

« Comment représenter tout ce que charrie l'épidémie du sida ? »

PAR LUDOVIC LAMANT

ARTICLE PUBLIÉ LE JEUDI 19 AOÛT 2021

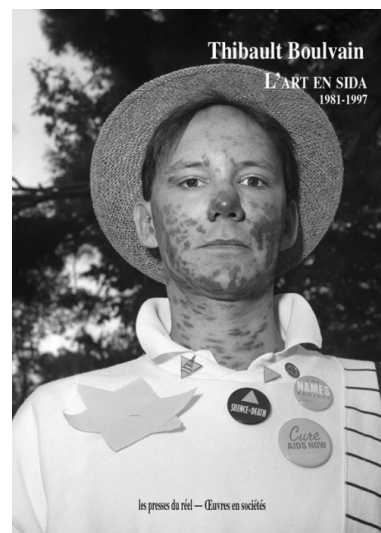


“Aids / Jeep / Bicycle” (1985) d'Andy Warhol. © Ludovic Maisant / Hemis via AFP

Alors que plusieurs expositions estivales s'interrogent sur la représentation de l'épidémie, entretien croisé avec Thibault Boulvain, qui publie une somme essentielle sur «l'art en sida», et Antoine Idier, auteur d'un texte incisif sur un artiste français encore méconnu, Michel Journiac.

Accrochage de photographies de David Wojnarowicz et Peter Hujar sur les cimaises de l'exposition «**Masculinités**» aux rencontres photo d'Arles, monographie de **Félix González-Torres** au musée d'art contemporain de Barcelone, exposition autour d'Absalon au **CAPC de Bordeaux**, en attendant celle sur le sida prévue au Mucem de Marseille en

décembre... Plusieurs expositions estivales posent en grand la question des limites de la représentation de l'épidémie du sida.



Éditions Les presses du réel, 2021.

Au même moment, l'historien de l'art Thibault Boulvain publie, aux éditions Les presses du réel, une somme luxuriante, tirée de la thèse qu'il a soutenue en 2017, ***L'Art en sida (1981-1997)***. Dans le sillage du texte d'Élisabeth Lebovici, qui marquait en 2017 le retour au premier plan de ces questions dans le débat hexagonal (***Ce que le sida m'a fait***, JRP/Ringier), Boulvain, sur un registre moins militant, se penche sur ce qu'il nomme, en citant Antonin Artaud, une «*poussée inflammatoire d'images*» traversées par l'épidémie.

Même s'il se limite aux artistes travaillant aux États-Unis et en Europe, Boulvain, professeur assistant au centre d'histoire de Sciences-Po, veut «*complexifier un corpus, pour ouvrir la possibilité d'un récit élargi de la crise du sida à partir de ses représentations*», en y intégrant celles qui ont été mises de côté, mal regardées ou oubliées. Se revendiquant aussi historien de l'émotion, il livre un texte vibrant, nourri de références littéraires et d'histoire de l'art de la Renaissance, sur ces artistes qui, d'innombrables manières, ont tenté de «*résister au pire, à la maladie et à la mort*» – souvent en tournant le dos aux institutions culturelles comme aux logiques du marché.

Mediapart a organisé un entretien croisé, au long cours, entre Thibault Boulvain et Antoine Idier, qui a publié l'an dernier un texte incisif sur l'artiste Michel Journiac (**éditions Sombres torrents**), dans lequel ce sociologue, responsable de la recherche à l'ésam Caen-Cherbourg, s'interroge sur la frilosité du champ institutionnel français au moment d'exposer des œuvres sur l'épidémie.

Mediapart: L'un des objectifs de votre livre est de constituer un corpus d'œuvres traversées par l'épidémie. Peut-on dater le premier travail qui évoque le sida, voire le pressent ?

Thibault Boulvain : Je pense à l'œuvre d'un artiste d'origine israélienne, Izhar Patkin, arrivé à New York à la fin des années 1970. Les premiers articles sur ce que l'on ne nomme pas encore «sida» ne sont même pas publiés quand il se rend, à l'été 1981, dans un dispensaire d'East Village. Il y croise deux hommes malades, interroge le médecin, qui lui répond qu'il n'y a pas lieu de s'alarmer, qu'un peu de pénicilline devrait suffire.

Mais il rentre très inquiet à l'atelier. Patkin exécute alors une œuvre, qu'il n'a montrée que bien plus tard, dans les années 2000: **une peau en caoutchouc**, crevée de lésions. Cette référence à Yves Klein notamment sort complètement de ce qu'il avait l'habitude de pratiquer à cette époque. Il y allait d'une sorte de mauvais pressentiment. Quelque chose n'allait pas, à quoi il fallait donner une forme incertaine mais menaçante.

La plupart des œuvres retenues, aux États-Unis comme en Europe, sont assez peu connues du grand public. Comment l'expliquez-vous ?

T. B. : Beaucoup des artistes retenus sont connus, plutôt du côté américain d'ailleurs que côté français : Cindy Sherman, Jeff Koons, Niki de Saint Phalle, Gilbert & George, etc. Les œuvres, elles, pour certaines en tout cas, sont effectivement moins connues. Disons qu'on les regarde aujourd'hui différemment. Je pense par exemple à la *Tête de Méduse* de Chris Burden [réalisée en 1991, exposée à la Fondation Cartier en 1999 – ndlr]. Pendant des années, on a cru, et l'artiste lui-même a brouillé les pistes, que l'œuvre

évoquait la catastrophe écologique. C'est seulement beaucoup plus tard que Burden a affirmé qu'il avait voulu parler de la catastrophe du sida.

À cette époque, quantité d'artistes ont traité du sida, de manière consciente ou inconsciente, parce que cette histoire les traversait d'une manière ou d'une autre. Au sujet de ses *Sex pictures* réalisées en 1992, Cindy Sherman assure qu'elle « ne pensait pas à la maladie en faisant ces photos », même si, dans un entretien qu'elle accorde à John Waters en 2011, elle reconnaît que certaines sont « effectivement liées au sida ». La *Tête de Méduse* de Burden est l'exemple type d'une œuvre que l'on a pu relier au sida après coup. Et puis, à l'inverse, il y a ces œuvres qu'on veut lire au prisme du sida, alors qu'elles parlent d'autre chose – je pense par exemple à certains travaux de Jean-Michel Othoniel, autour de la mort, de la disparition et de la sexualité, mais qui ont alors à voir avec une autre histoire.



Félix González-Torres, "Untitled (It's Just a Matter of Time)", 1992. Photo: Roberto Ruiz. Pour l'exposition "Política de la relación", au Macba de Barcelone jusqu'au 19 septembre 2021.

Vous faites de *La Mouche* (1986) un film traversé par le sida, alors que son réalisateur, David Cronenberg, s'en est toujours défendu...

T. B. : J'ai appris, en histoire de l'art, à ne pas toujours croire les artistes au pied de la lettre. Quand Picasso affirme, au sujet de *Guernica*, qu'il n'avait pas nécessairement pensé que le cheval sur la toile incarnait l'Espagne, on peut avoir un sérieux doute... Le film de Cronenberg ne traite pas explicitement du sida, mais les thèmes qu'il aborde, la maladie, l'exclusion, la ségrégation sociale, font écho à toute l'époque «en sida». Un autre réalisateur, Jim Jarmusch, a vécu au cœur de la catastrophe. Il a perdu des proches. Longtemps après, *Only lovers left alive*

n'est pas un film sur le sida, mais il parle étrangement de sang contaminé, d'éternité, d'amour empêché – on peut s'autoriser une lecture au prisme de l'épidémie.

Antoine Idier : Au sujet de la *Tête* de Chris Burden, ce qui m'intéresse tout particulièrement, ce sont les conditions sociales de production et de réception du discours de Burden sur son propre travail. Dans quelle mesure l'époque empêchait l'artiste de reconnaître ouvertement que son œuvre parlait du sida? C'est-à-dire comment le champ de l'art et un ensemble de forces sociales empêchaient l'œuvre d'être présentée et reçue ainsi, sous peine de devenir irrecevable...

T. B. : On parle ici d'un artiste très connu, qui travaillait adossé à sa renommée. Mais il ne faut pas oublier, en effet, que dans les années 1980-1990, sur la question du sida en particulier, dans le champ de l'art, on ne montrait pas toujours ce qu'on voulait, on ne pouvait pas forcément dire ce que l'on voulait dire. Robert Gober, grand nom de l'art contemporain, rappelle que les artistes qui se saisissaient de la question prenaient un vrai risque, à bien des égards. Certains collectionneurs refusaient d'acheter des œuvres d'artistes malades du sida parce que ce n'était pas un investissement intéressant...

Certaines des œuvres mêlent, dès les années 1980, les peurs liées au sida aux angoisses de la crise climatique et des accidents nucléaires. Là encore, le risque pourrait être de plaquer une lecture du sida...

T. B. : C'est ce que j'ai appelé «l'esprit de catastrophe». Dans les premiers temps, les artistes, comme tout le monde d'ailleurs, sont pris au dépourvu par le surgissement de la maladie. Il a fallu inventer des formes urgentes, trouver une manière d'exprimer la catastrophe. L'une de ces manières fut d'annexer l'épidémie à tous les maux du monde ancien et contemporain, et notamment à la crise écologique. Pour trouver un désastre étalon, certains vont aller chercher Tchernobyl, la fonte des glaces, l'écocide, comme d'autres la peste [au XIV^e siècle en Italie - ndlr]. Non pas pour tout mettre à égalité, mais pour trouver des images susceptibles de dire la catastrophe. Ainsi Keith Haring fusionne-t-il ensemble le pire de

l'histoire passée et récente pour suggérer le vertige des catastrophes au cœur desquelles il installe d'abord le sida sous la forme du «sperme démon» [il mêle par exemple l'évocation du sida à celle de l'accident de Three Mile Island de 1986, dans *Apocalypse*, peint en 1988 – ndlr].

Dans le sillage d'Élisabeth Lebovici, qui écrit que l'épidémie du sida met en crise la représentation, vous théorisez la dimension proprement «irreprésentable» du sida. Mais votre livre de 800 pages témoigne d'une production très dense d'images sur la période... N'est-ce pas contradictoire?

T. B. : S'il y a eu autant d'images, c'est précisément parce que cet événement était inassimilable, incompréhensible – c'est ce qu'en dit l'écrivaine et actrice Cookie Mueller en 1989. Irreprésentable, donc. Tous les artistes et activistes se sont heurtés à cet obstacle immense : comment représenter tout ce que charrie l'épidémie, un corps malade, la perte, la lesbophobie, l'homophobie, le racisme, etc. Dans ce contexte, il a fallu produire des milliers d'images, tenter, persévérer. Rater. Réussir. L'écrivain Olivier Charneux dit que sa génération a connu un «besoin d'images». J'ajouterais: un besoin *infini*, parce que le pire était fatalement inépuisable.



David Wojnarowicz avec Tom Warren, autoportrait de David Wojnarowicz, 1983-84, collection of Brooke Garber Neidich et Daniel Neidich. Photo Ron Amstutz / Reina Sofia.

Une autre tension parcourt le livre. D'un côté, des œuvres tentent de rendre visibles la maladie, la peau qui se couvre de kaposis, les corps abîmés.

De l'autre, les pièces d'appartement vides, les fleurs qui prennent la place des corps, les objets abandonnés... Cela correspond-il à deux moments de création distincts?

T. B. : Tout jaillit en même temps. J'ai travaillé sur la période des années 1980 et 1990, en m'arrêtant en 1996-1997, au moment de la révolution des trithérapies, qui change tout, aussi en art. J'hésite toujours à dire qu'il y a *d'abord* eu un temps d'urgence, ce qui fait croire qu'il est achevé alors que le sida est vaincu. Mais cette première époque est marquée par un immense désespoir, et une colère à sa hauteur. Déclarer un sida est une sentence de mort. À la fin des années 1990, y compris en art, le temps est davantage au réapprentissage de la vie, qui réclame une part d'oubli comme après chaque catastrophe, au travail de mémoire de l'épidémie et des morts.

Dans les années 1980-1990, sur le plan des représentations visuelles, tout se mêle : il faut dire la découverte de la maladie, le corps qui se dégrade, la perte d'un proche, l'exclusion sociale... Quand Nan Goldin photographie son amie Cookie Mueller qui meurt en 1989, elle exprime à la fois la volonté de résister, de témoigner, de continuer à se battre, mais aussi le deuil, la perte, le désespoir [**Cookie Mueller Portfolio**, 1989 – ndlr]. L'œuvre géniale de Félix González-Torres, elle, est «*potentielle*», selon le mot de l'historien de l'art Dario Gamboni, c'est-à-dire ouverte: elle dit tout à la fois la joie, la sexualité, le désir, mais aussi le combat contre les ultra-conservateurs aux États-Unis. Certains de ses travaux sont l'occasion de reconnaître la défaite, de lâcher prise, de revendiquer l'antihéroïsme exigé par d'autres.

David Wojnarowicz est désormais reconnu comme l'une des grandes figures de la période. Mais au-delà de son nom, l'on se rend compte, bien souvent, que ce sont des entreprises collectives – je pense à ce film qu'il tourne après le décès de son ancien amant Peter Hujar, *When I put my hands on your body* (1989), réalisé par Marion Scemama...

T. B. : Parler de soi, c'est aussi parler des autres. Le film que vous évoquez me bouleverse, parce que le poème qui constitue la bande-son évoque la perte de son cher ami Peter Hujar, en même temps que la volonté de ne rien abandonner au néant, la chaleur d'un corps, le désir, la sensualité, le plaisir d'une rencontre. Wojnarowicz a demandé à son amie Marion Scemama de filmer cette rencontre des corps, dont il voulait que rien ne l'interdise, pas même la mort. Il finira néanmoins par plaquer le poème sur une dernière image de charnier indien, pour marquer la fin de sa route. Mais son œuvre délègue encore la charge de poser nos mains sur tous les corps.



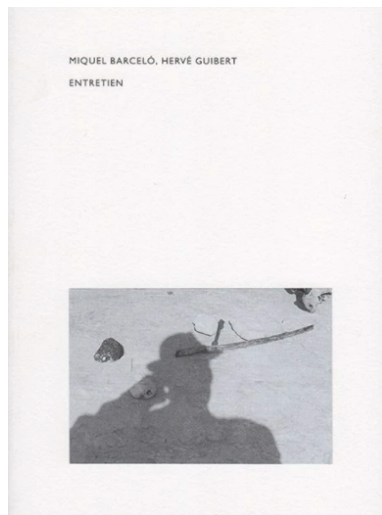
“When I Put My Hands on Your Body”, Marion Scemama, David Wojnarowicz, 1989 (capture).

Dans les variations autour de ***When I put my hands on your body***, et en particulier sur la question des corps amoureux, Wojnarowicz parle de lui, de Peter Hujar, mais aussi de tous les hommes qu'il a rencontrés au cours des années. Il était obsédé par l'idée qu'une culture sexuelle allait se perdre, que la sexualité s'affaiblissait dans la crise. Cette idée lui était insupportable, aussi parce qu'il pensait à celles et ceux qui allaient vivre dans un monde triste. À la même époque, Keith Haring peignait une fresque, au centre gay et lesbien de New York, ***Once upon a time...*** [1989]. Elle représente une immense orgie presque carnavalesque, pour rappeler alors un monde fini. Haring en avait la nostalgie, et livrait ce témoignage pour les générations futures en espérant qu'elles pourraient y revivre.

A. I. : Wojnarowicz est un exemple très intéressant de la manière dont s'écrit l'histoire de l'art: aujourd'hui, il s'est imposé comme l'un des artistes «du sida», mais sa redécouverte est très récente – je pense à la série d'expositions au **Whitney Museum** à New York en 2018, au **Reina Sofia** à Madrid, ou encore au Mudam à

Luxembourg – exposition, soit dit en passant, qui a été refusée en France. Il y a dix ans, il n'était pas un grand nom. On peut désormais regarder certains artistes de la génération sida comme appartenant à l'histoire de l'art au sens plein, alors qu'ils en avaient été exclus.

T. B. : Pour prolonger cette question de l'individuel et du collectif, je crois que nous gagnerions beaucoup à retravailler la catégorie de l'activisme, ses frontières. L'histoire visuelle de l'épidémie de sida s'est, je trouve, longtemps cantonnée aux productions activistes, d'Act Up surtout, parce qu'elles étaient descendues dans la rue, qu'elles étaient les plus visibles. Par opposition, d'autres productions visuelles, artistiques, ont pu être mésestimées au nom de l'efficacité politique exigée par le contexte d'urgence – mais il est toujours dangereux d'exiger de l'art quelque chose !



Livre d'entretien entre Barceló et Guibert, Yvon Lambert, 2012.

Je pense au contraire qu'il faut tout regarder ensemble, essayer de faire dialoguer toutes les productions visuelles – ce qui ne veut pas dire tout mettre en équivalence. Mais au regard de l'histoire de la crise du sida, je crois que le travail de Miquel Barceló, artiste espagnol, peignant trente portraits d'Hervé Guibert seul à l'atelier en 1990, n'est pas moins intéressant, «important» – mais je n'aime pas cet adjectif –, qu'une affiche d'Act Up. Il dit autrement les choses, l'artiste a ses armes propres. En tout cas, pour être schématique,

le tableau et l'affiche doivent être également regardés : ces images existent en même temps, souvent elles se tournent autour, dans un contexte où elles cohabitent.

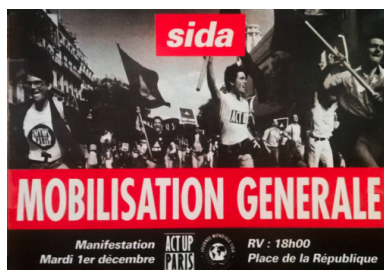
Les deux approches n'ont quand même pas eu la même efficacité politique...

T. B. Mathieu Lindon, dans son livre sur Guibert [*Hervelino*, POL, 2021 – ndlr], a cette très belle phrase : Guibert, on peut lui reprocher des choses, mais «il en a fait ce qu'il a pu». On peut dire de beaucoup des artistes que j'ai rencontrés, dans le cadre de mon travail, qu'ils ont fait ce qu'ils ont pu. Tous et toutes ne sont pas forcément descendus dans la rue, n'ont pas pu, n'ont pas voulu. Mais ils ont fait autre chose, à leur échelle. Je ne suis pas certain que Niki de Saint Phalle ait défilé dans les cortèges d'Act Up, mais les travaux qu'elle réalise à cette époque sont archi-politiques, et dialoguent avec les productions activistes.

A. I. : Guibert a notamment été attaqué en France par Act Up, qui lui reprochait de ne pas politiser sa maladie ni l'épidémie. Mais il a tout de même été l'artisan de l'invention d'une parole sur le sida, à un moment où il n'y en avait pas, ou si peu. On peut discuter certains textes bien sûr, mais malgré tout, à un moment où il n'y avait rien, il a forgé un discours, des représentations, en se débrouillant avec ce que l'époque permettait.

Sur cette question de l'efficacité politique, je suis certes d'accord avec l'idée que l'on ne peut effacer rétrospectivement une partie de la production, parce qu'elle ne serait pas conforme à ce qu'on aimerait qu'elle soit, parce qu'elle n'est pas assez politique, etc. Dans l'un de ses textes, Douglas Crimp, **l'un des premiers critiques d'art à s'être intéressé au sida aux États-Unis** [à travers notamment un numéro de

la revue *October* de 1987 – ndlr], revient sur une exposition au MoMa de New York, qui avait fait scandale.



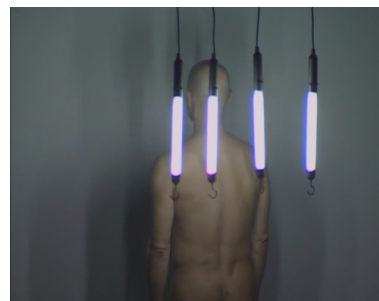
Act Up-Paris, Mobilisation générale, affiche pour le 1er décembre 1992. Sans doute l'une des plus belles de l'histoire du groupe, selon Didier Lestrade.

Des militants du sida jugeaient que les portraits réalisés par l'artiste Nicholas Nixon, des portraits de malades souffrant et mourant, étaient trop doloristes, voire réactionnaires, et ne donnaient pas une image «positive» des malades et de l'action. Crimp, par ailleurs activiste, les a défendus, en disant: dans le champ de la représentation, ces images apportent quelque chose de neuf, que l'on n'avait pas vu jusque-là. C'est une première question: dans quelle mesure un travail produit une rupture dans la représentation?

Mais cette question peut être contradictoire avec la question de l'efficacité politique de l'art, qu'il me semble tout aussi fondamental de poser. À quel endroit se situe l'efficacité politique du geste artistique? Certes, des artistes ont produit dans leur atelier des œuvres qui n'ont pas été vues. D'autres ont cherché des modalités d'intervention politique publiques. Il ne s'agit pas de hiérarchiser, mais ce ne sont pas des travaux équivalents pour autant.

Dans quelle mesure les portraits de Guibert produisent-ils des effets politiques, sociaux? Dans *October*, Crimp s'interroge sur ces artistes et galeristes qui font des ventes de charité. Lui, il appelle à ce que le sida devienne véritablement le cœur de leur travail artistique, c'est-à-dire que le sida transforme

leur manière de faire leur art. Et que l'art puisse transformer les rapports sociaux à son tour, pas seulement rapporter de l'argent.



"Good boy", chorégraphie d'Alain Buffard, 1998. Captation vidéo d'un spectacle à la Fondation Serralves, Porto, 2003. Réalisation Vasco Riobom. Visible jusqu'au 2 janvier au CAPC de Bordeaux dans le cadre de l'exposition sur l'artiste franco-israélien Absalon.

T. B. : Crimp affirme aussi qu'il n'y a pas d'image juste. Sa position est d'ailleurs très intéressante sur la question de l'efficacité de l'image et sa valeur. Au début des années 1980, il passe à côté de Robert Mapplethorpe, qu'il n'aime ni ne comprend vraiment – son archi-formalisme «michelangelesque » ne l'intéresse pas, alors que Crimp théorise le postmodernisme. Mais, dans le contexte du sida, quelques années plus tard, il reconnaît s'être trompé. Il a cette honnêteté d'affirmer que les images de Mapplethorpe relèvent et témoignent aussi d'une culture sexuelle. Et il les regarde alors comme des images de combat.

Des images de combat?

T. B. : L'image d'un *fist-fucking*, par exemple [*Helmut and Brooks*, NYC, 1978 – ndlr], engage toute une culture sexuelle, des pratiques, des rapports entre les êtres. Mapplethorpe donne à voir ce que les conservateurs américains, à l'époque, refusent de voir autrement que comme une forme d'obscénité, et qu'ils pourchassent dans le cadre de leurs guerres culturelles.

Pour rebondir sur ce que disait Antoine Idier, j'aime aussi parler d'activisme intérieur, au sens d'un geste qui engage, à l'atelier, qui peut être solitaire, secret... Ce n'est pas anodin pour Barceló de peindre 30 portraits de son ami malade, dans le contexte de sa mort lente. Il les a très peu exposés depuis, il ne les a jamais montrés ensemble, il n'est pas encore prêt encore aujourd'hui à le faire. Son geste d'artiste,

qui est aussi de soin, d'attention, d'amitié, relève d'un engagement intime dont les formes m'intéressent autant que ce qu'il se passait alors dans les rues.

A. I. : En même temps, dans cet exemple de Barceló, si les tableaux sont à peine montrés, cela renvoie à une forme d'impuissance...

T. B. : C'est la phrase de Lindon: il a fait ce qu'il a pu. Tous les artistes ne sont pas armés de la même façon. Nous ne le sommes pas davantage.

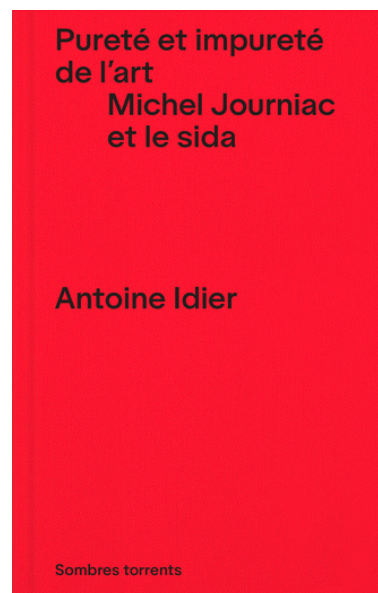
A. I. : La manière dont je comprends cette phrase, c'est de demander : comment une époque permet à un artiste de faire quelque chose? Qu'est-ce qu'une époque permet de faire, si c'est seulement des portraits destinés à ne pas être montrés?

T. B. : Et quand je dis «on a fait ce qu'on a pu», ce n'est absolument pas pour dédouaner celles et ceux qui auraient pu faire et n'ont pas fait. Des institutions culturelles, par exemple, n'ont rien fait.

On va y revenir un peu plus loin. Mais avant, venons-en à un artiste sur lequel vous avez tous deux travaillé, Michel Journiac (1935-1995), qui reste assez méconnu dans le paysage français. Pouvez-vous le présenter?

A. I. : Journiac est un artiste majeur des années 1960-1970, une figure de l'art corporel. Il a en particulier fait de la performance, une performance qui avait pour matériel **son propre corps**, via le travestissement, des blessures, un travail sur les rituels, etc.

Dans votre livre, vous soutenez la thèse d'un artiste que l'on a, pour le dire vite, empêché d'être vu.



Éditions Sombres torrents, 2020.

A. I. : Mon livre est une interrogation sur le champ de l'art français et la question du sida. Avec l'idée qu'en France il a été difficile de faire des choses, artistiquement et politiquement.

Or j'ai retrouvé dans des archives un projet d'exposition de Journiac, projet qui n'a jamais vu le jour. En 1993, il voulait organiser une très grande exposition dans la chapelle de la Salpêtrière. Cette exposition impossible m'est apparue comme un symptôme d'un certain état du champ de l'art en France. Journiac partageait avec d'autres artistes et acteurs de l'époque – par exemple Yann Beauvais, Gilles Dusein, Lionel Soukaz, etc. – le constat d'un champ de l'art «amorphe», dépolitisé, seulement préoccupé de questions formelles et esthétiques, et qui rejetait la question du sida comme il se tenait à l'écart de la politique.

Sur cette question-là, vous n'êtes pas sur la même ligne. Thibault Boulvain, vous observez la même intensité créatrice des deux côtés de l'Atlantique. Vous mettez en garde contre la «dominance du récit héroïque de l'activisme culturel américain, grevé, assurément, du préjugé tenace qui la sert, selon lequel la crise épidémique n'a rien provoqué de remarquable, ou si peu, en Europe, dans le champ

culturel et de la création artistique – rien qui, en tout cas, serait vraiment digne d'intérêt au regard de ce qui s'est passé aux États-Unis »... Qu'en est-il?

T. B. : Cette histoire des représentations visuelles s'est longtemps concentrée sur la scène américaine, le monde anglo-saxon. Les raisons sont nombreuses : la création d'Act Up en 1987, une situation épidémique particulièrement grave outre-Atlantique, l'engagement de nombreux artistes aux côtés des activistes... Tout ce qu'explique très bien Didier Lestrade dans son livre sur Act Up [*Act Up, une histoire*, Denoël, 2000 – ndlr]. Il le dit: nous, activistes de la lutte contre le sida, en France, nous n'avons pas été aidés, mais au contraire abandonnés par les artistes français. Mais si l'on décentre un peu la caméra, comme le propose Élisabeth Lebovici, et que l'on regarde de manière plus fine ce qu'il s'est passé, il me semble que beaucoup de choses ont surgi.



Deux évier en plâtre émaillés, sans utilité manifeste, de Robert Gober: "Untitled", 1985. Visibles dans l'exposition du CAPC à Bordeaux, jusqu'au 2 janvier 2022, consacrée à l'artiste franco-israélien Absalon, mort du sida en 1993.

A. I. : Pour moi, la question n'est pas de savoir s'il s'est passé des choses, ou rien. Mais plutôt: où se sont passées ces choses? Des œuvres ont été réalisées, peut-être, mais où ont-elles été montrées? Par qui ont-elles été vues? Des petites expositions ont lieu, certes, mais dans des ateliers d'artiste, pas dans un grand musée. Et je trouve frappant l'exemple que tu développes longuement, de cette galerie de Saint-Eustache, initiée par un curé: aussi fort soit-il, on ne peut pas dire que ce soit le cœur du champ de l'art, que cela ait la force d'une institution culturelle, productrice de légitimité, attirant et créant un public.

T. B. : Sur cette expérience, qui débute en 1988, je serai un peu moins dur que toi. Le père Gérard Bénéteau, qui monte une association, est allé chercher Suzanne Pagé[historienne de l'art, actuelle directrice

artistique de la Fondation Louis-Vuitton – ndlr]. La galerie est inaugurée le 1^{er} décembre 1992. Si l'on regarde tous les artistes qui ont gravité autour de cette galerie, l'on reconnaît celles et ceux qui occupaient la scène française de cette époque: Christian Boltanski, Annette Messager, Sarkis...

Non loin de là, la galerie Urbi et Orbi montre au même moment le travail de Nan Goldin, Brian Weil, Zoe Leonard... Quand je dis qu'il s'est passé beaucoup de choses, c'est en mettant bout à bout ces initiatives et expositions, sous toutes les formes. Mais, encore une fois, très peu d'institutions se sont engagées, ont joué un rôle à proportion des forces qu'elles auraient pu jeter dans le combat.

Sur le front institutionnel, il faut citer, au Musée d'art moderne de la ville de Paris, *L'Hiver de l'amour* en 1994... Mais cela reste une exception.

T. B. : Oui. Une autre exposition que j'évoque dans le livre, intitulée «Face à l'Histoire» [organisée en 1996-1997 au Musée national d'art moderne, sur la période 1933-1996 – ndlr], a rassemblé 450 œuvres environ, sans jamais évoquer une seule fois la question du sida, si ce n'est dans le catalogue... À côté de cela, il faut aussi rappeler que Catherine David [conservatrice française qui fut la première femme à diriger la documenta de Kassel, en 1997 – ndlr] montre dès 1991 des œuvres de Robert Gober **au Jeu de Paume**.

A. I. : J'ai mentionné plus tôt le numéro de la revue *October* de 1987, consacré à l'épidémie. On cherche en vain un équivalent structurel d'une prise de position similaire, de la part d'une revue qui détiendrait une telle légitimité... Un pôle comme ce qui existait aux États-Unis, je n'en vois pas. Une constellation de choses en France, oui.

T. B. : Je suis d'accord. Et l'on voit aujourd'hui d'autant mieux cette constellation que l'on y prête de plus en plus d'attention. Le livre d'Antoine le prouve. Je crois aussi qu'une thèse est en cours sur la scène artistique parisienne pendant le sida... Des paroles circulent, des gens témoignent. Il ne faut pas négliger la difficulté que cela représente

encore, pour beaucoup, de parler de cette époque. Cela reste extrêmement douloureux, compliqué à bien des égards.

Pour expliquer le retard institutionnel français, vous avancez notamment l'idée que le système de santé, en Europe, fut davantage protecteur...

T. B. :C'est plutôt pour expliquer les différentes réactions des artistes de part et d'autre de l'Atlantique. La situation aux États-Unis était atroce, ce qui a incité les artistes et les activistes à s'engager avec une force extraordinaire. Le discours néolibéral était sans pitié pour celles et ceux qu'il rendait responsables de leur maladie. Une société de la force a été dressée contre eux, qui étaient au fond considérés comme inutiles au monde. Quant à Margaret Thatcher, elle pouvait expliquer que la société n'existe pas, quand toutes ses forces étaient requises! Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* [Gallimard, 1990 – ndlr], Guibert fait dire à l'un de ses personnages qu'Act Up en France, ce sont des clowneries, au regard de la violence de ce qui se déroule aux États-Unis. On comprend pourquoi les activistes français l'ont reçu comme une claque.

A. I. :Mon hypothèse, c'est que cela ne tient pas tant à la différence de structure de l'épidémie, qu'au champ de l'art français, à son histoire et à son fonctionnement. Avec une conception plus formaliste de l'art, avec une conception du rôle des artistes qui se situeraient au-dessus et au-delà des questions politiques... Tandis qu'il existe aux États-Unis un pôle extrêmement contestataire du champ de l'art, et de longue date. Il n'existe pas une Biennale du Whitney qui ne déclenche

une polémique, provoque un retrait d'œuvres,etc. En France, cela peut exister, mais c'est nettement moins systématique.



Félix González-Torres, vue de l'exposition "Política de la relación" au Macba de Barcelone jusqu'au 19 septembre 2021. Photo Miquel Coll.

Félix Guattari ou Guy Hocquenghem ont décrit les années 1980 comme des «*années d'hiver*», comme une «*révolution conservatrice*» (selon l'expression de Didier Eribon). De leur côté, Michel Journiac, tout comme le cinéaste expérimental Yann Beauvais, sur les écrits duquel j'ai récemment travaillé, expliquent qu'il se passe exactement la même chose dans l'art français à ce moment-là: un recul conservateur, un moment de glaciation, que le sida met en évidence.

L'histoire de l'art se pense souvent de manière très autonome, en se connectant peu à d'autres domaines, par exemple l'histoire sociale. J'ai cherché à raccorder l'histoire de l'art à une histoire politique, ou à une histoire des idées: je montre qu'il ne s'agit pas de questions proprement esthétiques, mais bien toute une histoire politique que l'on peut lire à travers le sida.

T. B. :L'hypothèse d'une tradition contestataire moindre en Europe, que l'on entend parfois, me laisse sceptique. Mais il est vrai qu'après Mai-68, on observe certainement un épuisement, en matière d'engagement. Aux États-Unis, les artistes sortent, eux, de grands combats: contre la guerre du Vietnam, pour les droits, mais aussi – et on l'oublie souvent en Europe – contre l'engagement des États-Unis aux

côtés des dictatures en Amérique latine. La fameuse main de sang d'Act Up est directement liée à la main blanche des escadrons de la mort latino-américains. De ce point de vue, il y a tout un climat et comme un *habitus* militant dont n'ont pas bénéficié les artistes français, au moment où surgit le sida.

Qu'avez-vous pensé du fait que c'est la collection Pinault, inaugurée au printemps à la Bourse de commerce à Paris, et non pas une institution publique, qui a mis en avant, avec le plus d'évidence, des photographies de Michel Journiac?

A. I. : On peut critiquer ce lieu sur bien des points, mais il faut aussi critiquer la politique du mécénat qui la rend possible. Ce qui me frappe, c'est qu'elle montre des œuvres que l'on ne voit pas ailleurs à Paris. Je pense à David Hammons [sculpteur et plasticien américain, né en 1943 – ndlr], à de nombreux peintres afro-américains aussi. On se demande à quel moment ils vont intéresser Beaubourg ou de grands musées...

On peut retourner la question: si les institutions françaises ne s'y sont pas intéressées, c'est que l'intérêt de Pinault a fait exploser la cote de ces artistes, devenus inaccessibles pour des musées publics français...

A. I. : Pour Journiac en tout cas, ce n'est pas vrai. Il a été laissé de côté, lui-même s'en plaignait de son vivant, jugeant que son art corporel, ouvertement politique, était passé de mode.

On assiste d'ailleurs à un retour vers Journiac. Des musées l'accrochent, il y a Pinault... Mais il est aussi intéressant d'étudier quelles œuvres précises de Journiac fonctionnent: c'est le Journiac du travestissement, avec de belles photographies faciles à exposer et facilement monnayables [*24 heures de la vie d'une femme ordinaire* – ndlr]. Ce ne sont pas les œuvres les plus contestataires. Dans le catalogue de l'exposition qu'a consacrée à Journiac la Maison européenne de la photographie, en 2017, il n'est pas écrit une seule fois le mot sida... Quel est ce Journiac que l'on est en train de redécouvrir?

T. B. : Aujourd'hui le Musée national d'art moderne, à Paris, n'a toujours pas un Wojnarowicz dans ses collections. Pourquoi? Sans doute parce qu'il y a encore quelques années, on ne le connaissait pas, il n'intéressait pas, ou si peu. Et qu'aujourd'hui les cotes sont plus élevées.

Pourquoi les institutions françaises ont-elles refusé d'exposer sa monographie, en 2019?

T. B. : Il est peut-être encore perçu comme un artiste trop américain pour le contexte français. Et c'est aussi une œuvre dure, qui dérange formidablement. Sans doute les institutions françaises ont-elles peur de montrer un certain nombre de choses. Certaines d'entre elles hésitent autant, parce qu'on redoute la réaction du public, dont on sous-estime tellement l'intelligence. Mais il faut lui faire confiance!

Mais les choses évoluent. J'ai écrit un texte sur l'œuvre de l'artiste américaine Louise Lawler exposée à la Bourse de commerce [*Helms Amendement*, 1989 – ndlr] – je ne connaissais pas ce travail au moment de l'écriture de mon livre. Un ensemble de 94 photographies, où chaque sénateur américain qui a voté l'amendement Helms, qui restreignait les aides pour la lutte contre le sida – dont, au passage, Joe Biden –, est remplacé par la photographie d'un simple gobelet qui évoque l'hôpital, la déshumanisation...



Louise Lawler, *Helms Amendment*, 1989 (détail). Photo Aurélien Mole pour la Bourse de commerce - Pinault Collection, 2021.

Louise Lawler a été surprise de voir à quel point les gens qui visitaient la collection Pinault sont frappés par son œuvre, surtout la jeune génération qui découvre à cette occasion le pire de l'époque. L'événement épidémique déplace dans des zones de l'histoire qui dépaysent, et aident à penser notre monde. C'est aussi, je crois, le sens du succès de *120 battements par minute* de Robin Campillo, ou du livre d'Élisabeth Lebovici en 2017. Nous sommes à

un moment où cette histoire se construit, où s'impose la question des archives LGBT, où une nouvelle génération, engagée, militante, veut à son tour entrer dans le jeu sur tous les fronts, y compris de la recherche en sciences humaines et sociales.

A. I. : Tout à fait. Élisabeth Lebovici a ouvert le bal, et mon livre n'aurait pas existé sans le sien. Une exposition Absalon **ouvre au CAPC à Bordeaux** tandis que le Mucem à Marseille prépare une grande exposition sur le sida intitulée « **L'épidémie n'est pas finie !** ». Une histoire minoritaire devient une histoire collective. C'est une question de temps, on le voit, de génération peut-être, mais aussi de politisation : c'est parce que ces questions ont été politisées qu'elles ont gagné en visibilité.

Thibault Boulvain, *L'Art en sida - 1981-1997*, éditions Les presses du réel, 2021, 38€

Antoine Idier, *Pureté et impureté de l'art. Michel Journiac et le sida*, éditions Sombres torrents, 2020, 8€. Antoine Idier a également publié un atlas des archives des luttes LGBT+ (Textuel, 2018) auquel Mediapart avait consacré un portfolio.

Boite noire

L'entretien s'est déroulé le 16 juillet 2021 à Paris. Thibault Boulvain et Antoine Idier l'ont relu et amendé à la marge.

Directeur de la publication : Edwy Plenel

Direction éditoriale : Carine Fouteau et Stéphane Alliès

Le journal MEDIAPART est édité par la Société Editrice de Mediapart (SAS).

Durée de la société : quatre-vingt-dix-neuf ans à compter du 24 octobre 2007.

Capital social : 24 864,88€.

Immatriculée sous le numéro 500 631 932 RCS PARIS. Numéro de Commission paritaire des publications et agences de presse : 1214Y90071 et 1219Y90071.

Conseil d'administration : François Bonnet, Michel Broué, Laurent Mauduit, Edwy Plenel (Président), Sébastien Sassolas, Marie-Hélène Smiéjan, François Vitrani. Actionnaires directs et indirects : Godefroy Beauvallet, François Bonnet, Laurent Mauduit, Edwy Plenel, Marie-Hélène Smiéjan ; Laurent Chemla, F. Vitrani ; Société Ecofinance, Société Doga, Société des Amis de Mediapart, Société des salariés de Mediapart.

Rédaction et administration : 8 passage Brulon 75012 Paris

Courriel : contact@mediapart.fr

Téléphone : + 33 (0) 1 44 68 99 08

Télécopie : + 33 (0) 1 44 68 01 90

Propriétaire, éditeur, imprimeur : la Société Editrice de Mediapart, Société par actions simplifiée au capital de 24 864,88€, immatriculée sous le numéro 500 631 932 RCS PARIS, dont le siège social est situé au 8 passage Brulon, 75012 Paris.

Abonnement : pour toute information, question ou conseil, le service abonné de Mediapart peut être contacté par courriel à l'adresse : serviceabonnement@mediapart.fr. ou par courrier à l'adresse : Service abonnés Mediapart, 4, rue Saint Hilaire 86000 Poitiers. Vous pouvez également adresser vos courriers à Société Editrice de Mediapart, 8 passage Brulon, 75012 Paris.