

<i>Toute personne morte ou vivante – Notes pour un projet à Nuremberg</i>	p. 2 – 3
John Menick	
« <i>Preuves</i> » de cinéma – <i>La tribu de Stéphane Bérard joue à faire comme si</i>	p. 3 – 10
Jean-Marc Chapoulie	
<i>Souvenir bref du Musée Précaire Albinet, plus un commentaire</i>	p. 4 – 6
Tiphaine Samoyault	
<i>Un Sujet flambant neuf – Andy Warhol</i>	p. 7 – 9
Christophe Fiat	
<i>Les Utopies précaires de Thomas Hirschhorn</i>	p. 10 – 17
Rachel Haidu	
<i>Qui a peur d’Alberto Sorbelli?</i>	p. 11 – 15
Jean Poderos	
<i>Treize ou Quatorze</i>	p. 15 – 21
Jan Peters	
<i>Entretien avec Sandy Amerio</i>	p. 19 – 23
Yvane Chapuis	
<i>Et tant pis si demain j’ai un pic-vert sur l’épaule</i>	p. 22 – 25
Yves-Noël Genod	
35 HEURES	
<i>Le Journal des 35h.</i>	p. 26
Julie Pagnier, Marc Bembekoff	
<i>35 h. : Le temps Moderne</i>	p. 28
Aurélien Mole	
<i>Une Réserve</i>	p. 30
Guillaume Baudin, Aurélien Mole, Céline Poulin	

**LES AUTEURS
DE CE NUMÉRO :**

Sandy Amerio, Guillaume Baudin, Marc Bembekoff, Jean-Marc Chapoulie, Yvane Chapuis, Christophe Fiat, Marie Gabreau, Yves-Noël Genod, Quiterie Guéniot, Rachel Haidu, John Menick, Aurélien Mole, Alexandre Neveu, Julie Pagnier, Jan Peters, Jean Poderos, Céline Poulin, Tiphaine Samoyault

TRADUCTIONS :

Aude Tincelin

RELECTURES :

Marc Bembekoff, Yvane Chapuis, Guillaume Désanges, Maud Desseignes, Julie Pagnier, François Piron

CONCEPTION GRAPHIQUE :
deValence

IMPRESSION :

Blanchard Printing,
Le Plessis Robinson

**CE NUMÉRO A ÉTÉ CONÇU
ET COORDONNÉ**

par Yvane Chapuis,
assistée de Maud Desseignes.

EN COUVERTURE :

Jan Peters, photo extraite
du film *Treize ou quatorze ans*,
2004. Image d’archive de l’Ina.

**LES LABORATOIRES
D’AUBERVILLIERS**

sont une association régie
par la loi 1901, subventionnée
par la Ville d’Aubervilliers,
le Conseil général de la
Seine-Saint-Denis, le Conseil
régional d’Île-de-France,
le Ministère de la Culture
et de la Communication
(Direction Régionale
des Affaires Culturelles
d’Île-de-France),
avec le concours de la Caisse
des dépôts et consignations
et de l’Union Européenne /
Fonds Européen
de Développement Régional
(FEDER).

**CONSEIL
D’ADMINISTRATION :**

Xavier Leroy (président),
Marcel Aubert, Jérôme
Delormas, Alain Herzog,
Isabelle Launay,
Jean-Pierre Rehm

DIRECTION COLLEGALE :

Yvane Chapuis, François Piron,
Loïc Touzé

EQUIPE PERMANENTE :

Damien Arrii
(responsable technique),
Guillaume Désanges
(coordination des projets
artistiques),
Maud Desseignes (assistante
de production),
Marie-Yolette Jura
(comptabilité),
Rebecca Lee (administratirion),
Yann Lelarge (régisseur),
Sandra Nomertin (accueil)

TOUTE PERSONNE MORTE OU VIVANTE NOTES POUR UN PROJET A NUREMBERG

John Menick

Alors que je sortais du métro à Long Island, il y a de cela quelques années, je me trouvais face au contrecoup d'un accident de voiture. Une ambulance était garée en diagonale au milieu d'un carrefour, près de là où j'étais. Deux voitures étaient posées, froissées et disloquées, sur un terre-plein tout proche. Une des voitures paraissait carbonisée par le feu – l'accident avait dû coûter la vie aux passagers. L'image de mort de ces véhicules brûlés me poursuivit un certain temps.

Le fait que la scène fut déserte ne me parut pas bizarre. Les gyrophares de l'ambulance étaient éteints, l'incendie avait été étouffé et des pigeons s'étaient perchés sur les carcasses des voitures. Le carrefour était silencieux, calme, inodore.

Lorsque je revins un peu plus tard à cette même station de métro, je constatais qu'une équipe de tournage occupait la scène, vide tout à l'heure. Les trottoirs étaient envahis de figurants mimant les piétons choqués, des acteurs couchés au sol parmi les décombres cabossés jouaient les automobilistes à moitié brûlés. Un réalisateur aboyait des ordres. J'accélérai le pas pour ne pas gêner. Deux membres de l'équipe m'arrêtèrent au moment où le réalisateur cria : « Action ! »

Les scènes en soi ne sont pas inhabituelles – on croise souvent des équipes de tournage dans la ville, les accidents non plus ne sont pas rares. Mais le jour de l'accident, les deux réalités

avaient investi le même lieu, connexes et indissociables, engendrant un sentiment plus rare, moins doux, moins distinct, plus difficile à retracer.

Le cinéma, plus que tout autre médium, a travaillé à propager cette incertitude. Au cœur de la ville, accidents de voiture, agressions, attentats, rassemblements politiques sont créés et recréés dans les lieux même où ils pourraient se dérouler dans la vie réelle. Et quand de tels événements ont effectivement lieu, ils se confondent avec leur anticipation cinématographique, incapables, semble-t-il, de se suffire à eux-mêmes.

« Je n'arrive pas à croire que cela ait eu lieu. C'était comme dans un film. »

Chaque ville est un espace filmique potentiel. À l'image de l'économie du marché cinématographique international, la ville se fait mondiale, générique, excessive. Mais ce phénomène n'est pas seulement une question d'image, de reproduction ou de simulation – c'est un processus qui affecte le choix des lieux où circulent les habitants d'une ville, la façon dont ils vivent, dont ils dépensent leur argent, dont ils travaillent et occupent leurs loisirs. Le cinéma n'efface ni ne remplace un lieu, mais il se mêle intimement à l'appropriation quotidienne qui en est faite. La vie d'une ville est retravaillée selon la logique onirique propre à l'industrie cinématographique.

On est vu à la télévision, passant à l'arrière-plan d'un bulletin d'information. Le poste de police au coin de la rue sert de plan

« PREUVES » DE CINÉMA LA TRIBU DE STÉPHANE BÉRARD JOUÉ À FAIRE COMME SI

Jean-Marc Chapoulié

L'envie que l'on a tout de suite avec un film de Stéphane Bérard, c'est de le soumettre à la critique cinématographique. De l'exposer tout comme l'a été *À bout de souffle* en son temps à l'appareil critique cinématographique.

Face à un film réalisé par un artiste, je me suis longtemps demandé si les éléments de théorisation dont nous disposons sur le cinéma en général (de Bazin à Metz en passant par Labarthe) étaient appropriés. J'ai toujours été perplexe, ensuite, sur la place de ces films d'artistes à l'intérieur, ou à la périphérie du cinéma en général. Pour les trois films de Stéphane Bérard *Mortinsteinck*, *L'Écart*, et *Les Ongles noirs*¹, aucune hésitation possible.

Je dis même que Stéphane Bérard est le seul à faire du cinéma aujourd'hui. Paradoxe ou exagération? Disons qu'il est un des seuls à réaliser des films qui ont besoin de spectateurs et encore plus de la critique cinéphile pour exister. La salle pleine et la critique prolifique sont le fait de films qui n'en ont pas besoin. Les films de Cinéma ont déjà leurs spectateurs et leurs critiques en eux-mêmes. Ils viennent fournis avec le film. En kit. Vous avez la pellicule avec l'affiche et aussi avec le spectateur – l'âge, et le nombre à 30% d'erreur – et la critique du film – mitigée à 50% entre les bonnes et les mauvaises.

Stéphane Bérard est un artiste qui fait des films. Ils sont plusieurs artistes à occuper ce terrain de la fiction ou du documentaire aux côtés des autres réalisateurs. Valérie Jouve avec *Grand littoral* et Ariane Michel avec *Après les pluies* renouvellent, par exemple, le genre documentaire. Elles le nourrissent d'expériences autres. Ces deux films ouvrent des esthétiques différentes à ce genre fortement piloté par l'esthétique de l'entertainment télévisuel. Ces deux films par exemple sont la preuve de l'existence d'un documentaire contemporain. De son côté, Stéphane Bérard « fait preuve » de cinéma avec ses trois films. Je vais donc jouer ce rôle de critique pour essayer d'apporter cette « preuve de cinéma ». Mais cela ne consiste pas en une simple présentation de fait. La preuve est un raisonnement.

Reprenons tout au début. Stéphane Bérard artiste, écrivain, musicien et cinéaste, a le respectueux désir de solliciter les « choses telles qu'elles sont »

pour reprendre l'expression de Rohmer au sujet d'*Isou*². Filmer *les choses telles qu'elles sont* est un constat réjouissant de prendre la matière du quotidien, sa femme Nathalie Quintane, ses amis Alexandre Gérard, Xavier Boussiron, Jean-Yves Jouannais, sa maison dans les Alpes, ses parents, sa moto, sa montagne, son vélo, ses voyages pour ravitailler le film. Rohmer parlait de *Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Isou comme d'« une inquiétude (...) tout ayant été détruit ou mis en question, il ne restait à l'art rien dont il fit sa substance ». Constat passablement conservateur. Pour Bérard *prendre les choses telles qu'elles sont* n'est plus une inquiétude mais au [...]

¹ De *l'Indépendable théâtre balinais* son premier film est un court-métrage de petits sketches. ² In *Le Goût de la beauté, Isou ou les choses telles qu'elles sont*, p. 80, Champs Contre-Champs, Flammarion



John Menick, photo extraite de la vidéo *The Disappearance*, 2001-2002

de situation à une émission télé. Vous vous souvenez que vous devez appeler tel ami car la queue d'un reptile enragé et haut de dix étages est en train de détruire son quartier. C'est là qu'a été tourné *North by Northwest*. Et là, *Le siège*.

L'accident dans le Queens aurait pu être beaucoup de choses.

Un film policier, l'apothéose tragique d'un mélo sur une famille brisée par un destin aveugle. Ce n'était ni *Crash* de Cronenberg, ni *Week-end* de Godard. C'était littéral – la vraie chose, le feuilleton dramatique du *prime time*. On pouvait voir en fond la face grisâtre d'un carrefour du Queens et au loin, la silhouette des buildings du centre-ville de Manhattan.

Le réalisateur hurla « Coupez ! ». Je continuais mon chemin vers le métro quand les deux corps brûlés ouvrirent les yeux. ■

Traduit de l'anglais par Aude Tincelin

John Menick est artiste. Il vit à Brooklyn (New York). En 2001-2002 il réalise le film *The Disappearance*, (projeté aux Laboratoires en décembre 2003 lors de la programmation *Hypnose*) retraçant les recherches d'un « location scout » – personne chargée par les maisons de production de repérer des lieux pertinents pour des tournages de films – pour un film fictif, censé se tourner à Nuremberg et raconter l'enquête d'un détective. Le texte ici publié fait partie des notes inhérentes à ce projet. Invité aux Laboratoires en 2005, John Menick prépare actuellement un film sur la ville d'Aubervilliers.

[...] contraire un acte libre de filmer ses alentours comme une semence noble de son art. Son quotidien est la substance de ces films, comme le studio et les stars sont la substance d'un film hollywoodien. Nathalie Quintane est son Ava Gardner, Alexandre Gérard son Bèbel le magnifique, sa planche de skate-board son cheval pur-sang, sa Fiat Régata sa Cadillac décapotable, sa vallée des Alpes son Grand Canyon. Tout n'est que fonctionnalité équivalente. Chaque personnage ou chaque lieu des films de Bérard est exprimé dans sa plus simple représentation, simplifiée en une fonction. Pureté et simplicité. Les personnages sont le beau mec, le méchant, la belle blonde (avec perruque), le légionnaire, le vider de boîte de nuit, l'artiste, la mère, sa femme, l'émigrée roumaine, l'infirmière... Les lieux sont aussi limités à des fonctions. La montagne est faite pour la marche et la varappe, le ciel est habité par des avions, des hélicoptères ou des parachutistes. Tous les éléments, personnages et décors, matérialisent l'idée d'une pratique concrète. La forme fonctionnelle est soulignée par une position (le légionnaire a un casque, la mère est dans la cuisine, le médecin porte une blouse blanche), et par une action (l'infirmière fait des piqûres, le musicien de la musique, le légionnaire la guerre). Stéphane Bérard élimine tout ce qui ne s'y rapporte pas. Il travaille la netteté, une infirmière fait des piqûres et rien que des piqûres. Rigueur qui le pousse à utiliser la séquence de l'infirmière dans deux films différents quand il est nécessaire de faire une piqûre au héros. Cela commence ici à devenir vraiment intéressant, chaque séquence par sa fonction devient une pièce du puzzle. La pièce *infirmière* est utilisée dans deux puzzles différents. Mais il y a aussi la pièce *ciel*, la pièce *hélicoptère*, la pièce *ma femme* (Nathalie Quintane), la pièce *le héros* (Alexandre Gérard), la pièce *DJ Philippe*, la pièce *voyage en Amérique*. Comme pour l'infirmière, toutes les pièces sont interchangeables d'un film à l'autre. Ces trois films ne font en fait qu'un seul puzzle. La première caractéristique des films de Stéphane Bérard est donc de caractériser, de modéliser à l'extrême les personnages et les paysages en les réduisant à des fonctions, c'est-à-dire à des charges et des actions minimales dont ils doivent s'acquitter pour exister dans le film. Les films de Bérard ne sont pas des films parodiques mais des films topiques. Stéphane Bérard plie les films hollywoodiens à ses schèmes. Il les presse comme des citrons, aussi fort que possible, il évacue le jus et garde la peau tannée du fruit comme mémoire du geste et comme représentation non pas d'une forme mais d'un mouvement intérieur. Devant le film *L'Écart* nous sommes devant *L'homme de Rio* ou *Le Magnifique*. Face à *Mortinsteink*, nous sommes face à *Fitzcarraldo*. Pour *Les Ongles noirs*, nous sommes devant *Candy Mountain*. Attention, je ne dis pas que nous voyons des copies ou même des contrefaçons de ces films. Les films de Stéphane Bérard dégagent la ligne générale du genre cinématographique. Le film d'Aventure pour *L'Écart*, le film de Guerre pour *Mortinsteink*, le film « Culturel » pour *Les Ongles noirs*. Les films sont en représentation, ils sont de sortie dans une grande soirée hollywoodienne. Avec leurs moyens de fortune, l'environnement quotidien, les acteurs copains, les films se montrent à leur avantage, se font valoir comme des grands, des vrais films de cinéma. La grande leçon de cinéma proposée par Stéphane Bérard est de présenter l'action de faire des films, c'est-à-dire faire du cinéma comme l'équivalent de faire un jeu à plusieurs copains dans une cour d'école. Par exemple, jouer aux Gendarmes et aux Voleurs. C'est ce jeu pratiqué dans *Mortinsteink*, Alexandre Gérard étant le voleur (tueur), il se réfugie chez les légionnaires (sous le préau, zone libre des voleurs) pour échapper aux gendarmes qui le guettent à la sortie de cette zone. Sous ce préau, le voleur rencontre le formateur, le maître du jeu (Bérard) et sa femme (Quintane). Sous ce préau (décor de montage), ils décident tous les trois de jouer à Chat perché. Une nouvelle règle qui prolonge la première ; il ne faut pas se faire attraper.

SOUVENIR BREF

DU MUSÉE PRÉCAIRE ALBINET, PLUS UN COMMENTAIRE

Tiphaine Samoyault

LE COMMENTAIRE

Je n'aime pas tellement les ateliers d'écriture. Je ne crois pas tellement à l'écriture comme thérapie et encore moins comme remède à la dissolution du lien social. Les textes produits dans ce cadre sont parfois beaux de leur circonstance, du risque consenti de leur lecture publique, de l'événement d'une singularité sur fond de groupe. Ils donnent pourtant une idée fautive de l'écriture : ils n'en disent pas la solitude, la difficulté quotidienne, le travail conduit sur soi et sur la langue.

Si j'accepte malgré tout la proposition de Christophe Fiat de venir animer un atelier d'écriture au Musée précaire Albinet, c'est d'abord parce que je sais qu'il pense comme moi. Nous n'en avons jamais parlé mais il n'y a aucun romantisme dans sa

À chat perché, il faut s'élever, grimper, descendre et remonter pour être sauvé. *Mortinsteink* est ce jeu de chat et de souris avec des mouvements de saut et de sursaut tout au long du film. *L'Écart*, de son côté est comparable au jeu de l'Oie. La case départ est « l'aventure », puis il y a la case rencontre amoureuse, la case je fais de la moto, la case je fais de la musique avec ma moto pour l'épater, la case séparation amoureuse, la case je pars en bateau pour la retrouver, la case vous tombez à l'eau retour à la case départ, la case vacances en Martinique, la case tourisme en Thaïlande, la case je fais du billard français en Thaïlande (...), la dernière case étant le Happy End : vous épousez votre Roumaine, en Roumanie. *Les Ongles noirs* c'est Un, Deux, Trois, Soleil. Stéphane Bérard, face au mur, se retourne pour nous livrer des bribes d'images hétérogènes. Vision fortement elliptique du jeu, à chaque fois qu'il se retourne pour retrouver ses camarades de jeu dans la même position, il ne voit qu'une image changée, manipulée. Toutes les images originales du premier tableau du jeu se sont transformées sans qu'on les ait vues bouger.

Cette manipulation d'image sera développée un peu plus tard. Cette démonstration de cinéma comme un jeu de cour d'école est la mise en évidence d'une règle essentielle de cet art qui est de « faire comme si ». Nathalie Quintane *fait comme si* elle était la femme du commandant, qui lui-même (Stéphane Bérard) *fait comme si* il était le mari légionnaire, la mère *fait comme si* elle était la mère d'Alexandre Gérard qui *fait comme si* il était son fils, tueur en cavale. Jeu de rôles. Jean-André Fieschi à fait un très beau film sur Jean Rouch intitulé *Mosso Mosso*, qui peut être traduit par *On fait comme si*. Il ne faut que décrire cette pratique – tradition africaine – appliquée par Rouch dans ses propres films. Dans *Moi un noir*, le héros rejoue sa guerre en se roulant par terre, mimant le jet

conception de l'écriture. Pour lui, c'est une nécessité intérieure qui se transforme en métier, avec ses droits et ses devoirs, les droits et les devoirs de la société à son égard. J'accepte aussi parce que Thomas Hirschhorn n'arrive pas dans les lieux qu'il investit avec une mission de sauveur. Sa démarche est personnelle, artistique, éphémère. Il la présente comme un acte plus que comme une action. On pourrait le lui reprocher : les banlieues où il travaille savent parfaitement ce que sont des actes, ils en font, ils en subissent, ils en commettent. Elles ont sans doute plus de mal à reconnaître le bien-fondé d'une action. Au moins ne cherche-t-il pas à donner une bonne conscience à son œuvre en proclamant qu'il aide « des gens » à s'en sortir. Il croit peut-être que l'art protège, apporte quelque chose en plus, peut aider. Mais il sait surtout que c'est la vie qui aide l'art.

Où qu'ils soient, l'art, l'écriture, dévorent la vie plus qu'ils ne se laissent dévorer par elle. C'est un peu immonde quand on y réfléchit, mais c'est comme ça.



Stéphane Bérard, photo extraite du film *Les Ongles noirs*, 1999 – 2004.

de grenade et criant « À l'attaque ! ». Dans *Les maîtres fous*, le on *fait comme si* se traduit par cette cérémonie reproduite dans la forêt par la secte Haoukas et qui est, à l'origine, une cérémonie de soldats anglais dans la capitale du Ghana. Nous touchons avec les films de Bérard le même désordre de l'acuité, un bouleversement des repères du comportement. Les Haoukas comme les acteurs des films de Bérard ont cette même volonté d'être *les choses telles qu'elles sont*. Mais tout cela est forcément irréaliste lorsqu'il s'agit de ressembler à des choses. Les uns sont un Général en chef, mais aussi une gare, un train, un gouverneur, la maison du gouverneur ; les autres sont un tueur, un commandant légionnaire, un musicien DJ, une émigrée roumaine, un parachutiste, avec le même détachement. Les personnages de Bérard se comportent comme les Haoukas dans leur forêt. Par exemple dans *Mortinsteink*, le parachutiste saute en faux avec un drap sur la tête, il fait un roulé-boulé et plie son parachute comme le ferait un vrai parachutiste. Tout comme un des Haoukas fait la locomotive, un autre le wagon en tenant les hanches du premier, un autre la maison du gouverneur en tendant les bras pour couvrir le gouverneur d'un toit. Pour conclure sur cette pre-

LE SOUVENIR

C'est un jeudi d'avril. J'arrive à midi. Je vois d'abord des femmes qui s'affairent autour d'un snack-bar qu'elles gèrent elles-mêmes. Je vois ensuite le service à thé de Malevitch. Le gardien du musée. Je vois les enfants. Je mange un mafé.

Je ne suis pas à l'aise. Je me sens – colonisatrice, voyeur, missionnaire de l'écriture, écrivain en gouquette, bourge... – déplacée. J'occupe la place parce que j'ai une fonction. Je l'accepte parce que je me souviens qu'il y eut une époque où cela me faisait battre le cœur de rencontrer un « écrivain », et qu'il m'importait peu de savoir de qui il s'agissait. Juste un écrivain : quelqu'un qui n'est ni un homme ni une femme, ni un enfant, ni un travailleur, ni un homme politique, ni un artiste, ni rien. Par pitié pour ce souvenir, je serai aujourd'hui, pour une personne peut-être, un « écrivain ».

Je n'ai pas envie de décrire le groupe qui s'est réuni autour de moi cet après-midi là. Trop de déterminations passeraient dans l'image et ne diraient sans doute pas l'extrême fragilité du lien qui s'est créé. Aussitôt défait.

Tout va à la vitesse du mythe.

Je ne propose pas vraiment une contrainte, mais de tourner autour d'un mot : *intérieur*. Adjectif ou non. Adjectif ou nom. En les regardant rire, s'agiter ou écrire, je sais que je n'ai rien à dire. Je réagis à la provocation, par habitude. Je suis là. Rien de moi n'est ailleurs, je suis absolument là. Je sais en même temps que je n'y serai jamais. On ne me laissera pas me fondre.

J'écris pour changer de vie, pour défaire mes appartenances, pour renoncer à toute propriété. En retour, il faut me laisser [...]

mière partie, je peux donc dire que les films de Stéphane Bérard nous montrent des rites de possession. Ils traitent l'image en mouvement d'un

rituel régressif, un retour sur ses abîmes, sur son gouffre tripaille, ses affres qui bavent, d'un blanc sale de leur image. Que cela se sache, vous pouvez trouver un Haouka dans la forêt du Ghana, dans une allée de promenade d'un hôpital psychiatrique, dans une cour d'école et dans les Alpes de Haute Provence près de chez Bérard.

L'autre lien avec Rouch est de se montrer comme un fidèle mainteneur de la tradition orale en tant que forme spécifique d'expression populaire. Les films de Stéphane Bérard s'inscrivent aussi dans une volonté de rupture narrative. Par leur dislocation en une multitude de pièces de puzzle (que l'on pourrait assimiler à une forme de *cut-up*), mais aussi par une volonté de contester les formes de récit et de littérature appliquées au cinéma. Stéphane Bérard crée une œuvre cinématographique *orale*. Tous les événements sont racontés et non directement présentés comme dans l'action théâtrale. Pour être plus précis, les acteurs se racontent l'histoire (et nous la transmettent) en la jouant. Le film est composé en parlant. Et l'action est composée en marchant. Il peut s'agir d'improvisation. [...]

[...] me fondre, me faire croire que je pourrais être, au moins un instant, vous, eux, avec vous, avec eux. À l'intérieur.

Pour n'avoir pas peur, j'ai besoin de changer de lieu sans cesse et d'être à l'intérieur de chacun d'eux.

Les textes qu'ils lisent ensuite sont beaux parce qu'ils expriment l'inverse. L'intérieur, c'est la prison réelle ou la prison en soi. Seul l'extérieur est la demeure, recherchée pour elle-même et ce qu'on peut y

[...] Mais la forme générale de composition est plus proche de la poésie sonore, autre lien indirect avec le lettriste Isou. Il n'y a aucune justesse de ton dans l'interprétation des acteurs, il n'y a que des couacs dans leur diction. Nous n'assistons pas à du maniérisme (tout comme pour l'image « mal foutue »), mais une volonté directe de prendre les sons tels qu'ils sont. Chaque film est reçu comme une combinaison sonore hétérogène. Un ensemble de sons perçus indifféremment, de la voix à la musique, aux bruits du quotidien. Stéphane Bérard exerce une critique du fait visuel en produisant l'éclatement du domaine sonore et des langages écrits par effet de jeu de dominos. Par exemple une sonnerie de téléphone est faite hors champ pendant le tournage par le bruit de bouche du caméraman. Cette sonnerie à haute voix d'un caméraman s'improvisant bruiteur ne peut être perçue que comme un ralliement joyeux du Cinéma. Et par enchaînement comme un effet burlesque du scénariste. Le scénario est composé en parlant à haute voix. Dring, Dring, Dring étant la forme écrite du son, elle devient une réplique orale dans le film. Des effets sonores sont aussi produits au montage. Les indications pour l'opération de traquenard du policier se font directement en commentant l'image elle-même (dans la salle de montage) de la scène pour donner le sentiment que le son est réalisé en direct par un *talkie-walkie*. Cet exemple touche le cœur du film. Il en est son principe général, sa diégèse (pour utiliser un mot qui a été créé pour les recherches d'esthétique cinématographique). La séquence avec le policier et la femme de ménage dans *Les Ongles noirs* est une scène documentaire tournée aux Etats-Unis, peut-être lors de vacances. L'image est en plongée, on imagine qu'elle a été prise d'une chambre d'hôtel. Cette caméra subjective observe, vole plutôt, une saynète anodine. Une femme fait le ménage sur un trottoir, un policier de l'autre côté d'un grillage surveille un parking de voitures, et vient à sa rencontre pour discuter. Dans le film, cette scène réelle devient une scène fictionnelle pour piéger un pervers (le policier). Les deux personnages se transforment en acteurs du film par l'effet de la *voix-off*.

Les trois films de Stéphane Bérard utilisent ces manipulations d'images pour fabriquer des histoires inventées avec des faits réels, avec des images documentaires. Des images de voyages, des images de tourisme, des images de copains, des images de beuveries entre copains, des images de concert, bref des images de films amateurs de famille qui, comme un album photo, suivent et captent les événements de la vie. Toutes ces images utilisées sont des images de la sphère privée parfois de l'ordre de l'intime détournées à d'autres fins. Elles sont dérootées de la réalité pour dégager leur potentiel fictionnel. Car toute image a, en elle, une fiction qui se cache.

C'est en partant de ce constat que Stéphane Bérard construit ses films. Il part de ses films personnels et les rend publics en en modifiant le statut par un glissement sémantique, il en bouleverse l'ensemble des effets de sens. Nous assistons donc à une opération de transformation, à un travestissement de l'image. Stéphane Bérard ne croit pas que l'image est fixe et distincte, comme certains l'admettent entre le documentaire et la fiction, mais variable et susceptible de se transformer de l'un en l'autre. L'image n'est pas immuable, elle se modifie comme un transformiste d'un genre en autre, d'un homme en femme.

être. L'idée d'une chambre à soi est complètement déplacée. La vie privée est une invention de quelques-uns qui n'habitent pas ici.

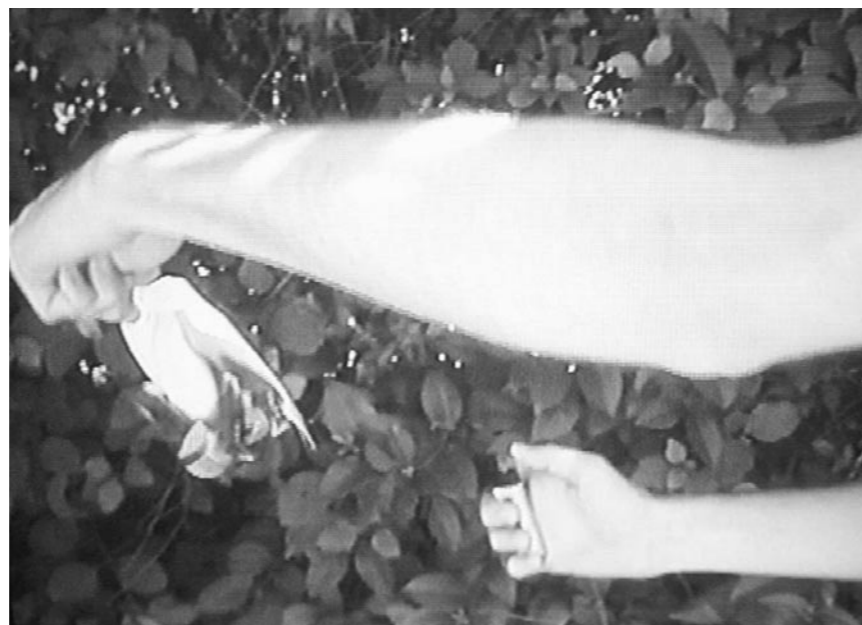
Alors, ces baraques dans lesquelles nous sommes, qu'enferment-elles ?

Alors ces baraques, elles seront détruites, et eux seront là, et je serai ailleurs, à l'intérieur. ■

Tiphaine Samoyault est écrivain. Invitée par Christophe Fiat, elle a animé l'atelier d'écriture et le débat de la semaine Malevitch du Musée Précaire Albinet de Thomas Hirschhorn.



Stéphane Bérard, photo extraite du film *Les Ongles noirs*, 1999 - 2004.



Stéphane Bérard, photo extraite du film *Les Ongles noirs*, 1999 - 2004.

Prenons un autre exemple, car ces intrusions d'images de nature documentaire dans les films de Bérard peuvent avoir plusieurs conséquences. Prenons la séquence du feu de forêt qui est précédée dans le film par l'image du héros allumant ce feu (*Les Ongles noirs*). Nous assistons à un renversement de la causalité. Au tournage ce sont des images de feux de forêt filmées par hasard, et qui sont de la catégorie des images volées, qui déclenchent (qui sont la cause) le tournage des images du héros allumant un feu. L'ordre du tournage des deux plans est l'inverse de l'ordre du montage de ces mêmes plans. Dans le film, on voit les images du déclenchement du feu avant. Le héros du film devient le pyromane d'un feu réel avec lequel il n'a pourtant aucune responsabilité en dehors du film. Ce montage des deux plans dans cet ordre est la preuve d'un délit, et aussi le déclenchement d'une dramaturgie fictionnelle pour le film.

UN SUJET FLAMBANT NEUF — ANDY WARHOL

Christophe Fiat

(Musée Précaire Albinet de Thomas Hirschhorn « semaine Andy Warhol », mai 2004, Aubervilliers)

Nous sommes tous des Pop Stars parce que nous n'analysons les choses que d'un point de vue formel. Nos manières sont brutales et non critiques. On nous critique toujours quand on dit qu'on veut devenir des machines parce que la société dans laquelle on vit est une société qui a peur de la mécanisation. On nous critique parce que personne ne sait qu'il y a des machines à calculer (comme la *On computable numbers* de Alan Turing) et des machines à remonter le temps (comme la *Time machine* de H. G. Wells) à la place de la mécanisation des machines mécaniques qui sont des machines domestiques (comme les ordinateurs portables sur lesquels nous écrivons – la *Road of future* de Bill Gates). Analyser les choses d'un point de vue formel, c'est concevoir des objets où nous pouvons voir l'équivalent de la somme des sentiments publics de l'artiste. Est-ce que nous émanons d'un

peuple qui est en perpétuel devenir ? Oui ! Est-ce que la qualité de ce peuple est d'être tourné vers l'avenir ? Oui ! Est-ce que ce peuple est le peuple américain ? Oui et non ! La forme des objets que nous analysons a trait au *marketing*, au *design* et au *merchandising* et à l'*entertainment*. Yes logo (1). Nous sommes extravertis, c'est pour ça que nous sommes ce que nous paraissions. NOUS CROYONS QUE NOUS POUVONS À LA FOIS POSER UN RÉEL ENTièrement PERMEABLE À L'HISTOIRE ET IDÉOLOGISER ; ET POSER UN RÉEL IMPÉNÉTRABLE ET IRRÉDUCTIBLE ET DANS CE CAS POÉTISER ET NOUS CROYONS QUE LA SYNTHÈSE EST POSSIBLE. Si nous ne mesurons pas très bien la mesure de notre aliénation présente, c'est parce que l'avant-garde à laquelle nous appartenons remet en question le statut et la place de la bourgeoisie mais pas sa langue. Sur un plan émotionnel, nous nous mettons difficilement en colère mais quand nous sommes en colère, nous pouvons être très violents même si cette violence se retourne souvent contre nous. Savez-vous isoler un objet ou une partie de l'objet ? Savez-vous montrer un objet

sur un écran en gros plan à la plus grande échelle possible ? Savez-vous que l'agrandissement énorme de l'objet ou de la partie de l'objet peut lui conférer une personnalité qu'il n'a jamais eu auparavant et que l'objet peut devenir ainsi le véhicule d'une puissance lyrique entièrement nouvelle ? Vous ne le savez pas. Par exemple la façon dont le progrès technique finit par rattraper et assouvir les désirs et les rêves de la science-fiction se trouve démontrée de façon convaincante par une autre application du scaphandre autonome. La silhouette qui nage devant la caméra est celle de Richard Fleisher, directeur du film de Walt Disney « 20 000 lieues sous les mers » tiré du roman d'anticipation de Jules Verne qu'il est possible, aujourd'hui, de filmer sur le lieu même de l'action. Nous avons un goût sincère pour la culture populaire. Nous croyons dans le pouvoir multi-évocateur de l'image. Nous avons le sens du jeu réciproque entre l'homme et la technologie. Le rôle qui nous est dévolu est de représenter l'une des formes possibles de communication au sein d'un système en expansion qui inclut aussi les arts de masse. Nous ne distinguons pas la [...]

les causes. Pour cela il utilise plusieurs subterfuges. Le son *off* (vu précédemment), mais surtout il tourne des scènes complémentaires en relation d'implication avec les scènes des films de famille. Autre conséquence, les films ne seront plus jamais, irrémédiablement plus, des films de famille. La mécanique fictionnelle ainsi créée est l'élément cinématographique le plus marquant de la diégétique Bérard.

Il fait des films antidatés. Tricherie. Non juste une manière de redonner un coup de jeunesse à l'image. De repousser sa date de péremption de quelques jours, sa date de fraîcheur. Il antidate ces images non pas pour se créer un alibi, comme le ferait quelqu'un avec une lettre, bien au contraire Bérard antidate les images pour les rendre toutes coupables d'un délit. Toutes ses impostures sont basées sur le montage et le champ / contrechamp. Un inconnu filmé dans la rue montant dans une voiture devient le DJ Philippe (champ) et dans le plan suivant le conducteur (Xavier Boussiron) lui donne la réplique (contrechamp) ; nous n'aurons jamais les deux personnages ensemble dans le même plan. Avoir filmé cet inconnu pour lui faire jouer le rôle de Philippe, c'est se mettre toujours à l'affût du « hasard ». C'est penser le cinéma comme Mallarmé pense la poésie. Et être dans cette recherche toujours miraculeuse de capturer la cause fictive qui arrive sans raison apparente ou explicable dans un film. Voici une définition du cinéma donnée par Stéphane Bérard.

Avec cette approche du hasard, je vais aborder le troisième et dernier point de cette démonstration qui établit la « preuve » du cinéma !

Sur ce point, Stéphane Bérard est dans la continuité romantique du XIX^e siècle. André Breton est le fils spirituel de Fourier, [...]



Stéphane Bérard, photo extraite du tournage de *Mortinstein*, 1998.

Le feu de forêt est la conséquence d'une action condamnable du héros.

Stéphane Bérard compose donc ses films à l'envers. Autrement dit, l'auteur de *L'Écart*, *Mortinstein* et des *Ongles noirs* fait le chemin inverse de celui qu'il impose à ses spectateurs.

Composer les films à l'envers est le grand système de création de Bérard, la loi organique des films, son système solaire. Stéphane Bérard part d'un nombre de faits captés en image au cours de sa vie, des images qualifiées plus haut d'images de famille, et à partir de ces images, Stéphane Bérard, ensuite en invente et en ordonne

[...] production de la consommation. Nous acceptons la culture dans laquelle nous avons grandi. Nous ne rejetons pas cette culture au nom d'une notion snob de maturité. D'abord, nous utilisons des éléments de la culture populaire de façon objective, modifiant par là, l'image de l'homme qui demeure notre préoccupation essentielle et nous reportons notre attention sur l'environnement lui-même qui est toujours l'environnement du lieu de l'action. Ce n'est pas parce que toute notre perception du monde est modifiée en raison du bombardement de nos sens par les signes, les couleurs et les lumières des mass-média que nous n'avons aucune mémoire. Les enseignes éblouissantes et les néons et les pubs et les cimetières pour voitures et les villes en ruine à cause des guerres et les décharges publiques nous fascinent tout autant que les souvenirs. La preuve, nos compositions sont sobres et nous puisons dans toute la gamme des sujets, en particulier le sujet de l'amour : *love, love, love*. Nous sommes naïfs parce que nous sommes intellectuellement complexes. Ou nous disons rien ou nous disons tout. Notre brutalité est de l'humour. Nous aimons tout ce qui se vend et tout ce qui porte un logo. Yes logo (II). Pour nous, la réalité est toujours susceptible d'être une reproduction. Notre vie est une performance mais la performance n'est pas la vie. Nous croyons en la vie quotidienne parce que nous ne connaissons rien d'autre. C'est une ligne de partage comme une autre. Rarement une génération n'aura pris autant au sérieux le langage que nous. Nous faisons *comme si* mais nous agissons quand même. Notre stratégie

[...] Stéphane Bérard pourrait être celui de Mallarmé. Le Romantisme a encore réponse à tout pour beaucoup de nos contemporains. Seulement les structures modernes de l'information poussent Stéphane Bérard à chercher ce «hasard» dans une image volée de type caméra de surveillance, dans une image de feu de forêt de type caméscope de famille, ou dans une image de télévision. Il cherche le désordre de la vie dans les documents actuels pour mieux manifester la radiation même de l'image, l'imprévu. Où est l'imprévu ? Stéphane Bérard fait de cette question son principe, son point de départ. Pour cet artiste, le film est un instrument du hasard. Il crée des rencontres accidentelles qui ressemblent à des rencontres intentionnelles. Le feu filmé par hasard devient un acte pyromane de l'acteur, intentionnel. L'involontaire – un inconnu descend un escalator – simule le volontaire : « Envoie Hervé sur l'escalator » en *voix-off* et l'inconnu descend. Les images antidatées produisent continuellement des effets de hasard. Les images de foule, dans la rue, des supporters de football français après la victoire à la coupe du monde de 2002 de leur équipe, deviennent une manifestation politique après un coup d'état. L'interférence entre ces actions humaines, indépendantes les unes des autres, donne ce résultat fortuit.

Stéphane Bérard utilise des images documentaires car la notion de hasard dans les films de fiction est assez paradoxale. La mission principale des films de fiction étant de faire croire à la destinée hasardeuse des acteurs. C'est-à-dire à faire croire qu'il n'y a pas de scénario pré-établi. La pire chose étant de connaître la finalité de l'action. Les films de fiction jouent sur la notion de hasard avant tout comme la traduction de *ce n'était pas prévu*. Les rares choses qui généralement sont donc considérées de l'ordre du hasard dans un film de fiction sont la mort d'un acteur, un phénomène politique, climatique, une catastrophe remettant en cause le scénario. L'industrie de fiction prêche donc la maîtrise de la notion du hasard dans le scénario tout en la bannissant dans la production du film lui-même. Dans les films de Stéphane Bérard, nous assistons à une utilisation beaucoup plus raffinée de cette notion. Il s'intéresse justement à la production du hasard pendant le tournage. Il se comporte tel un photographe-paratonnerre. Un avion qui passe derrière les acteurs dans une scène de montagne engendre une scène de crash d'un avion dans le plan suivant. En fait, les hasards rencontrés pendant le tournage nourrissent le film de nouvelles scènes. C'est toujours le principe du film conçu à l'envers. Le

est l'invention de mythes artificiels comme la littérature et notre tactique est le rire comme le rire qui est de l'automatisme installé dans la vie. Il faut bien se tenir à une trajectoire. Il faut bien et user le temps et l'utiliser. Nous appartenons à une classe sociale qui a 50 ans d'existence. Cette classe sociale est née en Allemagne avec le National-Socialisme et elle disparaîtra aux USA dans 50 ans avec les opérations de police orchestrées par le Pentagone et la CIA. Nous aurons vécu 100 ans, c'est suffisant. Ça fait 100 ans que nous sommes fabriqués. Ça fait un siècle qu'on nous fait croire que nous sommes nés naturellement d'un corps social vivant mais très malade. Nous savons que nous dépendons généralement des *baby-boomers* qui ont grandi dans des forteresses vides. Nous savons que nous dépendons génétiquement des mêmes *baby-boomers* qui nous ont légué le vide mais qui ont gardé la forteresse. Comme eux, nous n'avons pas de handicaps mais nous n'avons pas non plus d'avantage. Aussi bien nous aurions pu ne pas exister mais nous existons quand même. Tant que nous sommes vivants, nous ne craignons rien à part les camps créés par les opérations de police et la métaphore de l'élevage humain qui prend toujours la forme du « *Menschenzüchtung* ». Nous ne sommes pas idiots. Nous sommes intelligents. Nous savons anesthésier momentanément notre cœur. Nous détestons l'idiotie parce que nous savons que c'est une illusion de réduire la culture à de l'inventivité artistique. Nous savons que la culture est le monde de la consommation. Et nous savons aussi que le problème de la consommation, ce n'est pas qu'elle cannibalise l'artistique, ni qu'elle refoule la vie mais qu'elle ne laisse aucune place au divertissement. Pourquoi est-ce que personne ne s'amuse avec un poème ou une chanson ou une installation ou un film ou une chorégraphie ? Comment se fait-il que personne ne s'intéresse à la distraction fondamentale de la *personne* ? Nous ne connaissons ni les aveux, ni le mensonge, ni la trahison. Nous n'agis-



Stéphane Bérard, photo extraite du film *Les Ongles noirs*, 1999 – 2004.

scénario peut être écrit une fois le film monté (c'est le principe du poème « Le Corbeau » d'Edgar Poe). Le principe de construire les films à l'envers produit un hasard qui « se comporte comme s'il avait une intention » (Bergson). Voilà une autre preuve du cinéma de Bérard. Le système mis en place donne ce sentiment de « hasard programmé ».

Autre utilisation des effets du hasard avec le montage. Le montage crée les rencontres entre des scènes imprévues, mais chaque action accomplie en vue d'une fin produit accessoirement des effets qui ne sont pas compris dans leur fin. Par exemple, l'image de Rambo l'acteur de film de guerre est l'effet non voulu de filmer l'homme Stallone au festival de Deauville. Dans cette séquence nous assistons à un accident visuel. Nous voyons Rambo à la place de Stallone. Acceptation de la définition d'Aristote qui rapproche le mot hasard de celui d'accident. Mais ce qui régit le film dans l'univers du hasard, c'est cette nécessité mécanique de créer dans tous les films des scènes de fiction aux causes insignifiantes mais qui produisent des effets incalculables. Les deux premiers films sont écrits sur ce schéma. *L'Écart* est l'histoire d'une rupture amoureuse qui entraîne le héros autour du monde pour la retrouver. Et dans

sons que par inflexion. Nous ne faisons que des coups. Nous sommes motivés, c'est fatal. Nous déformons tout et nous ne faisons rien disparaître. On croit que nous détournons mais c'est faux. Ce dont nous avons le plus besoin, c'est de concepts éphémères liés à des contingences limitées. Par exemple, le concept de « Pop Star ». Dans ce concept, il y a le concept de « Pop » et le concept de « Star ». Les stars sont des étoiles et des planètes qui brillent dans le cosmos. Parce que les frontières entre la nature que nous sommes et l'équipement organique que nous nous donnons s'estompent. Pour nous, un nouveau type de rapport à soi qui plonge dans les profondeurs du substrat organique apparaît. Nous n'en sommes plus à une révolution près, surtout si c'est une révolution de la nature humaine qui est liée à une hypothétique révolution des planètes. Nous voulons faire des conquêtes improbables et être responsables de nos actions. Il nous faut prendre en compte la possibilité qu'à un moment donné de l'avenir, différents groupes d'êtres humains poursuivront des voies divergentes de développement en recourant à la technologie génétique. Si cela se produit, il y aura différents groupes d'êtres, chacun ayant sa propre nature, qui seront des groupes qui n'auront entre eux comme seul rapport que d'avoir eu un ancêtre commun (l'espèce humaine), exactement comme il y a aujourd'hui différentes espèces animales qui sont issues d'ancêtres communs que l'on a fait évoluer par mutation aléatoire et sélection naturelle. Quant au « Pop », la musique devrait lui suffire parce que la musique aujourd'hui crée des ambiances qui n'en finissent pas de réorganiser et le temps et l'espace dans les aéroports du monde entier. Bien sûr, il y a les faits mais les faits ne nous font rien. Les faits sont faits. Nous préférons les explications aux faits. Dans les explications, nous sommes confrontés à la compréhension moderne de la liberté qui est une liberté qui ne dépend ni de la téléologie naturelle, ni de la philosophie de l'Histoire mais qui dépend

d'une perspective biographique où nous sommes à la fois programmeurs, protagonistes et personnages principaux. Si nous sommes ambitieux, c'est parce que nous sommes inquiets. Et si nous sommes inquiets, c'est parce que nous voulons être les auteurs de notre propre vie. C'est ça, la perspective biographique. Nous pensons que Blanchot a détesté les auteurs et que Guy Debord les a trop aimés et que l'un et l'autre sont des cons parce que les auteurs n'ont pas besoin d'être détestés, ni d'être aimés. Les auteurs ont juste besoin de perspectives. Ils ont besoin d'électricité dans l'air et d'interventions extraordinaires et de passions violentes. Notre totem est la planète Mars (« I am a Star but I am what I am! ») parce que c'est la planète rouge qui est la planète de la guerre. Notre logo préféré est (« I am

a Star and a Pop Star but I am what I am! »). ©ORIGINAL BEAUTIFUL LIFE FOR EVER. C'est tout. Ce que nous cherchons, c'est ce qui dans la subjectivité équivaut à la valeur d'échange et à la valeur d'usage de l'œuvre en cours, quand l'œuvre est un alibi perpétuel et pas seulement une fétiche : « Je ne suis pas où vous croyez que je suis. Je suis où vous croyez que je ne suis pas. Mais l'essentiel, c'est que je sois quelque chose! ». Si la valeur et l'artifice ont un fondement historique alors nous croyons à l'histoire. Mais si la valeur et l'artifice sont des conditions de l'éternité alors allons-y pour l'éternité. Tout a un prix? Rien n'a un prix? Ce qui est bien avec le prix, c'est que ça donne de la valeur à ce qui n'en aurait pas autrement. Tout vaut le prix à payer! De toute façon, il faut travailler à être le plus

ouvert possible. Ainsi toutes nos machines sont des machines de guerre qui luttent sans cesse contre la vie nue à laquelle on voudrait bien nous réduire, histoire de nous prouver que la survie peut être la promesse d'une vie meilleure. SPEECH 1 : tant que nous parlons, ça ira. Nous parlons! SPEECH 2 : tant que nous pourrions écrire, ça ira, nous écrivons! SPEECH 3 : nous répliquons! SPEECH ACT (SPEECH 1, 2, 3) : tant que ça ira, nous pourrions opérer des métamorphoses innombrables et multiples qui feront des mesures biométriques de toutes les polices secrètes, discrètes des pâles copies - nous sommes de la race blanche donc nous sommes pâles – de nos existences. Alors, nous n'habiterons plus nos existences sous les règles et les lois de l'hospitalité mais nous manipulerons nos existences comme des destins liés à nos socialisations forcées. *FOR THE TIME BEING*. ■

Christophe Fiat est écrivain. Avec Manuel Joseph, il s'est occupé de la programmation des débats et des ateliers d'écriture pour le Musée Précaire Albinet de Thomas Hirschhorn.



Stéphane Bérard, photo extraite du film *Les Ongles noirs*, 1999 – 2004.

cesse de s'activer : comment fonctionne la machine cinématographique? Pour les films de Stéphane Bérard « c'est la machine cinématographique au travail » nous répondrait André S. Labarthe, « une beauté toujours plus consciente de sa genèse », disait Valéry. Avec ces films, nous sommes en présence d'un discours de la méthode.

D'où cette rhétorique cinéophile!

Stéphane Bérard est donc un artiste plasticien qui développe des projets dans des dessins et maquettes et qui dans le cas qui nous intéresse fait du cinéma. On pourrait redéfinir éternellement ce mot pour savoir ce qu'est du cinéma, dans le cas des films de Bérard, aucune hésitation possible; les problèmes qu'il prétend résoudre sont d'ordre cinématographique.

À l'inverse de certains artistes qui, depuis les années trente, essayent de faire du film le champ d'application de leurs théories, concepts, modèles artistiques, Stéphane Bérard prend en compte la spécificité du cinéma pour délier ses propres questions artistiques : plastique, musicale et littéraire. C'est en ce sens qu'il a une sensibilité de cinéaste. Il ne faut pas pour autant l'associer à certains artistes qui prennent le cinéma comme objet de méditation post-moderniste, le ralentissant à l'excès. De son côté, Stéphane Bérard propose de ressusciter une poule du *Muppet show* en riposte à la sortie du coma d'Ann Lee². Il a le syndrome burlesque, comme d'autres ont le syndrome de Stockholm. Il n'est pas totalement lucide dans cette prise d'otage, du cinéma.

La preuve de cinéma est à chercher ailleurs. Stéphane Bérard joue sur la dualité et la distance entre son univers diégétique, fruit d'une libre imagination, et le monde où nous sommes qui est pour nous une donnée esthétique documentaire. Dualité qu'il entretient dans un univers chaotique où les relations entre les êtres vivants nourrissent le hasard. Les films se passent donc dans un monde analogue au nôtre, avec les mêmes lois naturelles, dont ce fameux hasard. Les événements y sont plus stylisés, plus fantaisistes, les personnages souvent ramenés à certains types. Mais tout ce qui est censé exister de la même manière que nous, dans des images tout de suite coutumières, documentaires, tout ceci est raconté en quelque sorte d'une manière irréaliste.

Mais le plus important dans les films de Bérard est cette inscription involontaire dans un mouvement d'avant-garde, en remettant en question les formes du langage et la hiérarchie des valeurs établies. Car le postulat fondamental est que l'art est un phénomène de langage, et n'est que ça. Pour le cinéma, l'appareil critique l'a trop systématiquement installé dans le domaine de la littérature, et trop durablement, le phénomène persiste! C'est contre cette persistance que les films de Stéphane Bérard s'inscrivent dans l'Oralité.

Ils se composent en parlant, une sorte de parole enregistrée, entre la conversation de bistrot et le conte (africain). Ce n'est pas plausible. L'histoire est aussi « mal foutue » que l'image de cette [...]

Mortsteink, le meurtre accidentel d'un videur entraîne la fuite du héros dans la montagne. Comme l'étranger de Camus, il n'est pas maître de son destin. Une bousculade de l'épaule avec une femme dans la rue (dans le premier plan), produit des effets incalculables : la mort du videur puis la cavale du meurtrier dans la montagne. On pourrait ainsi multiplier les exemples de production de « hasard » dans les films de Stéphane Bérard tant tous les éléments s'enchaînent avec le sentiment de confusion propre aux expériences aléatoires.

Le Hasard est le bras armé du réalisateur. Les films de Bérard sont des mondes anarchiques, où les phénomènes se succèdent au gré de leur caprice, mais ils sont objectivés par la volonté du réalisateur. Par le montage entre autres, et par la nature des images elles-mêmes (notamment par ces images dites de famille), Stéphane Bérard ne fait « qu'objectiver l'état d'âme de celui (le spectateur) qui se serait attendu à l'une des deux espèces d'ordre, et qui rencontre l'autre. » (H. Bergson, *L'Évolution créatrice*).

L'effet produit par les films est comparable à une fulgurance. Tout à coup, on voit une image qui ne se rattache à rien d'antérieur. Les plans se succèdent tels « le chant jailli de source innée : antérieure à un concept (...). Quelle foudre d'instinct renfermer, simplement la vie, vierge en sa synthèse et loin illuminant tout » (Mallarmé). Le temps des films ne dure qu'en inventant. Stéphane Bérard, en utilisant le hasard comme le propulseur de ces films, met en question la nature même de l'art : vision ou fabrication?

À ce titre il est amusant de comparer le cinéma de Stéphane Bérard avec le cinéma d'Alfred Hitchcock. Prenons une scène identique dans leurs films, comme la scène de l'avion dans *La Mort aux trousses*. Elles ont toutes les deux la même rigueur mathématique et démonstrative. Pour Bérard, un avion anodin filmé dans le ciel devient un avion de ravitaillement pour ses héros. Pour Hitchcock, un avion anodin qui s'effrite devient un avion meurtrier pour son héros. Comme nous le rappelle André S. Labarthe dans son film *Hitchcock, frame by frame*, les films du maître du suspense « sont la démonstration d'une opération *sans restes* », comme un repas. Les films de Stéphane Bérard ont aussi à cœur cette interrogation qui ne

³ 72 projets pour ne plus y penser, CNEAI, Frac PACA, Espace Paul Ricard, 2004.

[...] histoire. Stéphane Bérard envisage la fiction comme une fiction qui s'énonce comme telle et qui semble se démonter elle-même pour manifester le Rien.

Il n'y a donc aucun fait à rapporter de ces films car les éléments (narratif, de dramaturgie, psychologique...) sont le Rien. Il n'y a qu'un raisonnement intuitif de l'image qui est simplement le moyen pour Bérard d'organiser « le hasard » dans ces films. Stéphane Bérard est conscient que le hasard « pur » pris comme tel ne donne rien d'intéressant, il serait naïf de compter sur lui. Stéphane Bérard utilise donc ce principe des plans antidatés pour organiser très précisément ce qui engendrera le hasard. Il fait croire l'inverse, bien sûr. Il montre l'inverse au spectateur. Les trois films ne font que révéler un peu plus la mécanique du cinéma. Car Stéphane Bérard est conscient que les films se conçoivent à l'envers.

Le deuxième aspect et l'ultime preuve de son cinéma est de se présenter comme une vaste phrase, une unique phrase musicale. De donner à l'œil une partition. C'est-à-dire d'envisager le film comme Mallarmé envisageait le poème en une musique. En ces termes « Au fond, des estampes : je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu l'attitude de cet objet (...). La littérature fait ainsi sa preuve : pas d'autre raison d'écrire sur du papier. » Le cinéma de Stéphane Bérard fait ainsi sa preuve, pas d'autre raison de filmer. ■

Jean-Marc Chapoulié est programmateur et critique indépendant. Stéphane Bérard est artiste. Du 1^{er} au 3 décembre 2004, une rétrospective de ses films a été programmée aux Laboratoires d'Aubervilliers.

LES UTOPIES LEO UPRECAIRES THOMAS HIRSCHHORN

Rachel Haidu

(Conférence présentée au colloque de l'U.S.S., Porto, le 8 juillet 2004.)
Tous les mots suivis d'une astérisque, sont en français dans le texte original.

Il faut, pour aller au *Musée Précaire Albinet* de Thomas Hirschhorn, prendre le RER jusque La Plaine/Stade de France, quartier du stade de foot et premier arrêt hors de Paris centre. On trouve, en sortant de la gare, quelques flèches découpées dans du carton, attachées à des poteaux de signalisation. Ce sont là les premiers signes de notre présence en pays hirschhornien, un pays où le style graphique ostensiblement négligé défie l'incroyable dépense de planification et de développement alentours. Les flèches (sur lesquelles sont simplement inscrits les mots « Musée Précaire Albinet ») nous mènent à l'opposé du stade à travers des barreaux de fortune cachés derrière une palissade, des entrepôts en activité ou désaffectés, des maisons individuelles modestes, et des petits immeubles d'habitation. Sans autre explication ni publicité pour le public non averti, elles sont de peu d'aide dans ce lieu en vérité bien déconcertant.

Hirschhorn lui-même vit au coin de la rue du *Musée Précaire Albinet*, au Landy, un quartier majoritairement malien, maghrébin et blanc, de travailleurs et chômeurs. Si l'artiste apprécie que du fait de l'éloignement de son musée du centre de Paris « il y ait peu de visiteurs », nombreux sont ceux parmi ses voisins qui se félicitent de la manière



Thomas Hirschhorn, Musée Précaire Albinet, 2004. Accrochage, semaine Warhol.

dont le projet, en attirant les gens de l'extérieur, a montré que le quartier n'était ni si dangereux ni si effrayant que le veut sa réputation. « Ce dont manque le quartier, écrivent-ils, c'est d'une ouverture vers l'extérieur. Le Musée va peut-être permettre aux habitants de partir voir des choses ailleurs. Ici coexistent deux mondes : le Stade de France et toute sa technologie et le quartier du Landy qui a arrêté d'évoluer. »¹

¹ Le second numéro du *Journal des Laboratoires*, publié par les Laboratoires d'Aubervilliers, présentait un reportage écrit par sept « enfants » du quartier du Landy. In *Le Journal des Laboratoires*, n°2, p.70.

QUI A PEUR D'ALBERTO SORBELLI?

Jean Poderos



Alberto Sorbelli, photo du spectacle *Tragedia con intervallo*, 2004.

La première fois qu'est apparu Alberto Sorbelli, c'était en 1997 aux Beaux-Arts à Paris. L'école avait organisé une soirée, belle et heureuse. Malgré la superficie à couvrir, le monde était partout, dans les couloirs, les cours, sous la verrière. Ce fut un succès immense, et tous ceux qui y vinrent se souviennent de cette fête.

Je suis entré aux toilettes. Le projecteur d'une caméra éclairait une scène que je n'eus pas trop de mal à comprendre. Un homme était calé contre une pissotière, et à côté de lui se tenait un travesti en guêpière, fardé comme une pute, ses cheveux frisés retenus par un bandeau noir, et dont les talons hauts s'impatientsaient au bout de ses jambes gainées de bas résille. Le travesti essayait de convaincre l'homme de pisser dans un gobelet qu'il lui tendait, il riait ; je ne me souviens plus de la réaction de l'homme, sauf qu'il avançait aussi loin que possible dans l'urinoir pour cacher – son sexe, son érection ? Moi, effrayé, je longeai les murs et me réfugiai dans une stalle, pour éviter qu'on ne me voie, et qu'on ne m'alpague... Sa réputation avait précédé

Alberto Sorbelli. Ne le connaissant pas, je savais que c'était lui !

La deuxième fois qu'il apparut, il était transformé en aviateur des temps héroïques, bonnet de cuir et long manteau. Il venait convaincre mon journal de participer à l'immense jeu de l'Oie qu'il mettait en place par journaux interposés. Chaque case était représentée par une de ses interventions sur toute une page de journal ou de magazine... Cela lui prit du temps, mais il parvint à ses fins.

Avec ce projet, il ne sentait plus le soufre, la rose tout au plus. Mais, de la manière la plus douce, il corsetait la presse par cette publication de ce qui n'était ni une publicité, ni une déclaration, ni un article mais une prise de pouvoir.

La troisième fois, c'était lors d'une autre fête, un Bal jaune, à la salle Wagram. De nouveau, prostituée. Bravant une timidité hors d'âge, j'aurais voulu le saluer. Il ne voyait personne, et certainement pas moi ! Il me demeurait un personnage énigmatique, représentant de la vie parisienne, décrit par certains comme un simple mondain ou un artiste *has been*, selon le degré de malveillance auquel on l'exposait. [...]

Le projet du *Musée Précaire*, installé pour huit semaines durant le printemps et l'été 2004, est simple en soi. Il y a deux ans, les Laboratoires d'Aubervilliers – une association de soutien à la création artistique financée par l'État et les collectivités locales, et qui travaille dans cette grande banlieue parisienne dont le Landy est une petite partie – invitent Hirschhorn à réaliser un projet. Il suggère un « musée », une structure différente des monuments, autels et pavillons qu'il a érigés dans l'espace public depuis les années 1990. Certains de ces projets artistiques publics, généralement consacrés à une figure unique, avaient été montés et supervisés collectivement. Mais aucun jusqu'à présent n'avait servi de lieu d'exposition d'œuvres d'art, ni n'avait si délibérément eu pour but de servir la collectivité de son lieu d'implantation. En avril dernier, le *Musée Précaire Albinet*, construit et supervisé par Hirschhorn et les habitants du Landy, démarre un programme de huit semaines d'expositions temporaires. Le *Musée Précaire* présente un artiste différent chaque semaine – Duchamp, Malevitch, Mondrian, Dali, Beuys, Le Corbusier, Warhol et Léger –, au travers d'œuvres originales empruntées aux collections publiques françaises. Sept événements alternent tout au long de chaque semaine : le lundi, les œuvres de la semaine précédente sont décrochées et le bâtiment est nettoyé ; le mardi, les nouvelles œuvres sont sorties de leur entrepôt et installées à temps pour le vernissage qui propose à boire et à manger. Le mercredi après-midi, l'association *La Part de l'art* propose des ateliers d'enfants*, dans lesquels les plus jeunes du

quartier étudient un aspect du travail de l'artiste par des activités connexes, comme la fabrication de costumes inspirés des œuvres pour la scène de Fernand Léger. Le jeudi après-midi, des auteurs invités dirigent un atelier d'écriture pour les adultes du quartier. Le vendredi soir, un débat public est organisé – « Juifs/Arabes », « USA/Europe » ou « Littérature/Drogues » – animé là aussi par un écrivain. Le samedi, un historien de l'art fait une conférence sur l'artiste présenté durant la semaine et le dimanche soir un « repas commun », préparé par une personne du quartier, est offert à la communauté et aux visiteurs. Tous les écrivains invités pour ces événements sont des femmes, soulignant le choix exclusivement masculin des artistes exposés et le croisement des domaines d'intérêt, d'influence, d'annexion qu'appelle l'art². [...]

² Christophe Fiat et Manuel Joseph, auteurs et amis d'Hirschhorn, étaient chargés d'inviter les auteurs pour les *Ateliers d'écriture et débats*, et ont écrit des textes, mis à la disposition de tous à l'atelier, pour expliquer, promouvoir peut-être, leur choix. Ainsi : « Sabine Prokhoris est invitée au MPA durant la semaine Le Corbusier pour animer un atelier d'écriture et un débat sur le thème « Utopies / Idéologies » parce que Sabine Prokhoris 1. est écrivain et psychanalyste, 2. a écrit un livre intitulé *Le sexe prescrit – La différence sexuelle en question*, 3. parce que Sabine Prokhoris a travaillé avec des danseurs, 4. parce que Sabine Prokhoris a écrit : « Du masculin au féminin, par exemple, dans l'impulsion qu'imprime à l'extension du corps un déhanchement très léger, qui naît à se hausser sur des talons hauts, tout simplement. Et cela arrive non point grâce au secours et au recours que fournit, fût-ce dans la parodie, la panoplie du genre – la solution *drag queen* –, mais par le seul élan d'un état de corps. », 5. parce que Le Corbusier s'intéresse également à l'état de corps lorsqu'il écrit qu'une maison est une machine à habiter et qu'un fauteuil est une machine à s'asseoir.

[...] Je montais vers la piste de danse. Il descendait vers le carré VIP.

Il y eut d'autres rencontres, et j'appris à le connaître.

Je compris peu à peu qu'il y a en lui un artiste classique et un disciple de Duchamp. Il est la figure du paria, il a l'allure et le comportement de l'artiste maudit : beau, le pas dégingandé du danseur, il va dans le monde comme un poète romantique, las de tous les combats que lui imposent la vie en société, méprisant ceux qui ne savent pas voir mais gardant aussi sa capacité à s'indigner. Descendant, comme toute sa génération d'artistes, de la révolution copernicienne qu'engendra Marcel Duchamp, il place l'artiste au centre de l'œuvre, et fait même de sa souffrance le support de son art.

Sans doute la blessure originelle d'un artiste est-elle son moteur, mais pas son carburant. C'est pourtant elle qu'utilise Sorbelli pour créer et avancer dans sa création. Il n'exploite rien d'autre que lui-même. Il fut le secrétaire d'un artiste nommé Alberto Sorbelli, puis il joua les putes de musée comme ces œuvres payées pour être vues ; et face à la violence que provoquaient les apparitions de son personnage de prostituée, il devint l'agressé du monde de l'art, frappé, mis à terre et violenté lors de vernissages dans des mises en scène savamment chorégraphiées mais parfaitement réalistes.

[...] Hirschhorn donne une raison très simple à la rigidité du programme du Musée : son travail doit « produire » chaque jour quelque chose. « Ce n'est pas passif – un *patrimoine** : les œuvres sont là pour développer une activité. »³

Le concept de *patrimoine* – un ensemble de « biens », matériels ou non, hérités de et appartenant à une personne ou un groupe de personnes, mais le plus souvent liés à l'État – est très précisément mis en question par le *Musée Précaire*. Les habitants du Landy ne sont pas simplement invités à se réapproprier les œuvres, à *aller les voir dans leur propre quartier*, à regagner, même temporairement, une légitimité qui leur est généralement déniée. Ils sont surtout invités à *diriger et surveiller une institution dans laquelle ces œuvres sont montrées*. Ce sont eux qui ont construit le *Musée Précaire*, qui, en amont, ont été formés au Centre Pompidou à la sécurité, au transport et à la médiation des œuvres, qui ont géré la *buvette** et généré ainsi un peu d'argent⁴. Ce sont eux qui ont monté, démonté et surveillé le Musée, et endossé, non sans quelques scrupules, la responsabilité de son « succès », comme le montrait clairement leur attitude vis-à-vis des visiteurs. Aussi peut-on imaginer le regard, nourri d'un sens actif d'engagement collectif, qu'ils posent sur les œuvres présentées. Le travail fourni au Musée, rémunéré ou non – et quoi que les habitants en tirent, quand bien même il s'agirait juste de s'asseoir dehors à la buvette – élargit leur définition de la notion de spectateur, la définit comme une forme essentiellement « participationnelle », loin de l'acceptation passive d'un *patrimoine*, forme convenue de regard proposée par l'institution. Mais, a-t-on

Un jour, à la Biennale de Venise, une dame hurla : « Arrêtez, mais arrêtez, si c'est de l'art, j'aimerais qu'on m'explique. Et si ce n'est pas de l'art, on ne peut pas tolérer cela ! » Elle n'osait pas, mais elle avait compris. Elle savait qu'elle regardait cette scène de son point de vue bourgeois et que le plus difficile était d'en briser le carcan. C'est ce retournement que Sorbelli, comme Genet, opère : face à lui, nous sommes d'immondes bourgeois, incapables de vie.

Il n'est pas question de dire que la parole, l'action, l'œuvre de Sorbelli soient prophétiques. Mais elles régénèrent plus qu'elles ne décapent, elles remodelent plus qu'elles ne construisent.

La projection de soi dans un personnage qu'il n'est pas, c'est nous qui la produisons ; le fard outrancier, c'est nous qui le portons, la démarche vulgaire, c'est nous qui l'avons ; et les grandes baffes dans la gueule, c'est nous qui les donnons et les recevons. Mais comme nous sommes lâches, nous nous taisons. Nous sommes la contre-révolution. On dit toujours que les bastilles ne se prennent pas, Sorbelli lui aussi les contourne, avec un tout petit peu plus d'agacement et de précision dans le geste qu'on ne le ferait habituellement. Voilà sa différence : l'acuité de son regard, l'alacrité de son verbe, l'opiniâtreté de son intention.

Et face à l'hostilité, l'ignorance ou l'interprétation erronée que suscitent son œuvre, Alberto Sorbelli désespère et croit. Sa foi est celle de l'artiste, ni plus ni moins, mais encore, elle est ce qu'il montre, ce qu'il met en scène.

Il venait de la danse classique. Un monde encore empesé et figé dans ses codes, un monde dont n'importe quelle étoile est le centre. Il avait rêvé de rompre ce rapport immobile avec le public, il

aurait voulu se jeter sur les spectateurs de l'Opéra de Rome, changer les rôles – les échanger ? Il quitta ce monde pour mille autres raisons. S'exila à Paris, et en vint aux Beaux-Arts. Mais les danseurs sont des animaux, le rapport qu'ils entretiennent depuis tout petits avec leur corps n'est pas celui que le monde occidental moderne lui réserve. Toute reconversion emprisonne l'esprit du danseur : qu'il devienne steward ou artiste plasticien, il réprime ce que son corps a appris à ressentir, à faire vibrer, mais sourd toujours en lui ce qui le fait jouir.

Ce sont ces révoltes qu'avait programmées Sorbelli dans l'interprétation de ses trois personnages fétiches. Il leur donna une autre dimension quand il créa son *Esthétique de la spéculation* : un personnage, un spéculateur, un vrai (puis, dans une autre production, son double, l'acteur),



Alberto Sorbelli, photo du spectacle *Tragedia con Intervallo*, 2004



Thomas Hirschhorn, Musée Précaire Albinet, 2004. Vernissage, semaine Beuys.

envie de demander, que dire du fait que ce public participatif se rassemble sous le couvert d'une *institution**, si précaire soit-elle ? Le travail de Hirschhorn définit-il un rôle nouveau pour une « institution » telle que le musée, et comment la *précarité** de son Musée définit-elle de fait cette institutionnalité, la pose à l'écart ou dans la lignée de formes déjà existantes d'institutionnalité ?

Il y a exactement soixante ans, lors d'une conférence donnée à Paris à l'Institut pour l'étude du fascisme, intitulée *L'Auteur comme producteur*, Walter Benjamin cite Bertold Brecht, son ami et principal source d'inspiration : « Certains travaux ne doivent plus relever du

raconte sa vie. Mais il est le sujet d'un spectacle, un simulacre de colloque sur cette esthétique de la spéculation à laquelle personne, je crois, n'est sensible dans le monde de l'art contemporain. Le dispositif, comme toujours chez Sorbelli, est simple, presque abrupt. L'homme parle, explique, commente, mais son intervention est chorégraphiée, à peine... Il est le témoin de son ascension sociale et de sa chute. Il nous en inflige non seulement le récit mais aussi le spectacle. Sorbelli n'est plus un provocateur, s'il l'a jamais été, mais il nous a placés, nous autres pauvres spectateurs de ballets bourgeois, dans son éprouvette, et observe comment nous réagissons à ses aiguillons.

En juin dernier, il montait *Tragedia con Intervallo*. On se rendit donc aux Laboratoires d'Aubervilliers. On descendit vers le fond de



Alberto Sorbelli, photo du spectacle *Tragedia con Intervallo*, 2004



Thomas Hirschhorn, Musée Précaire Albinet, 2004. Atelier pour enfants.

vécu individuel (présenter un caractère d'œuvre) mais s'orientent davantage vers l'utilisation (la transformation) de certains instituts et institutions. »⁵ La question des institutions soulevée ici est laissée de côté dans la suite d'un exposé qui s'intéresse davantage à ce qu'il nomme les « techniques » du travail littéraire et artistique. Dans la perspective de cette conférence, j'aimerais me concentrer sur cet aspect qu'écarte l'essai de Benjamin – la question du rôle des institutions dans la définition de la relation de l'œuvre d'art à ses spectateurs, ou, en d'autres termes, le rôle de l'institution dans la relégation de l'œuvre à une relation plus ou moins « autonome » à la société.

Le point essentiel de *L'Auteur comme producteur* est que l'on doit s'emparer des techniques de l'œuvre d'art littéraire, théâtrale, artistique en

⁵ Walter Benjamin, « *L'auteur comme producteur* », in *Essais sur Bertold Brecht*, Trad. Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p.132.

l'impasse où se dresse cette étrange bâtisse semi-industrielle. Il faisait jour encore. On entra. L'espace blanc était vide aussi. Des groupes épars. Une caisse au milieu à gauche, des gens qui débambulaient à droite dans le foyer, certains se parlaient.

Sorbelli se tient à l'entrée de la salle noire. Je vois qu'il faut lui tendre les billets. Il est l'ouvreur – par manque de moyens pour s'en payer un vrai ? Je m'approche, il semble à peine me reconnaître. Comme si j'étais ce paysan qui dans une nouvelle de Kafka se rend à la Justice pour se heurter à un garde qui lui empêche toute sa vie d'entrer dans ce lieu saint, mais qui, avant que le pauvre paysan ne meure, répond à une dernière question ; le vieux, dans un dernier souffle, vient de lui demander pourquoi personne d'autre ne s'est présenté à cette porte toute sa vie durant ; et le gardien de lui répondre qu'elle était pour lui seul, et qu'il la fermait maintenant qu'il était sur le point de mourir... Roide et impassible, Sorbelli ne m'empêche pas d'entrer. Je n'ose pas le faire, pourtant. Je suis redevenu cet inconnu que j'avais toujours été... pour moi. Incapable de fuir les fantômes de mes inhibitions. Sorbelli, infernal révélateur.

Flanqué de trois amis, j'entre maintenant. Il y a un portique de vêtements à gauche. Des projecteurs qui nous aveuglent, et, quand on arrive à sa hauteur, on laisse sur notre gauche un yogi en pleine démonstration. On va rejoindre le plus vite possible les gradins qui meublent le fond de la salle. Non pas qu'on sache que l'on peut s'y asseoir, mais d'autres l'ont déjà fait, et, même si dans d'autres circonstances, j'ai été heureux d'être sous les feux de la rampe, je fuis ceux-ci aussi vite que possible. Je rejoins mes congénères dans le noir du public, je suis une part tranquille de ce magma froid que forme toujours un corps de spectateurs. On s'aperçoit mainte-

enjoignant le public à produire *lui-même* et à « se produire lui-même » – à s'emparer des moyens de production idéologique pour les faire siens, modifiant ainsi sa position au sein de la société. L'œuvre alors ne fonctionne plus juste afin de créer un sentiment de solidarité entre l'artiste/auteur et son public, ni pour « emplir le public de sentiments, même séditieux », mais pour « affranchir » plutôt ce public, « de manière durable, par la pensée, des conditions dans lesquelles il vit »⁶.

Aussi la réinvention des moyens de production comme techniques aux mains (littéralement) du *spectateur* devient-elle, selon Benjamin, l'unique garantie de l'authenticité de l'œuvre. De ce fait, le champ de la production s'ouvre non seulement à de nouveaux collaborateurs, mais à de nouveaux moyens de production, à l'écart de ce que Benjamin, nuançant Brecht, appelait « le vécu individuel (un caractère d'œuvre) ». Ce beau fantôme – celui d'un public collectif renaissant des cendres de « l'expérience individuelle » – hante les aventures utopiques de nombres d'avant-gardes, et il transparaît, notons-le, dans le travail de la plupart des artistes exposés au *Musée Précaire*. Il y a pourtant une distinction claire entre les utopies conçues par Mondrian et Malevitch, ou même Beuys et Warhol, et tout l'échafaudage du *Musée Précaire Albinet* de Hirschhorn. Et dans cette distinction tient peut-être l'aspect le plus benjaminien du Musée. Jamais dans les avant-gardes historiques ou les néo-avant-gardes, une collectivité n'a constitué si clairement l'enjeu [...]

⁶ Ibid, p.136.

[...] Sorbelli leur a composés, les comédiens avaient d'abord répété *Hamlet*.

Car ils sont semblables aux comédiens qu'Hamlet convoque pour jouer une farce. Ils jouent sans savoir ce qui se trame. Ils défendent les traits de leur personnage, mais répondent aussi aux interventions des spectateurs. Leur vie de personnage se colore ou s'entache des réactions qu'ils provoquent cependant que la vie malhabile de l'être joué caricature le personnage social que chacun de nous interprète sa vie durant. Ils jouent et sont aveugles.

Sorbelli est lui aussi un bouffon. Il est le prince meurtri qui pleure l'assassinat de son père

par son oncle et le remariage de sa mère avec cet assassin. Il a vu le spectre lui aussi, cette conscience extralucide dont il se sert pour instiller à son public la révélation de notre bêtise, de notre lâcheté, de notre veulerie. Sorbelli est un marionnettiste, mais comme Hamlet il sait qu'il ne tient pas tout à fait les ficelles qu'il tire. Il joue sa propre folie, et la propage. L'usurpateur du trône censé tomber dans le piège de la bouffonnerie qu'on joue devant ses yeux, ce n'est aucun de nous en particulier, mais nous tous. Ce que veut Sorbelli, ce ne sont pas des spectateurs, mais un public, non des individus, mais un groupe. Il recrée face à ses interventions l'unité de la

société, pleutre et vertueuse. Et nous, inconfortables et prêts à l'attaque, nous sommes désarmés, défaitistes, notre attention nous fait défaut, ragailardis, rassurés, amusés ou inquiets, nous nous mobilisons à nouveau, nous réagissons. Jamais nous ne prenons le pouvoir. Enfermés dans une cage sans barreau, nous nous y confions, et attendons le dénouement, s'il dût y en avoir un, pour nous éclipser...

Enfin, ce temps que nous passons, il est trop court. La tension se relâche. Nous avons beaucoup ri, écouté, et nous sommes à la fois détendus et terrassés par l'effroi de notre conscience à s'être vue dépouillée d'elle-même. Le rideau se

rouvre. Le yogi est là. Un peu sonnés, nous prenons un temps, rendossons nos rôles, et sortons.

Sorbelli n'entre pas en contact avec le monde, mais il l'éclaire et, pour ne pas nous effrayer tout à fait, nous laisse dans un théâtre d'ombres chinoises. ■

Jean Poderos est rédacteur en chef de la revue *Dada*. Alberto Sorbelli est artiste. Il vit à Paris. Invité aux Laboratoires en 2004, il a poursuivi ses premières expérimentations théâtrales avec la mise en scène d'un entracte. *Tragedia con intervallo* a été réalisé et montré aux Laboratoires les 26, 27 et 28 mai 2004.

TREIZE OU QUATORZE

Jan Peters

Ok, maintenant j'ai 39 ans. Encore 2 fois 365, donc 700 plus deux fois 15, 30, donc 730... Encore 730 tours sur ce disque plat et j'aurai 40 ans, tout rond.

Pour ne pas être complètement horloge, comme toutes les horloges, qui font toujours la même chose, c'est-à-dire tourner avec régularité et en rond, je me suis, comme quelqu'un qui fait toujours la même chose aussi, c'est-à-dire tourner un film par an... Pour ne pas être complètement pareil donc, je me suis décidé, maintenant, un an avant d'avoir 40 ans, de faire enfin quelque chose de complètement différent. C'est pour ça qu'il y a ce rond.

Mais à vrai dire, il n'y a que le format qui change, autrement je me pose toujours les mêmes questions. Cela me tracasse encore de ne pas réussir à expliquer l'univers ou à comprendre le sens de la vie. Parfois, je pense qu'il me manque un petit détail, juste une minuscule prise de conscience, et tout à coup ça ferait clic, et tout s'éclaire. Peut-être qu'il me manque une seule capacité dans le cerveau, pour penser un possible autrement, et peut-être que cela a à voir [...]



Thomas Hirschhorn, Musée Précaire Albinet, 2004. Bibliothèque.



Thomas Hirschhorn, Musée Précaire Albinet, 2004. Atelier d'écriture dirigé par Oscarine Bosquet, semaine Beuys.



Thomas Hirschhorn, Musée Précaire Albinet, 2004. Conférence de Bernard Blistène, semaine Beuys.



Jan Peters, photo extraite du film *Treize ou quatorze ans*, 2004.

[...] même d'un projet – pas même dans les productions de la Factory, plutôt contre-utopique, de Warhol, ni dans le « Free Information Office » de Beuys en 1972⁷. Et cet appel à la communauté, non pas en tant que lieu ou « entité passive et silencieuse »⁸, mais comme force constamment priée de se recharger, est dans une large mesure garanti par le caractère temporaire du Musée lui-même.

Souligné par la rigueur du programme hebdomadaire, l'aspect précaire du Musée s'inscrit aussi dans toute sa structure physique. S'il ne s'agit de fait que d'une structure simple de trois pièces (pièce d'exposition, atelier, bibliothèque) en contreplaqué, poutres de bois, clous et ruban d'emballage, le Musée est en même temps, comme tous les travaux d'Hirschhorn, visuellement bouleversant. Il est couvert de graffitis, de coupures de journaux, de photos, de multiples fenêtres laissant passer la lumière et permettant de voir la pelouse qui l'entoure tout comme les ensembles immobiliers de l'autre côté de la rue. Les notes répétées encore et encore sur les murs, de même que les programmes de travail accrochés bien en vue, pointent sans cesse « l'appartenance » du Musée aux habitants du Landy qui travaillent et jouent dans ses structures. L'énorme quantité d'articles de presse sur le Musée, photocopiés et scotchés sur les murs, sont là, comme le remarquent rapidement les visiteurs « extérieurs », pour le bénéfice des résidents, qui se réjouissent de se voir dans les pages des quotidiens de la presse nationale et internationale. Satisfaisant un désir apparemment gratuit d'ornementation, le Musée montre la façon dont sa propre architecture, apparemment si simple et si professionnelle, se transforme en support de cette ornementation. Ce système typiquement hirschhornien joue sur la transparence des murs du Musée: les fenêtres de plastique laissent entrer l'extérieur et la lumière, tout en servant, pour certaines, de miroir.

C'est ainsi que le Musée semble coïncider avec les visées utopiques de Benjamin. La réappropriation des moyens de production par une collectivité de spectateurs a lieu dans la mesure où il y a conscience du caractère limité du temps de la réappropriation, inscrite à son tour dans sa formulation physique. C'est seulement ainsi (énoncé en termes étonnamment contemporains⁹) que la collectivité prescrite par le projet hirschhornien participe à la création de nouveaux moyens de production culturelle et, ce faisant, prend conscience

de la contingence qui la définit en propre. Cette « contingence », il faut le noter, ne correspond pas nécessairement aux pronostics alarmants touchant la population immigrée parisienne ou d'autres capitales occidentales (et de l'hémisphère Nord): elle peut désigner, comme le prouve le Musée, un espace de découverte jubilatoire, voire même de découverte de soi. Pourtant, la façon même dont le projet « coïncide » avec la théorie benjaminienne nécessite d'approfondir les termes sur lesquels repose aujourd'hui cette théorie. Si la collectivité circonscrite par le projet hirschhornien s'accorde parfaitement avec la dimension précaire choisie par l'artiste pour définir son projet, alors la notion d'institutionnalisation garantie par ce Musée semble aller à l'encontre des valeurs mêmes – de permanence et de continuité, d'universalité et de classification – sur lesquelles

reposent institutions et musées. Son institution défend-elle alors un genre autre de légitimité (institutionnelle)?¹⁰ Comment son institution se définit-elle par rapport à son identité d'« auteur-sujet », négociant cet aspect précaire* avec la communauté? Et enfin, quelle est la relation entre ce projet d'institution « nouvelle » et son actualisation? De même que « l'Homme Nouveau » projeté dans la France des années 1960, il apparaît simultanément comme une fiction – un rêve projeté sur l'écran d'une société, si limité soit-il ici – et une fiction porteuse de sa propre actualisation¹¹.

Je n'aurai pas le temps de répondre ici à ces questions, mais j'espère suggérer quelques axes qui pourraient être, je pense, utiles à une réflexion, non seulement sur le travail de Hirschhorn (et « l'art public » en général), mais aussi sur la validité renouvelée d'une théorie comme celle de Benjamin, si liée soit-elle à l'époque où elle a été développée.

Une partie de la problématique qui fonde le cadre de réflexion de Benjamin comme de Hirschhorn, est celle de « l'autonomie » de l'art, cette invention classique relancée dans la France du XIX^e siècle par la République émergente et ses nouveaux musées d'art public. Là, le discours sur « l'autonomie » de l'art faisait largement figure de fiction hypocrite, masquant l'intérêt de l'État à rassembler des [...]

⁷ Dans l'« Information Office of the Organization for Direct Democracy Through Referendum », Beuys interroge un certain nombre de « questions » politiques avec une communauté éphémère de spectateurs d'art. L'hypothèse assez peu problématique (de la part de Beuys) d'un rôle de « consultant » annonçait non seulement sa tentative à venir de service public, mais de fait aussi une tendance essentielle à la fois en politique et dans la façon d'être auteur d'une œuvre d'art.

⁸ Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002.
⁹ Au sens où il apparaît nécessaire de reformuler la réappropriation des moyens de production, envisagée par Marx comme conséquence permanente de la révolution, en lien avec la configuration nouvelle de communautés fragmentées et éphémères.

¹⁰ L'envisage aussi cet aspect « utopique » de la communauté des spectateurs comme assez différente du rôle que Jürgen Habermas assigne à la sphère publique.

¹¹ À propos de « l'Homme Nouveau », voir Kritin Ross, *Aller plus vite, laver plus blanc : la culture française au tournant des années soixante*, trad. Sylvie Durastanti, Paris, Abbeville, 1997, et notamment sa surestimation du « réel » par opposition au « culturel » pour pointer les lieux de changement dans les années soixante.

[...] avec la perception aussi. Il faudrait que je voie les choses autrement et déjà tout serait résolu.

Bon, cet après-midi, ou plutôt, minuit est déjà passé, donc c'était hier après-midi, quand j'étais à l'endroit où l'Ina, les archives de la télévision et radio françaises, garde tout son matériel, toutes les bobines de film, les bandes-vidéo... c'est là que j'ai filmé cet employé dont je montre les images depuis le début de la soirée.

Sa tâche dans ce lieu m'a pas mal surpris. Je veux dire, il travaille aux archives et jette des films à la poubelle, alors que les archives sont le lieu de sauvegarde des films. Pourtant, l'idée que les archives soient un lieu où finissent les films se manifeste aussi physiquement, que les films trouvent leur fin réelle ici en atterrissant dans une benne s'ils sont trop vieux, trop rayés ou abimés par ailleurs, je n'y avais pas pensé, alors que c'est plutôt logique.

Et en plus ça a de l'allure. En tout cas, ça m'a donné envie de prendre un bain dans les vieilles images, de plonger dans la mémoire, de m'ébrouer dans ces innombrables images solitaires arrachées

[...] œuvres d'art, symboles de son pouvoir – et, par extension, miroirs du mandat (de l'« autonomie ») républicain de l'Etat. Ainsi envisagée, l'essentialisation de « l'autonomie » à l'intérieur de la sphère de l'art garantissait à cette dernière une distance certaine d'avec les vicissitudes du marché et de la technologie¹². Seule restait la nécessité d'une structure physi-

que – d'un musée – pour défendre, et de fait intégrer cette autonomie. Comme je l'ai dit, dans le *Musée Précaire*, la structure physique intègre quelque chose d'apparemment assez différent: la réflexion de et la perméabilité à la communauté qui le soutient, sous la forme d'une structure largement transparente et d'une multiplicité de coupures de presse. Pourtant, l'enchevêtrement des activités hebdomadaires dont dépend également le Musée intègre nombre d'autres « institutions », des Laboratoires d'Aubervilliers au Centre Pompidou, en passant, par exemple, par l'association de résidents de la *maison radieuse** de Le Corbusier, qui a rencontré un groupe des résidents du Landy à l'occasion de l'exposition Le Corbusier. Aussi le *Musée Précaire* est-il intimement lié, non seulement à un réseau d'institutions, mais au système entier de valeurs (très françaises) qui soutient et nourrit ce réseau. La « transparence » physique du Musée, la manifestation physique de son aspect contingent, commun à lui et à la collectivité, se conjugue à cette autre contingence, liant une communauté à une autre – ou, plus justement, une forme de communauté à une autre forme.

Le Musée à la fois repose sur et cherche à démontrer les valeurs transcendantes de l'art – ces conditions précisément que tout penseur marxiste, de Benjamin à Debord, a problématisées¹³. Le projet hirschhornien s'intéresse par-dessus tout au maintien par l'art de la « richesse de ses significations » au travers de ses déplacements temporels et géographiques multiples. La chose devient évidente si l'on observe le programme des activités, par exemple, dans lequel

au temps. Et justement en faisant le montage de ces plans, l'idée m'est venue d'un coup, que c'est peut-être bien à cause du temps que je n'arrive pas à expliquer l'univers, que je ne comprends pas le sens de la vie. Je veux dire que si je parvenais à percevoir le temps pas seulement progressant où une chose suit l'autre, peut-être qu'il y aurait le clic.

Mais il y a cette touche retour. Je pourrais déjà commencer par là.



Jan Peters, photo extraite du film *Treize ou quatorze ans*, 2004.



Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, 2004. Vernissage, semaine Mondrian.

les œuvres d'art sont considérées comme des matrices de sens qui se déploient en différents média, temps et espaces¹⁴. On peut même considérer le désir avoué de Hirschhorn que cette autonomie excède ce qui est « prescrit d'en haut » à l'œuvre d'art, notamment quand il écrit à propos de ses « sculptures directes » (à la fois « modèles » et « critiques » des monuments) que sa « critique vient du fait que l'idée de monument est imposée d'en haut... et [que] ses formes correspondent à la volonté de pousser les gens à admirer le monument et,

¹⁴ Hirschhorn lui-même refuse tout triomphalisme concernant le projet. Son manifeste, distribué aux visiteurs dans le musée, finit par cette affirmation : « Je ne dirai jamais que le Musée Précaire Albinet est un succès, ni que c'est un échec » – et ce malgré son affirmation répétée à la fin du projet que plus jamais il ne dirait « que quelque chose est impossible », soulevant la question de ce qui définit le succès. Cependant, quand on l'interroge, il admet sa satisfaction de voir la préférence de la majorité du public du Landy pour Duchamp. Premier des huit artistes présentés, son exposition s'est déroulée au moment où Hirschhorn rencontrait les plus grandes difficultés à organiser son équipe. C'est là, selon lui, la preuve que l'œuvre d'art survit dans la mémoire des résidents séparément de leur souvenir des problèmes économiques, sociaux et politiques associés au Musée – qu'elle trouve, en quelque sorte, une forme d'autonomie.

Vus en marche arrière, les événements peuvent se comprendre tout à coup très différemment. Si j'arrive à négliger le fil du sens qui s'est tramé par la marche avant. Il y a là un ouvrier sur qui des pellicules plongent en sortant d'un bac rempli d'images. Des pellicules sur lesquelles il y aura à voir des images du futur. Des images pas encore tout à fait mûres, on peut peut-être dire ça, car leur qualité serait encore assez mauvaise. C'est pour ça qu'on



Jan Peters, photo extraite du film *Treize ou quatorze ans*, 2004.

avec lui, l'idéologie dominante.»¹⁵ Ainsi, miraculeusement, Hirschhorn semble vouloir faire en sorte que l'œuvre d'art prescrive son cadre propre: qu'elle revendique son autonomie¹⁶, mais en constituant ses termes elle-même. Cette chose historiquement prescrite « d'en haut », garantie du pouvoir public, est envoyée ici afin de se loger au cœur de l'œuvre d'art.

Si ceci ne peut s'accomplir, paradoxalement, que par la transformation étrange, perverse même, de l'œuvre d'art en institution, nous devons chercher dans cette nouvelle définition de l'institution, de la communauté, de l'art. Plus qu'une « collaboration », comme semble l'avoir envisagée Benjamin, plus même qu'une « réappropriation » des moyens de production, le musée antimuséal de Hirschhorn procède à la fois avec cet « excès » d'autonomie et cette « précarité » de la contingence vers de nouveaux rapports entre la communauté et ses institutions. ■

Traduit de l'anglais par Aude Tincelin

Rachel Haidu est historienne d'art moderne et contemporain à l'Université de Rochester (NY) où elle enseigne au sein du Collège et du Graduate Program in Visual and Cultural Studies.

¹⁵ Thomas Hirschhorn, « Statement: Sculpture Directe », in *Public Art: A Reader*, ed. Florian Matzner, Haje Kantz, 2004, p.250.

¹⁶ « Car la liberté de l'artiste et l'autonomie de l'art ne sont pas au service d'une cause. Si on prescrivait ce pourquoi l'artiste devrait travailler, ce travail alors ne serait pas de l'art. » Thomas Hirschhorn, « A propos... », *ibid.*

mettrait les pellicules sur une étagère, où lentement, au fil des ans, elles deviendraient limpides. Parfois quelqu'un viendrait et regarderait leur état, puis les remettrait sur l'étagère, où elles mûriraient longtemps, jusqu'au jour où on les apporterait au laboratoire. C'est là qu'elles seraient préparées à leur véritable destin à l'aide d'un processus chimique. Leurs images seraient rendues sensibles à la lumière et ensuite chargées dans un appareil appelé caméra qui les rendrait du futur au présent, qui permettrait aux événements d'avoir lieu.

À présent, bien sûr, la question c'est : qu'est-ce qui se passe si j'applique cette expérience de la marche arrière à moi-même, c'est-à-dire à mes propres films ?

Chaque année j'ai enregistré un inventaire personnel de ma vie dans un petit film : 38 37 36 35 34 33 32 31 30 29 28 27 26 25 24, mais après, c'est le noir. Je ne deviendrai pas plus jeune que 24 ans, tout au moins en film, car je n'ai malheureusement commencé cette série qu'à 24 ans...

Ce qui n'est bien sûr pas une raison pour le temps de s'arrêter de tourner.

Il y a quelques jours, je suis allé à l'Ina à Paris – l'Institut national de l'audiovisuel – non pas à la réserve où ils stockent les films, c'est là que j'étais hier, mais au siège, où on peut, avec l'aide d'un ordinateur, rechercher des matériaux image ou son des 60 dernières années. Il y a tellement de documents que personne ne peut tout visionner, même s'il ne fait que ça pendant toute sa vie. Pour arriver à l'Ina, j'ai pris le métro jusqu'au terminus. Un peu plus loin il y a les archives. La ligne de métro qui y mène est la 14. Pour me débrouiller avec la montagne d'archives, j'ai pris 14 comme critère de recherche. Je veux dire, je voulais savoir ce qui se passait quand j'avais 14 ans.

À 14 ans je suis venu pour la première fois en France. C'était en 1980, dans la voiture avec mes parents, destination : la côte atlantique. On venait de rater un accident après Kassel. C'était le 8 juillet, le 7 j'étais allé pour la première fois tout seul au cinéma. C'était à Kassel, c'est là qu'au début du voyage nous avions rendu visite à une tante et vu aux informations le soir que V. Giscard d'Estaing était venu en Allemagne. Le lendemain en France on était souvent arrêté dans les bouchons. Pendant l'escalade à l'hôtel, le soir, j'ai vu pour la première fois le journal télévisé français. Je ne comprenais pas un mot, mais rien que la bande-annonce était prometteuse, colorée, et en 1980 peut-être pas complètement au goût du jour, mais quand même moins ringarde que la présentation ultra-sérieuse de l'émission allemande la plus importante, la *Tagesschau*, qu'à l'époque chacun regardait chaque soir. C'était carrément obligatoire. Giscard avait fini par arriver à notre point de départ, à Kassel. J'avais l'impression que le cameraman français plaçait des *private jokes* : dans le bain de foule il filmait Giscard devant l'affiche du film : *Pieds plats au bord du Nil*, avec Bud Spencer, [...]

[...] le film que je venais de voir à Kassel. Quand le 9 juillet, nous sommes enfin arrivés au bord de l'Atlantique, la surprise était grande. Mes parents parlaient de toute évidence aussi peu le français que moi à l'époque, et c'est probablement la raison pour laquelle il y avait eu un malentendu sur la location de l'appartement de vacances. Il était situé au milieu d'un paradis de nudistes. Ce n'était pas exactement ce que nous attendions de la France catholique. Se déshabiller était obligatoire, on ne pouvait pas y échapper.

Ma famille vient aussi plus au moins de la mer, mais seulement de la Mer Baltique. C'est pour ça que personne n'avait prévu que la force de la nature allait finalement régler le problème vestimentaire : ma mère a été prise en grippe pendant un bain le premier soir par une immense vague, et quand elle sortit de la séance d'essorage saine et sauve et sans intervention d'hélicoptère de sauvetage, et fût rejetée par la mer sur la plage, elle n'avait plus de culotte, la mer l'avait gardée...

J'avais comme j'ai déjà dit 14 ans et pas une folle envie de me déshabiller, mais chez les autres ça me plaisait d'autant plus. C'est pourquoi j'ai fini par participer à toutes les activités possibles du club nudiste. Le plus fort c'était le concours international de natation nue.

Attendez. Si je regarde ce matériau sans parler tout le temps comme un dératé, je vois à chaque coupe un petit défaut. Là, ces petits traits noirs en haut dans l'image. Ce sont les bords de la collure. Un indice caché sur un détail presque oublié de l'histoire de la télévision sur lequel j'ai déjà réfléchi hier après-midi à la réserve des archives cinéma. Mais pour ça je dois encore une fois retourner dans le passé, juste un peu, en marche arrière sur le rail du temps de ce film.

Avant que je n'observe l'employé en train d'éliminer les films, j'avais déjà visité tout l'entrepôt. Et c'est là que je me suis souvenu que jusqu'au début des années 80, la plupart des reportages télé étaient encore tournés en film, sur pellicule inversible, et pas en vidéo. Puisque ici, aux archives, ils ont pour mission de garder le maximum de ce que la télévision publique française a pu émettre, cela a donné au fil des ans un cumul de formats film et vidéo les plus divergents. Ce qui exige bien sûr aussi des appareils de lecture les plus divers, qui en grande partie ne sont même plus fabriqués aujourd'hui. Ce qui signifie un travail de maintenance coûteux, pour des machines échouées sur la décharge de l'histoire de la technique. C'est pour cela et parce que les images sur les premières bandes-vidéo sont déjà en train de se dissoudre en signaux électroniques illisibles, qu'on a commencé à numériser tous les documents. Mais l'absurdité de la technique numérique réside dans le fait qu'on puisse de nos jours non seulement créer, mais aussi stocker des quantités de données invraisemblables à une vitesse jamais atteinte auparavant, et qu'en même temps, les supports de

sauvegarde n'ont qu'une faible durée de vie. Ce à quoi on peut pallier en faisant sans arrêt de nouvelles copies. Ce qui à son tour ne marche qu'aussi longtemps que quelqu'un s'en occupe, et donc ne garantie pas que les données d'aujourd'hui pourront être sauvegardées de manière fiable pour des quelconques civilisations du futur. Au contraire, nous vivons probablement dans un siècle totalement oublié dans le futur, parce que nous n'aurons rien laissé.

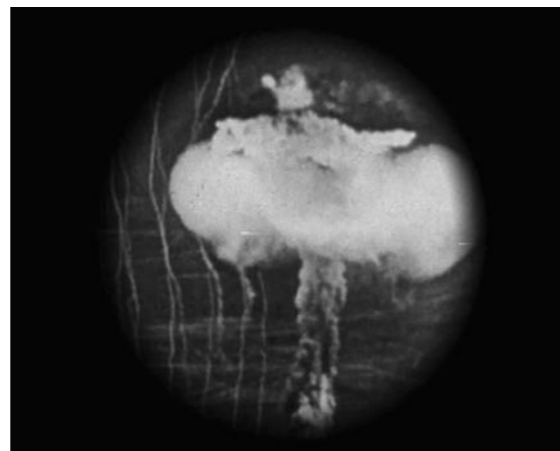
Bien entendu, il y a déjà de nombreux groupes de chercheurs qui travaillent sur ce problème. Et l'ironie du sort veut que, pour le moment, la solution la plus avancée en termes de chance de réussite rappelle une époque d'à peu près 2000 ans avant l'invention du premier ordinateur. Il s'agit d'une sphère de graphite



Jan Peters, photo extraite du film *Treize* ou quatorze ans, 2004.



Jan Peters, photo extraite du film *Treize* ou quatorze ans, 2004.



Jan Peters, photo extraite du film *Treize* ou quatorze ans, 2004.

ENTRETIEN AVEC SANDY AMERIO

Yvane Chapuis

Tu viens de publier un livre et de réaliser deux expositions, l'une était visible à l'Espace Paul Ricard dans le centre de Paris, l'autre aux Laboratoires d'Aubervilliers. Ces trois projets peuvent être appréhendés comme l'articulation d'une recherche que tu as menée autour du *storytelling*, une pratique managériale d'origine anglo-saxonne faisant intervenir au sein de l'entreprise des conteurs profes-

sionnels pour diffuser auprès des salariés la culture de l'entreprise et générer dans les moments de crise certains comportements. Quand ce projet a-t-il commencé pour toi? Il y a un peu plus de deux ans. Il y a eu plusieurs phases. Je suis tombée par hasard, enfin presque puisque je travaillais déjà sur les questions relatives à l'Économie, sur un site de *storytelling*. J'ai découvert que cela condensait mes intérêts pour la nouvelle organisation du travail et les structures narratives.

Jusqu'à-là, je m'étais particulièrement intéressée à la forme du documentaire, de différentes façons, et j'avais envie d'aller vers autre chose. L'idée de filmer un storyteller ne me plaisait pas beaucoup même si certains d'entre eux peuvent être de véritables performeurs. Le *storytelling* appelle un imaginaire qu'il me paraissait juste de délocaliser, de ne pas représenter au sein de l'entreprise où aurait lieu une cession de *storytelling*.



Jan Peters, photo extraite du film *Treize* ou quatorze ans, 2004.

en trois langues. À enfouir de préférence tout près de la pierre de Rosette...

Au fin fond de la réserve je tombe sur l'ancien système de classement des archives. Peut-être qu'une des raisons pour lesquelles on le garde encore est qu'en dernier lieu on ne veut pas vraiment faire confiance aux ordinateurs. Pour ma part, je suis assez content de n'avoir eu qu'à donner un mot comme critère de

de la taille d'un ballon de football, à l'intérieur de laquelle on cisèlera, en quelque sorte, à l'aide d'un rayon laser, en de nombreuses couches à l'échelle nanomillimétrique, les données. En trois exemplaires, j'espère. Et

recherche à l'ordinateur des archives pour trouver des images d'intervention d'hélicoptères.

Parce qu'à côté de tous ces nus, les interventions de sauvetage étaient un autre sujet de fascination pendant ma première visite en France. Au moins une fois par jour, un hélicoptère repêchait un nageur de la mer. J'adore les hélicoptères depuis ma petite enfance. Mon modèle préféré est celui que les Américains ont rendu célèbre au Vietnam. Ce qui constituait une contradiction non élucidée, tout au moins depuis que j'étais devenu pacifiste.

Si j'étais devenu pacifiste, c'était au fond la faute de la télévision. Enfin, j'avais 13 ans je crois, 13 ou 14 ans, c'était juste au début de la puberté, quand j'ai vu une émission sur la bombe à neutrons. La bombe à neutrons était à l'époque également dans sa phase de développement. Dans l'émission on expliquait [...]

J'ai cherché à décliner tout ce qui était en ma capacité à partir de cette question du *storytelling*. Le film, au même titre que le livre, est une déclinaison. L'idée qui ne m'a pas quittée durant toute la réalisation du projet était de donner une vision personnelle du *storytelling*, de l'épuiser, de le mettre à l'épreuve. J'avais aussi l'idée de réaliser une performance, elle s'est finalement retrouvée dans le livre sous une autre forme. Quels étaient tes points d'entrée pour effectuer ta recherche sur le Net? Je ne m'en souviens plus vraiment. Cela devait être « travail » et « narration ». En tous les cas, c'étaient les champs qui m'intéressaient à ce moment-là. Comment as-tu organisé ta recherche? Le point de départ est une recherche sur le web en effet. Elle s'est ensuite affinée. J'ai lu des livres sur le *storytelling* dans un deuxième temps, comme celui de Steve Denning, *storyteller* entre autres à la Banque Mondiale (*The Springboard: How Storytelling Ignites Action in Knowledge-Era Organizations* publié par Butterworth Heinemann, 2000). Je ne savais pas que cela existait. J'avais lu des choses sur les thérapies de groupe au sein des entreprises, inspirées par certaines expériences de Moreno, ses psychodrames par exemple (ex: J. L. Moreno, *Psychothérapie de groupe et psychodrame* publié par les Presses Universitaires de France, 1987), mais le *storytelling* m'a paru assez différent et original. J'ai par la suite contacté certains *storytellers*. Qu'est-ce qui t'a fascinée à l'intérieur du *storytelling*? Une structure finalement assez libre parce que réappropriable. Il n'y a qu'à observer ce qu'en font les storytellers à chaque fois sur une question différente. C'est modulable, malléable, c'est finalement un concept souple où toutes sortes d'histoires peuvent être incluses. Je ne souhaitais pas décrier le *storytelling* ou me contenter d'en donner une représentation brute. J'ai utilisé le *storytelling* comme une structure de base pour autre chose. J'ai tenté de devenir *storyteller* moi-même. Tu parles du *storytelling* en termes de question, comment la formulerais-tu? La relation du générique au particulier. Les applications du *storytelling* sont multiples et chaque fois spécifiques car elles dépendent de la personnalité du *storyteller* et de la vie de l'entreprise. En même temps, le *storytelling* peut se comprendre génériquement comme étant un concept de *management* qui consiste à raconter des histoires dans l'entreprise pour générer certains types de comportements. C'est dans ce chemin du général au spécifique que se situent pour moi les questions. C'est ce que j'ai fait dans le film, c'est un travail de réappropriation avec mes propres questionnements que j'ai entrepris et non pas un travail de dénonciation de [...]

[...] cette pratique. **Qu'est-ce que le livre t'a permis d'explorer ou le film de développer davantage ?** La même chose, mais dans des champs différents. Il s'agissait avant tout pour moi de ne pas circonscrire cette question du *storytelling* au monde de l'entreprise. Dans le film, cela fait appel aux événements du 11 septembre et à ce passage de la Bible (*Genèse*, chapitre 19). C'est-à-dire le passage de Loth, lorsque celui-ci fuit Sodome, promise à la destruction, avec sa femme et ses deux filles. Sa femme qui n'a pas suffisamment la Foi se retourne et est transformée en statue de sel, punie par l'Éternel. Loth continue sa route avec ses filles, qui tour à tour le font boire et couchent avec lui pour donner naissance à un nouveau peuple. Le film m'a permis de réfléchir sur la question de la croyance. On se pose rarement la question de savoir dans un film si une *voix-off* dit la vérité, ou si des sous-titres retranscrivent bien ce que les acteurs dans une autre langue disent. C'est quelque chose que j'avais déjà expérimenté dans *Waiting Time/Romania* (30mns – 2001). J'ai souhaité y revenir cette fois avec la *voix-off*, car les événements du

[...] **qu'elle était conçue pour tuer les êtres humains, tout en endommageant le moins possible le matériel militaire ou les maisons. C'était accompagné d'un schéma expliquant que la bombe à neutrons explosait en l'air, avant de heurter le sol. Et ça a été un immense choc pour moi, qu'elle explose en l'air. À partir de là, j'ai regardé tous les soirs plein d'angoisse vers le ciel, pour voir si elle viendrait peut-être aujourd'hui. Ça devenait un véritable rituel. Comme d'autres se tournent vers Dieu avant de s'endormir, de la même façon je me tournais pieusement vers la bombe à neutrons.**

Silence. Pas de jour, pas de nuit. Ni dehors, ni dedans. Seulement un grand et profond noir. Si ma mémoire ne me trompe pas, c'est ainsi que je me représentais le monde après l'explosion.

Mais comment ça fonctionne, le souvenir ? C'est ce que j'ai toujours voulu regarder de plus près. Je crois que ma mémoire fonctionne à peu près comme ma perception. Et celle-ci me sert, je crois, non pas vraiment à représenter de manière véridique des choses réellement existantes ; elle permet juste de créer une construction, à l'aide de laquelle je peux m'orienter dans le monde... et trouver par exemple, l'interrupteur de lumière, ici. En me souvenant, je me réfère à une version antérieure de la construction créée à l'aide de la perception, tout en y intégrant bien sûr des informations plus récentes, pour recréer d'une certaine manière une version mise à jour de la construction. Ce qui signifie que chaque fois que je me souviens, je change la mémoire.

Vu sous cet angle, il ne peut pas vraiment y avoir d'oubli non plus, à moins de complètement éteindre le cerveau, donc en cas de décès par exemple causé par l'explosion d'une bombe à neutrons. Qu'à son tour je pourrais peut-être empêcher, si je parvenais à rendre le passé aussi indéterminé que le futur semble l'être. Par exemple avec la touche retour. Il suffit que j'aïlle en arrière au fond, jusqu'avant l'invention de la bombe à neutrons, alors, logiquement, son explosion devient impossible aussi.

11 septembre nous ont été donnés à voir toujours accompagnés d'une *voix-off*, d'un commentaire.

Le livre quant à lui offre de nombreuses pistes très différentes, puisque le décor de l'animation culturelle est constamment traversé par des événements extérieurs ou d'autres espaces.

Dans les deux cas (livre et film), je dirais que cela m'a permis d'explorer différents types de structures narratives et de jouer avec toutes sortes de digressions entre autres métaphoriques. **Pourquoi n'as-tu pas poursuivi la piste de la performance ?** La présence du corps, l'action directe, a des liens étroits avec le politique dans l'histoire de la performance. C'est pour cela que cette forme m'intéresse au départ. En même temps, j'ai l'impression que son usage dans le champ de l'art contemporain s'est édulcoré. Je l'ai laissée de côté pour des questions de temps également. C'est une pratique que je ne maîtrise pas du tout. Le livre m'a permis de mettre en scène des personnages, aussi nombreux que je le souhaitais. Surtout, il m'a permis de travailler une part d'imagination à travers ce qui n'est pas dit ou décrit, alors que dans une représentation *live* tout est visible. Et l'on n'est plus alors dans un *continuum* visuel qui s'impose et dont



Sandy Amerio, *Hear me, Children yet-to-be-born*, 2004.

il est difficile de s'échapper. La forme livre m'a permis de jouer avec l'ellipse. De plus il aurait été difficile, voire impossible, de faire intervenir certains éléments du livre, ou certains procédés. Pour ne citer qu'un exemple, l'arrivée des *Hummers* (version civile des véhicules militaires américains) aurait été assez coûteuse. **J'ai été particulièrement sensible au livre. Il était donné comme livre d'artiste et je me suis retrouvée face à une nouvelle, on plonge dans un univers où les événements qui arrivent permettent des projections. Ce n'est pas un ouvrage analytique, ni critique ou documentaire sur ta pratique. C'est une forme en soi. Ce qui se passe à l'intérieur est extrêmement dynamique et divergent. C'est une écriture littéraire. Est-ce que cette pratique est**

nouvelle pour toi ? Elle est née avec le premier numéro de la revue *Trouble* où j'ai publié « Comment au Mexique, Mitsubishi tente de gagner contre les baleines ». Les textes que j'avais écrits auparavant étaient plus analytiques, des critiques de films essentiellement. J'écris entre autres toujours sur les miens mais ce n'est pas une pratique quotidienne. J'ai besoin d'un projet pour investir ce champ. J'ai pris beaucoup de plaisir, même si c'est difficile car nouveau. J'ai eu le même plaisir à écrire pour le film.

J'ai écrit les premiers fragments du livre à Los Angeles, au moment du tournage du film. Curieusement, la phase de montage du film a véritablement lancé l'écriture. Dans le livre, j'ai gardé une trame narrative mais avec comme objectif l'inclusion de dispositifs d'écriture de la vie de tous les jours. Comme les SMS par exemple, qui envahissent de plus en plus les émissions de télé. J'ai également travaillé le graphisme avec Daniel Perrier, notamment pour un système de renvoi à une traduction en temps réel. C'est un texte monté, qui fonctionne par emboitements de différentes façons d'écrire : certaines par-



Sandy Amerio, *Sorties d'usines, épilogue*, 2004.



Jan Peters, photo extraite du film *Treize ou quatorze ans*, 2004.

militaire plutôt moche soit mis en exécution, lequel consistait à livrer la dernière bataille aussi à chaud, et à prendre l'Europe comme théâtre des opérations pour une guerre nucléaire. Ce qui m'angoissait le plus c'était l'idée que le monde pourrait finir et que je n'aurais jamais encore couché avec une fille. J'aurais peut-être pu résoudre ce problème aussi sans devenir pacifiste, mais essayer de convaincre une fille de coucher avec moi me faisait honnêtement au moins autant peur que la bombe à neutrons. J'avais d'ailleurs très vaguement compris cet ensemble de problèmes et l'avais classé sous le terme LOVE AND PEACE. Je crois que c'est pour ça que je me sentais plus proche des hippies que des punks qui correspondaient bien mieux à ma génération pourtant.

Je veux dire avec le mot d'ordre NO FUTUR les punks à l'époque se situaient assez précisément dans

ties sont réalisées en *cut-up*, comme le *bodylanguage* inspiré de descriptions de cours de *management*; d'autres sont totalement inventées comme le poème d'amour ou la dispute du couple au fond de la salle. J'ai également demandé à des *storytellers* professionnels qu'ils écrivent un texte, soit sur le *storytelling*, soit comme ils auraient pu raconter une histoire dans une entreprise. Ma commande était assez libre car je savais que je pourrai les inclure dans une structure ouverte. Je savais également que les personnages seraient nombreux, ce qui est plus difficilement réalisable en film. Ils ont évolué au fil de l'écriture, ensemble. Il y a des matériaux de nature diverse, des éléments de ma vie aussi. **Pourquoi avoir choisi la forme de l'index ?** Il me semblait important que l'on puisse entrer dans le livre à travers des mots, tels « animation culturelle », « body-language », « vernissage », « temps réel », etc. C'est un index sensible car il n'est pas figé à la manière d'un dictionnaire par exemple qui établit un ordre alphabétique. C'est un index plastique, au sens propre et figuré.

C'était une manière d'introduire des termes sur lesquels j'avais quelque chose à dire sans pour autant que ce soit de manière développée. Cela m'offrait la possibilité de donner des points de vue, de poser des questions, de faire débat. De me permettre une schizophrénie en mettant en place par exemple une table ronde où je me suis beaucoup inspirée de réflexions que j'avais entendues dans la bouche d'autres artistes

l'air du temps. Les visions du futur étaient toutes plutôt sinistres.

Je vais maintenant, au lieu de toujours aller en arrière, faire une tentative dans l'autre sens sur l'axe du temps.

Mais je ne voudrais pas faire cette tentative depuis le présent d'aujourd'hui. Je n'ose pas faire cela. Donc, à part le fait que je n'aie même pas encore envie de voir comment je serai à 40, 41 ans, etc., pour le reste je n'ai pas non plus envie de savoir ce qui va se passer. Alors stop pour commencer.

Je ferai ma tentative depuis le présent d'autrefois, puis je prendrai dans l'histoire une autre bifurcation que celle qui, au bout du chemin, m'a amené jusqu'ici. Dans le genre : À quoi ça ressemblerait si NO FUTUR s'était réalisé, si on avait appuyé sur le bouton rouge ? Donc l'itinéraire-bis-retour-à-l'avenir.

Heureusement, je peux émerger de ce futur cauchemardesque et me retrouve tout naturellement sur le chemin qui n'a pas bifurqué à ce carrefour. Même si je ne pense pas qu'aujourd'hui les choses vont mieux, ce chemin a l'avantage de me mener à notre appartement. Bien sûr, je me souviens et ne peux pas oublier, et malgré cela je m'appête à fêter l'anniversaire de mes 39 ans. ■

et avec lesquelles je n'étais pas d'accord. **La représentation des États-Unis que donne ton film (*Hear me, Children yet-to-be born*), notamment à travers le timbre de la *voix-off*, le décor et le personnage masculin de winner qui dérape, qui disjoncte même se prenant pour un envoyé de Dieu, humiliant son épouse, est celle d'un empire en pleine décadence, ne vient-elle pas confirmer d'une certaine manière l'image que véhiculent nombre de médias en France, notamment la presse écrite, particulièrement depuis la présidence de Bush. Ne penses-tu pas qu'il existe d'autres visions possibles de ce pays et de ceux qui le constituent ?** Mon film n'est pas une métonymie, en tous les cas, je n'ai jamais pensé donner une vision des USA à travers ce personnage.

Les dernières élections ont bien montré qu'il existe au moins une scission à l'intérieur de ce pays. Je ne connaissais pas les États-Unis avant de partir à Los Angeles pour réaliser mon projet de film. C'est une ville étrange et complexe pour un européen. Un décor permanent. La Death Valley est un collage improbable de paysages, des lacs salés, des dunes de sables, des canyons, une imbrication de géologies complexes. Death Valley n'est pas le désert de John Huston. Ce n'est pas un désert qui symbolise seulement la conquête, c'est un lieu de doute, presque de perte. Ce n'est pas par hasard si l'action de *Gerry* (deux hommes qui se perdent) de Gus Van Sant se situe à Death Valley. C'est intéressant aussi de repen-

ser à *Zabriskie Point* d'Antonioni qui se passe aussi à Death Valley. Les promoteurs (qui sont dans une logique de conquête) y voient leur projet anéanti dans une gigantesque explosion sans fin. Death Valley est un point de rupture qui symbolise pour moi la relation que [...]

Jan Peters est cinéaste. Il vit à Paris et Hambourg. Son travail avait déjà été présenté aux Laboratoires pour *Ouverture 1* dans le cadre de la programmation *Hypnose*. Accueilli aux Laboratoires en 2004, il réalise le film *Treize ou quatorze ans*, dont le texte ici publié est tiré. Ce projet vient compléter la série de films entamée par l'artiste en 1990 avec *J'ai 24 ans*. Ces films, à raison de un par an, adoptent la forme d'autoprotrets : l'artiste enregistre son environnement quotidien et adjoint aux images captées moult observations. Pour *Treize ou quatorze ans*, Jan Peters a notamment puisé dans les archives de l'Ina, en mettant l'accent sur ses relations personnelles avec la France, pour ainsi couvrir les premières 24 années de sa vie. Le film a été réalisé et montré aux Laboratoires sous forme installée du 10 septembre au 31 octobre 2004 mais fut également projeté lors d'une programmation exceptionnelle comprenant l'intégralité des 15 films ainsi produits.

[...] l'Amérique entretient avec son histoire, ou son désir d'histoire, qu'elle ne cesse de se réapproprier à travers l'industrie cinématographique. Si le film est une représentation intentionnelle des États-Unis c'est dans la faculté des Américains à surmonter ce qui leur arrive, comme les attentats du 11 septembre. C'est une machine en marche, capable de fabriquer des concepts pour dépasser les difficultés et justifier ses propres incohérences. C'est aussi le cas du *storytelling* en entreprise. On peut dire par exemple que des concepts comme celui du choc des civilisations de Huntington viennent curieusement à point avec ce qu'il se passe en Irak actuellement et sert complètement la mise en place d'un ennemi à combattre. **Qui sont ces Américains dont tu parles? S'agit-il**

des deux cent quatre-vingt et quelques millions de personnes qui composent une population d'origine ethnique hétérogène, ou d'une espèce de monolithe que nous percevons à travers la politique étrangère des gouvernements des États-Unis? Je pense que, sans faire d'amalgame ou de vulgarisation, l'on peut souligner quelques traits communs à un peuple.

La politique étrangère des États-Unis est un élément pour comprendre les États-Unis parmi d'autres. Ma vision provient tout autant d'intellectuels américains, de la littérature, de mon expérience là-bas, des rencontres que j'ai pu y faire, je pourrais même dire du rapport qu'ils entretiennent avec leur corps, enfin de choses qui ne concernent pas forcément la politique étrangère.

SI DEMAIN ET TANT PIS J'AI UN PIC-VERT SUR L'ÉPAULE

Yves-Noël Genod



Groupe Saint Augustin, mai 2004

(Notes dramaturgiques pour la première étape du projet Saint Augustin)

Il faut que les chansons soient tellement belles qu'on applaudisse à la fin.

J'ai exagérément conscience de la sincérité de ma voix. (K. Cobain)
I use bits and pieces of others personalities to form my own.

Je ne suis pas Cadet Rousselle, dixit le colonel, tu n'es plus chez maman, dixit mon adjudant, va donc prendre un peu l'air, dixit les militaires, cesse donc les bouffonneries, dixit tous mes copains, et puis essuie tes larmes, signé la femme à barbe, fais tes adieux par fax, signé furax.
Charles Pennequin Mon binôme P.O.L., 154 pp., 16 euros

« si on allait tous dans une boîte à touze. »
et Giselle et Nicolas : « oh non, pas ce soir... »

Jonathan en vélo.

Moi, je ne suis pas de ceux qui risquent de changer de chansons. (Samuel Beckett)

Sergio Blondasse (invité). Serge Ramillon à qui je propose de venir – et à qui je dis qu'il y aura aussi Mike Brank en guest, dit : « Mais c'est pas un spectacle, c'est une bringue ! »

« C'est vrai les Vieilles Charrues à Carhaix, ça a commencé par un cochon grillé entre copains et c'est l'un des plus gros rendez-vous musicaux de France. »

Ceux qui sont venus aujourd'hui pour voir mon one-man-show qui a triomphé hier ici-même, désolé, c'est une soirée par spectacle, pas deux... ou alors 100 et à Mogador... non, non, désolé, il n'y aura pas ce soir de one-man-show mais un inénarrable concert dansé sur de la glace... ah ça aussi c'était écrit sur le programme : fallait amener vos anoraks... et à Aubervilliers, d'toute façon l'église est froide !

Taper le public quand il rentre (peut-être avec les trucs de piscine). Florent et Romain, retour de *gonzoïde*, se proposent pour.

Sacha Distel: les femmes l'adoraient mais c'était beaucoup plus qu'un séducteur. D'abord, un musicien exceptionnel. Ensuite un type bien.

Oh, là, là ! on va souffrir le martyr... le martyr de Saint Augustin... a-t-il été martyrisé? Non. Mort de Saint Augustin? Dans son lit?

Une fille qui m'avait dragué après Saint Augustin, Charlotte de ch'ais pas quoi, à LU pour se venger (de rien...), elle m'avait dit ce soir-là : « T'es un curé contemporain ! »

En effet, il y a autant d'Amériques que d'États, et il est important de replacer le film dans le contexte dans lequel je l'ai réalisé. C'est-à-dire à Death Valley et Los Angeles, où Hollywood est extrêmement présent.

Je ne suis pas sûre que le film soit la représentation d'un déclin ou d'une autodestruction. Le personnage est davantage pris dans des complexités



Sandy Amerio, *Sorties d'usines, épilogue*, 2004.

psychanalytiques. Je ne le perçois pas comme décadent. Le *leitmotiv* du film est *keep going*, une volonté sans borne de continuer à avancer. Le film se termine avec ce personnage qui continue, même seul. Ce qui a été le cas des États-Unis dans le conflit avec l'Irak. **En tout état de cause, dans la pièce intitulée *Sorties d'usines, épilogue*, tu entretiens avec les salariés de**



Sandy Amerio, *Hear me, Children yet-to-be-born*, 2004.

Mais celui qui n'essaie pas ne se trompe qu'une seule fois.

C'est tout moi ça, ça va plus vite que de mettre des mots. L'ambivalence entre l'ironie du départ et le bouleversement qui va s'enchaîner.

Machine à fumée.

Photo groupe à la Avedon... Julien à poil, Jonathan en travelo..., moi en Dior... Fred très vilain, Thomas casquette perruque...

Calme kangourou.

Kitch comme des revues de mode homo.

Coller la paupière gauche (Albator) avec quel système? Demander Solveig.

ND de Paris
Le spectacle va partir en couille (chanson préférée de Mike).
Quand Isabelle dort (plusieurs versions?)

Fred: boucle du début de *Stone* par Fabienne Thibeault. Musique du générique final de *Blade Runner*: "It's too bad she won't live, but then again who does?"

Faire « la » chanson en anglais (pour faire plaisir à Thomas).

Autre nom du groupe: *Les Intouchables* (rêvé). Marie Nimier, son groupe de jeunesse: Les Inconsolables.

Karaoké: *Le poinçonneur des Lilas*: tout le monde chante sauf celui qui s'est effectivement inscrit (qui est le seul, peut-être, à ne pas bien connaître la chanson).

Un pacte avec le diable.

bonbon Yves-No,
j'aime le titre du spectacle!
je sens que ça va chauffer ve-gra...
j'ai réservé les dates pour être dispo
(je ne suis pas sûr pour le 20?! pour le moment)

la planète se réchauffe
les églises sont les gardiennes de la fraîcheur
en attendant que le grand cataclysme arrive...
alors, que feras-tu le jour d'après?
st Frederic

Julien dit: « Que le public sache les chansons... »

Qui n'est pas avec moi est contre moi.

Chers amis, bonsoir...

la société OCT qui se sont vus un beau matin privés de leur outil de production pour cause de délocalisation, et auxquels tu as demandé de raconter leur histoire, une plus grande tendresse qu'avec ce personnage imaginaire de chef d'entreprise. Le film est aussi un discours intérieur, il y est question de solitude qui justement ne fait pas place à l'amour.

C'est comme un rêve et, dans un rêve, je ne suis pas sûre qu'on aime, les choses se situent à un autre niveau. Ce sont des métapersonnages, de fait les émotions apparaissent en tant que constructions pures. Des méta-émotions, ce qui est très différent de la caricature. On est plutôt dans un blocage d'identification. On est tour à tour « au-dessus », « en dessous » de la même manière que la caméra plane souvent dans le film parmi les acteurs et le paysage.

Il y a une question que je me pose souvent et qui concerne la façon dont mon travail s'articule

On est au cœur de la poésie...

Saint Augustin. Pourquoi un nouveau groupe? Alors qu'il y a plein de gens qui chantent déjà très bien. Et bien, on espère faire entendre un nouveau son bien à nous entre la grosse variété qui tache et la chanson d'auteur, entre Star Academy et Vincent Delorme, si vous voulez... On se situe là personnellement avec le groupe, et en France, c'est pas facile... Après tout, Jean Blaise a bien découvert Dominique A, et bien on espère que Jean Blaise nous découvrirait à notre tour.

J'ai choisi de travailler avec des jeunes qui pourraient être mes enfants en pensant que le groupe - dans le cas où je disparaîtrais - et oui, on y pense, à mon âge... - pourrait continuer sans moi et me survivre.

« On peut danser dans le noir, on peut chanter dans le noir, mais ce poème ne peut pas être lu dans l'obscurité. » Organisons donc un brouillard compact. Les gens n'y voient rien, mais les gens entendent mieux.

Ce non-concert (selon ses auteurs).

Désir passion magnétisme.

J'ai rêvé que pour Aubervilliers, le spectacle s'appelait *Les Intouchables*.

Chat celui de Julien, de Jonathan; rollers, Julien en a.

Le dernier jour où Jonathan n'est pas là, le filmer en pied sur fond blanc pour des duos des interviews en (faux) direct...

Un livre de pensée de Saint Augustin ou d'autres saints...

Bien-sûr ce qui est musical dans la vie parle. Depuis le cri des mouettes jusqu'aux messages urgents des chats... Et l'humain n'est pas simplement humain.

Soyez heureux / Zéro euros.

Règle de Saint Augustin pour les serviteurs de dieu: Vos vêtements seront lavés selon la volonté du supérieur, ou par vous ou par des foudlons; *il ne faut pas que par une recherche excessive de la propreté extérieure, votre âme contracte des souillures intérieures.* (Œuvres Complètes de Saint Augustin, tome III, pp 587-591).

Karaoké.

Opening soon.

Encens, fumigène.

avec ma culture. Je pense que la façon dont on construit une argumentation et une critique est propre à l'histoire de chacun. Et il est vrai qu'il y a avec les salariés, une identification de ma part. Le hors champ (temporel) dans cette installation, c'est le traitement médiatique qui en avait été fait et qui, comme souvent, en faisait des personnages, emprisonnés dans des comportements, une parole stéréotypée parce que retranscrite de manière parcellaire. Je dirais peut-être aussi qu'il s'agit alors de respect. ■

Sandy Amerio est artiste. Elle vit à Paris. Son accueil aux Laboratoires (2003-2004) s'est articulé autour de la réalisation d'un film et d'une publication inspirés de la pratique du « storytelling ». L'exposition *Storytelling – Hear Me, Children Yet-To-Be-Born* s'est tenue aux Laboratoires d'Aubervilliers du 10 septembre au 31 octobre 2004. L'ouvrage *Storytelling – Index Sensible pour agora non représentative*, (coédition des Laboratoires d'Aubervilliers avec L'Espace Paul Ricard et L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts) est paru en septembre 2004.

Saladier de fausse poudre (créatine).

Groupe Satin.

St Augustin dans « Un grand naïf » et dans « Je veux vivre ».

Rêve avec Valérie Dréville. Elle chante (*Esméralda*) et je chante sur elle avec mes propres paroles: « ...J'ai mis ton nom sur le sable de juillet, j'ai déliré quand nous n'étions que des jouets... »

Un truc de pop assez mélodique, avec des cordes.

Le juke-box.

Il n'y a pas de honte à être heureux (Dave). En boucle (deux fois, puis couper avant la fin de la deuxième peut-être).

Nous avons des descriptions de ça, de cette métamorphose physique. Alors si elle était contente, heu, consciente de ses images...

Jonathan en travelo, peut-être vieillir Thomas.

Basile-le-Bienheureux.

Harmoniser les voix, virtuosité, fragilité. Favoriser l'expression.

Compagnie Espoir.

L'humour n'est pas une chose qu'on ajoute ou qu'on enlève, l'humour est une chose qui est là et qui est en fait notre façon d'aborder la vie. (Gregory Motton)

Exactement les mêmes costumes que sur l'affiche...

Créer une fraîcheur, une ambiance dans le sous-sol. Une crypte d'eau?...

Recueil de chants, tout le monde apprend la chanson...

Après une tournée tout autour du monde sous la terre.

Les robes de Philippe Ménard. Fumigène bleu. Des rideaux de pluie paraissent dans le ciel. Un brouillard compact. Les gens n'y voient rien, mais les gens entendent mieux. Une grosse source lumineuse à un endroit. Néons bleus. Surexposé aux néons de supermarché.

Prendre des tubes (karaoké) et de nouvelles paroles. [...]

[...] Jacques : mettez la parole en pratique.

Toute écriture est inspirée de dieu.

« Je m'étais promis que si mon père revenait, je me convertirais au catholicisme. »

Yves-Noël Genod présente son nouveau spectacle avec ses trois fils, Jonathan Capdevielle et les jumeaux Julien et Thomas, respectivement de dix-huit, dix-neuf et vingt-et-un ans, dont l'un seulement est homosexuel (Trouver lequél.) et réellement destiné à la chanson (*Star Academy, Pop Star*…), les autres étant, dans la plupart des cas, des zérosexuels normaux, c'est-à-dire qu'ils aiment les filles honnêtes et super belles et qu'on les retrouvera avec plaisir après le spectacle. L'alcool coule à flot ! Attention, spectacle de troisième mi-temps déconseillé aux très jeunes enfants ! À l'heure de l'apéro et en English ! « Tu hais la musique idéale. », nous disait bien Sacha Distel et même, je crois, Saint Augustin (repris par Sylvie Joly). Qu'est-ce qu'on pourrait vous dire de plus ? Ah, oui, Alló Papa Tango Charlie… Et : j'ai douze ans ! Merci à Gérard et à Claude.

Saint Augustin. Un radio-crochet pour France Culture. La musique de la ferveur catholique privée. (Avec peut-être une incrustation par la Chine, à pied.) « Le silence de la montagne, seulement troublé par le craquement de la neige sous les spatules, provoque le sentiment d'être seul. » Attention : Spectacle à colorier ! Spectacle de country catholique ! Cinquante kilos de champignons à éplucher ! Et attention : *Never judge a book by its cover* : Faut pas juger un livre sur sa couverture. Et… merci Nokia ! Mot de passe : *Absolut Delta*. Alcool à volonté. À propos, quelle est la différence entre un 69 et un chalet en montagne ? La vue. C'est avec les demi-frères-enfants de la balle : Julien, Jonathan et Thomas, qui seront menés avec la douceur et l'énergie que cet exercice délicat requiert, par Yves-Noël Genod, himself, dont le spectacle de l'année dernière (*En attendant Genod*), on s'en souvient, avait su « enchanter le grand public nantais » (Murielle Durand-G, *Ouest-France*.)

Yves-Noël Genod, 41 ans, faux airs de Murat efflanqué n'ayant pas son pareil pour trifouiller un registre sentimental qu'il a tendance à arpenter sur le versant le plus escarpé : histoires de relations douloureuses colmatées par une attitude bravache qui ne trompe personne, mais permet surtout de mettre l'accent (du Sud-Ouest) sur une écriture sarcastique et pugnace, soutenue par des mélodies toujours accessibles – Yves-Noël Genod, donc, présente son nouveau spectacle avec ses trois fils : les demi-frères Jonathan, Julien et Thomas, respectivement de dix-huit, dix-neuf et vingt-et-un ans, dont l'un seulement est homosexuel (Jonathan) et réellement destiné à la chanson (*Star Academy, Pop Star*…), les autres étant, dans la plupart des cas, des zérosexuels, c'est-à-dire qu'ils aiment les filles normales et belles et qu'on les retrouvera avec plaisir après le spectacle. Avis aux amatrices !

Un radio-crochet (amélioré).

Yves-Noël Genod (*En attendant Genod*, l'année dernière) poursuit cette année sa thérapie en public avec l'aide de son fils, Julien, et de deux larrons dont l'un des jumeaux, Thomas, fut sauvé (l'autre est homosexuel). « Nous vivons des temps obscurs. Nous les vivons en aveugles, noyés dans des nœuds inextricables. » (Saint Augustin.) Nous avons laissé les femmes à la maison, elles coûtent trop cher, c'est un effet malheureux de la troisième mi-temps, le public saura nous excuser. Le travesti Jonathan Capdevielle nous parlera de la culture du rugby dans le Sud-Ouest. Car, il n'y a pas de honte à être malheureux, comme chantait si bien Dave (une très jolie chanson). « The dry leaves skittering and dancing on the path before me. » Les choses mortes qui dorment et qui bruissent, nous les entendons très bien. Avis aux amatrices ! Spectacle en English mais sous-titré en français, bien-sûr.

Citations : En France il faut choisir son camp : ou on fait de la grosse variété qui tache ou on fait de la chanson d'auteur et si on est un peu entre les deux, c'est problématique, en fait. (Groupe Dimanche, *TF1*)

Mon meilleur ami séjourne régulièrement à l'hôpital psychiatrique. Je me soigne en extériorisant tout à

fond. La chanson est un médicament-hobby. Je joue à être un autre : Franck Sinatra, Robbie William, etc. (Michaël Youn, *A nous Paris*)

Vous êtes donc un chanteur engagé ? – Engagé ? Je suis engagé dans ce que je fais. (Guy Lux et Marcel Amont, *ORTF*, émission incertaine.)

Je rêve de constance, de lacs. (Mimi Mathy, *France Inter*.)

J'adore les grandes envolées de violons dans Aznavour. (Micro-trottoir, *Fun TV*.)

Ce spectacle nous y sommes contraints, pour *nous*, je veux dire pour notre *santé mentale*. (Carla Bruni, *Psychologie* et *Dauphiné libéré*.)

L'autre jour j'ai réécouté mon premier disque et y avait une distance énorme, en fait. (Daniela, site Internet.)

Dans la chanson tout a déjà été fait, c'est très difficile de s'exprimer personnellement sans chanter les chansons des autres ! (France-Culture.)

Je fais quoi pour pas crever ? Prof de violon ? (Source indéterminée.)

Il y a trop de questions Qui n'ont pas de solutions Il n'y a pas de résurrection Il y a tellement de confusion Et la perfusion d'amour Que tu me fais ressentir Tu me fais savoir Et la vibration de l'amour Que tu me fais ressentir Tu la fais rayonner… (Madonna)

Le spectacle ne sera pas drôle mais romantique. D'ailleurs voici une nouvelle citation (de France-Culture, à l'instant) que je rajoute au dossier : « Je m'étais promis que si mon père revenait, je me convertirais au catholicisme. » Je voudrais que ça fasse brouillon, non pas *brouillon* mais *bouillon*. Je t'embrasse, chère Mu. Yves-No PS : Y a une chanson qui t'aurait sans doute plu, avec Micha, c'était : *Que c'est triste Noël*…

À Julien : Ah, comme on se comprend, ça fait plaisir, le père et le fils, la trinité et tout ça, aller aux putes ensemble, etc. Pour te remercier je t'envoie une vraie bien citation de Saint Augustin en personne qui comme je le découvre à la bibliothèque de Beaubourg faisait avant sa conversion, tiens-toi bien, des concours de poésie (orale) avec un groupe de ses copains débauchés et néanmoins de bonne famille, un peu partout dans l'empire romain finissant (et sa mère c'était Sainte Monique, mais ça n'a rien à voir) comme quoi le n'importe quoi avec fraîcheur, on est bien d'accord, ça pulse !

Romantique.

Saint Augustin faisait des concours de poésie ! (avant la conversion)

Écoute Yves-Noël, c'est divin. Tu as su dire mieux que quiconque ce qui unit notre groupe depuis si longtemps : la ferveur de nos présences et la fraîcheur du n'importe quoi. Avec des textes comme ça (ils sont tous très bons), c'est l'Olympia assuré ! Gageons que notre pari de chanter la vie dans un genre entre grosse variété qui tache et chanson d'auteur saura trouver un public enthousiaste et ouvert à toutes propositions. Je t'embrasse aussi / Julien

Les manies des programmateurs : moi, je lis jamais les programmes (ceux qu'on me donne) d'toute façon.

Groupe Saint Augustin

Désir - Passions - Péché

On ne cherche ni à être évident, ni à être mystérieux. Des textes originaux brossant un beau tableau, c'est comme ça que je conçois l'art. (Kurt Cobain)

On peut passer des disques en se creusant le cerveau et faire en sorte que cela reste festif.

Expliquer avant la chanson qu'elle va être très hermétique. Effet « bœufs attelés ».

Tout va bien, mais personne ne s'en doute.

Une chanson sur l'intermittence… L'angoisse du dimanche, je connais pas, c'est tous les jours dimanche, les vacances je connais pas…

Je vous demande de faire ce que vous voulez, simplement d'exagérer les affects (et donc, lumière, faut voir les visages…).

Un acteur risque sa vie quand il est au chômage. (Isabelle Huppert).

une anti-quête.

L'absolu du mal et l'absolu du bien constituent une erreur ; le bien et le mal se lient, au niveau de l'agir, à la manière de l'ombre et de la lumière. Cependant le mal est subordonné au bien qui seul procède de l'énergie divine : le mal n'est donc efficient que par le bien qu'il recèle.

J'ai investi beaucoup de choses de ma propre vie dans ce rôle. La même année j'avais perdu beaucoup d'amis et de gens de ma famille, et j'étais dans une véritable souffrance. J'étais très malheureux. J'ai donc crié à mon aise cet amour absolu et impossible.

Boys write songs for girls – what a simple world… Such an easy thing – such a shiny ring (Kurt Cobain, Journal, p. 250)

Texte de Jonathan : Après m'être levé à 07 h 30, je bois un café rapidement, sort de l'appartement, prends le métro, change à Strasbourg-St-Denis puis arrive aux Halles à 08h15. Je me place dans la queue parmi ceux qui prétendent extirper à l'ordinateur central de FNAC FRANCE, une place pour le concert tant attendu de cette salope de Madonna à Paris Bercy et quand je dis salope, je pèse mes mots… La Fnac ouvre ses portes à 10 heures. Certains sont là depuis 7 heures. Moi je suis dans les 20 premiers, une petite angoisse m'habite, mais je suis quand même confiant… 10h MOINS 10, l'Arabe, c'est-à-dire Mr Sécurité Fnac, avec son talkie-walkie qui lui sert de bite – et oui, je suis raciste, et alors ? – ouvre les portes (nous sommes tous embrigadés dans un petit couloir limité par un ruban bleu qui conduit aux caisses ; nous avons l'exclusivité, nous sommes là depuis 7 heures, nous les pds fan de (enfin, je pense qu'ils pensent ça… Entre parenthèses, un couple hétéro se roule des pelles juste devant moi, c'est dégueulasse.). « Ma mère est au téléphone pour réserver, c'est impossible d'avoir des places », marmonne une fille à son copain pd. Trois personnes s'engouffrent et là c'est le drame, impossible d'accéder à la centrale Fnac pour retirer les billets. Les caissiers font des va-et-vient entre la souris et le clavier, seule la caisse de gauche – celle que j'aperçois derrière la vitre – parvient à extirper 3 billets, les deux autres caisses sont à la ramasse. La tension monte au sein de la queue, les billets s'impriment mais uniquement sur une caisse et toutes les 10 minutes… La panique se fait sentir, les réflexions fusent : « Non, mais c'est pas possible! », « Lui ça a l'air de marcher », « C'est la merde putain »… Soudain une des responsables Fnac billetterie vient nous parler calmement pour nous dire : « Nous n'avons plus de places pour l'instant. La centrale ou matrice devrait nous en débloquer quelques-unes une, il n'y en aura pas pour tout le monde. Cela peut être dans une demi-heure comme dans deux heures. Merci de votre attention… ». Deux personnes qui avaient quitté la queue une demi-heure avant (le couple hétéro) s'approchent tout excitées : « Y a des places à la Samaritaine, on en vient, allez-y : franchement, il en reste! ». La Samaritaine est à 5 minutes, la queue avance peu à peu… je suis devant la porte… 5 personnes ont déjà quitté le groupe pour se ruer à la Samaritaine et là, le doute s'installe, j'en fais part à mon voisin, je suis le prochain à rentrer, les caisses sont à nouveau bloquées, celui qui était devant nous ressort et nous lâche un : « C'est fini… y en a plus ». Ni une ni deux nous voilà parti en courant vers l'extérieur des Halles direction la Samaritaine, il fait un soleil radieux. Première porte : le vigile : « tout droit! !», on traverse la parfumerie, le rayon lingerie, c'est la chevauchée des pds en furies, on ressort côté rue deuxième entrée « tout droit au fond à droite », une des

vendeuses « l'escalier à droite! », on s'engouffre dans le sous-sol. Nous sommes dix, les résidus Fnac nous rejoignent. Chacun essaye de retrouver son souffle. Les billets sortent comme des petits pains du four. « Il ne me reste plus que des billets à 137 euros, et il y en aura pas pour tout le monde », nous lance la Samaritaine. « Si seulement j'avais réagi avant, je l'aurai déjà ma place », pensais-je… et je pensais bien… S : « C'est terminé, je suis désolé. » Aujourd'hui sur le Net, des places sont en vente entre 350 jusqu'à 1000 euros, parfois pour être placé dans la fosse. AMERICAN LIFE AMERICAN DREAM

He screamed: that's it, that's it! and scribbled something in his notebook.

Désir passion magnétisme.

Des torrents de guitare magma rock bruitiste qui ressemble à tout et à rien et le type qui chante, très doux, on comprend pas forcément ce qu'il dit.

Ce non-concert (selon ses auteurs).

Mylène, peut-être nue ou très sexy, reçoit et sert des apéros pendant le concert.

Dépasser les limites de toutes les églises périphériques.

Le groupe st Augustin, *L'église est froide. The church is cold*.

Les gens sont dans ce sous-sol mort poussiéreux et rien… et peu à peu, du rien apparaît la féerie…

Utiliser les *bases* Micha.

Tous travaillent sur le texte de Capdevielle : *Salope de Madonna*.

Et j'ai crié : « salope! !» pour qu'elle revienne! !…

Elle s'en va crier : « Famiiiiine! !» chez la fourmi sa voisine… (Robert Hirsch, pour ses adieux à la Comédie Française, le sketch que me suppliait de ne pas lui faire Claude Régy dans sa maison de campagne, quand on travaillait sur Rimbaud : « Non, pas encore la fourmi… s'il te plaît… »)

Kafka, la poule.

Mylène sert la boisson – Quelle boisson ?

The White Stripes, The Libertine's, Pœnix.

San Augustin, label Planet Rock (?) groupe américain par Maud, les Labos.

En avant la zizique.

Tricoter (faire semblant). Demander à Micha, peut-être…

Craig David, bien sous tout rapport. Craig David est à 19 ans un garçon posé qui refuse de tomber dans les excès du show-biz. En plus d'être mignon et de posséder une voix suave qui fait tourner les têtes des jeunes filles, ce jeune homme tout juste sorti de l'adolescence ne veut pas devenir un homme abimé par le milieu de la musique. Ses parents lui ont inculqué de vraies valeurs, telles que le respect d'autrui, et il compte bien garder ses principes toute sa vie. D'autant plus qu'il n'a pas tellement goût aux excès de toutes façons : « Je ne fume pas, je bois rarement. Je n'aime ni la bière, ni le vin, et je n'aime pas le champagne non plus » dit-il. Craig côtoie les « poids lourds » de la pop musique (comme Robbie Williams ou Britney Spears) lors des cérémonies, récolte un nombre impressionnant de nominations et garde malgré tout la tête froide et les pieds sur terre, un phénomène plutôt rare dans ce métier ! En parlant de nominations, Craig David se produira à Londres, le 26 février, lors de la cérémonie des Brit Awards où il remportera sans doute quelque récompense, aux côtés de U2, d'Eminem et de Robbie Williams.

C'est une chanson sur la misère sociale.

Clever skits on popular songs. (A skit is a short performance in which the actors make fun of people, events, and types of literature by imitating them…)

Venez nombreux !

La chanson fait l'éloge des joies et des peines humaines.

Quel est votre parcours scolaire ? Quels diplômes avez-vous obtenus ? Comment vous décrit votre entourage ? Est-ce justifié ?

Tout est possible, comme la vie.

Concert en 4 parties (si j'arrive pas à faire un ensemble).

« Car il y a plus de chose à faire ressentir sur le malheur et la tristesse et la rancœur… », explique Johnny.

The problem with this poem is that it needs light to be read.

Light : daylight candle-light electric light. sun light.

One can dance in the dark one can sing in the dark one makes love in the dark but this poem cannot be read in darkness that is perhaps its greatest weakness.

----- Réconcilier les hommes -----

Les Confusions, chef-d'œuvre de la littérature psychologique religieuse sont adaptées pour la scène par le Groupe Potache St Augustin.

Groupe St Augustin dans : *L'église est froide*. (Soirée faces B.)

Comme chaque matin j'accompagne Samuel au collège du Châtelet – 8 km en bagnole dans le petit gel du matin au début de l'heure d'été - on écoute nostalgie toujours – tout à l'heure il y avait comme d'habitude du Claude François – parfois on change un peu les paroles : « et j'ai crié : « Aline », pour qu'elle sans aille – j'avais trop de haine, etc. » – il y a des bouts de chansons qui restent dans la tête comme une traînée de brume - ton cœur de pyrex résiste au feu – o don't let me misunderstood – i need a place to hide away, etc. – Je vais me rouler une cigarette Djembe c'est le tabac à rouler le moins cher : 2 euros 90 – mais j'arrêterai de fumer le 1er avril – je l'ai promis à Samuel tout à l'heure en voiture. J't'embrasse / e

Avec un nom de groupe comme ça et avec ce que vous voulez faire, il faut de la lumière et de la bonne lumière. (Fred Phonème)

Ce goût pour la spiritualité n'apaise cependant pas ses passions amoureuses : à la même époque, le jeune Augustin prend une compagne, à qui il restera lié pendant plus de quinze ans. Devenu père en 372, il retrouve un équilibre inespéré en s'occupant de son fils Adéodat.

Il n'y a aucune compréhension Il y a une vraie isolation Il y a tellement de destruction Ce que je veux est une célébration.

Why is it never enough simply being dirty ?

If a person or an animal yowls, they make a long, loud cry, especially because they are sad or in pain.

Le questionnaire des colocataires (merci de répondre spontanément et sincèrement aux questions qui vont suivre) : j'interroge les trois garçons (les trois putes) (de mon bordel) sur le canapé de Patricia (l'avoir, par Jérémy?) et quand ils ne veulent pas répondre, ils peuvent demander un joker (maximum 3). Le joker c'est de s'exprimer en chanson, une musique une chanson. Le joker peut répondre à la question ou botter complètement en touche.

« Ça rigole pas! !» (phrase de Patricia pendant la soirée à l'Olympic).

Dire : « Touche ta bite, l'hiver viendra plus vite, tu peux le mettre avec toutes les saisons et l'année, oh là là… je gicle! !» (David bar LU)

Commencer en parlant, continuer en chantant et Fred entre ensuite – ou avant – avec la musique qui change la mélodie.

Le son de cette floraison intestinale.

Boy's band. ■

Yves-Noël Genod est artiste. Il vit à Paris. Interprète de danse et de théâtre contemporain, il a créé au mois de juin 2003 sa première pièce en solo, En attendant Genod, et constitué le groupe Saint Augustin. Le texte ici publié rassemble les notes préparatoires pour la première présentation du Groupe Saint Augustin au Lieu Unique à Nantes. Les Laboratoires ont accompagné cet artiste en 2004 pour la réalisation d'un second chapitre de cette épopée. Le one man show Pour en finir avec Claude Regy, le concert du groupe Saint Augustin et la performance Une Saison en enfer ont été présentés aux Laboratoires les 25, 26 et 27 novembre 2004.

35 HEURES

Dans le cadre des activités de formation, Les Laboratoires d'Aubervilliers ont engagé un partenariat avec l'Université Paris X – Nanterre : neuf étudiants du DESS «Arts de l'exposition», accompagnés par l'équipe des Laboratoires, sont invités à penser et produire un projet en « interrogeant les limites de l'exposition dans un temps très court ». Ils décident alors d'expérimenter le principe d'une exposition se déroulant sur 35 heures

LE JOURNAL DES 35H.

35h. ou une exposition pensée non plus en termes de mise en perspective d'un espace dédié à l'art mais comme une zone d'essai temporaire. En étroite collaboration avec les Laboratoires d'Aubervilliers, le projet 35h. s'inscrit et clôture le DESS Arts de l'exposition (Université Paris X-Nanterre) et répond à la contrainte de monter une exposition sur une durée courte. Il a ainsi été proposé à neuf étudiants de cette formation curatoriale de mettre en pratique des problématiques questionnant les limites de l'exposition en constituant un groupe de travail – qui se baptisera plus tard le *Bureau des 35h.*

Le programme des 35h. peut être appréhendé selon différents axes. Il s'agit dans un premier temps d'une prise de position face à différents modèles d'exposition dans le contexte actuel de l'art. En proposant une mise en exergue des dispositifs qui constituent habituellement l'exposition, les 35h. soulignent un format de monstration, le questionnent et le mettent éventuellement à l'épreuve à travers différentes propositions et enchaînements d'accrochages. Plutôt qu'une exposition illustrative, ce projet fonctionne, d'une part, sur une temporalité courte qui en restreint davantage le cadre, et de l'autre, sur des thématiques exacerbées relatives à la problématique du temps de travail et du temps de loisir.

La finalité de cette entreprise est de questionner à la fois les limites de l'exposition et les statuts de l'artiste, du « travailleur culturel » et du visiteur tels qu'ils se profilent dans la société de consommation contemporaine. Le projet tente de cristalliser la fonction de chacun dans un temps éprouvant de 35 heures continues. Le titre fonctionne également comme une limite temporelle : en transposant l'exposition dans cette unité salariale, l'artiste, l'institution et le visiteur établissent un accord à durée déterminée dont les conventions interagissent en questionnant la linéarité de toute exposition, l'activité/passivité du regardeur et le temps de vision propre à l'œuvre.

Soumise à une pluralité de propositions artistiques, réalisées ou *in progress*, l'exposition est basée sur le corpus d'un spicilège constitué à l'occasion et présenté tout au long de l'exposition sous la forme d'une réserve rendue visible, accueillant le visiteur dans l'espace des Laboratoires d'Aubervilliers. Cette dernière matérialise la potentialité infinie des accrochages possibles, avec un désir certain de mettre en avant ce qui est généralement sous-entendu et constitue les « outils » de fabrication d'une exposition. La réserve est ainsi constituée de près de cent œuvres recouvrant différents médiums :

La sculpture : Wilfrid Almendra ; Elisabeth Ballet ; Daniel Dewar & Grégory Gicquel ; Daniel Dezeuze ; Jacques Julien ; Harri Koskinen ; Guillaume Paris ; Fred Sandback ; Joe Scanlan ; Franck Scurti ; Olivier Soulerin.

La photographie : Armelle Aulestia ; Philippe Durand ; Carole Fekete ; Edouard Levé ; Nicolas Moulin ; Joan Rabascall ; Ed Ruscha ; Alberto Sorbelli.

La vidéo : Pierre Alferi ; Joël Bartoloméo ; Elsa Clément ; Eric Hattan ; Mark Lewis ; Tracey Moffat ; Bruce Nauman.

L'installation : Claude Rutault.

La projection : Anthony McCall.

À cela s'ajoutent des productions spécifiques demandées à de jeunes artistes comme Caroline Bouissou, Claude Cattelain, Raphaël Dallaporta, Thierry Dardanello & Frédéric de Golfiém, Pierre-Philippe Freymond, Jérémie Gindre, Katarina Kúdelová, Playdoh. Chacun d'entre eux a cordialement accepté le jeu des 35h. en proposant des pièces venant appuyer l'exposition et ses différents enjeux.

Via l'accrochage, l'installation, la performance, la projection, la dégradation et le décrochage, la disposition modulée – différée – des pièces entraîne un débordement des limites spatiales du lieu, s'appuyant sur des notions de mouvement, de rupture, de devenir, d'arrêt, d'apparition et de disparition, créant

non-stop et investissent les Laboratoires d'Aubervilliers, lieu de création et d'expérimentation, pour présenter ce travail.

ainsi un rythme mécanique de l'exposition. Les œuvres interagissent alors entre elles, constituant au fur et à mesure l'exposition tel un assemblage que nous agençons tout en le donnant à voir.

À cet effet, le *Bureau* a mis en place un refrain, non pas dans un souci de construction musicale, mais plutôt comme une base de travail – i.e. des œuvres nous semblant illustrer de manière quasi-littérale le projet – et un repère réitéré durant les différentes propositions des 35h.

Ce refrain ponctue des phrases distinctes qui se rapprochent, infirment ou confirment celui-ci comme un repositionnement après chaque proposition thématique : tour à tour le travail, la consommation, l'abstraction, la nature et le loisir. Ces phrases détiennent leurs propres discours, protocoles d'accrochage et partis pris à l'égard du refrain.

Si l'exposition existe dans son ensemble, elle est aussi accessible par ces refrains qui fonctionnent comme énoncé, ces phrases qui y apportent un complément critique et une documentation des propositions antécédentes à la visite. Les textes de cette section du *Journal des Laboratoires* tentent de formuler et de questionner l'exposition 35h., et présenter certains des artistes invités à réaliser une production.

Julie Pagnier, Marc Bembekoff
p/o le *Bureau des 35h.*

Caroline Bouissou

Le travail de Caroline Bouissou, issue de la Villa Arson (École des Beaux-Arts de Nice), se constitue d'installations, de vidéos et surtout de performances. Chacune d'elles repose sur le contraste entre une physiologie enfantine et une attitude d'experte, un jeu mêlant absurdité et domination. Elles provoquent et entraînent tentations, frustrations, manipulations. Toute la théâtralisation décelable dans ces performances concourt en un processus d'intimidation et d'endoctrinement : modulateur de voix, restriction de l'espace du spectateur, obscurité, atmosphère confinée.

Pour l'exposition 35h., elle s'attachera à transmettre des informations qui la traversent. Isolée dans une pièce, une radio lui diffuse, au travers d'un casque, des paroles qu'elle s'attache à répéter. Elle sera Madame Madi, extralucide, incarnant le personnage de la Sibille.

Pour Caroline Bouissou, la performance « consiste en une dématérialisation de l'œuvre d'art pour en proposer une expérimentation dans un moment directement partagé. N'est conservé ni objet ni trace photographique ou vidéographique ». Aussi, se sert-elle de la disparition imminente de l'œuvre obligeant le spectateur à une attention particulière. L'artiste profite alors de la réceptivité du spectateur pour le mettre face à son propre désir de domination dans ce qu'il a de vain et de solitaire.

Marie Gabreau



Claude Cattelain, *Patastras*, vidéo couleur, 2002.

Claude Cattelain

Un processus, une disposition et un engendrement sont les premières étapes des différentes sculptures réalisées par l'artiste Claude Cattelain (né en 1972 à Kinshasa, vit et travaille à Valenciennes et à Bruxelles). Il assemble méthodiquement des matériaux recyclés, lattes, cornières, planches... Les structures, abstraites, où le corps de l'artiste producteur se fait totalement présent, se bâtissent doucement. Mais l'équilibre devient instable et laisse place au sentiment de l'inévitable, puis à l'effondrement.

La production érigée et son propre anéantissement sont la sculpture.

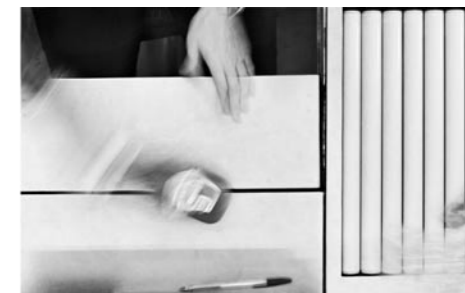
Exposées au Salon Jeune Création 2003, ses vidéos le montrent en train de construire des armatures éphémères, où le corps de l'artiste est à la fois ouvrier et architecte à la réalisation méthodique mais également le point faible de l'élément construit, son échec, puisque ne parvenant jamais à l'équilibre. Élément de la structure, le corps sans cesse échoue et recommence.

Le projet présenté dans le cadre des 35h. est une performance. Le corps, en effort, propose durant plusieurs heures un processus sculptural obstiné, sans jamais renoncer mais toujours en perdant l'équilibre, jusqu'à l'épuisement. Absurdité du geste, travail sur la connaissance et sa perpétuelle remise en question, possibilité du travers et de la chute, discontinuité renvoyant à un réel plus séduisant. Son travail tente de donner à voir, à vivre, par des images fulgurantes et étonnantes, une fragilité des choses mises en scène. Sa tâche, impulsive, montre souvent le passage d'un état à un autre, qu'il soit tangible ou mental et ceci sans amertume.

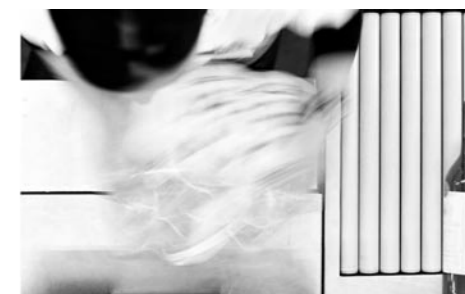
Guillaume Baudin



Raphaël Dallaporta, *CODE BARE #1*, 2004



Raphaël Dallaporta, *CODE BARE #5*, 2004



Raphaël Dallaporta, *CODE BARE #4*, 2004

Raphaël Dallaporta

Plutôt que le statut d'artiste, Raphaël Dallaporta (né en 1980, vit et travaille à Paris) a choisi une forme documentaire pour construire des séries photographiques qui offrent un point de vue différé sur le réel. Le documentaire étant cette forme que Dominique Baqué, dans son ouvrage *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*¹, présente comme l'alternative à une esthétique relationnelle incapable de prendre en compte les effets de la mondialisation.

Raphaël Dallaporta maîtrise suffisamment l'histoire de son médium pour faire de celle-ci une réserve de regards pertinents à poser sur le monde. Pour les 35h., il reprend à son compte les principes de la « nouvelle vision » pour capter le geste d'une caisse de supermarché. Par le basculement du point de vue, il produit une image graphique de la caisse enregistreuse d'un supermarché.

Aurélien Mole

¹ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004

35 HEURES

35 H. : Le temps Moderne...

Système burlesque

Dans la scène de l'usine du film *Les temps Modernes*, Charlie Chaplin formule une critique de la société industrielle en confrontant l'homme à l'emballement du rythme des machines présentes à l'écran. À la rationalité des méthodes de production issues du Taylorisme, il impose une accélération où le système finit par s'auto parodier. En cela, il suscite le même effet burlesque que les magnétoscopes de notre enfance qui, lorsque le professeur tentait de caler sa cassette en visionnant la bande, transformaient n'importe quel documentaire éduquant en mimodrame épileptique par la simple accélération des protagonistes. Par le nombre d'œuvres que nous nous proposons de montrer en un temps si court et en un espace si réduit, nous nous proposons d'imposer à la logique dominante des lieux dédiés à l'art et à leur *turn-over* rapide d'expositions block-*Buster*, une distorsion similaire.

En accélérant outre mesure la rotation des œuvres pendant le temps relativement court des trente cinq heures, nous espérons en effet poser les bases d'un questionnement liminaire et expérimental.

Plutôt qu'une simple exposition d'œuvres d'art, nous avons fait le choix d'une exposition des mécanismes qui constituent le fait d'exposer : déplacer, accrocher, rapprocher. Chaque geste ayant un potentiel d'efficacité qui contribue à fabriquer le sens de l'œuvre prise dans leurs enchaînements. Ainsi, en jouant à la limite de l'intrinsèque et du contingent, nous tentons de toucher du doigt ce qui crée la valeur de l'œuvre. De deux choses l'une : soit la pièce soumise à ce traitement acquiert la capacité d'être aussi un simple objet, soit elle résiste et se replie sur son statut d'œuvre d'art. Tout l'intérêt étant pour nous de mesurer l'écart qui sépare l'objet de l'objet d'art.

L'aspect burlesque de l'expérience reposant plutôt sur le facteur humain. Dans ce système volontairement accéléré que nous avons programmé œuvres et ouvriers seront pris dans un flux qui les dépassera peut-être. Les corps seront soumis à la vitesse et à la fatigue, l'homme risque d'être l'élément défaillant, toujours en retard et pas suffisamment efficace, de ce processus. Mais le travailleur culturel connaît déjà ce problème : sur Paris, le nombre d'événements artistiques intéressants programmés dans l'agenda de la capitale dépasse largement les possibilités physiques d'un spectateur. Certains soirs de vernisages, il faudrait presque passer en courant dans tous les lieux pour espérer en faire le tour.

C'est en nous soumettant à un système d'accrochages et de décrochages rigoureusement planifié que nous tâcherons de replacer l'élément humain au centre des procédés de surproduction culturelle sous une forme autre que celle, consumériste, des publics. Ce manège durera trente cinq heures et, si nous avons choisi cette durée qui correspond au temps légal d'une semaine de travail, c'est aussi parce qu'elle nous a semblé être dans les limites de notre endurance. Cette exposition sera donc à la fois possible et épuisante, la mise en acte des possibilités combinatoires qu'offre la réserve étant limitée *in fine* par notre épuisement.

Au final, si par accélération des procédés d'exposition nous produisons un « monstre », nous pourrions estimer avoir effectué avec professionnalisme notre travail de commissaires d'expositions. Car, il convient aujourd'hui de s'intéresser au vrai visage qu'a l'exposition à l'heure du libéralisme culturel. Dès lors, exposer l'exposition c'est faire œuvre de « monstration ». Telle est la leçon burlesque que nous tirons du film de Chaplin où la monstruosité du système industriel se mesure à l'aune de ce qui dépasse totalement l'homme qui œuvre en son sein.

Les employés du mois (de décembre)

Si nous parvenions à mener l'expérience jusqu'au bout, il faudrait que quelqu'un songe à nous décerner, à titre collectif, le titre de travailleur culturel du mois. Que, dans chaque musée de France, cette distinction gravée dans le laiton et surmonté d'un polaroid avec nos visages réjouis signale, comme il est d'usage de le faire dans tous les restaurants Mc Donald, notre haut degrés d'efficacité ! Même si nous visons autre chose que la rentabilité et que proposer beaucoup en peu de temps, tout en courant le risque d'une hyperspectacularisation des procédés de monstration, est avant tout un moyen d'insister sur les enjeux contemporains du commissariat d'exposition dans le champ de la production culturelle.

En inscrivant les *35h.* comme une position supplémentaire au sein d'une réflexion sur le rôle de l'exposition dans la médiatisation des œuvres d'art, nous pourrions donc prendre la précaution dérisoire d'apposer au titre de cette exposition un « judiright ». Un petit « J » entouré d'un cercle s'inspirant du *copyright* et autorisant l'auteur d'un geste, d'une œuvre, d'une exposition... non à interdire mais à discuter le fait d'être cité comme référence. Le « judiright » serait un droit de regard porté sur la capacité d'une idée à faire objet de citations ou non. Nous estimons en effet qu'il serait dommage de limiter la postérité du projet *35h.* à la création de nouveaux débouchés pour une industrie de la culture hyper saturée. Nous nous réservons donc le droit d'ouvrir un débat cordial avec les auteurs de productions ultérieures similaires qui se revendiqueraient de notre proposition et, le cas échéant, de refuser une filiation non conforme à l'esprit dans lequel nous avons conçu ce projet. Une manière comme une autre de défendre notre titre d'employé du mois !

Aurélien Mole

ⓘ Judiright



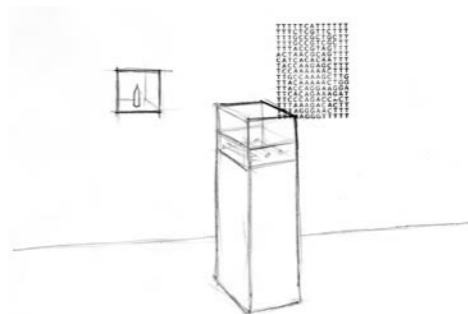
Thierry Dardanello et Frédéric de Golfiem, *Babeth*, 2004

Thierry Dardanello et Frédéric de Golfiem

Thierry Dardanello, jeune diplômé de la Villa Arson, collabore depuis peu avec le metteur en scène Frédéric de Golfiem. Ensemble, ils initient un travail autour du concept de héros du réel et évoquent pour ce faire Tadeusz Kantor, plasticien et homme de théâtre : « En face de l'Histoire et de ces puissances se dresse une histoire de la vie humaine, individuelle, petite, pauvre, sans défense mais magnifique ».

Élisabeth R., alias Babeth, incarne le personnage de cette performance : une sexagénaire qui vit dans le vieux Nice. Babeth est RMIste et loge actuellement dans un appartement d'une trentaine de mètres carré. Elle y accueille à titre gratuit depuis quelques années deux personnes, M. et D. ; Babeth a un fils, un ex-mari ainsi qu'un chien, Malika. Elle possède des robes, des peluches, des roses en plastique, des colliers, des bijoux en strass, des photographies d'icônes indiennes et chrétiennes, etc. Par l'intermédiaire d'une mise en scène, véritable reconstitution de la vie de Babeth, Thierry Dardanello et Frédéric de Golfiem dépeignent le portrait de cette illustre inconnue. Ils fondent le réel et la fiction : de cet amalgame, une icône apparaît.

Alexandre Neveu



Pierre-Philippe Freymond, *Terraforming project*, 2004

Pierre-Philippe Freymond

En Vicomte pourfendu des temps modernes, Pierre-Philippe Freymond (né en Suisse en 1961, vit et travaille à Genève) combine art et science dans ses travaux. Ces derniers exemplifient et expriment une multiplicité de mondes possibles, dans un « surcroît de compréhension ». Après une thèse en génétique microbienne, Pierre-Philippe Freymond réalise des installations-laboratoires ou des performances qui contribuent, au même titre que la science, à établir des « versions du monde¹ » plurielles. Il part de « résultats d'observations irréguliers et à facettes multiples²», les réajuste et les corrige. *Chimères*³ décrit le monde, le fabrique et le transforme simultanément.

Pour les *35h.*, Freymond propose une nouvelle version de *Terraforming project*. Avec ce projet initialement formulé en 1998, l'artiste fabrique une séquence qui décrit une image, au lieu de produire une séquence qui correspondrait à une fonction biologique. À partir de trois éléments d'installation – une vitrine avec une ampoule contenant mille milliards de bactéries manipulées, un dessin au mur des lettres composant la séquence ADN artificiel, et un incubateur sur un socle – une empreinte se dessine, strate supplémentaire d'une histoire complexe. L'incubateur contient de la gélose stérile sur laquelle Freymond a déposé l'empreinte de sa main droite 24 heures avant le début de l'exposition. « Durant les 35 heures de l'exposition, des colonies bactériennes vont se développer à partir de mon empreinte, dessinant la trace de ma main ».

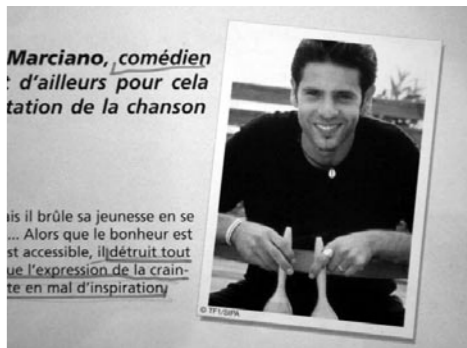
Une expérience de morphogenèse, de feuilletage du temps, d'oscillation entre le figé et le mouvant. Comme dans le duel rapporté par I. Calvino qui rassemble les deux moitiés du corps du vicomte, le scientifique et l'artiste fusionneraient, et décèleraient des « symptômes esthétiques ».

Quiterie Guéniot

¹ Nelson Goodman, in *Ways of Worldmaking*, I : « Mots, œuvres et mondes », J. Chambon, Nîmes, 1993.

² Ibid.

³ « *Chimères 1*, 2003, 2 incubateurs pour 110 tulipes en hydroponie moniteurs vidéo, enceintes acoustiques, système d'apport liquide à faible flux, ADN de veau, mutagènes extraits de l'alimentation humaine, extraits de farines animales. »



DR

Jérémie Gindre

Ayant notamment recours à la vidéo, la photographie ou l'installation, l'un des aspects de la pratique de Jérémie Gindre (né en 1978 en Suisse, travaille à Genève) est empreinte d'une certaine ironie à l'encontre des systèmes de médiatisation de l'art. Chez José pastichait une émission culturelle de télévision en y intégrant tous les éléments qui la constituent ordinairement : espace de rencontre chaleureux propice à la discussion, salle de montage audiovisuel, etc. On y voyait entre autres quelques artistes (Serge Comte, Valérie Mréjen ou Yan Duyvendak) s'adresser à José, le présentateur de l'émission... qui n'est autre qu'un pingouin en carton. Conférence prononcée lors des *35h.*, *Portrait de l'artiste sous le soleil* analyse de manière ironique la vision stéréotypée de l'artiste telle qu'elle apparaît dans la série télévisée *Sous le Soleil*. « Comment reconnaître un artiste, si ce n'est à sa manière compulsive de tout détruire, à son destin marqué au fer rouge et à son pantalon de cuir noir ? » Les personnages de peintres romantiques, d'écrivains en mal d'inspiration ou de rockers drogués y sont dépeints de manière exacerbée. À la fois sérieux, rigoureux, facétieux et lyrique, Jérémie Gindre décortique cette représentation de l'artiste qui, s'il est parfois considéré comme un non-travailleur ou un oisif de première classe, demeure néanmoins « indispensable à la société, tout au moins tropézienne. » Tournant en dérision la série à succès de TF1, cette conférence a le mérite et l'intelligence de mettre en exergue les « poncifs qui construisent l'image publique de l'artiste ».

Marc Bembekoff

35 HEURES

UNE RÉSERVE

RÉSERVE n.f. 1. Chose mise de côté pour un usage ultérieur, des occasions imprévues.

2. Par ext. Local où on entrepose des marchandises. (...)

5. Dans les collections publiques, ensemble des tableaux, des livres, des pièces, des documents qui ne peuvent être ni exposés, ni communiqués sans contrôle.

Celui qui a l’occasion de visiter une réserve peut remarquer que cet espace est assez peu différent d’un entrepôt des douanes. Ça et là s’entassent à même le sol ou sur des étagères des caisses de tailles diverses, sur lesquelles sont peints des numéros, des indications de « haut » et de « bas » ainsi qu’une grande diversité de signes exprimant la fragilité du contenu. Parfois, au milieu des caisses en bois on tombe sur des objets partiellement ou totalement débâllés, entourés d’une corolle de plastique à bulles.

La réserve a souvent une place dans l’institution qui s’organise autour de problèmes logistiques. Son principe structurant vise à saturer au maximum un espace tout en laissant la possibilité d’y circuler. Les objets y ont une place déterminée à laquelle on est normalement certain de les retrouver. Mais celle-ci leur est attribuée hors de toute réflexion historique ou esthétique. Ce sont le plus souvent des critères taxinomiques telles que leur taille ou celle de la caisse qui les contient qui déterminent leur place. Les plus petits objets se retrouvant côtes à côtes sur des étagères tandis que les plus imposants vont le plus souvent mordre sur les espaces de circulation.

Pour constituer la réserve de l’exposition *35h.*, le *Bureau des 35h.* a eu l’opportunité de sélectionner des œuvres dans les réserves du Fonds National d’Art Contemporain. Pour ne pas déroger à l’hétérogénéité essentielle d’une réserve, les neuf commissaires qui constituent le *Bureau* ont donc choisi indépendamment les uns des autres les œuvres participant de l’exposition. À cette mise de départ, des œuvres ont été ajoutées, empruntées à des galeries et des artistes, le tout étant disposé sans distinction dans l’entrée des Laboratoires d’Aubervilliers. C’est à partir de ce fonds, à l’image de nos subjectivités, que nous avons collectivement élaboré les différents protocoles qui construisent la partie évolutive des *35h.*

Une tactique : du fonds à la forme

L’objectif du projet est de réussir des allers et retours significatifs entre ce fonds et une forme d’exposition temporelle unique et programmée.

Du fonds...

Dans l’exposition, la réserve, dirons-nous, est l’endroit où se montre la totalité des œuvres choisies. En tant que constitué, le fonds des *35h.* est le plus éclectique possible, évitant ainsi le système de la thématique que peut impliquer le titre de l’exposition.

Ce nouveau fonds est encore *sauvage*, à maîtriser ; ses identités ne sont ni cernées ni hiérarchisées et ne le seront sans doute jamais. Car il est aussi éphémère et voué à disparaître, à se dissoudre à l’issue des *35h.* La durée de vie déterminée de la réserve implique de chercher à en retirer les plus pertinentes associations, dans une certaine diversité, à la fois pour le spectateur, le lieu et les organisateurs. Et ce avec la volonté d’interroger les limites de l’espace et du temps et d’exposer une œuvre successivement dans ses différentes interrogations.

Le fonds répond à la question posée par le choix d’une exposition évolutive s’inscrivant dans un cadre temporel de *35h.* Il est là pour servir le projet de l’exposition, en être sa base, une friche à débroussailler. Il est l’ensemble de nos richesses et notre capital. Sa forme évolue à la manière d’une petite entreprise au cours des 35 heures, en créant le plus possible d’interactions visuelles et sémantiques.

Cette existence perceptible de la réserve dans le temps de l’exposition et la localisation de ce nouveau champ d’expérimentation problématisent le fonds. Ce dernier se dévoile et devient à lui seul exposition, exhibant ainsi sa valeur.

... la forme !

La forme, c’est le temps de travail exercé sur le fonds : le format *35h.* C’est

ensuite et d’abord un cadre temporel avant une mise en espace du fonds dans le lieu (les Laboratoires d’Aubervilliers). Les œuvres sont astreintes davantage à une temporalité qu’à un espace. La forme temporelle soumet le visiteur à différentes visibilités des œuvres.

Le fonds évolue dans ce nouveau cadre. La production doit être la meilleure possible. D’un côté, le fonds représente une matière première, et de l’autre, les différents accrochages matérialisent une chaîne de productions aux temporalités diverses.

Le titre évoque à la fois une signification sociale lourde qu’est la durée du temps de travail pour une semaine en France, et une temporalité continue de l’exposition. Le format permet de joindre les différentes connotations du titre puisqu’il renvoie à la fois à un système de production – nous travaillons à partir de cette matière première – et une temporalité définie.

Le temps des 35 heures détermine l’idée du fonds et réciproquement. De la tension entre le fonds et le cadre temporel émergent les différents protocoles d’exposition. Sur une durée déterminée de 35 heures, une temporalité visible et continue du fonds existe en simultané avec une temporalité courte et ponctuelle des œuvres exposées.

Un lieu :

Circonscriit entre les murs de l’espace d’accueil des Laboratoires d’Aubervilliers, l’espace de la réserve est *a priori* plus neutre que l’espace d’exposition qui s’y accole.

C’est d’abord le lieu de stockage où les différents agents viennent déposer les œuvres entre deux accrochages. Zone de transit, à l’image des coulisses, la réserve permet les transitions d’une pièce à l’autre. Habilement, les œuvres reposent les unes sur les autres, juxtaposées et unies par la contingence : c’est le poids, la taille, la forme et l’ordre des déplacements durant l’exposition *35h.* qui vont déterminer le placement.

Zone transitoire, donc temporaire, les œuvres semblent y être en attente d’un devenir, comme une idée d’elles-mêmes. Comme si ici, elles se situaient dans un lieu réservé qui, ne parlant pas de lui-même, les laisserait idéelles. Toutes potentialités paraissent octroyées : les multiples œuvres et leurs multiples facettes créeraient par-là même un ensemble de combinatoires infinies.

Ce lieu que nous avons pensé alors nous dépasse : le potentiel d’exposition que la réserve contient est inimaginable.

Les commissaires, tout comme les visiteurs, peuvent appréhender leur exposition personnelle, approfondir en conscience des conjonctions rêvées, travailler avec ardeur à défricher leur réserve imaginaire. Dans cet espace en suspens, les œuvres n’ont pas encore été colonisées, comme protégées dans une zone libre qui mettrait ses occupants à l’abri des lois. Et dans la zone occupée – les salles investies par nos protocoles d’expositions, nous sommes « législateurs » : nous imposons un ordre, nous grillageons l’espace. Celui-ci se colore de sens et s’éclaire des positionnements, cherchant la mesure du légitime.

D’une zone à l’autre, la ligne de démarcation est à franchir. Passage obligé d’un lieu à l’autre, du temps de la réserve au temps de l’exposition, elle apparaît en filigrane comme imparfaitement tranchée. Car les zones se confondent dans le temps réel de l’exposition où le réserviste passe à l’action en traversant continuellement les lignes.

Les différents accrochages de l’exposition *35h.* sont sujets à caution dans le temps de leur réalisation, pouvant être modifiés voire infirmés, ils restent sous réserve. Car l’anticipation conceptuelle des divers agencements ne saurait égaler leur concrétisation : tout se détermine au cœur de la bataille.

Au final la réserve, à l’épreuve de sa réalisation, désigne l’exposition comme telle. Présentant et même représentant ce qui d’ordinaire n’est pas destiné à la visibilité, elle simule les dessous de l’exposition et ses prémices. De fondement, elle devient image expressive de l’acte de monstration.

Guillaume Baudin, Aurélien Mole, Céline Poulin



Katarina Kúdelová, *Vies consumées*, 2004

Katarina Kúdelová

À l’instar des paysages neigeux et purs d’une enfance passée en Slovaquie et dont l’envers de ce décor idyllique serait l’isolement et la pauvreté, les œuvres de Katarina Kúdelová (née en 1977 en Slovaquie, vie et travaille à Angers) prônent l’ambiguïté de la beauté immaculée, et une horreur, inévitable, insaisissable, telle une sentence implacable. *La catastrophe imminente* est le destin funèbre de ses productions. Dans une performance de 1998 intitulée *Vin rouge*, une centaine de verres de vin sont posés sur une robe de mariée prête à tourner ; présentée en 2003 au Salon Jeune Création, une huppelande est tissée de pétards parés à détoner ; dans le cadre de l’exposition *35h.*, des toiles blanches, sur lesquelles sont brodées (avec du fil inflammable blanc) des figures, patientent la combustion...

L’humain, dans ce qu’il peut avoir de fragile, est le sujet des dispositifs évolutifs que l’artiste nous propose. La violence d’une mutation toujours présente bouleverse la production en lui infligeant un autre chemin, un parallèle ironique aux destinées aléatoires de la vie quotidienne du corps et auxquelles nous devons faire face. Comme elle le souligne « *je parle du passage de l’homme, entre la naissance et la mort, portant sur ses épaules le poids des choses imposées.* » Ces choses naissantes et évanescences, dans un même temps, renvoient alors aux conditions improbables des existences.

Guillaume Baudin

L’exposition 35 heures a été conçue par neuf étudiants du DESS « Arts de l’exposition », Université Paris X – Nanterre : Guillaume Baudin, Marc Bembekoff, Marie Gabreau, Quiterie Guéniot, Aurélien Mole, Alexandre Neveu, Julie Pagnier, Céline Poulin, Jean-Philippe Roinsard, réalisée avec le concours des Laboratoires d’Aubervilliers, avec la collaboration du Fonds National d’Art Contemporain, présentée les 17 et 18 décembre 2004 aux Laboratoires d’Aubervilliers.

Playdoh

Les musiciens Florent Berenger, Ludovic Combault, Thierry Gacon et Marielle Martin composent depuis 1992 le groupe Playdoh. Leur univers sonore, entre expérimentations nées du hasard et formes construites, entre impulsions rock et échantillonnages, fait cohabiter *live* et *samples*, et aborde la chanson par la présence d’une voix instinctive mêlée à la voix enregistrée.

Depuis 2002, Playdoh a associé image et son dans des installations unissant vidéo (Marie Daubert), musique et jeu (ou disparition de jeu) scénique – dont une étape a été présentée à la Villette Numérique durant le festival *Émergence*, à la suite d’une résidence à la Ferme du Buisson. Parallèlement, le lieu donna au groupe la possibilité d’éprouver un travail musical s’envisageant dans son rapport avec d’autres œuvres plastiques.

Pour *35h.*, Playdoh propose des interventions sonores en plusieurs concerts de courte durée, se positionnant en regard des autres œuvres présentées dans l’espace. Englobant le spectateur par un dispositif complexe de diffusion, la musique alors devient sculpture, les sons s’éloignant de la mélodie et créant du concret, des figures, du volume... La communication s’effectue de manière indicible entre les pièces matérielles et ces immixtions apparaissant comme des formes éphémères et mouvantes.

Albums

2003 *Fragments* (Peter l’m flying)

1999 *Eponyme* (Ultraviolet)

Céline Poulin



Olivier Soulerin, *Hold tight*, 2002

Olivier Soulerin

Le travail d’Olivier Soulerin (né en 1973, vit et travaille à Paris) « se dirige sur l’aspect normatif présent dans l’image, plutôt que sur l’image en tant que telle », et sur la situation qu’elle impose au spectateur/lecteur. « La norme te permet de te situer, une abs-cisse, une ordonnée, les coordonnées, les corps donnés ».

Afin d’éviter le repérage, Oliver Soulerin utilise des couleurs mates et pastels pour des formes a-normalisées : « Le mat n’a aucun reflet, contrairement au brillant qui fait référence à l’espace qui l’entoure il ne permet ni de se situer, ni de se perdre dans sa propre image, mais ailleurs ». Ses tableaux-sculptures, colorés et opaques, apparaissent comme une quatrième dimension de la perception. « Dès que l’on est dans un contraste de qualité, un rose qui renvoie la même clarté qu’un vert par exemple, l’œil n’arrive pas à spatialiser la couleur. Cela perturbe la perception de l’espace, qu’il soit compris dans un tableau ou dans un lieu ».

Céline Poulin

PRODUCTION

Boris Achour
Scoli Acosta
Sandy Amerio
Marco Berrettini / *Melk Prod.
Xavier Boussiron
Vincent Epply
Yves-Noël Genod
Thomas Hirschhorn
Jennifer Lacey
Sabine Macher
Alain Michard / Louma
Jan Peters
Dominique Petitgand
Alberto Sorbelli
Lincoln Tobier
Claudia Triozzi

ÉDITIONS

Livres

Majida Khattari, *En Famille*, 2001.
Co-édité avec l'ENSBA et la Ville d'Aubervilliers

Dominique Petitgand, *Notes, voix, entretiens*, 2002.
Co-édité avec l'ENSBA

Lincoln Tobier, *Radio Ld'A*, 2003.
Co-édité avec l'ENSBA et la Ville d'Aubervilliers

Walid Raad et l'Atlas Group, *The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead, Documents from the Fakhouri File in the Atlas Group Archive*, 2004.
Co-édité avec La Galerie, Noisy-le-Sec et Verlag der Buchhandlung Walther König

Sandy Amerio, *Storytelling, index sensible pour une politique de soi et du monde*, 2004.
Co-édité avec l'ENSBA et l'Espace Paul Ricard

DVD

Fabrice Reymond, *Nescafer*, 2002
Co-édité avec l'Institut Français de Stuttgart

Pierre Alferi, *Cinéma-poèmes et films parlants*, 2003

À paraître

Scoli Acosta, *A deep puddle in Paris – Piquillo ou le rêve de Monsieur Hulule*
Co-édité avec l'ENSBA

Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*
Co-édité avec les éditions Xavier Barral, l'ENSBA, le CNEAI (sous réserve)

Boris Achour, Monographie
Co-édité avec l'ENSBA, le Frac PACA (sous réserve)

Xavier Boussiron, *Menace de mort et son orchestre*, CD
En collaboration avec le Frac PACA et le Frac Aquitaine

OUVERTURES PUBLIQUES

*Sonia Abian, Boris Achour, Scoli Acosta, Sandy Amerio, Stefan Banz, Stéphane Bérard, Marco Berrettini / *Melk Prod., Bik Van Der Pol, Xavier Boussiron, Anita di Bianco, Oscarine Bosquet, Boris Charmatz, Le Club des 5, Joost Conijn, Manuel Coursin, Anneke De Boer, Jeremy Deller, Rod Dickinson, DJ Poulet, Vincent Dupont, Vincent Epply, Christophe Fiat, Lucette Finas, Aurélien Froment, Chiara Gallerani, Ryan Gander, Yves-Noël Genod, Michel Guillet, Catherine Henri, Gary Hill, Thomas Hirschhorn, Manuel Joseph, Jan Kopp, Jennifer Lacey, Camille Laurens, Sharon Lockhart, Sabine Macher, John Menick, Avi Mograbi, Alain Michard / Louma, Jeroen Offerman, Zeena Parkins, Sabine Prokhoris, Annabelle Pulcini, Jan Peters, Dominique Petitgand, Gianfranco Poddighe, Walid Raad, Lydie Salvayre, Tiphaine Samoyault, Samon Takahashi, Maher Al Sabagh, Wael Shawky, Antoine Schmitt, Alberto Sorbelli, Lincoln Tobier, Claudia Triozzi, Mels van Zutphen*

FORMATIONS

Marco Berrettini
Joseph Grigely
Grand Magasin
Jan Kopp
Latifa Laâbissi
Alain Michard
Dominique Petitgand
Nathalie Quintane
Fabrice Reymond
Claudia Triozzi