

DOSSIER : LA CRÉATION ARTISTIQUE DOIT-ELLE ÊTRE SANS LIMITES ?

L'ARTISTE A-T-IL TOUS LES DROITS ? L'ART DE LA PROVOCATION

Peggy Raffy-Hideux, IUT Angers, GEII

Les noms d'œuvres ou d'artistes accompagnés d'un astérisque sont illustrés dans le dossier.

DOCUMENT 1

AMA, « L'Art et la provocation ou l'art de la provocation ? », *Art Media Agency [en ligne]*, 24 janvier 2013, disponible sur <https://fr.artmediaagency.com> [consulté le 5 mai 2018]

L'art sent le soufre.

Et c'est sans doute pour ça qu'il fascine autant. L'aller-retour permanent entre provocation et censure, transgression et interdits, scandale et norme sociale crée les équilibres qui forgent l'évolution de l'art. Le religieux, le politique, le corps, le sexe sont les terrains de jeu préférés de la provocation artistique. Quelles que soient les périodes et les sociétés, tous ces éléments sont explorés et transgressés, inextricables du geste d'artiste. Seul le dosage de la proportion entre l'un à l'autre varie dans le temps. Le raccourci de dire que l'art n'existe pas sans provocation est peut-être un peu rapide. Mais la nature même de l'expérience artistique ne réside-t-elle pas dans une forme de subversion ? Par sa démarche, l'artiste adopte un regard différent sur le monde, fait bouger le curseur des normes, transgresse les tabous et permet ainsi à la société toute entière d'évoluer.

L'art bouscule la sacralité.

Si ce constat n'est pas récent, la provocation, elle, a revêtu de multiples visages. Lorsque Michel-Ange fait surgir le corps nu, profane, dans un ensemble sacré, la provocation rejoint déjà à l'époque les limites de la profanation – surtout lorsqu'elle se manifeste en plein Vatican ! Son monumental *Jugement dernier** (1536-1541) à la Chapelle Sixtine va provoquer la fureur des autorités religieuses. L'œuvre soutenue par les papes Paul III et Jules III malgré ses audaces, manqua de peu d'être effacée sous le pontificat de Paul IV.



La création d'Adam, Michel-Ange (1536-1541)

Après la mort du peintre en 1564, sur ordre de Paul IV, les figures nues furent recouvertes par l'élève de Michel-Ange, Daniele da Volterra. Doté d'une réputation sulfureuse et d'un tempérament fougueux, Michel-Ange ne se faisait, sans doute, aucune illusion sur la polémique que son œuvre allait engendrer et pour laquelle la réaction fut presque iconoclaste¹.



La mort de la vierge, Caravage (1601-1606)

Le Caravage est un autre habitué des scandales et de la provocation. Plusieurs de ses œuvres seront refusées par ses commanditaires, jugées par trop vulgaires, voire blasphématoires. L'artiste ne corrige pas les imperfections de ses modèles, balayant le traitement formel et l'iconographie conventionnels. *La Mort de la Vierge** (vers 1601-1606), commandée pour orner une chapelle familiale dans l'église romaine de Santa Maria della Scala in Trastevere, fut refusée par les moines qui la jugèrent indigne du lieu.

¹ Qui s'oppose à toute tradition (d'ordre littéraire, artistique, politique ou autre), qui refuse un culte établi ; qui se livre à des destructions gratuites, sous prétexte de modernisme.

Le corps de la Vierge est en effet représenté comme un cadavre, dans un style très réaliste et non pas idéalisé comme dans les représentations traditionnelles de la Dormition². Le Caravage, par sa désacralisation sans concession des figures bibliques, permet à l'art occidental d'opérer le grand tournant du XVII^e siècle. À l'opposé, lorsque le Bernin sculpte en 1652 pour la Chapelle Cornaro à Rome la représentation de Sainte-Thérèse en pleine extase mystique – pour ne pas dire sexuelle –, c'est bien le corps vibrant d'une femme qui est représenté et non plus une image idéalisée ou un cadavre réaliste.

L'art, objet de tous les scandales au XIX^e siècle.



Le Radeau de la Méduse, Géricault (1819)

Certaines œuvres, pourtant entrées dans l'imaginaire collectif comme symboles iconiques de l'art français, ont parfois été perçues en leur temps comme des atteintes à la Nation ou à la bienséance. *Le Radeau de la Méduse**, œuvre capitale du XIX^e siècle qui compte aujourd'hui parmi les plus grands trésors du Musée du Louvre, en fait partie. Il créa un scandale politique considérable dans le contexte agité de la Restauration. Peint en 1819 par Théodore Géricault, le tableau décrit le sauvetage de quelques rescapés du naufrage de la frégate La Méduse près des côtes du Sénégal. Géricault se fit conter la tragédie par les deux survivants, représentés au pied du mât, qui lui donnèrent une description exacte du radeau.

Son souci de réalisme le conduisit dans les hôpitaux pour étudier les moribonds et les cadavres.

Exposé au Salon de 1819, il créa un scandale non seulement à cause du traitement de son interprétation, mais aussi pour cause de provocations politiques, la présence d'un naufragé noir étant alors considérée comme un manifeste contre l'esclavage. En outre, le tableau fut perçu comme une charge contre le régime de Louis XVIII en faisant référence à l'incompétence du commandant de navire à l'origine du naufrage. Le grand historien d'art Pierre Cabanne, dans son ouvrage de référence *Le scandale dans l'art* souligne à son sujet : « Dans le concert quasi général d'hostilité, le futur grand historien Michelet apparaît, de tous les commentateurs du *Radeau de la Méduse*, le plus lucide ; le scandale est, à ses yeux, plus général que celui du tableau. » En effet, Michelet écrira à son propos : « Géricault peint son radeau et le naufrage de la France (...). On recula devant cette peinture terrible... »

Une autre peinture déchaîna la critique quelques décennies plus tard. Rejeté par le jury du Salon de 1863, *Le déjeuner sur l'herbe** de Manet sera exposé sous le titre *Le Bain au Salon des Refusés* accordé cette année-là par Napoléon III. Elle en constitua la principale attraction, objet de moqueries et source de scandale. Bien que la composition de l'œuvre soit inspirée des maîtres anciens auxquels Manet rendait hommage, la présence d'une femme nue au milieu d'hommes habillés, la modernité des personnages rendaient le sujet totalement obscène auprès du public. Manet s'en amusait d'ailleurs, surnommant son tableau « La partie carrée ». La facture de la peinture choqua tout autant, avec ses touches très contrastées.



Déjeuner sur l'herbe, Manet (1863)

Bref, Manet ne respectait aucune convention, mais il inventa une nouvelle liberté de peindre dont la postérité se matérialisera par l'impressionnisme et même l'art moderne.

² Le terme *Dormition* (du latin : *dormitio*, « sommeil, sommeil éternel, mort » ; grec ancien : *κοίμησις*, *koimêsis*) est utilisé, dans le vocabulaire chrétien, pour désigner la mort des saints et des pieux fidèles quand ce n'est pas une mort violente.

Provocation et protestation.

La provocation, si elle jalonne toute l'histoire de l'art, se fait ressentir de manière encore plus nette dans les périodes d'instabilité politique et accompagne les révoltes sociales. L'« esprit dada », comme le nomment les critiques, prend forme déjà à Paris et New York dans les activités de Marcel Duchamp, Francis Picabia ou encore Man Ray. S'attaquant au rationalisme et aux valeurs du XIX^e siècle qui ont abouti à la Première Guerre mondiale, Tristan Tzara, dans son *Manifeste dada 1918*, prône le principe de contradiction, le paradoxe, le non-sens. Les œuvres d'art se revendiquent comme anti-art. « L'artiste nouveau proteste : il ne peint plus (reproduction symbolique et illusionniste) mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs – des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée », affirme Tzara dans son *Manifeste*. Les Dadas libèrent l'art de la soumission à un sens préétabli, ils libèrent les matériaux, la langue et toutes les formes d'expression plastique et verbale.

Connu pour ses ready-made³, c'est en 1919, que Duchamp réalise l'une de ses œuvres les plus provocantes en ajoutant une paire de moustaches et une barbe à La Joconde. S'attaquant à une image canonique de la peinture occidentale, Duchamp la tourne en dérision en la transformant en ce qu'il appelle un « ready-made assisté », car il inscrit en plus du dessin caricatural l'inscription « L.H.O.O.Q. », ce qui donne, en lecture rapide « Elle a chaud au cul ».

Dans les années 1970, suite aux mouvements internationaux de mai 68 et en réaction à la guerre du Vietnam, le body art et la performance ont repoussé à leur tour certaines limites. L'actionnisme viennois en est le précurseur dans les années 60. Otto Muehl, l'un des principaux artistes du mouvement, fut le premier à mettre en scène un acte sexuel. Avec *Le Baiser de l'artiste*, Orlan fait à son tour scandale à la FIAC de Paris en 1977 au Grand Palais. La provocation apparaît donc comme une composante essentielle de l'art contemporain dans son souci de démontrer que l'œuvre d'art ne se résume pas à des considérations esthétiques. Des œuvres-choc jalonnent ainsi la création des dernières décennies : Andrés Serrano et son *Piss Christ* (1987) – crucifix baignant dans l'urine et le sang – ou encore l'italien Maurizio Cattelan avec sa *Neuvième heure** (1999) – effigie en cire du Pape Jean-Paul II écrasé par un météorite –, qui a réitéré plus récemment avec une sculpture de Hitler (*Him*)* installée depuis novembre 2012 en plein cœur du ghetto de Varsovie.



La Nona Ora, Maurizio Cattelan (1999)

L'Art et la provocation ou l'art de la provocation ?

Selon un schéma courant, plus les critiques fusent, plus les visiteurs se déplacent pour voir « l'art qui choque » avec une curiosité toute morbide. Ils découvrirent les cadavres d'animaux dans le formol de Damien Hirst, le portrait d'une tueuse d'enfants recréée à partir d'empreintes de petites mains par Marcus Harvey tandis que Chris Ofili exposait la Vierge Marie entourée de sexes féminins découpés dans des revues pornographiques, le tout orné de bouses d'éléphants. Damien Hirst devint pour ainsi dire le porte-parole de toute une génération de plasticiens. Il assume

³ Objet manufacturé qu'un artiste s'approprie tel quel, en le privant de sa fonction utilitaire. Il lui ajoute un titre, une date, éventuellement une inscription et opère sur lui une manipulation en général sommaire (retournement, suspension, fixation au sol ou au mur, etc.), avant de le présenter dans un lieu culturel où le statut d'œuvre d'art peut lui être conféré.

pleinement les orientations portées par le mouvement : « Il n'est plus possible de choquer en étant nouveau, affirme Damien Hirst*, la seule façon de choquer est d'être choquant ».

À l'opposé, le philosophe Dany Robert Dufour démontre combien une œuvre peut être provocante quand elle est inspirée, mais jamais si elle est conçue dans le seul but de choquer. Dans le domaine de l'art contemporain par exemple, Nathalie Heinrich distingue subversion et transgression de provocation en soulignant le point de vue dépréciatif que l'on peut aujourd'hui porter sur cette dernière au contraire des deux premiers processus perçus, quant à eux, comme constructifs.

Tension entre liberté artistique, opinion publique et institutions.

En France, la politique d'exposition d'œuvres contemporaines dans le cadre du château de Versailles a alimenté nombre de polémiques ces dernières années : les créations de Jeff Koons, Xavier Veilhan, Takashi Murakami ou encore Joana Vasconcelos et les réactions vives qu'elles ont provoquées ont été très médiatisées. Jean-Jacques Aillagon, lorsqu'il était encore président du domaine national de Versailles, répondait que la présence de ces œuvres dans un environnement patrimonial ne saurait être qu'enrichissante pour les visiteurs. « On ne choisit pas des œuvres pour choquer, pour heurter, mais seulement pour provoquer chez le public une réaction, un débat, une réflexion. (...) car la problématique, c'est la confrontation de deux notoriétés, celle du château et celle de l'artiste. Vous savez, la galerie des Glaces est une sorte de manga, une bande dessinée à la gloire du règne du roi. » (monversailles.com). Mais la confrontation entre art contemporain et monuments historiques a toujours donné lieu à controverse. Le cas le plus célèbre demeure le débat national qui a entouré l'installation des *Deux Plateaux* au Palais-Royal (les colonnes de Buren). En 1986, François Léotard, ministre de la Culture, avait même envisagé la destruction des travaux en cours avant d'être obligé de céder par décision de justice.

Artiste contre artiste.

La provocation ne se dirige pas exclusivement contre la société ou les institutions. Victimes de leur propre logique marchande, certains artistes deviennent à leur tour des cibles idéales : ainsi l'artiste américain Hunter Jonakin a proposé d'exterminer son compatriote Jeff Koons. Adaptant l'univers des jeux vidéo de guerre à celui de l'art contemporain, *Jeff Koons Must Die !!!* propose aux joueurs de détruire les œuvres les plus emblématiques de Jeff Koons. S'il a choisi Jeff Koons, c'est parce qu'il est sans doute l'artiste contemporain le plus controversé. En 2002, un autre artiste, Cory Arcangel, avait déjà utilisé l'univers du jeu vidéo pour mettre à mal une autre icône de l'art dans *I Shot Andy Warhol*.

Provocation et répression.

Les régimes répressifs et les systèmes de censure étatique favorisent en contre-réaction l'émergence d'expression artistique sur un mode provocateur. Alors que la Chine est devenue le premier marché mondial de l'art, les artistes chinois naviguent entre dissidence et opportunisme dans des zones pas toujours claires, mais ont fait de la provocation une marque de fabrique. Ai Weiwei, s'il est l'un des plus célèbres d'entre eux sur la place internationale, est presque un inconnu en Chine. Placé en résidence surveillée à Pékin et sous le coup d'une procédure judiciaire, il ne peut plus exposer dans son pays. Encore récemment, les autorités chinoises ont obligé Ai Weiwei à couper les caméras qu'il avait installées chez lui comme symbole de la surveillance constante qu'il subit, mais le régime chinois n'a vu dans cet acte qu'une provocation de plus. La violence répressive frappe aussi ailleurs : des affrontements avaient éclaté à Tunis pendant la foire d'art contemporain le Printemps des Arts en 2012.

Mais la répression face à la provocation ne touche pas que les régimes stricts. En témoignent les expositions qui font l'objet de tentatives d'interdiction en Europe lorsqu'elles sont jugées « sensibles ». Au-delà de la question de la censure, la provocation dans l'art interroge donc la liberté d'expression. Sacro-sainte dans les démocraties occidentales, on s'aperçoit pourtant que l'art provocant la fait souvent vaciller. Alors même que l'on considère cette liberté fondamentale comme un acquis issu du cheminement vers la tolérance des sociétés occidentales. Peut-être que la provocation de l'art sert aussi à ça : débusquer les hypocrisies qui se tapissent au sein de nos sociétés.

DOCUMENT 2

D'après Agnès Tricoire, *Petit traité de la liberté de création*, La Découverte, 2011.
« Conclusion », pp. 279-287.

L'artiste a-t-il tous les droits ? C'est à cette question qui semble appeler une réponse binaire que j'ai voulu répondre le plus précisément possible, en faisant des propositions concrètes pour cadrer le jugement de droit sur les œuvres, propositions que je souhaite rappeler ici.

La prise de connaissance : même si cela va de soi, comme la loi ne le dit pas, il conviendrait que soit rendue obligatoire la règle selon laquelle, pour juger une œuvre, il faut en avoir pris connaissance dans son intégralité. On a vu l'importance de cette exigence minimale quand un procès est fait à l'œuvre.

La classification : distinguer les œuvres de ce qui n'en est pas (discours politique, publicitaire, scientifique ...).

L'interprétation :

- préserver le sens de l'œuvre du jugement autoritaire, en rappelant que le fond ne va pas sans la forme, et que l'œuvre est par essence polysémique ;
- distinguer les propos des personnages, du narrateur, et les propos de l'auteur ;
- respecter l'autonomie de l'œuvre et, en particulier de la fiction.

Pour répondre aux normatifs de droite comme de gauche qui considèrent, selon les courants de pensée, que l'œuvre doit être utile, participer de l'édification des masses, éduquer, distraire, divertir, s'il y a précisément un « privilège » de la fiction ou de l'œuvre, c'est que l'œuvre n'a à répondre d'aucun de ces impératifs. L'œuvre n'est ni une paire de bottes, ni une toupie, ni une encyclopédie, et, dès qu'on cherche à lui assigner un but, elle y échappe, ou y échoue. L'œuvre ne « sert » à rien. Elle n'informe pas, puisqu'il faut toujours se méfier de ce qu'elle dit (vrai ou faux ?). Elle ne fait que donner à penser ou à ressentir, ce qui est bien la preuve qu'elle ne « sert » à rien. L'œuvre ne « dit » rien, puisqu'il est possible de lui faire dire des choses très contradictoires.

Par exemple, je suppose que les auteurs de la chanson *On va s'aimer*, Didier Barbelivien et Gilbert Montagné, ont tablé sur ma crédulité – j'en cite un extrait pour mémoire :

« On va s'aimer, à toucher le ciel
Se séparer, à brûler nos ailes
Se retrouver comme les hirondelles
On va s'aimer, tellement tu es belle
On va jeter les clés d'la maison
On va rêver à d'autres saisons
On va quitter ces murs de prison. »

Si j'arrive à lire entre les lignes de ce texte, ce qui est la spécialité du censeur, et si nous sommes bien d'accord que les œuvres sont dangereuses, il n'échappera à personne que celle-ci l'est particulièrement. Dangereuse. Elle propose d'emblée une image orgasmique qu'elle mêle d'infidélité et de sentiment religieux, ravale l'humain au rang de l'animal, propose une vision de la femme réduite à son apparence extérieure, conteste la propriété, suggère l'insatisfaction en proposant de la compenser par un ailleurs hors d'atteinte, et incite enfin à la commission d'une infraction pénale criminelle : l'évasion. Or, non seulement ce brûlot n'a jamais été poursuivi par aucune ligue de vertu, ni par le parquet, mais il est librement accessible aux mineurs.

Pire, cette chanson figure dans tous les manuels de droit d'auteur, car elle a été transformée en antienne publicitaire pour la chaîne de restauration rapide Flunch, ce qui donna le non moins inoubliable *On va Fluncher* qui occupa nos juridictions au point qu'il fallut deux arrêts de la Cour de cassation pour faire tomber la résistance des juges à admettre, en bonne orthodoxie juridique, que la reprise publicitaire était une atteinte au droit moral des auteurs de la chanson. [...]

L'époque est à la censure, et les affaires évoquées à propos du rap, du cinéma ou de l'art contemporain démontrent que le censeur n'est plus seulement le juge. Le censeur, c'est l' élu, le programmateur, les lobbies qui défendent telle ou telle cause. Et la puissance de tir de ces lobbies est bien plus efficace, on l'a vu avec Orelsan et Sexion d'Assaut, qu'une décision de justice. N'est-il pas préférable de construire le dialogue, l'espace de débat, de critique qui manque à tous ceux qui ont besoin de s'exprimer ? La plupart des œuvres que j'ai évoquées tout au long de cet

ouvrage n'ont fait l'objet d'aucun commentaire négatif par la critique au moment de leur sortie, avant que les scandales ne soient déclenchés. Scandales qui provoquent parfois un retournement critique contre l'œuvre, patent dans le cas Bénier-Bürckel. La critique, je force le trait, serait donc aveugle au contenu des œuvres, lequel prendrait tout à coup le dessus sur la forme artistique dès qu'il y a scandale. La discussion sur les œuvres est définitivement préférable à leur comparution devant le tribunal. Qui y a intérêt ? Pas les industries culturelles, qui ne veulent que vendre et sont ravies que la majorité des espaces culturels dans la presse aient été transformés en espaces de promotion et non de discussion, pas les censeurs qui ne veulent qu'interdire, et pas ceux des artistes qui considèrent comme indigne d'eux de se justifier (ces derniers sont heureusement fort rares). Pourtant, il faut bien avoir la force de reconstruire le dialogue entre tout ce petit monde, afin que, précisément, nous tous, citoyens, refusant d'être réduits au rôle de consommateurs, nous ne soyons ni tentés ni contraints de devenir censeurs.

La liberté de création est essentielle à la démocratie, dont elle est le signe de force. Elle s'adresse à des citoyens aux yeux ouverts, le public, libre de juger et d'échanger sans qu'une instance quelconque s'interpose pour voir et penser à sa place. Elle postule notre capacité à débattre et à considérer que l'autre peut avoir, sur une œuvre, une opinion différente mais tout aussi valable que la nôtre. Elle suppose que l'on débattenne sans haine, sans a priori, sans tabous, sans œillères. Elle suppose donc le meilleur des mondes, et c'est bien pourquoi elle est si enthousiasmante.

DOCUMENT 3

Jean-Jacques Aillagon, Jack Lang, « Débat. L'artiste doit-il être irrespectueux ? », *Libération*, Rebonds, mercredi 13 avril 2011, p. 20, Forum de Rennes 14, 15 et 16 avril 2011

« Le créateur reste le seul maître de ses choix », Jean-Jacques AILLAGON

La question est complexe. Elle renvoie en fait à deux interrogations distinctes : l'artiste a-t-il le devoir d'être irrespectueux ? Cela signifierait qu'il n'y aurait d'œuvre que dans l'irrespect. L'artiste a-t-il le droit d'être irrespectueux ? Cela voudrait dire que l'artiste disposerait de droits particuliers, dérogeant éventuellement aux règles qui s'appliquent au commun des hommes. Quelques affaires récentes ont mis en relief la question de cette possible dérogation par rapport aux usages qui fondent les convenances sociales et culturelles. À Avignon, la présentation de *Piss Christ* d'Andres Serrano (photographie représentant un crucifix trempé dans de l'urine) suscite des protestations, comme celle de la *Nona Ora* de Maurizio Cattelan représentant Jean-Paul II écrasé par un rocher*.

L'artiste doit-il disposer d'une complète liberté, forme suprême de la liberté d'expression ? N'est-ce d'ailleurs pas dans cette liberté que reposent le ressort et l'intérêt même de l'acte créateur ? L'artiste doit, en effet, pouvoir s'affranchir des règles, des conventions et des certitudes, cette liberté concernant tout d'abord les normes esthétiques. L'artiste sera alors irrespectueux et je dirais que c'est tant mieux. Gardons-nous cependant de considérer que seules les marques superficielles et parfois formelles de l'irrespect caractériseraient l'artiste et le consacraient en tant que tel. L'irrespect est à mes yeux une attitude positive de refus des préjugés. On ne peut, cependant, le réduire aux formes anecdotiques de l'insolence qui ne recherchent, de façon superficielle, que la provocation ou le sensationnalisme.

À vrai dire, entre les écorchés de Fragonard* et les cadavres naturalisés de l'exposition « Our Body »*, je vois une nuance qui réside dans l'essentiel, c'est-à-dire dans l'état d'esprit qui motive la liberté prise par rapport aux conventions. Quand Wim Delvoye se livre à des tatouages sur des cochons ou, qu'avant lui, Hermann Nitsch, actionniste viennois, mettait en scène des sacrifices de bovins ou d'ovins, ils transgressent, de toute évidence, les règles et même les lois qui s'appliquent au traitement des animaux. Dans le même temps, ne peut-on considérer qu'ils nous renvoient, l'un et l'autre, de façon très crue, aux questions de notre relation avec le monde animal, avec la vie et la mort, et que d'une certaine façon ils renouent avec la fascination qu'ont exercé sur les artistes, de tout temps, la mort, la souillure, la saleté, la déjection, comme on le voit dans le retable d'Issenheim de Mathias Grunewald* ?



Les écorchés, Honoré Fragonard (1766-1771)



Our Body, Gunther von Hagens (1977)



Le retable d'Issenheim, Mathias Grunewald (1512-1515)

J'aimerais en tout cas qu'on sache échapper à la désinvolture et à la censure à la fois, y compris à l'autocensure qui est la pire, et que l'on évite de sombrer dans la judiciarisation de la vie culturelle à laquelle invitent les initiatives désormais trop fréquentes de saisine des tribunaux par des individus ou des associations qui s'estiment lésées par la présentation de telle ou telle œuvre qui ne leur convient pas ou qui les choque.

À mon sens, il n'y a pas de création sans liberté. Cette liberté, l'artiste en est à la fois le bénéficiaire et le juge. Elle ne le dispense pas de se souvenir des lois fondamentales qui règlent la solidarité morale et politique de l'espèce humaine, comme les droits de l'homme. On ne saurait imaginer que l'artiste ou l'écrivain, parce qu'il est créateur, pourrait s'affranchir lui-même de ces règles fondamentales. Pouvait-on, en effet, absoudre Céline de son épouvantable antisémitisme parce qu'il avait du talent et encenser son « irrespect » ? Non, bien évidemment.

Y a-t-il des limites ? Faut-il des limites ? Qui doit décréter les limites ? Qui doit juger leur transgression ? La question est souvent d'actualité, comme le montrent les actions en justice engagées contre les commissaires de l'exposition « Prémés Innocents »* ou contre le château de Versailles à l'occasion de Jeff Koons*. Pour ma part, je considère que c'est à l'artiste seul à rester le maître de ses choix et à ceux qui ont la responsabilité de présenter ses œuvres dans l'espace public d'évaluer ce qui est compatible avec l'état des sensibilités qu'elles rencontreront.



Exposition « Prémés innocents », Bordeaux (2000). 200 œuvres de 80 artistes internationaux dont certaines présentant un caractère pornographique.



Jeff Koons au Château de Versailles (2008)



Piero Manzoni, *Merda d'artista* (1961)

« L'engagement particulier de l'artiste, c'est descendre aux entrailles des choses... », Jack LANG

Respect-Irrespect-Création... L'affaire ne paraît pas si compliquée. Si l'on s'en tient aux extrêmes, il y aurait d'un côté la subtilité d'Aristote (l'esprit est insolence instruite), de l'autre Piero Manzoni, sa *Merda d'artista*^{*}, ses 90 boîtes d'excréments en conserve. L'affaire n'est pas si compliquée ? Elle l'est ! Au-delà d'une simple histoire de « degrés » dans l'irrespect, de positionnement social, d'altérité, selon l'ouverture d'esprit, on choque ou l'on séduit. S'imposent la résonance individuelle, la restitution de ce que l'on a la volonté – ou non – d'aller découvrir en soi.



Vassily Kandinsky, *Ligne transversale* (1923)

Dans son *Lisez Flaubert*, parfait parangon⁴ de la littérature irrespectueuse, Roger Vailland dit tout : « *L'engagement particulier de l'artiste, c'est de descendre aux entrailles des choses...* ». Être « irrespectueux » (peu importe les nuances sémantiques, l'évidente relativité du mot), apparaît comme attitude consubstantielle à la qualité d'artiste. Des concessions avec soi-même devant les risques de censure ? Un artiste qui recule ne trahit pas : il se trahit (Jean Cocteau). Michel Tapié, parlant de l'enivrante anarchie de Dubuffet et de son credo (« *Un art sage : quelle idée !* »), ne dit pas autre chose que Roger Vailland :

« *L'art n'est fait que d'ivresse et de folie.* » Non plus que Friedrich Wilhelm Nietzsche, pour qui l'art « *fait penser à des états de vigueur animale* ».

Pour ne prendre que lui, l'art occidental est jalonné d'« irrespects » qui ont agi dès la première Renaissance sur le cours de l'Histoire comme autant d'annonces de possibles changements dans la société, quand ce ne fut pas carrément de coupures épistémologiques à venir. Notre XX^e siècle, les orages redoublant de violence, accéléra, intensifia le processus jusqu'à le faire sortir de ses gonds. On traita Vassily Kandinsky^{*} de « *démence incurable* ». Dada crachait sur l'humanité, Marcel Duchamp et sa *Fontaine-urinoir*^{*} procédaient au « nettoyage intellectuel » et Filippo Tommaso Marinetti^{*} vouait aux gémonies musées et bibliothèques.



Marcel Duchamp, *Fontaine-urinoir* (1917)

⁴ Parangon : Le modèle, le représentant typique de.



Maurizio Cattelan, *Him* (2001), sculpture en cire

Aujourd'hui, les caricatures de Mahomet, ou Maurizio Cattelan (*Hitler priant à genoux**...), s'attaquent à d'autres pans d'un édifice qui n'aurait, d'ailleurs, d'autre tendance qu'à lui-même s'autodétruire.



Filippo Tommaso Marinetti (futuriste), *Stefania Lotti* (1975)

Revenons aux paroles de Roger Vailland, à cette nécessité de descente « aux entrailles des choses » pour que l'artiste soit aussi exactement que possible lui-même. Paraphrasant un René Descartes inversé, le jusqu'au-boutiste de cette terrible logique sera Serge Gainsbourg : je suis un artiste, donc je me détruis. On se souviendra aussi du Jean-Paul Sartre déclarant que l'on n'avait jamais été aussi « libre » que sous l'occupation allemande, à Henri Matisse pour qui il n'y avait de création artistique que les difficultés s'opposant à elle.

Encore faut-il savoir s'imposer ces difficultés-là. Pour Pablo Picasso, elles résidaient dans sa propre capacité à demeurer l'artiste qu'il était enfant. Et d'ailleurs au final c'est bien ce qui importe : dans chaque enfant est un artiste. La jeunesse est forcément insolente, comment l'art ne le serait-il pas...

Reste que l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature (Charles Baudelaire). Il y a dans tout cela une part de mystère, de mystère immense, et sans doute définitif. Sigmund Freud lui-même avoua ici son impuissance, considérant que l'essence de la fonction artistique nous reste... inaccessible.

DOCUMENT 4

D'après Henri-François debailleux, entretien avec Maurizio Cattelan, « L'œuvre n'est jamais un scandale », *Libération*, no. 8815, *LeMag Stories*, samedi 12 septembre 2009, p. SP114

L'Italien Maurizio Cattelan, l'un des créateurs les plus cotés de l'art contemporain, aime le jeu et la provocation. Rencontre.

Vous dites ne pas vous considérer comme un artiste.

Je me vois comme l'employé d'une entreprise, d'une usine sans nom, dont je me sens parfois l'esclave. Mais l'art m'apporte beaucoup, notamment du respect, et un plaisir ponctuel, quand j'arrive à sortir et à mettre sur pied un projet. Quand je ne produis rien, il me faut passer des mois à attendre que le projet se réalise, là c'est difficile. Le plaisir est temporaire, un moment qui peut durer deux heures ou une journée, rarement plus. Le reste du temps, on se sent assez différent des autres personnes, des autres travailleurs.

Qu'est-ce qu'être un artiste selon vous ?

C'est quelqu'un capable de définir ou de redéfinir le sens du langage, de vous faire voir le même objet différemment. Lorsque vous êtes à Luna Park ou dans n'importe quel parc d'attractions et que vous voyez un ballon, il est difficile de ne pas penser à la banalité. Un grand artiste peut redéfinir le sens des choses.

Une fois qu'il a posé les yeux sur elles, elles ne seront plus jamais les mêmes.



Maurizio Catellan, *Untitled*, 2006.

Pourquoi vos œuvres sont-elles souvent très provocatrices ?

La création permet de libérer ce qu'on a en soi, peut-être est-ce une façon de communiquer avec notre personnalité intérieure. J'ai dû faire face à des drames personnels, je dirais très « libérateurs » et qui ont fonctionné comme des révélateurs. Lorsque j'ai installé le pape à Bâle [*qui fait référence à la Nora Ora, ndlr*], il était clair que l'œuvre n'allait pas. Deux jours avant l'inauguration, j'ai décidé de briser les jambes du pape. Mais je ne ressentais pas le pouvoir de le faire, quelqu'un d'autre devait le faire. La raison de cette impossibilité d'agir est la suivante : j'avais une scie et j'étais enfermé dans la salle avec mon pape qui, en fin de compte, est devenu comme mon père. Au moment de lui scier les jambes, j'ai réalisé la dimension œdipienne et le blocage. L'idée de faire terrasser le pape par un météorite a surgi, qui correspondait à une intervention venant vraiment de l'extérieur, une sorte de pouvoir supérieur. J'ai envisagé plusieurs fois de faire allusion à mes parents. Ainsi avec *Mère*, en 1999 à la biennale de Venise, où l'on voyait des mains jointes, comme en prière, sorties de la terre ou recouvertes par elle, alors que je ne sais toujours pas où ma mère est enterrée. Comme une épiphanie en quelque sorte. Au fond, je ne me sens pas provocateur, j'utilise simplement des éléments qui peuvent le paraître. Je réalise des œuvres qui, la plupart du temps, concernent un sujet qui fait débat. C'est notre petite contribution en tant qu'artiste.



Bidibidobidiboo (1996) figure le suicide d'un écureuil

Le scandale est-il possible aujourd'hui dans l'art ?

L'œuvre elle-même n'est jamais un scandale. Il suffit de voir celles qui choquaient il y a deux cents ans et sont exposées comme des chefs-d'œuvre. Les œuvres d'art sont souvent des fractures, elles soulèvent des débats. Le mode de pensée des artistes est sans doute légèrement en avance sur la société ou sur la pensée du moment, c'est tout. Je ne dirais même pas que les artistes ou les intellectuels sont des visionnaires. Ils font seulement des spéculations et atteignent des points que les gens rejoindront un peu plus tard.

Vous évoquez la mort dans vos œuvres...

Je tourne toujours autour, sans savoir pourquoi. Je ne peux pas dire qu'il s'agit de fascination. C'est probablement une sorte de thérapie mais sans thérapeute. Ou simplement le cycle de la vie, tout le monde va mourir un jour. Certes, le sujet est morbide, mais il n'a rien de bien nouveau. Tout dépend comment on en parle, et il n'est en rien une source de scandale. Dans certaines religions, la mort est vénérée, à commencer par le catholicisme avec l'image de quelqu'un qui est mort sur la croix. La mort, comme le sexe d'ailleurs, est un sujet sans fin. Peut-être devrais-je parler plus d'amour et de choses positives...

Comment vivez-vous le fait d'être, avec Jeff Koons et Damien Hirst, l'un des artistes contemporains les plus chers ?

Ce ne sont que des chiffres. En outre, ils concernent des prix de ventes aux enchères et malheureusement les artistes n'en tirent aucun bénéfice. Nous ne sommes là que les simples témoins du passage de nos œuvres d'une main à une autre. Nous mettons des bébés au monde, nous récupérons nos coûts de production avec un petit extra, puis ces bébés parcourent la terre entière. Ce sont des orphelins qui vont de famille en famille. Certains ont plus de chance et vont dans une famille qui les aime ; d'autres sont exploités et passent d'une mauvaise famille à une autre.

Si quelqu'un qui n'a rien vu de votre travail vous demande ce que vous faites, que lui répondez-vous ?

Je peux très bien lui dire que je suis au chômage. Et que je suis un chômeur très cher. Car je préfère toujours plaisanter. Longtemps, j'ai même eu du mal à dire : « *Je travaille dans l'art.* » Au mieux, je disais : « *Je produis des images.* » J'ai cessé d'essayer de définir ce que je fais. Je dis seulement que je fais de la sculpture en donnant des exemples très simples. Cela coupe court à d'autres questions et la curiosité cesse. Sinon, ça devient trop compliqué. Je me dis quelquefois qu'il serait même encore plus rapide de répondre que je suis agent de nettoyage, comptable ou infirmier.

DOCUMENT 5

D'après Agnès Giard ?, « Art contemporain : le scandale comme moteur ? », *Libération*, lundi 12 juin 2017

Tapez « scandale de l'art » sur Google : depuis les nudités du *Jugement dernier* (Michel-Ange) jusqu'au « plug anal » géant de Mc Carthy, il n'est question que d'obscénités. L'art contemporain, notamment, semble se faire une spécialité des provocations sexuelles. Pourquoi ?

Ainsi qu'en témoigne le film palme d'or de Cannes, l'expression « art contemporain » suscite généralement des réflexions négatives : on vous parle de *Piss Christ*, un crucifix immergé dans l'urine et le sang (Andres Serrano, 1987), de *Cloaca*, la machine à caca (Wil Delvoye, 2000), du doigt d'honneur en marbre de 11 mètres de haut intitulé *L.O.V.E* (Maurizio Cattelan, 2010) ou encore des photos « pornos » de Jeff Koons et sa femme la Cicciolina (2008). L'énumération s'accompagne parfois d'une réflexion ironique sur cette manie des artistes à vouloir concurrencer Duchamp, mais en vain : lorsque, en 1917, Marcel Duchamp achète un urinoir pour en faire une œuvre d'art, qu'il signe au pinceau (du nom de « R. Mutt ») et qu'il nomme Fontaine, il place d'emblée la barre très haut... « Le chiotte chef d'œuvre de l'art est un oxymoron », explique Alain Botton. Autrement dit : quelque chose d'aussi absurde qu'une « obscure clarté ». Auteur de Marcel Duchamp par lui-même (ou presque), Alain Botton signe dans le dernier numéro de la *Revue du Mauss* (Religion, le retour ?), un article éclairant sur ce qu'est l'art contemporain au regard des religions. Pourquoi l'urinoir de Duchamp symbolise-t-il l'art contemporain ?

Partant du principe que ce qu'il appelle l'art moderne-contemporain commence vers 1850, Alain Botton entame ainsi son raisonnement : « Il est un motif qui façonne directement ou indirectement une grande partie des objets culturels que les modernes ont créé depuis 1850 à nos jours. C'est le motif : refusé par les uns donc réhabilité par les autres. Il est le moteur de l'art dit d'avant-garde. » Pour Alain Botton, il est significatif que les œuvres d'art, à partir du XIX^e siècle, soient d'autant plus célèbres qu'elles ont été conspuées au début. Leur destin, d'une certaine manière, se rapproche de celui des martyrs : sacrifiés par les uns, sacralisés par les autres. Ce mécanisme s'enclenche au XIX^e siècle. Mais le premier artiste à en prendre conscience c'est Duchamp. Aux prémices de sa découverte, il y a un scandale. En 1912, Marcel Duchamp se fait refuser un tableau au Salon des indépendants. L'année suivante, ce même tableau est exposé à New York lors de l'Armory Show, un événement mythique puisqu'il se donne pour but de faire connaître les avant-gardes européennes aux Etats-unis. L'exposition va de Corot à Picabia, en passant par Courbet, Gauguin, Munch ou Picasso, soit plus de mille œuvres hautement séditionnelles, parmi lesquelles celle de Duchamp suscite les réactions de rejet les plus violentes.

Scandale, stupeur et horripilement

Philippe Dagen raconte : « L'ex-président Theodore Roosevelt déclare sa désapprobation. La presse dénonce une opération au mieux immorale, au pire anarchiste – accusation sérieuse dans le contexte de l'époque. Ces articles font venir à l'Armory Show près de 300 000 visiteurs, dans une ambiance énermée. Parmi les œuvres qui cristallisent la colère, la palme revient au *Nu descendant l'escalier n° 2*, de Marcel Duchamp, qui avait été déjà écarté du Salon des indépendants de Paris l'année précédente.



Nu descendant l'escalier n° 2, de Marcel Duchamp

Pour le décrire, on parle d'une « explosion dans une fabrique de tuiles » et les caricaturistes ne sont pas en reste. » Le scandale, cependant, fait la gloire de Duchamp : à sa très grande surprise, le voilà invité à des cocktails mondains, prétextes pour l'élite new-yorkaise de se démarquer de la foule outragée des culs-terreux. Duchamp, alors, « découvre ou croit découvrir dans l'art moderne tel qu'il s'est développé depuis le milieu du XIX^e siècle une constante. Une constante qui lui semble si déterminante qu'il le nommera la loi de la pesanteur. » Cette loi peut être résumée ainsi : « Pour qu'un objet créé par un artiste devienne un chef-d'œuvre de l'art, il faut qu'il soit d'abord refusé par une majorité scandalisée de telle sorte qu'une minorité agissante puisse trouver un gain en termes d'amour-propre à réhabiliter l'artiste et son œuvre et ainsi se différencier des 'autres' ».

Quoi de plus contradictoire avec la notion de chef d'œuvre qu'un... ?

Pour vérifier la justesse de cette loi, Marcel Duchamp décide de la mettre à l'épreuve du réel. Le principe est le suivant : n'importe quel objet peut devenir un « chef d'œuvre de l'art » s'il commence sa carrière par un refus ostensible. Marcel Duchamp choisit donc un objet totalement inadéquat pour devenir un chef d'œuvre de l'art. « Un urinoir », explique Alain Botton.

Après quoi, Marcel Duchamp attend « l'occasion de présenter cet urinoir dans les bonnes conditions, c'est-à-dire de telle sorte que son urinoir soit refusé. L'occasion se présentera en 1917 à New York lors d'une grande exposition appelée The Big Show. » Son urinoir, comme il s'y attendait, est refusé. La presse fait écho à l'affaire. S'agit-il d'un canular ? D'une mauvaise plaisanterie ? Ou d'une révolution de l'art ? Plusieurs décennies passent. L'urinoir (qui, entre-temps a disparu et dont Duchamp fournit plusieurs répliques « certifiées ») devient « l'œuvre la plus controversée de l'art du XX^e siècle » (Wikipedia). Lors de son inauguration sous les huées, en février 1977, le centre Pompidou présente une grande rétrospective Marcel Duchamp dont l'urinoir occupe la part centrale. L'art moderne et contemporain devient alors le champ par excellence de la guerre du bon goût. Chacun y va de son argument. Duchamp triomphe. Il avait donc raison !?

L'expérience n'est concluante que si les intentions sont cachées aux cobayes

Pour Alain Botton, il est vital de comprendre que Duchamp n'est pas un artiste mais un chercheur en sciences humaines. Ses « créations » ne sont pas des œuvres, mais des expériences. Avec l'urinoir, Duchamp veut vérifier une théorie sur le fonctionnement de la société occidentale contemporaine. « Pour bien montrer que c'est dans une véritable expérience qu'il se lance et pas dans une provocation, il va se tenir au plus près de la méthode de la science expérimentale qui commence toujours par la mise au point d'un protocole, le problème étant pour lui de garder ce protocole secret. En effet s'il venait à être connu, les comportements des milliers d'intervenants seraient définitivement biaisés et l'expérience annulée. Pour autant, il faut qu'en fin de parcours ce protocole apparaisse de telle sorte qu'on prenne acte de cette expérience et de son résultat ».

« Ainsi si aujourd'hui encore il est courant de penser que le désir d'innovation des artistes est la cause motrice de l'évolution de l'art moderne, et si les scandales sont considérés comme des conséquences inévitables dues au conformisme de la masse, Duchamp par son expérience montre que c'est l'inverse : le refus scandalisé par les uns (qui conditionne la réhabilitation par les autres) est la cause de cette évolution et l'innovation la conséquence. » Pour le dire plus clairement : les objets d'art n'ont aucune valeur intrinsèque. Leur valeur dérive de leur capacité à susciter

un débat. Ce sont des objets prétextes à disputes. L'art, dans ce contexte de compétition, n'est qu'un « espace de lutte identitaire où chacun se positionne par rapport à l'autre. Notamment par l'indignation. » Certains s'indignent que Versailles accueille une exposition de Murakami. D'autres s'indignent que Murakami soit calomnié. L'œuvre de Murakami n'est que le miroir où se mirent les uns et les autres.

Dégoûts et des couleurs : Be yourself, express yourself, etc

« Le processus d'art moderne a pour principale fonction, pour ne pas dire pour seule fonction, de nous permettre de mettre en action nos jugements de goût afin de nous différencier. » Que les jugements ou l'œuvre soient intéressants ne change rien à l'affaire. L'art n'est qu'un terrain de bataille discursif, chacun s'employant à défendre une œuvre qui, en miroir, lui renvoie de lui-même une image valorisante : celle d'un être qui se distingue des autres. Voilà pourquoi les œuvres d'art ont tout intérêt à faire scandale.



Murakami à Versailles

Mais, même aujourd'hui alors que « le rôle dynamique du scandale dans l'art avant-gardiste est connu et reconnu », on continue de croire qu'il faut défendre des artistes parce qu'ils sont « lapidés » par l'opinion publique ou « bannis » par leur gouvernement. Alors qu'en réalité, ces œuvres sont juste des éléments constitutifs de notre identité, identité que nous construisons en les défendant ou en les attaquant... Bien que l'enjeu de ces débats ne soient ni les œuvres, ni les artistes, mais tout simplement notre amour-propre, il serait cependant inadéquat de s'en moquer. Duchamp lui-même n'avait probablement pas d'autre but que dévoiler la mécanique de notre système social lorsqu'il a « créé » l'urinoir. Le résultat de son expérience, bien sûr, est vexant. Nous, les modernes, nous sommes donc capables par amour-propre de contempler un urinoir au Musée ?

L'*ironisme d'affirmation* comme Duchamp appelait sa méthode n'a pas pour but la dénonciation du snobisme des autres, mais de permettre à l'homme moderne de se comprendre lui-même. » Autrement dit : regardez-vous dans l'urinoir. Que voyez-vous ? Et si c'était le désir éperdu d'être comme lui, un objet manufacturé mais unique ?

DOCUMENT 6

AFP, « Déborah de Robertis jugée pour exhibition sexuelle », *Le Figaro*, jeudi 28 septembre 2017.

L'artiste franco-luxembourgeoise Déborah de Robertis va de nouveau être jugée en France pour exhibition sexuelle après une « performance » dimanche, au musée du Louvre, à Paris, selon son avocate...

L'artiste franco-luxembourgeoise Déborah de Robertis va de nouveau être jugée en France pour exhibition sexuelle après une « performance » dimanche, au musée du Louvre, à Paris, selon son avocate. Caméra portative GoPro accrochée au front, assise les cuisses écartées et le sexe apparent sur un présentoir en bois installé devant le tableau de La Joconde, la jeune femme de 33 ans a scandé « Mona Lisa, ma chatte, mon copyright » devant plusieurs dizaines de touristes venus admirer l'œuvre de Léonard de Vinci.

Les gardiens du musée ont rapidement fait évacuer la salle avant de tenter de la stopper et d'avertir les forces de l'ordre qui l'ont interpellée. L'artiste performeuse a passé deux jours en garde à vue avant d'être présentée à un magistrat. Elle a finalement été renvoyée devant le tribunal correctionnel de Paris et sera jugée le 18 octobre pour exhibition sexuelle et violences contre un des gardiens du musée dont elle a mordu la veste lors de son interpellation.

« Le traitement judiciaire de cette affaire est proprement scandaleux », a réagi son avocate, Marie Dosé. « Il n'y a pas d'exhibition sans volonté d'agresser sexuellement autrui, ce qui est parfaitement étranger au travail de cette performeuse ». Pour Déborah de Robertis, « le but n'était pas d'exhiber mon sexe, mais de reproduire une célèbre photo de Valie Export », performeuse autrichienne connue pour ses actions provocatrices dans les années 1970. « Mon message est de questionner la place des femmes artistes dans l'histoire de l'art. C'est pour cela qu'il est nécessaire que je fasse mes performances dans des musées », a relevé la jeune femme.



Déborah de Robertis a déjà effectué plusieurs performances dénudées notamment au musée d'Orsay, à la Maison européenne de la photographie, au musée Guimet ou encore au musée des Arts décoratifs. En février, elle avait été renvoyée devant le tribunal et avait été relaxée, la juge estimant que le fait d'apparaître partiellement dénudée n'était « pas constitutif d'une exhibition » et relevait plutôt de la performance artistique.

DOCUMENT 7

D'après Laurent Dandrieu, « Le triomphe du canul'art », *Valeurs Actuelles*, no. 3851, jeudi 16 septembre 2010, p. 12

N'en déplaise à ceux qui en vivent, le débat sur l'art contemporain est bien rouvert, comme le montre le réquisitoire publié cet été dans *Courrier international* par le critique britannique Ben Lewis. « N'en avez-vous pas assez des ready-made, des inévitables tas de charbon, pots cassés et autres chiffons froissés contre un mur ? », s'indignait pour sa part Luc Ferry dans une tribune intitulée « L'art contemporain est-il nul ? » (*Le Figaro* du 29 juillet). Trop de provocations éculées⁵, de bric-à-brac prétentieux, d'infantilismes régressifs ont fini par lasser les observateurs les plus bienveillants. La rétrospective Arman, au Centre Pompidou à partir du 22 septembre, affiche comme œuvre emblématique une chaise calcinée surmontant un bout de ressort broyé; au Grand Palais, début 2010, Christian Boltanski exposait un tas de vieux vêtements, installation dont le nom était *Personnes...* « L'œuvre, nous disait-on, engage une réflexion sociale, religieuse et humaine sur la vie, la mémoire, la singularité irréductible de chaque existence, mais aussi la présence de la mort, la déshumanisation des corps, le hasard de la destinée. »

Car, ce qui frappe le plus dans l'art contemporain, c'est ce décalage permanent entre la pauvreté du geste et la suffisance du discours. Commentant l'édition 1997 de *Documenta*, une manifestation d'art contemporain qui se tient à Cassel, en Allemagne, le critique d'art Jean Clair note dans son livre *La Responsabilité de l'artiste* : « La vacuité⁶ du contenu, la vulgarité et la sottise de la plupart des objets présentés étaient moins choquantes que, dans le catalogue, l'appareil conceptuel qui prétendait en justifier la présence. » Pas un amas de vieilles planches pourries, pas un flacon d'urines, pas un épouvantail en fil de fer qui ne prétende « repenser notre rapport au monde » : tout se passe comme si l'art contemporain avait pour obligation de masquer son vide derrière des concepts d'autant plus péremptoirs⁷ qu'ils demeurent dans un flou qui est souvent la seule chose que cette production ait encore d'artistique.

⁵ Usé, qui a perdu tout pouvoir à force d'avoir trop servi.

⁶ Absence de contenu, de consistance, de pensées, d'idées.

⁷ Qui présente un caractère décisif, excluant toute discussion.

Dès lors, l'artiste est condamné à une course à l'originalité, qui seule atteste la singularité de sa vision. À la suite de Kandinsky (*Du spirituel dans l'art*), l'artiste contemporain proclame sa « *liberté totalement illimitée [...] dans le choix de ses moyens* » : maître absolu des voies comme des fins, il devient un tyran du goût, irresponsable et incritiquable, qui tétanise le jugement du public par une sacralisation de sa personne et de son art. Le snobisme aidant, qui valorise tout ce qui « *paraîtra incompréhensible au commun des mortels* » (note Frédéric Rouvillois dans son *Histoire du snobisme*), l'onction⁸ d'un seul grand mécène suffit à lancer un artiste, faisant instantanément démarrer une cote devenue le seul critère de qualité, le relativisme esthétique ayant rendu tout jugement de valeur impossible : comme le notait dans les années 1950 le critique Dwight MacDonald à propos du mécénat de Rockefeller : « *Peu d'Américains sont prêts à discuter avec 100 millions de dollars.* » Peu de Français non plus, si l'on en juge à la façon dont les choix d'un François Pinault, par exemple, exercent une sorte de magistère public...



Damien Hirst, *For the love of god*, 2007.



Damien Hirst, *Mother and child divided*, 1993.

Il est aujourd'hui moins question d'œuvres que de produits savamment « marketés » et vendus, dans des stratégies où pouvoirs publics et financiers se donnent la main pour imposer au public leurs lubies du moment. Ce contexte favorise évidemment les as du marketing, aptes à résumer leur « art » à quelques trucs faciles à retenir. Peu suspect d'hostilité à l'art contemporain, le critique du *Monde* Philippe Dagen l'explique dans un article intitulé « *L'art entre provocation et*

cynisme » (*Le Monde* du 1er novembre 2008) : le marché est aujourd'hui dominé par des artistes (Damien Hirst* en est l'archétype) qui proposent un art « *très simple de compréhension et supposé très violent, rien de plus* » ; art caractérisé par « *la pauvreté d'idées, la littéralité des formes et l'absence de toute invention* ».

Car la recherche de l'originalité à tout prix se marie volontiers avec l'infinie répétition : ainsi Jeff Koons en est encore, un siècle après Duchamp et cinquante ans après Warhol, à essayer « *de comprendre pourquoi et comment des produits de consommation peuvent être glorifiés* »...

Le plus formidable tour de force de l'art contemporain ayant été de discréditer tout ce qui n'est pas lui, jusqu'à prétendre être le seul art de son temps, évinçant tous ceux qui ont prétendu conserver un lien avec la tradition, persévérer dans l'effort millénaire de transfigurer le réel, peu à peu marginalisés, ringardisés, exclus des commandes publiques. Que l'on résume d'ailleurs aujourd'hui sous le vocable « art contemporain » ce qu'on appelait naguère « avant-garde » témoigne de cette victoire. À l'heure où Piero Manzoni n'a qu'à mettre en boîte sa *Merda d'artista* pour faire fortune, il faut d'ailleurs avoir des vertus héroïques pour vouloir encore, contre vents et marées, bâtir une œuvre véritable...

Car l'art contemporain est devenu un art officiel. « *Peu d'États comme la France auront consacré autant de moyens à 'promouvoir' l'art 'contemporain'* », écrit Jean Clair dans *La Responsabilité de l'artiste*, qualifiant joliment cet art de « *savonnette à vilain* ». Pour autant, pour que sa condition d'art officiel n'apparaisse pas comme un reniement, il doit continuer à paraître un art transgressif. D'où une surenchère dans la volonté de choquer, dénoncée par le grand collectionneur Michel David-Weill dans *Libération* (6 janvier 2009) : « *On privilégie le choc, dit-il, afin d'obtenir une réaction d'un spectateur saturé* » : « *L'affadissement du goût et le besoin concomitant de repousser sans cesse les limites sont autant de signes de basse époque : il ne suffit pas de courses de chars, il faut faire dévorer les chrétiens*

⁸ Geste rituel entrant dans l'administration de certains sacrements, dans certaines cérémonies religieuses (de l'Antiquité, de l'Orient, de la liturgie catholique), et qui consiste à appliquer de l'huile sainte à une personne pour lui conférer un caractère sacré ou des grâces particulières.

par les lions. » Cette nécessité d'en rajouter toujours dans la transgression explique la recrudescence de l'art sacrilège ou scatologique. Jean Clair a consacré un brillant essai, *De Immundo*, à cette « catégorie privilégiée de l'art d'aujourd'hui » : « *Jamais l'œuvre d'art n'a été aussi cynique et n'a autant aimé frôler la scatologie, la souillure et l'ordure. Jamais non plus [...] cette œuvre n'aura été aussi chérie des institutions. [...] Tout un establishment du goût paraît applaudir à cet art de l'abjection* », révérend comme autant d'adorables reliques. Or, dit Jean Clair, « *l'indifférence établie du sacré et du sacrilège est le plus court chemin vers la barbarie* ».

Cet « art de l'abjection » et sa fascination nihiliste⁹ nous indiquent que, malgré le visage souriant de « l'art contemporain » de Murakami et de Koons, c'est beaucoup plus qu'un simple « fumisme » qui est en jeu dans la crise actuelle, qu'on pourrait se contenter de négliger d'un haussement d'épaule. L'art qui ne cherche plus la trace du divin dans le réel, mais abaisse celui-ci en un constant éloge de la mort, de la corruption, de la violence ou du rien, trahit magistralement sa mission. Si celle-ci était bien, comme l'énonçait Kandinsky, de fournir « *le pain quotidien de l'âme* », alors il faut bien constater que l'âme contemporaine meurt de faim. « *Derrière tout mon dégoût et toute ma lassitude se cache une idée très ancienne et très fondée*, écrivait Hermann Broch, *l'idée que, pour une époque, il n'y a rien de plus important que son style* ». Si nous voulons sortir de notre « basse époque », il n'y a rien de plus urgent sans doute que de retrouver l'essentiel que tant de gens tiennent aujourd'hui pour accessoire : le sens du beau, ce beau qui est la splendeur du vrai.

DOCUMENT 8

Agnès Tricoire, *Petit traité de la liberté de création*, La Découverte, 2011.

Chapitre 6 « Manifeste pour l'autonomie de l'œuvre », « L'origine du principe », pp. 135-136.

Dès les années 1830, la censure est mise en cause par Victor Hugo, Théophile Gautier, Alfred de Vigny, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert et Émile Zola, qui revendiquent l'autonomie de l'œuvre, refusent son instrumentalisation par la morale ou la religion, et affirment leur liberté de créer selon les règles qu'ils se fixent à eux-mêmes, les règles de l'art.

La position de l'art pour l'art est défendue par Théophile Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, qui soutient l'inutilité de l'art n'ayant d'autre but que de procurer du plaisir par la beauté de ses formes, et ajoute qu'il faut distinguer l'auteur de ses personnages : « Il est aussi absurde de dire qu'un homme est un ivrogne parce qu'il décrit une orgie, un débauché parce qu'il raconte une débauche que de prétendre qu'un homme est vertueux parce qu'il a fait un livre de morale ; tous les jours, on voit le contraire. » Aux censeurs qui arguent de la dangerosité de l'art, il répond vertement du haut de ses vingt-trois ans : « Les tableaux se font d'après les modèles et non les modèles d'après les tableaux. Je ne sais qui a dit je ne sais où que la littérature et les arts influaient sur les mœurs. Qui que ce soit, c'est indubitablement un grand sot - c'est comme si l'on disait : les petits pois font pousser le printemps. »

Alors que leurs représentations sont accusées de réalisme, certains écrivains dénoncent la réalité et se disent libres, car la vie est au moins aussi noire que ce qu'ils peuvent écrire. Stendhal fait dire à son narrateur dans *Le Rouge et le Noir* que la page qu'il écrit nuira à son auteur, « les âmes glacées l'accuseront d'indécence ». et poursuit dans une célèbre apostrophe au lecteur : « Hé, Monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borborygmes de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borborygme, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borborygme se former. » George Sand reprend la métaphore de Stendhal : « L'écrivain n'est qu'un miroir qui reflète, une machine qui décalque, et qui n'a rien à se faire pardonner si ses empreintes sont exactes, si son reflet est fidèle ».

Ces deux positions, l'art pour l'art ou l'art dans la vie, se rejoignent au moins sur un point : c'est à l'art de se fixer ses propres règles.

⁹ Disposition d'esprit caractérisée par le pessimisme et le désenchantement moral. Négation des valeurs morales et sociales ainsi que de leur hiérarchie.

DOCUMENT 9

Pierre Wat, « Pendant le scandale, l'art continue », *Le Monde, Dialogues*, samedi 2 octobre 2010, p. 21

Murakami à Versailles : audace ou sacrilège ? Au-delà de la querelle rituelle des anciens et des modernes, l'exposition de l'artiste japonais dans le temple du classicisme est un impitoyable révélateur des impertinences et des impasses de l'art contemporain

Ce qu'il y a de bien, avec le scandale, c'est que lorsqu'il a lieu, il donne toujours l'illusion qu'il se passe là quelque chose que nul n'avait jamais vu auparavant. C'est même ce qui lui donne toute sa force. Et pourtant... Après Jeff Koons, Takashi Murakami, donc. Et ensuite ? Quel champion de l'art contemporain saura relever le gant et, devant un public ébahi ou furieux, renouveler l'opération magique ?

La question n'est pas, ici, de débattre du caractère scandaleux ou non de ce type d'exposition. Dans le fond, est-ce si terrible que cela d'exposer une forme de baroque contemporain dans les dorures de Versailles ? N'y aurait-il pas, par exemple, un bien plus grand préjudice à exposer Claude Monet dans les immenses galeries de ce château, puisque, d'évidence, la quête obsessionnelle et intime de ce peintre se perdrait dans cette architecture royale.

La question est plutôt de comprendre ce que, dans la circonstance, l'on appelle scandale, et qui pourrait tout aussi bien s'intituler opération d'aveuglement. Opération d'aveuglement, car la polémique qui oppose ainsi deux camps supposés incarner d'un côté le progrès et de l'autre la réaction aboutit à une forme de polarisation réductrice, et paradoxale.

Les ligues vertueuses, qui crient à l'intrusion du non-art dans Versailles, offrent en effet aux artistes et aux institutions qui les accueillent le résultat qu'elles recherchent. Aux artistes : l'illusion que l'art contemporain, cette entité mystérieuse et mal aimée, se résumerait au néokitsch. Aux institutions : l'apport, par le scandale, du public tant désiré. Il faudrait relire la presse dans les semaines qui ont précédé l'exposition Koons et, aujourd'hui, Murakami, pour voir à quel point ledit scandale était « attendu », autrement dit espéré car, sans lui, l'opération aurait tourné au naufrage financier, voire, pire, au silence médiatique.

On sait qu'au Salon des refusés, en 1863, la foule se pressait non pas pour admirer les œuvres qu'un jury réactionnaire avait refusées au Salon officiel, mais bien pour rire à son tour devant *Le Déjeuner sur l'herbe* (de Manet) et autres tableaux scandaleux. Car, et c'est bien là le problème, il est certain que le scandale attire, mais il n'est pas sûr qu'il incite à contempler, ce qui reste pourtant, quoi que fassent les tenants du kitsch spectacularisé, la condition majeure de l'accès aux œuvres d'art. On nous dit que, sinon, les gens n'iraient pas voir Versailles. Et qu'il faut donc les y attirer avec... de l'attirant.

Bruit et création

Mais les visiteurs ainsi captés viennent-ils « voir », autrement dit est-ce que leur but est de « regarder » Murakami ou, incidemment, de « regarder » Versailles, ou, bien plus logiquement, de vivre l'événement par excellence qu'est le scandale ? Devant un homard géant de Koons, on est impressionné, mais est-on touché ?

Le paradoxe le plus cruel, dans cette affaire, est que l'on a le sentiment que les institutions culturelles vendent la corde avec laquelle elles seront pendues : celle de l'événement contre le regard, de l'immédiat contre la durée. Car, le moins que l'on puisse dire, c'est que cette démarche, certes logique dans un monde dans lequel la culture est, elle aussi, soumise au marché, va à l'encontre de la plupart des pratiques artistiques, et de l'éducation de l'œil que celles-ci exigent en réalité. Mais dire que l'art exige une forme d'éducation est probablement aujourd'hui une affirmation « antidémocratique » quasi insupportable. Pourtant, pendant les scandales, les artistes, eux, continuent à travailler, je veux dire les artistes qui ne font pas rimer création et bruit.

Il ne s'agit pas de faire l'apologie naïve du sensible contre l'efficace, mais de se demander ce que l'on attend de l'art. Si l'on espère de lui qu'il aiguise l'acuité de notre esprit, qu'il sollicite notre vigilance, qu'il mette en cause nos habitudes de regard et les modes de pensée dominants, il y a peu de chance que l'on soit comblé par Koons ou Murakami. Et le fait que ceux-ci soient collectionnés par quelques puissants ne plaide guère pour leur dimension subversive. Pour qui fréquente les ateliers, et y trouve une création profuse, et bien heureusement non résumable à un courant ou à un médium, la réduction de l'art à quelques noms propres dont l'opération versaillaise est l'outil est aussi frustrante qu'idéologiquement douteuse.

Certes, l'étonnement, le vrai, celui qui naît de la force subversive d'une œuvre, ne se rencontre pas dans chaque atelier, mais à fréquenter la scène artistique dans sa diversité, on apprend que c'est dans la durée que les œuvres se font et se regardent, loin du « temps réel » de quelques supposés scandales.

Dans le fond, la question à se poser est peut-être : que faudrait-il pour que les gens sachent regarder Versailles sans « l'aide » de Murakami ? De l'éducation... Apprendre à regarder comme on apprend à lire. Il est, ces temps-ci, beaucoup question d'histoire de l'art à l'école. Question cruciale, en effet. Est-ce que ce n'est pas cela, qu'il faut apprendre aux enfants : que regarder demande du temps ? Et que c'est ça, précisément, qui rend l'acte de contempler si délicieux.

La création artistique doit-elle être sans limites ? L'artiste a-t-il tous les droits ?

	Oui	Non
Argument 1 +exemple		
Argument 2 +exemple		
Argument 3 +exemple		
Argument 4 +exemple		
Argument 5 +exemple		
Argument 6 +exemple		
Argument 7 +exemple		
Argument 8 +exemple		
Argument 9 +exemple		
Argument 10 +exemple		
Argument 11 +exemple		