

Corps d'œuvre

Adriane PORCIN¹

Lex Electronica, vol. 15.2 (automne 2010)

INTRODUCTION.....	2
1. LE CORPS, OBJET DE QUELLE DÉMARCHE ARTISTIQUE ?.....	4
1.1. La mise en spectacle des atteintes corporelles.....	5
1.2. La réception institutionnelle.....	6
2. LA MODIFICATION DE L'APPRÉHENSION DU CORPS.....	8
2.1. Le corps décontextualisé.....	8
2.2. Le corps désacralisé.....	9
3. QUEL IMPACT SUR LE DROIT ?.....	10
3.1. Le corps produit comme objet.....	11
3.1.1. Des droits patrimoniaux sur le corps œuvre ?.....	11
3.1.2. La circulation des corps.....	13
3.2. Le corps-œuvre à la croisée des droits de la personne.....	14
3.2.1. Our Body et le droit au savoir.....	14
3.2.2. Intégrité et autonomie.....	16
CONCLUSION.....	20

1 Candidate au doctorat (Université de Montréal, Université Montpellier 1), auxiliaire de recherche au Centre de Recherche en Droit Public. L'auteur tient à remercier Julie Cousineau, Isabelle Martin et Emmanuelle Bernheim pour leurs commentaires sur les versions antérieures de ce travail.

« Dans le hall d'entrée de l'exposition de Francfort, une installation (...) active une machine à fabriquer des bulles de savon à partir de l'eau qui a servi à nettoyer les cadavres. Que penser des enfants qui se précipitent joyeusement sous le regard amusé de leurs parents...? »²

« Cette fin de XXe siècle restera dans l'histoire du droit comme l'époque où la réflexion juridique a dû redécouvrir le corps, alors que le système de pensée dans lequel elle évoluait avait été constitué, deux millénaires plus tôt, pour qu'on n'en parle pas, pour qu'on n'ait donc pas à se prononcer sur sa nature juridique et pour que le juriste, abandonnant la sacralité de cette chose au prêtre et sa trivialité au médecin, puisse reconstituer une humanité constituée de personnes, c'est à dire de créatures juridiques, à entendre comme créées par le juriste. »³

Introduction

Si l'on considère qu'une œuvre d'art constitue une réflexion sur l'homme, alors l'art contemporain, plus précisément le Body Art, renoue avec les origines de l'art et leur ancrage corporel⁴. Il vient en fait en rupture avec les corps idéalement beaux de la Renaissance et accompagne les développements sur la psychanalyse en s'intéressant aux aspects plus négatifs de l'humain : l'art corporel montre en effet le corps banal, laid, désindividualisé, révélateur des dangers et oppressions que risque l'individu⁵.

« En interrogeant le langage, les codes, les rituels et les déterminismes au plus profond de la chair, il dénonce les impostures ontologiques. En fouillant dans les brèches, les blessures, les orifices, les oripeaux et les adjuvants du corps, il énonce les phonèmes d'un langage qui parlera de viande à viande, de sexe à sexe, de sentiment à sentiment sans préjudice ni de culture ni de

2 Simone KORFF-SAUSSE, « Quelques réflexions psychanalytiques sur le Body Art », *Champ psychosomatique* 2004.176 : à propos d'une installation de Teresa Margolles (En el aire, 2003).

3 Jean-Pierre BAUD, *L'affaire de la main volée : Une histoire juridique du corps*, Paris, Des Travaux/Seuil, 1993, p.47.

4 Simone KORFF-SAUSSE, « Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité », *Champ psychosomatique* 2004.61 et 62, n°35.

5 Marc BABONNEAU, « Un avenir sans illusion ? (Étude du rapport complexe entre esthétique et divers aspects de l'art contemporain) », *Revue française de psychanalyse* 2003.617 et 620, n°67.

Adriane PORCIN, « Corps d' œuvre »

Droits d'auteur et droits de reproduction. Toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) – (514) 288-1664 – 1(800) 717-2022.

licences@copibec.qc.ca

nature jusqu'à ce que les mots encore falsifiés que nous utilisons aujourd'hui aient enfin perdu tout crédit. »⁶

Les courants liés au Body Art nous conduisent à une théorie du corps⁷ : ils posent la question des limites entre intériorité et extériorité du corps et de leur impact sur la création artistique⁸. En effet, en prenant le corps comme sujet exclusif, l'art corporel élimine la distinction entre sujet/artiste et objet/œuvre et supprime la distance qui existait traditionnellement entre la personne et ses créations : l'artiste devient son œuvre.

La spécificité de l'art corporel réside cependant dans la remise en question continue de l'objet. Ainsi, une part importante du public réagit négativement aux atteintes portées aux corps, même dans le cadre d'une démarche artistique⁹. C'est alors la nature de l'entreprise qui est scrutée à la loupe : s'agit-il réellement d'une tentative de sublimation artistique ou d'un passage à l'acte relevant de la catégorie des troubles mentaux¹⁰ ?

En effet, le Body Art, envisagé sous l'angle psychopathologique peut aisément être rattaché à un certain nombre de catégories cliniques : exhibitionnisme, masochisme, perversion, narcissisme, mégalomanie¹¹. Ces catégories pourraient sonner le glas de la qualification d'œuvre artistique : doit-on considérer les performances d'art corporel comme des symptômes plutôt que comme des œuvres ? Mais s'il s'agit de symptômes uniquement, comment expliquer la reconnaissance institutionnelle et muséale dont l'art corporel fait l'objet¹² ?

Il est important de ne pas s'en tenir à la première impression et rechercher le sens de ces démarches¹³ : l'« ambiguïté des corps extrêmes dans l'art amène donc à interroger les frontières entre la perversion et la sublimation, le rôle civilisateur de l'art ou son utilisation commerciale, le trivial et le tragique, le respect ou le mépris, le sérieux ou la dérision, l'altérité ou la déshumanisation¹⁴. »

En effet, ces pratiques interrogent le juriste à plus d'un titre. La dimension artistique des performances du Body Art rend-elle la violence faite au corps acceptable ? Et de quelle violence s'agit-il ? Une violence physique mais aussi conceptuelle ? Avant de nous pencher plus avant sur

6 François PLUCHART, *L'Art corporel*, Paris, Limage 2, 1983, cité par S. KORFF-SAUSSE, préc., note 2, 176.

7 S. KORFF-SAUSSE, préc., note 2, 172.

8 Patrick MEROT, « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », *Revue française de psychanalyse* 2005.1583 et 1583, n°69.

9 *Id.*, 1584.

10 *Id.*, 1584.

11 *Id.*, 1585.

12 *Id.*, 1585.

13 S. KORFF-SAUSSE, préc., note 4, 64.

14 *Id.*, 67.

les questions de droit soulevées par l'art corporel (3.), nous reviendrons rapidement sur la démarche artistique qui sous-tend les atteintes au corps (1.) et sur leur impact sur la conception sociale du corps (2).

1. Le corps, objet de quelle démarche artistique ?

Les productions d'art corporel¹⁵ sont le fruit d'une démarche visant à défier les lois de la réalité corporelle de leur auteur¹⁶. Le domaine artistique est en effet, selon les théories freudiennes, le lieu exemplaire de la sublimation, définie comme ce qui échappe à la tyrannie du corps¹⁷ :

« Freud définit la sublimation comme la « capacité d'échanger le but sexuel originaire contre un autre but, qui n'est plus sexuel mais qui lui est psychiquement apparenté » (1908), « une certaine sorte de modification de but et de changement d'objet dans laquelle entre en considération notre évaluation sociale » (1932). Autrement dit, sublimer, c'est être capable d'abandonner les plaisirs directs de l'exercice de la sexualité pour opérer un transfert de libido sur des objets sociaux valorisés. Cette opération valeureuse demande du renoncement, du contrôle, de l'idéalisation, le respect de formes supérieures de conscience. »¹⁸

Cette définition insiste sur le nécessaire détournement des pulsions, qu'elles soient d'origine sexuelle ou agressive. Or la question se pose de savoir si les pratiques du Body Art constituent réellement un détournement des pulsions. En effet, la différence entre la voie courte de la pulsion, qui vise la décharge et une satisfaction immédiate, et la voie longue de la sublimation, qui fait appel à un long processus de transformation et d'idéalisation, est très difficile à établir¹⁹ dans le cadre de la mise en spectacle d'atteintes corporelles²⁰ et ce même si ces performances bénéficient d'un adoubement institutionnel.

15 Tout comme d'autres pratiques de modification corporelle s'inscrivant dans une approche personnelle plutôt qu'artistique, telles que le piercing ou encore les automutilations.

16 S. KORFF-SAUSSE, préc., note 4, 71.

17 P. MEROT, préc., note 8, 1583.

18 Jacqueline BARUS-MICHEL, « Perversion et sublimation », *Revue internationale de psychosociologie* 2002.VIII.157, 160 et 161. Voir Marion Péruchon et Isabelle Orgiazzi/Billon-Galland, « Le corps, entre pulsions et sublimations ou d'un continuum sublimatoire », *Cahiers de psychologie clinique* 2008.39 et 41, n°30 : selon qui « Ce déplacement d'énergie ayant trait à un changement de but et d'objet (but et objet non sexuels ou non agressifs) apparaît comme la pièce maîtresse de cette transformation. (...) Nous ne retrouvons qu'une énergie déssexualisée ou « désagressivée » dans le réel, mise alors symboliquement au service de l'activité créatrice ».

19 S. KORFF-SAUSSE, préc., note 2, 181.

20 P. MEROT, préc., note 8, 1586 : « La question s'est déplacée avec le temps et c'est moins aujourd'hui la psychose

1.1. La mise en spectacle des atteintes corporelles

Comme l'a souligné Marcel Duchamp, « c'est le regardeur qui fait le tableau ». Dans le Body Art, la réception de l'œuvre par le public en constitue un élément à part entière²¹. À titre d'exemple, nous pouvons revenir rapidement sur les performances de Gina Pane :

*« Dans ses Autoportrait(s), Gina Pane est allongée sur une sorte de grille sous laquelle sont alignées des bougies allumées. Elle est statique sur le grill. Dans une autre performance, elle s'entaille le doigt avec une lame de rasoir. Elle est debout, la tête contre un mur. Un micro amplifie le son de ses soupirs. Elle avale son sang et dans un troisième temps, boit du lait qu'elle régurgite dans un grand bol blanc. Le tout, plusieurs fois. »*²²

Or « son corps souffrant est autant celui du spectateur puisque ses performances sont des discours entre elle et le public » : l'artiste cherche à partager son expérience, qui « nécessite la présence d'un partenaire, celle du public »²³. Mais pour celui-ci, la frontière entre symptôme psychopathologique et œuvre d'art n'est rien moins qu'évidente.

En effet, la démarche de l'artiste en Body Art est construite en vue de susciter une réaction épidermique – voire traumatique – chez le spectateur²⁴. De plus, ce dernier assiste à la représentation finale, la toute dernière mouture du projet, sans y avoir été préparé : il n'a ni conscience des étapes qui ont jalonné la préparation de l'œuvre en amont, ni commentaire lui permettant d'appréhender l'œuvre en aval²⁵. Patrick Merot souligne ainsi une « intention particulière [des artistes] d'agresser l'autre en s'agressant eux-mêmes », en jouant sur le sentiment d'identification²⁶. Il poursuit :

que la perversion qui est interrogée à propos de la création, et particulièrement de la mise en jeu des corps dans des scénarios qui semblent rivaliser dans l'excès et les paroxysmes de la transgression. De la même façon on peut parler de mise en spectacle du scénario pervers plutôt que de perversion. »

21 S. KORFF-SAUSSE, préc., note 2, 171.

22 Diane WATTEAU, « « Regarde-moi » : les appels muets des femmes dans l'art contemporain », *Savoirs et clinique* 2004.108 et 113, n°4.

23 *Id.*, 113.

24 P. MEROT, préc., note 8, 1588; Marc BABONNEAU, préc., note 5, 626 : « l'esthétique cède bien souvent le pas au traumatique. Le travail de l'artiste est essentiellement de rendre compte de celui-ci, à sa façon, qui est une façon de nous rendre la réalité dans sa dimension incontournable, un peu plus supportable. »

25 P. MEROT, préc., note 8, 1587.

26 *Id.*, 1588.

« Ce qui lors de la réalisation se traduit par une effraction, ce qui s'affiche comme décharge, ce qui apparaît comme un passage à l'acte, s'inscrit dans le parcours de l'artiste, peut être restitué dans une histoire, des étapes, une évolution, et fait le plus souvent l'objet d'une longue préparation sous forme de dessins, de textes, de mise en scène, de médiatisation. La conservation de la mémoire de l'événement sous forme de divers enregistrements est, elle aussi, anticipée. (...) On peut, à propos du jugement critique du public, parler de quiproquo parce que le cheminement élaboratif de l'artiste n'est en rien similaire à l'impréparation du spectateur, et supposer à l'artiste la même carence serait projectif. »²⁷

C'est donc paradoxalement la volonté de refuser les circuits d'expression classique, dans le cadre d'une mise en scène présentant toutes les apparences de la pulsion, qui permettrait à l'artiste de sublimer sa démarche. L'effort de pensée serait la clé pour retrouver « ce que serait l'absence de pensée. »²⁸

La disparition d'un support distinct du corps de l'artiste, la substitution d'évènements aux objets de création, a tendance à déstabiliser les spectateurs²⁹. L'art contemporain, en remettant en cause les référentiels habituels de la représentation³⁰, déconstruit les rapports traditionnels entre l'artiste et son public : le partage de l'œuvre avec le spectateur prend la forme d'un choc et très souvent d'un rejet³¹. L'expérience esthétique génère alors plus de perplexité que de plaisir³².

1.2. La réception institutionnelle

En effet, la scène artistique expose des « corps impurs, troubles, voire inquiétants » ; « face aux pouvoirs (politique, économique, idéologique, moral, religieux, scientifique, technologique...) qui, comme par le passé, veulent soumettre le corps, l'art, ainsi, exerce sa

27 *Id.*, 1587.

28 *Id.*, 1587 et 1588. Voir *Id.*, 1588 : « Le refus de la métaphore n'est évidemment pas la même chose que l'incapacité à métaphoriser. En plaçant le corps entre pensée opératoire et sublimatoire, c'est bien à ce carrefour que l'on se place. »

29 S. KORFF-SAUSSE, préc., note 2, 172.

30 Nathalie HEINICH, « L'art contemporain exposé aux rejets: contribution à une sociologie des valeurs », *Hermès* 1996.193, n°20. : « Le propre de l'art contemporain d'avant-garde, dans les arts plastiques, est de pratiquer une déconstruction systématique des cadres mentaux délimitant traditionnellement les frontières de l'art. »

31 Marc BABONNEAU, préc., note 5, 618; Nathalie HEINICH, « L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *Politix* 2005.121 et 131, n°71 : « En matière d'art contemporain, les causes d'indignation du public non initié ne manquent pas, puisque le propre de ce nouveau paradigme, ou de ce nouveau « genre » artistique, est précisément de jouer avec les limites d'acceptabilité en transgressant soit les cadres définissant l'art pour le sens commun, soit des valeurs plus générales telles que l'authenticité, la pureté, la morale, voire la légalité. »

32 Marc BABONNEAU, préc., note 5, 618.

Adriane PORCIN, « Corps d' œuvre »

Droits d'auteur et droits de reproduction. Toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) – (514) 288-1664 – 1(800) 717-2022.
licences@copibec.qc.ca

capacité à évoquer quelques images au sein desquelles, présent-absent, le corps de la révolte résonne³³ ». Il s'agit, pour l'art contemporain, de détruire les canons de l'esthétique classique³⁴, de remplacer le couple de l'art et du beau par celui de l'art et de la réalité³⁵. Seul importe alors l'impact sur le spectateur³⁶.

Cependant, quelle que soit la volonté d'iconoclasme de leurs auteurs, ces œuvres font l'objet d'une reconnaissance institutionnelle. Malgré leur dimension contestataire, elles acquièrent un statut socialement valorisé par l'entremise des galeries et des musées qui les ajoutent à leur programmation³⁷ :

« Au reste si nous voulons savoir où trouver la vérité du symptôme de l'artiste, mieux vaut suspendre l'examen psychopathologique et aller visiter les musées, encombrés de symptômes illustres, donc homologués – sauf à être « traités » par la Culture et en quelque sorte « couverts » par son « autorité ». C'est là que l'on pourra contempler le symptôme, « serti » en œuvre d'art. »³⁸

Ces démarches s'inscrivent dans le contexte d'un marché de l'art au sein duquel l'artiste, pour être reconnu comme tel, doit aller au delà de ses prédécesseurs, conduisant ainsi à une surenchère permanente et à des comportements excessifs³⁹. L'art extrême est donc encouragé par la structure du milieu de l'art contemporain⁴⁰.

33 Jean-Marc LACHAUD et Claire LAHUERTA, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx* 2007.84-98, n°41.

34 Marc BABONNEAU, préc., note 5, 618.

35 *Id.*, 622.

36 *Id.* : « Ce n'est plus la primauté des préoccupations de l'artiste ; et, bien souvent, ce n'est pas, non plus, celle des contemplateurs de ses œuvres, qui ne viennent plus dans le simple but d'éprouver une émotion de cette nature : leur attente ou leur demande implicite est plutôt d'être « interpellé » autrement (par exemple, sur le plan de la réflexion, du débat, voire de la polémique, ou même de la confrontation avec la part la plus intime de l'être, dont le choc révélateur que provoque le dialogue inconscient avec l'œuvre d'art est l'effet le plus attendu). »

37 P. MEROT, préc., note 8, 1583.

38 Paul-Laurent ASSOUN, « L'œuvre en effet. La posture freudienne envers l'art », *Cliniques méditerranéennes* 2008.27, 29, n°80 : « Dire que le symptôme est suspendu ou « débordé » ne signifie pas qu'il soit supprimé. L'artiste ne bénéficie pas d'une immunité symptomale, sous prétexte qu'il réussit à « subtiliser » le symptôme. Tout indique même que, chez les grands artistes, le symptôme s'étale avec d'autant plus d'ostentation, de désinvolture et d'innocent exhibitionnisme qu'il est devenu sereinement incurable et peut dès lors coexister avec ce « second symptôme », assumé et signé, qu'est son œuvre. Bref, le symptôme, chez l'artiste, est « mis au musée. » »

39 P. MEROT, préc., note 8, 1589.

40 Nathalie HEINICH, « L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *Politix* 2005.121 et 134, n°71 : « Car dès lors qu'il est confiné dans des espaces (de plus en plus) réservés, l'art contemporain perd de sa force provocatrice, usé d'avance par la routinisation des initiés et par l'intégration quasi immédiate des institutions, en vertu du « paradoxe permissif » qui fait des intermédiaires de l'art, chargés d'en gérer les frontières, les complices actifs de leurs transgressions par les œuvres, en sorte que la permissivité institutionnelle oblige les artistes à pousser toujours plus loin leurs efforts pour élargir des frontières indéfiniment reculées. »

Pire, l'artiste, s'il est à la fois le support et l'instrument de son œuvre, reste soumis aux impératifs du circuit de commercialisation du marché de l'art contemporain. Or ce dernier présente la particularité d'être orienté vers la communication plus que vers l'éthique ou l'esthétique : l'artiste et son corps courent alors le risque d'être transformés en produits⁴¹.

2. La modification de l'appréhension du corps

En effet, en prenant le corps pour objet au sens littéral du terme, l'art contemporain aboutit à une effraction objective du corps humain⁴² : une utilisation croissante des techniques d'imagerie médicale conduit à sa décontextualisation, tandis que dans le même temps la démarche contestataire des artistes du Body Art conduit à sa désacralisation.

2.1. Le corps décontextualisé

« Du corps masculin à la fixation sur le corps féminin, du corps féminin au corps de la femme nue, du nu debout au nu couché, du nu idéalisé à la nudité, de la peau aux organes, de la chair à la viande »⁴³, la représentation du corps a subi une évolution constante vers l'objectivation. Dans le même temps, les moyens de description du corps ont considérablement évolué : les « manuscrits, poupées, ou incunables anatomiques » qui décrivent l'extérieur du corps font place aux autopsies de cadavres, études et descriptions de l'intérieur du corps⁴⁴. Avec les maquettes et graphiques, il devient possible de décomposer et de conserver le corps⁴⁵.

Si les premières planches anatomiques mettent encore le corps en contexte – en posant le corps disséqué dans un décor ou en le représentant dans des positions diverses, en bref en le mettant en scène⁴⁶ – la représentation du corps humain se détache peu de son sujet. L'aspect spectaculaire de la représentation de l'intérieur du corps humain laisse place à des corps neutres, détachés de toute référence à la réalité visible et sensible⁴⁷.

41 S. KORFF-SAUSSE, préc., note 2, 180.

42 Christine DETREZ, *La construction sociale du corps*, Paris, Points, 2002, p.196.

43 Jean-Olivier MAJASTRE, *Approche anthropologique de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.19.

44 Catherine DESPRATS-PÉQUIGNOT, « De médecine en art contemporain : éthique du désir et jouissance du corps », *Cliniques méditerranéennes* 2007.189 et 191, n°76.

45 *Id.*, 192.

46 C.f. Ludion CHOULANT, Mortimer FRANK, Fielding Hudson GARRISON, Edward Clark STREETER, *History and bibliography of anatomic illustration in its relation to anatomic science and the graphic arts*, Chicago, The University of Chicago press, 1852.

47 C. DETREZ, préc., note 42, p.49.

Le raffinement des nouveaux procédés de capture de l'image du corps, qui livrent désormais l'intérieur du corps sans même avoir recours à la dissection, créent des images « sans lien avec l'image du corps vulgairement partagée⁴⁸ ». Le corps représenté se coupe alors de l'individu, au point de créer un sentiment d'étrangeté par rapport à soi-même : il n'est plus appréhendé que comme « extérieur, étranger à l'individu » et relevant exclusivement de la « connaissance savante et biologique »⁴⁹.

Le corps devenu visible dans ses moindres recoins, fait de nous les spectateurs de notre propre corps exposé « dans ses dessus et dessous mis sans dessus-dessous⁵⁰ ». Dans le même temps, il devient un objet d'exposition publique⁵¹.

2.2. Le corps désacralisé

En supprimant la distance qu'impliquent le support et les outils, en faisant du corps son sujet exclusif, en oblitérant la séparation entre l'artiste et son œuvre⁵², le Body Art peut être compris comme un mouvement de réappropriation du corps : l'artiste est son œuvre⁵³.

Cette réappropriation du corps est cependant ambiguë : si les artistes tentent de revaloriser le corps – leurs corps – cette libération s'accompagne d'une forme de désacralisation : « La libération physique des corps est corrélative d'un mépris des tabous, à la fois dans les représentations et dans les savoirs. L'art et la médecine sont deux domaines où s'illustre particulièrement ce mouvement : pour se libérer, le corps doit transgresser sa dimension sacrée⁵⁴ »

La désacralisation peut prendre plusieurs formes : corps vivants maculés d'excréments ou de sang⁵⁵, blessures volontaires portant atteinte l'intégrité du corps de l'artiste⁵⁶, chirurgie

48 *Id.*

49 *Id.*

50 C. DESPRATS-PÉQUIGNOT, préc., note 44, 193.

51 *Id.*, 194 : qui précise que le corps devient un « objet d'exposition » à visualiser souvent dans son « site naturel » que ce soit à titre scientifique et/ou artistique. », comme c'est le cas pour Orlan ou encore Stelarc, qui ont recours à des scanners, échographies ou autres procédés d'imagerie médicale.

52 S. KORFF-SAUSSE, préc., note 2, 174.

53 *Id.*, 174.

54 C. DETREZ, préc., note 42, p.191.

55 Erik VERHAGEN, « Au delà du cadre », *Études* 2003.799-805, n°398 : « L'actionnisme viennois cultive au contraire une approche autodestructrice et avilissante d'un corps censé symboliser et stigmatiser les tabous dictés par une société pour le moins répressive. Donnant lieu à des performances dont les scénarii peuvent être simples ou très élaborés, les actions perpétrées par les Viennois entremêlent généralement matières fécales, sang et animaux sacrifiés, le tout dans une « ambiance » implicitement ou explicitement sexuelle qui ne fait que renforcer la part d'interdit qui pèse sur elles. En lacérant leurs parties génitales, en buvant leur urine, en égorgeant des animaux, les actionnistes viennois illustrent à leur manière — certes singulière — la « fraîcheur dévastatrice » et la « forme

extrême⁵⁷, utilisation d'éléments du corps humain comme matière première⁵⁸, consommation de produits du corps humain⁵⁹...

Certains auteurs soulignent le risque que cette désacralisation prenne le pas sur la tentative de libération du corps : on passerait alors à une réification et une déshumanisation du corps⁶⁰. Il faut également relever le fait que ces pratiques extrêmes mettent en évidence les frontières du corps, qu'elles soient physiques ou sociales⁶¹. La révélation des « frontières visibles et actuelles du corps⁶² » est alors concomitante à leur transgression.

3. Quel impact sur le droit ?

Il est temps de s'interroger sur la manière dont le droit appréhende ces effractions du corps. Comme a pu le souligner Bernard Edelman, « les caractéristiques essentielles de l'art contemporain peuvent donc se cristalliser dans le corps - ce qui rend le juriste pour le moins perplexe⁶³. » Nous n'entendons pas entamer ici une étude exhaustive de tous les points de friction existant entre Body Art et droit. Qu'il nous soit cependant permis de revenir sur certaines des questions qui ont fait l'objet de discussions lors de notre participation aux ateliers étudiants, en nous penchant sur les aspects matériels et patrimoniaux du corps-œuvre, puis sur l'articulation des droits extrapatrimoniaux autour de la personne-œuvre.

d'extase aveugle » appelées de ses vœux par Allan Kaprow. »

56 Chris Burden, par exemple, se fait tirer une balle dans le bras, voir Jérôme MAIGRET et Cécile PERCHET, « Oh Chris, my hero !...L'expérimentation du corps par Chris Burden », *Quasimodo* 1998.103 et 104, n°5. Voir Françoise NEAU, « L'action corporelle en images : notes sur le travail de Gina Pane », *Champ psychosomatique* 2008.105, n°52.

57 ORLAN, « Surtout pas sage comme une image... », *Quasimodo* 1998.95, n°5.

58 Jean-Marc LACHAUD et Claire LAHUERTA, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx* 2007.84-96, n°41 : « Teresa Margolles est l'une des figures emblématiques de ce que peut le corps, à l'œuvre, dans le dépassement de l'image. Dans *Caida Libre* (2005), le dispositif est à mi-chemin entre l'installation et le procédé performatif. Dans l'espace blanc de l'exposition, un système de gouttière fait tomber chaque minute au sol une goutte de graisse humaine, prélevée après autopsie sur des cadavres de personnes assassinées au Mexique. Au fil de l'événement, une flaque immonde se forme au sol, épaisse et suintante. »

59 C. DESPRATS-PÉQUIGNOT, préc., note 44, 194 : « En revanche ce qui est nouveau, c'est que pour la première fois aussi dans la deuxième moitié du XXe siècle, outre le fait que le corps devient objet d'exposition public (à titre scientifique et/ou artistique), dans le champ scientifique et médical comme dans le champ de l'art dit contemporain, il devient « objet/matière » à façonner et des fragments et des produits de corps humains morts ou vifs, se prélèvent, se déplacent, se travaillent et s'utilisent comme des éléments de machine et des matériaux de construction (d'un corps, d'une œuvre, d'un corps/œuvre). »

60 C. DETREZ, préc., note 42, p.195.

61 *Id.*, p.197.

62 *Id.*, p.194.

63 Bernard EDELMAN, « La création dans l'art contemporain », *Dalloz* 2009.Chronique.38, n°5.

10

Adriane PORCIN, « Corps d' œuvre »

Droits d'auteur et droits de reproduction. Toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) – (514) 288-1664 – 1(800) 717-2022.

licences@copibec.qc.ca

3.1. Le corps produit comme objet

Nous l'avons souligné précédemment : la caractéristique du Body Art est de faire du corps humain un objet d'art et « la matière première du geste esthétique⁶⁴ ». La première question que nous souhaiterions poser est celle de l'admission par la pratique du statut d'objet du corps humain. En effet, le corps sacré, reflet de l'âme, ferait place à un corps dont l'individu se sent propriétaire et dont il entend faire usage pour entretenir la machine économique, pour donner lieu à une production et un commerce enrichissants⁶⁵.

C'est la découverte d'une valeur économique du corps ou de ses produits qui précède son appréhension par le champ juridique⁶⁶. À cet égard, la réaction du législateur français est transparente : « respecter ce corps que l'on a suppose (...) de le faire échapper, par principe, au circuit économique »⁶⁷. L'article 16-1 du Code civil français prévoit par ailleurs à son alinéa trois que « Le corps humain, ses éléments et ses produits ne peuvent faire l'objet d'un droit patrimonial ». Cependant, la disposition pose problème au regard de son articulation avec les règles en matière de propriété littéraire et artistique et plus généralement par rapport au statut du corps lui-même.

3.1.1. Des droits patrimoniaux sur le corps œuvre ?

En effet, le droit de la propriété littéraire et artistique, qui établit les droits des artistes par rapport à leurs œuvres, a jusqu'ici traité de la question de l'art corporel via les débats sur la possibilité de protéger les performances. Il s'agit en effet d'un droit orienté vers la gestion des copies physiques des œuvres – ce qui peut poser problème dans le cadre d'œuvres corporelles telles que les chorégraphies.

Il distingue toutefois entre œuvre et support : l'acquisition de l'exemplaire physique d'une œuvre ne donne à son détenteur aucun droit sur l'œuvre elle-même⁶⁸. Par exemple, acheter un livre ne donne aucun droit au lecteur sur le texte de l'œuvre reproduite. Il en va de même en

64 S. KORFF-SAUSSE, préc., note 2, 172.

65 Gérard APFELDORFER, « Le Corps comme icône en souffrance Corps », *Revue interdisciplinaire* 2008.71-73, n°4.

66 J.-P. BAUD, préc., note 3.

67 J.-R. BINET, *J.-Cl. civ.*, fasc. 10, n°34.

68 Code de la Propriété Intellectuelle, art. L111-3 : qui proclame l'indépendance de l'œuvre par rapport à son support physique.

peinture et sculpture: le propriétaire d'une œuvre ne peut contrôler que l'accès à son exemplaire physique, mais n'a aucun pouvoir de décision en matière d'exploitation de l'œuvre.

D'autre part, le droit d'auteur octroie deux types de droits aux artistes : des droits de nature morale – droit à la paternité et à l'intégrité de l'œuvre, droit de repentir... - mais aussi des droits de nature patrimoniale – droit de reproduction et droit de représentation⁶⁹. Ces derniers ont pour but d'encourager les artistes à créer, en leur permettant de rentabiliser leur création.

Une fois appliqués au corps devenu œuvre, ces droits entrent en conflit avec les dispositions relatives à la dignité et à la non-commercialité du corps humain⁷⁰. En effet, la spécificité de l'art corporel réside dans la disparition de l'objet médiateur entre l'artiste et son œuvre, générant des questions quant à la mise en œuvre des droits d'exploitation octroyés aux artistes par le Code de la propriété intellectuelle. On permettrait donc à l'artiste de monétiser les blessures qu'il s'inflige.

On peut alors s'interroger sur le contexte de performances artistiques qui se veulent contestataires, en marge de la logique de l'appropriation du corps. Alors même qu'elles visent à dénoncer la situation du corps dans le champ social et économique, elles font l'objet d'une valorisation – traduite par une tarification de l'accès – par les institutions privées ou publiques qui hébergent ces performances. Le corps se retrouve au centre d'un tourbillon économique basé sur la marchandisation des atteintes à son intégrité : le corps aurait-il un prix ?

Dans le cadre d'œuvres réalisées sur des corps morts, la question de l'exploitation des œuvres prend alors une nouvelle dimension. Pour preuve, les propos du juge des référés ayant interdit l'exposition *Bodies* à Paris en avril 2009, selon qui l'exposition porte atteinte au respect dû au corps humain car elle épuise le mouvement artistique dans lequel elle prétend se situer en substituant à la représentation de la chose, la chose même⁷¹.

69 *Id.*, art. L111-1 : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial, qui sont déterminés par les livres Ier et III du présent code. »

70 Code Civil, art. 16-1.

71 Emmanuèle PIERROUX, « "Our body, à corps ouvert", l'exposition fermée », *La Gazette du Palais* 2009.2, n°148; Bernard EDELMAN, « Morts à crédit », *Dalloz* 2009.Chronique.2019, n°13-14; Xavier LABBÉE, « Interdiction de l'exposition « Our body, à corps ouvert » », *Dalloz* 2009.Chronique.1192.

3.1.2. La circulation des corps

Mais s'agit-il réellement d'une chose ? Les dispositions du Code civil concernant le corps humain sont en effet singulières en ce qu'elles en donnent une définition négative. Plutôt que de préciser si le corps est une chose, le législateur a préféré l'exclure tout de go du circuit économique en interdisant l'octroi de tout droit patrimonial sur le corps humain⁷².

Or résoudre la question du statut du corps humain en interdisant la possibilité d'octroi de droits patrimoniaux ne permet pas selon nous de bâtir un édifice législatif solide. En effet, compte tenu des progrès de la science et de l'art, il est nécessaire d'accorder au corps humain, vivant ou mort, un statut à même de garantir la dignité de la personne, tout en permettant la réalisation de certaines opérations utiles à la société. La circulation de certains produits - sang, organes, gamètes - doit en effet être facilitée et encouragée.

Ce difficile équilibre ne peut pas, selon nous, être atteint en ignorant la matérialité du corps. Nous souhaiterions ici reprendre l'argumentation développée par Jean-Pierre Baud dans son ouvrage intitulé *L'affaire de la main coupée : Une histoire juridique du corps*⁷³. Ce dernier soutient que le développement de la fiction de la personne juridique est un moyen, pour les juristes, de faire entrer les individus dans la sphère du droit sans se préoccuper de l'aspect réel du corps humain⁷⁴.

Il ajoute que la définition du corps vivant comme substrat de la personne – notion imprécise s'il en est – est un moyen de « refuser d'avouer que le système conceptuel des juristes ne peut trouver autre chose que le droit de propriété pour définir les rapports entre la personne et le corps »⁷⁵. Il note également qu'en parallèle des dispositions relatives à l'intégrité du corps humain, le Code civil français contient des dispositions concernant la commercialité de certaines choses.

L'article 1128 prévoit ainsi que « il n'y a que les choses qui sont dans le commerce qui puissent être l'objet des conventions ». Cependant, le recours à cet article suppose que le corps soit reconnu comme chose. M. Baud suggère ainsi que concomitamment à son admission en tant

72 Jean-Pierre BAUD, préc., note 3, p.87 : « On arrive à une définition négative du corps de l'homme libre. Le droit romain ne le situe pas expressément dans les choses, mais affirme qu'il n'est pas une marchandise. Une telle attitude doit être reconnue car nous la retrouverons dans la doctrine française, lorsqu'elle devra se prononcer au sujet de la transfusion sanguine : l'orthodoxie voudra qu'on cache ce qu'est le sang en insistant sur ce qu'il n'est pas (une marchandise) ».

73 *Id.*, p.26 et suiv.

74 *Id.*, p.47 : « Ne pas voir le cadavre fut, chez les civilistes, la façon la plus explicite de refouler le corps humain hors de leur monde de civilité ».

75 *Id.* p.22.

que chose, le corps, vivant ou mort, se trouverait exclu du commerce par recours à l'article 1128 du Code civil. Toute transaction sur le corps ou ses éléments, peu important son effectivité ou sa réalité, deviendrait alors illicite⁷⁶.

C'est en pratique une autre solution qui a été préférée : le caractère réel du corps est nié et l'on remplace l'extra-commercialité par « une sorte d'extrapatrimonialité »⁷⁷, qui permet par la bande l'inclusion de certains éléments du corps humain dans le commerce et par extension la réalisation de certaines transactions. En effet, certaines utilités du corps humain font déjà l'objet de relations patrimoniales et sont devenues de ce fait des biens autonomes⁷⁸.

Nous ne pouvons que regretter que le législateur ait substitué, à une mise hors du commerce du corps humain et de ses éléments comme propriété, un mécanisme qui ne définit pas le statut du corps et sur lequel il a greffé un mécanisme d'inaliénabilité simple⁷⁹ qui en pratique court le risque de faire l'objet de conventions précaires⁸⁰. C'est indéniablement le cas dans le cadre des pratiques du Body Art, qui permettent la commercialisation de performances impliquant le corps humain.

3.2. Le corps-œuvre à la croisée des droits de la personne

Outre les aspects patrimoniaux de l'utilisation du corps dans l'art, le Body Art pose plusieurs questions concernant l'articulation de plusieurs droits extrapatrimoniaux. Ici encore nous nous en tiendrons à des propos exploratoires, concernant plus particulièrement un nouveau droit au savoir et l'articulation entre droit à l'intégrité et autonomie personnelle.

3.2.1. Our Body et le droit au savoir

Au printemps 2009, saisi par deux associations, le juge des référés du Tribunal de grande instance de Paris rendait une ordonnance suspendant l'exposition Our Body⁸¹ au motif que:

76 Rémy LIBCHABER, « Répertoire de droit civil, Biens - septembre 2009 », *Dalloz* 2010. n°85 et 84-93 (plus généralement sur les choses hors commerces).

77 *Id.*, n°93.

78 *Id.*

79 *Id.*, n°92.

80 *Id.*

81 Trib. gr. inst. Paris, 21 avril 2009, RG.2009.09/53100.

« la commercialisation des corps par leur exposition portait une atteinte manifeste au respect qui leur était dû, que la présentation, prétendument esthétique, des cadavres et organes mettait « en œuvre des découpages qui ne sont pas scientifiquement légitimes, des colorations arbitraires, des mises en scènes déréalisantes » et qu'il était manifestement manqué à cet égard à la décence. (...) « la visée pédagogique, étrangère à la prévision de la loi » ne pouvait absoudre une illécitité manifeste et que la modalité même de l'exposition était « incompatible avec un objectif scientifique, en réalité simulé par le travail technique opéré sur les corps »⁸².

Dans une décision du 30 avril 2009, la Cour d'appel de Paris se prononçait sur la décision du juge des référés et confirmait l'interdiction posée en se basant sur des motifs toutefois complètement différents⁸³ : « l'atteinte objective au respect dû au cadavre doit s'incliner devant le « droit au savoir », à condition que les corps exposés aient une origine licite et que les personnes, de leur vivant, aient donné leur consentement à l'utilisation de leur cadavre. »⁸⁴

Les organisateurs de l'exposition avaient relevé les risques d'une interdiction pure et simple de l'exposition de cadavres : « En pratique, aurait, en effet, pesé l'épée de Damoclès de la fermeture au-dessus de « toute exposition où il y a un membre ou un organe d'une personne non vivante (...), des momies aux fœtus, en passant par des salles entières du Musée de l'homme », (...) »⁸⁵ Selon nous, la décision de la Cour d'appel est regrettable, non pas au vu de son résultat immédiat – l'interdiction de l'exposition, les corps ayant été obtenus dans des conditions plus que douteuses – mais au vu de sa motivation. Après tout, qu'est-ce que le droit au savoir ?

L'invocation d'un droit au savoir aurait pour but de permettre aux visiteurs d'expositions publiques ou privées, et non aux seuls étudiants en médecine, d'acquérir une meilleure connaissance de l'anatomie et des fonctions du corps humain. Toutefois, ce droit ne devrait pas, selon Bernard Edelman, relever de la liberté d'expression, car il n'est pas possible de déduire un droit à la connaissance des termes de l'article 10 de la Convention européenne des droits de

82 Emmanuèle PIERROUX, préc., note 71, n°4; voir B. EDELMAN, préc., note 71, n°14 : « Que nous dit l'ordonnance ? Que l'exposition montrait des « vrais » cadavres, et non pas des cadavres « symboliques » qui désigneraient un au-delà de la vie, comme les momies ou les gisants ; des cadavres purement charnels, sans aucune aura, sans aucune mystique. Certes, pour les rendre attrayants, on avait mis à jour leurs muscles, leurs nerfs, leurs organes, et on les avait même coloriés, mais cela n'était qu'une mise en scène plutôt macabre, tout comme les postures qu'on leur avait imposées. En d'autres termes, on avait affaire à des cadavres kitsch, destinés à appâter le public. (...) On était donc en présence d'un double alibi dont l'objectif était de masquer la marchandisation des cadavres, ce qui était la preuve même d'une atteinte au respect, à la dignité et à la décence qu'on doit leur porter, car, chercher des alibis, c'est déjà se sentir coupable. ».

83 Paris, 30 avril 2009, Juris-Date.2009.2009-002649.

84 B. EDELMAN, préc., note 71, n°15.

85 Emmanuèle PIERROUX, préc., note 71, n°6.

l'homme⁸⁶. Il ne nous semble pas non plus possible d'assimiler liberté d'expression de l'artiste et droit à la connaissance du public. La connaissance suppose en effet un travail et une démarche personnelle qui vont au delà de la simple réception d'idées garantie par le mécanisme de la liberté d'expression⁸⁷.

Si la décision a été rendue sur le plan de la connaissance scientifique⁸⁸, il nous semble pertinent d'étendre le raisonnement aux situations d'expérimentation artistique. Ce nouveau droit au savoir ne constitue pas selon nous un véhicule approprié en vue d'accroître les connaissances du public, surtout en matière d'art contemporain. C'est particulièrement vrai dans le cadre du Body Art, dont les messages ne sont le plus souvent compris qu'en remettant l'œuvre dans son contexte – politique, philosophique et artistique.

Permettre des atteintes à l'intégrité du corps humain dans le cadre d'une performance ne nous semble pas permettre l'édification du public. On l'a vu, le Body Art se nourrit de la réaction scandalisée des spectateurs. Dans ce cadre, aucune information explicite n'est donnée pour préparer la réception de la performance. La fourniture de la « matière à réflexion brute » que constitue l'évènement, que l'individu appelé à contempler l'œuvre doit en suite assimiler lui-même, ne nous paraît pas participer d'un phénomène de transmission de savoir au public, selon le type de mécanisme que le juge de la Cour d'appel a appelé de ses vœux.

Le Body Art ne devrait donc pas bénéficier d'un outil de protection du type de ce nouveau droit au savoir car il existe d'autres mécanismes garantissant aux artistes une certaine liberté de manœuvre.

3.2.2. Intégrité et autonomie

En questionnant l'identité et l'intégrité du corps, le Body Art expose et met en scène, souvent à l'aide de la médecine, les questions de la délimitation du corps et des conditions souhaitables de l'atteinte à son intégrité. C'est dans le cadre de ce processus que domaine médical et domaine artistique testent les limites de la loi et de l'éthique⁸⁹. La question se pose notamment

86 B. EDELMAN, préc., note 71, n°16.

87 *Id.*

88 *Id.*, n°17.

89 C. DESPRATS-PÉQUIGNOT, préc., note 44, p.191 : « (...) s'instaure une certaine « complicité » avec science, médecine et leurs nouvelles techniques auxquelles, dans ce contexte artistique, le social et « la loi », en contradiction d'éthique si on peut dire, tolèrent aussi des franchissements de limites et d'interdits, comme des obtentions de jouissance, qui seront réprochées et sanctionnées par ailleurs. »

de l'articulation de différents droits de l'homme attachés au corps vivant, le droit à l'intégrité et le droit à l'autonomie.

L'article 16 du Code Civil français prévoit que « la loi assure la primauté de la personne, interdit toute atteinte à la dignité de celle-ci et garantit le respect de l'être humain dès le commencement de sa vie ». Ce principe cardinal est complété par les articles 16-1 à 16-9, qui réintègrent explicitement le corps dans le champ de la discussion via des mesures d'application concrète⁹⁰.

Cependant, leur articulation avec d'autres principes atténue en partie la portée de ces dispositions. Ainsi, la Cour européenne des droits de l'homme a instauré un concept d'autonomie personnelle dérivée du droit à la vie privée prévu à l'article 8 de la Convention européenne des droits de l'homme. Ce droit à l'autonomie a pu être considéré comme instituant « l'individu créateur de soi-même »⁹¹. Le corps peut donc « devenir une œuvre d'art - par hypothèse originale puisque c'est la personnalité même qui est mise en forme - et circuler, comme telle, dans le marché. (...) Il peut alors s'exposer, se jouer, voire même - pourquoi pas ? - se vendre post mortem »⁹².

En effet, la Cour européenne des droits de l'homme a précisé que « la faculté pour chacun de mener sa vie comme il l'entend peut également inclure la possibilité de s'adonner à des activités perçues comme étant d'une nature physiquement ou moralement dommageable ou dangereuse pour sa personne. En d'autres termes, la notion d'autonomie personnelle peut s'entendre au sens du droit d'opérer des choix concernant son propre corps »⁹³.

On peut toutefois s'interroger sur les limites d'un tel mécanisme⁹⁴, particulièrement dans les cas où le comportement artistique atteignant à l'intégrité du corps pourrait relever de symptômes psychopathologiques. Où s'arrête le droit à l'autonomie ? À partir de quel stade – peu importe la démarche intellectuelle sous-tendant la performance – le droit devrait protéger l'individu contre lui-même⁹⁵ ? En outre, la notion d'autonomie s'articule avec celle de

90 Jean-René BINET, préc., note 67, n° 33.

91 B. EDELMAN, préc., note 63, n°5.

92 *Id.*

93 Affaire *Pretty c. Royaume-Uni*, Affaire 2346/02, arrêt, (29 avril 2002), par. 66 (Cour européenne des droits de l'homme), en ligne : <http://cmiskp.echr.coe.int/tkp197/view.asp?action=html&documentId=702873&portal=hbkm&source=externalbydocnumber&table=F69A27FD8FB86142BF01C1166DEA398649>.

94 Michel LEVINET, « Le principe de libre disposition de son corps dans la jurisprudence de la Cour européenne des droits de l'homme », dans Jean-Manuel LARRALDE (dir.), *La libre disposition de son corps*, Bruxelles, Bruylant, 2009, p.71. Il revient p.100-102 sur l'affaire du lancer de nains, qui permet de mettre en perspective les atteintes à la dignité et à l'autonomie dans un contexte où le corps est utilisé à des fins de divertissement du public.

95 Lauréline FONTAINE, « Préface », dans Jean-Manuel LARRALDE (dir.), *La libre disposition de son corps*, Bruxelles, Bruylant, 2009, p.11, à la page 12 : qui parle de « dignité contre soi-même ». Voir : Muriel FABRE-

consentement, posé comme pierre angulaire dans le rapport de soi aux autres. Le droit intervient alors pour protéger l'individu contre autrui. Que penser, dès lors, de l'œuvre de Chris Burden ?

« Dans un centre d'art en Californie, le 19 novembre 1971 à 19h 45, Burden reçoit une balle de 22 long rifle dans le bras gauche, tirée par un ami à cinq mètres de lui. Comme à son habitude, il utilise un micro-scénario pour cette performance « Shoot ». Il essaie de comprendre pour et par lui-même les forces qui président à nos mouvements : « Je voulais que ces choses soient réellement là pour qu'il soit impossible de se faire des illusions à leur sujet [...] Quelque part quelqu'un s'est fait volontairement tiré dessus pour voir ce que cela donnait. » Il cherche à rendre le réel par l'horreur banalisée ; à démystifier certains choix et à supprimer le romantisme de certains symboles, par diverses expérimentations dans les limites physiques du supportable. »⁹⁶

Quand bien même ce dernier était consentant, le droit doit-il encourager ce genre de démarches au nom de l'autonomie et de la liberté artistique⁹⁷ ? Le consentement de la victime d'une infraction pénale, y compris dans le cadre d'une démarche artistique, ne devrait pas selon nous protéger son auteur de toute sanction⁹⁸. Le droit à la liberté individuelle ne devrait pas abriter les comportements portant atteinte au corps humain de façon aussi violente, ne devrait pas les cautionner⁹⁹. Pis encore, c'est parfois le public qui prend part à l'acte de violence. Prenons l'exemple de Marina Abramovic:

MAGNAN, « Le domaine de l'autonomie personnelle », *Dalloz* 2008.Chronique.31 : « Dans un pur rapport de soi à soi, le droit n'a ainsi pas vocation à interdire quoi que ce soit, mais tout simplement parce qu'il n'y a pas sa place. Robinson seul sur son île n'a pas besoin de droit, et vouloir l'y introduire serait sans doute le signe de ce qu'il aurait perdu la raison (...) Mais, précisément, parce que le droit n'a pas vocation à intervenir dans le rapport de soi à soi, il est incohérent et contradictoire d'invoquer un quelconque droit subjectif et, en particulier, des droits subjectifs d'auto-exclusion, tels que le droit de se mutiler, de se tuer, ou encore le « droit d'être fou » (sic). »

96 Jérôme MAIGRET et Cécile PERCHET, préc., note 56, p.104.

97 Thierry MACHEFERT, « Peut-on fonder une éthique sur la liberté ? Les apories de l'individualisme dans la philosophie morale contemporaine », dans Jean-Manuel Larralde (dir.), *La libre disposition de son corps*, Bruxelles, Bruylant, 2009, p.19, aux pages 38 et 39 : « D'où l'idée d'une déduction qui, pour douteuse qu'elle apparaisse, déduit de manière parfaitement cohérente des droits de l'homme (...) le droit à une forme objective de torture (sous réserve du consentement de la victime », au point de « justifier les actes les plus barbares ».

98 Muriel FABRE-MAGNAN, préc., note 95, p.31.

99 *Id.* : « Surtout, on confond, en les plaçant sous la même étiquette d'« atteinte à la liberté individuelle », deux situations fort différentes : celle où une personne est contrainte à faire ce qu'elle ne veut pas, et celle où une personne ne peut pas faire tout ce qu'elle veut. La première forme de liberté doit être particulièrement protégée et les exceptions strictement limitées et justifiées ; la seconde hypothèse en revanche ne devrait pas étonner, et il n'y a que les enfants gâtés qui ne comprennent pas qu'on les empêche de faire tout ce qu'ils veulent. »

18

Adriane PORCIN, « Corps d' œuvre »

Droits d'auteur et droits de reproduction. Toutes les demandes de reproduction doivent être acheminées à Copibec (reproduction papier) – (514) 288-1664 – 1(800) 717-2022.

licences@copibec.qc.ca

« Lors d'un happening à Naples, elle livre littéralement son corps au public, auquel elle annonce : « Faites de moi ce que vous voulez », mettant à sa disposition des outils de torture (couteaux, haches, seringues, fouets), mais aussi des fleurs : elle est maltraitée, ses vêtements arrachés, on braque sur elle un pistolet chargé. »¹⁰⁰

Si on s'écarte de l'intention manifeste de blesser de cette performance particulière, on pourra constater qu'il existe une multitude de situations plus grises où l'atteinte à l'intégrité du corps est manifeste et tout aussi troublante. Qu'en est-il par exemple du chirurgien qui a implanté une troisième oreille sur l'avant bras gauche de l'artiste Stelarc¹⁰¹ ? Une telle opération semble a priori contrevenir aux dispositions de l'article 16-3 du Code civil, selon lequel « il ne peut être porté atteinte à l'intégrité du corps humain qu'en cas de nécessité médicale pour la personne ou à titre exceptionnel dans l'intérêt thérapeutique d'autrui ». Si Stelarc est parfaitement libre de désirer modifier son apparence corporelle, son chirurgien bénéficie-t-il d'une protection par ricochet du fait de la nature artistique et expérimentale de son projet ? Pousserait-on jusqu'à le considérer comme co-auteur du corps œuvre final ?

Il est curieux de constater que des actes qui seraient répréhensibles dans n'importe quel lieu public deviennent parfaitement acceptés – qui plus est valorisés comme une démarche créatrice et intellectuelle – lorsqu'ils ont lieu dans une galerie d'art. La qualification d'évènement ou *happening*, extirperait ainsi la violence de l'acte, la mettrait hors d'atteinte du Code pénal. Une dernière question mériterait donc attention selon nous : celle des lieux de l'autonomie artistique. Si l'on considère qu'il n'existe aucune limite juridique à la possibilité de porter atteinte à sa propre intégrité physique, la personne est tout à fait libre de se détruire. *Quid* de la personne qui s'automutile dans son appartement ? Dans une institution psychiatrique ? Dans une galerie d'art ? En pleine nature ?

Chacun de ces actes est susceptible d'une interprétation différente, en termes de santé mentale, de capacité ou de démarche artistique. Le droit à l'autonomie présenterait donc une dimension spatiale et un caractère relatif. L'art corporel met ainsi en lumière la nature contingente des dispositions relatives à l'autonomie personnelle. Qu'est-ce qui justifie qu'on laisse une personne se mutiler en public – contre versement par ce même public d'une dîme à l'hôte de la performance – au nom de l'autonomie artistique tandis qu'on entravera physiquement et chimiquement la liberté de celui qui accomplira les mêmes actes tout seul ou dans une institution psychiatrique ?

100 Sophie CASSAGNES-BROUQUET, « Marina Abramovic, créatrice en Art corporel. Eléments d'une biographie: Entretien réalisé par Sophie Cassagnes-Brouquet à l'occasion de la rétrospective organisée à la Galerie Serge Le Borgne à Paris le 7 février 2009 », *Clio* 2009.195, n°30.

101 STELARC, « La troisième oreille ou une oreille sur le bras », *Quasimodo* 2003.258; voir le site internet de l'artiste : <<http://www.stelarc.va.com.au/projects/earonarm/index.html>> (dernière consultation: juin 2010).

Conclusion

Le Body Art ne remet pas uniquement en cause les limites du corps humain. Il interroge aussi la pertinence des concepts juridiques qui l'entourent, encadrent et limitent son utilisation, et tissent les liens entre la personne et le corps. Sous l'apparence de comportements psychopathologiques, il nous oblige à reconsidérer notre conception du corps et de la liberté des personnes.

L'avènement de nouvelles utilisations du corps sape les fondations traditionnelles du droit, nous poussant à chercher appui dans des droits de la personne de plus en plus vagues, relatifs et difficiles à mettre en œuvre face aux forces du marché. Les législateurs ont maintenant la lourde responsabilité d'organiser et maintenir un équilibre instable, entre les avancées de l'art et de la science face à la marchandisation et la déshumanisation croissante du corps - contre lesquelles le Body Art, aussi choquant soit-il, continue de s'inscrire.