

# « ROBERT MORRIS : L'IDENTITÉ EN QUÊTES »

*Regardez-moi comme je ne suis pas*

Par Stéphane Léger, critique d'art et chercheur indépendant.

« Boys don't cry » - Cas d'étude, vendredi 10 avril 2015, MAC VAL

Dans le cadre de l'exposition

« Chercher le garçon », 07 mars - 30 août 2015

En avril 1974, une affiche publicitaire annonçant l'exposition de l'artiste étasunien Robert Morris, *Labyrinths-Voice-Blind Time*, à la galerie Castelli-Sonnabend à New York, met en scène une image érotisée du corps de l'artiste. À demi-nu, le buste entièrement huilé, coiffé d'un casque militaire de type moderne, le cou enserré et enchaîné, l'artiste est figuré dans une posture contraignante, entre la maîtrise et la servitude du corps, le détachement et l'attachement au corps. Il délègue la production iconographique de cette image publique de son corps à Rosalind Krauss, créditée comme auteure de la photographie.

Rosalind Krauss est très proche de Robert Morris, professionnellement et personnellement. Critique d'art étasunienne, une des figures tutélaires du discours sur le courant minimaliste dont Morris a été un des représentants principaux, elle aura produit un des textes les plus cités sur son travail qu'elle inscrit au cœur d'un des paradoxes fondateurs de toute la philosophie occidentale : le problème corps-esprit, *Mind/Body problem*, dont elle retiendra la formule afin de titrer son analyse.

À l'époque de l'affiche, Morris est aussi dans une relation publique et privée, professionnelle et personnelle avec l'artiste étasunienne Lynda Benglis. Ils initient au début des années 1970 un échange dialogique, réflexif et matériel à travers un assemblage commenté d'images fixes et en mouvement enregistrées sur des cassettes vidéos qu'ils s'échangent respectivement à distance.

En novembre de la même année que l'apparition de l'affiche pour l'exposition de Robert Morris, Lynda Benglis élabore une performance iconique en forme de vraie-fausse publicité dans le magazine *Artforum*, photographiée par Arthus Gordon, son corps entièrement nu et huilé, agrippant un double godemichet situé au niveau de son pubis.

Depuis cette économie de la contrainte, de la production, de l'échange, du montage et de la délégation, de la publicité du corps sexué entre privé et public, personnel et professionnel, je souhaite expérimenter un regard transversal sur le travail de Robert Morris. Un regard qui doit assumer avant tout ce qui parcourt de manière paradigmatique tout le travail de Morris : le moi (*self*), problématisé dans un espace intermédiaire entre l'esprit et le corps, le conceptuel et le corporel, l'abstraction et la concrétude.

Je propose de situer cet intermédiaire depuis l'identité comme structure problématique du moi, dans une circulation entre la chose et son idée, l'objet et le sujet. Problématique centrale de la pensée occidentale sécularisée cherchant l'identité du sujet humain sans gouvernance transcendante. Comment donner la possibilité au sujet moderne libéral de s'autodéterminer, s'éman-

ciper de toute subordination souveraine, sans atomiser les composantes et le rapport de l'individu et de la société ?

L'individualisme, prôné par les Lumières dans un contexte de rationalisation exponentiel des sociétés industrielles et capitalistes, aboutit pourtant à une fragmentation du corps individuel et du corps social, dans une organisation des savoirs par disciplines, celle du travail par la hiérarchisation verticale entre conception et réalisation, ainsi que la parcellisation des tâches sur un continuum de production formalisé par la chaîne de montage. Se dessine alors une économie par le contrôle et l'exploitation des corps dans le processus de la reproduction humaine, et la libre concurrence de ces exploitations. Question délicate et symptomatique du xx<sup>e</sup> siècle, dont la philosophe Hannah Arendt aura dessiné une vision totalitariste comme compensation à cette atomisation. Le monolithe comme compensation de la parcelle.

Les deux images de 1974 auront suscité à l'époque, et encore maintenant, une littérature singulière du fait de leur caractère érotico/pornographique. Celle de Lynda Benglis occasionna le plus de verve : une femme choisissant en pleine conscience la maîtrise de l'exposition publique de son corps nu dans une ambivalence qui trouble l'ordre sexué du système hétéronormatif donne lieu à la misogynie la plus crasse et la plus élémentaire. Le nombre de lettres reçues par le magazine *Artforum* en témoigne de manière passionnante. Toutes les réactions ne furent cependant pas négatives, peu relevèrent toutefois de la critique cherchant à saisir le geste de Benglis dans ce qu'il interroge. Certains et certaines salueront le geste d'auto-affirmation de l'artiste femme, reconnaissant à Benglis la véritable position d'auteure de son propre corps, voire comprenant bien l'esprit facétieux connu de cette dernière. Parmi ces réactions positives et clairvoyantes, la plus juste, dans une économie du verbe, fut à mon sens celle de Marilyn Lenkowsky avec qui Benglis collabora : « *Lynda Benglis' ad in November Artforum uplifts my spirit as an artist and gives me hope in the function of art magazine. Benglis is creative, political, sexual and practical in the strongest sense of those words.* » Le débat est clos.

L'affiche de Robert Morris fit preuve de peu de mentions critiques. Un homme identifié socialement comme hétérosexuel a le droit de s'exposer à demi-nu, performant une esthétique BDSM (*Bondage, Discipline, Sadism, Masochism*), en s'appropriant un code socio-culturel ready-made déjà

classique à l'époque dans le milieu cuir homosexuel européen-américain, sans être inquiété moralement. Voire suscitant une certaine curiosité, tel ce commentaire dans le Village Voice d'avril 1974 rendant compte de la pièce *Voice* exposée à la galerie Castelli-Sonnabend: « La pièce la plus intéressante de Morris est l'affiche de l'exposition. Elle montre le torse nu et musclé de l'artiste, avec lunettes de soleil et casque, chaînes et collier de chien pointé. Je ne suis pas certain[e] de ce que cela signifie. Je ne suis pas certain[e] de vouloir savoir. Mais au final, c'est une image marquante. » (je traduis).

Marquer le corps ou le corps marquant ? Tel pourrait être un des questionnements principaux de ces deux images. Le corps marqué et marquant en retour l'espace public, le lieu d'échange des regards. Dans ces deux images, les protagonistes portent des lunettes de soleil caractéristiques de sphères genrées : le modèle Harlequin porté par Benglis renvoyant à la scène féminine glamour de Hollywood ayant popularisé sous le vocable Cat Eye cette lunette inventée par Altani Shinasi à la fin des années 1930; le modèle Aviator porté par Morris, en usage exclusif dans l'armée américaine à partir de 1936 et popularisé ensuite dans les années 1960, renvoie inévitablement à une esthétique virile. Cette réciprocité des regards voilés par un-une structure/cadre genrée (les lunettes) isole les figures dans des gestes finalement célibataires, censés renvoyer aux regardeurs une surface réfléchissant leur propre regard, mais ne dévoilant rien de la nature de celui des protagonistes, si ce n'est ce cadre genré. La clairvoyance supposée du genre sexué est ici inscrite dans une procédure de réciprocité des regards barrés par la structure/cadre de la surface réfléchissante, et troublée par la performance ambivalente des corps: la lesbienne/androgyné côté Benglis et la ritualisation maîtrise/soumission (actif/passif) côté Morris. Performant des corps objets du regard, mais étant pleinement sujet de cette objectivité dans un théâtre du sexe pervers, ces figures inscrivent ainsi leur geste dans un ordre symbolique de la sexualité « non-tourné vers le père », donc en dehors de toute logique oedipienne, familialiste et utilitaire de la reproduction, en dehors d'une idéologie hétérocentrée qui oppose nécessairement masculin et féminin, et qui soulève en première instance la question de la « maîtrise » d'un point de vue de l'autodétermination du corps sexué et de sa ritualisation. Au bout du compte, il s'agirait ici d'une sexualité où le lien femme/homme est non nécessaire.

Selon moi, ces images doivent être lues à travers l'économie de l'échange à laquelle se donnent les deux artistes entre 1970 et 1973, à travers un protocole de matériaux iconiques filmés, échangés, réappropriés par l'un et par l'autre, refilmés, commentés, etc. Cette économie peut être envisagée, tel que l'a très justement dit Elisabeth Lebovici, comme « une lutte pour l'initiative » qui suppose une puissance d'affirmation réciproque entre les deux artistes. Ce qui nous semble déjà plus instructif et intéressant comme hypothèse de lecture pour une époque, les années 1970, où se mêlent, et de manière intensive à New York où vivent et travaillent Benglis et Morris, la visibilité des minorités sexuelles et raciales, celle de la sexualité entre hommes dans l'espace urbain — témoignant d'une libération du corps après les événements de Stonewall en 1969 qui inaugureront la fierté homosexuelle — ; mais aussi le jeu du trouble des genres comme norme esthétique pop tel que nous le trouvons dans le glamrock et ses avatars, la starification du monde de l'art en miroir de la célébrité pop, plutôt qu'une opposition de principe décontextualisée et autoritaire dans laquelle on a voulu faire entrer ces images sous la gouvernance du phallus et de Lacan.

Du reste, lorsque l'on regarde la série des polaroids *Secret* de Lynda Benglis, dans le panneau numéro 3, on distingue l'artiste posant avec le double godemichet utilisé pour la vraie-fausse publicité de Artforum et dans un jeu idiot et performatif avec Robert Morris et Ray Johnson. Le caractère privé de ces images, dans sa procédure, son format et son titre, relativise le rapport asymétrique présumé de leur performance publicitaire. Datée de la même année que les publicités, un tel jeu laisse supposer une complicité qui n'empêche pas la concurrence et la lutte, mais sur un mode contractuel, actif et autonome. Benglis et Morris sont d'accord à cette époque sur la critique des dérives publicitaires des artistes dans les revues d'art, selon une polémique bien connue et partagée par l'ensemble de la scène artistique de l'époque, sur les conflits d'intérêts entre les artistes, la presse et les marchands. Ces deux images ont été élaborées au cœur de cette polémique comme des gestes critiques quant à cette starification de la figure de l'artiste et à la contrainte publicitaire, dues au marché.

Cette question de la publicité de l'artiste, de sa visibilité dans l'espace public, du statut de l'artiste et de l'art désoclé de son piédestal géniteur et héroïque est l'occasion, depuis les années 1960, de propositions allant dans le sens d'une nouvelle représentation du travail de l'art inscrit dans le processus social et politique. Robert Morris fait partie du *Art Workers' Coalition* revendiquant une réorganisation économique et politique du travail de l'art, ainsi que la représentation des artistes femmes et artistes de couleur dans

les institutions muséales. Des expositions de la toute fin des années 1960, *Quand les attitudes deviennent forme* ou bien *Art by Telephone*, par exemple, ont fait basculer les repères orthonormés du domaine, montrant les artistes au travail dans l'espace d'exposition, la délégation de la production, ou le lien avec les nouvelles technologies et la dimension active du public dans le processus de l'art. Tout comme dans la société civile, les domaines initialement exclus du champ visuel commun y font leur apparition, toutes proportions gardées, comme relevant d'une dynamique commune repérable dans le passage du privé au public, du domestique au politique, du placard à l'exposition.

C'est à partir de ces figures célibataires des artistes dans une performance de soi indifférente à la pression scopique et à la hiérarchie nécessaire des sexes et des genres dans le régime de la reproduction, et relatives plutôt au travail, au corps au travail, comme forme partagée par les individus dans le processus de la production, et par-delà les identités, que je souhaite faire retour sur le travail de Robert Morris innervé de cette posture contrainte entre la maîtrise et le renoncement.

Le leitmotiv *Mind/Body problem* est au cœur des préoccupations artistiques de Robert Morris. Ce rapport entre corps et esprit est travaillé par Morris à partir de deux postulats que Rosalind Krauss a parfaitement défini. Le corps est dès le départ projeté dans l'espace qu'il déplace et dans les traces qu'il laisse à travers l'expérience de l'impact. L'impact du corps rencontrant un matériau extérieur à lui. Membrane du corps contre surface de la matière. L'un et l'autre réagissent de manière réciproque. Dans le film *Slow Motion*, le corps d'un homme, filmé au ralenti, tente de traverser l'horizontalité d'un espace rencontrant un obstacle formalisé ici par une porte vitrée. La pression des différentes parties du corps en contact avec la surface vitrée active le mouvement de l'objet. En même temps, elle produit une déformation des parties du corps en contact: la pression réciproque de la vitre et de la peau déforme le muscle, en même temps que la pression génère une chorégraphie du corps en son entier. Ainsi de *Column*, où le corps de l'artiste dans une boîte construite à sa mesure chute dans un espace temporel égal entre la position verticale et la position horizontale, comme un effet de compensation. Mais aussi de *Hand and Toe Holds*, où les prises d'empreintes des extrémités du corps, mains et doigts de pied pris dans leur mouvement avec la matière et l'objet, des barres de plomb espacées d'1,50m,

laissent place à une tension du corps entre deux extrémités, formalisée par la surface blanche du mur, surface abstraite, qui laisse supposer une cohérence interne du corps, un modèle pour l'identité de soi par-delà le temps et l'espace. Les formes géométriques/abstraites, dans le travail de Robert Morris, sont produites à partir de mesures corporelles concrètes (souvent le corps de l'artiste lui-même). Ce corporel est alors le produit d'une réduction à une forme simple, primaire, minimale et en série ou décomposée, qui suppose une transmutation. Le corps en contact avec l'abstraction, le géométrique, la forme simple, sert d'étalon à un devenir informe du corps.

Chez Robert Morris, donc, corporel et abstraction (corps, langage, volumes géométriques, etc.) sont en constant rapport de tension entre membrane/surface et pression/force/gravité. Le contact corporel permet une corporéité détachée du moi et déplacée dans sa limite/contact avec l'extérieur, créant ainsi une zone intermédiaire où le corps prend forme (conscience) en dehors d'un pur processus interne essentialiste. La question, traversée par la phénoménologie et la *task performance*, l'une et l'autre se nourrissant mutuellement, est le lieu et l'identité du corps et non celle d'une définition de l'Être. Le corps est pression physique, toucher, c'est-à-dire haptique. Le corps ne peut être appréhendé que dans un intermédiaire entre percept et concept, un espace a-formel pour reprendre la formule deleuzienne, sans contour de forme bien précis et sans représentation formelle du sujet.

Robert Morris et Robert Smithson se rejoignent à l'époque sur cette question d'une transformation par perte d'information ou désorganisation : l'entropie, liée à la perte de sens et à l'antiforme comme réverbération du langage et de la matière poussée dans une extrême répétition et sérialité.

Chez Morris, le corps s'éprouve, ne se dit pas, ne se voit pas, mais s'expérimente, s'affecte par et pour lui-même. Corps en contact donc, qui n'est pas sans rappeler le corps utopique de Michel Foucault dans l'acte sexuel/amoureux : «[...] c'est enfin exister hors de toute utopie, avec toute sa densité, entre les mains de l'autre. Sous les doigts de l'autre qui vous parcourent, toutes les parts invisibles de votre corps se mettent à exister, contre les lèvres de l'autre les vôtres deviennent sensibles, devant ses yeux mi-clos votre visage acquiert une certitude, il y a un regard enfin pour voir vos paupières fermées.» Un corps pleinement ici donc.

Le corps chez Morris est aussi et toujours un corps au travail. Il n'est pas exprimé, formalisé dans une posture ou une image figée, en référence ici aux recherches de Wittgenstein sur le langage ordinaire. Le corps est un corps du présent, soumis aux mouvements de la cadence répétitive et sérielle de l'industrie et de l'économie. Il est matière, membrane. L'esprit aussi est un muscle, et non le lieu d'un espace mental intime, en référence à la *task performance* et à la danse d'Yvonne Rainer, et selon l'idée qu'un corps est possible dans la variété infinie de ses mouvements. Dans *Arizona*, le mouvement du corps à l'effort — tentant de cibler au javelot un horizon formalisé par une planche rectangulaire — est accompagné d'un enregistrement sonore restituant l'expérience d'une méthode pour trier les vaches, survivance de l'expérience du corps paternel au travail. Dans *Waterman Switch*, deux corps, sexe contre sexe, sont guidés par un corps tiers, corps de femme travesti en homme, qui agence l'espace à l'aide de poutres métalliques et impose l'endurance des corps dans des mouvements répétitifs. Dans *Site*, Morris, ganté et masqué d'un moule de son propre visage, réagence l'espace de la scène occupée par des planches de contreplaqué. Ce dégagement de l'espace laisse alors apparaître sur un fond blanc la forme figée, mais faite de chair et d'os, de l'*Olympia* de Manet, incarnée dans sa première version par Caroline Schneemann. L'intériorité n'est pas constituée d'un espace mental intime, d'une image mentale figée, mais d'expériences incarnées dans la mémoire au travail (l'écriture, l'empreinte). Le moi, l'intégrité, le monolithe égotiste est atomisé dans un procès de l'intériorité au profit du contact et de l'interstice avec l'extériorité, dans le mouvement, la pesanteur et l'entropie.

Le gant chez Robert Morris, comme le noeud, sont des matrices récurrentes que l'on retrouve dans les œuvres empreintes de 1963 et 1964, comme *Fist* ou *Knots*. Survivance là aussi du corps des hommes au travail, gants et noeuds du cowboy. Paradoxe entre la forme figée dans l'empreinte et l'idée de mouvement lié à la main au travail, paradoxe entre les encadrements géométriques de soutien et la gravité informe de la corde. Paradoxe entre fixité et mouvement, maîtrise et relâchement sous la pression et la contrainte. Morris oppose théoriquement la différenciation des formes et la dédifférenciation de l'informe. Pour lui, la forme est « une entreprise anti-entropique et conservatrice ». Elle provient d'un système qui contrôle l'entropie et préserve la singularité et l'indépendance de la forme.

Robert Morris est né en 1931 à Kansas City dans le Missouri. La ville possède une situation géographique particulière, inscrite dans une zone métropolitaine à cheval sur deux états, le Missouri et le Kansas. La partie est de cette zone, où Morris vécu, est située au Kansas et abrite l'usine North American, complexe militaro-indus-

triel où furent produits des bombardiers américains durant la Seconde Guerre mondiale, puis racheté par General Motors, le plus grand constructeur automobile au monde à l'époque. Mémoire du *behaviorisme* et du fordisme.

Dans un article pour *Art in America* en 1989, Robert Morris relate des épisodes de son enfance qui révèle un esprit partagé entre ennui et rêve, quotidien et sublimation, fétichisme et transformation du corps paternel : « Je me rappelle surtout avoir dessiné des objets égyptiens. Des reliefs. Des yeux désincarnés, des mains, et des serpents flottant dans l'espace onirique des hiéroglyphes, libéré de l'horizon qui désignait la pesante réalité de l'Occident où il faut toujours choisir entre ciel et terre, le ciel et l'enfer, l'esprit et le corps [...] Le Kansas City de mon enfance se divisait en deux royaumes tout à fait séparés, deux espaces de vie complètement différents. L'un était plus continu, souvent engraisillé par de longues plages d'ennui scolaire et par le quotidien, les petites histoires et les mini drames de la vie familiale. L'autre, c'était les parcs à bestiaux. Père vendait du bétail. [...] Père lui-même se transformait corps et âme quand il entrait dans ce milieu mal odorant et exotique. En effet, les hommes qui y travaillaient arrivaient respectablement vêtus de leurs vêtements ennuyeux et ordinaires. Mais une fois qu'ils avaient gravi les marches usées menant au vestiaire d'Orin Hargetty, ils se métamorphosaient complètement au fur et à mesure qu'ils coiffaient leurs Stetsons aux formes diverses, enfilaient leur chemises à boutons-perles, passaient leurs bottes de lézard, leurs sangles et ceintures doubles, leurs éperons mexicains aux molettes grosses comme une pièce d'un dollar.

Tout ça au milieu des nuages de vapeur, et de poudre de talc, des hurlements, des subtiles obscénités, du bookmaking, de la fumée de cigare, du heurt et des chocs des billes de billards. Là, au milieu des fouets et des serviettes mouillées s'abattant sur des arrière-trains distraits, des vantardises, des jurons et d'éclatants coups triples sur des tables vertes, je savais que j'étais entré dans un monde à part et secret. Père y rayonnait sous son Stetson. Il s'y sentait beaucoup plus chez lui, que chez lui [...] »

Le corps de l'homme chez Morris est un corps au travail au milieu d'autres corps, un corps tout en extériorité, formalisé par les accessoires, les outils, le vêtement. Le corps au travail, au contact des autres corps (animal, humain) fait basculer la grisaille de l'uniforme et laisse place à l'atomique sensuel de l'informe dans un espace devenu une sorte d'hétérotopie,

autre lieu possible du mâle étasunien, lieu devenu une zone en clair-obscur à une époque pleinement urbaine de désindustrialisation, de conformisme et de bureaucratie grimpante: l'élevage de bétail, là où trouver le corps.

Les Etats-Unis des années 1960-1970 peuvent être envisagés comme le poumon symptomatique des conséquences de ce rapport paradoxal entre totalité et fragmentation, uniforme et informe, dans une société qui a vu naître les bases structurantes de l'effet atomique et des moyens de sa compensation avec le *behaviorisme* et le fordisme, le comportemental et la productivité donc. Sortis triomphants du second conflit mondial du siècle, les États-Unis, sous l'inquisition idéologique et morale du Maccarthysme, ont instauré dans les années 1950 un climat paranoïaque avec une régulation autoritaire des idéologies, des comportements et des mœurs, dans une chasse aux sorcières de la figure de l'intellectuel communiste et de l'homosexuel. En même temps, l'accélération du mouvement impérialiste impose son modèle de vie à travers une dynamique organique des systèmes de productions, d'économies et de représentations, sous les figures normatives du leader et du teenager (le mâle célibataire de la classe moyenne blanche sans obligation d'incorporation dans une guerre), ainsi que du super-héros (version mythologique hybridant les deux premiers).

Robert Morris débute ses études à Kansas City, où il alterne les cours académiques de l'institut d'art et ceux de l'université, en philosophie, histoire, biologie et ingénierie. Il poursuit aux beaux-arts de San-Francisco, attiré par le paysage désertique de la Californie. Il interrompt ses études pour faire son service militaire dans le corps des ingénieurs en Arizona. Il est contingenté en Corée à la fin de la guerre où il s'occupera entre autre du transfert des prisonniers japonais et visite alors Tokyo, Kyoto et Hong Kong.

Mémoire de guerre de Corée. Dévastation des corps virils. Fin de l'idéal héroïque du mâle occidental.

Morris lecteur de Heidegger: dans *Être et Temps*, ce dernier élabore une proposition de la main comme premier outil technologique de l'homme. La main saisissant une pierre et la jetant à travers l'espace horizontal qui s'étend devant lui, opérationnalise, selon l'auteur, ce qui peut être considéré comme le premier geste qui expose le corps à l'étendu et lui

fait prendre conscience du monde. La main comme vecteur entre l'intérieur et l'extérieur, outil qui dialectise la double conscience de l'homme: *Mind/Body*.

Morris lecteur de Hegel, mais dont on se demande s'il a bien lu la dialectique du maître et du serviteur dans *Phénoménologie de l'esprit*. Quoiqu'il en soit, comme Catherine Malabou le ventriloque avec Judith Butler, cette dialectique de la double conscience entre corps et esprit s'inscrit selon elles dans la contrainte entre un détachement du corps, de la vie biologique, par le maître et un attachement au corps par le serviteur. Le maître délègue au serviteur son corps tout en refusant de le présenter comme tel, le serviteur niant aussi cette position afin de conserver son corps propre, se libérant par la force du travail. Le maître n'a pas de corps propre, son corps est concept. Malabou nous dit que cette dialectique de la contrainte entre l'attachement et le détachement implique de faire et défaire la forme et de n'être ce que l'on est qu'à condition d'être façonné par des forces autres que les siennes propres. Une condition paradoxale qui fonde ce qu'il faudrait appeler la possibilité d'une formation de soi par soi.

Pour conclure, mon hypothèse est la suivante: le corps du mâle est, dans la tradition philosophique et culturelle occidentale, un corps exposé, public. La virilité, cet invariant de la masculinité selon un consensus actuel, fixe le corps du mâle à une épreuve constante de monstration de cet idéal viril. C'est ainsi qu'il acquiert son genre, son rôle qualifié d'homme moderne. En tant que propriété naturelle, le corps du mâle occidental, telle que la pensée libérale conçoit l'identité pour l'homme blanc hétérosexuel, et comme on peut le trouver chez John Locke par exemple, le corps du mâle donc, a un genre public, voué à une performance universelle exposée et partageable. La naturalité/neutralité supposée du masculin conduit l'homme exposé à une délégation permanente de son corps dans la production et le labeur qui façonne le monde. Ce genre se montre dans une épreuve de contrainte permanente mais ne se dit pas.

Or, à l'époque qui nous concerne, le mâle est entrepris par une domestication bien particulière de son milieu «naturel», tel que nous le montre par exemple Béatrice Preciado dans *Pornotopie*. Un habitat de célibataire multimédia, connecté, inscrit dans un flux permanent faisant de l'intérieur une membrane avec l'extérieur, voir même, dans sa possibilité poussée jusqu'à aujourd'hui, un espace où l'extérieur pénètre totalement l'intérieur.

Il faudrait alors explorer les hétérotopies de cette époque où les corps mâles élaborent de nouveaux modes de sociabilité. Toutes, sans exception. Par-delà les identités, les genres et les orientations.

Un de ces lieux, tel que nous le montre Gayle Rubin dans son anthropologie des sexualités urbaines, est celui où se performent des pratiques sexuelles entre hommes, où se démocratise une sexualité BDSM et s'invente une pratique contemporaine: le *fistfucking*. La sexualité, dans cet environnement, est favorablement considérée comme une pratique de soi avant d'être le marquage d'une stigmatisation morale. Voir un art en soi. La sexualité comme pratique du corps atomisé. Sans doute est-ce de cette manière qu'il faudrait penser la sexualité et les pratiques sexuelles en dehors de la reproduction: comme le lieu d'une dés-identification totale du corps dans l'atomisation, cette désorganisation extrême.

Il s'agirait alors d'explorer avec l'art comme pratique, avec le sexe comme pratique et avec la forme comme matrice esthétique d'une certaine éthique, une évolution contemporaine du corps mâle et un éventuel genre entrepris dans une dynamique contraignante entre la maîtrise et la servitude, le concept et le biologique, le corps et l'esprit, l'intérieur et l'extérieur: le lieu du corps en somme.

Stéphane Léger

Robert Morris, *Slow Motion*, film, 16 mm, 1969  
Robert Morris, affiche pour l'exposition *Labyrinths—Voice—Blind Time*, New York, avril 1974 (photo: Rosalind Krauss)  
Lynda Benglis, Centerfold Artforum magazine, novembre 1974 (photo: Arthus Gordon)  
Lynda Benglis, *Secret #5*, 1974-75  
Robert Morris, *Untitled (Box for Standing)*, 1961(photo: Peter Moore)  
Robert Morris, *I-Box*, 1962  
Robert Morris, *21.3*, Surplus Dance Theater, New York, 1964 (photo: Peter Moore)  
Robert Morris, avec *Wheels*, 1963  
Robert Morris, costume pour *War*, 1963  
Robert Huot, costume pour *War*, 1963  
Robert Morris + Robert Huot, *War*, Judson Memorial Church, New York, 1963  
Robert Morris, *Arizona*, Judson Memorial Church, 1963  
Robert Morris + Carolee Schneemann, *Site*, 1964  
Lucinda Childs + Robert Morris + Yvonne Rainer, *Waterman Switch*, Judson Memorial Church, 1965 (photo: Peter Moore)  
Robert Morris, *Wheels*, 1963  
Robert Morris, *Untitled*, 1963  
Robert Morris, *Untitled (knots)*, 1963  
Robert Morris, *Untitled (Fist)*, 1963  
Robert Morris, *Jordana del Muerto (From the Natural History of Los Amos)*, 1981  
Robert Morris, *Untitled*, 1982  
Robert Morris, *Untitled*, 1984