

## X. et Y. c/préfet de...

### Plaidoirie pour une jurisprudence d'Olive Martin et de Patrick Bernier

**Emmanuelle Chérel**

DANS **MULTITUDES 2013/2-3 n° 53**, PAGES 155 À 164  
ÉDITIONS **ASSOCIATION MULTITUDES**

ISSN 0292-0107

ISBN 9791091887205

DOI 10.3917/mult.053.0155

Date de mise en ligne : 05/02/2014

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-multitudes-2013-2-page-155?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



# Hors Champ

## X. et Y. c/préfet de...

### Plaidoirie pour une jurisprudence d'Olive Martin et Patrick Bernier

Emmanuelle Chérel

Parmi les questions les plus discutées de ce début du siècle figure l'immigration clandestine, qui en tant que discours et politique publique liés à la question de la souveraineté nationale, date déjà de la première partie du <sup>xx</sup>e siècle<sup>1</sup>. La « préservation » du territoire par la surveillance accrue des frontières : contrôler, vérifier, intercepter, enfermer et expulser sont devenus les éléments incontournables d'une gestion internationale. L'enregistrement de l'identité de leurs ressortissants, leur comptabilisation et leur classement finissent par constituer une action essentielle de l'administration et des États. Ces réactions défensives sont alimentées par les mouvements internationaux de population induits par des transformations socio-économiques et culturelles.

En 2007, Olive Martin et Patrick Bernier réalisent *X. et Y. c/préfet de...*, *Plaidoirie pour une jurisprudence* dans le cadre d'une résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers. Cette œuvre surgit au moment de la création du Ministère de l'Immigration et de l'Identité Nationale et du renforcement incessant des politiques migratoires en France, tout en faisant écho à ce processus partagé par les nations occidentales qui consiste à « protéger » son territoire, à « discipliner les flux et les stocks migratoires ». Cette proposition s'appuie sur l'engagement de Patrick Bernier, à partir de 2001, dans l'association GASPROM<sup>2</sup> dédiée à la solidarité avec les travailleurs immigrés.

<sup>1</sup> P. Weil, *La France et ses étrangers, l'aventure d'une politique de l'immigration de 1938 à nos jours*, Gallimard, Folio, Paris, 2005.

<sup>2</sup> Groupement accueil service promotion du travailleur immigré.

Jouant avec les formes de la performance<sup>3</sup>, *X. et Y. c/préfet de...* se déploie devant un public sous la forme d'une plaidoirie de 45 minutes. Le texte de présentation du projet<sup>4</sup> s'ouvre par ces phrases : « Deux avocats s'arment de l'hospitalité du droit d'auteur pour forcer l'hostilité du droit des étrangers. Là où la Préfecture voit en X. un étranger, nous voyons d'abord un auteur, tel est le déplacement introduit par les avocats Sylvia Preuss-Lausinotte et Sébastien Canevet, spécialisés respectivement en droit public des étrangers et en droit civil de la propriété intellectuelle. La plaidoirie qu'ils performant en robe, face au public, invite la présidente d'un tribunal administratif à casser la décision préfectorale de reconduite à la frontière prise à l'encontre de leur client, en considérant qu'il est le coauteur, le dépositaire et l'interprète exclusif d'une œuvre immatérielle et *in progress* et à ce titre protégée par les dispositions du code de la propriété intellectuelle ».

La proposition artistique d'O. Martin et de P. Bernier s'attaque à une définition de la frontière<sup>5</sup>,

envisagée comme mode d'exclusion légitime, et à une politique accomplie au nom du Peuple. Elle prend acte d'un fait ; si les états ne peuvent maîtriser toutes les personnes en mouvement, ils détiennent le monopole du droit de se déplacer<sup>6</sup>. Cela conduit à l'expropriation des individus de leur moyen légitime de circulation<sup>7</sup>, prisonniers de leur identité. Dès lors comment parer à l'essentialisation identitaire et différentialiste ? Autrement dit, *X. et Y. c/préfet de...*, *Plaidoirie pour une jurisprudence* procède d'une interpellation de politiques abusives étatiques, du nationalisme, de ses mythes et de ses valeurs<sup>8</sup>. En mettant en évidence les durcissements législatifs en matière de séjour sur le territoire pour les étrangers extracommunautaires, elle oblige à réfléchir aux politiques d'immigration ainsi qu'aux conséquences de l'expérience migratoire sur les individus tout en suggérant d'autres possibles et des formes de résistance.

Plus précisément, cette œuvre est construite à partir de la situation des « Sans-papiers », une appellation qui qualifie la situation d'un étranger présent sur le territoire national d'un État tout en étant dépourvu de titre de séjour en règle<sup>9</sup>. Certains ont souligné que dans bien des cas « les « sans-papiers » ne sont pas clandestins [...], la plupart d'entre eux travaillent et vivent, depuis des années [...], c'est

3 Selon Thierry de Duve, la performance serait « Toute forme d'art contemporain qui ne serait ni peinture, ni sculpture, ni théâtre, ni danse, ni musique, ni pantomime, ni narration, ni même happening, tout en empruntant plus ou moins à ces formes diverses », dans « La performance hic et nunc », 1980, Performance, Texte et Documents, Montréal, Parachute, 1981.

4 site *X.c/ préfet de...*, *Plaidoirie pour une jurisprudence*.

5 É. Balibar, « Qu'est-ce qu'une frontière? », in Caloz-Tschopp, M.C. Clevenot (eds.), *Asile, Violence, Exclusion en Europe, analyse, prospective*, Genève, co.éd. Cahiers de la Section des Sciences de l'Éducation, Université de Genève, 1994, p. 335-343 : « L'idée d'une définition simple de ce qu'est une "frontière" est absurde par définition : car tracer une frontière, c'est précisément définir un territoire, le délimiter et ainsi enregistrer son identité ou la lui conférer. Mais, réciproquement, définir, identifier en général ce n'est rien d'autre que tracer une frontière, le délimiter et ainsi enregistrer son identité ou la lui conférer. Mais, réciproquement, définir, identifier en général ce n'est rien d'autre que tracer une frontière, le délimiter et ainsi enregistrer son identité ou la lui conférer. » Cependant, devant la pluralité des situations et expériences frontalières, afin d'éviter les réductions forcées et simplistes, Balibar affirme : « pour comprendre le monde instable dans lequel nous vivons, nous avons besoin de notions complexes, c'est-à-dire dialectiques ». Il définit alors la frontière par quatre caractéristiques : surdétermination, polysémie, hétérogénéité et ubiquité.

6 G. Noiriel, *La tyrannie du national, le droit d'asile en Europe (1793-1993)*, Calmann-Lévy, Paris, 1991.

7 J. Torpey, « Aller et venir : le monopole étatique des « moyens légitimes de circulation », *Cultures et conflits*, n° 31-32, 1998.

8 Qui n'est pas sans évoquer les concepts de « communautés imaginées » de Benedict Anderson et de dissémination de Homi K. Bhabha.

9 D. Fassin, A. Morice, C. Quiminal (dir.), *Les lois de l'inhospitalité. Les politiques de l'immigration à l'épreuve des sans-papiers*, La Découverte, Paris, 1997. M. Agier, « Terrains d'asiles – Réfugiés, déplacés, sans-papiers face aux dispositifs de contrôle et d'assistance », *Asylon(s)*, n° 2, nov. 2007. A. Pécaud, « La crédibilité des politiques d'immigration à l'épreuve des sans-papiers », *Revue Migrations et société*, n° 126, nov.-déc. 2009, p. 9-18.

l'iniquité de la répression gouvernementale à l'égard des «sans-papiers» qui souvent crée de la clandestinité là où il n'y en avait pas<sup>10</sup>. La dénomination la plus correcte serait donc celle de «migrants sans autorisation de séjour», ou pour la grande majorité d'entre eux, de «travailleurs migrants sans autorisation de séjour». Au-delà des situations vécues (précarité, criminalisation et menace constante d'arrestation, de reconduction à la frontière d'interdiction du territoire<sup>11</sup>), selon Smaïn Laacher, l'étranger indésirable, le Sans-papiers<sup>12</sup> est un mythe qui participe aux fondements culturels d'une nation en dénaturalisant le rapport à l'État<sup>13</sup>. En tant qu'identité inexistante, il est là pour rappeler, préciser l'identité de la nation (droit au travail et à l'éducation) qui est ce que le sans-papiers n'est pas. Loin d'être inactif, ce mythe, d'après Laacher, est en conséquence participatif. Il contribue à réaffirmer tout à la fois la puissance politique de l'État et l'identité nationale de chaque individu. *X. et Y. c/préfet de...* s'oppose à cette représentation par omission: le sans-papiers et le migrant y sont présentés comme actifs, volontaires, créateurs, revendiquant leur appartenance à la communauté, c'est-à-dire à une communauté partagée.

L'intérêt que continue à susciter *X. et Y. c/préfet de...* (elle a été jouée dans de nombreux lieux) témoigne de sa pertinence. Cette œuvre s'inscrit dans une tradition d'artistes pour qui la participation à la réalisation de l'espace public agnostique<sup>14</sup>

et d'une agora ouverte est une part importante de tout projet esthétique. Construite par une investigation extrêmement précise du «malnommé droit»<sup>15</sup> des étrangers mais également du droit d'auteur, elle prolonge à sa manière la réflexion sur la construction du signe artistique et son implication dans le contexte où il apparaît, afin de transformer les conditions de production et de réception de l'art. Les différents déplacements qu'elle opère lui procurent une efficacité qui renouvelle la dimension politique de l'art.

### Conte pour une jurisprudence (2004)

La base de cette plaidoirie s'appuie sur une nouvelle, *Conte pour une jurisprudence*, écrite par Patrick Bernier en 2004. Cette fiction qui décrit l'histoire d'une jeune femme, commence ainsi: «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. [...] 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. 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».

<sup>10</sup> J. Derrida, «Manquements du droit à la justice (mais que manque-t-il donc aux «sans-papiers»?)» in J. Derrida, M. Guillaume, J.-P. Vincent, *Marx en jeu*, Descartes & Cie, Paris, 1997, p. 73-91.

<sup>11</sup> Le Bureau International du Travail estime qu'ils étaient 400 000 en France en 2010.

<sup>12</sup> S. Laacher, *Le peuple des clandestins*, Calmann-Lévy, Paris, 2007, p. 17-18.

<sup>13</sup> S. Laacher, *Mythologie du Sans-papiers*, Le Cavalier Bleu, Paris, 2009.

<sup>14</sup> C. Mouffe, *Le politique et ses enjeux. Vers une démocratie plurielle*, La Découverte, Mauss, Paris, 1994.

<sup>15</sup> «Une sculpture dont la matière serait le droit», *Tête* n° 1, printemps 2011, p. 29.

Divers éléments participent à la construction de son tissu narratif. *Conte pour une jurisprudence* intègre les réflexions que Patrick Bernier a tirées du projet de co-commissariat de l'exposition « *I Am A Curator* » (Chisenhale Gallery, Londres, 2003). Sa proposition, restée à l'état d'intention, est relatée ainsi : « 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. » « P. observe qu'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 inviter, faire passer des œuvres, aider à passer des personnes? ». Le texte relate ensuite le projet de P. Bernier pour cette exposition : « 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 immaterialité 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 ».

Cette idée d'œuvre immatérielle<sup>16</sup>, P. Bernier la relie à l'art conceptuel américain et notamment aux *statements* de Lawrence Wei-

<sup>16</sup> La première mention du concept de dématérialisation en art est énoncée par la critique d'art américaine Lucy Lippard, dans un article paru dans *Art international* en février 1968.

ner<sup>17</sup>. Le *statement* laisse inévitablement une place importante à l'interprétation du destinataire de la proposition, en lui permettant notamment de passer d'une idée/proposition énoncée par l'artiste à sa réalisation. Cet intérêt pour le concept d'immaterialité est aussi induit par le fait qu'il devient un élément fondamental de l'économie mondiale. Participant à la réflexion sur la nature de l'art et faisant de sa critique et de son analyse une part intégrante de l'œuvre, *Conte pour une jurisprudence* s'appuyait donc sur la conviction que le concept et le langage sont des matériaux permettant de rendre insubstantielles les œuvres, c'est-à-dire de refuser leur statut d'objet et leur fétichisation. Son personnage, cette jeune femme sans-papiers, en réalisant à sa manière des « statements », affirmerait par là sa subjectivité et des métissages du fait des processus d'appropriation.

Tout en explicitant l'histoire de son projet d'exposition avorté, P. Bernier relie faits « réels » et éléments fictionnels. Ce court récit, à l'allure cursive et dynamique, au raisonnement inductif, se présente comme plausible car tout d'abord placé dans un monde analogue au nôtre. Mais peu à peu se produit une dualité et une distance entre son univers diégétique et le monde quotidien dans lequel nous vivons, et se dessine un univers organisé selon d'autres lois. Le conte prend tout à la fois une teneur satirique moqueuse et instructive : « maintenant les livres ne circulent plus sous le manteau, mais les hommes sous

<sup>17</sup> En 1968, L. Weiner formula sa *Declaration of Intent* (*déclaration d'intention*) : « 1. L'artiste peut concevoir l'œuvre. 2. L'œuvre peut être fabriquée. 3. L'œuvre n'a pas besoin d'être faite. Chaque partie étant de même valeur et en cohérence avec l'intention de l'artiste, la décision comme la situation repose pour le récepteur sur les modalités de la règle ».

les camions leur confient les dernières créations à la mémoire de ceux, sans droit, sans titre et dont l'existence est niée. 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 ». Ce procédé de transmission décrit dans la nouvelle permettrait à chacun de détenir une parcelle de patrimoine culturel, immatériel, national et international tel qu'il a été défini par la Convention de l'UNESCO en 2003<sup>18</sup>.

Ainsi, la jeune femme du conte ne pourrait être expulsée car elle détient une partie de la culture nationale. Cette situation contribuerait également à la transformation de l'œuvre et à sa dispersion, en pointant les relations, les entrelacs entre les cultures. Le récit joue aussi avec le fait qu'une frontière se dessine là où s'active une tension entre des logiques antagonistes, et souvent au-delà des démarcations territoriales officielles. Balibar écrit à ce sujet que l'on trouve des frontières là où on ne les attend pas : l'appréciation juste de leur place suppose la prise en compte de bien d'autres considérations que la seule limitation volontaire du franchissement d'une ligne imaginaire tracée au sol. L'anthropologie postmoderne James Clifford qui a exa-

miné une série de lieux où la culture est en transition les nomme « zones de frontières ».

Ce conte se termine par un dénouement heureux : un mouvement de soutien en faveur de la jeune femme en rétention lui permet de recouvrer la liberté. Se produit alors un phénomène social plus large : « 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 chefs cuisiniers, leurs recettes ; et au rythme des expulsions c'est la mémoire du pays qui est, petit à petit, expulsée. [...] Les artistes de chaque pays font pression sur leurs autorités pour qu'elles laissent entrer les porteurs d'œuvres étrangers ». Peu à peu, avec la peur d'être mis à l'écart des nouveautés, le boycott des pays fermés et leur dépérissement, « l'effervescence artistique se déplace aux frontières » et « les camps d'étrangers mutent en centres d'art ». Le monde de l'art, loin des logiques du marché et des mythes modernistes de l'originalité, s'intéresserait aux réalités sociales tout en défendant une activité artistique coopérative.

Cette expérience du projet achoppé de « *I Am A Curator* » a également conduit à une collaboration avec le conteur Burkinabé, Carlos Ouédraogo<sup>20</sup>. Lors de présentations publiques, *Quelques K de mémoire vive* et *Homo Corona, Homme Ring* (2003-2005), celui-ci racontait, en utilisant les ressorts de la narration orale contée, cette expérience de P. Bernier complétée là aussi par certaines propositions de Weiner. Au sein du

<sup>18</sup> Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel signée par l'UNESCO en 2003 : « On entend par "patrimoine culturel immatériel" les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine ».

<sup>19</sup> J. Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Harvard, 1997.

<sup>20</sup> Mémoriser l'histoire de P. Bernier, C. Ouédraogo devient sa mémoire vivante dans la tradition des griots.

White cube, espace référent de l'art contemporain occidental, se déployait un mode de récits des Antilles<sup>21</sup> et de l'Afrique, aires culturelles auxquelles P. Bernier est relié par sa famille<sup>22</sup>. À travers sa pratique du conte (formule d'entrée et de sortie, participation de l'audience, etc.) et la performativité du langage, Ouédraogo dressait un récit vivant, hybride, polymorphe, voire opaque. Cette collaboration privilégiant une dimension processuelle alliait deux formes et deux conceptions de l'art.

### X. et Y. c/préfet de..., Plaidoirie pour une jurisprudence (2007-2013)

Le projet *X. et Y. c/préfet de...* s'est peu à peu centré sur l'idée d'une performance. S'appuyant donc sur une abstraction, la situation imaginaire de la jeune femme sans papiers du conte, O. Martin et P. Bernier se sont fixés pour objectif la constitution d'un cadre juridique pensé avec le concours des deux juristes et élaboré dans l'écriture commune d'une plaidoirie. Ces quatre protagonistes ont entrepris un important travail de recherche pour identifier les appuis possibles dans des législations différentes afin de contrer l'expulsion et de constituer un argumentaire pour s'opposer à une décision de l'État. Il s'agissait de bien connaître l'évolution des conditions des étran-

gers en situation irrégulière au niveau national comme au niveau international (ONU et Haut Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés) ainsi que l'évolution du droit d'auteur. En effet, pour O. Martin et P. Bernier la convocation du droit d'auteur et du droit à la propriété individuelle a permis de délaisser un droit des étrangers inefficace. En abandonnant les stratégies habituelles de défense qui peinent à aboutir, il s'agit de faire en sorte que le droit des étrangers ne soit pas un droit de « pure façade », une « coquille vide »<sup>23</sup> et de les protéger par les dispositions du code de la propriété intellectuelle. D'après S. Canevet : « Le droit des étrangers exclut, alors que le droit d'auteur a tendance à ouvrir et cherche à transgresser des frontières pour essayer de protéger l'œuvre au maximum »<sup>24</sup>. Pour la plaidoirie, les textes juridiques retenus relèvent du droit administratif et du droit pénal<sup>25</sup>. Ils exposent des cas appartenant notamment au champ des arts plastiques et liés à l'actualité de ces questions à travers par exemple la loi HADOPI<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> « Une sculpture dont la matière serait le droit », *op. cit.*, p. 32. S. Canevet : « Selon moi, le pouvoir en place actuellement en France est en train d'appliquer cet effet à la démocratie ».

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>25</sup> Y figurent l'article 66 de la Constitution française de 1958, des décisions du Conseil constitutionnel (Décision N° 89-261 ; 1989), l'article L 512-1 du Code de l'Entrée et du séjour des étrangers et du Droit d'Asile, sur le pouvoir créateur du juge, le CE 18 janvier 1991, les conclusions du commissaire du gouvernement Conseil d'État affaire Beljoudi (1991), les extraits du rapport de Le Chapelier présentant la loi du 13 janvier 1791, Art L111-2, L112-1 et L112-2 du Code de la propriété individuelle, la Déclaration universelle des Droits de l'Homme, des décisions de la cour administrative d'appel de Marseille, des extraits des chartes des droits fondamentaux, les arrêts Chopin (1888), l'arrêt Flaubert (1857), le procès Dubuffet/c.régie Renault, des extraits de l'ouvrage de B. Edelman, etc.

<sup>26</sup> Haute Autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur Internet, 2010.

<sup>21</sup> P. Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Gallimard, Paris, 1977 ou É. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris, 1996, p. 39 : « La pensée du conte est une pratique du détour (qui s'oppose au mythe), une pensée, la trace ». Le conte, fondé sur la circulation et l'interprétation incessante, dans le sens où l'interprète transforme régulièrement l'histoire en fonction du contexte et des réactions du public, est également une performance, dans lequel l'interprète se fait acteur et inventeur.

<sup>22</sup> Son grand-père, martiniquais, a notamment été administrateur colonial en Afrique. *L'échiqueté* (2011-2012) intègre ce fait.

La convocation de ce droit, qui participe à la défense des idées de collaboration et de culture immatérielle, souligne sa confiscation par les grands groupes de l'industrie culturelle. Il est nécessaire d'intercéder pour un droit plus généreux. Faisant notamment référence à l'Abbé Sieyès et Pierre Beaumarchais qui, pendant la Révolution Française, proposaient que toute œuvre tombe dans le domaine public au bout de cinq ans (et non soixante-dix), Bernier et Martin postulent que cette réduction du temps de protection des œuvres aurait pour conséquence de rendre la création plus vivante, en la mettant rapidement en circulation, donc potentiellement appropriable et transformable<sup>27</sup>.

Le titre de la plaidoirie (le recours est porté par X. et Y.) repose, quant à lui, sur la notion d'intérêt à agir et atteste d'une solidarité de l'auteur avec le co-auteur. En outre, la plaidoirie intègre des textes révélant le processus de travail d'O. Martin et P. Bernier – tels *Conte pour une jurisprudence*, leur contrat de collaboration, le texte de l'exposition *In the Stream of life*, la convention de résidence avec Les Laboratoires d'Aubervilliers – qui sont autant de faits et d'actes établis pouvant être interprétés et discutés par les avocats. Un journal de recherche – faisant par des notes, interrogations, repérages, choix – publié dans plusieurs numéros du *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers* en 2007-2008 est cité. En dévoilant le processus de création et de production de cette proposition, les deux artistes situent leur regard et leur position.

L'ensemble de ces textes constitue des pièces jointes qui forment le dossier de plaidoirie, un document habituellement remis au

juge. Ce dossier est une sorte de partition, dont les plaidoiries de Sébastien Canevet et Sylvia Preuss-Laussinotte sont une interprétation. Il est également distribué au public au début de la performance. L'audience peut suivre attentivement et saisir la démonstration des avocats. Ce document – sous licence libre – peut aussi être téléchargé, diffusé, copié, augmenté, utilisé, approprié<sup>28</sup>.

Dans cette proposition, le spectateur est constamment amené à se questionner: pouvons-nous admettre la situation des personnes sans-papiers?<sup>29</sup> Que signifie-t-elle? De quelles manières allons-nous gérer l'accélération des flux provoquée par les inégalités économiques internationales et le changement climatique? Pouvons-nous croire qu'en crispant notre identité nous construirons des sociétés dynamiques et en paix? Faut-il ouvrir toutes les frontières? Quels sont les principes communs et les modifications internationales à opérer pour faire émerger un monde différent qui tienne compte de ces prochains développements? La performance vise la transformation des normes, des conditionnements par une déstabilisation, une reformulation de la place du spectateur. Prenant acte de ce qui lui est proposé, il est invité à se forger un avis, voire à juger. De fait, il est sollicité en tant que citoyen, puisqu'il lui est rappelé que toutes les décisions juridiques sont prises au nom du peuple français. Ainsi cette œuvre réclame un spectateur placé face à sa propre volonté d'agir, et ce, de façon directe, sans faire appel à ses représentants. Martin et Bernier espèrent que cette expérience produise une réaction: « nous souhaitons que les gens aillent au Palais de justice et disent qu'ils ne sont pas d'accord »<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> La reconduction à la frontière de la jeune femme veut dire destruction de l'œuvre et donc violation des droits d'auteur.

<sup>28</sup> [www.plaidoiriepourunejurisprudence.net](http://www.plaidoiriepourunejurisprudence.net)

<sup>29</sup> RANA M.D., [www.artpractical.com/issue/may\\_days](http://www.artpractical.com/issue/may_days)

<sup>30</sup> Entretien avec A. Chan, « *Artists at Work*: Patrick Bernier et Olive Martin », Revue Afterall, automne 2009.

Il faut, de plus, souligner que la performance n'est pas exclusivement réalisée dans le milieu de l'art (Centre Georges Pompidou, amphithéâtre de l'école des Beaux-arts de Paris, salles de théâtre, etc.), mais au sein de lieux différents (espaces associatifs, Centre international de la Cimade, Maison des avocats, etc.) concernés par ces questions. En outre, elle se termine toujours par une discussion entre les auteurs et les publics, ce qui n'est pas sans rappeler les réflexions sur le théâtre forum d'Augusto Boal et les nombreuses expérimentations du théâtre militant des années 1970. Mais, d'une certaine manière, la forme du plaidoyer renoue avec le rôle politique du théâtre dans la cité<sup>31</sup> depuis l'Antiquité, c'est-à-dire l'imbrication de cet art dans la communauté politique, lieu de réceptacle des enjeux qui informent le monde, espace de contre-pouvoir, de parole et de réflexion. Une vision d'un art capable de fomentier l'émotion et l'éveil critique, et d'interroger les rapports qui sous-tendent la société, la collectivité politique, en invitant à une forme de participation sociale.

La scénographie de *X. et Y. c/préfet de... Plaidoirie pour une jurisprudence* est épurée et minimaliste. Les conditions de son apparition dépendent des caractéristiques du lieu où elle se tient (de sa forme, de ses qualités, de son statut et sa fonction). Placés sur « la scène » (ici un espace vide délimité et sans décor spécifique en dehors d'un pupitre et de micros), les juristes sont face au public. La performance commence après que Sébastien Canevet et Sylvia Preuss-Laussinotte ont revêtu leurs robes, qui en tant que signe principal de la scénographie, dressent l'espace de la cour et le temps de l'action. Elle est également enlevée devant l'audience (comme c'est parfois le

cas au tribunal) une fois la plaidoirie achevée. Les performeurs, qui ne sont donc pas des comédiens, plaident, sans guère modifier leurs gestes, leurs conduites, leurs paroles, leurs modes d'adresse<sup>32</sup>. Ils pratiquent leur exercice professionnel habituel, jouant par exemple de la confusion des identités quand l'avocat s'adresse au juge au nom de son client. Toutefois, les juristes plaident tout en agissant dans un cadre et dans une logique spécifique; il n'y a ni véritable plaignant<sup>33</sup>, ni juge administratif, ni juré, ni tribunal, ni jugement. À l'inverse du dispositif d'un tribunal, ils sont tournés vers l'assemblée tout en s'adressant à elle.

La performance<sup>34</sup> est une transposition (découpe du réel) sans artifice de la pratique de ces acteurs sociaux dans le champ de l'art. Néanmoins, malgré cet effet naturaliste, le public et les performeurs/auteurs<sup>35</sup> ont bien conscience de se trouver dans un espace hybride qui se tient entre une représentation « théâtrale » et une séance au tribunal. C'est-à-dire un espace qui

<sup>32</sup> D'autres artistes ont intégré des acteurs sociaux à des performances en leur demandant de rejouer leur métier (par exemple Marina Abramovic (*Role exchange*, 1975) ou plus récemment Tino Sehgal). De leurs côtés, les pratiques d'art activiste rejettent les distinctions artistes, amateurs, acteurs sociaux.

<sup>33</sup> Dans cette proposition, le sans-papiers reste anonyme, sa représentation reste ouverte et multiple.

<sup>34</sup> V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, PAJ, New York, 1982. Il rappelle que le terme « anglais » performance a pour origine un vieux mot français « performer » (« accomplir, exécuter »). Turner s'appuie sur cette étymologie pour critiquer la définition structuraliste (formaliste) de la performance en insistant sur ses connotations « pragmatistes ». La performance est une activité qui commence avec le travail de création (ou de recherche) et s'accomplit dans la représentation faite devant (avec) un public. Aux USA, au tournant des années 1960-70, la réflexion sur la « performance » a été un point de convergence entre les chercheurs en sciences sociales et les artistes afin d'explorer les interfaces entre le drame social et l'art dramatique.

<sup>35</sup> Toutefois, la répétition de la plaidoirie performée en différents lieux entraîne vraisemblablement l'idée de jeu pour les juristes.

<sup>31</sup> A. Ubersfeld, *Le théâtre et la cité*, Complexe, Bruxelles, 1988.

n'est ni l'un ni l'autre. Ce morceau de la réalité (extrait de son contexte habituel) en est transformé et la convocation d'acteurs sociaux n'évite pas le faire « comme ci ». En effet, *X. et Y. c/préfet de...*, *Plaidoirie pour une jurisprudence* n'est pas seulement une transposition mais une interprétation et un détournement. En d'autres termes, cette performance n'échappe pas au fait que tout espace théâtral ou performatif, est toujours un espace découpé dans l'espace, comme le temps du théâtre est un temps découpé dans le temps vécu, un temps autre, un autre ordre du temps. *X. et Y. c/préfet de...*, *Plaidoirie pour une jurisprudence* reproduit et mime le monde (ici quelques éléments d'une cour de justice) en utilisant ses éléments<sup>36</sup>. Le mimétique, c'est-à-dire le fait que l'espace scénique est l'image et le simulacre d'un lieu du monde, est bel et bien lié au fictionnel<sup>37</sup> (même si, dans ce cas, les inducteurs<sup>38</sup> de fiction sont peu nombreux). Les signes de l'espace scénique, comme l'a écrit Bertolt Brecht au sujet de son travail, « constituent des indications réalistes sur l'environnement où évoluent les personnes du drame, et leur étude éclaire sur les procès sociaux, ceux qu'il faut déclencher »<sup>39</sup>. L'espace scénique de *X. et Y. c/préfet de...*, *Plaidoirie pour une jurisprudence* a pour mission de fournir des renseignements sur ce qui est absent sur scène (l'univers référentiel) en vue de donner à la fiction son poids de réel (effet de réel), mais aussi en vue de montrer dans un espace concret, qui

est le modèle réduit de l'espace social, le mécanisme des processus sociaux. Posant de manière troublante la question des entremêlements entre fiction/narration (le conte) et factualité/document (les gestes des avocats, les textes référents du dossier de plaidoirie), la plaidoirie interpelle à sa manière le rôle et l'impact de la fiction dans la praxis sociale. Elle invite à relire les analyses de Gérard Genette : « la distinction entre fiction et non fiction met entre parenthèses la question du statut ontologique des représentations, cette distinction est avant tout pragmatique »<sup>40</sup>. Dans cette perspective, la fiction est une composante du réel, et la performance, en tant que représentation, est un acte.

Il est important de dire, que les plaidoiries et le dossier ne sont ni écrits une fois pour toutes, ni même répétés. Ils sont complétés à chaque présentation en fonction de l'actualité politique et juridique, des documents ou textes de lois constituant un nouveau point d'argumentation sont rajoutés. Par ailleurs, chacun des juristes mène un type de plaidoirie différent. S. Preuss-Laussinotte, du fait de sa juridiction (droit des étrangers), écrit son texte et l'adapte. S. Canevet prépare seulement une structure d'arguments et quelques notes. Ainsi, ce projet, signé désormais à quatre<sup>41</sup>, ne considère pas seulement son objet comme quelque chose de déjà donné mais le construit en permanence dans le cadre de relations qui le relie à la situation sociale. Les négociations sont continues, les ajustements perpétuels, il faut contredire les lois et mettre en cause aussi les Droits de l'homme tels qu'ils sont interprétés en France<sup>42</sup>. Lorsqu'elle est réalisée hors de France, *X. et Y. c/préfet de...*, *Plai-*

<sup>36</sup> Dans le cas du « naturalisme » (et à la différence du théâtre épique de Brecht), les signes indiquent avec le plus de précision possible la présence du réel concret, leur conformité à leur modèle.

<sup>37</sup> Le mimétique dans l'espace théâtral est le lieu d'un paradoxe : il est nécessaire de « copier » un espace réel parce qu'à l'intérieur de cette copie prendra place un récit de fiction : la fiction rend la copie nécessaire et inversement le mimétique est le garant du fictionnel.

<sup>38</sup> J.-P. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 1999.

<sup>39</sup> B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, (1963), 2 vol., L'Arche, Paris, 1972, p. 437.

<sup>40</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991, p. 20.

<sup>41</sup> Les artistes ont inévitablement décidé de considérer les juristes comme des co-auteurs.

<sup>42</sup> L'ensemble de la documentation de ce projet appartient à la collection du FRAC Alsace.

*doirie pour une jurisprudence* s'adapte en s'adressant à la Cour européenne et s'intitule alors *Court, X and Y V-France*.

Si *X. et Y. c/préfet de...* représente le procès d'un individu contre l'État, pour ses auteurs la construction de l'argumentation dessine également la possibilité des avocats et du juge d'user de leur rôle créateur<sup>43</sup>. Elle fait appel au pouvoir du juge administratif dont la tâche est d'apprécier les actes de l'État: le recours pour excès de pouvoir est un système issu de la Révolution française que la Convention européenne des droits de l'homme (puis la Cour européenne des droits de l'homme en 1959) a renforcé. La plaidoirie saisit des éléments discontinus et hétérogènes (notamment deux jurisprudences différentes). Elle expose des rapports de forces imbriqués dans des matériaux où se lisent des tensions, et les soumet à un juge (ici absent) dont le rôle est de les interpréter et de les accepter ou non. Selon le modèle français, de cas en cas, sur la base de précédent légal et de l'application du code civil, un juge pourrait décider si oui ou non, tel argument est recevable<sup>44</sup>. En mettant en évidence l'importance de l'interprétation du juge, la performance convoque ainsi sa responsabilité. La justice n'est pas une entité indépendante de ceux qui la représentent, une force autonome qui s'exerce sur l'esprit des individus, mais une pratique sociale. Elle est une instance

qui invente. Elle dépend à la fois d'une connaissance du passé et du présent, d'un mouvement et de combinaisons nouvelles, inattendues et constantes des idées. En conviant à agir dans la légalité, *X. et Y. c/préfet de...* conduit à se servir des outils du système, à recourir à la loi comme source de résistance.

La transposition de la pratique de la plaidoirie hors des endroits ordinairement destinés à rendre la justice (tribunal, cour) semble étendre le lieu de la justice à l'ensemble du champ social. Ainsi, par un processus de décontextualisation, puis de recontextualisation, la performance soumet la justice et le droit à un regard élargi et pose délibérément la question de leur rôle et de leur relation au pouvoir politique. Cette re-présentation de la justice<sup>45</sup> contribue à la placer au cœur du débat social.

Aux marges de deux champs — l'art et l'administration de la justice, cette œuvre allographique, invite à la redéfinition de leurs frontières en introduisant dans le champ de l'art une forme d'oralité, un vocabulaire, une logique sémantique qui lui est étrangère, celle de la plaidoirie avec ces pratiques et son histoire. Elle prolonge l'histoire de la performance en mettant en lien et en dialogue deux domaines de l'activité sociale et en articulant des savoirs différents. Brouillant les conventions et les spécificités des langages de ces deux champs pour tout à la fois les mettre à distance et les lier, elle permet alors leur renouvellement par l'ouverture d'un espace supplémentaire de signification. Le performatif pensé comme force, mouvement et temporalité suscite des niveaux sémiotiques hétérogènes.

43 «Une sculpture dont la matière serait le droit», op. cit., p. 31. S. Preuss-Laussinotte: «Traditionnellement, le juge en France "n'est que la parole de la loi, un être inanimé", selon Montesquieu. Dans d'autres systèmes, le juge se fonde sur des jugements précédents pour créer du droit [...] Cette conception française a évolué grâce à l'influence de la Cour européenne des droits de l'homme».

44 *Ibid.*: «Les juges administratifs en ont de plus en plus assez d'être les juges des étrangers à qui l'on demande seulement d'appliquer des mesures. On veut faire d'eux des personnes qui signent tous les jours des textes pré-écrits et des jugements rédigés à l'avance. [...] C'est un acte de résistance, le juge est dans le système et on lui demande de briser ce système».

45 Suscitée autrement dans les films *Bamako* d'Abderahmane Sissako (2006) et *Cleveland contre Wall Street* de Jean-Stéphane Bron (2011).