

**La collection d'art
moderne et
contemporain
de l'ULB**



Le choc des mémoires

S'il est un thème sur lequel arts et sciences se rejoignent dans une dépendance commune, c'est bien celui de la mémoire.

Une création, une découverte, n'apparaît jamais dans un désert contextuel, mais au cœur de l'immense tissu mémoriel de toutes les créations, constructions, expérimentations qui l'ont précédée. Pour l'artiste, la chercheuse, le chercheur, l'enjeu est de parvenir à placer son œuvre juste au bord de cette mémoire collective : suffisamment proche pour qu'il ne puisse lui être reproché de méconnaître l'héritage dont elle est issue, suffisamment éloignée pour qu'elle permette d'étendre toujours plus les territoires explorés de la création et de la connaissance.

Ce processus complexe nécessite de faire résonner, s'entremêler, s'entrechoquer parfois, la mémoire collective avec celle de l'individu, car c'est de cette interaction que naît la véritable création. Deux personnes qui travaillent dans un contexte artistique ou scientifique strictement identique ne produiront pas la même chose, ni de la même manière.

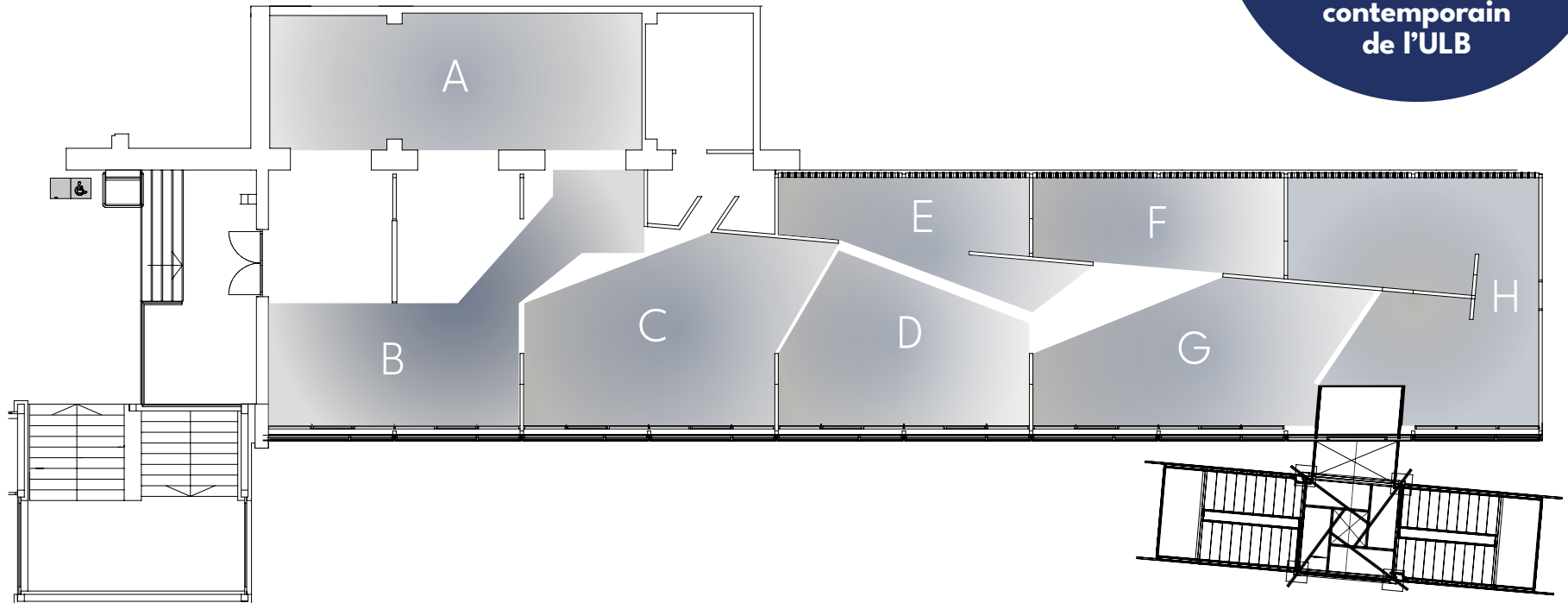
À l'heure où l'on s'interroge chaque jour un peu plus sur la singularité humaine face aux progrès de l'intelligence artificielle, peut-être est-ce dans l'immense diversité qui résulte de ce choc des mémoires que l'on peut trouver des éléments de réponse.

Marius Gilbert

Plan salle Allende

Exposition **art & mémoires**

La collection d'art
moderne et
contemporain
de l'ULB



Sommaire

A	Écrire la mémoire	4	E	Que racontent les objets quand ils rappellent ?	31
B	Un grand souvenir pour l'humanité	10	F	La trace, l'effacement et la trace de l'effacement	36
C	Une histoire d'hippocampe	18	G	Témoigner d'un événement, hier et aujourd'hui	42
D	La mémoire, des humains aux machines	26	H	Un lieu peut-il conserver la mémoire ?	49

Écrire la mémoire

Un roman historique sur la Renaissance, les mémoires d'un homme d'État sur ses combats, des témoignages de survivants de guerres ou d'abus sexuels ... Parce qu'elle parle du passé – qu'elle l'invente ou le restitue – la littérature est l'un des grands vecteurs de la mémoire, individuelle et collective.

Mais la littérature agit bien plus que comme un reflet de l'histoire : elle écrit le passé depuis son présent, avec ses attentes, ses héros ou ses victimes. On n'écrit pas la Grande Guerre aujourd'hui de la même manière qu'en 1919, et *Les Bienveillantes* (Jonathan Littell, 2006) n'aurait pu paraître lorsque Primo Levi publiait *Si c'est un homme* (1947) ... Ce dernier exemple attire l'attention sur les différents temps de la mémoire : la première édition passe inaperçue, la spécificité du judéocide n'étant pas encore dicible, et il faudra attendre sa réédition en 1958 pour que le texte atteigne son public.

La littérature peut en effet porter, selon les cas, le discours officiel ou un discours sur le passé qui peine à s'imposer, voire bâtir une contre-mémoire. *Beloved* de Toni Morrison (1987) a contribué à faire émerger aux États-Unis la mémoire de l'esclavage. Le consentement de Vanessa Springora (2020) a enclenché la prise de conscience sur la pédocriminalité, libéré la parole de victimes et contribué à des avancées législatives en France.

La littérature ne se contente pas, en effet, de transmettre la mémoire : elle la performe, c'est-à-dire qu'elle la fait advenir dans l'espace social, mais aussi dans la forme du texte. Il est fréquent qu'elle développe une réflexion sur la mémoire elle-même. Dans nombre de récits de descendant-es de personnes touchées par la violence, la narration interroge la manière dont la mémoire a (ou n'a pas) été transmise : de quels silences est-elle grevée ? est-elle émancipatrice ? qui sont les oublié-es de cette histoire ? C'est le propre de la « postmémoire », mémoire d'événements non vécus, transmise par des récits, des images et des silences.

Le doute, le traumatisme ou la libération de la parole s'inscrivent dès lors au sein de l'esthétique du texte. Un récit choral comme celui de *La guerre* n'a pas un visage de femme de Svetlana Alexievitch (1985) laisse une place à la singularité des expériences, l'absence de la lettre e dans *La disparition* de Georges Perec (1969) dédouble celle de ses parents tués pendant la guerre, tandis que le style « blanc » et la syntaxe bousculée de Marguerite Duras (*La douleur*, 1985) ne racontent plus la violence de l'Histoire, ils la font exister au cœur de la langue.

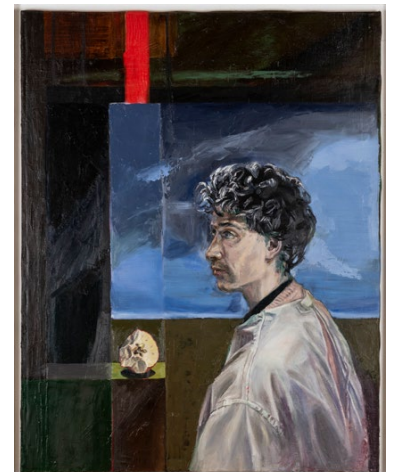
Sophie Milquet



Joël Fontaine, *Demi-pomme*

1998, acrylique sur toile, 75 x 95 cm, ULB-C-AMC-0086

Cette toile réutilisée porte la mémoire de son propre usage. Sous l'image actuelle, une autre scène subsiste : une femme lisant, à demi effacée, retenue par le châssis. Repartir d'une surface déjà peinte, c'est accepter qu'un reste demeure, qu'un fragment oublié continue d'habiter l'œuvre. La peinture de Joël Fontaine se construit sur des traces anciennes, comme un palimpseste (un parchemin manuscrit effacé sur lequel on a réécrit, dans l'Antiquité) involontaire. Le passé et le présent y coexistent silencieusement.

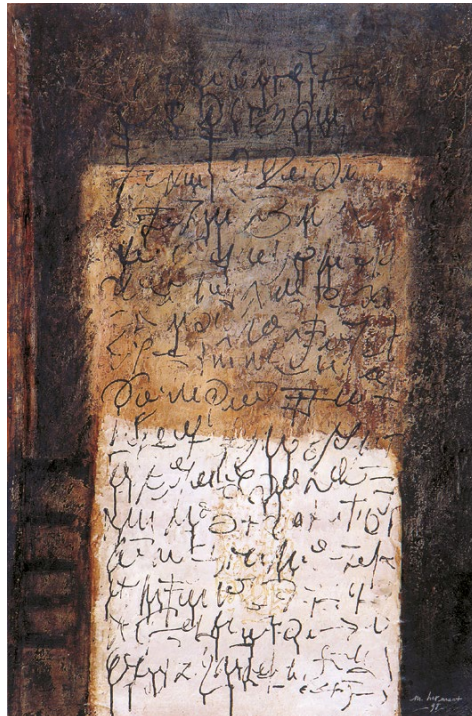


Martine Hermant, *Sans titre*

1998, acrylique sur toile, 85 x 125 cm,
ULB-C-AMC-0098

Martine Hermant, *Sans titre*

1998, acrylique sur toile,
85 x 125 cm, ULB-C-AMC-0099



Dans les œuvres de Martine Séguy, les mots s'articulent dans un chaos apparent, bien que scrupuleusement composé par l'artiste qui cherche à provoquer le choc, la surprise dans l'esprit du public. Au fil de la découverte, on devient acteur·ice dans le processus créatif de l'œuvre, on reconstruit le sens.

L'œuvre tend à relier les mots, chaque bandelette interagissant avec ses voisines pour faire naître des visions nouvelles. À travers ses sculptures de mots, c'est avant tout l'émotion que l'artiste cherche à susciter.

**Martine Séguy, *J'écris, je parle, mais qu'ai-je donc à dire ?***

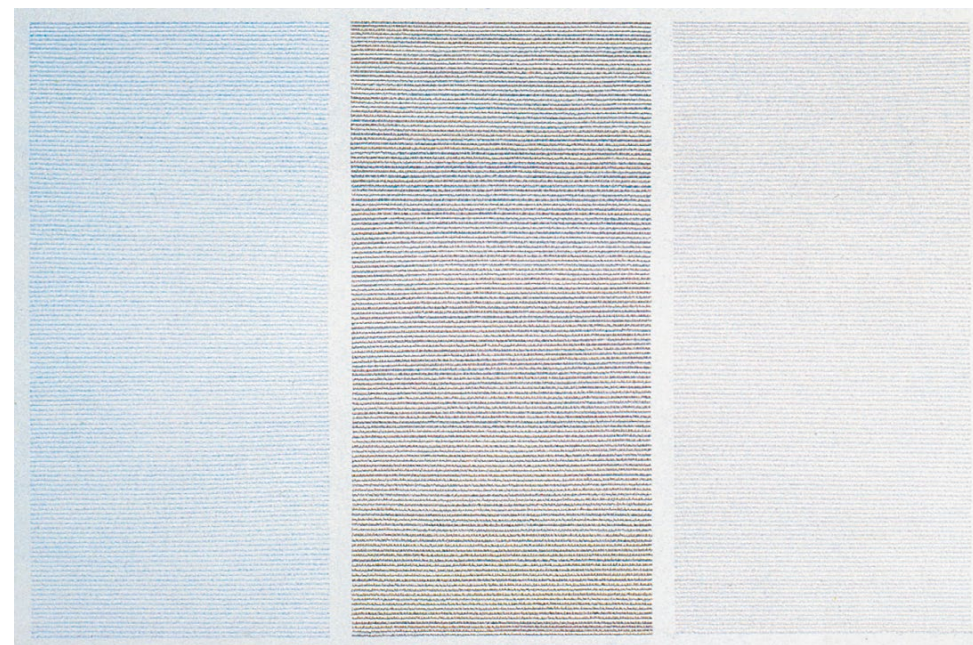
2006, assemblage en bois,
plastique et métal,
80 x 60 x 45 cm,
ULB-C-AMC-0245

Anissa Ouzeroual, *Motherhood*

2022, tirage de peinture digitale, 38,5 x 28,5 cm, ULB-C-AMC-0358



Dans *Motherhood*, Anissa Ouzeroual saisit la mémoire comme un geste de transmission. La mère lit une histoire à son enfant, et le décor qui surgit à l'arrière-plan matérialise l'imaginaire partagé. L'illustration devient un lieu où le souvenir se fabrique à deux : une scène simple, presque suspendue, où la tendresse du quotidien se transforme en récit fondateur. La nostalgie affleure dans cette complicité qui tisse, page après page, une mémoire commune.

**Jack Keguenne, *Le voyageur et son ombre 1***

1987, encre sur papier, 70 x 100 cm, ULB-C-AMC-0100

En reprenant le titre du roman d'Hermann Hesse, *Le voyageur et son ombre*, Jack Keguenne (1957-2026) inscrit son travail dans une réflexion sur le double intérieur. Chez Hesse, le voyageur avance vers le monde tandis que son ombre révèle la part cachée, les zones que l'on préfère ignorer. Les calligraphes de Keguenne deviennent l'écho de cette tension : un espace où le geste visible dialogue avec ce qui reste en retrait. Ses signes inventés tracent moins un texte qu'un cheminement intime, où la lumière et l'ombre avancent ensemble dans une même quête de soi.

Un grand souvenir pour l'humanité

Le 20 juillet 1969 à 3h56 du matin, Neil Armstrong devint le premier homme à poser le pied sur la surface de la Lune. Je le sais car j'en fus témoin : j'avais un peu plus de sept ans à ce moment-là, et j'ai le souvenir éclair d'assister à cet événement incroyable, épiait l'écran de télévision au travers de l'embrasure de la porte du salon. Je finis par oser y entrer et rejoignis ainsi mes parents, qui avaient assisté, fascinés, à l'ensemble de ce spectacle hallucinant. Cinquante-sept ans plus tard, le souvenir de cette nuit est toujours inscrit dans les connections synaptiques de mon cortex cérébral. Quels sont les mécanismes qui expliquent une telle résilience, alors que j'oublie par ailleurs ce que j'ai mangé la semaine passée ?

Une première partie de la réponse se joue dès l'instant où l'expérience est vécue, lorsque les informations s'inscrivent dans notre mémoire. L'hippocampe, situé au cœur des lobes temporaux, contribue à relier entre eux les différents éléments qui composent la scène : les images, les sons, les sensations et le contexte qui les accompagne. De cette mise en relation émerge une trace neurophysiologique du souvenir, un *engramme mnésique*.

Mais toutes les expériences ne laissent pas des traces équivalentes. Un événement exceptionnel, fortement chargé émotionnellement et auquel nous accordons une grande importance, comme l'alunissage de 1969, bénéficie d'emblée de conditions bien plus favorables à sa mémorisation qu'un événement banal et répétitif, comme un repas ordinaire dont rien ne distingue particulièrement le souvenir.

Cette entrée en mémoire ne suffit pas non plus à expliquer qu'un souvenir puisse subsister pendant plusieurs décennies car, au moment de leur formation, les traces mnésiques sont encore fragiles. Ce n'est qu'avec le temps, notamment au cours des périodes de repos et de sommeil qui suivent l'événement, que l'engramme mnésique se renforce et se réorganise au sein des réseaux cérébraux de la mémoire à long terme. Et l'intensité émotionnelle des informations apprises, leur saillance ou encore leur pertinence pour l'avenir contribueront à déterminer quels éléments de l'expérience seront préférentiellement consolidés. C'est l'une des raisons pour lesquelles quelques minutes d'une nuit de juillet 1969 peuvent ainsi traverser les décennies.

Parfois, un doute me vient. Ai-je vraiment vécu cet instant en direct, comme dans mon souvenir, ou ce souvenir fut-il enrichi par ce qu'on m'a raconté par la suite ? Mon souvenir d'aujourd'hui est-il le même que mon souvenir d'août 1969 ou de décembre 2000 ?

Probablement pas tout à fait. Car la consolidation d'un souvenir ne consiste pas à déposer quelque part dans le cerveau une copie définitive de l'événement. Lorsqu'un souvenir est réactivé, en y pensant, ou lorsque nous sommes confrontés à des images et à des récits qui le concernent, sa trace peut redevenir momentanément malléable avant d'être à nouveau stabilisée, reconsolidée.

La trace en mémoire peut donc mêler des éléments effectivement perçus cette nuit-là à d'autres rencontrés plus tard dans des photographies, des films, les récits familiaux ou les évocations médiatiques de l'alunissage.

Nos souvenirs ne sont pas des reproductions figées du passé, ce sont des représentations dynamiques dont les engrammes se reconfigurent au fil du temps et de nos expériences. Par ailleurs, certaines associations peuvent orienter implicitement nos comportements et nos interprétations. La mémoire d'une expérience peut ainsi dépasser ce que nous sommes capables d'en raconter, et une partie de son empreinte peut persister sans se présenter à nous sous la forme d'une scène clairement remémorée. Ce que nous évoquons parfois avec le plus de conviction peut donc avoir été progressivement réorganisé ou transformé au fil du temps et des réactivations du souvenir.

L'alunissage fut sans doute le premier événement global, suivi par le monde entier quasiment en direct. Aujourd'hui, il fait partie de l'histoire collective. Mais comment concevoir le souvenir d'un groupe social ? Quels sont les mécanismes qui font perdurer des événements dans la mémoire collective ?

Aujourd'hui, la plupart des gens, y compris celles et ceux qui n'étaient pas nés en 1969 ont une représentation de l'alunissage et les mêmes images reviennent : le drapeau posé sur le sol lunaire, la citation « Un petit pas pour l'homme, un grand pas pour l'humanité », etc. Le fait que de telles représentations soient présentes chez celles et ceux qui n'ont pas vécu un événement peut s'expliquer par la transmission des aînés aux plus jeunes mais, en l'occurrence, pour des événements publics comme celui-ci, c'est leur ressassement qui font qu'elles se maintiennent.

C'est aussi parce qu'aujourd'hui encore, ils sont considérés comme des jalons importants et significatifs de notre histoire collective. Ils s'ancrent dans notre récit de progrès technologique, de conquête progressive de la terre, puis de l'espace contrairement à d'autres événements, autrefois centraux, et qui sont peu à peu oubliés. Parfois ces représentations collectives se transforment pour s'éloigner de la réalité (par ex. la plupart des photos montrent en fait Aldrin) et en gommant certains aspects, comme le contexte de la guerre froide. À l'extrême, cela peut mener au développement de théories du complot (« l'alunissage n'était qu'une mise en scène en studio »). Pourquoi certains y adhèrent ? Pour la même raison : parce que ces récits s'ancrent harmonieusement dans leur vision du monde...

On remarque aussi que, comme dans l'exemple qui ouvre ce texte, les témoins d'événements collectifs importants rapportent avoir un souvenir précis du contexte dans lequel ils se trouvaient au moment de l'événement (dans quelle pièce, quel temps il faisait, qui y a assisté avec eux). C'est ce qu'on appelle des souvenirs « *flashes* ». Malgré leur précision et la confiance qu'on leur accorde, ceux-ci sont aussi sujets à des biais. Ils peuvent être entâchés d'erreurs, souvent dues à la médiatisation ultérieure de l'événement qui se confond avec la mémoire « *personnelle* ».

Notre mémoire est un édifice en constante reconstruction au gré des préoccupations du moment, qu'elles nous concernent individuellement ou qu'elles touchent les collectivités dont nous faisons partie.

Charline Urbain, Axel Cleeremans et Olivier Klein



Dorota Walczak, *Dormir, Dormir*
2010, acrylique sur toile, 82 x 119 cm,
ULB-C-AMC-0319

Dans *Dormir, Dormir*, Dorota Walczak évoque cet espace particulier qu'on habite à travers le sommeil. Les formes fluides semblent flotter comme des fragments de rêve : des silhouettes se mêlent, des couleurs se superposent. L'artiste explore ce moment où l'esprit relâche le contrôle et laisse remonter des images enfouies. Le tableau devient une scène intérieure, un lieu où les souvenirs se recomposent. Walczak suggère ainsi que dormir n'est jamais une absence : c'est un travail secret, où la mémoire se tisse dans l'ombre.



Herman Bertiau, Susanne Radmann et Wemer Pans, Schaerbeek, le 18 avril 1989, 11h10
1989, sérigraphie, 85 x 61 cm,
ULB-C-AMC-0081

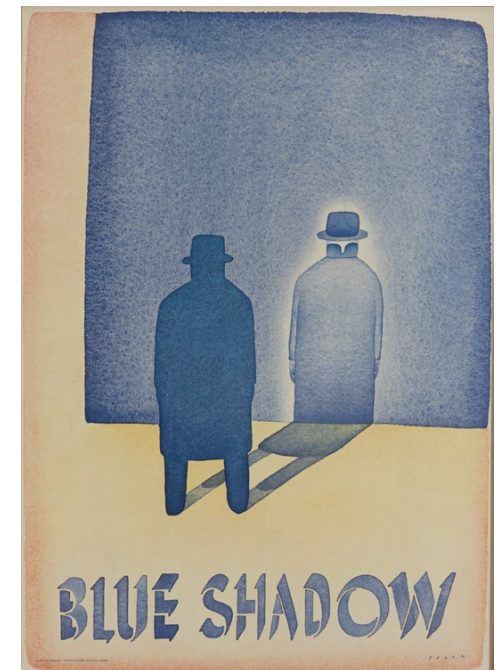
Dans ces portraits de familles bruxelloises, Herman Bertiau (1953) saisit la mémoire au cœur du quotidien. Les intérieurs, les postures un peu figées, les objets autour : tout raconte une époque et une manière d'être ensemble. Des moments où l'on se rassemble, où l'on se montre tel qu'on est. Ces images portent une nostalgie douce, celle des liens ordinaires qui deviennent, avec le temps, des repères précieux dans l'histoire de chacun-e.



Herman Bertiau, *Bruxelles intime. Etterbeek, 5 novembre 1988 17h50*
1988, photographie, 35 x 46 cm,
ULB-C-AMC-0213



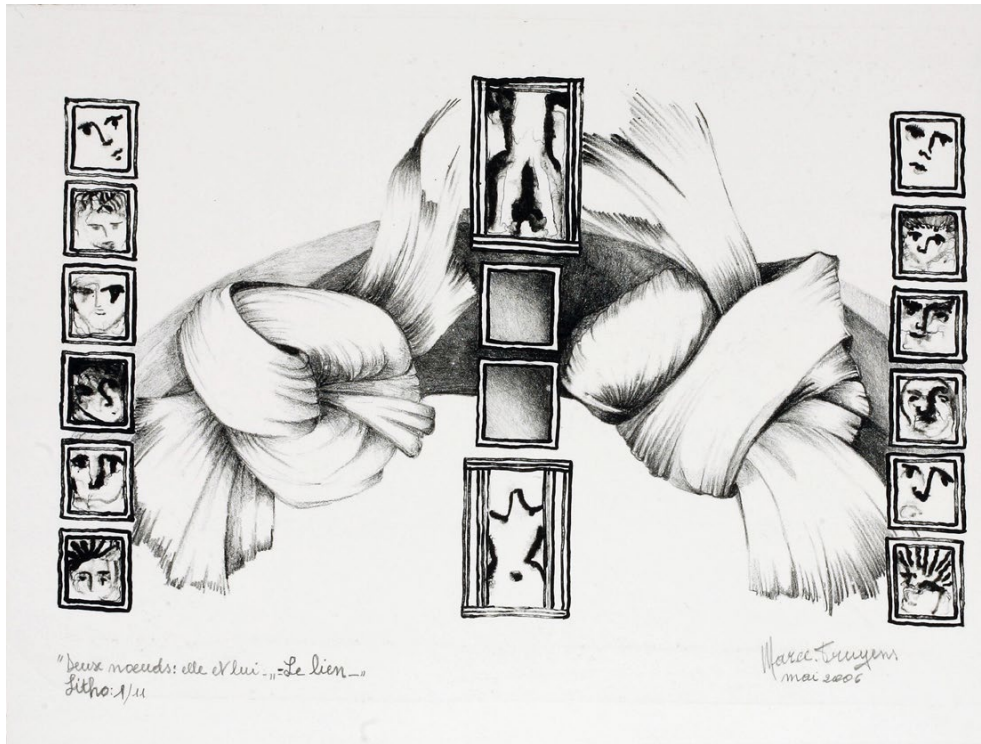
Jean-Michel Folon,
20° festival « La Versiliana »
s.d., sérigraphie, 75 x 51 cm,
ULB-C-AMC-0080



Jean-Michel Folon, *Blue Shadow*
s.d., sérigraphie, 85 x 61 cm,
ULB-C-AMC-0081

Avec ces trois affiches, Jean-Michel Folon déploie son univers de signes et de silhouettes, ces figures qui semblent flotter entre rêve et souvenir. « Son art repose sur une hantise », écrivait Gillemont : celle de voir disparaître les traces qui organisent notre rapport au monde. Qu'il évoque un festival en bord de mer, un centre médical milanais ou une silhouette happée par sa propre ombre, Folon ramène toujours l'image à une expérience intérieure. La figure méditative semble absorber l'inquiétude et la fragilité : une manière de dire que le soin touche autant l'esprit que le corps.

Jean-Michel Folon, *Milano*
s.d., sérigraphie, 85 x 61 cm,
ULB-C-AMC-0075



Marce Truyens, *Deux Noeuds: elle et lui - le lien*
2006, crayon sur toile, 40 x 50 cm, ULB-C-AMC-0162

Marce Truyens explore dans son œuvre *Deux nœuds: elle et lui - le lien* la mémoire relationnelle: ce qui se noue et se défait entre deux êtres. Les formes centrales, torsadées, évoquent un lien organique, fragile et tenace à la fois. Autour d'elles, les visages et les gestes répétés composent une sorte de frise intérieure, comme les fragments d'un souvenir partagé. L'artiste met en scène la manière dont les relations laissent des traces, des images, qui persistent. Le dessin devient alors le lieu d'un dialogue silencieux, où le lien se fait mémoire.



Sylvie Canonne, *And you give yourself away*
1987, crayon et pastel sur papier, 46 x 33 cm, ULB-C-AMC-0024

Une histoire d'hippocampe

Le cerveau est un organe complexe dont les différentes parties jouent des rôles très différents. Alors que sa zone frontale intervient dans la gestion de l'attention, l'amygdale participe à la gestion des émotions et de l'anxiété.

Mais quelle est la région du cerveau qui gère la mémoire ?

L'hippocampe est considéré comme le siège de la mémoire et représente une structure clé du cerveau qui doit son nom à sa similitude avec l'animal marin. Cette région cérébrale n'est cependant pas propre à l'humain. Et, si sa forme peut varier, sa structure a toutefois très peu évolué chez les mammifères.

L'hippocampe est un carrefour qui reçoit les informations de plusieurs régions cérébrales et les trie afin de former de nouveaux souvenirs et constituer ainsi ce que l'on appelle la mémoire à court terme. Ces souvenirs sont ensuite stockés dans le néocortex. S'il fallait penser le fonctionnement du cerveau de manière analogue à celui d'un ordinateur, l'hippocampe en serait la mémoire vive (RAM) avec laquelle l'individu travaille en direct – pour se localiser dans une ville (mémoire spatiale), par exemple –, tandis que le néocortex, correspondrait au disque dur sur lequel l'hippocampe stocke les données et alimente la mémoire à long terme.

Que se passe-t-il quand on perd la mémoire ?

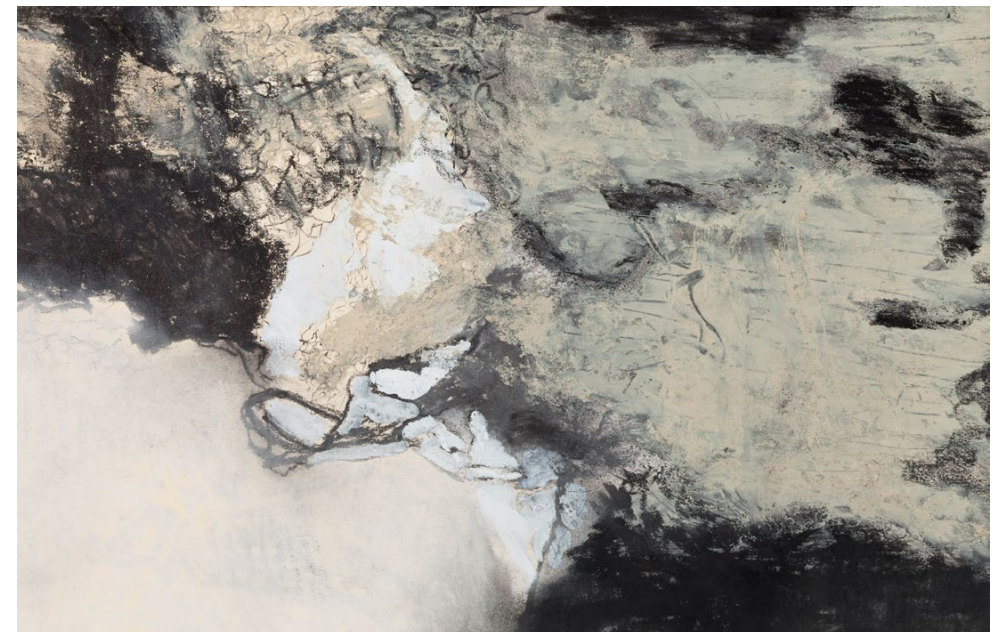
Dans l'hippocampe et le néocortex, les cellules nerveuses appelées neurones analysent et stockent les informations. Il arrive que, suite à un accident ou à une maladie neurodégénérative comme la maladie d'Alzheimer, des cellules nerveuses deviennent dysfonctionnelles ou meurent. Elles seront alors trop peu nombreuses pour traiter correctement les informations reçues, entraînant ainsi des problèmes de mémoire à court ou à long terme selon la région cérébrale touchée. Pour maintenir la mémoire, une quantité suffisante de neurones qui fonctionnent correctement est donc nécessaire. Le cerveau est capable de générer quelques nouveaux neurones à partir de cellules immatures, mais ce mécanisme, appelé neurogénèse, reste très limité et ne permet pas de remplacer suffisamment de cellules perdues suite à une maladie.

Karelle Leroy

Les couches sombres et les zones d'éclaircie semblent se heurter, comme si la matière elle-même portait une mémoire de tensions enfouies. Viviane Desmet explore ici ces mouvements intérieurs que l'on ne formule pas toujours : les résistances, les aversions qui se déposent dans le corps avant de devenir pensées. L'abstraction permet de saisir ce qui échappe au récit : un paysage psychique fait de frictions, de replis, de forces contraires. Antipathies devient alors l'image d'une mémoire émotionnelle, celle qui se construit dans les zones d'ombre autant que dans les éclaircies.

Viviane Desmet, *Antipathies*

2010, fusain sur papier, 52 x 62 cm, ULB-C-AMC-0060



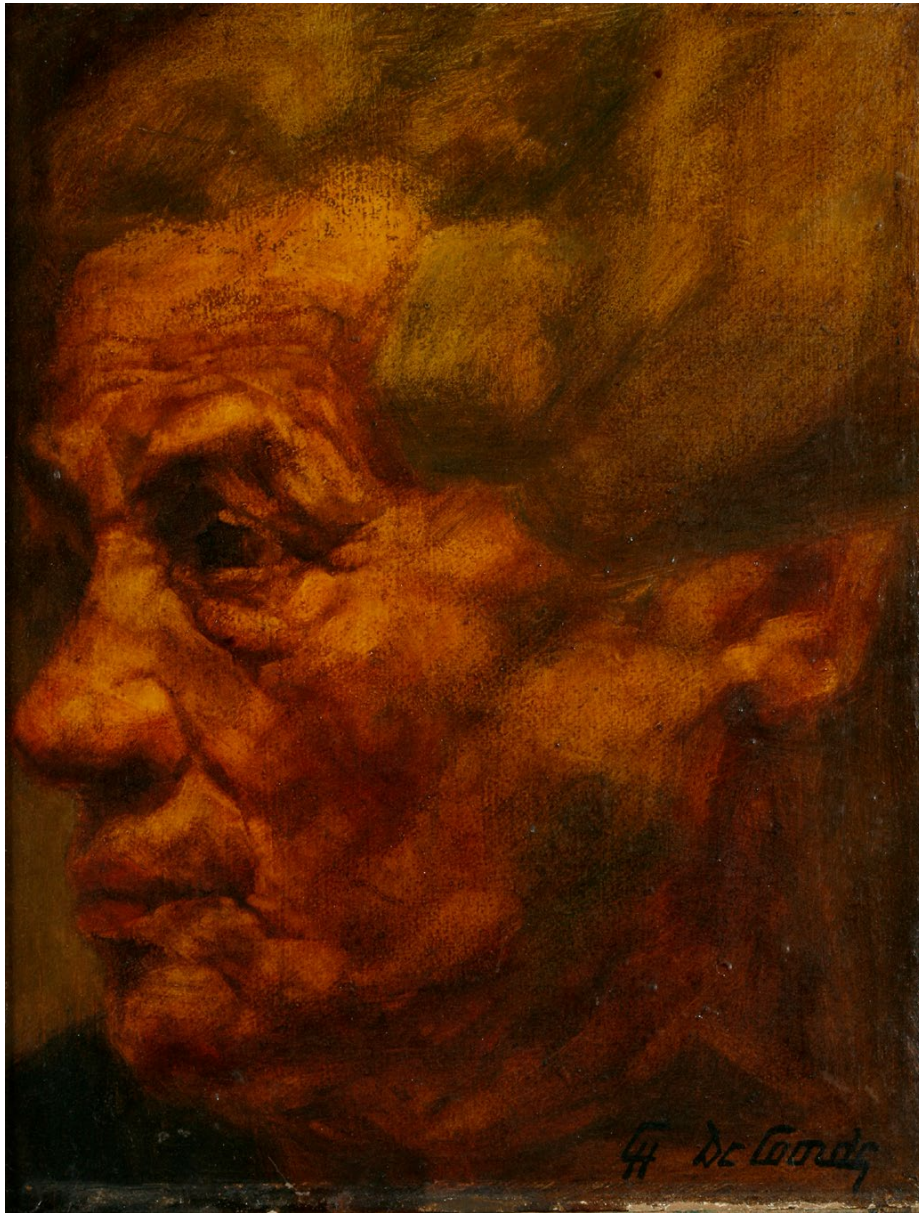
Eric Schelstraete, *Mon âme sombre*

2023, lithographie, 36 x 27 cm, ULB-C-AMC-0367



Marie Delaere & Samuel Vansteenkiste, *Falling #3*

2019, technique photographique, 40 x 60 cm, ULB-C-AMC-0333



Charles De Coorde, *Sans titre (mère de l'artiste)*

1926-1927, huile sur toile, 56 x 47,5 cm, ULB-C-AMC-0051

Présentée avec le film *Comme un torrent* d'André Goldberg, l'œuvre de Paul Trajman révèle pleinement sa dimension corporelle et psychique. Le dessin, déjà traversé de tensions et de nœuds intérieurs, trouve un écho direct dans la gestuelle filmée : le frottement du pinceau, les pas qui glissent, le souffle retenu. On voit alors comment ces figures arrachées surgissent d'un corps en action, d'un état de concentration presque transe. Le film expose la mémoire du geste, l'énergie qui précède l'image, tandis que l'œuvre en fixe la trace. Ensemble, ils composent un diptyque sensible : le mouvement et son empreinte, la blessure et sa forme.



Paul Trajman, *Sans titre*

1991, encre de Chine sur papier, 120 x 125 cm, ULB-C-AMC-0310



Guy Ducaté, *Les vieux*

1975, acrylique sur toile, 120 x 120 cm, ULB-C-AMC-0186

Guy Ducaté peint avec *Les Vieux* un moment suspendu où deux figures semblent se tenir l'une à l'autre pour ne pas disparaître. Les visages sans traits et la proximité silencieuse évoquent la fragilité de la mémoire lorsqu'elle se délite. L'artiste saisit ce point où l'identité se brouille, où les souvenirs se retirent mais où demeure encore une forme de présence, de tendresse, de soutien. Le tableau devient alors une image de la vulnérabilité cognitive : un espace où l'on perçoit autant la perte que la persistance.

La mémoire, des humains aux machines

La mémoire humaine raconte en interprétant le passé à la lumière du présent. Elle transforme et parfois elle oublie. Nos souvenirs sont teintés de l'humeur du moment.

L'informatique, dans sa forme classique, ne se souvient pas, elle conserve. L'ordinateur encode les informations (une image, un texte, ...) et les restitue à l'identique. Les mémoires informatiques ont par ailleurs plusieurs temporalités : les mémoires vives sont rapides mais volatiles, les données qui s'y trouvent disparaissent avec l'extinction du courant, comme des pensées fugitives ; les disques peuvent eux traverser les années.

Pour conserver mieux encore, l'informatique duplique : les fichiers peuvent être sauvegardés et répliqués sur des serveurs parfois éloignés les uns des autres. Avec le « versionnage » il ne s'agit plus seulement de garder l'état final d'un document ou d'un programme, mais de préserver les traces successives de ses modifications. Là où le peintre recouvre une esquisse sous la couleur, l'informatique conserve la trace des gestes posés. Dans notre monde qui s'est numérisé, oublier devient rare et supprimer n'équivaut pas toujours à détruire, souvent seul l'accès au contenu est effacé.

L'intelligence artificielle va plus loin. Un réseau de neurones n'archive pas des documents, il encode dans les paramètres de ses neurones artificiels les relations et les régularités apprises d'immense quantité d'exemples. Sa mémoire est distribuée et statistique, même s'il lui arrive aussi de retenir par cœur. En outre, face à une lacune, les modèles d'intelligence artificielle ne laissent pas nécessairement de vide : ils leur arrive de générer des réponses certes cohérentes et plausibles mais qui ne correspondent à rien de réel. On parle d'*hallucination*. La psychologie humaine connaît un phénomène en partie comparable, la *confabulation* : une construction erronée de la mémoire, que la personne concernée tient pour vraie sans chercher à tromper.

Si l'informatique étend prodigieusement notre mémoire en archivant nos savoirs, elle nous décharge aussi du devoir de retenir. Curieuse trajectoire : nous avons confié nos savoirs à des machines parce qu'elles conservaient mieux que nous, et voici que les plus puissantes d'entre elles se mettent à raconter.

Avoir le pouvoir de tout retenir ne constitue pas *de facto* un progrès. Borges l'avait imaginé avec Funes (*Funes ou la Mémoire*, 1942). Le personnage, à la mémoire prodigieuse, capable de se souvenir de chaque feuille de chaque arbre, finit par ne plus être apte à penser : ne pouvant rien négliger, il ne pouvait plus abstraire ni généraliser.

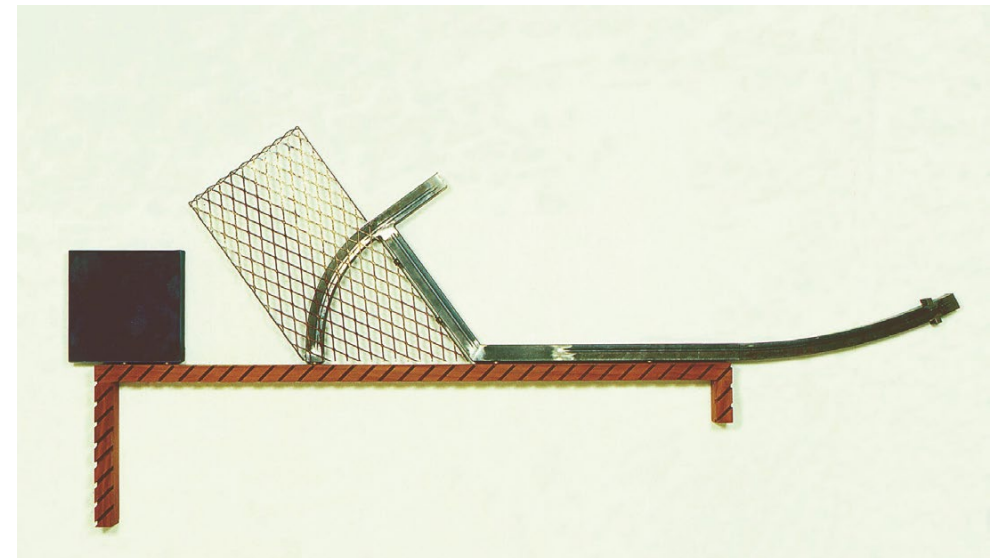
Et si l'oubli, justement, n'était pas une défaillance de la mémoire et de la pensée, mais bien leur condition ? Entre mémoire augmentée et mémoire déléguée, le défi contemporain consiste peut-être à réapprendre à choisir ce qui mérite d'être oublié. L'essence de la mémoire tient peut-être autant à l'oubli qu'elle consent qu'aux traces qu'elle préserve.

Olivier Markowitch

La mémoire, des humains aux machines

Raymond Marie Balau, *Black Wall Memories*

1989, installation mixed media, 98 x 253 cm, ULB-C-AMC-0211



Ulrike Bolenz, *Sans titre*

2001, assemblage, papier photographique, plexi, bois,
200 x 50 cm chacun, ULB-C-AMC-0214

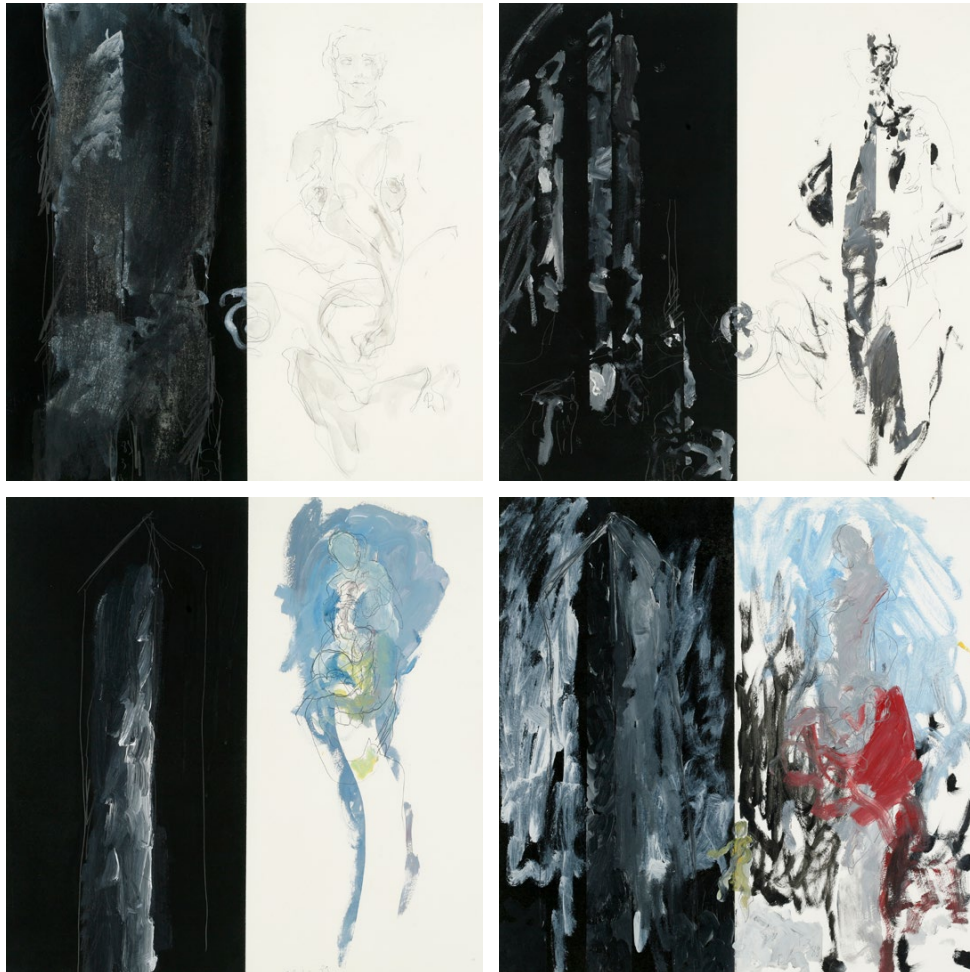
Les surfaces translucides d'Ulrike Bolenz fonctionnent de manière similaire aux strates d'enregistrement : des traces apparaissent et se superposent, à la manière d'une mémoire numérique qui réécrit sans cesse ses propres données. Les zones sombres peuvent évoquer les fragments résiduels, qui persistent après l'effacement, tandis que les transparences rappellent la circulation continue des informations. L'œuvre peut être assimilée à un espace instable, où l'image semble se construire et se défaire simultanément, comme un système informatique traversé de pertes et de rémanences.



Maedeh Norouzi, *CIRCUMFUSA* (série)

2022, tirage photographique (IA), 41 x 41 cm, ULB-C-AMC-0355

Dans cette œuvre de la série *CIRCUMFUSA*, les architectures ne s'effondrent pas elles se défont, lentement, comme sous l'effet d'une entropie propre aux systèmes qui les ont engendrées. Maedeh Norouzi convoque une mémoire machinique que rien ne stabilise : traversée d'aberrations et de glissements, elle figure moins la ruine que l'instabilité constitutive du médium numérique lui-même. Les structures se délitent comme des données corrompues, les parois se dissolvent là où l'eau et le code partagent une même logique d'érosion. Ce que l'image donne à voir n'est ni archive ni oubli, mais la trace de ce qui n'a jamais eu lieu — une mémoire du possible, suspendue dans sa propre disparition.



Philippe Guérin, *Equivalences*

1989, études à la mine de plomb et tempera sur papier,
huile 53 x 53 cm chacun, ULB-C-AMC-0164

Que racontent les objets quand ils rappellent ?

Nombre de philosophes matérialistes ont imaginé la mémoire comme une archive de traces, où notre perception s'inscrirait comme autant de sillons indélébiles sur le disque vinyle de notre esprit. Mais ne faudrait-il pas plutôt envisager la mémoire comme une forme de participation, un entrelacement entre les objets et les sujets ?

Notre esprit est affecté par les choses qu'il rencontre et la matérialité sert de médiateur à notre pensée. Elle ancre notre capacité à nous souvenir. La distinction traditionnelle entre matérialité et subjectivité ne tient donc pas lorsque l'on veut comprendre le fonctionnement de la mémoire.

Les mots eux-mêmes sont des objets faits de sons, des vibrations matérielles des molécules de l'air. Les reconnaître nous permet de construire des réalités collectives partagées, de nous souvenir ensemble, de raconter nos passés. Le langage requiert l'usage de la mémoire et notre aptitude à retrouver une association habituelle entre un schéma sonore et une pensée qui peut être répétée, déclenchée par le retour du son. Il est médiation entre la subjectivité et les objets.

Selon Walter Benjamin, le langage communique le *geistige Wesen*, ou être mental de ce qu'il représente. En allemand, *Geist* ne signifie pas seulement « esprit » au sens intellectuel. Il peut aussi désigner l'esprit au sens spirituel, voire un fantôme : *le langage est animé par l'esprit des choses*.

Avant l'apparition du langage parlé, les premiers humains communiquaient par le biais des objets qui leur permettaient de penser et de se souvenir ensemble – et c'est là l'origine de l'art. Mais, la densité des objets ne peut être contenue dans les mots. Communiquer par le moyen des objets comme le font les artistes, revient à produire des sentiments plutôt que des idées, à affecter celles et ceux qui rencontrent l'objet en question. L'affect est la force de sentiment collectif qui circule et vibre entre la subjectivité humaine et la matérialité. Nous pouvons partager cet affect et il s'inscrit dans les souvenirs qui tissent les liens et forment individus et communautés.

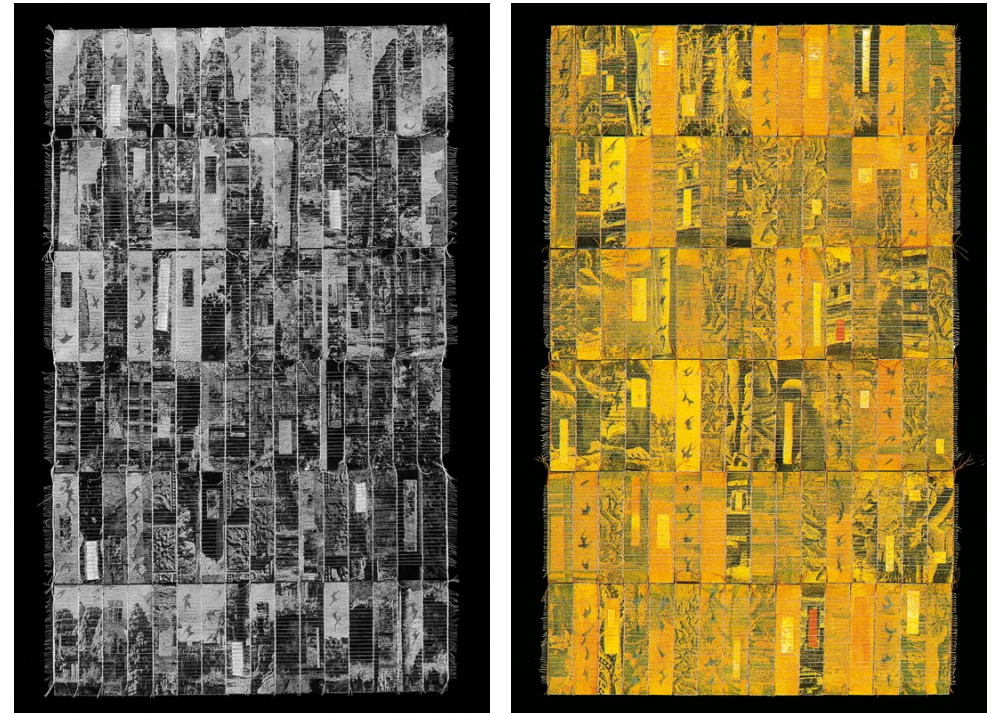
Personnes et choses s'entremêlent donc, non seulement parce que les gens échangent des objets pour construire des relations, mais aussi parce qu'ils accumulent des choses pour retenir des moments passés. Ces objets, qui cohabitent avec leurs possesseurs, deviennent des prolongements du propriétaire en son absence, souvenirs matériels animés par l'esprit de relations vécues. Ils sont à leur tour conservés par d'autres personnes, créant des chaînes de parenté et de mémoire capables de traverser les générations, tandis que les récits qui les accompagnent se transforment sans cesse.

Sasha Newell

Dans *Taayush*, Sébastien Boussois capte un moment où les objets deviennent porteurs de mémoire. Les menorahs, le keffieh, l'échiquier : autant de signes d'histoires et d'identités qui se croisent. Rien de spectaculaire, juste une scène où cohabitent traditions, héritages et gestes du quotidien. La photographie évoque une nostalgie calme, celle des transmissions culturelles qui se tissent dans les détails, dans la manière dont les choses s'assemblent et dialoguent silencieusement.

Sébastien Boussois, *Taayush* (Tayouch)

octobre 2007, photographie, 42 x 51, ULB-C-AMC-0021



Anne De Bodt, *Talking Stones*

s.d., mixed media, 100 x 61 cm, ULB-C-AMC-0045

Ce diptyque tissé d'Anne De Bodt assemble fragments, textures et images comme autant de signes à déchiffrer. L'artiste cherche un langage capable d'accueillir les éléments du réel sans les réduire. Le rythme du tissage capte une mémoire lente, minérale, qui conserve son mystère. Nourrie par les textes sacrés et les voyages, De Bodt fait de la trame un lieu d'écoute, où les pierres semblent enfin répondre.



Armando Mariño,
Sans titre

s.d., acrylique sur
toile, 125 x 100 cm,
ULB-C-AMC-0116

En plaçant une icône de la sculpture occidentale sur un objet rituel africain, Armando Mariño met en tension deux héritages qui traversent l'histoire cubaine. Formé à La Havane puis à Amsterdam, l'artiste interroge la manière dont les récits artistiques se construisent, s'imposent ou se superposent. Cette juxtaposition inattendue devient un commentaire sur l'identité insulaire, façonnée à la fois par l'Europe et par l'Afrique. Mariño propose ainsi un regard critique et ludique sur les hiérarchies culturelles, et sur la façon dont l'histoire de l'art peut être repensée depuis les marges.

Dans *On the beach*, Irène Sweijd laisse surgir des formes qui semblent remonter d'un espace intérieur. Sa peinture naît d'un mouvement physique, presque chorégraphique : un va-et-vient entre la toile et le corps, où l'image apparaît comme un souvenir qui se forme avant les mots. Les silhouettes colorées, mi-humaines mi-animales, évoquent ces traces psychiques qui persistent après l'expérience. Sweijd parle d'un "état de grâce" : un moment où le geste libère ce que la mémoire retient, et où la peinture devient l'écho sensible d'un souvenir en train de se construire.

Irène Sweijd, *On the beach*

2001, acrylique sur toile, 144 x 144 cm, ULB-C-AMC-0247



La trace, l'effacement et la trace de l'effacement

Les traces court-circuitent toute linéarité de l'histoire. Il y a mille façons par lesquelles le passé peut recomposer le sens du présent, et c'est pour cette raison que la mémoire est le siège de luttes politiques intenses.

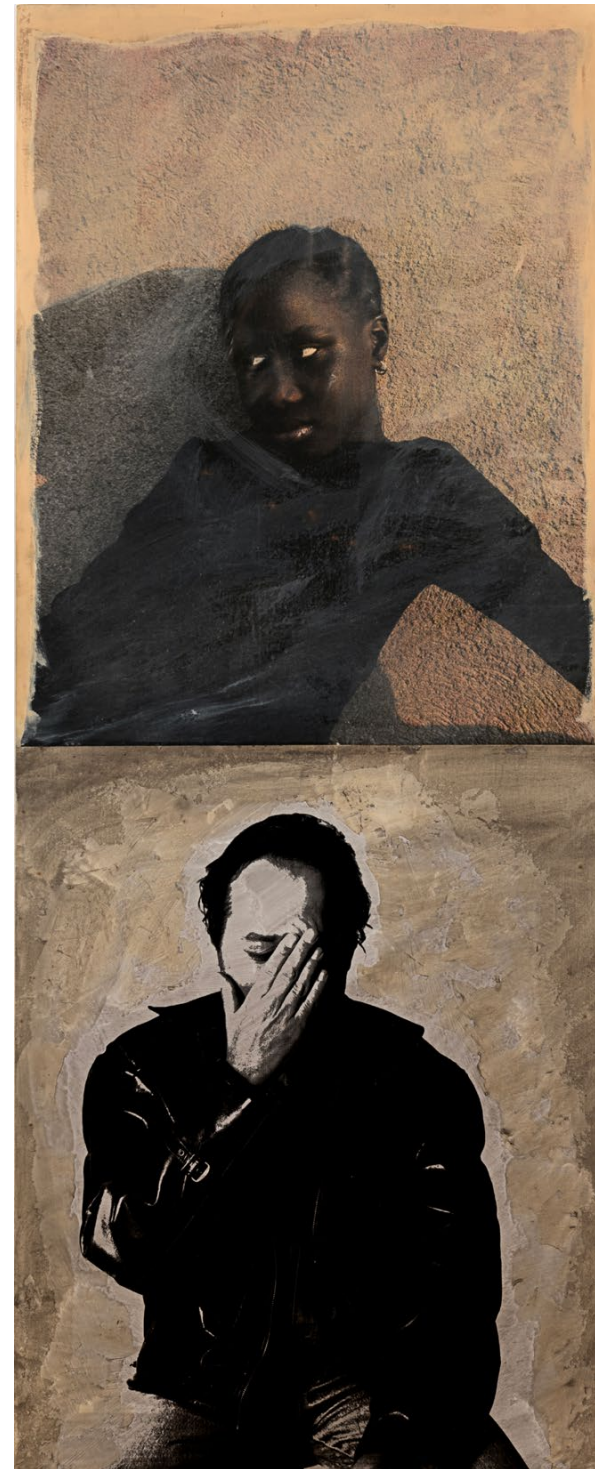
La trace n'est trace que pour un regard en décalage avec les événements. En pleine guerre, les sillons des tranchées sont uniquement des lignes de défense. Ils ne deviennent traces qu'ensuite, lorsque plus aucun soldat ne s'y tient à couvert. Dire qu'il y a des traces, c'est dire que quelque chose persiste après coup, ou qu'un fragment de l'événement a été prélevé, extrait de son contexte, et amené ailleurs.

Rassembler les traces, les transmettre, les protéger contre les dénis présents et à venir, est un souci permanent pour nombre de personnes exposées aux violences guerrières ou génocidaires. Nous savons le nombre écrasant de journalistes gazaoui-es tué-es en raison de leur effort pour produire de telles traces. Et nous savons que c'est, entre autres, à nous, citoyen-nes des États complices du génocide, que leurs images s'adressent, ce qui pose la question de nos responsabilités face aux traces qui nous parviennent.

Celles et ceux qui résistent et survivent aux destructions cherchent également à garder vivantes les traces du monde qui leur est dérobé. En Ukraine, de multiples archives ont été élaborées en urgence afin de conserver les héritages culturels menacés de disparition ou de spoliation. De nombreu-ses descendant-es d'exilé-es palestinien-nes ont gardé la clé de la maison qu'il a fallu quitter, car elle matérialise leur droit au retour.

Guerres et génocides vont de pair avec l'aspiration de la puissance dominante à « tourner la page ». Tout ordre né de la guerre repose sur des déréalisations du passé et des injonctions à s'identifier à l'histoire du vainqueur. Pour celui-ci, « effacer les traces » est donc une préoccupation primordiale. Mais les traces et le soin des traces sont terriblement obstinés, et l'effacement même laisse des traces. Lorsque les forces serbes déplacèrent des corps de fosses communes pour tenter de masquer les massacres, ces mouvements produisirent de nouvelles traces. Les efforts belges et états-uniens pour effacer les traces de Patrice Lumumba et de son assassinat peuvent être reconstitués par les juristes et les historien-nes. Si bien que les récritures sur fond d'effacement restent toujours fragiles, en dépit de la force déployée pour les imposer. Généralement, les vainqueurs le savent.

Déborah Brosteaux



Paul Parker, *Mutilation*
1999, acrylique sur toile,
81 x 203 cm, ULB-C-AMC-0190



**Arié Mandelbaum,
*Abu Ghraib***

2008, technique
mixte sur toile,
146 x 98 cm,
ULB-C-AMC-0284

Dans *Abu Ghraib*, la figure humaine n'apparaît plus que par fragments : un contour hésitant, quelques touches de couleur, une présence qui semble se dissoudre. Mandelbaum travaille ici l'effacement comme une manière de dire la violence : ce qui reste d'un corps après celle-ci. L'image ne montre pas la scène, elle en expose l'impact. Cette silhouette rejoint les thèmes qui traversent l'œuvre de l'artiste : la trace, l'absence, la mémoire blessée. La peinture devient un espace où l'histoire politique et l'histoire intime se superposent, jusqu'à ne plus faire qu'une seule empreinte fragile.

Avec *Destruction du théâtre de Mariupol*, Servane de Tourtier travaille le lien autrement. Quelques fils de laine rouge redessinent le plan du bâtiment détruit. Le mot « enfants » (дети), inscrit au sol pour tenter d'empêcher le bombardement, réapparaît. Le lien tient, presque littéralement, à un fil. Ce que la guerre a défait, la broderie le retisse.



Servane de Tourtier, *Destruction du théâtre de Mariupol*
2025, lin brodé de fils de laine, 37 x 37 cm, ULB-C-AMC-0373

Dans cette toile, Serge Vandercam transforme l'angoisse provoquée par la seconde guerre du Golfe, opposant l'Irak et l'importante coalition des Nations Unies, en un geste de protestation immédiat. L'annonce des opérations militaires l'effraie car l'Irak, comme l'Iran, sont des pays qu'il affectionne. Son « NON » inscrit sur la toile n'est pas un slogan programmatique, mais un cri instinctif contre la violence des nations et la cruauté humaine. Dans un élan presque guerrier, il projette la matière, frappe la surface et lacère la peinture : autant d'actes qui traduisent la panique, la colère et la volonté de repousser symboliquement l'agression.



Serge Vandercam, *Octobre 90, NON*
1990, gouache sur toile, 73,5 x 109 cm, ULB-C-AMC-0173



Pierre-Jean Mainil, *Des Saints ?,
Non, des victimes de la barbarie humaine*
1995, émail sur acier, 73 x 53 cm, ULB-C-AMC-0114

Témoigner d'un événement, hier et aujourd'hui

Depuis la plus haute Antiquité, les poètes sont chargés de raconter les événements qui ont marqué la communauté. Leurs récits, ancrés dans la mémoire orale, transmettent une culture commune. L'identification à leurs personnages se poursuit au gré de voix sans cesse réinventées qui continuent de les enraciner dans un imaginaire partagé.

Aujourd'hui, les supports de transmission de la mémoire sont innombrables et protéiformes. On se raconte par l'autofiction, on se met en scène sur les applications. On témoigne de micro-événements quotidiens sans savoir au juste qui gardera de nous les traces que nous aurons laissées.

Entre ces deux pratiques, il y a la rhétorique. Cette faculté proprement humaine qui peut devenir un art du récit et du témoignage. Sa fonction essentielle est peut-être de donner du sens à ce qui nous arrive, sans jamais avoir la garantie que le message passera, et parfois même, sans savoir au départ quel sera le message. Qui veut porter témoignage et dans quel but ? Il n'y a pas de réponse simple mais il y a une certitude, pourtant : il est des événements, individuels ou collectifs, qui *appellent* le témoin en nous. Il faut alors trouver (ou retrouver ?) en soi ces ressources rhétoriques qui feront de notre témoignage un *lieu de mémoire*. Il nous faudra de la cohérence pour construire le récit. Il nous faudra de la vraisemblance pour faire passer le message. Il nous faudra un style pour incarner l'histoire. Il nous faudra de l'émotion pour animer le tout. Pour activer la mémoire commune à travers un nouveau récit, le témoin en nous cherchera naturellement des archétypes, des figures partagées, des qualités reconnues de tous-tes.

Mais il arrive, dans les cas les plus exceptionnels, d'événements sans précédents, traumatiques, que le *sens commun* vacille. Aucun archétype à notre disposition. Aucune figure disponible pour incarner notre propos. C'est une épreuve de taille pour le témoin. Parfois, alors, la magie de la rhétorique spontanée opère. Nous offrons un récit en forme de palimpseste – ces documents anciens où l'on masquait un texte sous des mots nouveaux. Le texte initial prend alors une saveur inattendue et résonne différemment aux oreilles contemporaines. Il vient éclairer la situation inédite de cette lumière douce, apaisante, dans laquelle une communauté entière peut se reconnaître.

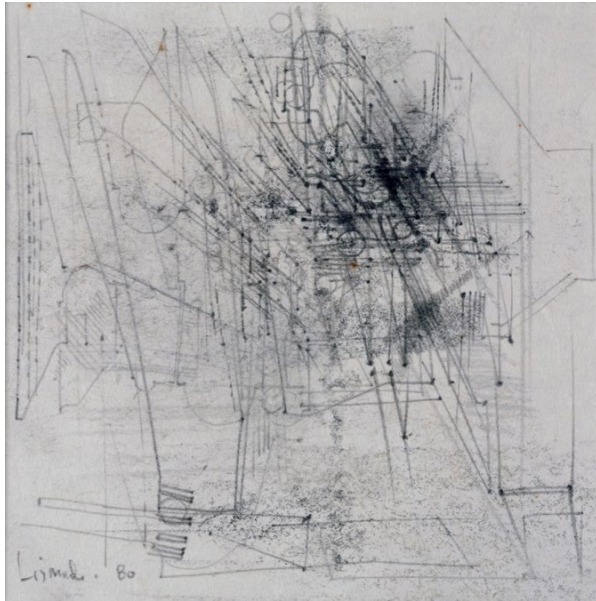
Le témoin a refondé le sens commun. Il l'a enfanté : une nouvelle vie peut commencer pour lui et pour nous.

Emmanuelle Danblon

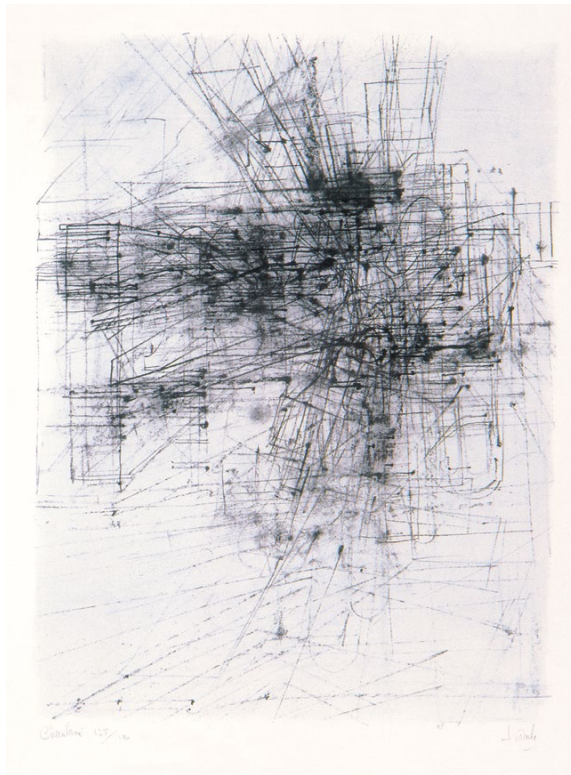
Témoigner d'un événement, hier et aujourd'hui



Joseph Morder, *J. MORDER filmant avec sa caméra*
s.d., photographie, 52,5 x 42 cm, ULB-C-AMC-0289



Jules Lismonde,
Sotto Voce VII
(À voix basse)
1980, dessin, 16 x 16 cm,
ULB-C-AMC-0111



Jules Lismonde, *Cherubini*
s.d., sérigraphie, 64 x 49 cm,
ULB-C-AMC-0110



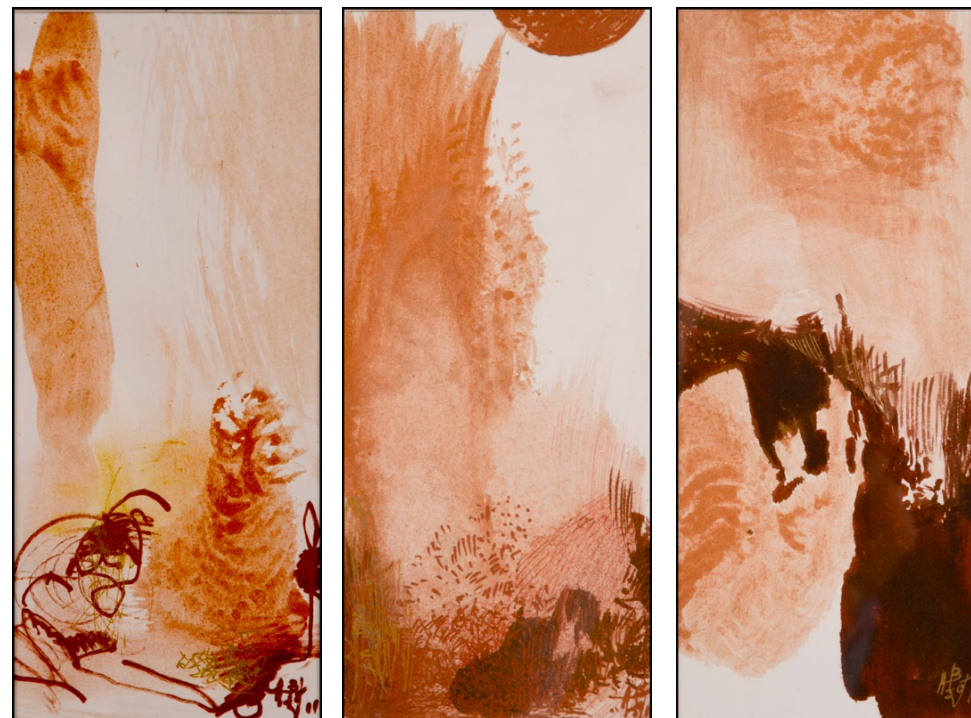
Yole Devaux,
Palimpseste
2000, tapisserie,
20 x 30 cm,
ULB-C-AMC-0224

Avec *Palimpseste*, Yole Devaux aborde la mémoire comme une matière stratifiée. Le fragment textile, usé et troué, laisse apparaître les restes d'un motif qui affleure encore. Un palimpseste désigne, à l'origine, un support réécrit plusieurs fois, où les traces anciennes persistent sous les nouvelles. L'artiste s'attache précisément à cette survivance : ce qui demeure quand l'objet a presque disparu. Ce morceau prélevé devient un témoin, un vestige où se superposent plusieurs histoires. Devaux invite à lire, dans la fibre même, la mémoire d'un monde effacé mais jamais totalement perdu.

Avec *Bibliothèque scellée*, Marc Ver Elst rassemble des livres comme on retient des fragments de soi. Les volumes, serrés sous une lanière, semblent chargés d'histoires, de pensées, de traces intimes. La mémoire reste close, mais palpable. L'artiste invite à imaginer ce qui affleure derrière ces couvertures usées. L'ensemble devient une cartographie intérieure, un dépôt de souvenirs que le temps a marqués et que le geste de sceller protège autant qu'il expose.

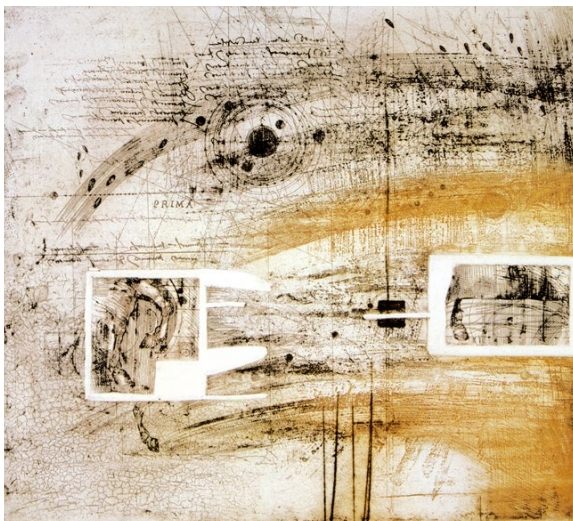
Marc Ver Elst, *Bibliothèque scellée*

2013, assemblage, cuir et papier,
17,5 x 34 x 14 cm, ULB-C-AMC-0316



Vasso Tseka, *Miroirs d'ombres*

2011, encre sur papier, 39,5 x 27,5 cm chacun, ULB-C-AMC-0163



Marina Mayer,
Réseau connectif I
1975, gravure, 70,5 x 63 cm,
ULB-C-AMC-0286



Marina Mayer,
Matière à lire
s.d., gravure, 70,5 x 65 cm,
ULB-C-AMC-0118

Dans les œuvres de Marina Mayer, la gravure devient une matière à parcourir autant qu'à lire. Les fragments de papier, les écritures qui s'effacent, les lignes qui se superposent composent une sorte de carte intérieure où l'on cherche des repères. Rien n'est figé : le hasard, les collages, les traces d'encre racontent un temps qui a déjà travaillé la surface. Ces strates invitent à une lecture lente, comme si l'artiste nous transmettait les restes d'un récit en train de disparaître, mais encore vibrant.

La mémoire des lieux

Un lieu peut-il conserver la mémoire de celles et ceux qui l'ont habité ou simplement traversé ? Comment évoquer cette question sans penser au lien ? Une part de ces vies persiste, même lorsque presque tout a disparu. Un mur, une pierre, une clairière en gardent parfois la trace. Et même lorsqu'il ne reste rien de visible, quelque chose est encore là. On le ressent...

Parfois, la mémoire d'un lieu ne vient pas de ce qui s'y est vécu. Elle naît d'un geste volontaire, imaginé pour l'absence. Certains lieux contemporains nous font ressentir intensément cette absence. Personne ne les a jamais habités. Malgré tout, quelque chose nous touche. Une puissance, une énergie, une émotion que nous ne savons pas toujours expliquer. Nous devinons ce que le lieu évoque avant même de le comprendre.

L'architecture et le paysage peuvent rendre sensible ce qui n'est pas ou plus là. Relier une expérience personnelle à une histoire commune.

Dans son film, Daniel Libeskind montre le Musée juif de Berlin : un bâtiment traversé de failles et de vides. Les parcours sont interrompus, les repères disparaissent. Il y a les vides. Il y a aussi le silence. Un des parcours mène vers l'extérieur, au Jardin de l'Exil. Des oliviers poussent au sommet des stèles de béton, ils sont hors d'atteinte. Ils parlent d'espoir. La végétation prend ici une place particulière. Elle introduit le vivant dans un lieu minéral qui parle de l'absence et de la mémoire.

En forêt de Soignes, Bas Smets a dessiné un mémorial pour les attentats du 22 mars. Trente-deux bouleaux sont plantés à distance de poignée de main. Comme si les arbres eux-mêmes se tenaient les uns aux autres. Au centre, un banc de pierre bleue trace une ligne horizontale dans l'espace. La clairière est volontairement à l'écart. Il faut marcher pour y arriver. Elle apparaît presque par surprise. Ici, la mémoire ne passe ni par le récit ni par la représentation. Elle se construit dans le rapport entre le lieu, le temps et les vivants. Ici, le lien n'est pas gravé dans le marbre. Il est planté. Il pousse, se transforme et se transmet de vivant à vivant.

Le patrimoine bâti a longtemps raconté l'histoire des vainqueurs et des puissants. D'autres mémoires y ont trouvé peu d'écho, parfois aucun. Pourtant, les lieux ont également abrité les anonymes, les blessés, les disparus. Toutes ces existences qui les ont traversés sans y laisser leur nom. Suivre le lien, c'est aussi prêter attention à ces présences plus discrètes. À ce qui demeure sans nécessairement se montrer. C'est peut-être cela, faire mémoire. Ne pas figer le passé. Mais entretenir le lien qui nous y attache. Le retrouver lorsqu'il s'efface. Et laisser à chacun la liberté de le saisir.

Marcelle Rabinowicz



**André Goldberg,
*Hélène Gancarska***

1994, tirage photographique
baryté, photographie extraite
de la série *Le Passage du
Témoin*, 70,5 x 55,5 cm,
ULB-C-AMC-0087

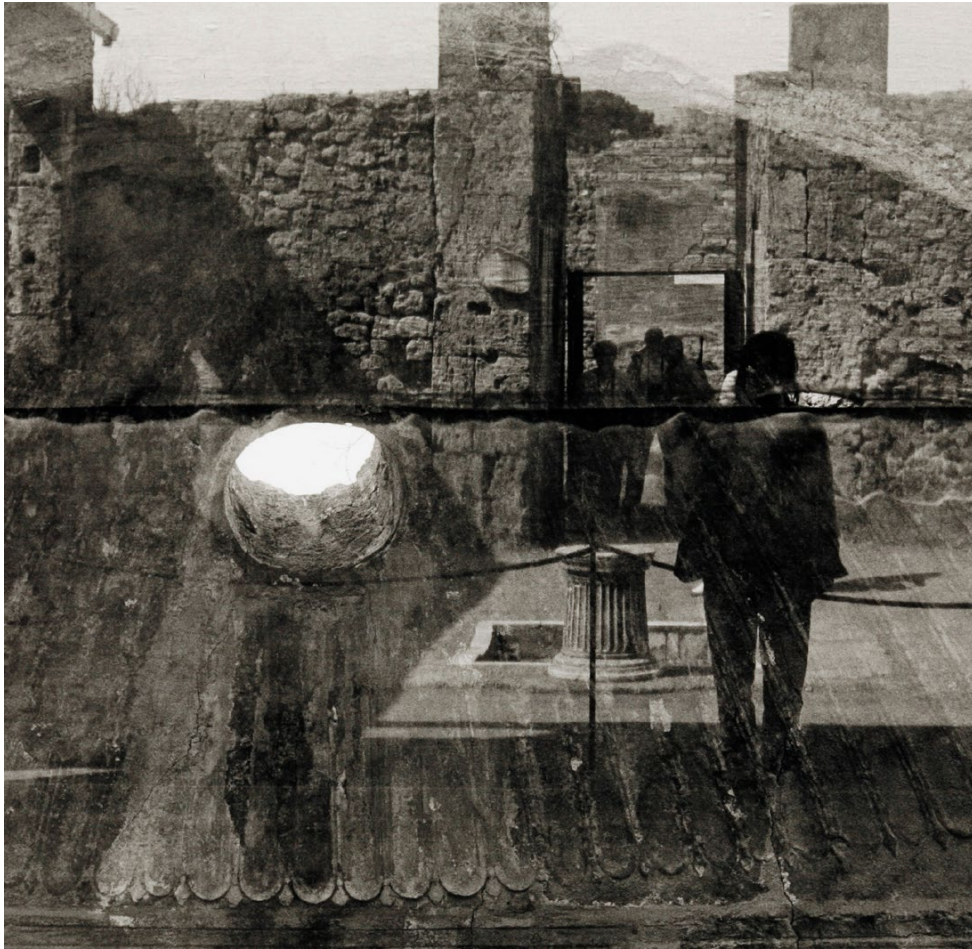
Les portraits d'André Goldberg (1963) frappent par la netteté du regard qui traverse le flou du portrait. Ce point fixe porte une histoire que l'image seule ne dit pas encore. Lorsque l'on apprend que ces hommes et ces femmes ont survécu à la déportation, le regard change : il devient trace, témoignage, présence insistante. Rien d'appuyé : juste des yeux qui ont vu, qui se souviennent, et qui continuent de transmettre.

On retrouve le sentiment d'une présence invisible dans la photographie de Nathalie Amand. Dans ce couloir déserté, la végétation reprend lentement sa place. Les soldats blessés qui y ont séjourné ne sont plus là. Pourtant, le lieu reste empreint de leur passage. Il est vide, mais il n'est pas silencieux.



**Nathalie Amand,
*Hôpital militaire
de Tournai***

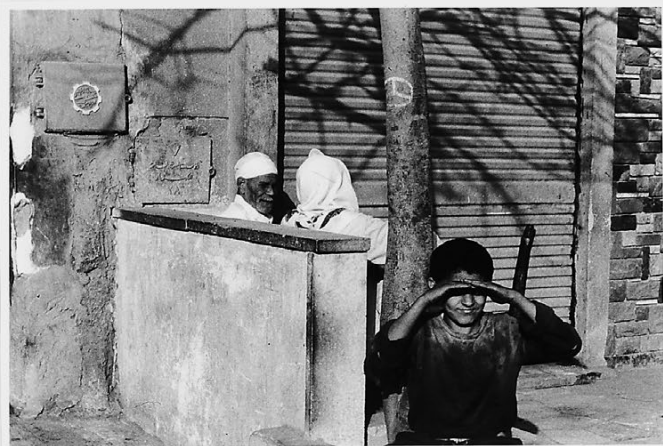
1990, photographie,
100 x 120 cm,
ULB-C-AMC-0254



Steven Houins, *Pompéi 1*
2005, photographie, 26 x 26 cm, ULB-C-AMC-0096

Sonia Debuysere, *Sans titre*
1989, crayon et pastel sur papier, 76 x 84 cm, ULB-C-AMC-0267





Le Caire, Égypte 1991

Fr. Berlaimont



5

Frédéric Berlaimont fait dialoguer deux présences : une scène de rue saisie dans l'instant et une figure sculptée venue d'un autre temps. Le quotidien du Caire se superpose ainsi à l'histoire longue, comme si les gestes d'aujourd'hui répondaient encore aux formes anciennes. Photographe formé aux techniques traditionnelles, Berlaimont cherche dans ses voyages ce point de rencontre entre les êtres et les traces qu'ils laissent. L'œuvre devient un passage entre deux temporalités : celle du vivant et celle, silencieuse, des pierres.

**Frédéric
Berlaimont,
Le Caire, Égypte**
1991, photographie,
83 x 63 cm,
ULB-C-AMC-0257



Auteur·ices des textes

Déborah Brosteaux – collaboratrice scientifique,
Faculté de Philosophie et Sciences sociales

Emmanuelle Danblon – professeure,
Faculté de Langue, Littérature et Communication

Karelle Leroy – professeure,
Faculté de Médecine

Sasha Newell – professeur,
Faculté de Philosophie et Sciences sociales

Olivier Markowitch – professeur,
Faculté des Sciences

Sophie Milquet – collaboratrice scientifique,
Faculté de Philosophie et Sciences sociales

Marcelle Rabinowicz – professeure,
Faculté d'Architecture La Cambre Horta

Charline Urbain – professeure-assistante,
avec **Axel Cleeremans** et **Olivier Klein**,
professeurs, Faculté de Psychologie,
Sciences de l'Education et Logopédie

Artistes

Nathalie Amand	Jean-Michel Folon
Raymond Marie Balau	Joël Fontaine
Frédéric Berlaumont	André Goldberg
Herman Bertiau	Philippe Guérin
Ulrike Bolenz	Martine Hermant
Sébastien Boussois	Steven Houins
Sylvie Canonne	Jack Keguenne
Sonia Debuysere	Jules Lismonde
Marie Delaere & Samuel Vansteenkiste	Pierre-Jean Mainil
Viviane Desmet	Arié Mandelbaum
Yole Devaux	Armando Mariño
Guy Ducaté	Marina Mayer
Anne De Bodt	Joseph Morder
Charles De Coorde	Maedeh Norouzi
Servane de Tourtier	Paul Parker
	Eric Schelstraete

Martine Séguy
Irène Sweijd
Paul Trajman
Marce Truyens
Vasso Tseka
Anissa Ouzeroual
Serge Vandercam
Marc Ver Elst
Dorota Walczak

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Annamie Schaus – Rectrice

Isabelle Mazzara – Directrice générale

Bernard De Cannière – Président
du Conseil d'administration

Marius Gilbert – Vice-recteur à la culture
et médiation scientifique

Ahmed Medhoune – Directeur du
Département des services à la communauté

ULB CULTURE

Coordination générale

Auréli Rousseaux – Responsable
ULB Culture

Curation et conception

Alexia Liévin – Chargée des expositions
ULB Culture

Gestion du suivi administratif et appui communication

Alessia Angelini, **Julien Brasseur**,
Camilla Panchetti

Réalisation technique

Julien Van Der Vorst

Graphisme

Neutre.be

Impression

Panneaux et brochure – **Bietlot sa**

Flyer – **Presses universitaires de Bruxelles**

Partenaires Université libre de Bruxelles

Département des services à la communauté,
Département de la communication et
des relations extérieures,
Département des infrastructures,
Département des bibliothèques
et de l'information scientifique,
Direction générale,
Présidence,
Rectorat,
Vice-rectorat aux affaires
étudiantes et sociales

Partenaires

Centre Culturel et Artistique d'Uccle,
CFA - Centre du Film sur l'Art,
Compagnie f.o.u.i.c.,
FDD - Fédération des Danses,
Kinograph - Cinéphage

Remerciements

Charly Alvarez Fernandez,
Renaud Bardez, **Elena Benazet**,
Naïs Bernat, **Jean-François Coutinho**,
Anne-Sophie Daout,
Jean-Christophe Dollé,
Valérie Dumoulin, **Brigitte Langlois**,
Clarisse Lepage, **Jeremy Lepine**,
Sarah Malfilatre, **Italia Mastromarino**,
Marielle Pascal, **Verónica Pérez García**,
Thomas Traina



