

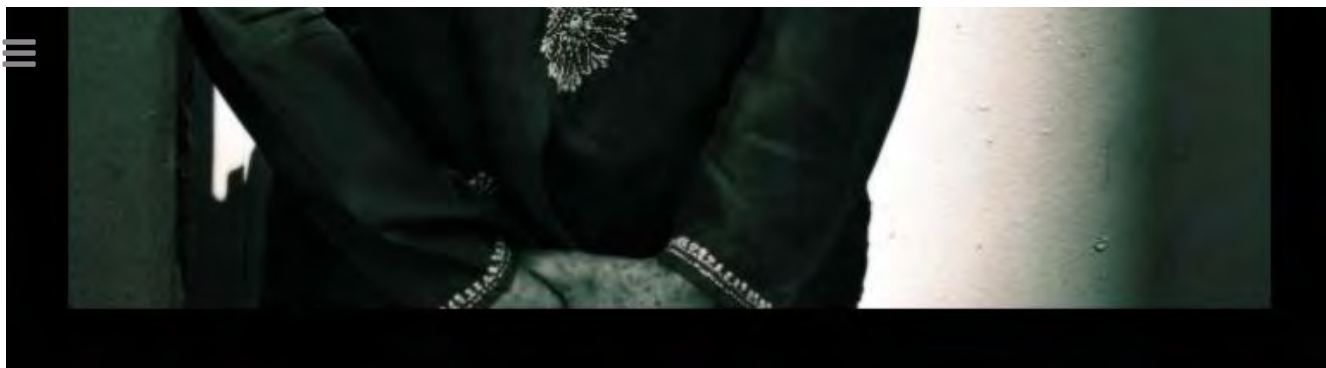
DIACRITIK

— LE MAGAZINE QUI MET L'ACCENT SUR LA CULTURE —

Jean-Philippe Cazier / 30 juin 2017 / [Entretiens](#), [Livres](#)

Silence = Death : Ce que le sida m'a fait, Elisabeth Lebovici





Elisabeth Lebovici © Jean-Philippe Cazier

C*e que le sida m'a fait*, d'Elisabeth Lebovici, est très riche d'informations, convoquant un grand nombre de noms, d'événements, d'œuvres qui, d'être ainsi réunis, forment la trame d'une mémoire de l'art, d'une mémoire politique, d'une mémoire personnelle. La volonté de faire exister ces diverses mémoires entremêlées dans un discours n'est pas sans évoquer le AIDS Memorial Quilt, une volonté de faire exister au présent et de transmettre la mémoire de ceux et celles qui, nombreux, ont été tués par le sida : la mémoire comme forme non de la nostalgie mais de la survivance. *Ce que le sida m'a fait* est aussi le lieu d'une mémoire de la vitalité des inventions et productions artistiques, politiques, subjectives qui ont accompagné l'horreur du sida. Enfin, le livre construit de nombreuses analyses et de nombreux outils théoriques portant autant sur l'art que sur le politique en privilégiant un point de vue « minoritaire », celui d'une approche à partir d'objets, de manifestations, de thématiques, de discours qui échappent à nombre de points de vue établis et totalisants. Rencontre et entretien avec Elisabeth Lebovici.

Votre livre est très riche. Il y a beaucoup d'analyses et de propositions théoriques stimulantes. Mais il y a une chose qui s'impose et questionne immédiatement, c'est le titre : *Ce que le sida m'a fait*. Le livre traite du VIH, de l'art, de l'activisme, du politique et des relations entre ces réalités. Mais ce qui est d'abord frappant, c'est la présence de ce « moi », de ce Je qui est affirmé dans le titre. Cette affirmation du Je n'est pas du tout une volonté de se mettre en avant et de parler beaucoup de soi, comme on peut le trouver chez d'autres, mais il s'agirait plutôt de la mise en pratique de deux formules que l'on peut lire dans le livre : l'idée que le personnel est politique et l'idée de faire apparaître le sujet dans l'énonciation, que le sujet soit impliqué dans l'énonciation.

Parmi les raisons, il y a d'abord la question, qui est liée à la crise du VIH, de l'apparition du sujet à la première personne. On voit comment le malade ou la malade, comment le séropositif ou la séropositive parlent à la première personne. La crise du sida s'accompagne de ce renversement dans lequel, en prenant conscience d'une lutte possible contre le sida, on se met à parler à la première personne. Les malades se sont mis à dire : « je suis malade, j'en sais autant ou plus sur ma maladie que vous médecins, corps médical, etc. ». On a assisté à ce renversement du rapport entre le soignant et le soigné. Ce changement se met en place dans les années 80 à l'occasion de la lutte contre le sida. C'est

En ailleurs à ce moment qu'apparaît ce que l'on appelle l'autofiction, où il y a « auto » mais aussi « fiction ». Cette redistribution, cette dé-hiérarchisation entre ce qui pourrait être de l'ordre des faits et ce qui serait de l'ordre de la fiction se met en place en accompagnant le VIH, la crise du sida. Dès 1986/87, les activistes ont dit que le sida était une épidémie sans représentation. C'est à partir de ce point que se réarticulent des hiérarchies entre savoir et non-savoir, entre ceux qui savent, le discours de celui qui est supposé savoir, et l'autre qui ne saurait pas. Un changement se produit au niveau du discours du malade mais aussi dans le discours de la culture.

Le Je qui est présent dans le titre et dans le livre est un Je paradoxal car singulier, personnel, mais aussi politique et collectif – indissociablement personnel et collectif...

Absolument. Au départ, j'ai eu l'idée de construire chacun des chapitres en utilisant un Je différent, d'écrire le livre avec ce Je étoilé. J'ai bien conscience que ce Je hérite du structuralisme, des questionnements qui ont traversé les années 70, avec Barthes et de nombreux autres. Mais ces questions se posent aussi de manière très prégnante au moment de l'épidémie du sida. Je me pose la question : que signifie la fameuse mort de l'auteur au moment où effectivement des auteurs meurent ? Au final, j'ai abandonné l'idée de cette organisation de chaque chapitre en fonction d'un Je différent mais c'est fondamentalement ce que le livre est, il est pensé et construit avec ce Je étoilé.



Ce n'est pas un Je qui ne serait que personnel puisqu'il est toujours en rapport avec des gens, des amis, des œuvres...

Je ne voyais pas l'intérêt de parler de moi. Ce qui m'intéressait, même si c'est un peu bête à dire, c'est que le nombre de morts autour de moi a fait que je n'ai plus personne qui peut me raconter ce qu'a été notre vie. Je me sens très seule à porter ma propre vie, même si bien sûr ce n'est pas tout à fait vrai, en tout cas pour ces dernières années. Je ne sais pas si vous avez la même impression...

C'est vrai, en un sens, et en partie pour les mêmes raisons que vous. Il y a les morts personnels, et aussi tous ces morts que l'on ne connaît pas, que l'on n'a pas connus mais dont on porte le deuil. Il y a l'absence de ces morts et pourtant, aussi, leur présence... J'ai toujours du mal à parler de ça... Ce que vous dites me fait penser à autre chose, toujours au sujet de ce Je que vous caractérisez de manière plus précise par certaines formules que l'on peut lire dans le livre soit lorsque vous parlez de vous ou des autres, soit encore lorsque d'autres parlent dans des entretiens que vous avez inclus dans le livre. Il y a une image, une formule qui revient : celle du survivant, celle du témoin.

Nous sommes une génération, en lien avec l'épidémie, pour laquelle la question de la survie et du témoignage se pose de manière évidente. Nous sommes à un moment, aujourd'hui, où l'on peut parler. Et où l'émotion peut revenir...

Le témoin, ce n'est pas seulement celui qui rapporte un fait...

C'est celui qui a survécu...

C'est celui qui a survécu et qui transmet la mémoire...

Et qui est aussi dans une certaine culpabilité dont on ne peut pas faire l'économie. Mais en même temps, il y a l'urgence et la nécessité de porter une mémoire. J'ai eu l'envie et le besoin de raconter cette histoire dont je suis porteuse parce que je ne trouve plus personne ou plus grand monde avec qui échanger...



Le livre paraît maintenant, en 2017. Quel sens cela a-t-il de faire acte de témoignage maintenant, pour le présent ?

En tout cas, ce n'est pas pour faire acte de nostalgie, ce serait terrible. Dans ce cas, la mémoire deviendrait nauséabonde. Aujourd'hui, la pensée de l'histoire est remise en cause au sujet de la séparation qui a été faite entre mémoire et histoire. Beaucoup de choses qui existent aujourd'hui, des films à la volonté de regarder les archives, de produire des archives, de construire une culture matérielle du sida – tout ceci est très intéressant car on oscille actuellement entre le fait de rester du côté de la mémoire ou de passer du côté de l'histoire. La question de la mémoire minoritaire et de son incursion dans l'histoire se pose de manière aiguë.

Est-ce que vous ne rejoignez pas ici une idée que vous évoquez dans le livre à propos de [Kathy Acker](#), selon laquelle il ne s'agit pas de faire une histoire totalisante mais une histoire avec des points de vue situés, qui sont aussi des points de vue critiques interrogeant les versions globalisantes de l'histoire ?

C'est quelque chose qui a été plus articulé aux États-Unis qu'en France. Aux États-Unis, les mémoires minoritaires ont du mal à entrer dans les récits historiques nationaux, dans le grand récit national. Cette difficulté s'est révélée clairement de manière pratique lorsqu'il a été question de conserver des éléments d'une culture matérielle, des bibliothèques, des archives diverses – il a fallu trouver des lieux pour cette culture matérielle qui ne semblait pas avoir sa place dans des institutions de conservation qui n'étaient pas intéressées par les cultures minoritaires.

De fait, aux États-Unis ont été créés de nombreux centres d'archive LGBTQI. Ça a d'ailleurs commencé par le [Lesbian Herstory Archives](#), des archives lesbiennes qui occupent un bâtiment à New York. Maintenant, il y a aussi des centres d'archive à Los Angeles et ailleurs qui constituent des lieux d'une mémoire minoritaire. Il y a des gens qui travaillent sur cette mémoire minoritaire et qui produisent une histoire qui n'est pas l'histoire totalisante dont on parlait. Ce livre, *Ce que le sida m'a fait*, veut se situer dans cette optique. C'est pour cela qu'en un sens il n'a pas de plan, qu'il n'est pas du tout exhaustif, qu'il n'obéit pas à la chronologie. Si on se pose la question : qu'est-ce que le sida a fait ?, on voit bien que tout le monde a été affecté, de différentes façons. Donc, je ne vais pas écrire, moi seule, une version totale, englobante, de ce que le sida a fait. Le livre ne veut pas obéir à une théorisation globale, à un principe unificateur qui recyclerait l'idée d'un récit unique qui serait le bon par opposition à tout cet étoilement de récits qui existent, qui sont vacillants, vulnérables – et je maintiens qu'il faut leur garder cette vulnérabilité. On a là un combat qui est en train d'être mené : comment faire entrer cette vulnérabilité, cette fragilité, cette évanescence *queer* dans le récit national totalisant ? Et est-il possible de le faire ?



collectif Gran Fury

Si je reviens au titre du livre, à la mise en avant d'un Je à la fois singulier et pluriel, on voit comment ce titre contient l'idée d'une affectation et donc d'un changement...

Et d'une fabrication....

D'une fabrication, mais aussi de quelque chose qui a été défait : si quelque chose a été fait par le sida, si celui-ci affecte, c'est que quelque chose a été défait et que quelque chose d'autre a été créé. Qu'est-ce qui dans votre cas a été défait et qu'est-ce qui a été créé ?

Ce que le sida a fait, c'est aussi ce que le féminisme a pu faire, ce que l'antipsychiatrie a pu faire, c'est-à-dire fabriquer un *empowerment*, un moment où l'on devient agent de sa propre histoire, agent de sa propre politique, agent de son propre corps. Le sida et la lutte contre le sida ont permis cela : lorsque l'on articule ce Je, lorsque l'on se met dans le corps de ce Je, il y a toute une série d'actions intellectuelles et corporelles qui se fabriquent. Le sida fabrique un Je qui est collectif et singulier, qui existe à l'intérieur d'associations. Par exemple, pour mon compte, c'est la lutte contre le sida qui m'a constituée en tant que

féministe. Auparavant, j'étais sensible à la situation des femmes mais je n'étais pas féministe. C'est parce que j'ai compris que, comme le dit Eve Kosofsky Sedgwick, l'homophobie est aussi une forme de sexisme, que j'ai pris conscience des mécanismes en jeu dans une société patriarcale, hétérosexuelle. C'est la lutte contre le sida qui m'a permis de prendre conscience de ce que j'étais.

Je pense à un entretien qui est présent dans le livre, un entretien avec [Gwen Fauchois](#). A propos d'une question sur Act Up, elle répond à peu près qu'Act Up a mis en avant le fait que les soignés avaient quelque chose à dire, qu'ils pouvaient prendre la parole et y créer la place pour un Je, qu'ils pouvaient devenir des sujets du discours, et que ceci s'accompagnait d'une transformation de la conception du monde, du politique, etc. Est-ce que votre propre engagement à Act Up a été contemporain de ce changement que vous évoquiez à l'instant ?

Quand on se met à prendre la parole, on se rend compte du pouvoir de la parole, de sa force. A ce moment, il y a beaucoup de choses qui se passent et l'on se met à faire beaucoup d'associations, de liens qui sont politiques. On se met à comprendre le réseau ou le rhizome qui constitue ce que l'on pourrait appeler le politique. Il y a beaucoup de gens, des artistes, des écrivains, des écrivaines, des danseurs, des gens de théâtre qui ont été fabriqués par le sida. Il y a eu pour eux un devenir qui s'est incarné dans la lutte contre le sida. Le sida leur a permis de faire des associations, des rapports, de voir le monde, et de produire un discours artistique. C'est quelque chose qui m'a fascinée. Je pense par exemple à une artiste, qui est aussi une amie, Zoe Leonard, qui est devenue artiste par Act Up, par son engagement dans la lutte contre le sida. C'est ce qui l'a formée, qui lui a donné une capacité à penser le monde de façon très concrète, très pratique, en photographie et dans ses installations.





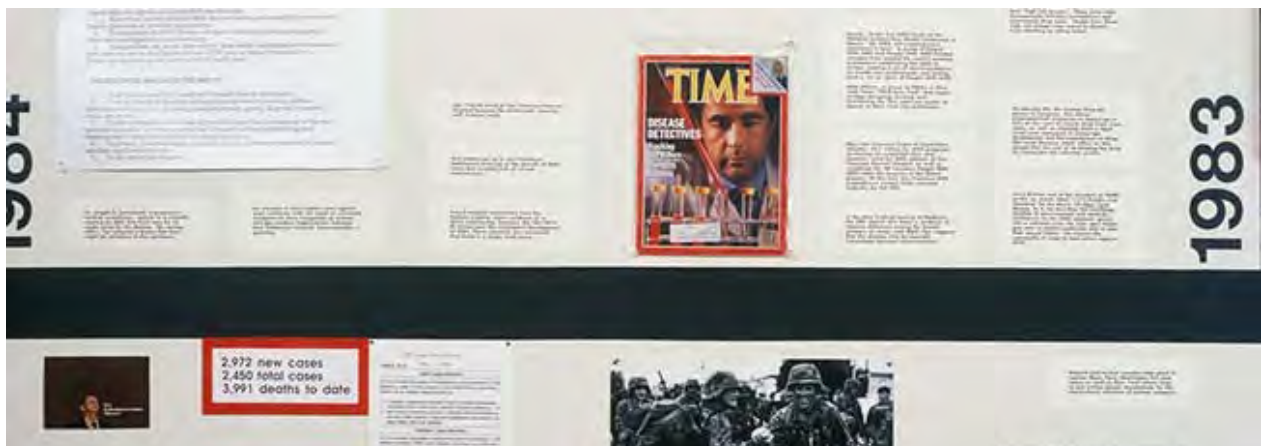
collectif fierce pussy

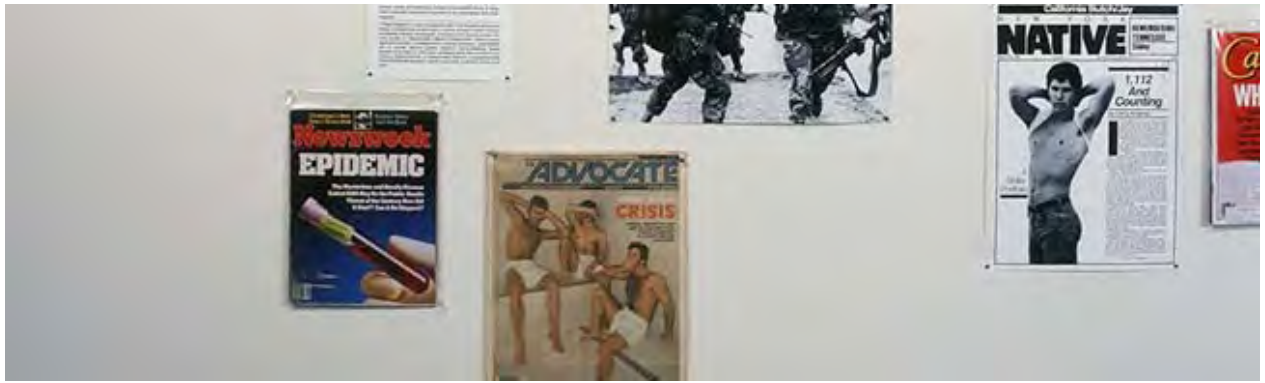
L'articulation du sida, du politique et de l'art qui traverse tout votre livre est exprimée dans une formule que vous employez de manière récurrente : le sida correspond à une crise de la représentation qui peut être la représentation au sens politique autant qu'au sens artistique.

C'est le principal apport théorique du numéro 43 de la revue *October* auquel je me réfère : « Sida : analyse culturelle – activisme culturel ». Ce numéro montre qu'il n'y a pas de représentation du sida. Ce qui court tout au long de mon livre, c'est que puisque le sida n'a pas de représentation, il ne s'agit pas de lui en donner une, il s'agit de produire des choses – visuelles, graphiques, discursives, etc. – qui luttent contre. C'est intéressant de voir comment cette crise de la représentation dépasse ce qu'en art on appelait la querelle entre l'abstraction et la figuration. Il ne s'agit pas de faire un retour à la figuration, il s'agit de repenser complètement les rapports du corps au travail de l'art, au travail graphique, etc. Il n'est pas question de produire une autre représentation mais peut-être de donner corps à des moyens de lutte.

Il me semble qu'il y avait en même temps la volonté de produire une représentation politique, d'amener le sida à être représenté politiquement.

Oui, absolument. Et c'est là où la question de l'art politique – qui en soi n'est pas vraiment une bonne question – trouve un point d'impact. L'idée est qu'il faut passer de cette absence de représentation politique à non pas donner des images du sida, des images compassionnelles du sida, mais à la production d'un discours qui va insérer le sida dans la lutte politique.





Group Material, Aids Timeline (fragment)

L'irruption du sida dans le champ artistique a changé beaucoup de choses et a introduit de nouveaux thèmes, de nouveaux « objets », de nouvelles formes, et a aussi permis l'invention de nouvelles conditions de la diffusion de l'art. Comme nouvel objet, il y a entre autres le corps mais appréhendé selon des états nouveaux : le corps malade, le corps intime, le corps avec ses fluides, le sang, le sperme, etc. Je pense par exemple au chapitre que vous consacrez à Nan Goldin. Qu'est-ce qui caractérise cette présence nouvelle du corps dans l'art ?

Ces artistes dont on parle sont les héritiers d'une ligne politique et d'une ligne artistique. Le féminisme, la lutte pour les droits civiques trouvent des prolongements dans la lutte contre le sida. Il me semble aussi que ces artistes sont les héritiers de l'art conceptuel et de l'art appropriationniste, c'est-à-dire de l'idée que les choses sont déjà là, qu'il s'agit d'en produire l'appropriation, de les citer pour en changer le sens et leur donner une portée politique. Tout le travail de déconstruction qui, dans la lutte contre le sida, est fait par un certain nombre d'artistes implique aussi l'idée que des images existent, qu'il faut s'en saisir, les recycler, les transformer. Avec l'art conceptuel, l'art n'est pas du tout dématérialisé, puisque l'art conceptuel correspond à la matérialisation dans autre chose que des images, c'est-à-dire dans des écrits, dans des livres, des textes, des flyers, des formules, etc. Il y a une matérialisation énorme de l'art conceptuel dans les années 70. La deuxième génération d'artistes, comme Felix Gonzalez-Torres, va se saisir de la question de la prolifération pour faire justement proliférer leurs propositions et les inoculer dans le corps de l'institution artistique...



Je reviens à la question du corps, de la grossesse de ce corps ou de ces corps. Par exemple celui des femmes. Alors que le corps des femmes a été représenté de manière surabondante dans l'histoire de l'art, il y a chez ces artistes des choses nouvelles qui apparaissent dans ce qu'ils et elles produisent. Déjà le fait que, parmi ces artistes, il y a aussi des femmes qui produisent elles-mêmes une mise en image de leur corps. Ce sont des représentations qui, évidemment, n'ont plus rien à voir avec l'académisme, avec des codes institutionnalisés. Ces artistes femmes mettent en avant des états du corps, des dimensions du corps qui sont habituellement absents de la production artistique. C'est la même chose pour les corps homosexuels, pour les corps malades, etc.

Là aussi, il y a un certain héritage, une histoire qui n'est pas utilisée pour être simplement prolongée, pour être revécue nostalgiquement, mais pour être recyclée et en charger les intensités, ce que l'on voit avec Nan Goldin, ou avec Zoe Leonard lorsqu'elle fait des photographies de la vulve de ses amies et qu'elle les installe dans un musée vidé des œuvres figurant des hommes. Il y a là un corps qui est présent, un corps sexué et sexuel. Puisque le musée est un lieu où l'on peut désirer, alors regardons et voyons ce que ça fait. Je pense que c'est un geste politique très important. Lorsqu'elle installe ses photos en noir et blanc, sans les encadrer, qui ne sont pas distancées, qui n'ont rien de l'héritage de la photographie de nu faite par des hommes, avec de jolies ombres et de jolies lumières – lorsqu'elle montre ses photos qui sont frontales, à hauteur de visage, c'est quelque chose qui nécessairement vous interroge. Et ça fait remonter une série de questions, comme par exemple : est-ce qu'un sexe parle ? Il y a une longue tradition littéraire et cinématographique du sexe qui parle – qu'est-ce que ça veut dire ? Est-ce que lorsque l'on fait parler les sexes, qui sont toujours des sexes de femmes, cela signifie que celles-ci n'ont rien à dire par la bouche mais qu'elles ne s'expriment que par leur sexe ? Est-ce qu'il

Sagit au contraire d'accorder à la sexualité le poids d'un discours, comme il est nécessaire de le faire au temps du sida ? Ce sont des questions qui se trouvent articulées dans ces photographies. Et ce sont des questions politiques.

if he were alive today he would be at this opening
if she were alive today you'd be texting her right
now if he were alive today he would be going gray
if they were alive today they could tell you about
getting arrested at City Hall if she were alive today
you'd be so her type if he were alive today you
would have met him by now if she were alive today
she would have finished writing that book if he
were alive today he would have you on your knees
if he were alive today you'd still be arguing about
that if he were alive today he'd still be living with
AIDS if they were alive today they'd be outside
smoking if he were alive today he'd be going
dancing later if he were alive today you'd still be
sharing an office if she were alive today she'd
never let you get away with that if she were alive
today maybe she'd have a gallery by now if he
were alive today he'd have his arm around you if
she were alive today she still wouldn't have health
insurance if she were alive today she'd know exactly
what to say if he were alive today he'd laugh at
that if he were alive today he'd be in this picture

collectif fierce pussy

Cette mise en avant du corps selon des dimensions plurielles est aussi une façon de pluraliser le Je, en tout cas de le complexifier. Le Je est incarné, il est un corps affecté, particulier, avec tels désirs, tel environnement, telle histoire ou mémoire, etc. Il me semble que ceci rejoint une façon de penser le politique qui s'affirme nettement avec le sida, avec Act Up : penser l'individu comme étant inscrit dans un corps, tel corps, dans un environnement particulier, situé, et non un individu que l'on pourrait aborder selon des catégories abstraites et fausses...

Absolument. Beaucoup de limites sont rendues troubles et sont franchies à cette époque. Effectivement, il y a une très grande présence du corps – du corps en personne, si l'on peut dire. Même s'il n'est pas nécessairement individualisé, c'est le corps en personne qui est là, non plus des figures du corps ou des abstractions du corps. Le corps en personne est présent et manifeste son intensité, y compris dans les actions qui sont celles du corps activiste.

Dans les analyses que vous faites de certains rapports entre sida, art et politique, on trouve dans votre livre beaucoup d'américains et, en regard, peu de français. Ma remarque n'est pas du tout chauvine mais revient finalement à poser la question

suivante : est-ce que vous considérez qu'en France, il n'y a pas eu l'équivalent de ce que vous rencontrez et analysez aux États-Unis ? Dans un paragraphe, vous évoquez **Hervé Guibert et son film *La Pudeur ou l'Impudeur*. On pourrait aussi penser à un auteur comme Guillaume Dustan...**

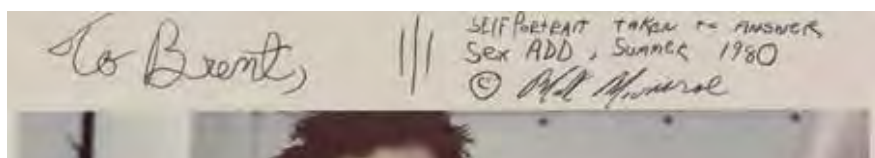
J'avais fait un chapitre sur Dustan mais je ne l'ai pas retenu. C'est quelqu'un que j'ai bien connu. Ses livres m'ont beaucoup marquée à l'époque, mais je crois que je n'ai pas eu le temps de suffisamment les relire. Il y a aussi le fait que je ne suis pas une critique littéraire, je parle de l'art visuel. La littérature, ce n'est pas mon domaine, et j'ai pensé que je ne serai pas capable de faire un travail sérieux, intéressant, sur ces auteurs.

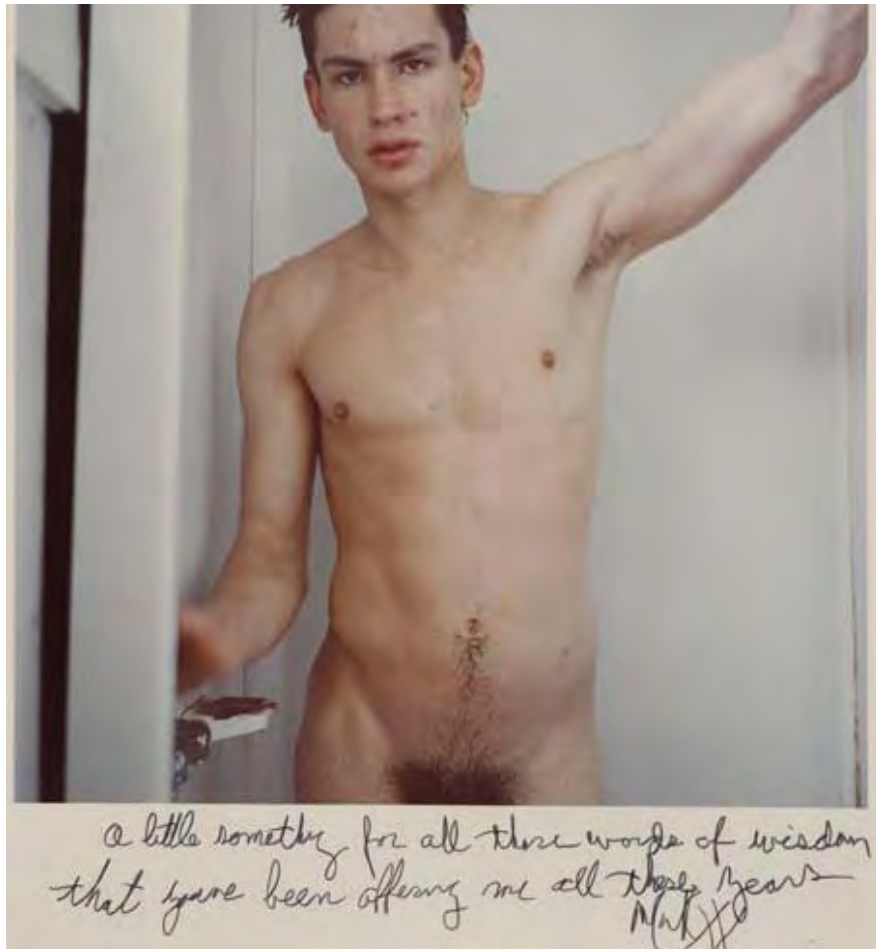
Est-ce qu'il y a eu en France ce travail de mise en relation entre art, sida et politique ? Est-ce que ce n'est pas un travail qui a pu éclore dans la culture américaine mais qui, pour des raisons culturelles, historiques, institutionnelles, n'a pas pu se développer dans un pays comme la France ?

En France, je pense par exemple à Fabrice Hyber dont je parle dans le livre, et à d'autres. On trouve d'autres façons d'articuler les choses. Mais ceci dit, je n'ai pas voulu dans le livre être exhaustive. J'ai travaillé avec certains artistes, en faisant des associations qui m'intéressaient, sans vouloir couvrir tout le champ. Je n'ai pas voulu faire une anthologie ni parler de tous ceux qui seraient effectivement importants... Guibert et Dustan sont des auteurs un peu maudits, qui ont été très vilipendés. Le fait que Guibert ait pu faire un lien entre homosexualité et sida a été assez mal pris par les activistes...

Si l'on s'en tient à la France, le film de Guibert a été un moment très marquant, très fort, dans l'accès du corps malade, de son image et de sa réalité, à la représentation publique...

Oui, tout à fait. Guibert et Dustan sont dans des époques différentes. Guibert, avec ce qu'il a écrit et avec son film, intervient dans ce moment où il est très pénible pour les activistes d'être confrontés à ces images terribles. Il y a là une friction qu'il serait important d'étudier. Je pense que l'histoire de Guibert dérange car, soudain, il y a un constat possible qui peut être fait par les activistes autant que par n'importe quel téléspectateur : le constat de ce que fait la maladie, en tout cas de ce qu'elle fait dans l'image. Dustan arrive plus tard, au moment des trithérapies. La façon dont il parle de la sexualité, qui est parallèle, par exemple, à ce que l'on trouve chez Dennis Cooper aux États-Unis, correspond à un moment plus *queer* et devient un objet gênant en fonction du contexte. Ce sont des épisodes, des controverses que quelqu'un qui serait un ou une anthropologue pourrait étudier comme des « controverses » au sens où en parle Bruno Latour. Ce sont des moments où des questions très intéressantes de représentation se posent.





© Mark Morrisroe

Avec ces deux auteurs, on évoque des figures qui ont été touchées par le sida, qui sont mortes jeunes. Dans votre livre, vous en citez d'autres dont le travail a été affecté par le VIH et le sida, qui sont mortes souvent très jeunes. On pense le plus souvent à Keith Haring ou à [Robert Mapplethorpe](#), mais vous en évoquez d'autres, en particulier un photographe que j'aime beaucoup, qui est Mark Morrisroe, auquel vous consacrez des analyses très intéressantes...

Je voulais revenir sur les artistes français, il y en a un auquel je consacre un chapitre, c'est Philippe Thomas. Il a aussi été un ami très proche. Je pense qu'il incarne la question : qu'est-ce que la mort de l'auteur au moment de la mort des auteurs, au moment où, de fait, les auteurs meurent du sida ? La question que je pose à son sujet est la suivante : comment, en déléguant à d'autres personnes la fonction d'auteur, d'autres qui acquièrent le droit de signer l'œuvre, de figurer dans les inventaires, d'être exposés, de devenir presque un sujet à part entière du système artistique – comment, lorsque l'on dissémine tout cela, on disparaît ?

J'ai essayé de montrer que cette disparition est une opération mentale et physique, dans les corps, puisque chaque nom correspond à un corps qui signe à la place de cet auteur qui lui a délégué cette possibilité. En même temps, ce travail ne fonctionne que si on connaît l'ensemble du processus, si on a l'idée qu'il y a quelqu'un qui est Philippe Thomas et qui délègue à d'autres. La question de l'effacement de l'auteur qui a été discutée dans la

Littérature, par exemple avec Pessoa, cette disparition au profit d'autres qui portent le discours ou le récit littéraire sous leur propre nom n'est intéressante que si on connaît le système mis en place, le fait que derrière tel nom il y en a un autre. Il me semble que le travail de Philippe Thomas est à mettre en parallèle avec ce qui est en train de s'élaborer à l'époque sous l'égide de la déconstruction et qui est l'épistémologie *queer*, qui suppose toujours un double jeu de ce type : le « placard », « être dans le placard », suppose qu'il y ait un aller-retour entre le placard et l'extérieur...

L'un ne va pas sans l'autre, c'est une logique de la relation...

Oui, l'un appelle l'autre. Comment ce travail artistique de Philippe Thomas, qui peut être ardu, difficile, articule des choses qui sont très importantes ? J'ai préféré lui consacrer tout un chapitre, comme je l'ai fait aussi pour Alain Buffard ou Lionel Soukaz, plutôt que de dire ce qui aurait été des banalités sur un auteur littéraire, la littérature n'étant pas mon domaine, même si évidemment la littérature m'intéresse.

En repensant à Mark Morrisroe ou à Nan Goldin, il y a un autre objet qui apparaît dans le champ de l'art avec la crise du sida, c'est l'intime, l'exposition de modes de vie qui sont intimement ceux des auteurs. En un sens, cette exposition de l'intime rejoint votre projet dans ce livre. Le moi personnel, son intimité, surgissent dans le discours, ou mieux : le discours n'est pas seulement ce qui parle de cette intimité, il est situé à l'intérieur de cette intimité, il se développe à partir de cette intimité, ce qui n'a rien à voir avec le simple fait de parler de soi et de sa vie.

Ceci est aussi une réponse à l'idée d'une absence de représentation. Il y a un besoin, qui accompagne la question d'un Je complexe et trouble, de poser la question : qu'est-ce que le Je dans une image ? S'il y a du Je à l'intérieur de l'image, ce n'est pas pour autant un autoportrait. Comment penser un sujet dans l'image ? Ces artistes tournent autour de ces questions. Ils ne sont pas du côté de la maîtrise totale, du côté de la personne qui produit, ils sont dans une espèce de relâchement du Je, du contrôle du Je, pour essayer de situer leur discours à l'intérieur de l'image.

C'est ce que vous analysez aussi dans la partie que vous consacrez à Lionel Soukaz, sa façon de filmer en étant situé, ce qui détermine un type de cadrage, de rapport à ce qui est capté par la caméra, etc.

Ces artistes ont une intuition très forte de cette question : comment se mettre à l'intérieur de l'image, comment être à l'intérieur de ce que l'on fait ? C'est une question fondamentale de ces années de l'épidémie : comment être à l'intérieur de ce que l'on fait ? Et c'est une question qui m'est posée et que je me pose aussi avec ce livre : comment être à l'intérieur de ce que je fais, à l'intérieur de ma parole ?

Chez Nan Goldin, par exemple, le Je est indissociable d'un Nous, indissociable d'autres. Lorsque vous analysez le fait qu'elle photographie ses relations, ses

connaissances, un certain mode de vie qui est celui du monde dont elle fait partie, il s'agit de ça. Photographier son intimité, ici, est moins photographier sa vie personnelle qu'inclure dans ses photos un Je qui est pluriel.

Tout à l'heure, on parlait de l'autofiction. On pourrait dire que Mark Morrisroe ou Nan Goldin, en étant toujours à l'intérieur d'un collectif, en photographiant les gens qui sont autour d'eux, et en étant des observateurs-participants en quelque sorte, en étant à l'intérieur de l'image – on pourrait dire qu'avec ça, il y a le Je de l'autofiction qui est présent. Mais ce n'est pas un autoportrait, ce ne sont pas des figures. Ce qui est important, c'est que ce Je intuitif, corporel, n'est pas toujours l'objet d'une figuration. Mark Morrisroe ou Nan Goldin se représentent dans leurs photos, bien sûr, mais ce qui est intéressant, c'est cette espèce de dissolution dans le groupe, dans un mode de vie qui implique ce groupe.

Ce Je est immédiatement politique. On pense le Nous comme ce qui fait obstacle au Je, comme une source d'aliénation. Or, là, le Nous est le milieu ou le Je existe, un Je inséparable d'une pluralité, d'une multiplicité. On peut faire un rapport entre ce Je là et celui qui apparaît avec la lutte contre le sida, le Je aussi de l'activisme... Pour revenir à ce que j'évoquais tout à l'heure : il y a des nouveaux objets qui apparaissent dans l'art lors de l'épidémie de sida, mais il y a aussi, et forcément, de l'invention formelle. Il y a de même une invention au niveau des conditions de la création qui sont, justement, souvent des créations collectives.

C'est ce à quoi je voulais arriver. Ce qui m'a entre autres intéressée, c'est la culture matérielle, une culture matérielle qui n'a pas de nom. Il me paraît important d'accorder autant d'intérêt à une image signée qu'à un poster, un tract, une affiche. Dans un des quelques entretiens qui sont dans le livre, une des femmes dit qu'elle et son collectif réalisaient des affiches puisque les murs sont immédiatement visibles par tous, que l'on peut déchirer un bout de l'affiche et l'emporter, on peut y inscrire quelque chose, etc.

D'un point de vue théorique, ce type de pratique interroge la notion d'auteur : est-ce que celui-ci est le propriétaire de quelque chose ou seulement le créateur, etc. ?

Oui : est-il seulement le passeur ? C'est en tout cas celui qui utilise une technologie, par exemple une photocopieuse pour faire des affiches, ou une machine à écrire. On peut être surpris de voir aujourd'hui dans les musées, comme au Whitney Museum de New York, des images du collectif Gran Fury. C'est très bien, on est très content, mais ces images sont nommées, il y a un cartel avec un nom, un titre, des dates, etc. J'ai un projet de décolonisation des musées sur lequel j'aimerais travailler. Je pourrais y poser la question : pourquoi parle-t-on toujours des images comme le produit de ceux et celles qui les ont fabriquées ? Pourquoi ne pas parler de ceux et celles qui sont dans les images ? Ils et elles ont aussi une histoire à raconter, des situations à faire émerger. On retrouve ici la question de l'unicité du récit : pourquoi toujours un seul récit pour accompagner les images dans ce contexte ? On pourrait aussi s'intéresser à celui ou celle qui regarde, qui

Sempare de l'image et en fait quelque chose avec. Ce serait une question importante à poser, qui accompagne aussi la crise du sida et la lutte contre le sida : qui fait quelque chose de telle image, de ce poster, de ce tract ? Les images ne sont pas seulement des objets de collection.

Dans la production d'images qui accompagne la lutte contre le sida, il y a d'autres questions qui émergent, en particulier une qui m'intéresse beaucoup, qui est celle de la matérialité des œuvres produites. Je pense au groupe *fierce pussy* dont vous parlez dans votre livre. Ce groupe a créé des images, des affiches avec les moyens du bord, par exemple, comme vous l'évoquiez, en utilisant une photocopieuse qui se trouvait dans la boîte où travaillait une des membres du groupe...

Les femmes qui ont constitué ce groupe étaient investies dans Act Up, à New York. Elles constatent que les lesbiennes n'ont aucune visibilité et décident de faire un groupe. Elles utilisent les moyens du bord : la machine à écrire avec ses défauts, ses traces, la photocopie, etc. Ce qui est aussi intéressant, c'est l'établissement d'une habitude de se réunir. Quand on est dans une réunion hebdomadaire d'activistes, on sait que ça doit aller vite, que l'important est de faire avancer les choses. A partir de là, elles puisent dans leurs images personnelles, dans leurs albums photos, dans des images qu'elles ont conservé, et dans le répertoire des mots dont elles sont affublées : « lesbiennes », « gouines », « camionneuses », etc. Elles produisent leurs affiches et leurs tracts à partir de ça. Les tracts reprennent tout ce matériau immédiatement disponible, ce vocabulaire habituellement insultant : « gouine », etc. – et se terminent par : « vous aussi ».

Je me souviens d'un tract avec une photo de petite fille et en dessous le mot « dyke », « gouine » en anglais. En même temps, c'est rigolo....

Ce sont des photographies d'elles lorsqu'elles étaient petites filles accompagnées par exemple du mot « gouine » suivi de « vous aussi ». On retrouve l'idée qu'il n'y a pas de représentation d'une lesbienne, et que vous pouvez, aussi bien, en être une.

Elles pratiquent, de manière inventive, une économie de la création et de la diffusion artistiques sans moyens financiers, sans support des institutions, sans recourir aux espaces habituels de l'art, avec des supports qui sont souvent de mauvaise qualité, comme la photocopie, etc. C'est une forme de création artistique qui n'aurait pas forcément été intégrée dans les circuits habituels de l'art...

Il y a quand même une tradition contre-culturelle qui les précède, et aussi une énorme production graphique du constructivisme russe, etc. La tradition de l'affiche politique, de la caricature existait depuis bien longtemps. Les *fierce pussy* se sont réunies à nouveau et elles ont fait le projet du deuxième et troisième de couverture qui se trouve dans mon livre et que je trouve magnifique. Ce qui est ingénieux, c'est qu'il doit se lire en passant de la deuxième à la troisième de couverture : une ligne qui commence à la deuxième de couverture continue non pas à la ligne suivante, en dessous, mais sur la troisième de

ouverture. Leur texte, ainsi, prend en écharpe le corps du livre. Le livre est un corps qu'elles enveloppent. Ces phrases disent des choses comme : « s'il était vivant aujourd'hui, il allumerait une cigarette, si elle était vivante aujourd'hui, elle te draguerait, s'il était vivant, il vivrait avec le sida, etc. ». C'est très émotionnant de lire ça. J'ai trouvé que c'était une belle manière de situer le livre : leur texte encadre le livre, c'est un projet artistique fait avec les moyens du bord, il y est question du sida, de la mémoire, et il fait du livre un corps.

Une autre chose que vous soulignez au sujet de l'impact du sida et de ce qui accompagne cet impact, c'est dans l'art, la littérature, un certain rapport au temps, un mode particulier du temps. Vous parlez d'un temps qui ne se prolonge pas dans un avenir, un temps qui n'est pas linéaire, avec son déroulement prévisible.

Ceci provient d'un livre de Jack Halberstam, qui a écrit des textes très importants sur la masculinité féminine, et qui dit que le temps du sida n'est pas pensé comme un temps de la reproduction. Il est intéressant de penser le temps comme une dissémination et non comme une reproduction. C'est plus intéressant, par exemple, que la catégorie de « l'urgence », qui est une catégorie importante mais insuffisante. Le temps, tout à coup, est décroché de son déroulement habituel, avec la jeunesse, l'âge adulte, la vieillesse – un temps qu'Halberstam appelle hétérosexuel et patriarcal. La philosophie a aussi détruit ce temps-ci. Je pense à un autre groupe d'artistes, qui s'appelle Group Material, qui ont produit beaucoup de chronologies, par exemple une chronologie du sida.

Dans ces chronologies, les dates ne sont pas celles que la chronologie habituelle nous impose. Ils font, par exemple, des chronologies inversées. Ou des chronologies dans lesquelles telle date, se référant à tel événement, est en fait rapportée à un autre événement. Ils travaillent sur l'idée d'une dilatation et d'une compression de la chronologie telle qu'on l'entend communément, avec son ordre, sa flèche, comme une progression. Ils ont produit une œuvre qui s'intitule Aids Timeline, qui est une énorme installation, qui fait la chronologie du sida de 1990, c'est-à-dire depuis l'époque où ils réalisent leur œuvre, à 1980-81, l'époque où les premiers articles sont publiés, où les premiers morts sur le sol des États-Unis sont identifiés. Dans cette œuvre, on trouve le registre des informations, des faits et de leur médiatisation, le nombre de morts, ce que le gouvernement ne fait pas, etc. Mais on trouve aussi des choses de la culture matérielle, des T-shirts, des références à des morceaux de musique, comme celui de Sylvester, ou *It's raining men*, etc. Il y a aussi des œuvres d'art qui ont un lien ou non avec le sida mais qui en tout cas évoquent quelque chose. Cette chronologie se lit à l'envers, de 1990 à 1980, mais surtout elle met en rapport le registre de l'information et celui de l'exposition. C'est ce rapport qui a été aussi impliqué par l'épidémie : l'exposition est un lieu où l'on peut discuter, débattre, où l'on peut s'informer. Mais c'est surtout une exposition qui demande : les faits, l'objectivité des faits, ne sont-ils pas aussi fictionnels que les fictions, et les fictions ne sont-elles pas aussi informatives que les faits ?

Cette temporalité qui s'impose avec le sida inclut la précarité. Cette précarité n'est

pas seulement illustrée, elle se traduit matériellement dans beaucoup d'œuvres, dans les modes de diffusion, d'exposition...

C'est très important. L'urgence, c'est la précarité, la vulnérabilité...

Ça remet en question aussi l'appropriation de l'art par le marché...

Ce qui n'empêche pas, ceci dit, le marché d'être toujours là pour s'approprier...

Ma question est un peu bête, mais est-ce qu'il n'y a pas une forme de contradiction entre la précarité de ces œuvres, leur vulnérabilité matérielle, et la volonté d'en conserver une mémoire, de la transmettre ? Est-ce qu'on ne revient pas là au temps de la reproduction, au temps qui est remis en question par le temps du précaire ?

La contradiction n'est qu'apparente. C'est la question de la survie qui se pose ici : on essaie de faire survivre la précarité. C'est ce que j'espère avoir essayé de faire : surtout ne pas lisser dans un discours unificateur, en distribuant les bons et les mauvais prix. Pour moi les choses ne doivent pas fonctionner comme ça. J'ai aussi essayé de m'exposer et d'exposer mon livre à cette vulnérabilité. Il y a quelque chose qui est terrible, c'est de vouloir dresser des monuments commémoratifs. Depuis les années 2000, on veut faire des monuments. J'ai entendu qu'Emmanuel Macron veut faire un monument, non ?





Elisabeth Lebovici © Jean-Philippe Cazier

Un monument à lui-même ?

(Rires). Oui, je ne sais pas...

Que reste-t-il aujourd'hui de cette époque, de cette effervescence artistique et politique ? Est-ce qu'il n'en reste pas surtout, justement, des monuments ? C'est une idée que je me suis posée lorsque Robin Campillo a eu un prix à Cannes avec son film, *120 battements par minute*, qu'il a été applaudi par toute la presse, etc. Je n'ai pas vu le film, je ne parle pas ici du film, mais j'interroge cette unanimité et ces louanges au sujet d'un film qui concerne Act Up, alors qu'Act Up à l'époque était traité comme le mouton noir du troupeau, que la plupart des gens se foutaient du sida, et qu'aujourd'hui les choses ne sont pas bien terribles non plus. Est-ce que l'on n'a pas oublié ce moment historique, est-ce que l'on ne l'a pas remplacé par des monuments qui en seraient une représentation acceptable, assimilable, lissé, pour reprendre votre mot, qui en recouvrirait la mémoire ou les mémoires ?

Je n'ai pas encore vu ce film non plus, mais d'après ce que j'ai compris il évite cette question, ce piège. Je crois qu'il a un effet au niveau du corps des spectateurs qui se prennent dans la gueule une histoire quand même démentielle, celle qui concerne les débuts d'Act Up. Peut-être que le film défait la monumentalisation possible, en tout cas je l'espère. On revient ici à la conversation du début sur la mémoire et l'histoire.

Aujourd'hui, les mémoires minoritaires viennent taper dans les récits historiques pour éviter cette tendance à la monumentalisation, pour la troubler et troubler la frontière entre histoire et mémoire qui a pourtant été bien définie par l'historiographie. Il y a aussi la question du traumatisme. Sur la mémoire des survivants de la Shoah, existent de nombreux travaux qui montrent comment les choses sont très compliquées, comment il y

a la tentation de la monumentalisation...

On pourrait comprendre votre livre non comme un livre qui veut faire monument mais comme un livre qui veut faire mémoire...

Qui veut faire mémoire et qui veut, un peu, faire entrer celle-ci à l'intérieur du discours historique. Le dernier chapitre est sur quelqu'un qui dit : « je me suis trompé ». Cette vulnérabilité-là, je l'accepte. Peut-être que je me suis trompée – tant mieux. Si c'est le cas, c'est à vous de faire autre chose, de prendre la parole.

Y a-t-il aussi une volonté de transmission d'une mémoire politique, subjective, artistique ?

Oui, absolument. Mais qui existe moins en vue du passé que du présent.

Quelle serait la finalité aujourd'hui de cette transmission ?

Il y a un livre que j'ai lu il n'y a pas très longtemps, un livre de Vinciane Despret qui explique qu'il faut prendre au sérieux les gens qui racontent que les morts leur parlent. C'est le contraire du deuil, le contraire des analyses du deuil faites par Freud. Il s'agit de prendre au sérieux ce que les morts nous disent, c'est-à-dire de les penser au présent. C'est ce que j'ai voulu faire. Je veux être moins un témoin du passé qu'un témoin du présent. Ce livre est dans le présent, non dans le passé. Être témoin signifie être dans le présent. Ce passé était très productif, mais ce passé était aussi horrible. Soyons lucides : c'était horrible. J'essaie d'être dans le présent, je l'espère. Sinon, c'est foutu.

Elisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait*, éditions JRP/Ringier, 320 p., 90 illustrations, 2017, 19 € 50 — [Lire un extrait en pdf](#)