

LE JOURNAL DES LABORATOIRES

GRATUIT
24 PAGES
ISSN : 1762-5270
PARUTION
OCCASIONNELLE

DU 29 MARS AU 22 AVRIL 2007 DANS LE CADRE D'«HOSPITALITÉS»

UN FILM DE JOHN MENICK À LA MAISON ROUGE

JOHN MENICK

ENTRETIEN AVEC YVANE CHAPUIS

2

À PROPOS D'AUTRES PROJETS DES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS

«KITCHEN CINEMA», HOLLYWOOD VS YOUTUBE

GUILLAUME DÉSANGES

8

PROJET POUR UNE JURISPRUDENCE

OLIVE MARTIN & PATRICK BERNIER

12

JOHN MENICK

ENTRETIEN AVEC YVANE CHAPUIS

2

YVANE CHAPUIS Quelles sont les pistes qui ont orienté le travail au début du projet ? Avais-tu envie de poursuivre une recherche déjà engagée et de l'adapter au contexte d'Aubervilliers ? Ou est-ce le contexte d'Aubervilliers qui a orienté la définition de ton film en terme esthétique mais aussi des questions qui le traversent ?

JOHN MENICK Lorsque tu m'as invité à réaliser ce projet¹, je ne connaissais pas du tout Aubervilliers, et comme l'œuvre que j'allais créer devait être liée, d'une façon ou d'une autre, à la ville, j'ai hésité à apporter avec moi trop d'idées préconçues.

D'un autre côté, un projet ne se limite pas uniquement à ce qui est censé être son sujet. Occupation implique un grand nombre des thèmes de mon œuvre, tels que les villes détruites, l'isolation urbaine, et la médiation de notre environnement à travers le cinéma. Tout cela ne s'est révélé qu'après... Ce n'est que plus tard que je me suis rendu compte que ce projet avait énormément à voir avec mes centres d'intérêts.

Mais avant cela, comme tu t'en souviens sans doute, j'hésitais entre d'une part réaliser un film d'essai, et d'autre part commencer un projet

narratif, et très vite les idées de projets se sont multipliées.

YC L'écriture du scénario a connu plusieurs phases. Ton premier contact avec la ville d'Aubervilliers s'est fait à travers le film d'Eli Lotar qui semble avoir été déterminant. Tu as d'abord imaginé que ton film se construirait comme un pendant de ce documentaire de 1946 et prendrait la forme d'un documentaire du futur où tu utiliserais les possibilités de la science-fiction pour discuter de la situation politique et culturelle actuelle de cette ville. Puis tu es venu sur place pour effectuer des repérages au cours desquels nous avons rencontré plusieurs acteurs de la ville (des personnes chargées de l'urbanisme et des HLM, l'association Droit au logement) qui t'ont informé sur son histoire politique, sa politique du logement social et ses projets de développement urbain. Tu t'es alors attaché à un événement survenu en 2000 concernant un squat de logements sociaux par des familles immigrées, leur expulsion et les actions menées par le DAL. Tu as pensé un temps que cet événement constituerait le sujet de ton film.



John Menick, *Occupation*, film, 2006 © John Menick / Les Laboratoires d'Aubervilliers

La première direction que tu avais prise comme la seconde étaient toutes deux jalonnées par le désir de tracer une ligne de fuite vers le conflit israélo-palestinien. Nous avons fait des repérages à Clamart, où est décédé Yasser Arafat, et les premiers personnages auxquels tu as pensé étaient un couple de réalisateurs ayant à leur actif un documentaire sur la seconde Intifada. Cette toile de fond de politique internationale est demeurée mais s'est peu à peu estompée au cours du processus d'écriture pour n'apparaître qu'à l'intérieur d'un des programmes radio diffusé dans la voiture de Malik, vendeur de cartes postales sénégalais, désormais personnage principal.

Pourrais-tu revenir sur ces transformations successives du scénario et tenter de décrire ce qui les a motivées ? Pourrais-tu également préciser ce désir de lien avec le Proche-Orient ?

JM L'une des idées qui ont été le plus développées durant la période à laquelle tu fais référence était celle d'un court-métrage centré sur deux réalisateurs visitant les alentours de Paris, et plus précisément Clamart, ville de banlieue. Les réalisateurs sont tous deux des étrangers en France, et font une pause dans le tournage du

documentaire qu'ils sont en train de réaliser à Aubervilliers sur l'occupation d'un HLM. Le prétexte donné pour ce voyage à Clamart est le filmage de quelques plans dans l'hôpital où Yasser Arafat était en train de mourir (l'histoire se passe en 2004), mais la véritable raison est simplement de relier ces deux villes de banlieue, séparées par une distance de près de 45 kilomètres. Ce documentaire dans mon film est jonché d'obstacles, et entre autres sujets, les personnages débattent sur leur film et sur Aubervilliers. Le problème avec ce scénario était qu'il n'a cessé de se développer, jusqu'à commencer à atteindre le format d'un long-métrage, et nous n'en avons pas l'économie.

De plus, au fur et à mesure qu'il se constituait, le scénario avait de moins en moins à voir avec Aubervilliers, ou du moins directement. En fait, les personnages s'enfuyaient littéralement d'Aubervilliers, et même s'ils parlaient énormément de cette banlieue, j'ai commencé à penser qu'il était un peu facile de ne jamais la voir. J'aime beaucoup l'idée de base de ce film, et j'espère pouvoir la réaliser d'une façon ou d'une autre, mais j'ai dû prendre du recul à ce moment et reconsidérer mon approche. J'ai trouvé la



John Menick, *Occupation*, film, 2006 © John Menick / Les Laboratoires d'Aubervilliers

solution grâce à un personnage que j'avais introduit au milieu de l'histoire, un vendeur de cartes postales sénégalais du nom de Malik qui fait du stop dans la banlieue de Paris et que les réalisateurs prennent à bord de leur voiture. En écrivant cette scène, j'ai commencé à m'intéresser plus à l'auto-stoppeur qu'aux personnages principaux, et j'ai fini par me dire, « ce gars a besoin d'un film rien que sur lui ». Ce personnage est donc une sorte de dérivé d'un film qui n'a jamais été réalisé.

Je voulais que la politique appartienne au décor, au sens littéral du terme, en étant évoquée à la radio, et par des références indirectes dans le propre travail de Malik, au sein des cités HLM d'Aubervilliers. Un titre tel que *Occupation* lie le vécu personnel de Malik à la politique. Le film est constitué de nombreux types d'occupation : les sujets de RFI sur l'Afghanistan, le squat de la cité universitaire de Cachan, l'occupation bien particulière de Malik lui-même, et sa préoccupation au sujet de la ville. J'espère avoir réussi à suggérer l'idée qu'il mène une existence circulaire, qu'il a une mentalité de siège. C'est la seule chose qu'il fait, sillonner Aubervilliers, montrer ces images, et observer la transformation de sa ville.

YC On peut observer tout un registre d'images dans le film qui sont stéréotypées et qui peuvent chacune véhiculer un sens qui leur est propre : les cartes postales renvoient à l'idée d'espaces idéals ; certaines images tout comme les programmes radio confèrent une dimension documentaire au film ; d'autres images sont très cinématographiques, picturales ; d'autres encore font référence aux images de série B ; il y a également celles empruntées aux films d'Eli Lotar qui sont marquées par l'histoire...

Est-ce que ce recours à différents types d'images et le dialogue que tu construis d'une certaine manière entre elles ont à voir avec le fait que tu es étranger et que tu n'as pas accès à la langue française ?

JM Tout dans l'espace de Malik est passé par le filtre d'un média, que ce soit à travers ses cartes postales, le film de Lotar ou le reflet du pare-brise de la voiture. Je voulais ne donner qu'une vue fragmentée d'Aubervilliers, mais une vue également très rapprochée, très zoomée, très centrée sur un vécu quotidien bien particulier. Je n'ai voulu à aucun moment prendre du recul et dire « Ça, c'est Aubervilliers ». Dans le film, on



John Menick, *Occupation*, film, 2006 © John Menick / Les Laboratoires d'Aubervilliers

ne voit pas beaucoup de scènes de vie documentaires, pas d'images pittoresques de rues pleines de monde ou de cafés bondés. Dans un sens, c'est là la principale différence d'approche entre ce projet et le film de Lotar.

Je voulais que ce personnage soit en marge, et qu'il y soit placé nettement de notre point de vue. Cette approche vient en partie du fait que je suis moi-même extérieur à la France. Bien que je tâche de me tenir au courant de la politique, de la littérature et du cinéma français, je ne sais pas parler français, aussi je dois essayer de m'en sortir par la traduction et l'interprétation, d'où mon intérêt pour la médiation. Je ne pouvais en toute honnêteté réaliser de projet qu'à travers le point de vue d'un étranger, quelqu'un qui, à un certain niveau, se trouverait toujours coupé de la culture du pays, bien que d'une façon moins extrême que Malik. Le premier scénario avait été écrit du point de vue de deux réalisateurs me ressemblant plus ou moins, et cela paraissait un petit peu trop facile, comme si je ne pensais pas que la fiction pouvait transcender le vécu et l'histoire personnels d'un individu. J'ai toujours adoré les livres et les films qui suivent l'itinéraire d'un personnage qui n'a pas un accès total à son environnement, comme

par exemple un touriste, un enfant ou un marginal. (Je pense par exemple au couple japonais dans *MysteryTrain* de Jim Jarmusch.)

En outre, beaucoup d'éléments du vécu de Malik ne sont pas les miens. Même si ce n'est pas tout à fait clair dans le film, dans le scénario il est précisé qu'il vient du Sénégal, qu'il est immigré, probablement sans papiers. Son niveau de vie est très bas, et il y a très peu de chance qu'il augmente un jour. Encore une fois, je ne voulais pas d'un documentaire. Je n'ai pas tenté de faire dans le réalisme. Si cela avait été le cas, je ne l'aurais jamais fait vivre dans une voiture, ce qui, pour une personne dans sa situation sociale, serait impensable, plus particulièrement en Europe. En fait, des sans-abri qui vivent dans des voitures, c'est un truc très américain. Jusqu'à une date assez récente, l'essence était relativement bon marché aux États-Unis, et il existe une part assez importante de la population, entre la petite classe moyenne et la très grande pauvreté, constituée de personnes qui n'ont pas de maison, mais qui ne vivent pas pour autant dans la rue, et peuvent passer des mois, parfois même des années à vivre dans leur voiture. C'est une sorte de *road-movie*, un *road-movie* sur un cul-de-sac.



John Menick, *The Disappearance*, film, 2001-2002 © John Menick

En même temps, Malik semble en parfaite harmonie avec son environnement. D'un côté, il semble assez obscur: ce qu'il voudrait vraiment dire à propos d'Aubervilliers n'est jamais révélé. Mais d'un autre côté, il semble voir dans la ville quelque chose que personne d'autre ne souhaite voir.

VC Si la ville et ses transformations constituent d'une certaine manière le thème central de tes deux films, en revanche, *The Disappearance* et *Occupation* diffèrent considérablement d'un point de vue formel. Le premier est en effet réalisé à partir d'images fixes récupérées sur internet tandis que le second a été entièrement mis en scène. Si à l'origine du projet d'*Occupation*, tu envisageais à l'instar de *The Disappearance*, de faire prendre en charge par la voix-off une part considérable de la narration, tu t'es progressivement orienté vers un traitement plus conventionnel de la fiction avec la création de personnages et l'écriture de dialogues. Est-ce que la réalisation d'*Occupation* correspond pour toi à un désir d'expérimentation cinématographique et constitue une étape ayant ouvert des pistes que tu souhaiterais prolonger? Ou bien, est-ce qu'au contraire, la forme de *The Disappearance* comme celle d'*Occupation* sont spécifiques?

JM On peut considérer que ces deux approches relèvent de « conventions », si l'on peut dire, et je considère en fait *Occupation* comme le moins conventionnel des deux films, même si *The Disappearance* appartient à une tradition nettement plus confidentielle, le film d'essai. Je ne sais pas s'il existe assez de films d'essai pour établir un guide formel de ce genre, en fait, le film d'essai est presque une sorte de théologie antithétique au documentaire, en ceci qu'un film d'essai est absolument tout ce qu'un documentaire n'est pas. Cependant, *The Disappearance* tire tout bonnement son origine de multiples séances de visionnage de *Vérité et Mensonges* de Welles (*F for Fake*), *Sans Soleil* (Marker) et *Repérages en Palestine pour L'Évangile selon Saint Matthieu* (Pasolini), c'est pourquoi il me semble qu'il s'inscrit dans une sorte de tradition.

Lorsque j'ai réalisé *Occupation*, j'étais sous un régime strict de Tsai Ming Liang, Bela Tarr et Gus Van Sant, c'est sans doute ce qui explique que je réfléchissais énormément à des narrations distendues et dissoutes. Le fait que pour ces trois réalisateurs la durée et le temps soient au cœur du cinéma me plaît énormément. Leurs films représentent à mes yeux une révision totale de la

narration cinématographique depuis Griffith. Je trouve également que leurs films, par leur silence, sont particulièrement reposants. Ma décision d'inventer une histoire est en partie un défi que je me suis lancé à moi-même : j'ai voulu écrire quelque chose sans la moindre voix-off, raconter une histoire par des images et des sons. En fait, tu t'en souviens peut-être, le premier jet du scénario ne comportait aucun dialogue. Il était absolument « silencieux ». Je crois m'être écarté de mes projets initiaux, j'ai fini par me rétracter en rendant mon approche un peu moins extrême durant le tournage, mais *Occupation* fut une double réaction, tant à l'approche très lourde de la voix-off dans *The Disappearance*, qu'à la narration cinématographique post-Griffith.

Mais pour répondre plus précisément à ta question, oui, c'est une forme d'expérimentation pour moi. Chaque projet a ses propres formes. J'aime recommencer et repartir de zéro quand cela touche à la forme cinématographique, et je pense que tous les genres cinématographiques ont quelque chose à offrir. Je ne suis pas intéressé à faire la même chose trop longtemps ou à développer ce qui pourrait s'assimiler à un « style préfabriqué ». J'essaie constamment de rester ouvert à ce qui peut se produire par la suite.

Traduction de l'anglais : Diniz Galhos

Dans le cadre de la manifestation *Hospitalités*, proposée par Tram-réseau art contemporain Paris/Île-de-France, la Maison rouge, Paris, accueille du 30 mars au 22 avril 2007 les Laboratoires d'Aubervilliers pour la présentation dans le Vestibule du film de John Menick *Occupation*, 2006.

JOHN MENICK vit et travaille à New-York.

Il est artiste associé aux Laboratoires en 2005-2006.

Occupation (2005)

Réalisation : John Menick

Interprétation : Eebra Touré, Emile Abossolo-Mbo

Production : Les Laboratoires d'Aubervilliers avec

le soutien du conseil général de la Seine-Saint-Denis.

Ce film a bénéficié de l'aide au film court du Conseil général de Seine-Saint-Denis.

Remerciements à la Ville d'Aubervilliers, Plaine Commune,

le Centre Technique municipal Léon Pégoux, le cinéma

Le Studio, la Fondation Fatras Prévert, Me et Mme Aubert,

Joey Grossfield, Sofia Hernandez Chong Cuy, Peter Lasch,

Eben Wood. Avec l'aimable concours d'Icare EMGP.

« KITCHEN CINEMA », HOLLYWOOD VS YOUTUBE

GUILLAUME DÉSANGES

8

Dans le cadre de la 16^e édition du festival Côté Court en Seine-Saint-Denis, les Laboratoires d'Aubervilliers présentent une programmation de films utilisant principalement la vidéo, non pas essentiellement dans un but de maniabilité et de souplesse d'utilisation (ou dans une logique purement expérimentale), mais plutôt comme l'outil contemporain le mieux approprié pour se confronter à certains standards de la narration cinématographique au sein d'un univers quotidien immédiat, voire domestique. « Cinéma de cuisine », « Kitchen cinema », soit : des films d'appartements, parfois bricolés, tournés avec des moyens limités mais des ambitions narratives assumées, et dont l'ingéniosité et l'énergie remplacent souvent la débauche technique, financière, logistique et humaine des tournages traditionnels. Ces pratiques, répandues par le développement de technologies de production et post-production facilement appropriables, renouent paradoxalement avec un certain esprit des pionniers du cinéma : une économie de travail pragmatique, autonome et responsable, directement en phase avec de nouveaux moyens de diffusion (projections vidéo, DVD, Internet, etc.). Ces films reposent sur une croyance en l'ef-

ficacité d'une grammaire cinématographique plus ou moins classique appliquée à l'image vidéo, avec une extraordinaire liberté, une intelligence pratique souvent teintée d'humour, et une précision technique bannissant toute désinvolture dans l'utilisation du médium.

Il est intéressant de noter que cette réappropriation d'une grammaire cinématographique via des outils quotidiens est souvent le fait de praticiens issus du champ des arts plastiques. La familiarité de ceux-ci avec une certaine économie « pauvre » de travail est certainement essentielle à ce phénomène. Mais plus profondément, peut-être, le principe même du film de cuisine a quelque chose de foncièrement plastique, notamment dans les enjeux d'une histoire récente des arts visuels : à la fois sculptural (réappropriation et transformation de matériaux existant, exploitation de l'espace) et performatif (expressivité du geste simple, mouvement des corps sans artifices). Le mot corps étant entendu ici dans son sens purement physique, c'est-à-dire aussi bien corps organiques que matériels. On pense ici au fameux *Der Lauf der Dinge* (Le cours des choses), du tandem suisse Fischli & Weiss. Soit, la mise en scène improbable d'objets sans qualités,



Guy Ben-Ner, *Moby Dick*, film, 2000.

immédiats (échelles, bouteilles, tasseaux de bois, ballons, pneus; etc.) telles qu'ils peuvent traîner dans n'importe quelle remise ou garage, mais dans le but de raconter une véritable épopée quinquennaire. Sous ses apparences de gag, cette suite jubilatoire d'événements catastrophes se déclenchant mutuellement comme des dominos qui tombent, revisite dans sa longueur, et de manière abstraite, certains motifs essentiels du cinéma populaire : suspens, héroïsme, fatalité, violence, tendresse.

Ce type de pratiques très domestiques ne sont certes pas nouvelles dans le cinéma, et concernent des esthétiques extrêmement variées (voir le David Lynch de *Eraserhead*, le western de Luc Moulet, mais aussi le cinéma de Merejkovski, Cavalier, et beaucoup d'autres). Mais l'intérêt particulier et le souffle que peuvent prendre ces pratiques aujourd'hui tiennent possiblement au fait que cette économie de production est maintenant directement compatible avec une maturité «rétinienne» du public concernant l'image vidéo, ainsi que sa pratique des nouveaux modes de diffusion (DVD, Internet). Ainsi, la réaction de censure immédiate de la Paramount concernant le remake d'un film d'Oliver Stone

par Chris Moukarbel (étudiant dans une école d'art) peut être analysée moins comme la défense d'une originalité du film de Stone mise en péril que par le fait que le dépôt du film de 12 minutes sur Youtube le place immédiatement sur une échelle de diffusion incomparable avec les exploitants traditionnels. Un effet de levier est énorme. La projection de Walter Benjamin sublimée : l'œuvre d'art à l'âge de sa disponibilité technique universelle.

La mini-programmation «Kitchen Cinema» n'entend pas circonscrire les frontières esthétiques de ce vaste ensemble. Elle aborde le sujet avec des films personnels extrêmement (et volontairement) disparates, présentant quelques-uns des enjeux formels et conceptuels liés à ces pratiques. Avec *Moby Dick* et *Wild Boy*, par exemple, l'artiste d'origine israélienne Guy Ben-Ner réinterprète des thèmes littéraires classiques, dont il cantonne le décor à son appartement et le casting à lui-même et son jeune fils. La force de ses films tient à une extraordinaire intelligence créative dans l'utilisation d'une topographie immédiate du tournage (par exemple la cuisine dans *Moby Dick*) pour illustrer de manière très convaincante situations et événements narratifs :

la cargaison du bateau dans le congélateur ou l'implantation du mat du navire dans l'évier constituent des tours de force intellectuels et visuels remarquables dans leur simplicité et leur efficacité narrative. Un autre élément fort de son cinéma réside dans l'acceptation d'un incontrôlable à l'intérieur du cadre, avec la présence d'un enfant échappant régulièrement au contrôle téléologique du scénario. Cette intégration d'un naturel contingent dans l'image, parfaitement assumée à défaut d'être volontaire, ces accidents et contre-feux à la logique scénaristique, cette intrusion permanente du réel dans le cadre, contre lequel précisément tout le cinéma classique ne cesse de lutter, est une caractéristique que Ben-Ner partage par ailleurs avec Sung-A Yoon ou les Dein Klub. Ils ne signifient pas un jeu ou une complaisance particulière pour le mal-fait ou le ratage, mais plutôt une volonté de ne pas cacher les conditions de travail. Ni revendication, ni dissimulation, mais un « faire avec », qui relève possiblement d'une sorte d'éthique de travail. Parions par ailleurs que cette économie n'est pas gratuite chez Ben-Ner, voire même qu'elle sert son propos. De fait, elle crée les conditions d'une complexité identitaire des acteurs/personnages, proposant plusieurs niveaux de lecture au spectateur. Ainsi, dans *Moby Dick*, Ben-Ner lui-même apparaît à la fois comme marin (son personnage dans le film), metteur en scène (sa fonction professionnelle) et père de famille (sa situation réelle). Les trois rôles et responsabilités se mélangent de manière encore plus subtile dans *Wild boy*, lorsque Ben-Ner doit éduquer son propre fils, le film apparaît alors plutôt documentaire, ou du moins mise en scène d'une situation réelle. Même phénomène chez Sung-A Yoon. C'est la réalité d'une situation exceptionnelle – un voisin plus âgé qu'elle découvre fan de la Corée, son pays d'origine qu'elle connaît peu – qui l'amène à fictionnaliser le réel à travers son film *De l'autre côté*. L'économie simple de la vidéo numérique est ici au service d'une rhétorique strictement linguistique de l'image, chaque plan venant illustrer directement la voix-off. L'efficacité de ce protocole narratif très fonctionnel associe les images aux mots n'est toutefois pas sans apporter une tendre poésie à l'ensemble. En découle un film simple et fort dans son humilité et son humanisme, servi par une justesse de ton proche de la Nouvelle vague dans la façon qu'elle avait de traiter de thèmes graves (ici la mort, la mémoire, l'identité) à travers des comédies réa-

listes, faussement distancées. Le travail très plastique sur l'image (couleurs, cadrages, montage) est par ailleurs certainement informé par la vidéo intimiste de ces dix dernières années.

Dans un registre apparemment plus parodique, le collectif Dein Klub réalise depuis cinq ans une adaptation génialement bricolée du *Waterworld* de Kevin Costner dans leur lieu de vie. Pour ce faire, ils invitent régulièrement des artistes à les rejoindre pour tourner certaines scènes. S'attaquer à ce film précis est en soi un positionnement artistique, voire une démarche d'ordre performatif: *Waterworld* est, à l'époque où il sort, emblématique d'une surenchère technique et financière d'Hollywood. À l'époque, il est le film le plus cher jamais réalisé, un record justifié par une volonté de porter un message écologique au plus grand nombre. De fait, le résultat proposé par Dein Klub n'est finalement pas très parodique, mais constitue bien plus un double instable, un passionnant décalque du film original. Réalisé avec le même sérieux et la même détermination que le film de Costner, et recourant comme dans l'original à une grande ingéniosité pour résoudre des problèmes ardues de cadrage, le résultat apparaît finalement ni plus ni moins réussi que la version américaine. Et là précisément réside la démonstration de Dein Klub: leurs scènes ennuyeuses le sont certainement autant que dans l'original, leurs scènes d'actions aussi fortes, leurs scènes romantiques aussi touchantes. La différence? Environ 200 millions de dollars. Ce faisant, le collectif allemand oppose au relatif échec commercial du projet original la démonstration d'une véritable écologie de travail en actes, qui déborde Costner sur ses propres ambitions politiques.

C'est la Paramount elle-même qui a poursuivi le jeune Chris Moukarbel qui, s'étant procuré le script original du *World Trade Center* d'Oliver Stone avant sa sortie, décidait de réaliser sa propre version dans son studio d'étudiant. Là encore, il s'agit moins de pastiche que d'une réinterprétation artistique du film, très personnelle, impliquant ses camarades d'écoles et un décor apocalyptique extrêmement soigné quoique simple. Moukarbel revendique ici un positionnement politique: une critique de la réappropriation de l'histoire par Hollywood. *A priori* pas de quoi affoler les puissants studios. Voire. Le puissant studio n'a guère apprécié la démarche, et peut-être surtout pas que le film ait pu être considéré par la presse digne d'être comparé à la version de Stone. Le résultat n'a pourtant

pas grand chose à voir. Du film «original» de Moukarbel, au départ diffusé sur Youtube et pour l'instant suspendu de diffusion pour cause de procès, l'artiste a tiré un court métrage, *Points of Departures*, à partir de rushes. Quasi-abstrait, impressionnant dans sa facture plastique, l'œuvre de Moukarbel laisse transparaître un aspect foncièrement philosophique, ésotérique, contemplatif de la catastrophe, l'apparentant plus à Tarkovski qu'à la tradition du film catastrophe.

En complément à ces films récents, l'idée de présenter l'*Ambassade*, un film de 1973 de Chris Marker, peut étonner, tant ce film n'a finalement rien à voir avec ce qui précède : ni vidéo, ni cuisine, ni relecture, ni ingéniosité du montage. Rien de tout cela, et pourtant. À partir de bandes super 8 soi-disant trouvées, présentant un groupe de personnes évoluant dans un appartement bourgeois, une voix-off nous raconte une très vraisemblable histoire d'intellectuels réfugiés dans une ambassade après un coup d'état militaire. La vie semble s'organiser tant bien que mal, avec ses difficultés, ses joies partagées, et surtout ses discussions animées entre idéal politique et impuissance effective. La crédibilité des problématiques évoquées et la facture très réaliste de l'image (des plans comme saisis au cœur du réel), amènent en permanence un trouble entre mise en scène et réel, documentaire et fiction. Echos d'un universel politique résonnant à l'intérieur des frontières d'un intérieur domestique. Si le dernier plan vient définitivement fictionnaliser l'ensemble, l'impact réaliste reste pénétrant. Dès lors, on pourrait statuer que Marker représente un modèle admirable d'économie narrative, d'une utilisation remarquable de l'espace quotidien, qu'il apporte un impressionnant souffle fictionnel à des images relativement banales et qu'en ce sens il apparaît intéressant de le confronter au «Kitchen cinéma» d'aujourd'hui, comme une sorte de paradoxal «contrepoint tutélaire». Ou bien simplement, que ce film est magnifique, ce qui suffit largement pour justifier sa projection quelque soit le prétexte...

Programmation des Laboratoires d'Aubervilliers le vendredi 30 mars 2007 au Ciné 104, Pantin, dans le cadre de « Côté Court 2007 », 16^e édition du film court en Seine-Saint-Denis (www.cotecourt.org). Une proposition de Guillaume Désanges.

Avec l'aide du conseil général de la Seine-Saint-Denis.

Films présentés :

- *Moby Dick* (2000), 12'35",
un film de Guy Ben-Ner
- *Wild Boy* (2004), 17',
un film de Guy Ben-Ner
- *De l'autre côté*, (2005), 10'49",
un film de Sung-A Yoon
- *Points of departure*, (2006) 13'26",
un film de Chris Moukarbel
- *WOTØR WOERLD* (2002-2007), 15',
un film de Jens Hermann & Peter Haury, Dein Klub
- *L'Ambassade*, (1973), 20',
un film de Chris Marker

La séance sera suivie d'une discussion avec le programmeur et des cinéastes invités. Avec (sous réserve) :
Chris Moukarbel, Sung-a Yoon, Guy Ben-Ner...

Artistes invités :

GUY BEN-NER est né en 1969 en Israël, il vit et travaille à New York. Guy Ben-Ner filme sa cellule familiale avec un humour inspiré de la grande époque du *slapstick* (farce bouffonne), dressant un portrait de l'artiste en père de famille...
Dans *Moby Dick*, il reconstitue l'épopée du livre éponyme seul avec son fils, dans sa propre cuisine.

YOON SUNG-A est née en 1977 en Corée du Sud. Elle vit et travaille à Bruxelles. Sa première exposition personnelle a eu lieu en avril 2006 à l'Atelier du Jeu de Paume. Son film, *De l'autre côté* est une narration intime tournée dans son immeuble autour des questions d'identité et d'altérité, dans un ton burlesque et une esthétique proche de la nouvelle vague.

CHRIS MOUKARBEL est né en 1978 à New Haven, USA, il vit et travaille entre New Haven et New York. Il fait des vidéos, sculptures et installations in-situ, utilisant souvent comme matériau des séquences extraites de divers médias. Son film *World Trade Center 2006*, est une adaptation du scénario du film d'Oliver Stone, tourné dans son studio d'étudiant en école d'art, avec ses camarades comme acteurs. Diffusé sur Youtube, ce film a reçu un accueil extrêmement favorable, au grand dam de la Paramount, qui a poursuivi son auteur.

DEIN KLUB (Jens Hermann & Peter Haury) est un collectif d'artistes plasticiens basé à Stuttgart en Allemagne.

CHRIS MARKER est né en 1921. Il est cinéaste

PROJET POUR UNE JURISPRUDENCE

OLIVE MARTIN & PATRICK BERNIER

12

(1)

PRÉ-PROJET :

ÉCRIT PAR OLIVE ET PATRICK EN JUILLET 2006

CESEDA L.512

ou

Quatre Chemins

un projet de film de Patrick Bernier et Olive Martin d'après le récit *Conte pour une Jurisprudence*

Les articles L512-1 à L512-5 du Code de l'Entrée et du Séjour des Etrangers et du Droit d'Asile (CESEDA) réglementent la procédure administrative et contentieuse relative à la reconduite à la frontière du territoire français d'un étranger en situation irrégulière. Pour une personne

qui s'est vu notifier un arrêté préfectoral de reconduite à la frontière (APRF), ce recours administratif est souvent l'ultime occasion de présenter les raisons pour lesquelles elle est restée en France et souhaite ne pas retourner dans son pays d'origine. La compétence du juge administratif sur le fond est extrêmement

limitée, son rôle étant de s'assurer que la décision préfectorale n'est pas entachée de vice et qu'elle est conforme à la réglementation. Cependant, il peut, s'il estime que le préfet a fait une erreur manifeste d'interprétation, annuler l'arrêté de reconduite à la frontière et commander qu'il soit délivré un titre provisoire de séjour à la personne. Cette mince fenêtre d'espoir fait de cette audience un lieu stratégique de mobilisation militante.

C'est sur une telle audience que s'ouvre le récit *Conte pour une Jurisprudence*¹. Une femme plaide sa cause en faisant le récit d'une résistance artistique. Dans une société où la liberté de circulation est devenue discrétionnaire et discriminatoire, les artistes et chercheurs décident de ne plus confier leurs travaux que de manière orale à des personnes à qui cette liberté est déniée et qui deviennent ainsi détenteurs et vecteurs exclusifs de la culture et du savoir. Leur reconduite à la frontière équivaut alors au déplacement de cette culture et de ce savoir aux marges du pays. En quelque sorte, un double inversé de *Fahrenheit 451* où les humains ne mémorisent plus les œuvres pour préserver la pérennité de celles-ci mais pour assurer leur propre liberté de circuler.

Quand Les Laboratoires d'Aubervilliers nous

1 – voir p. 17. Texte publié en 2005 dans *Esse*, revue québécoise n°53 et dans *Logs, micro-fondements d'émancipation sociale et artistique*, éd. è®e, ainsi qu'en avril 2007 dans *Plein Droit, revue du GISTI (Groupe d'Information et de Soutien aux Immigrés)*.

ont contactés pour nous proposer de réaliser un projet qui puisse prendre en compte le contexte de la ville², nous avons assez vite repensé à ce récit écrit en 2003. En effet, la ville d'Aubervilliers, par sa situation géographique – aux portes de Paris –, son architecture – futuriste des années 70-80 – et par sa population – mélangée – nous a paru pouvoir augmenter ce récit d'anticipation teinté d'utopie, d'une interprétation singulière et actuelle.

Nous nous intéressons à Aubervilliers comme ville-frontière, ville-tampon, ville-refuge. Ville frontalière, séparée de Paris «intra-muros» par cette frontière physique et symbolique qu'est le périphérique. Ville tampon entre le centre-ville, la ville muséifiée, toujours plus exclusive et une banlieue stigmatisée comme La Courneuve dont elle est séparée par l'A86. Ville-refuge des exilés lointains – maliens, sri-lankais, algériens, chinois... et des exilés proches – artistes, chercheurs, étudiants... – qui quittent Paris, incapables de ne plus s'y loger. Une ville de cohabitation entre classes comme peuvent en amener les tout premiers temps de la gentrification : effervescentes et temporaires. Une ville de rencontre possible entre cultures comme ne peut en susciter que l'hospitalité. Lieu d'expérimentations artistiques. Lieu de résistance à l'expansionnisme territorial de la capitale à l'étroit dans ses murs, et à la morbidité contagieuse de la banlieue ou de son image. Ville tendue et joyeuse entre centre sinistre et périphérie sinistrée. Telle nous est apparue Aubervilliers, les fois où nous y sommes passés ou que nous y avons séjourné.

Notre idée est de superposer des images d'Aubervilliers qui approfondissent et exemplifient les observations décrites ci-dessus et une voix-off qui récite une adaptation de *Conte pour une Jurisprudence* de manière à ce qu'images et récit n'entretiennent pas un rapport d'illustration mais d'interprétation mutuelle. Les images de la périphérie parisienne ont leurs commentaires comme ataviques à force d'y être associés : exclusion, violence, pauvreté, immigration tout comme les histoires de la périphérie européenne ont leurs flots d'images chevillées : barbelés, embarcations surchargées, policiers des frontières, camps. En effectuant cette superposition, nous comptons court-circuiter ces chaînes de significations afin d'ouvrir d'autres liaisons significatives. Ainsi, par exemple, aux habituelles images de camions surchargés de migrants, nous pourrions substituer celles des navettes spécialement affrétées par les centres culturels de la périphérie – théâtres, centres d'art... – pour drainer le public parisien, et évoquer grâce à ce raccourci à la fois la nature de carrefour d'Aubervilliers mais aussi

l'asymétrie des parcours qui y mènent.

Et si la qualité d'anticipation du récit pourra recharger certaines architectures d'Aubervilliers de leur intention utopique et futuriste originelle, nous espérons que l'effervescence de la vie albertivillarienne, son cosmopolitisme, ses multiples apprentissages transculturels, toutes choses que nous nous attacherons à capter, apporteront à l'utopie du texte une effectivité actuelle. Aubervilliers comme paradigme de la ville à venir souhaitée.

Patrick Bernier et Olive Martin
Nantes, juillet 2006.

(2)
DÉCISIONS ET INDÉCISIONS :
COURRIEL DU 10 NOVEMBRE 2006, DE PATRICK
ET OLIVE AUX LABORATOIRES

Chères Yvane, Maud, Rebecca et cher Guillaume,

Vous avez dû remarquer notre perplexité lors de notre dernière rencontre. Perplexité due en partie au différentiel entre notre précédent séjour, aux plus beaux jours de juin, logés dans une petite maison sur cour près de la mairie, et celui-ci, au gris de l'automne, dans vos locaux industriels à clés et codes – sans que cela n'affecte le plaisir que nous avons eu à être parmi vous –, avec le sentiment accru d'être intrus dans la ville. Prise de conscience salutaire qui nous amène à envisager de déménager sur place pour tenter de transmuter hostilité en hospitalité.

Une autre cause de nos doutes est le tiraillement entre l'envie de réaliser le film que nous projetions et le sentiment que nulle part mieux qu'à Aubervilliers, en nul temps plus propice, et avec nul partenaire de meilleur soutien – la lecture du journal du *Musée Précaire Albinet*³ nous laissait une profonde impression quant à votre engagement dans les projets –, le principe de co-opération décrit dans la nouvelle *Conte pour une Jurisprudence* ne saurait être mis en œuvre réellement.

La fiction était venue «repêcher» un projet qui n'avait pu voir le jour, faute d'engagement de l'institution invitante. Continuer dans la fiction, quand les conditions pourraient être réunies pour agir, témoignerait soit d'un manque de confiance dans le dispositif, soit d'une lâcheté de notre part. Aucun des deux n'est à exclure, mais aucun des deux n'est non plus irrémédiable.

Voici quelques éléments qui nous

2 – Olive Martin et Patrick Bernier ont été invités dans le cadre du programme d'interventions artistiques dans l'espace public que développent les Laboratoires depuis 2000 et qui vise à éprouver la capacité de l'art à exister hors des espaces qui lui sont habituellement dévolus.
3 – Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, 2005, coéd. Les Laboratoires d'Aubervilliers / Éd. Xavier Barral.

encouragent à repasser de la fiction à la réalité.

- La toute nouvelle Convention Internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel initiée par l'UNESCO, approuvée par les parlementaires cet été et qui fait immédiatement écho à cet extrait de *Conte pour une Jurisprudence*: « Le tribunal ne considère pas le fait de détenir une parcelle de patrimoine culturel immatériel national comme de nature à faire obstacle à son éloignement du territoire, et confirme l'arrêté d'expulsion ».

- Les propos de Jack Ralite au Sénat lors de la discussion générale portant sur l'approbation de cette convention: « Si, pendant longtemps, l'identité a été définie à partir des traditions immatérielles propres à une culture — la langue, les coutumes, les croyances, les rites, notamment —, ou d'éléments provenant de soi, elle est maintenant de plus en plus souvent considérée comme découlant aussi de l'Autre, c'est-à-dire d'emprunts faits à d'autres cultures. Aujourd'hui, il faut donner toute leur place à ces patrimoines métissés face au danger du repli sur soi et aux développements, guerriers ou violents, donnés aux conflits politiques. »⁴

- L'active lutte de solidarité avec les sans-papiers à Aubervilliers. Je prendrai contact avec différents groupes locaux – RESF (Réseau éducation sans frontière), ANGI (Association pour une Nouvelle Génération d'Immigrés – lors de mon passage à la fin novembre.

Et voici quelques pistes de réflexions :

- Faire un projet de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel d'Aubervilliers. Le faire financer en vertu de la Convention de l'UNESCO. Penser cette sauvegarde comme un transfert de personne à personne, un métissage de mémoire.

- Rédiger avec l'aide d'un juriste spécialisé dans le droit des étrangers et un autre spécialiste du droit de la propriété intellectuelle, un contrat type d'œuvre de collaboration telle qu'imaginée dans *Conte pour une Jurisprudence*. Carlos Ouedraogo⁵ pourrait être associé à la discussion en tant qu'artiste associé dans une œuvre de collaboration dont il est, selon la formule du texte, le co-auteur – avec moi –, le dépositaire et l'interprète.

- La place du film: nous tenons à ce film mais nous ne voudrions pas qu'il apparaisse comme la finalité du projet. Ni dans le sens d'enregistrement des œuvres de collaboration, ce qui contredirait leur caractère immatériel, ni dans le sens où les co-opérations engagées ne l'auraient été que pour être filmées. Les co-opérations en cours pourraient être filmées et être

intégrées au film au même titre que d'autres processus de transmission/échange de savoir repérés à Aubervilliers.

À lire ce scénario, vous devez vous dire qu'on est un peu girouette. En effet, le projet ressemble fort à ce qu'on avait énoncé en juin. Pour éviter donc d'être ainsi à la merci des vents d'humeur de nos séjours, arrêtons la première étape qui est de trouver à loger à Aubervilliers dans la mesure de nos moyens.

Merci de nous aider dans cette recherche.

Bien à vous,

Patrick et Olive

(3)

PROJET POUR UNE JURISPRUDENCE : COURRIEL DU 15 FÉVRIER 2007 DE PATRICK ET OLIVE À SÉBASTIEN CANEVET

Cher Maître,

Nous avons assisté à l'une de vos interventions lors d'une séance « Contre-conférence » à l'école des Beaux-arts de Paris. Le souvenir de vos propos et de votre engagement nous encourage aujourd'hui à vous présenter un projet que nous désirons développer cette année et pour lequel vos compétences seraient précieuses.

Nous sommes artistes, actuellement en résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers. Après mûre réflexion, les spécificités de la ville d'Aubervilliers, l'actualité politique et le soutien de l'équipe des Laboratoires nous ont fait envisager la réactivation du projet dont vous trouverez le développement fictionnel dans la nouvelle ci-jointe *Conte pour une Jurisprudence*.

Le processus décrit dans cette nouvelle, à savoir l'association d'artistes, chercheurs, etc., engagés pour une raison ou une autre dans une dynamique de dématérialisation de leur pratique et de personnes soucieuses d'assurer leur séjour sur le territoire, nous paraît nécessiter une étude juridique avant d'être éventuellement mis en pratique, tant pour éprouver sa validité que pour éviter certains écueils.

Si le projet nous semble pertinent à mettre en œuvre aujourd'hui, c'est à cause d'une part du durcissement législatif en matière de séjour sur le territoire pour les étrangers extra-communautaires dont le dernier avatar, le remplacement de l'Invitation à Quitter le Territoire Français (IQTF) par l'Obligation à Q.T.F., nous affermit dans la nécessité de développer les liens solidaires entre étrangers et nationaux, et d'autre part de la prise en compte croissante au niveau international et

national de la notion de patrimoine immatériel, que ce soit dans un souci de protection (Convention pour la protection du patrimoine immatériel de l'humanité de l'UNESCO) ou de valorisation mercantile (rapport de la commission sur l'économie de l'immatériel, commandé par le ministère de l'économie et des finances).

L'idée serait donc de s'appuyer sur la prise de conscience actuelle de la valeur de l'immatériel pour faire valoir le droit de chacun à rester là où il a choisi de vivre. Il nous faut cependant être extrêmement prudents dans la manière de la mettre en pratique pour éviter ce qui pourrait s'apparenter à une instrumentalisation de ces personnes ou à ce que l'on pourrait appeler un « colonialisme cognitif ».

C'est notamment pour évaluer et prévenir ce risque que nous voudrions au préalable travailler conjointement avec un juriste spécialisé dans le droit de la propriété intellectuelle et un autre spécialiste du droit des étrangers, en étroite collaboration avec des représentants des parties co-opératrices et l'équipe des Laboratoires d'Aubervilliers. Ce travail qui pourra se dérouler en une ou plusieurs rencontres permettra d'établir le noyau d'un contrat, qu'il soit oral ou écrit, précisant les liens entre les collaborateurs, ainsi que la licence sous laquelle seront diffusées les œuvres.

L'enjeu de ce contrat est d'offrir le maximum de protection tant aux œuvres immatérielles qu'aux personnes qui en seront dépositaires tout en prenant soin de ne pas placer ces dernières dans un rapport de sujétion aux œuvres ou aux artistes.

Votre spécialité dans le domaine de l'Internet, même si notre projet ne s'y ancre pas directement, nous paraît approprié compte-tenu de l'immatérialité des œuvres projetées. Nous serions donc ravis si ce projet rencontrait votre intérêt.

En espérant vous lire bientôt, nous vous adressons nos salutations chaleureuses.

Patrick Bernier et Olive Martin

(4)
PLAIDOIRIES POUR UNE JURISPRUDENCE :
COURRIEL DU 28 FÉVRIER 2007 DE PATRICK ET OLIVE
AUX LABORATOIRES

Bonjour Yvane, Guillaume, Rebecca et Maud,

Maintenant qu'est trouvé notre lieu de résidence sur place et prise la décision de ne plus faire de film mais de travailler à un compte-rendu immatériel, c'est d'un meilleur pas que nous avançons.

Nous avons réfléchi depuis notre dernière

entrevue, à la qualité et la teneur de ce compte-rendu.

Nous nous sommes demandés s'il fallait travailler, comme nous le demandons aux artistes, chercheurs, etc., en collaboration avec une personne dont le séjour sur le territoire n'est pas assuré ou dont la liberté de circulation est restreinte. Cela pouvait tomber sous le sens pour des raisons d'exemplarité. Mais dans la mesure où la divulgation des œuvres ainsi créées ne va pas de soi — elle n'est pas nécessaire pour que les œuvres soient réputées créées (art. L.111-2 du code de la propriété intellectuelle) et elle est potentiellement risquée pour les porteurs d'œuvres –, et que, par contre, la publicité du projet – autant le fait de le rendre public que de mobiliser autour de lui – exige que la présentation du compte-rendu puisse être facilement réitérée, nous doutons de son à-propos.

Par le même souci d'exemplarité, nous nous sommes demandés si nous ne renversions pas les rôles et ne nous mettrions pas nous-mêmes dans la situation inconfortable d'avoir à plaider notre cause. Cela réactualisait une idée de séquence que nous avions imaginée pour conclure le film où nous comparaissons face à « trois juges queer metis façon », représentants d'un nouvel ordre et plaidions notre cause en débitant nous-même le récit de ce projet, sous une forme métissée par son transit supposé dans plusieurs mémoires et salvateur au regard de la loi de cette nouvelle société, du fait de ce métissage même. Mais pour la même raison de publicité, n'ayant que peu de confiance dans nos capacités d'expression corporelle et orale, nous préférons cette fois encore nous faire représenter.

De la représentation aux avocats, il n'y a qu'un pas qui nous permet de faire se rejoindre les première et dernière phases du projet. Nous gardons l'idée de plaidoirie comme forme, mais une plaidoirie en lien direct avec le travail préparatoire sur le contrat et la licence encadrant les collaborations entre artistes et leur divulgation. Nous ne travaillerions donc pas avec un conteur mais avec un-e avocat-e à l'élaboration de plaidoiries appropriées aux différentes situations juridiques auxquelles les artistes porteurs d'œuvres pourraient avoir à faire face. De « Conte pour une jurisprudence » à « Plaidoiries pour une jurisprudence », nous marquerions le passage de la fiction utopique au réel engagement, engagement dans la bataille juridique s'entend. Des présentations publiques de ces plaidoiries pourraient avoir lieu avec l'accord de l'avocat-e, sans qu'il s'agisse de les mettre en scène — pas de robe ou de décor –, mais comme autant d'occasions pour l'avocat-e de

fourbir ses arguments.

Nous rencontrons vendredi Sébastien Canevet, juriste spécialisé dans le droit de l'internet, prêt selon ses termes à nous donner un coup de main. Il nous a conseillé une collègue, Sylvia Preuss-Laussinotte, qui a été 20 ans avocate au bareau de Paris et maintenant universitaire à la faculté de droit de Nanterre avec laquelle il pourrait travailler sur les aspects du droit des étrangers. Nous leur ferons part à cette occasion de l'idée des plaidoiries comme forme de compte-rendu du projet mais en précisant bien que les avocats les présentant au public ne seront pas nécessairement ceux qui auront travaillé sur le contrat.

Patrick et Olive

(5)

**RE: PLAIDOIRIES POUR UNE JURISPRUDENCE :
COURRIEL DU 1^{ER} MARS 2007 D'YVANE CHAPUIS
À PATRICK ET OLIVE.**

Question : est-ce que cette idée de confier la représentation des oeuvres à des avocats concerne aussi les œuvres des autres artistes chercheurs etc. ? Ou seulement votre compte rendu ?

Si cela ne concerne que votre compte rendu, je ne comprends pas l'argumentation, car, pourquoi l'argumentation ne s'applique pas aussi à la situation de représentation des œuvres des autres artistes, chercheurs, etc. ?

Y

(6)

**RE : PLAIDOIRIES POUR UNE JURISPRUDENCE :
COURRIEL DU 1^{ER} MARS 2007 DE PATRICK ET OLIVE
AUX LABORATOIRES**

Bonjour Yvane,

Merci de nous forcer à être plus clairs.

D'abord le terme de compte-rendu n'est plus propre à caractériser le type de «production finale» de la résidence. Ces plaidoiries se constitueront bien à partir des arguments et des histoires développés le long du projet mais uniquement dans la mesure où elles serviront la défense des personnes et non dans un but de compte-rendu du projet. Il ne s'agit donc pas de demander à l'avocat de représenter les œuvres (ni notre soi-disant compte-rendu, ni celles des autres collaborations) mais de se préparer à représenter les personnes (comme c'est le rôle d'un avocat) lors de possibles futures audiences, et cela, en travaillant avec lui à la

conception de défenses des personnes fondées sur le fait qu'elles portent une œuvre de collaboration.

Notre choix résulte de la prise de conscience du dilemme de présenter au public les œuvres de collaboration ou pas : si elles le sont, elles hypothèquent leur pouvoir de protection en dévoilant leur secret ; si elles ne le sont pas, elles l'hypothèquent en laissant planer un doute sur leur réelle existence. Il faut donc laisser aux couples d'artistes collaborateurs (et plus particulièrement aux porteurs d'œuvres) le soin de choisir de présenter ou non leur œuvre au public, à quelle moment et dans quelle condition en fonction de l'influence que cette présentation pourrait avoir sur son potentiel de protection.

Or il nous semble que pour plusieurs raisons, de mobilisation mais aussi de pression institutionnelle par exemple, le «résultat final» de notre résidence aura besoin d'être rendu public. Cette injonction, associée au dilemme énoncé, créerait un système de double contrainte (*double bind*) qu'il nous paraît souhaitable d'éviter.

Cela ne nous empêche pas de travailler parallèlement à un récit de compte-rendu avec une personne sans-titre-fixe, si l'occasion s'en présente, mais uniquement comme une collaboration parmi les autres, et sans que cela soit la partie nécessairement visible du projet.

En espérant avoir répondu à tes questions,
Patrick et Olive

(7)

**CONTE POUR UNE JURISPRUDENCE :
NOUVELLE ÉCRITE PAR PATRICK EN 2004.**

Au tribunal administratif de N., un matin de septembre 20. . , une femme étrangère en situation irrégulière à qui le préfet a notifié un arrêté de reconduite à la frontière, et qui forme là son ultime recours, se lève et s'adresse au juge.

Monsieur le juge,

J'ai saisi votre tribunal pour contester l'arrêté de reconduite à la frontière que la Préfecture de N. vient de me notifier. Si vous confirmez cet arrêté, je serai expulsée vers le pays que j'ai réussi à fuir au prix de douloureux sacrifices et en dépit de risques hasardeux. Les instances de votre pays n'ont pas cru les raisons qui m'ont poussée à partir et l'asile m'a été refusé. Aujourd'hui, ce sont les raisons pour lesquelles tout retour représenterait une atteinte à ma vie privée et un danger pour ma vie tout court qui ne paraissent pas recevables. Et quoique je vous estime, je n'ai guère d'espoir que vous puissiez être sensible à mes arguments, compte tenu des relations politiques et économiques que votre pays noue actuellement avec mon pays d'origine : tout y va très bien, M. le juge, tout y va très bien ! Pourtant, avant que vous ne donniez le feu vert à mon expulsion, laissez-moi vous prévenir que je ne serai pas seule à quitter le territoire, mais que j'emporterai avec moi une œuvre conçue en collaboration avec P., artiste de votre nationalité. Inutile de baisser vos yeux sur mon ventre, il ne vous apprendra rien : je ne suis pas enceinte, je n'attends pas d'enfant qui, naissant ressortissant de ce pays, m'y donnerait droit de séjour. Mes relations avec P. sont simplement amicales et artistiques. C'est à ma mémoire qu'il a confié sa part de l'œuvre ; j'en suis la dépositaire et l'interprète, la co-auteure à mesure que ma mémoire la mûrit. Cette œuvre est un récit. Le récit d'un projet artistique et de ses effets. Veuillez l'entendre tel que je vous le conte aujourd'hui, je le conterai différemment demain.

Il y a quelques temps, un commissaire d'exposition de renommée internationale invite P. à participer à une expérience de commissariat partagé. Il lui offre de sélectionner dix œuvres d'artistes différents qui seront exposées avec d'autres dans une galerie reconnue de Londres. Quelques jours plus tard, P. lit dans la presse

qu'un jeune homme irakien de dix-huit ans est mort à l'entrée du tunnel sous la Manche, écrasé par le camion sous lequel il essayait de s'accrocher pour rejoindre l'Angleterre. Cette tentative funeste impressionne son esprit comme le négatif de la proposition du commissaire. À l'invitation de présenter des œuvres Outre-Manche se superpose l'impossibilité qu'ont certains à franchir ce rien d'eau. Dès lors, comment, invité à faire passer des œuvres, aider à passer des personnes ? Or P. travaille depuis peu avec un conteur auquel il confie oralement ses expériences artistiques afin que celui-ci les transmette publiquement en les modulant en fonction de son savoir-faire et de sa propre mémoire. Se forme, alors, l'idée de susciter des collaborations entre des artistes renommés et ces personnes en transit ; concevoir des œuvres qui ne se matérialiseraient ni dans un objet, ni dans un écrit, ni aucune autre forme tangible mais conserveraient une immatérialité telle qu'il n'appartienne qu'à leurs dépositaires de les restituer en mettant en œuvre des facultés propres comme conter, jouer d'un instrument, danser, chanter, donner des instructions... Des œuvres qui, proposées à Londres, nécessiteraient pour y être présentées, le passage Outre-Manche des artistes sans papiers, co-auteurs et interprètes exclusifs de ces œuvres originales. Des œuvres qui confèreraient aux ordinairement passés, le statut de passeur.

Il contacte les artistes, chercheurs, chorégraphes, cinéastes, compositeurs dont les recherches et les démarches lui paraissent accordées à cette proposition. Il lui semble important que cela dépasse le simple parrainage, cela doit être une véritable collaboration qui enrichisse chacun. Les artistes répondent et les collaborations avec les sans-titres commencent avec l'aide d'associations de soutien et d'assistance aux réfugiés. Le chorégraphe montre un enchaînement de mouvements qu'il a repérés dans l'histoire récente de la danse contemporaine à un jeune homme kurde qui l'exécute en le complétant d'une nouvelle gestuelle. Le compositeur imagine un morceau pour un instrument qu'un homme afghan a construit tout au long de son périple. Un artiste conceptuel évoque en quelques mots précis une sculpture qu'une femme nigériane sculpte d'autres mots teintés de nostalgie.

Les passeurs d'œuvres écrivent aux autorités françaises et anglaises pour obtenir le droit d'entrer en Angleterre et honorer l'invitation qui leur a été faite à présenter l'œuvre dont ils sont les co-auteurs, dépositaires et interprètes. Ils ne reçoivent aucune réponse.

Les artistes écrivent à leur tour pour obtenir le passage des personnes porteuses de leurs œuvres afin que celles-ci puissent être présentées à Londres. Le préfet leur répond que compte tenu de la situation irrégulière des personnes, il n'est pas possible d'accéder à leur demande et on leur rappelle que toute aide au séjour ou à l'entrée d'une personne en situation irrégulière constitue un délit. P. écrit en tant que commissaire adjoint de l'exposition pour demander le passage des dix personnes qui portent en elles l'ensemble des œuvres qu'il a sélectionnées. Il reçoit la même réponse avec le rappel que les peines punissant le délit précédent sont au moins doublées lorsque celui-ci est commis en bande organisée. Le commissaire principal écrit que le refus de passage aux dix personnes ampute son exposition d'œuvres importantes. Il reçoit une lettre des autorités anglaises où il est expliqué qu'en vertu des accords bilatéraux signés entre les ministères de l'intérieur français et britanniques, il n'est pas possible d'accéder à sa demande. Par crainte de la réaction de ses financeurs publics, le directeur de la galerie n'écrit pas.

Aucun des passeurs n'est autorisé à entrer en Angleterre. Le jour du vernissage, à Londres, le public découvre à côté des œuvres sélectionnées par les autres commissaires adjoints, dix cartels qui signalent les œuvres absentes. Y sont indiqués les titres des œuvres et les noms des co-auteurs accompagnés d'un texte expliquant que les autorités françaises et anglaises ayant refusé d'accorder le passage aux auteurs interprètes de ces œuvres, les organisateurs regrettent de ne pas être en mesure de les présenter. Les spectateurs sont invités à envoyer une lettre de plainte auprès des autorités. Beaucoup le font, aucun ne reçoit de réponse. Quelques-uns des artistes ayant collaboré avec les passeurs sont présents. Ils sont pressés d'exécuter eux-mêmes leurs œuvres : ils refusent, mais parlent de leur expérience. L'histoire circule. Un boycott s'organise qui rejoint le ras-le-bol d'artistes lassés de voir leurs œuvres enrichir ceux mêmes qu'ils peuvent y dénoncer. Des musiciens qui veulent s'affranchir des majors transnationales, des auteurs qui fuient l'édition depuis qu'elle est majoritairement aux mains de marchands d'armes, des plasticiens écœurés d'alimenter un marché spéculatif, décident de ne plus rien publier, ni exposer, ni représenter. Se souviennent que pour que les livres interdits continuent de circuler, hommes et femmes d'une résistance littéraire, avaient chargé chacun sa mémoire d'une œuvre et la récitait à qui voulait l'entendre.

Sont prêts à renvoyer l'ascenseur, et maintenant que les livres ne circulent plus sous le manteau mais les hommes sous les camions, à confier leurs dernières créations à la mémoire de ceux, sans titres, sans droits, dont l'existence même est niée. Proscrivent toute forme matérialisée de leurs œuvres : ni livres, ni films, ni disques qui permettent la circulation de ces œuvres hors celle de la personne qui en est dépositaire. Les œuvres sont nécessairement de collaboration : le dépositaire adapte l'œuvre à sa mémoire, l'enrichit de son histoire, de son savoir. Il la restitue à son gré, de manière plus ou moins parcellaire ou intégrale, plus ou moins métissée ou originale.

Au début, la situation illégale des passeurs d'œuvres oblige les présentations à se tenir lors de réunions clandestines. Un jour, une femme est arrêtée. Elle est en situation irrégulière, sans papiers mais dépositaire d'une œuvre. Le tribunal ne considère pas le fait de détenir une parcelle de patrimoine culturel immatériel national comme de nature à faire obstacle à son éloignement du territoire, et confirme l'arrêté d'expulsion malgré les protestations de l'artiste co-auteur qui, présent, en appelle, un peu inconséquemment à l'inaliénabilité du droit d'auteur. Pendant son maintien en rétention, avant son expulsion effective, de nombreux amateurs demandent à lui rendre visite pour entendre l'œuvre. Les appels téléphoniques de personnes qui se renseignent sur l'heure à laquelle elles peuvent venir, saturent le standard du centre de rétention et font résonner le hall du commissariat où il se trouve comme celui d'une salle de spectacle.

Les cas de collaborations se multiplient. Ce ne sont plus seulement les artistes qui confient leurs créations à la mémoire des sans-titres : des scientifiques confient leurs découvertes, des vénérables, leurs souvenirs, des chef-cuisiniers, leurs recettes ; et au rythme des expulsions, c'est la mémoire du pays qui, petit à petit, est expatriée.

À défaut des œuvres et des personnes, leur notoriété passe les frontières. Les artistes de chaque pays font pression sur leurs autorités pour qu'elles laissent entrer les porteurs d'œuvres étrangers. Au refus des autorités correspond le sentiment du milieu artistique du pays d'être mis à l'écart des nouveautés : celles-ci ne parviennent plus que par bribes rapportées par quelques voyageurs qui ont entendu l'œuvre dans un autre pays ; souvent le récit n'est pas de première main, mais a transité par plusieurs personnes, plusieurs

mémoires. Ils deviennent fabuleux, se mêlant des succès rencontrés dans telle exposition ou tel colloque. Les milieux artistiques commencent à désertir les pays fermés. L'effervescence artistique se déplace aux frontières. Les camps d'étrangers mutent en centres d'art, tandis que les institutions artistiques des pays fermés dépérissent. Alors, pour éviter que les collections y soient frappées d'obsolescence et les musées de léthargie, les consulats de ces pays s'assouplissent et accordent des dérogations de passage à des personnes porteuses d'œuvres tandis que celles-ci attendent encore qu'un juge, peut-être esthète, casse l'arrêté d'expulsion pris à l'encontre de l'une d'entre elles.

À bon entendeur, mes remerciements et salutations.

Jugement mis en délibéré.

Note : L'exposition «I Am A Curator» a été organisée par Per Hüttner à la Chisenhale Gallery de Londres en novembre 2003. Le projet décrit n'a pas été accepté par la galerie et est resté à l'état d'intention.

ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO**Auteurs :**

Patrick Bernier
Yvane Chapuis
Guillaume Désanges
John Menick
Olive Martin

Traduction de l'anglais :

Diniz Galhos

Conception graphique :

deValence

Impression :

Imprimerie municipale de la Ville d'Aubervilliers

Dépôt légal : 29 mars 2007

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)

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Xavier Le Roy (président)
Jérôme Delormas
Alain Herzog
Isabelle Launay
Jean-Pierre Rehm
Loïc Touzé

DIRECTION COLLEGIALE

Yvane Chapuis
Joris Lacoste

EQUIPE PERMANENTE

Damien Arrii (régie générale)
Guillaume Désanges (secrétariat général)
Maud Desseignes (édition, documentation et communication)
Sabina Jianu (comptabilité)
Rebecca Lee (administration)
Sandra Nomertin (accueil)
Julie Pagnier (coordination des projets et relations presse)

ÉDITIONS

Majida Khattari, *En Famille*, 2001

Coédité avec l'ENSBA et la Ville d'Aubervilliers

9,30 euros

Dominique Petitgand, *Notes, voix, entretiens*, 2002

Coédité avec l'ENSBA

18 euros

Fabrice Reymond, *Nescafer*, (DVD), 2002

Coédité avec l'Institut Français de Stuttgart

25 euros

Pierre Alferi, *Cinémaèmes et films parlants*, (DVD), 2003

30 euros

Lincoln Tobier, *Radio Ld'A*, 2003

Coédité avec l'ENSBA et la Ville d'Aubervilliers

25 euros

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

Coédité avec La Galerie, Noisy-le-Sec et Verlag der Buchhandlung

Walther König

34 euros

Sandy Amerio, *Storytelling, index sensible*

pour agora non représentative, 2004

Coédité avec l'ENSBA et l'Espace Paul Ricard

10 euros

Boris Achour, *Unité*, 2005

Coédité avec l'ENSBA, le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur,

et l'Espace Paul Ricard

29 euros

Scoli Acosta, *A deep puddle in Paris –*

Piquillo ou le rêve de Monsieur Hulule, 2005

Coédité avec l'ENSBA

20 euros

Xavier Boussiron, *Menace de mort*

et son orchestre (CD), 2005

Coproduit avec Suave et le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur

18 euros

Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, 2005

Coédité avec les éditions Xavier Barral

40 euros

Patrick Bouvet, *Big Bright Baby* (DVD), 2006

30 euros

DIRES

DIRECTION DE LA PUBLICATION:
**LES LABORATOIRES
D'AUBERVILLIERS**
41 RUE LECUYER
93300 AUBERVILLIERS
INFO@LESLABORATOIRES.ORG
WWW.LESLABORATOIRES.ORG
tel. : 01 53 56 15 90 fax : 01 53 56 15 99

PROJETS EN COURS

UP TO DATE, CLAUDIA TRIOZZI

spectacle, les 7, 8 et 9 mai 2007, au Théâtre de la Commune - CDN d'Aubervilliers,
dans le cadre des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis

CATALOGUE RAISONNÉ 1994-2005, JÉRÔME BEL

1^{re} mise en ligne avril 2007

PROJET POUR UNE JURISPRUDENCE (TITRE PROVISOIRE), PATRICK BERNIER & OLIVE MARTIN

sculpture

PHILOCTÈTE D'APRÈS PHILOCTÈTE DE SOPHOCLE, GWÉNAËL MORIN

pièce de théâtre, juillet 2007

INCANTUS, VINCENT DUPONT

spectacle, décembre 2007

RIRE, ANTONIA BAEHR

spectacle

MÉTHODE W, SÉMINAIRE DIRIGÉ PAR JEANNE REVEL ET JORIS LACOSTE

EXPEDITION, PLATEFORME EUROPÉENNE D'ÉCHANGES ARTISTIQUES

en partenariat avec Gasthuis / Amsterdam et Dietheater / Vienne, octobre 2007 - novembre 2008