



rétrospective



MICHEL JOURNIAC

il n'y a pas de corps indifférent

Guitemie Maldonado

S'il est un artiste auquel l'œuvre est associée à l'exposition de son propre corps, c'est bien Michel Journiac. Elle en constitue l'essence, notamment sous la forme de la trace photographique de ses interventions et de ses actions. Aussi est-ce dans la section intitulée « Le corps » que se tiendra une rétrospective de son travail à la Maison européenne de la photographie, à Paris, du 19 avril au 18 juin, dans le cadre du Mois de la photo du Grand Paris. Mais Journiac fut aussi poète, peintre, enseignant, critique et théoricien, et c'est dans cet ensemble que réside la cohérence d'une œuvre à redécouvrir.

■ Si l'on ne saurait expliquer tout d'une œuvre par le contexte dans lequel elle a vu le jour, il n'en reste pas moins éclairant de se rappeler que celle de Michel Journiac (1935-1995) est, selon les mots de Vincent Labaume, « née dans le bouleversement de la révolte anti-consumériste et anti-étatique des années 1960, pour en précipiter avec une vigueur incomparable les ferments libérateurs dans l'époque conformiste suivante » et que ses dernières décennies ont été marquées par le développement et l'identification de la pandémie de sida : « Pour les plus proches, pour les premiers et les meilleurs témoins de son œuvre, ce serait la vie elle-même qui, de manière inconcevablement massive, viendrait à manquer soudainement, se dérobant sous les pieds d'une génération entière, abattant aveuglément leurs corps au jeu de massacre effroyable d'une épidémie de Moyen Âge (1). » De Mai 68 au scandale du sang contaminé : bien sûr, le raccourci est par trop réducteur pour caractériser une œuvre éminemment plastique ; il construit néan-





moins pour elle, disons, une caisse de résonance et permet d'en indiquer l'une des composantes essentielles, à savoir l'engagement. L'œuvre polymorphe de Journiac – de la peinture de ses débuts à ses actions, récits photographiques ou sculptures –, mais aussi ses activités de critique, d'enseignant, de théoricien (en 1971, il fonde la revue *ArTitudes* avec François Pluchart et promeut l'art sociologique) se montrent en effet toutes en constant dialogue avec les idées et débats de l'époque, que ceux-ci relèvent des mutations sociétales et de la politique, de la psychanalyse, de l'histoire ou de la philosophie.

JOURNIAC, LE NOM

À parcourir les traces photographiques de ses différentes interventions ou actions, on sera peut-être frappé par la présence récurrente du nom Journiac, le plus souvent sans le prénom : il est inscrit au dos de la combinaison blanche sur laquelle est installé le jeune homme dans la cage lumineuse de *Piège pour un voyeur* (1969) ; il est apposé sur le haut de la façade du *Distributeur automatique d'œuvres d'art* (1970), affiché au mur de la cour de la galerie J & J Donguy où se déroule l'*Action-Meurtre* (1985) ; il figure en lettres lumineuses type enseigne commerciale au mur du *Stand Journiac* (1969) et orne encore le centre de la couronne mortuaire de l'*Enquête sur un corps* (1970). Martelé depuis les affiches jusqu'aux bulletins de vote, en passant par les cartes d'électeur et le procès-verbal établi à l'issue du dépouillement, c'est d'ailleurs ce nom même qui semble être l'unique question soumise au *Référendum Journiac* en 1970. Car s'il surgit avec une telle régularité, il le fait toujours précisément sous la forme d'une question et sur le mode de la dissémination, jamais celui de la certitude satisfaite – l'artiste fait trop peu de cas de la prétendue célébrité, comme il le prouve en 1969 avec sa *Lessive* de banals vêtements étiquetés aux noms de fameux artistes, traités sans plus d'égards que n'importe quel anonyme. Dès lors, on s'amusera à le débusquer sous ses divers travestissements, ce Journiac – en cadavre, en Dieu, en voyou, en supplicié, en femme, voire en Journiac (*Contrat de Prostitution*,

1973) – ou à se prendre lui-même pour cible, dans *Action-Meurtre*, quand il tire au revolver sur la tête d'un mannequin à sa propre effigie. D'occurrence en occurrence, un Journiac se dessine, à l'identité générique, voire aléatoire (*Rituel d'identité aléatoire*, 1976), instable en tous les cas ou suscitant le doute : on relèvera ainsi un détail dans *L'inceste*, action photographique de 1975 où, avant d'interpréter pour l'objectif divers trios amants-voyeur, les personnages sont présentés et nommés, père, mère et fils, soit trois « journiac » sans majuscule, dont deux précédés de la même initiale « r. ». Qui plus est, le prénom de la mère, Renée, entier dans les légendes de l'*Hommage à Freud* (1972) est mixte à l'oreille. Le nom tient donc en définitive à l'individu autant que le rôle, ni plus ni moins. L'identité, qu'elle soit le fruit de la

filiation ou l'œuvre de la société, est toujours le résultat d'un marquage et si Journiac répète son nom de famille d'une action à l'autre, c'est pour mieux l'inventer hors des carcans et des déterminations, quels qu'ils soient : « S'il y a une histoire de l'homosexualité, déclare-t-il, c'est qu'elle a été nommée à un moment donné, et à ce moment-là, elle est devenue une identité, et cette identité a été revendiquée. Mais je la revendique comme une interrogation pour une autre manière de rencontrer l'autre, qui est à inventer. »

Au fil de ces innombrables permutations et transformations, le corps à l'évidence demeure : au niveau le plus superficiel, on identifie en effet sans peine la corpulence, l'allure, les postures, sans parler du visage de l'artiste, sur les photographies de ses



Page de gauche, de haut en bas / page left, from top:
« Fils-fille-amante / Fils-garçon-amant / Fils voyeur. L'inceste ». 1975. Issu d'un polyptyque de 9 photomontages. Tirage gélatino-argentique / carton. 32 x 50 cm. "Son-Daughter-Lover/Son-Boy-Lover/Voyeur Son. Incest"
« 24 heures de la vie d'une femme ordinaire. Phantasmes. La cover-girl ». 1974. 50 x 40 cm. (Don de l'auteur). "Fantasies. The Cover Girl"
À droite / right: « Rituel pour un autre. Le marquage de sang ». Galerie Stadler. 1976. Tirage gélatino-argentique. 50 x 40 cm. (Ces 3 visuels : © M. Journiac / ADAGP Coll. MEP). "Ritual for an Other. Blood Marking."



actions et ce même quand il se fond dans le public. Avec les autres tenants de l'art corporel, Journiac en a donc fait le terrain privilégié de ses investigations, l'explorant non seulement dans toute sa matérialité, « viande et sang » et jusqu'au squelette qui s'en dégage après corruption des chairs – « Il n'y a pas d'échappatoire au corps (2) », déclare-t-il en 1972. Ce faisant, il en dévoile aussi tous les paradoxes, car s'il peut devenir vecteur d'émancipation, on y aborde en premier lieu, guidé par tout ce qui s'y marque : le sexe, l'âge, le mode de vie, la condition sociale, etc. Et se le réapproprier passe bien souvent par une forme de mise en danger, du moins par une acceptation de sa vulnérabilité : certains y dépassent certes leurs limites, mais tous, un jour ou l'autre, les y éprouvent. La *Messe pour un corps* (1969) est à ce titre emblématique, qui mêle une forme d'élévation par l'eucharistie et la référence christique à la trivialité du substitut d'hostie, le boudin, ainsi qu'à l'anthropophagie, avec l'interdit qu'elle représente – il s'agit dans cette action, on le sait, de sang humain transformé. Ce fluide, qui garantit la vie quand il afflue dans les vaisseaux et signe la mort quand il s'en épanche, est présent dès les premiers essais d'écriture publiés par Journiac sous la forme d'un long poème intitulé *le Sang nu*, où l'on peut lire : « Aux fibrilles des chairs/je lécherai le sang/ou je triche ma mort (3) ».

Le rouge est la couleur dominante des peintures qu'il réalise en 1965 et 1966, *Alphabet du corps* et *Signe du sang*, la seringue remplie de perles en constitue, dans *Travesti de sang* (1974), un autre substitut, tandis que le sang lui-même entre dans la composition de nombre de ses œuvres, qu'on livre les résultats de son analyse, comme dans *Enquête sur un corps* (1970), qu'il intervient dans des actes à dimension explicitement rituelle (*Rituel du sang*, 1976, *Espace du sacré*, 1985) ou expose ses virages au séchage sur différents supports, entre photographie et transmutation alchimique : entre deux disques de verre, tels des lames de microscope démesurément agrandies, il dessine une manière de mappemonde (*Carte du sang*, 1994), parce que le corps est un monde, ainsi que le pensaient les hommes de la Renaissance, Robert Fludd en particulier, mais aussi parce que le sang circule comme, dans les années 1990, se propage le sida ; maculant des billets de 100 francs imprimés sur rhodoïd (*la Monnaie du sang*, 1993 ; on rappellera que sur ces billets figurait alors *la Liberté guidant le peuple* de Delacroix), il signe une époque où tout se mon-

naye, où tout est indexé sur le profit, même au mépris de la santé publique. Exposer ainsi le corps jusque dans ses humeurs, c'est, en établissant un échange physique – viscéral même avec l'autre –, le moyen de sceller une sorte de pacte : la performance, en général, implique une renégociation de celui qui lie l'artiste et le spectateur et les titres par lesquels Journiac désigne ses actions en indiquent certains des termes. Ses titres se signalent en effet tant par une frappante régularité de structure que par les différents registres auxquels ils renvoient, de l'univers policier à la sphère religieuse : enquête et constat relèvent de l'observation objective ; contrat, action et piège supposent d'intervenir sur une situation donnée ; rituel et icône s'adressent à un autre plan que celui de la réalité. Très souvent, ces différents modes opératoires sont pensés pour : un corps (le plus fréquent), un travesti, un autre, la mort de Pierre, la préposition suggérant dans tous les cas une destination, un geste vers, à l'instar de la communion à laquelle étaient conviés les participants à la *Messe pour un corps* : la liturgie ne dit-elle pas que le sang du Christ a été versé pour les hommes ? Et dans ce pour, on ne retiendra pas tant l'idée du don de soi que celle de la communauté qui s'y fonde. Car c'est bien à l'exclusion que s'attaque Journiac, et ce quelles qu'en soient les causes (les préjugés et les stéréotypes principalement) et quelle forme qu'elle prenne. D'où peut-être l'importance des mains dans l'univers vi-

suel de l'artiste, ce qui au demeurant ne surprend guère au sein d'une pratique qui engage foncièrement la manipulation. Néanmoins, les photographies s'y attardent, saisissant parfois des gestes à la volée, tels ceux par lesquels Journiac guide les participants vers leur place ou dans leurs position dans *Messe pour un corps* et *Piège pour un travesti*. On pense surtout aux radiographies de mains présentées dans *Enquête sur un corps*, aux mains de la « femme ordinaire » qui lavent le linge, pointent, allument une cigarette, servent la soupe, caressent le torse du mari dans la série de photographies qui retracent l'une de ses journées (*24 heures de la vie d'une femme ordinaire*, 1974), ou encore à celles qui, photographiées en gros plan, exécutent les différents temps du *Rituel pour un mort* (1976), se rencontrent et se joignent dans *Rituel du sang* (1976). Telle insistance ne saurait être tenue pour anodine : elle signe une forme d'expression fondée sur le langage d'un corps agissant, jamais « indifférent », parfaitement individuel et générique. ■

(1) Vincent Labaume, « Les pleins pouvoirs du négatif », *Michel Journiac*, Éditions des Musées de Strasbourg, Éditions Énsb-a, Paris, 2004.

(2) François Pluchart, « Entretien avec Michel Journiac », *ArTitudes International*, n°8/9, juil.-sept. 1972.

(3) Michel Journiac, *Le Sang Nu*, Paris, Rougerie, 1968, repris dans *Écrits*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2013.

L'œuvre de Michel Journiac est représentée par la galerie Patricia Dorfmann, à Paris.

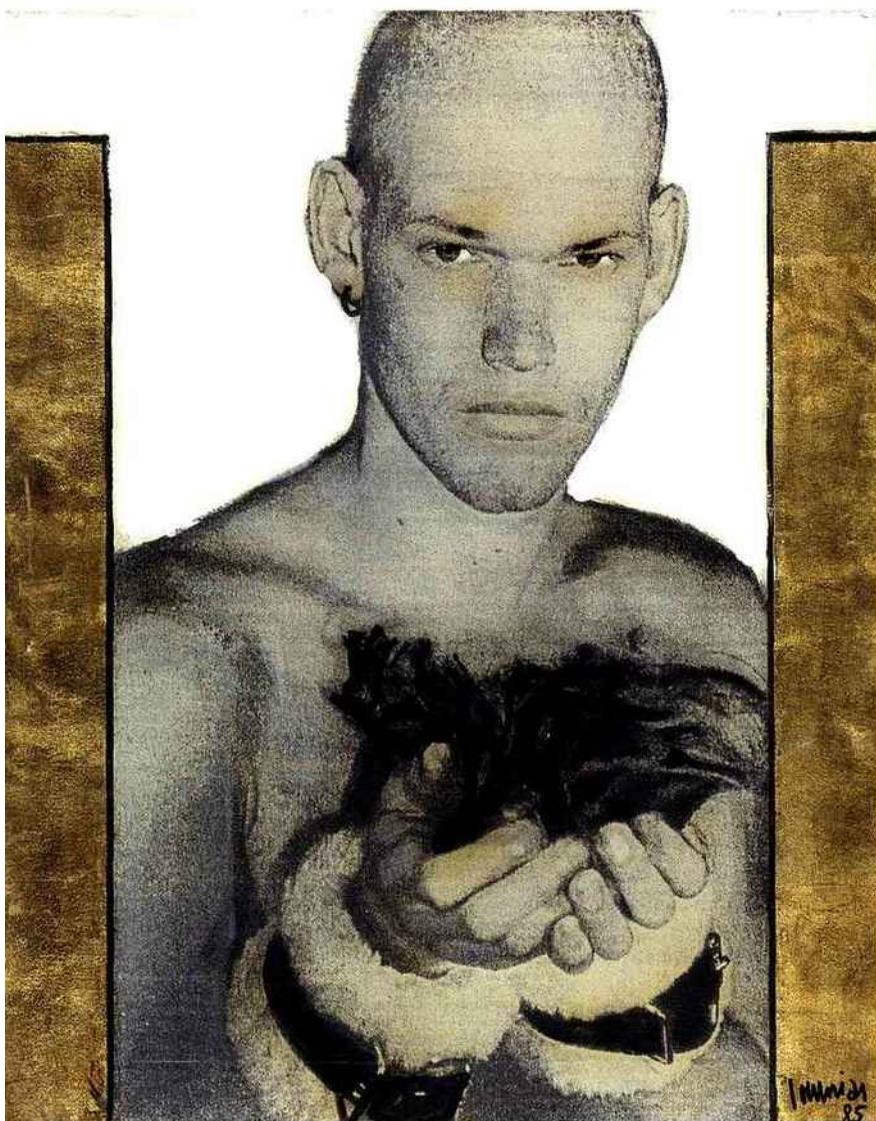


« 24 heures de la vie d'une femme ordinaire. 20 ans après. La Bourgeoise. La leçon de piano ». 1994.

Tirage gélatino-argentique, 39 x 50 cm. (© M. Journiac Coll. MEP, Paris). "The Bourgeoise; the Piano Lesson."



Report on Michel Journiac



If you had to choose only one artist whose work is synonymous with the exhibition of his own body, that artist would be Michel Journiac. Whether in his actions and interventions themselves, or in the photographs that record them, this presence of the body is the essence of what he did. Logically, then, his show at the Maison Européenne de la Photographie this spring (April 19 thru June 18) is listed among the "Body"-themed events of the Grand Paris Photography Month. But Journiac was also a poet, painter, teacher, critic and theoretician, and it is this set of activities that gives his work its coherence.

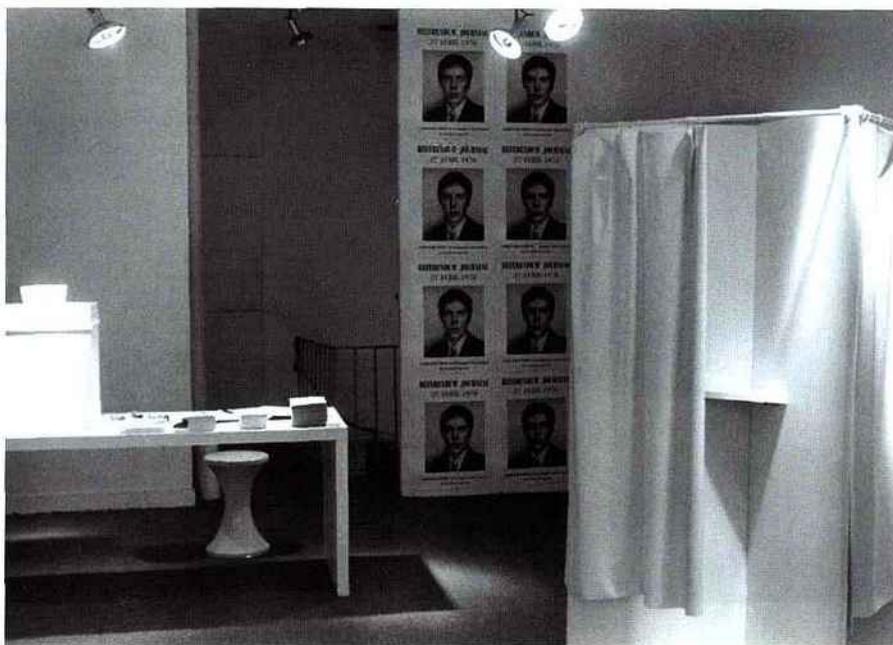
Although one cannot explain a whole body of work by the context in which it emerged, it is nevertheless enlightening to recall that Michel Journiac (1935–1995) was, in the words of Vincent Labaume, "born into the upheavals of the anti-consumerist and anti-state revolt of the 1960s, and precipitated its ferments with incomparable vigor in the conformist period that followed," and that his last decades were marked by the development and identification of AIDS: "For those close to him, for the first and last witnesses of his work, it was life it-

De haut en bas / from top:

« Rituel du sang. Rencontre de l'homme/ Rencontre de la femme ». 1976. Transfert photographique et technique mixte sur toile. 112,3 x 73,5 cm. (Court. galerie Christophe Gaillard, Paris).
"Blood Ritual. Man/Woman Encounter"
« Icône du temps présent - L'offrande ». 1985.
Émulsion gélatino-argentique sur toile, gouache blanche et dorure. 81 x 65 cm (Coll. MEP ; Ces 2 visuels © Michel Journiac). "Icon of the Present: the Offering"

self that, in an inconceivably massive way, suddenly went missing, pulled out from under the feet of an entire generation, blindly knocking down their bodies in the deadly free-for-all of a medieval epidemic." (1) From May 68 to the scandal of the contaminated blood: the ellipse is much too reductive, of course, to define an oeuvre that is eminently plastic, but it does at least provide it with, let's say, a historical echo chamber, while pointing to one of its key ingredients: engagement. Journiac's many creative facets, from the painting of his early days to his actions, photographic narratives and sculptures, but also his activities as a critic, teacher and theoretician (in 1971 he founded the journal *ArTitudes* with François Pluchart, and he championed sociological art), were engaged in a constant dialogue with the ideas and debates of his day, whether on the level of societal change, politics, psychoanalysis, history or philosophy.

Following the photographic traces of his various interventions and actions, we may be struck by the recurring presence of the surname Journiac, usually without the given name: it is written on the back of the white jumpsuit on which the young man sits in the luminous cage of his *Piège pour un voyeur* (Trap for a Voyeur, 1969); it appears on the top of his *Distributeur automatique d'œuvres* (Automatic Artwork Distributor, 1970), and was blazoned across the courtyard wall at J & J Donguy, when that gallery hosted his *Action-Meurtre* (Murder Action 1985); it appears in luminous shop-sign letters on the wall of the *Stand Journiac* (1969) and badges the funeral wreath in his *Enquête sur un corps* (Inquest into a Body, 1970). It is trumpeted from the posters and on the voting slips, voting cards and even the report drawn up after the count in the *Référendum Journiac* (1970), as if the name itself was in fact the only question being asked of respondents. Indeed, if this name appears so frequently, it is always in the form of a question, and always as something disseminated, never in the form of a satisfied certainty. That the artist had scant regard for celebrity is shown, indeed, in his *Lessive*, 1969, in which clothes labeled with the names of famous artists are treated with no more respect than the washing of any ordinary Joe. In this show we play the game of spotting the artist in his various disguises—Journiac as corpse, as God, as thug, as torture victim, as woman, and even as Journiac himself (*Contrat de Prostitution* [Prostitution Contract], 1973), or Journiac as his own target, in *Action-Meurtre* (Murder Action), in which he fires a revolver at a dummy in his own likeness. From one instance to the next, here is a ge-



neric, almost random Journiac (*Rituel d'identité aléatoire* [Random Identity Ritual], 1976), and one that is certainly unstable or open to doubt. We may also note a detail in *Inceste*, a photo-action from 1975 in which, before acting out various permutations of the lovers-voyeur trio, the characters are presented and named: father, mother and son, that is, three "journiacs" (lowercase j), two of them with the initial "r." What's more, the mother's first name, Renée, which is written in full in the captions to *Hommage à Freud* (1972), sounds to the ear identical to the male René. The name is thus as much a part of the individual as the role, no more and no less. Identity, whether due to filiation or the work of society, is always the result of a kind of marking, and if Journiac repeats his family name from one action to another, he does so in order to reinvent outside any kind of restrictions or determinations, whatever these may be. "If there is a history of homosexuality," he stated, "that is because at some point it was named, it became an identity, and that identity was asserted. But I assert it as a question towards another way of meeting the other, one that has still to be invented."

BLOOD, EXCHANGE

Through all these countless permutations and transformations, the body is a constant. On the most superficial level, we easily identify its bulk, its presence, its postures, not to mention the artist's face, in the photographs of the actions, and this still holds when he melts into the crowd. Like other proponents of body art, Journiac made his physical self the main terrain of his investigations, exploring his subject not

« Piège pour un travesti ». Juin 1972
(Exposition à la / exhibition at galerie Stadler)

only as a material entity, as "meat and blood" and right down to the skeleton left after the perishing of the flesh. "There is no way out of the body," he stated in 1972.(2) And Journiac the artist revealed all its paradoxes: the body eventually as vector of emancipation, but approached at first by all its defining markers: sex, age, way of life, social status, etc. Often, reappropriating this body means accepting a form of danger, or at least coming to terms with one's vulnerability. In the process, some go beyond their bodily limits, and all, one day or another, must experience these limits. The *Messe pour un corps* (Mass for a Body, 1969) is emblematic in this respect, combining as it does a form of elevation through the Eucharist and the reference to Christ with the baseness of the communion wafer, a blood sausage made with the artist's own blood, bringing in echoes of cannibalism and its taboos. Blood, the fluid that keeps us alive as it flows in our veins and signals death when it escapes, is the subject of one of Journiac's first writings, a long poem titled *Le Sang nu* (Naked Blood), in which we read: "From the fibrils of flesh/I shall lick the blood/where I cheat my death." (3) Red is the dominant color of the paintings he made in 1965 and 1966, *Alphabet du corps* (Alphabet of the Body) and *Signe du sang* (Blood Sign), while beads are the blood substitute filling a syringe in *Travesti de sang* (Blood Disguise/Transvestite, 1974). Blood itself enters into the composition of many of his works, whether these involve an analysis of the



substance itself, as in *Enquête sur un corps* (1970), or make ritual use of it (*Rituel du sang*, 1975, *Espace du sacré*, 1985), or perhaps display its changing colors as it dries on a variety of supports, in a process between photography and alchemical transmutation. Between two glass discs, like extremely enlarged microscope plates, he draws a world map of blood (*Carte du sang*, 1994), because the body is a world—that was what men, most famously Robert Fludd, thought in the Renaissance—but also because blood circulates, just as AIDS spread in the 1990s. It spatters 100 franc notes printed on rhodoid (*La Monnaie du sang* [Blood Money], 1993; in those days, that French denomination featured Delacroix's *Liberty Guiding the People*). It is symptomatic of a period when everything has a price and everything is profit-linked, even if this has a cost for public health.

AN ART FOR

To exhibit the body in this way, right down to its fluids, is to establish a physical, even visceral exchange with the other, and thus to propose a kind of pact. Performance in general implies a renegotiation of the relation between artist and viewers, and in Journiac's case the titles of his actions indicate some of the terms. These are ef-

fectively notable both for the striking regularity of their structure and the different registers they evoke, from the world of forensics to that of religion: inquest and report both involve objective observation, while the contract and trap speak to a different level than actual reality. Often, these different procedures are conceived *for*: a body (most often), a cross-dresser, someone other, Pierre's death. The "for" suggests, in any case, a destination, a gesture towards, like the communion of which the participants in *Messe pour un corps* were invited to partake. Does not the liturgy say that Christ's blood was shed for men? And in this "for," it seems to me, the important point is not so much the idea of self-giving as that of the community it founds. For what Journiac is trying to counter here is indeed exclusion, whatever its causes (prejudices and stereotypes being the main ones) and whatever its form. Hence, perhaps, the importance of hands in the artist's visual universe, which comes as no surprise in a practice that has handling and touching things at its heart. The photographs dwell on hands, sometimes catching discreet gestures such as the ones with which Journiac guided participants to their places or their positions in *Messe pour un corps* and *Piège pour un travesti*. One thinks,

above all, of the X-rays of hands presented in *Enquête sur un corps*, of the hands of the "ordinary woman" washing linen, pointing, lighting up a cigarette, serving soup and caressing her husband in the series of photographs recording one of her days (*24 heures dans la vie d'une femme ordinaire*, 1974), or again, of those that, photographed in close-up, perform the different phases in *Rituel pour un mort* (1976), or meet and press together in *Rituel du sang* (1976). Such insistence is not incidental: it is indicative of a form of expression founded on the language of a body that is active and never "indifferent." A body that is both perfectly individual and perfectly generic. ■

Translation, C. Penwarden

(1) Vincent Labaume, "Les pleins pouvoirs du négative," *Michel Journiac*, Éditions des Musées de Strasbourg, Éditions Énsb-a, Paris, 2004.

(2) François Pluchart, "Entretien avec Michel Journiac," *ArTitudes International*, no. 8/9, July-September 1972.

(3) M. Journiac, *Le Sang Nu*, Paris: Éditions Rougerie, 1968, reprinted in *Écrits*, Paris: Beaux-arts de Paris Éditions, 2013.

« Référendum Journiac », 27 avril 1970.
(Exposition à la / exhibition at galerie Daniel Templon)

