



**HAL**  
open science

## Un art exemplaire : la conférence-performance

Jean-Philippe Antoine

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Antoine. Un art exemplaire : la conférence-performance. 2009, pp.28-33. halshs-00595649

**HAL Id: halshs-00595649**

**<https://shs.hal.science/halshs-00595649>**

Submitted on 25 May 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# Un art exemplaire: la conférence- performance

JEAN-PHILIPPE ANTOINE

Une programmation conçue par Jean Philippe Antoine et Jennifer Verraes.

– | –

Au départ de ce programme, se trouvent deux expériences. Comme enseignant, critique et théoricien de l'art, parfois comme artiste, j'ai au fil des années donné une série aujourd'hui nombreuse de conférences. Avec le temps, l'aspect rituel de ces réunions s'est imposé avec force, tout comme leur caractère ordinaire. Une combinaison de banalité et de ritualité fait la puissance et l'invisibilité critique de la conférence: régulièrement distribuée en de multiples lieux de la société, elle est acceptée comme allant de soi. Ce constat m'a amené dans un premier temps à composer avec la complicité de Leif Elggren une «conférence engloutie» qui se propose, par diverses torsions, de mettre en relief les attendus qui président à l'organisation et à la performance habituelles de ces réunions, et d'examiner les formes d'autorité qu'elles déploient ou présupposent.

Deuxième expérience: depuis quelques années, ce type d'intervention – qui possède dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle une histoire, bien que ténue et peu recensée – s'est multiplié, tout spécialement parmi les plus jeunes générations d'artistes. Le but de ce «festival dans le festival» est de donner voix à ce développement. Condenser sur une courte période et dans des lieux proches l'appréhension de ces travaux, c'est leur donner une visibilité neuve et poser la question de leur constitution progressive en un genre. C'est aussi rendre sensible la diversité de démarches qui demeurent chacune spécifique.

L'hypothèse d'une actualité singulière de la conférence-performance pose la question de sa pertinence par rapport à l'époque. Pourquoi, sans dater d'aujourd'hui ni même d'hier, ce dispositif acquiert-il *maintenant* une densité neuve?

Répondre à cette question engage le statut actuel de l'art. À une époque où un nombre croissant d'artistes proposent à leurs publics, réels ou potentiels, des services plutôt que des œuvres-objets, la conférence apparaît vite comme un ancêtre de ces démarches. Liée à l'invention et à la diffusion d'une information qu'elle sculpte sous forme d'adresse individualisée, à destination de publics peu déterminés par avance, la forme-conférence joue en effet depuis deux siècles un rôle déterminant dans l'établissement d'une sphère publique démocratique, et dans la croissance d'une société civile où se multiplient exponentiellement les formes d'association. Effectuée bénévolement ou à titre lucratif, la conférence s'impose

Andrea Fraser  
*Projection*, 2008  
Vidéo still  
Courtesy Galerie  
Christian Nagel,  
Cologne et Berlin

comme une des formes de *service* les plus indispensables à la vie publique moderne, les mieux distribuées, et les plus heureuses, jusque dans les quantités d'ennui social qu'elle a su produire, à l'égal d'autres manifestations. À l'heure d'une attention renouvelée des artistes pour des formes d'intervention qui empruntent aux rituels sociaux les mieux établis – mais aussi les plus étrangers à toute considération critique, hormis la jauge de performances individuelles – l'étonnant aurait été qu'un rite aussi unanimement répandu échappât à sa reprise dans le champ de l'art.

La mention du champ de l'art, ou plutôt d'une des multiples formes « étroites » du champ artistique, même s'il s'agit d'une des plus prestigieuses – je parle de l' « art contemporain » – mène cependant vers une seconde réponse possible – et cela pour plusieurs raisons.

La première – visible et invisible comme le nez au milieu de la figure – est qu'une conférence n'appartient pas à ce que le public le plus large considère comme de l'art. Les conférences embrassent les sujets les plus variés et les plus spécialisés, dans le cadre de branches d'activité extrêmement diverses. Il n'existe donc pas, du point de vue des contenus qui s'y déploient, de liens privilégiés entre conférence et art – et pourquoi en irait-il autrement ? De manière inverse, les conférences données par des artistes à l'occasion d'une exposition s'effectuent ordinairement dans le cadre de programmes d'éducation ou de relations avec les publics. Elles n'ont pas le statut d'une activité artistique.

L'*acte* de conférer n'est d'ailleurs pas, en général, associé à la pratique artistique, même si le fait de parler en public requiert des compétences, nécessite un travail parfois considérable, et constitue donc un *art*: un ensemble de techniques transmissibles et une activité susceptible de perfectionnement réglé. En outre, conférer implique la capacité à rassembler en un même lieu, à une heure prédite, un public, en vue de ce qui est aussi un rituel de l'écoute – voire à l'occasion devient un dialogue réglé, comme lors du rituel des questions finales. Cette capacité à réunir implique elle-même des techniques et des métiers variés. La question n'est alors pas de savoir s'il existe des conférences susceptibles d'acquiescer, à titre spécial, une qualité « artistique ». Elle est de comprendre pourquoi l'activité ordinaire des conférenciers est en général classée comme étrangère au domaine de l'art.

– 2 –

Pour clarifier ce point, on effectuera un détour du côté d'un texte récemment invoqué par plusieurs théoriciens de l'art contemporain<sup>1</sup>: *Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris*, une des toutes dernières nouvelles rédigées par son auteur, Franz Kafka.

*Joséphine* met en scène une souris cantatrice dont l'art présente une énigme. Malgré son succès, rien ne semble en effet distinguer son chant du « sifflement<sup>2</sup> » de ses congénères. Mais ce trait, qui inviterait à lui refuser un « prétendu statut d'artiste », ne rend pas compte de « l'immense effet qu'elle produit<sup>3</sup> ». Lui-ci n'est pas lié à la singularité d'une voix que rien, sinon « sa douceur ou sa faiblesse<sup>4</sup> », ne distingue d'autres voix concurrentes. Il est plutôt dû, pour l'essentiel, à cette autre « singularité que quelqu'un se plante là en grande pompe pour ne faire rien que de banal<sup>5</sup> ».

Le caractère public de l'activité de *Joséphine*, l'autorité qu'il implique, dotent son chant d'une singularité inédite. Impossible à distinguer du sifflement banal d'une autre souris lorsqu'on se concentre sur ses caractéristiques sensibles, le chant de *Joséphine* devient singulier à cause

de sa puissance discriminante: il révèle rétroactivement la nature artistique d'une activité ordinairement pensée comme anartistique. C'est ce qu'établit Kafka lorsqu'il compare ce chant au geste de quelqu'un qui casserait des noix:

Casser une noix n'a vraiment rien d'un art, aussi personne n'osera rameuter un public pour casser des noix sous ses yeux afin de le distraire. Mais si quelqu'un le fait néanmoins et qu'il parvienne à ses fins, alors c'est qu'il ne s'agit pas simplement de casser des noix. Ou bien il s'agit en effet de cela, mais nous nous apercevons que nous n'avions pas su voir qu'il s'agissait d'un art, à force de le posséder trop bien, et qu'il fallait que ce nouveau casseur de noix survienne pour nous en révéler la vraie nature – l'effet produit étant peut-être même alors plus grand si l'artiste casse un peu moins bien les noix que la majorité d'entre nous<sup>6</sup>.

L'effet de ce geste, c'est-à-dire aussi du chant de *Joséphine*, ne réside pas, sinon très indirectement, dans les affects que suscite l'appréhension de ses qualités sensibles. Il est plutôt de transformer le régime de perception des gestes avec lesquels il entre en rivalité. Ils se découvrent avoir appartenu à un régime d'art, avant même que la publicité du geste ne délivre le constat rétrospectif de cette appartenance<sup>7</sup>.

Dans l'apologue de Kafka, la perfection inconsciente du geste ordinaire retarde la saisie de son caractère artistique. Au contraire, une certaine imperfection du geste déclare son appartenance à l'art, avant de rejailir sur ceux, « parfaits » et peu conscients, qu'elle révèle à eux-mêmes. Encore faut-il corriger l'évaluation que suggère le texte lorsqu'il lie la pleine possession d'un art à l'absence de sa saisie comme tel, et associe un défaut de maîtrise à la possibilité pour l'art de se laisser reconnaître. Remède contre les puissances d'oubli que répand la perfection, le « un peu moins bien » ancre en effet dans des hiérarchies préexistantes l'ensemble des gestes dont il vise la réévaluation. Or ces supposés « défauts » constituent plutôt un écart. Ils marquent la distance acquise vis-à-vis de normes d'autant mieux établies qu'elles sont validées inconsciemment par ceux qui s'y plient.

Le défaut qu'implique le « un peu moins bien » cesse de signaler un manque qu'il faudrait pallier. Il déclare plutôt la sortie d'une problématique de la perfection et de la complétude qui constitue avant tout une formidable machine d'exclusion. C'est bien en effet sous forme de différence, plus particulièrement de petite(s) différence(s) – d'« infra-mince » dirait Duchamp – que se laisse appréhender un coefficient d'art qui, simultanément, déclare l'appartenance du geste qu'il informe au domaine de l'art, et intègre à ce domaine élargi l'ordinaire des gestes qui paraissent en être exclus.

– 3 –

“Salut ~~égal~~ de part et d'autre”

Stéphane Mallarmé

On mesure alors l'importance stratégique qu'acquiert la forme-conférence. Sa distribution à de nombreux échelons de la société, ses multiples fonctions, la bigarrure des publics qu'elle convoque lui octroient un caractère ordinaire qui efface, chez ses praticiens comme chez ses usagers, la conscience de son caractère artistique, c'est-à-dire créatif. Pourtant, s'il renforce le préjugé massif qui interdit à l'art d'exister ailleurs qu'en des lieux raréfiés, ce

1. Voir par exemple Daniel Payot, *Effigies. La notion d'art et les fins de la ressemblance*, Paris, Galilée, 1997, p. 146-147; ou Quentin Bajac, « Découvertes de Miroslav Tichý, 1989-2008 », dans Miroslav Tichý, cat. exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 159.

2. Franz Kafka, « Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris », dans *Un jeûneur et autres nouvelles*, trad. de l'allemand par B. Lortholary, Paris, Flammarion, 1993, p. 90-91.

3. *Ibid.*, p. 91.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 91-92.

7. De même le Monsieur Jourdain du *Bourgeois gentilhomme* faisait-il de la prose sans le savoir.



caractère ordinaire vaut aussi comme un champ étendu, que de multiples frottis de petites différences vont rendre à ses potentialités, et à une conscience accrue de sa consistance réelle, d'abord voilée par sa banalité.

Ce sont ces frottis que s'emploient à réaliser les artistes – au sens large, car tous ne sont pas des *professionnels* de l'art – que présente le nouveau festival. Si l'expression de *conférence-performance* s'est imposée aux organisateurs, c'est qu'il s'agissait de rendre compte de deux aspects. Le premier réside dans les « petites différences » dont les artistes augmentent la fabrique ordinaire du rituel. Tordre des formes canoniques, c'est les ouvrir à des jeux inédits, qui imposaient d'augmenter le simple mot de *conférence*. Le second est le maintien obstiné de la référence à ces canons. Il interdit d'assimiler ces démarches au domaine de la *performance*, dont la forte identification avec la scène de l'« art contemporain » fait de lui un champ en fin de compte *plus étroit*.

Le chant de Joséphine, on l'a dit, suscite un paradoxe. L'incapacité des souris à rendre compte de son art n'empêche pas sa singularité d'être reconnue, et d'être appréciée. Mais si rien ne permet de distinguer ce chant d'un sifflement ordinaire, c'est parce que Joséphine *siffle*, elle aussi, et qu'elle siffle *ordinairement*.

La différence d'avec les sifflements du peuple auquel elle appartient réside alors dans le caractère *exemplaire* de son activité, lié à la *publicité* et à la *construction en événement* du geste effectué. Ce caractère exemplaire ne tient pas à l'originalité des gestes accomplis : à la portée de tous, ils sont effectivement pratiqués avec plus ou moins de conscience et de bonheur par quiconque. Il tient par contre à la tentative d'en manifester publiquement les enjeux. L'exemple est une structure d'action qui propose à un public une série de gestes et d'énoncés présentés comme dotés de valeur, et dans cette mesure même comme *imitables*. Mais cette proposition inclut d'un même tenant la nécessité de ne pas *reproduire* ce qui est proposé à l'imitation. Toute reproduction subordonnée à une loi préexistante annihilerait la singularité du geste proposé, et avec elle une *valeur* inséparable de l'appartenance qu'il manifeste. Aussi l'exemple réclame-t-il non pas une problématique de reproduction de l'objet proposé à l'imitation, mais bien une logique d'*appropriation*. Celle-ci inclut la possibilité de futures appartenances, encore indéterminées, et cette possibilité emporte avec elle un potentiel de modulation, c'est-à-dire aussi d'invention.

En parodiant les rituels conférenciers, parfois avec un sérieux et une application « infamies », parfois jusqu'au burlesque, les conférences-performances que présente le festival accomplissent alors deux tâches.

Les écarts introduits dans la performance ordinaire de la conférence sont autant d'incitations au réveil de spectateurs pour qui l'interaction critique avec le rituel se borne habituellement à l'évaluation du geste présenté et de son acteur – *bon/mauvais* – sans qu'il soit jamais question des raisons qui ont conduit à cette forme de concert social, ni des effets qu'on lui prête. Construit par la multiplicité des écarts différentiels, c'est bien un type provisoire de la forme-conférence que feront surgir *en creux* les démarches invitées.

Mais l'évocation de ce type acquiert encore une autre valeur – celle-là même qu'évoquent les ratiocinations kafkaïennes. Si les écarts produits par ces « artistes-de-la-conférence » que sont les invités du festival possèdent valeur d'exemple, ce n'est pas parce qu'ils fabriquent de meilleures conférences, ni parce qu'ils cherchent à remplacer un modèle désuet par d'autres mieux adaptés aux modes du présent. En rendant visibles des gestes que leur

pratique réélargit et réassouplit tout autant qu'elle en critique les pétrifications, les conférences-performances n'invitent pas seulement à réactiver un regard prisonnier des passivités habituelles. Elles installent une logique d'appropriation et d'élargissement de l'art qui, applicable ailleurs, possède dans le domaine de la conférence une acuité particulière.

Cette logique croise deux éléments qu'il devient urgent de ne pas considérer séparément. Le premier nous est familier : d'une part « nous sifflons tous, mais aussi bien personne ne songe à faire passer cela pour de l'art<sup>9</sup> », d'autre part, avec le passage de noix en public et son succès, « nous nous apercevons que nous n'avions pas su voir qu'il s'agissait d'un art, à force de le posséder trop bien<sup>10</sup> ». Il serait en apparence flatteusement démocratique de tirer de cette séquence kafkaïenne la conclusion que tout le monde fait de l'art sans le savoir, comme Monsieur Jourdain de la prose, ou, pour parodier le slogan beuysien, que « tout être humain est un artiste ». Ce serait ignorer qu'il n'est pas question ici d'un simple constat rétrospectif, mais plutôt d'une *séquence d'actes à valeur rétroactive*, autrement dit d'un processus qui ne laisse pas intacte la notion d'art dont il s'empare.

Ici intervient le second élément. Si par malheur, écrit Kafka, quelqu'un fait remarquer à Joséphine, même « fort modestement, que dans notre peuple tout le monde siffle », elle se renfrogne, et

nie [...] qu'il y ait le moindre rapport entre son art et le sifflement. Pour ceux qui sont d'un avis contraire elle n'a que mépris, et vraisemblablement une haine rentrée. *Il ne s'agit pas de vanité banale, car cette opposition, dont je fais à moitié partie moi-même, ne l'admire assurément pas moins que ne le fait la multitude, mais Joséphine n'entend pas seulement être admirée, elle veut l'être de la façon exacte qu'elle détermine, la simple admiration lui est égale*<sup>11</sup>.

Lorsqu'il insiste sur l'absence de vanité qui fonde l'attitude « hautain[e]<sup>12</sup> » de Joséphine, Kafka rend manifeste l'exigence d'*exactitude* qui s'y exprime. Cette exigence est celle que soit reconnue comme telle une singularité *en acte*, à l'écart de toute généralisation fondée sur une équivalence abstraite entre individus – y compris dotée de connotations positives. L'événement dont il est question, qui a causé, parmi le public de Joséphine, une exclamation surprise « Mais, c'est de l'Art<sup>13</sup> », c'est la reconnaissance, à la fois non-obligée et exacte, de l'émergence publique d'une singularité, et des petites différences qui font de sa perception une impression unique. Imitable mais non-reproductible, admirable en un sens impossible à généraliser, cette singularité n'ôte rien à personne, quelle que soit l'*intensité des sentiments* qu'elle suscite.

Devant les conférences-performances présentées durant le festival – et aussi bien devant une conférence *quelconque*, en toutes circonstances – la question ne sera alors plus d'apprendre à discriminer entre conférence et conférence-performance, et de discuter l'efficacité respectif de leurs formes. Elle ne sera plus d'apprécier leur déviance par rapport à un type défini, chargé par avance des vices et/ou des vertus qu'on lui alloue.

Il s'agira plutôt, quand sifflent et chantent les conférenciers, d'être aux aguets pour repérer – *en quelque lieu que ce soit*, y compris « pas d'art » – l'irruption surprenante d'une exacte singularité, et d'apprécier la façon dont un geste accessible à tous et pratiqué par beaucoup échappe inopinément à la menace de reproduction du même qui guette sa récurrence et sa prolifération, pour ouvrir à une expérience de la communauté inédite, ainsi qu'à tout ce qui pourrait s'en suivre.

8. Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2003, p. 229.

9. Franz Kafka, *op. cit.*, p. 90.

10. *Ibid.*, p. 91.

11. *Ibid.*, p. 92 [souligné par l'auteur].

12. *Ibid.*

13. On se souvient ici du carton d'invitation, aujourd'hui célèbre, par lequel Marcel Broodthaers conviait le public à sa première exposition d'artiste à Bruxelles en 1964, et dans laquelle il citait l'exclamation du propriétaire de la galerie Saint Laurent, Ph. Edouard Toussaint : « Mais, c'est de l'Art, dit-il, et j'exposerai volontiers tout ça ». Voir Catherine David et Véronique Dabin (dir.), *Marcel Broodthaers*, cat. exp., Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1991, p. 56-57.

ANDREA FRASER

## Official Welcome

Née en 1965 à Billings (Montana). Vit et travaille à Santa Monica (Californie).

Pour sa première intervention en France, l'artiste américaine a donc choisi d'actualiser la performance *Official Welcome* en l'adaptant pour le Centre Pompidou. On connaît la fidélité d'Andrea Fraser à une démarche critique qui met en porte-à-faux les conventions du monde de l'art en s'appropriant les dispositifs propres au musée. Ainsi, dans une approche sans complaisance à l'égard de l'institution, Fraser met-elle à nu, non sans humour, les conditions fondamentales de la création, son emprise dans un réseau qui en détermine structurellement la valeur, et le paradoxe d'un monde de l'art prêt à soutenir même ses plus fervents détracteurs. Faut-il complètement exclure l'hypothèse que certaines distorsions ne finissent par donner à son *Official Welcome* un tour inattendu ?

Nous n'avons évidemment pas la possibilité de répondre à cette angoissante question ni de décrire plus en détail le contenu de cette pièce. Nous ne l'avons d'ailleurs pas souhaité afin de ne pas en affecter la réception. À peine peut-on simplement prévoir que nul n'en sortira parfaitement indemne.

Galerie sud, vendredi 23 octobre, 19 h

JEAN-PHILIPPE ANTOINE ET LEIF ELGGREN

## (Moule, Muse, Méduse)<sup>2</sup>

Jean-Philippe Antoine Vit et travaille à Paris.

Leif Elggren Né en 1950 à Linköping (Suède). Vit et travaille à Stockholm.

(*Moule, muse, méduse*)<sup>2</sup> rend hommage au trente-troisième anniversaire de la mort de Marcel Broodthaers (1924-1976). Jean-Philippe Antoine et Leif Elggren partent du geste par lequel, en 1964, le poète belge se vend aux arts plastiques en se faisant artiste Pop, pour en restituer la généalogie mallarméenne : le *Coup de dés* a inventé « l'espace moderne et contemporain de l'art », contre l'exaltation kitsch du chant issue du romantisme. Mais cette entreprise de démythification par l'espace, soumise sans répit à la marchandisation bourgeoise qu'elle avait pour vocation de contrer, continue d'être habitée de muses et de sirènes invisibles. Broodthaers s'emploie à restituer leur présence, en transformant par des usages inédits des matériaux « littéraires » empruntés à Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Théodore de Banville, Stéphane Mallarmé et Heinrich Heine. Surgissent ainsi, sous forme d'expositions et d'éditions, la préhistoire au XIX<sup>e</sup> siècle de la société du spectacle, sa survivance et son efficacité dans notre présent, enfin les modules de résistance qui s'y lovent. Commencée dans la forme d'abord stable d'une conférence, (*Moule, muse, méduse*)<sup>2</sup> s'achèvera en concert spirituel.

Petite salle, lundi 26 octobre, 19 h

GUILLAUME DÉSANGES

## Signs and Wonders

Né en 1971. Vit et travaille à Paris.

Dans la suite d'*Une histoire de la performance en 20 minutes* et de *Vox Artisti, la voix de ses maîtres*, deux conférences expérimentales autour de la performance et du Body Art, *Signs and Wonders*, retrace l'histoire de l'art minimal et conceptuel. De Marcel Duchamp et Kasimir Malevitch à Sol LeWitt, Donald Judd, Bruce Nauman ou Dan Graham, il s'agit d'enquêter sur les signes récurrents de la modernité et leur symbolisme archaïque. Spéculation basée sur un jeu de coïncidences, la conférence est entièrement illustrée par des ombres chinoises, réalisées sur scène sans virtuosité mais avec une volonté démonstrative de travailler le contour essentiel des formes, la lumière et l'obscurité. Une étude étonnante et « subjective » qui décèle un langage caché, un code, une mystique particulière, avec ses initiés, ses filiations, ses rituels occultes et ses hérésies.

Petite salle, vendredi 30 octobre, 19 h

LORETO MARTÍNEZ TRONCOSO ET JOCHEN DEHN

## Un jour j'aimerais faire une comédie/ et quelque chose de spectaculaire

Loreto Martínez Troncoso Née en 1978 à Vigo (Espagne). Vit et travaille à Paris.

Jochen Dehn Né en 1968 à Kiel (Allemagne). Vit et travaille à Paris.

«Le 15 mai 2008, c'est-à-dire exactement il y a un an moins quelques heures, j'ai dit : "J'aimerais un jour faire une comédie". Ça serait un bon titre ça : *Un jour j'aimerais faire une comédie*.

Tu dis comédie et tout le monde dit : Oui, c'est génial. Je suis partant, moi aussi. Moi aussi. Et on n'a pas besoin de dire plus. Une comédie, quoi. Antonio Tabucchi, qui aspire à écrire pour un lecteur qui n'attend de lui ni des solutions ni des mots de consolation sinon des interrogations, affirmait dans une conférence à Tenerife en 1991 : "Il est nécessaire de revendiquer le droit de rêver" (se souvient Sergio Pitlor dans son article consacré à *Sostiene Pereira* dans son ouvrage *El arte de la fuga*). Khanh-Dang Nguyen Thu Lam dit que d'imaginer l'arrière de quelque chose pendant qu'on le regarde de devant, nous entraîne à penser une quatrième dimension spatiale. On fera une visite guidée exhaustive du Centre. On ira partout. C'est énorme, partout. Oui, mais on a douze heures. On fera quelque chose de précis, quelque chose de *site-specific*, quelque chose de participatif et quelque chose de spectaculaire, à 19 heures, dans la Petite salle au niveau — 1.»

Lundi 2 novembre de 10 h30 à 23 h dans tout le Centre Pompidou, et à 19 h dans la Petite salle.

OLIVE MARTIN, PATRICK BERNIER, SÉBASTIEN CANEVET, SYLVIA PREUSS-LAUSSINOTTE

## X. C/Préfet de...

### Plaidoirie pour une jurisprudence

Olive Martin Née en 1972 à Liège. Vit et travaille à Nantes.

Patrick Bernier Né en 1971 à Paris. Vit et travaille à Nantes

Sébastien Canevet Né en 1959 à Châtelleraut (France). Vit à Orléans et travaille à Paris et à Tours.

Sylvia Preuss-Laussinotte Vit et travaille à Paris.

«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...»

C'est sur ces mots que s'ouvre le récit *Conte pour une jurisprudence*. Cette nouvelle écrite en 2004 par Patrick Bernier présente l'ultime plaidoyer d'une femme étrangère en situation irrégulière, revendiquant son droit de présence sur le territoire en tant que «co-auteur, dépositaire et interprète» d'une œuvre d'art. D'abord projet cinématographique, *Plaidoirie pour une jurisprudence*, recrée sur scène la situation d'une réelle défense, avec le concours de juristes spécialistes du droit d'auteur et du droit des étrangers (Sylvia Preuss-Laussinotte et Sébastien Canevet).

«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.»

Galerie sud, vendredi 6 novembre 2009, 19 h

