

Magali Dubey
Mémoire de Licence en Science Politique

**« L’Affaire Hirschhorn » :
De l’Etat mécène à l’Etat architecte.**

(Extraits)

Directeur : Frédéric Varone

Assistante: Lea Sgier

Département de Science Politique – Université de Genève – Novembre 2006

Index

A. Introduction et problématique	4
B. Cadre théorique :	8
1. Politiques culturelles	8
1.1 L'Etat facilitateur	8
1.2 L'Etat architecte	10
1.3 L'Etat mécène	11
1.4 La Suisse	13
1.4.1 L'Office fédéral de la culture	14
1.4.2 Pro Helvetia	14
1.4.3 Pro Helvetia et <i>Swiss-Swiss Democracy</i>	15
1.5 Lien avec la liberté d'expression	16
2. Liberté d'Expression	18
2.1 La liberté de l'Art	19
2.2 Les limites à la Liberté d'Expression	20
2.3 La Censure	24
C. Méthode :	28
1. Analyse qualitative	28
2. Catégories d'analyse	30
3. Corpus	30
D. Analyse :	33
1. Contexte institutionnel du débat	33
2. Les partisans de la coupe dans le budget de Pro Helvetia	34
2.1 Soutenir la culture suisse à l'étranger : le CCSP comme « vitrine ».	34
2.2 Les limites de l'Art	37
2.3 L'indépendance de Pro Helvetia en question	40

2.4 Les subventions étatiques à la culture remises en cause.	42
2.5 L'accusation de censure	44
3. Les opposants à la coupe dans le budget de Pro Helvetia	47
3.1 L'importance d'une culture critique	47
3.2 L'indépendance de Pro Helvetia en question	49
3.3 L'accusation de censure	52
E. Conclusion	56
F. Bibliographie	58
G. Annexes	64
1. Système suisse de financement de la culture	64
2. Photographies de l'exposition <i>Swiss-Swiss Democracy</i>	65
3. Corpus	67

Lecture préparatoire :

- **Extrait numéro 1 : p.4. à p.12**
- **Extrait numéro 2 : p.18 à p.27**

Introduction et problématique

Les Etats modernes sont étroitement liés à une culture artistique qui aide en partie à définir l'identité des nations qui les composent. Les Etats totalitaires avaient très bien compris le potentiel de propagande que représentent les artistes qui acceptent de collaborer avec le pouvoir. Staline, par exemple, faisait construire des statues de Lénine un peu partout pour imposer sa présence dans tout le pays. Ainsi l'«art socialiste a une finalité avant tout politique, puisqu'il est au service de la construction du socialisme» (CHAMPY 1996). Les artistes qui revendiquaient leur liberté de création savaient à quels risques ils s'exposaient. Choisir le camp de l'opposition signifiait presque de manière certaine l'emprisonnement et la destruction des œuvres. Mais cela signifiait également lutter pour une cause estimée juste, dans l'espoir de diffuser ses idées de l'autre côté du mur de fer. Pour ne prendre qu'un exemple, Soljénitsine, après avoir écrit *I'Archipel du Goulag* (1974) et réussi à faire éditer son livre en occident, avait fait réfléchir plus d'un intellectuel de gauche, pourtant souvent pro-communistes, notamment en France.

En démocratie, au contraire, le système est fondé sur la liberté d'expression, consacrée dans les Constitutions au chapitre des Droits fondamentaux. L'Art conserve souvent dans les esprits cette vocation de remise en question et de critique permanente de la société de laquelle il naît. Dans *Libre-échange* (BOURDIEU/HAAKE 1993: 77), Bourdieu affirme qu'« il y a un certain nombre de conditions de l'existence d'une culture critique qui ne peuvent être assurées que par l'Etat », et qu'il faut donc « ... attendre (...) de l'Etat les instruments de la liberté à l'égard des pouvoirs économiques, mais aussi politiques, c'est à dire à l'égard de l'Etat lui-même ». Il est donc essentiel que le pouvoir accepte les critiques et les remises en question de la part des artistes, mais également, dans une perspective plus large, à la presse et à la recherche scientifique. Le terme de censure ne cesse cependant de revenir sur les manchettes de nos journaux locaux et la polémique tourne souvent autour des subventions.

On se souvient de l'« affaire Hirschhorn » et du million retiré à Pro Helvetia qui avaient fait beaucoup de bruit en 2004. Thomas Hirschhorn est « l'un des artistes suisses qui est le plus exposé au monde » (L'ART EN JEU 2.12.2001), très actif dans le domaine de l'Art contemporain. Hirschhorn est né à Berne en 1957. Il vit et travaille aujourd'hui à Paris (CENTRE POMPIDOU 2001: 1). Ses œuvres sont, depuis 1993, régulièrement exposées, dans des galeries, musées et centres d'art contemporain prestigieux, tels que la Tate modern de Londres, ou le Centre Georges Pompidou à Paris. Hirschhorn a également reçu de nombreux prix, en Suisse - prix Joseph Beuys en 2004 - et à l'étranger – prix Marcel

Duchamp en 2001 (HIRSCHHORN 2004: 6). Lors de la remise de ce dernier, le juré, composé de collectionneurs et de professionnels du monde de l'Art, avait estimé « que le lauréat fait preuve d'une réelle maturité et d'un grand sens de sa responsabilité d'artiste, et de même, que son œuvre relève d'une originalité et d'une inventivité remarquables » (CENTRE POMPIDOU 2001: 2). Thomas Hirschhorn est donc reconnu par ses pairs en tant qu'artiste de qualité. Très engagé au niveau politique, il avait manifesté sa désapprobation lors de l'élection de Christophe Blocher au Conseil Fédéral le 10 décembre 2003 en annonçant qu'il ne travaillerait plus en Suisse tant que ce dernier ferait partie du gouvernement suisse (LE COURRIER 4.10.2004).

En 2004, Hirschhorn exposait au Centre Culturel Suisse de Paris (CCSP), son exposition du nom de *Swiss-Swiss Democracy*, subventionnée à hauteur de 180 000 CHF par Pro Helvetia, fondation de droit public dédiée à la promotion de l'Art suisse. Les œuvres avaient été créées, selon leur auteur, dans le but de « dés-idéaliser la Démocratie et (...) [de] dé-stabiliser la bonne conscience démocratique » (HIRSCHHORN 2004: 2). Hirschhorn se révoltait en outre, avec cette exposition, contre « l'utilisation de la Démocratie », « l'absurdité de la démocratie directe aujourd'hui en Suisse » ainsi que contre « l'élection du Conseiller fédéral Christoph Blocher » (HIRSCHHORN 2004: 2). L'affiche de l'exposition annonçait déjà la couleur, avec la juxtaposition des drapeaux de la Suisse et de ses cantons fondateurs à une photo montrant un des prisonniers de la prison d'Abu Ghraib. L'installation *Swiss-Swiss Democracy* investit totalement les locaux du Centre Poussepin, afin d'immerger le visiteur dans ce que Michel Ritter, directeur du CCSP, avait qualifié « d'œuvre totale » (RITTER 2005). Hirschhorn utilise pour ses œuvres des matériaux recyclés: carton, scotch, papier d'aluminium, développant ce que le juré du prix Duchamp qualifie « d'esthétique pauvre et marginale » (CENTRE POMPIDOU 2001: 1). Les murs du CCSP avaient été recouverts de carton multicolore, de coupures de presse, de photos et de slogans se rapportant au système politique suisse. Des télévisions passaient des vidéos montrant soit la tranquillité des montagnes suisses, soit des images tirées de l'actualité « la plus dramatique » (WOLF 2005: 159). Par terre, des maquettes en scotch brun représentant des montagnes sous lesquelles passaient des trains électriques. Il y avait également une bibliothèque, regroupant des ouvrages sur la démocratie, ainsi qu'un bar. Dans le cadre de l'exposition, le philosophe Markus Steinweg donnait tous les jours des conférences sur la démocratie, la philosophie de la responsabilité, l'art ou encore le sujet de la précipitation (HIRSCHHORN 2004: 8). Une pièce de théâtre était également présentée quotidiennement par la compagnie Gwenaël Morin. Il s'agissait d'une réinterprétation de la pièce de Schiller, *Guillaume Tell*. Morin avait déclaré vouloir

« interroger la figure symbolique de « Tell libérateur » pour critiquer la mythologie de la démocratie » (HIRSCHHORN 2004: 9). C'est dans cette pièce que l'on pouvait voir un des acteurs mimer un chien qui urine contre une photo de Christoph Blocher (LE MATIN 5.12.2004). La manifestation avait duré huit semaines, du 4 décembre 2004 au 30 janvier 2005, et attiré plus de 20 500 visiteurs, un record pour le Centre culturel suisse (LE TEMPS 14.01.2005).

Les images de l'exposition montrées par Le Matin au lendemain du vernissage avaient déclenché la polémique. C'est l'association de symboles nationaux à des images de torture, ainsi que ce qui était dénoncé comme des atteintes à la personne de Blocher qui avaient été critiquées. Le quotidien reprochait à l'artiste le fait qu'il refuse d'exposer en Suisse, mais qu'il accepte tout de même les deniers publics pour financer son exposition à l'étranger (WOLF 2005, 160), et qu'en plus, il s'en servait pour salir l'image de la nation à l'étranger.

La réaction de l'Assemblée Fédérale ne s'était pas non plus faite attendre. Le scandale avait éclaté alors que les deux chambres débattaient du budget 2005 pour la Confédération. Le Conseil d'Etat avait alors marqué sa désapprobation par une « punition » financière, sous la forme d'une coupe d'un million dans le budget Pro Helvetia, estimant en effet qu'une fondation à financement public n'avait pas à présenter une exposition « insultante à l'égard de Christoph Blocher » (LE TEMPS 22.6.2004). Le Conseil National avait refusé cette proposition, mais comme aucun terrain d'entente n'avait pu être trouvé lors de la procédure d'élimination des divergences, c'est finalement « les chiffres les plus bas votés par un conseil en troisième lecture » (Note de synthèse budget 2005) qui avaient été approuvées, conformément à la loi sur le Parlement. L'Assemblée fédérale acceptait ainsi la baisse d'un million, tout en réfutant « tout reproche selon lequel ces coupes budgétaires revenaient à pratiquer la censure » (Note de synthèse budget 2005).

Pour Laurent Wolf, le débat autour de « l'Affaire Hirschhorn » pose la question de la liberté de l'art dans les sociétés ouvertes » (WOLF 2005: 166). C'est une manifestation de l'incompréhension du public - en tant que spectateur et consommateur d'art, mais aussi en tant que collectivité publique qui participe au financement de telles œuvres – face à l'art contemporain qui fait connaître ses opinions avec violence, avec la volonté de déranger.

La Suisse a cependant fait le choix d'une politique culturelle que le Conseil Fédéral qualifie volontiers de tradition de mécénat d'Etat. Un tel système permet de soustraire le monde de l'Art aux lois du marché en garantissant la neutralité des décisions administratives, basées uniquement sur des critères objectifs mis en place par des lois. Un Etat mécène « élabore les conditions cadres. Ensuite les artistes doivent pouvoir évoluer en liberté » (DFI 2005). La

réaction du Parlement dans le cas de « l’Affaire Hirschhorn » semble plutôt contredire ce choix d’une politique culturelle généreuse, mais distante des considérations politiques, puisqu’elle va jusqu’à sanctionner une institution pour le contenu d’une exposition qui ne lui convient pas.

Il s’agit donc dans ce travail de se demander ce qui fait réagir ainsi le Parlement. Est-ce un problème de définition de politique culturelle ou plutôt, comme le dit Laurent Wolf, un problème de définition de la liberté de l’Art dans une société démocratique ?

Pour pouvoir répondre à cette question, il s’agira d’analyser les débats parlementaires qui ont mené à la suppression d’un million au budget de Pro Helvetia, afin de pouvoir, sous la forme d’une analyse de discours, faire ressortir les justifications de ce choix.

Une première partie du travail sera consacrée à l’approfondissement des concepts de politique culturelle et de liberté d’expression, afin de mettre en place les outils nécessaires à l’analyse du corpus.

Les politiques publiques sont un des moyens privilégiés qu’a l’Etat de réglementer ses relations avec les autres secteurs, privés ou publics. En ce sens, tant une absence qu’une présence forte de réglementation étatique dans un domaine donné est significatif de la volonté de la part de l’Etat d’être présent ou non dans tel ou tel domaine. François Colbert explique, dans son document *Les éléments des politiques culturelles* (2006), que les trois principaux modèles de politique culturelle sont l’Etat facilitateur, l’Etat architecte et l’Etat mécène. C’est donc cette typologie qui sera développée dans un premier axe du cadre théorique et qui permettra ensuite de mieux situer quelle place la Suisse donne à la culture sur le plan institutionnel.

Pour approfondir le concept de liberté de l’Art, le deuxième axe du cadre théorique sera consacré à la notion de liberté d’expression des artistes. Le débat autour de la liberté d’expression est toujours crucial en démocratie. Cette notion a accédé au rang de liberté fondamentale et elle est codifiée dans la Constitution Suisse. C’est donc un droit que l’Etat s’engage à respecter et qui touche les artistes autant que n’importe quel autre citoyen. La liberté de l’Art faisant l’objet d’un article à part dans la Constitution suisse, il faudra donc commencer par étudier ce postulat. Pour pouvoir déterminer jusqu’où peut s’étendre cette liberté, il faudra ensuite examiner si elle s’assortit de limites spécifiques à l’Art. Les médias et certaines personnalités du monde culturel ayant crié à la censure dans le cas de « l’Affaire Hirschhorn », il faudra également se demander si les démocraties exercent aussi une forme de censure.

Après avoir développé ces concepts théoriques, il s’agira ensuite de préciser ce qu’est une analyse de discours, pour pouvoir ensuite passer à l’analyse du corpus à proprement dit.

A. Cadre Théorique

1. LES POLITIQUES CULTURELLES

Nous allons commencer par nous intéresser au fonctionnement des différentes politiques culturelles, ainsi que sur les implications qu'elles ont pour les milieux artistiques.

L'UNESCO définit les politiques culturelles comme étant les «politiques et mesures relatives à la culture, à un niveau local, national, régional ou international, qu'elles soient centrées sur la culture en tant que telle, ou destinées à avoir un effet direct sur les expressions culturelles des individus, groupes ou sociétés, y compris sur la création, la production, la diffusion et la distribution d'activités, de biens et de services culturels et sur l'accès à ceux-ci». Il existe trois principales façons de gérer les politiques culturelles au niveau national (COLBERT 2006, 2). Ce sont les politiques de l'Etat facilitateur, de l'Etat architecte et de l'Etat mécène. Il s'agira ici d'examiner ces trois modèles pour pouvoir situer le cas de la Suisse.

1.1 L'Etat facilitateur

Le modèle de l'Etat facilitateur est le modèle américain de financement de la culture. Les Etats-Unis ont choisi de ne donner que peu de compétences à l'Etat central. Bon nombre de domaines ne figurent pas dans la Constitution fédérale comme faisant partie de la compétence du gouvernement fédéral, comme l'éducation, la santé et la culture (COLBERT 2006, 7). La promotion et le financement des Arts sont par conséquent largement délégués à la périphérie et ce sont les collectivités locales et les citoyens qui sont chargés de trouver les fonds nécessaires à la culture.

Le financement privé a donc pris la place la plus importante dans ce domaine, car « les citoyens fortunés (...) ne voulaient pas être en reste avec l'Europe sur le plan des arts et ils ont fait un effort pour créer des musées et des compagnies d'art d'interprétation » (COLBERT 2006, 7). C'est ainsi qu'ont été créées, dans la première moitié du 20^e siècle, de grandes fondations comme Rockefeller et Ford, avec un budget impressionnant alloué aux « œuvres philanthropiques » (MARTORELLA 1999, 114). La Fondation Ford se targue ainsi sur son site Internet d'un budget de plus de septante-six millions de dollars par année pour ses activités dans le domaine de la culture. Par la suite, la visibilité et le prestige de ces fondations ont également fait comprendre aux entreprises quels avantages il peut y avoir à soutenir les Arts. Le fait de promouvoir des projets culturels leur permet en effet de se faire bien voir par

le grand public, c'est un « moyen d'être perçues comme de « bons citoyens », participant aussi aux besoins de la communauté » (MARTORELLA 1999, 116), et ne se souciant donc pas uniquement de leur profit économique.

Le Gouvernement central américain n'est cependant pas tout à fait inactif dans le domaine de la promotion des Arts. Sa politique culturelle prend deux aspects bien différents, les aides indirectes, notamment sous forme d'incitation fiscale, et les aides directes, avec la National Endowment for the Arts (NEA).

Les aides indirectes « sont devenues en Amérique la modalité d'action privilégiée grâce à laquelle les aides gouvernementales sont effectives » (MARTORELLA 1999, 109). Ces aides prennent la forme de « transferts de revenus imposables » (MARTORELLA 1999, 109) vers toutes sortes d'associations non-lucratives, dont les organisations artistiques font parties. Le terme d'Etat facilitateur vient donc de là ; l'Etat central intervient principalement par incitation, en avantageant fiscalement les entreprises qui donnent des fonds pour la culture.

En 1965 est tout de même créé un organisme d'aide directe à la culture. La NEA naît « sous la pression des groupes d'artistes et de la gauche américaine » (COLBERT 2006, 10). Ce fond national est chargé de financer les organisations artistiques, mais son budget est relativement restreint, en comparaison avec les autres pays. En effet, les dépenses publiques au titre des arts aux Etats-Unis ne représentent que 0.02% du PNB, contre 0.14% pour la Grande-Bretagne et 0.26% pour la France (MCCAUGHEY 2005, 2). La NEA a donc surtout un impact en tant que « fonction de légitimation des arts et de la culture » (MARTORELLA 1999, 109) et le financement des Arts et de la culture provient donc pour la plus grande proportion du secteur privé.

Comme toute politique publique, les politiques culturelles ne sont pas anodines. Elles ont des répercussions profondes sur le paysage artistique d'un pays, selon la manière qu'elles ont de soutenir les Arts.

Dans le cas de l'Etat facilitateur, nombre d'études montrent qu'un financement principalement privé peut influencer fortement les productions artistiques, car elles seront « plus sensibles à l'intérêt qu'il y a de vendre plus de billets, ou à la tentation de se soumettre aux souhaits des mécènes privés » (MARTORELLA 1999, 118). Les mécènes privés n'agissent pas ici en tant qu'amateurs d'Art désintéressés, mais plutôt en tant que sponsors, cherchant une vitrine. Il y a donc une grande tendance, aux Etats-Unis, à favoriser toujours les mêmes organisations, qui ont déjà une grande présence sur la scène artistique, car cela aura de meilleures retombées en matière de publicité pour l'entreprise qui finance ces activités.

(MARTORELLA 1999, 120). Dans ce type de politique culturelle, l'accent est mis sur les retombées économiques que peuvent avoir les Arts, plutôt que sur leur « contribution sociale » (MARTORELLA 1999, 120).

1.2 L'Etat architecte

Le modèle de l'Etat architecte est propre à la France. C'est une politique culturelle extrêmement centralisée. Le Ministère de la Culture « fixe les objectifs, définit les moyens et se sert de son pouvoir de dépenser pour implanter sur l'ensemble du territoire les politiques publiques qui lui semblent les plus appropriées » (COLBERT 2006, 6). La création d'un tel ministère remonte à 1959 et s'est faite sous l'égide d'André Malraux, dans un double but de démocratisation des Arts et de rassemblement du peuple par les Arts (URFALINO 1996, 18/105). L'idée de démocratisation de la culture exprimait le désir du nouveau ministère de faire profiter l'ensemble du territoire de l'offre culturelle, et plus seulement Paris et quelques autres grandes villes. L'idée de rassemblement du peuple par les Arts vient, elle, de « cette tendance récurrente de l'Etat français à prétendre instituer la nation » (URFALINO 1996, 20). L'exigence en matière d'Art devient alors celle de l'universalité. L'Etat est dirigiste en matière de culture, car il doit choisir « des œuvres de qualité [pour] toucher tous les hommes, quelles que soient leur éducation et leur condition sociale » (URFALINO 1996, 107). L'Etat français est donc architecte dans le sens où il décide de la culture qu'il présente à ses citoyens, celle-ci ayant comme but d'aider à la construction de l'identité et de l'unité nationale. Dans un tel modèle, elle permet également de représenter la nation à l'étranger. C'est un véritable fer de lance de la politique étrangère. La façon de gérer les Arts est donc profondément politique.

Pour en arriver à cet idéal, l'Etat choisit lui-même ceux qu'il subventionne, « aide directement les artistes et les entreprises, investit dans la culture par l'entremise du ministère responsable du dossier et d'autres ministères. » (COLBERT 2006, 6). Il en résulte une forte professionnalisation des métiers artistiques, car il faut être reconnu comme ayant atteint l'excellence artistique pour être subventionné par l'Etat.

Mai 68 a bien entendu apporté son lot de bouleversements dans les projets de Malraux. Cette période troublée a conduit à de multiples changements à la tête du ministère et à l'abandon progressif de l'idée de culture universelle (URFALINO 1996, 331/347). Le principe d'Etat architecte reste cependant au centre de la politique culturelle française par le mode de subventionnement direct aux organisations artistiques choisies par le Ministère de la culture.

La conséquence de ce « régime axé sur l'offre » (COLBERT 2006, 7) est double. Il y a, comme pour le modèle d'Etat facilitateur, une tendance à favoriser toujours les mêmes artistes, déjà bien établis. Si l'on prend comme exemple ceux qui sont choisis pour décorer les écoles, lycées et facultés, les artistes les plus représentés sont « tous des hommes, [qui] ont, en 1970, une moyenne d'âge de 63 ans » (AGUILAR 1998, 148). De plus, malgré la volonté de démocratisation de la culture par l'augmentation de l'offre dans la périphérie, le public reste sensiblement le même. C'est en effet toujours la frange instruite de la population qui se rend aux diverses expositions proposées. Il n'y a donc pas eu, depuis Malraux, de « réduction significative des écarts entre les milieux sociaux » (DONNAT 2002, 2), ni de diversification du public.

1.3 L'Etat mécène

La politique culturelle dite de l'Etat mécène est un modèle qui a été développé en Grande Bretagne. Lors de la 2^e Guerre Mondiale, alors que Londres est sous les bombardements, l'Etat charge « une entreprise sans but lucratif, le Council for Encouragement for Music and the Arts, d'organiser des concerts publics » (COLBERT 2006, 8), dans le double but de permettre aux Britanniques de se divertir et de garder les Arts vivants pendant le Conflit (HARRIS 1973, 254). En 1946, le Gouvernement, sous la houlette de J.M. Keynes, reconnaît tacitement le rôle que l'Etat doit jouer dans le financement de la culture (THE COUNCIL OF EUROPE 2006, UK: 1) en rendant permanente l'existence d'un organisme de soutien; l'Arts Council of Great Britain (HARRIS 1969, 254). Celui-ci fonctionne avec des fonds publics, mais reste à distance du pouvoir et est entièrement libre dans ses décisions (HARRIS 1969, 254). Le Parlement décide du budget de l'ACGB, nomme le comité et ne peut ensuite lui demander des comptes que dans la mesure où s'agit de « non-policy matters » (HARRIS 1969, 254). Depuis la fin de la 2^e Guerre, l'organigramme des structures de soutien aux Arts a considérablement évolué. En 1994, l'Arts Council of Great Britain se sépare en trois entités distinctes, l'Arts Council of England, le Scottish Arts Council et l'Arts Council of Wales pour respecter l'autonomie de ces trois pays (THE COUNCIL OF EUROPE, 1). Par ailleurs, le nombre de ces structures a augmenté avec la création, entre autres, du UK Film Council et d'autres organisations responsables de la promotion de l'Art, du sport, du cinéma et du patrimoine en Angleterre (THE COUNCIL OF EUROPE 2006, UK:2.2). La politique culturelle de la Grande Bretagne fonctionne cependant toujours selon le principe de l'« arm's length » (THE COUNCIL OF EUROPE 2006, UK:2.2), c'est-à-dire en maintenant les

institutions de soutien de la culture à distance du pouvoir. En Angleterre, les Non Departmental Public Bodies (NDPBs) en charge de la promotion de la culture, dont fait partie l'Arts Council of England, sont regroupés sous l'égide du Department for Culture, Media and Sport (DCMS). Ce dernier met en œuvre les politiques du gouvernement et administre les subventions publiques (THE COUNCIL OF EUROPE 2006, UK:2.2). Les Non Departmental Public Bodies sont financés de façon directe par le Department for Culture, Media and Sport grâce à des subventions allouées pour une période de trois ans pour donner aux NDPBs une plus grande liberté pour planifier leurs dépenses (THE COUNCIL OF EUROPE 2006, UK:2.2). Ce sont les Non Departmental Public Bodies qui, par la suite, déterminent, dans les limites de leurs statuts, quels artistes, projets et associations culturelles en seront les bénéficiaires (THE COUNCIL OF EUROPE 2006, UK:3.1). L'Etat est donc mécène dans le sens où il met un soin particulier à l'éloignement des Arts de l'Etat, tout en soulignant leur importance par un budget substantiel.

Un tel système permet donc d'éviter que l'allocation des ressources au domaine de la culture soit guidée par des considérations politiques. De plus, en nommant les comités des Non Departmental Public Bodies de sorte qu'ils soient constitués de personnes d'âge, de genre et d'éducation différents, ainsi qu'en veillant à ce que les membres de ces comités ne restent pas en place trop longtemps (HARRIS 1969, 262), on peut également s'attendre à ce qu'il y ait un nombre et une diversité plus grande des artistes subventionnés qu'au sein d'un Etat dit architecte.

Il ne faut cependant pas oublier que confier le domaine de la promotion de l'Art à un organe indépendant permet, certes, de le soustraire à l'arène politique, mais cela le soustrait également d'un débat ouvert et public (PEARSON 1982, 60). Le procédé de décision est donc relativement opaque et peut conduire les comités à reproduire « the patterns and organisation of the arts as they are, do[-ing] little to develop a wider involvement in them or a recognition of their variety in a socially and culturally mixed society » (PEARSON 1982, 60). Le fait de soustraire le domaine de la culture à un débat public crée donc le risque d'en faire un domaine fonctionnant en vase clos, n'ayant que peu de contact avec le reste de la société, ce qui favorise l'incompréhension du public face aux manifestations culturelles qu'on lui propose. Il n'est donc pas très étonnant de constater que le modèle d'Etat mécène n'a pas de répercussion positive sur la quantité du public (COLBERT 2006, 11).

2. LA LIBERTE D'EXPRESSION

Après avoir examiné les différentes politiques culturelles, il s'agit maintenant d'approfondir la notion de liberté d'expression et plus précisément, de la liberté d'expression des artistes. La liberté d'expression est l'une des libertés fondamentales et est consacrée dans la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme :

Article 19 : Tout individu a droit à la liberté d'opinion et d'expression, ce qui implique le droit de ne pas être inquiété pour ses opinions et celui de chercher, de recevoir et de répandre, sans considérations de frontières, les informations et les idées par quelque moyen d'expression que ce soit.

La liberté d'expression est une valeur qui est essentielle à la bonne santé d'une démocratie. La libre formation et diffusion des opinions permet la pluralité de la société dans laquelle nous vivons. Il s'agit d'ailleurs du principe qui est le plus souvent utilisé pour distinguer une démocratie saine d'un régime totalitaire. Dans la Constitution fédérale suisse, la liberté d'expression figure dans le chapitre des Droits fondamentaux :

Art 16 Cst : Libertés d'opinion et d'information :

1. La liberté d'opinion et la liberté d'information sont garanties.
2. Toute personne a le droit de former, d'exprimer et de répandre librement son opinion.
3. Toute personne a le droit de recevoir librement des informations, de se les procurer aux sources généralement accessibles et de les diffuser.

L'article 16 de la Constitution suisse reprend donc en substance l'article 19 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme. La liberté d'expression est une notion complexe, qu'il ne m'est pas possible de discuter sous tous ses aspects ici. Je retiendrai donc trois axes qui me seront nécessaires pour l'analyse de mon corpus : la liberté de l'Art, la question des limites à la liberté d'expression et, finalement, la censure.

2.1 La liberté de l'Art

Comme tout autre citoyen, l'artiste bénéficie de la liberté d'expression et peut donc former et diffuser ses opinions librement. Toutes œuvres ou créations artistiques étant considérées, depuis 1963, par le Tribunal fédéral, comme étant une opinion, celles-ci sont donc protégées par l'article 16 de la Constitution fédérale sur la liberté d'expression (AUER/MALINVERNI/HOTTELIER 2006 : 290). La liberté d'Art fait cependant l'objet d'un article à part dans la Constitution, également présenté au Chapitre des Droits Fondamentaux :

Art 21 Cst : La liberté de l'art est garantie.

Le fait que la liberté de l'Art fasse l'objet d'un article à *part*, alors qu'elle est déjà protégée par les articles garantissant la liberté d'opinion, conduit à se demander si cette liberté artistique a d'autres implications que la « simple » liberté d'expression.

Pour Auer, Malinverni et Hottelier, « le fait qu'une opinion se présente comme une œuvre d'art ne lui confère pas véritablement de protection constitutionnelle supplémentaire » (AUER, MALINVERNI, HOTTELIER 2006 : 290). Cela veut dire que, même si un artiste exerce son droit à la liberté d'expression par une œuvre d'art, celle-ci ne bénéficiera pas d'une liberté supplémentaire que toute autre opinion exprimée par un moyen qui n'est pas artistique. Au-delà des interprétations purement juridiques, les théoriciens de l'Art ont eux aussi leur propre analyse des implications qu'a la création artistique sur la société dans son ensemble. Je vais exposer ici les tendances principales du débat.

Il y a d'un côté ceux qui pensent que l'artiste doit pouvoir bénéficier d'une liberté et d'une tolérance plus grande que les autres citoyens. Ce statut se justifierait par le fait que l'artiste, "possess talent and training that make them capable of showing us what we might not otherwise see or see clearly » (DEVEREAUX 1993: 214). Cette façon de voir les artistes vient du concept du *génie artistique*, qui prend ses racines chez Kant (DEVEREAUX 1993 :214). Les artistes ont souvent eu un statut en marge de la société, les exemptant d'avoir à se conformer aux demandes habituelles de vie de famille ou de responsabilité sociale (DEVEREAUX 1993: 214) et, au niveau de leurs œuvres, les artistes sont considérés comme ayant une capacité naturelle à être originaux, à rompre avec les traditions en créant leurs propres règles (DEVEREAUX 1993 : 214). Ses compétences spéciales rendraient l'artiste mieux à même de comprendre certaines choses qu'un individu « ordinaire » ne verrait même

pas, d'où le rôle particulier qu'il aurait à jouer dans notre société (DEVEREAUX 1993 :214). Laisser la création entièrement libre nous permettrait d'avoir à notre tour accès à ce que l'artiste voit, à travers ses œuvres.

De l'autre côté, il y a ceux qui argumentent que l'Art ne doit pas bénéficier d'une liberté aussi large, à cause de la responsabilité qu'engendre la visibilité des œuvres. Aujourd'hui, de nombreux courants, religieux, conservateurs, féministes, exigent de l'Art qu'il se conforme non seulement aux restrictions légales à la liberté d'expression – interdiction d'incitation à la haine raciale, nationale, interdiction d'incitation à la guerre – mais également à des principes moraux ou religieux. Dans ce cas, la liberté de l'Art est considérée comme étant plus restrictive que la liberté d'expression, car le travail de l'artiste ne peut être évalué sans considérer sa valeur sociale et idéologique (DEVEREAUX 1993 : 209), ce qui justifierait le contrôle sur les œuvres d'art.

C'est donc lorsqu'il s'agit de définir jusqu'où va cette liberté que les divergences sont fortes, même si les deux camps s'accordent sur le fait que l'Art joue un rôle crucial dans notre société. Ce sont donc les limites à la liberté d'expression des artistes que nous allons examiner à présent.

2.2 Les limites à la liberté d'expression

Nous avons vu plus haut qu'il y a certaines limites qui sont communément admises à la liberté d'expression. Celles-ci sont codifiées par des lois. La diffamation, par exemple, est une infraction qui est inscrite au Code pénal suisse:

Art.173 CP : Celui qui, en s'adressant à un tiers, aura accusé une personne, ou jeté sur elle le soupçon de tenir une conduite contraire à l'honneur, ou de tout autre fait propre à porter atteinte à sa considération, celui qui aura propagé une telle accusation ou un tel soupçon, sera, sur plainte, puni de l'emprisonnement pour six mois au plus ou de l'amende.

Le droit international interdit lui aussi un certain nombre de comportements qui viennent restreindre la liberté d'expression, notamment dans le *Pacte international relatif aux droits civils et politiques*¹ :

- Art 20 : 1. Toute propagande en faveur de la guerre est interdite par la loi.
2. Tout appel à la haine nationale, raciale ou religieuse qui constitue une incitation à la discrimination, à l'hostilité ou à la violence est interdit par la loi.

Malgré ces limites visant à éviter les dérapages, l'Art contemporain est régulièrement fustigé comme présentant des œuvres vulgaires, obscènes ou choquantes, parfois même à la limite de la légalité. Ainsi, bon nombre d'œuvres contemporaines se trouvent dans une zone un peu trouble, dans laquelle il est difficile de distinguer si les artistes ont été trop loin, ou si ces œuvres sont légitimes parce qu'elles cherchent à questionner notre société et qu'il faut donc les montrer. La question délicate des limites de l'Art se pose ainsi régulièrement et provoque des débats éthiques.

En août 2005, par exemple, est présentée au Kunstmuseum de Berne une exposition présentant l'avant-garde chinoise de la fin du 20^e siècle (LE COURRIER 20.08.2005-A). Parmi les 340 œuvres présentées, une en particulier a beaucoup fait parler d'elle. Il s'agissait d'une œuvre réunissant six boccas. Cinq contenaient des mouettes plongées dans du formol et la sixième, une tête de fœtus humain greffée sur un corps de mouette. L'artiste, Xiao Yu, avait dit chercher à dénoncer la politique de l'enfant unique en Chine ainsi que les « dérives de la marchandisation du corps » (LE COURRIER 20.08.2005-B). Adrien de Riedenmatten, jeune historien valaisan, avait alors demandé le retrait de l'œuvre et porté plainte pour « représentation de la violence, atteinte à la paix des morts et mauvais traitement envers les animaux » (LE COURRIER 20.08.2005-A), plainte qui n'avait pas été retenue par la justice. L'œuvre avait néanmoins été temporairement retirée, le temps qu'une commission spéciale, composée d'artistes, des responsables du musée et de spécialistes de l'éthique décident du sort de l'œuvre. Celle-ci avait finalement réintégré l'exposition, car l'artiste avait affirmé que le fœtus avait été trouvé dans un musée d'histoire naturelle en Chine et qu'aucune mouette n'avait été tuée lors de l'élaboration de l'œuvre (LE TEMPS 02.11.2005).

¹ Le Pacte international relatif aux droits civils et politiques (CCPR), dont l'organe de surveillance est le Comité des droits de l'homme, fait partie des instruments internationaux relatifs aux droits de l'homme des Nations Unies. Il est entré en vigueur le 23 mars 1976. Au 10 janvier 2003, il était ratifié par 149 Etats membres et 8 non-membres.

Cet exemple illustre parfaitement ces cas limites que constituent certaines des œuvres d'Art contemporain. L'Art cherche parfois à choquer mais les limites sont cependant atteintes lorsqu'une œuvre est « une violation symbolique, psychique ou physique d'autrui » (LE COURRIER 20.08.2005-B), ce qui serait le cas dans l'affaire du « bébé-mouette », avait estimé l'éthicien, Beat Sitter-Liver, interrogé par Le Courrier à l'occasion de cette affaire sur la question des limites de l'Art.

Selon lui, l'artiste aurait donc dû montrer une représentation factice de la tête de fœtus pour que l'œuvre soit plus acceptable d'un point de vue moral (LE COURRIER 20.08.2005-B). On peut en effet se demander ce que l'utilisation de corps de mouettes et de fœtus humain, et non de leur représentation, peuvent apporter à l'œuvre. Les matériaux utilisés pour cette œuvre renforcent-ils le message que l'artiste veut faire passer ? Ou s'agit-il uniquement d'un « facteur choc », qui participe de la volonté souvent attribuée à l'Art contemporain d'aller toujours plus loin et de repousser les limites de la décence ? Dans des cas, il est souvent difficile de trouver des réponses à ce genre de questions.

Christian Pirker, avocat spécialiste du droit de l'Art, interrogé au sujet de la même œuvre, explique que les plaintes d'Adrien de Riedenmatten n'avaient pas de chance d'aboutir, car le droit suisse condamne la violence ou la pornographie, sauf si les représentations sont considérées comme ayant une « valeur artistique digne de protection » (LE COURRIER 20.08.2005-B). La valeur artistique étant mesurée en pratique par la « cooptation [de l'œuvre] du « milieu » concerné, à savoir les curateurs, les créateurs... » (LE COURRIER 20.08.2005-B). L'intérêt artistique d'une œuvre violente serait donc reconnu lorsque l'œuvre est acceptée par le monde de l'Art comme étant une œuvre d'Art.

Pour mieux comprendre d'où viennent ces représentations, parfois violentes, produites par les artistes contemporains, ainsi que comment ces représentations peuvent être acceptées par le « milieu » comme étant des œuvres d'Art, il est nécessaire de faire un bref détour par l'histoire de l'Art du siècle dernier.

Au cours du 20^e siècle, l'idéal d'une esthétique parfaite a graduellement disparu des Beaux-Arts pour faire place à des œuvres présentant « the childlike, the primitive (...) the utterly simple (...) accompanied by their obverse, the grotesque, the brutal, the perverted » (BERLEANT 1970 : 163). Cette désir de « désidéaler » l'Art et de séparer la notion d'Art de la notion du Beau vient d'une « volonté d'intégration de l'art et de la vie » (VANDER GUCHT 2004 : 39). Les artistes contemporains cherchent donc à rapprocher leurs œuvres de la réalité quotidienne en créant des œuvres presque vivantes, dans lesquelles le spectateur peut entrer, et qui intègrent parfois des performances *in situ*. Les matériaux utilisés sont pauvres,

souvent issus de la récupération. Parfois même, les œuvres sont des objets qui n'ont pas été créés par l'artiste, mais qui sont sortis de leur contexte et présentés comme tels, comme par exemple les *ready-made* de Marcel Duchamp¹. Ce bouleversement de l'Art procède « d'un questionnement sur ce qu'est ou peut être l'art dans le monde actuel, le rôle que l'artiste a à y jouer et la tâche qui lui est dévolue dans ce monde » (VANDER GUCHT 2004 : 39). Il s'agit donc d'une tentative de définition des rôles et des buts de la création artistique dans le monde actuel. Selon Daniel Vander Gucht, ce questionnement peut prendre plusieurs formes. Il peut être sociologique, en remettant en cause le monde institutionnel de l'Art, par exemple, écologique, psychanalytique, philosophique ou politique, par la « dénonciation des pouvoirs de l'argent, de l'information, de l'appareil politique ou, de façon plus diffuse, des conventions et préjugés sociaux » (VANDER GUCHT 2004 : 39). Le reproche souvent adressé aux artistes de l'Art contemporain de ne plus chercher à s'impliquer dans la société et de ne fonctionner qu'en vase clos serait donc caduc (JIMENEZ 2005 : 280). Selon Marc Jimenez au contraire : « l'art contemporain pense le monde », les préoccupations des artistes sont donc au plus près de notre société.

Pour en revenir à la question des limites de l'Art contemporain, Daniel Vander Gucht, ainsi que Marc Jimenez, insistent sur la nécessité de relancer le débat public sur ce que doit être l'Art contemporain. Cela permettrait ainsi d'éviter que les créations soient consacrées au rang d'œuvres d'Art uniquement par le « milieu » qui les produit, comme le dit Christian Pirker au sujet du « bébé-mouette », mais que la société civile soit également impliquée (JIMENEZ 2005 :280). Il n'est bien entendu pas question de se laisser aller à « ménager le goût commun en évitant de heurter les sensibilités » (VANDER GUCHT 2004 : 43). Il faudrait plutôt donner des clés au public pour rendre ces œuvres plus compréhensibles et donc éloigner la polémique de la forme pour se concentrer sur le message de fond.

La Cour Européenne des Droits de l'Homme a statué en 1976, que « la liberté d'expression ne vaut pas seulement pour les informations et les idées accueillies avec faveur ou considérées comme inoffensives ou indifférentes, mais aussi pour celles qui heurtent, choquent ou inquiètent l'Etat ou une fraction quelconque de la population » (ACEDH 7.12.1976 : §49/ ACEDH 30.03.2004 : §32).

Il y a, dans cette citation, deux éléments à mettre en évidence. La CEDH appuie d'une part qu'il est impossible de chercher à ménager les sensibilités de tous les individus, ou groupes,

¹ Dès 1913-1914, Marcel Duchamp invente les *ready-made*. L'artiste choisit un objet qui est déjà fabriqué, comme une roue de bicyclette (1913), ou un urinoir (1917), l'extrait de son contexte habituel, lui donne un nom et le présente comme œuvre d'Art (CENTRE POMPIDOU 2006).

dont est composée la société, sans mettre de limites considérables– et inacceptables – à l’Art. D’autre part, la Cour met le doigt sur une distinction cruciale entre l’Etat et la société civile. En effet, une limite mise à l’Art pour protéger les morts d’une utilisation de leur dépouille, ou encore pour protéger les enfants face à des représentations grossières de la sexualité, n’aura pas la même implication qu’une limite mise à l’Art pour protéger le pouvoir, tout simplement parce que le danger de dérive n’est pas le même dans ces différents cas. Une interdiction totale d’utiliser des corps humains morts dans les productions artistiques n’aurait pas du tout les mêmes conséquences qu’une vision trop restrictive de ce que les artistes ont le droit de dire sur le gouvernement. Le droit à la critique du pouvoir est une des conditions de base d’une démocratie. Il faut donc être particulièrement vigilant lorsqu’il s’agit de mettre des limites à de telles critiques. Cela rend d’autant plus difficile le choix de critères par lesquels il serait possible de désigner une œuvre qui va trop loin, ou qui est au contraire acceptable.

La notion de responsabilité de l’artiste peut s’avérer ici particulièrement intéressante. Si les artistes engagés prennent volontiers l’initiative de questionner, à travers leurs œuvres, la façon dont fonctionnent les institutions, il est également nécessaire qu’ils acceptent la responsabilité pour la violence graphique ou symbolique dont ils font souvent usage (VANDER GUCHT 2004 : 48-49). Cela n’impliquerait pas forcément ôter toute représentation de la violence, mais accepter que le public questionne l’œuvre et mette également en question la justesse de l’analyse de l’artiste (VANDER GUCHT 2004 : 49).

On se rend donc bien compte qu’il est très délicat de décider des limites que l’on peut imposer à l’Art, ce d’autant plus que les accusations de censure, très mal perçues dans une démocratie, ne sont jamais très loin. C’est cette notion de censure qui va maintenant être examinée.

2.3 La censure

Dans les Etats totalitaires, la censure prend généralement une forme brutale et visible de tous. L’Art en URSS, par exemple, était totalement subordonné au politique. On parle alors d’« Art officiel », celui-ci ayant avant tout une finalité de propagande. Le contrôle des moyens de production, ainsi que les purges des artistes dissidents conduisaient à une censure presque totale (CHAMPY 1996, 3). Dans ce cadre, seules les « commandes officielles » étaient légales, et la « qualité d’une œuvre, qui est avant tout politique, suppose ainsi le respect de l’« esprit de parti » (...), c’est-à-dire la conformité de la représentation (...) avec la conception de la réalité véhiculée par le PCUS » (CHAPMY 1996, 3).

Les régimes démocratiques mettent au contraire l'accent sur la liberté de formation et de diffusion des opinions. On ne peut donc pas imaginer que la censure soit pratiquée de manière aussi brutale que celle qui existait en URSS. Cependant, on peut se demander si certaines formes de censures subsistent en démocratie, dans la mesure où ce terme est souvent utilisé dans les médias pour dénoncer des cas où des projets artistiques n'ont pas pu être menés à terme. Selon William Seagle, « Democracy modifies the form, but not the fact of censorship: "the only difference now is that authority is estopped from brutal frankness." "Subterranean censorship" is the métier of the modern state. Overt state censorship is avoided » (JANSEN 1978, 307). Cette citation introduit l'idée que la censure serait tout aussi systématique dans un Etat démocratique que dans une dictature. Même si ce constat semble trop extrême, il vaut cependant la peine d'examiner l'idée qu'un Etat, même démocratique, pratique certaines formes de censure. Nous avons vu en effet que les limites à la liberté d'expression restent très floues. Par conséquent, lorsqu'un Etat démocratique décide d'en appliquer certaines, il s'expose à l'accusation de censure, puisque la légitimité accordée à ces limites varie selon les sensibilités. Dans quels cas de figure le « soupçon de censure » peut-il planer sur un gouvernement démocratique ?

Un premier élément de réponse à cette question peut se trouver dans la façon dont l'Etat distribue l'argent dévolu à la culture. Comme les artistes sont rarement totalement indépendants financièrement, ils ont besoin de ressources financières et matérielles que leur donnent des entités extérieures.

Lorsqu'un artiste fait une demande de subvention à l'Etat, il doit présenter un dossier détaillé, décrivant la nature du spectacle ou de l'exposition, pour que les autorités compétentes puissent effectuer un tri. Un refus par l'Etat doit pouvoir être motivé sur la base des critères imposés par la loi ou des règlements administratifs. Il arrive cependant parfois que les motivations prennent un tour plus politique. Les personnes concernées sont alors souvent promptes à parler de censure.

Le 18 novembre 2004, par exemple, le Département des affaires étrangères faisait part de sa décision de retirer les subventions qu'il avait accordées à la pièce de Dominique Ziegler, *N'Dongo revient*. Ces subventions avaient été accordées par le DFAE afin de rendre possible une tournée de la pièce au Burkina Faso. La pièce, qui avait rencontré un grand succès, tant auprès du public genevois que parisien, évoque une rencontre diplomatique entre un dictateur africain et un président d'une république occidentale. Selon son auteur, « *N'Dongo revient* dénonce de manière détournée le fait que depuis un demi-siècle, la France ait installé en

Afrique de l'Ouest des dictateurs sanguinaires qui pillent les ressources du pays et exécutent leurs opposants » (LE COURRIER 26.11.2005). Le DFAE avait déjà une première fois repoussé la tournée en 2004, justifiant sa position par la situation de crise en Côte d'Ivoire (LE COURRIER 26.11.2005). Pour le metteur en scène, cette décision reflétait la peur du DFAE de froisser la France, d'autant que les « dates coïncidaient aussi avec la tenue du Sommet de la francophonie au Burkina, qui devait réunir Jacques Chirac et tous les dictateurs africains » (LE COURRIER 26.11.2005). On se rend donc bien compte qu'il est parfois difficile de savoir si on peut parler de censure ou si les autorités ont agi de façon légitime.

Comme le relève Mary Devereaux: « No government needs to have publicly funded arts programs. But, once such programs are in place, the demand that artists meet content restriction is arguably a form of censorship » (DEVEREAUX 1993, 210). Ce qui veut dire qu'une fois que l'Etat a mis en place des lois et des règlements concernant le financement des activités culturelles, le fait de ne pas se tenir strictement à cette ligne de conduite peut représenter une forme de censure. Pour éviter une telle accusation, il faut que les autorités soient très claires sur les motivations de leur refus. En effet, on ne peut attendre de l'Etat qu'il accepte tous les dossiers qui lui parviennent ; un certain choix doit être effectué pour éliminer les projets qui ne méritent pas considération, ou tout simplement parce que le nombre de dossiers qu'il peut accepter est limité. Il sera forcément difficile de distinguer si l'artiste crie à la censure avec raison ou s'il s'agit d'un choix légitime de la part des autorités compétentes. En effet, malgré tous les critères objectifs qu'il existe pour juger de la solidité d'un dossier, il restera malgré tout une part de subjectivité.

Un deuxième élément de réponse se trouve dans la réaction de l'Etat face à certains groupes de pression. En examinant ce qu'implique la liberté de l'Art, nous avons déjà vu que certains courants, lobbies conservateurs ou religieux, groupes pour la protection des enfants ou encore féministes, exigent un certain contrôle sur les œuvres présentées, sous prétexte que cela va à l'encontre de la morale ou pour assurer la protection de certaines franges de la population.

En 1994, par exemple, la Ville de Genève avait refusé de prêter une salle pour la représentation de la pièce de Voltaire: « *Fanatisme, ou Mahomet le Prophète* », pour le tricentenaire de la naissance de l'auteur (LE COURRIER 9.12.2006), parce qu'elle « estimait « maladroit » de montrer Mahomet en pleine guerre de Bosnie » (LE COURRIER 9.12.2006). Le metteur en scène, Hervé Loichemol, avait qualifié la décision de censure, arguant que les autorités avaient cédé à la « pression des milieux islamistes » (LE TEMPS 15.12.2005), un

certain nombre de personnalités de la communauté islamique genevoise ayant envoyé des lettres de protestation aux autorités.

On peut donc parfois craindre, comme Mary Devereaux que : « the financial, artistic, and personal costs of using certain words, representing certain body parts, or advocating certain beliefs effectively threatens to relegate whole bodies of opinion to silence » (DEVEREAUX 1993: 210). Ainsi, une interdiction de présenter des opinions qui contrarieraient certains groupes de la population, peut, si la pratique devient trop systématique, s'apparenter à de la censure. Il s'agirait en effet de contraindre au silence une partie de la population pour en protéger une autre, ou pour éviter la controverse. Il est loin d'être aisé de déterminer quels groupes de la société doivent être protégés. C'est donc à nouveau l'importance d'un débat public sur ce qu'est l'Art contemporain qui doit être appuyée, pour éviter que soient confondus respect de certains groupes de la population et interdiction de toute critique envers ces groupes.

En dernier lieu, il faut encore mentionner l'autocensure. Dans ce cas de figure, c'est l'artiste qui décide par lui-même que, pour obtenir des fonds publics, il vaut mieux ne pas traiter certains sujets (BOURDIEU/HAAKE 1993: 15), ou que, pour ne pas s'attirer les foudres de certaines parties de la population, il vaut mieux renoncer à exposer certaines œuvres. En octobre 2006, par exemple, la directrice de la Whitechapel Art Gallery, important centre d'Art contemporain à Londres, a choisi de retirer d'une exposition consacrée à Hans Bellmer, certaines œuvres qu'elle estimait « sulfureuses » (LE MONDE 6.10.2006). Elle avait alors expliqué à la commissaire de l'exposition, que montrer ces œuvres pouvait s'avérer risqué dans un quartier avec une population majoritairement musulmane. Cependant cette dernière n'avait montré aucun signe d'une réaction quelconque à cette exposition (LE MONDE 6.10.2006). Comme le souligne Bourdieu : « l'auto-censure est souvent plus efficace que la censure ouverte. Elle ne laisse pas de trace déplaisante » (BOURDIEU/HAAKE 1993: 15). Par sa discrétion, c'est probablement aussi sa forme la plus redoutable, car elle témoigne de la renonciation de l'artiste à exercer son droit à la liberté d'expression.

B. Bibliographie

SOURCES

Législation

Arrêt de la Cour Européenne des Droits de l'Homme (7.12.1976). *Handyside*. Série A, n°24.

Arrêt de la Cour Européenne des Droits de l'Homme (30.03.2004). *Radiofrance*.

Code pénal suisse (1937). http://www.admin.ch/ch/f/rs/311_0/index.html. Site consulté le 14.09.2006.

Constitution Fédérale suisse (1999). <http://www.admin.ch>. Site consulté le 12.05.2006.

Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles (2005). <http://portal.unesco.org>. Site consulté le 30.05.2006.

Déclaration universelle des droits de l'Homme (1948). <http://www.un.org>. Site consulté le 12.05.2006.

Loi fédérale concernant la fondation Pro Helvetia (1965). <http://www.pro-helvetia.ch>

Ordonnance concernant les subventions de la fondation Pro Helvetia (2002). <http://www.pro-helvetia.ch>. Site consulté le 12.05.2006

Pacte international relatif aux droits civils et politiques (1966). Haut Commissariat aux droits de l'homme, http://www.unhchr.ch/french/html/menu3/b/a_ccpr_fr.htm.

Documents officiels

DFI (2005). *Allocution du Conseiller fédéral Pascal Couchepin, Forum Culture et Economie* (27 janvier 2005). Lausanne. http://www.edi.admin.ch/dokumentation/reden/00128/050127_culture_et_economie.pdf. Site consulté le 12.5.2006.

Note de synthèse (2005). *Message du 24 septembre 2004 concernant le budget de la Confédération suisse pour l'an 2005*. <http://www.parlement.ch>

OFC (2006a). *Histoire de l'encouragement fédéral de la culture*. <http://www.bak.admin.ch/bak/themen/kulturpolitik/00601/index.html?lang=fr>. Site Consulté le 24.5.2006.

OFC (2006b). *Tâches*. <http://www.bak.admin.ch/bak/org/00582/index.html?lang=fr>. Site consulté le 24.5.2006.

OFC (2006c). *Art.* <http://www.bak.admin.ch/bak/themen/kulturfoerderung>. Site consulté le 26.5.2006.

OFC (2006d). *Mandat.* <http://www.bak.admin.ch/bak/org/auftrag/index.html?lang=fr>. Site consulté le 30.5.2006.

PRO HELVETIA (2005). *Guide à l'usage des requérants.* <http://www.pro-helvetia.ch>. Site consulté le 20.05.2006.

PRO HELVETIA (2006). *Rapport annuel 2005.* <http://www.pro-helvetia.ch>. Site consulté le 14.10.2006.

SCHERER, Marcel (13.12.2004). *04.5254 – Heure des questions. Question. Pro Helvetia. Exposition individuelle de Thomas Hirschhorn.* Conseil national. http://www.parlament.ch/afs/data/f/gesch/2004/f_gesch_20045254.htm. Site consulté le 22.1.2006.

SCHMIED, Walter (13.12.2004). *04.3670 – Interpellation. Promotion de la culture.* Conseil National. http://www.parlament.ch/afs/data/f/gesch/2004/f_gesch_20043670.htm. Site consulté le 22.1.2006.

SUISSE CULTURE (28.10.2005). *Loi sur l'encouragement à la culture et révision de la Loi Pro Helvetia : Réponse à la consultation.* <http://www.suisseculture.ch/>. Site consulté le 30.10.2006.

Articles de journaux (hors corpus) et communiqués de presse.

CENTRE POMPIDOU (2001). *Le Prix Marcel Duchamp, lauréat Thomas Hirschhorn, dossier de presse.* <http://www.centrepompidou.fr>. Site consulté le 4.10.2006.

HIRSCHHORN, Thomas (2004). *Swiss-Swiss Democracy, dossier de presse.* <http://www.ccsparis.com>. Site consulté le 20.01.2006.

L'ART EN JEU (2.12.2001). *Thomas Hirschhorn, Wirtschaftlandschaft Davos jusqu'au 2 décembre 2001.* www.art-en-jeu.ch. Site consulté le 20.1.2006.

L'ART EN JEU (9.12.2004). *Le collage a encore frappé.* <http://www.art-en-jeu.ch>. Site consulté le 20.1.2006.

LE COURRIER (4.12.2004). *Anker ? Hodler ? euh... non, Thomas Hirschhorn.* <http://www.lecourrier.ch>. Site consulté le 10.10.2006.

LE COURRIER (20.08.2005-A). *L'Art contemporain sur le banc des accusés.* <http://www.lecourrier.ch>. Site consulté le 10.10.2006.

LE COURRIER (20.08.2005-B). *L'Art a aussi ses limites.* <http://www.lecourrier.ch>. Site consulté le 10.10.2006.

LE COURRIER (20.08.2005-C). *Les musées doivent apprendre à gérer les pressions.* <http://www.lecourrier.ch>. Site consulté le 10.10.2006.

LE COURRIER (9.12.2005). *Voltaire échappe à la censure.* <http://www.lecourrier.ch>. Site consulté le 20.01.2006.

LE COURRIER (10.12.2005). *Une voiture brûlée, c'est la faute à Voltaire.* <http://www.lecourrier.ch>. Site consulté le 20.01.2006.

LE MATIN (5.12.2004). *L'exposition qui tétanise Berne.* <http://www.lematin.ch>. Site consulté le 20.01.2006.

LE MONDE (11.12.2006). *« Swiss Swiss Democracy » de Thomas Hirschhorn fait polémique en Suisse.*

LE MONDE (6.10.2006). *Messieurs les autocenseurs, bonjour !*

LE TEMPS (7.12.2004). *Entre la Suisse et ses artistes, un amour malheureux.* <http://www.letemps.ch>. Site consulté le 20.01.2006.

LE TEMPS (14.01.2005). *Les deux Thomas et leur critique parisienne.* <http://www.letemps.ch>. Site consulté le 20.01.2006.

LE TEMPS (02.11.2005). *Le fœtus à corps de mouette de Xiao Yu réinstallé à Berne.* <http://www.letemps.ch>. Site consulté le 12.10.2006.

LE TEMPS (15.12.2005). *Morbleu !* <http://www.letemps.ch>. Site consulté le 20.01.2006.

LE TEMPS (22.06.2005). *Pro Helvetia réaffirme son autonomie.* <http://www.letemps.ch>. Site consulté le 20.01.2006.

RITTER (5.01.2005). *Swiss-Swiss Democracy de Thomas Hirschhorn.* <http://www.ccsparis.com/>. Site consulté le 2.10.2006.

THE NEW YORK TIMES (27.12.2004). *Dissecting Democracy: Swiss Artist Stirs Debate.* <http://www.nytimes.com>. Site consulté le 26 octobre 2006.

Monographies et Revues scientifiques

AGUILAR, Yves (1998). *Un Art de fonctionnaires : Le 1%. Introduction aux catégories esthétiques de l'Etat.* Nîmes : Editions Jacqueline Chambon.

AUER, Andreas / MALINVERNI, Giorgio / HOTTELIER, Michel (2006). *Droit constitutionnel suisse. Volume II: Les droits fondamentaux. Deuxième édition.* Berne : Editions Stämpfli SA.

- BARDIN, Laurence (2003).** « L'analyse de contenu et de la forme des communications ». in MOSCOVICI, S. / BUSCHINI, F. (dir). *Les méthodes des sciences humaines*. Paris : PUF.
- BECKER, Howard S. (1988).** *Les mondes de l'Art*. Paris : Flammarion.
- BERLEANT, Arnold (1970).** «Aesthetics and the Contemporary Arts». in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29, No.2. (Winter, 1970), pp.155-168.
- BOURDIEU, Pierre (1998).** *Les Règles de l'art*. Paris :Seuil.
- BOURDIEU, Pierre / HAAKE, Hans (1993).** *Libre-Echange*. Quetigny : Seuil/Les presses du réel.
- CANDELA SORIANO, Mercedes / DEFOSSEZ, Alexandre (2006).** *La liberté d'expression face à la morale et à la religion*. <http://professorgeradin.blogs.com/cbdroitmateriel/>. Site consulté le 11.10.2006.
- CENTRE POMPIDOU (2006).** *L'œuvre de Marcel Duchamp. Les dossiers pédagogiques*. <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp/ENS-duchamp.htm>. Site consulté le 12.10.2006.
- CHAMPY, Florent (1996).** « Les limites à l'autonomie de l'art dans les sociétés de type socialiste et de type capitaliste ». in *Revue française de sociologie*, Vol.37, n°4, p.625-635.
- COLBERT, François (2006).** *Les éléments des politiques culturelles*. <http://www.gestiondesarts.com>. Site consulté le 15.5.2006.
- DEVEREAUX, Mary (1993).** « Protected Space : Politics, Censorship, and the Arts ». in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.51, No.2, Aesthetics : Past and Present. (Spring, 1993), pp.207-215.
- DONNAT, Olivier (oct 2002).** « La démocratisation de la culture en France à l'épreuve des chiffres de fréquentation ». in *Circular*. No.14. (Oct., 2002), pp.2-3. <http://www.culture.gouv.fr>. Site consulté le 20.5.2006.
- GOLDSTEIN, Robert Justin (1998).** « Fighting French Censorship ». in *The French Review*, Vol.71, No.5. (Apr., 1998), pp. 785-796.
- HARRIS, John S. (1969).** « Decision-Makers in Government Programs of Arts Patronage : The Arts Council of Great Britain ». in *The Western Political Quarterly*, Vol.22, No.2. (Jun., 1969), pp.253-264.
- HARRIS, John S. (1973).** « The Government and Arts Patronage ». in *Public Administration Review*, Vol.33, No.5. (Sep.- Oct., 1973), pp.407-414.
- HEINICH, Nathalie (1998).** *Le triple jeu de l'Art Contemporain, Sociologie des arts plastiques*. Paris : Les Editions de Minuit.

- HORBER-PAPAZIAN, Katia / MARIETHOZ, Alexandre (2001).** *Etude de l'offre culturelle dans le canton de Genève*. Lausanne : Institut de hautes études en administration publique.
- JANSEN, Sue Curry (1978).** « Cato or the Future of Censorship (Review) ». in *Theory and Society*, Vol.6, No.2. (Sep., 1978), pp.306-308.
- JIMENEZ, Marc (2005).** *La querelle de l'art contemporain*. Mesnil-sur-l'Estrée : Gallimard.
- MARTORELLA, Rosanne (1999).** « Le soutien aux arts aux Etats-Unis. Les principaux caractères des mécénats et parrainages publics et privés ». in *Sociologie de l'Art*. No..12. Les Arts et le Public. (1999) pp.109-122.
- McCAUGHEY, Claire (2005).** *Etude comparative du financement des arts dans divers pays : Résultats préliminaires*. Conseil des Arts du Canada. <http://www.canadacouncil.ca>. Site consulté le 12.5.2006.
- PAILLÉ, Pierre / MUCCHIELLI, Alex (2003).** *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- PEARSON, Nicholas (1982).** « The Quango and the Gentlemanly Tradition : British State Intervention in the Visual Arts ». in *Oxford Art Journal*, Vol.5, No.1, Patronage. (1982), pp.56-60.
- ROBINSON, Stephen (1981).** «Freedom, Censorship, Schools, and Libraries». in *The English Journal*, Vol.70, No.1. (Jan., 1981), pp.58-59.
- SHAW, Roy (1988).** « Democracy and Excellence ». in *The Journal of Aesthetic Education*, Vol.22, No.3. (Autumn, 1988), pp.5-12.
- SOLJENITSINE, Alexandre (1974).** *L'Archipel du Goulag*. Paris :Seuil.
- THE COUNCIL OF EUROPE / ERICarts (2006).** “*Compendium of cultural Policies and Trends in Europe, 7th edition*”. <http://www.culturalpolicies.net>. Site consulté le 30.8.2006.¹
- URFALINO, Philippe (1996).** *L'invention de la politique culturelle*. Paris : La Documentation française.
- VANDER GUCHT, Daniel (2004).** *Art et politique, pour une redéfinition de l'art engagé*. Bruxelles : Labor.
- WOLF, Laurent (2005).** *Après le tableau*. Paris : Klincksieck

¹ Document internet sans pagination. Les citations de mon travail sont donc situées par chapitre, respectivement « CH » pour le chapitre sur la Suisse et « UK » pour le chapitre sur le Royaume Uni, puis par numéro de paragraphe tels qu'inscrits sur le document en ligne.

Sites Internet

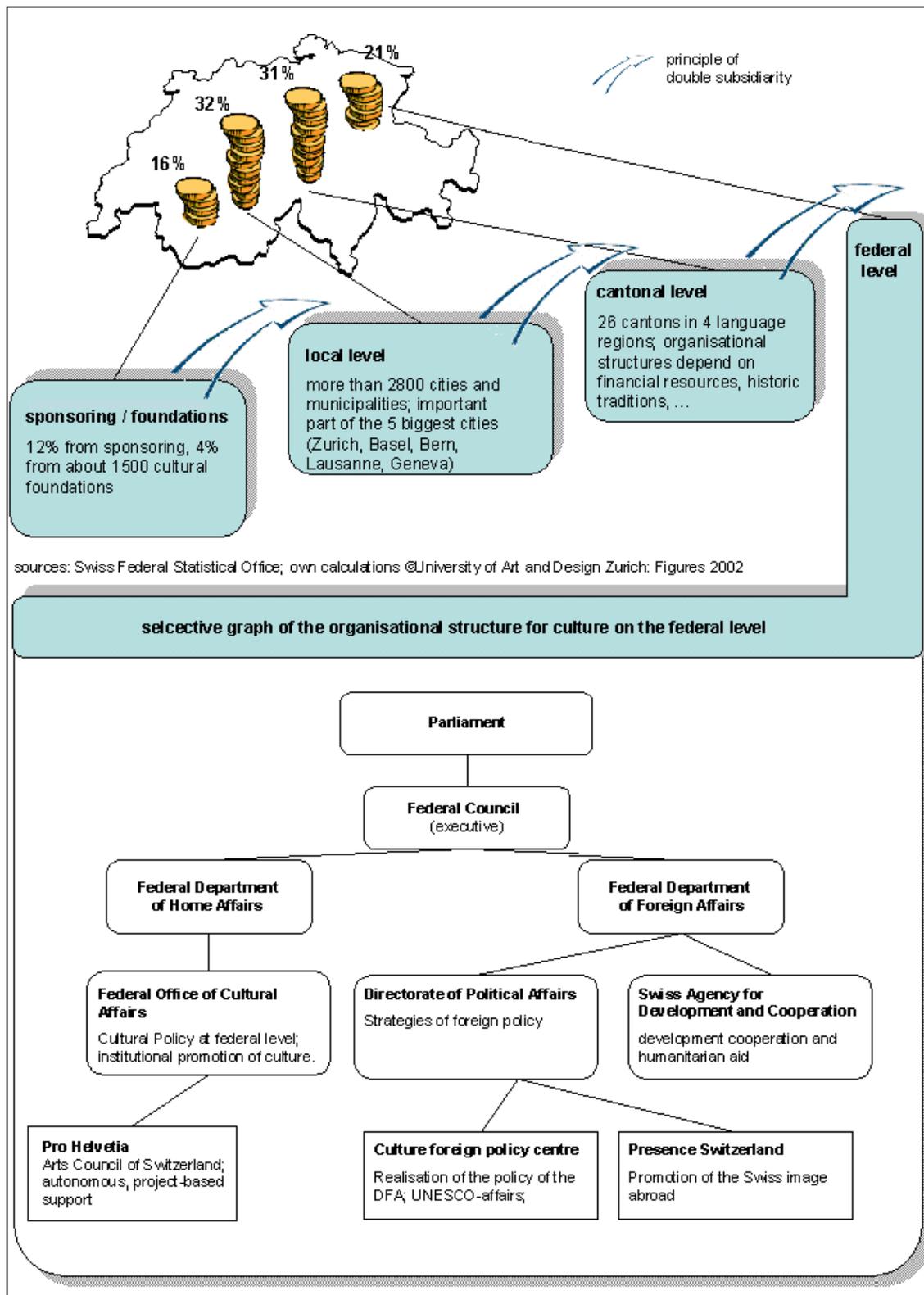
FONDATION FORD: <http://www.fordfound.org>. Site consulté le 21.05.2006.

FONDATION ROCKEFELLER : <http://www.rockfound.org>. Site consulté le 21.05.2006.

CENTRE CULTUREL SUISSE : <http://www.ccsparis.com>. Site consulté le 11.10.2006.

ANNEXE 1:

Le financement de la culture en Suisse.



Source: THE COUNCIL OF EUROPE 2006, CH:2.2.

ANNEXE 2 :

Photographies de l'exposition *Swiss-Swiss Democracy*, présentée au Centre culturel Suisse de Paris du 4 décembre 2004 au 20 janvier 2005.

Source : Site internet du Centre culturel suisse de Paris (2006)



Affiche de l'exposition :

Collage réunissant une photo de la prison d'Abu Grahib et les drapeaux des cantons d'Uri, Schwytz et Unterwald, ainsi que celui de la Suisse.



Thomas Hirschhorn dans son installation



L'exposition : carton, scotch brun, slogans, photos, schémas aux murs, etc.

ANNEXE 3:

Corpus

Parlement : Budget de la Confédération 2005, Session d'hiver 2004, Bulletin officiel.

CONSEIL DES ETATS

(A) **Conseil des Etats : Séance du 7 décembre 2004 à 8.00h.** *Office fédéral de la culture : Fondation Pro Helvetia, Proposition Bieri, Proposition Langenberger.* Bulletin officiel, session d'hiver 2004. (11 pages)

(B) **Conseil des Etats : Séance du 14.12.2004 à 8.00h.** *Office fédéral de la culture : Fondation Pro Helvetia, Proposition de la majorité, Proposition de la minorité.* Bulletin officiel, session d'hiver 2004. (10 pages)

(C) **Conseil des Etats : Séance du 15.12.2004 à 8.15h.** *Office fédéral de la culture : Fondation Pro Helvetia, Divergences : Proposition de la majorité, Proposition de la minorité.* Bulletin officiel, session d'hiver 2004. (3 pages)

(D) **Conseil des Etats : Séance du 16.12.2004 à 8.00h.** *Office fédéral de la culture : Fondation Pro Helvetia, Divergences : Proposition de la Conférence de conciliation.* Bulletin officiel, session d'hiver 2004. (4 pages)

CONSEIL NATIONAL

(E) **Conseil National : Séance du 13.12.2004 à 14.00h.** *Office fédéral de la culture : Fondation Pro Helvetia, Proposition de la majorité, Proposition de la minorité, Proposition Häberli-Koller.* Bulletin officiel, session d'hiver 2004. (16 pages)

(F) **Conseil National : Séance du 15.12.2004 à 8.15h.** *Office fédéral de la culture : Fondation Pro Helvetia, Divergences : Proposition de la majorité, Proposition de la minorité.* Bulletin officiel, session d'hiver 2004. (2 pages)

(G) **Conseil National : Séance du 16.12.2004 à 8.00h.** *Office fédéral de la culture : Fondation Pro Helvetia, Divergences : Proposition de la Conférence de conciliation.* Bulletin officiel, session d'hiver 2004. (6 pages)

(H) **Conseil National : Séance du 13 décembre 2004.** *Interpellation. Promotion de la culture.* Déposé par SCHMIED, Walter. Bulletin officiel, session d'hiver 2004. (1 page)

(I) Conseil National : Séance du 13 décembre 2004. *Question. Pro Helvetia. Exposition individuelle de Thomas Hirschhorn.* Déposé par SCHERER, Marcel. Bulletin officiel, session d'hiver 2004. (1 page)

(J) Conseil National : Séance du 13 décembre 2004. *Question. Affaire Hirschhorn.* Déposé par RIME, Jean-François. Bulletin officiel, session d'hiver 2004. (1 page)

(K) Conseil National : Séance du 13 décembre 2004. *Postulat. Rapport sur le Centre culturel suisse à Paris.* Déposé par RIKLIN, Kathy. Bulletin officiel, session d'hiver 2004. (1 page)

(L) Conseil National : Séance du 13 décembre 2004. *Interpellation. Interprétation douteuse du mandat de Pro Helvetia.* Déposé par le Groupe de l'Union démocratique du centre, Porte-parole FREYSINGER, Oscar. Bulletin officiel, session d'hiver 2004. (1 page)