



MALALA ANDRIALAVIDRAZANA

ETIENNE DE FRANCE

HUGO DEVERCHÈRE

ILANIT ILLOUZ

STALKER

LES
TERRITOIRES
ET LA
CARTE

Une carte te dit « Lis-moi avec attention, suis-moi de près, ne doute pas de moi ». Elle dit « Je suis la Terre au creux de ta main. Sans moi, tu es seul·e et perdu·e ».

Beryl Markham, *West with the Night*, New York, North Point Press, 1983
cit. in J. B. Harley, *Deconstructing the map*, in *Cartographica*, v. 26, n. 2, été 1989

Depuis les années 1960, la cartographie radicale a largement remis en question la nature de la carte comme un instrument de lecture objective du monde, en affirmant son caractère contextuel, subjectif et éminemment politique. Pendant longtemps, la carte fut considérée comme un outil de mesure ayant pour but de représenter les territoires avec un souci de neutralité scientifique, affranchie de toute position dogmatique. Pourtant, comme tout outil de représentation, elle porte non seulement le choix des informations qu'elle recèle mais aussi la possibilité de leur interprétation. Tout.e cartographe, en toute objectivité, n'est que le témoin de son époque et utilise la carte comme outil de communication. Tout pouvoir, en toute subjectivité, se sert de la carte pour organiser son contrôle du territoire.

Représenter l'organisation du monde n'a rien d'anodin et les artistes de toute époque se sont confronté.es à la construction de ces images par leurs approches sensibles. Les artistes réuni.es dans l'exposition naviguent dans ces représentations à la recherche de lieux réels et fantasmés, parcourant physiquement les territoires et se confrontant aux obstacles visibles et invisibles de leur aménagement, prélevant la matière même des lieux. Ielles abandonnent l'approche du cartographe-démiurge, en traversant ses aplats de couleur pour faire de la carte un terrain de rencontre, un espace physique où passé, présent et futur s'articulent dans un même paysage.

Il en résulte une invitation au voyage qui transporte le visiteur du local au global, d'histoires personnelles aux constructions sociales et historiques liées aux dominations humaines, matérielles, philosophiques de ces espaces. Rassemblées comme dans un atlas sensible, ces démarches incarnent la cartographie radicale au sens étymologique du terme. Dans l'ouvrage *Cartographie radicale. Explorations*, les auteurs Nephys Zwer et Philippe Rekacewicz affirment que l'un des objectifs de la cartographie radicale est de ramener l'humain sur la carte. Les œuvres rapprochent la carte des territoires pour mettre au jour les racines de leur représentation, nous invitant à relier les points qui définissent notre position dans le monde.

LES TERRITOIRES ET LA CARTE

La carte est la représentation d'un espace ! La carte fait le territoire !

Entre ces deux affirmations se déclinent les immenses possibilités, mais aussi les innombrables pièges de la carte.

Car l'espace dans lequel nous nous mouvons, dans lequel nous vivons, aimons, cultivons, commerçons, faisons la guerre, faisons la paix, cet espace, nous avons du mal à l'appréhender. Nos sens ne nous permettent pas d'expérimenter le monde physique dans sa totalité. Seules nos connaissances et notre culture nous rendent capables de nous construire une image de notre environnement en attribuant un sens à ce que nous en percevons : « On ne voit que ce que l'on sait et comprend »¹, écrivait Goethe à ce propos. Notre regard sur le monde est donc doublement sélectif, autant contraint par nos sens que par notre esprit.

Or nos connaissances et notre culture du monde sont construites par les cartes. Elles seules sont en mesure de nous dire son étendue. Nous sommes tributaires des énoncés que nous avons nous-mêmes produits à son sujet. Mais, sur le plan du papier ou sur les pixels de l'écran, les cartes transforment l'espace vécu en territoire. La carte montre ainsi des limites, qui travestissent ces interfaces perméables aux échanges humains que sont les frontières en des traits durs, qui finissent par correspondre, dans la réalité, à des murs, à des portions de territoire que l'on se dispute et se vole, et que l'on doit défendre jusqu'à la guerre, pour notre plus grand malheur.

Comment sortir de ce dilemme ?

Nous obéissons à la carte, car elle a toujours été au service du pouvoir. Elle est puissante - performative - du fait de l'unicité de son discours sur le monde, mais aussi du crédit d'objectivité que nous lui accordons. Débarrassez-la de cette prétention, de ses codes et conventions, et la représentation du territoire et de l'espace vous permettra d'accéder à des dimensions insoupçonnées, oubliées, ignorées du réel. Cette démarche est celle de la cartographie radicale et critique, qui « vole » la carte aux puissants pour la mettre au service de la société civile².

C'est ce même questionnement sur la nature de notre regard sur le monde qui nous offre une clé de lecture pour entrer dans les œuvres de l'exposition. En multipliant les re-présentations, les cinq artistes réunies ici par Luca Avanzini et Anna Milone investiguent le monde et son image par d'autres voies.

Certaines sont des voies au sens propre, les chemins et cheminements qu'Etienne de France jette à son tour sur des cartes. Imaginant un périple qui ne serait pas une ligne d'erre³, mais un parcours qui rallierait les îlots des bois et sous-bois de l'archipel du milieu « naturel », évitant l'océan du paysage anthropisé. Il ne relève pas son défi. L'écoumène des terres habitées et exploitées par l'humain est partout. Quand nous voulons le suivre sur la carte même, les bords des cadres arrêtent net notre élan. La vidéo et les cartes de son voyage restent une interrogation sur l'expérience sensible du cheminant, sur les limites, nos limites, sur le franchissement.

Une autre carte, un « planisphère » de Rome, dit la dérive urbaine des Stalker⁴. Si sa transparence fait penser à l'art du vitrail et la dominance de la couleur or à certaines œuvres de Klimt, aux géographes l'objet évoque les disques globulaires d'Élisée Reclus⁵, des cartes convexes cherchant à restituer, le moins infidèlement possible, les formes de la Terre. Nous reconnaissons le plan des rues de Rome et le cours du Tibre. Une fine ligne, blanche et zigzagante, montre le tracé de leur expédition dans ces lieux qui n'ont aucune légitimité cartographique : ils sont dans le « blanc » des cartes, des lieux cachés, secrets, ignorés, les friches des grandes villes ou les quartiers informels des pays émergents. Cartographie radicale ! Ces lieux débordent de vie ! On y découvre davantage de la vie des humains qu'en suivant un guide touristique. Cherchez l'humain...

« L'homme est la nature prenant conscience d'elle-même. »⁶ Élisée Reclus (1830-1905) était un écologiste avant l'heure et un anarchiste : il croyait en la possibilité d'une concertation humaine qui organiserait l'ordre social et la morale. Pour ce grand géographe, l'humain fait partie de son milieu naturel, tous deux sont interdépendants. L'artiste Ilanit Illouz questionne justement notre rapport au milieu dans ses dimensions physiques et temporelles, le territoire et l'espace, les éléments naturels et l'usage que nous en faisons. Le cristal de bastnäsite, un fluorocarbonate à forte teneur en terres rares, par métonymie, devient toutes les terres rares que nous arrachons aux entrailles de la Terre, dans ces grandes carrières qui « mangent » leur planète, où Cronos dévore les enfants de Gaïa... Où est notre boussole (celle faite avec ce

PAR NEPTHYS ZWER

mineral) ? Où est notre conscience ? Pourquoi avons-nous perdu le Nord ? Supprimer l'objet, ne montrer que le geste, c'est rappeler, par défaut, notre lien et notre dépendance au milieu. L'artiste travaille de la même façon la mémoire des lieux quand elle nous place devant un écran blanc. La voix de sa mère, narrante les migrations de son enfance, n'a pas de matérialité sonore, seul un texte écrit, brut, sans apprêt, défile devant nos yeux. Comment enregistrer le temps ? Car il s'agit bien de temps. Ilanit Illouz, en renonçant aux artifices de sa représentation, pose la question de son inscription, de sa matérialisation possible. Elle joue même à rompre la distance entre support et œuvre. Ses « salines » vivent, gondolent selon les caprices de l'atmosphère. Où l'image du territoire se fait elle-même matière...

Hugo Deverchère interroge, lui aussi, la matière constitutive de notre univers. Il la trouve dans les mers, sur terre, dans le ciel. Géographe, il installe des îles légendaires dans le jardin d'hiver. Alchimiste, il décompose le fantôme des terres lointaines en leurs éléments premiers (le minéral, le sel) et, par l'eau, les rappelle à leur vie anorganique. Cette vie antéhumaine, elle se montre spontanément à lui, par hasard, en levant les yeux au ciel quand la comète C/2020 F3 entre dans notre stratosphère. Elle est dite « rétrograde » car sa révolution se fait dans le sens inverse de la rotation du Soleil. Comment ne pas penser à l'« Angelus novus » de Paul Klee dans le mouvement contraire que lui a décelé Walter Benjamin ?⁷ La comète s'expulse de sa matière cosmique primaire... matière qui constitue notre Terre. Qu'en comprenons-nous ? L'artiste poursuit son exploration. Il nous propose une image de très haute résolution d'une mine à ciel ouvert. Ici la réalité

physique de chaque grain de la matière s'impose à nous sans distinction, sans filtre, a-t-on envie de dire. Pourtant cette image réalisée par les moyens de la télédétection⁸ est tout ce qu'il y a de plus artificiel. Sous cette lumière sans origine, qui tombe partout à la verticale, les couleurs ne sont pas « vraies », elles sont une « composition colorée de vraies couleurs ». Sur ce type d'images de synthèse, les bandes spectrales grises des prises de vue sont colorées afin de reconstituer une impression... de vrai. Seul l'artifice nous permet donc d'approcher la réalité plus avant, ou plutôt une certaine réalité, celle que nous décidons de montrer.

Où l'on revient à la géographie : la carte fait le territoire. Pour analyser l'espace et dégager les lois de son organisation, la carte opère des réductions et une schématisation. Sinon elle serait inutilisable, elle ne donnerait pas satisfaction, telle les cartes à l'échelle 1:1 de Lewis Carrol, Jorge Luis Borges ou Umberto Eco ou telles des images satellites de google Earth qui n'auraient pas été débarrassées de leurs nuages, de leur excès de présence vivante dans le bleu immaculé des océans.

Quelle découverte rassurante, parmi ces œuvres sensorielles et cognitives si dérangementantes, que la carte de Malala Andrialavidrazana, trônant fièrement sur la cheminée. De prime abord seulement. La mappemonde convoque nos habitudes cartographiques, les codes convenus, les couleurs familières, mais à y regarder de plus près, l'image du monde se brouille. Nous sommes face à un palimpseste⁹ de l'histoire impérialiste occidentale. Nous nous sommes donc laissés prendre au piège de l'imaginaire territorial colonial... Peu à peu, les indices nous

guident vers une lecture alternative. Les grues, Neptune, ses dauphins et une cohorte d'animaux viennent dire la liberté humaine inconfiscable – un droit – de circuler, de migrer. Leur image la dispute aux symboles de la conquête martiale, de la finance, de tout ce qui sert la prédation capitaliste et explique le pourquoi de la colonisation.

Les cartes, selon Michel Foucher, sont des « lieux de mémoire, elles sont du temps inscrit dans l'espace »¹⁰. Elles ont aussi ce pouvoir-là. À nous d'y inscrire d'autres chose, d'autres humains, d'autres histoires, d'autres lieux, comme le fait Malala Andrialavidrazana. Il faut l'art d'Hugo Deverchère, d'Ilanit Illouz, d'Etienne de France, de Stalker, il faut l'œuvre, l'expérience esthétique à laquelle nous sommes conviés, pour nous détacher de l'hologramme du monde que dessinent les cartes dans nos têtes. Autorisons-nous d'autres dimensions insoupçonnées, oubliées ou ignorées du réel, de l'espace et du territoire...

1. « Man erblickt nur, was man schon weiß und versteht », Goethe, le 24 avril 1819, citation dans Woldemar Freiherr von Biedermann (éd.), *Goethes Gespräche*, vol. 1-10, Leipzig, 1889-1896. Trad. N.Z.
2. Voir Nephys Zwer et Philippe Rekacewicz, *Cartographie radicale. Explorations*, Paris, Dominique Carré/La Découverte, 2021 : https://www.editionsladecouverte.fr/cartographie_radiale-9782373680539. Pour des exemples de cartographies radicales, voir Oranotango+, *This Is Not an Atlas*, Bielefeld, transcript, 2018 : <https://notanatlasing.org/book/>. Le version française de cet ouvrage est à paraître aux Éditions du commun en février 2023.
3. Les « lignes d'erre » montrent les parcours aléatoires d'enfants mutiques accueillis dans le foyer de Fernand Deligny. Voir Collectif, *Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny, 1969-1979*, Paris, L'Arachnéen, 2013.
4. Sur la notion de « dérive urbaine », voir Guy Debord, « Théorie de la dérive », dans *Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956 et Internationale Situationniste, n° 2, décembre 1958, republié en ligne : <https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>
5. Voir Federico Ferretti, « Le Musée Cartographique d'Élisée Reclus et Charles Perron à Genève (1907-1922) » dans *Terra Brasilis (Nova Série)*, n°1, 2012, en ligne : <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/178>
6. Frontispice de *L'Homme et la Terre*, 1905-1908.
7. « Il existe un tableau de Klee qui s'intitule Angelus novus. Il représente un ange qui semble avoir dessein de s'éloigner de ce à quoi son regard semble rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Où paraît devant nous une suite d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. » Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [« Über den Begriff der Geschichte », 1942] dans *Les Temps modernes*, n° 25, octobre 1947.
8. La télédétection analyse le rayonnement électromagnétique des objets et

en produit une image par traitement numérique. L'image satellitaire en est un bon exemple.
9. Palimpseste, du grec ancien palimpsestos, « gratté de nouveau ». Au Moyen Âge, le parchemin étant très cher, on effaçait les anciens textes pour en écrire de nouveaux.
10. Michel Foucher, *Fronts et frontières. Un tour du monde géopolitique* [1988], Paris, Fayard, 1991, p. 532.

Nephys Zwer, chercheuse en histoire et culture des pays de langue allemande, est une spécialiste du système graphique d'information Isotype. Elle a rejoint le groupe de recherche indépendant visionscarto.net en 2018 et est co-auteur avec le géographe et cartographe Philippe Rekacewicz de l'ouvrage *Cartographie radicale. Explorations* (La Découverte, 2021).



EXPLORATION EXPOSITION

HUGO DEVERCHÈRE • Le public est invité à circuler dans cette installation dont le titre, La Isla De Las Siete Ciudades, se réfère à un archipel fictif apparu sur des cartes maritimes du XV^{ème} et XVI^{ème} siècles. Représentées à chaque fois sous des formes différentes, ses îles dérivent dans l'Océan Atlantique au fil des années et des cartographies, des Canaries à la mer des Caraïbes, jusqu'à disparaître. Cet archipel fait partie de l'horizon fantasmé qui accompagne la colonisation européenne du continent américain, il est à l'origine par exemple du mythe des sept cités d'or. Les récits de l'époque le décrivent comme un monde riche en pierres précieuses et nouveaux matériaux. Au fil de mes recherches, j'ai découvert que plusieurs historiens contemporains émettent l'hypothèse que les descriptions de ces territoires fictifs sont inspirées par des lieux bien réels de la péninsule Ibérique, entre l'Espagne et le Portugal. Je suis donc parti mener ma propre exploration, en traversant ces territoires qui ont des particularités climatiques, géologiques, et biologiques qui sont analysées par des scientifiques qui étudient la possibilité de formes de vie extra-terrestres. La mine du Rio Tinto par exemple, la source de ce fleuve rouge chargé en oxyde de fer, qui lui confère une allure martienne, est étudiée aujourd'hui par des exobiologistes dans le but de comprendre les mécanismes possibles d'apparition de la vie sur Mars. Ou le Lac du Torrevieja, dont les eaux sont roses à cause d'une bactérie qui sécrète un pigment permettant à des micro-organismes de s'y développer. Ou encore le mont Calar Alto, sur lequel est aujourd'hui implanté un observatoire qui fait partie du

grand réseau européen de détection des exoplanètes. Le lien entre ces territoires "matrices" de l'archipel fantôme et les recherches autour de la découverte de nouvelles planètes m'a semblé évident : le fantôme du nouveau monde s'est déplacé des océans vers le cosmos et la découverte des exoplanètes. A partir de ces recherches, j'ai tracé une nouvelle cartographie qui relie ces mythes anciens à la recherche de nouveaux mondes spatiaux. Dans mon travail, de manière récurrente, je traite l'espace et le territoire comme une bulle spatio-temporelle complexe qui permet de voir en simultanée le présent, le passé et un futur possible. Après m'être approprié des territoires à travers des explorations photographiques (un exemple est exposé dans la salle suivante), j'ai recueilli la matière constitutive de ces différents milieux naturels : le cuivre, le fer, la pyrite... Une fois rentré à l'atelier, j'ai recomposé ces matériaux hétérogènes pour produire des réactions et constituer un nouveau paysage : mon installation. Son sol est complètement recouvert de sel, élément commun à tous les paysages que j'ai traversés. Des sculptures s'y érigent, composées de pierres et de fluides circulant dans du verre soufflé par un réseau de tuyaux. En gouttant, ces eaux chargées en éléments minéraux et organiques permettent au paysage de se reconfigurer sans cesse. Le jardin d'hiver ajoute de nouvelles strates de lectures à l'installation, notamment avec la présence du végétal qui contribue à créer un écosystème avec son propre microclimat. Ses colonnes accentuent le potentiel fictionnel de ce territoire,

en y incluant une dimension métaphysique et atemporelle. Elles soutiennent encore plus mon intention de questionner les limites entre un territoire réel et un espace-temps imaginaire. Dans ce travail, l'humain est effacé et ne reste que dans le creux du paysage. Ce qui m'intéresse, c'est de remettre en cause la vision anthropocentrique du monde. J'essaie de la contrebalancer en mettant en jeu d'autres puissances, celles du minéral, de la chimie, de la physique, du micro-organisme, de toute forme de vie que je traite sur le même plan, sans faire de distinction ni de hiérarchie.

Hugo Deverchère,
La Isla de las Siete Ciudades, 2021-22
Verre soufflé, acier, tuyaux, pompes, roches,
sel, composés organiques, minéraux
et végétaux du Rio tinto, du lac de Torrevieja et du Calar
Alto, vent, lumière, dimensions variables





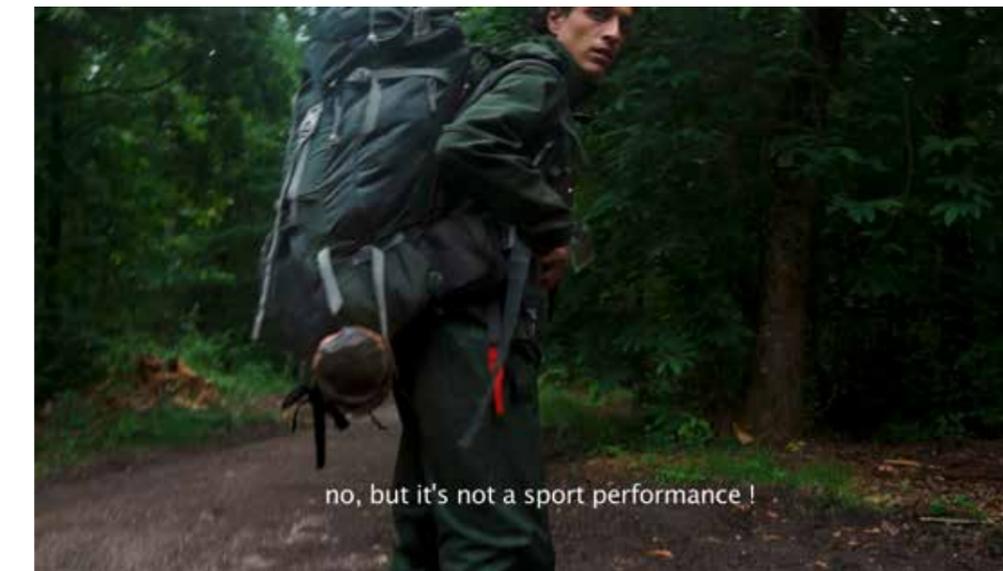


ÉTIENNE DE FRANCE • Exploration of a Failure est une oeuvre composée d'un ensemble de dessins et d'une vidéo d'une vingtaine de minutes qui raconte la performance que j'ai réalisée avec un ami en 2013. Notre objectif était de relier à pied le domaine de Chamarande, un centre d'art situé dans l'Essonne, à ma maison en Bourgogne, un lieu qui m'est particulièrement cher. Le protocole - la règle que je m'étais fixée - était de marcher sur cette distance de 200 km en essayant d'éviter tout aménagement anthropique : chemins, routes, zones urbaines ou villages. Je voulais prendre acte que nous vivons dans un monde façonné par un ensemble de données cartographiques qui traduisent des limites, des frontières, des séparations, en particulier liées à la notion de propriété privée.

Les dessins exposés sont ma tentative de créer une cartographie à rebours. Il s'agit d'une cartographie simple, qui utilise uniquement deux valeurs : le vert indique les zones végétales, les forêts, les bosquets, les haies ; le jaune symbolise les routes, les champs, les zones urbaines. Avant la marche, j'avais imaginé que nous pourrions nous repérer uniquement avec ces cartes/ dessins et en regardant le paysage. Elles constituent une sorte de résistance à la surreprésentation de l'hyper-cartographie, dans laquelle nous sommes localisés en permanence. Je voulais nous repositionner par rapport à ce qu'on voit, à ce que l'on sent, retrouver des possibilités sensorielles. Finalement, pendant les cinq jours de marche, nous avons dû nous plier à l'utilisation du GPS de mon téléphone. Nous ne sommes plus entraînés à nous représenter l'espace : sans ces outils, on est vite perdus. Le titre de l'oeuvre se traduit par « exploration de l'erreur ». Par erreur, on peut entendre plusieurs choses. Elle renvoie la notion d'errance, qui partage la même racine latine. C'était la base de notre protocole, qui nous ancrant dans des pratiques de l'histoire

de l'art du XX^{ème} siècle, comme la dérive situationniste et le Land Art. Mais elle affirme en même temps une forme de distance, d'ironie, vis-à-vis de ce protocole artistique qui risque parfois d'être prétentieux. Ici, il est voué à l'échec : les autoroutes, les rivières et d'autres endroits étaient infranchissables. Quand on s'est rendu compte qu'on n'y arriverait pas, on a décidé de faire du stop sur certaines portions du parcours. En revanche, d'autres pensées ont émergé. Que peut produire cette expérience physique et sensorielle du territoire par rapport à une forme de rationalisation de l'espace ? Peut-elle être une forme de résistance par sa lenteur et son absurdité ?

La vidéo raconte cette réflexion. Elle est structurée en trois chapitres qui mélangent voix in et off dans un montage avec plusieurs registres narratifs et trois points de vue. Dans la première partie, une voix féminine lit une lettre qui évoque un voyage onirique. Ça correspond à la première vision que j'avais de cette performance : une vision rêvée, littéraire, poétique de ce protocole, de cette expérience que j'avais fantasmée. Le deuxième chapitre change de langage : j'abandonne la poésie pour relater la prise de conscience avec mon camarade de voyage, et l'échec qui se profilait. Il y a du ridicule, des blagues : on déconstruit le protocole. Enfin, dans le troisième chapitre, je développe un essai plus réflexif, qui emprunte le langage poétique pour tenter de synthétiser le sens de cette performance et ses paradoxes. Le géographe David Harvey, l'un des initiateurs de la géographie radicale, affirme qu'il est nécessaire de prendre acte de la domination économique du territoire, tout en rappelant que des poches de résistance peuvent y exister : les « zones d'espoir ». C'est cet aspect qui m'intéresse : ce qui se passe quand on expérimente physiquement ces zones-là, quelles relations peuvent s'y tisser, et quelle forme de résistance collective leur traversées et occupation peuvent engager.



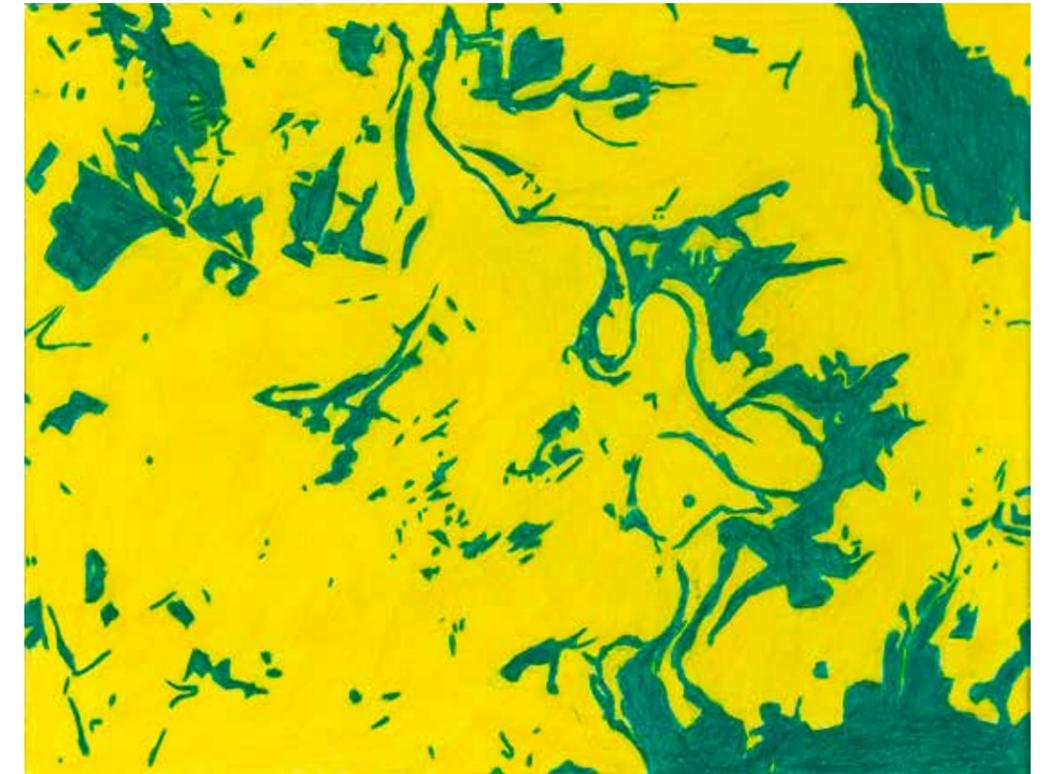


The age of the commentary society.





Etienne de France
Exploration of a Failure, 2013
Série de dessins, crayons sur papier
29,7 x 21 cm





STALKER • Stalker est plus qu'un collectif d'architectes. C'est une pratique collective, une action vivante qui se déploie avec les gens et les lieux, et construit une relation créative avec son environnement. L'activité de Stalker est devenue un instrument de relation avec l'histoire, la mythologie et l'écologie de notre ville de Rome. Planisfero Roma 1995-1998 est la restitution cartographique d'une expérience. Il s'agit du parcours à pied que nous avons fait en octobre 1995 pendant quatre jours dans les quartiers désaffectés de Rome, en dormant sous la tente. Nous avons traversé des espaces vides, terrains vagues, des espaces du possible. Le protocole, s'il y en avait eu un, était de ne jamais quitter la ville sans pour autant entrer dans la ville telle qu'elle est connue. Nous avions le désir de rester dans ces plis que nous appelions les "territoires actuels" : un monde autre, en lisière urbaine, où l'on revient à la pratique de l'exploration, de l'écoute, où l'on retisse des liens entre des éléments apparemment désorganisés tels que des éléments naturels, des ruines industrielles, des zones agricoles, des zones isolées par les infrastructures. Un monde incohérent et émergent au sein duquel nous étions convaincus qu'il y avait des indices d'un futur possible pour l'humanité, pour sortir de la contemporanéité comme manque de relations entre les personnes et les lieux. Le rapport avec ses habitants a été un élément fondamental dans cette expérience et a commencé dès

le début de la traversée. Le jour-même où nous avons présenté le projet dans la gare d'Ostiense, construite en 1990 et déjà abandonnée, nous avons trouvé des centaines de personnes qui dormaient, des Afghans, des Kurdes, beaucoup de mineurs, dans le sous-sol d'un entrepôt de bagages. La clandestinité de l'étranger se confronte à son rôle dans l'entretien des espaces abandonnés, tous ces potagers et jardins qui tentent de rendre moins inhospitaliers ces marges urbaines. Ce sont des éléments fondamentaux pour faire face à la transition vers laquelle nous nous dirigeons et qui ont marqué profondément nos parcours individuels et collectifs. Tout cela s'exprime dans une cartographie dont le planisphère est la dernière et peut-être la plus simple représentation. Comment représenter un territoire qui échappe au contrôle et à la mesure ? Comment le représenter sans vouloir le dessiner pour le dominer ? La cartographie n'était pas faite pour mesurer mais pour transcrire symboliquement une nouvelle dimension qui entoure, pénètre, traverse la ville et permet de l'habiter par une pratique nomade. Sur le planisphère, la couleur jaune représente la ville du quotidien et la ville bâtie. La couleur bleue représente la ville "inconsciente" et non bâtie, l'océan des territoires vides sur lesquels flottent les îlots urbains. La ligne blanche pointillée montre le parcours de Stalker pendant les quatre jours de notre "transurbance" collective.

Cette dimension est transcrite dans une forme dont les trajectoires et les noms restaient à trouver, pour figurer un paysage à vivre ensemble face aux crises sociale et environnementale. Ce que ce travail résume, c'est l'idée que Rome est une ville-monde. Rome est un monde parce qu'elle sait accueillir des réfugiés, des étrangers dans les ruines d'un passé glorieux réapproprié par la nature. Les ruines, les étrangers et la nature sont une trilogie fondamentale pour qu'une ville soit éternelle. Depuis des millénaires, Rome est un espace de passage, des errances chrétiennes au grand tour de l'intelligentsia européenne. Nous étions toujours à la recherche d'une relation entre le présent et le passé, d'une intemporalité qui nous permettrait d'imaginer un sens alternatif de la ville occidentale, mais aussi de la science et des instruments d'investigation de la réalité.

Stalker
Planisfero Roma 1995/1998, 1998
 Reproduction photomécanique,
 impression sur polyester, plexiglas,
 panneau suspendu
 90 x 90 cm
 Collection du Frac Provence-Alpes- Côte d'Azur





HUGO DEVERCHÈRE • Dans le cadre du projet La Isla De Las Siete Ciudades présenté dans le jardin d'hiver, je me suis rendu en Espagne, le long du Rio Tinto, à la recherche de territoires qui ont été à l'origine de nombreuses cartographies mythiques du XVème siècle, comme celle de l'archipel des sept cités d'or. J'ai commencé par y prendre des photos. C'est avec la distance des images que j'arrive à m'appropriier les lieux. La photographie Excavation#01 fait partie de cette phase de recherche. On est face à la mine du Rio Tinto avec ses cratères formés par l'activité humaine d'extraction de minéraux. Une étrangeté se dégage très vite de l'image du fait de sa très haute définition et de son niveau de détail, qui ne correspond pas à la façon avec laquelle notre oeil perçoit habituellement le paysage. J'ai créé ce trouble en empruntant une technique utilisée en astrophotographie, qui consiste à combiner plusieurs centaines, voire milliers d'images pour parvenir à une sorte de vision surhumaine, plus proche de la machine et des outils scientifiques que de l'oeil humain. Le paysage devient plus réel que le réel : on en vient presque à douter de l'existence et de la réalité de ce qu'on est en train de voir. Cela m'intéressait dans le rapport à la fiction autour des histoires de l'archipel fantôme.

Hugo Deverchère
Excavation#01, 2021
Tirage pigmentaire sur papier
Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth
154 x 229 cm

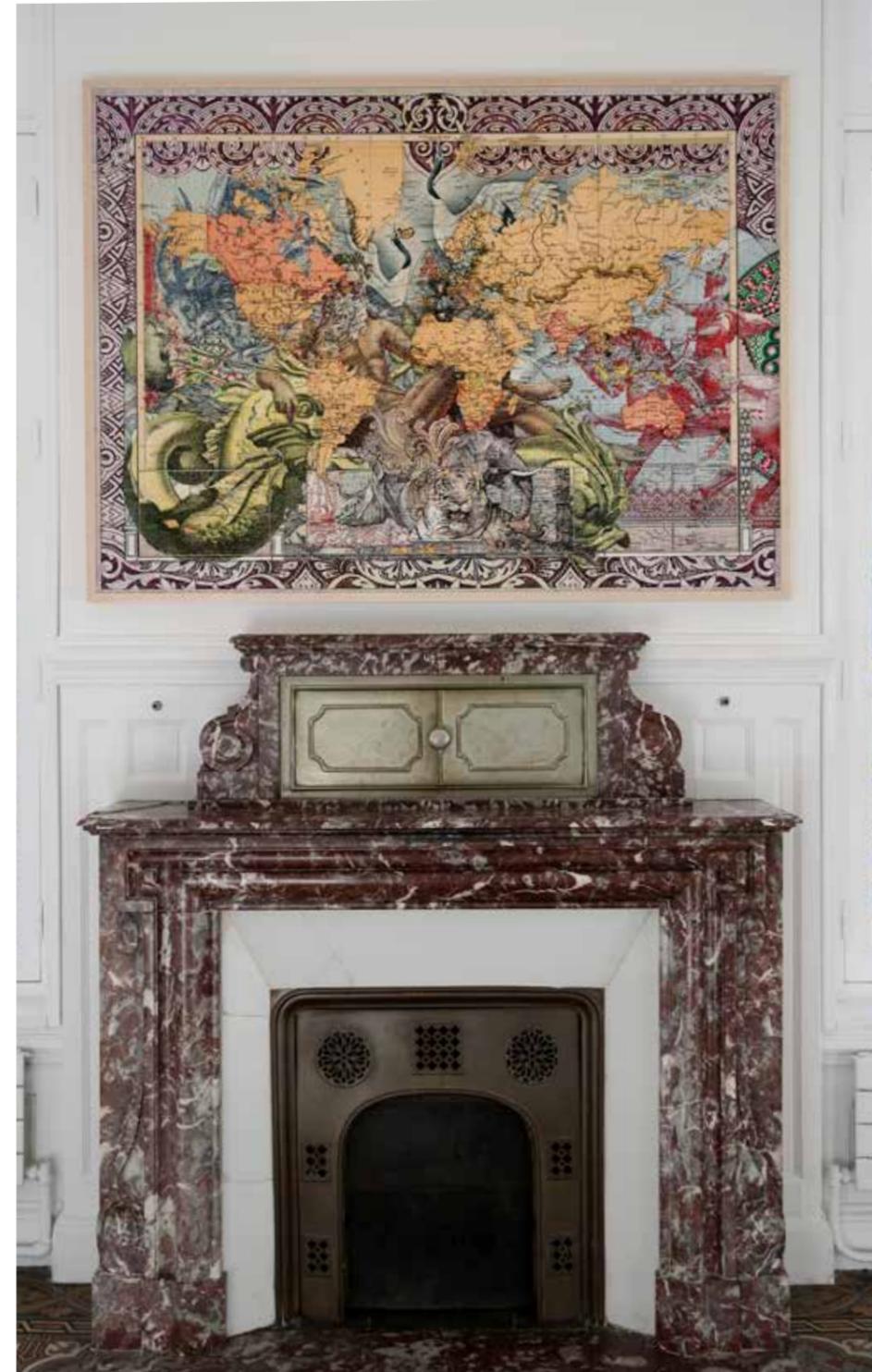




ILANIT ILLOUZ • Je me considère comme une photographe plasticienne, j'arpente des lieux et je collecte des traces organiques et minérales de ces territoires qui racontent mes marches. Ma pratique est à la rencontre de différents media : la photographie, le dessin, la peinture. J'aborde les territoires, leurs frontières, leurs ruines. Bastnasite, Boussole est une oeuvre qui fait partie d'un projet un peu à part, la série Petra, qui signifie "ville construite sur la roche". C'est un projet qui est né d'une commande publique lancée par le CNAP : "Flux, une société en mouvement". L'idée était de mettre en relation des minéraux et des métaux avec des gestes liés à la guerre, à l'exploitation et aux conquêtes des territoires (le gps, la grenade, le fusil, la boussole...). Le projet est constitué d'un ensemble de 16 plaques de cuivre. Chaque plaque associe un diptyque de deux images figées par héliogravure : d'une part un minéral, de l'autre un geste mimant l'utilisation d'un objet fait de ce minéral. Minéraux et terres rares sont reliées aux technologies et à la violence de leur utilisation. Cette relation, qui dans mon travail n'est pas frontale, émerge aussi des titres, qui associent poétiquement les noms de minéraux à ceux des objets. La structure en diptyque fait référence aussi au livre, à l'archive. On a la possibilité de les lire dans les deux sens, dans une relation circulaire entre matière et technologie. Les gestes sont incarnés par un comédien qui est un ancien officier. Nous avons travaillé en amont une sorte de chorégraphie que nous avons filmé, dont j'ai extrait des arrêts sur image et des prises de vue. L'héliogravure, écriture de la lumière, est une technique ancienne. L'image est imprimée sur un film transparent, puis on insole cette image sur la plaque en cuivre et on la glisse ensuite dans des bains d'acide qui permettent de la graver. Les plaques deviennent ainsi des matrices. Celles-ci ont été encrées et vernies, figeant leur image dans le temps.



Ilanit Ilouz
Bastnäsité, Boussole, série Petra, 2020
 Héliogravure sur matrices en cuivre encrées et vernies
 20 x 26 cm
 Œuvres produites dans le cadre de FLUX, commande photographique du Centre national des arts plastiques (Cnap)



MALALA ANDRIALAVIDRAZANA • Toutes les propositions de la série *Figures* prennent comme point de départ les cartes qui contiennent des informations problématiques, qui interrogent. La structuration de la série repose sur le dénouement des tenants et des aboutissants des modes de perception et de représentation du monde, non pas tant pour proposer un récit à la place d'un autre, mais pour envisager des rapports à l'altérité à distance des folies qui se manifestent aux confins de l'insuffisance et de l'outrance, au fur et à mesure de la circulation des peuples et des savoirs. L'œuvre présentée dans l'exposition s'articule autour d'une mappemonde d'Adolf Stieler (1775-1836) publiée en 1853 avec le titre « Kolonien in Afrika und in der Süd-See » (Colonies en Afrique et en mer du Sud). Cette carte est remarquable dans l'histoire des conquêtes territoriales puisqu'elle précède de trente ans la conférence de Berlin, qui a lieu en 1884-1885. Cette conférence est le moment où les empires occidentaux décident de se partager l'Afrique, avec cette idée qu'il s'agit d'une terre sans maître. Cela traduit déjà un mépris et un préjugé envers ce territoire. Dans l'état d'esprit des explorateurs des empires occidentaux, l'exploration cache une volonté de domination. La carte est peuplée d'icônes qui portent chacune plusieurs significations. Reprises d'un billet japonais, les grues, oiseaux migrateurs, sont emblèmes de la vie, de la libre circulation et

sont protégés par le droit international. Tels ces oiseaux, il est naturel que l'on puisse circuler, aller à la rencontre de l'autre. Ils représentent cette liberté, également propre à Neptune, le dieu des mers, figure mythologique associée aussi au tremblement de terre qui secoue les esprits. Neptune est très souvent représenté avec les dauphins et incarne la circulation dans les océans, dans un esprit de rencontre, sans arrière-pensée de domination. J'ai l'impression que, souvent, quand les gens voyagent, ils ne sont pas dans un système d'échange ou de rencontre mais plutôt de profit, de consommation, vis-à-vis de l'autre. Les voyageurs poursuivent dans leurs déplacements cet état d'esprit dominateur. Dans une autre partie de l'image émerge le conquérant turco-ottoman Tamerlan (1336-1405). Sur son cheval, ce guerrier guide une troupe de soldats internationaux avec l'ambition d'étendre son empire. Un trio d'animaux originaires d'Inde garde la partie basse de la carte, tels des géants, métaphores de la souveraineté : le rhinocéros, le tigre et l'éléphant. Dans la culture asiatique, l'éléphant est un animal sacré incarnant la sagesse, le rhinocéros la liberté et le tigre le pouvoir. Ces deux dernières années, on n'a pas beaucoup voyagé mais il y a encore des personnes qui voyagent pour découvrir un monde qu'ils considèrent comme inférieur. Pauvre, sauvage, l'inverse d'eux-mêmes... Beaucoup de récits sont à récrire pour pouvoir arriver

à un niveau d'échanges d'égal à égal. Derrière le trio des géants indiens se trouve une architecture : le siège de la banque nationale belge qui a financé et s'est enrichie de la politique coloniale du pays. Le roi Léopold II de Belgique a été l'un des colonisateurs plus féroces. Il considérait le Congo comme sa propriété. Dans cette œuvre, les figures qui peuplent la carte proviennent de billets de banque de France, du Yémen, de Jamaïque, d'Ouzbékistan en sus du Japon, de l'Inde et de la Belgique déjà cités. Le rapport à ces archives est intéressant car ce sont des collections qui sont assez répandues et partagées par des personnes de différentes générations, de différentes catégories sociales. Pour moi, c'est très important d'utiliser comme matrices des pièces originales. Les représentations que véhiculent ces documents, modulées par les pouvoirs, impriment l'imaginaire d'énormément de personnes. Mon travail consiste à détourner et détourner ces images de propagande intellectuelle et politique : j'extrait des détails, travaille leur échelle et écris de nouveaux récits.

Malala Andrialavidrazana
Figures 1853, Kolonien in Afrika und in der Süd-See, 2016
Tirage pigmentaire sur papier Hahnemühle Cotton Rag
110 x 151,5 cm



ILANIT ILLOUZ • Kiryat Ata est le point de départ de plusieurs recherches, à partir d'une histoire intime, autobiographique, même si ce caractère s'efface dans la pièce. Tous les lieux disparaissent, il ne reste que les dates. C'est un film fleuve, un récit qui narre l'exode de ma mère qui quitte l'Algérie en 1962, en pleine guerre d'indépendance. Elle n'y reviendra plus. C'est un entretien sonore que je retranscris en gardant tous les éléments textuels : sur un écran blanc, sans son, se dresse un portrait invisible grâce au sous-titrage de cet échange. Ma mère me raconte son trajet, d'Algérie à Israël, en passant par un camp de transit à Marseille, un gymnase dans son souvenir. Sa mère reste en France et ma mère arrive avec sa grandmère à Kiryat Ata, un petit village dans la banlieue de Haïfa, dans le nord d'Israël. Ce nom m'avait beaucoup marquée quand j'étais enfant, il me faisait penser à un jeu. Ce qui m'intéressait, c'était de questionner le souvenir d'une petite fille - elle avait quatre ans à l'époque - un souvenir rempli d'hésitations, d'erreurs, d'allers-retours. Ce sont les méandres de la mémoire, des sensations : le lit, la peur de la nuit. J'ai gardé dans la retranscription ce langage parlé qui résonne avec d'autres histoires d'aujourd'hui.

mais euh c'était une période ouuuuu

(...)

hein i f'saient ouuuuuhhhhh !

Je pense qu'on est parti en avion ou en bateau

Ilanit Illouz
Kiryat Ata
Video HD, couleur, muet
7'10"





A partir de mon échange avec ma mère à propos de son départ d'Algérie vers Israël, histoire contée dans la vidéo présentée dans l'exposition, j'ai poursuivi mes recherches à Marseille puis vers la mer Morte. Je suis d'abord partie à la recherche du camp de transit marseillais par lequel ma mère était passée en arrivant d'Algérie, qui a existé de 1944 à 1966 et a accueilli diverses populations (vietnamiens, algériens, rescapés de la Shoah). J'ai été mise en contact avec une personne qui aurait vécu dans ce camp, une femme qui n'habitait pas loin de la mer Morte, à Dimona. Je n'ai pas pu l'interviewer car elle était trop âgée, mais j'ai fait une recherche sur ce territoire qui m'intéressait aussi comme zone de frontière entre la Cisjordanie et Israël. J'ai fait des marches, des sortes de dérives sur cette frontière très peu habitée. Ce territoire est la proie des choix de l'homme : le Jourdain, qui l'alimentait en eau, n'y coule plus, le condamnant à un assèchement progressif. J'ai découvert aussi que les premiers gisements de bitume de Judée sont apparus dans ce lac. Ce bitume permettait de consolider les bateaux des Egyptiens, les momies, mais il a été aussi un élément fondamental pour les expériences de Nicéphore Niépce pour la réalisation de la première photographie. Toutes ces strates historiques m'intéressaient : la relation du support à l'image, ce qu'elle reflète. L'ensemble de ces éléments a créé ce désir d'exploration. Lors d'un précédent voyage, en 2008, j'avais été fascinée par

les dolines : des érosions circulaires dans le sol, des sortes de cratères qui composent un paysage quasi lunaire, instable, trouble, fragile, très poreux. Ce territoire porte en lui beaucoup de paradoxes qui se stratifient dans une superposition géopolitique, biblique, intime, environnementale. Ce qui m'intéressait, c'était de mettre en relation tous ces éléments de manière sensible et poétique. J'ai eu plusieurs approches : la marche, la récolte, la documentation photographique - une sorte de topographie du lieu - puis une pratique d'atelier. La pièce présentée dans l'exposition est une oeuvre expérimentale qui questionne tous ces éléments. On y voit une vague cristallisée par l'air ambiant du désert. On a d'un côté le lac de la mer Morte, de l'autre le désert du Judée. On perçoit les strates, la sédimentation. On est à 420 m sous le niveau de la mer. Quand on traverse ce territoire, on passe des zones boueuses, sableuses, fossilisées. L'image que l'on voit est la mer qui a cristallisé la terre. Lorsque je suis revenue d'Israël, j'ai ramené dans mon atelier beaucoup d'éléments organiques que j'ai récoltés, et notamment du sel. Le sel portait en lui le paradoxe de ce territoire : il peut être solide ou liquide. Il évoque aussi les sels d'argents en photographie. Il est utilisé dans toute sorte de rituels mystiques, souvent liés à la mort. J'ai utilisé ce sel pour fossiliser, cristalliser mes tirages dans le temps. Ainsi, chaque tirage porte en lui une temporalité, une sorte de géologie qui lui

est propre. Ils sont, d'une certaine manière, vivants, ils bougent en réagissant à l'humidité, à l'air, à la chaleur. C'est une image entre la photographie, la sculpture, le dessin (c'est un tirage au jet d'encre), l'estampe, la carte. La brillance du sel porte aussi la magie du scintillement, telle une constellation. Dans le détail, le cadrage rapproché, on ne sait plus si c'est une image d'un territoire ou bien du ciel, ou encore son reflet. C'est une carte sensible qui naît de l'expérience physique du lieu et de son souvenir. Des images se répètent par des variations légères dans cette série qui incarne la nature mouvante des choses. C'est comme si le territoire s'imprimait sur une pellicule mentale, donnant lieu à une sorte de bégaiement d'images.

Ilanit Illouz
Salines #01, série Les Dolines
(2016-2021), 2022
Tirage fossilisé par le sel
110 x 165 cm





HUGO DEVERCHÈRE • Par un pur hasard, mon séjour sur le site de la montagne de Calar Alto, “la montagne qui brille”, coïncidait avec le passage de la comète Neowise : un événement astronomique incroyable, car on pouvait observer à l’œil nu le surgissement d’un phénomène qui paraît irréel et stimule énormément l’imaginaire. Un phénomène que je n’avais jusqu’alors pu voir que sur des images surgit tout d’un coup dans le ciel et devient réel. Aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, quand on part à la recherche et à la conquête de l’ailleurs, la navigation se fait à l’aide des étoiles. Le passage de cette comète me poussait encore plus dans cette fiction, brassant le temps présent avec le passé, la réalité avec l’imaginaire.

Hugo Deverchère
Event #01, 2021
Tirage pigmentaire sur papier
Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth
56 x 83 cm





LES ARTISTES

MALALA ANDRIALAVIDRAZANA

(1971, Madagascar)

Malala Andrialavidrazana alimente sa pratique en passant d'une terre à l'autre par le biais du médium photographique. Basées sur des recherches approfondies in situ ainsi que sur des recherches bibliographiques et archivistiques, ses compositions visuelles ouvrent la possibilité de formes alternatives de narration et d'élaboration de l'histoire.

Ses œuvres ont été exposées, entre autres, sur le continent africain : Rencontres de Bamako, doual'art, Donwahi Foundation, Lagos Photo Festival ; Biennales de Changjiang et Karachi, Dhaka Art Summit, Para-Site, en Asie ; Herzliya Museum au Moyen-Orient ; PAC Milano, Kalmar Konstmuseum, Lyon et EVA Ireland's Biennial, Warsaw MoMA, en Europe ; Fondation Clément dans les Caraïbes ; Aperture, Art Institute of Chicago, Ford Foundation, aux États-Unis. Parmi les événements plus récents, citons des expositions à la Fondation Boghossian à Bruxelles et au Centre Pompidou à Paris.

ETIENNE DE FRANCE

(1984, France)

Etienne de France observe le paysage en tant qu'espace d'émancipation et d'imaginaire et élabore des formes fictives et narratives. À travers les domaines des sciences et de l'architecture, Etienne de France crée des œuvres en utilisant divers supports tels que la vidéo, l'écriture, la photographie, la sculpture et le dessin.

Son travail a été présenté à l'occasion de différentes expositions personnelles, telles que «From the Green Vessel» (Te Whare Hera Gallery, Wellington, Nouvelle Zélande, 2016) et «The Vessels» (École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette, Paris, 2015), et par de nombreuses institutions en France et à l'international, parmi lesquelles la Ferme du Buisson (Noisiel, France), la Biennale des nouveaux médias (Santiago du Chili, Chili), LACE (Los Angeles, États-Unis), ArtBo (Bogota, Colombie), le Musée de l'Art Brésilien (São Paulo, Brésil), le Centre international d'art du paysage Île de Vassivière et le Domaine de Chamarande.

HUGO DEVERCHÈRE

(1988, Lyon)

Mu par une logique d'ordre presque scientifique, le travail d'Hugo Deverchère tente de proposer un ensemble d'expériences qui sont autant de pistes pour interroger et évaluer notre rapport au monde. Il puise dans l'imaginaire collectif et réactive des utopies pour nous projeter dans une dimension prospective dans ses installations composées de photographies, vidéos, sculptures et dispositifs interactifs.

Son travail a récemment été présenté au Palais de Tokyo (Paris), au FRAC Grand Large (Dunkerque), au Pearl Art Museum (Shanghai), au MACRO - Musée d'art contemporain de Rome, et dans de nombreux festivals comme l'International Film Festival Rotterdam, CPH:DOX (Copenhague), Ars Electronica (Linz) et le FNC - Festival du Nouveau Cinéma de Montréal.

ILANIT ILLOUZ

(1977, Paris)

Ilanit Illouz produit des images traversées par la question du récit, toujours appréhendé par le biais du hors champ ou de l'ellipse. Son travail développe des processus de reproductions photographiques et mécaniques parfois inédits, comme autant d'opérations temporelles, grâce au travail réitéré d'arpentage, d'enquête, d'observation. En croisant ces approches théoriques, géographiques et plastiques, elle développe une réflexion sur l'histoire sociale, politique et économique, sur la trace et la disparition.

Elle a exposé dans différents lieux tels que le Parc-Culturel de Rentilly, le Centre Photographique d'Île-de-France (CPIF) ou le Centre d'art de la Ferme du Buisson. En 2019 elle a participé aux expositions collectives *La Vérité n'est pas la Vérité ?* à la Maison Bernard Anthonioz (MABA), *Some of us, an overview on French Art Scene* au Kunstwerk Carlshütte à Büdelsdorf (Allemagne) et à *Lignes de vies - Une exposition de légendes* au MAC-VAL. Elle a récemment exposé ses œuvres à l'Institut pour la photographie de Lille, en partenariat avec le CRP/. Elle a été nommée pour le Prix Roederer aux Rencontres d'Arles 2021 et a remporté le prix du public. En 2022, elle présentera son travail au Jeu de Paume dans l'exposition *Fata Morgana*.

STALKER

(1995, Rome)

Stalker est un collectif né en 1995, qui mène des recherches et des actions sur le territoire avec une attention particulière aux réalités marginales, aux territoires abandonnés et en mutation appelés "Territoires actuels". La méthode d'intervention proposée par Stalker est expérimentale, basée sur des pratiques spatiales exploratoires, d'écoute, de conception relationnelle, conviviale et collaborative, activée par des dispositifs d'interaction créative avec l'environnement investigué, avec les habitants, avec l'imaginaire et avec les archives de la mémoire. Ces pratiques et dispositifs visent à catalyser le développement de processus évolutifs auto-organisés, par le tissage de relations sociales et environnementales, là où elles ont fait défaut par abandon ou indisponibilité. Ils ont notamment exposé leurs œuvres au PS1, New York ; Biennale, Tirana ; Galleria Comunale di Arte Moderna e Contemporanea, Rome ; Musée Koldo Mitxelena, San Sebastian ; Cornell University, Rome ; Galerie Gian Carla Zanutti, Milan ; Palais Dar Bach-Hamba, Tunisie ; Galerie Locust Projects, Miami ; Centre George Pompidou, Paris ; Musée Picasso, Antibes.



Catalogue édité à l'occasion de l'exposition *Les Territoires et la Carte*
proposée par le Centre Culturel Jean-Cocteau (Ville des Lilas) à l'espace culturel d'Anglemont
du 24 mars au 7 mai 2022

Direction de l'Action Culturelle : Isabelle Altounian

Direction Centre Culturel Jean-Cocteau : Anna Milone

Commissariat : Luca Avanzini et Anna Milone

Administration : Daniel Dely, Camille Clerchon

Coordination du programme de médiation : Luca Avanzini, Anna Milone, Aurélie Brame

Médiation dans les salles d'exposition : Aurélie Brame, Marion Laurent

Conteuse : Mathilde Van Der Boom

Direction technique : Claude Raimundo avec l'assistance de Yannick Moutet

Régie ateliers : Yannick Hermann

Équipe ateliers : Richard Bekkouche, Jean-Pierre Blouch, Pascal Hemmer, Olivier Martin

Communication : Christophe Lalo, Marion Peyre, Thierry Chauvin

Impressions : Thierry Bollé

Accueil et surveillance : Farid Abaab, Ahmed Hmidi, Mickael Ichkhanian, Mamehdi Kanouté,

Yannick Moutet, Patricia Seignot,

Entretien : Karine Heuser

Catalogue

Graphisme : Jean-François Guillon

Photographie : Elodie Ponsaud

Le centre Culturel Jean-Cocteau remercie chaleureusement les artistes Malala Andrialavi-drazana, Etienne de France, Hugo Deverchère, Ilanit Illouz, Stalker, Francesco Careri, Lorenzo Romito ; le FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Muriel Enjalran, Laura Majan, Pascal Prompt, Bastien Sbuttoni ; Nephys Zwer ; Sylvain Oerlemans ; la Galerie Sator, Vincent Sator, Charène Fustier, Lise Traino.



