

Elisabeth Lebovici

pour balak espace temporaire d'art contemporain

**balak #11, exposition dans les toilettes publiques de charleville-mézières,
le 10.10.2020 de 19h00 à 01h00**

avec les artistes:

EVA & ADELE, Ron Athey, Bottereau & Fiquet, Ali Cherri, William E. Jones, Tom of Finland,
John Hanning, Keith Haring, Sophie Hasslauer, Balthazar Heisch, Sylvie Lehmers, Mehryl Levisse,
Brontez Purnell, Frankie Rice, Arthur Rimbaud, Annie Sprinkle & Beth Stephens, Ben Tollefson,
Jean-Luc Verna, John Waters, Jenkin van Zyl

un commissariat de Mehryl Levisse

LIQUIDES PRÉCIEUX, UNE FANTASMAGORIE AUTOUR DES TOILETTES PUBLIQUES¹ EN TEMPS D'ÉPIDÉMIE

L'homme émerge et s'enfonce, alternativement, selon qu'on regarde les plages d'ombre ou les reflets de lumière d'une surface agitée où se pose, aussi, un capiton de bulles transparentes, quelques-unes parfaitement sphériques. *Ramsey, Lake Oswego* (1988) n'est pas l'*Ophélie* peinte par John Everett Millais (1851-52). L'eau n'est pas le lit d'un corps peint comme un gisant sculpté. Au contraire, la tête de *Ramsey* vous fait face. Mais sa position, avec celle du torse qu'on devine, indique l'homme couché sous votre regard, qui le noie dans l'ombre et qui l'en fait surgir au gré de sa fascination. Vous n'en percevez ni les traits du visage, ni la poitrine gonflée ou détendue, ni les paupières : sont-elles ouvertes ou fermées? Rien ne vient ici suggérer l'hédonisme gay des piscines californiennes peintes par David Hockney (*A Bigger Splash*, 1967). Voilà une tête, un torse, anonymes, déformés par des ondolements, des sillons, des plis, des rayons, des éclaboussures blanches et la noirceur d'un fond sans fond. Sur son front, une forme en couronne signale la goutte tombée, tandis qu'un serpent laiteux fait disparaître le nez, défigure le visage. « Gueule Cassée », c'était l'expression qui qualifiait les soldats rescapés de la guerre de 1914-18, dont le visage, troué par le fusil ou le canon, avait explosé dans une abjection interminable. Ici la figure semble être venue s'écraser avant d'être arrivée à la surface.

Rien que de très banal, direz-vous peut-être, que l'image d'un homme qui surgit et disparaît, plongé dans un bain qui le défigure. Il n'en sortira pas, n'en émergera ni n'en disparaîtra jamais. C'est ce lieu commun de la photographie, sorte d'adaptation du principe d'Archimède, que l'artiste américain Mark Morrisroe (1959-89) a repris au compte de son désir et qu'il a transformé en un moment où la vie ordinaire devient obscure. Ce qui fascine ici, c'est l'espace où se tient se corps, c'est-à-dire l'espace qui *fait corps* avec lui. Comme il fait corps, semble-t-il, avec tous les autres qu'a happés Mark Morrisroe et qu'il a couchés sur le papier sensible— — y compris lui-même, d'ailleurs, dans les nombreux autoportraits qu'il a réalisés durant sa courte vie. C'est un espace "entre", intersticiel, entre ténèbres et lumière, arrêté dans son mouvement permanent, tiré par la nostalgie, poussé par le désir. Un espace de *dissolution*, avec les connotations libertaires et sociales que le mot français charrie. Au sein de cette trame démoniaque, il pose un corps fluide, qui n'a ni fond ni figure détachables.

¹Ce texte provient du chapitre III de mon livre *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*. Zurich : JRP/Ringier « lectures Maison Rouge » 2017. Il a été largement coupé mais d'autres fragments y ont fait incursion.

« Je suis dissous, non dépiécé ; je tombe, je coule, je fonds. Cette pensée frôlée, tentée, tâtonnée (comme on tâte l'eau du pied) peut revenir. Elle n'a rien de solennel. Ceci est très exactement la *douceur*. » Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977)

Elargissons ici, ce bain liquide à un contexte où les « liquidités » constituent des enjeux majeurs, économiques, sociaux, technologiques depuis la crise du pétrole de 1973 (qui menace d'assécher le monde occidental) jusqu'à la gestion des pratiques sexuelles dans l'épidémie du sida. Ce contexte, c'est celui de la contre-révolution néolibérale des années 1980, dont les arrivées de Margaret Thatcher à la gestion des affaires britanniques et de Ronald Reagan à la Maison Blanche, respectivement en 1979 et en 1981, sont les symptômes. Il s'y opère le détricotage rapide des réglementations établies dans le monde occidental depuis la crise de 1929, ce qui permet de faciliter l'expansion des activités du système financier. Commencent des années particulièrement lucratives et agitées sur les marchés, celles des profits sans limite et des obligations pourries, les "*junk bonds*" émis pour rembourser la dette des pays dits émergents, enfoncés dans une crise financière qui les a rendus *insolvables*. La *currency*, la liquidité est la « forme que prend la puissance dans l'ordre marchand² », suivant l'économiste André Orléan. La mobilisation de la richesse est alors rendue toujours plus liquide. La monnaie flotte, prête à n'importe quel investissement. On liquide ses avoirs. La cote fluctue. Le capitalisme financier *surfe* sur les courants. L'éphémère, la mode, le jeu, le nomadisme, l'aléa font l'*ethos* d'une économie, où la liquidité décrit, comme l'expose le sociologue Zygmunt Bauman, la décomposition d'« un monde flexible dominé par l'insécurité et la hantise constante d'être *jeté*.³ » Avec la promesse d'une planète bientôt ouverte à la libre circulation des capitaux et des marchandises, s'ouvre l'ère de ce que Bauman appelle « modernité liquide⁴. » On liquide : la société contemporaine mondialisée affirme la prééminence de la mobilité, à la fois du capital et des élites sociales «extra-territoriales», jusqu'à faire de la mobilité un capital.

Le néolibéralisme s'installe en distillant un sentiment de peur généralisée. Médiatisés depuis les années 1970 par des campagnes gouvernementales contre le terrorisme (de la Fraction Armée Rouge en Allemagne Fédérale, des autonomes italiens, de l'IRA en Irlande), les enjeux de la sécurité personnelle sont réévalués ; les préoccupations sécuritaires deviennent prééminentes. Les politiques sociales conservatrices mises en place par les gouvernements occidentaux s'accompagnent

²André Orléan et Rainer Diaz-Bone, « Entretien avec André Orléan », *Revue de la régulation* [En ligne], 14 | 2e semestre / Autumn 2013, mis en ligne le 12 décembre 2013, consulté le 16 octobre 2015. URL : <http://regulation.revues.org/10305>

³Daniel Bougnoux « On liquide », *Médium* 3/ 2008 (N°16-17). 358-375 . URL : www.cairn.info/revue-medium-2008-3-page-358.htm

⁴Zygmunt Bauman, *La Vie liquide*, Arles : Le Rouergue/ Chambon, 2006, 5.

d'un moralisme, qui consiste à désigner les auteurs de troubles : par exemple, le gouvernement Reagan indique les communautés contre-culturelles des années 1960 comme celles qui ont ruiné le pays : plus tard, en France, Sarkozy dira vouloir « liquider » (sic) mai 1968. Ces fantasmes de liquidation désignent leur objet : c'est le peuple des « classes dangereuses⁵ », indéfini fantomatique, étranger, monstrueux avec lesquels doivent vivre celles et ceux qui se sentent menacés par l'idée de partager le même espace. Ce sentiment porte un nom, que Steven Flusty appelle la « mixophobie ». «La proximité des étrangers est leur destin, un *modus vivendi* permanent, qui doit être quotidiennement scruté et contrôlé, testé et retesté⁶ ».

Cette proximité mesurée étendue à tous·tes porte, aux temps de l'épidémie de COVID 19, le nom de « distanciation sociale ». Tel est est le nouveau concept que les gouvernements ont adopté pour nommer la gestion de la crise. Omniprésente dans leur communication aux débuts de la pandémie, la notion de « distanciation sociale » indique que l'urgence sanitaire s'organise selon une analyse du vivre-ensemble dans les villes. Son arrière plan est une idéologie hygiéniste classique, affirmant en gros que ce n'est pas le virus qui tue, mais la morphologie urbaine. Il faudrait plutôt renverser la proposition, et dire que la pandémie rend visibles les inégalités en matière de santé urbaine. Le problème n'est pas la densité des villes mais plutôt le surpeuplement et des conditions de logement, de travail et d'environnement inéquitables. Ces différences de conditions de vie, et à leur tour les injustices en matière de santé, résultent de modèles de développement urbain inégaux qui ont conduit à une concentration de la pauvreté, de la ségrégation et du racisme environnemental, accompagnant les processus d'embourgeoisement. La gentrification, c'est à dire les afflux de capitaux qui transforment un quartier sur le plan social, économique, culturel, physique et démographique, fait en effet refluer les résident·e·s socialement vulnérables, physiquement marginalisé·e·s.

Il n'est pas anodin que la crise du VIH/sida ait ouvert et conduit, de la même façon, une politique de la ville fondée sur le remplacement d'une communauté par une autre, non sans rapport avec la ceinture de protection hygiéniste et sécuritaire qui s'y établit. La gentrification qui s'est mise en place dès le début des années 1980 s'est traduite par la destruction progressive des lieux de plaisirs collectifs et partagés de convivialité sexuelle, ainsi que par la criminalisation des populations les plus marginalisées. L'épidémie de sida sert alors de chiffon rouge : sous prétexte d'éliminer les occasions de contamination dans les lieux et établissements publics qui les accueillent, ce sont ces lieux eux-mêmes qui sont peu à peu effacés ou interdits.

⁵Selon la formule du grand livre de Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses pendant la première moitié du XIX^e siècle*. Paris : Plon, 1958

⁶Bauman, op.cit., 86

En 1994, l'artiste américain Tom Burr présente une série de photographies en noir et blanc, de taille modeste, qui documentent l'architecture stricte ou plus baroque des toilettes publiques newyorkaises (*Unearthing the Public Restrooms*, 1994)- et rendent compte de leur disparition. Lieux de rencontre furtives entre hommes, les toilettes publiques- « tasses » en France, « tearooms » en argot américain- ont été l'objet, en 1970, d'une étude anthropologique, menée par l'ethnologue Laud Humphreys dans une ville du « Mid-West » des Etats-Unis. Tout comme *Tearoom*, le film stupéfiant de William E Jones (2009) qui a récupéré des images tournées en 1962 par une caméra de surveillance dans les toilettes de Mansfield (Ohio), cette étude est une véritable charge contre la binarité sociale séparant l'homo et l'hétérosexualité. Le « commerce (sexuel) des pissotières » révèle plus la face cachée d'une hétérosexualité triomphante, qu'une vérité des modes de vie gays. Car ce sont tout autant de « bons pères de famille », qui fréquentent ces lieux. Les pissotières se révèlent des zones de trouble des catégories sexuelles, et c'est probablement l'une des raisons pour laquelle il est si important de les détruire. Les chalets d'aisance et toilettes publiques, comme les saunas et établissements de bains privés, comme les cinéma porno, qui sont partie prenante de la géographie urbaine des rencontres sexuelles anonymes, deviennent des enjeux de santé publique. A New York, ils ont été l'objet d'une longue et tortueuse bataille, qui mène à un premier avis de fermeture, émis par la Cour Suprême de l'Etat de New York en 1985, à l'encontre du *Mine Shaft*, un établissement gay.⁷ Bien d'autres suivront.

Readymade inversé : une pissotière. Signé R[ichard] Mutt 1917, un urinoir, acheté dans le commerce et pivoté d'un quart de tout de façon à ce que la face verticale soit à l'horizontale, fut présenté à la Société des artistes indépendants de New York sous le nom de *Fountain* (et refusé par celle-ci). L'idée en avait été empruntée à Elsa Loyringen-Huene et Marcel Duchamp en est resté l'auteur officiel. Et voilà l'urinoir qui retourne à sa fonction première tout en devenant une machine à faire de l'art. On peut en effet naviguer de la pissotière aux *Piss Paintings* d'Andy Warhol, toiles brutes tachées d'urine (supposément dès 1962). Les *Oxidation Paintings* (vers 1977-78) désignent des tableaux irridescents. Leur couche de cuivre métallique a viré au vert, au jaune et à l'orange lorsque Victor Hugo et Ronnie Cutrone⁸ ont uriné sur ce support. Ils ont été suivis d'une pléiade d'autres « assistants », payés à l'heure et recrutés aux bains gays *Everard* ou *St Marks*. Pour faire varier les couleurs de ces oxydations, il était demandé de diversifier les aliments et boissons ingérées, ou de prendre, comme le faisait Cutrone, « de la vitamine B en masse, de sorte que la toile prenne une jolie couleur quand elle recueille sa pisse⁹ » Je me souviens de l'artiste

⁷La controverse autour des établissements de bains gays a fait l'objet d'une thèse, celle de Samantha J. Walker. *The New York City Bathhouse Battles of 1985: Sex and Politics in the AIDS Epidemic*. Rutgers University, 2010

⁸Le vénézuélien Victor Hugo était « l'anthropologue sexuel » de Warhol selon le biographe de celui-ci Victor Bokris, et l'artiste Ronnie Cutrone était également un protégé et assistant de Warhol.

⁹A. Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, ed. P. Hackett, 1989, 55

Emil Forman, me demandant de lui apporter à New York du bleu de méthylène, qu'on trouvait à Paris, afin qu'il puisse pisser bleu dans ses jeux uro favoris abrités par tel ou tel bar, comme *The Toilet*, à Manhattan. La pisse, ça fait sonner les couleurs : ainsi le *Piss Christ* (1987) d'Andres Serrano. Il s'agit d'une photographie Cibachrome d'un crucifix immergé dans l'urine, « pour la belle lumière que ça me donne », dit l'artiste. Cette image fait suite à d'autres photographies de liquides, des monochromes de lait, de sang, d'urine contenus dans des sortes d'aquariums en plexiglas et cadrés de telle façon que les bords ne soient ni présents ni visibles. Puis Serrano a plongé des figures miniatures au sein des fluides conservés précieusement dans des pots vides : ainsi une mini-réplique du *Penseur* de Rodin ; ou ces crucifix que l'artiste achète d'occasion ou dans les boutiques d'ustensiles religieux d'East-Harlem, à New York, et qu'il collectionne. Parmi les photographies réalisées, il y a ainsi l'image d'une figurine en plastique blanc et sa croix de bois, transfigurées dans l'espace et la profondeur des fluides corporels. Serrano va l'intituler d'un titre froidement descriptif : *Piss Christ*.

C'est avec ce titre que la polémique va s'installer L'image se fût appelée *Sans Titre*, elle n'aurait probablement pas connu un tel destin, elle aurait pu, au contraire, devenir l'image d'une lecture dévote de la Résurrection. D'ailleurs, au début, la série des *Immersion*s est montrée à la Stux Gallery de New York, puis elle part tranquillement en tournée américaine, au sein de l'exposition *Awards in the Visual Arts 7*, célébrant dix artistes, dont le même Serrano, ayant reçu une subvention publique, attribuée par le Centre d'art contemporain de Winston-Salem (SECCA). Cette exposition s'arrête, entre autres, au Musée des beaux-arts de Virginie à Richmond (Virginie). C'est là que ça se gâte. Deux mois après la fin de l'exposition, paraît dans la presse locale un courrier se plaignant que l'exposition de *Piss Christ* revienne à subventionner «l'intolérance et la haine». L'Association des Familles américaines se saisit de l'affaire, et se rendant compte que l'artiste avait déjà reçu une subvention fédérale en 1986, envoie une reproduction du *Piss Christ* à chacun des membres du Congrès à Washington. Naît alors une campagne contre Andres Serrano, en même temps que contre le photographe Robert Mapplethorpe, orchestrée par le sénateur de Caroline du Nord Jesse Helms et son collègue Alphonse d'Amato. Elle entraînera, comme mesure de rétorsion, la diminution des fonds fédéraux pour la culture et l'art. *Piss Christ* n'a pas cessé depuis d'être attaqué pour blasphème¹⁰. L'universitaire Peggy Phelan explique : « Le pouvoir de cette image ne dérive pas, comme on aimerait nous le faire croire, d'une *équation*

¹⁰Par exemple : en 1997 lors d'une rétrospective de Serrano à la National Gallery of Victoria à Melbourne, en 2011 à la Collection Lambert en Avignon (où la pièce fut attaquée au marteau), en 2012 à la galerie Edward Tyler Nahem de New York, et en 2014 lors d'une mise en vente de la photographie par Sotheby's. Après l'attentat, le 7 janvier 2015, contre le journal satirique français Charlie Hebdo, l'agence américaine Associated Press a retiré de sa bibliothèque accessible en ligne l'image du *Piss Christ*.

entre excrément et Christ ; mais de l'idée beaucoup plus dérangeante, que nos images et nos rêves de divinité et de salvation ne peuvent être distinguées des réalités de nos déjections et de notre mort. *Piss Christ* insiste sur le fait que l'image la plus répandue de l'amour divin s'est entrelacée avec la prise en compte de l'évaporation de l'amour, de sa perte, de ses restes dévastateurs. Au temps du sida, où l'amour et la mort se promènent plus hardiment sur les boulevards de nos imaginations érotiques et spirituelles, la photographie de Serrano est un chant funèbre offert à l'image personnelle et authentique du corps souffrant de l'amant-e¹¹».

C'est aussi ce à quoi invitent les récits poétiques de ses rencontres sexuelles anonymes dans les chalets d'aisance par le poète John Giorno¹² ; ou le duo d'urinoirs inutilisables (*Pair of Urinals*, 1987) de Robert Gober, en bois, plâtre et peinture blanche. «Formellement rigoureux mais bordélique émotionnellement “ : c'est ainsi que Gober parle de son travail. Quoi de plus simple, en effet, que ce double urinoir, ce lavabo, cet évier que l'artiste met en circulation esthétique, et rend dysfonctionnels ? Le lavabo n'a pas de robinets, l'urinoir n'a pas de tuyau d'évacuation. Ils disparaissent en tant qu'objets domestiques. Mais ils deviennent des objets de fantasme, d'émotions fantomatiques. Les scènes qu'ils évoquent, et qui circulent dans l'air ambiant sont celles d'une sexualité entre hommes vécue et pratiquée dans les espaces publics. A l'époque de l'épidémie, ce sont des représentations d'une « promiscuité » insupportable, puisqu'elles réalisent, au sens économique du terme, la fluidité des rapports¹³.

L'un des derniers tableaux de Picasso s'intitulait : *La Pisseuse* (1965). Faisons un détour par la sensation si particulière d'uriner dans la neige, à partir de laquelle l'artiste britannique Helen Chadwick, en résidence au Canada avec son compagnon David Notarius fabriqua les *Piss Flowers* (1991). Allant tous les jours sur un lieu différent, Chadwick et Notarius fabriquaient un monticule de neige. Plaçant par dessus un « emporte-pièces » à pâtisserie en forme de fleur, le couple pissait, versant du plâtre dans les cavités formées par l'urine. Les moules étaient alors fixés à des socles, indexant au passage les différences et l'indifférence entre ce qui (res)sort de la performance masculine et féminine. « Nous sommes devenu-e-s », dit Helen Chadwick, « une condition virale dans le paysage ». Tous ces travaux poétiques ou artistiques font ainsi état de la composante abhorrée du discours hygiéniste, perdurant dans l'épidémie du sida : la promiscuité, le mélange. Cette obsession se trouve déjà bien ancrée dans le discours totalement paranoïaque du

11Peggy Phelan Money Talks, Again. *The Drama Review* Vol. 35, No. 3 (Autumn, 1991), pp. 131-141. The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1146139> Accessed: 10/10/2008.

12John Giorno, *You've Got to Burn to Shine*. New York : High Risk Books/Serpent's Tail, 1994

13Cf José Esteban Munoz, *Cruising Utopia : the then and there of queer futurity*, New York NYU Press, 2009

Général Jack D. Ripper dans le film *Docteur Folamour* (1964)¹⁴ de Stanley Kubrick, qui voit s'abattre « une conspiration communiste contre nos précieux fluides corporels » (sous entendu : ceux, absolument purs de la nation américaine) Trump ne s'y est pas trompé. La hantise du mélange et de la mixité exige d'élever un mur contre tous les modes de contamination, y compris ceux qui, fantasmatiques, dissolvent les frontières entre les espèces. Aux temps du VIH, il s'agit véritablement, comme l'expose le critique militant Simon Watney de « purger la planète entière de l'existence regrettable d'Africains noirs, d'utilisateurs de drogues par injection, de travailleur-se·s du sexe, des personnes "aux mœurs dissolues" et par-dessus tout de tous les hommes gays.¹⁵ »

Spunk Blood Piss Shit Spit – le foutre, le sang, la pisse, la merde, le crachat. Ce sont les mots inscrits dans un tableau photographique au titre éponyme (1996) du couple d'artistes britanniques Gilbert&George. Grâce à l'achat d'un microscope, le duo explore depuis le début des années 1990, des paysages de cellules sanguines, de cristallisations fécales ou de bulles de crachat, prélevés sur des échantillons d'excrétions corporelles. Gilbert&George y repèrent « des dagues et des épées médiévales dans la sueur (...). Dans la pisse, on trouvera des pistolets, des fleurs, des crucifix. Le foutre nous ébahit... on dirait vraiment une couronne d'épines.». A une échelle démesurément agrandie, ces motifs reportés en noir et blanc sur des fonds colorés de rouge ou de jaune, deviennent des formes décoratives. De plus, en insérant leurs corps nus, parfois dédoublés, parfois retournés avec leur orifice anal ou leurs fesses comme point focal, Gilbert&George s'y exposent.

A la documenta IX de Kassel (1992) en Allemagne, l'artiste newyorkaise d'origine française Louise Bourgeois présente une installation-sculpture intitulée *Precious Liquids, Liquides Précieux*. Un tonneau géant en bois remplit tout l'espace d'exposition. Par une porte, surmontée d'un bandeau de fer où sont inscrits les mots (en anglais) : « l'art est une garantie de santé mentale », ont entre à l'intérieur d'un espace incurvé et sombre, éclairé au niveau du sol par une lampe en forme de sein/pénis. Apparaît un lit de métal entouré d'extensions tubulaires, un arbre de fioles, tandis que de l'autre côté du tonneau, un manteau surdimensionné est accroché dans lequel se niche une robe d'enfant brodée des mots : *Mercy* et *Merci*. L'installation de Louise Bourgeois invoque les fluides corporels sans les montrer, comme expression des « émotions intenses » qui « deviennent un liquide matériel, une liqueur précieuse ¹⁶»

14Le titre exact : Docteur Folamour ou : Comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe.

15Simon Watney, cité par Peter Baldwin *Disease and Democracy: The Industrialized World Faces AIDS*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.2005 ,11

16Note de Louise Bourgeois au Musée National d'art moderne, après l'acquisition de *Precious Liquids* (1992)

Les liquides sont précieux, les liquides sont dangereux: En 1994, au Walker Art Center de Minneapolis, l'artiste californien Ron Athey entaille plusieurs fois au scalpel le dos noir d'un autre artiste, Darryl Carlton (a.k.a. Divinity Fudge) et éponge le sang de celui-ci en pressant des serviettes en papier, qui sont ensuite accrochées sur une corde à linge traversant l'espace où se trouve le public. Scandale. La droite conservatrice tempête, faisant figurer Ron Athey en bonne place dans ses ennemis déclarés. Ron Athey est séropositif, Carlton est négatif. Mais toute performance qui implique du sang, qui ouvre un corps, fait viscéralement peur à son public. « Les gens sont anxieux de ce qui va « arriver » dans une performance de Ron Athey- non pas ce qui lui arrive, mais ce qui va leur arriver.¹⁷ » La modernité liquide s'établit dans un contexte où écrire, parler, visualiser le sperme et toutes les sécrétions sexuelles, vaginales, anales, le sang, les menstrues, mais aussi la salive, la sueur, les larmes et des pratiques, comme la fellation, la coprophagie, ou l'urophilie sont des termes porteurs de menaces. L'administration Reagan, par exemple, impose de les purger du vocabulaire américain.

Dans un passage souterrain sous une route à San Francisco, un danseur se fait cracher dessus par les spectateurs, puis étale sur son corps la salive recueillie. *Saliva* (1988) la pièce de Keith Hennessy, tente de conjurer l'inquiétude, en faisant des fluides corporels une source de vie. Vient à l'esprit la pièce collective proposée par la brésilienne Lygia Clark à ses étudiants parisiens, *Baba Antropofágica* (bave anthropophagique, 1973), où les participant.e.s prennent dans la bouche des bobines de fil de couleur afin d'en recouvrir le corps de l'un d'entre eux ou elles, allongé par terre. Le déroulement progressif de la performance amène à l'entremêlement de toutes les salives.

Il est difficile de résister au croisement de la « modernité liquide » de Zygmunt Bauman et de l'inquiétude épidémique, où le passage des fluides d'un organisme à l'autre devient l'objet focal des questions touchant à la transmission du virus par le sperme et le sang. Lutter contre elle, c'est aussi comme l'affirme avec vigueur le critique et militant Douglas Crimp¹⁸, liquider certains genres de plaisirs, faire le deuil des rapports sexuels non protégés ou du goût désinhibé de tous les fluides corporels et sécrétions sexuelles potentiellement mortelles... En effet, contredisant les discours du pape Jean Paul II qui prêche contre l'usage de la capote, le militantisme, qui la promeut, doit s'engager également à reconnaître les émotions, telles la colère, la rage, la tristesse, l'anxiété, la honte, le désespoir, qui accompagnent la perte d'un mode de vie, d'une culture et d'une communauté

17Jennifer Doyle, *Bloodworks and 'art « criminals'* <http://www.art21.org/texts/the-culture-wars-redux/essay-blood-work-art-criminals>. Cf également *Pleading in the Blood : The Art and Performances of Ron Athey*, Ed Dominic Johnson. Bristol : Intellect, 2013.

18Douglas Crimp, « Mourning and Militancy », *October*, Winter, 1989, Vol. 51 (Winter, 1989), p11.

dévastées. Nier ces émotions, c'est dénier la violence qui est en soi ; les reconnaître, c'est associer le deuil au militantisme, le renoncement à l'énergie vitale de l'activisme.

De fait, certaines oeuvres d'art semblent contaminées par cette pulsation liquide, fascinante et inquiétante, sans aucun doute mélancolique, qui court dans leurs veines. Leur champ, en effet, n'est pas la surface mais quelque chose qui l'affecte – sous la peau, sous la surface-, qui la creuse, qui la gratte, qui la fouille aussi dans le corps de l'image : un processus liquide vient défaire la figure.

Dès la fin des années 1960, l'artiste américaine Lynda Benglis verse du latex pigmenté et de la mousse de polyuréthane directement sur le sol : *Night Sherbet A* (1968) est une flaque vert fluo et orange, matinée d'une mousse rouge qui suggère une glace fondante. Appliquées au sol ou suspendues au mur, souvent avec de fortes protubérances happant l'espace extérieur, semblant parfois crouler sous le poids de la gravité, les œuvres de Benglis débordent, attrapent tout l'espace autour d'elles. Ces créatures, autant que créations, outrepassent toute lecture optique pour faire advenir le « bas matérialisme » de *l'Informe*, concept emprunté à Georges Bataille (1929). Ainsi *Quartered Meteor* (1969-75), un remugle de plomb ; ainsi *Chimera*, 1988 ou *Thunderbird*, 2003, ces bronzes coulés au sens propre comme au sens figuré (en français, couler un bronze, c'est littéralement chier). De sorte que la corporéité de l'œuvre ne peut s'envisager qu'en tant que mouvement, que processus de matérialisation qui, dans le temps, se stabilise et produit les effets de frontière, de fixité et de surface que nous appelons la matière.

Chez l'artiste allemand Sigmar Polke, la dissolution est au cœur des technologies de l'image, Ses photographies de lieux ou de personnes – y compris son *Autoportrait en Janus*, dès 1971- sont, en effet, confrontées à des réactions chimiques impossibles à prévoir. Polke a toujours expérimenté: versant délibérément des produits inadéquats sur le papier, allumant la lumière pendant le développement, brossant le liquide fixateur inégalement sur la surface. L'action affecte non seulement les travaux sur papier sensible, mais aussi, plus largement, tout ce que Polke manipule: toile, soie, toile à sac, polyester, tissus déjà imprimés ou pas, surfaces opaques ou transparentes, négatifs photos, transferts photo-mécaniques, éléments de collage, trames, lignes, flaques et splashes, taches et efflorescences... Prenez, par exemple, la présentation de Polke au Pavillon de l'Allemagne Fédérale à la Biennale de Venise de 1986, où les couleurs appliquées aux murs fonctionnent littéralement comme des baromètres : elles sont déterminées par les changements atmosphériques entre le matin et le soir. Le mur est bleu lorsque l'air est sec, rouge lorsqu'il est humide, tout comme certains objets de verre coloré, vendus aux touristes de Venise quelques centaines de mètres plus loin.

Tony Feher a pris directement ses sources et ses matériaux dans la flamboyance

urbaine des rebuts de la ville: bouteilles de plastique, les sacs en plastique, les cartons, les emballages, la menue monnaie, les billes, les rubans adhésifs et les punaises vivement colorées. Ou plus précisément: la bouteille verte du liquide à refroidissement de radiateur; le fil à tondeuse jaune; les bandes de cerclage métalliques rouge. Les containers en plastique vert. Les sacs en plastique bleu. Les bouteilles de verre vert foncé, les billes rouges. Des choses littéralement tape à l'oeil, qui sortent la ville du noir et du blanc, du gris ardoise du bon goût, pour la bigarrer en se rendant visibles et en nous rendant visibles ce moment, ce jour là, dans ce soleil, sous cette pluie. Vulnérables. Comme il l'a raconté: "Un jour, j'ai remarqué des billes dans les vitrines de Dinosaur Hill, ce petit magasin de l'East Village (New York). La lumière se réfléchissait et se réfractait d'elles exactement de la bonne manière et j'ai compris qu'elles incarnaient ce que je recherchais. Je savais qu'il y avait là quelque chose: la couleur, la forme, la lumière, le brillant, la flamboyance. J'ai alors acheté un paquet de billes et les ai emportées à la maison. J'avais des bocaux —je ne jette rien, je suis un peu clochard— et j'ai commencé à fabriquer des couches de billes dans ces bocaux, et dès que j'ai revissé le capuchon, j'ai su que c'était de la sculpture et que c'était mon art. J'ai compris que "tri-dimensionnel" était le lieu où j'existais plus confortablement, contrairement aux peintures avec lesquelles je me battais. C'est le moment où j'ai compris que je dois faire de l'art pour me faire plaisir. Après avoir vécu quelques-uns de ces moments transitionnels, j'ai lâché le reste. J'ai arrêté d'essayer de faire de l'art et j'ai fait ce qui me faisait plaisir, ce qui m'excitait, ce qui emportait mon attention vers des lieux où je n'avais jamais été." Cette concentration fluide sur le plaisir, abandonnant toute considération y compris à "faire art", résonne paradoxalement avec son activisme, son militantisme (à ACT UP New York) Ce n'est pas rien, en effet, de dire que l'art n'est rien. Le lâcher-prise qu'a mis en œuvre Tony Feher dans ce rien, qui est aussi un "rien d'autre que l'art" est ce qui intrigue, insiste, inquiète dans son travail. Ainsi a-t-il encore dit : " Les couches d'intrication politiques qu'on peut trouver rien qu'en regardant une bouteille de plastique pleine d'eau sont vraiment assez remarquable."

Autant de bouteilles à la mer, en effet, jetées par des travaux qui semblent attendre leurs destinataires d'aujourd'hui. Ces secrétions d'art, à vous de vous en saisir.

www.espacebalak.org