

L'art

L'art aux limites de la morale

Laurent Cournarie

Philopsis : Revue numérique

<http://www.philopsis.fr>

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

Le rapport entre art et morale pose le problème des limites de l'art et de la morale, et ainsi des limites entre minimalisme et maximalisme éthiques. L'art a toujours été le lieu d'une résistance contre le maximalisme moral. Y a-t-il une exception « esthétique » à la morale ? L'art est-il par delà le bien et le mal ? Mais peut-être l'anti-moralisme de l'art est-il une exception dans la longue histoire de l'art, une position récente et même régionale. Notre interrogation ici ne porte pas sur l'art en tant que tel, mais sur la morale à partir de l'art. Si nous admettons que la morale n'a rien à faire dans l'art, jusqu'où sommes-nous prêts à revendiquer cette position ? On ne proposera pas de réponse définitive, mais l'art, et l'art contemporain notamment peut être un bon moyen de tester nos intuitions et nos croyances morales à leurs limites. La suite se présente donc comme une variation sur art et morale¹.

On pourrait commencer par dire que depuis la fin du XVIIIe s., la question est dépassée. Tout l'art moderne se construit sur l'idée d'une indépendance de l'art par rapport à l'éthique. L'art mérite d'être jugé seulement à partir de lui-même, d'une visée esthétique qui le sépare des autres activités humaines. Du moins le jugement esthétique est un type de jugement spécifique qui ne fait pas appel à l'évaluation morale. Si je dis : « ceci est beau », je prononce un jugement qui n'exprime ni un rapport d'adéquation (vrai) ni une approbation (bien). Kant explique ainsi, comme c'est bien connu, que le

¹ Dans la suite, nous nous référons abondamment au numéro spécial de la revue *Communication*, « Éthiques d'artistes » (2010/ n° 6), dirigé par Carole Talon-Hugon et à l'ouvrage de cette dernière intitulé *Morales de l'art*.

jugement esthétique est un jugement désintéressé sans concept qui se prononce sur l'effet que produit l'acte de contemplation d'une forme sur mes facultés. La beauté plaît simplement, et mon jugement esthétique ne fait que traduire ce sentiment de plaisir à la forme de l'objet (plaisir formel). Et il suffit que j'introduise une évaluation morale pour que le jugement esthétique soit perturbé. Les critères intra-artistiques pour juger de l'art sont : la forme (critère esthétique *stricto sensu*), la puissance ou la nouveauté (critère artistique). L'art contemporain notamment pratique largement le paralogisme suivant, inversant le précepte de l'art moderne. Là où l'art moderne dit : tout ce qui est artistique est original, l'art contemporain dit : tout ce qui est original est artistique. En art, tout est bon, pourvu que ce soit original.

Ce concept esthétique de l'art qui lui reconnaît une autonomie, est sans doute tardif et, sur la longue histoire, couvre une période historique assez brève — pendant longtemps la beauté a été assimilée, ou du moins associée à l'utilité (sociale, politique), au bien (religieux, moral) : la peinture mythologique est largement un art éthique : elle montre des exemples de vices et de vertus. Mais il constitue le cadre de nos évaluations de l'art et donc du rapport entre art et morale.

La liste des transgressions de l'art moderne et contemporain depuis 1850 serait sans doute interminable et fastidieuse. Peut-être l'art contemporain a-t-il pu surenchérir dans la provocation. Citons quelques œuvres emblématiques :

1969 : *Messe pour un corps* de Michel Journiac : l'artiste déguisé en prêtre convie les spectateurs à participer à une eucharistie particulière en consommant une hostie de boudin faite avec son propre sang

1976 : *Rituel pour un mort* du même Michel Journiac qui se vernit les ongles avec le sang d'une morte

1987 : *Piss Christ*, de Serrano, photographie d'un Christ en plastique plongé dans un verre rempli d'urine de l'artiste

1993 : *Le théâtre du monde*, vivarium d'animaux s'entredévorent de Hung Young Ping

1996 : *Lego. Concentration Camp Set* de Zbigniew Libera

1997 : les cadavres platinés de Gunther von Hagens. Il a le projet de se faire tatouer la peau et de la mettre sur le marché de l'art après sa mort

2008 : les vidéos d'animaux matraqués à mort d'Adel Abdessemed — l'exposition a été annulée à l'Art Institute de San Francisco et en 2013 au Centre Pompidou a suscité une pétition "Stop-Animals-Genocid"

Mais la littérature n'est pas en reste :

2001 : *Plateforme* de Houellebecq qui présente le tourisme sexuel dans la mondialisation

2002 : *Rose bonbon* de Nicolas Jones Gorlin ;

Ou le théâtre :

1995 : *Anéantis (Blasted)* de Sarah Kane, où interviennent le viol, l'anthropophagie, la cruauté

Toutes ces œuvres qui prétendent faire de l'art avec le corps de l'artiste, avec des êtres vivants, avec la mémoire de l'holocauste, avec les interdits les plus profonds ou les plus archaïques ont suscité au minimum des réactions indignées, des pétitions, au plus des actions en justice et des interdictions. Il est intéressant de relever les arguments de part et d'autre.

L'art corporel est en lui-même une sorte de transgression puisque c'est un art de la présentation et non de la représentation : l'incision n'est pas une image d'incision, mais une incision réelle, la douleur n'est pas fictionnée mais vécue, et la distanciation du plaisir esthétique abolie pour le spectateur qui devient comme le voyeur sadique d'une mutilation. C'est de l'art, mais sans la distance de la représentation.

Serrano se dit artiste religieux, catholique de confession, et pourtant son œuvre a été vandalisée lors d'une exposition à Avignon. L'œuvre serait exemplaire du goût de l'art contemporain pour l'abject (le sang, la matière fécale, le sperme, l'ordure, la pourriture, la moisissure...). La morale sociale interprète cette tendance comme un goût du mauvais goût. Mais l'art contemporain justifie de plusieurs manières ce parti pris :

(a) révéler, ou dénoncer, l'origine du goût esthétique dans le dégoût du dégoût : le beau doit être la forme idéale — et tout ce qui est informel ou pur matière est inesthétique. Mais il se pourrait que le jugement esthétique ne soit qu'un jugement éthique, qu'un déni de la matière ;

(b) poursuivre un travail d'expérimentation sur la matière, en considérant qu'aucun matériau n'est plus noble qu'un autre (donc négation de l'opposition morale entre le noble et l'ignoble) : ainsi se produit sans préméditation ni intention blasphématoire la rencontre entre un objet ou une inspiration (la religion) et un liquide (urine) — comme l'explique Serrano. *Piss Christ* n'est pas plus scandaleux qu'un tableau de Caravage prenant une prostituée pour modèle et c'est même une œuvre religieuse (autrement dit, l'art a toujours ou pratiqué ou suscité le scandale, rien de nouveau sous le ciel de l'art contemporain) : un hommage à la crucifixion du Christ dans un liquide (urine) aussi humain que le sang ;

(c) interroger la limite du représentable c'est-à-dire de l'art : l'art peut-il tout montrer ? Et d'où viennent les réticences autour du corps humain, de ses liquides ? Donc l'art revendique le droit d'explorer les limites de la morale elle-même.

Prenons encore un autre exemple plus décalé encore. En 2013 le rappeur Orelsan est condamné par le tribunal correctionnel de Paris pour « injure et provocation à la violence à l'égard d'un groupe de personnes à raison de leur sexe ». La raison de la condamnation, certaines paroles de sa chanson « Saint Valentin » :

« Ferme ta gueule ou tu vas te faire Marie-Trintigner
[...]
J respecte les shnecks avec un QI en déficit
Celles qui encaissent jusqu'à devenir handicapées physiques
je rêve de la pénétrer pour lui déchirer l'abdomen ».

Personne n'osant plus dénoncer l'indigence artistique, la médiocrité esthétique de ce type de production, étant entendu que le rap c'est de l'art — si la musique c'est de l'art et si le rap c'est de la musique, alors le rap c'est de l'art, ou si l'art c'est de la culture, si le rap c'est la culture populaire (et toutes les cultures se valent), le rap c'est de l'art — la condamnation est morale et juridique portée par des associations féministes en dénonçant le sexisme, l'image dégradante de la femme, l'incitation à la violence sexuelle contre les femmes — à quoi le rappeur a répliqué par chanson interposée

dont on admirera la richesse des rimes : « Les féministes me persécutent [...], comme si c'était de ma faute si les meufs c'est des putes ».

Voilà un cas de conflit de valeurs : d'un côté on défend l'égalité des sexes, on dénonce les agressions sexuelles dont les femmes sont victimes (morale), de l'autre on défend la liberté d'expression (art). Si l'on estime vraiment que ce genre de chansons développe une culture de l'inégalité, de la violence contre les femmes, on doit interdire ce type de chanson. Mais le conflit se règle au contraire en faveur de l'art, peut-être pour éviter de donner dans le moralisme et la « moraline », et parce que la liberté d'expression est un droit sacré (en l'occurrence l'expression d' « une jeunesse désenchantée, incomprise des adultes, en proie au mal-être, à l'angoisse d'un avenir incertain, aux frustrations ») et surtout parce que l'art bénéficie d'un régime d'exception. Ainsi en 2016, la cour d'appel de Versailles prononce la relaxe du rappeur, motivée ainsi : « le domaine de la création artistique, parce qu'il est le fruit de l'imaginaire du créateur, est soumis à un régime de liberté renforcé ». Ce qui relève de ce qu'on appelle l'extraterritorialité de l'art.

Ainsi, d'une manière générale, ni le respect de la personne humaine, ni la foi religieuse, ni la mémoire des victimes, ni la souffrance animale ne sont épargnés.

En réalité on se trouve dans une situation assez paradoxale : d'un côté le formalisme demeure le modèle de l'appréhension de l'art (juger l'art c'est privilégier ce qui dans l'œuvre relève de la forme : le contenu est un moment de la forme ou ce qui ne peut en être séparé et c'est par la forme que l'art est la critique de la société moderne. cf. Adorno), ou ce qui relève de l'intention artistique. Donc il est impossible de confondre entre l'art et la morale, sans commettre une faute de catégorie : appliquer à un domaine un critère qui n'en relève pas.

Autrement dit, le paysage de l'art contemporain est contrasté. On y retrouve trois dimensions d'après nous :

- dimension esthétique : l'art contemporain suppose la définition de l'art comme un espace autonome de production et de jugement : il entérine le concept esthétique de l'art moderne

- dimension transgressive : l'art contemporain profite d'une sorte d'extra-territorialité pour oser des provocations qui sont ou seraient impossibles dans les autres segments de la société

- dimension éthique : l'art contemporain s'emploie, par la transgression ou non, à moraliser ou à accompagner des processus de moralisation des conduites. L'art contemporain est aussi un *ethic art*.

Comment les rapports de l'art et de la morale se sont-ils jusque-là présentés ?

Le débat est ancien, aussi vieux que la philosophie si l'on veut. On sait que Platon déjà expulse les artistes de sa Cité idéale : l'art est un mensonge soit qu'il s'attache à imiter non les choses mais leur perception, soit qu'il attribue aux dieux des vices. Mais Aristote articule positivement l'art et l'éthique — même s'il reconnaît à la cité le droit de sévir quand la licence de l'art corrompt les mœurs : non seulement l'imitation de l'action est l'occasion d'une purgation des passions, mais encore, si l'on suit l'idée de Ricœur d'une triple *mimèsis*, c'est-à-dire d'un retour de la *mimèsis* vers le monde de l'action (reconfiguration), l'œuvre d'art se présente comme le moyen d'une expérimentation éthique par fiction interposée (*mimèsis* 2).

L'identification au personnage, la compréhension de l'action offre à l'agent la condition d'un approfondissement et d'un élargissement de sa connaissance éthique.

Mais la conception qui aura longtemps dominé l'histoire de l'art remonte à la tradition horacienne de l'*Utile dulci* : « Les poètes entendent soit être utiles, soit faire plaisir, soit écrire des poèmes à la fois utiles et agréables à la vie. Tous les suffrages reviennent à celui qui a mêlé l'utile et l'agréable, en donnant au lecteur du plaisir et de l'instruction »². L'avertissement fera autorité jusqu'à la veille des temps modernes. Horace formule une sorte d'axiome pour la poésie de la Renaissance (Dante : la poésie est l'institutrice de l'humanité) et cette intention moralisatrice et didactique sera reprise par la doctrine classique. Le bon lecteur dit Boileau est celui qui « partout joint au plaisir le solide et l'utile (...) fuit un vain amusement et veut mettre à profit son divertissement »³. Et quand au début du XVII^e siècle on redécouvre la *Poétique* d'Aristote, c'est l'interprétation moralisatrice de la *catharsis* qui domine : on lit Aristote à travers Horace et ainsi le commentaire du philosophe contribue à la formation de la dramaturgie classique. Lessing encore au XIX^e s. comprend la *catharsis* comme une « purgation [qui] consiste simplement dans la transformation des passions en dispositions vertueuses » (Lettre LXXXV du 19 janvier 1768). L'instruction morale est encore le but du spectacle tragique dans le théâtre classique. La comédie ne parle pas un autre langage. Comme l'on sait c'est par le rire qu'une société accepte encore de regarder ses propres travers : « les pouvoirs de la comédie [sont] de corriger les hommes en les divertissant » dit Molière qui affirme de ses pièces : « j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices du siècle » (Molière, Premier Placet présenté au Roi sur la comédie de *Tartuffe*, 1664). Enfin la peinture avant même de devenir un des beaux-arts a déjà pour vocation d'instruire, de catéchiser : les images dépassent le pur visuel et la puissance du symbole enseigne l'histoire sainte (que l'on songe aux innombrables, images de dévotion, images votives, icônes sacrées) Ce que la théorie de l'*Ut pictura poesis* apporte à la peinture c'est son ennoblissement. La conception humaniste de la peinture qui nous fait déjà entrer à l'âge de l'autonomie, quand désormais les images portent la signature de leurs auteurs et ainsi acquièrent le statut de création artistique, cette finalité est très souvent rappelée : par Alberti qui dans son traité *De la peinture* (II, 25, 1435) déclare que la *peintura* favorise la piété, par Léonard qui fait l'éloge de la capacité de la peinture à montrer des comportements moraux (il évoque dans son *Traité de la peinture* I, 17, 1651 la Calomnie d'Apelle de Botticelli. Botticelli reprend le thème d'un tableau peint par Apelle, connu par la description très précise de l'écrivain Lucien. Il la suit fidèlement d'où le titre de l'œuvre. Donc, il s'agit d'une « imitation » de La Calomnie, allégorie peinte par Apelle. A droite, le roi Midas est la proie de deux femmes (l'Ignorance et la Suspicion) qui chuchotent calomnies et mensonges dans ses oreilles. Face à eux la Calomnie, aidée par le Ressentiment, l'Envie et la Fraude, traîne sur le sol le calomnié. A gauche la vieille femme symbolise la Pénitence. Derrière elle la Vérité, nue, dans la pose de la Vénus). Le peintre est ainsi un « théologien muet », un « prédicateur silencieux » selon les expressions du

² *Epître aux Pisons*, Belles-Lettres, vers 334-340.

³ *Art poétique*, chant IV, 1674.

cardinal Paleotti (1582)), rapprochant la peinture du genre du sermon (qui lui-même au grand siècle se rapproche de l'art : cf. Bossuet, Bourdaloue).

Même si au XVIII^e s., les partisans de la destination morale de l'art ne disparaissent pas (susciter non seulement le sentiment du beau mais aussi celui du bien) — ainsi pour Voltaire « la véritable tragédie est l'école de la vertu » ; à la fin du XVIII^e s. David, prétendant réformer les arts selon les principes de Rousseau, considère comme son devoir de peintre de représenter « des traits sublimes d'héroïsme et de vertu » ; Félibien dans la préface de ses *Conférences de l'Académie de peinture et de sculpture* réaffirme que la peinture procure « l'instruction et le plaisir » (année 1667) ; enfin, l'abbé Du Bos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la sculpture* (1719) fait sien la proposition d'Aristote : « Il est des tableaux aussi capables de faire rentrer en eux-mêmes des hommes vicieux, que les préceptes de morale donnés par les philosophes » — il n'en demeure pas moins que l'idée d'une morale de l'art fait son apparition. On peut le repérer par exemple dans cette formule de Diderot dans son Salon de 1767 où il suggère qu'il existe « une morale propre aux artistes ou à l'art, et que cette morale pourrait bien être au rebours de la morale usuelle »⁴. Ce propos marque certainement une césure dans l'histoire du rapport de l'art à la morale. La thèse fait fortune et aura ensuite de nombreux échos : Baudelaire distingue la « morale de l'art » de la morale « positive et pratique », Camus dit qu'« à partir du romantisme, la tâche de l'artiste ne sera plus seulement de créer un monde, ni d'exalter la beauté pour elle seule, mais aussi de définir une attitude. L'artiste devient alors modèle, il se propose en exemple: l'art est sa morale ». S'agit-il d'un immoralisme (par rapport à la morale commune) ou d'une morale supérieure ? L'art peut-il être en même temps immoral (selon la morale sociale) et moral (selon l'art lui-même) ? Mais que désigne exactement cette morale de l'art, l'éthique de l'artiste ? L'idée d'une morale de l'art n'implique-t-elle pas contradiction avec l'idée d'art ?

Le rapport de l'art à la morale est donc évidemment complexe et produit des formules variables. Pour simplifier, on peut peut-être reconnaître qu'elles se stabilisent autour de trois formes :

1. Le bien est l'ennemi du beau, ou le beau est par delà le bien et le mal. La morale n'est pas l'affaire de l'art, et c'est esthétiquement qu'il faut juger l'art ou on ne comprend rien à l'art. Le beau est donc la valeur de l'art, celle qui l'autonomise. La morale de l'art, c'est l'éthique du beau, mais le beau n'a rien de moral. Et l'autonomie du beau donne toutes les licences à l'art. Il suffit de revendiquer la valeur artistique (esthétique) d'une œuvre pour qu'elle soit affranchie de l'évaluation morale qui s'impose ordinairement. C'est ce qui a pu faire penser que l'art jouissait désormais d'une sorte d'impunité axiologique. « L'art échappe (...) à tout jugement moral, dont il n'est pas exempté par quelque privilège, mais simplement parce que le jugement moral n'y trouve pas d'application »⁵. On peut appeler cette thèse de l'art moderne : l'autonomisme. Elle consiste à dire : « il n'y a pas d'œuvre immorale, mais seulement des œuvres bien ou mal faites » (Talon-Hugon, *Morales de l'art*, p. 145). Mais bien faire une œuvre n'est pas faire le bien : bien faire de l'art c'est faire de l'art la fin de l'art. L'artiste ne doit avoir

⁴ Cf. Talon-Hugon, « Ethiques d'artistes », *Revue d'esthétique*.

⁵ Croce, *Bréviaire d'esthétique*, cité par Talon-Hugon, *Morales de l'art*, p. 202.

qu'une éthique ou qu'une religion : l'éthique de l'art (bien faire de l'art), la religion de l'art (sacraliser l'art pour l'art). Dans ces conditions, l'autonomisme logiquement ne condamne pas seulement l'art moralisateur (contre lequel historiquement il s'est dressé) mais aussi l'art transgressif : car celui qui fait de la transgression sa règle soumet tout autant l'autonomie de l'art à une finalité externe. De ce point de vue, une certaine tendance de l'art contemporain est aussi hétéronome que l'art le plus moralisateur. Mais l'art peut-il n'avoir aucun rapport à la morale ? Il y a bien des œuvres moralement problématiques — des œuvres qui ont « quelque chose à voir » avec le mal, la perversité (ibid.). Par ailleurs, les œuvres — c'est connu depuis toujours — produisent des effets et des affects potentiellement moraux ou immoraux. Refuser la destination des effets de l'art (assigner une finalité morale aux œuvres d'art) ne supprime pas les effets éthiques de l'art⁶. Il est faux de dire comme Gide que « l'art ne porte pas à conséquence ». Une critique éthique de l'art est possible et légitime parce que l'art produit des effets — c'est bien ce que retient le législateur quand il interdit une œuvre pour protéger notamment les enfants. Ou alors il faut radicaliser encore la position de l'autonomisme : admettre que les effets éthiques de l'art ne doivent pas même être pris en considération, ce qui revient à soutenir une souveraineté et une extraterritorialité complètes de l'art. Il suffit donc de déclarer un objet, une action... comme artistique pour que cet objet ou cette action soit affranchi de l'évaluation morale qui vaut pour tous les autres objets et toutes les autres actions. C'est cette extraterritorialité qui se trouve de plus en plus contesté dans notre XXI^e s. aux allures finalement plus moraliste que le précédent. L'extraterritorialité de l'art s'appuie le plus souvent sur la liberté d'expression. L'article 35 dit : « La libre circulation des opinions et des pensées est un droit les plus précieux de l'homme ; tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement ». Une œuvre exprime des pensées, des opinions, surtout quand ce sont des œuvres-manifestes, pamphlets... Mais cette liberté d'expression est assortie d'une limite : « sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi ». Ainsi l'article 283 intitulé « De l'outrage aux bonnes mœurs commis notamment par voie de presse et du livre ». L'article 227-23 réprime « la diffusion d'une image ou d'une représentation de mineur lorsque cette image ou cette représentation présente un caractère pornographique ». Mais en fait la position d'exception des œuvres d'art en général (pas seulement écrites) repose sur le principe d'autonomie de l'art. La défense de l'art repose sur l'idée que l'œuvre est un tout. Une même phrase écrite dans un journal ou dans un roman n'a pas le même statut : ici condamnable juridiquement, là au-dessus de la loi. Un même objet dans l'espace public ou dans l'espace institutionnel du monde de l'art sera soumis au droit commun ou au statut d'exception. Jacques Soullou dans *L'Impunité de l'art* donne ce passage de Camus dans la *Chute* en exemple : « Pour être connu, il suffit en somme de tuer sa concierge. Malheureusement, il s'agit d'une réputation éphémère tant il y a de concierges qui méritent et reçoivent le couteau ». Dans un journal, ces phrases seraient passibles d'une condamnation pour appel au meurtre ; dans le roman de Camus, elle n'a de sens qu'au sein de l'œuvre qui la protège de la loi pénale. Donc en France au moins c'est le principe d'autonomie de l'œuvre d'art qui

⁶ Ibid.

fonde l'impunité ou l'extraterritorialité de l'art, plutôt que la liberté d'expression — c'est l'inverse aux Etats-Unis⁷.

Pourtant la thèse de l'extraterritorialité de l'art est problématique. L'argument laisse penser que l'art est un domaine qui a ses lois propres lesquelles le placeraient au-dessus ou en dehors des règles morales et juridiques d'évaluation. Mais c'est là un acquis de l'art moderne qui ne correspond plus à l'art contemporain. On pourrait donner cette définition de l'art contemporain : c'est l'art à l'époque de la dé-définition de l'art (Rosenberg). Comme l'écrit C. Talon-Hugon :

« Les frontières de l'art sont devenues floues. Il ne se décline plus en genres, c'est-à-dire en pratiques réglées spécifiques. Sont apparues des activités inclassables : empiler des réfrigérateurs (Lavier), masser les passants (Marie-Ange Guilleminot), se mordre le bras (Vito Acconci). Une conception substantielle de l'art a été abandonnée au profit d'une conception procédurale. La situation est celle d'un nominalisme artistique faisant que l'œuvre est plus que jamais reconnue sur la base de conventions symboliques. Tout peut devenir art à condition de posséder le pouvoir institutionnel de la dénomination. (...) Plus les frontières de l'art et de l'extra artistique s'amenuisent, plus l'extraterritorialité de l'art, et partant son impunité éthique est problématique »⁸.

Rien n'est de l'art mais tout peut le devenir, mais pas à n'importe quelle condition. Sans doute l'art contemporain relève-t-il d'une forme de nominalisme : est art ce que je nomme tel. Mais le baptême de l'art a besoin de la reconnaissance de l'institution du monde de l'art. A ce jeu entre le nominalisme et la théorie institutionnelle de l'art, l'art conquiert des domaines toujours nouveaux. On a cité l'art corporel. Mais aujourd'hui le bio-art est plus dé-définitionnel encore. Il travaille avec le vivant lui-même, à partir des connaissances de la biologie contemporaine : Edouardo Kac injecte un gène de méduse dans une lapine qui devient alors fluorescente (Alba), le groupe *Art orienté objet* formé par Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin met en culture des fragments de leur peau (*Autoportraits biologiques*), Marta de Menezes transplante des cellules d'une espèce de papillon dans une autre pour faire apparaître des ocelles (tache arrondie sur les ailes qui sert de leurre) qu'elle ne possède pas à l'état naturel... Ici l'art travaille sur du vivant, avec pour médiums, des gènes, des cellules, des protéines, des organismes, avec une liberté qui n'est pas soumise aux mêmes contrôles que la science elle-même (cf. Yves Michaud, « Arts et biotechnologies »). Autrement dit la territorialisation de l'art (dont les frontières avec les biotechnologies sont brouillées voire supprimées, cf. le groupe *Tissue Culture & Art*) d'une part annule l'extraterritorialité morale (et juridique) de l'art (« comment conserver une extraterritorialité axiologique lorsque l'on n'a plus de territoire défini ? Talon-Hugon, p. 155) et d'autre part soulève la question éthique, pour l'art, d'une manière inédite. Mais la question éthique posée par l'art interfère avec les questions éthiques posées par les *NBIC*. On ne sait plus trop dire où commence l'art et où finit la science, et cette dé-délimitation soulève des problèmes éthiques nouveaux. Pourtant l'argument

⁷ Cf. B. Edelman et N. Heinich, *L'art en conflits : l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, 2002.

⁸ Op. cit., p. 153-154.

n'est pas tout à fait convaincant (l'art sans territoire ne peut jouir de l'extraterritorialité pour son impunité éthique). Car la déterritorialisation de l'art (le fait que tout puisse être de l'art sous certaines conditions) déplace avec elle l'extra-territorialité dont jouit l'art.

2. La morale de l'art peut désigner la visée et l'acte de transgression par l'art de la morale ordinaire. Chaque époque a ses indignations devant les outrances artistiques (*Liaisons dangereuses*, *Fleurs du mal*, *Déjeuner sur l'herbe* ... pour citer certaines des plus célèbres). La transgression aura été le *topos* de l'art moderne. Ces œuvres peuvent afficher ou revendiquer un pouvoir transgressif pour remettre en cause la morale commune, la bêtise bourgeoise, interroger les croyances, les valeurs morales... La vraie morale, c'est la morale de l'art qui se moque de la morale. Donc l'artiste contemporain peut adopter volontiers la posture de la transgression comme devoir éthique de l'art. L'art doit questionner, déranger, dénoncer l'hypocrisie, le mensonge, etc. Le devoir moral de l'art est là, dans une liberté sans compromis. La transgression est la forme que prend la morale en art. La transgression n'est immorale que pour la morale « pratique », mais elle est morale dans son inspiration. Autant dire, que l'art ne vit que de liberté et ne se réclame que de la liberté. Contre une société où la liberté est soumise à des interdits, où le surmoi contraint à l'intériorisation profonde des normes, l'art réenchante la liberté, la réinvente, quitte à repousser, troubler les valeurs de la morale sociale ou des convictions. L'art c'est la « morale ouverte » même.

3. La morale peut désigner la mission la plus élevée de l'art. Cette ambition éthique de l'art parcourt tout le XIX^e s., à côté de la doctrine de l'art pour l'art qui est son opposé : les romans sociaux (Dumas fils dans le *Fils naturel* de 1858, Georges Sand la *Mare au Diable*) et les théoriciens de l'art social (Louis Blanc, Proudhon, les fouriéristes, les saint-simoniens) confient à l'art la fonction d'une régénération sociale. Tolstoï à la même époque défend un moralisme artistique dans *Qu'est-ce que l'art ?* :

« L'art a devant lui une tâche immense : avec l'aide de la science et sous la conduite de la religion, il doit faire en sorte que cette union pacifique des hommes, qui ne s'obtient aujourd'hui que par des moyens extérieurs, tribunaux, police, inspection, etc., puisse se réaliser par le libre et joyeux consentement de tous. L'art doit détruire dans le monde le règne de la violence et de la contrainte. Et c'est une tâche que lui seul peut accomplir. Lui seul peut faire que les sentiments d'amour et de fraternité, accessibles seulement aujourd'hui, aux hommes les meilleurs de notre société, deviennent des sentiments constants, universels, instinctifs chez tous les hommes »⁹.

Et après tout, les avant-gardes artistiques ont pu épouser l'utopie d'une révolution morale de l'humanité : créer un monde nouveau de formes pour une humanité nouvelle, respiritualiser l'art et l'humanité par l'art (Kandinsky). Même la transgression évoquée plus haut peut se justifier au nom d'une intention morale seconde : montrer la brutalité du monde, dénoncer la violence, la pédophilie, la destruction de la nature, l'hypocrisie ... L'intervention est polémique et elle peut être déclarativement transgressive comme dans le situationnisme des années 70. Mais la visée morale peut aussi être de première intention, aujourd'hui aussi. On voit se développer une ré-

⁹ Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, PUF, 2006, p. 214.

surgence du souci d'œuvrer pour des valeurs éthiques comme la solidarité, la fraternité, l'écologie. On peut penser au Projet de véhicule pour SDF (*The homeless vehicle project*) de Wodiczko, à l'art relationnel de Raoul Marek (théorisé par Nicolas Bourriaud dans *Esthétique relationnelle*) — il s'agit de mettre en réseau les personnes, les lieux et les œuvres —, le happening avec des sans abri, les *Mots de Paris* de Jochen Gerz.

Au fond, l'art contemporain est un assez bon révélateur de la situation éthique des sociétés démocratiques contemporaines, entre défense de l'autonomisme de l'art et protestations morales de toute espèce : pour défendre la dignité de la femme, la dignité de l'animal, le respect du croyant, etc. — de sorte que rares sont les individus qui n'auraient aucune raison de s'indigner, au nom d'une des valeurs de son panthéon éthique. Mais il se trouve que si les valeurs ne sont pas nécessairement inconciliables, elles peuvent prêter à des attitudes contradictoires : s'indigner devant une œuvre au motif qu'elle dégrade la femme ou brutalise l'animal mais ne pas le faire contre une autre qui offense la croyance religieuse. Autrement dit, l'autonomisme artistique n'est pas complet ou pleinement conséquent. En outre, si l'on agrège toutes les protestations, si on adopte une sorte d'intersectionnalité des protestations contre l'art contemporain, comme ont pu le faire les minorités humiliées et invisibles, après la faillite de l'idéologie communiste, pour lutter ensemble contre la domination et la discrimination (noires, gays, lesbiennes, trans, immigrés...), alors on peut s'interroger sur la place qui reste à la liberté d'expression dans une société démocratique. Est-ce qu'un moralisme d'un nouveau genre (qui peut en répudier et le nom et l'idée) ne voit pas le jour ? De fait la thèse de l'extraterritorialité de l'art n'est-elle pas en recul ? Donc on peut se demander, pour finir ce que peut être une éthique de l'art minimaliste ? Ou plutôt une éthique minimale peut-elle être autre chose qu'une éthique de l'art maximal ?

R. Ogien¹⁰ aborde ce genre de questions. Il dénonce dans cette élévation des voix pour imposer des limites à l'art, pour condamner la perte de sens de la loi et de l'interdit, des repères, et même de la valeur artistique de certaines œuvres, la confusion entre l'art contemporain et la pornographie ou la télé-réalité la plus impudique, un certain nombre de confusions : entre les limites psychologiques et les limites morales (entre le psychologique et le moral) et surtout entre l'offense et le préjudice.

- Certaines œuvres ne seraient pas susceptibles de produire un plaisir esthétique (c'est l'argument des limites de l'esthétisable) : tout ce qui est dégoûtant (cadavre, pourriture, mutilation, excréments...) ne peut être transformé en goût esthétique. Mais un objet « dégoûtant » produit-il nécessairement le dégoût — le critère est trop variable ? Est-il vraiment impossible de ne pas « voir comme » esthétique ce qui passe pour dégoûtant ? Ensuite ce qu'on ne pourrait pas esthétiser est moins ce qui dégoûte physiquement que ce qui indigne moralement — la conscience vient bloquer la perception de l'œuvre comme une œuvre d'art (les photographies de Leni Riefenstahl quand on connaît la connivence avec l'idéologie nazie) ? Donc il ne faut pas confondre les limites psychologiques et les limites morales causées par une transgression, c'est-à-dire deux types d'émotions : le dégoût, la répulsion (limites psychologiques), l'indignation, la haine, la colère, la honte (limites morales). Or il devrait être « inutile ou absurde » d'interdire l'exposition

¹⁰ « De la réprobation morale à la répression pénale », *Communication*, *op. cit.*

d'œuvres qui provoquent le dégoût physique, « puisqu'en principe personne n'aurait envie de les visiter ». Et si un public les visite, c'est que le dégoût n'est pas insurmontable et *a priori* non esthétisable.

- Mais alors qu'est-ce qui peut justifier la condamnation pénale des œuvres d'art ? Ogien note que les poursuites judiciaires contre des artistes ou des commissaires d'exposition reposent sur un principe contestable parce qu'il confond offense et préjudice. Pour le prouver, il utilise et précise le fameux *Harm principle* (principe de non-nuisance). Il donne une lecture minimaliste du préjudice : atteinte à l'intégrité physique d'autrui et à ses droits fondamentaux. On peut recourir pour les effets des transgressions à la notion (révolutionnaire) de « crimes sans victimes ». Un crime qui ne lèse qu'une entité est un crime sans victime, donc un crime imaginaire, donc un non crime. Soit un exemple : une performance sur une scène avec hurlement, automutilation, actes sexuels non simulés, arrosage mutuel d'urine. Et la même performance où les spectateurs seraient violentés, quelques-uns violés, arrosés eux-mêmes d'urine. Ogien soutient que le principe de non-nuisance obligerait à traiter les deux cas de manière distincte : dans le premier une gêne, une émotion négative, un dégoût, une atteinte aux valeurs (crime sans victimes), dans le second une atteinte aux personnes, aux droits des personnes (crime). Dans un premier cas, on a affaire à une offense, dans le second à un préjudice.

Ogien reconnaît qu'il donne un sens ancien à l'offense (Lumières), proche de blasphémer, choquer, heurter des convictions morales ou religieuses, et que l'offense tel qu'on l'entend aujourd'hui (blesser quelqu'un dans sa dignité, par exemple par un propos raciste ou sexiste) relève du préjudice.

Seule cette distinction fonde une éthique minimale de l'art. Evidemment même l'offense a des limites, et ces limites marquent le passage au préjudice, par exemple s'il est impossible d'éviter une offense, si elle est systématique et vise manifestement à nuire à des personnes en particulier. Si on était forcé d'assister à un spectacle transgressif, on serait dans le cas du préjudice. Ogien avoue lui-même que concrètement les frontières entre l'offense et le préjudice ne sont pas toujours aisées à tracer. Mais il reste utile de les dessiner pour défendre la liberté d'expression et de création. Si on prétend vraiment la soutenir, il faut reconnaître la liberté d'offenser, de choquer puisque celle-ci ne consiste pas à respecter les œuvres qui nous sont indifférentes ou ne nous déplaisent pas, mais à respecter celles qui nous dérangent. « C'est parce que j'estime que les représentations artistiques ne peuvent qu'offenser, que je plaide pour leur liberté la plus complète possible, c'est-à-dire dans les limites qu'il semble juste d'appliquer à toute offense : la possibilité de ne pas s'y exposer, en étant libre de ne pas assister à certains spectacles par exemple »¹¹.

On peut évidemment suivre cette argumentation. Son application rappelle qu'il y a un droit au blasphème parce que le blasphème n'est pas un délit. On peut ou on devrait pouvoir ironiser, se moquer d'une institution ou d'une religion. La raison en est (serait) simple : parce qu'aucune entité n'est respectable en soi, mais seulement les personnes. Le judaïsme, le christianisme, l'islam ne sont pas respectables par eux-mêmes, mais seuls le sont les

¹¹ Ogien, *art. cit.*, p. 68.

fidèles juifs, chrétiens ou musulmans, à la condition qu'ils ne se rendent pas méprisables par leur discours ou leur conduite.

Toutefois la distinction analytique reste problématique. En effet, faut-il limiter l'atteinte à l'intégrité du corps et aux droits de la personne ? L'intégrité désigne l'état entier d'une chose, qui n'a subi aucune atteinte ou altération. Or peut-on dire que le fidèle n'est pas altéré par le blasphème (ou ce qu'il interprète comme un blasphème, c'est-à-dire un outrage à ce qui se présente comme sacré), et qui n'est qu'une œuvre libre et transgressive ? La foi religieuse est sans doute un cas à part. Considérer que le fidèle n'est pas atteint dans son intégrité morale ou spirituelle par l'expression ou la création d'une œuvre transgressive, c'est réduire sa foi à une opinion qui lui demeure en quelque sorte extérieure et qui ne fait pas un avec lui-même. Mais pour le fidèle la foi est évidemment tout autre chose. Elle a une profondeur et une radicalité existentielle qui fait qu'il ne peut se penser sans elle, et lui sans son adhésion à elle. Autrement dit, il faut déjà avoir épousé la sécularisation, avoir privatisé la foi, pour traiter le blasphème comme une offense et non comme un préjudice. Evidemment, l'inconvénient de la foi est qu'elle apose le sceau du blasphème sur tout ce qui lui porte atteinte, même quand c'est éloigné du cœur essentiel de sa dévotion (des poils, un bout de tissu, un aliment).

Donc l'antinomie est bien entre minimalisme moral et maximalisme éthico-religieux : le minimalisme moral dit que le préjudice commence et s'adresse à l'atteinte de la personne et de ses droits et que la foi est une opinion qu'on peut librement exprimer et donc critiquer ; le maximalisme éthico-religieux dit que le préjudice commence avec le blasphème qui atteint l'individu dans une foi qui le définit et le constitue. L'autonomie de l'art n'est pleinement conciliable qu'avec le minimalisme moral. Mais le minimalisme moral est un libéralisme radical et problématique comme R. Ogien lui-même le reconnaît¹².

¹² Cf. *L'éthique aujourd'hui*.