

Les « créatures de la nuit » : archives de formes de vie queer

Benoit Jodoin¹

En juin 1982, dans une entrevue maintenant célèbre accordée à Bob Gallagher et à Alexander Wilson à Toronto, Michel Foucault s'exprimait contre l'affirmation d'une identité homosexuelle. Il souhaitait plutôt voir se développer un « devenir gay », entendu comme « la création de nouvelles formes de vie, de rapports, d'amitiés, dans la société, l'art, la culture » (1994). Dans cette entrevue, l'invitation à considérer avec attention et créativité la vie à partir de ces formes pour les gays allait donc de pair avec la culture : « Nous devons créer une culture. Nous devons réaliser des créations culturelles. Mais là, nous nous heurtons au problème de l'identité. J'ignore ce que nous ferions pour produire ces créations, et j'ignore quelles formes ces créations prendraient » (1994). Le problème que Foucault pose alors, c'est de concevoir des œuvres qui font la médiation de ces manières alternatives de vivre *comme* des formes de vie, c'est-à-dire en envisageant la vie comme vécue dans et par sa forme, à travers des gestes, des postures, des regards, des couleurs, des matières et des rythmes choisis, sans que cette forme ne soit jamais considérée comme déterminée, fixée, achevée.

Ce point m'apparaît revêtir une importance particulière dans le travail de théorisation d'un art qui serait concerné par la mise en forme de manières de vivre sa vie non plus seulement gays mais queer. Comment les œuvres d'art peuvent-elles servir d'espace de médiation à la fois pour des manières de vivre queer et pour cette idée d'une création permanente de soi ? Comment rassembler ces vies dans des formes artistiques qui leur soient fidèles, qui témoignent du formel de la vie tout autant que de sa transformation permanente ? Comment peuvent-elles rassembler ces formes de vie sans transformer ces dernières en modèles à reprendre à l'emporte-pièce, produisant par la même occasion un savoir récupérable par le pouvoir dominant ?

Au moment où j'ai senti la nécessité dans ma vie personnelle et intellectuelle de m'engager face à ces enjeux, quand je me suis mis à chercher des formes de vie queer et des moyens queer de les rendre visibles dans les arts visuels, l'exposition *Blank*

¹ Benoit Jodoin est doctorant en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, dirigé par Patrice Loubier, et à l'École des hautes études en sciences sociales sous la direction de Marielle Macé. Sa thèse porte sur les mises en forme de la théorie dans l'art contemporain à partir de l'art relationnel, de l'installation-archives et de l'événement de parole. Il s'intéresse également à la présence du discours dans l'art, aux rapports entre art et savoir, à la recherche-crédation et aux pratiques paracuratoires. Critique d'art, il a écrit pour plusieurs revues canadiennes et est membre du comité éditorial d'*Esse arts + opinions*. Il a également collaboré à plusieurs projets sur l'art contemporain, dont l'organisation du colloque *L'œuvre dans l'actualité de sa lecture* à Montréal (2016) et du *Séminaire de la recherche en arts CRAL / EHESS* à Paris (2017-2018), la production d'un MOOC pour le Centre Pompidou (2018) en plus de réaliser une résidence de recherche au Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (2018).

Generation (2005) de l'artiste canadien Will Munro m'est parue fournir des pistes de réponses particulièrement convaincantes au problème posé par Foucault. En présentant des œuvres dans lesquelles sont perceptibles des manières queer de vivre sa vie, l'artiste incite à envisager ces vies comme des formes, tout en les saisissant dans une archive sensible à la dimension créative du geste d'assemblage qui les constitue et en les partageant sous un mode, implicite, en phase avec les formes de vie queer.

Formes de vie

Au premier coup d'œil, dans la galerie d'art contemporain de Toronto Paul Petro, l'exposition *Blank Generation* se présente comme une collection d'objets disparates de style punk do-it-yourself (DIY). On peut y voir entre autres des papiers et des miroirs sérigraphiés, deux sculptures pyramidales recouvertes de laine tricotée, un boombox, des platines tourne-disques, des tissus cousus de manière approximative en courtpointe et des affiches devant lesquelles est installée une enseigne de néon rose. Plusieurs de ces œuvres arborent des références culturelles sous forme d'images, de noms, de titres d'œuvres et de slogans, dont certaines sont facilement identifiables, comme la pochette du vinyle de Pink Floyd *The Dark Side of the Moon* ou le portrait d'Andy Warhol, alors que d'autres semblent plus énigmatiques.

Par ces références, l'exposition active une triple généalogie – à la fois historique, stylistique et culturelle – relative à différentes manières queer de vivre sa vie. D'abord, les références historiques de certaines formes de vie célèbres incitent chacun-e à interroger sa mémoire, à puiser dans ses connaissances encyclopédiques et, à partir de ce savoir constitué, à imaginer les différentes manières de vivre suggérées. Ces formes de vie sont centrées autour de deux pôles principaux : celui d'une contre-culture musicale punk, rock et new wave comprise entre les années 1960 et 1980, d'une part, et celui du queer, d'autre part, en faisant référence à des personnes célèbres ou à des lieux associés à une sexualité non hétérosexuelle, le point commun de ces deux pôles étant bien évidemment les manières de vivre alternatives, hors-normes, des personnes associées à l'un ou à l'autre. En effet, dans l'exposition, les personnes évoquées sont des exemples d'identités jamais figées, sans cesse en train de se créer et de se recréer, et ce, souvent, de manière visible et extravagante, alors que les lieux mentionnés désignent des espaces où il était possible de donner libre cours à l'expression de ces vies. *Mirrors* (2005), par exemple, est une série de miroirs sur lesquels sont sérigraphiés des noms de bars ou d'événements ayant contribué de près ou de loin au développement de scènes musicales queer, comme le Max's Kansas City¹, un cabaret new-yorkais fréquenté par les artistes entre les années 1960 et 1980, et le Sex Garage, une fête queer organisée dans le Vieux Montréal à l'été 1990. Dans l'œuvre *Total Eclipse* (2005), un portrait de Klaus Nomi imprimé sur un fond patchwork de tissus tie-dye est quant à lui une référence directe à cet artiste alliant opéra et new wave. Nomi, reconnu pour ses tenues excentriques entre autres

inspirées du dadaïste Tristan Tzara, est mort du sida en 1983. Une autre œuvre, *Dead Guys* (2005), représente aussi sur papier, à partir de photocopies, des portraits de personnalités extravagantes queer, dont la vie pourrait être considérée en elle-même comme une œuvre d'art, cette fois en les identifiant par leur prénom : Leigh (Bowery)², Darby (Crash)³, Andy (Warhol), John (Sex)⁴, Quentin (Crisp)⁵ et Klaus (Nomi).

Un autre exemple probant est l'œuvre *No Tears for the Creatures of the Night* (2005), une enseigne de néon rose affichant en lettres majuscules l'énoncé éponyme accroché sur un mur tapissé de sérigraphies dont le motif est emprunté à General Idea⁶. Le texte présenté par l'enseigne est le titre de la chanson « No Tears » de 1978 du groupe new wave américain Tuxedomoon. Il faut savoir que le groupe, fondé par Steve Brown et Blaine L. Reininger, évoluait alors autour des Angels of Light, une troupe de théâtre alternative connue à San Francisco offrant des spectacles et vivant dans une commune d'artistes queer où se forgeaient des « mariages » polyamoureux. Brown y a été introduit grâce à une relation qu'il entretenait avec un travesti barbu. Dans une entrevue accordée à Simon Reynolds, Brown décrit cette commune comme :

A "family" of dedicated artists who sang, danced, painted, and sewed for the Free Theatre. Gay or Bi men and women who were themselves works of art, extravagant in dress and behaviour, disciples of Artaud and Wilde and Julian Beck. [...] We were living the Marcel Carné's film *Les Enfants du Paradis* (Reynolds, 2009).

À cet égard, les paroles de la chanson « No Tears » apparaissent comme une célébration de ces manières de vivre. Elles expriment l'idée d'une libération des facultés cognitives et sensibles permettant la redéfinition de soi dans un moment de transfiguration. L'expression « creatures of the night » traduit à elle seule la même idée. Le mot « créature » désigne d'une part un être humain, une désignation générale non genrée, et d'autre part, un être dont l'apparence est incertaine ou anormale. Le terme est par ailleurs employé au pluriel, comme pour témoigner de la diversité de formes possibles pour ces créatures. On peut ajouter que la racine latine du mot, *creatura*, « chose créée », rappelle quant à elle l'idée de la création et, par extension, de faire de soi une création. Enfin, ce sont des créatures de la nuit, ce qui souligne le caractère alternatif de leur mode de vie, opposé à celui, diurne, centré sur le travail et la famille. Il a été démontré que la participation à des scènes musicales alternatives dans des bars et des boîtes de nuit est importante pour les personnes queer parce qu'elle témoigne d'une conception du temps qui n'est pas hétéronormée⁷. À l'évidence, le titre de la chanson des Tuxedomoon dans l'œuvre de Munro incite à considérer des façons de vivre alternatives et créatrices d'un passé historique récent associées au groupe.

Les manières de vivre sont également exprimées par une généalogie stylistique queer punk, tout aussi présentes par les vies évoquées dans les œuvres que par les

manières de les matérialiser. En effet, le punk correspond à une influence majeure dans le travail de l'artiste à travers le style DIY⁸. Dans *Blank Génération* par exemple, les images sont des appliqués qui semblent avoir été réalisés à partir de photocopies rappelant les premiers zines. Elles sont cousues à la main de manière approximative sur des toiles faites de patchwork également réalisées à la main. Aussi, les planches de couleur des sérigraphies semblent avoir été juxtaposées un peu rapidement et se superposent à plusieurs endroits. Cette dimension artisanale, amateur, du DIY est associée au punk, à son opposition à la culture d'entreprise capitaliste et donc à des manières de vivre hors-normes. À cela, il faut ajouter que le style punk à l'époque de la création de l'exposition est assez répandu dans les milieux queer, en tant qu'il est « un langage stylisé et ritualisé du rejeté⁹ » (2003, p. 314). Il est repris, selon Jack Halberstam, pour contrer non seulement des manières de vivre hétéronormatives, mais aussi homonormatives, les deux reposant sur la culture parentale. Un autre exemple de cette articulation est le queercore, actif entre les années 1989 et 1993, un mouvement empruntant au punk le côté antinormatif, l'esthétique do-it-yourself, le zine comme manière d'exprimer ces idées, se positionnant ainsi vigoureusement contre les institutions gays et lesbiennes comme les gay pride ou les gayborhoods¹⁰. Comme idéologie et comme style, le punk sert ici de repère contre-culturel pour les personnes queer pour se créer hors des normes dominantes.

Enfin, cette généalogie est plus largement culturelle lorsque les œuvres sont considérées dans le contexte plus général de la carrière de l'artiste. En effet, la rencontre du queer et du punk dans les œuvres de l'exposition fait écho au travail de l'artiste comme promoteur et DJ de nombreuses soirées queer dans des bars et des clubs hors village à Toronto, comme les événements mensuels *Vazaleen*¹¹. Aux croisements des intérêts pour le punk et pour les gens définissant leur sexualité comme hors-norme¹², ces soirées ciblaient plus, en comparaison avec celles tenues alors dans le village, les personnes de tous âges et de toutes origines ethniques. Comme scène queer punk, les soirées *Vazaleen* organisées par Munro représentaient ainsi un endroit idéal où se déployaient des manières de vivre créatives et flamboyantes. Sarah Liss, dans un livre hommage à la communauté constituée par Munro, décrit ainsi ces soirées :

The weird, wonderful, magical thing about Vazaleen [...] was how it really and truly welcomed everyone, regardless of gender, class, race, size, sexual proclivity, culinary peccadillo, neighborhood affiliation or musical taste. When you were there, you felt not just desired and desirable, but like whatever turned you on [...] was nothing to be embarrassed about. Imagine the thrill of entering a world without shame. Vazaleen wasn't just about sex, even if sex was the undercurrent that made the air vibrate. It was about community and non-judgemental kind of unerotic hedonism (2013, p. 54).

Plus qu'une simple fête, les soirées *Vazaleen* créaient un « espace queer¹³ » imaginé par l'artiste où il était non seulement possible de rencontrer des gens compatibles sexuellement pour les personnes queer s'associant également au mouvement punk, mais aussi un « safe space » où toute personne dont les habitudes, les intérêts, les goûts et les désirs ne correspondaient pas aux normes sociales dominantes pouvaient librement actualiser sa forme de vie dans toute son excentricité.

Dans *Blank Generation*, les œuvres de Munro parviennent à saisir autant la vie de ces exemples historiques, les manières de vivre suggérées par le style punk queer que celles effectivement vécues par les personnes ayant fréquenté les soirées de Munro. En s'inscrivant dans cette triple généalogie, elles désignent des façons alternatives de mener sa vie qui résultent d'un processus de création permanent de soi, et ce, nettement hors des sillages creusés par les habitudes des vies normées. Ce faisant, elles montrent également – et c'est là où les œuvres de Munro répondent vraiment au souci de Foucault – que les vies se vivent toutes dans des formes sans cesse en formation, qu'elles se créent et se vivent par des phrases, des gestes, des postures, des regards, des couleurs, des matières et des rythmes choisis, que l'on mène sa vie de façon queer dans l'attention portée à chacun de ses choix. Et c'est dans ces formes que se trouve la réelle puissance de résistance face aux vies assujetties aux normes, la véritable constitution d'un devenir pour les personnes pratiquant une sexualité non hétérosexuelle¹⁴.

Le rôle de la création culturelle devient ici plus clair : il est de doubler ces formes de vie en une autre forme, celle-ci matérielle, et de leur offrir ainsi un espace de médiation où d'autres manières de vivre pourront être considérées, débattues, jugées, où, selon le mot de Marielle Macé, elles pourront « comparaître » (2016, p. 315). En effet, les œuvres visuelles aménagent un espace de partage de formes semblable à la manière dont Macé décrit la lecture d'une œuvre littéraire :

La promesse d'une circulation des formes, et donc d'une esthétique de l'existence et d'une stylisation de soi dans la simple expérience lectrice, s'y éclaire. Le style ici est toujours au carré, pris dans une chaîne de forces, jamais isolé ou inerte. Et la dynamique d'individuation des formes littéraires devient un appel à la nôtre. Qu'y a-t-il au fond dans cette expérience ? Décidément pas, de part et d'autre d'une frontière étanche, des sujets et des objets (des personnes et des livres), mais des formes et des manières qui circulent des uns aux autres, [...] d'un style à un autre style, entre lesquels surviennent des inventions formelles et des puissances d'être (2011, p. 92).

La création permanente de soi en forme, ce qui est nommé ici « individuation », se fait dans le partage de formes de vie, et le rôle de l'œuvre, qu'elle soit littéraire ou visuelle, est de servir d'occasion de partage de ces manières d'être.

Ainsi, il n'y a pas de distinction ontologique à faire entre l'objet d'art et la vie vécue. Dans l'art comme dans la vie, il est question indistinctement de proposer et

d'assumer des formes à donner à voir et à partager. Comme le suggère *Blank Generation*, la création culturelle, relai de façons de vivre qui sont déjà des formes, défend une indistinction assumée entre l'esthétique et la vie réelle. Devant le travail de Munro, il devient évident que l'objet d'art exposé n'est qu'une passerelle de formes, qu'une mise en réseau de créations dont on peut se saisir.

Archives

La manière dont les vies queer sont matérialisées dans les œuvres de *Blank Generation* répond également à l'interrogation de Foucault, en ce qu'elles sont créées très justement du geste qui permet de former ces vies. En effet, les vies dans les œuvres de l'exposition sont appliquées, imprimées, cousues, collées, juxtaposées, déposées, accrochées, bref, elles sont mises ensemble dans une sorte de bric-à-brac. Le maître geste est ici indiscutablement l'assemblage : il s'agit de faire tenir ensemble les éléments les plus disparates.

Ce geste a tout à voir avec la constitution de formes de vie, et particulièrement des formes de vie queer. Dans le regard de personnes minorisées, regard nourri par leur singularité mais orienté par leur situation politique, certaines manières de vivre marginales se voient attribuer une valeur, une qualité, une importance particulière. Guidé par la recherche de représentations alternatives du désir, mais aussi de gestes, de vêtements, de décors et de paroles associées à des vies hors-normes, les personnes queer ont depuis longtemps assemblé, collectionné, emprunté des objets matériels évoquant des manières de vivre alternatives. À partir de ces objets, elles se sont approprié ces manières pour s'aider à donner une forme juste à leur vie, et ce, à partir de critères et de valeurs souvent loin des modèles traditionnels.

Dans l'exposition de Munro, de ce geste d'assemblage naît une archive des formes de vie queer, suivant par la même occasion une tendance importante de l'art contemporain depuis le tournant des années 2000¹⁵. Au premier abord, le terme peut sembler relever de l'oxymore, tant le catalogage de l'archive qui étiquette, fige et détermine les objets choisis est opposé aux sensibilités queer. Qui plus est, l'archive produit un savoir qui peut inciter à exercer un pouvoir sur le groupe concerné. La collection de données sur le queer facilite son appropriation par la culture dominante, comme le souligne Jack Halberstam. Rien n'empêche, ajoute le commissaire Patrik Steorn, que l'usage d'un label « queer » dans les collections muséales ne serve ultérieurement à invisibiliser ou même à exclure certains documents (2012, p. 359).

Face à ces enjeux, l'archive queer prend ses distances en faisant valoir l'importance de conserver les formes de vie tout en problématisant le geste d'archivage. C'est ce que propose Jack Halberstam, par exemple, qui voit dans la sélection d'objets de la pratique archivistique en soi une manière de créer une histoire, une culture :

But the notion of an archive has to extend beyond the image of a place to collect material or hold documents and it has to become a floating signifier for the kinds of lives implied by the paper remnants of shows, clubs, events and meeting. The archive is not simply a repository: it is also a theory of cultural relevance, a construction of collective memory and a complex record of queer activity. In order for the archive to function, it requires users, interpreters, cultural historians to wade through the material and piece together the jigsaw puzzle of queer history in the making (2003, p. 326).

Tout comme Ann Cvetkovich et José Esteban Muñoz qui ont aussi réfléchi à ce que pourrait être une archive queer, Halberstam insiste sur le fait qu'une archive queer doit évoquer la créativité des vies queer, leurs expériences, leurs sentiments, leurs désirs et leur sensibilité, et ne doit en aucun cas s'en tenir à mettre en évidence les informations factuelles. Mais, plus important encore, tout comme Jane Rowley et Louise Wolthers qui proposent d'interroger la dimension processuelle, partielle et inachevée du geste d'assemblage, Halberstam suggère d'inventer un archivage queer fidèle au geste d'assemblage qui constitue les formes de vie queer. Loin de la fixité et du contrôle classificatoire de l'archive traditionnelle, l'archive queer rassemble, de façon instinctive et subjective, des objets et les vies qu'elle documente dans un processus de mise en forme permanent d'une culture en devenir. Et l'artiste est appelé ici à jouer un rôle privilégié : « Artists have thus been important curators of queer archives because they have a knack not only for valuing objects that others do not, but also for exhibiting them in ways that can capture both their felt value and their historical value (and make claims for felt value *as* historical value) » (Cvetkovich, dans Danbolt, Rowley et Wolthers, 2009, p. 57). Cherchant à mettre en valeur le geste dans sa dimension processuelle et créative, l'archive queer se pense d'abord et avant tout comme le résultat d'un geste créatif.

La médiation des formes de vie queer que constitue *Blank Generation* se présente ainsi comme une archive queer. C'est le geste d'assemblage qui domine, en ce qu'il fait converger dans une forme des manières de vivre les plus variées, bien sûr, mais également en ce qu'il est, en lui-même, à considérer pour ce qu'il est, c'est-à-dire le geste par lequel les vies se mettent en forme, notamment pour les personnes queer, et ce, dans les modalités créatives qui permettent à ces vies de ne jamais se figer, de toujours se recréer.

Épistémologie

S'il est clair que le geste d'assemblage permet de transmettre, aux visiteuses et aux visiteurs de l'exposition qui sont concerné-e-s, une sorte de savoir constitué par les formes de vie queer des références culturelles appropriables, il reste à considérer les modalités de partage instituées par l'archive de Munro, à vérifier si ce partage parvient à

ne pas déterminer *un* mode de vie queer produisant un savoir dominant, facilement récupérable, des vies queer.

Pour éviter la domination inhérente à la production de savoir qu'implique l'archivage traditionnel, il faut que l'archive queer inscrive la spectatrice et le spectateur dans un rapport au savoir culturel qui soit ni évident, ni achevé, ni entièrement déterminé, ni complètement saisissable. L'artiste-archiviste queer, précise Mathias Danbolt, doit « utiliser des fragments ou des traces obscures pour inviter le spectateur à participer à la production de sens » (Danbolt, Rowley et Wolthers, 2009, p. 31).

De même, chez Munro, la reconnaissance de ce que sont ces noms, ces lieux et ces mots, de ce à quoi ils réfèrent, de ce qu'ils expriment, des vies alternatives qu'on leur prête, est loin d'être évidente. Les formes de vie alternatives archivées par les œuvres ne sont reconnues que s'il y a minimalement le partage d'un certain savoir culturel queer commun, ce qui n'est pas accessible à toutes et à tous. Mais c'est justement par la difficulté d'accès à ces références que les œuvres de Munro répondent à l'appel à la résistance face à une identification claire et au catalogage systématique de ce qui serait queer, qu'elles parviennent à ne pas entièrement exposer, dans les deux sens du terme, le savoir culturel queer archivé. Ainsi, *Blank Generation* contourne les modes de production et de diffusion dominants de savoirs. L'exposition repose sur un rapport au savoir marqué par le tacite, la complicité, la connivence, le sous-entendu et la présomption. Elle s'inscrit dans une épistémologie queer.

Ce qu'on appelle l'épistémologie queer a pour point de départ la remise en cause d'une « volonté de savoir » sur la sexualité que Michel Foucault, en contestant l'hypothèse répressive, a défendue avec véhémence dans le premier tome de *l'Histoire de la sexualité*. Cela implique de rester sensible à la production de savoir sur la sexualité comme rapport de domination et de résister, conséquemment, à l'identification et au catalogage des pratiques sexuelles en misant sur le fait que tout savoir est instable puisque relatif aux dispositifs de validation en place. L'épistémologie queer repose également, comme le développe Eve Kosofsky Sedgwick dans son ouvrage fondateur *Epistemology of the Closet*, sur une volonté de déstabiliser la pensée binaire largement appuyée et inspirée par l'opposition homo-hétérosexuelle mise en place au XIX^e siècle en Occident. Il s'agit de rendre compte de la complexité de la vérité en refusant les oppositions. L'épistémologie queer implique finalement de chercher des manières alternatives de savoir et de comprendre parmi les formes de savoir généralement délégitimées, celles reposant par exemple sur le corps, les sens, le sensible, l'émotion, l'instinctif, le subjectif. Kim Q. Hall résume le potentiel inhérent à l'exploration de ces savoirs : « Paying attention to discredited and unauthorized forms of counter-knowing and counter-remembering is empowering because it reveals that things can be otherwise, not because it enables a substitution of an account that is more truthful than the dominant account » (2017). Il s'agit alors de faire de l'exploration de ces savoirs discrédités une occasion non pas d'invalider l'épistémologie dominante et de contourner son exigence de vérité, mais de

chercher un rapport au savoir qui conviendrait aux personnes queer, notamment en traduisant adéquatement leur réalité non binaire et en contournant la domination à laquelle peut mener la production de savoir.

Le savoir tacite sur lequel repose *Blank Generation* active ce type de rapport queer à la connaissance. Alexis Shotwell appelle « compréhension implicite » ce qui relève d'une évidence pour un groupe de personnes, mais qui n'est pas, ou ne peut pas, ou n'est pas encore explicité clairement. Shotwell montre dans son ouvrage *Knowing Otherwise: Race, Gender, and Implicit Understanding* que les normes, notamment de genre et d'ethnie, reposent sur cette précompréhension, et que ce mode de savoir, quoique sous-jacent, indicible et globalement déconsidéré, exerce pleinement son influence sur les vies des personnes minorisées. Il est le mode à partir duquel ces personnes se constituent des repères culturels tout autant que le mode à partir duquel amorcer un repositionnement politique face à ces normes. En ce sens, faire appel à la compréhension implicite, reconnaître son existence, sa présence et sa légitimité permet à la fois de dé-essentialiser ces normes en reconnaissant le type de savoir sur lequel elles sont construites, mais également de s'inscrire dans un rapport au savoir familial aux personnes queer qui leur permet de se reconstituer comme sujets par-delà ces normes.

D'autres auteur-e-s associent aussi ce savoir tacite à la création de soi des personnes queer. Dans son étude sur le rôle joué par le ragot dans l'histoire de l'art après la Seconde Guerre mondiale, *Between You and Me: Queer Disclosures in the New York Art World*, Gavin Butt soutient qu'un certain mode de communication non officiel fait de savoirs incertains à véracité contestable était privilégié, dans l'Amérique des années 1950 et 1960, par les artistes gays et lesbiennes pour obtenir, entre autres, de l'information sur l'orientation sexuelle des autres artistes, contemporain-e-s ou historiques. L'exemple montre ici que l'« incertitude épistémologique » (2005, p. 9) de ce mode de partage du savoir a joué un rôle important historiquement pour les personnes ayant des désirs pour celles de même sexe. En effet, ces ragots, parfois exprimés dans un langage codé, instaurent un sentiment de complicité et de connivence par le partage illicite d'informations par ailleurs nécessaires pour se faire reconnaître, faire communauté et avoir une vie sexuelle active.

L'exposition de Munro reprend à sa façon ce mode de transmission du savoir tacite qui déplace dans une épistémologie queer celui ou celle qui s'y engage. S'il y a dans ces œuvres des formes de vie archivées, elles ne le sont qu'implicitement. Pour les saisir dans toute leur complexité, il faut alors se repositionner dans un rapport au savoir où le non-dit, l'indicible, le sensible, le ragot trouvent une légitimité et sont reconnus dans leur agentivité. Les personnes queer, généralement à l'aise dans l'incertitude associée à l'épistémologie queer, sont particulièrement susceptibles d'adhérer à cette manière de lire ces références dont la reconnaissance, quoique souvent partielle, parfois fabulée, peut servir à mettre en forme leur vie. L'archive collige des vies queer sans qu'elles soient

étiquetées, définies et circonscrites comme telles, et donc, sans en faire un savoir positif dont n'importe qui peut se saisir pour exercer un pouvoir sur ce groupe.

En restant dans l'implicite, le non-dit, l'indéterminé, l'indécidable, l'archive de savoirs culturels sur les manières queer de vivre sa vie que mettent en place les œuvres de *Blank Generation* contourne la domination qui pourrait être ultérieurement exercée sur ces savoirs autant que, de manière plus constructive, elle active une épistémologie du demi-mot, du précaire et de l'incertain, familière aux queer, qui savent mieux que toute autre personne qu'il s'agit là d'une manière de devenir autre, de se subjectiver, se désubjectiver et se resubjectiver dans un rapport à soi dépourvu de fixité.

Loin de simplement présenter des exemples de formes de vie queer, Munro crée une œuvre d'art qui pourrait être considérée fidèle au projet de Foucault, et ce, dans les manières de vivre qu'elle contient, dans la façon de les rassembler et d'en faire la médiation, tout autant que dans le mode par lequel ces vies comme savoir constitué sont rendues visibles. Davantage qu'un exemple illustrant ce que pourraient être ces créations culturelles portant un devenir queer, l'exposition est à concevoir comme un véritable « objet théorique¹⁶ » tant elle rend manifeste, dans sa constitution même, les sensibilités nécessaires à la mise en forme *comme œuvre visuelle* de ces manières de vivre.

Face aux formes de vie elles-mêmes mises en forme dans les œuvres de Munro, je me dois en fin de parcours d'en considérer une troisième souvent oubliée dans le travail universitaire : ma propre forme de vie. Le travail de recherche et d'analyse d'une œuvre que l'universitaire que je suis a l'habitude de mener, travail généralement sécurisé par un rapport prétendument objectif au savoir de l'œuvre ou au savoir que l'on convoque pour mettre en évidence le sens de l'œuvre, sa valeur, sa pertinence, travail par ailleurs souvent distant, plus ou moins sensible, a été déstabilisé par la rencontre de cette exposition. L'engagement a été plus sensible qu'intellectuel : les formes attribuées à ces vies évoquées dans les œuvres, que j'ai pris plaisir à imaginer à partir des informations que j'ai pu rassembler sur elles de même que les formes attribuées à la communauté punk queer tenue à bout de bras par Munro que je n'ai pas pu connaître, ont été l'occasion de prendre la mesure de l'importance du savoir culturel queer dans la constitution de ma propre forme de vie, certes, mais également, et de façon plus marquante encore, de l'importance qu'a pris ce rapport implicite, incertain, tacite au savoir, du rôle qu'il a joué dans ma manière de vivre et le rôle qu'il continuera à jouer, notamment dans ma vie intellectuelle. *Blank Generation* m'aura permis d'être plus attentif à ces manières parallèles, précaires, vulnérables, souvent perçues comme illégitimes, par lesquelles nous pouvons aussi connaître, reconnaître et nous reconnaître.

Notes

¹ Ce bar et restaurant dans le Upper East Side de Manhattan ayant ouvert en 1965 a été le lieu de rencontre glam rock de célébrités dans les arts visuels comme Robert Rauschenberg, Dan Graham, Roy Lichtenstein. Le back room était un des lieux privilégiés par Andy Warhol. Une seconde ouverture a eu lieu dans les années 1970, et sa programmation a basculé vers le punk grâce à Peter Crowley, responsable de la programmation du CBGB et de Mothers, un bar gay de la 23^e rue.

² Artiste de la performance, promoteur d'événements et designer anglais d'origine australienne, Leigh Bowery s'est fait connaître pour ses tenues extravagantes qui ont inspiré entre autres Boy George, Vivienne Westwood et, plus récemment, Anohni de Antony and the Johnsons.

³ Darby Crash est le chanteur du groupe punk rock américain The Germs. Secrètement gay, il est mort d'une overdose à 22 ans la veille de la mort de John Lennon en 1980.

⁴ John Sex est un artiste new-yorkais de la performance des années 1980. Ami de Andy Warhol et de Keith Haring, il s'est produit dans des bars comme le Pyramid (drag) et le Paradise Garage (discothèque entre autres LGBT) avec des performances alliant danse, striptease et le style Las Vegas. Il est mort du sida en 1989.

⁵ Quentin Crisp a été dans les années 1940, 1950 et 1960 modèle nu pour les écoles d'art britanniques. Il est surtout connu pour avoir fait l'objet d'un documentaire diffusé à la télévision à la fin des années 1960, *The Naked Civil Servant*, basé sur son autobiographie où l'on montre son mode de vie d'homosexuel efféminé maquillé à Londres et sa vie avec les prostituées.

⁶ *General Idea* est un groupe d'artistes fondé en 1969. Leur travail multimédia (vidéos, sculptures, peintures, publications) implique la fusion de la haute culture et de la culture de masse. Ils sont célèbres pour leurs œuvres visant à conscientiser les gens sur la crise du sida, notamment par leur logo AIDS créé à partir de l'œuvre *LOVE* de Robert Indiana. Ici, le motif de poodles couleur néon juxtaposés de manière à suggérer des positions sexuelles est présent dans plusieurs œuvres du groupe. Ce motif représentant la diversité sexuelle se retrouve entre autres dans le numéro de 1983 *FILE* intitulé *Mondo Cane Kama Sutra* et dans une série du même nom réalisée sur acrylique en 1984.

⁷ Jack Halberstam a nommé « queer time » cette conception du temps de personnes queer opposée à un temps normatif et linéaire, passant progressivement de la jeunesse à l'âge adulte, puis à la maturité. Ce temps normatif est hérité du modèle de la famille hétérosexuelle bourgeoise centrée autour de la reproduction, d'une certaine conception capitaliste du quotidien marquée par une division claire entre le travail et le reste pour des raisons de productivité, et enfin d'un idéal de longévité, accompagné d'une aspiration à la permanence, à la santé et à la sécurité. Voir à ce sujet *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, NYU Press, 2005.

⁸ Son amie l'artiste et designer graphique Cecilia Berkovic décrit ainsi la facture esthétique de Munro : « I never really thought about Will's work as being precious. There was always something kind of DIY and crappy about it. He was a shitty printer and didn't care » (Liss, 2013, p. 96). Luis Jacob, un autre ami artiste, identifie le DIY comme un principe fondateur dans le travail de Munro : « DIY culture is a refusal of consumerism that values, for example, crafting rather than buying new clothes. It is a rejection of corporate culture and its replacement by means of networks of like-minded people, punk networks that enable the production, promotion, and enjoyment of the culture that one thus helps to build » (Monk, Chhangur et Jacob, 2014, p. 39).

⁹ Dans son texte « What's that smell? Queer temporalities and subcultural lives », Jack Halberstam développe une nouvelle théorie des sous-cultures queer qui ne comprennent pas seulement les hommes blancs jeunes, mais également des femmes plus âgées, notamment les drag kings. Son analyse est ici reprise en ce qu'elle témoigne de l'influence du punk dans les cultures queer dans les années 2000 (2003, p. 315).

¹⁰ Voir le travail d'analyse de ce mouvement dans Michael du Plessis et Kathleen Chapman, « Queercore : The Distinct Identities of Subculture », *College Literature*, vol. 24 n° 1, 1997, p. 45-58.

¹¹ La soirée *Vazaleen* est tenue généralement une fois par mois entre 2000 et 2009, d'abord au El Mocambo, puis au Lee's Palace. D'autres événements sont aussi organisés par Munro comme *Peroxide*, une soirée d'Italo Disco, de New Wave et d'électro à partir de 2002 dans le Kensington Market, et *No T.O.*, une soirée new wave et post-punk à partir de 2004. Il y a aussi eu *Moustache*, une soirée de striptease amateur dans un club de danseurs nus. Munro a aussi été copropriétaire d'un resto-bar, le Beaver Café.

¹² Munro explique ainsi ce qui l'a motivé à organiser *Vazaleen* : « There was a world of [queer performances] in Toronto before I was around, and by the time I came here in the nineties it had really died down, and I felt like the stuff that was happening was not very imaginative. I also came from hard-core scene where there really weren't too many gay people. People were nice to me, but I was never going to have sex life, or a fully fulfilled life within that community. I felt like I had to make my own scene. So part of it was, not vengeful, but reaction to that and the desire to want to create, or recreate, a queer punk scene. And I really thought we could do it [...] set up a social network where people can meet each other, have a sense of community, and feel like they can survive » (Munro, dans Monk, Chhangur et Jacob, 2014, p. 121).

¹³ L'espace queer est une notion empruntée à Aaron Betsky. Il la définit ainsi : « It is a kind of space that I find liberating [...]. It is a useless, amoral, and sensual space that lives only in and for experience. It is a space of spectacle, consumption, dance, and obscenity » (*Queer Space. Architecture and Same-Sex Desire*, William Morrow, 1997, p. 6).

¹⁴ En effet, pour Giorgio Agamben, penser sa vie comme « indissociable de sa forme » (2002, p. 22) signifie faire de sa vie une « vie dans laquelle tous les modes, les actes et les processus du vivre ne

sont jamais simplement des faits, mais toujours et avant tout des *possibilités* de vie, toujours et avant tout des puissances » (2002, p. 14). Pour lui, c'est à travers cette modalité de l'existence, qu'il appelle « forme-de-vie », que la vie acquiert véritablement sa force de résistance, sa souveraineté face aux forces sociales de coercition.

¹⁵ Ces dernières années, les pratiques archivistiques sont assez fréquemment utilisées par les artistes contemporains pour traiter de sujets liés à la mémoire et à l'histoire. Ils et elles importent alors dans le champ esthétique la logique historique de l'archive, celle de colliger des documents pour accumuler de l'information sur un sujet circonscrit par un ensemble de règles et de protocoles, mais détournent partiellement leur force de contrôle par une mise en évidence de la performance de sélection des documents, de sa logique discriminante et de l'autorité qui y sont associées. Voir entre autres Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, MIT Press, 2008, Okwui Enwezor, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography & Steidl, 2008, et Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, n° 110, 2004, p. 3-22.

¹⁶ La notion d'objet théorique est empruntée à Louis Marin. Voir *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Les éditions EHESS, 2006/1989.

Ouvrages cités

- AGAMBEN, Giorgio. (2002). *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Payot Rivages.
- BUTT, Gavin. (2005). *Between You and Me. Queer Disclosures in the New York Art World. 1948-1963*. Duke University Press.
- DANBOLT, Mathias, Jane ROWLEY et Louise WOLTERS. (dir.) (2009). *Lost and Found. Queering the Archive*. Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center.
- FOUCAULT, Michel. (1994). Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité. *Dits et écrits*, t. IV, texte n° 358. Gallimard.
- HALBERSTAM, Judith. (2003). What's That Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives. *International Journal of Cultural Studies*, vol. 6, n° 3, 2003, p. 313-333.
- HALL, Kim Q. (2017). Queer Epistemology and Epistemic Injustice. Dans Ian James Kidd, José Medina et Gaile Pohlhaus, Jr. (dir.), *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*. Routledge.
- LISS, Sarah. (2013). *Army of Lovers. A Community History of Will Munro*. Coach House Books.
- MACÉ, Marielle. (2016). *Styles. Critique de nos formes de vie*. Gallimard.
- . (2011). *Façons de lire, manières d'être*. Gallimard.

-
- MONK, Philip, Emelie CHHANGUR et Luis JACOB. (2014). *Will Munro: History, Glamour, Magic*. Art Gallery of York University.
- PLANA, Muriel et Frédéric SOUNAC. (dir.) (2015). *Esthétique(s) « queer » dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*. Éditions universitaires de Dijon.
- REYNOLDS, Simon. (2009). Q&A with Steve Brown of Tuxedomoon. *Totally Weird*, <http://totallywiredbysimonreynolds.blogspot.ca>.
- SHOTWELL, Alexis. (2011). *Knowing Otherwise. Race, Gender, and Implicit Understanding*. Pennsylvania State University Press.
- STEORN, Patrik. (2012). Curating Queer Heritage: Queer Knowledge and Museum Practice. *The Museum Journal*, vol. 55, n° 3, p. 355-365.