



tetr #4ade

revue du centre de recherche
en arts et esthétique

L'Art et le Mal

sous la direction de Saskia Hanselaar

Dissémination positive : la création artistique confrontée au sida

Emmanuelle Raingeval

Souvent qualifié de Mal du siècle, le sida cristallise la peur d'une pandémie mortelle, le dernier fléau mondial que le XX^e siècle aura eu à affronter. Dans cet état d'urgence, Susan Sontag¹ relate la manière dont la société toute entière, plutôt que le seul médecin, ressent la venue de la maladie notamment par l'emploi récurrent de la métaphore militaire. Il faut se mobiliser, se battre, élever un arsenal thérapeutique, faire barrage à l'invasion virale, à l'agent infectieux exogène. L'utilisation d'un tel vocable fournit une justification persuasive à un pouvoir autoritaire en suggérant la nécessité d'une répression étatique exercée sur les communautés les plus touchées². Le malade stigmatisé devient victime d'une situation médicale inédite qui agit comme un révélateur d'un mode de vie à risque. Le sida est pensé comme la punition d'une vie malsaine et perversie, de la délinquance, et d'habitudes déviantes³. D'autres maladies ont pourtant connu des interprétations plus heureuses, notamment la tuberculose qui touchait les âmes sensibles et passionnées de l'époque romantique et

promettait une mort distinguée. Mais avec le cancer lié au repli sur soi, la syphilis vénérienne associée à la vulgarité et à l'avilissement, le sida ne bénéficie d'aucune lecture susceptible de valoriser quelque peu le malade de sa déchéance. Au sursis que laisse planer l'infection au VIH, à la condamnation à mort lorsque le sida se déclare, s'ajoute au contraire le bannissement d'un corps déjà fragilisé par la dégradation de son système immunitaire.

Cette réception de la maladie, particulièrement tangible aux États-Unis, où l'indifférence et le mépris inondent les allocutions émanant des rangs du gouvernement mené par Ronald Reagan (1911-2004) et le vice-président George Bush (1924-), contraint les artistes concernés à réagir. Leurs interventions s'inscrivent dans la continuité historique de la contre-culture et des luttes féministes des années 1960 et 1970 ainsi que dans le contexte d'un art postmoderne qui socialise ses pratiques. Cette présente analyse suit l'évolution chronologique de la réception artistique de la maladie depuis l'apparition de l'épidémie jusqu'à sa relative normalisation. La périodisation des événements inhérents au sida établie par la sociologie⁴ offre les repères nécessaires à une compréhension juste et dépassionnée des événements et pose des jalons déterminants à l'étude de la réception culturelle de la maladie, notamment sur le sujet de l'activisme⁵. L'étude pose, par ailleurs, un regard inédit sur le sida et ses implications sociales en empruntant à la terminologie derridienne qui puise régulièrement dans le vocable de la médecine et de la virologie⁶. Les

1 Susan Sontag, *La maladie comme métaphore/Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgeois, coll. Titre 101 œuvres complètes III, (1989, 1993), 2009. Trad. de l'anglais *Illness as Metaphor* (1977) et *Aids and its metaphors* (1988).

2 Dans les premiers temps de l'épidémie, le sida est considéré comme la maladie des quatre H : homosexuels, héroïnomanes, haïtiens, et hémophiles. Ces derniers étant considérés comme des victimes innocentes.

3 Le sida fait aujourd'hui partie des maladies sexuellement transmissibles.

4 Lire Claude Thiaudière, *Sociologie du sida*, Paris, La découverte, 2002 et Emmanuel Langlois, *L'épreuve du sida. Pour une sociologie du sujet fragile*, Rennes, P.U.R., 2006.

5 Christophe Broqua, *Agir pour ne pas mourir ! ACT'UP, les homosexuels et le sida*, Les presses Science Po, Paris, 2006. Et du même auteur « Sida et stratégies de représentation. Dialogues entre l'art et l'activisme aux États-Unis », in Justyne Balasinski, Lilian Mathieu (dir.), *Art et contestation*, Rennes, P.U.R., 2006, p. 169-189.

6 Par exemple : dissémination, pharmakon, la différence de l'Eros vers le Thanatos, greffe comme citationalité et la

concepts que développe le philosophe permettent une lecture commentée originale des processus créatifs mis en œuvre et la *déconstruction* discursive des préjugés. L'*émajusculation* progressive du SIDA en Sida puis sida retranscrit déjà la *différance*⁷ d'une même entité qui met en exergue la variation des conceptions et des représentations de la maladie dans le temps.

La directive qui consiste à dé-métaphoriser la maladie, souvent réclamée par les exégètes influencés par la lecture de Sontag, semble perdre son caractère absolu dans le champ de l'art contemporain qui répond à la pression coercitive par de nouvelles métaphores visuelles. En s'appuyant sur des exemples précis, cette proposition envisage l'analyse des principes de la création artistique confrontée à la maladie. Ils varient selon que les artistes interviennent en collectif pour agir dans l'espace public tel que Gran Fury pour ACT'UP, ou que la pratique individuelle s'insère dans le champ des arts plastiques et le circuit des galeries à l'instar de Nan Goldin, et Felix Gonzalez-Torres. L'objectif réside dans la mise en lumière des stratégies de leur mobilisation, de l'identification des métaphores qu'ils échafaudent, afin de déterminer le pouvoir heuristique des images du sida qu'ils proposent, d'en discerner enfin les manifestations positives.

SIDA: les réalités photographiques de la maladie

La volonté de donner un visage aux victimes du SIDA s'inscrit dans une aspiration à combattre le caractère abstrait du langage des technocrates, congestionné de statistiques. Les premières œuvres qui tentent une description humaine de la maladie tombent dans le versant opposé aux réalités

préservatification.

7 Le mot « différence » joue sur le double sens de « différer », qui signifie à la fois « ajourner » et « différencier ». Lire Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 et Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 1-29.

commensurables et chiffrées, en traduisant la détresse ou le deuil. Elles sont de nature intime ou mémorielle, et oscillent entre constatation clinique et chant élégiaque. L'artiste témoin traduit une vision souvent misérabiliste du malade en rendant tangible la précarisation et la disqualification sociale qu'il subit. La réception artistique de la maladie débute ainsi par un idéal d'objectification du corps sidéen, et par l'enregistrement photographique de la sémiologie d'une maladie dont la médecine peine à définir clairement l'étiologie et la pathogénie. Alors que le sida représente un mystère scientifique, l'artiste s'attache à mettre en évidence la réalité de ses effets en dévoilant de manière parfois impudique le corps abîmé, le corps refoulé du porteur du virus transformé en bouc-émissaire. Le *pharmakos*⁸, s'érige comme une protection imaginaire de tous les maux, censé servir au sacrifice de purification nécessaire au maintien des certitudes qui fondent l'identité WASP⁹.

Les clichés de Nicholas Nixon dans la série *People with AIDS* de 1987 documentent l'évolution du syndrome chez quinze malades en fin de vie. Témoin de leur progression vers une mort annoncée, il fixe ainsi les portraits qui se délient de la présence du sujet, de l'être lui-même. Peut-être cherche-t-il à traduire l'urgence de mettre un terme au déni général et montrer le besoin impatient de réponses concrètes à ce désarroi. Mais par la brutalité froide du diagnostic qu'elles imposent au regard, accentuée par le gros-plan sur les visages émaciés ou couverts de lésions, les photographies causent en réalité l'anxiété et la sidération chez le spectateur. L'effet esthétique du noir et blanc ne fait que dramatiser davantage cette impression conditionnée

8 Du grec ancien *φάρμακός* : la victime sacrificielle, innocente en elle-même, était censée, comme le bouc émissaire hébreu, se charger de tous les maux de la cité. Son expulsion devait permettre de purger la cité du mal qui la touchait, d'où l'ambiguïté du terme grec qui, au neutre (*φάρμακον*, *pharmakon*), pouvait signifier aussi bien remède, drogue, philtre, que poison ou venin.

9 White Anglo-Saxon Protestant.

par une prise de vue et un tirage contact en 8x10¹⁰. La technique photographique¹¹ employée induit un sentiment d'étrangeté pour le regardeur. Rarement utilisée dans le genre du portrait, la chambre aux dimensions imposantes éloigne le photographe de son sujet au moment de la prise de vue. La mise à distance est telle que dans l'image qui en résulte, le modèle semble fixer son attention à mi-chemin, sur une chose invisible entre lui et le regardeur, que ce dernier ne peut déterminer. Cette asymétrie place le regardeur en voyeur et crée un malaise dans lequel le malade apparaît dans toute sa dépendance, comme un être vide, sans consistance réelle. Nixon montre des êtres sans défense comme pour fixer précisément la nature du mal dont ils souffrent qui annihile les forces immunitaires de l'organisme. C'est le caractère dévastateur de la maladie qui est dépeint plutôt que l'individu en souffrance. Il semble manquer un contexte à ces images, une histoire à laquelle s'attacher qui replacerait le sujet dans un univers intersubjectif. Lors de leur présentation au MOMA de New York en 1988, les premiers militants d'ACT UP¹² refusant toute représentation complaisante de la misère humaine sont intervenus en distribuant un tract portant sur cette réclamation contextuelle :

« PLUS D'IMAGES SANS CONTEXTE. Nous croyons que la représentation des personnes atteintes du SIDA affecte non seulement la façon dont les spectateurs percevront les personnes séropositives en dehors du musée, mais aussi, en fin de compte, les questions décisives liées aux subventions, à la législation, et

¹⁰ Cette technique photographique de grand format permet une meilleure précision de l'image et la netteté des détails. Par l'utilisation d'une chambre de grandes proportions, et sa difficile maniabilité, elle est usuellement réservée aux sujets immobiles : le paysage ou la nature morte, par exemple.

¹¹ Bethany Ogdon, « Through the Image : Nicholas Nixon's people with AIDS », in *Discourse*, 23.3, automne 2001, p. 75-105.

¹² AIDS Coalition to Unleash Power fondée en mars 1987 sous l'impulsion de Larry Kramer (1935-).

à la prévention du SIDA. En portraying les personnes atteintes du SIDA comme des personnes à plaindre ou à craindre, comme personne seule ou solitaire, nous croyons que ce spectacle perpétue les idées fausses communément répandues sur le SIDA sans aborder les réalités de ceux d'entre nous qui vivent tous les jours avec cette crise (...). Nous réclamons la visibilité des personnes atteintes du SIDA (...) en train d'agir et de contre-attaquer. ARRETEZ DE NOUS REGARDER ; ECOUTEZ-NOUS. »¹³

Face à cette injonction militante de montrer des malades en résistance contre le syndrome d'immunodéficience acquise et les préjugés moraux qui les accusent, la proposition photographique de Rosalind Solomon (1930-) renouvelle le regard porté sur les personnes affectées. La série *Portraits in the time of AIDS* de 1988 montre non seulement les figures symptomatiques, mais expose également une autre

¹³ Douglas Crimp, « Portraits of People with AIDS », in Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler (dir.), *Cultural Studies*, Abingdon - New York, Routledge 1992, p. 118 : Ma traduction. Retranscription intégrale du tract : « NO MORE PICTURES WITHOUT CONTEXT. We believe that the representation of people with AIDS affects not only how viewers will perceive PWAs outside the museum, but, ultimately, crucial issues of AIDS funding, legislation, and education. In portaying PWAs as people to be pitied or feared, as people alone and lonely, we believe that this show perpetuates general misconceptions about AIDS without addressing the realities of those of us living every day with this crisis as PWAs and people who love PWAs. FACT : Many PWAs now live longer after diagnosis due to experimental drug treatments, better information about nutrition and health care, and due to the efforts of PWAs engaged in a continuing battle to define and save their lives. FACT : The majority of AIDS cases in New York City are among people of color, including women. Typically, women do not live long after diagnosis because of lack access to affordable health care, a primary care physician, or even basic information about what to do if you have AIDS. The PWA is a human being whose health has deteriorated not simply due to a virus, but due to government inaction, the inaccessibility of affordable health care, and institutionalized neglect in the forms of heterosexism, racism, and sexism. We demand the visibility of PWAs who are vibrant, angry, loving, sexy, beautiful, acting up and fighting back. STOP LOOKING AT US ; START LISTENING TO US. »

réalité de la maladie ; celle des malades porteurs sains¹⁴. L'artiste rétablit un environnement autour du portrait, souvent en extérieur, dans lequel les proches interviennent. Plutôt que de dévoiler la maladie de manière frontale, à la façon du constat clinique, Solomon réhabilite le modèle dans son foyer et sa vie de tous les jours. Mais l'invisibilité des manifestations de la maladie et l'image du contaminé asymptomatique vont alimenter la panique des regards suspicieux. Solomon, en brouillant la distinction entre la santé normale des gens honnêtes et le pathologique associé aux mœurs déviantes, soulève le problème d'une crainte irrationnelle qui repose essentiellement sur le caractère supposé contagieux du sida. La figure du malade semble ainsi se disloquer entre deux représentations exclusives à travers la distinction des porteurs sains et des malades chez qui le virus est actif. Une troisième voie se dessine tout de même avec Nan Goldin (1953-) chez qui la pratique photographique du portrait prend une connotation mémorielle. Le travail de cette artiste opte pour une esthétique de la photographie instantanée en couleurs. Les tirages que l'on croirait sortis d'un album de famille, avec leurs flous et leurs défauts de lumière, restituent une atmosphère intimiste qui ajoute de la dramaturgie au sujet. Elle réalise des clichés de son amie Cookie Mueller (1949-1989) pendant treize années ; dès 1976 et jusqu'à sa mort en 1989. La série sera consignée dans un portfolio l'année suivante et s'achève sur l'image de la défunte dans son cercueil, plongée dans la pénombre. Dans le texte de l'artiste qui accompagne les images, Nan Goldin résume son travail : « Je pensais que je ne perdrais jamais quelqu'un si je le photographiais assez [...] En fait elles [les photos] me montrent tout ce que j'ai perdu¹⁵. »

14 Parfois appelé porteur asymptomatique, un porteur sain désigne une personne infectée par un virus, une bactérie ou un parasite, sans présenter de manifestation clinique.

15 <http://www.americansuburbx.com/2012/04/theory-nan-goldin-on-cookie-mueller.html> (page consultée le 27/07/2014). : « I used to think I couldn't lose anyone if I photographed them enough [...] In fact they show me how much I've lost. » Ma traduction.

Le sujet de l'œuvre n'est donc pas le sida en tant que tel. La maladie semble survenir dans son existence comme une épreuve et ne constitue pas un motif choisi, ou une iconographie déterminée. Elle s'inscrit à plusieurs reprises dans sa pratique photographique comme une récurrence de son histoire. Au cœur d'une scène underground new yorkaise décimée, son œuvre charnière constitue un témoignage autobiographique qui rend compte du désenchantement et de la perte des illusions de la génération de la contre-culture.

Ces premières représentations dramatiques des victimes de l'épidémie, à l'esthétique morbide, culminent avec la photographie *David Kirby on his deathbed*, publiée dans *Life Magazine* en novembre 1990. L'image de Therese Frare, alors étudiante en journalisme, s'impose comme la figure iconique¹⁶ du malade supplicié, *pharmakos* rejeté et lamenté. Le portrait en martyr enferme les malades dans cette seule dimension douloureuse de l'éternelle victime. Mais l'artiste ne devrait pas endosser la posture du fossoyeur. En réaction, l'écrivain militant David Wojnarowic (1954-1992) exhorte ainsi la scène artistique new-yorkaise à manifester son esprit de : « J'ai peur que les amis se transforment insidieusement en croque-morts professionnels, guettant le dernier soupir de leurs amants, leurs amis et leurs voisins, peaufinant leurs oraisons funèbres ; préférant les rituels macabres à des rituels de vie pourtant simples, hurler dans les rues par exemple¹⁷ ». La révélation de la maladie de l'acteur Rock Hudson en 1985, qui force son *coming-out*

16 L'image colorisée sera rapidement réemployée dans une campagne publicitaire pilotée par Oliviero Toscani (1942-) et l'agence de communication La Fabbrica, pour la marque Benetton. L'utilisation de la photo d'un homme à l'agonie à des fins mercantiles sera largement dénoncée. Pour un aperçu des travaux de La Fabbrica et du magazine *Colors* relatifs au sida, consulter cat. expo *Dire AIDS, Arte nell'epoca dell'AIDS/Art in the age of AIDS*, Turin, Italie, Promotice delle Belle Arti, 5 mai - 4 juin 2000, p. 108-111.

17 David Wojnarowicz, *Au bord du gouffre : mémoires d'une désintégration*, Paris, Le serpent à plumes, 2004, p. 139-140.

sur la scène publique, avait déjà irrémédiablement changé le rapport de la population au sida, car elle symbolisait paradoxalement la première atteinte dans la sphère hétérosexuelle. En conséquence, face à la peur panique et aux réactions défensives suscitées par le fléau, face au secret des personnes contaminées, face à la honte éprouvée de la maladie qui révèle les tabous sociaux, s'ouvre une réflexion nouvelle sur la manière de vivre avec le sida. L'horizon existentiel des malades s'affranchit de la charge morale de la culpabilité. Le malade est finalement « exhorté à vivre publiquement son moi intime¹⁸ ». S'enclenche alors une lutte collective héroïque et revendicatrice, soutenue par une nouvelle génération d'artistes sensibilisés aux enjeux sociaux et politiques du sida.

Sida : la désobéissance civile à l'œuvre dans la ville

Le militantisme revendiquant les droits des malades éclot dans la communauté homosexuelle new-yorkaise autour de la figure de Larry Kramer¹⁹ (1935-). L'intention est de joindre l'action culturelle à l'action politique afin de mobiliser les victimes, et de sensibiliser les médias et le gouvernement aux conditions de vie des malades, par l'organisation de marches bruyantes et de performances spectaculaires²⁰. La revanche des vaincus s'opère, en premier lieu, par un retournement des accusations,

¹⁸ Emmanuel Langlois, *L'épreuve du sida : pour une sociologie du sujet fragile*, Rennes, P.U.R., coll. Le sens social, 2006, p. 12-13.

¹⁹ Christophe Broqua, « Sida et stratégies de représentation. Dialogue entre l'art et l'activisme aux États-Unis », in Justyne Balasinski, Lilian Mathieu (dir.), *Art et contestation*, Rennes, P.U.R., coll. Res publica, 2006, p. 169-186. Il institue le Gay Men's Health Crisis en janvier 1982, rejoint AIDS Network en février 1983, et fonde ACT UP New York en mars 1987.

²⁰ Le *die-in* par exemple. Il s'agit d'une forme de protestation par laquelle les manifestants feignent la mort en se couchant à même le sol dans les rues de la ville.

et par la métaphore militaire elle-même. Les hommes politiques impliqués dans la discrimination systématique des communautés les plus touchées par l'épidémie sont explicitement dénoncés pour avoir exprimé leur souhait de tatouer les porteurs du virus après un dépistage obligatoire, d'indiquer la séropositivité sur leurs papiers d'identité, et de ne pas libérer les prisonniers atteints du VIH. Par principe d'équivalence, les oppresseurs subissent une comparaison sévère avec les dirigeants du régime nazi. Dans cet esprit vengeur, Gran Fury, collectif de six artistes graphiques, réalise le logo Silence=Death surmonté du triangle rose qui servait à identifier les homosexuels dans les camps de concentration. Il est délibérément posé sur sa base le pic vers le haut en signe de lutte et de protestation. En illustrant les campagnes d'affichage d'ACT UP New York, Gran Fury lance une guérilla médiatique à travers des dispositifs de communication disséminant ses slogans²¹ à destination d'une large audience. La célèbre installation *Let the record show ...*, exposée dans la vitrine du New Museum of Contemporary Art en 1987, scelle définitivement le partenariat entre les deux groupes. En juxtaposant le portrait de six personnalités compromises avec une photo du banc des accusés du procès de Nuremberg pour crime contre l'humanité, ACT UP entend aboutir à la dénonciation de la récupération du sida à des fins politiques ou religieuses. Chacun des portraits, auquel est associé un cartel indiquant une citation incriminante. En voici le détail :

L'évangéliste Jerry Falwell : « Le SIDA est le jugement de Dieu sur une société qui ne vit pas selon ses règles »,

L'essayiste William F. Buckley, « Tous ceux qui ont été diagnostiqués du SIDA devraient être tatoués sur l'avant-bras, pour protéger ceux qui font l'usage d'aiguille, et sur les fesses pour prévenir l'infection des autres homosexuels »,

Le sénateur Jesse Helms : « La suite logique des tests de

²¹ Parmi les nombreuses affiches réalisées par Gran Fury, citons l'exemple de AIDS GATE et sa légende : « Quelle est la vraie politique de Reagan sur le sida ? Un génocide de ceux qui ne sont pas des Blancs, pas des mâles, et pas des hétérosexuels ? »

dépistage est la mise en quarantaine de ceux qui sont infectés », Un membre de la Commission présidentielle en charge l'épidémie du sida, Cory SerVaas : « C'est patriotique de se faire dépister et d'être séronégatif »,

Un chirurgien anonyme : « Nous haïssions les pédés de façon émotionnelle. Maintenant nous avons une bonne raison. »²²

Ronald Reagan reçoit, quant à lui, un cartel vide qui dénonce sept années de silence absolu sur le sujet. Sous le néon, un bandeau de LED lumineux fait défiler un texte qui étaye les accusations²³. Le collectif prévient les protagonistes qu'ils seront bientôt enregistrés dans l'histoire comme les acteurs responsables de la plus grande crise sanitaire du siècle.

Si la lutte activiste a pour mérite d'attirer l'attention

²² Robert Sember, David Gere, «Let the record show...art activism and the AIDS epidemic», in *American Journal of Public Health*, Juin 2006, vol. 96, n°6, p. 968 : L'évangéliste Jerry Falwell : « AIDS is God's judgement of a society that does not live by his rules », l'essayiste William F. Buckley, « Everyone detected with AIDS should be tattooed in the upper forearm, to protect common needle users, and on the buttocks to prevent the victimization of other homosexuals », le sénateur Jesse Helms : « The logical outcome of testing is a quarantine of those infected », un membre de la Commission présidentielle en charge l'épidémie du sida : Cory SerVaas : « It is patriotic to have the AIDS test and be negative », un chirurgien anonyme : « We used to hate faggots on an emotional basis. Now we have a good reason. » Ma traduction.

²³ *Ibid.*, p. 968 : Par exemple : «Let the record show. . . By Thanksgiving 1981, 244 known dead . . . no word from the President. By Thanksgiving 1982, 1123 known dead . . . no word from the President. By Thanksgiving 1987, 25 644 known dead . . . President Reagan: "I have asked the Department of Health and Human Services to determine as soon as possible the extent to which the AIDS virus has penetrated our society.» / « Laissez l'enregistrement montrer.. Thanksgiving 1981, 244 morts recensés ... pas un mot du président. Thanksgiving 1982, 1 123 morts recensés ...pas un mot du président. Thanksgiving 1987, 25 644 morts recensés ... Le président Reagan : « J'ai demandé au ministère de la santé et des services sociaux de déterminer sans les meilleurs délais l'ampleur avec laquelle le virus du sida a pénétré notre société. » Ma traduction.

médiatique, elle peine néanmoins à se renouveler face au nombre croissant de décès dans les rangs de ses manifestants. La volonté qui l'anime s'épuise peu à peu. L'état de séropositivité affaiblit physiquement et moralement les troupes endeuillées. Parallèlement, dans un souci de fédérer de manière plus sereine, l'action communautaire se développe en prenant souvent la forme d'un projet participatif de grande ampleur. Le processus de métaphorisation de la maladie se déplace pour ne plus diviser une société autour des figures manichéennes de la victime et du bourreau, mais pour exprimer sur le plan symbolique la virologie du sida face à laquelle il est nécessaire de s'unir. Il s'agit alors de mieux saisir cette entité dévastatrice par l'exercice de la représentation. Le *Names Project* expose un édredon monumental composé de panneaux confectionnés par les proches et les familles afin que les malades soient représentés de manière individuelle, à l'instar des soldats tombés à la guerre, et à qui sont érigés des monuments portant l'inscription de leurs noms²⁴. L'initiative d'un hommage nominatif revient à Cleve Jones (1954-) qui, en novembre 1985 lors de la marche en souvenir de son ami Harvey Milk (1930-1978) et George Moscone²⁵ (1929-1978), apprend que le cap du millier de morts du sida a été atteint dans la ville de San Francisco. Il demande alors aux manifestants d'inscrire sur des pancartes les noms de leurs amis disparus pour défiler dans les rues, et de les disposer ensuite contre le mur du bâtiment qui abrite l'administration fédérale. Cleve Jones y voit la composition d'une courteline en patchwork, le *Quilt*, un emblème de l'histoire des États-Unis²⁶, notamment

²⁴ Peter S. Hawkins, « Naming Names : the art of memory and the NAMES Project AIDS Quilt », in *Critical Inquiry*, vol. 19, n°4 (été 1993), p. 752-779.

²⁵ Tous deux ont été assassinés le 27 novembre 1978 par Daniel J. White (1946-1985) suite à des rivalités survenues au sein des bureaux de la mairie de San Francisco.

²⁶ Géraldine Chouard, « Once Upon a Quilt : la fabrique de l'Amérique », in *Revue française d'études américaines*, 2008, n°116, p. 30. L'auteur rattache le *Names Quilt* à la tradition du

lorsque les abolitionnistes devaient recueillir des fonds lors de foires artisanales pour sensibiliser l'opinion à la cause anti-esclavagiste. Cleve Jones organise donc une collecte de panneaux personnalisés auprès des familles²⁷ pour une grande exposition publique sur le National Mall à Washington D.C prévue le 11 octobre 1987, jour de la marche pour les droits des homosexuels, afin de rappeler au gouvernement sa responsabilité dans l'hécatombe. En faisant allusion à un passé commun glorieux, en tant que symbole de l'unité nationale, par sa qualité artisanale, et la référence au travail et savoir-faire délicats féminins, le *Quilt* amène le regard au delà des images de la sexualité masculine agressive. Il s'agit de domestiquer le sida, de créer un processus d'inclusion. En matérialisant le tissu social dans l'épreuve du deuil et de la mémoire, qui se vit généralement dans l'intimité familiale, le *Quilt* active un exercice de citoyenneté et de solidarité. L'édredon requalifie ainsi la nation entière en terme d'épidémie. Cette œuvre mémorielle perpétue le triste recensement des morts du sida en s'exposant régulièrement à travers le pays²⁸ pour offrir un espace et un temps de recueillement dédié. Parallèlement, certains artistes représentés en galeries, et dont les œuvres sont accrochées dans les musées, conçoivent des dispositifs qui débordent du cadre traditionnel de l'exposition pour envahir l'espace de la ville. Ainsi, le collectif d'artistes canadiens qui voit le jour à Toronto en 1968 sous le nom de General Idea fondé par AA Bronson, Félix Partz et Jorge Zontal²⁹, définit un processus artistique complexe d'Imagevirus³⁰

Mourning Quilt, cousu avec les vêtements du défunt.

27 Il recueille et expose mille-neuf-cents-vingt panneaux de format identique.

28 Le Names Quilt Project est devenu une véritable institution qui s'occupe de la conservation des panneaux, des expositions, de la numérisation, mais aussi de leur restauration : <http://www.aidsquilt.org> (page consultée le 30/07/2014).

29 Michael Tims, Ronald Gabe et Slobodan Saia-Levy.

30 Edouard Duval, « L'image virus de General Idea, 1968-1994 : entre mythe et métaphores », in Miguel Egaña, Fabrice

inspiré des écrits de William Burroughs³¹ (1914-1997). La métaphore virale se fonde en premier lieu sur l'appropriation et le détournement des images emblématiques de la culture visuelle contemporaine, qu'il s'agisse des logos de la société de consommation, ou des œuvres célèbres de l'art moderne. Au moment de l'apparition du sida, cette démarche prend une dimension nouvelle. Dans *Infected Mondrian* de 1994, le système épuré, rigoureux, voire aseptisé de la trame aux tracés noirs rectilignes sur le fond blanc de la toile et ponctué par des plages de couleurs primaires de forme carrée ou rectangulaire, est infecté par la couleur verte impure³², instable, comme un poison pour ébranler la peinture néo-plastique abstraite du fondateur de De Stijl. L'infection par la couleur verte traduit le passage de la santé à la maladie, le passage de la modernité en quête d'absolu à la postmodernité qui trouble les repères. Le *pharmakon*-couleur, la teinture qui dissimule, qui

Flahutez (dir.), *20/21 siècles, Cahiers du centre Pierre Francastel*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 207-216. L'auteur rapproche l'œuvre de General Idea avec ses influences littéraires en citant Marshall McLuhan, Roland Barthes et les écrivains de la Beat Generation.

31 Notamment dans la trilogie des cut-up, William Burroughs, *The ticket that exploded*, Grove Press, New York, [1962] 1994, p. 49-50 : « The 'Other Half' is the word. The 'Other Half' is an organism. Word is an organism. The presence of the 'Other Half' is a separate organism attached to your nervous system on an air line of words can now be demonstrated experimentally. One of the most common 'hallucinations' of subject during sense withdrawal is the feeling of another body sprawled through the subject's body at an angle...yes quite an angle it is the 'Other Half' worked quite some years on a symbiotic basis. From symbiosis to parasitism is a short step. The word is now a virus. The flu virus may have once been a healthy lung cell. It is now a parasitic organism that invades and damages the central nervous system. Modern man has lost the option of silence. Try halting sub-vocal speech. Try to achieve even ten seconds of inner silence. You will encounter a resisting organism that *forces you to talk*. That organism is the word.»

32 Avant qu'elle ne se substitue à l'idée du vert de la nature et de écologie, et qu'elle ne soit associée à la propreté et à l'hygiène.

pervertit, se double de la puissance du *pharmakon*-poison³³ qui détériore le Mondrian. La couleur est le subterfuge emprunté par la charge virale qui conduit le sens subversif distillé par General Idea dans ce détournement d'une œuvre familière. Le spectateur croyant reconnaître une des grandes icônes de l'histoire de l'art diminue de vigilance, et se fait lui-même prendre au piège. Mais « là où croît le danger croît aussi ce qui sauve³⁴ », disait le poète Friedrich Hölderlin. En simulant le caractère invasif du virus du sida, General Idea permet d'établir une métaphore salvatrice de la maladie. Un message de prévention est inoculé au spectateur à la manière du *pharmakon*-remède : sous les aspects séduisants d'une image bien connue se cache le vrai danger de la maladie. En 1987, ce concept d'Imagevirus prend toute son importance dans la réponse de General Idea à l'invitation de l'Amfar³⁵ pour le Art Against AIDS Project. Il réinterprète l'œuvre de Robert Indiana datant de 1966, *LOVE*, dans un exercice de *citationalité*, d'une greffe de sens, sur une image ancrée dans la culture visuelle américaine. Le détournement d'une œuvre emblématique où les lettres L.O.V.E sont insidieusement remplacées par A.I.D.S traduit un passage dans le temps de la révolution sexuelle des années 1960 à la crise du sida des années 1980, un changement radical de contexte marqué par la *différence* entre l'Eros et le Thanatos³⁶. Dans le cas présent, la métaphore virale est poussée à son paroxysme par une large diffusion dans l'espace public. Alors que l'*AIDS*

³³ Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », in *La dissémination*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essais (1972) 1993, p. 77-213. L'auteur, dans son exercice de déconstruction des textes de la philosophie occidentale, s'empare de l'écriture comme *pharmakon* dans le *Phèdre* de Platon.

³⁴ Friedrich Hölderlin, « Patmos », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1967, p.867.

³⁵ American Foundation for AIDS Research.

³⁶ Derrida affirme en effet par ce concept de la *différence* que les oppositions platoniciennes qui structurent le logocentrisme de la philosophie occidentale sont en fait les deux polarités d'une seule et même entité qui se transforme sous l'effet du temps.

Painting reste accrochée sur la cimaise d'un musée ou d'une galerie, des milliers d'ersatz prolifèrent dans l'espace urbain par voie d'affichage sur les panneaux publicitaires. L'œuvre ambivalente parée d'un don d'ubiquité s'infiltré partout et s'adapte à son environnement pour saturer le regard, l'accommoder à la réalité du sida, rendre la maladie incontournable et normaliser son existence par la réplication :

« Nous voulons faire du mot SIDA un mot normal. Le SIDA joue un peu le rôle qu'a joué le cancer dans les années soixante. Le fait de maintenir la visibilité du mot a eu un effet normalisateur qui, espérons-le, jouera un rôle dans le rapport que les gens ont à la maladie – pour qu'on puisse l'envisager davantage comme une maladie que comme une série de problèmes d'ordre moral ou éthique³⁷. »

Cette dissémination métaphorique de la maladie opère la traduction de sa propagation dans la ville. Le mot sida, omniprésent, confronte le citoyen à la réalité de la maladie qui surgit par surprise là où elle n'est pas attendue, et le renvoie à sa propre vulnérabilité.

L'action communautaire aménage donc un espace de solidarité et de médiation propre à sensibiliser l'opinion citoyenne. Elle s'adresse à une large audience, s'affranchit de l'écueil identitaire homosexuel qui n'aboutissait qu'à un jugement moralisateur discriminatoire, et joue des effets positifs de la métaphore de la *dissémination* pour en faire un défi sociétal majeur. Il n'est plus question de savoir sur qui rejeter la faute, mais d'intégrer la maladie comme

³⁷ AA Bronson rapporté par Joshua Decker, « General Idea », in *Journal of Contemporary Art*, Spring Summer 1991, p. 58. Traduction de l'anglais : « We want to make the word AIDS normal. AIDS is sort of playing the part that cancer did in the sixties. By keeping the word visible, it has a normalizing effect that will hopefully play a part in normalizing people's relationship to the disease – to make it something that can be dealt with a disease rather than a set of moral or ethical issues. »

une réalité sociale à appréhender, dans tous les sens du terme. Après l'apparition du SIDA en tant que maladie mystérieuse, après la pandémie du Sida comme défi scientifique, une troisième génération d'artistes entre dans le temps du « vivre avec », dernière étape de normalisation de la maladie. Ils tenteront de renouer avec des formes d'expression témoignant à nouveau de l'expérience intime de la maladie, sous les formes métaphoriques plus personnelles de l'autobiographie.

'sida' : esthétique minimale de la fragilité

D'un point de vue médical, avec la mise sur le marché de la trithérapie³⁸, la séropositivité au VIH³⁹ est requalifiée en maladie chronique. L'incidence⁴⁰ du sida ralentie sa progression et se stabilise. Désormais, l'individu se construit à travers cette expérience de la maladie malgré les contraintes qu'elle impose, et « n'est de fait pas exemptée de l'emprise normative de la course à la réalisation sociale⁴¹. » Cette mise en exergue de l'éthique de la responsabilité ne tolère aucune faiblesse. Ainsi, faudrait-il rééquilibrer le sujet, auteur de sa vie, par la notion de fragilité⁴² qui replace l'individu dans sa finitude et dans les limites de sa corporéité. Les installations suggestives développées par Félix Gonzalez-Torres (1957-1996) traduisent cette

38 Le traitement est disponible depuis 1996. Il permet de diminuer la charge virale dans l'organisme, et de stimuler la production de lymphocytes T dont la raréfaction, sous l'effet du virus, affaiblit le système immunitaire. Il prévient ainsi des maladies opportunistes mortelles et augmente considérablement l'espérance de vie des malades. Cependant, les effets secondaires sont importants et parfois invalidants.

39 Virus de l'immunodéficience humaine.

40 En épidémiologie, l'incidence d'une maladie traduit le nombre de nouveaux cas par année. La prévalence donne le nombre total de cas déclarés.

41 Emmanuel Langlois, *op. cit.*, p. 15.

42 *Ibid.*, p. 15-17.

fragilité de l'être dans le champ des arts visuels. À l'instar de General Idea, l'artiste déclare vouloir s'immiscer comme « un virus au cœur de l'institution⁴³. » Pour échapper à toute censure, il renonce à la figuration et élabore des œuvres à l'esthétique minimale, à priori inoffensives. Pourtant les gestes anodins tels que traverser un rideau de perles, sortir un bonbon de son emballage pour le manger, et enrouler une affiche, deviennent autant d'actes politiques. La pile de bonbons multicolores, *Untitled, Portrait de Ross à L.A* de 1991, posée à même le sol et dont le poids total correspond à celui de son ami atteint de la maladie du sida⁴⁴, est ainsi offerte à la gourmandise des visiteurs. L'œuvre, en même temps qu'elle se diffuse, menace de s'épuiser à sa

43 Felix Gonzalez-Torres, Joseph Kosuth, « A conversation », in cat. expo. A. Reinhardt, J. Kosuth, F. Gonzalez-Torres : *Symptoms of Interference, Conditions of Possibility*, Londres, Camden Arts Center, 1994, p. 76 : « At this point I do not want to be outside the structures of power, I do not want to be the opposition, the alternative. Alternative to what ? To power ? No. I want to have power. (...) I want to be like a virus that belongs to the institutions. All the ideological apparatuses are, in other words, replicating themselves, because that's the way culture works. So if I function as a virus, an imposter, an infiltrator, I will always replicate myself together with those institutions. » / « Désormais Je ne veux plus être en dehors des structures du pouvoir, je ne veux plus être dans l'opposition, l'alternatif. Alternatif à quoi ? Au pouvoir ? Non. Je veux le pouvoir. (...) Je veux être comme un virus qui appartient aux institutions. Tous les appareils idéologiques, en d'autres termes, se répliquent eux-mêmes, car c'est là manière dont la culture marche. Si je fonctionne comme un virus, un imposteur, un infiltré, je me répliquerai toujours moi-même ensemble avec ces institutions. » Ma traduction.

44 Cette œuvre, en représentant le malade par une masse de bonbons égale au poids du corps, peut être rapprochée de la tradition de l'ex-voto dans la typologie particulière du *contrepoids*. Il peut être réalisé en cire, avec du blé, ou du pain. La pratique du *contrepoids* est attestée depuis le Moyen Age. L'ex-voto est un objet de dévotion réalisé à l'image d'un membre ou d'un organe malade. Il doit être déposé dans un sanctuaire pour demander la guérison ou présenter des remerciements auprès d'un dieu ou d'un saint. A ce propos lire Georges Didi-Huberman, *Ex voto : images, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006.

source. Elle se transmet et agit de manière métaphorique comme le virus disséminé, par dispersion, contamination, et disparition. Le collectionneur, en achetant l'œuvre, prend la responsabilité de la maintenir en la réapprovisionnant et en la réactivant à chaque exposition dans ses dimensions idéales définies par l'artiste. Il est au sens fort le curateur, celui qui prend soin, comme au chevet d'un convalescent qui réclame une attention de tous les instants. Le partage des bonbons en offrande investit un champ supplémentaire de signification par l'allusion au rituel de l'eucharistie, par l'évocation de l'image christique du corps martyr comme figure emblématique du bouc-émissaire, et par l'idée de transsubstantiation. Puisque le public ne se recueille plus au pied des monuments, pour le sensibiliser à sa cause, Felix Gonzalez-Torres n'a d'autre alternative que de répondre à ses habitudes consuméristes. L'objet sacrificiel est offert au cannibalisme du visiteur dans une violence expiatoire et silencieuse parfaitement admise au musée. En 1992, à la demande du Museum of Modern Art, il réalise un projet pour lequel il propose d'investir la surface de vingt-quatre panneaux publicitaires dans la ville de New York en y affichant la photographie en noir et blanc d'un lit défait, vide, et dont les draps et les oreillers sont creusés par la marque de deux corps. L'image silencieuse fonctionne à « rebours des codes publicitaires et de la surenchère de sens⁴⁵ » pour créer un espace solennel de recueillement. Le refus de reproduire mimétiquement le corps encourage une approche indéterminée, ouverte à l'interprétation, sans présupposer une quelconque configuration liée au genre ou à l'orientation sexuelle. La mythologie personnelle de Félix Gonzales-Torres s'universalise et laisse place à la libre appropriation sur le thème de l'absence bien qu'elle soit, dans les faits, liée à la disparition de son compagnon. L'œuvre s'inscrit discrètement dans les revendications militantes en faisant allusion aux lois anti-homosexuelles

⁴⁵ Eric Watier, « Felix Gonzalez-Torres : un art de la reproductibilité technique », article en ligne : <http://www.ericwatier.info/textes/felix-gonzalez-torres-un-art-de-la-reproductibilite-technique/> (page consultée le 02/08/2014).

de 1986 : « Investissant l'espace public par le biais d'un média commercial privé, Felix Gonzalez-Torres dépasse la loi. Il surexpose le lieu le plus intime de sa propre histoire et en même temps il ne montre rien. C'est dans ce jeu permanent entre une prise de parole et son aspect anodin, contre lequel la censure n'a aucune prise, que Felix Gonzalez-Torres dépasse l'interdit politique⁴⁶. » Les œuvres de Felix Gonzalez Torres rendent tangible cette vulnérabilité du corps, la fragilité de l'œuvre, et l'appel à la sollicitude, au soin et à l'hospitalité par l'emploi récurrent de la métaphore de la dissémination, de l'épuisement, et de l'absence dans une esthétique à la fois minimale et silencieuse, comme pour mieux poser le regard dans un milieu urbain assourdissant, saturé de messages criards. Le récit autobiographique sert le commentaire politique de la crise du sida. Sa création est individuelle, mais les modalités d'existence de l'œuvre sont subtilement déléguées au curateur et au public. Felix Gonzalez Torres les investit, par le biais de la métaphore, d'un pouvoir de décision et d'action immédiate dans une mise en situation qui rejoue perpétuellement le drame de l'épidémie, sans doute la façon la plus délicate et perspicace d'entretenir le souvenir et de questionner la responsabilité de chacun.

La *Dissémination positive*, inspirée du terme indécidable de Derrida, se comprend comme la réponse de l'art contemporain aux préjugés discriminants. Elle agit de manière diffuse, à la manière d'un sérum thérapeutique et prophylactique, contre les idées préconçues de la maladie entérinées par la métaphore militaire. La conception de la maladie comme châtiment mérité ne tient plus. En ce sens, chacune des propositions artistiques a participé en son temps à la *déconstruction* des discours sur le sida, l'une ne disqualifiant jamais la précédente. Elles ont été les étapes nécessaires au processus de normalisation de la maladie. La maladie, en elle-même, n'a aucun sens. La métaphore militaire s'avère délétère dans le domaine de la santé, car

⁴⁶ *Ibid.*

elle fait du corps malade un ennemi. Rétrospectivement, il semble impératif de démétaphoriser le sida, puisque les métaphores « dénie tout pouvoir d'autodéfinition, toute autonomie, et indexent nécessairement le vécu et le sens de l'expérience à la logique de l'appareil interprétatif⁴⁷», il est toutefois intéressant de repenser les métaphores dans leurs contextes d'apparition. La métaphore du sida s'inscrit dans une évolution, elle suit, enregistre, et transporte les faits dans le registre des représentations et des images. Or la vérité scientifique de la maladie est une construction. Elle s'inscrit dans une temporalité pendant laquelle elle varie, subit les effets des imprécisions. Le sida a été GRID⁴⁸ ou LAV⁴⁹, avec des porteurs sains et des malades infectés avant que les laboratoires ne mettent en avant le rôle du VIH⁵⁰. La graphie, par une progressive *émajusculation* du SIDA-Sida-sida, traduit la variation d'une même entité, de la maladie conceptualisée. Ces images collectives tentent de se saisir intuitivement d'une réalité approximative, mal définie, indéterminée, afin de prendre prise sur elle. Face à l'incompréhensible, la métaphore amène du sens par l'analogie. Qu'il soit exact, incomplet, naïf ou erroné, il peut être accepté ou réfuté. Et le raisonnement s'affine à mesure que la métaphore se refond et se déplace. Comme dans un laboratoire, dans ses processus de filtration, de purification, et d'extraction. Telles les mathématiques qui mettent les problèmes en équation pour les solutionner, la métaphore détient un pouvoir potentiellement salutaire lorsqu'elle est conduite dans le respect.

Ainsi, après les formes caduques et exclusives qui surdéterminent les figures du *pharmakos* et du héros, la métaphore revêt un sens positif et inclusif dans le concept

agissant de dissémination de l'Imagevirus, du *Quilt*, ou de la pile de bonbons. Par dessus tout, la *dissémination positive* appelle la justice ; l'*indéconstructible* même.

47 Emmanuel Langlois, *op. cit.*, p. 14-15.

48 *Gay-related immune deficiency*.

49 Lymphadenopathy Associated Virus.

50 Ce qui est pris pour vérité scientifique est encore discuté de nos jours notamment par le groupe de Perth en Australie, conduit par Eleni Papadopulos-Eleopulos et le mouvement de la Contestation de la responsabilité du VIH dans le sida.