

tellurique, fait de nos ressources naturelles et humaines, remonte dès lors à la surface et se réinstalle dans nos existences.

Housewarming d'Effi et Amir a ainsi été tourné dans la campagne albanaise parsemée des constructions inachevées des exilé-es albanais-es. Faute d'argent, les migrant-es albanais-es n'ont pu retourner en Albanie et leurs maisons sont laissées à l'abandon. Les cinéastes, à partir des témoignages recueillis des migrant-es, ont demandé au poète de Tirana, Krenar Zejno, de faire de ces *verbatim* la matière d'un long poème épique. Retranscrit en chants traditionnels isopolypophoniques, patrimoine musical populaire menacé de disparition en



raison des migrations, le chant élégiaque de Krenar Zejno raconte les souffrances de l'exil, à la fois comme un voyage vers le dénuement et une désinstallation. « Vers l'exil sur cette terre dévalisée? », chante ainsi le chœur dont les paroles traduites en français apparaissent en surimpression sur les images.

Pour ce film, les cinéastes ont choisi d'habiter l'image dans le rôle d'intrus visitant de long en large ces bâtiments à l'abandon. Un parcours qui s'organise selon trois éléments de base de la vie domestique : la table, la chaise et le lit, objets que les cinéastes ont fait disparaître de l'image. Seules les trois activités qui leur sont associées — s'asseoir, manger, dormir — sont mimées par Effi et Amir, comme si le fait de s'asseoir à une table, de dormir était illégitime. Les poses énigmatiques d'Effi et Amir dans ces ossatures de béton rejouent en réalité la fragilité sociale du-de la migrant-e, hantée par un autre territoire, dans une recherche d'une place possible où s'installer, et pour qui la difficulté est celle d'exister avec et dans le déplacement. « La pierre pèse plus lourd dans son pays », comme le chante le chœur en contrepoint des images. Le sentiment d'appartenance dévoyé de l'exilé-e devient alors une nouvelle conscience corporelle. Cette hantise propre à l'exil est sous-tendue pourtant par l'espérance folle d'être accueilli-e.

↑

Effi & Amir, *Housewarming*, vidéo, 33'30 (2016), vue de l'exposition « We Play, We Stage, We're Enacting », FoCA (Jeonju, Corée du Sud), 2018.

Conte paradigmatique de l'installation intrusive, *Boucle d'Or et les Trois Ours* est d'ailleurs la trame de *Housewarming*. Cette référence discrète des cinéastes qui raconte l'arrivée d'un-e indésirable : Boucle d'Or chez les ours, peut être mise en parallèle avec l'arrivée d'un-e étranger-ère qui entre par effraction dans un espace, où iel n'est ni attendu-e ni désiré-e. S'il s'agit de partir pour la-le migrant-e, comment recevoir pour l'hôte-esse ? Interrogation actuelle, si l'on envisage la question migratoire en terme d'hospitalité radicale. Les situations diasporiques, par-delà leur dimension tragique de déplacements forcés, apparaissent souvent telle une contre-géographie qui dérange la stabilité du monde géographique et national. Ces flux migratoires représentent une menace pour des nations pensées comme des structures homogènes, où « l'autre » n'est considéré qu'en tant qu'il peut devenir « un même » assimilé. Peut-on alors inverser le rapport, aller sur la terre du-de la migrant-e pour être à son tour un-e exilé-e, et comprendre de l'intérieur les ressorts de l'accueil comme du rejet ? La contemporanéité de l'art, qu'elle soit celle des arts vivants ou des arts plastiques, est en prise avec le monde selon une expérimentation continue de celui-ci. Autrement dit, les cadres de la représentation ont pu glisser vers un acte de création, qui serait également une expérience du monde. La question n'est pas subsidiaire puisque les deux cinéastes israélien-nes ont pensé s'installer en Albanie, terre d'accueil à leur propre exil : « Vous qui êtes assis dans l'air, qu'est-ce que vous voyez d'ici que vous ne voyiez pas de là-bas ? Vous êtes venus, fascinés par ce que vous croyez mystérieux. Mais il n'y a aucun mystère, rien que la vie ordinaire. Les choses que vous trouvez étranges ont leur raison d'être et, surtout, leurs effets », chante le chœur récalcitrant à l'adresse d'Effi et Amir.

En somme, les artistes contemporain-es aux prises avec leur pratique dans un acte de réalisation, répondant en même temps de la représentation du réel, ont pu prendre fait et cause pour les liens existants, semble-t-il, entre des choses et des actes, des sujets et des objets, sans qu'il y ait des répartitions ou des correspondances artificiellement voulues. Ils œuvrent sans doute vers une pratique d'emprunt et de

Rencontres #2

AMIR BORENSTEIN A.B.

EFFI WEISS E.W.

ROBERT SUERMONDT R.S.

RAYA LINDBERG R.L.

A.B. Chaque film est une sorte de territoire qu'on ouvre et qu'on découvre, dans lequel on erre. On est constamment entre deux mondes, soit des projets artistiques, soit des projets cinématographiques dans l'axe du cinéma d'auteur. Cela dit, la définition : « Est-ce que c'est de l'art ou du cinéma ? » ne nous intéresse pas, même si l'on nous demande constamment de définir notre travail selon des cases existantes. Chaque film que nous faisons est tellement différent que ces cases n'ont pas de sens. Pour chaque film, nous devons tout réapprendre, repartir de zéro. Si ce n'était pas le cas, nous ne verrions pas d'intérêt à le faire.

R.L. Pour revenir à votre choix de quitter Israël pour faire des films ailleurs, comment s'est alors posée, sans doute différemment, la question du territoire, sachant que l'histoire du territoire d'Israël est aussi celle des territoires appelés « territoires occupés » : la bande de Gaza, la Cisjordanie. Il existe donc « des territoires » en Israël.

E.W. En Israël, on utilise aussi ce pluriel. Dans l'histoire du peuple israélien cette question du territoire est une question et un complexe. Peut-être parce que les Israéliens sont le seul peuple qui a été formé en dehors de son territoire, nous sommes toujours hantés par l'idée que nous n'avons pas notre propre

territoire. Et même quand nous avons notre propre territoire, il appartient d'abord à quelqu'un d'autre. Cette idée de chercher sa place ou de ne jamais la trouver est quelque chose d'assez dominant pour nous. Et puis, Israël est un territoire imaginé avant d'être un territoire concret. La question de la fiction et du territoire est donc depuis longtemps très présente dans notre travail et le traverse depuis qu'on a émigré en Europe. Parfois d'une manière directe - en traitant d'un territoire spécifique - celui d'Israël/Palestine comme dans *Vilnor*, *Épiphanie en vacance* ou *Deux fois le même fleuve*, où c'est surtout la tension entre un pays imaginé, rêvé, et un lieu concret qui nous intéresse, et parfois d'une manière implicite, ce qui n'est pas nécessairement visible pour un spectateur qui ne connaît pas notre biographie, comme dans *Housewarming*, *The Vanishing Vanishing-Point* ou dans notre projet actuel *L'Hypothèse d'une porte*. À partir du moment où l'on a quitté Israël, cette possibilité de voir ce territoire comme fictionnel s'est imposée à nous. Je parle d'Israël, mais ça pourrait très bien être ailleurs, c'est-à-dire vraiment ailleurs, un lieu difficilement accessible nécessitant un vol de plusieurs heures. Il faut pouvoir imaginer tous les ailleurs, même ceux qui ne sont pas fréquentables.

R.L. Est-ce pour cette raison que vous n'utilisez jamais le mot d'exil ?

A.B. On n'a pas quitté Israël, on est sortis d'Israël, on ne peut pas nous qualifier d'exilés. Le vrai exil est une catastrophe, une rupture, un déchirement. Notre exil est volontaire, donc privilégié. Nous ne fuyons pas une situation de guerre ou une situation de détresse. Notre exil est comme une pratique individuelle de détachement, de distanciation, même d'humiliation : devenir étranger et minoritaire.

E.W. En vérité, à chaque fois qu'on trouve qu'on fait la même chose, qu'on se trouve trop

confortable quelque part, on change d'espace au sens propre comme au sens figuré.

R.L. Quand la crise du Covid s'est installée, ce qui ressortait était l'absence de circulation. Comment la question du changement d'espace s'est-elle alors posée pour vous?

E.W. C'était un peu différent pour nous, ce n'était pas vraiment une crise, puisqu'un grand changement avait eu lieu avant. Depuis un an ou deux, on avait notre studio de travail chez nous. En plus, depuis trois ans, on héberge aussi des migrants de passage, faisant que la maison est remplie tout le temps. On partage nos espaces de vie avec des gens avec lesquels on a un vrai lien. Notre stabilité est importante pour eux, parce qu'ils bougent tout le temps. On est devenu leur point fixe. C'est à ce moment-là que je me suis dit : je me sens chez moi à Bruxelles, et quand je quitte Bruxelles, je quitte quelque chose. Avant, quand on quittait Bruxelles, on ne quittait rien, je me sentais chez moi seulement avec Amir, et notre maison se déplaçait toujours avec nous. Mais avec la crise du Covid, tout cela a été un peu déstabilisé, parce qu'il y avait toujours la question de savoir si les migrants qu'on hébergeait pouvaient rester chez nous. Il est devenu impossible de continuer de la même façon. Je me suis de nouveau demandé : pourquoi suis-je ici, et pas ailleurs?

A.B. Pour revenir à ce que vient de dire Effi, le fait d'accueillir, d'ouvrir la porte, de définir un espace pour les autres, nous a amené à nous interroger sur ce qui fait espace commun. Parce que si l'on ouvre la porte, on ne peut pas juste l'ouvrir. Auparavant, on partait, on revenait, il n'y avait pas besoin de définir cet espace, même si j'avais une définition très claire de mon espace privé et de mon espace public. En revanche, avec la crise du Covid, la réflexion sur l'espace est devenue prégnante, puisque cet espace s'est réduit.

L'angoisse nouvelle était de se trouver limité dans son espace privé, et interdit d'espace public. Ce n'était plus nous qui décidions de ce partage, mais les pouvoirs publics qui définissaient mon espace. Cela m'a beaucoup questionné quant à l'espace, à ma manière de vivre, à notre manière de vivre.

R.L. De ce nomadisme empêché, qu'est-ce qu'il en est ressorti? De la colère, ou pourquoi pas, la possibilité d'ouvrir de nouveaux espaces de création?

A.B. Créer un territoire est souvent une question de mesure, une grille de savoir. On a été confronté à quelque chose d'inconnu, de nouveau, et la manière de le traiter c'était des chiffres, le cumul de connaissances, dont la culture occidentale est obsédée. Donner l'impression que tout est sous contrôle, qu'on connaît, qu'on définit. Pour moi, cette connaissance est un manque fondamental d'imagination, puisque justement on retombait sur les mêmes idées, sur les mêmes méthodes et les mêmes techniques, qui à mon avis sont juste là pour permettre de gérer l'angoisse, au lieu d'essayer d'explorer de nouveaux terrains, de nouvelles idées. Le problème de cette connaissance est qu'elle a un effet contradictoire. On pense que plus on sait moins on sera angoissé, or c'est le contraire qui arrive, plus on sait plus on sera angoissé, parce que le moindre manque d'information va déjà nous angoisser.

R.L. N'aviez-vous pas envie d'agir avec l'image?

E.M. Une envie juste de transgresser.

A.B. Non, c'était de trop.

R.L. Trop proche encore? Cependant cette conscience que l'espace pouvait être menacé, qu'il pourrait se réduire jusqu'à devenir manquant était déjà présente dans vos films.

A.B. Oui, sans doute, je pense à notre film *The Vanishing Vanishing-Point* qui date de 2015, et qui est l'histoire d'un arbre dont l'isolement est imposé. L'histoire d'un olivier

planté dans le parc Léopold à Bruxelles. Cet olivier était un arbre de commémoration planté par les Communautés européennes. La réflexion autour de cet arbre est venue du fait que, pour nous, c'était comme un arbre miroir. Un arbre avec lequel on a conversé pendant des années. Plus encore, parce qu'il était comme le paradigme du Sud, des pays autour de la Méditerranée, et aussi de notre arrivée en tant qu'Israéliens à Bruxelles. Or, cet arbre, va finalement mourir et disparaître, puisqu'il n'a pas tenu, qu'il est mort au bout de quelques années, et puis qu'on l'a enlevé.

R.L. La disparition de cet olivier, et par voie de conséquence la transformation de ce parc vu sous tous les angles grâce à l'outil Google Earth, construisent presque une pièce tragique.

A.B. La catastrophe était déjà dans l'acte de planter cet arbre. Le climat, la terre, rien n'était fait pour que cet olivier isolé dans ce parc vive. La catastrophe était prévisible. Le film que nous avons tourné autour de cet arbre est d'abord une sorte de voyage dans le parc, une balade, mais aussi une réflexion sur la manière de voir le monde aujourd'hui. Celle de Google Earth d'abord, avec deux manières de voir un territoire, la top view, la vue du haut, qui pour nous représente la vue occidentale qui permet une grille de lecture à distance, et la street view qui est la vue du bas, qui est une vision anecdotique, narrative qui raconte une histoire. Avec la cible de la caméra de Google Earth, on peut ajuster les points de vue, alors on découvre autre chose, des détails sur des détails qui ensuite s'accumulent. C'est avec ces détails qu'on montre comment l'on arrive à avancer dans le parc. En même temps que l'on a une vue d'en haut, en fait une vue globale, on capte, on mesure. On a alors une vue narrative au plus près. Ce mélange des lectures est ce qui nous a aussi intéressés.

A.B. Ce qui est présent dans *The Vanishing Vanishing-Point* est la création d'un nouveau monde dans lequel la *street view* de Google Earth crée des lignes de fuite complètement virtuelles, et c'est à nous de les trouver, et ce ne sont plus les points de fuite traditionnels optiques et physiques, mais évanescents.

R.S. Le film est constamment une espèce de zoom avant, zoom arrière, et recadrage. Le jeu de points de fuite et des points de vue est alors toujours mobile.

A.B. Ce sont des vues à 360° qui sont aussi des sortes de fiction, car il n'est jamais possible d'avoir un 360° complet. En vérité, on est toujours limité par la vue, comme par la technique. On ne peut pas cadrer ou recadrer constamment.

R.S. Le territoire disparaît lentement comme chez l'écrivain Sebald dans *Austerlitz*. Il raconte l'histoire d'un type qui est né en 1944 en Allemagne, il grandit dans un territoire dévasté, et dans son enfance personne n'en parle autour de lui. On tait ce qui s'est passé avant. Il va alors devenir historien, sa thèse de doctorat sera sur la destruction de Dresde. L'idée dans les récits de Sebald est toujours celle d'un travail d'enquête sur les origines, sans jamais arriver à aller jusqu'au bout. Au début de *The Vanishing Vanishing-Point*, on y pense, à *Blow Up* aussi, le film d'Antonioni, cette histoire de voyeurisme.

A.B. Oui, *The Vanishing Vanishing-Point* est aussi un film dramatique, presque l'histoire d'un crime puisqu'à la fin, il y a une sorte d'assassinat qui se déroule sous nos yeux.

R.L. Celui des hommes ou celui des arbres ? N'est-ce dans l'histoire même des paysages, de conquérir et d'éradiquer, de faire advenir une terre sans hommes ?

E.W. Au départ, il y a toujours la terre, parce que le paysage, ça vient avec le regard sur le paysage. *Scope* dans « *landscape* » c'est aussi

un suffixe qui précise la qualité de la position entre une chose et une autre.

A.B. Cette relation, ce « between » crée déjà une zone qui ne dépend pas de la chose même.

R.L. En hébreu, on a aussi deux mots accolés pour paysage ?

E.W. En hébreu, le mot pour le paysage est le même que pour la cime des arbres.

A.B. C'est le mot « Amir », comme mon prénom, qui signifie : la branche la plus haute.

E.W. « Amir » rejoint la signification de « scope » en anglais qui veut dire tige ou hampe en français.

R.L. Cette idée de hauteur rejoint celle d'un paysage fait de main d'homme, ce qui nous ramène à cette histoire du regard. Un paysage est toujours construit, plus encore si c'est un regard de peintre ou de cinéaste.

E.W. Le « landscape » est effectivement la terre civilisée, c'est-à-dire celle du regard humain. On pourrait dire qu'il n'y a pas de paysage sans cadre.

A.B. À un moment, dans *Houseworming*, la caméra est posée comme s'il n'y avait pas de cadrage, mais même ça, une petite caméra posée au sol, on l'a fait mille fois pour casser le code, et donner le sentiment que la caméra a été posée là sans réfléchir.

R.L. Dans ton travail, Robert, il semble également qu'il y ait une forme de mise en abyme du cadre. Tu essayes d'en sortir paradoxalement par son rappel constant. Les TAZ (*temporary autonomous zone*) d'Hakim Bey parlent de *freescope* qui échappent à la surveillance, à la mainmise des espaces quadrillés du territoire à des fins de contrôle. En quel sens envisages-tu cette émancipation ?

R.S. Le cadrage ou le regard, la prise de distance, c'est aussi la possibilité de la contemplation, c'est-à-dire celle de poser à partir d'un point, un regard sur l'extérieur. J'essaye toujours de montrer cette sorte de perspective

répétée qui devient presque architecturale, plus qu'un projet paysagiste. Je crois que l'histoire du paysage pour les beaux-arts commence avec la marche. La première à laquelle j'ai pensé est celle de Pétrarque, ce poète qui habitait à Avignon vers 1300 et qui fait le récit de son ascension du Mont Ventoux. C'est la première trace d'une description du Mont Ventoux. Pétrarque monte pour contempler la ville depuis cette hauteur.

A.B. Avec cette terre d'Israël sur laquelle une histoire est imposée, on s'est demandé où était la frontière. Quand est-ce que la terre devient un paysage, et le paysage devient une histoire? Quand on faisait notre film *Deux fois le même fleuve* sur l'histoire d'Israël, le dernier plan du film est une rencontre avec un taureau, en une sorte de rappel mythique. Le taureau regarde la caméra, puis il sort du cadre, on se retrouve alors avec un paysage très paisible, juste la terre et le ciel comme dans l'épisode biblique de la Genèse lors de la première action de Dieu. Cette interrogation nous ramène à un projet de film qu'on a en Israël sur les échangeurs, ces îlots complètement isolés qui ont leur propre vie.

E.W. On en a exploré plusieurs en Israël, ces petits jardins au cœur des échangeurs d'autoroutes. C'est vraiment le seul « *lost island* » qu'on peut encore trouver aujourd'hui. Ça fait rêver comme si on était une délégation d'explorateurs qui viennent de découvrir une terre vierge. Un territoire à la fois proche, et hors de notre portée. Ce que j'aime aussi dans ces îlots au milieu des échangeurs, c'est que c'est l'homme qui les a créés. Puisque tout a été exploré, les humains recréent des territoires à découvrir, et quand on est au milieu, le bruit de la circulation, ça fait presque le bruit de la mer...

R.L. Pour *Housewarming* que vous avez tourné en Albanie, il y a aussi une autre sorte d'îlot

qui se construit dans ce film, cette maison abandonnée que vous occupez, et que vous finissez par habiter comme dans *Boucle d'Or et les Trois Ours*, le conte qui a inspiré le film.

E.M. On a surtout pensé à quelles actions on allait pouvoir réaliser dans cette maison. Comment allait-on l'habiter? Comment allait-on habiter le vide? On s'est basé sur le conte *Boucle d'Or et les Trois Ours*, qui est une histoire d'intrusion, mais qui se concentre sur trois actions archétypales : s'installer, s'asseoir quelque part, être invité à passer la nuit, trois étapes d'installation.

R.L. Sans doute, pourrait-on le résumer ainsi : qui frappe à la porte, qui entre, et qui prend une chaise, en un tour complet de nos existences, entre ce que l'on attend, et ce qui arrive finalement.

A.B. Et qui mange aussi, parce que manger, c'est s'asseoir autour d'une table, et déjà partager quelque chose.

E.M. C'est partager un espace commun, et puis aller dormir.

R.L. Quand on fait dormir quelqu'un chez soi, on lui fait à manger, cela fait partie des règles de l'hospitalité.

R.S. Oui, et au début du film, on voit cette maison au loin, avec un arbre, un plan qu'on ne retrouve plus après, me semble-t-il. Puis, peu à peu, vous vous approchez de la maison, mais à l'image on ne voit que vos pieds qui avancent vers elle. La maison devient alors cette métaphore du corps, la dernière enveloppe de l'individu. Cette porosité, cette transparence, vous la faites ressentir, puisque cette maison est traversée par tous les orifices comme un corps, mais un corps architectural. Cependant, à la fin du film, vous devenez extérieurs, votre corporéité devient transparente. Une femme vous borde dans vos lits, et vous disparaîsez sous une couverture qui vous rend invisibles.

E.M. Pour moi dormir ou fermer les yeux montre que l'on se sent sécurisé, que l'on n'est plus en état de veille.

R.S. Oui, quelque chose alors s'apaise. D'ailleurs le temps de votre visite dans cette habitation est comme une épopée. Le titre du film le dit : « *Housewarming* », réchauffer la maison, la rendre habitable, lui donner une vie possible. Il y a un mobilier qu'on ne voit pas, mais qui est là comme un possible dans un scénario quasiment à la Godard.

E.W. Les amis avec lesquels on a travaillé en Albanie n'ont pas aimé cette fin du film, où nous disparaissions concrètement à l'image. Pour eux, c'était comme s'ils n'étaient pas suffisamment accueillants. On montrait qu'on avait décidé de partir, que l'on n'avait pas de place là-bas, alors qu'ils nous disaient : on veut que vous restiez.

R.S. Pourtant, il y a une sorte de suspicion par rapport à votre présence durant tout le film, il y a toujours un regard, une légère hostilité, liés peut-être à l'affect du pays. Ils se sont peut-être sentis injustement traités. Ces maisons me paraissent tellement génériques de toutes les maisons qu'on peut trouver autour de la Méditerranée, avec un étage auquel on met les tiges pour le deuxième étage, et quand un fils ramènera de l'argent alors on le construira. Il y a plein de ces maisons abandonnées partout, en Italie, en Serbie, en Espagne. Ça peut aussi être une fantaisie, une utopie, l'espérance dans la construction de ces maisons.

R.L. Il faut pouvoir vivre en Albanie. La structure de la société est une société en survie. Il doit y avoir des solidarités, des hospitalités très belles, mais pour vivre, pour gagner sa vie...

E.W. Non, ce n'est pas du tout facile, mais pour nous, ce n'est pas du tout un film sur l'Albanie. On ne mentionne même pas le nom

du pays. On a fait très attention à ne rien faire entrer de typique dans le cadre.

E.W. L'albanais est une langue unique.

A.B. C'est une langue très archaïque, pour nous c'est elle qui révèle le lieu.

R.L. Ce n'est même pas votre Albanie, c'est un paysage imaginaire.

E.W. Même pas imaginaire, je le vois plus comme un paysage possible qu'imaginaire.

R.L. Quelle différence faites-vous entre un paysage possible et un paysage imaginaire?

E.W. L'imaginaire est une fantaisie, alors qu'avec l'idée de possibilité, on le fait exister. C'est ce qui nous a beaucoup plu dans ces maisons inachevées, le fait qu'elles soient à la fois un intérieur et un extérieur. Même quand on est à l'intérieur, on est à l'extérieur.

A.B. Ce sont des maisons sans portes ni fenêtres. Et pour revenir à ce rapport entre possible et imaginaire, il y a la fantaisie dont on rêve, et ce qu'il est possible de faire advenir, avec ce mélange de passé et de présent, d'extérieur et d'intérieur. Les lieux et les temporalités arrivent alors à se confondre.

Rencontres #3

TATIANA BOHM^{T.B.}

ROBERT SUERMONDT^{R.S.}

AMIR BORENSTEIN^{A.B.}

EFFI WEISS^{E.M.}

ÈVE BONNEAU^{E.B.}

RAYA LINDBERG^{R.L.}

T.B. Je viens du design textile lié à la construction d'une matière textile, ma logique de création vient de là, comment mettre en forme une matière, et comment mélanger des matériaux assez improbables avec des techniques auxquelles on ne penserait pas forcément. J'ai travaillé par exemple une fois avec de la poudre d'arme à feu sur du cuir, mais j'ai fait aussi de la dentelle avec du plastique en le perforant. En fait, je travaille souvent sur des supports existants comme pour ces cartes géographiques qu'on trouve dans les atlas scolaires. Je l'ai travaillé recto verso par feutrage et par aiguilletage avec de la laine. Le mohair est amené par l'avant par aiguilletage, là où sont les parties plus blanches de la carte. Avec cette pièce, l'aspect avant/arrière m'a intéressée. On a, à la fois, un recto en volume et un verso feutriné de nuages noirs qui traversent l'objet carte et se retrouvent en impression piquée sur le devant.

R.L. Si je comprends bien, ton histoire d'effacement des lignes de la cartographie n'est pas juste une entreprise de destruction mais plutôt : comment, en tant qu'individu, en tant

qu'artiste, en tant que peuple, on occupe un territoire par des stratégies d'évitement et de fuite face à la domination. James C. Scott, qui travaille sur l'histoire de l'anarchie, dans son livre *Zomia* ou *l'Art de ne pas être gouverné*, explique qu'en Asie du Sud, il y a des communautés entre la Birmanie et la Thaïlande qui se sont toujours sorties de toute mainmise étatique et des frontières imposées par les États. Cet espace qui va de la Thaïlande à la Birmanie est peuplé de tribus nomades qui ont toujours vécu en altitude, jamais dans les vallées et qui, circulant constamment, sont difficiles à circonscrire. Ils ont ainsi construit des zones refuges pendant des siècles, ce qui leur a permis de perpétuer leur langue, leur tradition, et de ne pas se faire phagocyter par les cultures nationales.

R.S. Les cartes de Tatiana ont justement deux faces, elles sont comme les dentelles dont elle parlait, une membrane poreuse qui pourrait aussi signifier la zone d'exposition, ou cet espace qui nous a été dévolu pour nous rencontrer et discuter ici au PointCulture à Bruxelles. Avec, en plus, cette barrière de sécurité autour de nous qui apparaît comme une frontière avec le public de la médiathèque, mais que l'on peut franchir.

R.L. Oui, nous parlons ensemble autour de cette table mais en même temps nous sommes dans un espace d'exposition qui a aussi une autre fonction puisque le PointCulture à Bruxelles est une médiathèque. De même que l'on pourrait renverser les perspectives lors d'un accrochage, et penser à intervertir le haut par rapport au bas dans un espace de démonstration, parce qu'on est souvent dans une force d'attraction gravitationnelle qui consiste à poser les choses à partir du sol. Tes cartes, par exemple, Tatiana, sont suspendues. Cet espace-là, où nous parlons, qui est aussi celui de l'exposition, vous le voyez comment ?

Est-ce un espace à regarder, à installer, ou vous avez cherché au contraire à en sortir ?

I.B. D'abord, est-ce qu'il ne faut pas avoir plus ou moins toujours en tête la question de la mouvance d'une exposition à l'intérieur même d'un espace et revenir à ce que l'on se disait auparavant ? Car il y a toujours quelque chose à créer à l'intérieur qui n'est pas simplement au niveau de l'accrochage, mais de l'exposition elle-même, où *a priori* les œuvres ne sont pas mobiles. Organiser un espace d'exposition avec des œuvres qui existent déjà en amont est un montage et une mise en place. Or, si nous sommes en train de parler de zones, de territoire, il ne faudrait pas revenir à des histoires de cimaises qui disent toujours plus ou moins : toi, tu te mets là ou là, comme on en a l'habitude dans les expositions, pour qu'esthétiquement ça fonctionne, et que les œuvres cohabitent mieux ensemble. Cette conception est assez classique par rapport à la thématique que l'on est en train d'aborder. Du coup, est-ce qu'il ne faudrait pas plutôt réfléchir d'une autre manière ces questions de zones, de territoire, de fiction territoriale avec une dimension plus performative et de partage commun. En fait, repenser l'exposition de manière peut-être plus utopiste.

R.I. Rafraîchir l'idée de l'exposition sûrement, mais trouver des espaces de changement, est-ce que cela n'est pas inhérent aux propositions elles-mêmes ? Ne faut-il pas faire confiance aux œuvres ?

R.S. L'activité dans l'espace peut aussi être une rencontre avec une peinture dans un escalier parce que ça résonne avec le parcours et avec la mobilité des visiteurs. Ce n'est pas tellement que tout doit être mobile, il s'agit surtout de voir comment les rapports entre les œuvres restent actifs, me semble-t-il.

A.B. Pour ma part, j'ai l'impression que la question de la fiction territoriale est déjà

tellement inhérente à nos œuvres vidéos qu'avoir un espace fixe, un point d'ancrage permet un espace de réflexion qui contraste avec ce qu'il y a dans les œuvres. Alors que si l'on fait quelque chose qui est en mouvement, il y a un risque de manque d'attention, surtout dans le cas de *Housewarming*, où il faut vraiment prendre le temps de poser son regard, et être à l'écoute.

R.L. Même si je reste d'avis que pour voir des vidéos il vaut mieux ne pas être debout afin de pouvoir poser son regard, il est aussi sans doute pertinent d'envisager un spectateur qui a la possibilité de rester en mouvement tout en étant réceptif à la pièce. D'ailleurs, derrière le moniteur vidéo qui présente *Housewarming* d'Effi et Amir, il y a une porte métallisée avec écrit « Privé » dont la surface reflète l'espace d'exposition et le démultiplie.

I.B. Oui, je ne pense pas qu'il faille cacher ce panneau. Il y a aussi la sortie de secours qui est apparente dans l'espace d'exposition. On ne peut rien mettre devant, il faut donc jouer avec.

R.L. Jouer avec tout ce qui est présent, les alarmes d'incendie aussi.

I.B. Et un néon qui clignote...

R.L. C'est dans ce sens-là que s'imaginent les périphéries de l'espace, et non pas uniquement selon des endroits adaptés à l'exposition.

I.B. Mais ce n'est pas juste une histoire d'endroit.

R.L. Une histoire d'objets? La dentelle, par exemple, est-ce solide ou fluide, est-ce fixe ou mobile? Est-ce que cela constitue un territoire?

I.B. La dentelle est déjà un immense travail avec la limite, avec le vide et le plein, une relation aux lignes qui se croisent qui s'entrecroisent, et qui créent une structure de dessin et de contenu produisant un volume. Les territoires naissent avec les lignes, et les cartes aussi sont tracées par des lignes.

Le territoire ne me semblait pas du tout avoir affaire avec la dentelle, mais après j'ai eu l'impression que quelque chose se passait par rapport à mon travail, dont le sens est plutôt politique. J'essaye toujours de susciter le débat, même si parfois, je n'ai pas assez de recul avec les situations que je dénonce. Avec cette proposition de « Fiction territoriale », forcément j'ai pensé : carte, ligne, mais j'ai compris autre chose en partant de l'action. C'est pour cette raison qu'en plus des pièces à l'aiguilletage que je propose, il y a la performance, ce ponçage d'une carte grand format.

R.S. Avec la performance, est-ce que tu reviens à la géographie naturelle, celle d'avant les lignes politiques artificielles des projections humaines ?

T.B. Je reviens à la géographie autrement que selon une humanité qui a délimité les territoires politiquement avec des tracés construits. La symbolique est vraiment forte par rapport à la terre, à la forêt, à la mer aussi. Qu'est-ce qu'il nous reste ? C'est une réflexion autour de chaque action qu'engage un individu, et quelles en sont les conséquences.

E.B. Évidemment, il est difficile de développer cette discussion de l'art et du territoire sans la ramener également à un questionnement sur le vivant, mais aussi à un questionnement sur le vécu de chacun. Ce qui me vient à partir de ce que tu dis, Tatiana, est de savoir comment une position physique peut devenir une position sociale, voire politique. Pour revenir à la résistance, j'ai été fort inspirée dans mon travail de performeuse par les Tarahumara du Mexique, partis pendant l'invasion espagnole pour se cacher en montagne. Leurs conditions spatiales extrêmes leur ont permis d'enraciner dans leur corps leur résistance culturelle à la colonisation. Dans ma pratique artistique, par exemple, je crée aussi des interstices

éphémères où je glisse mon univers, mon monde intérieur. Cet espace-ci n'a pas de frontière entre le performeur et le public. Ma « politique territoriale » est ici, sur ce dernier lieu où il n'y a pas de frontière, ni de séparation, pas de scène, ni de siège. Le sol est un territoire commun, sans changement de niveau. Que je sois dans une galerie, un espace fermé ou dans la rue, le public choisit son point de vue, je ne lui impose rien. Faire des performances dans l'espace public - qui n'a rien de public, c'est plutôt un espace géré par l'État - m'oblige à jongler avec la réglementation et les conditions comportementales appropriées. Donc je jongle et je joue, je dialogue même avec cette contradiction : l'espace public en tant qu'espace de liberté démocratique, et l'espace contrôlé des autorités.

R.L. Cette résistance que tu évoques par la position physique du performeur dans l'espace public me rappelle la guérilla Vietcong durant la guerre du Vietnam. Les Américains ont perdu la guerre pour des questions d'adaptation et de connaissance du territoire vietnamien. Ils se sont retrouvés avec des armes de guerre devant des Vietcongs qui étaient capables de passer vingt heures dans l'eau des rizières, et de construire des huttes, de savoir aussi là où il y avait des moustiques ou pas. Ces poches de résistance vernaculaire se sont aussi déployées selon une histoire de stratégie et de geste issus du Viet Vo doo (art martial vietnamien). Les soldats américains face à cela sont tout à coup devenus très vulnérables.