



HAL
open science

Art “fin-de-sexe”. Postmodernité et dissolution des genres

Damien Delille

► **To cite this version:**

Damien Delille. Art “fin-de-sexe”. Postmodernité et dissolution des genres. Cyril Barde, Sylvia Chassaing, Hermeline Pernoud. Fin de Siècle, Fin de l’art. Destins de l’art dans les discours de la fin des XIXe et XXe siècles, Presses Sorbonne Nouvelle, pp.63-73, 2018, 978-2-87854-975-1. halshs-01977137

HAL Id: halshs-01977137

<https://shs.hal.science/halshs-01977137v1>

Submitted on 30 Aug 2021

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.

Art « fin-de-sexe ». Postmodernité et dissolution des genres

*Fin de siècle. Fin de sexe*¹ : telle est l'épigramme arborée par Jean Lorrain à l'aube du XX^e siècle, lors de sa retraite de fin de vie sur la Côte d'Azur. Chantre d'une fin-de-siècle troublée, l'écrivain décadent a eu à cœur de bousculer l'ordre établi, en livrant une critique acerbe de la vie mondaine et artistique parisienne. L'autre figure tutélaire du mouvement décadent en littérature, Karl-Joris Huysmans, le confirme. Les « queues de siècle² » se ressemblent et se révèlent aussi irrationnelles que le trouble qui habite les écrivains et artistes de ces périodes : « alors que le matérialisme sévit, la magie se lève ». Force est de constater les liens qui unissent les fins des XIX^e et XX^e siècles : catastrophisme, décadence des mœurs, crise et autres discours sur la dégénérescence morale. Ces périodes de transitions et de tensions prophétisent la fin de l'art face à la confusion des genres artistiques et sexuels. De cet amalgame émergent des formes littéraires et artistiques nouvelles, qu'il s'agira d'interroger à partir d'un cas précis : l'exposition *L'Hiver de l'amour* (fig.4) qui a eu lieu à l'ARC au Musée d'Art moderne de la ville de Paris du 10 février au 13 mars 1994³. C'est à cette période que l'art contemporain est associé aux théories postmodernes et à la fin des récits de la modernité. Une relecture culturelle et visuelle de ces deux moments doit permettre de faire ressortir une thématique commune : l'art fin-de-sexe et l'introduction de nouveaux corps politiques, résultat de l'espoir déçu des générations romantiques, comme de celle de mai 68.

- 1 Je remercie chaleureusement Thibault Boulvain et Pascal Rousseau pour les échanges qui ont contribué à l'écriture de cet article. Repris dans le titre de Phillip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Amsterdam, 1997, Rodopi.
- 2 Karl-Joris Huysmans, *Là-bas*, Paris, 1988, Librairie générale française, p. 290.
- 3 Elein Fleiss, Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten, et al. (éds), *L'Hiver de l'amour bis*, catalogue d'exposition (Paris, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 10 février-13 mars 1994), Paris, 1994, Société des amis du Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Trouble des genres et postmodernité hivernale

L'exposition *L'Hiver de l'amour* témoigne d'un nouveau temps de l'art qui s'inscrit dans les récits de la postmodernité. Dès le début des années 1980, les écrits de François Lyotard associent les pratiques artistiques à la dissolution des principes de la modernité, à l'œuvre dans le processus de réappropriation et de croisement des disciplines et des genres. Le postmodernisme de Jean Baudrillard dénonce cette dissolution des genres et critique sévèrement l'art contemporain qui la développe. La fin de la modernité historique coïncide selon lui avec la fin des identités sexuelles, à travers la forme artificielle et décadente du transsexualisme¹. La définition universaliste et unisexuelle donnée par Baudrillard de ce phénomène ne relève pas de la division stricte des sexes et du dimorphisme physique. Il s'agit selon lui de donner une forme imagée de l'instabilité sexuelle, présente à un siècle d'écart, et qui se retrouve dans les représentations du travestissement, de l'androgynie ou de l'indifférenciation sexuelle, à l'instar des célébrités comme Madonna ou de Michael Jackson. Rita Felski le confirme, « la fin du sexe fait écho et affirme la fin de l'histoire, comprise à la fois comme un problème d'agentivité (le sujet éclipsé par la souveraineté de l'objet) et de savoir (l'impossibilité d'accorder une quelconque signification ou direction aux processus temporels?) ». Dès lors, Baudrillard remet en cause la nouvelle écriture de l'historicité non linéaire de la postmodernité, qui passerait par la répétition et la réversibilité des phénomènes culturels et politiques, et dont le transsexualisme serait la figure de proue.

Une nouvelle génération d'artistes et de commissaires d'exposition va au contraire valoriser cette dissolution des genres, en partant du thème de la postmodernité hivernale. L'ouvrage *Les Années d'hiver* de Félix Guattari constitue le point de départ de l'exposition *L'Hiver de l'amour*. La fin des utopies libertaires coïncide selon le philosophe avec le long hiver des années 1980 : « Je suis de ceux qui vécurent les années soixante comme un printemps qui promettait d'être interminable ; aussi ai-je quelque peine à m'accoutumer à ce long hiver des années quatre-vingts ! [...] D'autant qu'en vérité rien ne nous assure qu'à cet hiver-là ne succèdera pas un nouvel automne ou

1 Jean Baudrillard, *La Transparence du mal : essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, 1990, Galilée.

2 « The end of sex echoes and affirms the end of history, understood both as a problem of agency (the eclipse of the subject by the sovereignty of the object) and also of knowledge (the impossibility of imputing any meaning or direction to temporal processes). » (Rita Felski, « Fin de siècle, Fin de sexe : Transsexuality, Postmodernism, and the Death of History », *New Literary History*, vol. 27, n° 2, été 1996, p. 340.)

même un hiver encore plus rude ! ». L'hiver postmoderne est marqué par de nouvelles avancées technologiques issues de la cybernétique, de l'imagerie virtuelle, de la biogénétique post-humaine et des épidémies mortelles comme celle du sida. Ces mêmes traits réapparaissent à un siècle d'écart, avec les multiples inventions qui émaillent la fin du XIX^e siècle. La promotion de la foi contre la raison cristallise la réaction désespérée des artistes fin-de-siècle contre une modernité technologique destructrice. Aris Mousoutzanis souligne cette parenté :

une même tendance à recourir à des termes et des métaphores de la techno-science peut être identifiée dans les discours, les pratiques et les formations qui apparaissent durant ces deux périodes, en réponse au sentiment perçu de crise, de choc et de traumatisme, des projets utopiques mis en place en réponse à une apocalypse imminente².

Les enjeux de ce postmodernisme hivernal sont condensés dans l'installation *Fin de siècle* (fig. 5) du collectif canadien General Idea présentée dans l'exposition. Placés sur une banquise factice en polystyrène, des phoques en peluche évoquent tour à tour le catastrophisme climatique, en référence au romantisme allemand de Caspar David Friedrich, et la réappropriation pop du sauvetage des bébés phoques par la médiatique Brigitte Bardot en 1976³. L'un des trois artistes du collectif, Jorge Zontal, a d'ailleurs vécu l'hiver de l'amour : il meurt du sida quelques mois avant l'ouverture de l'exposition. Dans le magazine-catalogue, les commissaires⁴ célèbrent cette mélancolie pleine d'espoir en rendant hommage au poème « Renouveau » de Stéphane Mallarmé :

1 « L'Hiver de l'amour », communiqué de presse, fonds du Musée d'art moderne de la ville de Paris (MAM Paris), n. p., cité par Félix Guattari, *Les Années d'hiver 1980-1985*, Paris, 2009, Les Prairies ordinaires.

2 « A similar tendency to resort to technoscientific terms and metaphors may be identified in those discourses, practices and formations that emerged in response to the perceived sense of crisis, shock and trauma in the two periods under consideration, the utopian projects set up in response to an impending apocalypse. » (Aris Mousoutzanis, *Fin-de-Siècle Fictions, 1890s-1990s : Apocalypse, Technoscience, Empire*, 2014, Basingstoke, Palgrave Macmillan, p. 17.)

3 Ces références sont évoquées dans Lisa Guehenneux, « Où sont les idoles ? », *Révolution*, 3 mars 1994, coupure de presse, fonds MAM Paris, n. p.

4 Il s'agit d'Elein Fleiss, Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten, Jean-Luc Vilmoth et Olivier Zahm. Ce dernier est récemment revenu sur le contexte de cette exposition, dans Olivier Zahm, *Une avant-garde sans avant-garde*, Zurich, 2017, JRP|Ringier, ainsi qu'Elisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait*, Zurich, 2017, JRP|Ringier.

Le printemps maladif a chassé tristement
L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide,
Et dans mon être à qui le sang morne préside
L'impuissance s'étire en un long bâillement¹.

Cette exposition « climatique² » est faite de sensations et de réactions qu'il s'agit de transmettre aux spectateurs. Des durées indéterminées mêlent installations, vidéos, performances et films, car « l'art aujourd'hui s'exprime sans hiérarchie ni limite de genre³ ». On y retrouve « une déambulation qui traverse la maladie, les tendances, les souvenirs⁴ ». Les différents médiums artistiques offrent un renouvellement de l'expérience relationnelle de la performance des années 1970 :

L'heure n'est plus l'exubérance enthousiaste et révolutionnaire des années 70, ni au scintillement artificiel des années 80, mais plutôt à un désenchantement lucide où il est nécessaire de contourner le désespoir, de ne pas s'y enliser et de trouver de nouvelles formes de résistance⁵.

Les critiques de l'exposition sont unanimes pour souligner cette « imbrication en zapping de disciplines diverses⁶ », révélatrice d'une différence de génération. Les installations s'organisent autour du « Club Hiver de l'Amour », discothèque mise en place par l'artiste allemand Wolfgang Tillmans. Durant toute l'après-midi, de la musique post-industrielle est diffusée dans la salle de la Fée Électricité de Raoul Dufy. Le tropisme technophile associé à l'électricité, qui est célébré durant toute la fin du XIX^e siècle, en particulier lors de l'Exposition universelle de 1900, se poursuit dans le nouveau temple de la communion vibratoire, au son de la Techno-House venue de Chicago et de Detroit. Les nouveaux labels musicaux, tels que Plus 8 de Detroit, Tresor de Berlin, Warp de Sheffield et NovaMute de Londres, initient un profond changement dans les pratiques musicales et festives, lors des *rave parties*.

L'exposition présente des vidéo-clips dont les pochettes à l'esthétique post-industrielle soulignent le caractère unisexe des chanteurs PJ Harvey, Bjork ou Nine Inch Nails. Photographiée par Tillmans, cette génération à la sexualité indéterminée apparaît sur les décombres des amours impossibles.

1 Stéphane Mallarmé, « Renouveau », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, 1983, Flammarion, p. 130.

2 Béatrice Parent, « Colonnes », in *L'Hiver de l'amour bis*, op. cit. p. 5.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 Pascaline Cuvelier, « L'envers de l'amour à l'heure interactive du vernissage », *Libération*, 3 mars 1994, coupure de presse, fonds MAM Paris, n. p.

L'artiste allemand voit dans la musique techno une forme de langage universel qui rassemble les diverses populations d'Europe. Les drogues fédèrent cette union dématérialisée des corps dansants, de la même manière que Charles Baudelaire ou Walter Benjamin avaient décrit les effets du haschisch ou de l'opium un siècle plus tôt.

Tillmans est au cœur de ces activités interdisciplinaires qui mêlent l'art contemporain et les contre-cultures urbaines. Ses photographies publiées dans la revue anglaise *ID Magazine* présentent la nouvelle scène *anti-fashion* du début des années 1990, avec les expérimentations vestimentaires du belge Martin Margiela et des néerlandais Viktor & Rolf. Ce courant rompt avec l'ultra-sexualisation des années 1980 et conteste la commercialisation de la mode. La collection Margiela printemps-été 1994, présentée en showroom du 9 au 16 octobre 1993 et reprise pour l'exposition *L'Hiver de l'amour*, s'appuie sur les meilleures pièces de la collection de l'hiver précédant qui seront ensuite refaites en couleur grise et portées par des mannequins auditionnées dans la rue. Quant aux pièces de Viktor & Rolf récompensées au festival de Hyères à l'été 1993, elles célèbrent selon Zahm « l'air sec, froid et vide¹ » de la fin de la mode. L'accumulation des couches témoigne d'un « vêtement déformé par le temps et les corps jetés, fatigués, nuits et jours, pour toutes celles qui croiront à l'amour² ». Les silhouettes anti-modes de Viktor & Rolf renouent étrangement avec l'esthétique victorienne. Les trois couches de manteaux en skai évoquent les profils alourdis des robes à tournure de la fin du XIX^e siècle, mais aussi les armures vestimentaires des peintures du symboliste belge Fernand Khnopff. Dans sa composition *Avec Verhaeren*, *Un ange* de 1889, le mystère de la féminité est exacerbé par l'allure androgyne de la guerrière et par la présence d'un félin à ses côtés, à tête de femme et aux yeux mi-clos³.

Les vêtements détachés de leurs propriétaires hantent tels des spectres l'espace de l'exposition. Dans *A Memory inventing itself*, Fariba Hajamadi reconstruit une trame mémorielle en reprenant des vues d'exposition de crinolines ou de robes à tournure. Les photographies de l'artiste d'origine thaïlandaise Rirkrit Tiravanija évoquent des corps disparus, dont il ne reste probablement que la chaleur humaine. Ces spectres rappellent les mises en scène symbolistes de ce théâtre de l'étrange de l'allemand Max Klinger, avec cette fameuse suite gravée du gant de 1881, perdu par une demoiselle et qui

1 Olivier Zahm, *L'Hiver de l'amour bis*, op. cit., p. 79.

2 *Ibid.*

3 Voir Michel Draguet, *Knopff ou l'ambigu poétique*, Paris, 1995, Flammarion, p. 282-289.

hante les nuits du poète jusqu'à devenir l'enveloppe spectrale et humanisée des amours disparues¹. Au-delà de tout emprunt, appropriation ou parodie, ces parallèles entre fins de siècle soulignent le même désir d'extension de la sensibilité, de nouvelles formes de relations intersubjectives qui dépassent les assignations de genre.

« Paris Fin de sexe »

L'avènement de nouvelles identités sexuelles était au cœur du projet littéraire de l'art fin-de-sexe voulu par Lorrain. Cette expression fait écho au concert *Paris Fin de sexe*, composé de deux actes et de quatre tableaux, qui eut lieu au printemps 1896 à la Scala². L'annonce illustrée du spectacle propose un inventaire des archétypes de la femme émancipée, à travers les costumes fantaisistes de la sportive masculine : escrimeuse, boxeuse en collants ou Parisienne à bicyclette qui porte le pantalon réservé aux hommes, ce fameux *bloomer*, du nom de la féministe anglaise qui l'a initié dans les années 1850. Le théâtre et la littérature sont les lieux de la subversion des différences sexuelles et de la contestation féminine, dans la lignée de la promulgation du droit de divorcer en 1884.

L'inversion des genres reste donc une préoccupation majeure du Paris fin-de-siècle. La féminisation du masculin marquée par les identités homosexuelles, alors en germe dans le monde de l'art, de la littérature et du spectacle, provoque une crise des codes de la masculinité bourgeoise³. Lorrain incarne cette confusion des genres masculins et féminins, comme le montre une caricature de *L'Assiette au beurre* de 1903⁴. Il porte un jabot et cache son entre-jambe d'une main pleine de bagues de femme, dont l'étincèlement indique l'endroit du vice. La métaphore de l'androgynie, similaire au transsexualisme et à la dissolution des identités fixes dénoncés par Baudrillard un siècle plus tard, est utilisée pour désigner l'homosexualité stéréotypée de l'esthète mi-homme, mi-femme. *Le Vice errant*, roman fin-de-sexe par

1 Voir Marie Gispert, Marsha Morton, Thierry Laps, et al. (éds), *Max Klinger, le théâtre de l'étrange : les suites gravées, 1879-1915*, catalogue d'exposition (Musée d'art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, 12 mai-19 août 2012), Strasbourg, 2012, Musées de la Ville de Strasbourg, p. 109-118.

2 Gray, *Paris fin de sexe, Concert de la Scala*, affiche *Le Théâtre illustré*, lithographie couleur, 27 x 38 cm, collection Dutailly, (fig. 6).

3 Voir Judith Surkis, *Sexing the Citizen : Morality and Masculinity in France, 1870-1920*, New York, 2006, Cornell University Press.

4 Kamara, « *Les Académisables* », illustration dans *L'Assiette au Beurre*, n° 101, 7 mars 1903, p. 1, (fig. 7).

excellence de Lorrain, évoque les bas-fonds urbains de la Côte d'Azur, en écho à son auteur réfugié à Nice dès 1901. Le frontispice du roman signé Lorant offre une image du dandy androgyne, blasé et névrosé¹. L'illustrateur interprète les couleurs vicieuses de la perversion, à travers le pouvoir mystique des objets, notamment les bijoux, et la quête d'un ailleurs fantasmatique. La coupe tendue et les effluves vert bleuté du graphisme en arabesque Art nouveau intensifient les larges yeux mauves décrits dans le roman, en écho à ce *lavender language* de l'homosexualité cryptée, qui fait suite au procès d'Oscar Wilde en 1895.

Comme le résume Elaine Showalter, « des sans-abris venus des villes au déclin de l'empire, de la révolution sexuelle aux épidémies sexuelles, les dernières décennies du XX^e siècle semblent répéter les problèmes, les thèmes et les métaphores de la fin de siècle² ». Ces ambiguïtés sexuelles entrent en résonance avec le projet photographique d'Alix Lambert présenté dans *L'Hiver de l'amour*. L'artiste livre une version ironique du mariage, en se mariant quatre fois en deux ans, à New York, à Las Vegas et en Hongrie, certificats à l'appui, avec trois hommes différents et une femme. Aussi explique-t-elle : « Sans aucun doute, le temps n'est plus où les femmes s'en prenaient aux institutions patriarcales, désormais elles les utilisent et s'en servent à leur guise. Sincérités successives ou cérémonies commandos³ ? » Si la fin du XIX^e siècle voit s'affirmer de nouvelles identités sexuelles, qui se vivront pleinement durant l'entre-deux guerres, la fin du XX^e siècle revient précisément sur le fondement de la relation à l'autre, après la contestation des libertés sexuelles, et rejoue les codes établis par la société.

Corps asexués ou pervers par la dépense festive, corps fatigués par les innovations d'un siècle qui se clôt, l'heure est au travestissement des identités et des modèles artistiques. L'utopie fin-de-sexe proclamée par Lorrain se cristallise lors des expositions symbolistes du Salon de la Rose-Croix, qui se déroule à Paris entre 1892 et 1897. Tandis que l'art de la fin du XX^e siècle se positionne à rebours du siècle précédent, la fin du XIX^e siècle regarde plus loin en direction des sources primitives de l'art. Les succédanés de la Renaissance,

1 Lorant, frontispice pour *Le Vice errant*, 1901, impression photomécanique d'après un dessin non localisé, collection particulière, (fig. 8).

2 « From urban homelessness to imperial decline, from sexual revolution to sexual epidemics, the last decades of the twentieth century seemed to be repeating the problems, themes, and metaphors of the *fin de siècle*. » (Elaine Showalter, *Sexual Anarchy : Gender and Culture at the Fin de siècle*, New York, 1990, Virago Press, p. 1. Traduction de l'auteur.)

3 Alix Lambert, « Photos de mariage », in *L'Hiver de l'amour bis*, op. cit., p. 75.

de l'esthétique du Vinci ou des fantasmes orientaux, tels Byzance, marquent la pratique d'artistes symbolistes comme Léonard Sarluis ou Armand Point. Ce dernier livre plusieurs portraits putatifs de Sarluis, jeune artiste néerlandais arrivé en 1894 à Paris, et qui incarne l'androgynie unisexe de la Renaissance. Lors du banquet offert au critique d'art Émile Verhaeren, le 25 février 1896, le cénacle symboliste admire cette beauté de l'entre-deux sexuel. Lorrain commente ainsi :

Cet artiste batave, un Giotto vivant, si l'on en croit les on-dit, révolutionne depuis un mois le camp des esthètes... le sourire d'un Vinci, les yeux d'un Donna Ligeia, le cou de Gabriel-Dante Rossetti, le talent de Michel-Ange... et vierge avec cela... déambule dans la ville en pourpoint de velours noir, en longs gants de daim blanc bossués de broderie d'or, avec sur les épaules la chevelure bouclée et trop lourde des pages florentins¹.

Lorrain ajoute que « tel un Éros antique, [Sarluis] trouble incantatoirement les hommes et les femmes² ». Le rare tableau de jeunesse de Sarluis souligne la recréation de soi dans l'inversion des modèles. L'art doit imiter la vie, qui imite en retour l'art en passant par le filtre troublé du *sfumato* de Vinci. Le clair-obscur maniériste des chairs, le déhanchement féminin et le travestissement sexuel de l'esthète androgyne parachèvent la fin des sexes. La fin de l'art ne coïncide-t-elle pas finalement avec le début de la vie, utopie avant-gardiste s'il en est, issue de la libération de mœurs ?

La maladie comme métaphore fin-de-siècle

La dissolution des formes et des corps fin-de-sexe entre en écho direct avec le contexte des années sida. Pour reprendre les termes de Susan Sontag, la maladie devient métaphore, reliant la tuberculose et le cancer, la syphilis et le sida à un siècle d'intervalle³. La métaphore est celle de l'invasion du virus qui corrompt le corps social et dont il faut endiguer la propagation. Face à la menace, les artistes opposent des amours impossibles. La fin de l'ordre sexuel correspond à celui de l'amour bourgeois entre l'homme et la femme, sur fond de crise sanitaire. Le souvenir de corps disparus se matérialise pour les artistes à travers une nouvelle esthétique relationnelle. Dominique Gonzalez-Foerster rend hommage au galeriste Gilles Dusein, photographié par Nan Goldin durant les derniers mois qui précèdent sa mort et l'ouverture de

1 Raitif de la Bretonne, « Jean Lorrain », *Le Journal*, 2 avril 1896, p. 2.

2 *Ibid.*

3 Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore* [1977], Paris, 1989, Christian Bourgois Éditeur.

l'exposition¹. Premier à exposer la photographe américaine en France, Dusein n'est évoqué qu'à partir de l'affiche de promotion d'un spectacle de cirque offerte à Gonzalez-Foerster. Une fois les amours disparues, seules restent les traces matérielles de la relation passée.

La disparition des corps causée par l'épidémie du sida se retrouve aussi dans l'hommage rendu par l'activiste américain David Deitcher à l'artiste René Santos. Ses photomontages *camp* d'imageries hollywoodiennes sont présentés dans l'exposition et dans la revue *Purple Prose*, fondée en 1994 par Olivier Zahm². Le cinéaste Chris Hoover organise quant à lui la programmation de courts-métrages, au moment même où il participe aux premiers festivals de cinéma et de vidéo *queer* aux États-Unis³. Le film *Gender Crash* du groupe d'artistes Critical Art Ensemble est projeté aux côtés du film *Portraits of People living with HIV* de Gregg Bordowitz, qui retrace l'existence de proches emportés par la maladie. La crise sanitaire est un enjeu politique majeur pour les artistes américains, tandis qu'en France, les mouvances activistes peinent à fédérer. L'absence de prise de conscience de l'épidémie laisse place à une forme de mélancolie active de fin des temps. Cette attitude est dénoncée dans un éditorial de Guy Boyer, rédacteur en chef de *Beaux-arts magazine*. L'exposition *L'Hiver de l'amour* constitue selon lui l'une des premières manifestations, bien tardives, à rendre compte de l'image « de corps, de sexe, de maladie ou de mort [qui] hantent depuis longtemps le travail des artistes⁴ » américains. Pour justifier cette situation, Boyer évoque le manque d'engagement des artistes post mai 68, bien plus concernés par des enjeux formels que politiques, explication qu'il s'agit de nuancer vis-à-vis du contexte culturel français.

L'art des deux fins de siècle se rejoint dans la réponse face à la maladie et à la mort. Loin de l'esprit macabre des années 1880, lorsque l'artiste belge Félicien Rops présentait des cocottes décharnées par la syphilis, les symbolistes privilégiaient l'amour immatériel et évanescents. Les peintures des belges Léon Spilliaert ou James Ensor inspirent les sculptures de Jan Van Oost à un siècle d'écart. Constituées de fragments anatomiques reconstitués, les installations macabres de Van Oost évoquent la disparition non des corps, mais de l'âme humaine. Il ne reste selon l'artiste que les traces de la mémoire et des

1 « Mémo-flash », in *L'Hiver de l'amour bis*, *op. cit.*, p. 2.

2 Voir Rudi Bleys, *Images of Ambiente : Homotextuality and Latin American Art, 1810-today*, New York et Londres, 2000, Continuum, p. 187-188.

3 Voir Teresa de Laurentis, « Film and the Visible », in Bad Object-Choices (éd.), *How do I look? Queer Film and Video*, Seattle, 1991, Bay Press, p. 225-263.

4 Guy Boyer, « Editorial », *Beaux Arts magazine*, avril 1994, coupure de presse, fonds MAM Paris, n. p.

sentiments qui émanent des présences disparues. La dématérialisation de l'art entamée par le symbolisme se poursuit à la fin du XX^e siècle, dans la construction d'un monde intérieur devenu invulnérable.

Ce passage se retrouve dans la rupture avec le monde naturaliste et la valorisation de l'intériorité artificielle, baroque et contre-nature décrite par Des Esseintes, personnage de Huysmans. Le lecteur est guidé dans un monde subjectif, peuplé d'une vie non-organique, uniquement perceptible à travers l'expérience de la synesthésie. Depuis les correspondances baudelairiennes, la confusion des sens est mêlée à la fusion des arts issue du drame wagnérien, que les symbolistes reprennent par la suite. Cette exacerbation des sens marquée par un certain optimisme anime les artistes de *L'Hiver de l'amour*. La journaliste Pascaline Cuvelier note cependant au sujet de la performance de Vidya Gastaldon, enfermée dans une bulle en plastique stérile et qui enjoint le public de venir la toucher, avec des gants placés à la surface de la bulle : « là où le visiteur sent qu'il y a attraction festive, c'est avec l'apparition performante d'une jeune androgyne cloîtrée dans sa bulle stérile¹ ». Le caractère participatif du vernissage laisse place à l'exclusion du public des jours suivants, lorsque les performances ne sont plus activées. Hervé Gauville condamne cet entre-deux : « Entre un post-modernisme affiché qui tourne court et un sentimentalisme post-soixante-huitard recyclé années sida, l'exposition hésite sans cesse entre le spectaculaire détourné et le publicitaire revisité² ».

Ces pratiques de « techno-angoissé³ » témoignent finalement, selon Nicolas Bourriaud, d'une « sorte de refus du choix critique⁴ ». Cette lecture proposée par le chantre de l'esthétique relationnelle est intéressante à plus d'un titre. Bourriaud reprendra dans ses écrits la pratique de certains artistes exposés dans *L'Hiver de l'amour* pour en gommer le caractère politique. Ce processus de formalisation à l'œuvre dans sa critique tente d'extraire l'art du terreau culturel qui l'a fait naître. La dimension politique de Guattari, théoricien du postmodernisme hivernal, est ainsi réduite au profit d'un Guattari esthétique, producteur de néologismes fertiles⁵. De même, l'étude de Bourriaud consacrée à Felix Gonzalez-Torres, artiste cubain marqué par l'épidémie du sida, mais étrangement absent de *L'Hiver de l'amour*, s'inscrit dans cette réécriture problématique de la postmodernité.

1 Pascaline Cuvelier, « L'Envers de l'amour à l'heure interactive du vernissage », *Libération*, 3 mars 1994, coupure de presse, fonds MAM Paris, n. p.

2 Hervé Gauville, « L'Art contemporain sans mode d'emploi », *Libération*, 23 février 1994.

3 Nicolas Bourriaud, « Banquises tout confort », *Globe Hebdo*, 23 février 1994.

4 *Ibid.*

5 Voir Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, 1998, Presses du réel, p. 90-91.

Les nouvelles relations interhumaines, qui font suite aux événements de l'époque, deviennent de simples relations intersubjectives. Les installations de Gonzalez-Torres entrent de fait en résonance avec son état psychologique, au moment même où l'artiste perd son compagnon, et avant qu'il ne meure lui-même des suites du sida. Or, Bourriaud réduit ses formes à du lien relationnel non motivé, où l'autobiographie est mise de côté.

Ces nouvelles formes de relations produites par l'art fin-de-siècle explorent un double registre artistique et politique. Ces postmodernités fin-de-siècle ne constituent-elles pas une réécriture des sources de la modernité élargies à d'autres pratiques visuelles et dont les artistes joueraient les croisements fertiles ? La généalogie de la postmodernité permet d'envisager une modernité volontiers interdisciplinaire, mise en miroir dans l'étude des arts fin-de-siècle : trouble des genres artistiques et sexuels, mélancolie et métaphore de la maladie, idéal d'une humanité régénérée. Les nouvelles relations élargies aux diverses cultures visuelles ne relèvent-elles pas aussi de cet « art à l'état gazeux¹ » diagnostiqué par Yves Michaud en 2003, un art fait d'expériences et de convictions politiques ? Leitmotiv des avant-gardes modernistes, la dissolution des arts dans la vie correspond au projet d'un art fin-de-siècle : une fluidité des identités qui n'est autre que le signe d'une recomposition des modèles artistiques et sociétaux, à suivre ou à dépasser.

1 Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, 2003, Stock.