

Université de Montréal

L'art comme contestation démocratique

par Alexandre Gorchkov

Département de philosophie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de M.A. en philosophie
option enseignement au collégial

avril, 2017

© Alexandre Gorchkov, 2017

Résumé

Dans le contexte contemporain de la démocratisation de l'accès à l'information, la liberté d'expression est considérée comme un fait accompli, et le rôle de l'art dans la démocratie est obscurci par une approche consumériste apolitique de l'art. Dans ce mémoire je défends la thèse que l'art représente une valeur pour la démocratie qui se trouve dans la nature contestataire de l'art. De cette valeur s'ensuit la fonction démocratique de l'art. Pourtant, l'art est aussi utilisé comme un moyen de pression antidémocratique. L'usage de l'art contre la démocratie est un usage de l'art contre l'art puisque c'est l'usage à l'encontre de sa nature. Les forces antidémocratiques exploitent les relations ambiguës de l'art avec la vérité et l'égalité. À cause des utilisations démagogiques de l'art et des prétentions élitistes par ces forces, on est incité à croire qu'il y ait une rupture entre l'art et les valeurs de la vérité et de l'égalité. Je soutiens que ces ruptures ne sont pas naturelles pour l'art et que des dangers et des contraintes auxquels l'art est confronté sont aussi des dangers et des contraintes pour la démocratie. Dans le cadre méthodologique, je considère la démocratie conceptuellement dans deux dimensions : statique formelle, c'est-à-dire comme un système politique, et dynamique, c'est-à-dire comme une force de transformation sociale. La dimension dynamique correspond à la contestation démocratique que je prends pour une prémisse normative. L'art a aussi ses dimensions statiques et dynamiques. Sa dimension dynamique détermine l'art comme l'activité nécessairement libre d'une valeur démocratique. Pourtant, pour que le potentiel démocratique de l'art soit réalisé, on doit protéger l'art contre la censure et la défiguration en développant une attitude démocratique.

Mots-clés : art, démocratie, contestation, politique

Abstract

In the contemporary context of democratisation of access to information, freedom of expression is considered as an established fact, and the role of art in democracy is obscured by the apolitical consumerist attitude towards it. In this work I advance the thesis that art represents a value for democracy which can be found in the contesting nature of art. From this value the democratic function of art follows. However, art is also used as a tool of antidemocratic pressure; the use of art against democracy is the use of art against art because it goes against art's nature. Antidemocratic forces exploit the ambiguous relations between art and truth, and between art and equality. By using art in demagoguery and by labelling it elitist they pretend there is a rupture between art and the values of truth and equality. I argue that this rupture is not natural for art and that the dangers and the constraints that art faces are also the dangers and the constraints for democracy. Methodologically, I consider democracy conceptually in two dimensions: the formal static one, as a political system, and the dynamic one, as a force of social transformation. The dynamic dimension corresponds to the democratic contestation which I take as a normative premise. Art also has its static and dynamic dimensions. Its dynamic dimension defines art as a necessarily free activity that has a democratic value. However, for the democratic potential of art to be realized we have to protect art against censorship and disfigurement. We have to do that by developing a democratic attitude towards art.

Keywords : art, democracy, contestation, political

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures	v
Liste des sigles	vi
Liste des abréviations.....	vii
Remerciements.....	ix
Introduction.....	1
Chapitre 1: L’art et sa nature démocratique.....	7
1.1 L’art comme concept essentiellement contesté.....	7
1.1.1 Conditions pour qu’un concept soit essentiellement contesté	9
1.1.2 L’art comme concept contesté en général.....	10
1.1.3 L’art comme « concept de valeur » contesté en politique	14
1.1.4 L’art contesté par les forces antidémocratiques.....	17
1.2 L’art et la liberté.....	18
1.2.1 L’art est une activité nécessairement libre.....	18
1.2.2 L’autocorrection de l’art	21
1.2.3 La résistance conceptuelle de l’art à sa marchandisation.	22
1.2.4 Création de nouvelles formes et invasion de nouveaux espaces.....	26
Chapitre 2 : Fonction démocratique de l’art	31
2.1 L’expression artistique comme moyen d’expression politique et de contestation politique	31
2.1.1 L’art comme expression des tendances politiques.....	32
2.1.2 Sensibilisation et humour.....	33
2.2 L’art comme moyen de contestation politique.....	37
2.2.1 Contestation des modèles de l’ordre.....	37

2.2.2	Contestation artistique et fonction démocratique	40
2.3	La résistance esthétique	41
2.3.1	La guerre des symboles.....	42
2.3.2	Révolution esthétique.....	44
2.3.3	L’art est trop faible pour être « pris au sérieux » dans sa fonction politique?	47
Chapitre 3 : Liberté artistique et approche démocratique.....		50
3.1.	L’art comme outil antidémocratique.....	50
3.1.1.	L’art et les politiques antidémocratiques	51
3.2.	L’art et la vérité.....	54
3.2.1.	Le problème de la logique dans l’art.....	55
3.2.2.	La vulnérabilité de l’art à la démagogie	57
3.2.3.	La vérité, l’art et la démocratie : un triangle d’antagonisme et d’incohérence ou un triangle d’amour?	59
3.3.	L’art et le blasphème.....	62
3.3.1.	La protection des sentiments des croyants.....	64
3.3.2.	Les conséquences pour la société.	68
3.3.3.	Piss Christ	71
3.3.4.	Pussy Riot	75
3.4.	L’attitude démocratique envers l’art.....	77
3.4.1.	L’art et l’égalité.....	77
3.4.2.	Les objections à l’étiquette « élitiste ».....	80
Conclusion		85
Bibliographie.....		i

Liste des figures

Figure 1.	<i>Bite prisonnière du FSB</i> - action du groupe Voïna (Guerre), le 14 juin 2010..	23
Figure 2.	<i>Poutine s'est pissé dessus</i> - la performance des Pussy Riot sur la Place Rouge le 20 janvier 2012.	28
Figure 3.	La prise de l'espace interdit – « Lobnoe mesto » sur la Place Rouge devant le Kremlin – par les participantes anonymes de Pussy Riot avant leur performance <i>Poutine s'est pissé dessus</i> le 20 janvier 2012.....	29
Figure 4.	<i>La menace</i> – Piotr Pavlenski, le 9 novembre 2015, devant la porte du bureau central du FSB à Moscou qu'il vient de mettre en feu.	30
Figure 5.	<i>L'étranger / La patrie</i> , caricature par Vassili Lojkine.....	37
Figure 6.	<i>Immersion (Piss Christ)</i> par Andres Serrano, 1987.....	72
Figure 7.	<i>Sans titre</i> , Donald Westcott (peinture acrylique, papillons collants de Dollarama, une bague, graines d'anis, morceaux de nid de pigeons, cheveux de l'artiste, sur bois contre-plaqué).....	82

Liste des sigles

FSB : (Fédéralnaïa sloujba bézopasnosti) Service fédéral de sécurité de la Russie

KGB : (Komitet gossou darstvennoï bézopasnosti) Comité pour la Sécurité de l'État de l'URSS

Liste des abréviations

etc. : et cætera

liv. : livre

p. : page

paragr. : paragraphe

À ma fille Katia

Remerciements

Je voudrais remercier mon directeur de recherche Marc-Antoine Dilhac pour sa patience immesurable et pour son encouragement. Je remercie aussi les professeurs du département de philosophie de l'Université de Montréal pour le ravissement que j'ai eu en assistant à leurs cours. Merci à mes professeurs du Collège Dawson Steve Lecky et Douglas Buchanan pour leur appui au début de mon parcours. Un grand merci spécial à Amélie Gauthier pour les commentaires précieux sur le texte.

Je tiens à remercier mes amis et ma famille pour tout le soutien et surtout ma fille Katia qui m'a donné cette idée, qui m'a inspiré par son intérêt à la pensée critique, par son être une étudiante engagée, qui toujours m'encourageait, et grâce à qui j'ai tourné mes yeux vers les études en philosophie.

Finalement, je dois remercier Markiza pour son existence qui toujours précède l'essence.

Introduction

Il y a et il y aura toujours antipathie entre l'homme du Pouvoir et l'homme de l'Art.

Nathalie Heinich¹

Le 21 février 2012, cinq jeunes femmes sont entrées dans la Cathédrale Christ-Sauveur de Moscou. À la surprise des gardiens, des employés de la Cathédrale et de quelques visiteurs, elles ont sorti des cagoules de couleurs vives, deux guitares électriques et sont montées sur l'autel. L'équipement électrique ne marchait pas, mais les jeunes femmes ont procédé selon leur plan et ont commencé à exécuter une danse ressemblant vaguement à un french-cancan et à crier : « Notre-Dame, chasse Poutine! » C'était la « prière-punk » du groupe féministe clandestin Pussy Riot.

Cette action a été conçue comme une protestation contre le soutien politique à Vladimir Poutine, candidat à la Présidence russe et ancien lieutenant-colonel du KGB, apporté par le patriarche de l'Église orthodoxe russe Cyrille, lui-même ancien agent du KGB, selon certains journalistes et religieux;² c'était une protestation contre la convergence de l'État, de l'Église et des services secrets dans un conglomérat solide en forme d'État-mafia autoritaire.

Leur « performance »³ maladroite n'a duré que 40 secondes avant que les gardiens ne les escortent à l'extérieur de la Cathédrale. Et pourtant, cet événement a eu une résonance internationale.

Curieusement, et sans l'avoir prévu, les Pussy Riot ont poussé l'esprit d'actionnisme artistique⁴ à l'extrême : la performance n'a pas pris fin dans la Cathédrale, elle s'est

¹ Heinich, N. (2005), *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, p. 203.

² Ourouchadze, G. (1995), *Sélections de la correspondance avec les ennemis : sept jours dans la coulisse du pouvoir* ; (27 mai 2003), « Священник Георгий Эдельштейн опасается, что патриархом станет “офицер КГБ, атеист и порочный человек” » ; Maluguine, A. (1 août 2012), « Карьера Владимира Гундяева. »

³ J'entends « performance » dans le sens qu'il a en anglais; on parle de « performance artistique » pour désigner un acte d'exécution d'une œuvre d'art devant un public – une chanson, une danse, une pièce musicale, une pièce dramatique, etc. On parle de « performance » aussi pour désigner le genre d'art particulier.

⁴ Le terme « actionnisme » est associé tout d'abord avec le mouvement de « l'actionnisme viennois », mais il est aussi devenu le nom pour un courant artistique large. « Actionnisme » est souvent le synonyme du genre de « performance ». Comme le terme le suggère, une œuvre actionniste comprend une action; le médium

poursuivie pendant deux ans avec de nouveaux personnages graduellement impliqués sans leur volonté. Le caractère public et l'absurdité des événements politiques qui ont suivi en sont la preuve : cette pièce tragi-comique, que les jeunes femmes ont commencée dans la Cathédrale, a continué à être jouée, avec leur participation active comme vedettes, dans les tribunaux et dans les médias.

L'action des Pussy Riot a levé plusieurs questions : y a-t-il des limites à l'acceptable dans l'art? S'il y en a, alors quelles sont-elles? Et d'abord, cette action était-elle même de l'art?⁵ Comment mettre en équilibre la liberté de l'expression artistique avec les autres libertés, comme la liberté religieuse? Quelle est l'importance des artistes pour les luttes politiques? La liste de ces questions est longue et je n'ai pas la possibilité de l'explorer ici dans sa totalité. Plutôt, j'ai l'intention de regrouper les intuitions à la base de ces questions dans une problématique qui concerne le rôle de l'art dans le développement de la démocratie.

Je comprends les relations entre l'art et la démocratie comme bilatérales, allant dans deux sens. Cela signifie que l'art joue un rôle important pour la démocratie et la démocratie est cruciale pour l'épanouissement de l'art. Cette relation est celle des alliés ou plutôt, si je peux me permettre la métaphore, d'un organe vital et du corps entier : la santé et l'intégrité du « corps » démocratique dépendent de l'état de son « cœur », et le corps protège son cœur non seulement par la constitution de ses os et muscles, mais aussi par une attitude, un mode de vie sain.

d'expression utilisé peut être le corps de l'artiste, l'environnement, les participants accidentels, le temps et l'action même. Ainsi, l'action dans un espace-temps est le médium tandis que le contenu et le sujet de l'œuvre peuvent être une autre chose. L'actionnisme artistique est souvent difficile à classer et le statut des œuvres actionnistes comme œuvres d'art est souvent controversé.

⁵ Il est clair que je considère l'action des Pussy Riot comme une performance artistique. Cette inclusion à de l'art est au défi de l'approche élitiste à l'art. On pourrait disputer la qualité artistique formelle de cette performance, on pourrait la qualifier de bon ou de mauvais art, selon les positions différentes, néanmoins, elle reste artistique selon critères formels évidents. À mon avis, il n'y a aucune frontière qui sépare l'art et l'action politique. Selon les Pussy Riot, elles ont utilisé la forme artistique pour leur action politique (voir section 2.3.1.). Cela veut dire que les deux critères, artistique et politique, caractérisent un seul phénomène de leur action, et ainsi on ne peut pas les considérer séparément. Cela n'a pas de sens de juger les qualités « artistiques » de la « prière-punk » sans considérer son but politique, qui ajoute de l'impact émotionnel à la perception et, par conséquent, affecte la valeur artistique. Pourtant, c'est la séparation de ces critères et la mise en doute du statut artistique de l'action des Pussy Riot qui ont les conséquences politiques : la répression des participantes et l'attaque aux libertés d'expression en général (voir sections 3.1.1. et 3.3.4.).

Cela veut dire, effectivement, que l'influence de l'un à l'autre est réciproque, mais pas symétrique. Tandis que l'expression artistique est essentielle pour la démocratie, ce n'est pas la responsabilité de l'art de proclamer et d'instituer les régimes politiques, c'est la responsabilité de la conscience et de la raison démocratique de le faire ainsi que de créer les conditions favorables pour une démocratie durable.

Dans mon argumentation, je prends la démocratie en deux sens. À mon avis, il existe une dichotomie à l'intérieur des théorisations sur la démocratie, dichotomie souvent négligée, probablement, pas autant par les auteurs que par leurs lecteurs : on peut parler de deux manières de voir la démocratie. Les deux sens sont initialement en tension, mais ensemble ils font un tout. Premièrement, on comprend la démocratie comme un régime politique, formalisé par les institutions. Dans les termes généraux, c'est le régime où le peuple souverain se gouverne lui-même. Ce régime et son gouvernement doivent correspondre à certaines valeurs : liberté, égalité, autonomie des citoyens.⁶ C'est la dimension statique formelle de la démocratie. Cette dimension comprend les principes institutionnels de la démocratie tels que le règne de la loi, la séparation des autorités religieuses et politiques, les décisions basées sur des délibérations et sur des arguments rationnels plutôt que sur la foi, la valeur morale intrinsèque égale de tous, l'égalité politique et l'égalité d'opportunité, le respect des droits de la personne, etc.⁷

⁶ Le cadre de ce travail n'inclut pas la discussion des différents types de la démocratie. Néanmoins, par un régime démocratique je comprends une approximation à ceux qu'on généralement appelle les démocraties libérales, social-démocraties, ainsi que les démocraties délibératives dans leurs variations et recoupements. Pour une brève description des régimes démocratiques différents voir : Goodin, R. E. *et al.* (2012), *A Companion to Contemporary Political Philosophy*, p. 521-531.

⁷ Pour les fins de ma discussion, j'emprunte la liste non-exhaustive des présuppositions pour le régime libéral-démocratique proposée par Mark R. Reiff comme une prémisses : "that government should be neutral toward and tolerant of different conceptions of the good, that religious and political authority do not mix well and should accordingly be kept separate; that government should respect the liberty of its citizens and the rule of law even when faced by threats to its authority or to national security; that the best route to the scientific truth is to be found in reason, in the dispassionate and rational evaluations of empirical evidence and the use of deductive and inductive argument, rather than in faith; that the individual rather than community is the fundamental social unit, and while the value of community is important, it is important only as means to individual self-realization, and not as an end in itself; that all members of a political community should have an opportunity to participate in political decision-making and be provided the information and education necessary to responsibly take advantage of this opportunity; that the purpose of public discourse and debate is to persuade others of the rightness of one's position by resorting to arguments that one's opponents cannot reasonably reject, that all people have equal intrinsic moral worth; and that at least within one's own

Mais il y a un autre sens de la démocratie : c'est un mode d'être en communauté, aussi basé sur les principes de liberté, d'autonomie, d'égalité, mais qui dépasse les institutions et les formes de gouvernement. C'est la dimension dynamique de la démocratie qui habite les citoyens et qui représente une aspiration à l'idéal démocratique dans les deux sens comme un tout. Alors, cette démocratie comme mode d'être confronte la démocratie institutionnelle et la contraint à se développer vers son idéal. On trouve cette idée de la démocratie chez John Dewey, Chantal Mouffe et Jacques Rancière entre autres. Tandis que leurs théories ne sont pas réductibles les unes aux autres ni interchangeables, je les propose comme appui à mon postulat du mode démocratique comme dimension dynamique de la démocratie. Cette dimension est expérimentale, agonistique, « dissensuelle », communicationnelle, conflictuelle et *contestataire*, mais elle toujours aspire à l'idéal démocratique.⁸ Elle précède la démocratie du sens formel. Le passage d'un régime non démocratique à un régime démocratique n'est possible qu'en présence du mode démocratique dans la société, parmi les citoyens. Par la suite, je vais référer à cette dimension dynamique de la démocratie par le concept de la contestation démocratique. La contestation démocratique ne signifie pas l'annihilation des adversaires – cela aurait été contre l'idéal démocratique - mais elle véhicule la recherche d'une voie vers l'idéal démocratique et invite l'expérimentation dans cette recherche.

En conséquence, par « forces antidémocratiques » j'entends toutes les forces, politiques, religieuses, économiques et sociales, manifestées en groupe ou individuellement, qui « imposent des limites, au mieux relatives et au pire absolues, à la manière qu'une

community, government should treat everyone's interests with equal concern and respect." Reiff, M. R. (2013), *Exploitation and Economic Justice in the Liberal Capitalist State*, p. 18-19. L'autre exemple de la théorie institutionnelle de la démocratie à laquelle je me réfère et celle de John Rawls et ses principes de la justice : Rawls, J. (1971), *A Theory of Justice*.

⁸ La conception « agonistique » de la démocratie se trouve chez Chantal Mouffe, par exemple : Mouffe, C. (2008), « Art and Democracy ». John Dewey présente une autre dichotomie dans sa conception de la démocratie : la démocratie comme une méthode et comme un mode de vie social et personnel. Le dynamisme démocratique, selon lui, est pré-politique, c'est-à-dire la démocratie prend ses racines dans le social et personnel. « [L]a démocratie selon Dewey est d'abord une valeur, et non pas une réalité politique ou même sociale déjà existante et encore moins achevée. C'est une fin-en-vue de l'action aussi bien politique qu'associative, et qui a un statut particulier au sein des valeurs : c'est un « idéal » ». « La méthode expérimentale est la méthode démocratique par excellence parce qu'elle est anti-autoritaire ». Madelrieux, S. (2016), *La philosophie de John Dewey : repères*, p. 180-194.

communauté sociale peut avoir de se reconstruire par la coopération et l'expérimentation de nouvelles manières de vivre. »⁹

Je prends cette vision de la démocratie comme base normative dans les jugements de valeur que je vais développer dans ce travail à propos de l'art et de son rôle politique.

La contestation est la caractéristique essentielle de la démocratie. En ses buts et principes égalitaristes de non-domination, la contestation démocratique est différente de celles des pouvoirs aristocratiques, de la mafia, et des pouvoirs monarchiques qui se disputent un trône.¹⁰ C'est la contestation démocratique que l'art possède en lui-même et qu'il contribue à la démocratie propre. Alors, la problématique que je propose de discuter concerne les relations entre l'art et la démocratie dans le contexte de la contestation démocratique dans laquelle l'art joue son rôle.

Il convient de souligner la dichotomie similaire présente aussi dans le concept de l'art : ses côtés statique et dynamique. D'un côté, il y a les œuvres d'art dont le statut dépend des institutions sociales (telles que la tradition, l'éducation, la critique, le marché, etc.), et de l'autre côté, il y a l'art comme activité humaine (ou comme expérience chez Dewey, ou comme mode de partage du sensible chez Rancière). Souvent, on commet l'erreur de limiter le concept de l'art à la production des œuvres. Les œuvres d'art (par ailleurs, souvent appelées « les objets ») sont les produits de l'activité créative, et c'est cette activité qui est plus fondamentale dans les évaluations du rôle de l'art dans la vie humaine, notamment, la vie politique. La réflexion que je propose n'exclut pas les œuvres d'art (ou les « objets » d'art) comme telles, mais demande de se rappeler toujours que l'art ne commence pas par les produits finaux que sont ces objets, et s'il y a une finalité à l'art, ces objets ne constituent pas cette finalité non plus.

L'existence même de ces théories multiples au sujet de l'art et de la démocratie ne me permet pas d'être satisfait d'une seule dimension isolée et présuppose une position pluraliste. Ma tâche n'est pas de réconcilier les différents parcours philosophiques, mais y trouver les confirmations de mes intuitions (déclenchées par les observations quotidiennes)

⁹ Madelrieux, S. (2016), *La philosophie de John Dewey : repères*, p. 182.

¹⁰ Voir aussi la notion de *contestabilité* chez Philip Pettit : Pettit, P. (2010), *Republicanism*.

et éclairer les enjeux en espérant que, sur quelques repères ainsi illuminés, j'ai bâti un argument qui n'amène pas à la solution de la problématique annoncée, mais à une ouverture vers une solution.

Dans le chapitre 1, j'argumenterai que l'art a une nature démocratique. Je présente l'art comme un concept essentiellement contesté ainsi qu'une activité nécessairement libre. La *contestabilité* essentielle de l'art et la nécessité de sa liberté sont les caractéristiques liées l'une à l'autre et elles sont constitutives à la nature de l'art, ce qui permet à l'art de se corriger, de résister à sa marchandisation, de transgresser les contraintes par la création de nouvelles formes et par l'invasion de nouveaux espaces. Cela est au fond de mon hypothèse que l'art a une nature démocratique. Dans le chapitre 2, j'argumenterai que l'art est profondément politique dans ses fonctions et qu'en raison de sa nature démocratique, l'art a une fonction démocratique qu'il ne faut pas négliger. Tout d'abord, l'art est un des moyens d'expression politique. De plus, il peut être aussi un moyen de contestation politique. Bien que l'art puisse avoir les fonctions extrinsèques de toutes directions, j'argumente que c'est la fonction démocratique qui est intrinsèque à l'art. Dans le chapitre 3, je mettrai en lumière les contraintes et les dangers que l'art rencontre et qui empêchent de réaliser son potentiel démocratique. Ces dangers proviennent autant des abus de l'art par les forces antidémocratiques que des idées fausses par rapport à l'art. Ainsi, je propose en conclusion que l'art soit indispensable pour la réalisation de l'idéal démocratique et que la démocratie *dans ses deux sens* doive être sensible à l'art d'une manière particulière et protéger la liberté artistique contre les dangers et les contraintes.

La dualité dimensionnelle mentionnée engendre le conflit conceptuel qui empêche souvent de comprendre les enjeux dans les théories démocratiques si l'on se limite à une dimension dans ses conceptualisations. Walter Bryce Gallie propose une explication de ce conflit, l'explication qui est en même temps une solution provisoire, comme le point de départ pour l'investigation intellectuelle. C'est par ce point de départ que je vais aborder la problématique annoncée dans le titre de ce travail et cela me permettra de donner le ton de mon approche et la prémisse de mon argumentation.

Chapitre 1: L'art et sa nature démocratique

1.1 L'art comme concept essentiellement contesté

Selon Walter Bryce Gallie, l'art est un concept essentiellement contesté. Il existe de nombreux concepts essentiellement contestés comme ceux de démocratie, de justice sociale, de tradition chrétienne, etc. Ce sont des concepts qui appartiennent, par exemple, aux champs de l'esthétique, de la philosophie politique, de la philosophie de l'histoire, de la philosophie de la religion et qui concernent les relations humaines.¹¹ Les concepts, comme ceux de l'art, de la démocratie, de l'œuvre d'art, font l'objet de disputes dans lesquelles les parties sont souvent en désaccord sur les fonctions, l'usage et les définitions de ces termes. Même quand les divergences dans les positions des parties sont établies, malgré les efforts de trouver un consensus, les parties peuvent continuer à insister sur leurs propres interprétations d'un concept contesté. Il ne s'agit pas seulement des désaccords au niveau pratique dans la vie quotidienne, mais aussi, et surtout, des discussions philosophiques. Les deux niveaux de désaccords sont effectivement liés : les positions philosophiques conceptuelles affectent les décisions et les choix pratiques, par exemple, dans ce qui concerne les œuvres d'art concrètes et leurs valeurs. Les fondements des désaccords, bien sûr, peuvent être attribués à « des causes psychologiques » et à « des infortunes métaphysiques », mais, selon Gallie, ces explications ne sont pas nécessairement correctes. Les concepts essentiellement contestés provoquent, par leur usage même, des disputes infinies entre ces utilisateurs sur ce qui est l'usage propre du concept en question. Les disputes au sujet de tels concepts ne sont pas possibles à résoudre « par quelque argument que ce soit », et pourtant elles sont appuyées « par des arguments et des preuves parfaitement respectables ».¹²

Tandis qu'il est important de remarquer que les deux concepts, celui de l'art ainsi que celui de la démocratie, sont des concepts essentiellement contestés, ce n'est pas

¹¹ Gallie, W. B. *et al.* (2014), « Les concepts essentiellement contestés », p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 9-11.

leur *contestabilité* qui prouve leur parenté. Cette caractéristique en fait une partie, mais il y en a d'autres, dont on va parler ensuite. Pourtant, leur caractère d'être essentiellement contesté définit le type de raisonnement de leurs utilisateurs. Ce caractère explique la façon dont ces concepts fonctionnent dans l'argumentation politique. Cela nous amène à la question : pourquoi est-il important de reconnaître les concepts essentiellement contestés en général, ainsi que dans la discussion sur l'art et la démocratie en particulier?

« [L]a reconnaissance d'un concept donné comme essentiellement contesté implique la reconnaissance d'usages rivaux de celui-ci (que l'on refuse soi-même) comme non seulement logiquement possible et humainement « plausible », mais comme ayant une valeur critique potentielle à l'égard de son usage ou de son interprétation personnelle du concept en question ». ¹³ Une telle reconnaissance est aussi censée stimuler le développement de la qualité des arguments et du discours entre les parties. ¹⁴

En effet, la reconnaissance de l'existence de concepts essentiellement contestés rend possible la discussion rationnelle des problèmes religieux, politiques et esthétiques, pour éviter les impasses dans lesquelles nous amènent les croyances irrationnelles et les émotions. ¹⁵

Cette approche nous ramène à la notion du pluralisme : la reconnaissance de l'existence des opinions conflictuelles et de la nécessité d'une discussion en continuité entre ceux qui les ont. Si l'on reconnaît le concept de l'art comme essentiellement contesté, comme le suggère Gallie, on devrait reconnaître le pluralisme inhérent au concept de l'art. Or, la notion du pluralisme est indissociable du concept de démocratie. Ainsi, on établit une qualité dans la nature de l'art – le caractère de son concept d'être essentiellement contesté – qui fait la référence à la démocratie. Tandis que cette qualité ne suffit pas en soi pour démontrer la nature démocratique de l'art, elle va nous aider à révéler cette nature dans l'argumentation qui suivra plus bas.

¹³ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

La reconnaissance d'un concept comme essentiellement contesté n'est pas une concession au relativisme, car un tel concept invite à développer des argumentations rationnelles et permet de prendre la position qui nous semble la plus raisonnable. Alors, on rejette les prises de position arbitraires, qu'elles soient ouvertes ou dissimulées, qui ne sont pas appuyées par les argumentations raisonnables.

1.1.1 Conditions pour qu'un concept soit essentiellement contesté

Gallie propose sept conditions pour qu'un concept puisse être considéré comme essentiellement contesté. Il y a cinq conditions nécessaires et deux conditions de justification :

- i) Le concept doit être *appréciatif*:¹⁶ il doit porter quelque sorte de valeur dans son application, la reconnaissance d'un accomplissement valorisé.
- ii) Malgré l'appréciation et la reconnaissance de tout accomplissement en entier, cet accomplissement doit avoir un caractère intérieurement complexe, c'est-à-dire, il doit consister en plusieurs composants.
- iii) Cet accomplissement « est initialement descriptible sous diverses formes ».
- iv) Le concept doit avoir un caractère *ouvert*, c'est-à-dire il est ouvert aux modifications et ces modifications ne peuvent pas être « prescrites ni prédites à l'avance ».
- v) L'usage d'un concept essentiellement contesté est nécessairement « offensif et défensif », c'est-à-dire que l'usage d'un tel concept implique l'opposition aux autres utilisateurs, une conflictualité, et que les parties contestant ce concept se rendent compte qu'il existe d'autres points de vue dans lesquels les critères d'appréciation sont différents.¹⁷

Ce sont cinq conditions qui définissent formellement les concepts essentiellement contestés. Il nous faut deux autres conditions pour faire la distinction entre les concepts essentiellement contestés et les concepts radicalement confus. Cela est nécessaire pour

¹⁶ Gallie utilise le terme « appraisive concept » Gallie, W. B. (1956), « Essentially Contested Concepts », p. 171 ; Gallie, W. B. *et al.* (2014), « Les concepts essentiellement contestés », p. 13.

¹⁷ Gallie, W. B. *et al.* (2014), « Les concepts essentiellement contestés », p. 13-14.

justifier l'utilisation même des concepts essentiellement contestés. Ce sont les conditions de justification :

- vi) Le concept essentiellement contesté vient d'un modèle originel d'une autorité reconnue par tous les utilisateurs contestant ce concept.
- vii) Il y a une probabilité que la compétition continue pour la reconnaissance entre les utilisateurs contestant le concept permette au moins de soutenir l'accomplissement du modèle originel ou peut-être de le développer d'une façon optimale.¹⁸

1.1.2 L'art comme concept contesté en général

On va analyser comment ces conditions s'appliquent au concept de l'art et si l'art peut être classé parmi les concepts essentiellement contestés.

- i) Il est communément admis que le terme « art », dès qu'il est appliqué à l'objet, lui ajoute une valeur. On utilise souvent les mots « art » ou « œuvre d'art » par rapport à un bricolage de l'enfant pour l'encourager. Souvent on le dit aussi pour la même raison à un adulte – on utilise le terme « art » pour exprimer notre appréciation d'un objet ou d'un accomplissement. Le fait que cette attitude « d'appréciation » et même « d'exaltation » devant une œuvre d'art et un artiste est relativement récente indique seulement à l'historicisme du concept de l'art tel qu'on le connaît aujourd'hui, mais cela ne change pas l'essence de ce concept. La valeur attribuée au concept de l'art et qui s'étend aux œuvres d'art (quoique cette valeur fasse elle-même l'objet de disputes et qu'elle soit définie de plusieurs façons) fait de l'art un objet extrêmement précieux dans les conflits politiques, dont on va parler plus bas.
- ii) Nous apprécions une œuvre d'art comme *une* œuvre d'art, et pourtant, nous pourrions nommer plusieurs aspects pour lesquels nous l'apprécions. L'art en général a plusieurs critères selon lesquels nous jugeons un accomplissement artistique et l'appartenance d'un objet à l'art. Cela veut dire que le concept de l'art est intérieurement complexe. Pour donner un exemple : Denis Dutton suggère une

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

liste de huit caractéristiques communes en art : plaisir, expertise ou virtuosité, style, imitation, intention de créer de l'art, foyer spécial, expérience imaginative.¹⁹

- iii) Il s'ensuit clairement que le concept de l'art initialement peut être décrit de plusieurs façons. La liste citée plus haut n'est qu'un des exemples possibles. Les discussions sur la bonne manière de définir l'art et les critères qui permettent de le juger et de l'apprécier ne cessent pas depuis la naissance de *l'esthétique* au XVIII^e siècle, quand le concept même de l'art a commencé à prendre une forme distincte.²⁰ Cette variabilité est une conséquence non seulement de l'histoire, c'est-à-dire des changements du concept de l'art à travers le temps, mais aussi du grand éloignement géographique ainsi que de la rupture communicationnelle entre les cultures jusqu'à une période récente.²¹ Même l'existence du concept de l'art chez certaines cultures est questionnée, ce qui pose le problème de savoir si l'on a raison d'appeler « œuvres d'art » des objets qui proviennent de ces cultures.²² Cette condition nous place directement devant le fait de la contestation de l'art et de son concept par les différentes parties. Notons qu'il est tout à fait naturel que cette contestation ait aussi lieu dans le champ politique.
- iv) Le concept de l'art reste ouvert dans son caractère. Comme on vient de le remarquer, le concept de l'art et les critères de son appréciation et de son jugement changeaient dans l'histoire. Mais, à cause de la nature de l'art, il n'est pas possible (et il n'était jamais possible) de prédire, encore moins de prescrire, le développement des formes de l'expression artistique ni le changement des goûts des amateurs d'art.²³

¹⁹ Neill, A. et A. Ridley (2008), *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, p. 458-460.

²⁰ C'est-à-dire le concept de l'art est distingué des autres concepts comme, par exemple, celui du beau et celui du savoir-faire. Les questions concernant l'art et l'esthétique avaient été adressées bien avant le XVIII^e siècle – on peut remonter au moins jusqu'à Platon. Je me réfère à la « naissance » du néologisme *l'esthétique* et à « la nomination d'une branche spécifique de la philosophie comme discipline autonome » avec *L'Esthétique* de Baumgarten (1750) ainsi qu'au développement du jugement sur ce sujet et à l'épanouissement de la critique de l'art au XVIII^e siècle par plusieurs penseurs, ce qui a eu l'impact fondamental sur le discours contemporain sur l'art. Voir : Sauvanet, P. (2014), *Éléments d'esthétique*, p. 7-38, 190-198.

²¹ Gallie, W. B. *et al.* (2014), « Les concepts essentiellement contestés », p. 21.

²² Neill, A. et A. Ridley (2008), *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, p. 448-463.

²³ Gallie, W. B. *et al.* (2014), « Les concepts essentiellement contestés », p. 21.

- v) Les critiques, ainsi que les spécialistes de l'art, dans le sens qu'ils se sont attachés à l'art par la nature de leurs activités, ainsi que les artistes, font du terme « art » un usage à la fois offensif et défensif. Naturellement, dans la pluralité des positions que le concept de l'art implique, ils sont conscients des oppositions conceptuelles et ils sont respectivement obligés de défendre leurs propres positions.
- vi) En ce qui concerne les conditions de justification pour un concept essentiellement contesté, Gallie admet que celle de la provenance d'un modèle originel ne peut pas être appliquée à l'art directement, puisque l'on ne peut pas tracer une seule tradition artistique qui aurait engendré toute activité artistique. Néanmoins, « dans toute discussion intelligente » sur l'art on pourrait facilement s'entendre sur le modèle originel auquel la tradition artistique en question doit être référée.²⁴
- vii) La diversité des positions à l'égard de l'art et de l'esthétique et la compétition entre ces positions sur les plans théorique et pratique ont enrichi les traditions artistiques, en particulier par rapport à leurs modèles originels respectifs, ainsi que notre compréhension conceptuelle de l'art en général. C'est une assertion qui, selon Gallie, mérite considération.²⁵

Alors, l'analyse de ces conditions par rapport à l'art permet de conclure que l'art est un concept contesté en général, d'un caractère ouvert. Après être arrivé à cette conclusion, je voudrais revenir aux caractéristiques appartenant à la nature de l'art, et examiner brièvement ce que cette conclusion signifie.

L'art est un concept « d'appréciation » qui porte une certaine valeur et qui est souvent utilisé comme base pour un jugement de valeur. Je n'irais pas jusqu'à affirmer que l'art est seulement un concept de valeur, comme, par exemple, celui du « juste ». Je laisse cette question ouverte pour une autre discussion, bien que ce travail puisse souvent nous y renvoyer. L'art est conceptuellement complexe et pluraliste. De plus, il est « avant tout une construction » humaine.²⁶ C'est une construction qui résiste à l'unanimité, elle attire les

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Sauvanet, P. (2014), *Éléments d'esthétique*, p. 155. Selon Sauvanet « la sphère « art » n'existe pas nécessairement en tant que telle, de façon autonome ». Ce sont des pratiques humaines qui deviennent

nouveautés, s'en nourrit sinon comme un « trou noir », du moins comme un « centre de gravitation » intellectuelle. Elle s'appuie sur une pluralité d'opinions et de voix divergentes, et elle en consiste. L'art comme concept est difficile non seulement à délimiter, mais aussi à classifier à l'intérieur de son concept – on est d'accord que le concept de l'art englobe plusieurs genres d'art, mais la classification de ses genres et l'assignation de certaines œuvres aux genres font aussi souvent l'objet de contestation. L'art est dynamique, toujours en développement, il est imprévisible et transgressant, « on dirait bien que l'art déborde toujours sa propre classification ».²⁷

La *contestabilité* du concept de l'art, l'insaisissabilité de sa définition génèrent des polémiques permanentes à son sujet. Les polémiques se développent à l'intérieur, aussi bien qu'à l'extérieur des activités artistiques. Nous avons déjà conclu que l'art est un concept essentiellement contesté, et tout d'abord contesté philosophiquement. Traditionnellement, le concept d'art est contesté dans sa dimension esthétique. Pourtant, il est facile de voir que la contestation du concept d'art dépasse la polémique théorique esthétique et touche les enjeux politiques : les relations entre les œuvres d'art, leurs créateurs et leurs consommateurs dans un espace commun. En dépassant les théorisations esthétiques, la *contestabilité* du concept de l'art entre dans le domaine des relations sociales et inaugure une polémique politique : est-ce que l'art a une valeur politique? Est-ce qu'il a une valeur sociale? Est-ce que la valeur sociale (ou morale) fait partie de la valeur esthétique ou est-ce qu'elle doit être considérée en séparation de celle-là? Cette polémique ne se limite pas par les débats théoriques. Il faut remarquer que ces questions, ainsi que les réactions à elles, sont aussi souvent exprimées par les activités artistiques, qui sont d'habitude les pratiques sociales. De toute façon, on pourrait convenir que l'art est *polémique* par nature.

Si l'on développe l'idée de Gallie, l'art comme concept n'est pas seulement essentiellement contesté, mais il est aussi essentiellement *contestation*. Il est contestation de lui-même : il invente de nouvelles formes et en faisant cela il fissure ses formes anciennes. L'art est

distinguées des autres pratiques humaines au cours de l'histoire, selon les contextes, les visions du monde, les conventions sociales, et ensuite pensées comme « art » subjectivement. L'existence même du concept « art » est le résultat d'une construction sociale historique qui a fait une évolution « fort lente : ce qu'on appelle naïvement « art » aujourd'hui n'est jamais que le résultat d'une patiente décantation ». *Ibid.*, p. 158.

²⁷ Sauvanet, P. (2014), *Éléments d'esthétique*, p. 169.

toujours dans la révolte de ce qui est (y compris l'art même), ce qui sera développé au chapitre 2.

Quand on parle de l'art, et c'est la façon dont on va parler de l'art ici, on doit toujours se souvenir que ce concept est une *construction humaine*. Il comprend les activités des êtres humains, et sa *contestabilité*. Son usage *offensif et défensif* par rapport aux interprétations concurrentes comprend la conflictualité entre les humains : soit individuellement, soit en groupe. Cette conflictualité peut opposer des régimes politiques entiers l'un à l'autre, ainsi qu'un individu à l'état.

1.1.3 L'art comme « concept de valeur » contesté en politique

Pourquoi y a-t-il une raison de dire que l'art est un concept contesté en politique? On entend souvent que l'art se situe hors de la politique, ce n'est que l'esthétique pure qui doit compter comme la composante du concept de l'art. Or, même si cette affirmation était vraie en théorie, elle n'aurait fait qu'ignorer les faits sociaux et politiques : l'art est un objet de luttes politiques entre toutes sortes d'acteurs politiques et sociaux.

Les valeurs jouent des rôles fondamentaux en politique dans la mesure où l'on s'y réfère pour justifier ses positions et actions. Un concept de valeur qui reste ouvert en son caractère inévitablement devient l'objet de contestation par des forces politiques opposantes qui essayent de l'interpréter pour renforcer leurs positions. C'est-à-dire il devient un concept contesté en politique, ce qui nous intéresse ici.

La condition (i) « d'appréciation », à laquelle se conforme le concept de l'art, présuppose un jugement de valeur, ce qui fait passer le concept de l'art pour un « concept de valeur ». Cela est problématique parce que souvent on prend la valeur de l'art comme une valeur morale. Or, la valeur de l'art est en soi controversée – elle fait partie de la *contestabilité* du concept de l'art. C'est exactement la question « en quoi consiste la valeur de l'art » qui suscite la querelle. Les points de vue peuvent diverger du formalisme pur²⁸ au moralisme radical²⁹. Le premier « soutient la stricte autonomie de l'art et, par conséquent, sa totale indépendance à

²⁸ Bell, C. (1914), *Art*.

²⁹ Tolstoj, L. N. *et al.* (2006), *Qu'est-ce que l'art?*

l'égard de toute espèce de valeur autre que sa réussite formelle »; tandis que le deuxième « fait entièrement dépendre la valeur artistique des œuvres d'art de leur valeur éthique ».³⁰ Il semble que si la valeur de l'art ne se trouve que dans la réussite formelle, alors, l'art n'intéresse pas la politique et, donc, reste indépendant d'elle, apolitique. C'est la position à laquelle aimeraient croire les adeptes de l'art apolitique. Pourtant, on pourrait faire au moins deux objections. Premièrement, comme concept *appréciatif* qui attribue une certaine valeur aux objets et aux accomplissements, peu importe la nature de cette valeur, même si elle est dépourvue de toute importance morale et ne contient que les critères esthétiques formels, l'art présente un intérêt pour la politique *à priori* comme tout ce qui est désiré et apprécié par les individus interagissant socialement. Deuxièmement, comme concept *ouvert*, l'art *se conteste* toujours dans ses valeurs esthétiques formelles. C'est le phénomène de l'art, peut-être, le plus fascinant. La contestation des critères d'appréciation esthétique et du territoire que l'esthétique occupe, leur révision permanente, constitue l'histoire même de l'art. Or, la contestation esthétique n'est pas toujours aussi innocente et sereine qu'on pense habituellement des discours sur l'art, le beau et les préférences de goût; en fait, elle porte, plus souvent que non, un caractère politique, ou au moins les conséquences politiques. Les critères esthétiques peuvent aussi facilement servir de critères à l'exclusion politique. Ce qui ne se conforme pas aux exigences formelles esthétiques perd le statut d'œuvre d'art, et les individus perdent le statut d'artiste.³¹ Les conséquences de cette exclusion peuvent varier d'un régime politique à un autre, mais étant donné l'importance de l'art dans la vie sociale et le degré d'appréciation qu'on lui attribue aujourd'hui, l'exclusion du domaine artistique est toujours une privation.

Tandis que la valeur morale de l'art est évidemment de la première importance dans les enjeux politiques, je n'ai pas l'intention de trouver immédiatement une résolution à la conflictualité entre la moralité et l'esthétique au sein de la création d'art et de son appréciation. Il est, cependant, remarquable que la contestation politique de l'art ne soit pas simplement un fait accompagnant le concept essentiellement contesté de l'art, mais elle

³⁰ Talon-Hugon, C. *et al.* (2011), *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes*, p. x-xi.

³¹ On en parlera dans la section 3.4.

contribue aussi à la construction et au développement de ce concept. En effet, on vient d'établir que l'art est contesté en politique à cause du caractère de son concept (essentiellement contesté). De l'autre côté, selon la condition (vi) de Gallie, la *contestabilité* du concept de l'art contribue à son développement. Pourtant, la relation causale entre la contestation politique de l'art et la *contestabilité* essentielle de son concept peut être renversée puisque la deuxième n'est pratiquement pas possible sans la première. C'est-à-dire que la contestation politique de l'art est constitutive de la *contestabilité* essentielle de son concept et, donc, contribue aussi à son développement. Selon Lawrence W. Hyman, le conflit entre la moralité et l'esthétique est même nécessaire pour le plaisir esthétique.³² On pourrait paraphraser cette idée, sur la prémisse que la moralité munit la politique d'une base normative, qu'aujourd'hui le conflit entre la politique et l'esthétique (dans le sens de sphères des activités pratiques humaines) est même nécessaire (ainsi que le conflit politique *dans* l'esthétique) pour enrichir la valeur artistique.

Je veux mentionner un aspect assez curieux aussi contesté en politique aujourd'hui : l'utilité économique de l'art. L'entrée de cet aspect dans la liste des valeurs de l'art semble être le produit de la politique de marchandisation qui forme nos valeurs sociales et culturelles. On va en parler dans la section 1.2.3 de ce chapitre. Dans le contexte de la contestation politique du concept de l'art, il convient de remarquer que la politique (dans cet exemple, la politique de marchandisation) intervient dans le concept même de l'art et essaie de le remodeler même au niveau formel esthétique. C'est une manifestation de la contestation du concept de l'art en politique.

³² Talon-Hugon, C. *et al.* (2011), *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes*, p. 25-35. Hyman est en désaccord avec la position théorique que « la définitive indétermination des œuvres » nie « qu'on puisse y trouver des contenus moraux stables et clairement identifiables ». Hyman « montre comment nos attitudes et nos jugements moraux sont indispensables à la réception esthétique de l'œuvre littéraire ». Pourtant, « il affirme aussi que notre réaction littéraire résiste à ces jugements moraux. Il faut donc bien penser l'attitude esthétique (définie depuis Kant par le désintéressement) et l'attitude éthique, comme distinctes et opposées, mais opposées dans un conflit fécond. Il faut une résistance morale pour que la transfiguration de l'indignation ou du dégoût par l'élaboration poétique ait lieu. En ce sens la désapprobation morale est condition de l'effet dramatique, et le choc éthique est un ingrédient nécessaire du plaisir esthétique ». *Ibid.*, p. xii.

1.1.4 L'art contesté par les forces antidémocratiques

Il s'ensuit que les forces politiques de directions différentes s'empressent à interpréter le concept de l'art selon leurs intérêts et/ou leurs idéologies. Les forces antidémocratiques contestent l'art comme pratique sociale et même l'art comme concept. Ces contestations se manifestent de différentes façons. Cela commence par des définitions de ce qui est de l'art ou non, à quoi l'art doit servir, quels sont les statuts des artistes et la distribution de ces statuts, la hiérarchisation des œuvres et des genres, et cela passe directement au contenu des œuvres d'art et à la censure.

On peut partir de l'idée que la démocratie, selon le terme de Deneault, est un ensemble de « processus litigieux de contestation ». ³³ Mais la contestation ne vise pas toujours à un rapprochement de la démocratie. À son tour, les forces antidémocratiques tentent de contester l'art à leur avantage, pour l'approprier et établir un concept de l'art aussi non contestable et rigide qu'un régime antidémocratique lui-même. L'appropriation de l'art n'est possible que par sa mutilation, étant donné sa nature contestable et contestataire en même temps. La subversion du concept de l'art par les forces antidémocratiques peut être effectuée d'une manière directe – par interprétation du concept de l'art et la censure officielle; ou d'une manière indirecte – par création des conditions qui imposent des restrictions aux activités artistiques ou les détournent de la politique. Il s'agit des conditions culturelles, économiques, politiques, sociales, d'éducation, d'accès à l'information, etc. Les limitations imposées au concept de l'art peuvent venir du côté formaliste comme du côté moraliste. Les discours antidémocratiques, qu'ils soient latents ou ouverts, prennent n'importe lequel de ces deux chemins qui éventuellement mènent dans la même direction : les attitudes politiques restrictives et la censure pour préserver le régime au pouvoir. Quand les stratégies subversives réussissent, l'art et la démocratie s'en trouvent profondément affectés, voire mutilés. À la fin, les deux sont discrédités. L'art devient maigre dans sa valeur, dénaturé. Mais résister aux forces antidémocratiques et à leur contestation de l'art ce n'est pas seulement pour sauvegarder le potentiel esthétique artistique : réclamer la nature

³³ Deneault, A. (2008), « Rancière comme antidote à l'unanimité ambiante. »

démocratique de l'art c'est tout d'abord réclamer pour la démocratie un terrain social plus large.

Dans les pages qui suivent, on va s'engager dans la contestation politique de l'art. Comme on a pris la position démocratique, la tâche est de contester l'art comme ayant une nature démocratique et prouver que ce concept de l'art est plus probable que les concepts opposés.

Évidemment, on ne tend pas à égaliser l'art et la démocratie. On n'essaie pas de présenter l'art comme un synonyme de la démocratie. Il ne l'est pas. Il y a des qualités de l'art qui sont ambiguës pour la démocratie et tout à fait étrangères à elle. Pourtant, on espère démontrer qu'il y a une forte interdépendance entre l'art et la démocratie, qui se manifeste dans certaines valeurs clés que l'art et la démocratie englobent, et dans les relations que l'art entretient, par sa nature, avec les valeurs démocratiques de base.

1.2 L'art et la liberté

On commence par la valeur la plus chère pour la démocratie authentique ainsi que pour les prétentions « démocratiques » : la liberté. La question est de trouver le lien entre l'art comme activité humaine et la liberté démocratique.

1.2.1 L'art est une activité nécessairement libre

Il y a deux sous-questions qui nous intéressent ici : 1) la liberté comme propriété de l'activité artistique et 2) le lien de cette propriété de l'art avec la liberté démocratique.

Dans une analyse de la liberté comme propriété de l'activité artistique, il est impossible de ne pas faire référence à l'esthétique de Kant. Une précision tout d'abord : à la différence du beau dans la nature, on comprend par l'art les activités des hommes et les produits de ces activités.

Il est commun pour nous d'identifier l'art à *l'expression artistique*,³⁴ parce que l'art est exprimé vers l'extérieur de l'artiste. Où naît cette expression? Évidemment, elle naît dans

³⁴ On peut, bien sûr, distinguer « l'expression artistique » de « l'art » de plusieurs façons, à savoir, on pourrait dire que pas toute « expression artistique » mérite être appelée de « l'art ». Une telle objection nous renvoie au problème de l'art et l'élitisme qu'on va adresser dans la section 3.4.2 (chapitre 3).

l'esprit de l'artiste, par ce qu'on appelle l'imagination. Comme le dit Kant : « Pour les beaux-arts, seraient donc requis l'imagination, l'entendement, l'esprit et le goût ». ³⁵ Selon lui, la faculté de juger de notre esprit met en accord l'imagination et l'entendement, puisque sans l'entendement l'imagination ne produit que de l'absurdité, et le goût joue le rôle restrictif qui « civilise » ou « polit » le génie de l'artiste. Pourtant, Kant dit que dans la faculté de juger la priorité appartient à l'imagination et sa liberté. ³⁶ Selon Kant, notre faculté de juger esthétique est libre, elle se donne la loi de ses jugements et également la loi à l'imagination. Dans ce sens, nous sommes autonomes et non plus « soumis à la législation de la seule nature ». ³⁷

Friedrich Schiller fait écho à Kant dans *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. ³⁸ Pour lui, l'imagination artistique est libre, car elle crée selon ses propres lois. Elle s'approprie « expressément ce qui est déjà sa propriété ». ³⁹ Schiller décrit l'imagination comme l'activité conjointe de deux facultés : sensible et intellectuelle. L'activité intellectuelle, formelle, se fait jour dans l'activité de l'imagination, conjointement à l'activité sensible. ⁴⁰ Or, si l'art comme activité est le produit direct et l'expression de l'imagination, et l'imagination est nécessairement libre, alors l'art aussi doit porter cette propriété de liberté nécessaire. Kant parle de cette propriété clairement : « En droit, on ne devrait appeler art que la production par liberté, c'est-à-dire par un arbitre qui place la raison au fondement de ces actions ». ⁴¹

Il faut préciser qu'on parle de la liberté de la création artistique ainsi que de celle de l'appréciation artistique. L'appréciation de l'art et de ses œuvres aussi nécessite l'imagination de la part des spectateurs. Il est vrai que « toute œuvre d'art fait l'abstraction dans quelque degré des traits particuliers d'objets exprimés ». ⁴² Une toile, quoique réaliste soit elle, reste une image bidimensionnelle. La compréhension et l'appréciation d'une œuvre

³⁵ Kant, I. et A. Renaut (2000), *Critique de la faculté de juger*, p. 307.

³⁶ *Ibid.*, p. 306-307.

³⁷ Schüssler, I. (2005), *Art et liberté dans l'Idéalisme transcendantal. Kant et Schiller*, p. 190.

³⁸ Schiller, F. (1983), *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters*.

³⁹ Schüssler, I. (2005), *Art et liberté dans l'Idéalisme transcendantal. Kant et Schiller*, p. 290-291.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 289.

⁴¹ Kant, I. et A. Renaut (2000), *Critique de la faculté de juger*, p. 288, § 43.

⁴² Dewey, J. (1958), *Art as Experience*, p. 94.

d'art dépendent de la force de notre imagination qui soutient notre capacité d'abstraction. Ainsi, l'imagination est une faculté de production *et* d'appréciation de l'art et comme elle est intrinsèquement libre, elle conditionne la liberté dans nos rapports à l'art dans les deux sens – comme créateurs et comme appréciateurs.

On tourne vers le lien entre la liberté comme qualité propre de l'art et la liberté démocratique. La liberté politique et la liberté démocratique sont des concepts complexes et aussi contestés – on ne va pas discuter ici leurs définitions. Néanmoins, il est évident que la liberté démocratique comprend les libertés individuelles des personnes, y compris la liberté de conscience. La liberté de conscience ne peut être réalisée qu'avec la liberté d'expression et donc, la liberté démocratique doit aussi comprendre une liberté d'expression artistique. Dans ce contexte, on parle traditionnellement de la liberté politique « négative », dans les termes d'Isaiah Berlin, dont le concept est, sans doute, essentiel pour les institutions démocratiques.⁴³ Or, la relation entre l'art et la liberté démocratique qui nous intéresse dans ce chapitre doit refléter la nature de l'art et aller dans la direction de l'art vers la démocratie. Pour que la liberté « négative » soit institutionnalisée par les hommes, il faut, tout d'abord, qu'ils en aient besoin. Autrement dit, il faut que la nature humaine ait les facultés qui engendrent le désir, la nécessité, *la volonté de la liberté* chez les hommes, dans leur esprit (j'évite la notion de la liberté « positive » à cause de sa connotation négative donnée par Berlin). C'est là où l'on se rapproche de la nature des activités artistiques. Selon Schiller, l'état esthétique est l'état intermédiaire entre l'état physique (dans lequel l'homme est dominé exclusivement par ses besoins physiques) et l'état moral. C'est « l'état de la disposition esthétique qui donne naissance à la liberté de la volonté ». L'imagination est la faculté « qui est engagée par la première libération esthétique de l'homme ».⁴⁴ Ainsi, pour reprendre la pensée de Schiller, l'expérience esthétique, dans le sens large, et l'imagination sont à l'origine de la libération de la volonté et de l'ascension morale de l'homme. Cette ascension morale met en valeur la *liberté*, dont l'homme a désormais besoin et à laquelle

⁴³ Voir : Berlin, I. *et al.* (1988), *Éloge de la liberté*, p. 167-218.

⁴⁴ Schüssler, I. (2005), *Art et liberté dans l'Idéalisme transcendantal. Kant et Schiller*, p. 278-290.

aspire son esprit. Donc, l'art, comme on l'a déjà vu, est le produit de la faculté de l'imagination, ainsi que l'est la liberté, dont l'art est l'expression immédiate.⁴⁵

1.2.2 L'autocorrection de l'art

Si l'art est autant lié conceptuellement à la liberté, il est impossible de le contraindre conceptuellement par les limites imposées, encore moins par les limites politiques. Pour le faire, il faudrait limiter l'imagination même. Le caractère ouvert du concept de l'art assure la contestation de toute limitation politique. On pourrait dire que l'art se corrige lui-même. Cela ne veut pas dire que l'art s'autocensure ni que l'art se dirige vers une finalité particulière. Si l'art, en tant qu'activité humaine nécessairement libre, est un produit de l'imagination libre, né dans la libération de l'esprit pour exprimer sa liberté par son existence même, par son être, donc l'autocorrection de l'art veut dire le retour à sa nature – à la *liberté*. Il s'agit d'une tendance initiée par la liberté et renvoyant à la liberté. Si l'on se permet d'abuser de la terminologie de Berlin - la revendication de la liberté « négative » de l'art est exigée par sa liberté « positive ».⁴⁶ Notons qu'on déroge ici aux traditions esthétiques qui placent la *beauté* au fond de la nature de l'art et propose qu'à sa place ce soit la *liberté*. C'est-à-dire que la liberté de l'imagination précède la beauté esthétique.

Alors, les contingences sociales imposées à l'art provoquent l'imagination de trouver les façons de surpasser ces contingences pour restaurer sa liberté naturelle. La contestation est une réponse de l'art aux infractions à sa propre liberté; et cette réponse est nécessairement manifeste.

Il est remarquable que l'art se nourrisse des conflits provoqués par les contingences imposées. « La résistance et le conflit ont toujours été les facteurs dans la génération de l'art et ils sont, comme nous l'avons vu, une partie nécessaire de la forme artistique. »⁴⁷ En surmontant ces contingences dans sa contestation, l'art s'enrichit de nouvelles formes et de

⁴⁵ Comme le dit Pierre Sauvanet : « L'œuvre d'art est un trésor : [...] la marque même de la liberté de l'esprit humain » Sauvanet, P. (2014), *Éléments d'esthétique*, p. 146.

⁴⁶ Effectivement, cette application des termes des libertés « négatives » et « positive » est une « parodie » à la théorie de Berlin, puisqu'il ne s'agit pas ici de la liberté d'une personne, mais d'une liberté transcendante de l'esprit qui n'est pas un objet des contingences sociales.

⁴⁷ Dewey, J. (1958), *Art as Experience*, p. 339.

nouveaux contenus, il prend aussi de nouveaux espaces sociaux et de nouveaux rôles politiques, autrement dit – il s’élargit dans son concept et pousse ses limites à l’extérieur. L’autocorrection de l’art, sa tendance à retourner à sa liberté à long terme constitue le développement de l’art dans l’histoire. Ce processus peut être caractérisé comme une aspiration plutôt qu’un achèvement, puisque, dans un moment d’histoire donné et dans une partie du monde, les pratiques artistiques peuvent être contrôlées et soumises aux pouvoirs politiques, religieux, économiques, etc. Pourtant, les répressions, même les plus sévères, n’excluent pas la dissidence artistique, quelque clandestine et « invisible » elle soit. En effet, à quoi bon soutenir les mesures de répression s’il n’y avait pas de danger de dissidence? La censure n’a pas de sens s’il n’y a pas de tendance à la violer.

Il y a un parallèle en quelque sorte entre l’autocorrection de l’art et la disponibilité d’une démocratie authentique aux révisions des décisions garantie par ses propres procédures⁴⁸, entre l’aspiration de l’art à la liberté et l’aspiration de la démocratie à la liberté politique.

En résumé, cette nature libre de l’art sur le plan conceptuel se répercute sur le plan pratique et politique. Depuis qu’on avait commencé à parler de l’esthétique et de l’art comme activité distincte de l’artisanat, l’art ne cesse pas de se contester de plus en plus ouvertement. Chaque fois que la politique tente de contenir l’art, il existe, au moins en théorie, un art qui s’y oppose. Les stimulants de l’autocorrection de l’art sont les enjeux politiques : élitisme, conformisme, marchandisation, etc.

1.2.3 La résistance conceptuelle de l’art à sa marchandisation.

La résistance de l’art à son apprivoisement par les pouvoirs politiques est une manifestation de la relation conceptuelle entre art et liberté : l’art est l’expression de la liberté, et la liberté engendre l’art. Cette résistance prend souvent une forme de contestation politique ouverte par les moyens artistiques ou par les artistes dans leurs dénonciations publiques. Les exemples d’une telle résistance sont nombreux et bien connus; plus est atroce le régime politique, plus la résistance artistique est remarquée.

⁴⁸ Sur le procéduralisme démocratique voir: Urbinati, N. (2014), *Democracy Disfigured: Opinion, Truth, and the People*.



Figure 1. *Bite prisonnière du FSB* - action du groupe Voïna (Guerre), le 14 juin 2010.⁴⁹

Tandis que l'appropriation de l'art par les pouvoirs politiques compromet évidemment sa liberté conceptuelle, et donc, déclenche la résistance au nom de la protection de sa liberté, la soumission à la marchandisation est plus subtile et exige une intuition et une motivation plus fortes.

La marchandisation de l'art n'est pas un phénomène nouveau. Les œuvres d'art ont été commanditées par les aristocrates, les monarques, les églises depuis toujours; elles étaient vendues et achetées aussi régulièrement. Le formalisme esthétique offre le fondement philosophique à la marchandisation de l'art : « [P]uisque les œuvres d'art sont typiquement dénuées de tout pouvoir d'affecter d'autres objets, à la manière dont une pelleuse mécanique ou un bâton de dynamite le peuvent, elles doivent être classifiées parmi les biens

⁴⁹ Le pénis géant a été peint sur le pont ouvrant, juste avant son ouverture, devant l'édifice du FSB à Saint-Petersbourg en transformant la procédure mécanique routinière en une performance symbolique. Photo : blog de Plutser-Sarno. « La Grande Bite de Guerre qui se lève lentement en menaçant la Grande Maison, où habite le Service Fédéral d'Insécurité » Plutser-Sarno, A. (24 juin 2010), « Новая акция Войны «Хуй в ПЛЕНУ у ФСБ!» и инаугурация Нашего Президента Лени Ёбнутого. »

de consommation plutôt que parmi les biens de production de ce monde ».⁵⁰ Pourtant, l'intrusion des politiques de marché dans toutes les sphères de la vie humaine depuis les dernières décennies nous fait penser à la subjugation de l'art, et même à son impuissance à résister aux impératifs économiques, justement parce que, comme on essaie de nous convaincre, ces impératifs et la pulsion consommatrice sont au fond de notre nature et donc normaux dans toutes leurs extensions pensables.⁵¹

Visiblement, rien ne nuit à la liberté artistique dans une société régnée par les idéologies de marché, si elle n'établit pas la censure évidente, comme celle d'état. Le « libre marché » est lui-même proclamé par la droite libérale comme un idéal de liberté. Tout ce que les consommateurs désirent doit leur être rendu disponible. La loi de la demande et de l'offre règle la compétition libre et juste dans le domaine des arts tout comme dans les domaines de l'agriculture ou du tourisme.

Pourtant, plusieurs y voient les signes d'oppression politique. L'artiste français Yann Toma dit : « À l'heure de l'économie de marché, la culture est devenue à son tour une valeur d'échange et de conditionnement de la population. [...] C'est une culture de masse ».⁵² Dans telles conditions, le capital matériel pousse dans l'ombre et dévalue le « capital humain », qui « se donne le droit de penser la création sans limites ».⁵³ Pire encore, les artistes se mettent volontairement des étiquettes de prix.⁵⁴ Le formalisme esthétique, en se

⁵⁰ Beardsley, M. (1958), « L'expérience esthétique reconquise ».

⁵¹ Sur les effets pervers des valeurs de marché sur le système normatif voir: Sandel, M. J. (2012), *What Money Can't Buy: The Moral Limits of Markets*.

⁵² Lachaud, J.-M. (2006), *Art et politique*, p. 197-207.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Mon expérience personnelle de l'acteur professionnel donne l'exemple : le discours tenu par notre association professionnelle des artistes canadiens de cinéma, télévision et radio (ACTRA). Dans les revus et aux assemblées générales et, éventuellement, dans les efforts de lobbysme auprès du gouvernement on essaie d'élever l'importance des arts et de leur soutien n'en soulignant que leur importance économique! On présente régulièrement les chiffres, supposément démontrant les impacts positifs des investissements aux arts sur l'économie. L'incertitude de tels calculs mise de côté, on abaisse ainsi le rôle plus important et fondamental que les arts ont pour la société et met les acteurs membres de l'union dans un mode de pensée économique; ils n'osent plus de se voir comme des artistes s'ils ne gagnent pas de l'argent. À un moment donné, l'ACTRA a félicité l'avancement du gouvernement de Harper sur l'accord de libre échange transpacifique (TPP) parce qu'il aurait inclus la clause de l'extension des droits d'auteur jusqu'à 50 ans à la façon américaine, sans prendre en compte toutes les conséquences néfastes aussi promises par cet accord, sans parler qu'en réalité très peu d'artistes pourraient en profiter. Heureusement, la position de l'ACTRA par rapport à TPP est changée, mais on continue, avec une insistance pleine de fierté, à se référer comme à « l'industrie ».

réduisant à l'hédonisme esthétique, se noie dans la marée de l'idéologie marchande jusqu'au bas de « la nouvelle réalité de l'art contemporain, où la valeur esthétique ne cesse de courtiser la valeur financière, gage ultime de légitimité ». ⁵⁵ Souvent la marchandisation de l'art est masquée par la « professionnalisation » de l'art. Tandis que la maîtrise d'une technique d'exécution est sans doute d'une importance fondamentale, le « professionnalisme » dicté par la survie dans le système de marché, en effet, n'est qu'un recul de l'art vers l'artisanat. De plus, la marchandisation ne salue pas la dimension politique de l'art, le marché préfère « les services » rentables et les entreprises gérables. « L'artiste devient un ouvrier du divertissement ». ⁵⁶

Pourtant, on témoigne que l'art continue à résister au pouvoir du marché et de l'argent sur le plan conceptuel. Rappelons-nous que l'art est polémique. Tandis que la dépendance des artistes « professionnels » et « institutionnels » de l'économie de marché entrave la liberté de leur expression artistique, ils continuent à contribuer à la polémique de l'art. Cependant, l'art ne se limite pas à ce qui attire les consommateurs. Adorno et Lyotard vont même plus loin : selon eux, les œuvres d'art ne doivent pas être agréables et « doivent être indisponibles pour le désir qui s'adresse aux objets de consommation ». ⁵⁷

Jacques Rancière en interprétant Adorno et Lyotard, appelle l'art « une pratique du dissensus ». Ce *dissensus* vient avec l'autonomie de l'art et ici Rancière fait référence à Kant et Schiller : le jugement esthétique kantien et le suspens de l'« état esthétique » schillérien. Chez Adorno ce *dissensus* est appelé contradiction interne « qui donne à l'œuvre d'art un pouvoir d'autosuffisance, qui s'oppose à l'hétéronomie marchande ». Chez Lyotard, l'autonomie de l'art le charge « de constituer un monde sensible spécifique, séparé de celui que gouverne la loi du marché ». ⁵⁸

Ces idées de l'autonomie et du *dissensus* de l'art sont bien conformes à ce qu'on vient d'appeler la liberté et la contestation inhérentes à l'art. On pourrait dire que cette opposition

⁵⁵ Van Essche, E. (2007), *Les formes contemporaines de l'art engagé : de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, p. 53.

⁵⁶ Lachaud, J.-M. (2006), *Art et politique*, p. 197-207.

⁵⁷ Rancière, J. (2004), *Malaise dans l'esthétique*, p. 129.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 129-130.

conceptuelle de l'art à l'esthétique marchande (qui est, bien qu'éclectique, toutefois contingente) explique le fait que jusqu'à présent, le marché n'était pas capable d'acheter tout art, quoiqu'il se soit bien avancé dans cette tâche.

D'un autre côté, l'art est défini par les hommes, puisqu'il est une construction humaine.⁵⁹ Cela veut dire que ce qui est de l'art et ce qui ne l'est pas sont définis par les opinions. On assigne le statut d'œuvre d'art à l'objet selon des critères qui peuvent varier et être contestés, mais les statuts des œuvres d'art restent les fonctions de nos opinions. Or, malgré les subversions par la marchandisation nos opinions ont toujours une tendance à dénoncer ce qui est créé dans un but commercial et à favoriser les objets qui portent, bien que souvent illusoirement, une valeur « indépendante », sans prix. Si les concepts sont produits dans notre conscience, donc notre conscience résiste à la marchandisation de l'art conceptuellement.

1.2.4 Création de nouvelles formes et invasion de nouveaux espaces

Ainsi, sanctionné par son autonomie et par la contradiction interne, l'art est en changement perpétuel. Il cherche toujours de nouvelles formes et de nouveaux espaces à remplir, tout comme l'air qui tend à remplir tout volume, toucher toute surface, pénétrer toute fissure. C'est le mouvement évasif qui est résistant en même temps.

La preuve empirique de cette résistance, c'est la création de nouvelles formes d'expression artistique et l'invasion des nouveaux espaces par l'art. L'actionnisme est le courant qui a mis au monde les exemples des œuvres d'art contemporain, peut-être, les plus révoltés contre les lois du marché et les plus révoltants pour les goûts des consommateurs. Il est beaucoup plus difficile de reproduire une œuvre actionniste qu'une œuvre de l'art commercial. C'est pourquoi la valeur de la première est différente de celle de la deuxième : sa singularité authentique qui lance un défi au consumérisme traditionnellement attribué à l'art est sa valeur en soi. Pour illustrer ce phénomène, je propose deux exemples d'art politique contemporain russe : le groupe féministe Pussy Riot et l'artiste Piotr Pavlenski.

⁵⁹ « L'art, c'est tout ce que les hommes ont ainsi nommé ». Dino Formaggio, cité dans Sauvanet, P. (2014), *Éléments d'esthétique*, p. 155.

Initialement, la conception du collectif Pussy Riot s'appuyait sur l'esthétique et l'éthique punk, féministe, antiautoritaire et non conformiste. C'était une conception de l'art politique et dangereux pour ses créatrices – par définition, ce n'est pas un moyen rentable pour faire des profits. Dans le contexte russe contemporain, même l'adjectif « féministe » rend son sujet marginal et annule sa rentabilité, sans parler d'une *action* « féministe ». Pourtant, on pourrait dire que les cascadeurs risquent leurs vies pour le salaire et les aventuriers le font souvent pour obtenir une célébrité, qui est, à son tour, rentable. En effet, c'était l'argument communément présenté pour rabaisser les jeunes femmes de Pussy Riot et leurs performances : la médiatisation de leur procès a fait d'elles des célébrités, donc c'était leur but dès le début de devenir célèbres et de gagner de l'argent. Pourtant, leur célébrité leur est arrivée avec l'emprisonnement et l'orgueil qu'aucune personne saine ne se souhaiterait. Avant leur arrestation c'était l'anonymat de leurs cagoules (donc, l'élément de la forme de leurs œuvres), le contenu politique dangereux, le caractère insurgé de leurs performances non autorisées et les espaces, soit publics, soit privés, mais toujours non autorisés, qui protégeaient le projet de Pussy Riot contre sa marchandisation.⁶⁰

⁶⁰ Les performances de Pussy Riot ont eu lieu parmi les autres : dans le métro de Moscou, sur le trolleybus, sur le toit du centre de détention No.1 de Moscou, dans le salon de la mode, dans les magasins et les bars de luxe, sur la Place Rouge, dans les cathédrales orthodoxes, et même sur le balcon en face de la cour Khamovnitsheski de Moscou où trois de leurs camarades étaient jugées.



Figure 2. *Poutine s'est pissé dessus* - la performance des Pussy Riot sur la Place Rouge le 20 janvier 2012.⁶¹

⁶¹ Les femmes ont été arrêtées, mais libérées bientôt avec une amende pour deux d'elles. Photo : blog officiel de Pussy Riot : Pussy Riot (20 janvier 2012), « Прорыв и арест Pussy Riot на Лобном месте Красной площади с песней “Путин зассал” ».



Figure 3. La prise de l'espace interdit – « Lobnoe mesto » sur la Place Rouge devant le Kremlin – par les participantes anonymes de Pussy Riot avant leur performance *Poutine s'est pissé dessus* le 20 janvier 2012.⁶²

Néanmoins, la force du système de marché a pris sa revanche et la bataille pour faire du nom de Pussy Riot une franchise a commencé même pendant que les jeunes femmes étaient enfermées dans les boîtes étouffantes de la cour Khamovnitcheski de Moscou.

Piotr Pavlenski a élargi le champ de l'art politique et créé des œuvres qui sont pratiquement impossibles ni de recréer, ni de copier, ni de banaliser par la commercialisation. Son projet « Art-prison » envahit l'espace le plus inapproprié pour l'art de manière la plus appropriée : Pavlenski fait une performance de son propre emprisonnement. Il utilise son propre corps comme médium de création artistique. Mais la prise du corps de l'artiste par son œuvre n'est pas le seul élargissement de l'espace artistique. La création artistique avec son propre corps n'est pas pour autant une innovation dans l'art. L'art de Pavlenski prend les dimensions non spatiales du corps humain : la souffrance physique et la peur qui, grâce à leur authenticité, deviennent sensibles pour les spectateurs. La logique du marché a des

⁶² Photo : blog officiel de Pussy Riot : *Ibid.*

difficultés pour accepter un tel art qui dégoûte le consommateur, qui menace son confort de spectateur distancié, en tournant le corps de l'artiste en message politique concentré, saturé, là où l'instinct de consommateur commande à se retirer en sécurité afin d'être capable de continuer à consommer. L'actionnisme de Pavlenski tourne les réactions mêmes du public en expression artistique.



Figure 4. *La menace* – Piotr Pavlenski, le 9 novembre 2015, devant la porte du bureau central du FSB à Moscou qu'il vient de mettre en feu.⁶³

Ainsi, par la destruction des conventions traditionnelles et des consensus imposés par l'hétéronomie du marché, l'art réaffirme son autonomie et son indissolubilité de la liberté.

⁶³ Dans quelques secondes il sera arrêté. Il demandera au tribunal d'être accusé de terrorisme et tournera son procès dans une performance enregistrée par les média. Photo : gazeta.ru. Gromov, A. (10 novembre 2015), « Требую, чтобы я был подозреваемым в терроризме ».

Chapitre 2 : Fonction démocratique de l'art

On a démontré que l'art est un concept essentiellement contesté et qu'il est une activité nécessairement libre. Par son origine de la liberté et sa tendance vers la liberté il manifeste sa nature contestataire. Cela rend plus probable l'hypothèse que l'art a une nature démocratique. Dans ce chapitre on va développer l'argument que l'art est profondément politique et qu'en raison de sa nature contestataire, l'art a une fonction démocratique non négligeable. Cette fonction comprend l'expression des opinions politiques, contestation des ordres politiques, et la démocratisation des relations de pouvoir dans la société.

2.1 L'expression artistique comme moyen d'expression politique et de contestation politique

Les expériences artistiques font partie de la panoplie de moyens d'expression humaine. Cela veut dire que l'homme, étant « l'animal politique », utilise inévitablement l'expression artistique à des fins politiques, et, comme la politique comprend une conflictualité entre les hommes, l'expression artistique devient aussi un instrument de contestation politique. Il se pose la question : si l'expression artistique est une expression humaine parmi les autres, tous les types de l'expression humaine sont aussi politiques? Par exemple, l'expression des idées scientifiques, mathématiques? Même si l'on suppose hypothétiquement que toute expression humaine soit politique, pourquoi privilégier l'expression artistique dans le contexte d'une théorie politique? Laissons la première question de côté pour une autre discussion, car notre sujet en est indépendant, et tournons-nous vers la dernière. L'importance de l'art pour l'expression de nos idées, pour la communication des idées, pour la contestation des idées, pour la conversion des autres à nos idées est impossible de sous-estimer. Elle est soulignée involontairement par Beardsley, malgré sa propre position réduisant la dimension politique de l'art : « nos expériences d'œuvres d'art, et en particulier nos expériences de grandes œuvres d'art, sont en fait généralement d'un ordre élevé d'unité – de cohérence et de complétude – comparées à la

plupart des expériences quotidiennes ». ⁶⁴ Ces qualités de cohérence et de complétude de l'expérience d'œuvre d'art en font l'instrument efficace de persuasion, dont l'humanité ne se gêne pas à tirer avantage depuis des lustres. À cette étape, on peut dire que l'expression artistique a une importance politique de premier rang, même si l'on concède, pour l'instant, que ce n'est pas tout art qui porte une expression politique.

2.1.1 L'art comme expression des tendances politiques

La fonction *démocratique* de l'art, qu'on a l'intention à démontrer, découle de sa fonction *politique* plus générale. Il s'agit de l'instrumentalisation de l'art pour les fins politiques étant donné son importance dans la communication des idées. Monroe Beardsley l'admet indirectement, tandis que John Dewey, cependant critiqué par Beardsley, ne se gêne pas de l'indiquer par une voie plus directe : la matière en quoi consiste l'expérience esthétique est humaine et sociale, ⁶⁵ ainsi l'art vibre et résonne avec la société. Par conséquent, il accompagne inévitablement la vie politique, d'où sa fonction politique. Au premier regard, l'art semble être une fonction *de* la politique. Pourtant, je crois que l'art *est* politique en soi et joue un rôle actif en politique.

La fonction politique de l'art a des caractéristiques particulières. D'un côté, toutes grandes œuvres d'art reflètent les tendances les plus profondes de leur temps. ⁶⁶ Cela veut dire que l'art n'est pas seulement une réflexion de la situation courante, mais aussi un précurseur des changements dans la société. Les idéaux sur lesquels s'appuie la morale établie ne sont qu'imaginaires. Sans imagination il est impossible de faire un raisonnement moral. Or, c'est l'art qui explore les limites de l'imagination sans cesse, donc c'est dans l'art que le mécontentement du présent, les espoirs d'un meilleur avenir et les nouveaux horizons moraux apparaissent. « Le changement dans le climat d'imagination est un précurseur des changements qui affectent » les aspects de la vie sociale les plus importants. ⁶⁷

⁶⁴ Beardsley, M. (1958), « L'expérience esthétique reconquise ».

⁶⁵ Dewey, J. (1958), *Art as Experience*, p. 326.

⁶⁶ Berlin, I. *et al.* (1997), *The Sense of Reality: Studies in Ideas and Their History*, p. 209.

⁶⁷ Dewey, J. (1958), *Art as Experience*, p. 326-349.

Mais il y a un autre côté de la fonction politique de l'art – l'art n'est pas seulement le champ fertile où de nouveaux idéaux sont nés en toute sérénité. Aussitôt que les changements dans la conception du monde, en politique, dans les normes sociales sont tracés, l'art devient le champ de bataille politique. L'art nouveau, imprégné de valeurs autres que celles communément acceptées, est condamné par les conservateurs d'être immoral et opposé aux produits esthétiques du passé.⁶⁸ La polémique sur l'art peut être transformée en persécution des artistes et même de leurs supporteurs, si les tendances politiques sont ouvertement antidémocratiques.

Le corolaire de cette caractéristique de la fonction politique de l'art est que l'art devient un berceau d'une nouvelle culture politique. Prenons l'exemple unique de l'Union Soviétique. Après la mort de Staline, le régime soviétique s'est adouci, mais il continuait à garder la politique sous un contrôle sévère. Le champ politique restait fermé pour la démocratie, mais la pensée démocratique se formait dans le champ culturel, malgré la censure officielle et le conflit permanent, idéologiquement chargé, entre les goûts esthétiques artificiellement opposés. Pour autant que cela semble insignifiant, mais la fascination par la culture pop occidentale se trouvait en tête de la libéralisation politique – un nouveau système de valeurs se manifestait dans la revendication du droit d'accès libre à la culture pop mondiale, tandis que les revendications ouvertement politiques étaient interdites. Les questions sociales étaient reléguées à l'espace culturel. Ainsi, le capital culturel accumulé pendant les années 60-70-80 a joué un rôle important dans la légitimation de la rhétorique libérale de Perestroïka. La dissidence artistique aidait à créer le nouveau vocabulaire politique et la libéralisation de l'art a précédé et préparé la libéralisation de la politique.⁶⁹

2.1.2 Sensibilisation et humour

La sensibilisation des citoyens à laquelle on pense premièrement signifie l'information et la découverte. Les artistes qui sont intéressés par les problèmes sociaux et politiques les adressent dans leurs œuvres, et ainsi, les exposent au grand public, les rendent visibles ou plus visibles. L'art politiquement engagé (ou simplement l'art engagé) est dédié à cette

⁶⁸ *Ibid.*, p. 346.

⁶⁹ Prokhorova, I. (1 août 2016), « Мы никакие не маргиналы. Мы авангард общества ».

tâche. La manière dont les artistes atteignent leur but peut être strictement narrative, informative, mais aussi provocatrice et humoristique. Les messages transmis par les œuvres d'art nous informent, donc, des instances de l'injustice, nous communiquent des points de vue politiques, etc. Les effets révélateurs de l'art peuvent surpasser les attentes de l'artiste comme dans l'exemple de Pussy Riot et leur prière-punk dans la Cathédrale du Christ-Sauveur. Leur action a été, apparemment, tellement sensible au régime politique russe, qu'il a échoué à tenir sa bonne mine devant le monde entier. Carole Cadwalladr écrit dans *The Guardian* :

But then that's the thing about Moscow. It looks like a western, European city. It has Starbucks and Ikea and Cosmo and GQ. And for the last two decades its citizens have played along with the idea that it is.

But what Pussy Riot has done, so brilliantly and intuitively, is to expose that as a lie. In the end, it wasn't a politician who stood up to Putin and exposed the great moral bankruptcy at the heart of his regime; it was a bunch of young women in bright dresses and colourful balaclavas.

What they have done so brilliantly is to show up the machinery of the Russian state for what it is: scary, violent, punitive and male.⁷⁰

La sensibilisation ici a eu un effet double. Le régime et le public russes se sont sentis piqués et ont dévoilé leur point sensible : l'intolérance, l'esprit vindicatif, la misogynie. De l'autre côté, le monde a été sensibilisé à la réalité politique en Russie. Alors, l'art plus qu'informe, ce qui est plutôt la prérogative des médias, mais il peut révéler et tirer en surface les conflits sociopolitiques profonds, que les régimes politiques préfèrent cacher.

Or, ce n'est pas tout ce qu'on peut attribuer à la fonction de sensibilisation de l'art. La sensibilisation a une dimension plus fondamentale que la démonstration de ce que c'est. L'art aiguise la sensibilité éthique et apprend à naviguer parmi les concepts éthiques (normatifs). L'art le fait par la familiarisation imaginative des choses d'un point de vue éthique. C'est ce dont parle Daniel Jacobson : « la familiarisation imaginative selon une

⁷⁰ Cadwalladr, C. (19 août 2012), « Pussy Riot: It took a bunch of bright, sassy women in colourful balaclavas to blow the lid off Putin's Russia ».

perspective éthique est, je pense, nécessaire pour se sentir à l'aise dans la manipulation des concepts éthiques « épais » (*thick*) qui jouent un rôle important en éthique ». ⁷¹

Il n'est pas possible de vivre toute expérience sur laquelle on devrait prononcer un jugement. Il n'est pas nécessaire de témoigner un meurtre pour comprendre son horreur – d'habitude on se l'imagine et les œuvres d'art y aident. La fiction nous offre des expériences que l'on ne peut pas avoir et que l'on évite d'avoir dans la vie réelle. En même temps, la fiction n'est pas seulement un assortiment riche d'expériences inconnues inaccessibles, elle véhicule les prétentions éthiques. ⁷²

Jacobson défend la thèse « que la familiarisation imaginative large avec une perspective éthique constitue une forme d'assentiment épistémique, qu'elle modifie ou non la croyance ou le point de vue ». ⁷³

La sensibilisation par la familiarisation imaginative a encore un sens adjoint : sensibilisation par rapport à l'Autre. L'art narratif transcendant les divisions politiques partisans nous aide à nous humaniser les uns les autres. D'un côté, il nous fournit le meilleur espoir de convaincre nos adversaires, et de l'autre côté, notre meilleure chance de les comprendre, ⁷⁴ contribuant ainsi à l'idéal de tolérance dans une société démocratique.

Alors, la sensibilisation que l'art accomplit nous permet de « sentir » les concepts éthiques variés, en être conscients. Cette fonction n'est pas moins importante dans le cas de l'art dit « immoral » que dans l'art moraliste, parce que l'art qui souvent choque par l'immoralité de son apparence réussit « à dépeindre son sujet d'une façon qu'à la réflexion nous rejetons ». ⁷⁵

Jacobson avance la position, qu'on considère être en ligne avec celle exposée ici, que la familiarisation imaginative ne doit pas être servie seulement, ni même principalement, par

⁷¹ Talon-Hugon, C. *et al.* (2011), *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes*, p. 77.

⁷² *Ibid.*, p. 79.

⁷³ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁵ *Ibid.*

les œuvres dites « littérairement excellentes ». Même les comédies légères sans prétention expriment une vision que Philip Sidney appelle « ce que devrait être ».⁷⁶

Le rôle de l'humour dans les œuvres d'art est au fond plus que l'amusement dénué de sens pour un soulagement émotionnel. « [L]a simple comédie (sans parler de la satire sociale) met en avant quelque chose qu'elle veut *drôle*, et ce faisant, elle s'engage de façon normative ».⁷⁷ Par extension, l'humour devient un moyen d'expression politique, le moyen facilement accessible et compréhensible pour le grand public. Il peut être aussi un moyen de fixation des valeurs normatives.⁷⁸ Bien sûr, l'humour dans l'art ne sert pas toujours et seulement aux bonnes causes. Comme il reflète souvent « les perspectives éthiques tout à fait familières (du moins pour le public visé) », ⁷⁹ et non nécessairement « ce qui devrait être », l'art arrête d'être « drôle » quand le défaut d'une perspective éthique est largement reconnu – par exemple, le *blackface* a perdu son sens et les blagues misogynes sont de plus en plus identifiées et condamnées.

Nous pouvons dire que l'humour est un outil formidable dans l'expression politique de l'art et contribue substantiellement à la sensibilisation (ou familiarisation imaginative, à la suite de la thèse de Jacobson). De toute façon, exposer l'absurdité des injustices en toutes couleurs vives est un noble devoir que plusieurs artistes accomplissent courageusement, souvent à leurs risques et périls.

⁷⁶ Cité par Daniel Jacobson dans *Ibid.*, p. 76.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Prokhorova, I. (1 août 2016), « Мы никакие не маргиналы. Мы авангард общества ».

⁷⁹ Talon-Hugon, C. *et al.* (2011), *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes*, p. 76.



Figure 5. *L'étranger / La patrie*, caricature par Vassili Lojkine

2.2 L'art comme moyen de contestation politique

On a établi que l'art peut servir de moyen de l'expression politique. Il semble logique de séparer l'expression politique de la contestation politique, car l'expression politique n'est pas nécessairement contestataire, mais toute contestation politique est l'expression d'une position politique. L'expression politique (artistique) peut avoir pour but d'appuyer une position politique, de la faire plus attirante et convaincante, plutôt que de contester les positions rivales. On examine la fonction politique de l'art dans cet ordre, pourtant, cette hypothèse de la structure de la fonction politique de l'art peut être renversée. On en parlera plus bas.

2.2.1 Contestation des modèles de l'ordre

Jusqu'ici, on a vu que l'art dans sa fonction politique sert non seulement de miroir *pour* la société, non même simplement d'une image de ce qu'*est* la société, mais il reflète aussi les tendances, il est une projection de l'avenir, un précurseur des changements. Ensuite, l'art porteur de l'information politique devient aussi un champ de bataille politique, un espace politique contesté (cela veut dire que ce n'est pas seulement l'espace *dans* lequel on se bat, mais aussi celui *pour* lequel on se bat) et à cette étape on se rapproche de la fonction plus spécifique de l'art – la fonction *démocratique*. Par la fonction démocratique, on comprend une fonction instrumentale de l'art qui favorise (l'avancement de) la

démocratie dans une société. Pour des raisons qu'on vient de discuter, l'art laissé à sa nature dont on a parlé dans le chapitre I, émancipé des contraintes idéologiques, devient l'espace de *formation* démocratique – la formation démocratique des esprits des citoyens, libres et contestataires. Les conditions contraignant l'art peuvent minimiser et même neutraliser cette fonction, mais avant qu'elle soit neutralisée elle implique ses conséquences en changeant les attitudes des citoyens. Il s'en offre une autre fonction politique de l'art : à part d'être le support informatif et l'espace sociopolitique, l'art devient un moyen de contestation politique, une arme qui tourne la population dans une force réfractaire et exigeante.

Platon a ses raisons pour se méfier des poètes, car la cité idéale de Platon n'est pas une démocratie : c'est la cité avec une division rigide du travail et des responsabilités politiques. La plèbe est préoccupée de la production dans le monde sensible, surveillée par les gardiens-policiers, dirigée par les rois-philosophes. Platon considère un tel ordre comme idéal et les poètes avec le théâtre le menacent. Mais ce n'est pas simplement par les histoires « inconvenables sur les dieux » qu'ils dérangent l'ordre de la cité platonicienne. C'est par l'activité artistique même qu'ils le font : par le travail d'imagination convoqué par l'activité artistique, ou plutôt, constitutif à l'activité artistique. Pour Platon, le pouvoir pervers des poètes est « d'introduire la confusion entre les productions divines et les fabrications artisanales ». ⁸⁰ Selon Jacques Rancière, cela veut dire que l'acte même de présentation d'une fiction sur la scène du théâtre par des personnes réelles, la disruption de l'ordre « normal » par imagination, ouvre la porte pour la reconstruction du monde sensible, des « modèles de l'ordre et du désordre dans la cité », autrement dit, pour la réorganisation de l'ordre politique. La *théâtrocratie* condamnée par Platon est la mère de la démocratie, selon Rancière. ⁸¹ Ainsi, la plèbe se permet de s'imaginer comme quelque chose d'autre que ce qu'elle est.

En parallèle avec cela, John Dewey dit que l'expérience esthétique est toujours plus qu'esthétique : dans une telle expérience, les choses ordinaires deviennent esthétiques dans

⁸⁰ Rancière, J. (2007), *Le philosophe et ses pauvres*, p. 74.

⁸¹ *Ibid.*

leur mouvement ordonné vers la consommation.⁸² L'art dans sa liberté est capable de changer l'ordre de ce mouvement, et donc, de changer le mode de « consommation » du monde « naturel » nous entourant, c'est-à-dire, nos relations avec la matière et notre sens du monde extérieur, ou, pour une autre fois encore — si l'on se souvient que le monde extérieur inclut nécessairement les autres humains avec leurs propres intérêts – de changer l'ordre politique.

Historiquement, la fonction contestataire de l'art est montrée dans plusieurs exemples de l'art politiquement engagé qui attaque directement les positions politiques dominantes. Il s'agit surtout de l'art contemporain, souvent de l'avant-garde, mais aussi des formes artistiques plus traditionnelles comme la chanson populaire, le drame, la caricature, etc. Il semble que la cause et la détermination de l'artiste à cette cause définissent l'art politiquement engagé plus que la dimension esthétique et même plus que la qualité artistique. Sans discuter les valeurs artistiques, on peut penser aux artistes politiquement engagés de grand renom représentants de l'avant-garde comme Pablo Picasso et son *Guernica* ainsi que du cinéma hollywoodien comme Charlie Chaplin et *Le Dictateur*. Parmi des exemples plus récents on peut se rappeler encore des Pussy Riot et de Piotr Pavlenski, des artistes qui transgressent et mettent au défi les formes d'art traditionnelles, ainsi que les musiciens de pop-rock qui jouaient sur la scène de Maïdan à Kiev pendant la révolution ukrainienne de 2013-2014.

Natalie Heinich fait une distinction dans l'avant-garde politique entre les artistes engagés qui viennent de l'avant-garde artistique et ceux qui viennent de la politique.⁸³ Les Pussy Riot sont un exemple d'artistes qui viennent à l'art de la politique et utilisent la forme artistique de prière-punk pour faire de la politique.⁸⁴ Ce qui est important pour les buts de notre discussion c'est que dans tous les cas on témoigne l'utilisation des formes artistiques comme instrument de la contestation politique, quels que soient l'origine des utilisateurs et leurs parcours vers cet engagement.

⁸² Dewey, J. (1958), *Art as Experience*, p. 326.

⁸³ Heinich, N. (2005), *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, p. 310.

⁸⁴ Gessen, M. (2014), *Words Will Break Cement: The Passion of Pussy Riot*, p. 196.

Il semble donc évident que l'art peut avoir une fonction politique contestataire par la voie de l'expression de l'opinion politique et par la communication du mécontentement. Mais est-ce que la fonction politique n'est qu'instrumentale? Retournons à Jacques Rancière et sa vision de l'art et la politique. Selon lui, l'art est politique, non parce qu'il transmet les messages politiques quand cela lui est demandé, ni à cause des formes de ces communications que l'art peut prendre. L'art est politique parce qu'il opère « un redécoupage de l'espace matériel et symbolique ».⁸⁵ Dans un certain espace-temps commun où les choses sont identifiées et les rapports entre elles sont établis, l'art s'écarte de cet ordre établi et même de ses propres fonctions établies de commentateur sur la société, et institue le nouveau type de temps et d'espace. Dans ce nouvel espace-temps perpétuellement instable, l'art suspend les formes de l'expérience sensible qui viennent d'être reconnues d'être ordinaires. Il « découpe ce temps et peuple cet espace » d'une autre manière et reconfigure le territoire commun, il suscite « des modes de confrontation et de participation nouveaux ».⁸⁶ Ainsi, selon Rancière, l'art est politique non par son instrumentalisation, mais par sa nature même, par son existence. On revient à la question posée au début de la section 2.2 sur l'expression politique et la contestation politique de l'art. Si l'on soutient la position de Jacques Rancière, l'art comme forme de partage du sensible est toujours en contestation avec l'ordre politique. Alors, mon hypothèse initiale sur la structure de la fonction politique de l'art peut être renversée : même si toute expression artistique n'est pas nécessairement un moyen de l'expression ouvertement politique, tout art est essentiellement une contestation politique.

2.2.2 Contestation artistique et fonction démocratique

On est tentés de conclure que plusieurs exemples de l'art politiquement engagé font la preuve que l'art a une fonction *démocratique*, étant donné le « progressisme » des cas qui attirent notre attention. Pourtant, il y en a des exemples de l'art engagé de la droite.⁸⁷

⁸⁵ Rancière, J. (2004), *Malaise dans l'esthétique*, p. 36-37.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 33-37. Rancière se réfère à « l'art dit relationnel » comme exemple, mais il parle de la fonction qu'il applique à tout art : « celle de construire un espace spécifique, une forme inédite de partage du monde commun ». (p.35)

⁸⁷ Heinich, N. (2005), *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, p. 311 ; Mathieu, L. (2006), « Une musique groupusculaire ».

Alors, l'engagement politique de l'art peut prendre des directions opposées et même supporter une cause politique de toute évidence antidémocratique, par exemple la scène musicale des néonazis. Est-ce que ce malheur annule l'hypothèse que l'art ait une fonction démocratique? Je crois que non. Ce n'est pas seulement par le contenu de son message que l'œuvre d'art peut avoir une fonction démocratique. Bien que le « progressisme » dans le monde artistique soit remarquable, il ne fait pas toujours un appel direct à la démocratie. De plus, il peut aussi présenter des messages conflictuels d'artistes différents comme d'un même artiste dans des œuvres différentes. Et pourtant, on croit que l'art maintient la fonction démocratique. C'est la contestation qui lui accorde cette fonction. Cette contestation porte un caractère *métapolitique* et remet en question les ordres politiques en place ainsi que ceux en théorie. La contestation artistique est politique parce qu'elle rentre directement dans le rapport de forces dans l'espace sociopolitique et elle insiste sur l'attention à toutes les voix dans cet espace. Or, c'est l'exigence démocratique : la participation universelle illimitée dans la remise en cause des ordres. Ainsi, la contestation artistique en répondant à cette exigence accorde à l'art la fonction démocratique.

2.3 La résistance esthétique

En Russie, nous nous trouvons encore une fois dans les circonstances, quand la résistance, la résistance esthétique particulièrement, devient le seul choix moral ainsi que le devoir civique.

(Nadia Tolokonnikova dans la cour en Mordovie, 26.07.2013)⁸⁸

L'art et la politique sont liés dès la naissance virtuelle de l'art. Cette liaison avait été toujours en place, mais inaperçue jusqu'à récemment. Pour des raisons qui sont hors de notre sujet, le rôle politique de l'art est devenu plus amplifié, plus évident. À l'évidence, l'art est devenu un espace politique contesté et contestataire – un espace *dans* lequel la contestation politique se passe, ainsi que l'espace politique d'une grande importance *pour* lequel les forces politiques se battent. Dans le contexte de la lutte pour la possession de cet espace il y a un rapport de forces, dont proviennent deux vecteurs conflictuels – d'invasion et de résistance – et interchangeables. On va parler de la résistance esthétique par laquelle

⁸⁸ Gessen, M. (2014), *Words Will Break Cement: The Passion of Pussy Riot*, p. 288.

on comprend : l'opposition d'une esthétique à une autre par les acteurs politiques de toutes allégeances (par exemple : l'opposition de l'esthétique de contestation et de libération à celle de soumission et vice versa), mais aussi la résistance de l'esthétique même à la soumission politique.

2.3.1 La guerre des symboles

« Les Pussy Riot font de l'art d'opposition. Autrement dit, c'est la politique qui utilise les formes créées par les artistes » a dit Nadia Tolokonnikova dans sa dernière déclaration.⁸⁹ La politique choisit des formes artistiques, voire esthétiques, parce qu'elles sont plus accessibles aux masses. Ces formes s'adressent aux sentiments et émotions et opèrent avec des symboles plutôt qu'avec des arguments. Dans la politique, la droite ainsi que la gauche cherchent à s'approprier les symboles pour convaincre ses partisans. Plus la politique va à l'extrême, plus elle est symbolique. Notons l'amour des régimes totalitaires des nazis et de Staline pour *l'artisme* dans leurs expressions. L'importance des symboles est très bien comprise : les symboles sont vigoureusement protégés par les régimes. Les symboles remplacent la vérité, ils parlent aux cœurs, et non à la raison. En avril 2016 en Crimée le FSB (service fédéral de la sécurité russe, ex-KGB) a initié une investigation dans le fait : pendant le rassemblement officiel public on a joué l'hymne russe, mais les paroles projetées sur l'écran étaient mélangées et remplacées avec ambiguïté, et la musique était accompagnée par les bruits désagréables.⁹⁰ Le fait même d'initiation d'une investigation à ce propos manifeste le degré de sacralisation du régime même à travers des symboles adoptés officiellement. Ainsi, il y a une identification des symboles et de la politique. Donc, le régime admet qu'il s'appuie sur les symboles plus que sur la raison.

L'importance des formes artistiques pour la propagande est reconnue. Lénine a remarqué peu après la révolution que, de tous les arts, le plus important est le cinéma⁹¹, en admettant que le cinéma avait la plus forte attraction sur les masses et était l'outil indispensable de

⁸⁹ *Ibid.*, p. 196.

⁹⁰ Arossev, G. (4 septembre 2016), « СМИ: ФСБ расследует факт надругательства над гимном России в Крыму ».

⁹¹ Boltvansky, G. et V. I. Lenin (1925), *Lenine et cinéma*, p. 19.

substitution de la réalité par la fiction. Pour se tenir au pouvoir, les bolcheviks devaient gagner la guerre des symboles. Ils ont pris les arts sous leur contrôle.

Les images provenant du monde des arts deviennent étroitement liées aux événements, aux positions et même aux idéologies politiques. Parfois, des genres entiers acquièrent une importance symbolique pour un régime : comme le ballet en URSS était un symbole de la supériorité esthétique et de la pureté morale du régime soviétique par rapport à l'Occident décadent. Très souvent, la fiction crée des histoires et des personnages d'une grande importance symbolique. « Les 28 hommes de Panfilov » en est un exemple. L'histoire créée par un journaliste soviétique en 1941 vivait dans la conscience populaire pendant des décennies comme la réalité. Malgré les documents officiels (daté de 1948!) et publiés largement sur internet la désavouant comme une invention, plusieurs personnes en Russie aujourd'hui refusent de reconnaître que c'est une fiction. Ils insistent sur le fait, aussi odieux que ce soit, que le symbolisme des 28 héros qui auraient arrêté les chars allemands devant Moscou soit plus important pour le patriotisme et la fierté nationale que la vérité historique. Le ministre de la Culture de la Russie Medinski a appelé cette histoire « la légende sacrée » et ceux qui la mettent en doute – « des ordures finies ». « Leur exploit est symbolique et se trouve dans la même série d'exploits que celui de 300 Spartiates » — a dit le ministre.⁹² Le film dédié à l'histoire des « 28 hommes de Panfilov » est sorti sur les écrans en 2016. Il a été tourné à l'aide d'un financement participatif et gouvernemental.

L'importance de la culture populaire de masse dicte l'attention élevée autant aux œuvres qu'aux artistes. Les artistes deviennent les symboles des valeurs des sociétés contemporaines : la liberté, le succès, l'amitié, le patriotisme, la richesse, le courage, etc. Cette autorité symbolique est activement recherchée et exploitée par la politique. Pour le Kremlin, l'acquisition de la nationalité russe par Gérard Depardieu a été une publicité importante adressée à la population russe. Les contestations de chants et de films deviennent souvent des contestations politiques. Ainsi, au concours *Eurovision 2016* la chanteuse ukrainienne d'origine tatare de Crimée Jamala a remporté le grand prix pour la chanson *1944* sur la déportation des tatars de Crimée par Staline en 1944. L'opposition démesurée et

⁹² (4 octobre 2016), « Мединский назвал “мразями” тех, кто не верит в подвиг 28 панфиловцев ».

hystérique de la part de la Russie jusqu'aux niveaux officiels les plus hauts d'un côté, et la célébration pompeuse jusqu'au Président ukrainien de l'autre côté, montrent comment une œuvre d'art devient un symbole politique d'une grande importance dans une guerre réelle entre deux pays, la Russie et l'Ukraine, ainsi que dans la confrontation entre deux camps idéologiques – libéral et antilibéral.⁹³

Alors l'art, grâce à son appel aux sentiments et émotions, offre un matériau pour la création des symboles qui représentent les valeurs. La contestation politique dans ce contexte vise aussi soit à s'approprier les symboles populaires, soit à les remplacer par d'autres. Cette guerre des symboles se manifeste de façons différentes, par exemple : la censure officielle, le mépris et les moqueries de l'art imposé officiellement.⁹⁴

2.3.2 Révolution esthétique

Évidemment, cette utilisation de l'art n'a pas nécessairement pour but l'avancement de la démocratie. Je la constate ici pour mettre en lumière les diverses facettes de la fonction politique de l'art. Dans ce dont on a parlé dans la section précédente, on pourrait reconnaître une manipulation superficielle de l'art à des fins politiques. Comme on l'a déjà dit, l'art peut devenir une arme en politique et, comme toute arme, elle peut être tournée dans n'importe quelle direction par les mains qui la tiennent.

Pourtant, cette métaphore ne contredit pas le rôle politique fondamental mentionné dans la section 2.1. La guerre des symboles est bien conforme à la thèse de Rancière que l'art est une forme de partage du sensible dans un espace-temps symbolique et matériel. En fait, c'est un mode très puissant de distribution, de confirmation et de stigmatisation des rôles

⁹³ « Pour le président du comité des Affaires étrangères du Sénat, Konstantin Kossatchev, «c'est la géopolitique qui a pris le dessus». Et, selon lui, cette victoire à l'Eurovision risque de donner des ailes aux dirigeants ukrainiens, et compromettre ainsi le difficile processus de paix dans l'Est de l'Ukraine. «Pour cette raison, l'Ukraine a perdu», a-t-il écrit sur sa page Facebook, ajoutant que «ce dont l'Ukraine a besoin, de manière vitale, c'est de paix. Mais c'est la guerre qui a gagné». (15 mai 2016), «Eurovision : la Russie dénonce la victoire «politique» de l'Ukraine ».

Ganna Gopko, présidente de la commission des Affaires étrangères du Parlement ukrainien : «Ce n'est pas seulement une victoire à l'Eurovision, c'est la victoire de valeurs». *Ibid.*

⁹⁴ Il convient de se rappeler la campagne de noircissement déroulée contre les Pussy Riot en 2012 dans les médias russes, y compris les médias les plus puissants appartenant à l'État, encouragée par le gouvernement et l'Église orthodoxe russe.

assignés aux acteurs sociopolitiques – à ceux qui commandent et à ceux qui obéissent, aux hommes du travail et aux hommes du loisir, aux gens de goût raffiné et aux consommateurs vulgaires.⁹⁵

Cependant, selon l'analyse de l'esthétique kantienne et celle de Schiller que propose Rancière, l'art est aussi une promesse de renversement de cet ordre et d'introduction d'une « nouvelle forme de communauté sensible ».⁹⁶

Revenons à Kant et à la faculté de juger, que Hans Cova décrit « comme la faculté politique par excellence ».⁹⁷ Le libre jeu de facultés harmonisé par le jugement esthétique ne peut faire l'ascension de la subjectivité à l'universalité que par le postulat du *sens commun*. Or, « [c]e sens commun (cette « mentalité élargie »), tout en permettant le saut du particulier à l'universel, révèle du même coup cet *espace-entre-les-hommes*, lieu précaire du politique ».⁹⁸ L'intersubjectivité nécessaire pour le sens commun et l'universalité du jugement esthétique implique « l'interdépendance de la culture et de la politique ». Ainsi, Kant affirme « la projection politique de l'esthétique ».⁹⁹

Rancière confirme la signification politique de l'esthétique kantienne. Le *sens commun* kantien promet une médiation sociale qui devrait « unir le raffinement de l'élite à la simplicité des gens du peuple ».¹⁰⁰ Cependant, Rancière voit une transformation de la signification politique de l'esthétique chez Schiller qui introduit l'expérience esthétique à partir du jugement esthétique kantien. Le libre jeu de facultés qui est à la base du jugement esthétique kantien représente la double négation qui est aussi à la base de l'expérience esthétique schillérienne : c'est un suspens en même temps de la loi de l'entendement et de la loi de la sensation. La loi de l'entendement règle la connaissance et la loi de la sensation règle le désir. Le libre accord de l'entendement et de l'imagination, qui caractérise l'expérience esthétique, est un *dissensus*, parce que c'est l'état de suspens des « relations de

⁹⁵ Rancière, J. (2004), *Malaise dans l'esthétique*, p. 132.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁷ Van Essche, E. (2007), *Les formes contemporaines de l'art engagé : de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, p. 55-56.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Rancière, J. (2004), *Malaise dans l'esthétique*, p. 132.

pouvoir qui structurent normalement l'expérience du sujet connaissant, agissant et désirant ». ¹⁰¹ Cette double négation, *ni l'entendement ni la sensation*, ou *double bind*, marque le jeu et la tension des opposés dans l'état esthétique: de l'attraction et de la répulsion, « du charme qui attire et du respect qui repousse », du repos et de l'agitation. Alors, l'expérience esthétique représente une rupture de ces relations de pouvoir habituelles, le *dissensus* entre la pensée et le sensible qui est, paradoxalement, au cœur de l'accord esthétique. ¹⁰² Ainsi, le *sens commun* esthétique schillérien, à la différence de Kant, est « dissensuel ». Il ne promet pas le rapprochement des « classes distantes », il le dépasse et « remet en cause le partage du sensible qui fonde leur distance ». ¹⁰³ En état esthétique, les relations de pouvoir sont suspendues et remises en cause : pas de liens du commandement ni de l'obéissance, pas de division de travail, pas de résistance ni de cession. Or, ce sont ces liens qui définissent l'ordre traditionnel de domination – domination d'une forme active sur la matière passive. La libre apparence d'une œuvre d'art représente l'état avant cette défiguration traditionnelle du sensible. Dans cet état, le *sens commun* « dissensuel » s'oppose au consensus de l'ordre traditionnel ainsi qu'à celui qui *prétend* le renverser, c'est-à-dire une forme de révolution étatique. En état esthétique il y a une promesse d'une

« révolution toute nouvelle : une révolution des formes de l'existence sensible au lieu d'un simple bouleversement des formes de l'État; une révolution qui ne sera plus un déplacement du pouvoir, mais une neutralisation des formes mêmes dans lesquelles les pouvoirs s'exercent, en renversant d'autres et se font eux-mêmes renverser. Le libre jeu – ou la neutralisation – esthétique définit un mode d'expérience inédit, porteur d'une nouvelle forme d'universalité et d'égalité sensibles. » ¹⁰⁴

Cette nouvelle forme de l'existence s'oppose à « la logique ancienne de l'intelligence active qui s'impose à la matérialité passive ». ¹⁰⁵ Par cette contradiction du *double bind*, du suspens de la domination dans le libre jeu de facultés, se naît « le principe d'une nouvelle liberté » qui dépasse « les antinomies de la liberté politique ». La révolution esthétique qui renverse

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰² « La libre apparence de la statue, dit Schiller, nous séduit par son charme et nous repousse en même temps de toute la majesté de son autosuffisance. Et ce mouvement de forces contraires nous met dans un état de suprême repos et de suprême agitation en même temps. » *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 132-133.

¹⁰⁵ *Ibid.*

des formes du monde sensible est une alternative à « l'éternité de la domination » ainsi qu'à « la sauvagerie de la rébellion ». Elle propose une nouvelle forme de l'existence collective et supprime les frontières des anciennes hiérarchisations entre le grand art et l'art de la rue, entre le travail et la jouissance. La révolution esthétique remet l'art dans sa position originelle – métapolitique, hétérogène à la politique, toujours en opposition à la politique de domination.¹⁰⁶

L'idée de la révolution esthétique met l'expression « la résistance esthétique » sous un nouvel angle : ce n'est plus seulement la résistance symptomatique aux symboles des régimes politiques donnés, mais la résistance de l'esthétique elle-même à la soumission politique.

2.3.3 L'art est trop faible pour être « pris au sérieux » dans sa fonction politique?

Dans la discussion sur la fonction démocratique de l'art la question se lève : dans quelle mesure est cette fonction importante? Est-ce que cette fonction est « fonctionnelle » ou est-ce qu'on se flatte en mettant l'art et les artistes parmi les acteurs politiques notables?

Paul Ardenne et Enrico Lunghi argumentent que l'art n'a que les effets locaux, qu'il « n'atteint la politique qu'accidentellement », qu'il « ne s'attaque pas aux fondements structurels du politique » et que les interventions artistiques ne font pas changer les régimes politiques.¹⁰⁷ Est-ce que cela veut dire que la valeur de l'art pour la démocratie et pour la contestation politique est minime?

En réponse au scepticisme par rapport au rôle de l'art dans transformations politiques, notons qu'il ne faut pas confondre l'importance d'une ou même de plusieurs œuvres d'art particulières dans les instances particulières historiques et l'importance de l'art comme activité humaine de répercussions innombrables.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 134-140.

¹⁰⁷ Van Essche, E. (2007), *Les formes contemporaines de l'art engagé : de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, p. 92-111.

Il est vrai qu'une œuvre d'art ne représente pas une dynamite faisant exploser les régimes politiques, ni même « chang[er] le cours d'une élection dans un pays, quel qu'il soit »¹⁰⁸. Remarquons que, de ce point de vue, il est encore plus problématique de voir un impact politique d'une œuvre d'art dans un pays démocratique, que dans un pays où les libertés démocratiques sont sérieusement menacées. Pourtant, on a des raisons à croire que l'art peut contribuer à la construction du projet démocratique.¹⁰⁹

Chantal Mouffe accorde à l'art un rôle important en politique en général et en politique démocratique en particulier.¹¹⁰ Tout d'abord, elle croit que c'est inutile à faire une distinction entre l'art politique et l'art non politique, puisque les pratiques artistiques dans son ensemble jouent le rôle dans la constitution et la maintenance d'un ordre symbolique donné ainsi que dans sa contestation et, par conséquent, les pratiques artistiques nécessairement ont une dimension politique. Mouffe préconise l'approche agonistique dans la théorie démocratique, selon lequel, il y a toujours une hégémonie dans un ordre politique établi, fondée sur les relations de pouvoir et qui, à son tour, forme l'ordre social. Le consensus rationnel est une illusion et il existe toujours un agonisme indéracinable entre les adversaires. Les espaces publics sont des champs de bataille entre les opinions concurrentes; les agents sociaux sont en permanente renégociation – ce qui caractérise une démocratie plus vibrante que celle fondée sur le consensus post-politique. C'est justement le rôle de l'art critique de réinjecter la possibilité du conflit dans les espaces publics et questionner l'hégémonie dominante. Comme les identités politiques ne sont jamais données, mais sont les résultats de la construction discursive, c'est aussi le rôle de l'art critique de contribuer à la construction de l'identité politique.

Les pratiques artistiques ne doivent pas être en opposition radicale aux ordres esthétiques et sociaux ni apporter un changement radical immédiat pour qu'on reconnaisse leur importance politique. Pour être critiques, selon Mouffe, elles doivent faire des interventions agonistiques dans les espaces publics. La diversité des formes est un atout pour l'art critique

¹⁰⁸ Le sarcasme d'Enrico Lunghi à propos de l'inaptitude de l'art contemporaine. *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁹ Mouffe, C. (2008), « Art and Democracy », p. 13.

¹¹⁰ Mouffe, C. (2005), « Which Public Space for Critical Artistic Practices? » ; Mouffe, C. (2007), « Artistic Activism and Agonistic Spaces » ; Mouffe, C. (2008), « Art and Democracy ».

dont l'objectif est de dévoiler ce qui est réprimé par le consensus dominant, fomenter le *dissensus* et ainsi rendre visible ce qui est invisible et obscurci par l'hégémonie existante.

Chapitre 3 : Liberté artistique et approche démocratique

Dans les chapitres précédents, j'ai argumenté que l'art a une nature démocratique et une fonction démocratique. Pourtant, l'art est vulnérable devant les agents politiques : en tant qu'activité humaine, il peut s'épanouir dans la démocratie et la renforcer, mais il peut aussi être asservi par les forces antidémocratiques. Dans ce chapitre, je vais argumenter que tel asservissement de l'art et son utilisation contre la démocratie sont nécessairement des défigurations de l'art par rapport à sa nature et que la démocratie doit reconnaître la valeur démocratique de l'art et être sensible à l'art de manière particulière, en accordant une protection spéciale à la liberté artistique. Dans le cadre de cette argumentation, je vais parler de certains dangers et contraintes que l'art rencontre : *l'utilisation* de l'art dans les politiques antidémocratiques, son utilisation démagogique, les relations entre l'art et la vérité, les restrictions religieuses, les contraintes élitistes. Le terme « utilisation » n'est pas incident : j'argumente que les accusations de l'art d'être élitiste, intolérant, démagogique et même antidémocratique sont déplacées parce que ce ne sont que les *utilisations* de l'art par les agents politiques, sociaux et individuels, et que ces utilisations sont imposées à l'art et représentent les contraintes pour son concept et les dangers pour la liberté artistique. Ainsi, ces agents ont la responsabilité de leur approche à l'art. Cette approche doit porter le caractère authentiquement démocratique que je vais essayer de formuler en Conclusion.

3.1. L'art comme outil antidémocratique

La vulnérabilité de l'art devant les régimes politiques veut dire que l'art, comme une construction humaine, rencontre les dangers et contraintes capables de changer son fonctionnement politique. Dans cette section je vais parler de comment les politiques antidémocratiques changent les fonctions politiques de l'art et infligent aux citoyens une compréhension défigurée de sa nature.

Dans le chapitre 2, on a parlé de la fonction politique de l'art et l'on a essayé d'accentuer l'importance de cette fonction. La puissance de l'art comme moyen de communication et de conviction séduit les acteurs politiques et les convoque au champ de bataille pour s'emparer

de l'art. Comme il est mentionné dans la section 2.3, dans la « guerre » des symboles l'utilisation de l'art comme arme politique peut aller en toute direction.

3.1.1. L'art et les politiques antidémocratiques

Il convient de commencer par le cas le plus évident et le plus effrayant – les régimes totalitaires. Ceux-là utilisent les moyens artistiques pour communiquer leurs idéologies à leurs populations, pour embellir leurs images à l'extérieur et à l'intérieur, mais aussi pour transformer l'espace politique. Dans les deux premiers cas, il s'agit de l'art au service de la propagande. Dans le cas de la transformation de l'espace politique, il s'agit d'une caractéristique essentielle pour le totalitarisme. Cependant, si l'utilisation de l'art dans la propagande est évidente chez tous les régimes totalitaires, le lien entre l'art et la transformation de l'espace politique est plus prononcé dans les régimes fascistes et notamment dans le régime nazi. Le nazisme représente, selon Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, « une fusion de la politique et de l'art, une production du politique comme œuvre d'art ». ¹¹¹ De façon similaire, Daniel Vander Gucht parle d'un danger de confusion du pouvoir de l'art et du pouvoir politique : l'esthétisation de la politique est dangereuse parce qu'elle présente une plateforme pour les régimes totalitaires, dans lesquels on substitue une vision à l'argumentation. ¹¹² Cela se conforme à ce que dit Kant du jugement esthétique : il n'est pas fondé sur l'entendement et pourtant il aspire à l'universalité. Alors, plusieurs sujets collectivement peuvent partager un jugement esthétique indépendant de la raison et, par conséquent, de la morale, et adhérer à une vision fictionnelle. C'est ainsi que le nazisme se présente, se justifie et séduit : le mythe versus la philosophie abstraite, le rêve versus faits et discours, reconnaissance versus connaissance. Le mythe est indissociable de l'art et, tout comme l'œuvre d'art qui l'exploite, représente un instrument mimétique d'identification. ¹¹³ Ceci incite à se rappeler Platon, qui croyait les

¹¹¹ Lacoue-Labarthe, P. *et al.* (1990), « The Nazi Myth ».

¹¹² Lachaud, J.-M. (2006), *Art et politique*, p. 16-17.

¹¹³ Lacoue-Labarthe, P. *et al.* (1990), « The Nazi Myth ».

mythes nuisibles pour la cité idéale, et de son attitude vers les arts de mimésis.¹¹⁴ Avait-il raison?

Vander Gucht prévient « de ne pas soumettre la société à un quelconque impératif esthétique, à la souveraineté de l'art. Quand l'art prend le pouvoir, cela conduit inmanquablement au totalitarisme. Or la démocratie est affaire d'argumentation et non de conviction, elle a besoin de dialogue pas de vision. »¹¹⁵ On peut avoir une impression que ces avertissements contre le totalitarisme et l'analyse empirique de l'idéologie nazie en particulier prouvent le bien-fondé des craintes platoniciennes à propos des arts. Alors, les arts doivent être, sinon bannis de la cité, au moins censurés et contraints. J'argumente qu'une telle conclusion est fautive.

Il est aussi faux de blâmer l'art pour le totalitarisme que blâmer la science pour le bombardement atomique.¹¹⁶ Tout d'abord, un régime politique est construit par les hommes qui font leurs choix. Le chemin de l'esthétique au nazisme semble être trop long et demande aux hommes de faire des choix pour y arriver. Cela veut dire que l'art peut être *instrumentalisé* par les forces politiques (ce qu'on a déjà démontré), mais il ne peut pas être tenu responsable de la création de ces forces. Autrement dit, le développement des arts et la liberté artistique ne peuvent pas être la cause de l'ascension du totalitarisme. La vraie cause de cette ascension est *l'évacuation* de la raison et de la délibération de l'action politique, individuelle et collective, plutôt que l'augmentation de la liberté artistique. De plus, ce qui est le plus important, la nature du totalitarisme demande l'exclusion catégorique du pluralisme. Or, cela exige qu'on accepte un concept de l'art indiscutable, fermé. Mais cela contredit le caractère de concept de l'art comme essentiellement contesté dont on a parlé dans le chapitre 1. Cela veut dire que l'art sous les régimes totalitaires est défiguré jusqu'à

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Lachaud, J.-M. (2006), *Art et politique*, p. 16-17. Cet avertissement semble aller contre les propos de Jacques Rancière dont j'ai parlé dans le chapitre 2. À mon avis, on doit distinguer les dimensions dans lesquelles se trouvent les idées en question de Rancière et les inquiétudes de Vander Gucht. Rancière place l'art dans la métapolitique. L'art est un mode de partage du sensible qui ouvre les possibilités de réfléchir, repenser et réorganiser l'ordre politique d'une façon démocratique et humaniste. Par contre, l'esthétisation de la politique dont on parle ici est un déguisement du même ordre politique contingent pour minimiser toute chance de le changer.

¹¹⁶ Je me précipite de remarquer qu'aucun des auteurs cités dans ce passage ne soutient l'idée que l'art est responsable du totalitarisme et doit être censuré.

devenir méconnaissable, à un degré tel qu'il ne correspond plus à son propre concept. Bien sûr, les œuvres d'art restent des œuvres d'art, mais leur ensemble, étant trop exclusif, ne comprend plus le tout du concept de l'art et ainsi il ne peut pas avoir tout le pouvoir de l'art disponible sous un régime démocratique pluraliste. L'art est aussi coupable de soutenir le totalitarisme que les prisonniers dans les camps de concentration qui travaillaient pour la machine de guerre d'Hitler.

Pourtant, le problème du passage de l'esthétique à la politique reste actuel même sans aller jusqu'aux ténèbres du totalitarisme. Les régimes politiques plus ou moins autoritaires et même formellement démocratiques sont aussi susceptibles de défiguration de l'art. À la différence des totalitarismes qui interdisent ouvertement certains arts comme « dégénérés » ou « bourgeois » ou « antipopulaires », il est possible de proclamer officiellement l'adhésion au principe de la liberté d'expression artistique et pourtant d'attaquer, sous divers prétextes, l'art qui nuit au pouvoir. La façon la plus directe est le saut du jugement esthétique au jugement moral. L'art qui ne correspond pas aux canons esthétiques dits reconnus est marginalisé et poussé hors du concept de l'art. Souvent, il s'agit de la confusion toute droite du « beau » et du « bien » : ce qui n'est pas beau n'est pas bien, et ce qui n'est pas bien est immoral et donc n'a pas le droit d'être. Aussitôt que son statut est remis en question, l'œuvre d'art commence à être jugée comme quelque chose d'autre qu'une œuvre d'art : un acte de hooliganisme, un blasphème, etc. – bref, comme un crime. L'art contestataire qui transgresse des limites imposées et prend de nouveaux espaces est surtout vulnérable à cette sorte d'attaque. Ainsi les forces antidémocratiques, surtout celles au pouvoir, par la discrimination sélective créent une atmosphère d'intimidation. Les œuvres d'art jugées « immorales » ou jugées comme « non-art » deviennent l'objet de la répression, et par la suite, exemplaires de ce qu'il est désavantageux de faire pour les artistes (ainsi que pour tout le monde). Cela incite les artistes à l'autocensure pour ne pas tomber en défaveur de l'opinion publique. Une des conséquences communes est la dépolitisation « douce » de l'art – quand le divertissement est de mise et ce qui dérange le public est marginalisé et exclu.

J'appelle ces procès la *défiguration* de l'art parce qu'elle va à l'encontre du concept de l'art comme activité nécessairement libre et à sa *contestabilité* essentielle, notamment ses conditions du caractère ouvert et de la diversité (voir chapitre 1).

Cette médaille a deux côtés : 1) l'attitude antidémocratique par rapport à l'art dans son utilisation arbitraire et limitée; 2) l'attitude antidémocratique par rapport à la démocratie dans la limitation du potentiel démocratique de l'art.

Pour conclure cette section, je tiens à préciser qu'il ne s'agit pas seulement des régimes au pouvoir dans tel ou tel état, mais aussi des « attitudes » antidémocratiques qui mettent le gouvernement et le public d'un état démocratique en un « mode » d'action antidémocratique.

Ce qui est incriminé à l'art depuis Platon c'est sa capacité d'obscurcir la vérité. Comme on vient de le mentionner, c'est la qualité fortement aimée et utilisée par le totalitarisme et par la démagogie dans leurs efforts antidémocratiques. Certains diraient qu'on apprécie l'art justement pour sa capacité de nous détacher de la vérité. Il me semble que c'est le moment de parler de la relation entre l'art et la vérité.

3.2. L'art et la vérité

La relation de l'art avec la vérité s'avère problématique. Nietzsche écrit que l'art nous cache la vérité de la vie en l'embellissant et par cela il la rend plus supportable pour nous.¹¹⁷ En même temps, l'art suscite le plaisir et l'intérêt à la réalité tout en gardant une certaine distance et fraie la voie pour la connaissance comme une nécessité. « L'homme de science est le développement ultérieur de l'artiste », dit Nietzsche.¹¹⁸

S'il nous semble que l'inhérence de la liberté à l'art est manifeste, puisque l'imagination *est* la faculté à l'origine de la création artistique, limiter la liberté de l'imagination est difficile même à s'imaginer : alors, la même faculté de l'imagination rend les relations entre l'art et la vérité, pour le moins, ambiguës. C'est l'imagination même qui nous emporte, sinon loin

¹¹⁷ Nietzsche, F. W. *et al.* (1995), *Humain, trop humain*, paragr. 151.

¹¹⁸ *Ibid.*, paragr. 222.

de la *vérité*, au moins loin de la *réalité*. En effet, par l'imagination on comprend aussi *les fantaisies*. Comment pourrait-on même supposer un lien amical entre l'art et la vérité?

À ce moment, il convient à remarquer que la vérité et la réalité ne sont pas la même chose. Peut-être, c'est là où se cache l'origine du soupçon par rapport à l'art comme essentiellement en conflit avec la vérité. La réalité pour nous est ce qui est devant nos yeux, ouvert à notre compréhension, ce qu'on peut déclarer réel ou « vrai ». Mais la vérité n'est nécessairement ni évidente, ni déjà atteinte. La vérité signifie plus souvent ce qu'on cherche au-delà de la réalité ouverte et témoignée.

3.2.1. Le problème de la logique dans l'art

La question de la vérité nécessite quelques précisions sur le point de vue. Tout d'abord, on rejette la position relativiste et on assume qu'il existe un idéal de la vérité auquel on doit s'aspirer en distinguant les opinions vraies et fausses et en écartant les dernières. Ensuite, la position (libérale) démocratique qu'on a adoptée présuppose qu'on cherche la vérité par la raison, en s'appuyant sur l'évaluation rationnelle de l'évidence et en utilisant les arguments déductifs et inductifs, plutôt que la foi.¹¹⁹ Autrement dit, dans nos recherches de la vérité on applique les règles de la logique rigoureuse.

Pourtant, on dit souvent que l'art ne suit pas les règles de la logique, et quand on le dit c'est la logique déductive dont on parle normalement. De plus, dans ce contexte on pourrait ajouter que l'art est au défi de la logique – il cherche souvent l'absurdité, l'ambiguïté. De fait, on pourrait prendre n'importe quelle règle de la logique déductive et trouver des exemples de sa violation dans les œuvres d'art narratif. « On se verra bientôt, on ne se verra jamais » est un exemple du type « P égal –P » qu'on trouve dans une chanson du groupe du rock russe Moumami Troll. Notons que de telles contradictions sont possibles dans la fiction, c'est-à-dire, dans l'art narratif : la poésie, la littérature, le théâtre, dans une grande partie du cinéma, et, à un moindre degré, dans les autres arts visuels. Il est pratiquement inutile de

¹¹⁹ Je m'appuie encore sur les remarques de Mark R. Reiff citées plus haut sur la page 3, note de bas de page 4. Reiff, M. R. (2013), *Exploitation and Economic Justice in the Liberal Capitalist State*, p. 18-19.

chercher des contradictions logiques dans la musique et dans les arts visuels abstraits.¹²⁰
Pour les propos de mon analyse, j'appellerai « fiction » tout l'art dit « narratif ».

Si la fiction suivait les règles de la prédictibilité et de la rigueur mathématique, elle aurait perdu ses qualités essentielles qui consistent à susciter la surprise et à exciter la curiosité en brisant l'évidence. La fiction, donc, fait fi de la logique déductive, mais elle suit la logique inductive, c'est-à-dire elle nous conduit aux conclusions en les appuyant, mais elle ne les démontre pas. Selon des prémisses présentées, une conclusion nous paraît plus ou moins probable. Or, la fiction aime l'ambiguïté par définition et souvent reste ouverte à l'interprétation. Alors, les conclusions auxquelles arrivent les publics dépendent de leurs habilités de trouver et d'interpréter les prémisses et leurs liens. Souvent, les prémisses sont cachées dans le contexte qui, à son tour, n'est pas évident. Les artistes ne rendent pas cette situation plus facile, puisqu'ils ont une tendance générale à inclure dans leurs œuvres un message le plus profond possible, avec plusieurs allusions aux généralités.

Certains logiciens affirment que ni les images ni les films ne sont des arguments. Ils ne créent ni prémisses, ni conclusions, ni arguments. Ils peuvent être mouvants, beaux, convaincants, réalistes, complexes, etc., mais ils ne peuvent pas être vrais ou faux, parce que cela n'a pas de sens de demander si une image ou un film est vrai ou faux. Or, un argument doit contenir deux parties – prémisses et conclusion – qui expriment propositions de type « vrai ou faux »; donc ni les images ni les films ne sont les arguments.¹²¹

En revanche, la fiction n'est peut-être pas argumentative au niveau factuel, mais elle peut être instructive au niveau normatif. C'est dans l'épistémologie morale que la fiction peut avoir une fonction cognitive, et donc servir d'argument dans les argumentations morales et, par conséquent, politiques. Pourtant, plus importants sont les enjeux moraux et politiques touchés par la fiction, plus grande est la controverse autour d'elle et de la vérité. À son propre « discrédit », la fiction fait fi non seulement de la logique déductive, mais aussi « de

¹²⁰ Dans cette division je m'appuie sur Daniel Jacobson, voir: Talon-Hugon, C. *et al.* (2011), *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes*, p. 62.

¹²¹ Moore, B. N. et R. Parker (2012), *Critical Thinking*, p. 40-47.

la condition de la sincérité ». ¹²² Ainsi, pour les chrétiens puritains les poètes étaient menteurs par nature et, selon la *théorie de la fausseté* de la fiction, « ce qui distingue la fiction de la non-fiction est la valeur de la vérité de ses propositions ». ¹²³ Même si la philosophie réfute facilement cette théorie, ¹²⁴ ni l'art narratif (fiction) ni l'art abstrait ne le font directement.

3.2.2. La vulnérabilité de l'art à la démagogie

Ces qualités « antilogiques » de l'art, accompagnées par son appel aux émotions, font de l'art un outil important pour la démagogie. La démagogie peut être présente dans une œuvre d'art même, ainsi que dans son interprétation de l'extérieur. Dans le premier cas, l'œuvre d'art peut être une commande idéologique dès le début ou elle peut être le résultat de l'ignorance ou de la mauvaise foi de son créateur. Dans le deuxième cas, une œuvre innocente peut être mal interprétée soit par les publics ignorants, soit par les manipulateurs malhonnêtes. Dans tous les scénarios, on exploite l'art pour contourner la raison et atteindre les buts louches par l'émotion, les sentiments, le superficiel.

La vulnérabilité de l'art à la démagogie a été prise au sérieux par la philosophie, jusqu'à la démarcation radicale entre le sensible et l'intelligible faite par Platon. Les poètes représentaient une menace pour Platon. Ils créent le monde de croyances illusoires, le monde qui peut non seulement désinformer, mais aussi séduire et corrompre les âmes. Les craintes platoniciennes devant les poètes et leur pouvoir de faire passer le faux pour le vrai peuvent être bien exagérées, mais elles ne sont pas tout à fait déplacées. La vraisemblance de la fiction et la rhétorique convaincante des auteurs, le plaisir esthétique qu'on reçoit avec les œuvres de ces auteurs, par conséquent, leur réputation populaire – tout cela crée une certaine autorité à laquelle on fait souvent appel, bien que les poètes soient très rarement les personnes « à qui l'on s'adresserait pour comprendre l'état du monde » et ils semblent

¹²² Talon-Hugon, C. *et al.* (2011), *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes*, p. 70.

¹²³ *Ibid.*, p. 63-64.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 65. « [I] peut y avoir de nombreuses propositions vraies dans une œuvre de fiction et autant de propositions fausses dans de la non-fiction ».

« souvent plus crédule[s] et naïf[s] que nous autres ». ¹²⁵ Daniel Jacobson donne l'exemple des films hollywoodiens avec leurs « fins heureuses omniprésentes » qui ne représentent évidemment pas la vraie vie. Les producteurs offrent à leurs spectateurs ce que les derniers préfèrent voir et ils ne désirent pas « toujours la dure vérité ». Dans ce sens, la vérité et l'efficacité dramatique sont en conflit. ¹²⁶

Pourtant, la fiction n'oblige pas à y croire. On pourrait supposer qu'il suffit de se rappeler qu'on a affaire à une *fiction*, donc il faut s'en méfier. Cela peut être vrai quant au sujet et au contenu factuel d'une fiction, mais cela devient beaucoup plus compliqué quant aux messages moraux implicites à une œuvre. Le phénomène de l'autorité du créateur entre en jeu et si son histoire « sonne vraie », c'est-à-dire, si elle se conforme à nos croyances, implicitement au moins, on pourrait facilement exploiter nos préjugés et nos superstitions, car nos croyances antérieures peuvent être fausses, mais, quand même, enracinées. ¹²⁷

Même les perceptions des faits historiques et l'histoire elle-même peuvent être affectées par la fiction. Surtout quand la fiction prétend à une véracité documentaire. Il est stupéfiant de voir combien de personnes « apprennent » sur l'histoire par la fiction littéraire et cinématographique sans aller chercher des sources plus compétentes non fictionnelles.

Le rôle néfaste pour la société que Platon accordait aux poètes au quatrième siècle avant notre ère aurait probablement été réaffirmé par lui aujourd'hui cent fois plus vigoureusement. L'avènement des arts visuels justement mimétiques, l'échelle industrielle et l'insistance avec laquelle ils imposent une réalité virtuelle, tout cela en fait une arme de confusion d'esprits humains et de propagande que Platon n'a jamais pu penser. ¹²⁸

¹²⁵ Frye, N. (1964), *The Educated Imagination*, p. 89, cité par Daniel Jacobson dans: Talon-Hugon, C. *et al.* (2011), *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes*, p. 69.

¹²⁶ Talon-Hugon, C. *et al.* (2011), *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes*, p. 69-70.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Noël Carroll mentionne les idées similaires dans: Carroll, N. (1999), *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, p. 19.

3.2.3. La vérité, l'art et la démocratie : un triangle d'antagonisme et d'incohérence ou un triangle d'amour?

L'art et la vérité : est-ce que c'est un conflit irrésoluble comme le craignait Platon? Ou, au contraire : est-ce que l'art, en fait, nous permet de voir plus en profondeur puisqu'il rend l'invisible visible et facilite la compréhension de la vérité par la voie du sensible, par l'intuition, par sa densité et ambiguïté où la raison pure manque d'habileté? Est-ce qu'il invite à la découverte des vérités inconnues par la faculté d'imagination qu'il emploie?

Il est clair que l'art est capable de cacher la vérité. Selon Platon, les poètes peuvent causer des effets indésirables sur l'éducation morale des citoyens et doivent être bannis de la Cité idéale.¹²⁹ Avons-nous à comprendre que le langage artistique rend la vérité indiscernable, et donc, crée un environnement hostile à la délibération démocratique qui veut atteindre la vérité, sinon la vérité absolue finale, au moins, une vérité actuelle, objective et raisonnée?

À la différence de Platon, qui place la poésie, comme l'ignorance inspirée, au niveau le plus bas de la cognition et demande qu'elle soit soumise au contrôle de la philosophie,¹³⁰ Aristote réhabilite la poésie. Il n'exige pas que la poésie idéale fusionne avec la philosophie. Il donne à la poésie une place aussi importante que la philosophie, mais de son côté – la poésie remplit une fonction différente. Tandis que la philosophie cherche l'universel dans le particulier et veut découvrir la vérité, la poésie représente l'universel à travers le particulier et donne une incarnation vivante de la vérité universelle dans une forme individuelle choisie par le poète. Le poète représente un fait concret d'une façon qu'il mette en lumière la vérité supérieure, l'idée de l'universel.¹³¹

Naturellement, si l'on suit la logique d'Aristote, le poète (dans le sens large) devient responsable des définitions des vérités universelles et, ainsi, on revient au problème de la démagogie, quand l'art, en personne d'un artiste, présente de fausses croyances comme les

¹²⁹ Platon et R. Baccou (1966), *La république*, liv. X.

¹³⁰ Griswold, C. L. (2016), « Plato on Rhetoric and Poetry ».

¹³¹ Butcher, S. H. et al. (1951), *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art: With a Critical Text and Translation of the Poetics*, p. 163-197.

vérités universelles. Pourtant, il ne faut pas blâmer tout art pour les défauts personnels de certains artistes.

Ce qui est important, c'est que l'art dans ses œuvres permette aux gens de voir ce qui n'est pas présent devant eux dans leurs réalités quotidiennes, ce qui ne peut même pas être présent dans leurs vies littéralement, mais qui y joue des rôles substantiels, à savoir : les enjeux moraux, sociaux et politiques. Il s'agit de plus que les représentations qu'on reçoit dans les bulletins d'information, mais de la connexion plus profonde à la conscience et aux sentiments moraux qui engagent les personnes.

La fonction de l'art n'est pas de fournir un savoir empirique, mais d'engager l'esprit dans une activité intellectuelle qui conduirait aux savoirs : empirique, phénoménologique, éthique, etc. L'art devient un exercice stimulant la raison. L'ambiguïté, la surprise, le sous-entendu qui stimulent l'imagination sont des vertus de l'art. Une œuvre doit toujours laisser les portes ouvertes pour les interprétations possibles, pour un discours intérieur et ultérieur à elle. En exerçant son jugement sur l'œuvre d'art on s'avance sur une corde mince en se balançant au-dessus d'un abîme d'incertitudes intellectuelles. L'art comme commentaire sur tout ce que rencontrent l'expérience et l'imagination humaines est tellement dense dans les associations et réflexions que cela peut prendre plusieurs pages pour analyser et expliquer « logiquement » ce qui est compris dans trois lignes d'un dialogue dramatique, dans un vers poétique, une peinture, une photo, deux minutes d'un film, quarante secondes d'une performance dans une église. Le poète, selon Kant, n'annonce qu'un « simple jeu avec des Idées », mais dans ce jeu il alimente l'entendement et donne « vie à ses concepts par l'intermédiaire de l'imagination ». Le poète, donc, donne beaucoup plus qu'il ne promet, au contraire d'un simple orateur éloquent, qui donne moins.¹³² Comme le remarque Jean-Marc Lachaud, l'art contemporain, par ses œuvres, donne « à voir et à penser sans chercher à prouver » : sa logique privilégiée est de communiquer l'expérience et non de transmettre le savoir.¹³³

¹³² Kant, I. et A. Renaut (2000), *Critique de la faculté de juger*, p. 308, § 51.

¹³³ Van Essche, E. (2007), *Les formes contemporaines de l'art engagé : de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, p. 42.

Donc, malgré les apparences, l'art a une valeur constitutive pour la vérité. Il permet de voir les choses différemment et cherche toujours et découvre de nouveaux points de vue.

Prenons l'exemple de la Russie soviétique et postsoviétique cité par Masha Gessen. Dans une société, où la peur et la répression règnent, toute la discussion publique devient un exercice de renversement de significations des mots : le vulnérable devient le menaçant, le courageux – devient le traître, le bon – devient le méchant. Ce langage de mensonges orwellien a été déconstruit avec la chute de l'Union Soviétique, mais il est reconstruit et même renforcé dans la Russie de Poutine. La démagogie d'autoritarisme s'adapte au langage démocratique. Elle devient plus sophistiquée et plus difficile à reconnaître. Elle crée l'illusion de la liberté de parole et inonde l'espace informatif par des contradictions enchaînées en discréditant ainsi le langage même de la confrontation politique. « Il ne reste plus de mots. »¹³⁴ Contre ce langage « post-mensonges », il nous reste, quand même, le langage artistique qui atteint la conscience des gens par la voie du sensible, par l'intuition, par la provocation, en exposant l'absurdité du mensonge, en l'encadrant et en le mettant en lumière avant qu'il puisse s'adapter et changer son déguisement. C'est ainsi que les jeunes femmes de Pussy Riot ont exposé au monde le régime de Poutine pour ce qu'il est, avec leur art. Leurs drôles de cagoules et de robes colorées, leurs performances maladroites, mais intuitivement précises dans leurs contextes, ont contribué au dévoilement de la faillite morale du régime de Poutine plus qu'aucun politicien, journaliste ou personnalité publique ne l'a jamais fait.¹³⁵

Ainsi, on pourrait établir une association entre l'art et la vérité. Plus que cela, cette association peut être décrite comme une forme de dépendance de la vérité de l'art. Autant que cela puisse paraître contradictoire, on peut trouver une explication simple : « il existe un lien interne entre la liberté et la vérité, entre la capacité à faire des choix et la capacité à déterminer ses choix en fonction de buts raisonnables ».¹³⁶ Ce lien peut être interprété en deux sens : plus on est raisonnable, plus on est autonome dans ses choix. Mais aussi : plus il

¹³⁴ Gessen, M. (2014), *Words Will Break Cement: The Passion of Pussy Riot*, p. 35.

¹³⁵ Cadwalladr, C. (29 juillet 2012), « Pussy Riot: will Vladimir Putin regret taking on Russia's cool women punks? »

¹³⁶ Dilhac, M.-A. (2014), *La tolérance, un risque pour la démocratie ? Théorie d'un impératif politique*, p. 40.

y a de liberté de choix, plus il y a de possibilités pour la raison de voir la vérité. Or, l'art est une activité nécessairement libre (voir section 1.2.1) qui nous promet une infinité de points de vue et donc, la liberté d'expression artistique intrinsèquement nous rapproche de la découverte de nouvelles vérités sur le monde, y compris les vérités politiques.

Pourtant, telle découverte n'est pas toujours bienvenue pour certains quand elle heurte leurs croyances profondes qu'ils ne désirent pas déranger, telles que les croyances religieuses.

3.3. L'art et le blasphème

L'argument pour la liberté artistique que j'avance inévitablement amène à la question des limites de cette liberté. Quand on parle de la liberté politique dans la démocratie, on comprend qu'il ne peut pas s'agir d'une liberté sans limites, mais d'une liberté égale pour tous. Cela veut dire que la liberté individuelle *est* limitée là où elle pourrait enfreindre les libertés similaires individuelles des autres.¹³⁷ Pourtant, ces limites ne sont pas toujours claires en pratique quand il s'agit de la liberté d'expression et surtout de la liberté artistique. Est-ce qu'il faut vraiment limiter la liberté artistique et si oui – selon quels règles et principes? L'application directe du principe des libertés égales aux libertés artistiques ne me semble pas avoir de sens : il est difficile d'expliquer comment une liberté artistique en soi pourrait enfreindre une liberté artistique similaire de l'autre. Les conflits auxquels on peut penser concernent plutôt les invasions de l'espace privé, les infractions de la liberté de la propriété et des droits de la personne. Par exemple, on ne peut pas jouer une musique bruyante, au nom de la liberté artistique, la nuit dans un quartier résidentiel; et si l'on décide de dessiner sur la toile d'un autre artiste sans sa permission, cela violerait le droit de la propriété de cet artiste plutôt que sa liberté de création artistique. Les conflits de ce genre ne sont pas rares, mais ils sont normalement résolus à l'aide du sens commun. Le conflit dont je veux parler dans cette section est celui entre l'art et la religion et il est caractérisé d'un niveau de sensibilité élevé et d'une grande difficulté de trouver le « sens commun ». La question frontale que pose ce conflit : doit-on tolérer l'art

¹³⁷ Je suis les principes rawlsiens de la *Théorie de la justice*. Voir : Rawls, J. (1971), *A Theory of Justice*.

dit « blasphématoire »? ¹³⁸ Plus spécifiquement : comment la démocratie doit-elle réagir à l'art « blasphématoire » pour protéger les intérêts de la démocratie?

Je commence l'analyse de cette problématique par quelques prémisses :

- i) Tout d'abord, un état démocratique ¹³⁹ doit suivre le principe de la *neutralité religieuse* : l'état ne doit préférer aucune religion à aucune autre, ni aucune religion à l'athéisme. ¹⁴⁰ L'état doit garder sa neutralité non seulement par rapport aux religions différentes, mais aussi par rapport aux conflits entre les points de vue religieux et non religieux.
- ii) Je propose de distinguer, à l'intérieur du concept de liberté artistique, entre la liberté d'idée (artistique), celle qui est plus proche de la liberté de conscience, et la liberté d'expression (artistique), celle qui implique une action dans l'espace et le temps. Cette distinction nous aidera de défendre l'art contre les restrictions fondées sur la base religieuse. Cette distinction explique pourquoi il est difficile d'appliquer le principe des libertés égales aux libertés artistiques : la composante *d'idée artistique*, ou simplement *l'imagination artistique*, ne peut entraver aucune autre liberté, aucun droit, s'il n'est pas réalisé dans *l'acte d'expression* qui occupe un espace-temps.
- iii) J'adopte la stratégie de T.M. Scanlon dans sa défense de la liberté d'expression : plutôt que chercher une définition de la classe des actes protégés, plutôt que d'attaquer toutes les restrictions de la liberté artistique, j'attaque l'illégitimité de certaines justifications de restriction de la liberté artistique, à savoir, les justifications religieuses. ¹⁴¹

¹³⁸ Pour l'argument en faveur de la condamnation de l'art « blasphématoire » voir : Fisher, A. et H. Ramsay (2000), « Of Art and Blasphemy ».

¹³⁹ Tandis que l'on peut distinguer les idées de l'État démocratique et du régime démocratique, pour les fins de cet argument je vais utiliser les deux comme synonymes.

¹⁴⁰ Je m'appui sur l'argument pour la neutralité religieuse de l'État présenté dans : Audi, R. (1989), « The Separation of Church and State and the Obligations of Citizenship ».

¹⁴¹ Scanlon, T. M. (2003), *The Difficulty of Tolerance: Essays in Political Philosophy*, p. 6-25.

- iv) Je me réfère à quatre concepts du blasphème formulés par Fisher et Ramsay : blasphème comme 1) offense; 2) attaque de la religion; 3) attaque du Sacré; 4) attaque du blasphémateur lui-même.¹⁴²

3.3.1. La protection des sentiments des croyants.

If a work of art dismantles the ruling ideology, it will be intrinsically offensive to those who continue to believe that ideology.

Adam Thirlwell¹⁴³

Il y a un problème avec l'identification et la propriété d'un blasphème ainsi qu'avec son degré. Pour un croyant, le blasphème est un acte de tort à son Dieu; et c'est ce tort qui explique le caractère offensant de cet acte. Pour cette raison, selon le croyant, un tel acte est un tort envers tous les croyants plutôt qu'envers lui personnellement. Ce serait une dérogation à sa foi de le regarder autrement.¹⁴⁴ Mais dans ce cas, son injure personnelle devient moins prononcée, même inidentifiable. Il doit, alors, demander la protection de la « réputation » de son Dieu, plutôt que de ses sentiments personnels. Il y a alors un autre problème : comment mesurer le degré du tort causé à la « réputation » du Dieu?¹⁴⁵ De plus, il faut confirmer le fait du tort et cela ne peut faire qu'un adhérent à la croyance en question. Dans la mesure où les différentes religions n'ont pas des croyances qui se recoupent, elles ont différentes conceptions de ce qui est blasphématoire.¹⁴⁶ Ceux qui n'adhèrent pas à une religion donnée et ceux qui n'adhèrent à aucune religion regarderont les réactions des « offensés » comme « erronées », parce qu'ils ne partagent pas les vues compréhensives des

¹⁴² Selon Fisher et Ramsay, chacun de ces concepts a ses limites, mais ensemble ils sont compatibles et présentent le meilleur argumente contre le blasphème comme un default moral et non seulement religieux. Fisher, A. et H. Ramsay (2000), « Of Art and Blasphemy ».

¹⁴³ Thirlwell, A. (23 janvier 2015), « Can art still shock? »

¹⁴⁴ Jones, P. (1990), « Respecting Beliefs and Rebuking Rushdie », p. 419.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 422., note de bas de page 10, citation, qui illustre qu'à la fin, la question revient aux injures personnelles : "When a prophet is treated in a supercilious, dismissive or crude manner, what is at stake is not his honour - for he is dead and too big a person to be affected by insults. What is really at stake is the sense of self-respect and integrity of those living men and women who define their identity in terms of their allegiance to the prophet. Their pride, good opinion of themselves, dignity and self-esteem deserve to be protected and nurtured, especially when these are subjected to daily assaults by a hostile society." (Bhikhu Parekh, *New Statesman and Society*, 24 March 1989, p. 33.)

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 419.

« offensés ». ¹⁴⁷ Pour ceux qui ne partagent pas les croyances en question, il est difficile de comprendre pourquoi un irrespect envers « un personnage » ou un phénomène qui, dans leur compréhension du monde, n'existe pas ou n'a pas de valeur, cause une telle réaction de détresse chez les « offensés ». Pourtant, ils sont capables de reconnaître cette détresse et l'offense causées par un blasphème sans comprendre (ou accepter) leur fondement spirituel. Ils sont capables et même obligés dans la société pluraliste libérale de reconnaître ce fait, car il ne dépend pas de la vérité ou de la fausseté des croyances « offensées ». Cela veut dire qu'ils perçoivent ces injures au niveau personnel, comme des injures à un individu dont la dignité et la liberté de conscience sont attaquées. Cependant, telle reconnaissance des injures par les personnes qui ne partagent pas les croyances des « offensés » demande un argument non religieux. Ne prouve-t-il pas que les valeurs libérales ont primauté sur les croyances religieuses, dont la protection même dépend de la tolérance sociale? La seule façon à laquelle les adhérents d'une confession religieuse peuvent expliquer et convaincre les autres que leurs sentiments sont blessés est une argumentation sur les bases humanistes communes et, par conséquent, non religieuses.

Le croyant, de son côté, doit reconnaître qu'il se trouve dans la société dont plusieurs membres ne partagent pas ses croyances religieuses particulières; que ses croyances religieuses en soi n'obligent pas les autres à se retenir du blasphème, ¹⁴⁸ et que la paix sociale dont il profite ne dépend pas de ses croyances religieuses, ni de leur vérité. ¹⁴⁹

L'intransigeance dans la question de la protection de ses sentiments religieux contre un blasphème ne mène qu'à l'intolérance, dont Shabbir Akhtar est un triste exemple. Dans sa diatribe contre Salman Rushdie, il va aussi loin qu'appeler la tolérance de blasphème « la honte, pas une fierté. » ¹⁵⁰ Selon cette logique l'échappement du dogmatisme médiéval est

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ “Even so, he has to recognize that he is in a society many of whose members do not share these beliefs and for whom these cannot provide reason for refraining from blasphemy” *Ibid.*

¹⁴⁹ Bien sûr, les croyances ouvertement intolérantes et violentes vont mettre en danger la paix, dont il y en a assez d'exemples dans l'histoire.

¹⁵⁰ Jones, P. (1990), « Respecting Beliefs and Rebuking Rushdie », p. 417. note de bas de page 3:

Cf. 'Many writers often condescendingly imply that Muslims should become as tolerant as modern Christians. After all, the Christian faith has not been undermined. But the truth is, of course, too obviously the other way. The continual blasphemies against the Christian faith have totally undermined it. Any faith which

une honte, et la fierté chrétienne se trouve dans les croisades et les flammes de l'inquisition. Autrement dit, l'absence de militantisme religieux implique dans une personne une valeur morale inférieure. C'est plutôt triste quand un philosophe trouve sa fierté dans la bigoterie militante et agressive, et cela va certainement contre les valeurs du libéralisme et de la démocratie (desquelles il prend avantage).

Quant à la réaction de l'État aux blasphèmes comme aux injures des sentiments des citoyens, si l'État doit garder sa neutralité, il ne peut pas considérer les blasphèmes comme la base de persécution des opinions ou de la restriction de l'expression artistique. Si le but de l'État est de protéger les gens contre ce qu'ils trouvent offensif, cette protection ne doit pas être offerte à certains citoyens plus qu'à d'autres. Cela semble pleinement inéquitable.¹⁵¹ Si l'État ne préfère aucune religion à l'athéisme, alors les sentiments des non religieux ont pour l'État une valeur égale aux sentiments des religieux.

On pourrait dire que les sentiments produits par des croyances religieuses sont plus forts que les sentiments produits par les croyances non religieuses, donc les sentiments religieux sont plus vulnérables, alors il faut les protéger davantage. Il est vrai qu'il faut prendre une telle affirmation au sérieux, et les innombrables conflits et guerres pour des motifs religieux nous servent de preuves. Néanmoins, il faut considérer cette remarque avec réserve : le fanatisme de n'importe quelle origine peut se manifester dans les sentiments les plus forts possible, mais cela ne veut pas dire qu'il faut être indulgent avec les fanatiques.

En affirmant d'avoir une sensibilité plus forte de leurs sentiments religieux, les partisans des confessions religieuses réclament une exception de la convention sociale. Cette convention sociale demande aux membres de la société (libérale) démocratique de résoudre les conflits

compromises its internal temper of militant wrath is destined for the dustbin of history, for it can no longer preserve its faithful heritage in the face of the corrosive influences.

The fact that post-Enlightenment Christians tolerate blasphemy is a matter for shame, not for pride...

Those Muslims who find it intolerable to live in a United Kingdom contaminated with the Rushdie virus need to seriously consider the Islamic alternatives of emigration (*hijrah*) to the House of Islam or a declaration of holy war (*jihad*) on the House of Rejection. The latter may well seem a kind of hasty militancy that is out of the question, though, with God on one's side, one is never in the minority. And England, like all else, belongs to God.' Shabbir Akhtar, *The Guardian*, 27 February 1989 (Appignanesi, L. et S. Maitland (1990), *The Rushdie File*, p. 240-241.).

¹⁵¹ Jones, P. (1990), « Respecting Beliefs and Rebuking Rushdie », p. 420.

dans les discussions par le recours à des arguments raisonnables.¹⁵² Si les partisans religieux affirment que leur vue compréhensive particulière n'est pas moins raisonnable que les autres, qu'elle est aussi digne d'être respectée que les autres, ils portent aussi une responsabilité devant la société de mettre cela en évidence. Il est inacceptable de revendiquer la vengeance aux « infidèles » parce que Dieu, ou prophète ou leur porte-parole sur la Terre le dit, et menacer par la violence si ces revendications ne sont pas satisfaites. Il est inacceptable de se faire excuser de son intolérance à cause de sa « sensibilité exceptionnelle. »

Bien sûr, il est possible qu'à cause du risque de réaction violente, que le gouvernement se trouve incapable de prévenir, le gouvernement puisse être obligé d'interdire ce qui est dit de causer ces réactions violentes, même si cette mesure n'est pas justifiable.¹⁵³ Cependant, si la possibilité des réactions violentes et du désordre devient une raison suffisante pour réduire une liberté, cette liberté est placée à la merci de la volonté de ceux qui sont prêts à réagir violemment et à créer le désordre.¹⁵⁴

Il faut noter que je ne fais pas appel aux insultes des sentiments religieux, je veux simplement affirmer que dans une démocratie libérale les fondements laïcs suffisent pour protéger tous les citoyens, y compris les citoyens religieux.¹⁵⁵

Les gens qui appartiennent aux groupes religieux, comme tous les autres, ont le droit à la protection de sa dignité personnelle si on les attaque personnellement. Bien sûr, les

¹⁵² Je m'appuie sur une description générale du libéralisme formulée dans Reiff, M. R. (2013), *Exploitation and Economic Justice in the Liberal Capitalist State*, p. 19. Voir la citation de Reiff dans la note de bas de page 4 sur la page 3. Dans ce contexte je crois que « la société libérale » et « la société démocratique » sont les synonymes.

¹⁵³ "However, it is still important to distinguish between (i) cases in which the fault lies with the speaker and in which a government merely prevents him from saying what he has no right to say, from (ii) cases in which the fault lies with the reactors and in which a government feels compelled to override people's rights of free expression only as the lesser of two evils. Clearly, more is required to justify government action in the second case than in the first." Jones, P. (1990), « Respecting Beliefs and Rebuking Rushdie », p. 436.

¹⁵⁴ "The readier they are to respond violently, the more they can curtail the freedoms they find objectionable. The more aggressive and intemperate a group, the more protection it will receive; the more stoical and pacific a group, the less protection it will receive. That cannot be right." *Ibid.*, p. 435.

¹⁵⁵ Parmi les raisons données pour abolir la loi contre le blasphème en Grande Bretagne étaient celles que les autres lois civiles donnent assez de protection aux croyants et à leur liberté religieuse et que les injures blasphématoires ne briment pas le droit de pratiquer une religion (« the right to hold and practise a religion was generally unaffected by such insults ») Sandberg, R. et N. Doe (2008), « The Strange Death of Blasphemy ».

catholiques peuvent évoquer une « pente glissante » et dire que leur personnalité est inaliénable de celle de Christ, etc., mais cela serait : a) discutable du point de vue théologique; b) insuffisant pour persécuter l'offenseur sur une base laïque. Néanmoins, les objections à l'art dit « blasphématoire » sont fondées sur ce genre d'argument : aux chrétiens, cela fait mal de voir le Christ « insulté » qui est leur Dieu, leur Seigneur, leur « frère divin »,¹⁵⁶ en résumé, leur proche et chère personne.

Supposons que quelqu'un insulte ma mère. Sans doute, mes sentiments peuvent être gravement blessés. Il est possible que mes sentiments soient même plus sérieusement touchés que les sentiments de ma mère, qui possède un tempérament plus tranquille et une sagesse plus grande pour ignorer l'insulte ou la tolérer. Sans doute, un tel acte mérite un reproche public, mais il est peu probable qu'il mérite l'intervention de l'État. Il est possible, dans ce cas, que je demande une réparation de dommages moraux auprès d'un tribunal, au nom de ma mère, mais pas au nom de son fils « insulté ».¹⁵⁷ L'idée que l'État établisse une protection légale des sentiments des fils et des filles, des frères et des sœurs nous semblerait plutôt ridicule. L'idée d'une vendetta extrajudiciaire de la part de l'injurié nous semblerait plutôt sauvage et inacceptable. Pourtant, cela revient au même quand on réclame une protection contre l'art « blasphématoire » au nom de son « frère divin ».

3.3.2. Les conséquences pour la société.

Je soutiens que la protection des sentiments des croyants a pour effet une atteinte de la liberté d'expression. L'idée de cette protection contient la restriction d'expression sur des bases arbitraires. L'impossibilité d'éviter la subjectivité implantée dans les dogmes religieux et leur caractère compréhensif omniprésent crée des possibilités illimitées pour couper la liberté d'expression. Cela n'est pas compatible avec les principes fondamentaux de la société libérale démocratique. Comme le dit Ronald Dworkin, la liberté d'expression

¹⁵⁶ Fisher, A. et H. Ramsay (2000), « Of Art and Blasphemy ».

¹⁵⁷ Cela est parfois le cas dans les affaires religieuses quand les croyants essayent de défendre la dignité de leurs divinités tout comme d'une personne vivante, ce qui me semble absurde. Même s'ils admettent que la divinité se situe au-dessus des affaires des mortels, ils peuvent déclarer que sa défense est leur devoir pour prouver leur fidélité. Naturellement, il n'y a rien intrinsèquement mauvais dans cette position, tout dépend jusqu'où cette défense va.

est la condition d'un gouvernement légitime. Dans une démocratie libérale même les bigots ont le droit de prononcer leurs bigoteries. Si on veut atteindre une équité sociale, personne n'a le droit de ne pas être offensé par les autres, peu importe sa « sensibilité ». ¹⁵⁸

Une telle restriction légale (il s'agit toujours de la restriction légale, car la restriction individuelle est déjà présumée dans les principes fondamentaux libéraux du respect mutuel et de la tolérance) crée un filtre artificiel pour les opinions. Selon John Stuart Mill, cela est une contrainte extrêmement nocive parce qu'elle apporte, entre autres, un handicap épistémologique. Si l'opinion interdite est vraie, la société se prive de la vérité. Cependant, si l'opinion interdite est fautive, les croyants (dans notre cas) se privent de la possibilité de se réassurer dans leur vertu, de réaffirmer pour eux-mêmes la vérité de leur croyance opposée aux attaques fausses et calomnieuses. Ils se retirent sous l'abri de dogmes et, par conséquent, affaiblissent leur croyance, surtout aux yeux des autres. Dans les cas où l'opinion interdite est partiellement vraie, la société se prive pareillement de la vérité et contribue à son handicap épistémologique. ¹⁵⁹

Ce qui nous intéresse dans l'argumentation et la conclusion de Mill c'est le fait du handicap intellectuel implicite dans l'oppression de la liberté d'expression. J'ai déjà souligné que cette oppression est incompatible avec la démocratie libérale, mais je veux attirer l'attention sur les conséquences politiques de ce handicap, qui mènent à la destruction de cette même démocratie libérale. L'oppression de la liberté d'expression, implantée au nom de la « protection des sentiments des croyants », si appliquée systématiquement, force le public à abrégier son champ intellectuel. Handicapé intellectuellement, le public perd sa capacité d'avoir une pensée critique, il perd son immunité aux manipulations. La société perd sa capacité rationnelle qui est cruciale pour choisir le libéralisme même; car le libéralisme est fondé sur la rationalité.

La restriction légale des opinions, que ce soient blasphèmes ou non, impose inévitablement la peur d'exprimer son opinion. La peur d'être accusé de l'offense « des sentiments des croyants » et de se trouver devant un tribunal et même en prison force les gens à se

¹⁵⁸ Dworkin, R. (14 février 2006), « Even bigots and Holocaust deniers must have their say ».

¹⁵⁹ Mill, J. S. et J. Riley (2009), *On Liberty and Other Essays*, p. 19-67.

restreindre encore plus et, en conséquence, à laisser même plus de place aux bigots « protégés » par l'État.

Cela a un effet de boule de neige. Plus les bigots ont de la place, plus ils sont manifestes, plus le reste des gens se sentent en minorité, plus les gens ont peur de s'exprimer, plus encore ils laissent de place aux bigots. Bien sûr, cette chaîne nécessite l'accompagnement de l'État qui contrôle la liberté d'expression.

Dans ces conditions, la minorité encore résistante se retrouve devant une majorité réprimant, une majorité qui est systématiquement privée de sa rationalité et ne voit plus la raison. La majorité est d'accord avec sa dictature, elle peut même croire que cela *est* une démocratie – la domination de la majorité. La substitution des valeurs démocratiques par l'intolérance et l'injustice sociale est bien possible, même en gardant la terminologie démocratique, à savoir, la « tolérance » et la « liberté », étant donné le handicap intellectuel de la société. Avec une société intellectuellement paralysée, on peut aller plus loin et ouvertement déclarer que le libéralisme est un mal qui porte la dégradation de la Foi et des traditions immuables.

Bien sûr, il est difficile d'imaginer une telle situation permise par un gouvernement dont les membres sont les adeptes du libéralisme. Une telle dégradation n'est concevable qu'avec les politiques délibérément antilibérales. La « protection des sentiments des croyants » est facilement et surtout utilisée par le groupe au pouvoir pour créer une clientèle fidèle. Le groupe au pouvoir peut être un gouvernement particulier, dans ce cas il crée sa clientèle parmi les citoyens, mais cela peut être aussi une élite politique, économique, régionale, dans différentes mesures, qui cherche à diviser la société, renforcer les cohortes de ses partisans par les plus bigots, pour qu'ils protègent cette élite contre l'opposition.

Le blasphème est souvent utilisé par les régimes politiques pour réprimer la dissidence, l'hétérodoxie. Tandis que les régimes ouvertement répressifs, antidémocratiques, religieux se fondent sur une orthodoxie religieuse et la mettent comme la base des valeurs, il y a les régimes qui prétendent être démocratiques, au moins devant leur auditoire intérieur, et jouent le travesti avec une rhétorique pseudo-démocratique.

Ils déclarent que le blasphème est une infraction des libertés des croyants et, au nom de la protection de leurs sentiments, établissent les lois punissant ceux qui « blasphèment ».

En réalité, ladite « protection » des sentiments des croyants ne sert que pour « serrer les écrous » à la société civile, limiter la liberté de conscience, la liberté de la parole, étouffer la dissidence, affaiblir les institutions démocratiques, et même compromettre la légitimité des principes démocratiques pour dévier vers une forme d'autoritarisme qui garantirait à une élite restreinte de rester au pouvoir le plus long temps possible.

La séparation de l'État et de l'Église est la condition nécessaire pour la démocratie, ainsi que la neutralité de l'État par rapport aux religions en général.¹⁶⁰ Cela implique l'inadmissibilité de revendications des partisans religieux de restreindre la liberté d'expression au nom du multiculturalisme pour adapter la démocratie libérale aux normes de doctrines religieuses compréhensives, intrinsèquement sectaires et impératives.

La religion doit être adaptée à la démocratie, et non pas dans l'ordre inverse.¹⁶¹ Là où la démocratie est présentée dans l'ordre inverse par rapport à la religion, on peut déclarer que la démocratie est une fugitive dont le nom n'est qu'utilisé pour légitimer quelques formes de gouvernance antilibérale, antidémocratique.

3.3.3. **Piss Christ**

To make work that passes as ugly is one noble aim for art.

Adam Thirlwell¹⁶²

L'œuvre d'Andres Serrano *Immersion (Piss Christ)* est un exemple frappant du conflit entre l'art et la religion. Elle est largement vue comme un blasphème et elle a suscité une grande controverse, l'outrage et même des tentatives pour la détruire. Je présente quelques brèves remarques en sa défense en m'appuyant sur les prémisses citées plus haut.

¹⁶⁰ Dans leur argumentation contre l'art "blasphématoire" Fisher et Ramsay remettent en question le principe de division de l'État et de la religion: Fisher, A. et H. Ramsay (2000), « Of Art and Blasphemy ».

¹⁶¹ Dworkin, R. (14 février 2006), « Even bigots and Holocaust deniers must have their say ».

¹⁶² Thirlwell, A. (23 janvier 2015), « Can art still shock? »

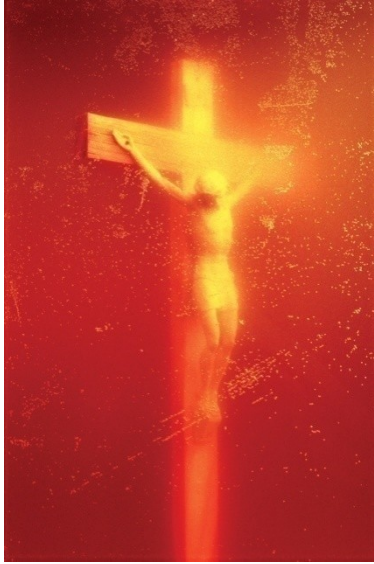


Figure 6. *Immersion (Piss Christ)* par Andres Serrano, 1987¹⁶³

Le « blasphème » de Serrano consiste d'avoir uriné sur le crucifix et de l'avoir exposé ensuite publiquement. Pourtant, tout ce que les « offensés » peuvent témoigner est une photo cadrée et couverte d'une vitre. L'acte d'uriner n'est qu'une déclaration de l'artiste, personne n'est capable ni de le voir, ni de le goûter, ni de le sentir. Ce n'est que *l'idée* d'un tel acte qui dérange les « offensés ». C'est l'idée de l'urine en contact avec un crucifix qui leur est importante. Pourquoi? Parce que l'urine, selon eux, est un liquide impur. Si cela

avait été de l'eau, ou du vin, il n'y aurait pas eu de problème. Pourtant, on peut supposer que si c'était du sang menstruel, il y aurait eu le même outrage. C'est la substance regardée à travers une tradition qui les « irrite »,¹⁶⁴ malgré le fait qu'on est habitué aux manipulations assez régulières avec cette substance pour les tests médicaux. Cela ne veut pas dire qu'il est faux d'avoir le dégoût du contact de l'urine, mais dans ce cas il n'y a du contact qu'imaginaire. De son côté, Serrano est capable de faire une abstraction, tout comme un infirmier à l'hôpital, et *expérimenter* avec la substance pour lui donner de nouvelles significations. Cependant, ce sont les *interprétations* de ces significations qui divergent. Bien que Serrano n'ait jamais exprimé d'intentions haineuses envers les chrétiens,¹⁶⁵ ils interprètent son œuvre comme s'il l'avait fait.

À ce point, il convient de rappeler la distinction, que j'ai proposée plus tôt, entre l'idée et l'acte d'expression artistique. L'acte d'expression, l'urine matérielle, ne peut pas irriter parce qu'il n'est pas accessible, la photo exposée au public ne garde de cet acte que *l'idée*,

¹⁶³ Cette œuvre représente une photo du petit crucifix immergé dans le vaisseau transparent avec le liquide que l'artiste dit être son urine. Source de la photo: Serrano, A. (30 janvier 2015), « Protecting Freedom of Expression, from Piss Christ to Charlie Hebdo ».

¹⁶⁴ “[I]mmersing a crucifix in urine can only be a profanation according to the standards of the culture and religion of which it is an artefact, and photographing and displaying such a deed can only be a blasphemy in that culture.” Fisher, A. et H. Ramsay (2000), « Of Art and Blasphemy », p. 157. Il me semble que le renvoie à tels traditions et standards particuliers ne convainc pas les gens qui n'appartiennent pas à cette religion.

¹⁶⁵ Serrano, A. (30 janvier 2015), « Protecting Freedom of Expression, from Piss Christ to Charlie Hebdo ».

et c'est purement l'idée qui sert d'un irritant pour les militants contre le blasphème. Ainsi, c'est l'idée, ou la *pensée* « blasphématoire » que les « offensés » veulent abroger en attaquant l'œuvre de Serrano. C'est-à-dire, c'est l'hétérodoxie intellectuelle elle-même qu'ils visent, ce qu'on ne peut pas permettre dans une démocratie. Cette attaque contre la pensée dissidente est encore plus évidente dans le cas de Salman Rushdie dont le livre était condamné et maudit par les « offensés » dont la majorité ne l'avait jamais lu.¹⁶⁶

On peut objecter que c'est une chose d'avoir une idée d'immersion du crucifix dans l'urine et c'est une autre chose de le faire – c'est le fait qui scandalise. Pourtant, le fait d'exécution de l'idée de Serrano, ou *l'acte d'expression*, est aussi assez remarquable : il invite encore à réfléchir à *l'élasticité* du concept du blasphème. On réclame une offense au symbole religieux important : le crucifix. Cependant, en réalité il ne s'agit pas d'un objet lié au Christ, mais d'un objet en plastique produit en masse pour faire les profits financiers. Le crucifix utilisé dans *Piss Christ* est le produit de l'utilisation profane de l'image et du personnage du Christ, mais les militants religieux étendent la consécration à l'objet qui symbolise ce à quoi le Christ lui-même résistait. Dans les termes appropriés, c'est une instance de *l'idolâtrie*, qui a très peu de chance pour la sympathie.

Il est crucial de rappeler que l'identification d'un blasphème est problématique même à l'intérieur de la communauté religieuse. Dans le cas de *Piss Christ* il peut y avoir des personnes vouées au Christ et à la Foi chrétienne (comme Serrano lui-même se réclame être) qui ne sont pas du tout offensées par cette œuvre. La Sœur Wendy Beckett est de ceux-là.¹⁶⁷ Pourtant, ce contre-exemple, en brisant la fausse unanimité présentée par les militants contre le blasphème, les prive de l'autorité d'opinion sur ce sujet et du droit de demander d'enlever l'art dit « blasphématoire » de l'espace public. Car, dans ce cas ils devraient se proclamer les seuls vrais croyants et ainsi démontrer leur bigoterie au lieu de la présumée sensibilité exclusive. Cela est une des raisons pourquoi les demandes de retirer des musées publics les œuvres d'art « blasphématoire » ne doivent pas être satisfaites : justement, parce

¹⁶⁶ Je trouve ce livre intéressant et recommande à le lire au moins pour réfléchir à la réaction de ceux qui le condamnent : Rushdie, S. (1989), *The Satanic Verses*.

¹⁶⁷ « Sister Wendy absolutely refuses to see Andres Serrano's *Piss Christ* as blasphemous. Instead she reads it as an admonitory work attempting to say, 'this is what we are doing to Christ' » Heartney, E. (1998), « A Consecrated Critic ».

que ce sont des établissements publics, et le public ne consiste pas seulement des « offensés » par certain art. Le public est aussi ceux qui ne partagent pas les idées religieuses sur le blasphème et méritent d'avoir un accès garanti à l'art controversé ou non sans limitations à cause des considérations religieuses pas moins controversées. Ce que les militants religieux demandent c'est l'extension de leur vision du monde à tout espace public, qui, d'ailleurs, ne leur appartient pas exclusivement.

Le conflit entre l'art et la religion n'est pas un conflit entre les concepts symétriques et égaux dans leurs importances et applications. L'art est un moyen d'expression qui peut être inspiré par la religion ou non. La signification et l'importance politiques de l'art pour la démocratie, émanant de la nature de l'art, ont été discutées dans ce travail. Le rôle de la religion dans l'histoire n'est pas dans le cadre de ce travail, mais l'histoire de la religion, surtout de celle institutionnalisée, est pleine d'épisodes malheureux qui n'ajoutent pas de la confiance aux revendications religieuses, surtout dans les dossiers de la promotion de la liberté d'expression et de la tolérance. L'art, comme activité humaine nécessairement libre, a le *droit* et le *devoir* de commenter tout aspect de la vie, et la religion n'en est pas exclue. Les œuvres d'art comme celle de Serrano doivent être produites au moins pour exposer le dogmatisme invasif et le philistinisme militant saupoudrés par le moralisme au nom de la Foi.

En résumé de cette section : l'argument de blasphème c'est l'argument d'institution du contrôle sur la conscience de l'Autre. Ainsi cet argument, qui représente la résistance dogmatique à la réflexion critique et hétérogène, n'a pas le droit de servir d'appui dans le discours politique et encore moins dans la législation démocratique.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Je me sens obligé de faire un commentaire sur les quatre concepts du blasphème mentionnés plus tôt qui, selon Fisher et Ramsay, ensemble constituent un Mal moral. Fisher, A. et H. Ramsay (2000), « Of Art and Blasphemy ». Leur argument inclut l'assomption que 1) les croyances religieuses soient enracinées dans la personne si profondément que toute attaque à une telle croyance doive faire mal à cette personne; 2) parce que ces croyances sont si importantes elles soient infaillibles et 3) que cette infaillibilité s'étende à tout ce qui est associé à ces croyances : les institutions, les personnes, les symboles et même les marchandises. J'ai argumenté dans cette section contre l'argument de protections des sentiments (blasphème comme offense), ainsi que contre l'immunité de la religion de la critique et du ridicule, contre généralisation du blasphème comme l'attaque du Sacré. Le concept du blasphème comme l'attaque irrationnelle du blasphémateur (l'attaque à soi) paraît une instance du paternalisme, généralisation et circularité. À son tour, la supposition

3.3.4. Pussy Riot

Le cas des Pussy Riot paraît plus difficile parce que d'un côté, les femmes de Pussy Riot sont entrées dans la Cathédrale et ont performé leur acte sur la chaire; ainsi elles ont formellement envahi l'espace destiné exclusivement aux rites religieux. D'un autre côté, le gouvernement russe, sentant l'impopularité à l'international des accusations de blasphème, a incriminé à Pussy Riot de hooliganisme motivé par la haine religieuse. Cependant, les accusations de blasphème ont été semées et popularisées à l'intérieur de la Russie pour chauffer l'opinion publique. En même temps, la sentence de la cour s'est référée au concile de Laodicée (IV siècle), et l'enquêteur a utilisé aussi la référence au concile in Trullo (VII siècle) dans son rapport pour prouver la « gravité » de l'offense et du crime de haine.¹⁶⁹

Pourtant, comme il est souvent le cas dans les accusations de blasphème, même parmi le clergé les opinions à propos de l'action de Pussy Riot n'étaient pas unanimes. Certains d'eux la considéraient toute en accord avec la tradition de « sot innocent » et bouffonnerie : les performances des bouffons dans des costumes colorés accompagnaient les fêtes religieuses en Russie, ainsi que les fous-en-Christ avaient le privilège de performer les prières d'une manière non orthodoxe.¹⁷⁰ De plus, juste après son action les Pussy Riot ont publié une déclaration disant qu'elles ne visaient aucunement à dénigrer les croyants

que cet ensemble des arguments défectueux permette de conclure que le « blasphème », autant arbitrairement définie, représente une offense publique ne me semble pas acceptable.

¹⁶⁹ Ce sont les conciles de clergé chrétien médiévaux, parmi les canons desquels on trouve la défense de donner les responsabilités aux femmes dans l'Église et dans l'assemblée, la défense aux chrétiens de danser aux noces, la défense aux prêtres d'être les magiciens, etc.

¹⁷⁰ Professeur de l'Académie Théologique de Moscou archidiacre Kouraev a écrit qu'à la place du serviteur de la Cathédrale il aurait invité les femmes de Pussy Riot à souper et leur aurait demandé de revenir. Kouraev, A. (21 février 2012), « Масляница в Храме Христа Спасителя ». Pourtant, après avoir été reprouvé par le Conseil de l'Académie, il a été obligé de retirer son soutien à elles. Un autre prêtre, Dmitri Sverdlov, qui a demandé publiquement pardon aux femmes de Pussy Riot pour « la haine enragée » qu'une partie de la communauté orthodoxe a manifestée vers elle, a été interdit à servir en janvier 2013, officiellement pour une autre raison. (16 janvier 2013), « Священнику, поддерживавшему Pussy Riot, запретили служить в церкви ». Les autorités religieuses juives et musulmanes de Russie ont également condamné l'action des Pussy Riot tout en ignorant sa signification politique et n'en parlant que du blasphème et des injures aux croyants. (12 mars 2012), « Интерфакс-Религия: В иудейской общине РФ называют выступление "Pussy Riot" в храме варварским и гнусным » ; (13 août 2012), « Интерфакс-Религия: Во Всероссийском муфтияте - против снисхождения к "Pussy Riot" ». Le pape Benoît XVI a appuyé la position intolérante de l'Église orthodoxe russe et condamné l'action des Pussy Riot après qu'elles avaient reçu leur sentence de deux ans d'emprisonnement. Day, M. (17 octobre 2012), « Russian Church was right to condemn Pussy Riot, says Pope ».

orthodoxes ni leur Foi, mais que cette action était strictement politique et visait à dénoncer la collusion de l'Église orthodoxe russe avec l'État, l'intervention du patriarche dans la campagne électorale et le soutien par l'Église des législations homophobes discriminatoires adoptées récemment par le Parlement russe. Pendant le procès, les jeunes femmes ont expliqué maintes fois que leurs motivations n'avaient rien à avoir avec la haine religieuse. Au contraire, leur intention était de dénoncer la corruption des autorités ecclésiastiques et leur trahison de la Foi.¹⁷¹

Malgré toute évidence, le message politique de la performance *Notre-Dame, chasse Poutine* a été complètement écarté et caché derrière les accusations du blasphème, du hooliganisme et de la haine religieuse. Cela démontre le danger que l'argument de blasphème représente pour la démocratie : l'importance du « blasphème » pour les croyants et ceux qui prétendent les représenter l'emporte sur l'importance de la dissidence pour la démocratie, sur l'importance des enjeux politiques, dans le cas des Pussy Riot – même sur les droits et libertés de la personne. Par contre, cette performance a confirmé une des fonctions démocratiques de l'art : elle a déclenché un grand « spectacle » public qui a coûté très cher aux femmes de Pussy Riot, mais qui a rendu visible ce qui était invisible pour beaucoup : que l'État était prêt à utiliser la religion pour réprimer la liberté artistique et que les libertés politiques allaient suivre ce destin. À son tour, la religion a préféré le dogme et la tyrannie aux libertés démocratiques.

Outre que le défaut moral associé au blasphème, la performance des Pussy Riot a été accusée d'être du mauvais art de basse qualité non professionnelle. Ce jugement (d'ailleurs, un jugement subjectif de goût) a servi pour enlever l'immunité qu'on attribue aux artistes renommés, comme si la liberté d'expression artistique n'appartient qu'à l'art reconnu, et par conséquent, pour condamner les Pussy Riot de hooliganisme. Est-ce que l'art ne mérite d'être protégé que s'il s'élève à un certain niveau d'exécution, du professionnalisme? Est-ce que le nom d'« artiste » n'est que le privilège des plus talentueux? Est-ce que la démocratie exige une conciliation de cette discrimination des talents visiblement naturelle avec son exigence d'égalité?

¹⁷¹ Gessen, M. (2014), *Words Will Break Cement: The Passion of Pussy Riot*, p. 155-224.

3.4. L'attitude démocratique envers l'art

3.4.1. L'art et l'égalité

C'est, peut-être, la conjonction dans la nature de l'art la plus difficile à justifier, étant donné l'importance de l'égalité dans les aspirations démocratiques¹⁷² et le phénomène commun de singularité et d'exclusivité attribué par l'opinion populaire aux œuvres d'art, avec le stigmate d'une image élitiste attachée à l'art.

Le prédicat élitiste est collé à l'art traditionnellement, mais, si on l'étudie de près, c'est une qualité assez récente. Nathalie Heinich fait une étude du statut de l'artiste et de l'élitisme artistique qu'elle trace à partir de la Révolution française jusqu'au présent.¹⁷³ C'est à peu près à ce moment dans l'histoire que l'art devient un objet de la discipline spécifique de la philosophie – l'esthétique. Comme l'art est un concept des activités humaines, il est tout à fait explicable que les bouleversements sociaux qui ont suivi la chute de l'Ancien Régime aient coïncidé avec le développement du concept de l'art et, en conséquence, le changement de statut de l'artiste. Ce changement, qui a eu lieu à partir de l'époque du romantisme en France, comme probablement partout en Europe, au XIXe siècle, comprenait la dématérialisation de la réussite : la postérité a poussé de côté l'importance de la prospérité. Aussi, le don a obtenu une glorification « par opposition à la technique et au savoir ».¹⁷⁴ L'idée de l'art comme pratique vocationnelle plutôt que professionnelle prend place. La bohème artistique apparaît ainsi que le mode de vie et l'image d'un artiste moins intéressé par la rémunération que par l'accomplissement de sa vocation artistique. Cette nouvelle image de l'artiste est accompagnée du mépris pour la bourgeoisie qu'ont les artistes et, en même temps, du développement et de la diversification du marché de l'art – les fruits de la démocratie bourgeoise. L'originalité et l'innovation prennent place parmi les valeurs les plus vouées dans les œuvres et, par conséquent, deviennent les valeurs les plus demandées sur le marché. Le marché crée aussi la popularité des artistes au-delà des cercles fermés du passé. L'image d'un artiste doué de talent, capable de créer des œuvres extraordinaires,

¹⁷² Gallie, W. B. *et al.* (2014), « Les concepts essentiellement contestés », p. 22.

¹⁷³ Heinich, N. (2005), *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

mais marginalisé par son attitude, mode de vie, etc. devient, en effet, romantique et populaire. Le « paradoxe » du statut des artistes au XIXe siècle est que leur « marginalisation collective » et « une remarquable promotion sociale » ont fait d'eux « les héritiers de l'aristocratie de l'Ancien Régime ».¹⁷⁵

Par les qualités attribuées aux activités artistiques – l'inspiration opposée au travail de routine, et surtout, le don inné, la réalisation de sa vocation individuelle – ainsi que par la singularité nécessaire qui distingue le régime de création artistique, l'artiste devient un être exceptionnel. Cette exceptionnalité est communément prise pour de l'élitisme. Par extension, le statut élitiste est transposé de « l'élite artiste » à l'art entier. La société, incitée par le nouvel ordre capitaliste, se divise en créateurs de l'art et consommateurs de l'art. Cette division, contestée régulièrement de tous côtés, reste dans les opinions du « public » largement bourgeois (par statut ou par aspiration), pendant que la bourgeoisie reste le symbole et la réalité de la société.

À partir du romantisme, on voit osciller le monde de l'art « entre populisme et aristocratie, l'un et l'autre adossés à un solide mépris de la bourgeoisie ».¹⁷⁶ À vrai dire, l'aristocratie parmi les artistes est remplacé par la méritocratie, mais le sentiment d'élitisme perdure.

À part l'*élitisation* des artistes, Heinich fait aussi remarquer une esthétisation de l'élitisme – une réciprocity ironique entre l'élitisme et l'art, le phénomène antidémocratique. C'est un mépris du « peuple », qu'en tient l'aristocrate, qui s'exprime en mépris du public « vulgaire ». La démocratie est vue comme une expression d'envie de la part de la « laideur » qui est incapable de s'élever à la hauteur esthétique réservée pour les artistes. Donc, dans l'esthétisation de l'élitisme la haine du « peuple » se traduit par la haine de la démocratie, ainsi que « l'admiration pour l'artiste » se traduit par « l'amour de l'aristocratie ».¹⁷⁷

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 215.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 216.

Le régime de singularité apparaît inhérent à l'excellence artistique et Heinich appelle l'élitisme de constitutif dans les recherches artistiques.¹⁷⁸ Il semble donc, y avoir un conflit entre l'art et l'égalité. Comment pourrait-on concilier l'élitisme artistique et l'égalitarisme démocratique?

Tout d'abord, le problème de l'inégalité dans le régime démocratique ne se limite pas à l'art et n'y a pas son origine. La conciliation de la justice et des inégalités, ou plutôt la subordination des inégalités naturelles entre les gens à la justice sont au cœur des théories démocratiques. Les inégalités dont profitent les plus désavantagés ne constituent pas de l'injustice selon la *Théorie de la justice* de John Rawls.¹⁷⁹ Mais on ne doit pas torturer les principes de justice rawlsiens pour justifier l'élitisme de l'art.

Voyons ce que la sociologue Heinich en dit. Heinich place l'élitisme artistique émanant de la « singularité, l'individualisation et de l'excellence » quelque part entre, d'un côté, « l'élitisme démocratique comme combinaison d'excellence individuelle (le mérite) et d'égalisation par la conformité (l'argent et les standards de tous ordres), typique du régime de communauté », et d'un autre côté, l'élitisme aristocratique qui réclame excellence collective par la naissance. (« L'élitisme démocratique » paraît être un oxymoron et symbolise le « compromis bourgeois » qui l'a emporté sur les aspirations égalitaristes de la Révolution française.)¹⁸⁰

« Or, dans l'excellence artistique telle qu'elle se définit à partir du romantisme, le travail n'est pas seul en compte : le don y prend une part prépondérante, renouant avec la « naissance » aristocratique, cette grandeur qui est donnée sans qu'on l'ait personnellement méritée. Contrairement à l'élitisme démocratique, l'élitisme artiste préserve l'indexation de l'excellence sur le privilège de naissance que représente le don inné. Cependant, contrairement à l'élitisme aristocratique, cette grandeur native n'est pas d'ordre collectif, mais individuel, étant indexée sur le mérite que représente le talent, mixte de don et de travail. Ainsi la valorisation des créateurs [...] réalise un compromis entre ces exigences contradictoires : maintien de l'excellence, donc de l'inégalité entre les êtres; mais détachée de toute appartenance catégorielle (famille, groupe d'intérêts, réseau) car fondée sur l'individualité du don (grâce) et sa réalisation par le travail (mérite); et exempte de faveurs car compensée par la marginalité sociale [...]. Ainsi la

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 312.

¹⁷⁹ Rawls, J. (1971), *A Theory of Justice*.

¹⁸⁰ Heinich, N. (2005), *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, p. 348.

valeur d'excellence peut se fonder en justice, au prix non plus du conformisme, propre à la communauté démocratique mais, au contraire, au prix de la marginalité, propre à la singularité artiste ». ¹⁸¹

Ce sont les artistes, continue Heinich, qui ont incarné paradoxalement « la valorisation du singulier » et le droit au privilège « sans pour autant symboliser un élitisme injuste ou une atteinte à la démocratie ». ¹⁸²

« L'art en est donc venu à représenter la conjonction improbable de deux valeurs incompatibles : la valeur démocratique, en vertu de laquelle tout homme a le droit d'être un artiste, et la valeur aristocratique, en vertu de laquelle tout artiste est – au moins fantastiquement – au-dessus des normes et des lois ». ¹⁸³

Ce fantasme collectif peut être une « rémanence infantile d'une nostalgie d'Ancien Régime » ou un écho du rêve nietzschéen du surhomme, mais cela est une question pour une autre discussion. ¹⁸⁴

3.4.2. Les objections à l'étiquette « élitiste »

La justification de « l'élitisme » de l'art que présente Nathalie Heinich est sympathique, pourtant l'étiquette « élitiste » reste dérangeante et l'on préférerait s'en débarrasser entièrement. Heinich avertit que son analyse du statut des créateurs est sociologique et exclut « toute prise de position éthique ou esthétique ». ¹⁸⁵ Alors, ce n'est pas pour autant une « justification » de l'élitisme de l'art dont il s'agit, mais plutôt une explication de ce phénomène. Ce dont on vient de parler représente les relations dans la société et les contingences que la société impose sur sa propre perception de l'art. Les faits sociologiques, bien qu'indispensables à savoir, ne reflètent pas complètement le concept philosophique de l'art comme il est, peut être et doit être.

Tandis que le concept de l'art est aussi une fonction sociale, on est capable de surmonter les contingences de fait sociologiques par le raisonnement normatif philosophique. Dans ce sens, on est plus libre et en même temps plus responsable que les sociologues.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 349.

¹⁸² *Ibid.*, p. 350.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 351.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 11-12.

Alors, quelles sont les objections à l'étiquette « élitiste »? Premièrement, comme il est cité plus haut, l'activité artistique est potentiellement ouverte à tout le monde. Deuxièmement, il y a les formes de l'art qui véhiculent l'égalité politique.

Comme on vient d'en parler, la reconnaissance de « l'élite artiste » est un phénomène assez récent. Il est lié aux changements dans une société de plus en plus bourgeoise. Cette médaille de « l'élitisme » est forgée de deux côtés : l'exceptionnalité et la singularité du génie artiste, et la popularisation de l'art « hors du commun ». Pourtant, la remise de cette « médaille » aux artistes et aux œuvres d'art n'est qu'une fonction contingente extérieure à l'art comme tel. En tout temps, il existe un nombre d'artistes inconnus ou mal connus, beaucoup plus grand que le nombre de ceux reconnus largement. Entre autres, pour la simple raison qu'une personne moyenne ne peut « consommer » qu'une portion d'information « artistique » limitée par le temps et par son goût. Par exemple en France,

« entre 1803 et 1891, soit la quasi-totalité d'un siècle riche en mouvements artistiques, il n'y eut que cinquante-six peintres académiciens; calculé année par année, l'ensemble des peintres, sculpteurs et graveurs de la quatrième classe de l'Institut devrait osciller entre une vingtaine et une trentaine, soit environ 1 % de ceux qui étaient effectivement en exercice ».¹⁸⁶

Ainsi, l'élitisme de l'art reflète le caractère d'institutionnalisation politique, il ne reflète pas la nature de l'art, mais au contraire, il clôture un morceau de terrain sur le vaste champ d'expression artistique.

L'institutionnalisation de l'art n'engendre pas l'activité artistique, mais à l'inverse : l'activité artistique précède l'institutionnalisation de l'art. Les pulsions des hommes de s'exprimer par l'art remontent à très long temps avant que l'esthétique moderne ait été présentée à l'humanité. Nous avons toujours devant nous des exemples de l'art traditionnel, du folklore qui reste ouvert à chacun dans la communauté. La chanson accompagne les gens à travers toute histoire : en Russie on est habitué dans les villages aux rassemblements spontanés où les hommes et les femmes chantent, en solo et ensemble, les chansons dont personne ne connaît la paternité; dans la culture urbaine contemporaine, il existe la tradition similaire, mais avec les chansons « pop » accompagnées par la guitare. Il est inutile

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 55.

d'objecter le niveau de la « qualité » de telles performances, parce que ce n'est pas rare que ces moments improvisés inattendus, ouverts à la sincérité et à l'authenticité, affectent les spectateurs ainsi que les participants plus profondément que les produits « voués » de l'industrie culturelle. La valeur esthétique de la chanson traditionnelle est évidente et reconnue. Toute musique populaire y prend ses racines. Tandis qu'on peut parler d'accomplissements et de l'attitude personnelle de « l'élite » de la scène blues d'aujourd'hui, on ne peut pas dire que les chants des esclaves afro-américains enchaînés dans les mines ou champs de coton étaient moins authentiques ou moins beaux.

Il y a aussi autant de possibilités de s'exprimer dans les arts visuels : maints exemples des



artistes autodidactes – peintres, plasticiens, photographes, etc. qui exercent l'art principalement par passion, souvent en cachant leurs œuvres au public. Même le cinéma, malgré ses exigences technologiques, est un genre plein de créations amatrices, souvent de valeur esthétique très haute. La même chose peut être dite sur les arts littéraires.

Figure 7. *Sans titre*, Donald Westcott (peinture acrylique, papillons collants de Dollarama, une bague, graines d'anis, morceaux de nid de pigeons, cheveux de l'artiste, sur bois contre-plaqué).¹⁸⁷

Ce qui concerne les formes de l'art qui véhiculent l'égalité politique, ce sont

surtout les formes de l'art protestataire politique qui sont en question. L'art politique crée le contenu politique discursif soit dans son contenu propre, soit par sa forme transgressive, disloquant les rapports sociaux et spatiaux habituels et consensuels.

¹⁸⁷ Une peinture de mon voisin Donald, un artiste autodidacte et un personnage du bas social, dont l'appartement est rempli de ses travaux que personne n'a jamais vus sauf ses quelques amis.

La résistance de l'art à l'élitisme va de pair avec la résistance à la marchandisation. C'est bien évident que dans un monde soumis aux valeurs du marché *l'élitiste* est ce qui se vend le plus cher, ce qui *gagne* le plus, et la médiatisation augmente *le prix*. En revenant à l'exemple des Pussy Riot, dès le début les jeunes femmes ont adopté l'anonymat comme concept anti-élitiste et anti-commercial. L'idée des cagoules et des surnoms n'était pas justifiée seulement par les inquiétudes de leur sécurité – au début, elles ne pensaient même pas à la possibilité d'être emprisonnées – c'était un bouchon contre la médiatisation et la publicité personnelle, contre la commercialisation possible par l'exclusivité. Le projet était ouvert à toutes participantes si elles étaient d'accord avec les règles de l'anonymat et le message idéologique. C'est l'État et sa police qui ont brisé la construction démocratique anonyme du projet des Pussy Riot par leur arrestation et en forçant les jeunes femmes arrêtées à sortir de l'anonymat et, cyniquement, en forçant les étiquettes élitistes des chercheuses de la popularité. Dans la société, où l'élitisme est devenu une aspiration justifiée et populaire, bien que contradictoire, une telle diffamation a été volontairement acceptée par le public comme la vérité.

On peut conclure que l'inégalité, étroitement associée à l'élitisme, qui teinte le monde de l'art, résulte de la « professionnalisation » de l'art. Une telle « professionnalisation » présuppose que ne soit artiste que celui qui gagne sa vie avec son art. Elle impose, donc, une division du travail, tout dans un esprit des relations sociales capitalistes. Qu'est-ce qu'on pourrait y opposer pour revendiquer l'esprit démocratique de l'art? On pourrait y opposer la destruction des « clôtures » sociales, la reconfiguration des ordres politiques pour qu'on puisse émanciper l'art et les masses, et qu'ils s'embrassent, comme chez Marx¹⁸⁸: ainsi, « chaque individu aurait le loisir, entre autres activités, de pratiquer la peinture, la sculpture ou la poésie ».¹⁸⁹ Pour contrer la tendance élitiste, il semble falloir étendre la notion de l'art à la direction opposée – à l'expérience quotidienne; étendre le concept de

¹⁸⁸ Marx, K. et F. Engels (1968), *L'idéologie allemande*, p. 434.

¹⁸⁹ Lachaud, J.-M. (2006), *Art et politique*, p. 158.

l'art au-delà des produits beaux et considérer la beauté de l'expérience comme telle,¹⁹⁰ pour déchirer les filtres sociaux idéologiques de la production et de l'appréciation de l'art.

L'art comme activité humaine n'est ni aristocratique ni élitiste. L'élitisme n'est qu'une fonction possible de l'art, une des qualités extrinsèques qui sont attribuables, parmi d'autres, par les régimes politiques. Les étiquettes sont imposées à l'art par les conventions contingentes. Mais l'art, comme activité humaine nécessairement libre, cherche à dépasser les conventions. L'art cherche à séduire tout le monde. De l'esprit séduit par l'art émane la volonté de le rejoindre et dans ce cas, on ne peut exclure personne de la pratique artistique. Alors, si tout le monde est invité à être un artiste n'est-il pas une qualité essentiellement égalitaire et démocratique?

On peut objecter que les œuvres d'art ne sont pas toutes égales, il y en a des pires et des meilleures selon les jugements esthétiques. Or, les critères, selon lesquels on juge les œuvres d'art, sont toujours subjectifs et eux-mêmes présentent le fondement d'un désaccord, ils présentent le concept ouvert, essentiellement contesté. Par contre, le concept de l'art dépassant la valorisation marchande ne présuppose pas une évaluation comparative de ses œuvres, même s'il ne l'exclut pas. En effet, si l'on inclut d'emblée la compétitivité dans le concept de l'art, soit comme une activité, soit comme une œuvre, cela irait à l'encontre de l'autonomie de l'art comme activité nécessairement libre, dont on a parlé plus haut dans la section 1.2.1. La compétitivité de marché imposée à l'art introduit une hétérogénéité à la nature de l'art, mais cette hétérogénéité est un effet secondaire, une mutation qui est toujours en conflit avec la liberté constitutive de l'art. Donc, l'art n'est pas un concept d'évaluation comparative et hiérarchique des œuvres qui sont en état permanent de compétition. Les exemples de l'art traditionnel, du folklore, de l'art brut et de l'art engagé politiquement le démontrent.

¹⁹⁰ Dufrenne, M. (1974), *Art et politique*, cité dans: Lachaud, J.-M. (2006), *Art et politique*, p. 158.

Conclusion

Dans ce travail, j'ai défendu la thèse que l'art a une valeur particulière pour la démocratie qui est exprimée dans le caractère essentiellement contestataire de l'art. J'ai argumenté que l'art est conceptuellement fondé sur l'idée de liberté et qu'il est l'expression immédiate de la liberté.

L'art manifeste sa valeur pour la démocratie dans les fonctions politiques, mais il peut être utilisé contre la démocratie, ce qui est, en effet, l'utilisation de l'art contre l'art et la défiguration de l'art. Cela pose le problème : comment la démocratie doit se rapporter à l'art et si l'art représente un danger pour la démocratie. L'art est souvent blâmé pour obscurcissement de la vérité et pour élitisme. J'ai argumenté que ce sont de fausses idées et que l'art non seulement ne représente de danger pour les valeurs ni de la vérité ni de l'égalité, qui sont essentielles pour la démocratie, mais contribue à leur appui.

Pourtant, la démocratie doit protéger la liberté artistique par le développement d'une attitude démocratique par rapport à l'art. Il faut reconnaître l'art comme une contestation démocratique, légitime et nécessaire pour le progrès vers un idéal démocratique. Cette contestation fait partie du concept de la démocratie et, comme l'idée de la démocratie le présuppose, nécessite une participation active des citoyens. Des activités artistiques ainsi sont politiques par leur nature, même si leur impact politique n'est pas toujours évident.

J'ai accentué la dichotomie dimensionnelle dans la conceptualisation de la démocratie : la démocratie dans le sens statique comme gouvernement et les institutions, et la démocratie dans le sens dynamique comme mode d'être. Le deuxième sens détermine le premier, il le dépasse et le conteste. Selon John Dewey, « une démocratie c'est plus qu'une forme de gouvernement; c'est avant tout un mode de vie associée, un mode d'expérience conjointe et communiquée. »¹⁹¹ C'est à ce niveau, dans la « vie associée » et dans l'« expérience conjointe et communiquée » qu'il faut développer l'attitude démocratique par rapport à l'art pour qu'il puisse, à son tour, enrichir et nourrir la démocratie.

¹⁹¹ John Dewey cité dans : Madelrieux, S. (2016), *La philosophie de John Dewey : repères*, p. 184.

Pour que le potentiel démocratique de l'art soit réalisé, il faut protéger la liberté artistique d'une façon particulière. Cela comprend le niveau institutionnel : inadmissibilité de la censure, protection contre les pressions du côté des groupes religieux, soutien aux musées, nationalisation de l'héritage culturel, etc. Pourtant, cela ne suffit pas : dans le sens dynamique de la démocratie, il faut développer une attitude démocratique au niveau social et personnel.

L'attitude démocratique demande qu'on regarde l'art comme un mode d'exploration et d'émancipation, pas comme un divertissement sur commande. L'art doit être regardé comme la réalisation du potentiel créatif humain, pas comme l'expression du snobisme. Il doit être regardé plus comme l'activité à participer (la participation comprend la création ainsi que l'appréciation) et moins comme un produit à consommer.

L'art est une construction humaine qui comprend les activités de création et d'appréciation et les objets de l'art. Comme toute construction humaine, celle-là doit être démocratisée, c'est-à-dire, protégée contre les dangers et les contraintes, dont certains ont été discutés dans le chapitre 3, puisque les dangers et les contraintes que rencontre l'art sont aussi les dangers et les contraintes pour la démocratie. C'est le corolaire de la thèse principale de ce mémoire et une invitation à la discussion plus profonde sur ce sujet.

Bibliographie

Appignanesi, L. et S. Maitland (1990), *The Rushdie File*, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press.

Arossev, G. (4 septembre 2016), « СМИ: ФСБ расследует факт надругательства над гимном России в Крыму », *DW.COM*, <<http://p.dw.com/p/1ISQJ>>, consulté le 30 janvier 2017.

Audi, R. (1989), « The Separation of Church and State and the Obligations of Citizenship », *Philosophy & Public Affairs*, p. 259–296.

Beardsley, M. (1958), « L'expérience esthétique reconquise », *Philosophie analytique et esthétique*, p. 143-157.

Bell, C. (1914), *Art*, London, Chatto & Windus.

Berlin, I. *et al.* (1988), *Éloge de la liberté*, Paris, Calmann-Lévy.

Berlin, I. *et al.* (1997), *The Sense of Reality: Studies in Ideas and Their History*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

Boltyansky, G. et V. I. Lenin (1925), *Lenine et cinéma*, Moskva-Leningrad.

Butcher, S. H. *et al.* (1951), *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art: With a Critical Text and Translation of the Poetics*, New York, Dover Publications.

Cadwalladr, C. (19 août 2012), « Pussy Riot: It took a bunch of bright, sassy women in colourful balaclavas to blow the lid off Putin's Russia », *The Guardian*.

Cadwalladr, C. (29 juillet 2012), « Pussy Riot: will Vladimir Putin regret taking on Russia's cool women punks? », *The Guardian*.

Carroll, N. (1999), *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, London; New York, Routledge.

Day, M. (17 octobre 2012), « Russian Church was right to condemn Pussy Riot, says Pope », *The Independent*.

Deneault, A. (2008), « Rancière comme antidote à l'unanimisme ambiant. Chroniques des temps consensuels de Jacques Rancière. Seuil, « La librairie du XXIe siècle », 216 p. La haine de la démocratie de Jacques Rancière. La fabrique éditions, 109 p. », *Spirale*, n°220, p. 12-13.

Dewey, J. (1958), *Art as Experience*, New York, Capricorn Books.

Dilhac, M.-A. (2014), *La tolérance, un risque pour la démocratie ? Théorie d'un impératif politique*, Paris, J. Vrin.

Dufrenne, M. (1974), *Art et politique*, Paris, Union générale d'éditions.

Dworkin, R. (14 février 2006), « Even bigots and Holocaust deniers must have their say », *The Guardian*.

Fisher, A. et H. Ramsay (2000), « Of Art and Blasphemy », *Ethical Theory and Moral Practice*, vol. 3, n°2, p. 137–167.

Frye, N. (1964), *The Educated Imagination*, Bloomington, Indiana University Press.

Gallie, W. B. (1956), « Essentially Contested Concepts », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 56, , p. 167-198.

Gallie, W. B. *et al.* (2014), « Les concepts essentiellement contestés », *Philosophie*, n°3, p. 9–33.

Gessen, M. (2014), *Words Will Break Cement: The Passion of Pussy Riot*.

Goodin, R. E. *et al.* (2012), *A Companion to Contemporary Political Philosophy*, Malden, Wiley-Blackwell.

Griswold, C. L. (2016), « Plato on Rhetoric and Poetry », dans Zalta, E. N. (dir.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Metaphysics Research Lab, Stanford University.

Gromov, A. (10 novembre 2015), « Требую, чтобы я был подозреваемым в терроризме », *Газета.Ru*, <<https://www.gazeta.ru/social/2015/11/09/7882103.shtml>>, consulté le 25 novembre 2016.

Heartney, E. (1998), « A Consecrated Critic », *Art in America*, n°07, p. 45-47.

Heinich, N. (2005), *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.

Jones, P. (1990), « Respecting Beliefs and Rebuking Rushdie », *British Journal of Political Science*, vol. 20, n°04, p. 415-437.

Kant, I. et A. Renaut (2000), *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion.

Kouraev, A. (21 février 2012), « Масляница в Храме Христа Спасителя », <<http://diak-kuraev.livejournal.com/285875.html>>, consulté le 13 mars 2017.

Lachaud, J.-M. (2006), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan.

Lacoue-Labarthe, P. *et al.* (1990), « The Nazi Myth », *Critical inquiry*, vol. 16, n°2, p. 291–312.

Madelrieux, S. (2016), *La philosophie de John Dewey : repères*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.

Malyguine, A. (1 août 2012), « Карьера Владимира Гундяева. », *Compromat.Ru*, <http://www.compromat.ru/page_32401.htm>, consulté le 13 mars 2017.

Marx, K. et F. Engels (1968), *L'idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales.

Mathieu, L. (2006), « Une musique groupusculaire: le rock identitaire français », dans Balasinski, J. et L. Mathieu (dir.), *Art et contestation.*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 121–136.

Mill, J. S. et J. Riley (2009), *On Liberty and Other Essays*, New York, Kaplan Pub.

Moore, B. N. et R. Parker (2012), *Critical Thinking*, Nueva York, McGraw Hill.

Mouffe, C. (2008), « Art and Democracy: Art as an Agnostic Intervention in Public Space », *Open*, vol. 14, , p. 6–15.

Mouffe, C. (2007), « Artistic Activism and Agonistic Spaces », *Art & Research*, vol. 1, n°2, p. 1–5.

Mouffe, C. (2005), « Which Public Space for Critical Artistic Practices? », *Cork Caucus*, p. 149–171.

Neill, A. et A. Ridley (2008), *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, London; New York, Routledge.

Nietzsche, F. W. *et al.* (1995), *Humain, trop humain*, Paris, Librairie Générale Française.

Ourouchadze, G. (1995), *Sélections de la correspondance avec les ennemis : sept jours dans la coulisse du pouvoir*, Saint-Pétersbourg, Evropeïski Dom.

Pettit, P. (2010), *Republicanism: A Theory of Freedom and Government*, Oxford, Oxford University Press.

Platon et R. Baccou (1966), *La république*, Paris, Garnier-Flammarion.

Plutser-Sarno, A. (24 juin 2010), « Новая акция Войны «Хуй в ПЛЕНУ у ФСБ!» и инаугурация Нашего Президента Лени Ёбнutoго. », <<http://plucer.livejournal.com/265584.html>>, consulté le 25 novembre 2016.

Prokhorova, I. (1 août 2016), « «Мы никакие не маргиналы. Мы авангард общества»: Интервью Ирины Прохоровой о Крыме, пятой колонне и разговоре с народом — Meduza ».

Pussy Riot (20 janvier 2012), « Прорыв и арест Pussy Riot на Лобном месте Красной площади с песней “Путин зассал” », *Pussy Riot Is Dead*, <<http://pussy-riot.livejournal.com/8459.html>>, consulté le 25 novembre 2016.

Rancière, J. (2007), *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion.

Rancière, J. (2004), *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.

Rawls, J. (1971), *A Theory of Justice*, Cambridge, MA, Belknap Press of Harvard University Press.

Reiff, M. R. (2013), *Exploitation and Economic Justice in the Liberal Capitalist State*, Oxford, Oxford University Press.

Rushdie, S. (1989), *The Satanic Verses*, New York, N.Y., Viking Penguin Inc.

Sandberg, R. et N. Doe (2008), « The Strange Death of Blasphemy », *The Modern Law Review*, vol. 71, n°6, p. 971–986.

Sandel, M. J. (2012), *What Money Can't Buy: The Moral Limits of Markets*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

Sauvanet, P. (2014), *Éléments d'esthétique*, Paris, Ellipses.

Scanlon, T. M. (2003), *The Difficulty of Tolerance: Essays in Political Philosophy*, Cambridge University Press.

Schiller, F. (1983), *On the Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters*, New York, Ungar.

Schüssler, I. (2005), *Art et liberté dans l'Idéalisme transcendantal. Kant et Schiller*, Lausanne, Éditions Payot.

Serrano, A. (30 janvier 2015), « Protecting Freedom of Expression, from Piss Christ to Charlie Hebdo », *Creative Time Reports*, <<http://creativetime.org/reports/2015/01/30/free-speech-piss-christ-charlie-hebdo-andres-serrano/>>, consulté le 21 mars 2017.

Talon-Hugon, C. *et al.* (2011), *Art et éthique : perspectives anglo-saxonnes*, Paris, Presses universitaires de France.

Thirlwell, A. (23 janvier 2015), « Can art still shock? », *The Guardian*.

Tolstoj, L. N. *et al.* (2006), *Qu'est-ce que l'art?*, Paris, Presses universitaires de France.

Urbinati, N. (2014), *Democracy Disfigured: Opinion, Truth, and the People*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

Van Essche, E. (2007), *Les formes contemporaines de l'art engagé : de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La Lettre volée.

(4 octobre 2016), « Мединский назвал “мразями” тех, кто не верит в подвиг 28 панфиловцев », *ВВС Русская служба*, <<http://www.bbc.com/russian/news-37557282>>, consulté le 30 janvier 2017.

(15 mai 2016), « Eurovision : la Russie dénonce la victoire «politique» de l'Ukraine », *Le Figaro*.

(16 janvier 2013), « Священнику, поддержавшему Pussy Riot, запретили служить в церкви », *РБК*, <<http://top.rbc.ru/society/16/01/2013/840496.shtml>>, consulté le 13 mars 2017.

(13 août 2012), « Интерфакс-Религия: Во Всероссийском муфтияте - против снисхождения к “Pussy Riot” », *Интерфакс-Религия*, <<http://www.interfax-religion.ru/?act=news&div=46985>>, consulté le 13 mars 2017.

(12 mars 2012), « Интерфакс-Религия: В иудейской общине РФ называют выступление “Pussy Riot” в храме варварским и гнусным », *Интерфакс-Религия*, <<http://www.interfax-religion.ru/?act=news&div=44531>>, consulté le 13 mars 2017.

(27 mai 2003), « Священник Георгий Эдельштейн опасается, что патриархом станет “офицер КГБ, атеист и порочный человек” », *Грани.Ру*, <<http://graniru.org/Politics/Russia/m.33751.html>>, consulté le 13 mars 2017.