

2 pointeurs :

Houle (Jean-François)  
Sida (& esthétique)  
Maladie (sida en art)

Publié :

« La déchirure du monde » [Jean-François Houle],  
*Spirale*, 132, avril 1994, p. 7.

« **Figures du sida** » [Le sida, la peinture, la critique d'art devant la maladie]  
*Discours social/ Social Discourse, Analyse du discours et sociocritique des textes*, « Les discours du SIDA/Discourses on AIDS », vol. 6, 3-4, été-automne 1994, p. 133-139.

Les contaminations de l'époque.

## I — La déchirure du monde

Lorsque j'ai inséré un article de critique d'art dans un dossier de la revue **Spirale** sur « La culture du Sida »<sup>1</sup>, j'ai ressenti un certain malaise : je prenais soin de ne pas insister sur la place de la maladie dans son œuvre, pourtant un lecteur pressé pouvait rester sur l'impression que l'aspect « arraché » et « ruiné » des couches picturales de Jean-François Houle pouvaient se lire comme des symptômes du sida. Comme si l'art pictural pouvait s'approprier l'usure cruelle que nous inflige le sida, comme le théâtre chez Artaud se serait approprié la cruauté de la peste.

### **Une dégradation des surfaces (Houle)**

En effet, les derniers tableaux de Jean-François Houle sont composés à partir de toiles qui sont d'abord marouflées l'une contre l'autre pour être ensuite séparées dans un arrachement générateur de textures colorées. L'artiste nous disait découvrir dans cet arrachement un « chaos générateur d'unités mystérieusement harmonieuses ». Arracher la surface de toiles enduites à l'acrylique, c'est tout le contraire d'y superposer des effets de séduction. Ici le geste de peindre définit les matières du tableau dans une vérité trop brutale, investit le corps pictural comme l'agent viral mine le corps : l'expérience du chaos dans le corps donne sa mesure à la création artistique – dans une création qui se révèle aussi une déperdition, lorsqu'elle rejoint le mouvement universel par lequel le connu va se perdre dans l'inconnu, la vie dans la mort.

Les analogies entre la dégradation du corps et la ruine des surfaces en peinture constituent aujourd'hui un véritable discours sur le Sida dans les arts<sup>2</sup>. Souscrire à de telles analogies se serait réduire les images à des symptômes, ce serait inscrire les faits dans des figures. On croit ainsi pouvoir compléter une iconographie du Sida qui reste à établir<sup>3</sup>. De plus je ne souscris certainement pas à l'hypothèse implicite d'un effet cathartique (de soulagement, sinon de guérison) d'une transposition directe des événements du corps dans une œuvre d'art. Cette

transposition, dans le cas qui nous occupe, restera toujours anecdotique. Néanmoins il ne faut pas rejeter ces analogies, il faut en comprendre la persistance au delà d'une séméiologie simpliste de la maladie productrice de signes. Et puis il faudra un jour regarder la tableaux de Houle où lire Guibert sans avoir présent à l'esprit comment ils sont morts, sans y voir les signes de leur mort.

Est-ce que la peinture doit se donner pour idéal d'être comme la peau ? Sensible et entaillée par la souffrance. C'est ainsi que l'on parle du Sida dans les arts en alignant un certain nombre d'analogies sans jamais traiter cette question difficile d'un discours du sida. On se retrouve dans la position de Scheherazade qui racontait des histoires afin de différer le moment où on lui enlèvera la parole — et la vie<sup>4</sup>. Comme tout le monde, lorsqu'on fait face à la mort on ne fait que raconter des histoires<sup>5</sup>. C'est dans cette disposition qu'il veut sobre et quelque peu humble quant à la portée de son propos, que le critique et le philosophe féru d'esthétique, se rapprochent des artistes contaminés, des créateurs malades, qui ont choisi de consacrer leurs dernières années, sinon leurs derniers jours et leurs dernières nuits, à produire des œuvres qui a chaque fois les reconduisent à l'aube. C'est dans cette disposition que nous saurons donner une lecture moins immédiate de ces œuvres pour en dégager le sentiment tragique et surtout pour tenter de caractériser la nature de ce sentiment. En effet, quelle est l'interrogation sur le temps de celui pour qui, soudain, l'avenir se rapproche en accéléré ? Quelle est la quête de soi chez celui qui connaît les transitions du corps ?

Ce qui est en jeu c'est donc, face à l'épidémie qui porte ombrage à cette fin de siècle, c'est la fonction immémoriale de l'œuvre qui n'évoque le néant que pour le conjurer par son existence même. Exposée aux ravages de l'épidémie, l'œuvre moderniste, qui a enchâssé sa pureté dans un écrin contre-idéologique, serait soudainement entachée par les signes de l'angoisse tout comme les murs de la ville sont chargés des graffitti et des posters d'une sous-culture<sup>6</sup>. C'est le ciel radieux du consumérisme, l'auto-satisfaction de la marchandise, qui se trouvent alors assombris par une menace rampante. Les arts, la littérature, seraient troublés par la rumeur d'une misère humaine qui n'a pas encore trouvé ses lettres de noblesse. Il s'agit, dans ces miasmes picturaux, de reconnaître le cheminement de l'artiste qui se façonne une image de lui-même. La création aurait toujours été un moyen de s'accompagner soi-même, un moyen de toujours se découvrir dans les étapes de sa disparition ? Ce que cette expérience limite révèle c'est que la transformation du corps est une vie en soi, qui n'a pas moins de sens et ne doit pas être jugée par sa finalité. Cette accélération vers l'inconnu a un effet d'intensification, produit une nouvelle subjectivité : il apparaît plus que jamais que la vie est transformation.

#### **La fragmentation du temps**

Celle-ci s'annonce par des dislocations anatomiques, des surfaces décadentes, des charges nostalgiques. C'est encore une volonté de donner un visage à cette maladie qui anime les mémoriaux les plus hagiographiques, ou les revendications les plus violentes contre les institutions qui ont cautionné l'indifférence. Houle croyait en l'injonction barthésienne où nous devons « fragmenter le texte ancien de la culture [...] et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables<sup>7</sup>. » Il prenait ses propres toiles comme supports de ses violences. Au lieu de s'en prendre à l'histoire de la peinture, il a

constitué sa peinture comme le lieu solitaire où s'appesantit la détermination des codes, où il entreprend d'excéder les codes. C'est ainsi que les toiles de Houle, par les nombreux arrachements conservent l'empreinte des effets mortifères de la répétition : la surface picturale ressemble alors à des peaux ravagées. A la façon des tableaux anciens dont les craquelures font paraître les éléments figuratifs secondaires : comme un voile de mélancolie jeté sur le monde<sup>8</sup>. De dimension plus grandes, les murales de Regan Morris, un artiste de Toronto, déploient à grande échelle des surfaces craquelées et érodées comme des boues séchées, comme des peaux ridées. « Les dernières œuvres sont lourdes de tristesse; leurs surfaces ruinées sont un parallèle éloquent de notre peau fragile et mortelle<sup>9</sup> ».

En évoquant cette analogie de la peinture comme miroir de la peau, l'œuvre comme miroir du corps, on n'a pas assez insisté sur la symbolique des arrachements chez Houle, lorsque les deux surfaces picturales se joignent, s'étreignent, se fondent puis se séparent. On peut voir sur chacune ce qui lui a été arraché et ce qu'elle a retenu de l'autre : dans un cas comme dans l'autre il s'agit d'une perte. Comme si la mort, par la ruine des surfaces, devait nécessairement apparaître comme le complément du désir. Tous les échanges comportent un risque et l'échange sexuel requiert davantage. Il y a une dimension sacrificiel de l'amour, devant laquelle les nouveaux héros de notre temps ne veulent pas reculer : ils prolongent leur jeunesse par le risque.

Ce que toute épidémie remet en cause c'est l'ordre qui permet de « déduire la succession des morts de celle des naissances<sup>10</sup> ». C'est ainsi que de nombreux artistes, écrivains, trépassent dans leur premières années comme créateur, lorsqu'ils ont tout juste eu le temps de donner la promesse d'une œuvre qui aurait compté. Les amis, les galeries et parfois la famille peuvent créer une fondation pour préserver le corps de l'œuvre<sup>11</sup>, les artistes et tout le milieu peuvent constituer un réseau d'appuis réciproques pour la survivance des œuvres, mais celle-ci ne pourra entretenir le mythe que continuer à travailler n'est pas la même chose que continuer à vivre, et que donc l'œuvre continue lorsque l'individu ne le peut pas.

Ce qui devient dramatique, dès les premiers temps de la maladie, c'est la course engagée pour assurer la survie de l'œuvre. D'abord en consolidant ce qui est engagé, quand la production de la fin constitue la véritable signature de l'artiste, puis en cataloguant les œuvres dans l'espoir de leur trouver une demeure posthume. Même au prix de signes de fatigue et de hâte excessive, l'artiste se soumet plus que jamais aux exigences de visibilité imposées par le marché, par le milieu restreint de l'art et si possible par les médias qui sollicitent le grand public. La notoriété de l'artiste lui permet de constituer le milieu de l'art comme exécuteur testamentaire et comme héritier virtuel. L'œuvre est chargée d'une séduction nouvelle, lorsqu'elle trouve dans l'immédiat la minceur du souvenir et que tout à la fois se charge de la conscience de soi décadente que lui impose l'hyper-sophistication du milieu de l'art : il faut plus que jamais que l'œuvre joue dans le code et démontre une conscienc du code. Ce qui est décadent c'est la nécessité de s'en remettre au code du moment tout en le désavouant comme inauthentique. Dans une reconnaissance désespérée que tout dans le code est faux sinon la conformité au code lui-même.

***Amuse-gueule***

Le défi de la visibilité continuée requiert que demain nous appellerons encore « art » ce qui bénéficie de cette désignation aujourd'hui. L'artiste parie sur la pérennité du moment, et affiche la plus grande ironie pour un art du moment qui se réduit à un ensemble de procédés commodes pour faire de la belle peinture : dans l'« Amuse-gueule », Houle fait de sa propre peinture une répétition de petites toiles découpées, roulées en petits rouleaux et épinglées au mur. Là encore, ces toiles lacérées, ces rouleaux épinglés témoignent d'un travail de répétition qui annule la belle visibilité d'une surface homogène. Avec *Amuse-gueule* elle apparaît pour ce qu'elle est, dans une exposition posthume<sup>12</sup>, dans une dérision de la peinture et dans le refus rageur d'en faire des reliques. Alors le travail d'arrachement devient visible, les déchirures et les morcellements deviennent visibles comme manipulations dispersées des matières picturales et non plus comme séduction d'un achèvement. Mais il y a plus encore, c'est comme si l'œuvre entière d'un artiste, un collection de toiles roulées, rejoignait la légèreté du hors d'œuvre, de ce qui n'est pas encore l'œuvre, de ce qui ne sera pas déroulé<sup>13</sup>. Le véritable tragique c'est ce désaveu de l'art et de toute culture, lorsqu'il n'y a aucun moyen d'exprimer la souffrance qui permette de la transcender, lorsqu'il n'y a pas d'attitude devant le vie qui deviendrait un refuge pour survivre à celle-ci.

Ce qui s'exprime dans des métaphores aussi fortes, c'est le caractère désespéré et futile d'une soumission aux exigences du moment. L'arrachement des toiles encollées c'est aussi l'expérience de fusion et de séparation du corps, l'enroulement de la toile c'est ce qui la soustrait à la vue le plus discrètement. Il semble que l'artiste doive se sacrifier au goût du jour parce qu'il ne survivra qu'avec ce dernier, comme enfant prodige d'une couleur du temps. Il sait que les spectateurs verront dans ses œuvres une description clinique de sa condition.

Il cherche pour sa part à trouver dans l'écriture, la peinture, la parole, ... des amorces ou des relais à un travail de transformation qui prend place dans les profondeurs du corps. Mais ce n'est pas une décision rationnelle qui peut déclencher ce travail interne, rien ne peut le provoquer, et certainement pas les allégories simplistes où l'on croit pouvoir transposer la maladie sur une surface pour en jouer les effets de dégradation et ainsi la déjouer vers une guérison. Certes il y a aussi le besoin de croire que ça se passe là, dans l'œuvre, pour que cela puisse se passer ailleurs, dans le corps.

Jean-François Houle était fasciné par les marques du temps sur les surfaces : usure, érosion, rouille, métaux rongés, murs lézardés, ravages, fissures dans les dalles, trottoirs craquelés, — comme s'il voulait donner corps au temps, comme s'il voulait mieux connaître ce qui s'acharne ainsi sur les choses et les voue à l'absence, pour donner une forme tangible au temps assassin. Est-ce que le temps n'est qu'un instrument de cette destruction ? Est-ce qu'il y a d'un côté la destruction pure et de l'autre ce qui échappe à ses outrages : l'immortalité. Quand c'est la chair d'un monde immortel que ses arrachements mettraient à vif ? Puisqu'il peut-être simulé, le temps apparaît alors comme le produit d'un ordre

social, c'est une fiction dans laquelle nous sommes tous emportés. Puisqu'il peut être simulé, alors il n'est qu'un simulacre qui peut être défait. Les dernières toiles de Jean-François Houle simulent ainsi l'infinimentale érosion des surfaces.

Dans les arrachements de Jean-François Houle, les allégories corps/œuvre sont dépassées, c'est la métaphore qui domine, qui signifie que nous vivons dans un monde malade, qui signifie aussi que dans ce monde rien ne peut prétendre à une santé originelle, que tout se fait et se défait dans un arrachement perpétuel. Dans l'expérience de la déperdition de soi, lorsque notre société ne peut plus rien pour nous, je crois un instant être rejeté dans une solitude immense, mais je vois aussitôt que je suis parmi les autres : dans ce cri je ne sais où je finis et les autres commencent. L'effritement communautaire révèle paradoxalement une solidarité humaine inouïe.

Les analogies qui sont invoquées dans le discours sur le sida dans les arts, comme celle qui relie la surface picturale ruinée et la peau sur laquelle on recherche anxieusement les taches qui révéleraient un sarcome, sont trop faciles, mais elles se justifient dans le contexte d'une identification puissante chez l'artiste entre la survie de l'œuvre et sa propre survie. Rapport toujours dénoncé comme lyrisme décadent et joué en même temps chez le peintre qui a découvert que sa peinture c'était depuis toujours lui-même qui se refusait et se retrouvait, qui s'écorchait et se ressaisissait, — dans une quête de soi devenue interminable, suspendue dans une temporalité sans terme, dans la déchirure du monde. Lorsqu'on croit au caractère absolu de notre identité, la quête de soi devient un processus que la mort ne peut interrompre.

L'œuvre se voue à son inachèvement dans la tension la plus grande : certes la peinture c'est la quête de soi-même mais ce qui, de la crise personnelle, prend forme d'œuvre, cela doit rencontrer l'impersonnalité des codes. L'usage des mots nous assujettit à la signification qu'ils ont pour les autres. Il se trouve que cette soumission aux codes du moment, cette recherche d'une visibilité qui l'inscrit dans le regard de ses contemporains, l'artiste la paye au prix le plus fort : c'est à ce moment que l'artiste doit employer le langage des autres qu'il croit le moins en la valeur expressive, sinon rédemptrice, des mots et des images — voilà le véritable arrachement. Telle est l'urgence que le sida installe dans les arts, lorsque les mots ne veulent plus rien dire, les images n'ont plus de rayonnement. On revient au point zéro d'une main sur le mur de la réalité, ou une main paume ouverte vers le ciel, pour signer son existence<sup>14</sup>.

Pour l'artiste atteint d'une maladie dont le pronostic de développement est terrible, l'angoisse de sa propre disparition accentue le sentiment de la précarité des codes. Dans la détresse d'un monde devenu surface, livré aux flux d'images sans contenus et de signes polarisés par le soupçon, le sida c'est l'effondrement de la surface. Il renonce à inscrire la maladie dans des images particulières qui en condenseraient la douleur, dans un imaginaire qui permettrait de la transcender, il affirme même l'*aniconicité* de cette douleur. Ce qui change essentiellement c'est la réserve que l'individu conserve dans ses rapports avec l'institution : pour dénoncer la perte des points d'appui et aussi pour marquer la nécessité pour l'artiste de s'impliquer à l'occasion des grands drames collectifs. Le sida devient la métaphore des tendances destructrices qui, dans chaque société, menacent la vie humaine et le droit à la différence.

C'est l'ironie cruelle à laquelle se soumet l'artiste qui est prêt à tout sacrifier au moment présent du milieu de l'art, à ses caprices et ses prétentions, pour survivre une

autre saison, et qui a tout à la fois la certitude de travailler dans le moment de la fin. Ceci surtout en peinture, dans une époque de la mort de la peinture qui est la perte de la fascination du public pour la peinture. Alors l'artiste semble moins préoccupé par la complexité de ce qui lui arrive que par l'angoisse du vide qui l'étreint dans son désir de satisfaire les contraintes institutionnelles du monde de l'art, dans son désir de donner une portée pédagogique, éducative et thérapeutique à sa création. Cet artiste n'attend pas d'être soutenu par une mythologie de l'individualisme créateur, il ne cherche pas à développer une autre mythologie. Ou encore il n'attend pas de l'institution muséale la reconnaissance qui lui permettra de se réconcilier avec lui-même. Certes, il semble qu'avec la célébrité vient la certitude de savoir qui on est et ce qu'on vaut, — statut éminemment désirable pour qui veut échapper à sa fragmentation psychologique et physique. S'il renonce à son autonomie personnelle ce n'est pas pour se laisser glorifier dans un moi sacrificiel. L'artiste chevillé par la maladie ne se soumet aux exigences institutionnelles du moment que pour mieux se préoccuper du moment présent, pour ne se préoccuper que de cela. Et s'il se laisse absorber par l'industrie culturelle de la fabrication des vedettes c'est afin de régner dans l'instant, c'est afin de conserver un équilibre dans l'expression d'un désespoir extrême. C'est par après que la perte de notoriété et la mort statutaire remettront en cause la survivance de l'œuvre.

En fait l'artiste sidéen est déjà sacrifié, et en offrant son sacrifice à l'institution dévoreuse de tout ce qui peut alimenter ses mythes, il annule ce sacrifice. L'institution qui l'accueille lui donne l'assurance qu'elle consolidera sa mémoire (quand il semble que la guerre épidémiologique cessera un jour) et affirme tout à la fois que le « moi » n'est pas un enjeu réel. C'est présupposer que la guerre épidémiologique cessera un jour, c'est présupposer aussi que l'art est le dernier temple, le Mausolée où toutes les couches historiques se superposent sans pourtant nous ensevelir. Comme l'ange de l'histoire évoqué par Benjamin, l'artiste sidéen est travaillé par le temps, il travaille le temps pour le différer et pour le simuler. En effet le peintre entreprend de reproduire artificiellement les marques du temps justement pour démontrer que le temps est artificiel, est un simulacre. Jean-François Houle, dans ses arrachements de surface, démontrait à chaque fois qu'il n'y a pas d'intériorité. Comme si la peinture qui craint ne pouvoir résister à l'épreuve du temps, tentait de nous donner une image du temps. À la façon des fresques anciennes, on regarde moins ce qu'elles représentent que l'effacement qui les habite : Sheherazade offrit ainsi mille et une images de la nuit.

Dans la face à face de deux couches picturales, lorsqu'elles sont arrachées, l'épaisseur d'une couche est peut-être la surface de l'autre. Dans l'échange qu'importe si ce qui nous reste c'est encore nous ou si c'est l'autre. Ce qui est révélé c'est que dans la volonté d'une autonomie de la personnalité, il y a encore une croyance dans l'immortalité. L'artiste renonce à cette illusion, reconnaît qu'il n'y a pas d'affirmation de soi hors des codes, qu'il n'y a pas d'immortalité hors les traces par lesquelles l'institution se perpétue. La personnalité disparaît, il n'y a que la vie en elle-même qui compte, quelle que soit sa singularité, et tout à la fois la vie devient notre utopie personnelle.

### **La dégradation du corps**

La réflexion sur le Sida réunit aujourd'hui des artistes de la performance, des transfuges sexuels, des actrices lesbiennes, des vidéastes postmodernes, des photographes utopistes, — sans parler de ceux qui sont tout cela à la fois. Le rassemblement des témoignages permet d'explorer, par le récit et la réflexion

théorique, les intersections entre le féminisme et le poststructuralisme, la psychanalyse et la sociologie du signe, la politique du corps et la sémiotique de l'imagerie médiatique, les narrations électroniques et les économies de la pulsion.

Les rapports de l'État et du Sida sont riches d'enseignements sur l'avenir des biotechnologies de la reproduction. Les obsessions américaines à propos de l'hygiène deviennent un McCarthysme hystérique qui recherche un corps fondamental, parfaitement étanche, sans émission de fluides internes. La police de Washington portait des gants de caoutchouc à l'occasion d'une manifestation gay sur le SIDA devant la maison blanche. Derrière son écran latex, c'est l'ordre immunitaire de l'Amérique qui s'effondre, dans l'économie comme dans la culture. Aujourd'hui, l'illusion spéculaire du moi nous apparaît comme le produit d'un phantasme immunitaire, elle se maintient dans l'effort sans précédent de reconstituer notre identité corporelle en génétique cellulaire : combat à la mesure du Star Wars de l'époque reaganienne.

L'Amérique postmoderne est en proie à des anxiétés paniques, un sentiment d'irréalité du monde, de dépossession de son corps. Ce qui définit le *panic sex* : perte de réciprocité, perte de séduction, perte de la propriété des organes reproducteurs : sexe à vendre et utérus à louer<sup>15</sup>. Les images médiatiques d'un corps sans sécrétion provoquent une sexualité cynique, où le corps ne promet que sa propre négation. Le nihilisme est dans les corps, quand celui-ci ne serait qu'un simulacre du pouvoir, une image projetée dans l'expérience désordonnée des chairs. Corps devenu écran de tous les signes, devenu relais dans la machine désirante du capitalisme — ce que consacrera le cybersexe.

Les corps hors-la-loi sont les transfuges sexuels, ce sont les corps virtuels du théâtre électronique, ce sont aussi les femmes que l'on ne regarde plus à l'apparition des premiers rides. Les corps hors-la-loi c'est se travestir en ménagère comme on se travestit en Vénus masochiste, c'est se préoccuper de sa virginité parmi les lesbiennes, etc. À partir de ce corps hors-norme, nous pouvons envisager ce que serait le dernier sexe : à partir de genres différents post-mâles et post-femelles, à partir de tendances sexuelles différentes.

Pour certains artistes, la préoccupation du SIDA est centrée sur la performance, lorsque l'art — selon Douglas Crimp, cité par Frederick Corey, coordonnateur d'un HIV Studies Network — doit défier les codes sociaux : doit devenir une pratique culturelle qui a le pouvoir de sauver des vies, qui participe activement à la lutte contre le SIDA. Car toute expression sociale qui permet d'élucider notre désir, de clarifier nos rapports sociaux, est utile à la lutte contre le SIDA. C'est ainsi que la performance, contre l'ordre bio-social, redécouvre le corps comme lieu de transformations, comme source de pouvoir, comme seuil des affrontements entre les droits individuels et les contraintes collectives.

La place du SIDA dans notre société invite à une réflexion sur les formes de la reproduction du social, nous incite à passer d'une fausse conscience à une conscience virale. Le capital, à la façon d'un virus, a capillarisé nos corps et colonisé notre être afin de se reproduire. Ici la leçon foucaldienne trouve un prolongement derridien : la reproduction de l'espèce et la reproduction du capital peuvent être assimilées à la représentation d'une Présence pleine comme projet phallogentrique inhérent au langage. Cependant, l'invasion virale à pour effet de reproduire non pas l'identité cellulaire mais le monstrueusement autre. La propagation du SIDA est liée à la méconnaissance de soi, à la non-reconnaissance des autres, le SIDA était la maladie des autres (les Haïtiens, les homosexuels, les junkies, ...) — or c'est justement le refus de reconnaître l'autre qui mine la conscience de soi. Le refus de reconnaître l'autre l'abandonne à sa

destruction et finit par nous détruire. Par la « conscience virale » nous échappons à l'obsession de la reproduction du Même, nous explorons la beauté originaire de l'autre, vers une communauté des différences qui échappe aux modes autoritaires de la reproduction du social et à ses dérives aberrantes.

- 
1. « Dans la déchirure du monde » **Spirale**, avril 1994, p. 7.
  2. Sam Schoenbaum, « The Challenge of Loss », **Body Invaders. Panic Sex in America**, Arthur and Marilouise Kroker (eds.), New World Perspectives, CultureTexts Series, Montreal, 1987, p. 213-14. Arthur and Marilouise Kroker voient dans la ruine des surfaces une caractéristique essentielle du SIDA qui affecte à la fois le corps et la planète, cf. p. 13-15.
  3. C'est ainsi que les analyses de Millard Meiss sur les conséquences de la peste noire sur l'art toscan au Quattrocento ne sont pas parvenues à établir de façon convaincante une iconographie de l'épidémie. Millard Meiss, **La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire**, trad. D. Le Bourg, Préf. G. Didi-Huberman, Hazan, 1994, 278 p.
  4. Je reprends ici, dans un autre contexte, une analogie de Carter Ratcliff, « Dramatis Personae, Part II : The Scheherazade Tactic », **Art in America**, october 1985, p. 9-13.
  5. Le cinéma remplit cet office auprès du grand public ? On remarquera en passant que le dernier méga-hit de Walt Disney, *Aladdin*, était justement une des histoires inventées par Scheherazade pour charmer son époux Schariar.
  6. L'œuvre de Keith Haring ou de Jean-Michel Basquiat en témoigne. On peut donner pour exemple le poster LOVE des années soixante qui a été détourné par General Idea, dont deux membres sont atteints du Sida, en y substituant les lettres A-I-D-S.
  7. La référence est bien connue : Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, 1971, p. 16. Cité par Jean-François Houle, *De la surface picturale (la peau) à la tridimensionnalité (le corps)*, Maîtrise en Arts plastiques, UQAM, mars, 1993, p. 4.
  8. Linda Nochlin faisait remarquer à quel point la surface des peintures de Watteau était craquelée, ce qui contraste avec la représentation d'un monde gai et joyeux. Cf. « On Watteau : Some Questions of Interpretation », 1985.
  9. A propos de « Last Works », Macdonald Stewart Art Centre, Guelph Ont., décembre 1993. Cf. Kate Taylor, « Capturing the Sense of Loss Spelled AIDS », **The Globe and Mail**, novembre 27, 1993, C5.
  10. Pétrarque, **Mon secret**, trad. F. Dupuigrenet Desroussilles, Rivages Poche, 1991, p. 129. On trouve au livre III une méditation sur la mort de Laure en 1348 des suites d'une épidémie.
  11. De nombreux artistes sont ainsi sollicités pour participer à la création de fondations pour la conservation et la promotion de l'œuvre d'amis artistes décédés. Celles-ci, comme la Tim Jocelyn Foundation, créée après la mort de l'artiste Torontois à 34 ans en 1986, ont également pour mandat d'assister le travail d'autres artistes.
  12. « Hommage à Jean-François Houle, « Amuse-gueule et autres œuvres » », du 5 au 26 février 1994, Galerie Lacerte & Palardy.
  13. Dérision de la peinture que l'on trouve dès 1961 chez Joseph Beuys dans ses « Toiles roulées ».



---

14. J'évoque ici quelques photographies de Hervé Guibert, in **Photographies**, Gallimard, Hors-série luxe, 1993.

15. Cf. Arthur and Marilouise Kroker (eds.), *Body Invaders. Panic Sex in America*, New World Perspectives, CultureTexts Series, Montreal, 1987, 277 p. Arthur and Marilouise Kroker (eds.), *The Last Sex. Feminism and Outlaw Bodies*, New World Perspectives, CultureTexts Series, Montreal, 1993, 249 p.