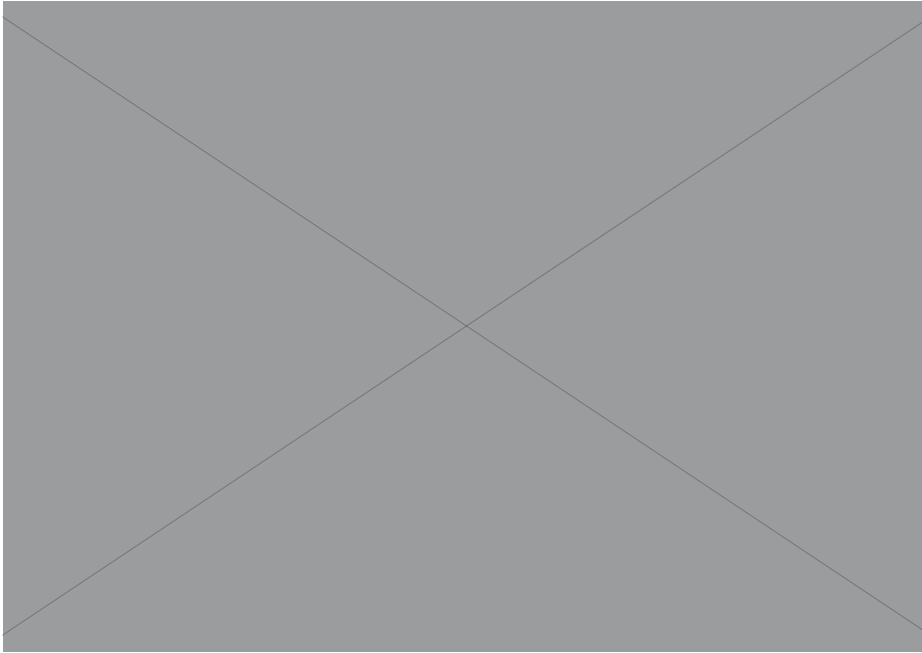
MUSÉE DE LA PHOTOGRAPHIE
11 AV. PAUL PASTUR, 6032 CHARLEROI
T + 32 (0)71 43 58 10
WWW.MUSEEPHOTO.BE
MA.-DI. DE 10H À 18H

DU 20.09.08 AU 18.01.09



Extrait de la
série "Lifta"

05



RÉSISTER, EXISTER ET AUTRES IMAGES...

**RULA HALAWANI,
RÉTROSPECTIVE**

CENTRE CULTUREL LE BOTANIQUE
236 RUE ROYALE, 1210 BRUXELLES
T +32 (0) 2 226 12 18 - WWW.BOTANIQUE.BE

DU 5.09 AU 12.10.08

Coproduction Masarat Palestine 2008, le Botanique, la Ville de Mons et La Lettre volée (éditeur du catalogue : Rula Halawani, *Palestine*, texte d'Emmanuel d'Autreppé et Rema Hammami, coll "Livres d'art et de photographie", 96 p., F/A, 64 ill. n/b et quadri, 31,5 x 24 cm, 24 euros, sortie prévue en octobre). L'exposition sera également accueillie en novembre en la Salle Saint-Georges à Mons.

Dans le cadre du projet Masarat, le Botanique accorde cet automne une place large et nécessaire à une rétrospective de RULA HALAWANI, photographe palestinienne parmi les plus importantes en activité. Et le fait qu'elles soient peu nombreuses n'enlève rien au superlatif, ni à la valeur du travail de celle-ci...

Pour qui n'est pas familier de la question palestinienne et des insondables problèmes qui minent le Proche-Orient (et toutes les consciences, bien au-delà), gageons qu'il y a un avant- et un après- la découverte des photographies de Rula Halawani. Non pas que celles-ci soient plus riches en informations que la plupart des images qui abreuvent nos journaux imprimés ou télévisés habituels, elles seraient peut-être même plus pauvres, moins explicatives, et surtout en décalage par rapport aux attentes traditionnelles du traitement de l'info. Non, c'est surtout par la façon dont ce travail *porte* chacune des problématiques qu'il aborde, chacun des aspects de ce conflit qu'il traite, et la façon dont il emporte à chaque fois l'implication de la photographe et les marques de son questionnement incessant, qu'il touche. Formée, au Canada puis à Londres et presque par accident, à une photographie de grand

reportage somme toute relativement classique et formatée (celle qu'elle pratiquera dans la première moitié des années 90, pour Reuter, Sygma ou pas mal d'organes de presse occidentaux), Rula Halawani (Jérusalem, 1964) évoluera vers une réflexion de plus en plus personnelle, et une façon d'aborder l'image de plus en plus singulière mais toujours pertinente.

L'un des mérites de la photographe est en effet de changer régulièrement de technique, d'appareil, de format d'image, etc, voire d'esthétique, non pas par coquetterie ou pour multiplier les effets, mais parce que la rhétorique de l'image épouse chez elle, au plus près, la poétique et la politique du propos. Elle ne nous livre pas ainsi de Grand Récit, clés d'interprétation sur porte, mais de petites histoires, fragments de sa propre itinérance et de sa révolte à travers "ses" Territoires. *Walls*, photos de nuit à la seule lueur des phares, de ces enceintes de la honte, ou images numériques aux pixels grossiers comme des briques arrogantes, projetées en grand pour rendre compte d'une intimidante distance; *Traces*, images quasi abstraites, à la petite caméra, sur des vestiges devenus muets; *Intimacy*, infimes variations à partir des images multiples produites par le Lomo (petit appareil russe bon marché) qui disent l'impossible retour à l'image pure de l'enfance, le profil déformé des collines de West Bank; village fantôme noir et blanc de *Lifta*, dont les habitants ont été chassés, et qui livre en carré les restes merveilleux de sa lumière, et dans de magnifiques 24x36, sur pied, ses intérieurs de pierre à présent désertés ou squattés par une faune étrange. Ailleurs encore dans l'exposition, la photographe lance au visiteur, dans une installation sobre (mais peut-être un peu trop explicite), une invitation à piétiner sa propre carte d'"identité"... Partout : murs, dévastation, *checkpoints*, espaces contraints. Mais aussi dignité, petites joies, détails quotidiens. Pas de prétention à l'exhaustivité ni à l'objectivité : des tranches de vies et de vues subjectives, mais qui au moins aident à se faire *une idée* et à entendre battre du cœur. Pas de pathos à la louche pour autant : à chaque projet répond une note d'intention brève, claire, précise, lucide.

La photographe a le bon goût et l'intelligence de ne jamais laisser sous-entendre, à aucun moment, que le salut pourrait venir d'une inédite fédération des opprimés et d'une revendication du sol, légitimant le terrorisme et placées sous l'égide d'un – pourtant incontestable – renouveau du religieux. Sa leçon est à la fois plus prudente, plus modeste, plus porteuse. Elle nous montre qu'il convient, par-delà la saturation, de garder les yeux ouverts et la conscience aiguë, car on n'en a jamais fini de tout voir. Et dans un contexte difficile, qui invite à considérer comme "politique" le moindre acte photographique posé par un Palestinien – a fortiori une Palestinienne –, elle nous rappelle qu'effectivement cette dimension n'est jamais, ne devrait jamais être exclue d'un travail autobiographique, sous peine de laisser, par négligence, un vide. Et la soldatesque, les chars, les bulldozers – machines sans yeux, aux lourdes chenilles – ont, partout et de tous temps, plus encore que de la culture, horreur des vides qu'ils n'ont pas créés. < Emmanuel d'Autreppé >

Untitled
(Trackers no. 82),
Trackers
2005, 37x55.5 cm, digital print.
Courtesy the Artist,
© Ahlam Shibli

06

ITINÉRAIRE EN TERRE PASSÉE

AHLAM SHIBLI
ESPACE PHOTOGRAPHIQUE
CONTRETYPE, HÔTEL HANNON
1 AVENUE DE LA JONCTION,
1060 BRUXELLES
T + 32 (0)2 538 42 20
WWW.CONTRETYPE.ORG
ME.-VE. DE 11H À 18H, SA.-DI. DE 13H À
18H (SAUF JOURS FÉRIÉS)

DU 24.09 AU 2.11.08

Dans le cadre de *Masarat Palestine 2008*, l'espace photographique Contretype expose deux séries de la photographe palestinienne AHLAM SHIBLI. Un travail où la politique et le plan collectif ne sont jamais écartés de la poésie et des récits de l'intime, mais sans que ceux-ci se superposent ou se confondent...

Les ensembles d'images d'Ahlam Shibli (née en 1970 à Arab al-Shibli, en Galilée; vit à Haïfa) documentent des lieux ou des situations, saisis en Palestine ou faisant écho ailleurs dans le monde à la situation palestinienne: *Wadi Saleib in Nine Volumes* (Haïfa, 1999), *Self Portrait* (Arab al-Shibli, 2001), *Positioning* (international, 2002), *Goter* (Naqbab, 2002-2003), ou encore *Trackers* (2005), cette dernière série donnant lieu à la publication d'un livre et constituant l'un des deux ensembles de la présente expo. La série *Trackers* s'intéresse aux Palestiniens d'ascendance bédouine qui se sont engagés comme volontaires au sein de l'Armée israélienne. Autant dire qu'elle est une façon directe et frontale (sans être démonstrative) de questionner "le prix qu'une minorité est prête à payer à la majorité", comme le dit la photographe, aux seules fins de se faire accepter, de trouver une identité, de survivre peut-être, ou même tout cela à la fois et davantage. La série alterne le noir et blanc et la couleur, pratique régulière chez la photographe (sans que la logique ou la nécessité en soient toujours également apparentes...), reportage en profondeur et en immersion de plus de quatre-vingt images à l'origine, qui mêle portraits frontaux et paysages, images du campement des soldats et inéluctables focalisations sur les photos de cheminée ou de dessus de buffet, qui à leur tour livrent leur inexorable quota de disparus ou de déplacés, de familles éclatées, de vies parfois brisées. Mais pas de pathos excessif chez Ahlam Shibli, une distance médiane au contraire, et une grande cohérence dans la construction du propos, que l'on retrouve également dans la seconde série présentée chez Contretype, *La Vallée* (*The Valley*). Les trente-deux images de celle-ci, produites en 2008 mais prises en 2007, ont été réalisées dans le village d'Arab al-Shibli et ses alentours, en Basse-Galilée. C'est la chronique – d'inspiration manifestement autobiographique, et avec dans le temps un décalage d'une cinquantaine d'années – d'un village (Arab al-Shibli) qui vivait, jusqu'en 1948, dans de bonnes relations avec ses voisins juifs de l'implantation de Kfar Tavor et le gouver-



neur juif du district, mais dont la situation, sous le joug de l'arbitraire et des mauvaises volontés obtuses, ne cessera d'empirer au fil des années cinquante. Cette série illustre par ailleurs la façon intéressante qu'a l'artiste de proposer des plans d'installation pour ses travaux: *La Vallée*, elle aussi, mêle du noir et blanc et de la couleur, du vertical et de l'horizontal, et la manière dont Shibli envisage, divise et recompose la mosaïque des images fait écho aux fractures, aux morcellements et aux métamorphoses d'un paysage pris entre le réel et l'irréel, entre la reconnaissance et l'impression d'étrangeté sur une terre où, sans cesse, le sentiment d'appartenance se dérobe sous les pieds et sous le regard, où le passé continue de s'incarner dans le présent. Ce rapport décalé au temps, cette distance aussi dans l'espace et ce refus de la littéralité dans le travail de Shibli sont justement pointés par Jean-François Chevrier: "le lyrisme photographique, appauvri ou occulté dans la création contemporaine, n'est pas nécessairement limité à la sphère de l'intime (distincte et protégée des affaires publiques), il peut rendre visible un territoire, décrire les conditions de vie d'une communauté historique, et avoir un impact dans l'actualité, sans être démonstratif.

Trackers est une nouvelle manifestation de ce lyrisme, confronté à une réalité indésirable, et mis violemment à l'épreuve du critère d'information inhérent au reportage. [...] Comme tous les artistes qui travaillent dans l'actualité et non pour l'actualité, dans le présent et non pour l'information, Ahlam Shibli sait qu'elle doit constamment réinventer une distance et une durée qui ne soient pas dictées par l'urgence du témoignage".

Le propos d'Ahlam Shibli apparaît comme inévitablement animé d'un sentiment de la perte, voire de la "catastrophe" – nom qu'elle a d'ailleurs donné à une autre de ses séries, en quatre volets, en 2005-2006 –, mais aussi d'une force de résistance et de revendication jamais excessivement rhétoriques ni manichéennes. Photographe qui se cache et résiste, qui se méfie des généralisations et du sens prospectif de l'histoire, poursuivant sa quête sans atteindre de but ou le terme du chemin, elle est une nouvelle facette, essentielle, du dynamisme et de la nécessité, pour la Palestine, de maintenir une création et une conscience vives "de l'intérieur"...

< Emmanuel d'Autreppe >

07

DECOLONIZING
ARCHITECTURE -
REAFECTER
L'ARCHITECTURE
D'OCCUPATION

PALAIS DES BEAUX-ARTS
23 RUE RAVENSTEIN, 1000 BRUXELLES
T +32 (0)2 507 82 00
WWW.BOZAR.BE

DU 1.11.08 AU 4.01.09

La situation palestinienne est à ce point particulière et médiatisée qu'elle est fréquemment utilisée pour ses vertus métaphoriques, au risque de voir cette dimension métaphorique prendre le pas sur la substance et sur l'inhérente complexité de la réalité. Le projet *Decolonizing Architecture* dont nous parlerons ici, à l'occasion du montage à Bruxelles d'une exposition dans le cadre de la saison palestinienne *Masarat*¹ a le mérite de dépasser ce plan souvent stérile de la métaphore, et de la confrontation idéologique qui est son pendant, pour rentrer en profondeur dans celui de la description et de la réflexion prospective.

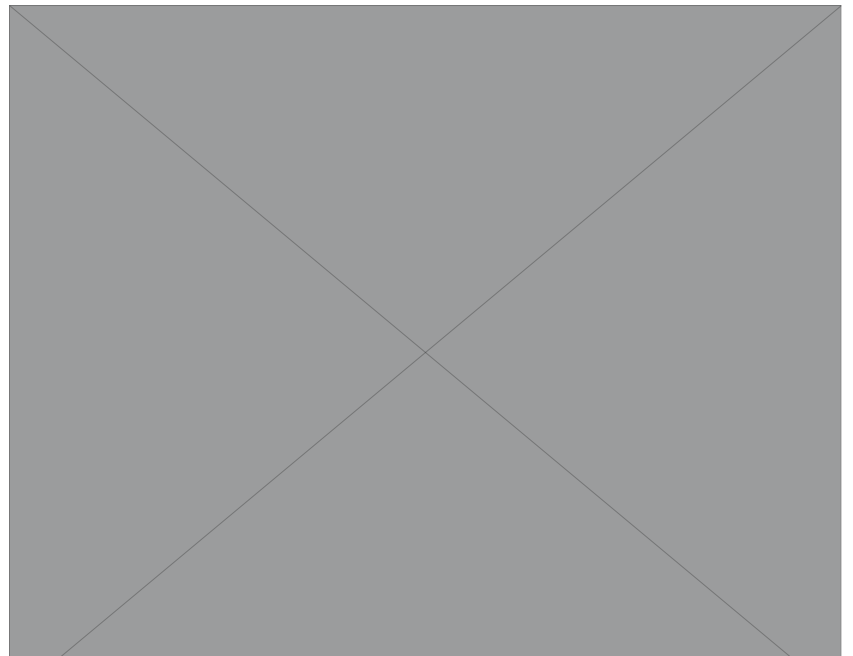
Le projet s'inscrit dans la lignée des projets artistiques multi-formes, en réseau, à fort contenu politique, apparus ces dernières années. A l'image de nombreux projets contemporains qui s'appuient sur l'héritage situationniste, c'est un projet à géométrie variable, qui articule librement différentes dimensions épistémologiques ; si un groupe d'architectes est à sa source et "aux commandes" (les architectes Sandi Hilal et Alessandro Petti, de Bethlehem, et l'architecte israélien établi à Londres Eyal Weizman)², il se développe et emprunte à différents champs disciplinaires, du droit à l'anthropologie, en passant par la photographie, la politique, la philosophie... Mais son intérêt est de rester centré, en termes de préoccupations et d'approche, sur les disciplines de l'espace que sont l'architecture et l'urbanisme. Le regard apporté par ces disciplines apparait à la fois comme novateur et essentiel, car particulièrement parlant, pour aborder la complexité de la situation actuelle en Israël et Palestine.

Les situations de crise ramènent souvent à l'essentiel. La situation palestinienne permet ainsi de rappeler la nature profondément politique de l'acte architectural, et les liens étroits existant entre urbanisme et art militaire, comme le fait Eyal Weizman dans un travail qui est à l'origine du projet *Decolonizing Architecture*.

Le titre du premier ouvrage de Weizman – *A Civilian Occupation. The politics of Israeli Architecture*³ – résume sa thèse, à savoir que la politique d'occupation israélienne présente une composante civile au moins aussi importante que la composante militaire. Weizman et Segal démontrent dans cet ouvrage comment, au cours du XX^e siècle, architecture et urbanisme ont été utilisés comme armes stratégiques par les tenants du projet sioniste d'abord, par l'Etat d'Israël ensuite, par le biais d'une utilisation stratégique de l'organisation spatiale du territoire et de la redistribution de la population sur celui-ci. La politique israélienne de "saucissonnage", pour des raisons de contrôle, du territoire palestinien, à partir d'une série d'éléments limités

L'ARCHITECTURE COMME INST- RUMENT

Vue aérienne du settlement de P'sagot (Jebel Tawil), dans la périphérie de Ramallah, avant et après décolonisation par "un-grounding"



1 l'exposition *Decolonizing architecture – Réaffecter l'architecture d'occupation* se tiendra à Bozar (Bruxelles) du 1.11.08 au 4.01.09; le projet sera aussi exposé à la Biennale d'Architecture de Venise, en automne 2008

2 le projet est le fruit de la collaboration entre Sandi Hilal et Alessandro Petti, architectes à Bethlehem, et Eyal Weizman, architecte à Londres, avec le soutien intellectuel de Salim Tamari, Thomas Keenen, Teddy Cruz, Omar Yusuf, Senan Abdelkader, Andrew Ross, Laura Kurgan, Giorgio Agamben, Stefano Boeri, Yazid Anani...

3 Rafi Segal and Eyal Weizman ed., *A Civilian Occupation. The politics of Israeli Architecture*, Babel/Verso, Londres 2003; ce travail de recherche, commandé à l'origine par la Israel Association of United Architects pour le congrès de l'Union Internationale des Architectes de Berlin (UIA 2002), fut finalement censuré, démontrant si besoin était la charge polémique dont il était porteur; il a été exposé à la Storefront Gallery for Art and Architecture, à New York, ainsi qu'à la Kunst-Werke, à Berlin, et au Witte De With, à Rotterdam.

4 Eyal Weizman, *Hollow Land. Israel's Architecture of Occupation*, Verso, Londres 2007; un chapitre de l'ouvrage a été traduit au français et publié: Eyal Weizman, *A travers les murs. L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*, La Fabrique Editions, Paris 2008

5 projet de Alessandro Petti et Sandi Hilal, présenté à la Biennale de Venise en 2003

6 avec *Roadmap*, le spectateur était confronté à la mise en parallèle du voyage de "A" à "B" d'un citoyen en possession de documents israéliens à celui d'un citoyen palestinien dépourvu des mêmes documents; l'un, empruntant les autoroutes et autres "by-passes" réservés aux Israéliens, mettant une heure cinq minutes, l'autre, obligé de passer d'un moyen de transport à l'autre et en constante menace d'être bloqué, cinq heures vingt minutes. *Roadmap* a été développé par Alessandro Petti et Sandi Hilal au sein du projet *Multiplicity*, dirigé par Stefano Boeri; il a été exposé en été 2003 au Witte De With à Rotterdam, dans une exposition intitulée *Territories*, qui accueillait aussi le travail de Weizman et Segal

7 interview de Sandi Hilal et Alessandro Petti, sur le site www.movincities.org

8 éléments de description du projet repris de la présentation du projet d'exposition; voir aussi le site www.decolonizing.ps

9 préface à l'édition allemande de *L'architettura della Città*, 1973 (édition originale 1966)

10 Alessandro Petti, *Arcipelaghi e enclave: architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo*, Bruno Mondadori ed., Milano, 2007

11 opcit., p.24, traduction personnelle

– mur, settlement, check-point, by-pass road... – y est ainsi décrite et cartographiée de manière précise et incisive. Dans son deuxième ouvrage, *Hollow Land*⁴, Weizman développe davantage le lien entre les stratégies militaires élaborées par l'armée israélienne pour combattre le "terrorisme" palestinien (stratégies calquées sur celles, multiformes, de l'ennemi) et la pensée architecturale, en termes tant spatiaux que conceptuels. Il s'y penche aussi sur la question du langage architectural du settlement et sur sa portée symbolique, question qui, on le verra, est au centre du projet *Decolonizing Architecture*.

Parallèlement aux travaux de Weizman, Petti et Hilal ont développé une série de projets artistiques – *A Stateless Nation*⁵, *Roadmap*⁶ – qui dénonçaient la situation infligée aux Palestiniens par un recours à des éléments tirés de l'expérience quotidienne. *Decolonizing Architecture* entend dépasser l'objectif de dénonciation présent dans ces premiers projets par un travail propositif, recentré sur l'architecture.

Le projet se présente comme un jeu sur l'objet que constitue le settlement (qu'on traduit en français par le terme colonie...). En abordant de front cette question sensible, il se présente sans ambiguïté comme un projet politique. L'approche est intelligente. En "important" la question du settlement dans le cadre scientifique de la discipline de l'architecture et en la traitant dans le champ du questionnement artistique, elle la vide a-priori de son contenu idéologique spécifique, elle la dédramatise; en la liant au phénomène planétaire de la suburbanisation, elle la "normalise", tout en préservant en arrière-plan de multiples niveaux de lecture. La question faussement naïve que pose le projet est: au fond, quelle différence y a-t-il entre un settlement et n'importe quel autre suburb? Le "fait colonial" n'est-il pas plus à rechercher dans le modèle de l'habitat suburbain véhiculé par le settlement que dans la forme spécifique que ce dernier prend?

Avant même la dimension formelle, un des aspects primordiaux du projet est sa dimension de processus, qui porte la part politique du propos. "Utopie concrète", le projet s'est structuré autour de rencontres hebdomadaires de différents acteurs (architectes et urbanistes, mais aussi représentants de la société civile, ONG, institutions publiques, écrivains, journalistes, universitaires...); il se présente comme une plateforme ouverte à toutes les initiatives (il intègre par exemple le travail du photographe Armin Linke). Dans une situation politique qui empêche toute velléité de planification, la plateforme offre la possibilité de se projeter dans l'avenir autour d'un "objet" artistique, constituant un aspect primordial du processus de décolonisation: celle des esprits⁷.

Le caractère foncièrement aberrant du système des colonies, ainsi que l'extrême fragilité structurelle de ce système en termes d'organisation territoriale – fragilité soulignée par le recours à des technologies de contrôle de plus en plus sophistiquées, dont le mur est un élément – ont nourri l'idée de travailler sur l'hypothèse du caractère temporaire de la fonction "colonisatrice" (dans le sens où l'entend Weizman) du settlement. Ce système ne peut pas tenir, et les auteurs du projet s'estiment dès lors en droit de penser le jour où le settlement deviendra palestinien pour précisément en penser la réaffectation. L'histoire montre qu'une telle entreprise de "décolonisation" peut prendre différentes formes, de la démolition à la récupération, en passant par la subversion; c'est cette troisième forme, on l'aura compris, qui intéresse les auteurs du projet.

Le projet envisage différents axes de travail⁸:

"Un-homing", ou "dé-maisonification": il s'agit ici d'un travail sur la typologie du principal "matériau" constituant le settlement, la maison unifamiliale; cet axe du projet envisage un travail sur la transformation de cette typologie visant à sa ré-

cupération à des fins collectives, par des opérations simples (dédoublage, amputation, etc.) reprises dans un "manuel de décolonisation"; "Un-grounding", ou "dé-terrage": cet axe prévoit un travail sur le "niveau zéro", le niveau du sol, qui est le niveau le plus signifiant dans la caractérisation d'un lieu suburbain (présence d'espaces de parkings, haies, accessoires divers de privatisation...), mais aussi dans la politique de colonisation (droit du sol); en travaillant sur cette dimension, en la dénaturant, on est à même d'en subvertir les fondements, aux sens propre et figuré du terme...; un troisième axe de travail porte sur la narration, par la création d'une "archive de territorialité réciproque", sorte de biographie du lieu, mettant en parallèle les narrations des anciens et nouveaux occupants du lieu – confrontant les deux diasporas, juive et palestinienne. L'idée de la réaffectation du settlement se fonde sur celle, plus générale, de l'autonomie de la forme architecturale (du type entendu comme structure) non seulement aux fonctions que cette forme abrite – "la caractérisation extrême de la forme correspond à la plus grande capacité d'adaptation à des fonctions multiples" (Aldo Rossi)⁹ – mais aussi au sens qu'on lui attribue (le sens passant notamment par l'expression architecturale, comme le recours aux toitures de tuiles rouges dans le cas des settlements). Ainsi, abordant la question des structures que constituent l'archipel et l'enclave – deux figures centrales dans la constitution de l'espace contemporain, et qui font de la réalité palestinienne un paradigme de celui-ci, particulièrement par le biais de la figure du settlement¹⁰ –, Alessandro Petti avance que "...la figure de l'archipel, et celle de l'enclave ne sont pas par elles-mêmes positives ou négatives. On ne parle pas ici de polarisation sociale ou politique, mais de propriétés spatiales. On peut dire que, comme pour le Panoptique de Bentham, la structure spatiale est indépendante de celui qui la gouverne: elle se prête à être utilisée tant comme école que comme prison. Voilà pourquoi l'archipel peut être autant un système de camp fermé qu'un système de résidence de luxe. L'intention est donc de comprendre comment ces deux types d'île fonctionnent: dans l'abstrait, comme figures constituant modèle; dans le concret, par la production de lieux réels"¹¹.

C'est la dimension universelle du phénomène de suburbanisation comme processus de colonisation qui permet à Petti, Hilal et Weizman de dépasser la problématique spécifique du settlement pour mieux la mettre en lumière. Comme le souligne Bernardo Secchi dans sa préface à l'ouvrage de Petti, parlant de la peur sur laquelle se fonde le phénomène contemporain des enclaves, "dans la société de la communication, la rhétorique a des conséquences matérielles souvent plus évidentes que les faits qu'elle cherche à évoquer".

Le projet *Decolonizing Architecture* joue sur la position centrale de l'architecture tant comme témoin que comme protagoniste de la rhétorique de la colonisation pour questionner et, qui sait, orienter les faits qu'elle entend évoquer. < Victor Brunfaut >

Victor Brunfaut est Architecte (ISAE La Cambre, Bruxelles, 1991), docteur en urbanisme (Roma/Pescara, 2003), enseignant à l'Institut Supérieur d'Architecture de la Communauté Française La Cambre à Bruxelles (laboratoire "Architecture-Développement-Patrimoine"). Il a organisé un programme d'échanges et de coopération entre l'ISACF La Cambre, le Département d'Architecture de l'Université de Bir-Zeit (Palestine) et l'organisation de sauvegarde du patrimoine palestinien RIWAO dans le cadre du programme *Masarat*

RÉSONNANCES D'UN PEUPLE EN DEVENIR...

Images extraites de
Route 181
2003
(film réalisé en collaboration avec Eyal Sivan)

Dans son entretien filmé avec la cinéaste israélienne Simone Bitton¹, le réalisateur belgo-palestinien MICHEL KHLIFI affirme que le cinéma, par le brassage qu'il fait des différentes cultures, est un art des grandes cités et des multiplicités: l'art de la multi-ethni-cité pourrait-on dire. Il ajoute que le Proche-Orient n'a d'autre issue que celle d'être projeté vers un "avenir meilleur" dont lui-même, en tant qu'artiste, se doit d'en décliner les linéaments en termes d'un futur "espace pluriel" que déjà, de façon paradoxale, ses grands-parents et leurs parents avant eux n'avaient cessé d'habiter. Il en appelle alors au cinéma d'annoncer "ce nouveau pays", – un pays qui "nous contient tous", – comme l'hirondelle augure du printemps. S'il est souvent question dans l'œuvre de Khleifi de "territoires", qu'ils soient ceux de l'occupation ou de l'exil, ils n'en sont pas moins densément peuplés et passionnément narrés. Leur contrepartie filmique irait ainsi de la captation documentaire du réel à la fabulation chorale de l'Histoire, tant cependant toujours dans un exigeant rapport d'égalité la réalité et l'imaginaire.

"Jusqu'à quand va-t-on laisser envahir nos jardins intérieurs? C'est ça l'occupation"

(Cantique des pierres)

MICHEL KHLIFI,
RÉTROSPECTIVE

CINEMATHEQUE ROYALE DE BELGIQUE
3 RUE RAVENSTEIN,
1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 551 19 00
WWW.CINEMATHEQUE.BE

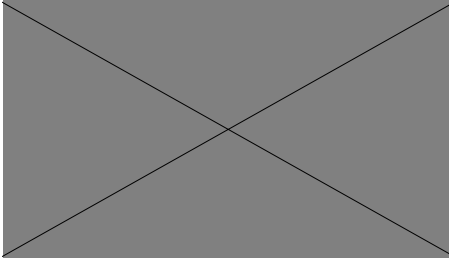
OCTOBRE 08

08

S'y posent donc avec acuité la question du peuple et du sol qu'il foule et celle de son identité et des songes qu'elle génère, autant de questionnements qui convergent vers ce que Philippe Elhem appelle le "cinéma palestinien de l'intérieur"²

L'art même: Ma première question se rapporte à ce constat que fait Gilles Deleuze sur le fondement même d'un cinéma politique moderne, à savoir celui du peuple qui *manque*, ce peuple qui n'existe plus, ou pas encore... C'est que le peuple palestinien reste à l'état de perpétuelle minorité, en crise d'identité collective et cela depuis l'adoption en 1947 de la résolution 181 par l'ONU. Votre cinéma n'exprime-t-il pas cette prise de conscience qu'il n'y a pas de "peuple" mais toujours plusieurs peuples: un cinéma *des* minorités parce que le peuple n'existe qu'à l'état de minorité, *ce pourquoi il manque?*

Michel Khleifi: Nous n'étions pas une minorité, nous étions la majorité! Du point de vue historique, ce sont les Nations Unies, – ce que l'on appelait à l'époque les nations "civilisées", – qui ont fait de nous une minorité en nous découpant en petits morceaux... Et soixante ans après, cette "minorisation" semble maintenant comme une évidence. Au Liban, les Palestiniens sont Palestiniens avant tout et, bien qu'ils subissent l'influence libanaise, bon nombre d'entre eux n'y résident que dans leurs ghettos ou les camps. En Syrie et en Jordanie, c'est la même chose. Ceux qui vivaient déjà dans les zones conquises par Israël en 1949, ceux qu'on appelle les "gens de 48", n'ont pas d'autre alternative que de voir leurs enfants grandir dans des écoles sous tutelle israélienne. Le peuple palestinien est à l'égal de n'importe quel groupe humain sauf qu'il a été débité en tranches. Chaque Palestinien est conscient d'appartenir à un seul et même peuple. Mais il nous faut reconnaître qu'il s'y est glissé comme une variation par rapport au peuple d'origine. J'aime à croire qu'il s'agit là d'un des problèmes majeurs de mon cinéma: refaire la synthèse et représenter d'une manière ou d'une autre la cohérence qui rassemble les gens autour de la mémoire et de l'histoire; la mémoire, dans *La mémoire fertile* (1980), l'histoire, dans *Maloul fête sa destruction* (1984), la joie et la répression, dans *Noce en Galilée* (1987), la peine et la souffrance, dans *Cantique des pierres* (1990), l'enfance, dans *Conte des trois diamants* (1994) et puis, l'origine de la blessure, dans *Route 181* (2003). Ce qui importe n'est pas tant de montrer que le Palestinien existe, – c'est normal, il est humain! – mais bien de témoigner de ce en quoi il est varié, multiple. Que cette variation s'établisse entre homme et femme ou entre générations, qu'elle découle des rapports de classes ou des conflits avec la loi, la morale, etc., tout à coup, nous sommes face à un monde complexe. Cette capacité à aborder la complexité est ce qui m'intéresse au cinéma. C'est elle qui en fait tout l'extraordinaire beauté.



AM: Le cinéma politique moderne dont les œuvres, parmi d'autres, de Yilmaz Güney, Lino Brocka, Youssef Chahine ou Glauber Rocha, a tôt fait le constat de l'échec des fusions des peuples par unification idéologique. Vos récits, tout comme les leurs, se caractérisent par une fragmentation et leur éclatement en de multiples brisures dont l'agencement présente, dans leur contribution à la réinvention d'un peuple qui toujours déjà manque encore, une caractéristique commune: celle d'un intérêt manifeste pour les "ghettos", campements, bidonvilles ou territoires "occupés". Ce sont là autant d'espaces de réclusion où, pour contrer l'injonction du maître, du colonisateur pour qui "il n'y a jamais eu de peuple ici", la résistance s'invente en de nouvelles formes de lutte...

MK: Dans mon cinéma, je passe mon temps à recréer la Palestine. Par exemple, mon premier long métrage *La mémoire fertile* a été tourné à la fois en Galilée, dans le nord d'Israël et en Cisjordanie. Pour *Noce en Galilée*, j'ai créé un village en condensant cinq à six villages, tous présents par leurs accents qui s'y entendent à faire fléchir la langue. Une idée qui m'a été inspirée à la vision du film *L'ombre des anges* (1976) de Daniel Schmid qu'il avait coécrit avec Fassbinder. Ce dernier avait souhaité faire cohabiter plusieurs accents allemands jusqu'à l'intérieur même de la famille des protagonistes, fidèle en cela qu'il était au précepte brechtien qui veut qu'une langue est vivante et n'est jamais parlée de la même manière...

AM: Comme lorsque Kafka écrit dans son *Journal que les petites nations doivent suppléer à une conscience nationale souvent inactive et toujours en voie de désagrégation?*

MK: Là on est d'accord parce que c'est dans ce sens-là qu'il faut entendre que tout peuple est en devenir... Si le peuple palestinien est un peuple en manque, c'est en manque de représentation. Dès mon premier travail, j'ai beaucoup médité sur l'authenticité? C'est quoi l'authenticité? C'est quoi la modernité? C'est quoi l'archaïsme? Et je me suis rendu compte que l'archaïsme d'aujourd'hui, c'était la modernité d'hier et la modernité d'aujourd'hui sera l'archaïsme de demain. A partir de là que faire avec les éléments de l'espace mental d'un individu comme d'un peuple, c'est-à-dire comment se construire un monde à soi, qu'il soit individuel comme national? Pour moi, méditer sur l'identité ne réside pas dans l'évocation des éléments du passé que ce soit la tradition, la culture, la littérature ou encore les mythes. Toute société vivante est une société qui

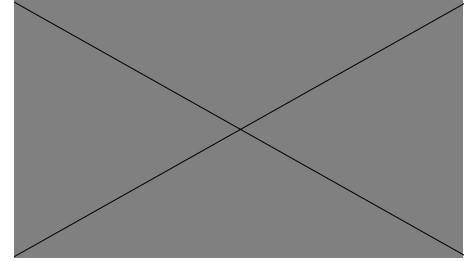
dialogue avec sa synthèse dans ses tentatives pour la défaire et la refaire encore... L'approche dialectique me semble importante ici; mon identité, c'est mon authenticité qui n'est pas à confondre avec la pureté. Par ailleurs, ce qui est magnifique dans le français quand on dit "impur", c'est qu'il y a à la fois l'impureté et la pureté, le pur et l'im-pur...

ED: Oui, l'im-pureté porte sa propre négation en soi et elle est synthèse en devenir...

MK: Exactement! Il en est ainsi des mélanges entre l'Orient et l'Occident dont témoignent les différents systèmes de pensée grecque autour de la *krasis*. Et qu'y a-t-il de plus cinématographique que la pensée? Parce que la pensée, elle n'est liée ni à la langue ni à la géographie. Lorsque la pensée se sent dans une zone de liberté, lorsqu'elle se sent libre, elle épouse les lieux et la langue. Dès qu'il n'y a plus de liberté, elle s'envole. Elle est liée à l'air, à la vie. Donc elle va voir ailleurs et c'est pour cette raison qu'au départ de ses déplacements on peut tracer le dessin d'une dynamique de la pensée humaine au gré des mouvements des populations nomades. On revient par conséquent au fait que toute culture humaine a besoin de cette dialectique entre les citadins et ces nomades que sont les émigrés. Ce sont tous ces gens qui vont et qui viennent. On peut dès lors se poser la question de l'intérêt qu'a l'Europe à fermer ses frontières alors qu'elle a besoin de ces migrants pour le renouvellement de ses idées. C'est l'objet du magnifique ouvrage de Derrida sur l'hospitalité. Cette notion est très importante pour moi puisque c'est à partir de ce moment-là que je me pose la question de l'origine des récits.

AM: Une deuxième caractéristique que vous partagez avec le cinéma politique moderne est qu'il n'y a plus d'enchaînement d'actions, mais des états émotionnels brisés qui perturbent le schéma plus conventionnel du documentaire témoin?

MK: Je récupère simplement des éléments qui existent consciemment ou non dans l'espace mental et je les recycle en termes de mouvements de pensées. Autrement dit, je dérègle quelque chose qui est tracé d'une manière qui nous apparaît comme naturelle mais programmée en fait par notre conditionnement à la succession réglée des plans et des idées. Qu'est-ce d'autre sinon qu'un récit dominant? C'est lui que je remets en question notamment dans *Route 181*. Le monde n'est pas seulement fait de pensées, mais d'intérêts aussi. Je re-cycle alors les discours du pouvoir en termes de résistance. Le plus important est que l'occupant ne casse pas le monde intérieur des résistants. Par exemple, dans la Bible au chapitre sur l'Exode, Dieu qui est très en colère, dit au peuple israélite qu'il va tuer tous les premiers des Egyptiens. Il lui dit donc *Fermez votre porte jusqu'à ce que ma colère passe*. Traduisez – entre guillemets parce qu'il est un peu imbécile ce Dieu-là! – *Fermez vos gueules jusqu'à ce que ma colère passe!* C'est cela même le point de vue du pouvoir! De l'autre côté, ou son contre-champ cinématographique, il y a le point de vue du résistant qui dit: ... *pourvu qu'il ne casse pas mon jardin intérieur*.



ED: Mais avant que vous n'ouvriez ces nouvelles dimensions, il y a toujours un passage intermédiaire, c'est l'état émotionnel rompu qu'amène toute image forte. Par exemple, dans *Cantique des pierres*, vous montez les plans d'un homme abattu durant l'insurrection avec les commentaires des médecins décrivant les radios de sa boîte crânienne perforée d'une balle. Par une telle allégorisation de "jardins intérieurs" ainsi ravagés, vous exposez les faits de manière fragmentaire et en même temps à chacune des coupes, il y a comme le surgissement d'un son ou d'une vision pures qui provoque toujours de tels états émotionnels...

MK: Le documentaire permet d'atteindre à de tels moments de grâce... Lors de leur captation, il n'y a eu ni préméditation ni intention. Si j'avais dû écrire cette scène, je n'y serais pas parvenu! Mais lorsque vous avez été ému par ce que vous avez vu et enregistré, le minimum syndical est de faire bon usage de votre connaissance de la force de l'image – j'entends par "image" non pas seulement l'image photographique mais également la perception que j'en ai par le moyen du langage cinéma. Mon obsession dès lors en tant que cinéaste est de savoir comment servir mon sujet et non pas comment il va me servir.

AM: Le moi ne se met-il pas alors de côté, ne s'absente-t-il pas par rapport à la situation qui doit être amenée à la représentation de telle sorte que cette dernière puisse entrer en résonance avec elle?

MK: Je pense honnêtement que le rôle de l'art, cette alchimie entre connaissance et sensibilité, est de se mettre au service du sujet. Si vous voulez, à la place d'avoir une émotion primaire, vous créez une sorte de dialectique entre la raison et l'émotion... Et tout à coup, l'espace s'ouvre dans une émotion qui n'est plus simplement sentimentale mais dialectique. Il y a presque instantanément chez le spectateur un dialogue qui s'installe entre la raison et l'émotion. Ce qui change alors, c'est le rapport entre le monde concret, tangible, et le monde mental, imaginaire, c'est-à-dire qu'au même moment vous essayez d'agir sur le mental pour l'entrouvrir encore plus, lui faire entrevoir d'autres possibilités.

< Entretien mené par Eric Dumont >

¹ Entretiens que l'on peut retrouver en intégralité sur le DVD du film *Mur* (2004) de Simone Bitton (éd. Les Films du paradoxe). ² Dans son article consacré à Michel Khleifi dans *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris & Editions Yellow Now, 1990, p. 150.

MANI-FESTA

7

A travers une région, quatre lieux, trois équipes de curateurs et plus de 230 artistes, Manifesta 7¹ fait éclater l'abstraction politico-socio-économique de l'Europe, en interpellant son histoire (son passé), sa psyché (son présent), ses utopies (son futur). Une manifestation qui rencontre au plus près le cahier des charges de ce que l'on attend de l'art aujourd'hui: expliquer le monde qui nous entoure en tentant de toucher tout un chacun.

DES SCENARIOS POUR AUJOURD'HUI ET DEMAIN

Extra Muros

DU
BRENNER
A
ROVERETO
WWW.MANIFESTA7.IT
JUSQU'AU 2 NOVEMBRE

Bolzano/Bozen :
Harold de Bree,
M1 SS Bailey Bridge
wooden construction, 2008.
Photo: Michel Coulurier

Au cœur de l'Europe

La région du Trentin Haut-Adige occupe une position centrale, entre latinité et germanité, entre Est et Ouest. Avec un statut spécial d'autonomie, c'est une région multilingue (italien, allemand et ladin), qui témoigne d'un certain état de l'Europe. Manifesta 7 se déroule dans des lieux chargés d'histoire : celle du 19^{ème} siècle avec, au Nord, une forteresse inutile, jamais attaquée, conçue pour la défense des états à l'intérieur de l'Europe et qui aujourd'hui, métaphoriquement, questionne l'utilité de la "forteresse européenne". Au Sud, la manufacture de tabac de Rovereto, récemment fermée, évoque le passé industriel, ses luttes sociales (ici principalement féminines). L'histoire du 20^{ème} siècle est également présente avec Ex-Alumix à Bolzano/Bozen, le Palazzo delle Poste à Trento et Ex-Peterlini à Rovereto, des bâtiments voués au travail, tous construits pendant les années 20-30, sous Mussolini.

Tous ces lieux possèdent un intérêt architectural et patrimonial

indéniable ce qui pourrait laisser penser que les artistes ont servi (une fois de plus) d'alibi à un programme qui les dépasse : un premier pas dans la rénovation des lieux et leur devenir patrimonial et touristique. Mais la justesse de l'intervention des équipes curatoriales les marquera du sceau "Manifesta".

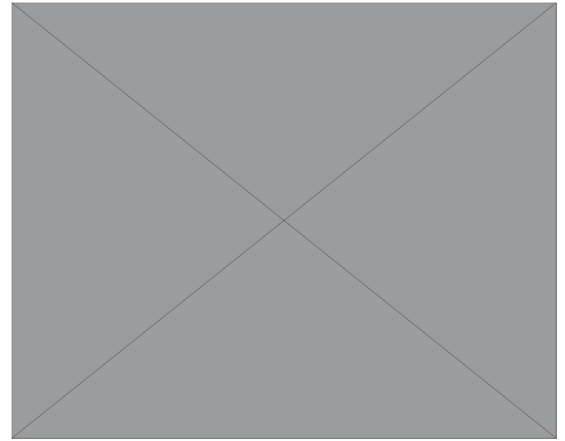
Des scénarios, de l'âme, de l'espérance

Dans la forteresse, les trois équipes de curateurs ont conçu, comme une introduction à Manifesta, *Scénarios*. Dix écrivains ont répondu par des textes à ce que l'édifice leur inspirait. Dix pièces, immatérielles, sonores mélangent les langues, tout juste ponctuées par les interventions minimales de designers qui aident le visiteur à s'arrêter pour écouter ces mots qui semblent émaner des murs. En contrepoint, un programme de films muets apporte images et mots imprimés. A Bolzano, dans l'ancienne usine Alumix, le collectif de curateurs indiens, Raqs media collective², a nommé son exposition *the rest of now* : ce qui reste de la fin du siècle passé et du début de celui-ci. C'est le maillon faible de Manifesta, le contenu sociopolitique des œuvres est souvent trop littéral ou maladroit, les seules à s'en sortir sont celles qui s'inscrivent plastiquement dans l'architecture moderniste. C'est le cas de M-City qui couvre de graffitis l'ancien château d'eau, d'Harold de Bree et son *M1 SS Bailey Bridge*, et de la structure diaphane et pénétrable faite de bandes magnétiques de Zilvinas Kempinas. A Trento, dans l'ancien "Palazzo delle poste", Anselm Franke et Hila Peleg³ avec *The Soul (or, Much Trouble in the transportations of souls)* s'attachent au moi intérieur, à la façon dont la charge (spirituelle, intellectuelle) du passé agit dans l'ici et maintenant. En se référant à Michel Foucault, les curateurs considèrent que l'âme, et son expression, de la confession à la psychanalyse, est une particularité européenne (même si l'Europe n'en a pas le monopole). La vidéo est très présente et les œuvres se distribuent au fil des différents bureaux du bâtiment rationaliste. Elles mettent en jeu toutes les occurrences de l'âme : mythologique (Javier Tellez et son western *Œdipus Marshall*), religieuse (Marcus Coates et son installation *Dawn Chorus*), culturelle (Keren Cytter et ses vidéos qui citent Fellini et Pasolini), qui passent aussi par le corps : communication muette (Ria Pacquée, *Entre nous quelque chose se passe*) ou la possession (Joachim Koester, *Tarantism*). Enfin, à Rovereto, Adam Budak⁴ s'intéresse au "*principe espérance*" d'Ernst Bloch pour qui l'espérance est quelque chose de "*concrètement utopique*"⁵, qui se met en œuvre dès qu'une action humaine est entamée⁶. Dans la manufacture de tabac et dans la fabrique de cacao, Ex-Peterlini, les œuvres, pour la plupart produites in situ, questionnent la relation, à chaque fois singulière, de la position de l'homme dans son environnement, de sa place dans le monde. Elles mettent en jeu l'humour (l'installation *Schumann Machine* de Ragnar Kjartansson), l'étonnement (les films réjouissants de Guido Van der Werve qui s'avance à pied sur la banquise en précédant un navire brise-glace) ou la poésie (la *Carpet* de poussière d'Igor Eskinja). Manifesta 7, c'est un propos global qui se décline dans le projet particulier de chaque curateur, qui laisse la place aux artistes, rien d'autre que ce que l'on attend de l'art aujourd'hui. Sa véritable force tient dans les sujets qu'elle traite : l'âme et l'avenir. < Colette Dubois >

1 Manifesta, biennale nomade européenne a été créée en 1996 avec pour programme de coller aux changements sociaux et artistiques liés à l'élargissement européen. Jusqu'à présent organisée dans des villes, Manifesta se déploie cette année sur plus de 150 km, investissant la région italienne du Trentin Haut-Adige. **2** Composé de Jeebesh Bagchi, Monica Narula et Shuddhabrata Sengupta. **3** Anselm Franke est directeur artistique d'Extra City à Anvers et co-curateur du Forum Expanded of International Film Festival de Berlin, Hila Peleg, Israélienne, est curatrice indépendante à Berlin. **4** Adam Budak est théoricien et curateur indépendant ; il vit entre Graz et Cracovie. **5** Ernst Bloch, *Le principe espérance*, Paris, Gallimard, 1976, 1982, 1991. **6** Et les actions humaines ont comme particularité d'être dites, imaginées, portées par leurs auteurs en œuvres.



Stills extrait du film
The Mental Reason
2008, ± 20 min, produit par Komplot
avec le soutien de la Communauté française
de Belgique



IL M'ARRIVE ENCORE DE VOIR À TRAVERS MES LUNETTES NOIRES

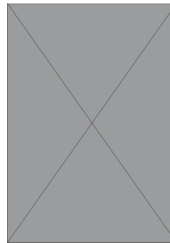
Titre de l'une des œuvres de MESSIEURS DELMOTTE, cette formule renvoie d'emblée à la position de l'artiste tapie sous une posture qui n'est pas sans convoquer une mise à distance "éclairée", laquelle questionne l'efficacité pour mieux résister encore au conformisme, interpeller notre vision de l'art et, par là même, notre rapport au monde.

Alors que Monsieur Delmotte devenait Messieurs Delmotte, évitant ainsi de cultiver un personnage pour mieux ancrer sa pratique dans un champ processuel, il développe une construction de l'image qui s'incarne dans l'expérience de l'imprévisible, de celle qui convie la réalité à prendre le dessus tandis que l'image en mouvement est pensée en termes d'efficacité. *"Tout doit tenir en une image, une séquence"* nous dit-il, engageant en cela un rapport contraire à celui du cinéma. De ces gestes filmés qu'il qualifie de prestations, nourrissant par là la notion *du faire* bien au-delà de celle *du dire*, Mrs Delmotte désacralise la figure de l'artiste, offrant au corps la possibilité de toutes sortes d'extensions à l'épreuve tant du monde que de lui-même. Le corps en son pouvoir expressif joue davantage, ici, sur les attitudes, gestes et mouvements que sur les mimiques ou expressions faciales, le visage de l'artiste restant quasiment impassible. Ces différentes déclinaisons mettent le spectateur devant de petites scènes où se déroule l'existence tragi-comique du personnage qu'il s'est inventé. Tel un père Ubu moderne, il passe à la moulinette de sa caméra la banalité du quotidien, en ce compris celle de l'art contemporain. Soumis aux forces de la nature, il peut sembler

MESSIEURS DELMOTTE IN
*ABOUT SPARE TIME
AND SLOWER WORLDS*
AMERICAN UNIVERSITY MUSEUM
KATZEN ART CENTER, WASHINGTON, DC
(USA) Avec entre autres : Guillaume Bijl,
Cel Crabbeels, Gery De Smet, Jan Fabre,
Harald Thys et Jos De Gruyter
DU 3.11 AU 2.12

*VIDÉO WORKSHOP,
ONE MINUTES MOVIES*
ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE KINSHASA
LE 1.12

ACTUALITÉS BELGES DE L'ARTISTE :
DISCO KIDS, ATOMIUM (BRUXELLES),
LE 14.09 / IN *CORPUS DELICTI*, PALAIS
DE JUSTICE (BRUXELLES), **DU 26.09 AU**
21.11 / DANS LE CADRE DE L'EXPOSI-
TION *IN OUT* (ORG.MAD MUSEE),
PROJECTION AU CINÉMA LE PARC
(LIÈGE) DU FILM *UNDO/REDO*, **LE 2.10** /
SORTIE DU "DITS" N° 10 CONSACRÉ AU
DANDYSME.



ridicule mais aussi, à l'inverse, nous toucher par sa grâce et sa résistance. Il pourrait incarner une figure de la finitude et de la contingence humaine, l'anti-héros ou le héros burlesques n'évoluant guère dans ses "artisteries", pour se confiner dans un 'immobilisme' de l'être à l'intérieur de l'œuvre elle-même, se posant par là tel le héraut clamant que *"L'Art n'est que de l'Art. L'Artisterie n'est que l'interprétation volatile de celui-ci et souligne [tout de même] que cette notion est donc condamnée à disparaître"*¹... Ou bien encore, rien de tout cela, comme nous le dit Brigitte Van den Bossche à l'encontre de l'une des dernières compilations de Mrs Delmotte (*The Mental Reason*) : *"(...) Chaque séquence, pourtant en mouvement, renvoie à une image instantanée ; considérées dans leur ensemble, (...) [les séquences] renvoient à une cartographie mentale. Le cadre objectif est à ce point distendu, les actions si ténues d'un point de vue signifiant, que l'artiste rend malhabile tout discours idéal"*². Dont acte.

Dans un contexte de relations à d'autres messieurs que les siens, à la rencontre d'une altérité peu coutumière de l'artiste, Messieurs Delmotte s'est engagé récemment, sur base d'un même mode opératoire dans la définition de l'image, à une suite de séquences qui sont autant de portraits en creux au plus proche des particularités et du caractère de chacun des artistes porteurs d'un déficit mental, rencontrés dans le cadre d'une résidence à La "S" Grand Atelier³. Chacune de celles-ci voit l'un des protagonistes prendre place dans une image scénarisée par l'artiste. Des faits et gestes sont alors éprouvés par eux dans la réalité de leur déroulement, suggérant le lieu véritable de ce rapport à l'autre qui cherche l'art dans le mouvement même de la vie et dans les conditions de l'existence singulière. Sont ainsi esquissées les expériences d'un Jean-Jacques Oost, stoïque, dans son uniforme qui s'anime, d'un Philippe Keunen figurant littéralement son attachement au ballon rond, ou bien encore celles de Richard Bawin qui s'évertue à saisir une cigarette comme en apesanteur... En un dialogue partagé, Mrs Delmotte réussit à façonner une image qui porte en elle le dévoilement d'une *"magie de l'étonnement, de la surprise, de l'émotion, celle qui nous réveille de nos certitudes identitaires"*⁴ conviant, ce qui dans le théâtre du monde isole le sujet dans toute son unicité, laquelle est toujours empreinte de cette part poétique qui traverse toute l'œuvre de l'artiste. < Pascale Viscardy >

¹ In lexique du texte de Julien Foucart "Sous des airs de dandy, Messieurs Delmotte", Dits, n°10, p.93 ² texte de présentation du projet en cours de réalisation et produit par Komplot ³ prenant place dans le laboratoire artistique du CEC La Hesse (Vielsalm). Une exposition a clôturé cette résidence, intitulée *Undo/Redo* (Cycle 2007-2008), elle a pris place du 26.05 au 18.07 à l'Ancienne caserne de Rencheux à Vielsalm ⁴ Patricia Kaiser et Anne Françoise Lesuisse, texte de présentation du projet *Undo/Redo*, mai 2008

CINÉMA SAUVENIÈRE (LIÈGE) PAR V+ PIRANÉSIEN ?

Les multiplexes des périphéries font parfois regretter le décorum des anciens cinémas. Mais à la nostalgie et au style shopping mall, l'architecture peut offrir des alternatives. À Liège, désormais, un ensemble de quatre salles ajoute de manière plutôt audacieuse sa "promenade architecturale" aux plaisirs urbains.

Explication de titre. V+ ? Un groupe de jeunes architectes qui ont vent arrière ; moyenne d'âge 35 ans. On leur doit notamment le *Pavillon du bonheur provisoire*, installé au Heysel jusqu'en octobre. Leur groupe est désigné par cet acronyme (V+ = *Vers plus de bien-être*) en référence à l'idée, moins naïve qu'il y paraît, que l'architecture est capable d'améliorer l'existence. Quant à *Cinéma Sauvenière*, c'est le nom d'un complexe de quatre salles inauguré le 9 mai dernier à Liège, à proximité du boulevard éponyme. Il s'agissait de combler une "dent creuse" sur base d'un double pari : oser de l'architecture et oser du cinéma dans le centre historique. Sans revenir à la saga des salles de projection liégeoises, on peut observer qu'un montage quadripartite a permis d'atteindre les objectifs : la Ville a cédé le terrain tandis que le Centre culturel Les Grignoux — responsable aussi des cinémas *Le Parc* et *Churchill* — et la Communauté française ont partagé financement et maîtrise d'ouvrage, avec un apport de l'Union



Européenne via les fonds FEDER. 6.800.000€ hors TVA et honoraires pour 4.286m² de surface brute.

Le site est intéressant mais on imagine que les contraintes étaient à la hauteur de sa complexité. Outre la place Xavier Neujean et le Théâtre royal (Opéra royal de Wallonie), on trouve à proximité le cloître et l'église Saint-Jean l'Évangéliste (XVI^{ème}-XIX^{ème}, avec une tour qui remonte à Notger), un habitat traditionnel groupant des immeubles de diverses époques, l'un dû à Paul Jaspas (1898), et surtout, contigus au complexe dessiné par V+, les Anciens bains et thermes de La Sauvenière, conçus par Georges Dedoyard (1936-42). Celui-ci, déjà, avait opté pour une superposition de fonctions, car il était confronté à un programme étonnant, comprenant une gare de bus, deux piscines, des bains publics avec hydrothérapie, un restaurant et, signe des temps, un abri anti-aérien. L'avenir longtemps incertain de ce monument d'esprit moderniste mâtiné de style paquebot semble dévolu à un lieu de mémoire, puisqu'on y envisage le projet "Mnema, Cité Miroir", combinant centres de recherche, d'interprétation, de conservation, de documentation, etc. Une fois rénové, ce nouveau pôle culturel communiquera, de même qu'une galerie commerciale adjacente, avec la cour intérieure du Cinéma Sauvenière, on y reviendra. Du côté du Théâtre royal, on trouve un vaste ensemble de commerces et bureaux à l'architecture typique d'un "avant-post-modernisme", si l'on peut dire. Bref, un endroit stimulant.

Les architectes ont été sélectionnés par concours, au terme d'une procédure dite "négociée", stoppée pour vice de forme puis relancée. L'association L'Escaut-Gigogne a été choisie d'abord, mais la mission est échue à V+. Il est assez amusant de consulter le site de Pierre Van Assche (Atelier Gigogne) pour s'apercevoir que les deux lauréats défendaient des expressions plastiques pas si éloignées, mais sur des concepts spatiaux assez différents. Quoi qu'il en soit, cette réalisation participe d'une politique volontaire de la Communauté française (Service des Infrastructures culturelles) en faveur de l'architecture de création, et, c'est le cas, d'architectes plus jeunes. Inaugurée presque en même temps, l'extension du Musée de la Photographie de Charleroi — architectes : L'Escaut (Olivier Bastin) —, s'inscrit également sur l'axe manifesté par les publications de la collection *Visions, architectures publiques* (La Lettre volée), dont les prochaines livraisons sont réservées à ce Musée de la Photographie et au Cinéma Sauvenière.

Pour mener à bien ce projet complexe, V+ était associé à l'ingénieur Dirk Jarspaert — l'une de ses références en génie civil est le STUK à Leuven, assez proche quant au programme et à l'insertion — et au Bureau Bouwtechniek dans le rôle d'architecte d'exécution. Les formes générales semblent relever d'une géométrie d'expression assez éloignée des schèmes habituels de l'architecture des cinémas. L'alternance de surfaces aveugles blanches et de percements sombres (opposition que la nuit inverse presque) — avec une touche de gris — est apparentée au premier Style international (Interbellum), mais le décryptage des formes escamote cette référence, car on n'est pas en présence d'un fonctionnalisme codifié. On serait tenté d'y voir une sorte de fonctionnalisme "natif", c'est-à-dire dont les configurations sont littéralement tirées de l'agencement volumétrique (plus que d'un organigramme), mais où la structure ne conditionne pas les circulations ; c'est même plutôt l'inverse. D'autres principes sont lisibles. D'abord, les parois des salles sont aveugles alors que tout le reste est ajouré. Ensuite, ces volumes fermés sont pour la plupart détachés les uns des autres, autant pour des questions d'acoustique que pour offrir des vues vers l'extérieur, le repérage étant favorisé par les formes irrégulières des déambulateurs. Enfin, une rhétorique de plans inclinés (notamment les sols des salles), de rampes et d'escaliers, combinée à quelques poutres obliques striant

Vue depuis la place
Xavier Neujean

Foyer et entrée
de la grande salle
Photos © Alain Janssens

Côté cour,
en fin de chantier
Photo © Alain Janssens

l'espace, induit une théâtralité non rapportée, inhérente à la construction même, et accentuée quand c'était possible.

Une fois perçues ces modalités, on comprend mieux : la superposition des volumes se fait plus ou moins par alternance de cellules ouvertes ou fermées. L'ensemble du programme est logé dans une forme en "L" avec, au rez-de-chaussée un hall très vaste et une brasserie dimensionnée pour les concerts [dont la déco, heureusement, n'a pas été confiée à une marque], ensuite, deux salles de 200 places, puis un important dégagement avec terrasse fumeurs, et enfin la plus grande et la plus petite des salles, de 400 et 100 places. Notamment pour les raccords aux immeubles voisins, la façade vers la rue est assez lisse, les espaces de distribution étant logés derrière les vitrages, alors qu'à l'arrière, les architectes ont activé davantage les parties saillantes ou rentrantes, pour coller au diagramme des entrées et des sorties en assurant la sécurité des personnes, mais aussi pour pousser à son paroxysme l'identité architectonique.

La concaténation des composantes programmatiques a produit une sorte de "machine à voir" d'autant plus impressionnante que sa compacité a permis de libérer une vaste cour à l'intérieur de l'îlot ; les échappées visuelles se font ainsi de part en part, au travers d'espacements zébrés de lignes obliques. Seules les salles de projection sont régulières, conditionnées par des standards acceptés tels quels, alors que les autres lieux échappent au systématisme. Du point de vue conceptuel, tout s'est passé comme si quelque chose d'un déconstructivisme non dogmatique avait instillé une relecture critique à un référentiel moderne, au profit d'une étrangeté sculpturale assez en vogue aujourd'hui. Ceci n'est qu'une hypothèse, car les architectes se gardent d'avancer des repères explicites, mais on devine que, cultivés, ils ont laissé libre cours à un savant télescopage de résolutions dictées par le déploiement tridimensionnel et de manières de faire imprégnées de beaucoup de choses vues. L'accumulation des cas particuliers n'atteint donc pas toujours à la synthèse. On le voit aux finitions et aux formes les plus découpées, assez marquées par des velléités de séduction et auxquelles manque un peu de cette radicalité qui aurait été la marque d'une œuvre d'exception. On le sent aussi dans un élément clé du projet, la "faille" qui le transperce verticalement pour donner passage en combinant diverses manières de traiter un escalier sans échapper tout à fait aux travers du collage, voire de la contorsion.

Paradoxalement, ce ne sont pas ces combinaisons hybrides, enchevêtrées, qui induisent une aura presque piranésienne. *Les Carceri d'Invenzio* sont des élaborations irrationnelles, fantasmatiques, alors qu'ici, une logique imparable détermine les positions, les enveloppements et les entailles. Non, cela se passe peut-être moins dans l'espace que dans le temps, avec la résonance imaginaire du cinéma, convoqué par un dispositif qui se veut exploratoire. On pense aussi aux réflexions de Dan Graham sur le Cineac de Johannes Duiker (Amsterdam, 1934), qui proposait des relations inédites entre rues et salles obscures. Peut-être y a-t-il, en l'occurrence, entre Cinéma et Sauvenière, quelque chose qui s'affirme en interaction autant avec des données contextuelles physiques qu'avec des notions plus immatérielles, plus insaisissables. Cette évidence n'est pas la moins bonne des surprises que réserve l'endroit.

< Raymond Balau >

PS : Le Cinéma Sauvenière sera présenté au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles à la rentrée, par Iwan Strauven [Monsieur Architecture au Bozar], avec exposition et conférences, une initiative destinée à soutenir de jeunes architectes prometteurs (projet *Niche*). Palais des Beaux-Arts, 23 rue Ravenstein, 1000 Bruxelles, le 30.09 avec conférence de Thierry Decuyperre (V+) au Studio à 20h.

BRU- SSELS BI- ENNALE

En octobre, s'ouvre la 1^{ère} Biennale de Bruxelles. Un événement attendu tant par la scène artistique nationale qu'internationale qui pourrait inciter, en ce laboratoire des cultures et communautés qu'est la capitale belge et européenne et tel qu'énoncé ci-dessous, à penser un modus operandi spécifique. Enjeux et stratégies de cette première édition, recueillis lors d'une rencontre avec Barbara Vanderlinden, sa directrice artistique.

l'art même: En 2007, l'on attendait le lancement d'une biennale bruxelloise qui fut reportée et dont l'ouverture d'une première édition postposée est finalement programmée ce 19 octobre prochain. Que s'est-il donc passé entretemps?

Barbara Vanderlinden: L'une des raisons pour lesquelles la Biennale a été retardée résulte de la difficulté à positionner celle-ci au sein de la complexité des institutions belges. La période précédant les élections nationales de 2007 et la crise gouvernementale qui s'ensuivit ont quelque peu bloqué le projet. En outre, autre motif pour postposer l'événement, j'ai souhaité ouvrir la biennale à de véritables partenariats institutionnels européens, voire internationaux. Ainsi, lors d'ArtBrussels 2007, avais-je invité Hou Hanru, Okwui Enwesor et Trevor Smith à participer à un débat et à une réflexion sur l'opportunité d'une biennale à Bruxelles, sur le potentiel de cette ville à s'inscrire dans le réseau des biennales. Lancer une biennale à Bruxelles pose non seulement la question de ce que cela peut signifier pour Bruxelles mais aussi de ce que Bruxelles peut représenter dans un contexte plus large. Bruxelles représentant l'Europe, cela induit une question sous-jacente : quel pourrait être le rôle de l'Europe dans un contexte international? D'où, dès l'abord, l'ouverture de cette biennale à un partenariat international.

AM: Quelles furent les conclusions des trois curateurs invités?

BV: Qu'il y a une responsabilité à prendre. L'évolution de Bruxelles au sens d'une continue ouverture au monde de l'art contemporain est une réelle invitation à endosser une responsabilité. Bruxelles représente beaucoup tant au plan des conflits

qu'elle a à gérer en son urbanité et en sa situation géo-politique et communautaire qu'au plan de ce qu'elle représente politiquement pour l'Europe. Elle est à la fois fortement connue au plan européen tout en ayant sa manière bien à elle de gérer sa propre organisation.

AM: La question est aujourd'hui d'autant plus cruciale que l'on se trouve face à un pays dont la gouvernance est sans cesse menacée par des conflits communautaires alors que Bruxelles entend tout de même assumer une fonction de laboratoire et un rôle mobilisateur au plan européen. Cela étant, chaque fois qu'un team curatorial aborde une biennale, se pose la question du comment aborder une biennale sachant qu'aujourd'hui on en compte plus d'une centaine; il a aussi à réfléchir à ce qu'elle représente eut égard à la ville où elle se déroule. Ces questions viennent, me semble-t-il, toujours sur la table...

BV: Contrairement à ce qui se dit, je ne pense pas qu'il y ait tant de biennales. Ou, du moins, je pense que celles-ci se sont plutôt substituées aux grandes expositions des années 70 et 80 telles *Zeitgeist* (Berlin, 1982), *Identité italienne* (Paris, Centre Pompidou, 1981) ou *Paris-Berlin* (Paris, Centre Pompidou, 1992) qui étaient des projets nationaux. Or, aujourd'hui, dans le contexte international et mouvant de la communication et de l'ouverture, les Biennales sont devenues un format plus adéquat pour œuvrer précisément dans une dynamique de micro-macro, de local-global. Bien qu'elles se soient positionnées autrement, elles restent néanmoins des expositions thématiques qui, pour la plupart, ont essayé de répondre aux questions d'ouverture, de pluralité, d'hybridité, de transnationalité qui se posent actuellement. Je trouve que les 106 Biennales –mais l'on ne peut pas toutes les qualifier de la sorte, ainsi je ne pense pas que Venise soit une biennale parce que Venise, comme Kassel, est un spectacle d'un tout autre ordre- sont devenues des plateformes assez discursives (même si également économiques, politiques et n'échappant pas à un contexte de marketing). Les artistes, les curateurs et les critiques qui s'y sont engagés font partie de nos meilleurs artistes et intellectuels. Une biennale est une plateforme à prendre avec sérieux et responsabilité. Loin de moi pour autant de dire que les biennales sont toujours réussies.

AM: L'on y ressent aussi souvent un décalage parfois conséquent entre beaucoup de (bonnes) intentions et de réflexions menées en amont et des expositions décevantes, pour ne pas dire décevantes. N'assistons-nous pas à une crise de la biennale?

BV: Elle est la première victime de son succès. Certains curateurs en font trop. Faire quatre biennales par année, cela ne va pas... Il y a inévitablement des moments ratés. Le 'faire nouveau' proclamé par certains curateurs est aussi le grand danger du système. Les biennales sont des institutions très fragiles - tournant tous les deux ans, elles ont à renouveler complètement leurs engagements- mais leur fragilité même est intéressante. L'on ne peut pas tomber dans une routine s'agissant d'une biennale. C'est à la fois son avantage et son inconvénient.

AM: La Biennale de Bruxelles est clairement annoncée comme une initiative de la Communauté flamande...

BV: Oui, la Communauté flamande apparaît comme le 'main sponsor' ayant clairement décidé d'investir beaucoup dans cette biennale bien qu'il y ait toutefois d'autres institutions¹ avec lesquelles on travaille également. Sa position était de revendiquer l'exclusivité de l'initiative en raison de son fort investissement budgétaire dans cet événement alors que Bruxelles ne représente que très peu les néerlandophones qui sont moins de 10 pourcent à y habiter... Cette donne ne vaut toutefois que

BRUSSELS
BIENNIAL

WWW.BRUSSELSBIENNIAL.ORG
MA.-DI. DE 10H À 18H,
JE. JUSQU'À 21H

DU 19.10.08 AU 4.01.09

JOURNÉES : PRESSE LE 17
ET PROFESSIONNELLE LE 18.10

¹ Dont la Ville de Bruxelles, le gouvernement de la Région de Bruxelles Capitale et la Communauté française. Soutenant la participation du B.P.S. 22 à la Biennale à concurrence de 20.000€

pour une édition, pour le lancement de ce projet qui s'intitule *Brussels Biennial* et non *Flemish Brussels Biennial*, ou Biennale de Flandres/Bruxelles tel qu'envisagé initialement par certains. Cela étant, tant pour des raisons budgétaires (malgré les 500.000 € de la Communauté flamande) qu'eu égard à la question des publics, j'ai dû m'orienter vers d'autres partenaires européens. J'ai changé de modèle : cette biennale sera une coopération entre différentes institutions d'une région européenne fortement urbanisée qui compte 32 millions d'habitants entre Amsterdam, Cologne, le Nord-Pas de Calais et Courtrai. Comme à Venise, des nations se réunissent pour créer des projets. Ici, ce sont les institutions de ces régions qui doivent prendre leur responsabilité dans le fonctionnement même de cette biennale. Bruxelles est une opportunité pour elles toutes. Dans l'exposition qui compte 7.000 m², il y a 8 'institutions' qui montent leur propre exposition, autour d'une rédaction commune que je fais avec tous les curateurs au plan de la thématique et des questionnements posés. La biennale se construit ainsi au départ d'une structure complexe qui représente davantage la manière dont on pourrait travailler ensemble dans cette région. J'ai toujours trouvé la dynamique de projets communautaires à Bruxelles tellement chargée par la politique qu'elle est incapable de proposer quelque chose de pertinent qui puisse faire sens tant au plan micro que macro, local que global. Par contre, le potentiel micro et multi culturel de Bruxelles en lequel le monde croit, doit être montré et l'on doit en utiliser le modèle de complexité. J'ai également invité aussi une institution du Bangladesh et une institution de Rabat pour avoir une meilleure masse critique afin de répondre au contexte global.

AM: Quel est conceptuellement le fil rouge de la Biennale?

BV: Thématiquement, la biennale prend son départ en 58, puisque le 19 octobre se réfère au jour de clôture de l'Exposition universelle de Bruxelles, le plus grand événement en Belgique depuis la 2^{ème} guerre mondiale à avoir introduit la modernité. Une modernité qui, à l'époque, était basée sur une organisation nationale. Aujourd'hui, l'on vit dans un contexte hybride, complexe et transnational avec des zones géographiques politiquement invisibles et des dynamiques qui les dépassent. D'où, la nécessité d'intégrer des potentiels transnationaux pour répondre à ce contexte global et de trouver une autre forme d'organisation dans un paysage post-institutionnel et post-national. C'est à ces enjeux que répond le modèle de la biennale qui tente d'intégrer dans sa réflexion ces deux phases de la modernité, nationale et transnationale. La thématique de la Biennale parle donc de la modernité et toutes les contributions des différentes institutions questionnent de différentes manières cette modernité en mutation, ses transitions, ses nouvelles formes d'organisations. Cette réflexion s'inscrit en outre dans un contexte belge car elle prend place sur l'axe ferroviaire Nord/Sud de la capitale, grand projet moderniste des années 50 qui y avait installé les principales institutions fédérales aujourd'hui désertées dans un pays, mais aussi une Europe, en transition. La Biennale se situe dans cette zone de transit, dans ce désert temporaire de

réorganisation. Même les interventions dans l'espace public seront situées sur cet axe Nord/Sud. Ceci dit, la biennale ne parle pas vraiment de la dynamique intérieure du pays, le site choisi est, à cet égard, tellement éloquent...

AM: Quel sera l'apport, à Bruxelles, de structures comme Drik au Bangladesh ou L'appartement 22 à Rabat?

BV: Le Bangladesh est aussi un pays en transition qui, pour l'instant, est sans parlement. Cet important édifice, conçu par Louis Kahn, est vide et beau... Les Bangladeshi vont eux aussi parler d'un projet de transition, de démocratie et de modernité. En même temps, en tant qu'institution, Drik est fort intéressante. On peut la comparer à une organisation de micro-banking qui fédère tel un système de networking environ 400 artistes, créant ainsi un *modus operandi* et faisant d'elle une véritable institution mondialement active bien que hors contexte national et sans bâtiment. A Rabat et Marrakech, par contre, là où l'état ne s'engage pas vraiment en matière d'art actuel, des individus, comme Abdellah Karroum, prennent l'initiative d'ouvrir leur appartement comme axe symbolique d'une action contemporaine. Avec son Appartement 22, il a traversé le monde et fait des actions à Frieze, à Miami... Ces institutions, qui ne sont nullement des "espaces alternatifs" offrent des réponses singulières au contexte de globalité. C'est important pour la Belgique de ne pas se focaliser sur ce vieux modèle national, du moins en art contemporain où l'on peut être créatif et essayer de trouver des moyens d'opérer et de s'engager...

AM: Quel est le statut, dans ce modèle, des divers protagonistes?

BV: Les institutions sont d'abord mises en avant, vient ensuite le directeur artistique et ensuite tous les curateurs participant. Il y a plus de curateurs que d'institutions puisque parfois il y a deux commissaires travaillant sur un même projet. On utilise le terme d'institution pour toute structure qui a des ambitions institutionnelles. L'échelle n'est pas importante. L'exposition se voit ainsi conçue par un 'network of institutions'. Pour éviter les écueils entre autres liés à une normalisation d'un art international, je me suis tournée vers des structures ancrées très fortement dans une relation au public qui sont engagées 365 jours sur 365 et pas un mois tous les deux ans.

AM: Quels sont les projets respectifs de ces institutions?

BV: Ces projets s'articulent comme les 8 chapitres d'un même livre traitant de la transition de la modernité. Les grands principes engagés par la modernité, rationalisme, foi en la science et en la gouvernance des états nations qui, longtemps, ont constitué notre horizon ont disparu. La globalisation a changé la modernité et la question est de savoir de quelle nature est le nouvel horizon qui se dessine à nous. Droit, économie, culture créent une dynamique de globalisation dans laquelle les biennales sont devenues un network où les divers engagements contemporains se rencontrent et réfléchissent à cet horizon fracturé, hybride et pluriel. Quels principes engager pour créer un horizon pour tout le monde? Ici, chacun développe une expo-chapitre souvent conçue

à partir d'éléments de sa collection (dont des pièces historiques comme le Van Abbemuseum d'Eindhoven), d'autres prennent, à l'instar du BAK d'Utrecht, leur format discursif comme valeur de collection; le B.P.S. 22 de Charleroi, quant à lui, prend appui sur son fort engagement vis-à-vis de la production d'œuvres. C'est le caractère singulier de chacun d'eux qui m'intéresse. Je veux éviter l'aspect narratif des grandes biennales qui induit la monstration d'un art international qui ressemble toujours à lui-même. Le MUKHA d'Anvers a choisi comme point de départ une série d'œuvres de Luc Deleu, un architecte très important présent dans ses collections. Son œuvre a toujours été de penser le monde; son manifeste d' "urbanisme" qui, selon ses propos "défend un aménagement métaphysique et matériel du monde au profit du bien commun", est un modèle pour essayer de penser une structure mondiale; cette démarche est liée à celle d'autres artistes présents dans cette biennale qui, eux aussi, ont développé des modèles d'organisation au plan mondial: Paul Otlet avec son "Mundaneum", Julien Schillema avec son "Wereldstad" etc ... Le Witte de With de Rotterdam aborde la modernité par le biais de la "self identification": la modernité, on la fait tout un chacun, voire l'on s'identifie à elle. Pour le B.P.S.22, Mounir Fatmi mènera un projet qui traite de la différence de modernité entre Nord et Sud tandis que le projet de Drik portera sur la gouvernance des états. BAK et Van Abbemuseum concevront ensemble une exposition qui revisite une autre manifestation qui eut lieu il y a 5 ans et qu'ils traiteront non à l'identique mais de manière discursive.

AM: De quelle exposition s'agit-il?

BV: *D'Individual systems*, une exposition curatée par Igor Zabel à la Biennale de Venise en 2003 qui traitait de l'invention par les artistes de systèmes individuels d'organisation symptomatiques de notre modernité. Ces 'individuals systems', le BAK et le Van Abbemuseum vont les tester à nouveau, mais sur base de leur collection. L'architecte-scénographe et de nombreux artistes présents à Venise participent au projet. Il s'agit là d'une véritable exposition au sens où tout le monde travaille le modèle même de l'exposition comme terrain de pensée. Cela étant, il y a aussi dans la biennale pas mal de traits convergeant vers 1958. On doit se repositionner sur le terrain vague de la transition dont nous avons parlé. Commençons là où il y a tout à repenser. Si une biennale veut être significative par rapport à son contexte, son histoire, son arrivée dans le temps de l'évolution de l'art, il lui faut bien articuler son potentiel historique, conceptuel et géographique.

AM: Vous annoncez cette biennale tel "le premier pas d'un projet qui se déploiera en deux temps". Qu'entendez-vous par là?

BV: Je me suis réellement engagée sur deux temps car j'entends maintenir ce modèle jusqu'en 2010. Ainsi, nos institutions partenaires européennes participeront-elles encore à la seconde édition à laquelle je souhaiterais voir collaborer davantage de structures en provenance du monde entier.

< Propos recueillis par Christine Jamart >

"STRANGER ON EARTH"

L'ANONYMAT À FLEUR DE PEAU

Une "vision sans intention" (Catherine Grout), une photographie sans attaches et sans pré-supposés, un multiculturalisme libéré de tout arrière-plan, une pratique du portrait et une approche de l'humain sans profondeur psychologique, une exploration systématique, mais sans message et délibérément ouverte: le Musée des arts contemporains du Grand-Hornu expose en grand, jusqu'à la mi-octobre, le travail de BEAT STREULI, et notamment ses séries récentes réalisées dans la capitale belge – et européenne –, qui lui est désormais familière...

Aux côtés de Lewis Baltz, de Dominique Auerbacher ou de Thomas Hirschhorn – mais bien distinctement d'eux –, Beat Streuli pourrait être rattaché à une forme nouvelle d'entrecroisement de l'art et de la photographie, à mi-chemin de la complexité esthétique de l'art moderniste et la sophistication théorique de l'art conceptuel. *"Une large partie de l'art occidental, que son alliage récent avec la photographie dote d'une puissance mimétique sans doute inégalée, s'oriente massivement vers les parties basses du réel: le banal, le familier, le trivial même"*, résumait avec clarté mais sans jugement de va-

Guangzhou/Cairo/Sao Paulo 08
dans la salle pont du MAC's
2008, papier peint/impression jet d'encre,
520x4440 cm
© Courtesy: Beat Streuli
et Galerie Erna Hecey, Bruxelles

leur André Rouillé, dans son indispensable essai-somme¹ sur la question. Repérant un large mouvement de désacralisation et de désublimation, à égale distance des prétentions esthétiques et du clinquant des clichés commerciaux et publicitaires², l'on peut en effet voir comment la "photographie créative" largement revendiquée dans les années quatre-vingt, bute désormais, selon Rouillé, "sur la littéralité et sur la froide dénotation, définissant ainsi une posture : figurer ordinairement l'ordinaire, c'est-à-dire entrecroiser une forme de contenu avec une forme d'expression"...

Né à Altdorf (Suisse) en 1957, Beat Streuli vit à Zürich, Düsseldorf et Bruxelles. Après des études de peinture dans les écoles d'art de Zürich et de Bâle, il décidait de pratiquer la photographie et ses premiers clichés, publiés dans l'ouvrage *Rome-Paris*, datent de 1988. Depuis lors, Streuli photographie la ville, la rue, les hommes qui les peuplent. Utilisant souvent un téléobjectif qui lui permet de rester à distance de ses sujets et de les saisir à leur insu, il porte sur la foule, prise dans sa singularité, un regard purement "photographique", sans pathos ni connotation d'aucune sorte. Sa vision objective et distanciée rend ainsi compte, d'étape en étape, de la vie d'aujourd'hui dans les grandes métropoles et de la place qu'y occupe – ou n'y occupe plus – l'homme unique, l'individu, le passant : Bruxelles, où habite l'artiste aujourd'hui et à laquelle sont dédiées plusieurs salles de l'exposition au Mac's, et puis les mégapoles où il voyage comme Le Caire, São Paulo ou Guangzhou (dans le delta de la Rivière des perles en Chine). La série sur Bruxelles inclut donc une composante inédite : une forme de familiarité, due au fait que les quartiers photographiés par Streuli sont en l'occurrence ceux qu'il fréquente, ceux où il vit. Pour autant les images ne dérogent pas aux règles établies par les précédentes séries ni aux principes revendiqués par l'artiste suisse, qui confie travailler "sans intention et sans a priori" et pour qui "l'instinct photographique se rapproche d'une écriture automatique".

La démarche est en partie paradoxale, adoptant une position strictement documentaire à la base mais un traitement plastique a posteriori, éminemment conscient des effets qu'il produit : formats des tirages ou des projections (qui varient ici du très grand au très très grand) ; supports choisis : procédés d'installation, etc. L'impression cohérente dominante est celle d'une grande impersonnalité, d'une uniformisation, d'une singularité "aplanie" : on retrouve souvent les mêmes cadrages et expressions, dans ces villes où personne ne sourit ni n'éternue, et d'où les Blancs – singulièrement dans la série sur Bruxelles –, middle-class, petits-bourgeois ou plus populaires, semblent exclus. Le travail de Streuli parcourt une humanité par défaut, pratique une identification à l'autre en creux, par manque plutôt qu'en remplissant les vides, les blancs, les silences de ces apparitions de passants que font défiler nos grandes villes, sous les yeux, aveugles ou non, des autres passants... "Si la représentation de l'"autre", résume avec simplicité et justesse Katerina Gregos³, est une question parfois épineuse, [la] démarche [de Streuli] s'interdit tout jugement, ce qui est peu commun, et demeure simple et sans prétention malgré son caractère incontestablement voyeuriste. Il s'intéresse à tout le monde – quelle que soit la couleur de la peau –, ainsi qu'à la surface des choses, à la "peau de l'humanité", mais non aux politiques de représentation. Dans ses photographies, les gens ne sont pas choisis parce qu'ils incarnent quelque réalité sociale ou politique particulière, mais parce qu'ils sont là (...)." Même discours ou presque chez Laurent Busine, que confirme au visiteur la visite des salles : la foule est une masse de personnes singulières et en même temps chacune de ces personnes porte la foule en elle, la résume et l'exprime, de façon muette. De là ce fait étrange, cette impression, malgré que chaque image ne

nous montre qu'un visage (du moins ne se focalise que sur un, ou deux), d'avoir affaire à un portrait de foule, à une approche "de masse", par-delà ou à travers même les traits singuliers... Pas de *punctum*, cet ingrédient mélancolique et subjectif théorisé par Barthes dans *La Chambre claire*⁴, cette chose, le plus souvent de l'ordre du détail, qui saille et jaillit de l'image pour venir *poindre* le spectateur, le toucher, zébrer d'une fracture le regard empreint de savoir culturel qu'il porte par ailleurs sur la photographie. Pas de profondeur, pas d'intériorité, mais une pure surface et un mouvement latéral des images (redoublé par leur gigantisme et la quasi impossibilité, pour le spectateur, de les embrasser d'un seul regard sans grandement reculer), ajouté à l'inconscience de poser et à l'expression absorbée, absente, impénétrable de tous les modèles.

On reconnaît aussi aisément une triple filiation : celle des photographes de rue – français, notamment –, celle de la Nouvelle Objectivité allemande et des écoles documentaires qui lui ont succédé, mais aussi l'influence d'un Sol Lewitt, d'un Richard Long ou du minimalisme américain. Et dans l'exposition, les questions de scénographie le disputent à l'humain, et le propos du travail ne se départit jamais de la conscience de son inscription dans l'Art et dans son histoire. Le Mac's, lieu à la fois magnifique et délicat, difficile à manœuvrer de par la spécificité de l'architecture et la disposition des espaces, mais aussi leurs volumes et leur succession, impose souvent des décisions curatoriales et des choix de mise en scène radicaux et sur un fil tendu. Pour l'exposition, imaginée en étroite collaboration avec l'artiste mais pas rétrospective (elle présente des travaux datant de quelques années tout au plus), Streuli a pensé l'agencement de son travail avec précision et méticulosité, créant un parcours à travers différents types d'espaces et d'ambiances. Parmi les œuvres produites ou conçues pour la circonstance, la vaste fresque sur le mur de la salle 6, sur plus de quarante mètres, est la pièce probablement la plus réussie de l'exposition : le grouillement, le frottement, le va-et-vient immense des corps et des visages épousent parfaitement le côté "hall de gare" baigné de lumière naturelle de la salle. Laurent Busine, directeur, confie avec jubilation aimer cette contrainte que l'installation puisse se jouer "au centimètre près" (ce qui ne manque pas de piquant quand on sait que les tirages font plusieurs mètres carrés, et les cimaises plusieurs dizaines de mètres de long), et qu'il s'agit là selon lui de "la plus belle utilisation de l'espace du musée pour une exposition individuelle". La dernière salle (en carré, avec d'immenses projections sur trois murs) laisse filtrer un peu de romantisme, l'ébauche d'un récit, un maillage d'expressions qui transige avec la qualité de froide objectivité revendiquée par le travail. Ailleurs, l'usage des moniteurs, des téléviseurs, des écrans semble mieux fonctionner quand l'artiste agence entre eux des défilements de portraits en images fixes, plutôt que quand il s'aventure en de brèves séquences vidéo qui amènent au propos plus de dilution que d'enrichissement ou d'expansion véritable.

Le travail est par ailleurs riche d'une quantité de répercussions sur le plan formel, d'une façon musicale de faire jouer les corps entre balance et rythme, voire de certains aspects plus cinématographiques. C'est encore avec la pensée, puissante et en apparence pourtant éloignée, d'un peintre, que la formation initiale de Streuli autorise un dernier rapprochement, mais qui pourrait bien synthétiser tout ce dont il s'agit ici : "La même démarche me fait chercher le bruit caché dans le silence, le mouvement dans l'immobilité, la vie dans l'inanimé, l'infini dans le fini, des formes dans le vide, et moi-même dans l'anonymat." Joan Miró opère bien en disant cela une sorte de fusion entre un principe de vie et une méthode de travail – à laquelle on pourrait ajouter, en l'occurrence, l'expérience vécue par le spectateur de l'exposition elle-même... < Emmanuel d'Autreppe >

BEAT STREULI

MAC'S/GRAND HORNU
82 RUE SAINTE LOUISE, 7301 HORNU
WWW.MAC-S.BE

JUSQU'AU 19.10.08

1 *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Folio Essais, 2005, p. 480-481.

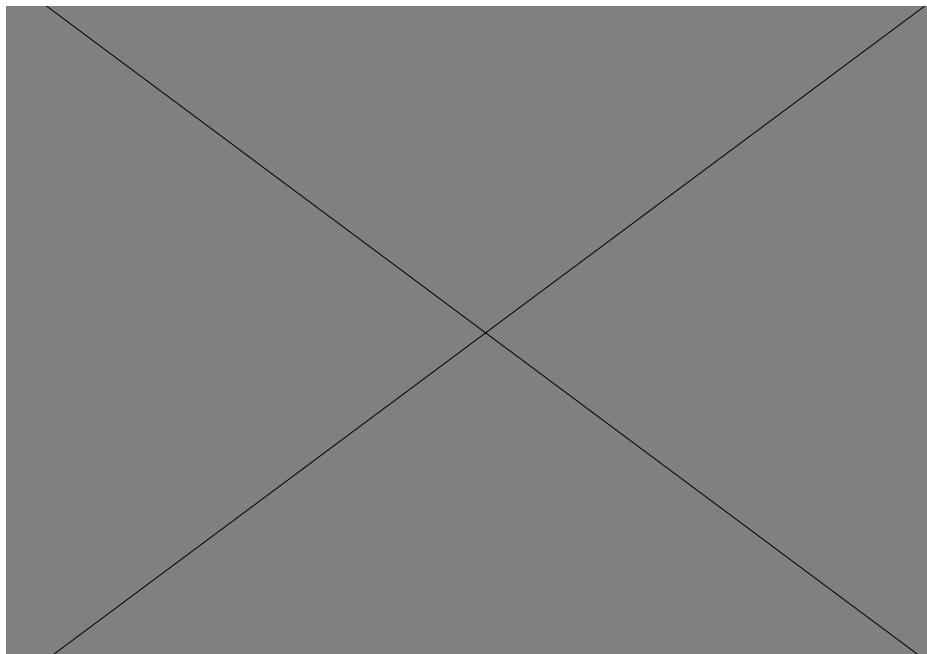
2 Streuli s'éloigne fort, en cela, du multiculturalisme et de l'humanisme bon teint mais ambigu du système bien rôdé Toscani-Benetton, par exemple...

3 "En compagnie d'étrangers", in *BXL*, catalogue non paginé, admirable en tous points (conception, réalisation, impression), édité par JRP/Ringier, en Suisse, pour accompagner l'expo. Il se distingue par ailleurs comme toutes les publications de Streuli, en optant pour une règle unique, plutôt que de varier les effets comme c'est le cas lors des expositions.

4 Paris, Seuil/Éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1979.

EROS AUX ENTR- AILLES

Hughes Dubuisson
Chappe n°9
2008, plâtre, 123 x 84 x 64 cm.
Photo : Gilles Ménard



C'est à l'occasion de l'exposition proposée par LaGalerie.be, en duo avec MARIA DUKERS, que nous sommes appelés à éclairer les derniers développements du travail d'HUGHES DUBUISSON. Si la confrontation de ses volumes en plâtre avec les boîtiers en plexiglas de la jeune architecte s'annonce riche de sens¹, il nous paraît à ce stade surtout opportun de rendre compte du cheminement humble et laborieux d'un artiste engagé dans un processus de patiente domestication des matières qui semble avoir atteint un état d'accomplissement et de réelle maturité.

Pour rappel, ou pour information, Hughes Dubuisson investigate depuis une petite dizaine d'années le potentiel formel et expressif de matériaux labiles et capricieux tels que la silicone, le polyuréthane, le polyester ou la fibre de verre. Souvent agglutinées sur des ossatures de bois, ces textures, molles et sirupeuses avant leur durcissement, forment des arborescences flamboyantes, de remuantes concrétions. Volumes autonomes ou hauts-reliefs, ces minéralisations excentriques bouillonnent d'énergie. "Naturalia" conviées au siège de l'artifice, elles subissent néanmoins la loi du cadre, autant que les contraintes de mise en œuvre et les enlacements de la pesanteur. Voire l'attaque franche et claire du couteau ou le bâillonnement sous le froid silence d'un mur lisse. Foissonnement et entrave, profusion et repli, soif et ascèse : telles sont les lignes de tension traversant l'œuvre d'Hughes Dubuisson. Ce qui remue sous les verrous : le désir certes, l'appétit, la promesse de banquets nuptiaux. Mais encore les

peurs primales, les sèves incendiaires, la frénésie dévastatrice. On voudrait crever l'écorce, libérer le magma. Mais il brûle. Il faudra le contraindre, civiliser l'ardeur.

SE PENCHER AU-DEDANS

Ces pulsions adverses ont aujourd'hui trouvé un point d'équilibre en creusant des organes de plâtre d'un réseau de galeries et de venelles. Il s'agit de ventres lisses et tendus dont l'épiderme frémit sous la poussée des viscères. Chaque pièce est ouverte, percée d'une fenêtre dont la position a été scrupuleusement déterminée en fonction du cadrage recherché. L'ouverture happe le regard et le corps vers un paysage intérieur, une grotte miraculeuse creusée par de longs écoulements, une lente érosion. Il est incontestablement question de temps, de mémoire enclose, informe et par endroits inaccessible : l'œil aura beau fouiller certains couloirs, il n'en touchera pas l'intimité. Mémoire, mystère et secret, c'est à ces rives que conduit inexorablement la technique ici sollicitée : le moulage, procédé qu'Hughes Dubuisson a apprivoisé à l'atelier du Cinquantenaire.

Il faut visiter cet antre, gavé de coffrages, d'épais fantômes. Feuilletter cette halle où s'assemblent congrégations de fragments et légions de copies : bustes, têtes et mains associés, entassés en vrac. Athlètes, satyres et Vénus, David et Victoires. Stimulante étrangeté : c'est dans ce vivier sainement désuet qu'Hughes Dubuisson a confirmé ses affinités avec la sculpture. Affinités charnelles : qu'il s'agisse de la voir ou de la faire, la sculpture engage un corps à corps, une épreuve physique. Et que dire dès lors du moulage ? Ce n'est plus cerner un volume, le contourner, le "mater", c'est l'étreindre, le posséder. Tant et tant qu'on peut encore le repro-

duire, puis le polir, le caresser, l'achever. Hughes Dubuisson connaît bien cette intensité silencieuse. Il s'y tient au plus près. Ses nouvelles pièces ne se positionnent pas au terme du processus de fabrication, mais en plein cœur. Elles sont au fruit, pas au fleurissement. Ce sont des matrices, des ventres ouverts, des crevées sur les territoires effleurés à l'étreinte. Terres d'appel où se perdre, plissées d'eau, chaudes et caveuses. Labyrinthes et abris où l'hôte s'est perdu : le noyau de polyuréthane s'est éteint dans l'empreinte, décomposé dans sa quête des origines.

< Laurent Courtens >

¹ Sur le travail de Maria Dukers, voir <http://www.lagaleries.be/maria/index.htm>

HUGHES DUBUISSON
ET MARIA DUKERS

LAGALERIE.BE
65, RUE VANDERLINDEN,
1030 BRUXELLES
T + 32 (0)475 60 66 97
[HTTP://WWW.LAGALERIE.BE](http://WWW.LAGALERIE.BE)

**DU JEUDI AU SAMEDI DE 14H À 18H OU SUR RDV
DU 21.09 AU 16.11.08
(VERNISSAGE LE 20.09 DE 18H À 21H)**

TABLEAUX VIVANTS, TABLEAUX VIBRANTS

SYLVIE PICHRIST

GALERIE ARTE COPPO
83 RUE SPINTAY, 4800 VERVIERS
T +32 (0) 87 33 10 71

DU 6.10 AU 2.11

PERFORMANCES LORS DU VERNISSAGE,
LE 5.10 ENTRE 12H ET 17H

En deux invites successives, l'une au Pass (Frameries), l'autre en la galerie Arte Coppo (Verviers), SYLVIE PICHRIST saisit les fondamentaux que sont l'eau et le feu, tissant trames métaphoriques et réseaux symboliques qui ne sont pas sans convoquer les méditations sur l'imagination de la matière chères à Gaston Bachelard.

"Je creuse de belles grottes derrière mes personnages. Je crois que cela donne exactement ce que je désire : humanité, humour, profondeur."

Virginia Woolf

Invitée dans le cadre de l'exposition sur l'eau, mise en œuvre par le Pass¹, et misant toujours sur le pouvoir de la métaphore visuelle, Sylvie Pichrist (°1970, vit et travaille à Bruxelles) revisite la représentation funèbre de la mythique Ophélie au travers d'un processus qui questionne la métapoétique de l'eau. Puisque l'eau fait la transition entre le feu et l'air (les éléments éthérés), et la terre (l'élément solide), elle agit comme médiatrice entre la vie et la mort étant tout à la fois créatrice et destructrice. Jouant de cette dualité, la noyade d'Ophélie s'opère chez Sylvie Pichrist au travers de l'idée de réminiscence d'images enracinées se livrant telle une figuration possible d'un éternel recommencement. L'image de l'artiste revêtue d'une robe d'éponges confectionnée à dessein se noie inlassablement dans les eaux d'un aquarium pour ensuite renaitre et se fixer sur la pierre, symbole du corps humain en alchimie. En cette transmutation, le corps est fixe en comparaison à la volatilité de l'esprit, la pierre morte est en cela à l'opposée de la pierre philosophale, laquelle est vivante. Le jeu de la pellicule dans le liquide² figure à souhait un cheminement

initiatique. Elément de la régénération corporelle et spirituelle, l'eau est tout autant symbole de fertilité et de pureté.³

A l'opposé, l'Ophélie de J.-E. Millais est repeinte à l'infini par la plasticienne dans les eaux d'un second aquarium. Cet impossible, cette "dissolution" nourrit à son tour l'idée d'une trace symbolique qui n'est pas sans évoquer un monde qui s'étirole et qui meurt forgeant une image fondamentale de la rêverie des eaux, de même qu'un renvoi au *malheur dissous* qui associe également volontiers l'eau à l'élément mélancolique par excellence.⁴ Perdre pied pour mieux avoir prise sur le monde restera on le sait le rêve suprême de Virginia Woolf : *"Oh ! pouvoir sans effort entrer et sortir des choses, m'y plonger au lieu de demeurer sur les bords !"*

De la même manière que l'eau, la forme du feu ou de la fumée oriente le sens de la métaphore. Comme l'eau, le feu est ambivalent, à la fois destructeur ou source de vie. Suivant un dispositif précis mettant d'emblée en œuvre la différence d'échelle et, par là même, la possibilité d'une échappée du réel, Sylvie Pichrist nous convie, en la Galerie Arte Coppo, à une performance telle une invitation à la rêverie métaphysique. Au cœur d'une spatialisation sonore tressée de part en part tel un murmure obsessionnel, une formule magique incantatoire se superpose au bruit lancinant de la machine à coudre avec laquelle l'artiste dessine une couronne de papier d'Arménie.

La coiffe ainsi façonnée et revêtue par l'artiste se consume insensiblement esquissant une figure paradoxale. Visuellement la coiffe relie l'esprit à la puissance céleste, la fumée s'élevant tandis que les cendres sont récupérées par l'artiste en un rituel de purification dont le miroir n'est pas étranger. Celui-ci n'ambitionne-t-il pas d'emprisonner en son sein tout un arrière monde qui lui échappe... Qu'en est-il

également de ce rapport au caractère changeant et insaisissable que ne se lasse pas de convoquer l'artiste ? Ecoulement de la parole, fluidité de la fumée qui nous ramènent tout naturellement à l'eau et, dès lors, à ces éléments premiers que l'alchimie qualifie d'état ou de modalité de la matière : *"l'eau étant le symbole et le support de la liquidité tandis que le feu, plus subtil encore, répond à la notion substantielle du fluide éthéré (...) et à la notion phénoménale du mouvement des dernières particules des corps."*⁵

Tableaux ouvrant à l'expérience du sensible tout autant que machines à produire un imaginaire poétique, fertile et référencé, les œuvres de Sylvie Pichrist agissent comme de puissantes métaphores de métaphores, les matériaux du visible et de l'invisible qui nous taraudent. < Pascale Viscardy >

1 De l'eau en large, une coproduction du Pass et de l'asbl Blanc Murmure Philippe Bouillon, Philippe del Cane, Céline Depré, Vita Drappa, Baptiste Fiore, Eugenio Furino, Boris Grégoire, Sébastien Huberland, Sébastien Hutse, Stéphane Kozik, Caroline Lemaire, Jonathan Puits, performances de Sylvie Pichrist **Du 4.07 au 31.08** (Exposition prenant place dans le cadre de l'exposition du PASS *H₂O*) **2** l'artiste invite le visiteur à la prendre en photo au moyen d'un polaroid dont l'émulsion vive se détache et flotte à même le liquide. **3** Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Editions Robert Laffont, 1982, P. 308 **4** "Le complexe d'Ophélie" in *L'eau et les rêves* de Gaston Bachelard, biblio essais, librairie José Corti, 1942 **5** M. Berthelot, *Origines de l'alchimie*, p.253, cité in Serge Hutin, *L'alchimie*, Que sais-je?, PUF, 1951

La pause minuit d'Ophélie
photographie, 58 x 58 cm, 2008
conception : Sylvie Pichrist
photographie : Jonathan Steeland

Le dé d'Or (coiffe 2)
photographie, 62 x 42 cm, 2008
conception : Sylvie Pichrist
photographie : Jonathan Steeland

QUE JE DÉPEIGNE

ALAIN GERONNEZ
QUE JE DÉPEIGNE ?
(PHOTOS, GRAPHIES)

LE SALON D'ART,
81 RUE DE L'HÔTEL DES MONNAIES,
1060 BRUXELLES
T + 32 (0)2 537 65 40

JUSQU'AU 18.10.08

Alain geronneZ
QUE JE DÉPEIGNE ?/L'art est rue Larrey,
31.05.2008
photos digitales

Si la coiffure se pratique dans les salons, elle se montre dans la rue ; l'art, quant à lui, s'élabore dans les ateliers, il se montre dans les salons, mais nous savons qu'il s'y fait aussi puisque "c'est le regardeur qui fait le tableau" ! La rencontre du salon et de la rue se noue dans la vitrine. Celle du "salon d'art" de Jean Marchetti est opaque et c'est derrière elle qu'ALAIN GERONNEZ montre *Que je dépeigne?*, une série de planches composées d'images et de mots qui parlent d'art et de coiffure.

PEIGNES ET PINCEAUX

Le lien entre les mots "art" et "coiffure" sur les devantures des salons avait toujours interpellé l'artiste qui a longtemps entretenu des rapports difficiles avec les coiffeurs. *"Peut-on faire une œuvre qui ne soit pas d'art ?"*¹ (s')interrogeait Duchamp en 1913 avant de récupérer le peigne en fer que les peintres cubistes avaient eux-mêmes emprunté aux décorateurs, pour en faire un de ses ready-mades en 1916. On retrouve ce peigne en 1937 sur la couverture de la revue *Transition*. Et, comme l'écrit Thierry de Duve, *"De quelle transition – déchirante – ce peigne est-il le signifiant, si ce n'est celle que dit son nom, en toutes lettres, au vu de la chose ? "Que je peigne !" a supplanté "je peins". Telle est la manière nominaliste du ready-made de nommer peinture possible une chose qu'il est impossible de nommer peinture."*²

C'est donc par l'art de la coiffure et par une des plus énigmatiques homonymies de la langue fran-

çaise entre certaines formes des verbes *peindre* et *peigner* que la rupture advient. Les amoureux des mots et de leurs jeux que sont Marcel Duchamp et Alain Geronnez ne pouvaient qu'y adhérer.

DÉPEINDRE

L'actualisation de toute cette problématique, son appropriation par Alain geronneZ (qui est un moderne et se définit comme un homme du 20^{ème} siècle) prend ici la forme de planches composées d'images et de texte. Une photographie principale est alors doublement commentée, livrée à une exégèse par des mots, mais surtout par d'autres images – qui entretiennent des relations parfois formelles, jamais thématiques, toujours articulées autour de la libre association et du figural. *Rue Lacépède, Paris, 2008*, par exemple, se compose de deux photographies d'un coin de rue. Un salon de coiffure à la façade rose et juste à côté, la devanture verte de "l'air du temps", une petite brocante. Sous les deux images, la reproduction de deux pochettes de disques de la comédie musicale *Hair* dont l'une est étrangement titrée *Hair*. C'est un travail de chiffonnier que produit Alain geronneZ, toujours à l'affût, appareil photo autour du cou, prêt à glaner dans le quotidien. Récemment, à Paris, il passe rue Larrey et remarque qu'au numéro 11, là où Marcel Duchamp avait son atelier en 1921, le rez-de-chaussée est occupé par un salon de coiffure. Cela donne *L'art est rue Larrey, Paris 2008*. Si les deux photographies montrent ce coin de rue, si le commentaire iconographique reproduit le peigne de Duchamp, si le texte qui accompagne les images mentionne aussi un taxi anglais à l'arrêt, à l'avant-plan d'une des deux images, on remarque une petite fille, chevelure au vent. Une ouverture supplémentaire apparaît alors dans ce rébus, l'Air de Paris de Duchamp s'inscrit

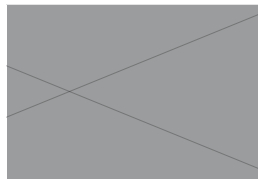
en filigrane dans cette planche. Car ces relations inattendues – qu'elles concernent les images ou les textes – fonctionnent comme un élargissement du monde, invitent le regardeur à continuer le travail. Et le même processus est à l'œuvre avec les calembours : c'est le lecteur qui les fabrique. Dans *Que je dépeigne?*, ils sont tout autant littéraires que visuels. Picabia, les cubistes, Mondrian, Rubens, Tintin, les tueurs du Brabant wallon, et j'en passe, sont tous convoqués, ils deviennent légendes des photos d'Alain geronneZ. La notion de légende, y compris dans ce qu'elle peut avoir de bête et désuet, est revendiquée par l'artiste qui la considère comme une pièce rapportée, un peu à côté, et pourtant nécessaire à l'établissement du contexte. Il reprend cette tradition à sa manière : *"j'écris toujours un peu à côté de l'image et pas dessus"*.

Si la référence à Duchamp et à son geste fondateur est partout présente, elle est aussi inquiète. La peinture est peut-être plus vivante aujourd'hui, la coexistence de toutes les formes peut faire vaciller des certitudes et réclamer la recherche d'affirmations nouvelles. Le titre de l'exposition "Que je dépeigne?", évoque, dans son sens capillaire, la perturbation, un certain désordre. Dans son sens iconique, elle est plus modeste ; dépeindre, c'est décrire et représenter, mais ce n'est pas chargé de l'aura de siècles de peinture. Promenant cette inquiétude, il y a l'artiste, son appareil photo, ses déambulations urbaines qui font de lui un "enregistreur" du quotidien, de ses étrangetés, il y a sa capacité à nous transporter de l'autre côté du miroir. Il affirme : *"Moi je dépeins, je ne peins pas, je dépeins - "Dépeignez-moi la situation" - c'est ça. Mon travail se fait plus dans la rue que dans l'atelier"*. < Colette Dubois >

¹ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Champs-Flammarion, 1994, p. 105. ² Thierry de Duve, *Nominalisme pictural*, Minuit, 1984, p. 239.

PLAN POUR LA GRANDE BAGARRE

Créé à l'initiative du B.P.S. 22 de Charleroi, le cycle A4, qui vise à investir avec des travaux d'artistes émergents des salles laissées vides du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, est devenu un incontournable de l'agenda culturel de la capitale – situation paradoxale, à l'image de ces squats d'artistes victimes de leur succès. Par son titre, l'exposition d'ERIC DELAYEN se propose de rappeler le caractère inévitablement précaire que revêt un tel projet. *Plan pour la grande bagarre* ne désigne pas tant le contenu de la manifestation que la période qui a présidé à sa réalisation : incertitudes quant au personnel, au matériel, voire même aux salles disponibles, tandis que s'élaborent des œuvres *in situ*... Mais l'on cherchera vainement dans les œuvres la moindre trace de cynisme envers l'Institution : fidèle à sa démarche, c'est au travers d'une subtile réflexion sur la construction et la déconstruction qu'Eric Delayen souligne la fragilité de toute entreprise humaine, artistique ou non.



ERIC DELAYEN,
*PLAN POUR LA GRANDE
BAGARRE*
SOUS COMMISSARIAT
DE NANCY SUARES

PALAIS DES BEAUX-ARTS
23 RUE RAVENSTEIN, 1000 BRUXELLES
T +32 (0) 2 507 82 00
WWW.BOZAR.BE

DU 19.09 AU 19.10

Projet pour l'exposition *Plan
pour la grande bagarre*
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2008.
Vidéo sonore, trois projecteurs.

Be Bop Remix Marseille
2002-2004
Entrelacs tiges de hêtre diam 4mm - 9 tablettes en pils
dim variables. 9 pick up lecture bloquée sur sillon -
déclenchement sur présence du visiteur

Dans la mythologie nordique, le destin des dieux est, au même titre que celui des hommes, remis entre les mains de trois divinités supérieures féminines : les norines. Elles tissent le destin de chacun, représenté par un fil qui ne se rompt qu'avec la mort. Leurs prérogatives respectives sont très hiérarchisées : si Urd connaît le passé, Verdande symbolise le présent, tandis que Skuld est tournée vers l'avenir. Voici le décor planté pour l'installation vidéo qui accueille le visiteur dans la première salle, désignée sur les plans de Victor Horta comme "le petit théâtre". Ce détail a son importance : Eric Delayen a conçu son exposition dans une relation étroite au lieu – ses caractéristiques spatiales, mais aussi et surtout la portée symbolique de son affectation passée. Projetée sur trois écrans, l'image d'une femme debout sur une scène, et dont la tête est laissée hors champ, apparaît en plan fixe et en mouvement. Vêtue d'un tailleur strict, la comédienne incarne tour à tour une femme d'affaires, une prédicatrice religieuse, et celle qui annonce la rupture de leur couple à son amant : trois versions du pouvoir au féminin, en référence à celui détenu par les norines. Chacun des personnages déclame, en respectant la tonalité liée à sa personnalité, un texte de Firmin Maillard (1833-1901), extrait de ses considérations sur la morgue de Paris, et consacré aux différents stades de la putréfaction d'un corps ayant séjourné dans l'eau. A l'évocation de la décomposition des chairs répond le morcellement du texte, les trois récits étant découpés phrase par phrase, puis réassemblés de manière à former un chœur semblable à celui du théâtre antique.

Le langage est également au centre de la deuxième installation, qui a pris place dans la salle dite "des expositions". Exposer, s'exposer : la question aujourd'hui n'est plus de savoir comment se montrer, mais plutôt comment se cacher. A l'obscénité du corps a succédé celle de l'être tout entier, dans sa quête éperdue pour occuper les innombrables médias à sa disposition et s'y afficher. Une voix chuchote des phrases sorties d'un quotidien banal, que recouvre régulièrement le mot "obscène", par le biais d'un montage sonore très complexe. *Obscenus*, de mauvais présage : les norines rôdent encore.

L'on retrouve dans ces installations l'intérêt de l'artiste pour la plasticité du langage, à l'image de ses deux vidéos (*Wandering Love* et *Wandering Words*, 2005) en hommage à James Joyce. Et si le travail d'Eric Delayen ne se laisse pas facilement réduire à une description linéaire, c'est qu'il est intrinsèquement fondé sur la rupture, de rythme ou de forme. Ainsi la structure parfaite de *Be Bop*, présentée dans la "salle des chœurs", est-elle perturbée par la présence de vieux tourne-disques qui, en retour, en sont réduits à produire une invraisemblable cacophonie. Quant à l'installation *Magnifying Glasses*, elle invite le visiteur à littéralement passer une salle du Palais des Beaux-Arts à la loupe, pour en détecter les accidents, réels ou imaginaires.

N'en déplaise à l'artiste, le titre de l'exposition reflète bien son contenu : à l'image lisse du plan, se superpose sans cesse celle de la bagarre.

< Pierre-Yves Desaiwe >

L' EMPRISE DES SENS

“Ils aiment parler des femmes, les hommes. Ca leur évite de parler d'eux. Comment explique-t-on qu'en trente ans aucun homme n'a produit le moindre texte novateur concernant la masculinité? Eux qui sont si bavards et si compétents quand il s'agit de pérorer sur les femmes, pourquoi ce silence sur ce qui les concerne? Car on sait que plus ils parlent, moins ils disent. De l'essentiel, de ce qu'ils ont vraiment en tête. Ils veulent qu'on parle d'eux, à notre tour, peut-être?”

(Virginie Despentes, *King Kong théorie*, 2006.)

Ecrire un texte sur les hommes, quelle drôle d'idée, surtout qu'en dire en tant qu'homme, étant si près du sujet, en évitant tous faux reflets, trompe-l'œil et autres complexes de Narcisse devant ce miroir dressé. En toute subjectivité, puisqu'il s'agit de cela, lorsque je pense "homme", à part quelques paix fraternelles, je pense avant tout à toutes ces guerres, ces génocides, ces inquisitions, ces compétitions absurdes au nom de dieux ou de jeux, ces abus de pouvoir infantiles, tout ce sang et ces larmes versés au nom de leurres, ces entreprises systématiques organisées par la moitié de la race humaine entraînant avec elle son autre pauvre moitié, en toute objectivité cette fois, plus pacifiste – aucune femme n'est coupable de toute cette boue qui souille la planète depuis la Création que je sache. Même si cette autre part avilit également, mais avec des manières mieux coiffées et parfumées une humanité dont la finalité est depuis le départ d'aller droit dans le mur tout en cherchant des moyens de plus en plus ingénieux pour éviter le fatal et eschatologique carambolage. Disons que les femmes

CRIS ET CHUCHOTEMENTS

CENTRE DE LA GRAVURE
ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE
10 RUE DES AMOURS,
7100 LA LOUVIÈRE
WWW.CENTREDELAGRAVURE.BE

DU 20.09.08 AU 4.01.09
DU MA. AU DI. DE 11H À 18H
VERNISSAGE LE 19.09 À 19H30

Annette Messenger
La femme et le venin
livre - offset, 1997

Annika Larsson
Dog
2001, vidéo (16 min.)
Musique : Strauss et Tobias Bernstrup.
Courtesy Cosmic Gallery (Paris)

XY
L'EMPRISE DU GENRE
TENTATIVE D'APPROCHE
DE LA REPRÉSENTATION
MASCULINE

MUSÉE IANCHELEVICI
21 PLACE COMMUNALE,
7100 LA LOUVIÈRE
WWW.MUSEE.IANCHELEVICI.BE

DU 20.09 AU 16.11
DU MA. AU DI. DE 14H À 18H
VERNISSAGE LE 19.09 À 18H

sont là aussi pour retarder l'accident, froisser moins de tôle, elles y mettent je crois plus de cœur à l'ouvrage, elles nous empêchent de nous abîmer et de retourner définitivement macérer dans le nauséabond magma originel.

En organisant il y a quelques années, de 1997 à 2003, la série d'expositions *Crépage de Chignons (tentatives d'approche d'un art de femmes)* avec le Chalet de Haute Nuit, le propos était de comprendre la vision des femmes, ou tout au moins de certaines sur notre société, "(...) *en regardant les oeuvres de Georgia O'Keeffe, Louise Bourgeois ou Cindy Sherman (...), nous nous sommes demandé si des hommes auraient pu créer de telles choses, ouvrir de telles brèches dans le regard et – partant – dans la manière de percevoir le monde (...), si certains "grands artistes" n'avaient pas une réputation quelque peu surfaite en relisant le siècle à la lueur des oeuvres de quelques femmes (...), si la création féminine n'était pas plus dans la traversée que dans l'ornière, plus sur la place publique avec ses tribus et sa végétation que dans les panthéons avec ses hiérarchies et ses colonnades (...)*". Après ces tentatives aux propos consignés dans des catalogues nous n'avons toujours pas de réponses mais nous avons soulevé des tollés (un peu) et des questions (beaucoup), questions aussi bien plastiques qu'éthiques et bien entendu existentielles. Il me paraissait évident que le même type d'approche en ayant un cobaye masculin en ce laboratoire serait beaucoup plus pertinent, plus dangereux aussi et ainsi lançai-je en l'air cette proposition musclée que quelques amies curatrices reprenaient de volée. Certaines ont développé l'idée et relèvent aujourd'hui ce défi au Musée Ianchelevici à La Louvière: Valérie Peclow (Le Chalet de Haute Nuit), Pascale Viscardy (l'art même), Nancy Suarez (M.A.A.C.), Alexia Creusen (U.L.G.) et Valérie Formery (Musée Ianchelevici) avec une exposition intitulée *XY, l'emprise d'un genre (tentative d'approche de la représentation masculine)*. Cette exposition, on l'espère aux nombreuses étapes, "*tente une approche plurielle de la représentation du masculin et par-delà, pose la question de la représentation des genres tant on sait que la différenciation sexuelle est toujours un principe à l'oeuvre dans la perception et la réflexion de nos sociétés contemporaines. La persistance de structures de pensée androcentriques conduit à faire de "l'homme" le point de référence incontournable, à la fois créateur, initiateur, acteur, spectateur et récepteur. Omniprésent au point d'en devenir aveuglant, faussement neutre, "il" joue les inconnus familiers.*" Beau programme, bien entendu "ils" en riront, jaune souvent, "ils" les traiteront de féministes, c'est monnaie courante depuis les Suffragettes, "ils" – c'est-à-dire moi aussi, que je le veuille ou non – ne supporteront pas la vue de ce corps, ses outrages, ses évidences, ses inévitables et sempiternelles bassesses. Pour parler du masculin ont été invités des hommes et des femmes aux réflexions plastiques d'hier et d'aujourd'hui, en voici quelques spécimens parmi beaucoup d'autres. Un combat de coqs – c'est le titre que je suggérerais il y a quelques années pour ce genre d'exposition – d'**Emile Claus**, un Balzac d'**Emilio López-Menchero**, des érections matinales de **Luke Stephenson**, des légionnaires de **Rineke Dijkstra**, les concentrations de testostérone par **Clarisse Hahn**. Un sexe indécis de **Marcel Mariën**, un homme enceint de **Hiroko Okada**, des travestissements de **Michel Journiac**, des camouflages féminins d'**Eric Angenot**, le noir trouble de **Pierre Molinier**. Des aquarelles acides de Denyse Willem, des organes souples et feutrés d'**Elodie Antoine**, des positions de guerriers instables de **Pascal Bernier**, des démonstrations canines gantées de cuir d'**Annika Larsson**, les incarnations pataphysiques d'**Odette Blavier**. Et puis pour dé-tendre l'atmosphère, quelques fines plaisanteries visuelles et

bien masculines d'**André Stas**, **Xavier Canonne** ou **Laurent d'Urse**. Egalement **Arnulf Rainer**, **Félicien Rops** ou **Robert Mappelthorpe** pour asseoir de noms cette position si besoin en était, surtout pour tenter de parler de l'homme, cette vilaine bête qui a plus d'un tour dans son sac, de manière un peu civilisée pour une fois.

A La Louvière toujours, décidément dans l'oeil du cyclone – à l'origine même du monde, au seuil du Continent Noir, au bord de ce gouffre qui fait tant peur, bouh! –, au Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, l'exposition intitulée *Cris et chuchotements*. D'autres excitations, questions sans doute aussi sans réponses mais qui méritent toujours d'être posées, et qui soulèveront je crois moins d'indignations de fausses vierges effarouchées, mâles ou femelles, que *XY, l'emprise d'un genre*. Il s'agit cette fois uniquement d'artistes femmes, s'interrogeant sur leurs pratiques, leur plastique, leurs émotions particulières traduites en gestes et en images. Cet ensemble trié avec méthode sur le volet est composé de maisons hantées de mots de **Myriam Hornard**, ses lapsus capitonnés, ses manies décorées, d'anecdotes démesurées de **Sophie Calle**, ses intimités exhibées à tous les regards, de carnets de voyages intérieurs de **Valérie Carro**. Des peurs cousues de **Louise Bourgeois**, ses peaux brodées, toute cette psychanalyse façonnée à mains nues, des reproductions d'un monde de **Sylvie Eyberg**, ses recadrages, son grain retrouvé, des corps nostalgiques d'**Ana Mendieta**, ses sacrifices cosmiques. De petites conditions féminines brodées au jour le jour par **Annette Messenger**, sa collection fétichiste de mythologies individuelles, des féminismes sans dogmes de **Nancy Spero**, son engagement confectionné, d'anatomies aux anfractuosités gravées de **Kiki Smith**. Aussi, entre autres réelles magies ou banalités érigées en oeuvres d'art, la vie sublimée d'**Anne De Gelas**, les liquides précieux de **Laurence Dervaux**, les heures peintes de **Carole Benzaken**. Sont espérés quelques textes se penchant sérieusement sur le principe et la finalité de ce genre de manifestation qui devient depuis quelques années une récurrence dans l'art d'aujourd'hui. Car exposer ensemble les oeuvres créées uniquement par des femmes n'a pas plus de sens que de le faire avec celles d'artistes wallons ou végétariens, pour paraphraser une justesse de Magritte.

Ces deux expositions seraient-elles une suite de cette enquête passionnante et passionnée, visuelle et intellectuelle, qu'était *Féminin-masculin. Le sexe de l'art* à Beaubourg en 1996? Peut-être, il y a beaucoup à dire et à écrire sur le sujet en tout cas, encore et toujours, rien ne sera jamais complètement éclairé en ces matières. Mais l'obscurantisme est à chasser chaque jour pour cette humanité éternellement – l'éternité n'étant qu'une notion humaine donc assez relative – en équilibre instable au bord du chaos, du feu et des sangs, exaspérée de bruit et de fureur. Un dernier extrait du même texte de Despentes, pour la route, qui risque d'être longue et parsemée d'embûches – voire de nouvelles stations – aussi bien pour les femmes que pour les hommes, prenez-en de la graine mes frères: "*Il y a eu une révolution féministe. Des paroles se sont articulées, en dépit de la bienséance, en dépit des hostilités. Et ça continue d'affluer. Mais, pour l'instant, rien, concernant la masculinité. Silence épouvanté des petits garçons fragiles. Ca commence à bien faire.*" < François Liénard >

LA TENTATION DE L'IMPOS- SIBLE

Jusqu'au 14 septembre, le Musée des Arts Contemporains du Grand Hornu accueille, dans les entrailles de sa Grange au foin, un colossal squelette au titre énigmatique de *Calamita Cosmica* (Aimant Cosmique). Etape ultime d'un périple européen, cette exposition constitue l'une des rares occasions de découvrir le travail de l'artiste italien Gino De Dominicis, décédé il y a tout juste dix ans. Cultivant le goût du mystère, de la surprise et de l'excentricité, il a de son vivant interdit toute reproduction de ses œuvres pour faire de chacune de leur apparition publique un événement mystico-légitime. Avant qu'elle ne rejoigne la chapelle que la Fondazione Cassa di Risparmio di Foligno a aménagée en vue de son installation définitive, le MAC's offre à cette sculpture monumentale un dernier lever de rideau.

Conçue en 1988, *Calamita Cosmica* porte en elle la mesure inhérente à la démarche menée par Gino De Dominicis depuis le milieu des années 1960. Constitué de polystyrène, de résine et de plâtre, ce squelette humain de vingt-quatre mètres de long repose, étendu sur le dos, dans une inertie solennelle. Son rictus sarcastique et sa protubérance nasale anormale sont pointés vers le ciel alors que sur le majeur de sa main droite s'élanche, en équilibre improbable, un long stylet de laiton de huit mètres de haut. Renouant ironiquement avec la tradition romantique, l'artiste se confronte sciemment, ici, à l'inaccessibilité de ses aspirations esthétiques hors norme. Initialement destiné à être recouvert d'or, ce géant est exposé pour la première fois, en 1990 au Magasin de Grenoble, dans une mise en scène analogue à celle déployée aujourd'hui au MAC's. Gisant dans une aile isolée du centre d'art, il imposait au spectateur un point de vue contraignant et distancé, situé à l'arrière de son crâne. Pour sa seconde exposition, à la Biennale de Venise de 1990, l'artiste envisage d'orchestrer une arrivée spectaculaire par la mer. Dans une lente procession, un radeau conduirait le squelette jusqu'aux Giardini, donnant ainsi à la lagune des airs de Styx. L'envergure de l'entreprise le contraint à abandonner ce projet tout comme auparavant il avait dû renoncer à l'ostentatoire platinage doré. Le crâne du colosse fut alors présenté seul dans une nouvelle installation intitulée *Macchina del Tempo*.

Se jouant des codes explicites des vanités, Gino De Dominicis investit le lieu du mythe et l'espace fragile du possible. *Calamita Cosmica* est un spectacle immobile dont l'accomplissement n'est permis que par une suspension momentanée du temps. Reprenant les dispositifs et l'iconographie de ses œuvres antérieures, l'artiste se livre à un exercice de lévitation magnétique déjà expérimenté en 1967 avec *Asta* (ou Bâton), puis en 1969 avec *Equilibrium*, un stylet suspendu verticalement dans l'espace d'exposition sans soutien apparent. Plus qu'un simple tour de passe-passe, c'est la réitération inlassable d'une action tragi-comique qui est chaque fois donnée à voir par l'artiste. Celle-ci faisait déjà l'objet de deux films réalisés en 1969-70 pour la galerie télévisuelle de Gerry Schum, *Tentative de vol*

montrant l'artiste sautant depuis un rocher en agitant les bras dans l'espoir de voler et Tentative de former des carrés au lieu des cercles autour d'une pierre qui tombe dans l'eau.

S'appropriant de manière fantaisiste les analyses phénoménologiques et déconstructionnistes prévalant alors, l'artiste recourt à l'illusionnisme pour convoquer le thème de l'éternité et renonce à toute vision progressiste du temps pour privilégier une quête d'immortalité explicitée, en 1972, dans sa célèbre *Lettera sull'immortalità*. A mi-chemin entre la figure du prestidigitateur et celle du prophète, Gino De Dominicis n'est pas sans rappeler Melquiades, le personnage mythique décrit par Gabriel García Márquez dans *Cent ans de solitude* (1967). L'épopée génésiaque de Garcia Márquez débute, en effet, avec l'arrivée, dans un village isolé du reste du monde, d'un aimant géant amené par le gitan Melquiades et dont les propriétés magiques suscitent la crainte, l'émerveillement d'une population qui n'a encore jamais connu la mort. Echangé par le fondateur du village contre sa fortune, l'aimant l'entraîne dans une quête illusoire dont la seule découverte sera celle d'un squelette annonciateur de la calamité qui va s'abattre sur lui et sa descendance. Après sa mort, Melquiades continuera, quant à lui, à réapparaître de génération en génération comme un "souvenir héréditaire" alors que les vivants devront revivre une histoire qui, depuis la nuit des temps, tourne en rond.

Par son titre polysémique, *Calamita Cosmica* évoque tant la force magnétique qui lie l'individu aux lois de l'univers que le destin stérile de l'humain ou que le calame avec lequel les premiers récits mythiques nous ont projetés dans l'histoire sans cesse rejouée. Alors que l'occulte, le spirituel et le chaos font leur grand retour dans les thématiques expositionnelles, la redécouverte des œuvres de Gino De Dominicis semble être amenée à alimenter les relectures actuelles de l'effondrement des utopies, pour le pire comme pour le meilleur.

< Sandra Delacourt >

GINO DE DOMINICIS

CALAMITA COSMICA
MAC'S, 82 RUE SAINTE-LOUISE
7301 HORNU
T + 32 (0)65 65 21 21
WWW.MAC-S.BE

JUSQU'AU 14.09.08

Gino de Dominicis
Calamita Cosmica
1988, 22,55 x 9,16 x 7,60 m, polystyrène, métal.
Collection Cassa di Risparmio di Foligno.
Photo Philippe de Gobert



On ne le répètera jamais assez, notre monde à l'aube du 21^e siècle a foncièrement changé. Globalisation, autoroutes de l'information, Web community, mobilité des capitaux et des hommes, des organes de production, internationalisation des loisirs, éclatement des frontières, terrorisme, marché, etc., l'espace postmoderne du capitalisme tardif est traversé de multiples flux transitoires, de réseaux, dont il est difficile de prévoir la ligne de fuite. Tous les domaines de l'existence individuelle, l'espace social, politique, économique et culturel sont atteints. Cela fait déjà quelques décennies que le monde de l'art vit au rythme de l'internationalisation, des flux et de l'expérimentation, faisant office de prophète imposteur ou visionnaire, tout dépend du point de vue du receveur. Toutefois, de nos jours, ces dynamismes sont devenus les règles du jeu généralisées et le paradigme de l'entreprise culturelle contemporaine. Ils n'affectent plus seulement les organes de production, mais aussi le système de distribution et de réception des produits et services culturels, obligeant les "anciennes" structures institutionnelles, éducatrices et intellectuelles à repenser leur rôle et leur fonction.

L'HISK-Higher Institute for Fine Art (Gand) est né en 1997, au cœur de cette mutation, et a inscrit au sein de son programme ce subtil passage à un espace culturel global. Comme le révèle son nouveau sous-titre : "Advanced Studies and Practice-based Research in the Visual Arts", l'Institut s'adresse aux artistes internationaux de toutes disciplines ayant déjà achevé leurs études en arts ou ayant amorcé un parcours d'artiste. Sélectionnée par une commission composée de personnalités du monde de l'art international, une quinzaine de candidats – comme on les appelle – incorpore chaque année l'Institut pour une durée de deux ans. L'HISK accueille ainsi dans ses espaces une trentaine d'artistes de toutes nationalités auxquels il offre un atelier et un encadrement professionnel. Ce renouvellement en alternance de différentes générations de 'hiskers' crée un croisement fertile qui révèle beaucoup de la manière dont l'Institut conçoit son enseignement, avec le sens du rythme, du flux et de la famille. En début d'année, les nouveaux arrivants se retrouvent ainsi entraînés et initiés par les aînés qui, eux, s'avèrent confortés dans leur maturité. De surcroît, l'HISK soigne son réseau de lauréats, dont il suit le parcours, entretenant une documentation exhaustive sur leurs activités et les intégrant tant que possible dans la multitude d'activités générées par l'Institut. A sa manière, l'HISK adapte l'idée désuète de famille à l'intelligence toute contemporaine de la mise en réseau, en suivant un principe singulier de vases communicants.

L'HISK amalgame ainsi deux réalités du monde de l'art contemporain : d'un côté, celle de l'atelier comme espace de création individuel, cellule de production et de recherche, de l'autre, celle du réseau et des pratiques professionnels de la scène artistique internationale avec laquelle il entretient un lien très étroit. L'Institut fait en effet fusionner deux types de plateformes : l'une, interne, générée par la communauté des ateliers – la famille – qui constituent



HISK-
HIGHER INSTITUTE
FOR FINE ART

187 A CHARLES DE KERCHOVELAAN
9000 GAND
INFO : WWW.HISK.EDU

HISK
vue de l'atelier de Niklaus Rüegg
2008

HISK

autant d'espaces d'échanges, de motivations, de dialogues non contraignants et rythmés par la quotidienneté, l'autre, externe, constituée de cellules de projets tels que l'exposition finale des lauréats¹, les portes ouvertes ou la préparation d'événements du type expositions, festivals, foires etc. et un vaste programme de voyages, conférences, débats, workshops initiés par la venue de personnalités du monde de l'art – artistes, critiques, institutionnels, historiens, penseurs, curateurs etc.

A cela s'ajoutent les fameuses "visiting lectures", clef de voûte originale de l'édifice : tous les mois environ, trois jours durant, les 'hiskers' reçoivent la visite d'une heure dans leur atelier de professionnels du monde de l'art : artistes, critiques, curateurs, historiens de l'art etc., une heure pour convaincre, dialoguer, confronter des points de vue, des expériences, des connaissances². Véritable "coaching", ces "visiting lectures" sont des moments d'une extrême intensité partagée qui obligent l'artiste en herbe à ajuster son discours aux langages du monde de l'art et à se positionner en deçà de toute affinité. Structure souple et dynamique, foncièrement ancré dans la réalité de la création artistique contemporaine, l'HISK comble, par l'intelligence de son concept, le fossé souvent abyssal qui existe entre l'apprentissage et le monde professionnel, offrant aux 'hiskers' à la fois les moyens de se réaliser dans leur pratique et de se positionner dans

le monde "impitoyable" de l'art. D'une certaine manière, l'HISK se positionne consciemment tout autant comme un espace de création pluridisciplinaire que de 'networking', en terme donc de production et de communication. Et ce n'est donc pas un hasard si la carrière de beaucoup d'anciens 'hiskers', comme Koen van den Broek, Geert Goiris, Nicolas Provost, Kris Verdonck, Vincent Meessen ou encore Ante Timmermans, pour n'en citer que quelques-uns, ressemble à un parcours sans faute, quoique fondamentalement prometteur et original.

< Maité Vissault >

¹ L'exposition finale est un moment crucial d'expérimentation de la mise en exposition auquel participe l'ensemble de l'Institut, les uns exposant et les autres participant au processus de mise en exposition. L'HISK invite ainsi chaque année un curateur à réaliser une exposition de ses lauréats. En 2007, l'exposition finale *Just a four letter word*, curatée par Joost Declercq, eut lieu au Museum Dhondt-Dhaenens de Gand. Celle de 2008 est en gestation sous le commissariat de Philippe Van Cauteren, directeur du SMAK, assisté par Thomas Caron et ouvrira ses portes le 21 novembre 2008 dans un ou plusieurs lieux encore inconnus du grand public. ² 4 à 5 "visiting lecturers" se partagent la trentaine de "studio visite" à raison de 8 ateliers par jour. Etant donné qu'il est impossible pour chacun de voir tout le monde, une certaine sélection selon affinités est permise aux 'hiskers' au moment de la constitution du planning. Toutefois, cette marge de préférence est limitée, l'HISK étant attentif au fait que les 'hiskers' doivent apprendre à se confronter à tout type de points de vue, même ceux qui à priori ne correspondent pas à leur démarche. C'est justement en provoquant des rencontres à priori inadéquates que les artistes apprennent à se confronter à la critique et à étendre leurs horizons discursifs. Il est aisé de constater que c'est souvent dans ce cas que les échanges sont les plus fructueux.

DESIGN SEP- TEMBER

TRAVERSÉ
PAR
L'ENJEU
ÉCOLOGIQUE

En 2006, Bruxelles se dotait pour la première fois d'une semaine entièrement consacrée au design: une "Design Week" comme en connaît chaque métropole qui se respecte, ou presque. Constellations d'événements dispersés dans le tissu urbain, coïncidant souvent avec un salon du meuble, les semaines du design de Milan, Londres, Paris, Tokyo ou Stockholm associent designers, fabricants, galeries, organismes de promotion, écoles et institutions diverses, locales ou non, pour offrir au public présentations de collections, expositions, concours, conférences et autres colloques. En jeu, la stimulation du design local, tant au plan culturel qu'économique, mais aussi la construction d'une image moderne et dynamique pour les villes concernées. Devenue "Design September" et déployée sur trois semaines dès 2007, l'initiative bruxelloise s'inscrit dans ce mouvement. Ses spécificités, observables dès la première édition, ne semblent toutefois que se renforcer avec les années.

Une première caractéristique de *Design September* est que l'événement n'est pas adossé à un Salon du meuble. Il ne s'agit donc pas d'un "parcours off" permettant à des éditeurs de se mettre en scène dans un contexte moins anonyme qu'une halle de foire. D'autant que Bruxelles, si elle abrite la majeure partie des designers belges, ne compte que très peu de fabricants de design. Il n'est dès lors pas surprenant que *Design September* mette l'accent avant tout sur les créateurs eux-mêmes. Avec des conséquences financières évidentes... Ne disposant que de budgets limités, la manifestation fonctionne d'abord comme un catalyseur d'énergies.

Pour cette édition 2008, sont attendus près de quarante événements, avec quelques expositions, dont celles dédiées aux Bruxellois Nicolas Bovesse à The Gallery Bruxelles et Pol Quadens chez Pierre Bergé, un concours pour jeunes designers ou encore une programmation spéciale de la Cinémathèque royale. Mais, trait remarquable, *Design September* met surtout en avant la discussion et la rencontre, à travers des visites d'ateliers, débats, colloques, séminaires et workshops¹, une session de la plate-forme d'échanges Pecha

Kucha (www.pechakuchanight.fr) ou encore six conférences de figures internationales du design.

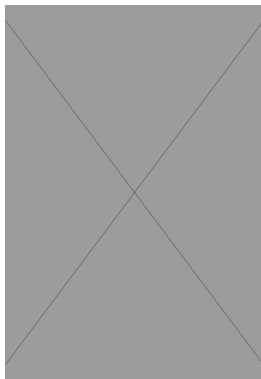
Le 9 septembre, *Design September* sera lancé par un débat organisé au CIVA autour de "L'héritage de l'esprit 58". Confrontant aux générations actuelles des architectes et designers actifs dans les années 1950, tels André Jacquain et Michel Olyff, il thématisera bien entendu la faillite de l'idée de progrès. Si une nouvelle exposition internationale se tenait à Bruxelles en 2008, quels en seraient les enjeux, nous demande-t-on. Une question dont on connaît déjà la réponse, soufflée notamment par l'exposition qui se tient actuellement à Saragosse sur le thème de "l'eau et le développement durable".

Se déployant dans plusieurs expositions et débats, ainsi qu'à travers l'activité des conférenciers invités, l'axe du développement durable traverse en vérité toute la programmation de *Design September*, reflétant en cela les préoccupations actuelles du monde du design. Loin de représenter un nouvel intérêt de la profession – une grande part du design des années 1990 reflétait cette inquiétude, née dès la fin des années 1960 –, la notion d'"éco-design" connaît actuellement un extraordinaire essor, nourri essentiellement par l'émotion que cause l'observation des effets du réchauffement climatique. Les expositions se multiplient et les designers se réfèrent sans cesse plus nombreux à leur conscience écologique². L'on ne peut que s'en réjouir. Ce qui ne lasse pas d'étonner, par contre, c'est le peu de progrès que l'on note dans la compréhension des enjeux du design durable. Aujourd'hui comme il y a quinze ans, la majeure partie des projets écologiques mis en exergue consistent en des objets de petite série jouant de la récupération et du recyclage des déchets de notre société de consommation. Des objets qui, s'ils valent en tant qu'affirmations symboliques de valeurs durables, ne constituent pourtant en rien des solutions au problème de la surconsommation.

C'est que les actions concrètes les plus efficaces au niveau de l'écologie sont prises, partiellement sous la pression des pouvoirs publics, de façon assez discrète au sein de l'industrie. De nature technique, elles ne présentent souvent qu'une faible "valeur d'exposition". Et les vraies solutions, elles,

David Trubridge,
chaise longue *New Sling*
2006

5.5 Designers,
projet *Reanim* à la Galerie Peyroulet
& Cie à Paris
2005



prennent la forme de scénarios immatériels proposant une mutation de nos modes de vie – des scénarios tels qu'en élabore Ezio Manzini, un des penseurs les plus éclairés dans ce domaine depuis plus de vingt ans, en collaboration avec François Jégou, le directeur de l'agence de design stratégique bruxelloise Solutioning Design³. Car l'on sait depuis longtemps que rendre les produits plus écologiques, certes une tâche importante, ne suffira pas pour endiguer la vague de problèmes environnementaux causés par nos insoutenables comportements individualistes-consommateurs.

En contraste, ce que l'on découvre le plus souvent dans les expositions et les publications de design, qui tendent à se concentrer sur l'objet en tant qu'"œuvre", ce sont des créations qui thématisent l'écologie plus qu'elles ne l'affrontent. Des objets qui nous invitent à aborder le monde selon d'autres valeurs – et, en cela, jouent un rôle non négligeable mais qu'il s'agit de bien circonscrire. Les manifestations de *Design September* liées à l'éco-design illustrent cette approche symbolique des problèmes environnementaux.

Ainsi, par exemple, l'exposition *Gre3n Design*, sous-titrée "Reduce – Reuse – Recycle", qui rassemble à la galerie Pierre Bergé des sociétés et des designers finlandais, belges et néerlandais utilisant des matériaux recyclés dans leurs créations : on y retrouvera, nous annonce-t-on, des tambours de machine à lessiver, des chambres à air, des ceintures de sécurité ou encore des pièces de monnaie transformés en produits quotidiens. Gageons qu'une infime partie de ces projets tient compte de l'approche "du-berceau-à-la-tombe" qui envisage les problèmes environnementaux à toutes les étapes de la vie du produit... Sans même parler d'une connaissance de ce qui constitue l'attachement (ou l'absence d'attachement) de l'homme à l'objet, fondation incontournable d'une transformation des habitudes de consommation. Peut-être ces questions seront-elles soulevées au séminaire et au débat "Gre3n Design" qui accompagnera l'exposition...

Plusieurs des conférenciers invités durant *Design September* manifestent également une "fibre écologique". Une des figures initiales associées à la plate-forme néerlandaise Droog Design créée en 1993, **Jurgen Bey** développe par exemple une œuvre qui tire parti d'une récupération systématique d'objets, de typologies, de techniques et de matériaux obsolètes⁴. Une de ses créations emblématiques est la lampe *Lightshade Shade* : éteint, ce luminaire se présente comme un cylindre réfléchissant, forme moderniste parfaite, glacée et anonyme ; mais que la lumière soit et le film miroir semi-transparent laisse apparaître le lustre bourgeois et désuet qu'il cachait. Il s'agit d'une réutilisation d'objet, certes. Mais à quelle échelle ? Et qu'en est-il de la pollution engendrée par la fabrication du film ? De la consommation d'énergie à l'étape de la distribution ? En vérité, la valeur écologique de *Lightshade Shade* découle principalement de son message. Pour reprendre une image proposée par la critique de la mode Caroline Evans dans son passionnant ouvrage *Fashion at the Edge*⁵, cet objet représente à merveille une vision de "la modernité hantée par le spectre de l'histoire". Une expression d'un "deuil post-moderne", retour du refoulé qui nous renvoie à l'inéluctable fin de la grande fête de la société de consommation.

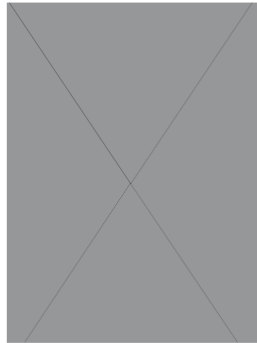
On trouve un deuxième exemple clé de ce néo-romantisme morbide, caractéristique d'une angoisse contemporaine, dans le fauteuil *Smoke* de **Maarten Baas**, lui aussi appelé à donner une conférence à Bruxelles. "All that is solid melts into air", semble nous dire ce siège "néo-Louis" carbonisé et recouvert de résine époxy. Baas compte parmi les diplômés de la médiatique et médiatisée académie d'Eindhoven, une école qui nourrit un intérêt prononcé pour l'écologie s'exprimant le plus souvent à travers des propositions conceptuelles. Pour *Design*

September, l'atelier d'Architecture intérieure de La Cambre accueille l'exposition **Still** montée par l'institution néerlandaise à l'occasion de la semaine du design de Milan. Still, comme un appel au calme et au silence après l'effervescence des dernières années. Ralentir le flot des marchandises... Une injonction qui nous renvoie étrangement à la rhétorique du design minimaliste – un mouvement né à la fin des années 1980, déjà, d'une résistance symbolique à la société de consommation.

Les expressions du respect de l'environnement ne se limitent pas aux Pays-Bas, loin s'en faut. Le collectif français **5.5 Designers** s'est fait connaître par l'exposition-happening *Reanim* dans laquelle ses membres, habillés comme des chirurgiens et des urgentistes, soignaient au moyen de "pansements", prothèse d'assise, béquille pour pied manquant et kit de suture, des meubles écorchés, blessés, en souffrance... Signalons encore la venue à Bruxelles d'un designer s'illustrant par une approche très lucide de l'éco-design : **David Trubridge**. Britannique installé depuis près de vingt-cinq ans en Nouvelle-Zélande, il conçoit et fabrique des meubles en suivant une éthique écologique stricte : emploi de bois local, minimisation de la quantité de matière mise en œuvre par l'adoption de structures légères et flexibles (inspirées notamment des embarcations maoris), réduction des déchets de fabrication, utilisation d'énergies vertes, livraison en kit pour limiter le volume lors du transport, qualité d'exécution garantissant la longévité des produits... Pourtant, il conserve une conscience très claire des limites de son action. A la question "Dans une planète surchargée de choses matérielles, quelle justification peut-on trouver pour un objet de plus ?", il répond : "Pour moi, la seule justification n'est pas l'objet lui-même mais son message. S'il œuvre d'une façon ou d'une autre comme un agent de changement, s'il suscite la réflexion, alors il a une valeur." Des meubles pour nous faire penser et agir avec sagesse et responsabilité. < Denis Laurent >

1. A saluer en particulier, un workshop proposant aux designers, architectes et étudiants de travailler, en collaboration avec l'association le 8e jour, sur les problèmes spécifiques aux handicapés mentaux (le 14.09 à 14h, 133/50, rue du Midi, 1000 Bruxelles, T + 32 (0)2 349 35 95). Cette première confrontation doit déboucher sur la création d'une série d'objets qui seront exposés l'an prochain, ainsi que sur la création d'un nouveau concours : l'*Alter Design Award*, soutenu par la cocof. 2. Signalons par exemple l'intéressante exposition montée par Giovanna Massoni pour Wallonie-Bruxelles Design-Mode au dernier salon du meuble de Milan, qui rassemblait Thierry Bataille, Deborah Franquet, Mathias van de Walle et What else ? sous la bannière "Naturalmind...". 3. Voir, par exemple, Ezio Manzini et François Jégou, *Sustainable Everyday. Scenarios of Urban Life*, Ambiente, 2003 ; ou encore leur *Sustainable everyday project* développé avec le soutien du Programme des Nations Unies pour l'environnement et présenté sous forme de dispositif à l'exposition *D.Day, le design aujourd'hui* au Centre Pompidou en 2005 (www.solutioning-design.net). 4. Mettant souvent en œuvre des techniques et des matériaux "pauvres", Jurgen Bey vient par ailleurs de présenter à la galerie Pierre Bergé de Bruxelles l'installation *Witness Flat* qui consistait en une série de meubles en édition très limitée patiemment réalisés à partir de bois local et de laine de moutons hollandais. 5. Yale University Press, 2003.

Jurgen Bey,
luminaire *Lightshade Shade*,
Droog Design
1999
(aujourd'hui édité par Moooi)



EXPOSITIONS :

POL QUADENS DU 12 AU 26.09
GRE3N DESIGN DU 12 AU 26.09
Pierre Bergé et associés,
40 Grand Sablon,
1000 Bruxelles, lu.-sa. de 10h30 à 18h30

NICOLAS BOVESSE DU 12 AU 28.09
The Gallery Bruxelles,
17 rue de l'Ecole Moderne,
1070 Bruxelles, ma.-ve. de 11h à 18h,
sa.-di. de 14h à 18h.

STILL DU 13 AU 28.09
Hôtel Van de Velde,
27/29 avenue Franklin Roosevelt,
1050 Bruxelles,
Vernissage festif le 19.09
www.designacademy.nl

DÉBATS :

"L'HÉRITAGE DE L'ESPRIT 58"
LE 9.09 À 20H.
CIVA, 55 rue de l'Ermitage,
1050 Bruxelles
Rés. : T + 32 (0)2 642 24 50

"GRE3N DESIGN" LE 16.09 À 20H.
deBuren, 6 rue Léopold,
1000 Bruxelles
Rés. : T + 32 (0)2 212 19 30

CONFÉRENCES :

JURGEN BEY LE 17.09 À 20H
MAARTEN BAAS LE 17.09 À 20H
5.5 DESIGNERS LE 26.09 À 20H
DAVID TRUBRIDGE LE 15.09 À 20H
Flagey, place Sainte-Croix,
1050 Bruxelles.
Rés. : T + 32 (0)2 641 10 20

À SIGNALER ENCORE :

EXPOSITION : ATELIER A 1
(MARINA BAUTIER, DIANE STEVERLYNCK, NATHALIE DEWEZ, ELRIC PETIT, BENOÎT DENEUFBOURG, SYLVAIN WILLENZ)
14 rue Raphaël, 1070 Bruxelles
www.atelier1.be

COLLOQUE INTERNATIONAL "COMMERCIAL DESIGN BRUSSELS. DESIGN DE COMMERCER, DISTRIBUTION ET MERCHANDISING VIRTUEL"
LE 23.09
organisé par Pro Materia et Best Of Publishing à Flagey en vue du lancement du concours *Commerce Design Brussels* d'après un concept original de la Ville de Montréal (www.commercedesignbrussels.be). Pour la programmation complète et détaillée de l'événement (du 7 au 30.09) : www.designseptember.be

+
DESIGN 08-BIENNALE INTERNATIONALE DE DESIGN DE LIÈGE
DU 26.09 AU 19.10
6^{ème} édition, en divers endroits de la cité mosane. 150^{ème} anniversaire de la naissance de Gustave Serrurier-Bovy et exposition de designers originaires de Belgique, de l'Euregio Meuse-Rhin et de la Grande Région Luxembourg ainsi que de designers internationaux. À épinglez, au sein d'une vaste programmation : installations de Florence Doléac, *Va chercher!*, Aquarium-Muséum du **26.09 au 19.10** et Richard Artschwager dans les salons du Palais provincial du **26.09 au 19.10**.
www.designliege.be

UN CAS D' ÉCOLE

Couverture Parade 7
"Watching you" (détail)
photo: Gen Li

Couverture Parade 6
"Parler sexes"

Le huitième numéro de PARADE sortira en novembre 2008. C'est le moment de se pencher sur une revue originale à plusieurs titres: une démarche résolument prospective, une forme novatrice et différente à chaque numéro, une variété d'approches. Il faut aussi noter qu'elle est réalisée au sein d'une école, l'ERSEP¹ de Tourcoing.

Quand la pédagogie de l'art passe en revue

Parade naît en janvier 2003. Nathalie Stefanov réalise, depuis quelque temps déjà, une petite feuille avec ses étudiants; l'arrivée de Gilles Froger, ancien conseiller littéraire auprès des Éditions Denoël et de France Culture, va lui permettre d'aller jusqu'au bout de son désir: réaliser une "vraie" revue. Le titre, *Parade*, s'impose: il évoque aussi bien Satie, Cocteau et Picasso, que Rimbaud, Seurat, Daumier, Picabia et Tati. Une parade, ça défile et ça pétille, c'est ouvert et réglé en même temps: c'est un mot qui évoque l'éclat, l'exhibition, mais aussi la riposte et la défense.

Les quatre premiers numéros avaient une parution semestrielle et étaient intégralement réalisés dans l'école. Après un numéro très régional, le second affirme sa ligne de conduite: la mise en œuvre d'une thématique propre à chaque parution et l'ouverture du rédactionnel à un panel très large d'interven-



nants. La nécessité de confier le lay-out à un professionnel va mener ses responsables, Nathalie Stefanov et Gilles Froger, à rencontrer Sophie et Philippe Millot, deux jeunes graphistes particulièrement inventifs. Ces derniers ne proposent pas une charte graphique, mais la conception de chaque numéro comme une réponse au thème qui le guide. La revue devient alors annuelle.

Réalisée dans une école, *Parade* n'a pourtant rien à voir avec les "revues d'école" telles qu'on les rencontre habituellement : un outil de communication ou, dans le meilleur des cas, un espace qu'enseignants et étudiants peuvent investir. Le rapport de *Parade* à l'école tient précisément dans le rôle que la publication joue au sein de la pédagogie : un pivot entre les étudiants, les intervenants et le monde. Ainsi, chaque année, Gilles Froger, ayant rapidement rejoint l'équipe des enseignants, anime avec Nathalie Stefanov un séminaire qui porte sur le thème du prochain numéro de la revue. Ils y invitent des spécialistes et des théoriciens, y organisent des workshops avec des artistes et des écrivains : ils amènent ainsi les étudiants à élargir leur champ d'investigation, à se confronter aux pratiques actuelles, à s'investir concrètement dans un projet précis. Les étudiants sont alors directement liés à la revue et ils en sont aussi le premier public.

Le numéro "Parler sexe" est, de ce point de vue, particulièrement emblématique. Comme l'explique Gilles Froger, "*quand on a commencé à réfléchir à cette question de la création et de la sexualité, c'était en partant du fait qu'on était 90% d'hommes âgés de 40 à 60 ans enseignant à des filles de 20 ans (à 70 %, le public étudiant). Nous avons été convoqués, Nathalie et moi, pour justifier de l'objet de ce séminaire lequel apparaissait comme un cours sur le féminisme, ce qui n'était pas admissible. Cela signifie qu'il y avait des plaintes, d'enseignants ou d'étudiants, l'on ne sait pas. Au bout du compte, il y avait des questions sérieuses sur le contenu et puis sur l'intérêt que des étudiants pouvaient prendre à ce genre de sujet tellement peu académique*". L'expérience se poursuit malgré tout et donne lieu à un colloque, en collaboration avec l'Université de Lille III² organisé par Véronique Goudinoux et Thierry de Duve, qui fait salle comble. On le voit, *Parade* n'est ni la trace d'une séquence pédagogique, ni son enjeu, mais un outil, un partenaire de l'enseignement.

Une forme, des images et des textes

Le graphisme de Sophie et Philippe Millot a comme particularité de fusionner avec chaque thème. Le premier numéro auquel ils ont collaboré, intitulé "Le portrait", est sorti en mai 2005. Emballé sous blister, son dos était nu, ses pages non coupées et la couture des cahiers, bien visible, était en fil fluo. La couverture, une reproduction d'une figurine de Muhammad Ali, se déployait sur 16 pages. Dans le sommaire, chaque article bénéficiait d'une pleine page, histoire de préciser qu'un portrait est chaque fois une affaire individuelle et que chaque article est une sorte de portrait. L'iconographie s'affirmait pleinement et pouvait aller jusqu'à la pleine page ou la double page. Le numéro 6, "Parler sexes", plaçait le chiffre de sa parution en grand et gras au centre de la couverture. L'encre thermoréactive utilisée révélait, suivant les cas, du texte ou de l'image. Telle une bête à deux dos, il pouvait s'aborder indifféremment par l'une ou l'autre extrémité, et l'on fantasmaît la jonction du recto et du verso comme un "69", mais la couverture déployée nous montrait un "96" : les sexes se tournent le dos. Quant au numéro 7, "Watching you", il prenait la forme et la taille d'une cassette vidéo, une étiquette se trouvait sur la tranche et les petits trous en forme d'yeux de la couverture correspondaient à des cercles colorés munis d'un centre noir sur la première page.

Ce graphisme résolument novateur fait de Sophie et Philippe Millot des auteurs à part entière de la revue. Celle-ci peut devenir un bel d'objet, cela ne nuit jamais à la lecture du contenu, mieux, cela y participe.

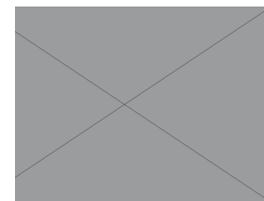
Si *Parade* trouve toujours son point de départ dans l'actualité du séminaire et des artistes, elle est tout autant ouverte à la façon dont l'art du passé peut éclairer le contemporain. Le portrait, c'était Jean-Luc Moulène et Michel François sous la plume de Nathalie Delbard, mais aussi l'autoportrait en dépouille de Michel-Ange par Xavier Vert et la figure du Christ d'Antonello da Messina par Bruno-Nassim Aboudrar. Bien que n'étant pas placés sous l'enseigne d'une revue universitaire, et revendiquant les écarts – du texte classique d'un chercheur à l'échange épistolaire mêlant texte et images³ – les textes publiés dans *Parade*, presque toujours des inédits, sont d'un très haut niveau. La revue est d'ailleurs considérée comme un laboratoire de recherche par le ministère de la culture en France.

Par proximité géographique ou par goût, *Parade* est particulièrement ouverte à des écrivains et artistes belges : on peut citer, entre autres, Messieurs Delmotte, Eugène Savitzkaya, Sven Augustijnen, Nadine Plateau, Michel Couturier, Karine Marenne, Jean-Pierre Verheggen ou Alain geronneZ. Quant à l'intervention des étudiants, elle prend diverses formes : l'accompagnement de l'auteur lors d'un entretien, leur production artistique livrée aux critiques des enseignants, la relation d'un workshop ; elle se trouve souvent séparée du reste de la revue sous la rubrique "Intramuros".

Rires et autres éclats

Cette année, la parution du numéro 8 est retardée. Dans le cadre de l'harmonisation européenne de l'enseignement supérieur, les quatre écoles d'art du Nord-Pas-de-Calais⁴ vont fusionner. Les autorités voudraient que *Parade*, forte de sa reconnaissance nationale et internationale devienne la revue des quatre écoles. Ce projet a des aspects séduisants, mais il impliquerait une modification radicale du principe directeur de la revue : le lien étroit entre projet pédagogique et interventions d'artistes et de théoriciens ne peut agir que dans une structure de petite taille où les échanges sont quotidiens. *Parade* pourrait aussi s'affranchir de la structure académique et devenir une revue tout à fait indépendante. Mais là encore, ce serait une nouvelle aventure. Son originalité, sa qualité, sa reconnaissance en France et dans le reste de la francophonie sont autant d'éléments qui ouvrent à *Parade* tous les possibles. Quoi qu'il advienne, le numéro 8, consacré aux "rire et autres éclats" sera le dernier d'une série. Le séminaire de cette année portait sur le burlesque. Des artistes comme Emilio López-Menchero, Harald Thys et Jos de Gruyter ont animé des workshops qui feront l'objet d'un cahier central du numéro. Une exposition, *Burlesk*, réunissant les artistes et les étudiants a déjà eu lieu en mai dernier à Bruxelles et on attend avec impatience de lire, entre autres, les textes de Jean-Pierre Verheggen, d'Alain geronneZ ou de Raya Lindberg, les entretiens menés avec les artistes des workshops et avec François Curlet, de voir les images, de se plonger dans le rire sous tous ses aspects et de découvrir la forme que Sophie et Philippe Millot donneront à ces éclats. < Colette Dubois >

¹ Ecole régionale supérieure d'expression plastique. ² Voir Nathalie Stefanov, "Parler sexes" dans *l'art même*, n° 31, 2^e trimestre 2006, p. 18-19. ³ Nathalie Stefanov, *Lettre à Messieurs Delmotte*, à paraître dans *Parade*, n° 8, 2008. ⁴ Tourcoing, Valenciennes, Dunkerque et Cambrai



Couverture *Parade* 7
"Watching you" (détail)
photo: Gen Li

PARADE

EN VENTE AU BOZAR SHOP,
CHEZ FILIGRANES,
ET CHEZ TROPISMES (BRUXELLES)

ON PEUT ÉGALEMENT ACQUÉRIR
CERTAINS ANCIENS NUMÉROS EN LES
COMMANDANT AU SIÈGE DE LA REVUE :
WWW.REVUEPARADE.NET

NUMÉRO 1 - 4 €
NUMÉRO 2 - ÉPUISÉ
NUMÉRO 3 - 4 €
NUMÉRO 4 - 4 €
NUMÉRO 5 - ÉPUISÉ
NUMÉRO 6 - ÉPUISÉ
NUMÉRO 7 - 16 €

L'ART MÊME

EXPOS
EXTRAMUROS
41-42

LIEUX
SOUTENUS
PAR LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE
46-49

PRIX
& CONCOURS
50-51

DU CÔTÉ
DE LA COMMUNAUTÉ
FRANÇAISE

EXPOS
INTRAMUROS
43-45

BIBLIO
52-54

55

AGENDAS ETC

l'art même
Trimestriel
#40
Août – Octobre 08
Gratuit
7300 exemplaires

RD
Autorisation de fermeture
Bruxelles X - 1/487

Dépôt Bruxelles X

**FOCUS:
PALESTINE**

- 04**
L'art palestinien
entre modernité
et contemporanéité
- 08**
Never-Part
Histoires de Palestine
- 10**
Emily Jacir
Espoirs déterminés
- 12**
Le contre-champ
des images
selon Elias Sanbar
- 14**
Rula Halawani
Résister, exister
et autres images...
- 15**
Ahlam Shibli
Itinéraire en terre passée
- 16**
L'architecture
comme instrument
- 18**
Michel Khleifi
Résonances d'un peuple
en devenir...

EXTRAMUROS

- 20**
Manifesta 7
- 21**
Messieurs Delmotte
Il m'arrive encore
de voir à travers
mes lunettes noires

IN SITU

- 22**
Cinéma Sauvenière (Liège)
par V+ : piranésien?

INTRAMUROS

- 24**
Brussels Biennial
- 26**
Beat Streuli
Stranger on Earth
- 28**
Hugues Dubuisson
Eros aux entrailles
- 29**
Sylvie Pichrist
Tableaux vivants, tableaux
vibrants
- 30**
Alain geronneZ
Que je dépeigne
- 31**
Eric Delayen
Plan pour la grande bagarre
- 32**
L'emprise des sens
- 34**
Gino de Dominicis
La Tentation de l'impossible
- 35**
HISK
Higher Institute for Fine Art
- 36**
Design September

ÉDITIONS

- 38**
Parade

AGENDAS etc

- 40**

ÉDITRICE
RESPONSABLE

Christine Guillaume
Directrice générale
de la Culture f.f.

Ministère de la Communauté
française, 44, Boulevard
Léopold II, 1080 Bruxelles

RÉDACTRICE EN CHEF

Christine Jamart

SECRÉTAIRE
DE RÉDACTION

Pascale Viscardy

GRAPHISME

Designlab

> l'art même n'est pas
responsable des manuscrits
et documents non sollicités.
Les textes publiés
n'engagent que leur auteur.

CONSEIL
DE RÉDACTION

Marcel Berlangier
Laurent Busine
Patrice Darteville
Chantal Dassonville
Pierre-Jean Foulon
Ariane Fradcourt
Christine Guillaume
Dany Josse
Daniel Vander Gucht
Fabienne Verstraeten

ONT COLLABORÉ

Raymond Balau
Cécilia Bezzan
Victor Brunfaut
Laurent Courtens
Emmanuel d'Autrepppe
Sandra Delacourt
Pierre-Yves Desaiève
Colette Dubois
Eric Dumont
Adila Laidi-Hanich
Denis Laurent
Danielle Leenaerts
François Liénard
Maité Vissault