

Les SCARABÉES



Abdulrahman Katanani. *Girl with Hula hoop.*
2011, technique mixte, 125 x 125 cm.

DU LIBAN

PAR EMMANUEL DAYDÉ

VILLA EMPAIN, BRUXELLES.
DU 29 MARS AU 2 SEPTEMBRE 2012.

Art is the answer ! Artistes et designers libanais contemporains.
Coordination : Diane Hennebert et Christophe Dosogne.

La guerre est finie. Si ce n'est que dans un « pays-feu-qu'à-coups-de-pelles-on-éteint » (Nadia Tuéni), la guerre n'est jamais finie. Et c'est peut-être pour avoir connu dans sa chair la brutalité et la folie des hommes – « une addition monstrueuse de la douleur » – que le Liban s'avère aujourd'hui à la pointe de l'expression artistique dans le monde arabe. Wajdi Mouawad, le poète homérique d'origine libanaise qui hante les scènes contemporaines, n'hésite pas à comparer l'artiste du Proche-Orient au scarabée qui roule le soleil entre ses pattes, symbole de résurrection dans la Phénicie antique. « Le scarabée est un insecte qui se nourrit des excréments d'animaux autrement plus gros que lui, rappelle-t-il. De ces excréments dont il se nourrit, le scarabée tire la substance appropriée à la production de cette carapace si magnifique qu'on lui connaît et qui émeut notre regard. Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. » Mona Hatoum, Palestinienne née à Beyrouth en 1952, a été la première, dans les années 1980, à exporter sa douleur en Europe, en exposant son corps dans des performances extrêmes, qui la laissaient à la limite de ses forces. →

Ayman Baalbaki. *Burj El Murr.*

2011, acrylique sur toile, 200 x 150 cm.





Wyssem & Cécile Nochi. *Mobile Airport I (conveyor)*.
2009, métal, caoutchouc, adhésif et moteur, 360 x 92 x 72 x 110 cm.

La guerre meurtrière et sans cesse renaissante, qui fait rage entre 1975 et 1990, a failli réduire le Liban et la création libanaise à néant. « *Ce qui définit l'histoire de cette région*, souligne le jeune peintre Ayman Baalbaki, *c'est la mise à mort du frère, non le meurtre du père.* » Caïn n'oublie jamais Abel. L'amnistie de ses frères que l'on tue, à l'issue des accords de Taëf en 1989, voudrait pouvoir donner sa chance à une reconstruction apaisée dans un Liban retrouvé. Mais tandis qu'au tournant du siècle l'on rebâtit entièrement le centre-ville martyrisé de Beyrouth, de nouvelles pratiques contemporaines inattendues, expérimentales et sauvages, se font jour pour briser



les tabous et rendre compte du sang coulé et d'une vérité enfouie. Alors que la nouvelle société émergée du chaos veut voir la vie en rose, les artistes s'emparent, presque seuls, des manques de l'histoire et du devoir – ou plutôt du noir désir – de mémoire. Rentré au pays en 1992, Ziad Abillama suscite une sorte d'électrochoc en construisant sur une plage au nord de Beyrouth une installation à base de débris de la guerre, où il mêle citations de la culture arabe et célébrations de la vitesse et du progrès. Cet acte de rébellion initial l'amènera à créer de célèbres panneaux de signalétiques à la Biennale de Venise en 2011, où le mot « Arabes », à la fois menaçant et joyeux, est indiqué dans toutes les directions. Au travers des mots d'ordre d'Abillama, c'est toute l'hypocrisie d'une nation, fondée non plus sur ses multiples convictions religieuses mais sur l'amnésie et l'argent, qui implose. Affrontant le genre masculin-féminin, que le monde musulman aimerait pouvoir clairement identifier, Chaza Charafeddine, une des nombreuses femmes-artistes libanaises, n'hésite plus à créer des beautés transsexuelles, dans une esthétique à la fois Pop et orientale. Superposant, par collage infographique, le visage d'êtres androgynes sur des fonds de miniatures persanes, elle représente des paons ou le cheval ailé de Mahomet à têtes d'anges.

C'est la reprise redoutée de la spirale de la violence qui, paradoxalement, va faire entrer l'art libanais contemporain sur le devant de la scène internationale. Après l'attentat de Rafic Hariri, l'homme de la reconstruction, en 2005, suivi du retrait de l'armée syrienne, puis l'attaque du Hezbollah à la frontière israélo-libanaise et la brutale guerre des 33 jours qui en résulte en 2006, les artistes refusent de se laisser pilonner sans broncher. Désirant témoigner des 100 000 habitations endommagées et des centaines de routes et de ponts détruits, une jeune génération engagée se mobilise. Faisant implicitement référence au bombardement de l'aéroport international de Beyrouth, Wyssem Nochi développe son concept de Dark Matter avec son *Mobile airport*, en transformant un bar à whisky en sombre piste d'atterrissage de secours. Coupant le son de sa vidéo, Ziad Antar réalise un plan fixe des mains d'un pianiste jouant *La Marche turque* de Mozart : on n'entend plus alors que le bruit des doigts qui frappent les touches, au rythme de quelque insupportable marche militaire. Marwan Rechmaoui, avec son installation *Spectre*, reproduit à l'identique une maquette géante, en verre et en béton, de l'immeuble Yacoubian, qu'il occupait avant l'invasion israélienne. Charles Saatchi se porte immédiatement acquéreur de cette sculpture désolée d'une habitation fantomatique, donnant au conflit libanais ses lettres de noblesse. C'est ce boom artis-

Vue de l'exposition avec l'installation
Sans adresse d'Abdulrahman Katanani.



Ayman Baalbaki. *Kalam Faregh*.
2011, technique mixte, 300 x 300 x 300 cm.

tique beyrouthin contemporain que veut célébrer *Art is the answer!* en rassemblant une vingtaine de créateurs venus d'horizons différents, des arts plastiques, de la photographie ou du design. L'exposition militante de la Fondation Boghossian a toutefois choisi de centrer son propos plastique sur deux artistes emblématiques, les frères Baalbaki, quintessence (avec leur cousin Oussama Baalbaki) des enjeux de la jeune scène libanaise. Désirant susciter, sans ressentiment aucun, « la tête dans les étoiles », la création d'images d'archives, Ayman Baalbaki se souvient qu'il est né en 1975, l'année du déclenchement de la guerre. Il travaille au corps à corps et aux vies à visages les cicatrices du passé, en édifiant d'envahissantes installations d'objets en même temps que de violentes séries de peintures matiéristes. Il ne craint pas de peindre de grandioses portraits de combattants anonymes, masqués d'un keffieh sanglant ou d'une cagoule noire, ou encore de saisissants immeubles éventrés par les bombardements, criblés d'impacts de balles et d'obus, dont on ne voit plus que les carcasses grises. Les bâtiments, s'allongeant telles des odalisques en béton sur de luxuriants tapis aux mille fleurs, existent ou ont existé, au gré des pérégrinations de la famille Baalbaki fuyant les combats, avant d'être reconstruits, encore et toujours, sur les ruines de la guerre, dans de nouveaux projets

d'urbanisation galopante. Leurs arrêtes, piliers ou poutrelles, qui s'élèvent avec une violente et babélienne verticalité – et qui servaient de miradors aux snipers –, sont toujours menacés d'effondrements soutiniens, telles d'arrogantes Twin Towers inversées, rongées de l'intérieur. Surgissant d'un tissu imprimé floral incongru – souvenir des robes des femmes chiites du Liban du Sud –, ses portraits oscillent entre la distanciation kitsch et la transfiguration héroïque. Cachés derrière leurs keffiehs, les combattants monumentaux peuvent se lire indifféremment comme des bourreaux ou comme des victimes. Pour Baalbaki, « le visage du Muthulam a plus à voir avec la défaite et la désillusion qu'avec l'héroïsme ». Bien qu'ayant été peint au début des années 2000, le portrait intitulé *Al Maw'oud* fait le tour du monde, après l'immolation du jeune vendeur de fruits et légumes Mohamed Bouazizi à Sidi Bouzid fin 2010 : la Révolution tunisienne s'enflamme sous la bannière de ce drapeau fleuri, brandi pour l'occasion à la une des journaux. Les figures guerrières d'Ayman Baalbaki ne s'identifient plus alors au seul Liban mais au Printemps arabe tout entier. « Mon œuvre ne parle que du monde arabe, avertit Baalbaki, mais, en même temps, elle ne parle que de la peinture et ce dont la peinture ne parle pas. » La peinture, par nature muette, ne parle jamais. Mais la pâte picturale expressionniste, vagissante et →



Chaza Charafeddine. *Sans Titre V*.

2011, photographie, impression jet d'encre sur papier monté sur aluminium, éd. 1/5, 22 x 32 cm.

monstrueuse, d'Ayman Baalbaki – inspirée de l'art subjectif et presque animal du doyen de la peinture syrienne Marwan Kassab Bachi – semble vivre et respirer comme un organisme vivant, inquiétant. Ce qui n'empêche nullement Ayman de concevoir de vibrantes installations nomades, où il stigmatise la peur de l'autre, avec des matériaux aussi hétérogènes que de la cretonne et des inscriptions en arabe sur un cube éclairé de l'intérieur.

À peine plus âgé d'un an, son frère Mohamad-Saïd Baalbaki s'est fait connaître à Berlin, où il emménage en 2002, sous le nom de Baal. Peintre du refuge et des réfugiés – comme Daumier a pu l'être de l'humiliation et des humiliés –, Mohamad-Saïd travaille son infinie mélancolie en accumulant des peintures de valises entassées, de charbon empilé, de visages invisibles sous la burka, ou de costumes abandonnés après la fuite de Saddam Hussein. En marge de cette peinture figurative, sociale et enfantine à la Philip Guston, Mohamad-Saïd Baalbaki s'est parallèlement intéressé au pouvoir absolu du musée. À la Villa Empain, il mène la seconde étape de son enquête sur al-Bouraq – le cheval ailé de Mahomet, déjà sujet aux métamorphoses des collages de Chaza Charafeddine – en reconstituant un cabinet de curiosités, aux allures de musée de sciences naturelles, réparti sur deux salles. Baalbaki aurait

retrouvé la trace d'un archéologue allemand, Werner von Koningswald, et de ses recherches, jamais portées à la connaissance du public. Celui-ci, en 1912, aurait trouvé, dans une excavation musulmane près du Mur des lamentations de Jérusalem, d'étranges ossements d'animaux. Il en fait des moulages, qu'il expédie à l'ornithologiste munichois Heinrich Ralph Glücksvogel et au paléontologiste berlinois Hans Wellenhofer. Si Wellenhofer ne voit là que les os d'un cheval malformé, Glücksvogel, au contraire, analyse ces restes comme étant ceux d'une créature ailée. S'ensuit une correspondance intense entre les deux scientifiques pour débattre de l'identité de la bête. On sait que, selon la tradition islamique, al-Bouraq, la monture céleste donnée à Mahomet par l'archange Gabriel, aurait emmené le Prophète en une nuit de La Mecque à Jérusalem. Mahomet aurait attaché sa monture au mur occidental du deuxième Temple de Jérusalem (aujourd'hui base de la mosquée al-Aqsa), avant de s'envoler au septième ciel. Serait-il possible qu'après le Pégase gréco-romain, une telle citation de cheval volant ne soit qu'une légende ? Reconstituant le squelette d'un cheval ailé, Glücksvogel est persuadé d'avoir prouvé l'existence d'al-Bouraq. Survient la Seconde Guerre mondiale, qui bombarde le Museum d'Histoire Naturelle de Berlin et fait disparaître les os à tout jamais.



Mohamad-Saïd Baalbaki. *Reconstitution d'un squelette de Bouraq exécuté par James Tyler, taxidermiste actif au Natural Muséum de Londres, ca 1920.*
Céramique, papier mâché, laiton, bois, 40 x 80 x 90 cm.

Désirant remettre en lumière les recherches des trois savants, Mohamad-Saïd Baalbaki rassemble aujourd'hui tous les documents disparus : affichant les lettres et les portraits des professeurs, il les confronte à des antiquités de Pégase et à des miniatures ottomanes, et installe une réplique du squelette reconstitué. De cette *Exposition qui n'a jamais eu lieu*, surgit la certitude qu'un tel cheval fantastique a existé. Or... tout est faux bien sûr, et Baalbaki a tout inventé, depuis l'archéologue et la controverse scientifique jusqu'au squelette. Le cabinet de curiosités n'est qu'un piège à curieux et le musée un expert en mensonges. Mohamed-Saïd a montré comment on pouvait subvertir l'histoire et les images. Quand on évoque les fantômes du monde arabe, vérité et illusion se confondent : une déformation corporelle se transforme aisément en déformation spirituelle. Tout mythe ne serait-il qu'une mystification ?

Face à l'art physique et métaphysique des frères Baalbaki, les têtes dansantes et coupantes d'Abdulrahman Katanani semblent avoir gardé le goût de l'acier trempé d'un Goliath. Usant de fils de fer barbelé pour figurer un hula hoop – à l'instar de Sigalit Landau, artiste israélienne obsédée par l'idée de frontière –, ce nouveau géant philistin de 1m90 leur adjoint tout ce qu'il peut récupérer dans les camps : « zinco » (étain ondulé), ustensiles de

cuisine, planches de bois, ferrailles, etc. Katanani utilise tous ces matériaux de récupération, qui sont pour lui comme une seconde peau, pour découper aux murs des sculptures métalliques, pointues et hérissées comme des bas-reliefs de génies ailés assyriens. Par la grâce de son dessin et de sa polychromie, il transforme le camp palestinien de Sabra qui jouxte Beyrouth-Ouest – où sa famille, malgré le massacre de 1982, réside depuis trois générations –, en innocente cour de récréation. Mêlant le street art à Support-Surface (mouvement qui lui avait inspiré un mémoire remarqué aux Beaux-Arts), l'artiste palestinien découpe dans ces matériaux de la misère universelle des enfants qui sautent à la corde ou qui lancent des pierres, image double d'une intifada immédiatement reconnaissable. Longtemps aveugle à la souffrance des camps, considérée comme naturelle et inéluctable, Katanani, après Mona Hatoum, a voulu transcrire autrement la « violence irrespirable dans laquelle il vivait » en infusant la vie réelle dans la vie rêvée. Sabra et Chatila résonnent à nos oreilles contemporaines comme les Charybde et Scylla antiques. Pratiquant désormais un art de combat, le Liban, terre de miel et d'encens, de montagne et d'esprit, utilise le monde pour nous le faire voir, goûter et respirer, dans toute sa douceur et son infinie cruauté. ■