

## ***L'artiste : immunité ou responsabilité? Considérations sur l'usage des catégories éthico- juridiques dans le monde de l'art***

Dan Eugen Ratiu\*

*Université Babeş-Bolyai*

I. Cet article<sup>1</sup> se propose d'examiner l'usage des catégories éthico-juridiques dans le monde de l'art contemporain. Plus précisément, l'analyse portera sur la légitimité de l'application d'une catégorie telle que la *responsabilité* au mode de l'art, ainsi que sur son contenu et ses limites : est-il légitime de « juger » les artistes à l'aune de cette catégorie externe au monde de l'art ou bien jouissent-ils d'immunité à l'action des normes ordinaires ? Qu'est-ce que signifie pour un artiste *en tant qu'artiste* d'être moralement ou juridiquement responsable et comment ces exigences qui le livrent à l'hétéronomie s'accordent-elles avec l'exigence de la liberté artistique découlant d'une autonomie laborieusement conquise ou avec l'exigence de la liberté d'expression issue de l'exercice démocratique ?

Cet examen part du constat d'un décalage grandissant d'horizon éthique entre les artistes et le public, soit-il le grand public ou les diverses publics constitués de différentes communautés ou associations. En témoignent leurs attitudes opposées quant au monde de l'art, qui visent soit à mettre en cause son autonomie en le

---

\* dan.ratiu@ubbcluj.ro

<sup>1</sup> L'article est une version révisée et réduite de l'article publié dans la *Revue francophone d'esthétique*, no.4, 2007, pp. 101-126.

soumettant au contrôle public soit, au contraire, à l'isoler comme un domaine protégé, imperméable à l'injonction des normes qui régissent le monde réel dont les frontières sont pourtant systématiquement transgressées. Comme il a été observé, l'art contemporain (ou du moins une de ses directions principales) se définit à la fois par un souci intransigeant d'autonomie et par la revendication d'une liberté illimitée, entendue comme droit de transgresser toute frontière. L'analyse que Nathalie Heinich dans *Le triple jeu de l'art contemporain* (1998) a mené sur les transgressions systématiques opérées actuellement par l'art contemporain, qui font partie de ce qu'elle qualifie de « triple jeu » (transgressions, réactions, intégrations), montre que celles-ci visent non seulement les critères artistiques (en quoi elles ne se distingueraient pas des transgressions que l'art moderne a déjà expérimenté), mais aussi les cadres moraux et même juridiques qui régissent la vie sociale, les artistes jouant tant sur la frontière entre art et non-art que sur la frontière entre le bien et le mal, le légal et l'illégal, le juste et l'injuste. Ainsi du répertoire de l'art contemporain font partie des œuvres ou des actions qui sont considérées comme des atteintes à la dignité humaine (« obscénité ») et à l'intégrité de la personne (« cruauté »), des atteintes à la vie privée (« violation de l'intimité »), à la propriété (« vol ») et aux œuvres d'art (« vandalisme »), et qui en même temps portent atteintes aux concepts juridiques délimitant la frontière du légal ou, du moins, du sanctionnable (Heinich 1998, pp.151, 153, 160-165).<sup>2</sup> D'autres auteurs parlent de « provocations », des exemples suggestifs étant le *hold-up* symbolique du vétéran Pierre Pinoncelli à la Société Générale de Nice en 1975 ou l'hallucinante attaque du port militaire de Toulon lancée en 1993 par l'artiste marseillais Philippe Meste à coups de fusées éclairantes, à bord d'un navire œuvre d'art conçu par ses soins – le plus étonnant étant que l'artiste, arraisonné par la police, a été verbalisé pour défaut d'immatriculation du bateau (Bourriaud 1999, p.72). En outre, ces transgressions ou provocations s'accompagnent d'une revendication d'immunité au sens littéral du terme, comme prérogative assurant une protection contre les actions judiciaires. Une « exception esthétique » semble donc être requise par/pour les artistes, au sens où, en tant que « héros culturels », ils mériteraient un traitement spécial au regard de la loi (Merryman and Elsen, 1979; Heinich 1998, p.158).

---

<sup>2</sup> Comme l'observe Heinich, le laboratoire expérimental de la transgression des tabous liés à l'intégrité du corps et à la dignité fut l'actionnisme viennois, la plupart de ces transgressions étant condensées dans la performance *Kunst und Revolution* de Gunther Brus, Otto Muhl et Oswald Wiener, le 5 juin 1968 à Vienne. « L'atteinte à la vie privée » est une spécialité de Sophie Calle qui a franchi souvent ses bornes, en publiant des photos de chambres d'hôtel occupées (*L'Hôtel*, 1981), ou d'un inconnu suivi clandestinement pendant plusieurs jours (*Suite vénitienne*, 1982). « Le vol » comme matière à œuvre d'art fut utilisé en 1996 par un jeune artiste, Hervé Paraponaris, qui exposa au Musée d'art contemporain de Marseille divers objets volés, sous un titre qui se voulait provocant : *Tous ce que je vous ai volé*. Quant au « vandalisme », un exemple particulièrement éloquent est celui du vétéran Pierre Pinoncelli qui, en août 1993, dans un acte artistique inscrit dans la suite de ses actions, endommagea à coups de marteaux *La Fontaine* de Duchamp au Carré d'art à Nîmes, après avoir fait l'usage pour lequel cet ustensile était à l'origine prévu (Heinich 1998, pp.151, 153, 160-165).

Un tel examen s'avère actuel d'autant plus que ces types de transgressions ou provocations sont des pratiques courantes et même en expansion, si l'on en croit l'édito de la revue *Beaux-Arts* du février 2003, intitulé prophétiquement « Le vent se lève » :

Il semble que, statistiquement, la fin de l'année 2002 a vu la croissance des actes artistiques illégaux ainsi qu'en témoignent les nombreuses actions d'affichage sauvages ou de changement de plaques de rue dans Paris. D'ailleurs, le Palais de Tokyo [...] ouvrira à la fin du mois une exposition, « Hardcore, vers un nouvel activisme », ayant pour ambition de questionner la radicalité et l'activisme de nombreux artistes contemporains. Des artistes dont le commissaire, Jérôme Sans, dit qu'« il ne s'agit plus, pour eux, de produire simplement une forme ou de faire effet, mais d'être un fait réel, l'hyperbole de la brèche laissée béante par les médias, le social ou le politique. L'œuvre devient une matière à réagir.» 2003, année subversive? (Bousteau 2003, p.5) (C'est nous qui soulignons).

Au même sujet, il est intéressant de signaler un fragment de l'entretien dans *Beaux Arts magazine* avec le commissaire de l'exposition, intitulé « Hardcore. Désir de politique », qui proclame la posture spéciale de l'artiste contemporain au regard de la loi :

[Emmanuelle Lequeux:] Plus question, avec « Hardcore », de chercher à situer la frontière entre l'œuvre d'art et le geste activiste. L'essentiel est ailleurs. Le champ de l'art serait-il le dernier où construire un discours de la marge, hors-la-loi? [Jérôme Sans:] En tout cas, il est le dernier bastion où l'on puisse dire « je », exister hors d'un groupe, et être à la frange. *Par principe, un artiste est un hors-la-loi.* Certains, exposés ici, prennent sans doute des risques. Mais le vrai grand risque, ce serait de continuer à ne dire rien, et ne rien faire » [c'est nous qui soulignons.] (Lequeux 2003, p.48).<sup>3</sup>

Ce comportement tend à s'installer également dans d'autres espaces comme celui universitaire, ainsi que le constate avec inquiétude l'artiste–professeur Richard Conte dans l'éditorial intitulé «L'art a-t-il tous les droits? », dans la revue *Plastik* no.2/2002 :

Depuis quelques années, des jeunes étudiants en art, à l'instar de leurs aînés mais avec moins de théâtralité et une insouciance déconcertante, prennent des risques considérables avec leur propre corps, avec les institutions et avec les lois de leurs pays, aussi bien dans les universités que dans les écoles d'art, ici et ailleurs (Conte 2002, p.3).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Voir aussi le dossier « Subversion. Quand les artistes passent à l'acte », *Beaux Arts magazine*, no. 227, avril 2003, pp. 78-86.

<sup>4</sup> Voici quelques exemples dont il est question ici : au printemps 1999, un étudiant organise avec deux complices un *hold-up* dans une pharmacie où, encagoulés de bas nylon et munis d'armes factices (mais identiques à des armes réelles), ils demandent au pharmacien un simple coton-tige ; en 2001, une étudiante annonce le projet de se déclencher volontairement un œdème de Quincke (une allergie possiblement mortelle), pour filmer sa crise et en faire une œuvre d'art; un étudiant avancé apporte un travail intitulé « Les vols de fragments, 1993-2002 », sa pratique consistant à prélever

Certes, on peut se demander si ces faits révéleraient-ils quelque chose vraiment de nouveau qui donne réellement à réfléchir: la stratégie transgressive des artistes contemporains ainsi que la prétention d'impunité qui l'accompagne ne s'inscrivent-elles dans la suite d'une pratique critique, provocatrice, déjà mise en œuvre par l'art moderne et qui s'est bien acclimatée aux conditions d'une société démocratique? En effet, comme l'observe Yves Michaud, « l'art moderne a revendiqué depuis le temps de Baudelaire une immunité esthétique, en d'autres termes une impunité en matière morale qui va de pair avec sa prétention à l'autonomie, à la libre création et à la critique des conventions, et qui est conforme aussi à son esthétique du choc » (Michaud Y. 1997, p. 126). Jacques Soullou dans son livre *L'impunité de l'art* (1995) montre comment les sociétés occidentales au cours de leur évolution récente ont progressivement été acquises à l'idée d'une « autonomie pénale de l'art ». En ont contribué graduellement la permissivité de la société démocratique qui a favorisé la limitation de la juridiction de la loi et l'apparition dans l'espace social d'une « poche » relevant de l'irresponsabilité pénale ou du non-lieu (Soullou 1995, pp. 11-12, 19-21), ainsi que des anciens lieux communs tel que le statut fictionnel de la représentation artistique d'où on a tiré plus récemment les arguments de l'autonomie ou l'intégralité du « corps esthétique » et de la non-réalité de l'œuvre d'art.

À première vue, on est dans la situation d'un retour du même qui ne saurait mettre à l'épreuve le *statu quo* dûment établi entre l'art et la société. Pourtant il n'en est rien. La « déresponsabilisation pénale » dont parle Soullou concerne l'art en tant que production des biens symboliques et s'exerce selon certaines normes – celui de la *fiction* au sens large –, et dans un certain contexte : le livre imprimé par exemple, mais aussi le musée ou la galerie. Or ce que caractérise les transgressions artistiques actuelles c'est justement le changement de profil et d'enjeux, par rapport à l'art moderne qui avait invoqué la liberté absolue au nom des exigences esthétiques.

Il s'agit, d'une part, du passage de l'œuvre à l'acte : on a affaire à des actions (*performances*) qui pour la plupart ne remplissent aucune des conditions de la « dépénalisation » de l'œuvre d'art – à savoir la médiation d'une représentation et le contexte symbolique de présentation –, et qui en plus aiment consciemment à brouiller les distinctions entre ce qui est ordinairement qualifié d'« ordre symbolique » et l'« ordre du réel ».

D'autre part, ce qui est en jeu dans les transgressions actuelles c'est plus qu'une redéfinition ou « dé-définition de l'art », selon la formule de Harold Rosenberg (1992), dont les limites ont été successivement élargies au cours des dernières décennies : il s'agit aussi, comme les exemples invoqués auparavant l'ont fait ressortir clairement, de tentatives de dé-définir ce qu'on appelle ordinairement le bien, le légal, le décent, etc., et que les artistes (et les critiques d'art et les

---

discrètement des échantillons d'œuvres dans les musées et les expositions et à les dérober pour ensuite revendiquer comme artistique non le fragment lui-même, mais l'enchaînement d'actes que constituent la déprédation, le vol et le recel (Conte 2002, p.3).

commissaires) de leur part qualifient de « préjugés » sociaux ou politiques, de « conditionnements collectifs » et d'« autorité contraignante ».<sup>5</sup>

II. Pour bien mener à terme l'examen de l'usage de la catégorie de responsabilité dans le monde de l'art, une clarification conceptuelle s'avère indispensable. Les débats ou les polémiques engagées au fil du temps autour de ce problème ont fait intervenir plusieurs concepts, associés ou opposés, tels qu'*engagement*, *devoir*, *irresponsabilité*, *censure*, *impunité*, *liberté d'expression*, etc. Pendant l'entre-deux guerres, une pédagogie politique a été formulée à laquelle auraient pu souscrire de nombreux artistes modernes: « Les artistes ont la même responsabilité envers le public en tant que masse, que les membres du gouvernement envers la masse de citoyens » (Papini 1935, cité par Michaud E. 2002, p.259). Au début des années 1990, pendant la querelle de l'art contemporain et ses critères de jugement, certains auteurs crièrent à la censure en accusant « l'esprit procédurier de l'époque » et la « judiciarisation » de l'art,<sup>6</sup> tandis que d'autres dénoncèrent la « rhétorique de l'intimidation » instaurée par le militantisme de l'art moderne et rejetèrent l'idée de l'irresponsabilité de l'artiste: Jean-Philippe Domecq par exemple, dans un chapitre intitulé « De la vulgate en milieu d'art » de son livre *Artistes sans art ?*, dénonça le « préjugé tenace » de l'artiste intouchable, irresponsable, comme mythe romantique, et en revanche, il attribua à certains artistes contemporains une lourde responsabilité (esthétique), à savoir celle de la crise de la créativité ou de la crise de l'art tout court (Domecq 1994, pp.97-121).

Pour qu'un tel examen ne prête pas à des confusions, il faut donc démêler les différents sens de ce qu'on a pu appeler la « responsabilité » des artistes. A cette fin, on fait appel aux différenciations introduites par Hans Jonas dans son livre *Le Principe responsabilité* (2001), sans suivre pour autant sa théorie pour laquelle la responsabilité se rattache originairement à la vie (la création artistique étant, selon lui, plutôt un cas à part, difficilement catégorisable).

Un premier sens de la responsabilité est celui d'imputation causale des actes commis: c'est la responsabilité de n'importe quel acteur (qui possède certaines capacités cognitives et volitives) à l'égard de son action. Cela a d'abord une signification *juridique*, selon laquelle l'agent est tenu pour responsable des conséquences de ses actes, ce qui implique l'idée de la compensation, de la réparation du dommage commis. S'ajoute ensuite une signification *morale*, lorsque c'est la qualité et non la causalité (les conséquences) de l'acte qui est le point décisif dont on porte la responsabilité, ce qui implique l'idée de la punition, du

<sup>5</sup> En ce sens, voir Nicolas Bourriaud, « La provocation dans l'art contemporain », *Beaux Arts magazine*, no. 182, juillet 1999, pp. 68-75, et le dossier spécial « Les Grandes scandales de l'art. D'hier à aujourd'hui : Sexe, politique, religion, esthétique », *Beaux Arts magazine*, no. 290, août 2008, pp. 50-109.

<sup>6</sup> Voir l'éditorial de la revue *Art Press* no. 191, mai 1994, pp. 5-7, « L'ordre moral est de retour », signé par Jacques Henric qui dénonce « le caractère ultra-répressif » et la « censure » visant tous les médias, rétablie par les deux articles de loi (dit « Jolibois ») du nouveau Code pénal entré en vigueur en France en 1994.

châtiment qui servirait à établir l'ordre moral perturbé. Au-delà de ces différences, l'une et l'autre ont en commun que la « responsabilité » se rapporte à des actes commis et qu'elle devient réelle dans le fait que l'agent est tenu pour responsable de l'extérieur: c'est une imposition formelle qui est en jeu dans ce « être responsable de ». Mais, selon Jonas, il y a un tout autre concept – substantiel – de responsabilité qui ne concerne plus le calcul *ex post facto* de ce qui a été fait mais la détermination de ce qui est à faire, et qui est lié à des fins: l'« être responsable pour ». Ce qui est ici intéressant pour notre propos, c'est la définition de cette « responsabilité pour ce qui est à faire » comme une obligation du pouvoir: la première chose, affirme Jonas, c'est le devoir-être de l'objet, le second le devoir-faire du sujet appelé à être le chargé d'affaires de la cause (Jonas 2001, pp. 179-210). En effet c'est l'idée selon laquelle le pouvoir de faire (quelque chose) inclut l'obligation, le devoir ou la mission de la faire, qui a commandé à une certaine époque la pensée sur les artistes et leur « responsabilité » qui a été ainsi mise en relation directement proportionnelle avec le pouvoir supposé de l'art.

Ces différenciations sont utiles en ce qu'elles nous permettent de distinguer clairement la question de la responsabilité juridique ou morale d'un côté, et la question de la responsabilité-« devoir » ou « mission » d'autre côté, et, subséquemment, de séparer la problématique de la responsabilité juridique des artistes qui est actuellement en jeu et la problématique de la responsabilité-devoir ou mission qui est plutôt une affaire du passé. Cette dernière ouvre une interrogation concernant l'engagement des artistes envers la société – c'est-à-dire la question de l'utilité sociale et politique de l'art –, tandis que la première concerne inversement l'engagement de la société, comme espace régi par le droit et l'opinion publique, envers les formes d'art et les valeurs qu'elles véhiculent.

Ces remarques préliminaires visent à mieux préciser l'objet de l'analyse et le type de démarche que nous poursuivrons. Ce qui est à interroger, ce n'est pas la responsabilité ou l'engagement de l'artiste en tant que citoyen (dont la liberté d'expression et l'assujettissement à la loi commune ne sauraient faire l'objet d'une mise en question), mais la responsabilité de l'artiste *en tant qu'artiste*, c'est-à-dire dans l'exercice de son métier. Plus précisément, cet exercice devient l'objet d'un questionnement soit dans la mesure où, tout en restant dans l'ordre de la représentation, il transgresse les valeurs éthico-sociales, soit lorsqu'il prend la forme d'une *action* qui à la fois investit l'ordre du réel et revendique l'immunité que lui confère l'appartenance à l'ordre symbolique. Il ne s'agit pas ici de s'ériger en « juge » mais de mener une réflexion sur la légitimité de l'application de la catégorie de responsabilité – au sens éthico-juridique où nous l'avons précisé – à ces types d'œuvres et d'actions transgressives ou, inversement, sur la légitimité de la revendication d'une « exception esthétique » à leur égard. Cette démarche se veut donc une analyse des conditions de légitimité, car c'est la logique, la cohérence d'un système de pensée et d'action qui nous intéresse, et la compréhension des présupposés théoriques qui le sous-tend.

III. La question s'il est légitime ou non d'appliquer la catégorie éthico-juridique de responsabilité aux artistes dans l'exercice de leur métier a trouvé des solutions divergentes, qui se rapportent en premier lieu à la manière dont on définit le « monde de l'art » et ses frontières : comme un domaine clos ou, au contraire, comme un domaine ouvert au contrôle du public. Des relations serrées se sont tissées entre les différentes caractéristiques attribuées au monde de l'art – autonomie, pureté ou au contraire, perméabilité aux critères hétéronomes – et les qualités attribuées aux acteurs qu'y jouent – immunité ou au contraire, responsabilité.

Dès lors deux perspectives différentes s'ouvrent sur la même question: soit le monde de l'art est actuellement un domaine clos dont l'autonomie esthétique confère aux artistes une liberté illimitée et le privilège de l'*immunité* qui les exempte de la soumission aux normes communes; ou bien il n'est qu'un domaine social parmi d'autres dont l'autonomie laisse place aux imputations des actes commis lorsque ceux-ci débordent la sphère esthétique et tombent ainsi sous le coup de la catégorie de *responsabilité*. Au premier cas, juger les artistes en termes de responsabilité morale ou juridique ne serait qu'une forme d'intolérance ou de régression à une époque qui les soumettait à la censure, c'est-à-dire un transfert des critères de l'ordre du réel à l'ordre (supposé *pur*) de la représentation. Au deuxième cas, la prétention d'impunité n'est qu'une conséquence de la confusion du statut « exceptionnel » de l'œuvre d'art et de l'action de l'artiste dans l'espace social, c'est-à-dire un transfert inverse des critères de l'ordre symbolique à l'ordre du réel.

De l'autonomie/souveraineté esthétique à l'« autonomie pénale » de l'artiste. La première perspective a été ouverte par la logique moderniste de l'autonomisation de l'art qui confère à l'artiste une liberté *esthétique* illimitée: « Nier à l'artiste le droit de peindre ou de sculpter n'importe quel thème dans n'importe quel style à son choix, c'est nier sa totale liberté » (Merryman and Elsen, 1979). Suivant cette logique, la souveraineté conquise de l'art a été transféré à l'artiste et à son comportement social. Comme l'a montré Pierre Bourdieu dans un chapitre des *Règles de l'art*, « La conquête de l'autonomie », l'invention de l'esthétique pure est inséparable de l'invention d'un nouveau personnage social qu'est l'écrivain ou l'artiste moderne, professionnel à plein temps, voué à son travail de manière totale et exclusive, indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale et ne reconnaissant aucune juridiction que la norme spécifique de son art (Bourdieu 1992, pp. 85-191). Et depuis les avant-gardes, l'artiste acquit une liberté apparemment illimitée, comprise comme immunité et impunité absolues vis-à-vis du libre jugement du public. Aussi le « monde de l'art » apparaît-il comme un camp retranché élaborant lui-même les normes d'acceptation, de refus et de sortie des artistes. Ceux-ci poursuivent en toute liberté leurs démarches en dehors des contraintes de la connaissance et de l'action, échappant aux conventions de l'activité et de la perception commune.

IV. *Des conflits entre l'esthétique et le juridique, l'art et l'opinion publique.* Pourtant, comme on l'a vu, certaines œuvres ou actions artistiques contemporaines transgressent non seulement les frontières de l'art mais aussi celles de la morale ou les valeurs de la vie en commun. Le public ou plus exactement certaines catégories de public – organisations non gouvernementales, divers communautés, associations – ont réagi en remplaçant les jugements esthétiques par des jugements éthico-juridiques. Peut-on considérer ces jugements comme des formes de censure, à savoir d'interdictions à l'expression publique de l'opinion, de limitation de la liberté artistique, de l'autonomie esthétique? En revanche, les artistes et leurs défenseurs ont fait appel à diverses justifications, parmi lesquelles celle « formaliste » occupe une place prééminente. Cette justification est-elle cohérente par rapport aux démarches artistiques en questions et leurs présupposés?

Pour répondre, prenons quelques exemples d'affrontements autour des expressions artistiques dont les enjeux dépassent le domaine esthétique car transgressent les normes morales, civiques ou religieuses. Ces affrontements sont connus sous le nom de *Culture Wars* aux Etats Unis où, à partir de la fin des années quatre-vingt, de liges conservatrices ou d'associations de citoyennes se sont mobilisés contre des ouvrages ou des expositions qui ont été accusés de sacrilège, d'obscénité ou d'attaque aux bonnes mœurs.

Il est par exemple le cas d'une œuvre d'Andres Serrano de 1987, intitulée *Pissed Christ* (la photo d'un crucifix baignant dans un liquide jaune), accusé de blasphème, et qui a déclenché le *Culture Wars*. Ainsi qu'il a été remarqué, c'est surtout la présence de l'œuvre de Serrano dans une exposition subventionnée par un organisme fédéral chargé à la promotion de l'art, le National Endowment for the Arts (NEA), qui avait suscité un scandale national, à l'origine d'une campagne appelant à l'arrêt des subventions gouvernementales pour les expressions artistiques irrespectueuses de la religion et de la décence, ainsi qu'un débat au Congrès sur l'opportunité d'ajouter un amendement à la Constitution qui ne permette plus la protection des actes de sacrilège par l'appel à la liberté d'expression. Le résultat a été l'adoption de l'amendement Helms qui interdisait à NEA de subventionner des œuvres obscènes (Michaud Y. 1997, pp.125-126; Heinich 1998, p.147; Young 2007, p.309). Il est aussi le cas de l'exposition rétrospective de l'artiste photographe Robert Mapplethorpe (1946-1989) au Contemporary Arts Center (CAC) Cincinnati. Les photos de cette exposition intitulée *The Perfect Moment* (1990) exploraient d'un côté en manière classique la beauté et la forme – de nus sculpturaux aux portraits d'artistes ou des célébrités et des fleurs/natures mortes – et d'autre côté représentaient l'*underground SM* de New York, la subculture *gay*. Cette exposition a donné lieu à « l'affaire Mapplethorpe », la première poursuite en justice d'un musée, CAC Cincinnati, et de son directeur, Dennis Barrie: certaines de ces œuvres – cinq des photographies de l'ensemble intitulé « *X Portfolio* » qui représentaient des actes homosexuels extrêmes, d'autres des enfants nus – ont accusées d'incitation à

l'obscénité et d'utilisation illégale des mineurs dans des matériaux qui impliquent la nudité (Vassal-Adams 2007, pp. 289-304).

Plusieurs justifications ont été employées pour défendre ces artistes et leurs œuvres. Tout d'abord « l'argument canonique » : il s'agit de replacer l'œuvre dans un contexte historique (l'histoire de l'art) en montrant ses liaisons avec des œuvres d'art reconnues. S'en est ajouté un autre, appelé par Anthony Julius « l'argument de la séparation » (*the estrangement defence*), selon lequel un rôle important des artistes est celui de mettre en question les normes et les valeurs sociétales et d'enlever l'homme moyen (*Mr. and Mrs. Mainstream*) de la zone de confort. La plus importante justification fut celle « formaliste » : ce qu'on doit prendre en compte c'est la forme (ligne, couleur, texture etc.) et non pas le contenu de l'œuvre (Julius 2007, pp. 327-345; Vassal-Adams 2007, pp. 293-294). Dans le cas du *Pissed Christ* de Serrano, certains défenseurs de l'artiste ont invoqué, à côté de la liberté d'expression, un argument « formaliste » qui met l'accent sur les qualités formelles, compositionnelles de l'œuvre et non son contenu/sujet: ils se sont déclarés être indifférents à la nature du liquide en question, dont seule importerait la qualité plastique de la couleur (Heinich 1998, p.147). Il s'agit donc de l'argument revisité de l'autonomie du langage artistique.

Un argument semblable a été employé aussi pour défendre les œuvres/photographies qui ont été accusées d'obscénité dans l'affaire Mapplethorpe. Dennis Barrie dans un article qui avait attiré l'attention sur la liberté d'expression, "Freedom of the Expression is the Issue"(1992), mettait aussi en garde ses collègues et la communauté artistique en général en appelant à lutter pour que toute exposition soit jugée comme un *tout*, comme un corps esthétique autonome:

C'est une question décisive pour tous ceux du monde de l'art. Le juge a décidé que les cinq photographies citées pour obscénité soient jugées séparément. C'est là une décision très sérieuse pour nous tous si une œuvre d'art peut être jugée de cette façon ; si vous pouvez retirer des phrases d'une pièce de théâtre ou des pages d'un livre. Tout ça relève pour moi du même concept. [...] Les musées sont des institutions protégées. Que l'œuvre soit 'obscène' ou non, si elle se trouve dans l'enceinte du musée elle est protégée (Barrie 1992, pp. 295-300).<sup>7</sup>

Comme l'observe Soullilou, dans ces cas-là, la défense de l'œuvre ne s'appuie pas (tant) sur l'argument de la liberté d'expression, mais sur l'idée que le « corps » de l'œuvre d'art – poème, roman, pièce de théâtre, film de fiction, tableau – très différent en cela du « corps » d'un discours politique, d'un film documentaire et de propagande, d'une affiche politique comportant des slogans, etc., ne saurait être mutilé, amputé de morceaux qu'on exhiberait à la foule pour exciter sa vindicte.

<sup>7</sup> L'argument de l'autonomie ou l'intégralité du « corps esthétique » a été déjà formulé par André Breton en défendant Louis Aragon poursuivi pour incitation au meurtre à cause de son poème révolutionnaire *Front Rouge* (1931): « La portée et la signification du poème », écrit-il, « sont autre chose que la somme de tout ce que l'analyse des éléments définis qu'il met en œuvre permettait d'y découvrir » (Breton, cité par Soullilou 1995, pp. 119-121).

On refait ainsi le parcours de l'autonomie / souveraineté esthétique à l'« autonomie pénale » de l'artiste moderne, garante de son immunité:

L'autonomie pénale renvoie au tracé d'un cercle autour de l'œuvre, interdisant l'accès à la loi, toujours tentée, au vu de certaines parties de ce corps, de venir en prélever un morceau qualifié de malsain. Elle consomme la rupture avec la loi en la déclarant *incompétente* à légiférer à l'intérieur de ce cercle (Soullilou 1995, pp. 18-19).

Il est vrai que dans les cas d'obscénité aux Etats-Unis le jury devait juger le mérite *artistique* ou esthétique des œuvres en dispute, les photos de Mapplethorpe en l'occurrence, car le constat de l'existence d'une « valeur artistique sérieuse » exempte l'œuvre d'accusation d'obscénité ; il est aussi vrai que la maîtrise technique et compositionnelle formelle des photos de Mapplethorpe fait qu'elles se prêtent à une défense « formaliste », et que l'artiste lui-même avait fait appel à une justification « formaliste » semblable. Il parlait de son œuvre comme celle-ci serait un exercice formel où compte non pas ce qui est montré mais *comment* cela est montré: « *My approach to photographing a flower is not much different than photographing a cock* », disait Mapplethorpe. « *Basically it's the same thing. It's about lighting and composition... [I have] a formalist approach to it all, which I haven't seen in photography and pornography* » (Mapplethorpe, cité par Julius 2007, p.337; Vassal-Adams 2007, pp.296-297). Pourtant, comme l'observe Richard Bolton dans l'Introduction de l'anthologie *Culture Wars. Documents from the Recent Controversies in the Arts* (1992), ce comportement du monde de l'art – qui, en évitant délibérément ce que tout le monde pensait, avait fait semblant que le contenu de l'œuvre n'aurait eu aucune importance –, avait renforcé l'impression que le monde de l'art est/reste isolé et distancé de la société et ses problèmes:

Les artistes ont agi comme si les gens n'ont pas le droit d'être provoqués par l'art provocateur – une réponse qui révèle le noyau des problèmes du monde de l'art lui-même. À la fin, plusieurs artistes et institutions ont choisi à défendre un avant-gardisme conventionnel et institutionnalisé, qui propose une séparation entre l'art et la vie quotidienne. Dans cette vision sur la production artistique, les artistes sont des membres visionnaires et privilégiés de l'avant-garde, qui s'adressent prioritairement aux autres membres de l'avant-garde et seulement incidemment à une audience plus large. Ce modèle du monde de l'art de trouve en opposition avec les conditions réelles de la pratique de l'art que la guerre de la culture avait révélé (Bolton 1992, p.23 ; la traduction est notre.)

Les conditions réelles de la pratique artistique dont parle Bolton sont liées à un nouveau cadre social, celui de la « démocratie radicale »<sup>8</sup>, auquel correspond un modèle du monde de l'art entendu comme espace public, donc ouvert. Ainsi que le souligne Yves Michaud (1999), celui-ci implique légitimement des interrogations

<sup>8</sup> Sur ce concept, voir Jürgen HABERMAS, *Droit et démocratie* (1992), Paris, Gallimard, 1997, p. 387, et Yves MICHAUD, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie, comédie : « Vitalité de l'utopie citoyenne : la démocratie radicale », pp. 223-225. Sur la théorie de la démocratie radicale et plurielle, voir aussi Ernesto LACLAU, Chantal MOUFFE, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, New York: Verso, 2001.*

éthiques et juridiques, ainsi qu'une relation active des différents publics à des formes de l'art, qui peut se manifester aussi bien positivement – défense d'un art pour la communauté, commandes publiques, prise en charge communautaire d'un art ethnique – que négativement – poursuites engagées par des associations, campagnes de presse, saisine des autorités judiciaires. Selon Michaud, dans ces cas-là, il ne s'agit pas de la censure proprement dite – où c'est le pouvoir central et identifiable, politique ou religieux, qui prend l'initiative des poursuites –, mais d'un autre type de contrôle de l'art, où c'est plutôt le public qui réagit, et plus particulièrement certaines catégories de public – des organisations non gouvernementales, des communautés et des associations diverses –, qui interviennent au nom de leurs valeurs propres (Michaud Y. 1999, pp.133-134, 228-231).

Du côté des publics, l'appel à des critères ou registres d'évaluation hétéronomes – éthique, civique, économique, fonctionnel, juridique – à travers lesquels les spectateurs expriment leur opinion, est aussi la réponse au fait que les artistes eux-mêmes ont déserté le terrain esthétique pour investir celui du réel. L'instance juridique constitue un dernier et très important registre d'accord ou désaccord. Comme le remarque Michaud, le fait que, dans ces situations de conflit, ce soit souvent la justice à laquelle on s'adresse et de qui l'on attend finalement une décision – comme en France dans le cas des colonnes de Buren au Palais-Royal en 1986 ou de l'installation de Huang Yong Ping pour l'exposition *Hors limites* au Musée National d'Art Moderne en 1994 – est hautement significatif : non seulement l'instance juridique semble pouvoir fournir une procédure effective de décision sur l'œuvre en lui permettant ou non de continuer à exister, mais elle fonctionne aussi comme métaphore du jugement esthétique perdu en entretenant la croyance qu'il y aurait encore une manière de trancher, même lorsque le champ de l'esthétique est devenu incertain; s'il n'y a plus de critiques, du moins demeurerait des juges. Selon Michaud, ce qui est mise en cause c'est donc l'autonomie du monde de l'art qui est bel et bien absorbé par le « monde réel »:

Ces rejets démocratiques introduisent une dimension neuve dans la situation de l'art contemporain et vont bien au-delà du fait de rejeter : ils déplacent fortement les valeurs et les critères d'évaluations des deux côtés de la frontière du monde de l'art, des deux côtés ils remettent en cause le caractère sacré de l'art. Du côté du public, ils témoignent d'une prise de parole s'émancipant du respect et de la déférence anciens. Du côté du monde de l'art, ils ébranlent les certitudes, l'esthétique étant réduite à faire l'aveu qu'elle se soutient d'un pouvoir, que ce soit celui de l'État, celui de l'institution, celui de l'élite cultivée ou celui des maîtres du discours (Michaud Y. 1999, pp.162-166).

V. *Conclusion*. Comme on l'a vu, dans l'art contemporain on a affaire fréquemment à des œuvres ou des actions artistiques transgressives qui aiment à mettre en question les frontières du monde de l'art en brouillant consciemment les distinctions entre ce qui est ordinairement qualifié d'« ordre symbolique » et l'« ordre du réel ». Comme l'observe Heinich (1998, p.154), dans ces cas l'exigence même de l'autonomie esthétique devient problématique, et on peut se demander

où passe la ligne de partage entre perception éthique et perception esthétique. Certes, dans de tels cas, on peut invoquer le principe de la liberté artistique. Reste toutefois la question de savoir si, lorsque les artistes risquent leur intégrité corporelle et même leur vie – et celles des spectateurs dans certains cas – dans l'espace du musée et de la galerie ou encore lorsqu'ils quittent ces espaces protégés pour intervenir sur le terrain du réel, leurs actes restent-elles toujours des actes *symboliques*? Que la loi réagit également lorsque le mobile de l'acte, bien que « symbolique », serait susceptible de mettre en danger ou les personnes ou les biens, comme il a été remarqué (Soullilou 1995, p.34), ne fait que renforcer cette question. Actuellement se pose donc de plus en plus la question des limites: jusqu'où faut-il accepter d'étendre « l'autonomie pénale » de l'art, c'est-à-dire le statut d'exception permettant à l'artiste d'échapper à la loi commune?

L'analyse menée par Soullilou sur la prétention d'« autonomie pénale » de l'art montre bien que la permissivité illimitée peut-être socialement tolérée dans la mesure où l'artiste s'exprime symboliquement dans un cadre symbolique. Dans certains cas de transgressions mentionnés, la prétention d'« autonomie pénale » reposerait plutôt sur l'autonomie formelle de l'œuvre que sur la liberté d'expression. Mais lorsqu'il s'agit des actions qui quittent l'ordre symbolique de la représentation pour investir l'ordre du réel, cet argument formel perd sa relevance. De même, dans de tels cas le principe de la liberté d'expression a une aire limitée d'applicabilité. Il y a donc lieu à réfléchir sur la pertinence des concepts du droit à l'égard de ce type d'actions ou performances. Aux États-Unis notamment, les juristes ont résolu cette question en faisant distinction, à l'égard des performances, entre « comportement » (*conduct*) et « discours » (*speech*): c'est dans la seconde hypothèse seulement que pourrait s'appliquer l'immunité juridique, au titre du premier amendement – et à la condition encore que la proposition apparaisse porteuse d'un discours politique (Heinich 1998, p.167; Merryman and Elsen 1979). Selon Heinich, cela suppose pourtant une réduction de l'œuvre d'art à une « opinion », c'est-à-dire une opération très problématique, tant du point de vue juridique qu'artistique (Heinich 1998, p.167; voir aussi Edelman et Heinich 2002, p.249).

Pour clore, on peut dire que la question de la responsabilité juridique des artistes se pose légitimement lorsqu'il s'agit de conduites sociales qui, tout en se déclarant artistiques et symboliques, investissent « l'ordre du réel » (l'espace public) en produisant des conséquences qui dépassent la sphère autonomisée de l'art. Certes, on peut se demander si une telle responsabilité ne limiterait-elle pas certains paliers de l'autonomie de l'art et lesquels? Assurément pas la *liberté artistique*, c'est-à-dire la liberté de l'artiste de choisir les formes, les matériaux, les dimensions, les couleurs, et les significations de ses œuvres. Désormais personne ne peut pas empêcher un artiste à vouloir « des prairies peintes en rouge et des arbres peints en bleu » (tel était le vœu de Baudelaire, cf. Jimenez 2005, p.66), personne ne peut pas reprocher à l'artiste d'avoir fait certains choix esthétiques ou le fait de préférer les actions aux tableaux, ni lui imposer des choix politiques. Mais, en même temps, il n'est pas insensé ou injuste de lui demander d'assumer la

responsabilité de ses actes lorsque ceux-ci impliquent des conséquences qui débordent la sphère autonome de la production artistique. Ce qui est inconséquent et contradictoire, c'est l'attitude de certains artistes contemporains qui aspirent à intervenir sur le terrain du réel, social ou politique, et en même temps se retranchent sous le couvert de l'immunité esthétique dès que se pose le problème de prendre la responsabilité de leurs actes, en revendiquant la liberté illimitée et « l'autonomie pénale » conférée à l'art par son appartenance à l'ordre symbolique. Or la *liberté d'expression* de l'artiste peut être conçue seulement comme le terme d'un binôme qui comprend aussi bien la *responsabilité*. Si la tension entre liberté d'expression et responsabilité est abandonnée, l'immunité absolue risque de vider l'art de tout son sens.

## Références

- Barrie, Dennis. 1992. "Freedom of the Expression is the Issue". In: Richard Bolton (ed.) *Culture Wars. Documents from the Recent Controversies in the Arts*, New York: New York Press, pp. 295-300.
- Bolton, Richard. 1992. "Introduction". In: Richard Bolton (ed.) *Culture Wars. Documents from the Recent Controversies in the Arts*. New York: New York Press.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Bourriaud, Nicolas. 1999. "La provocation dans l'art contemporain. *Beaux Arts*", no. 182, juillet, pp. 68-75.
- Bousteau, Fabrice. 2003. "Le vent se lève". *Beaux Arts magazine*, no. 225, février.
- Conte, Richard. 2002. "L'art a-t-il tous les droits? ". *Plastik*, no. 2, pp. 1-5.
- Domecq, Jean-Philippe. 1994. *Artistes sans art?* Paris : Editions Esprit.
- Edelman, Bernard, Heinich, Nathalie. 2002. *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris : La Découverte.
- Habermas, Jürgen. 1997. *Droit et démocratie*. Paris: Gallimard.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris : Les Editions du Minuit.
- Henric, Jacques. 1994. "L'ordre moral est de retour". *Art Press*, no. 191, mai, pp. 5-7.
- Jimenez, Marc. 2005. *La Querelle de l'art contemporain*. Paris : Gallimard.
- Jonas, Hans. 2001. *Le principe responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique*. Paris : Flammarion
- Julius, Anthony. 2007. "A Transgressive Work and its Defences". In: Daniel Mc Clean (ed.) *The Trials of Art*. London : Ridinghouse, pp. 327-345.
- Laclau, Ernesto, Mouffe, Chantal. 2001. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. New York: Verso.
- Lequeux, Emmanuelle. 2003. "Hardcore. Désir de politique". *Beaux Arts magazine*, no. 226, mars.

- Merryman, John H., Elsen, Albert E. 1979. *Law, Ethics and the Visual Arts*. New York: M. Bender.
- Michaud, Eric. 2002. "Notes sur la 'déontologie' de l'artiste à l'âge moderne". In: Gilbert Vincent (ed.), *Responsabilités professionnelles et déontologie. Les limites éthiques de l'efficacité*. Paris : L'Harmattan.
- Michaud, Yves. 1997. *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*. Paris : PUF.
- Papini, Roberto. 1935. *Entretiens. L'Art et la Réalité – L'Art et l'Etat*. Paris : Sociétés des Nations.
- Rosenberg, Harold. 1992. *La dé-définition de l'art*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Soullou, Jacques. 1995. *L'Impunité de l'art*, Paris : Seuil.
- Vassal-Adams, Guy. 2007. "Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment". In: Daniel Mc Clean (ed.) *The Trials of Art*. London: Ridinghouse, pp.289-304.
- Young, Alison. 2007. "Pissed Christ on Trial: Disgust, Obscenity and Transgression". In: Daniel Mc Clean (ed.) *The Trials of Art*. London: Ridinghouse, pp. 307-324.
- \*\* "Subversion. Quand les artistes passent à l'acte". *Beaux Arts magazine*, no. 227, avril 2003, pp. 78-86.
- \*\* "Les Grandes scandales de l'art. D'hier à aujourd'hui : Sexe, politique, religion, esthétique". *Beaux Arts magazine*, no. 290, août 2008, pp. 50-109.