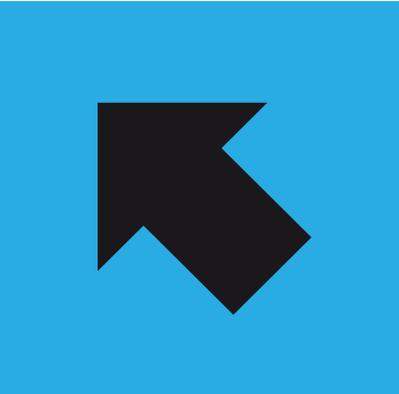
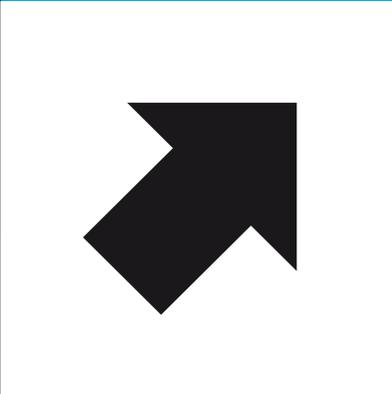
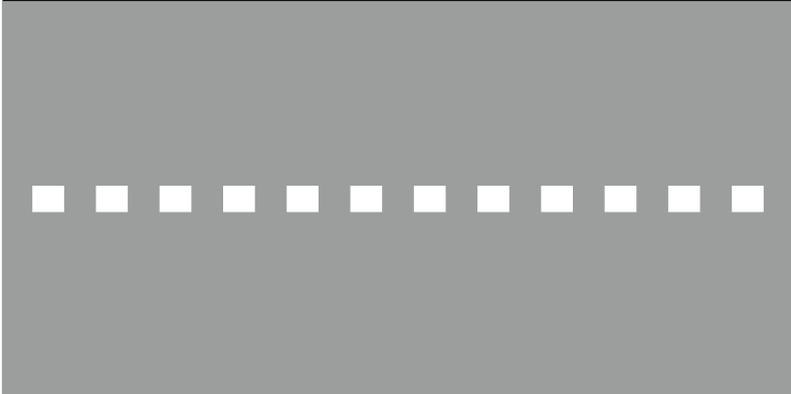
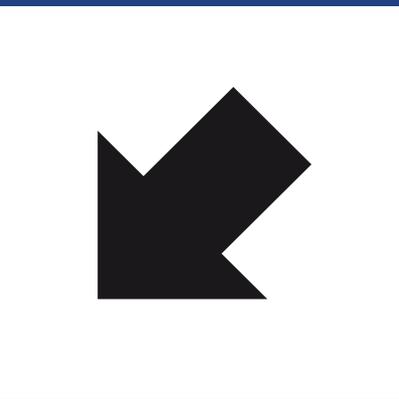
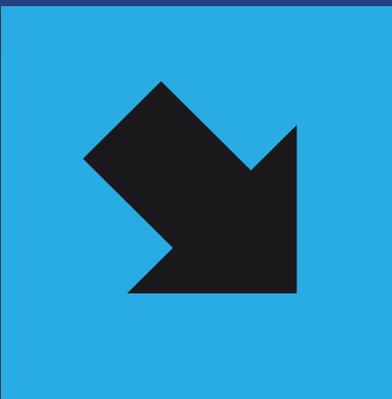


KLAXON 3



C F A \$



(quand l'art vit en ville)

AUTOROUTE URBAINE

Ville Tracé

Antoine Pickels & Benoit Vreux

ARTÈRE CENTRALE

Tracé urbain, tracé culturel, traçabilité

Pauline de la Boulaye

ITINÉRAIRE

Tracer le commun

Nestor Baillard

CONSTRUCTION REMARQUABLE

Cartes à Échelle Inconnue dire de NOUS ce qui est digne d'être compté conté

Stany Cambot
pour Échelle Inconnue

CHANTIERS

Cette mer m'appartient

Dictaphone Group

PROMENADE

La ville interdite

Vjekoslav Gašparović

VOISINAGES

Un trousseau de clés La Cambre Espace urbain

Adrien Grimmeau

AUTOROUTE URBAINE

Ville Tracé

Antoine Pickels et Benoit Vreux

Dans ce numéro de *Klaxon*, nous abordons les pratiques artistiques qui s'exercent à redéfinir les tracés de nos villes. Dessiner un plan ou une carte, une représentation plane d'un monde vivant et complexe, est toujours l'affirmation d'une position, si pas la déclaration d'une prise de pouvoir sur le réel.

Comment et par qui la ville est-elle ainsi tracée ? Et quels desseins ce tracé révèle-t-il ? Ce numéro de *Klaxon* s'intéresse aux démarches artistiques qui questionnent la cartographie et le plan urbanistique, aux pratiques qui tentent, avec du vivant, de tracer de nouveaux chemins dans ces cartes qui ont fâcheusement tendance à recouvrir nos territoires, comme l'avait déjà écrit Borges. Si nous réservons à une prochaine édition les très nombreuses réinventions artistiques contemporaines de « la marche » – qui, elles aussi, inventent de nouveaux tracés, ou révèlent les tracés existants – six contributions montrent ici la multiplicité des possibles pour réenvisager le plan de nos villes, dès lors qu'on veut bien sortir des idées reçues.

Notre « éclairceuse », l'historienne Pauline de la Boulaye, examine en trois temps comment le rapport entre art et plan s'est modifié depuis la fin des années 1950, passant d'abord d'une position libertaire face à la « nouvelle ferveur cartographique » normalisatrice, à une participation docile au « tracé culturel » des villes tertiaires depuis les années 1980. Aujourd'hui, face à la nouvelle traçabilité, le développement de la géolocalisation, de la Boulaye appelle à un mouvement d'occupation des cartes – un « Occupy Maps ».

Or c'est bien de tentatives d'occupation de ce champ que parlent les contributions artistiques qui constituent le cœur vivant de *Klaxon*. Le travail de géographie subjective de Catherine Jourdan qui fait l'objet de commandes publiques fréquentes, vise à donner aux ressentis des populations des cartes qui leur correspondent, à l'échelle d'une ville ou d'une localité, par des représentations collectives, narratives et buissonnières.

Les cartes créées par Échelle Inconnue Lien vers chapitre 4 réfutent le modèle dominant « surplombant » des espaces mesurables, et cherchent à refléter l'existence des individus « minoritaires » – migrants, nomades, sans domicile fixe – qu'elles représentent, créant ainsi un lieu pluriel et mobile.

Les deux contributions suivantes ont pour point commun de rendre compte de luttes politiques par des moyens artistiques dans des villes côtières, la cartographie de la ville y jouant un rôle-clé : Pula en Croatie et Beyrouth au Liban. Si les situations sont dissemblables au départ (un littoral toujours caché parce qu'en zone militaire, un autre autrefois accessible, quoique théoriquement privé), dans les deux cas la privatisation de l'espace public à des fins touristiques est en marche, et la lutte passe aussi par l'action artistique, le film, la réalisation sonore, la production d'information... et de cartes alternatives, qui en nommant la *terra incognita*, permettent aux citoyens de s'en ressaisir.

Se ressaisir de l'urbanité, voilà bien ce à quoi s'activent nombre de jeunes artistes issus de La Cambre Espace Urbain un lieu exceptionnel d'enseignement par ce qui s'y trame. Quelques exemples de travaux – non cartographiques, pour le coup, mais qui n'en éclairent pas moins les zones grises, cachées, de l'espace public – permettent peut-être un certain optimisme : les artistes n'en ont pas fini avec la ville, et la position des plus jeunes est tout sauf consensuelle.

Par la production de cartes, les artistes présentés ici inventent d'autres discours, et par là d'autres réalités, dédramatisées, mises en fiction ou en conflit, qui visent toutes,

peu ou prou, à une réappropriation collective de l'espace public.

Mettre à jour, révéler, éventuellement dénoncer : si l'on ne saurait réduire le travail artistique dans l'espace urbain à ces dimensions, il s'agit bien, aux côtés d'autres pratiques qui visent à ré-enchanter ou à occuper la ville, d'une des voies majeures de la pratique artistique urbaine aujourd'hui.

Cifas.be

ARTÈRE CENTRALE

Tracé urbain, tracé culturel, traçabilité

Pauline de la Boulaye

Écoutez Pauline de la Boulaye ici sur : bit.ly/1yOwdMj

Le tracé de la ville ? C'est un dessin, un sillage. On le parcourt en suivant une ligne ou une autre. Le tracé propose un chemin. Et en tant qu'« éclairceuse », je dois choisir de le suivre ou pas. Vous me suivez ? Alors on va sortir du chemin et prendre du recul pour discerner où sont les tracés, les lignes de la ville qui conditionnent nos existences.

Plus on est assisté, moins notre monde
semble sensationnel.

Je dois d'abord avouer mes angoisses par rapport aux plans, aux cartes : une peur d'être avalée, aplatie, induite en erreur. Les cartes nous racontent ce qu'elles veulent. Plus elles se veulent rassurantes, plus elles sont réductrices. Par exemple, le plan de ville est fait pour nous orienter, il nous empêche de nous perdre ou de partir à la dérive. Il canalise. Il banalise. Qui n'a pas ressenti ce décalage entre la représentation aplatie et millimétrée de nos rues, et le vécu, le ressenti par rapport à des ambiances, des distances ? Pendant qu'on regarde la carte, et qu'on suit les panneaux uniformes, ou les prescriptions d'un GPS, préoccupés par notre destination finale qui est souvent fonctionnelle, nos sens sont moins aiguisés que si nous étions à Bombay en pleine nuit. Plus on est assisté, moins notre monde semble sensationnel.

Pourtant l'espace urbain est chargé de choses invisibles, difficiles à percevoir tant il y a de signes pour nous en distraire. Et ce qui nous divertit est souvent plat : nous exerçons notre vision frontale pour observer publicités, panneaux, affiches, cartes. Au détriment de nos perceptions corporelles qui sont circulaires et synesthésiques. Quand on focalise sa vue sur des écrans, on perd vite le sentiment de ressentir.

Dans la vie de tous les jours, on a des émotions, des sensations. On fait des gestes quotidiens et des mouvements inhabituels. On change d'appuis, de positions, d'angles. C'est notre vie intime, en volume. C'est ce que le philosophe et historien français Michel de Certeau, figure marquante des années 1960-1970, appelait la micro-histoire de la ville ou « l'invention du quotidien ». Ce qui pullule dans la ville et qu'on ne peut pas tracer.

Entre la carte et l'intime, entre l'urbanisme à croissance illimitée et nos vies secrètes, nous perdons parfois pied. Les échelles se dilatent. Nos perceptions corporelles sont comme diminuées dans les espaces hyper-standardisés, planifiés de notre nouveau monde : quand je vais à la banque, dans le métro, mes sens s'amenuisent. Entre l'aplanissement de nos vies et notre intimité sensuelle, il manque un espace. Il manque de l'espace. Sensation que l'on ressent dans les villes très denses. On étouffe ! Ce tiers espace, cet espace manquant, je crois que c'est l'espace de la liberté.

Beaucoup d'artistes se sont intéressés et s'intéressent toujours à cet interstice, à la création d'un espace hors-champ. Je souhaite ici souligner l'importance de leur lutte avec les plans, l'intelligence de leur esprit critique face aux cartes et à la planification de nos villes et de nos vies.

L'écrivain Borges s'en prenait déjà en 1946 à la carte et aux cartographes dans son *Histoire Universelle de l'Infamie*, chapitre « de la rigueur de la science : très court et très efficace ». Ce texte a quelque chose de visionnaire. Sa trame en trois temps rejoint étrangement les trois problématiques du rapport tumultueux entre création contemporaine et ville-tracé depuis un demi-siècle.

Le tracé urbain moderne et l'émergence des avant-gardes depuis les années 1960

« *L'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection* »
Borges

La plupart des villes n'ont pas été dessinées, tracées avant d'exister sur terre. Cartes et plans ont longtemps suivi l'évolution de la réalité du désordre humain. On devait régulièrement les mettre à jour.

Dans une nouvelle ferveur cartographique, le territoire est recensé comme jamais.

Mais quelque chose s'est inversé à partir de 1957 : quand Spoutnik est lancé dans l'espace par l'URSS, suivi par des dizaines de satellites occidentaux... C'est la première fois dans l'histoire de l'humanité que des machines scrutent la terre.

Dans une nouvelle ferveur cartographique, le territoire est recensé comme jamais. Pour la première fois, des outils existent pour gérer la croissance urbaine en pleine expansion. En France, on met en place, à la fin des années 1960, les plans d'occupation du sol, la carte communale. Tout ce qui concerne l'affectation du territoire va nécessiter de plus en plus d'autorisations. Le plan devient un instrument d'ordre et d'organisation du territoire. Et une rente pour l'État, grâce aux taxes.

C'est exactement à cette époque que des artistes et des intellectuels réagissent et s'en prennent à la planification de la ville et de la vie. Dans tous les domaines – arts visuels, danse, performance – les enragés de 1968 veulent abolir les murs qui séparent l'art de la vie : les murs des musées, les

murs des théâtres, sortir l'art dans la rue... Situationnistes, membres de Fluxus, *Land artists*, les avant-gardes s'en prennent au tracé culturel mais aussi politique et social. Comme s'ils sentaient l'urgence de nous ramener au corps, à la vie, face à l'expansion de la ville signifiée, en passe de devenir ville-image, ville-plan.

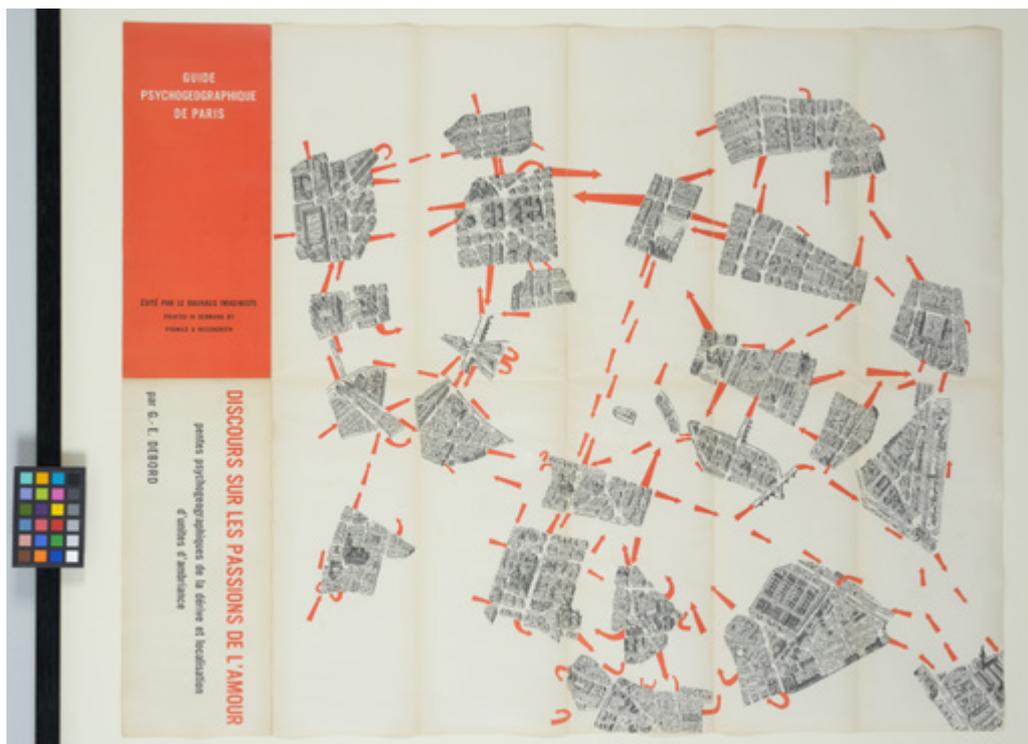
En 1966, dans une conférence légendaire sur *Les Hétérotopies*, Michel Foucault dit : « On ne vit pas dans un espace neutre et blanc ; on ne vit pas, on ne meurt pas, on n'aime pas dans le rectangle d'une feuille de papier. On vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé, avec des zones claires et sombres, des différences de niveaux, des marches d'escalier, des creux, des bosses, des régions dures et d'autres friables, pénétrables, poreuses ».⁰¹

D'autres voix s'élèvent. En voici quatre : exemples éloquentes de réaction artistique au tracé urbain moderne.

01. *Les hétérotopies*, conférence radiophonique prononcée par Michel Foucault, le 21 décembre 1966 sur France-Culture. *Les hétérotopies* a fait l'objet d'une édition, dans une version raccourcie et remaniée, sous le titre *Des espaces autres*, aux éditions Gallimard (Dits et Écrits, tome IV).

1957-1972 : *L'Internationale situationniste* (ill. 1)

Le projet de ce mouvement est de poétiser l'architecture et l'urbanisme et faire ainsi la révolution. Guy Debord, fondateur français de l'Internationale Situationniste, aimait les cartes et les plans. On le dit poète, cinéaste, théoricien marxiste et stratège révolutionnaire. Debord a développé l'art de la dérive qui consiste à marcher sans but dans la ville. Il écrit « Les difficultés de la dérive sont celles de la liberté ». Tout concourt en effet à diriger les pas urbains. Pour les situationnistes, il s'agit de ne pas s'y soumettre et de suivre plutôt le « relief psychogéographique », d'explorer les « unités d'ambiances » ou « plaques tournantes » et d'en rendre compte par la fabrication de plans plus ou moins élaborés, les fameuses cartes psychogéographiques.



III. 1

Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour
Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance
 Guy Debord

1957

Lithographie

Tirage sur papier

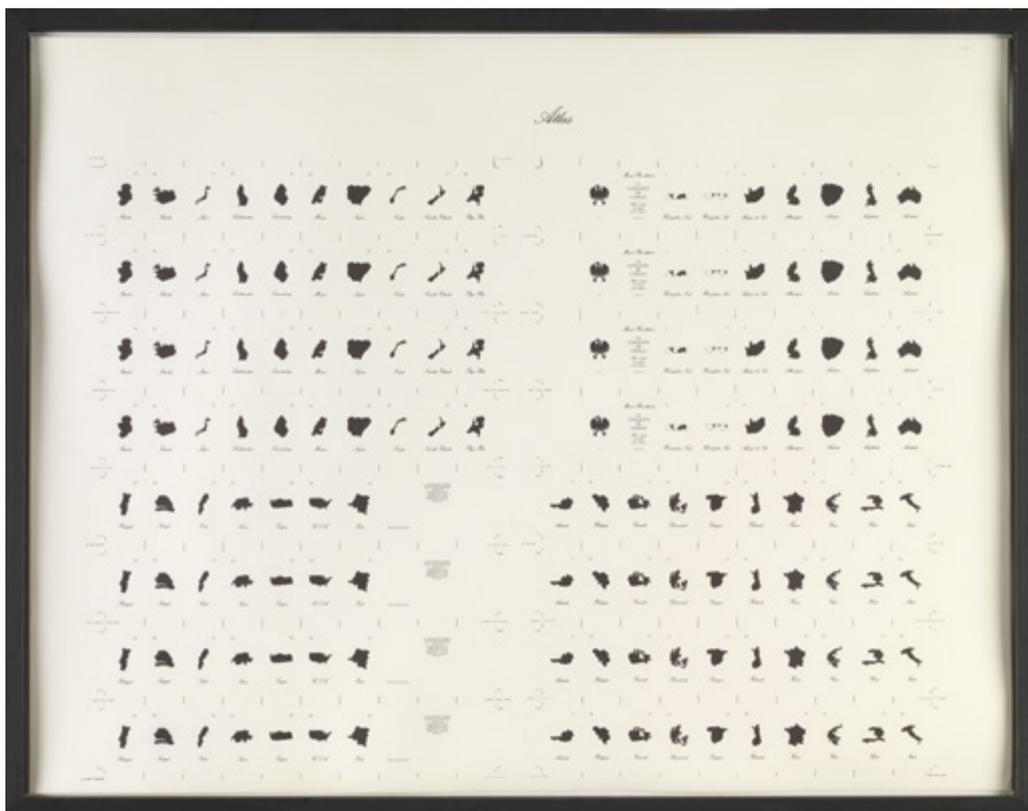
59.5 x 73.5 cm

inv. 0001 00 01

Photographie : Philippe Magnon

1970 : *Atlas à l'usage des artistes et des militaires* (III. 2)

Œuvre manifeste de l'artiste poète belge Marcel Broodthaers. Elle confronte deux manières de s'approprier les cartes et de conquérir l'espace : l'une est guerrière et rationnelle et l'autre est révolutionnaire et imaginaire.



III. 2

Atlas à l'usage des artistes et des militaires
Marcel Broodthaers

1975

Feuille en offset noir sur Ingres blanc, 49x63 cm, édition de cinquante exemplaires.

© Estate Marcel Broodthaers

1973 : *Trisha Brown's Roof Piece*, New-York ill. 3

La danseuse américaine menait ses recherches chorégraphiques dans la rue ou sur des toits. (Rappelons qu'il n'était pas question de demande l'autorisation au maire, au préfet ou au syndic de l'immeuble.)

Le 7 août 1974, dans la plus parfaite illégalité, le funambule français Philippe Petit marche sur un fil au-dessus du vide entre les Twin Towers de New York. bit.ly/1vCEsMI Cet acte, c'est l'œuvre de sa vie. Cette idée obsessionnelle lui était venue enfant, lorsqu'il avait vu le dessin du projet des tours, dans la salle d'attente chez le dentiste.



III. 3

Trisha Brown "Roof Piece" 1973
Babette Mangolte

53 Wooster Street to 381 Lafayette Street, New York City
1973

Le tracé culturel – l'art pris dans des murs visibles et invisibles – depuis les années 1980

« Une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. »

Borges

Avec la croissance urbaine, les espaces sans affectation – « désaffectés » comme on dit mais si « affectionnés » par les artistes – disparaissent progressivement entre les années 1990 et 2000. Parallèlement, les nouvelles technologies offrent des moyens de plus en plus sophistiqués pour recenser le territoire. Aucun espace n'est laissé hors de la carte.

En trente ans, les villes européennes ont déployé un arsenal de lieux pour l'art et la culture. Phénomène lié à la transformation de la ville en ville tertiaire. On ne voit plus arriver notre nourriture, on ne voit plus où se construisent nos voitures. Tout perd sa fonction utilitaire pour devenir des hétérotopies (Foucault). Réhabilitation d'abattoirs, de halles, de friches industrielles, de pompes funèbres, tout y passe pour devenir des espaces dédiés à l'art et la culture.

L'art est devenu une donnée de la carte économique, sociale, touristique, immobilière.

Depuis l'an 2000, la planification urbaine a contaminé le secteur culturel : les musées par exemple sont devenus les figures phares de grands plans d'aménagement urbain comme le Guggenheim à Bilbao en Espagne ou le Musée des Confluences à Lyon en France. L'art est devenu une donnée de la carte économique, sociale, touristique, immobilière. La création sert les valeurs du capitalisme. Paradoxalement, cela éloigne

un peu plus les artistes du contact direct avec les citoyens. L'image de l'art semble remplacer la réelle présence de l'art. Des artistes réagissent contre ces murs d'un nouveau genre. Parmi les premiers, des artistes visuels comme Basquiat qui se sont tournés vers le graffiti, pour trouver d'autres stratégies pour se rapprocher de la ville, de la vie. Certains définissent leur espace, leur cadre, hors champ : c'est l'apparition des installations dans l'espace public « in situ », mouvement amorcé dans les années 1990 (dont par exemple Maurizio Cattelan). Plus le contrôle politique des dispositifs culturels se renforce, plus les formes d'art cherchent des moyens de s'autonomiser.

Pour échapper aux murs tentaculaires du tracé culturel, les artistes ont aujourd'hui deux possibilités : le festival (espace-temps autorisant officiellement la subversion) ou l'activisme. (La troisième étant de désertier la ville pour investir déserts, campagne ou îles sauvages. Ce que de nombreux performeurs sont en train de faire.)

Dans un festival, toute performance dans la rue est conditionnée par les autorisations des pouvoirs publics qui veillent sur la circulation, les flux de la ville. Les dispositifs de communication et de sécurité contredisent en général les actes que posent les artistes. La signalétique, les cartes, tout rassure : « Vous êtes bien dans un festival. » Le festival est l'espace temporaire sans doute le plus adapté à la création contemporaine. Mais il est essentiel de rester conscient des limites de ce contexte artificiel.

Sinon, il y a les petites formes, moins visibles, plus diluées : une estrade, tracer un cercle à la craie au sol, installer un fil, infiltrer le monde du travail, délimiter son propre espace artistique dans la ville comme l'ont toujours fait les artistes forains qui travaillent au chapeau. Mais dès que l'action sort de la carte culturelle, du périmètre de sécurité labellisé « Culture », l'artiste devient activiste.

Aujourd'hui les démarches artistiques se superposent entre milieux alternatifs et lieux officiels.

La photo reproduite ci-après III. 4 est très représentative de nos villes actuelles. On y trouve une affiche d'une exposition officielle de Maurizio Cattelan, dont l'humour a été désamorcé en étant officialisé ; un virus pixellisé des Space Invaders qui ont envahi les villes du monde – celui-ci questionne justement la pertinence de l'art dans notre société ; une enseigne commerciale désuète au charme *eighties* et qui pourrait bien devenir *vintage*, une plaque de rue pour la localisation ; une petite plaque avec un numéro sans doute en rapport avec l'électricité.

Bref, ce pan de mur raconte le véritable brouillage des territoires culturels, touristiques, commerciaux et artistiques. Un brouillage tel qu'il engloutit l'artiste dans le magma de la ville-image, ville-plan.



III. 4

BSL_08
Space Invaders

Bâle, 2013

© Space Invaders

La traçabilité – un nouveau monde pour les artistes et citoyens du futur

« *Des Ruines très abimées de la Carte* »

Borges

Avec « traçabilité », nous étirons le mot « tracé » sous lequel est placé ce numéro de *Klaxon*. « Tracé » est plus complexe que « plan ». Car il évoque un lien entre le trait et la réalité. Et ce lien, nous l'avons vu, a été longtemps manquant.

Les cartes viennent de vivre une révolution sans précédent. Celle du numérique. Elles sont beaucoup moins aplatissantes. Nous pouvons aujourd'hui naviguer dans une carte virtuelle qui représente presque toutes les données de notre réalité environnante. Le GPS amélioré. Il existe des cartes virtuelles dans lesquelles nous pouvons voir la ville en volume et même en son, c'est-à-dire en réalité augmentée.

Il se pourrait que la réalité augmentée devienne un espace tiers entre le réel et la carte, dans lequel nos informations circuleraient avec nous.

En plus des satellites qui permettaient jusqu'ici d'observer la terre, il existe de nouvelles formes de traçage du territoire. Les cartes ne sont plus uniquement entre les mains des pouvoirs publics. Nous avons d'abord assisté à la mise en place de Google Maps qui recouvre l'entièreté du territoire européen depuis 2006. Et nous sommes en train d'assister à la naissance de cartes partagées ou *open source*, c'est-à-dire qu'elles sont tracées grâce aux informations envoyées par les citoyens eux-mêmes. Ainsi de l'application Waze pour Android : des personnes qui se déplacent en voiture envoient des informations en temps réel sur leurs déplacements et l'état du trafic. Elles

redessinent toutes les secondes une nouvelle carte de la ville. Google a récemment racheté Waze. C'est dire qu'il y a un enjeu. Mais nos institutions politiques ne semblent pas réagir. Rappelons au passage que le terme « traçabilité » n'est pas dans le dictionnaire français. Il n'est que toléré par l'Académie française. Preuve du décalage chronique entre nos institutions fissurées et notre monde actuel.

La géolocalisation – le terme exact – est en train d'interconnecter le monde virtuel et le monde réel. Il se pourrait que la réalité augmentée devienne un espace tiers entre le réel et la carte, dans lequel nos informations circuleraient avec nous. Fin des données secrètes. Toutes les cartes sont possibles : carte de la corruption, carte des désirs sexuels. Et en temps réels.

C'est à double tranchant : plus de libertés et plus de surveillance.

De jeunes artistes ont déjà conscience du potentiel de ces outils. Certains inventent des promenades sensibles dans l'espace urbain, d'autres inventent de nouvelles cartes selon les données envoyées par des habitants. C'est très situationniste, si on repense aux cartes psychogéographiques.

Ces nouvelles cartes sont sans limites. L'utilisateur de Waze qui prend un chemin qui n'a pas encore été pris par quelqu'un d'autre trace un axe sur la carte qui se fabrique toute seule. On retrouve des lignes sur des cartes sans bords comme les premières cartes des Grecs. Nous sommes face à un nouveau monde. Et notre rapport à l'espace urbain pourrait entièrement changer. Les frontières entre vie privée et vie publique aussi. C'est toute la définition de la Cité qui pourrait bien être bouleversée. Mais cette nouvelle donne n'a pas lieu partout dans le monde.

La carte reproduite ci-après ^{iii. 5} montre les territoires recensés par Google Street Views. Ce travail de deux jeunes artistes français révèle un monde dans lequel l'Afrique et la Sibérie ont quasiment disparu.

Il y aurait donc deux mondes sur notre planète.

Un ancien monde dans lequel nos androïdes ne peuvent rien faire pour nous orienter, nous assister. Des villes dans lesquelles nos sens doivent rester aiguisés. Sur la carte correspondant à l'éclairage du monde la nuit ^{iii. 6}, c'est le monde plongé dans le noir. Le monde sans électricité, synesthésique.

Un nouveau monde où nous pourrions évoluer dans une réalité amplifiée de nombreuses données sensibles et géographiques. Sur la carte correspondant à l'éclairage du monde la nuit, c'est le monde éclairé, celui où l'électricité est toute puissante, mais si dépendante.



III. 5

Street-Views

Juliette Goiffon et Charles Beauté

Impression offset, 90,5 x 68 cm, 2012

© Juliette Goiffon et Charles Beauté



III. 6

Pollution lumineuse de la terre, NASA Goddard Space Flight Center, image basée sur des données du programme satellite de défense météorologique.

© Craig Mayhew et Robert Simmon

La traçabilité – un nouveau monde pour les artistes et citoyens du futur

Pendant longtemps, l'homme a utilisé son corps pour mesurer l'espace (un pouce, un pied, un bras) et y construire des bâtiments. Ce qui donne à l'architecture ancienne une échelle humaine. Au contraire, l'architecture d'aujourd'hui semble parfois démesurée. Des tours gigantesques engloutissent nos corps. Dans la ville ultra-tracée, les artistes tentent de faire bouger les lignes. L'art de travailler hors-piste semble devenir un contre-pied vital au milieu urbain contrôlant.

Je voudrais pour conclure proposer trois manières de cultiver l'art du hors-piste dans la ville du 21^e siècle : Face au tracé urbain, développer les sens, le rapport à la chair, au corps (ne serait-ce que pour savoir comment s'orienter en cas de coupure d'électricité !) Face au tracé culturel, dessiner de nouvelles scènes : ouvertes et circulaires. Et face à la traçabilité, occuper l'espace public virtuel pour le garder incontrôlable : Occupy Maps !

bit.ly/1yIbPm2

BIOGRAPHIE

Pauline de la Boulaye



Diplômée en histoire contemporaine et sciences sociales (Paris), basée à Bruxelles, Pauline de la Boulaye publie régulièrement dans *Stradda*, magazine français de la création hors les murs et le *Journal des Expositions*, France-Europe, donne des conférences à L'ISELP (Institut supérieur pour l'étude du langage plastique) à Bruxelles depuis 2012, collabore depuis peu avec l'École supérieure des arts du cirque et l'Académie royale des beaux-arts à Bruxelles. Depuis 1998, elle a réalisé des expositions, des conférences et des missions d'étude pour des musées et des villes ainsi que pour des collections privées et d'entreprise. Sa recherche explore les relations entre pratiques artistiques et contextes (musée, cirque, scénographie, espace public), car le processus de création artistique en soi l'intéresse au-delà des cloisonnements disciplinaires. La pratique quotidienne de la danse influence son écriture.

bit.ly/1zQRnrD

Photo : © DR.

ITINÉRAIRE

Tracer le commun

Catherine Jourdan et Florent Lahache

Géographie subjective est le nom d'un projet qui souhaite donner ses pleins droits à une géographie buissonnière, collective, aussi rigoureuse que déformée, par le biais d'une carte. La carte dite « subjective » est réalisée par un groupe d'habitants avec notre aide (Catherine Jourdan, artiste et Pierre Cahurel, graphiste). Elle est ensuite imprimée et rendue publique dans les espaces d'affichage des villes. Depuis 2008, douze villes européennes (Nantes, Rennes, Luxembourg, Brive, Charle-roi...) se sont prêtées au jeu de cette création collective : créer leur carte de la ville vue par ses habitants.

Concrètement, comment se passe la création d'une carte ? Un ou deux groupes d'habitants d'une ville, constitués par l'institution qui accueille le projet (école, musée, collectivité territoriale...) sont conviés, lors d'un temps de résidence, à venir produire collectivement une image de la ville. Ce collectif éphémère s'organise autour de feuilles blanches, d'ordinateurs et d'enregistreurs pour dessiner, penser, dire, nommer la ville depuis une subjectivité postulée : le commun.

Au cours du processus, il ne s'agit pas tant de recueillir ce qui serait une image de la ville, car on ne postule pas qu'une telle image préexiste à l'action de la dire ou de la tracer. Il s'agit davantage d'en construire ensemble une représentation discursive par la main et la parole, ces deux dernières se secondant l'une l'autre successivement et simultanément. Au terme du travail, cette représentation est offerte au public comme objet à commenter, à déconstruire, à augmenter.

L'art est devenu une donnée de la carte économique,
sociale, touristique, immobilière.

Toute carte est une vue de l'esprit

Au départ du projet se trouve une préoccupation solipsiste ingénue : s'il n'y a de réalité que celle que je perçois, quelle est alors la réalité de l'autre ? Ce questionnement général s'est arrimé à la problématique de l'espace, de la ville. Presque naturellement, cela a pris la forme d'une carte. Rien de tel qu'une carte pour donner l'illusion d'attraper le réel tout entier, d'un seul geste. Métaphore idéale de la pulsion intellectuelle, elle présente un monde miniaturisé qui n'a ni odeur ni température, un territoire maîtrisé rivalisant avec le ciel des idées !

Bref, toute carte raterait nécessairement la chair des lieux et assignerait les gens à des places non vécues.

Or, c'est depuis cet objet qui veut être partout et qui n'est nulle part que nous cherchons à créer les cartes de quelque part. Il y a là une position impossible. C'est depuis cette tension que nous tentons de faire entrer le « monde » dans la carte et voir ce que cela donne. Cette pratique s'est socialement inscrite et a pris un nom à la hâte : « géographie subjective ».

Géographie subjective, *un nom*

La formule tient de l'oxymore ou du pléonasme, selon que l'on se place du point de vue du sens commun ou de la réflexivité épistémologique. Oxymore, car la géographie se veut

objectivante : elle produit le point de vue abstrait d'où se totalise un territoire. La carte n'est fondamentalement le point de vue de personne. Parler de « géographie subjective », c'est donc nécessairement entrer dans un espace de métaphores : le tracé géométrique est débordé par des images, des perceptions, des anecdotes signifiantes. La carte est un discours, pas un diagramme. Pléonasme pourtant, car on pourra chercher longtemps le cartographe convaincu que sa carte est une copie objective de la réalité. Toute carte est le produit d'un discours et porte la trace de celui qui l'a produite.

Collages cartographiques

Si la formule fonctionne (convainc, séduit) pour expliquer la nature du projet, il ne s'agit pourtant à proprement parler ni de géographie, ni de subjectivité. Les cartes produites tiennent davantage de l'assemblage, du collage de paroles, de formes, de lignes, morceaux hétérogènes cohabitants sur une même feuille. Et ces collages de discours ne sont pas exactement subjectifs (individuels), ils sont d'abord collectifs (pluriels). Le processus de création court-circuite l'opposition représentation objective/représentation subjective.

La géographie subjective est anti-littérale : le sens ne vient pas s'y fixer.

Ce qui apparaît en pratique, ce sont des *expériences collectives parlées-dessinées*. Toutes ont trait à ce qui se noue imaginativement avec les autres dans un lieu. Feuille blanche au départ, la carte est ce lieu où des rapports immatériels viennent se dire et dont les coulisses sont figurées par ces mains qui dialoguent, inscrivent, hésitent, complètent, raturent, filent, dessinent, négocient un tracé – des mains pensantes. Ce

processus cartographique est un concert chaotique dont la partition s'écrit dans l'après-coup. Raison pour laquelle la géographie subjective est anti-littérale : le sens ne vient pas s'y fixer, mais déborder, remuer, fourmiller, se stratifier.

Esquisser du commun

La carte subjective met à plat sans adopter un point de vue de surplomb : elle est faite « avec » les points de vue de chacun. La question n'y est pas l'ordre du territoire, mais la valeur des lieux : des humeurs, des récits, des sensations. En prenant la muselière de la cartographie comme porte-voix, le projet pose une autorité (le point de vue de personne) qu'il s'agit justement de défaire. Car la carte ne prescrit rien : elle laisse les énoncés aller. Elle ne résout pas les problèmes, elle cherche à les formuler. Elle ne répond à aucun autre programme que celui de s'entendre parler du commun.

Ce commun qu'elle cherche à approcher, c'est « la ville » qui l'incarne. Celle-ci est d'abord un prétexte (un support) pour proposer un espace de jeu décentré : on ne parle pas de soi, on parle de la ville, et parlant de la ville, on parle de ce qu'il y a de commun de soi aux autres. En cela, la carte est un objet-tiers, transitionnel, permettant de formuler la manière dont se noue des subjectivités.

Un jeu documentaire

L'allure enfantine (colorée, bigarrée, malhabile) des cartes signale un rapport dédramatisé au territoire. Ce choix graphique rend compte de la dimension ludique du processus : raconter la ville, c'est *jouer* à se la raconter mutuellement, à

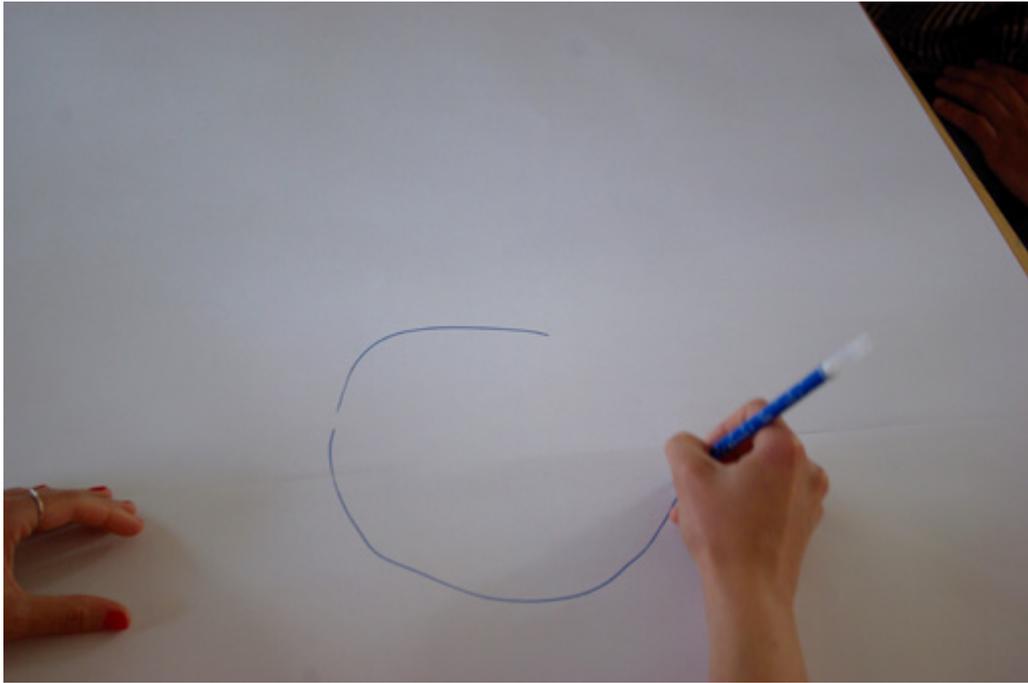
en être le passeur indigène pour un autre – dire l'endroit où la ville fait vivre, fait mal, fait rire, où elle nous identifie et par où on s'en échappe (et la fuite n'y est pas moins importante que la clôture). Ce graphisme élémentaire et multiple est le signe d'une autorisation : il est avant-tout la marque d'un style anti-autoritaire.

Une joie élémentaire : celle de reprendre la main sur des expériences qui ne se disent pas.

Les cartes sont délibérément débarrassées d'un certain esprit de sérieux (celui du discours sociologique par exemple) qui ferait barrage aux possibles. Ce qui se dépose dans le processus de parole-dessinée, c'est une joie élémentaire : celle de reprendre la main sur des expériences qui ne se disent pas. En pratique, le mode d'expression privilégié des participants est l'exclamatif : marqueur non de la découverte, mais de la redécouverte.

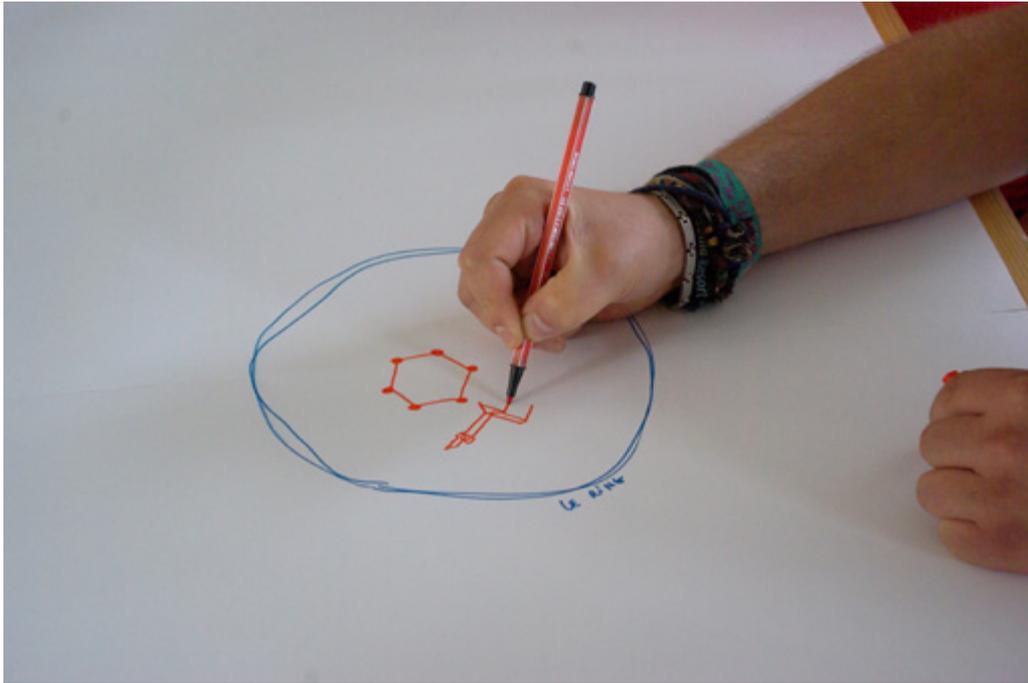
Plus que d'un projet artistique, on pourrait dire de la *Géographie subjective* qu'elle est un genre hybride de documentaire : *un documentaire cartographique, narratif et collectif*.

bit.ly/1FTlkeC



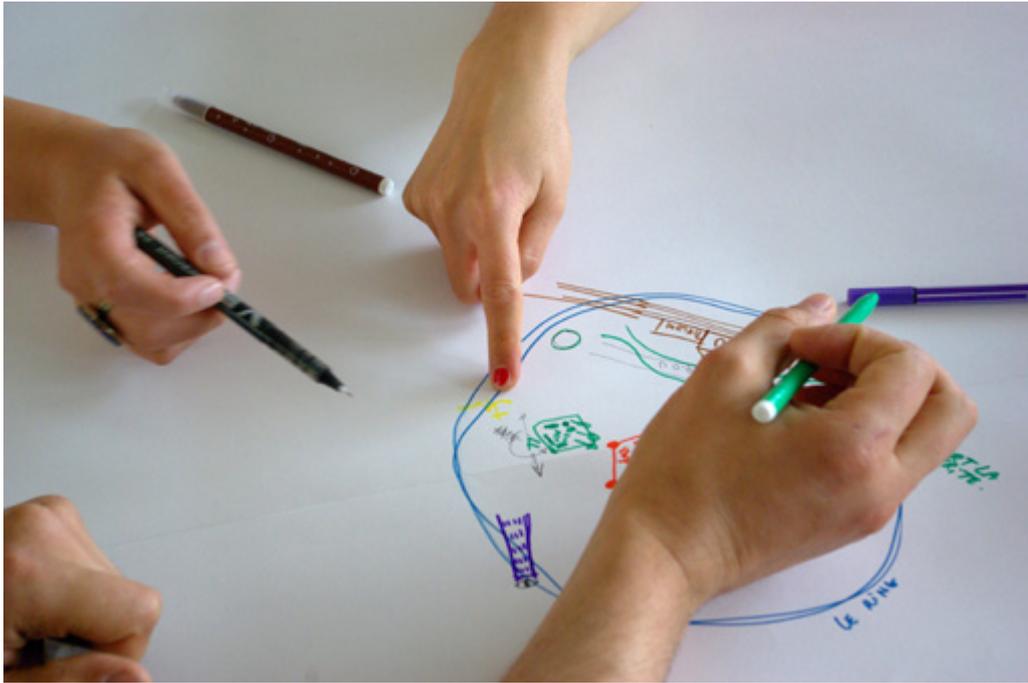
Processus de réalisation d'une carte.

© Catherine Jourdan



Processus de réalisation d'une carte.

© Catherine Jourdan



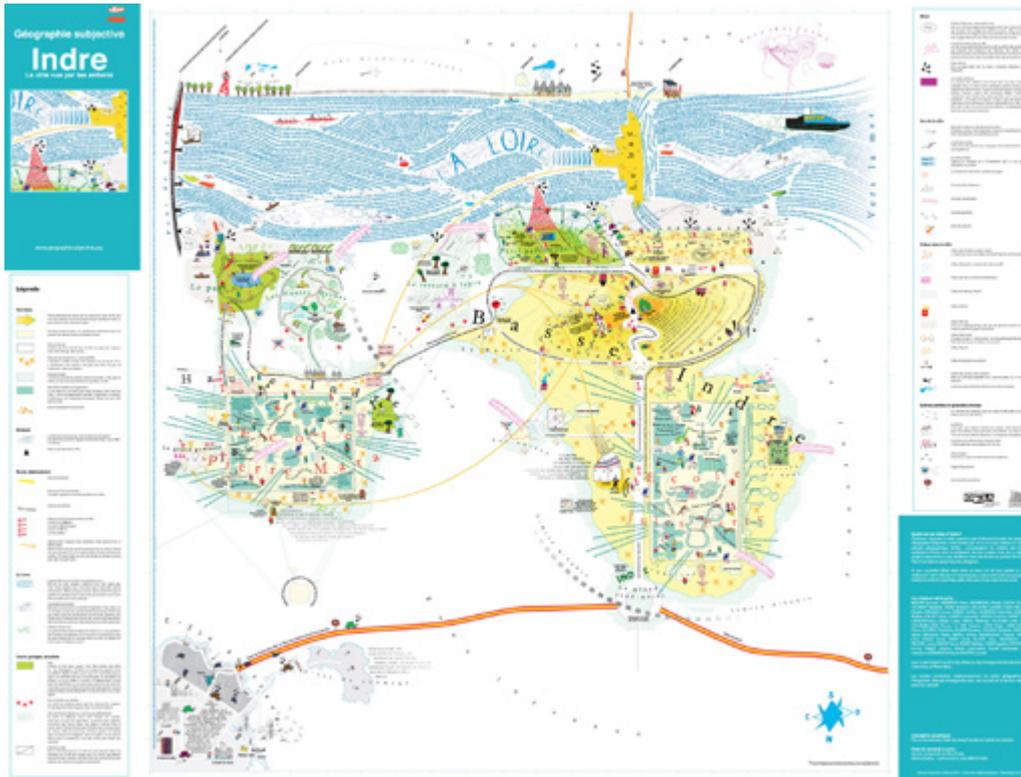
Processus de réalisation d'une carte.

© Catherine Jourdan



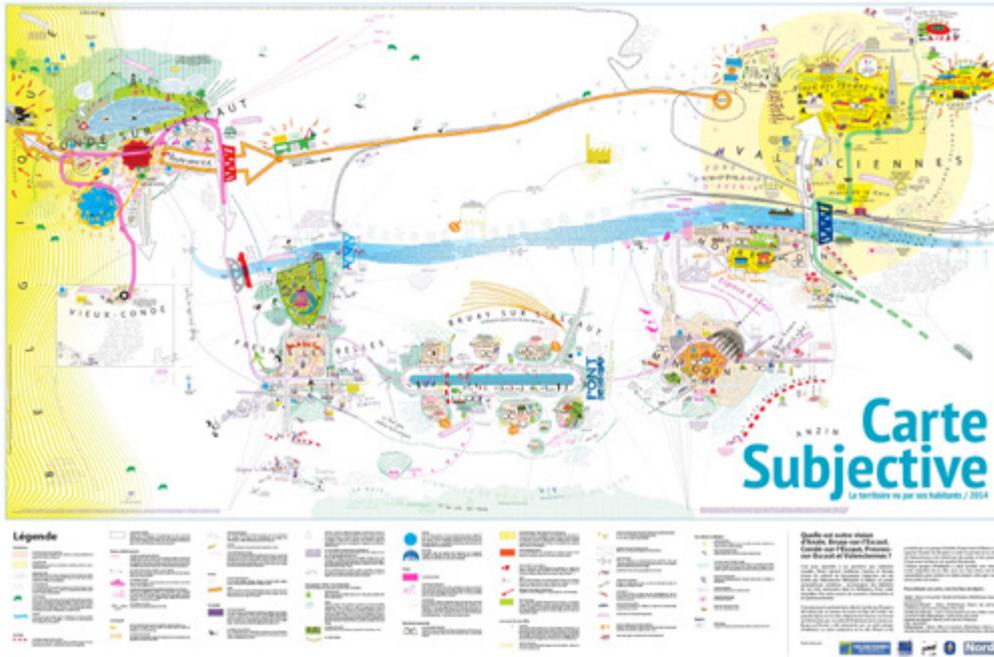
Processus de réalisation d'une carte.

© Catherine Jourdan



Indre. La ville vue par les enfants.
Carte de Géographie subjective

© Catherine Jourdan



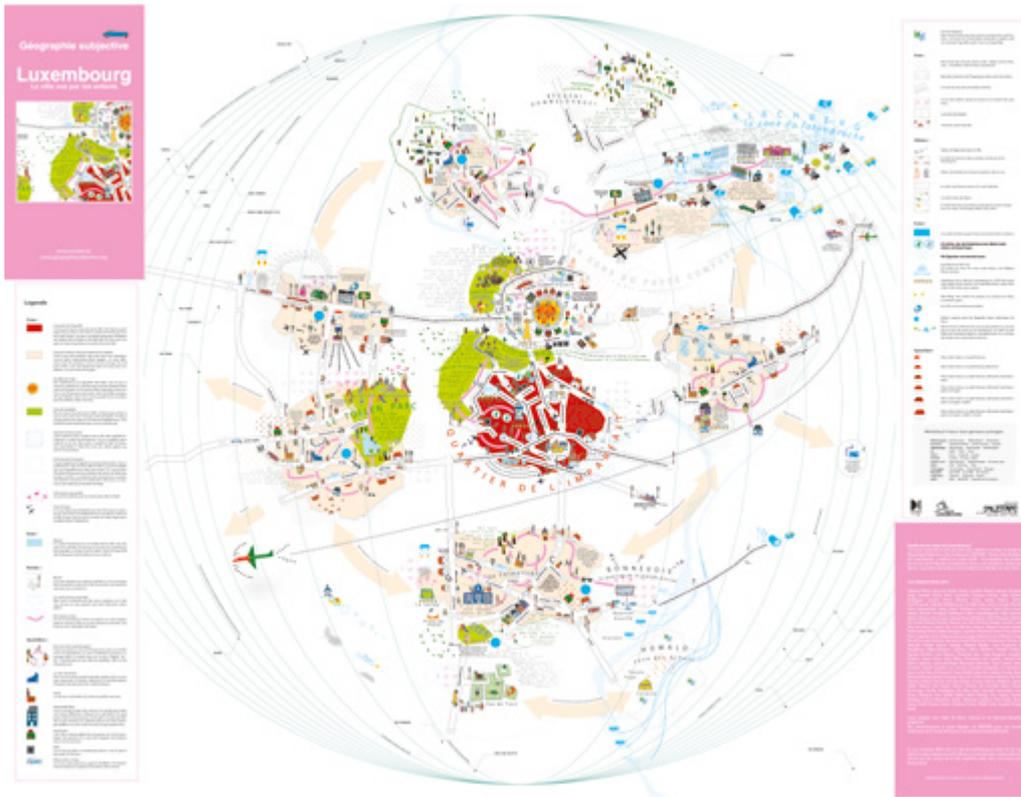
Valenciennois.
Carte de Géographie subjective

© Catherine Jourdan



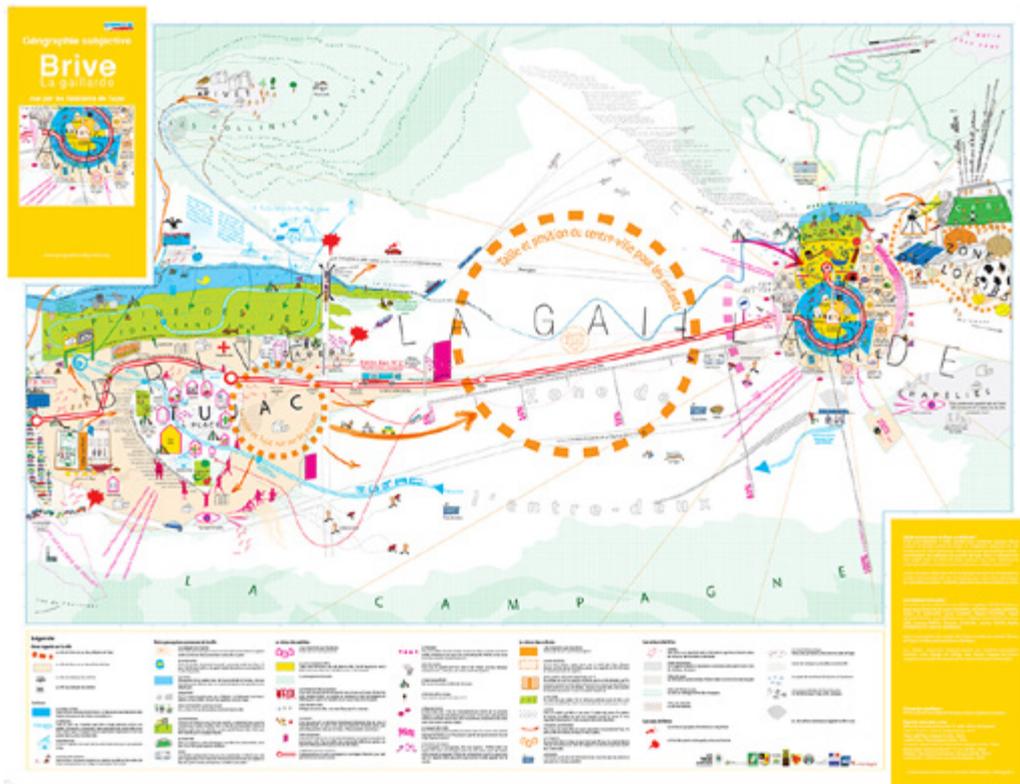
Vieux-Condé. *Le ville vue par ses habitants.*
Carte de Géographie subjective

© Catherine Jourdan



Luxembourg. *Le ville vue par les enfants.*
Carte de Géographie subjective

© Catherine Jourdan



Brive la gaillarde vue par les habitants de Tujac
Carte de Géographie subjective

© Catherine Jourdan



Affichage de la carte *Chez nous. Rennes vue par des enfants du Blosne* dans une rue de Rennes.
Carte de Géographie subjective

© Catherine Jourdan



Carte de *Charleroi vue par ses habitants* installée en ville.
Carte de Géographie subjective

© Catherine Jourdan

BIOGRAPHIE

Catherine Jourdan et Florent Lahache



Catherine Jourdan, après un master de philosophie à l'université Paris X Nanterre en 2002 et un court temps d'enseignement, s'est orientée vers la pratique artistique. Sculpture, installation, vidéo, performance... pour inventer des trajectoires. Le dernier projet dit « artistique » qu'elle conduit est celui de *Géographie subjective*, depuis 2009. Depuis 2011, elle est titulaire d'un master de psychopathologie clinique d'orientation analytique et travaille en qualité de psychologue clinicienne. Elle partage son temps entre l'écoute clinique et la pratique documentaire. Florent Lahache enseigne l'esthétique à l'École supérieure des beaux-arts du Mans depuis 2007 et aux Ateliers du Carrousel (Musée des arts décoratifs de Paris) depuis 2011. Il a auparavant travaillé pendant cinq ans au département du développement culturel du Centre Georges Pompidou. Il a soutenu en 2012 une thèse consacrée à la pensée politique de Bertolt Brecht, reconsidérée à partir de sa production poétique. Ses recherches portent sur les enjeux politiques de l'art moderne et contemporain, de l'architecture, du cinéma et de la poésie, ainsi que sur l'actualité de la théorie critique. Il est par ailleurs traducteur, membre du comité éditorial des éditions Form[e]s, et collabore avec des artistes et des architectes.

Photo : © DR.

CONSTRUCTION REMARQUABLE

Cartes à Échelle Inconnue
dire de **NOUS** ce qui est digne d'être compté
conté
Stany Cambot
pour Échelle Inconnue

Le grand hall de l'école d'architecture de Normandie est plein, une centaine de personnes peut-être. Certains disent même que les renseignements généraux y étaient. J'étais trop paniqué pour remarquer quoi que ce soit. En face de moi, le jury. Le poète et dramaturge Armand Gatti en président se rongeant d'être là. « Tu comprends, m'avait-il dit quelques jours plus tôt, moi, dans la résistance, je refusais les armes. J'ai fait mon premier attentat avec une poire à lavement ! Et toi tu veux poser des bombes ! Et chez les pauvres en plus ! ».

Je suis debout, là, au milieu de mes grands calques suspendus pendant la nuit. Ils répondent au tout nouveau cahier des charges du ministère qui cadre l'obtention du diplôme d'architecte : « l'étudiant devra présenter son projet sous forme de documents graphiques (plan, coupe, façade et détails) à l'échelle. » Quelle échelle ? Plan, coupe et façade de quoi ? Le document omettait de le préciser.

Furax, le directeur de l'école déambule et détaille les calques sur lesquels sont imprimées des cartes mnémotechniques de Sarcelles réalisées avec les habitants, et d'autres sur lesquels s'étalent les plans de construction de dispositifs explosifs accompagnés de leurs tutoriels vidéo. Appliqués ils seraient susceptibles de créer, dans le plan proprement inhumain du modernisme en architecture, la béance d'où des possibles pourraient surgir. En bas de chaque document est précisé : « Échelle Inconnue. »

« Échelle Inconnue » : provocation cartographique en soi pour ceux qui n'envisagent la carte que comme la mesure du monde.

Nous sommes en 1997. Ainsi entrainé en bibliothèque universitaire un véritable *Anarchist Cook Book* officialisé par le ministère. Au-delà de la bravade et de la démonstration de l'absurdité de la norme, c'est la volonté de dynamiser le plan, dont nous ne nous sommes jamais départis, qui était là, au cœur. « Échelle Inconnue » : tant programme qu'acte de naissance d'un travail d'invention des manières désirables de faire la ville et d'intranquillisation des mots et représentations de ses spécialistes. « Échelle Inconnue » : provocation cartographique en soi pour ceux qui n'envisagent la carte que comme la mesure du monde. Provocation autant que tentative fondamentaliste de ré-envisager celui-ci. Revenir sur la naissance de ce nom en 1997, qui devint celui de notre groupe, suffit peut-être à éclairer ce que depuis nous poursuivons.

1997, deux ans à peine après 1995, ce mai 68⁰² qui embrasa pourtant la France, l'Italie comme la Grande Bretagne ou les États-Unis. 95 perdu si on ne compte pas les bourgeois insurrectionnels qui fleuriront cinq, huit ou dix-huit ans plus tard. Perdu du fait des spécialistes du mouvement social et de l'exercice syndical qui se précipitèrent aux différentes tables de négociations ministérielles pour décrocher des « nous avons gagné ! » qui ne trompèrent personne.

Quel intérêt alors d'obtenir un diplôme d'architecte (qui valait pour ainsi dire licence d'exercice), et rejoindre la cohorte des notables en droit de construire ? Aucun, si ce n'est d'en travailler l'absurdité, de retourner les exercices et figures de style imposés par les nouvelles réformes sensées garantir l'accès à l'ordre aux seuls

02. A l'automne 1995, d'importants mouvements sociaux eurent lieu en France, en réaction au « Plan Juppé » de réduction des dépenses sociales. Le premier ministre fit finalement machine arrière sur plusieurs points. La même année, la « Pantera » en Italie, et plus particulièrement à Rome, où naquit le groupe Stalker, les émeutes à Brixton, en Angleterre, la « Million March » à Washington, la naissance d'« El Escrache » en Argentine, les grèves étudiantes en Afrique et au Canada y faisaient écho...

étudiants en capacité de remplir les quotas et conditions du marché du bâtiment.

Normaliser, professionnaliser, sélectionner, telles furent les réponses à 95. Tant d'efforts pour se prémunir de la réapparition d'une génération d'étudiants qui viendraient interroger leur exercice même, et qui aboutissent aujourd'hui aux concours d'entrées et « prépas » pour gosses de riches que l'on connaît. Il leur fallait commencer quelque part, et ce n'est pas anodin si les premières tentatives de contrôle et de normalisation se portèrent sur les représentations de l'espace habité. Dès les lendemains de 95, ministère, enseignants et étudiants jaunes établirent non sans fierté ce cahier des charges.

C'est évidemment moins de la carte qu'il convient de faire le procès que de la fascination aveugle qu'elle exerce.

Il était alors impérieux de retraverser ce savoir-faire que la conscription, jusqu'aux guerres de libérations nationales (Algérie, Vietnam), réservait aux architectes effectuant leur service militaire : le travail de sape, de sabotage, de génie. Affirmer la possible plus-value du désordre (pour peu qu'il soit l'expression des habitants) sur la planification à vol d'oiseau, dont le plan – qui est la carte de l'architecte et de l'urbaniste – est l'outil. Affirmer encore la prédominance des re-présentations plurielles de l'espace sur sa mesure, dont le plan ou la carte à l'échelle ne sont que les pauvres mais coriaces expressions.

C'est évidemment moins de la carte qu'il convient de faire le procès que de la fascination aveugle qu'elle exerce, de la valeur de vérité qu'on lui prête ou de cette tranquillité d'esprit qu'elle procure et qui sied mal à l'intelligence. L'image d'un monde fini (et plat) maîtrisable puisque mesurable. Considérons un moment la carte comme un dispositif et concevons

avec Agamben qu'ainsi elle ne peut faire que ce pour quoi elle a été conçue.

La carte moderne et hégémonique telle que nous la connaissons est récente. Elle naît au XVIII^e siècle sous les doigts des Cassini. Leur nouvelle technique de triangulation permet « enfin » une mesure exacte des distances et surfaces. Cette carte de France, commandée d'un Roi soucieux de connaître précisément la surface de son royaume, sera reprise par Napoléon pour dresser le cadastre, carte d'une patrie de propriétaires régissant en petits monarques sur une juxtaposition de propriétés foncières (notons que ce cadastre est toujours en vigueur et demeure un document fondamental de la représentation comme du projet d'architecture.) Tracer la ville ainsi, son plan ou son projet, c'est considérer et reproduire celle-ci comme un territoire sur lequel régner en propriétaire, en maire ou président. C'est exclure du territoire ceux qui n'y règnent pas, les « sans », mais aussi les mobiles, les nomades, voyageurs ou passagers.

Ces cartes ne sont pas nulles, encore moins inutiles. Elles servent, et c'est souvent nécessaire, à mesurer. Elles servent encore à la guerre et à ses états-majors ; bien que les conflits asymétriques et les guerres de partisans aient mis à mal cette image d'une ville ou d'un territoire plat et fixe, lui préférant celle d'un milieu aqueux dans lequel « le guérillero nage comme un poisson dans l'eau ».

Il convient de tracer d'autres cartes, non pour outiller le pouvoir ou pallier son « accidentelle » cécité mais bien pour le désarmer.

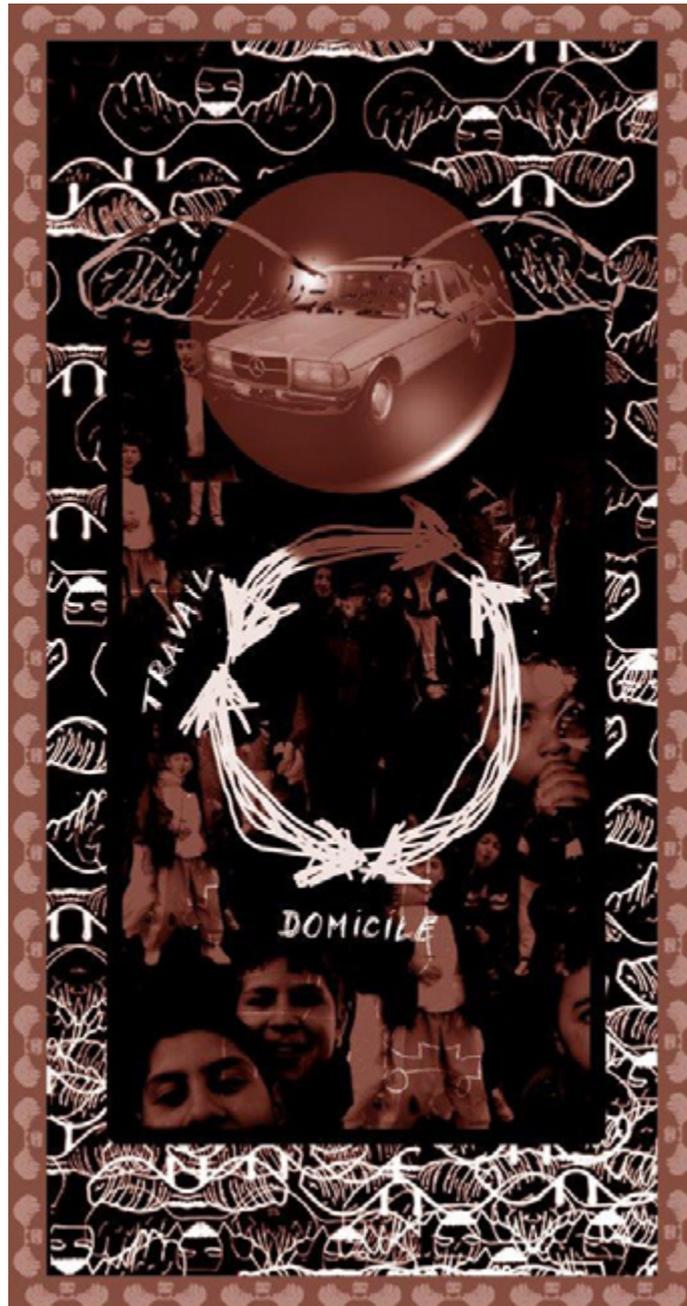
Ces cartes conventionnelles ne disent que cela : le mesurable. Et il est sans doute heureux que certaines clandestinités ou territoires du quotidien leur échappent. Leur apparente objectivité fait en effet d'elles de troublants fétiches de la vérité.

Mais il demeure dangereux de continuer de les fétichiser et de les penser comme la vérité de nos terres. Comme les chiffres, les cartes, les plans ne mentiraient pas. Qui oserait mettre en doute un point de vue si haut que celui de l'oiseau, du monarque, du satellite aujourd'hui, autant dire Dieu ?

Il ne s'agit aucunement ici d'opposer une vue aérienne à une vue perspective, encore moins d'entrer dans le jeu visant à créer une sous-classe de « cartes sensibles ». Mais bien de convenir que ces cartes et par conséquent ces plans et projets de ville ne sont pas les nôtres et ne dessinent qu'un NOUS amputé, un territoire qui n'est pas le nôtre mais à l'image de ses propriétaires.

Il convient de tracer d'autres cartes, non pour outiller le pouvoir ou pallier son « accidentelle » cécité (nous avons pu le croire), mais bien pour le désarmer. Produire ces cartes qui disent NOUS sans EUX. Leur laisser les terres de papier vides et désolées de Cassini, de Google et du cadastre. Des cartes pour dire NOUS. Non pas le NOUS national, patriote ou même partisan mais bien l'assemblée, même provisoire, des JE. C'est « combattre, avec la ville que l'on voudrait et qui ne figure pas au cadastre, celle qui y figure ; de là, peut-être, l'avènement des mots géants » ; ce à quoi Échelle Inconnue, depuis lors, s'emploie.

Nos cartes dès lors tentent d'échapper à l'aplatissement du monde dans la géométrie euclidienne en préférant, aux Cassini, les chemins oubliés de la cartographie qui faisaient d'elle, avant tout, un récit du territoire habité (fusse par le surnaturel). Des cartes qui, pour surpasser la figuration de ce que du monde il peut être compté, passent par la restauration et la prédominance de la légende. C'est à dire « ce qui est digne d'être conté. » En la matière, nos premiers pères furent cinq cent curés de l'Espagne du XVIII^e siècle. Mais là commence une autre histoire.



Les Murs-mûres de l'Argonne

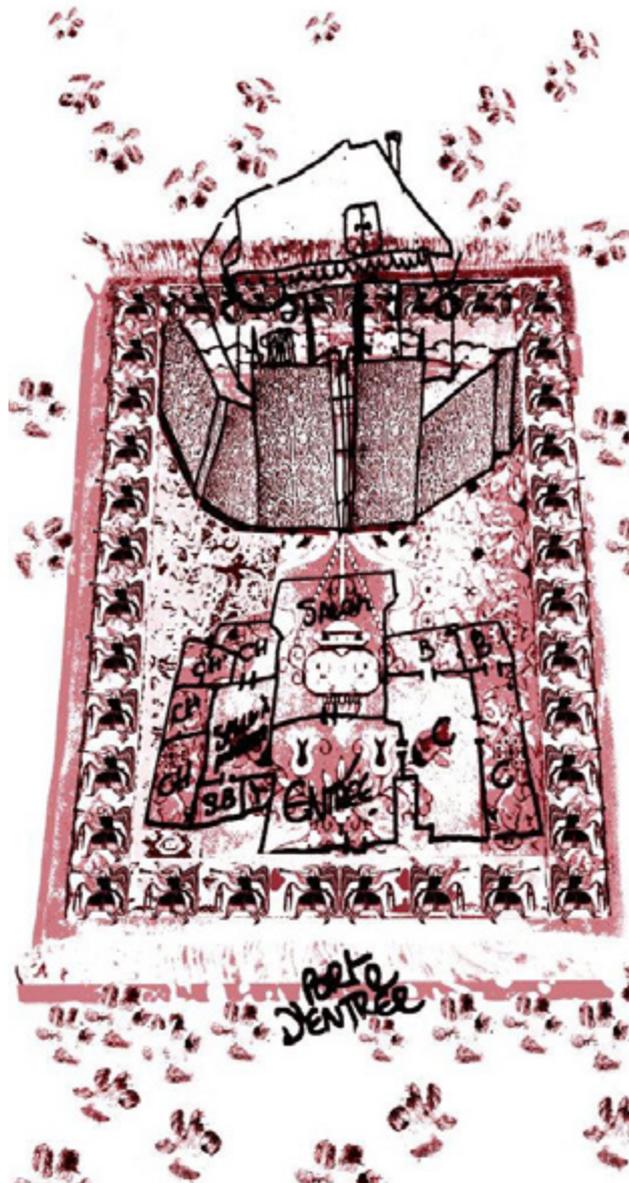
Échelle Inconnue
Orléans, 1999-2000

bit.ly/1vISsDM

Cette image et la suivante sont des traces de quatre mois de travail avec les fils (de quatorze à vingt ans) de l'Argonne, une cité que les journaux décrivent à coup de voitures brûlées et carreaux brisés. Neuf cartes, des affiches et une installation pour dire le quartier avec leurs yeux.

Farid vit dans le quartier depuis de nombreuses années et maintenant y travaille comme animateur. Il décrit dans une sorte d'étourdissement ses lieux de vie, de travail qui se croisent et se chevauchent, les gens qui les peuplent, comme des endroits où il est perpétuellement entouré par ses collègues, « les jeunes », sa famille. Un seul lieu pourtant lui permet de prendre du recul, de peser les choses, sa voiture qu'il prend parfois pour de longues dérives, ailleurs.

© Échelle Inconnue



Les Murs-mûres de l'Argonne

Échelle Inconnue

Orléans, 1999-2000

bit.ly/1vISsDM

Saïd n'a pas de lieux de prédilection. Il se laisse plutôt porter par le hasard des rencontres ; seule référence, un axe, sacré, qui organise le reste. Un axe qui passe par le domicile familial et la mosquée, avec comme pivot le tapis sur lequel il fait ses prières. Le tapis, le domicile, la mosquée, et c'est tout un jeu d'équivalences qui se met en place entre les trois lieux et la Mecque. Un jeu qui dessine une carte du sacré, qui marque le territoire des hommes et des anges, où les chiens n'ont pas le droit de pénétrer. Ils effraieraient les anges.

La composition s'inspire de celle des tapis orientés, comme les tapis de prière, renouant le sens originel de ces objets devenus quotidiens : espace magique, représentation hiérarchisée de l'univers (de Dieu, de l'homme, des éléments naturels...) Mais au-delà, ces objets réorganisent et réorientent l'univers, créent des équivalences entre l'endroit où ils se posent, les lieux sacrés et les lieux saints. À l'heure de la prière, quand ils se posent au sol, l'orientation cartésienne des habitations et du cadastre s'efface, le monde change de sens. Fabriquer des cartographies à leur image était aussi le moyen de convoquer ceux que nous n'avons pu représenter et qui pourtant nous ont, semblent-il, observés : les anges.

© Échelle Inconnue



VEO
Échelle Inconnue
Canteleu, 2002

bit.ly/1yRQujh

Image d'un quartier de Canteleu vu par ses femmes.
Scénographie cartographique interactive.

© Échelle Inconnue

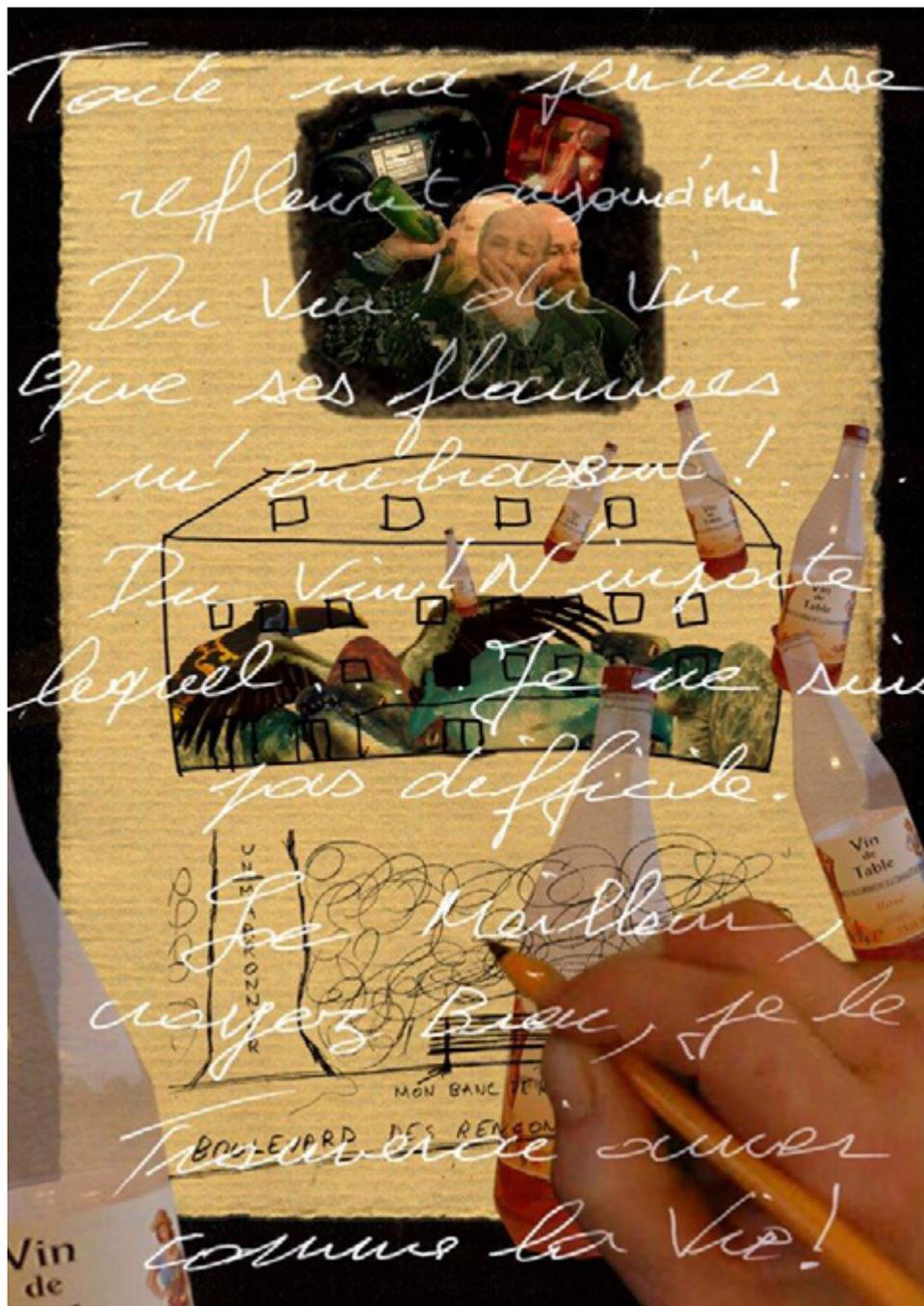


La Question du « Où » : le corps cartographié
Échelle Inconnue

bit.ly/1vrKkGN

Si les tatouages étaient une carte à même la peau, que cartographieraient-ils ?

© Échelle Inconnue



La Cité de Nulle-Part : « d'où partons-nous ? »
Échelle Inconnue

bit.ly/1yVFO3W

Pascal Provi répond par « Le chemin de l'oubli ». Un parcours qui, deux fois par jour, l'em-mène de Mutant à sa chambre. Un parcours avec une pause sur « son banc de réflexion » dans les jardins de l'Hôtel de Ville, en face du jardin d'enfants. Un banc au bord du « boulevard des rencontres » où il regarde passer chiens et maîtres, qu'il finit par connaître. Un parcours qui contourne le réfectoire du foyer peuplé de monstres hybrides : « les piranhas-vautours ». Un parcours qui se termine dans une chambre, la sienne, dans laquelle il s'enferme pour faire tout en même temps : regarder la télé, écouter la radio, fumer, boire et écrire, activité qu'il vient de redécouvrir. « Je suis resté des années sans aligner un mot devant l'autre, et puis j'ai rencontré une amie, je lui écris tous les jours, jusqu'à deux copies doubles. » Dans son univers, il y a un texte, un quatrain d'Omar Khayyam qui parle de l'âpreté du vin et de la vie, relevé dans un livre, *L'Éloge de l'ivresse*.

© Échelle Inconnue

BIOGRAPHIE

Stany Cambot



Stany Cambot, plasticien, architecte et scénographe, réalise des installations et des interventions urbaines ainsi que des films. D'abord attiré par les arts vivants, il réalise des scénographies pour le théâtre, puis des expositions. Il travaille ensuite aux côtés d'Armand Gatti à la réalisation de scénographies urbaines. En 1998, il fonde Échelle Inconnue dont il emmène aujourd'hui les projets et travaille autour des notions de ville, de site et de leurs représentations. Consacrant son travail aux urbanités minoritaires, alternatives ou émergentes ainsi qu'aux populations non prises en compte ou discriminées en raison d'un mode de vie minoritaire. Parallèlement, il collabore à des publications et revues universitaires ou spécialisées, développant ainsi un travail de théorisation sur les questions urbaines, artistiques, politiques.

Photo : © Julie Bernard.

CHANTIERS

Cette mer m'appartient

Dictaphone Group

This Sea is Mine (Cette mer m'appartient) est une performance in situ du Dictaphone Group qui explore les concepts d'accès à la mer et d'espace public à partir du littoral de Beyrouth.

Nous avons rencontré Abu Hussein un jour que nous étions assis au kiosque d'Abu Adal à « Dalieh », à Beyrouth. Il nous a expliqué qu'il faisait partie des dix pêcheurs expropriés de leurs abris face à la mer, situés au-dessous du Grand Café, un bar de la côte sud de Beyrouth. Ces pêcheurs utilisaient ces abris depuis plus de quarante ans, soit depuis que le Café existait. Mais le Café ne ressemblait pas naguère à ce qu'il est devenu aujourd'hui. Depuis que ses propriétaires l'avaient « amélioré » en 2010, ils considéraient la présence de ces pêcheurs comme indésirable, comme une nuisance pour la nouvelle image que le Café s'efforçait d'incarner. Aussi les pêcheurs se sont-ils faits expulser, recevant une compensation de 4000 dollars chacun, et sont partis s'installer à Dalieh.

Aujourd'hui, la communauté de pêcheurs de Dalieh fait face à un conflit similaire. Ils viennent de recevoir un avis d'expropriation des maisons qu'ils y ont construites sans autorisation depuis les années 1950. Cet avis d'expropriation signale en fait un projet de construction d'immeubles privé à Dalieh.

Depuis la fin de la guerre civile au Liban en 1990, l'espace public de Beyrouth a subi diverses formes de confiscation.

Chaque endroit de la côte de Beyrouth a son histoire. Des témoignages circulent sur l'accès à la mer, peu à peu fermé au public. Des études démontrent la manière dont les lois, leurs exceptions et interprétations sont utilisées par l'élite politique pour permettre la construction de grands hôtels et de stations balnéaires privées, à l'accès réservé.

En réalité, depuis la fin de la guerre civile au Liban en 1990, l'espace public de Beyrouth a subi diverses formes de confiscation. En particulier, on a pu constater la disparition progressive de terres côtières accessibles. Cela a été permis par la légalisation de la privatisation de fait du bord de mer, qui avait commencé pendant les années de guerre, et même avant.

Un processus participatif de création artistique peut s'adresser à des millions de gens, vivant dans une métropole urbaine hétérogène.

This Sea is Mine a été conçu dans ce contexte. Durant la traversée en bateau, nous nous arrêtons à chaque station privée pour révéler l'origine de la propriété du lieu, les lois qui le gouvernaient et les pratiques des usagers. Le projet s'est basé sur un travail de terrain, sur la collaboration avec les pêcheurs, sur la collecte de témoignages oraux comme de textes légaux.

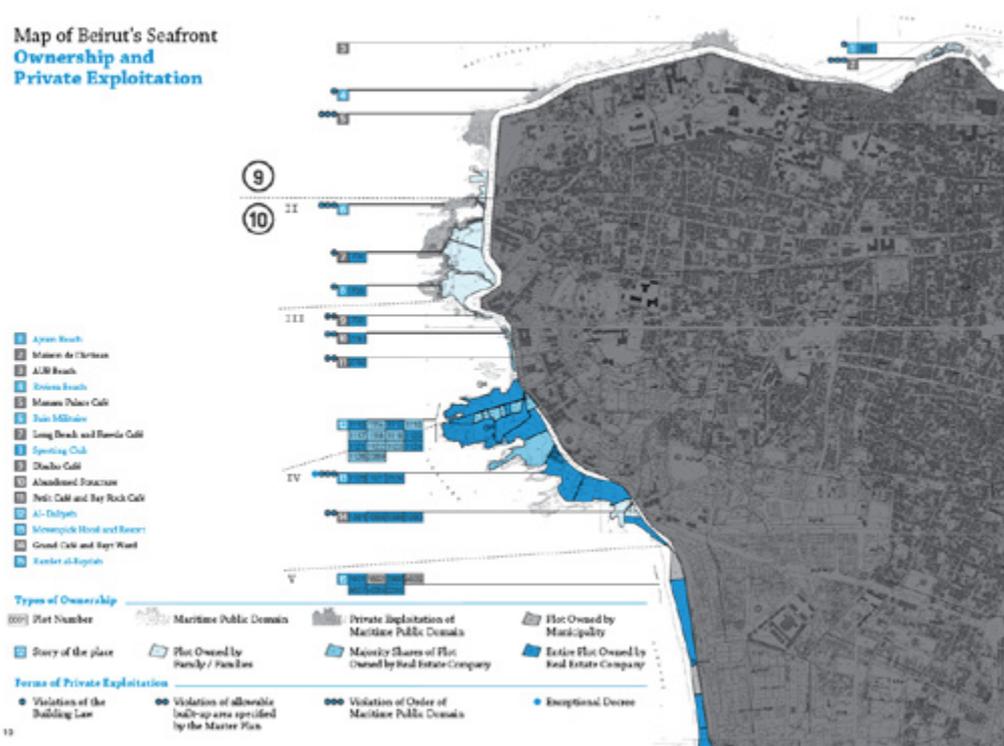
This Sea is Mine
Dictaphone Group

Film, 2013, 10'38".
© Dictaphone Group



Regardez la vidéo sur : bit.ly/22qssLA

En marge de la performance *in situ*, le résultat du projet a été rassemblé dans un livre bit.ly/1wysL9l qui inclut les résultats de recherche, les récits ainsi que les cartes produites. Le livre, distribué à la communauté de pêcheurs locaux et dans de nombreux lieux à Beyrouth, servait également d'outil pendant la performance.



Carte du front de mer de Beyrouth. Propriété et exploitation privée.
Dictaphone Group

Extrait de *This Sea is Mine*, livret, Beyrouth, 2013.

© Dictaphone Group

Les citoyens de Beyrouth se battent encore pour les trop rares espaces ouverts encore accessibles. Ces espaces sont considérés comme « espaces publics » au sens où ils sont accessibles gratuitement et permettent d'y organiser des activités sociales non confinées. L'accès à ces espaces est sécurisé par des accords sociaux et communs qui déterminent la manière dont l'usage est organisé. C'est le cas du « Dalieh » de Beyrouth. Dalieh est le nom d'une partie importante du bord de mer, qui rassemble pourtant de grands espaces privés, déclarés propriétés non constructibles de plusieurs familles depuis 1940.

Pourtant, le « Dalieh de Beyrouth » est aujourd'hui utilisé comme l'un des principaux espaces publics de la ville. Il accueille deux ports de pêche, plusieurs kiosques informels, et un flot de visiteurs profitant de la mer, pique-niquant, se baignant et flânant. C'est l'endroit où les nageurs et plongeurs viennent de tout Beyrouth pour plonger du haut de la falaise dans les eaux claires de la Méditerranée – une pratique qui a toujours existé. S'y côtoient des groupes sociaux variés : pêcheurs beyrouthins, habitants de la banlieue, réfugiés irakiens, travailleurs et réfugiés syriens, et d'autres encore.

Dalieh remet en question la notion moderne communément acceptée de l'espace public, liée à l'État.

Bien que Dalieh soit historiquement composé de terres privées, des milliers d'histoires et souvenirs rapportent que cet espace est depuis les années 1950 un lieu de sortie publique, très fréquenté pendant le week-end et les vacances. Jusque dans les années 1970, les familles s'y retrouvaient les vendredis autour de nourriture, boissons, arghileh, joueurs de oud, bozoq et tabla. Cette activité se référait à la pratique du pique-nique et de la sortie à l'extérieur dans un lieu de promenade. De plus, jusque dans les années 1960, Dalieh comme la plage de Ramlet el-Baida étaient les endroits où se tenaient les fêtes

annuelles où les résidents provenant de différents quartiers se rassemblaient pour marcher le long de la mer pendant que les femmes servaient des plats beyrouthins et que les enfants faisaient voler leurs cerfs-volants.

Pour décrire la manière dont l'espace public est mis en pratique à Dalieh, il faut le comprendre comme l'espace défini par les groupes sociaux qui l'occupent, et régi selon le résultat de pratiques communes. Dalieh est un cas particulièrement intéressant parce qu'il remet en question la notion moderne communément acceptée de l'espace public, liée à l'État, qui attribue à certains espaces désignés de la ville des noms tels que « parc » ou « jardin ».

Dalieh a permis de comprendre l'espace public à Beyrouth comme un espace de négociation au travers d'interactions quotidiennes, et donc imprévisibles par définition. Cette imprévisibilité était également l'un des principaux caractères de la performance.

Un jour quelqu'un nous a dit : *This Sea is Mine* est une performance qui ne se termine jamais. Aujourd'hui, nous nous demandons si la perte de Dalieh impliquera une fin forcée de la performance.



This Sea is Mine
Dictaphone Group

Photo de la performance, 2013.

© Dictaphone Group

Dictaphone Group a été fondé dans le but de marier recherche urbaine et pratique performantielle. L'idée derrière cette collaboration était de populariser des recherches scientifiques en invitant le public à construire une relation avec l'espace étudié tout en proposant d'agir, ce qui peut être considéré comme une action politique. C'est sans doute la raison pour laquelle *This Sea is Mine* a été perçu par les médias comme une « manifestation ».

Le principe de la performance était de mettre dans un bateau un groupe de personnes comprenant un petit groupe de spectateurs, un pêcheur et un performeur, de pénétrer dans les stations privées de Beyrouth et de tenter d'y nager gratuitement.

En plaçant le corps de l'artiste et ceux du public là où ils n'étaient pas les bienvenus, cette action s'est transformée en une manifestation.

Armés des lois anciennes qui expliquent que jusqu'à l'endroit où l'eau touche la rive, il s'agit du domaine public, nous avons traversé les frontières flottantes établies autour des clubs privés et nagé gratuitement là où d'autres avaient payé des fortunes pour profiter de la mer entre riches. En plaçant le corps de l'artiste et ceux du public là où ils n'étaient pas les bienvenus, cette action s'est transformée en une manifestation réclamant la mer et l'espace public volés de la ville.

Cette pièce interactive donnait la possibilité au public de reconstruire ce lien perdu avec la mer sans devoir passer par les stations privées, d'écouter les histoires du pêcheur âgé qui y a passé toute sa vie, les histoires intimes d'autres pêcheurs nés près de la mer qui y avaient subi diverses menaces d'expulsion. Le public a également contribué au projet en partageant d'autres histoires, et la performance n'a cessé de croître avec ces nouveaux récits.

Ceux qui ont suivi la performance ont été touchés de différentes manières : certains se sont mis en colère lorsqu'ils ont appris la manière dont les entreprises privées et l'élite politique se sont peu à peu appropriés la mer et la façon dont ils ont grugé les familles dans la vente de leurs terres. Certains ont fantasmé sur l'idée de faire exploser les immeubles qui bloquent la vue sur la mer. D'autres ont été contents de voir la ville sous un autre angle, depuis la mer.

Le projet a ouvert un débat plus large sur l'espace public dans la ville. Il est arrivé à un moment où d'autres initiatives aux préoccupations similaires ont également émergé. Depuis, la performance a été transformée en une pièce sonore qui peut être téléchargée et vécue par tous.⁰³

03. Une autre version de ce texte a été publiée dans "The Sea is this Way," une édition spéciale de *ArteEast Quarterly e-zine*.

bit.ly/1chIUld

Ce numéro avait comme éditeur invité Dictaphone Group et comprenait des contributions d'artistes, d'activistes et de chercheurs travaillant sur le droit à la mer dans le monde arabe.

BIOGRAPHIE

Dictaphone Group



Basé à Beyrouth, le Dictaphone Group est un collectif performatif de recherches qui crée des interventions vivantes à partir d'études multidisciplinaires sur l'espace. Il s'agit d'un projet collaboratif initié par la performeuse Tania El Khoury et l'architecte urbaniste Abir Saksouk. Avec plusieurs collaborateurs tels que l'interprète et producteur Petra Serhal, ils ont créé des performances in situ nourries par des recherches dans une série d'endroits comme un téléphérique, un bateau de pêche, ou encore un bus abandonné. L'objectif de ces projets est de questionner notre relation à la ville en mettant l'accent sur l'espace public, et sur la nécessité de le redéfinir.

bit.ly/1rUZRIE

Photo : © Dictaphone Group.

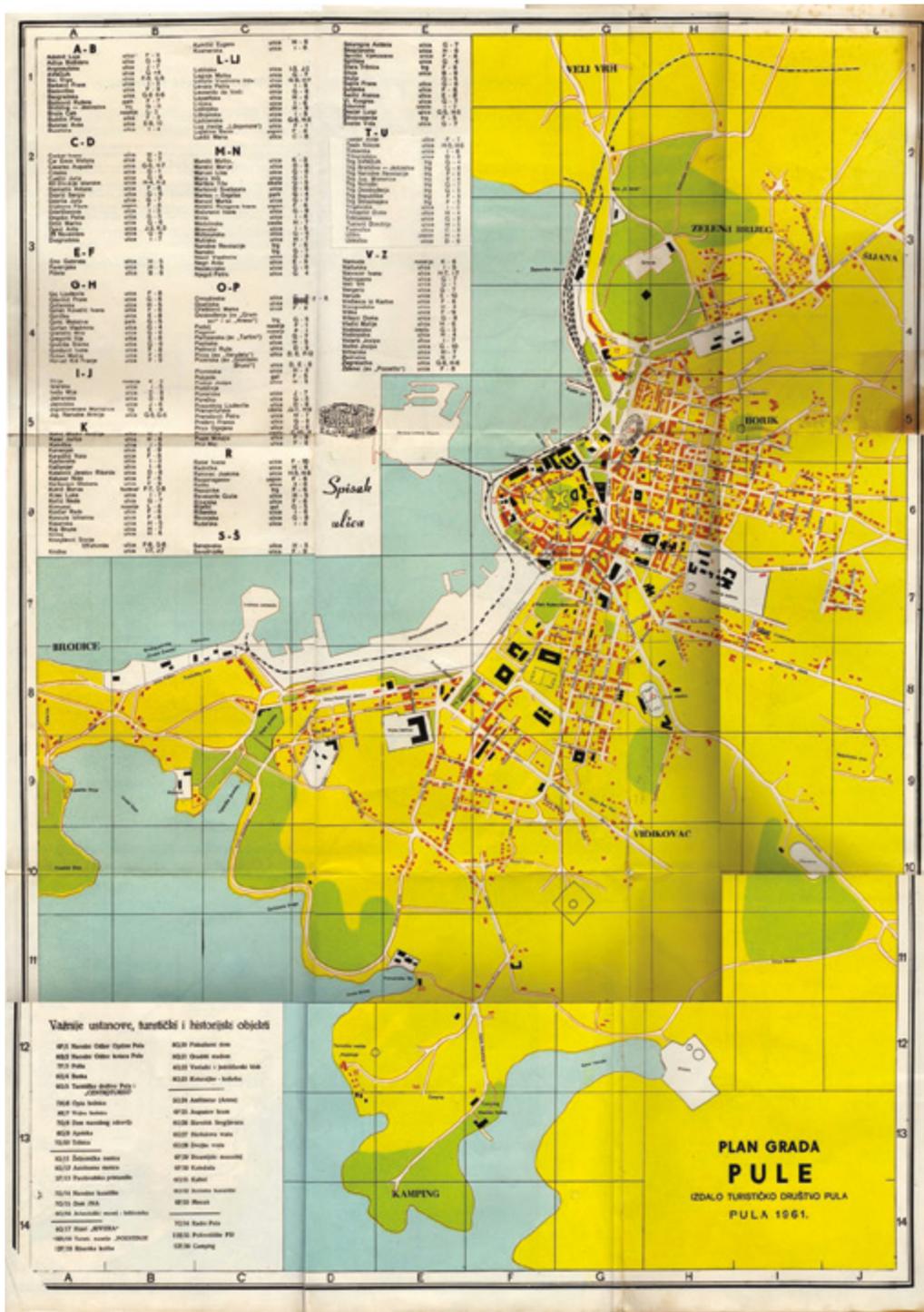
PROMENADE

La ville interdite

Vjekoslav Gašparović

La moitié de la baie de Pula a *toujours*⁰⁴ été cachée aux habitants de la ville. Comme il s'agit de zones militaires, les parties nord et sud de la baie n'apparaissent pas sur les cartes civiles de Pula. Exclues des cartes, cachées, et interdites d'approche, elles sont toujours restées en dehors de la perception et de l'idée de la ville de Pula. Après l'Empire austro-hongrois (1813-1918), le gouvernement fasciste italien (1918-1945), l'administration anglo-américaine (1945-1947), la République socialiste fédérale de Yougoslavie (1947-1991), et le gouvernement actuel de la République de Croatie (1991-présent), l'armée a récemment commencé à laisser ce territoire à l'abandon.

04. Le développement moderne de Pula commence en 1859, quand le lieu fut choisi pour développer la principale base navale de l'Autriche-Hongrie.



Carte de Pula, en 1961 – la côte de la partie nord de la baie est cachée par du texte (en haut à gauche) tandis que la partie sud de la péninsule de Muzil n'apparaît pas sur la carte (au milieu à gauche).

Au même moment est apparue une nouvelle raison de tenir les habitants à l'écart de ce territoire et que ce territoire reste en dehors de leur perception – la privatisation de ce vaste terrain côtier. Cent cinquante ans de présence militaire ont laissé ces zones côtières préservées ; la nature y est presque intacte et s'y trouvent déjà un grand nombre d'installations. Bien évidemment, les intérêts fonciers sont importants et le processus de privatisation est déjà en marche dans le cadre du projet intitulé « Brijuni Rivijera » bit.ly/12COznU – un projet de développement de station touristique.



Carte de Pula, en 2013 – Le nord (en bas à gauche) et le sud (en bas à droite) de la baie ne sont pas sur la carte ou sont cachés par du texte.

Les activités de Pulska grupa⁰⁵ ont commencé en 2006 avec l'organisation d'un atelier d'architecture, un livre sur l'ouverture de la côte de Pula⁰⁶ et une marche publique à travers la partie nord inaccessible de la baie de Pula, précédée par la publication d'une carte de cette zone interdite dans le quotidien *Glas Istre*.⁰⁷

En 2006, la publication d'un tel contenu était encore possible. Depuis, le parti au pouvoir local, l'IDS⁰⁸ a progressivement pris le contrôle de ce journal, qui sert maintenant de propagande pour les politiciens, les golfs, les développements touristiques et les projets tels que « Brijuni Rivijera ».

05. Pulska grupa est un groupe informel d'architectes basés à Pula, travaillant à la reconnaissance, la réappropriation et la défense des espaces urbains communs.

06. *Katarina 06 – opening Pula's shore.*

07. *Glas Istre* est le principal quotidien local de la région d'Istrie, en Croatie.

08. L'IDS est au pouvoir en Istrie sans interruption depuis 1991.



Marche publique en 2007, plus de 500 citoyens ont pénétré cette zone pour la première fois de leur vie.

© Grupa pulska



Carte de la partie nord de la baie (Valelunga, Monumenti, Katarina) précédée de l'annonce de la marche publique, publiée dans le quotidien *Glas Istre*.

© Grupa pulska

Une des dernières opportunités qui restent est de montrer la réalité aux citoyens en produisant des cartes.

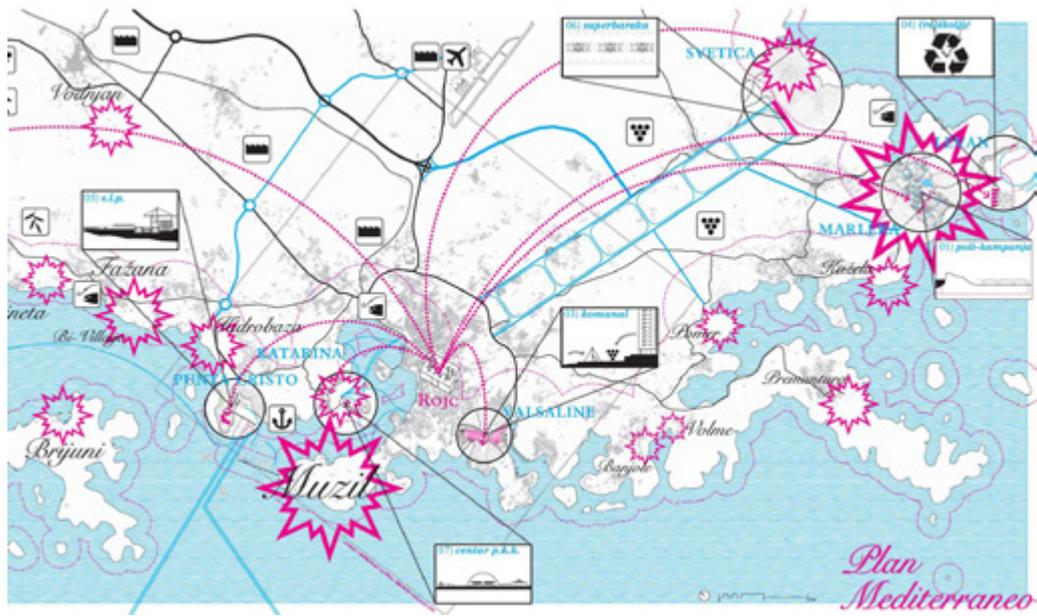
Bien sûr, le contrôle des médias est essentiel pour influencer l'attitude des citoyens à l'égard des activités et des projets prévus par les autorités. Une des dernières opportunités qui restent est de montrer la réalité aux citoyens en produisant des cartes. En 2008, le Pulska grupa a fait le *Plan Rouge*, et ensuite le *Plan Mediterraneo*. En 2009, nous avons produit la carte de la partie sud de la baie et de la péninsule de Muzil⁰⁹ qui ont été publiées dans le premier numéro du journal produit et auto-financé par l'Initiative citoyenne pour Muzil. L'apparition de cette initiative citoyenne et la publication de ce journal auto-financé ont ouvert de nouvelles possibilités pour le partage d'informations sur la ville, afin de changer la perception de la ville elle-même, du territoire et des activités en cours.

09. Muzil est une péninsule, dans la partie sud de la baie de Pula, actuellement menacée de privatisation par des intérêts d'immobilier touristique.



La carte rouge de Pula, 2008, une carte de crise qui montre les activités invisibles, cachées ou marginalisées de la ville, ainsi que les territoires cachés.

© Grupa pulska



Plan Mediterraneo, 2008, montre les activités illégales et informelles de l'ex-zone militaire dans et autour de la ville de Pula, ainsi que les possibilités de changer le futur uni-fonctionnel de développement touristique du territoire.

© Grupa pulska



Carte de la partie sud de la baie et de la péninsule de Muzil – zones aujourd'hui menacées de privatisation pour devenir des complexes touristiques avec un terrain de golf sur le toit, faisant partie de projet « Brijuni Rivijera ».

© Grupa pulska

Les activités de Pulska grupa touchent parfois à l'illégalité puisque ce que nous faisons est souvent interdit par les autorités. Par exemple, le « 1^{er} segment du front de mer du nouveau Pula », ou la reconstruction du pont de Valelunga, ainsi que la production des plans architecturaux des installations militaires dans le territoire interdit de Muzil. Les plans ont été nommés « Immeubles invisibles », et publiés afin d'être utilisés par les étudiants des facultés d'architecture de Zagreb et de Madrid, afin de sensibiliser les étudiants et les institutions aux problèmes actuels de la ville.

bit.ly/1yYEw7D

bit.ly/1zeIWlz



« Première partie de la nouvelle côte de Pula »

Intervention illégale pour appeler les autorités à considérer cette zone comme faisant partie de la ville.
2007

© Grupa pulska



Reconstruction du pont de Valelunga

Intervention illégale pour signaler que les citoyens sont capables de développer la ville sans l'aide ou l'aval des autorités locales.
2009

© Grupa pulska



Les étudiants de la faculté d'architecture de Zagreb visitant la péninsule interdite de Muzil, 2010.

© Grupa pulska

Čistina (Ouverture)
Vjekoslav Gašparović

Documentaire autobiographique, 2011, 08'32".
© Vjekoslav Gašparović



Regardez la vidéo sur : bit.ly/1vV6gKr

BIOGRAPHIE
Vjekoslav Gašparović



Vjekoslav Gašparović est né à Pula en 1980. Diplômé de la faculté d'architecture de Zagreb en 2007, il a collaboré avec la compagnie de théâtre BadCo., avec l'institut de recherches Platforma 9,81 et avec le groupe de performance Montažstroj. Il fait partie du groupe d'architectes Pulska grupa, de l'initiative citoyenne pour Muzil « Volim Pulu », et de la coopérative Praksa. Il a également étudié la réalisation cinéma et télévision à l'Académie d'art dramatique de Zagreb en 2013-2014.

Photo : © DR.

VOISINAGES

Un trousseau de clés

La Cambre Espace urbain

Adrien Grimmeau

Il y a quelques années, Raymond Balau, professeur d'« Espace urbain », visitait le port de Gand avec une étudiante, Roberta Gigante. Roberta tomba en admiration devant douze gigantesques tubes en acier de plusieurs dizaines de tonnes. Après quelques démarches, l'étudiante obtint d'avoir un libre accès aux tubes, voire de les faire déplacer au besoin. Ils devinrent *OrganOOn*, un orgue monumental créé grâce à des amplificateurs de fréquences de résonance. Lors de la présentation de l'œuvre durant Electrified Festival 2010 bit.ly/1yTiWRy certains spectateurs restèrent une heure devant un tuyau, à faire l'expérience physique du son. À écouter Raymond Balau présenter la section d'Espace urbain, l'une des dix-sept qui forment La Cambre, l'École nationale supérieure des arts visuels à Bruxelles, on réalise que c'est avant tout de ça qu'il s'agit : de moments.

Chaque œuvre dépend d'une situation : aux étudiants d'y être sensibles.

C'est comme si l'atelier d'Espace urbain permettait d'obtenir les clés d'à peu près tous les endroits inédits susceptibles de faire naître une œuvre d'art. Depuis bientôt vingt ans, soit autant que son créateur Jean Glibert, Raymond Balau en est responsable. « *L'un des fondements de l'atelier, c'est de se faire ouvrir des lieux. D'obtenir des terrains de jeux.* » Grâce à ces immersions, les étudiants apprennent à lire un environnement : il s'agit de travailler dans le lieu, ou à partir de lui. Utiliser l'espace.

Le dernier haut fait de l'atelier, c'est d'obtenir les clés de la gare Bruxelles-Congrès¹⁰ : un mois de résidence pour une dizaine d'étudiants, clôturé par un week-end d'exposition. En mars 2014, [bæk'steɪdʒ] (*backstage*) offrait un temps suffisamment long pour comprendre l'espace au-delà de ses apparences, puis y faire une série de propositions. La plupart d'entre elles, aussi simples paraissent-elles, ont nécessité des négociations avec Infrabel, la société qui assure la gestion des chemins de fer belges. Simon Johannin a transformé l'éclairage en couvrant les néons de filtres rouges ; Chiara Colombi a fait dialoguer un contrebassiste avec les passages des trains dans le tunnel ; Florent Blein a concrétisé les souvenirs de voisins en objets monochromes disséminés dans les alentours. Chaque œuvre dépend d'une situation : aux étudiants d'y être sensibles, et de pouvoir faire résonner leur propre bagage avec cette rencontre.

10. Bruxelles-Congrès est une petite gare bruxelloise qui, quoique située au centre de la ville, n'est plus guère utilisée aujourd'hui. Au même titre que la gare de Bruxelles-Chapelle, investie par l'association Recyclart, elle a fait l'objet d'un projet culturel sous le nom de « Congrès ».

bit.ly/1BjYI73



[bæk'sterdz]

Simon Johannin

Intervention sur l'éclairage. Présentation de fin de résidence de l'Atelier d'Espace Urbain
à la gare Bruxelles-Congrès, mars 2014.

© Raymond Balau



[bæk'sterdz]

Florent Blein

Intervention picturale. Présentation de fin de résidence de l'Atelier d'Espace Urbain à la gare Bruxelles-Congrès, mars 2014.

© Raymond Balau

De l'inframince à la superstructure

Pour le moment, vingt-six étudiants se répartissent les cinq années de la formation, encadrée par Raymond Balau, Toma Muteba Luntumbue et Cédric Noël. C'est une petite section, qui permet un réel dialogue et un suivi sur le terrain. « *Souvent, on me demande quelle discipline recouvre l'atelier. Urbanisme ? Art public ? Street Art ? Ce n'est rien de tout ça, même si on aborde ces questions de façon critique. Je leur répons de venir voir un jury, là ils comprennent tout de suite.* » Faute de jury, Raymond Balau me tend une série de mémoires. « *En dernière année, le pilier, c'est le mémoire. C'est un élargissement réflexif du travail artistique. On insiste vraiment sur son acuité.* »

En moyenne, trois étudiants terminent le cycle chaque année. L'an passé, c'était Sybille Deligne, Lodewijk Heylen et David Zagari. Dans son mémoire, *Lumineuse vision du monde*, Sybille compare l'approche de la lumière dans l'antiquité à sa propre expérience des phénomènes lumineux. Sa pratique est immatérielle. Avec son condisciple David Zagari, elle a créé pour Tuned City Festival 2013 la performance *Les porteurs*.

bit.ly/1ym2R4p Ils se promènent à Bruxelles avec un sac en toile dissimulant de petits haut-parleurs. Chaque fois qu'ils traversent une onde radio émise par un GSM, ils amplifient le son de la fréquence inaudible habituellement.

Le travail de Lodewijk Heylen bit.ly/124vHgE fonctionne lui aussi comme un révélateur, mais sa physicalité est l'antithèse de l'exemple précédent. Fasciné par les autoroutes, il les arpente, les étudie, en visite les zones de contrôle. Quand Toma Muteba Luntumbue lui dit de faire sa propre autoroute, il le prit au mot : au lieu d'inventer un nouveau réseau, il décida de créer un mètre d'autoroute. *Concrete Evidence : 1m* existe aujourd'hui grâce à de nombreux intermédiaires, dont la fondation Geert Verbeke. Une sorte de monument paradoxal,

sculpture à l'échelle et fonctionnelle, mais d'une distance si brève qu'on ne peut la découvrir qu'à pied, de plus près que jamais. Bientôt¹¹ l'œuvre sera recréée pour un an dans un parc de Berlin.

¹¹. En avril 2015.



Concrete Evidence: 1 m
Lodewijk Heylen

Reconstitution à l'échelle d'un mètre d'autoroute. Fondation Verbeke, Kemzeke, 2013.

© Alexandra Bertels

Hypercorps

Le trousseau de clés de l'atelier est très grand. Il ouvre quantité de portes un peu partout dans et hors des zones urbaines. Spécialement dans des endroits que l'on n'irait pas voir. Mais aussi, il donne des clés méthodologiques et théoriques pour accompagner une réflexion personnelle. Par la rencontre avec des espaces et des personnes, les étudiants nourrissent un regard sur le monde dont la finalité ne résidera pas spécialement dans la ville : il en est l'essence. Les ondes immatérielles ou les autoroutes, par exemple, deviennent les axes d'une réflexion artistique pluridisciplinaire, dont la force est de trouver sa forme selon le contexte. Il s'agit d'activer ses cinq sens, sa mémoire, celle du lieu, de faire apparaître des histoires. Développer une disponibilité. Les œuvres issues de l'atelier peuvent être performantielles, sculpturales, littéraires... Elles sont souvent immatérielles, et restent la plupart du temps éphémères.

Par la rencontre avec des espaces et des personnes, les étudiants nourrissent un regard sur le monde dont la finalité ne résidera pas spécialement dans la ville : il en est l'essence.

David Zagari, le troisième étudiant diplômé l'an passé, a marqué les esprits lors de [bæk'steɪdʒ] à Bruxelles-Congrès. Il a lâché dans la gare une masse organique créée par une dizaine de corps, ceux de ses condisciples, qui roulait à travers l'espace et phagocytait les obstacles. L'œuvre est un *hypercorps*, notion développée par David après sa lecture de Bernard Stiegler et de son économie de la contribution. Danseur de formation, David cherche à faire dialoguer ou interférer les corps dans l'espace public. Ainsi, son intervention *ICI TRAVAIL*

consistait simplement à imprimer le prénom des ouvriers d'un chantier sur les bâches qui le délimitaient.

Quand je demande à Raymond Balau ce qui a changé en vingt ans d'atelier, il me répond immédiatement : le numérique. Mais en filigrane, il décrit la crainte de nombre de ses étudiants d'une ville privatisée, sous surveillance, et c'est plutôt de dépersonnalisation qu'il est question. Or c'est ça, le cœur de l'atelier. Que les œuvres soient matérielles ou pas, *in situ* ou non, éphémères ou pérennes, elles sont le résultat d'une immersion en profondeur de futurs artistes dans le terreau urbain.

bit.ly/15Si5HH

bit.ly/12rtf3N



Affixes
David Zagari

Performance à l'occasion de [bæk'steidz], gare Bruxelles-Congrès, mars 2013.

© Marion Ellena



Affixes
David Zagari

Performance à l'occasion de [bæk'steidʒ], gare Bruxelles-Congrès, mars 2013.

© Mélanie Peduzzi



ICI TRAVAIL
David Zagari

Intervention sur bâches de chantier, rue de Flandre, Bruxelles, 2011.

© David Zagari



ICI TRAVAIL
David Zagari

Intervention sur bâches de chantier, Boulevard Anspach, Bruxelles, 2011.

© David Zagari



ICI TRAVAIL
David Zagari

Intervention sur bâches de chantier, Place Rouppe, Bruxelles, 2011.

© David Zagari

BIOGRAPHIE
Adrien Grimmeau



Adrien Grimmeau, diplômé en histoire de l'art de l'Université libre de Bruxelles, est curateur d'expositions d'art moderne et contemporain : *EXPLOSION. L'art du graffiti à Bruxelles* (Musée d'Ixelles, 2011), *Ferdinand Schirren en ses jardins imaginaires* (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2012), *Corps Commun* (Anciens Abattoirs de Mons, 2013), *Bonom, le singe boiteux* (L'iselp, 2014) et *Anthropocosmos. Vues déplacées* (Maison de la culture de la province de Namur, 2014). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages et articles, notamment sur l'art urbain (*Dehors ! Le graffiti à Bruxelles*, CFC Éditions, 2011). Il est actuellement chargé de programmation à L'ISELP.

Photo : © N. Graux.

Klaxon **(quand l'art vit en ville)**

Directeur de la publication : Benoit Vreux.

Rédacteur en chef : Antoine Pickels.

Secrétaire de rédaction : Charlotte David.

Réalisation graphique et interactive : Émeline Brulé.

Mise en page : Jennifer Larran

Production : Cifas (Centre international de formation en arts du spectacle).

Avec l'aide de la Commission communautaire française de la région de Bruxelles-Capitale et de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Ont collaboré à ce numéro :

Stany Cambot, Pauline de la Boulaye, Dictaphone Group, Vjekoslav Gašparović, Adrien Grimmeau, Catherine Jourdan, Florent Lahache, Antoine Pickels, Benoit Vreux.

Crédits photographiques et vidéographiques :

Guide psychogéographique de Paris : Collection FRAC Centre, Orléans. *Atlas à l'usage des artistes et des militaires* : Estate Marcel Broodthaers. *Trisha Brown Roof Piece* : Babette Mangolte. *Space Invaders* : Space Invaders. *Street Views* : Juliette Goiffon et Charles Beauté. *Pollution lumineuse de la terre* : Craig Mayhew et Robert Simmon. *Pauline de la Boulaye* : DR. Toutes illustrations « Tracer le commun » : Catherine Jourdan. *Catherine Jourdan et Florent Lahache* : DR. Toutes photos « Cartes à Échelle Inconnue » : Échelle Inconnue. *Stany Cambot* : Julie Bernard. Photos et vidéo « Cette mer m'appartient » : Dictaphone Group. Photos « La ville interdite » : Pulska grupa. *Čistina* : Vjekoslav Gašparović. *[bæk'steɪdʒ]* : Raymond Balau. *Concrete Evidence : 1m* : Alexandra Bertels. *Affixes* : Marion Ellena et Mélanie Peduzzi. *ICI TRAVAIL* : David Zagari. *Adrien Grimmeau* : N. Graux.

Éditeur responsable : Benoit Vreux, Cifas asbl, 46 rue de Flandre, 1000 Bruxelles

ISSN : 2295-5585