



HAL
open science

Stratégies post-queer à l'épreuve de l'art contemporain

Damien Delille

► **To cite this version:**

Damien Delille. Stratégies post-queer à l'épreuve de l'art contemporain. L'art au XXIème siècle : quelles émergences ?, 2012, Aix-en-Provence, France. pp.161-174. halshs-01796708

HAL Id: halshs-01796708

<https://shs.hal.science/halshs-01796708>

Submitted on 5 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ART DES ANNÉES 2000

QUELLES ÉMERGENCES ?

ARTS

rassemble des ouvrages de recherche sur l'histoire des arts et sur la théorie et la pratique des arts contemporains.

Quel art, où l'art a-t-il fait du neuf depuis 2000? Le concept de « nouveauté » re-convoque la vieille question de la modernité. À ce propos, les arts du XXI^e siècle sont-ils encore postmodernes, ou emportés par le mouvement de cette « grande page historique tournée » – le fameux *an 2000* – et donc à nouveau, comme autrefois l'art moderne, préoccupés surtout par l'écriture de l'Histoire? L'art est-il, au contraire, apocalyptique, art de liquidation définitive de l'Histoire, et finalement amnésique, irresponsable, peut-être même infantile, ou encore seulement préoccupé de subjectivité?

Voilà internet, vitrine attrayante d'un grand magasin planétaire enfin révélé, ou d'une postmodernité cette fois réellement galopante (ultra diversifiée, ultra délocalisatrice, ultra capitaliste): quid de ses « arts virtuels », des mondialisations ou altermondialismes artistiques qu'il aurait permis? Les arts plastiques ne trouvent-ils de solutions qu'entre une allégeance au marché et des retours (nostalgiques? réflexifs?) sur les inventions du XX^e siècle? D'autres questions pêle-mêle: qu'en est-il des arts utilisant les téléphones portables? Qu'en est-il des questions de genre? Il semblerait que la musique « savante », elle, cherche aujourd'hui son centre, celui séparant la tonalité de l'atonalisme. Le cinéma d'avant-garde, de son côté, a-t-il réellement quitté les salles? Le 11 septembre 2001 a-t-il rendu à tout art son engagement politique...? La très ancienne malédiction attribuée à tort à Hegel (la soi-disant prophétie de la mort de l'art) est-elle enfin accomplie au XXI^e siècle ou sont-ce au contraire l'esthétique, la politique et même la philosophie qui sont comme mortes, abandonnant aux arts (ou, comble de l'horreur peut-être souligné par Stockhausen, aux actes de terrorisme évoqués ci-dessus) le champ de toute expression voire d'action symbolique possible?

Jacques Amblard et Sylvie Coëllier sont musicologue et historienne de l'art des XX^e et XXI^e siècles au département des Arts de l'université d'Aix-Marseille.

En couverture:

L'Exposition plus Grande que l'Exposition (détail), Noël Ravaud, 2010.

© Photographie Serge Le Squer.

Aix-Marseille université



9 782853 998468

29 €

L'art des années 2000

Quelles émergences ?

sous la direction de

Jacques Amblard
Sylvie Coëllier

ARTS

Le père de Michael Jackson
chante Back to Black de Amy Winehouse
pour vous

Stratégies « post-queer » à l'épreuve de l'art contemporain

DAMIEN DELILLE

Université de Paris - Panthéon-Sorbonne

"Post-queer" Strategies against Contemporary Art

During the exhibition set in the Nordic and Danish pavilions at the 2009 Venice Biennale, artists Michael Elmgreen and Ingar Dragset invited around thirty internationally renowned artists such as Wolfgang Tillmans and Maurizio Catellan, gay subculture personalities such as Tom of Finland, and young artists like Simon Fujiwara and Hernan Bas. Through the implementation of different strategies of pop appropriation and misuse of the history of art, design, and homosexuality, seen here with the figure of the collector, the artist-curator duo tried to overcome certain constructed identities by subverting the current conventions of the exhibition format. This article aims to examine the relevance of these "post-queer" strategies, detached from the minority utopias that the first generation of creators defended. The sexualization of the sanitized forms of modernism allows for new ways of thinking about gender theories and visual studies. Entwined with the artists' portraits are their concerns about the rise of neo-conservatism during the past decade and the issues surrounding a masculinity that needs to be reconquered.

Plus qu'un siècle ou une décennie, le nouveau millénaire qui s'annonce invite à se saisir d'une réalité politique et artistique à une échelle mondialisée. Entre une internationalisation des pratiques artistiques et leurs spécificités locales se sont développées de nouvelles réflexions souvent réduites à de simples événements. D'autres manières de penser la culture ont ainsi émergé, au-delà d'une géographie mondiale des rapports humains, dans les particularités identitaires propres aux nationalités et aux sexualités, offrant des problématiques fécondes pour l'histoire de l'art. Ces phénomènes ont définitivement balayé les visions artistiques noyautées autour de concepts comme la modernité, la post-modernité et ses versions alternatives¹. Le XXI^e siècle sera culturel ou ne sera pas : l'injonction résonne dans de nombreuses pratiques artistiques et tout particulièrement dans celles des artistes scandinaves Michael Elmgreen et Ingar Dragset, dont il s'agit ici d'analyser les propositions, notamment en ce qui concerne leur commissariat des pavillons nordique et danois de la Biennale de Venise de 2009.

¹ Voir concernant ces dernières expressions, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois et Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism, Anti-Modernism, Post-Modernism*, Londres et New York, Thames & Hudson, 2004 et Nicolas Bourriaud, *Altermodern*, Londres, Tate publishing, 2009.

« À vendre » : le panneau d'accueil du pavillon danois donne le ton dès l'entrée. Les artistes Michael Elmgreen et Ingar Dragset, respectivement nés au Danemark en 1961 et en Norvège en 1968, campent des commissaires d'exposition auteurs d'un double récit, qui se matérialise par les objets dont un couple en plein divorce désire se séparer. Tout est à vendre, à l'image d'un marché de l'art florissant. L'autre pavillon nordique, à l'architecture moderniste du suédois Sverre Fehn, accueille à l'entrée un mannequin flottant dans une piscine – par ailleurs production des artistes – : Mister B. Ce dernier, collectionneur d'art dont on apprend la mort lors de la visite de l'exposition, laisse planer l'autre allégorie morbide, celle d'un *homme qui tombe*⁷ des suites possibles d'une crise financière sans précédent. Ce déplacement de la perception, passant de la production artistique à son acquisition, demande d'envisager l'art selon les artistes, à travers la « psychologie existant derrière l'acte de collectionner. La famille collectionne de l'art et des insectes parce qu'elle a besoin d'ordre et de règles dans sa misérable vie. Mister B. collectionne parce qu'il veut promouvoir une certaine identité sexuelle, et sa passion pour l'art est proche de la manière dont il conduit sa vie sexuelle⁸ ». La série de shorts masculins encapsulés sous verre dans la composition *Butterflies (Papillons)*, par les artistes chinois Han & Hin, renvoie à un usage particulier de la collection, mais aussi à un univers masculin connoté, où la consommation sexuelle évoque le fantasme du partenaire, comme les portraits robots de possibles criminels. La mort du collectionneur Mister B. se trouve mise en abîme dans les peintures de la norvégienne Vibeke Slyngstad. Comme dans un hors-champ cinématographique, on apprend que le collectionneur est cet homme à l'allure très *jet-set* artistique, montre au poignet et pantalon blanc, évoquant les obsessions homo-érotiques des fonds de piscine à la David Hockney, mais délavées par Slyngstad comme peut le faire l'artiste phare du marché de l'art Luc Tuymans pour aseptiser un contenu dérangeant.

La métaphore filée du récit cinématographique se trame au cœur d'arrangements décoratifs entre différents objets d'art et de design. Le duo Elmgreen et Dragset livre ainsi *Table for Bergman*, une table de laque noir séparée en deux par une coupure due à des ondes quasi sismiques, en hommage à la rupture familiale et à l'univers dramatique du cinéaste suédois. Cette atmosphère éthérée et le fonctionnalisme exagéré de l'objet se retrouvent dans les canapés de la firme norvégienne Norway Says, entourés de l'installation architecturale *Rosa* (2006), produite par le duo scandinave. Cette dernière se compose d'une mezzanine obstruée par un escalier dont les premières

7 Don Delillo, *L'Homme qui tombe*, Arles, Acte sud, 2007.

8 Ana Finel Honigman, « Venice Preview: Elmgreen et Dragset », *Interview*, juin 2009, consultation en ligne le 2 mars 2011, <http://www.interviewmagazine.com/blogs/art/2009-05-28/venice-preview-elmgreen-dragset/>. Ma traduction et suite.



Elmgreen & Dragset, vue de l'exposition, *The Collectors*, Danish Pavilion, 53rd, Venice Biennale, Venice, 2009 (Italy). Courtesy of the Artists & Galerie Perrotin, Paris.

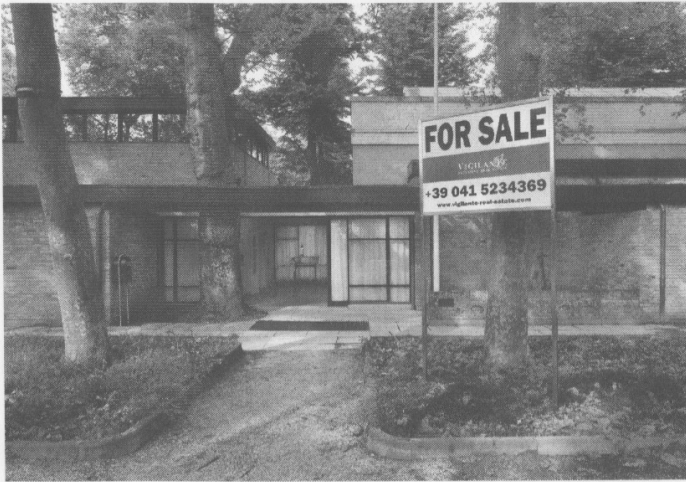
marches ont été détruites, installation proche de ce qu'ils avaient présenté en 2006 à Londres, avec *Social Mobility*, fig.2. Aussi, commentent-ils,

l'exposition *The Collectors* peut être considérée comme la suite de *The Welfare Show*, présentée à la Serpentine Gallery et qui traitait du déclin des services publics en ces temps de néo-libéralisme. Nous nous sommes intéressés ces dernières années à la manière dont notre société est passée d'une citoyenneté appartenant à une communauté ou à une classe sociale, à un individualisme sans véritable attache, et à comment cette identité se construit maintenant de manière plus hybride et autonome (symptômes que l'on retrouve dans les *reality shows*, sur Facebook, dans les blogs)⁹.

Face à un individualisme exacerbé ces dix dernières années¹⁰ et à un climat d'indistinction des valeurs de goût, décrite de concert en 2003 par Hal Foster et

9 Entretien avec les artistes, novembre 2010.

10 À signaler pour la France, Bernard Lahire, *La culture des individus*, Paris, La Découverte, 2004 et la difficulté d'étudier les pratiques culturelles d'un point de vue sociologique sans sortir des hiérarchies entre culture haute et culture basse développées par Bourdieu, et notamment les multiples transferts.



Elmgreen & Dragset, vue de l'exposition, *The Collectors*, Danish Pavilion, 53rd, Venice Biennale, Venice, 2009 (Italy). Courtesy of the Artists & Galerie Perrotin, Paris.

À partir d'une amorce narrative – le double drame d'un divorce et d'un crime – ces deux pavillons présentent les œuvres d'une vingtaine d'artistes. Ce principe de l'exposition narrative qu'ils mettent en place renvoie à la double stratégie de récuser l'autorité des commissaires d'exposition, en ravissant leur statut et leur discours sur l'art. L'étude de ce système parodique met à nu de nouveaux usages du pastiche et de l'outrance esthétique, se rapprochant d'une sensibilité *Camp*, que l'essayiste Susan Sontag popularise en 1964 dans son essai *Notes on Camp*². On tentera ainsi de comprendre les enjeux d'un regard décomplexé sur la culture gay et de cette contestation de l'autorité majoritaire empruntée à la radicalité *Queer*³ des années 1990, de ses déplacements vers les questions de genre et de son renouvellement autour des problématiques de la masculinité⁴. Plus qu'un saut théorique, en postulant de nouveaux

2 Susan Sontag, « Le style Camp » (1964), *L'œuvre parle*, Paris, Seuil, 2010.

3 La théorie *Queer*, terme anglais signifiant 'étrange' ou 'peu commun', développée au début des années 1990 par les tenants d'un post-féminisme (Judith Butler, Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick, Michael Warner...) est liée aux études plus vastes des questions de genre et s'occupe des subversions identitaires mises en place par les politiques gay, lesbiennes, transsexuelles et bisexuelles.

4 Voir, dans le domaine de l'histoire de l'art, les publications majoritairement anglo-saxonnes, d'Amelia Jones, *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*, New York et Cambridge, The MIT press, 1998, Gerald Izenberg, *Modernism and Masculinity*. Mann, Wedekind,



Elmgreen & Dragset, vue de l'exposition, *The Collectors*, Nordic Pavilion, 53rd Venice Biennale, Venice, 2009 (Italy). Courtesy of the Artists & Galerie Perrotin, Paris

positionnements « post-queer⁵ » proches des études visuelles et culturelles si problématiques pour l'histoire de l'art⁶, il s'agira d'entrevoir le dépassement d'évidences identitaires, qui passe depuis dix ans par de nouveaux champs de réflexion sur l'art.

Kandinsky through World War I, Chicago, The University of Chicago Press, 2000 et David Hopkins, *Dada's boys. Masculinity after Duchamp*, Cambridge, Yale University press, 2008.

5 Terme utilisé par certains protagonistes désirant proposer de nouvelles issues autour des questions de genres sexuels, après leur dissolution *Queer*, notamment Patrick Cardon, « Post-queer: pour une « approche trans-genre » ou Le trans-genre comme catégorie d'analyse », *Diogenes*, n°225, 2009, p. 172-188 et Lynne Huffer, *Mad for Foucault. Rethinking the Foundations of Queer Theory*, New York, Columbia University Press, 2010. Concernant les dernières expositions, voir les catalogues *elles@centre Pompidou – Artistes femmes dans les collections du musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*, Camille Morineau et Annalisa Rimmaudo (dir.), Paris, Centre Pompidou/Flammarion, 2009, *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Cornelia Butler et Lisa Gabrielle Mark (dir.), New York et Los Angeles, The MIT Press et Moca Press, 2007, et *Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Vienne, Museum Moderner kunst Stiftung Ludwig, 2009. Pour un compte-rendu sur ces questions, voir *Perspectives. Genre et histoire de l'art*, n°4, Paris, INHA, décembre 2007 et Séverine Sofia (dir.), « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cabier du genre*, n°43, Paris, L'Harmattan, octobre 2007.

6 Voir concernant la controverse entre histoire de l'art et *visual studies*, « Visual Culture Questionnaire », *October*, volume 77, été 1996, p. 25-70 et ses derniers dépassements, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Margaret Dikovitskaya (dir.), Cambridge et Londres, The MIT Press, 2005.

Yves Michaux¹¹, la consommation « Mégastore¹² » des produits de la culture impose aussi de nouvelles manières de considérer l'espace de l'exposition. Quelles frontières le commissaire d'exposition peut-il imposer dans un espace de plus en plus influencé par la marchandisation de l'art initiée par le collectionneur ? De quelle manière penser l'identité du public et sa perception, mise sur la sellette dans ces croisements entre collectionneur, consommateur et spectateur ?

Au cœur du procédé narratif, une certaine critique du format de l'exposition devenu scénario inachevé¹³ et qui a marqué ces quinze dernières années, est développée par les artistes. Se jouant déjà de ces modèles dominants pour l'inauguration en 2003 du Palais de Tokyo, ils avaient proposé la reconstitution faussée d'une prison sans mur, dans *Demolished Prison/Powerless Structures*, fig. 272, à l'image des ruines postindustrielles rappelant l'esthétique des friches¹⁴. Dévitaliser l'usage d'un espace devenu « objet » installation leur permet ainsi d'explorer ces lieux culturels en état de dysfonctionnement, comme ils l'ont fait avec *Temporary Art Museum/Powerless Structures*, Fig. 110, de 2001, cabane-musée perché dans l'enceinte du musée Portikus de Frankfort ou la fameuse mise à l'écart dans le désert texan d'une boutique Prada (*Prada-Marfa*, 2005), référence indirecte au cube minimaliste qui portait en germe ce principe de l'objet-espace. En sabotant l'accès physique à ces espaces dits de partage, le duo scandinave oppose un commentaire polémique à l'accès véritable à la consommation, qu'elle soit artistique ou économique, en se référant ainsi de manière sarcastique à ces partages du sensible¹⁵ développés par l'art relationnel. Les tenants d'un discours optimiste sur ces pratiques d'échanges, comme Rikrit Tiravanija, Hans Ulrich Obrist ou Nicolas Bourriaud, avaient invité en 2003 les artistes scandinaves à répondre durant la manifestation *Utopian Station* de la Biennale de Venise, à cette notion d'utopie sociale. Les artistes leur opposèrent *Spelling U-T-O-P-I-A* (2003), où des singes tentaient d'ordonner les lettres formant le mot « utopie », échouant dans ce jeu de dupe à créer volontairement ce qui ressemblerait, sur le papier ou sur des cubes, à de possibles espaces sociaux de partage.

En campant des commissaires d'exposition pour la Biennale de Venise, le duo d'artistes entend ainsi mettre en valeur les discours qui guident toute mise en espace

11 Hal Foster, *Design & Crime*, London, New York, 2003 et Yves Michaux, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003.

12 Terme repris par Hal Foster à partir de John Seabrook, *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*, Alfred A. Knopf, New York, 2000.

13 Voir pour l'exposition comme scénario inachevé et à compléter par le visiteur Nicolas Bourriaud, *Post-production, La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004.

14 Voir Jérôme Glicenstein, « Le Palais de Tokyo: un "cinéma de situations" », *Revue d'esthétique, spécial Existence-fiction*, n° 42, 2002, p. 99.

15 Référence à Jacques Rancière, *La fabrique du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, souvent convoqué dans les écrits sur l'art.

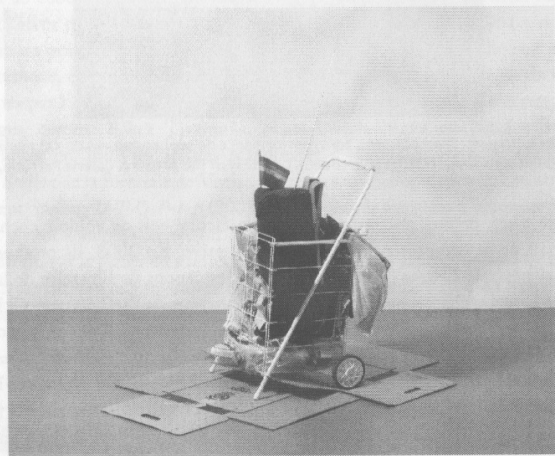


Elmgreen & Dragset, *Drama Queens*, 2007, performance de sept sculptures du XX^e siècle qui se rencontrent sur scène, NTSC (région code 1). Courtesy of the Artists & Galerie Perrotin, Paris.

de l'œuvre d'art, prêtant au commissaire cette faculté soit de vouloir enchanter le monde, soit de se comporter en collectionneur privé. En 2008, ils produisent sur une scène théâtrale *Drama Queens* et revisitent les canons de l'histoire de la sculpture, dans laquelle chaque personnalité tient le discours de l'archétype qu'il incarne. *L'homme qui marche* de Giacometti représente la figure paternaliste de la modernité et se brouille avec le frivole *Rabbit* de Jeff Koons, tandis que le *Berger des nuages* de Hans Arp tombe amoureux de *Elegy III* de Barbara Hepworth, sous l'œil ironico-conceptuel de *Quatre cubes* de Sol Le Witt. Chaque sculpture est téléguidée, permettant aux dialogues en voix off de rythmer une narration humoristique. En prêtant aux sculptures de l'art moderne une sexualité (rapports de séduction), une position sociale (rapports de générations) et un genre (rapports du masculin et du féminin), l'histoire mise en scène donne cette voix subjective aux canons d'une esthétique censée être (périodiquement) universelle. Relire ainsi la modernité, à l'aune de sa relativité et du discours idéologique de ses histoires officielles, impose alors de demander aux artistes Elmgreen et Dragset de quelle modernité sont-ils (ou non) le nom ?

Du camp au Queer

L'une des clés de l'énigme policière de la Biennale de Venise (qui a tué Mister B.?) se trouve au détour de la pièce produite par l'anglais Simon Fujiwara (par ailleurs compagnon de l'un des deux artistes). Sur une table reprenant les motifs de l'architecture du pavillon nordique sont disposées une machine à écrire d'où l'on peut lire « un écrivain vit dans une maison moderniste délicatement produite¹⁶ » et une série d'objets invitant à imaginer l'activité du propriétaire des lieux avant le crime (cendrier, feuilles étalées, photographies à caractère érotique). Le principe narratif que développe Fujiwara depuis plusieurs années met en parallèle la propre vie de ses parents ayant tenu un hôtel en Espagne pendant les années franquistes, et les fantasmes homo-érotiques qu'il transpose dans la vie supposée de son père par ailleurs architecte. Cette nostalgie pour un temps révolu associé aux années 1950 et 1960, particulièrement présente dans les deux pavillons, rappelle en ce sens celle développée par la série télévisée *Mad Men* ou encore les nombreuses productions cinématographiques portant sur cette période de changement de



Elmgreen & Dragset, *A Gay Life*, 2003, Chariot, couverture, chaussures de tennis, boîtes, magazine, radio, carton, jeans, pièces de monnaie, analgésiques, sous-vêtements, drapeau arc-en-ciel, couverture de protection en plastique, bouteille en plastique, sacs à provisions, 80 x 143 cm.
Courtesy of the Artists & Galerie Perrotin, Paris.

¹⁶ « A novelist is living in an exquisitely crafted modernist house ».

l'identité masculine (ainsi *A Single Man* de Tom Ford ou *A Serious Man*, des frères Coen). Les photos de sculpture de nus ou de vues suggestives d'architecture mises en place par Fujiwara servent ainsi d'objets de substitution, à la manière de ceux qu'utilisait Freud dans son cabinet de consultation¹⁷.

D'autres références implicites à une culture homosexuelle alternative émergent sur les cendres de l'identité gay, dont Elmgreen et Dragset ont déjà ridiculisé les scories d'un militantisme désuet, avec les signes distinctifs de cette identité gay mis dans un chariot pour être rangés (*A gay Life*, 2003). En revanche, l'introduction des dessins de Tom of Finland, par le biais de vitrines muséales, sert à catapultier un univers radicalement homocentré dans l'univers artistique. En donnant une dimension artistique à des dessins souvent associés à la bande dessinée, les commissaires opèrent une stratégie « Pop » d'institutionnalisation des formes graphiques sous-évaluées. Il en va de même des vidéos de l'américain William A. Jones, que l'on peut visionner dans le confort d'un canapé-lit blanc, nous mettant ainsi dans une position horizontale sournoise. Sur l'écran défilent des acteurs pornographiques des années 1970, coupés dans leur action et mis bout à bout, afin de mettre en valeur les fantasmes véhiculés par la guerre froide, autour de la figure de l'« autre » soviétique qui terrorisait l'Occident capitaliste. Avec la pratique du décloisonnement des supports et des médiums, et les références à une identité homosexuelle alternative, Elmgreen et Dragset ouvrent l'exposition aux formes censées être « mineures » des subcultures. Le redoublement de l'appropriation « Pop » va ainsi passer par un rapport décomplexé avec leur histoire. En somme, en sortant du déterminisme de l'identité gay reconnaissable, Elmgreen et Dragset mettent en scène l'exposition humoristique des pratiques à la marge de l'identité homosexuelle : une position *Queer* en quelque sorte, dans le dépassement des déterminismes constitués par la construction d'une identité *autre* (le performatif) et par la subversion des normes (politique du genre). C'est par l'appropriation de ces théories *Queer* que de nouvelles perspectives artistiques sont envisagées, en dehors d'une application théorique *stricto sensu*. Ce tour de force n'est pas nouveau, il reste cependant à en retracer l'histoire.

C'est la question que s'est posée par exemple Susan Sontag dans son essai sur le *Camp*, sensibilité homosexuelle « fondamentalement ennemi[e] du naturel, porté[e] vers l'artifice et l'exagération », où le « style est tout » et à différencier du Pop, « plus sec et plus plat, plus sérieux, plus détaché de son objet, nihiliste en fin de compte¹⁸ ». Dans la veine de l'analyse des films de Jack Smith, Sontag tente ainsi de reconstituer les qualités d'un style diffus, à travers ses traits psychologiques et stylistiques, émanant de groupes culturels qu'elle tente de définir, en anticipant les premières

¹⁷ Janine Burke, *The Sphinx on the table: Sigmund Freud's art collection and the development of psychoanalysis*, New York, Walker & company, 2006.

¹⁸ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 307-327.

recherches des études culturelles que propose Dick Hebdige¹⁹ sur les groupes de punk, à la fin des années 1970. La fortune critique du mot *Camp* témoigne de nombreuses polémiques sur les liens uniques qu'elle entrevoit avec l'homosexualité, notamment les nouveaux rapports structurels entre productions artistiques majeures élitistes, et celles, plus populaires, provenant d'autres milieux comme le cinéma, la danse, le théâtre ou encore la mode. Ces croisements disciplinaires proposent une nouvelle lecture de la modernité artistique d'Andy Warhol, dont le « développement historique actuel, qui a été obscurci par l'idéalisation des avant-gardes, [...] relève d'une sensibilité homosexuelle *Camp* ayant eu une influence majeure sur l'artiste²⁰ ». Pour Matthew Tinkcom, les procédés artistiques utilisés par Warhol en pleine guerre froide, dominée par les peintres abstraits américains profondément homophobes, relèvent des codes du cinéma hollywoodien, notamment dans l'usage d'une image glamour de la star de cinéma et par le procédé de la répétition cinématique colorée. Warhol s'inspire en ce sens du déplacement qu'opère le cinéma de Jack Smith, basé sur la répétition syncopée de l'image et sur l'outrance des images filmées en gros plan. Il joue ainsi doublement l'ironie *Camp*, en déhiérarchisant les différents niveaux de lecture de l'image (érudite ou populaire) et en moquant l'autonomie avant-gardiste, dans ce rapport complexe avec la singularité du sujet poussé à l'extrême par la pulsion scopique de l'image photographique démultipliée (ce fameux désir de l'acquisition).

Ces sauts ironiques de valeur artistique sont pratiqués par Elmgreen et Dragset, lorsque le format de l'exposition, devenu langage omniprésent, est récupéré à des fins subversives. Leur série des *Powerless Structures* invite, comme l'indique Daniel Birnbaum, à réintroduire du sexuel et du vivant dans une critique du *white cube*²¹. Le format canonique de l'espace anonyme d'exposition, déjà souligné pour son caractère idéologique²², est renversé dans *Powerless Structures*, Fig 29, en 1998, où l'aménagement d'un bar gay est simulé à travers des *glory holes*, au sein de deux cabines de bois équipées de miroirs et de papier toilette. *Cruising Pavilion/Powerless Structures*, Fig. 55, de la même année, joue sur cette ambivalence de l'installation publique à des fins sexuelles de rencontre et de transactions. Ce vocabulaire est commun à d'autres artistes comme Tom Burr, ou à la collaboration entre AA. Bronson et Terence Koh, ayant produit des installations aux apparences minimales, mais remplis d'un usage sexuel, avec ce principe du *glory hole*. Une nouvelle étape est franchie à Venise, lorsque le duo invite d'autres artistes à participer à ces transactions fictives et propose, dans

19 Dick Hebdidge, *Sous-culture. Le sens du style* (1979), Paris, Zones, 2008.

20 Matthew Tinkcom, « Warhol's Camp », *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Fabio Cleto (ed.), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1999, p. 344-354.

21 Daniel Birnbaum, « White on White: The Art of Michael Elmgreen & Ingar Dragset », *Artforum*, avril 2002.

22 Brian O'Doherty, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, JRP Ringier, 2008.

l'installation *Mariage*, un redoublement ironique des lois du saint sacrement : deux lavabos sont réunis dans un imbroglio de tuyaux, où tout ce qui s'évacue ressort forcément de l'autre côté. Même système de dysfonctionnement et même commentaire amer sur les objets aseptisés du quotidien, le drame bourgeois, distillé jusque-là, devient celui, commun aux deux pavillons et aux deux types de vie (homo comme hétérosexuelle), de l'angoisse d'une vie de solitaire. Les deux lavabos ne forment qu'un seul et même système tournant à vide. Mister B. a-t-il finalement été tué ?

Stratégies « post-queer » ou la masculinité renouvelée

L'installation de Simon Fujiwara propose ainsi en filigrane une histoire complexe des usages matériels de l'objet collectionné, à la fois dans la manière d'archiver le passé et dans les projections fantasmatiques qui en découlent. Cette mascarade théâtrale n'est plus uniquement une invitation à jouer le genre de manière parodique, mais renvoie *in fine* à la présence fantomatique d'une absence. Là où « la mélancolie est surtout intéressante, non comme trait d'une psyché individuelle, mais comme conséquence culturelle d'un deuil interdit²³ », l'identité homosexuelle dont Judith Butler est devenue le héraut de son renouvellement *Queer* devient objet même du deuil. On retrouve ce deuil premier d'une identité homosexuelle qui disparaît, celui aussi des amours perdues, tout comme le deuil d'une filiation parentale impossible, dans l'installation macabre de lits d'enfants calcinés, par Klara Lidén, et dont seule une porte à hauteur d'enfant permet une sortie possible vers le jardin du pavillon. À partir de ces constats d'une identité morte, à force de s'être confondue avec les systèmes majoritaires (le principe universaliste), Elmgren et Dragset en reviennent à celle, essentielle, de leur propre identité masculine. Ils convoquent ainsi « une version quasi nostalgique, un hommage sentimental au moment où les identités se constituaient dans leur rapport communautaire – en contraste avec la manière dont l'identité se constitue actuellement (par un mélange de désirs et d'images de soi issu de la multiplication des références médiatiques)²⁴ ». Cette normalité dont les derniers avatars se situent au tournant des années 1960 constitue de la même manière un idéal impossible, en quelque sorte suicidé une seconde fois, dans la mise en scène outrancière de ses représentations sociales (le corps flottant dans la piscine, la vaisselle cassée du collectionneur Massimo Di Carlo, dans une cuisine reconstituée). Comme le souligne Butler, « si le travail de la norme déréalise une vie, alors cette vie est en ce sens perdue, perdue avant d'être perdue, et ce sentiment de perte est précisément ce

23 Judith Butler, « Le transgenre et les attitudes de révolte », *Sexualités, genres et mélancolie. S'entretenir avec Judith Butler*, Paris, Campagne Première, 2009, p. 26.

24 Entretien avec les artistes, novembre 2010.

qui ne peut être reconnu²⁵ ». C'est sur ce point que l'appropriation psychanalytique de la théorie *Queer*, issue d'un langage médical censé être combattu (les principes de deuil ou de mélancolie), achoppe à identifier la perte qui précisément, est reconnue par les artistes.

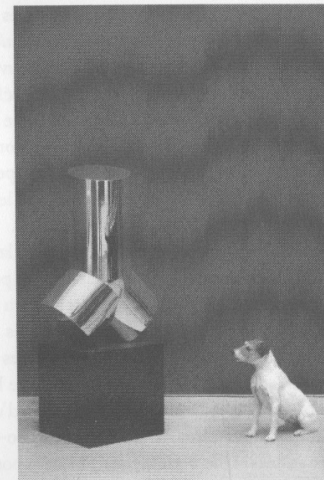
L'époque endeuvillée du sida, fruit des luttes politiques *Queer* des années 1990, fait partie d'un passé révolu, dans le dépassement que mettent en scène les photographies de Wolfgang Tillmans. Cette nouvelle génération d'artistes, dont font partie Elmgreen et Dragset, offre une vision désenchantée et dépolitisée, mais proprement réaliste d'une image des corps masculins, que Tillmans photographie endormis et laissés à leur propre vacance (tant politique que sexuelle). Autour de nouvelles identifications identitaires, départies de prises de position politiques radicales et privilégiant une poétique de l'imaginaire, s'inaugurent de nouveaux flux « post-queer », dont cette présentation est une esquisse embryonnaire²⁶. On retrouve ailleurs cette mise en scène toujours teintée d'ironie de nouveaux agencements formels érotiques, autour par exemple de l'association entre l'homoncule intitulé *Torso of a (Forever) Young Man* (« Torse d'un jeune homme (éternel) »), pièce de Elmgreen et Dragset en référence à Constantin Brancusi) et une taxidermie canine de Maurizio Cattelan. Le cuivre poli dans lequel on peut s'admirer confère la même attraction narcissique que celle produite par le *Rabbit* de Jeff Koons et dont la fidélité de paille est un clin d'œil aux compagnons canins des gays du Marais parisien. Déplacer ces positionnements subversifs vers une masculinité problématique dessine ainsi de nouveaux chemins « post-queer » débarrassés à la fois du poids biologique du mâle et des discours de domination démontés par le féminisme.

« La masculinité est-elle l'avenir du féminisme²⁷ ? », annoncent ainsi Marie-Hélène Boursier et Pascale Molinier, en constatant l'échec de la neutralité des politiques du genre, qui excluent le féminin et le masculin au sein de positions transgenres. On ne peut que souscrire à cet appel qui convoque ainsi une refonte des réflexions sur l'homosexualité masculine. Dépassant par la même occasion la position partisane d'un Douglas Crimp déclarant vouloir retrouver le « Warhol que

25 J. Butler, *op. cit.*, p. 31.

26 Voir en ce sens, Lynne Huffer, *Mad for Foucault. Rethinking the Foundations of Queer Theory*, New York, Columbia University Press, 2010. Dans sa relecture d'une histoire de la folie par Michel Foucault, l'auteure y voit l'archéologie double d'une folie de l'érotisme, objet fondamental de répression pour le « sujet cartésien » de l'âge classique. Elle en appelle ainsi, dans la suite de Foucault, à un projet de retour sur soi, dans le fait de « se dépendre de soi-même » (p. 161) et de revenir aux sources d'une sexualité qui ne serait ni normée, ni contrôlée.

27 Marie-Hélène Boursier et Pascale Molinier (dir.), « Masculinités sans hommes ? », *Cahier du genre*, n° 45, Paris, L'Harmattan, décembre 2008, p. 6.



Elmgreen & Dragset, Vue de l'exposition, *The Collectors*, Danish Pavilion, 53rd Venice Biennale, Venice, 2009 (Italy), Courtesy of the Artists & Galerie Perrotin, Paris.

Torso of a (Forever) Young Man, 2008, Bois, acier, fibre de verre, vernis, baladeur mp3, haut-parleurs, voix de James Franco, 133 x 62 x 45 cm avec socle. Courtesy of the Artists & Galerie Emmanuel Perrotin, Paris.

Maurizio Cattelan, *Sans titre*, 2009, *Chien naturalisé*, dimensions naturelles. Courtesy of the Artist & Galerie Emmanuel Perrotin, Paris.

nous méritons²⁸ », ces positions « post-queer » décomplexées embrassent les croisements des identités et des disciplines, dans une culture visuelle globale. Proche des études culturelles introduites en France par la même Marie-Hélène Boursier, une lecture critique des objets du quotidien fait ainsi apparaître certaines idéologies de domination sexuelle, à l'exemple du vibromasseur pour parler des technologies de reproduction de l'orgasme féminin. En tant qu'elles proviennent du « monde qui nous

28 Douglas Crimp, « Getting the Warhol We Deserve: Cultural Studies and Queer Culture », *Social Text*, 59, vol. 17, n°2, 1999. Son analyse critique de la version « moderniste » de Warhol se veut rétablir ses filiations avec le cinéma underground de l'époque, minorées selon lui par des historiens de l'art comme Benjamin H.D. Buchloh. Crimp fait cependant l'impasse sur cette mise à jour du Warhol homosexuel, dans *Andy Warhol, cinéma*, Bernard Blistène et Jean-Michel Bouhours (dir.), Paris, éd. Carré et Centre Pompidou, 1990.

entoure et non de l'espace universitaire ou académique », ces nouvelles approches imposent un certain *credo*: « *it is a dirty world* et les *cultural studies talk dirty*²⁹ ». Cependant, à la différence de ces lectures sociologiques souvent systématiques et peu sensibles à la dimension singulière des œuvres d'art, une réflexion « post-queer » entend revenir à la question fondamentale de la sexualité, celle dont parlait Deleuze lorsqu'il examinait les machines désirantes, multiples et non-déterminées³⁰. Les peintures de garçons perdus dans un paysage expressionniste peints par Hernan Bas affichent cette indolence des sexualités non revendiquées, où le principe érotique se déploie à partir du mythe bucolique de l'innocence masculine.

Le prix du commissariat d'exposition a été décerné par la Biennale de Venise de 2009 aux deux pavillons scandinaves, preuve de l'intérêt pour ces questions de formats d'exposition et de ses histoires à la marge. C'est à ce jeu insidieux que se sont livrés Elmgreen et Dragset, usant de la séduction sans jamais déclarer leurs intentions et renvoyant dos à dos la culture dont ils sont issus et les tentatives politiques de sa récupération. À travers les filiations possibles d'une autre histoire de la modernité par trop monolithique, rappelant la force critique *Camp* d'un mensonge qui dit la vérité, se dessinent d'autres possibilités de résistance au néo-conservatisme ayant marqué ces dix dernières années. Une certaine sensibilité « post-queer » apparaît à la croisée des études de la masculinité, du féminisme et des théories *Queer*, démontrant l'urgence d'embrasser de nouvelles positions identitaires dans les différentes disciplines des sciences humaines. C'est à ce prix que la dimension sexuelle, souvent minorée dans l'interprétation artistique, devient un moteur de réflexion concernant des objets souvent insaisissables. En replaçant ces pratiques dans le cadre des cultures identitaires, de nouveaux outils théoriques apparaissent sur les cendres de récits modernes passés, manière aussi de comprendre le masculin longtemps dominant, dans toutes ses complexités.

29 M.-H. Bourcier, *Sexpolitiques*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 27.

30 Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie, I*, Paris, Minuit, p. 352.