

Université de Montréal

REPRODUIRE POUR DÉCONSTRUIRE. LE PARADOXE DE L'ENGAGEMENT DANS LA SÉRIE *BODY*
TECHNIQUES DE CAREY YOUNG

par

Marie-Philippe Mercier Lambert

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

en histoire de l'art

19 décembre 2014

© Marie-Philippe Mercier Lambert, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
REPRODUIRE POUR DÉCONSTRUIRE. LE PARADOXE DE L'ENGAGEMENT DANS LA SÉRIE *BODY*
TECHNIQUES DE CAREY YOUNG

Présenté par :
Marie-Philippe Mercier Lambert

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Olivier Asselin, président-rapporteur
Suzanne Paquet, directrice de recherche
Patrice Loubier, membre du jury

RÉSUMÉ

La série *Body Techniques* (2007) a été réalisée par l'artiste britannique Carey Young dans le cadre d'une résidence offerte par la biennale de Sharjah, aux Émirats Arabes Unis. Les huit photographies de format tableau constituant la série montrent l'artiste qui, portant l'uniforme d'une femme d'affaires, réinterprète huit œuvres célèbres associées à la mouvance de l'art conceptuel. Des paysages singuliers, situés aux abords des villes de Sharjah et Dubaï, servent de toile de fond à ces actions et leur confèrent une aura futuriste. La présente analyse tâche de démontrer que la série est habitée par un paradoxe remettant en question le statut d'art engagé que l'artiste revendique pour son œuvre. Ce paradoxe se manifeste à travers trois axes, autour desquels s'articule notre réflexion : les médiations se glissant entre *Body Techniques* et les œuvres que la série réinterprète, la déconstruction du « médium » du paysage, et le rôle actif occupé par le dispositif photographique. Cet examen attentif de chacune des occurrences du paradoxe permet de révéler *Body Techniques* comme une incarnation exemplaire de la double contrainte traversant toute œuvre d'art contemporain engagé : celle permettant aux artistes de critiquer le système auquel ils participent, mais les forçant en retour à participer au système qu'ils critiquent.

Mots-clefs : série *Body Techniques* de Carey Young, photographie, paysage, sociologie de l'art, art engagé.

ABSTRACT

British artist Carey Young's *Body Techniques* (2007) series was created in the context of a residency at the Sharjah Biennial, in the United Arab Emirates. The eight large-scale photographs of the series depict the artist, dressed in a business woman's attire, reenacting eight famous works associated with conceptual art. The backdrops to these actions are unusual and futuristic-looking landscapes from in and around the cities of Dubai and Sharjah. This analysis attempts to demonstrate the paradoxical essence of the series, which calls into question the political status that Young claims for her artwork. The paradox unfolds through three axes, which are used to structure this investigation: the varied mediations between *Body Techniques* and the artworks it is inspired from, the deconstruction of the landscape as "medium", and the active role played by the photographic apparatus. This detailed examination of each of the paradox's occurrences serves to reveal *Body Techniques* as an exemplary embodiment of the double bind presiding over any work of political contemporary art: that which allows artists to criticize the system they participate in, but also constrains them to participate in the system which they criticize.

Keywords : *Body Techniques* series by Carey Young, photography, landscape, sociology of art, political art.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES FIGURES.....	v
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION	1
Carey Young et la série <i>Body Techniques</i>	5
Médiations, correspondances et décalages	7
CHAPITRE UN REPERFORMER L'HISTOIRE DE L'ART À TRAVERS SES MÉDIATIONS	10
Remix, citation, médiation	10
Attitudes de résistance.....	16
Body Techniques (After Sculpture II, Kirsten Justesen, 1969)	16
Body Techniques (After Hartford Wash : Washing, Tracks, Maintenance : Outside, Mierle Laderman Ukeles, 1973).....	19
Body Techniques (After Dance or Exercise on the Perimeter of a Square [Square Dance], Bruce Nauman, 1967-68).....	22
Body Techniques (After Circles, Ulrich Rückriem, 1971)	25
Attitudes de conformisme.....	28
Body Techniques (After Lean In, Valie Export, 1976)	29
Body Techniques (After Encirclement, Valie Export, 1976).....	32
Body Techniques (After Parallel Stress, Dennis Oppenheim, 1970).....	34
Body Techniques (After A Line in Ireland, Richard Long, 1974).....	38
Décalages : reperformer l'histoire de l'art à travers ses médiations.....	40
CHAPITRE DEUX LE CORPS DANS LE PAYSAGE : EXAMEN D'UNE RÉCIPROCITÉ	45
Le paysage comme agent double	47
<i>Body Techniques</i> ou les techniques du corps	51
La violence symbolique de l'espace urbain	53
Le corps de l'artiste et l'espace des institutions.....	56

Le cas exemplaire du paysage émirati.....	59
Dubaï à vol d’oiseau	63
Radiographies de paysage	70
CHAPITRE TROIS LA PHOTOGRAPHIE, OBJET DE PARADOXE(S).....	73
La double coupe	74
Coupe spatiale	75
Coupe temporelle.....	78
Séquence narrative.....	79
Index : référent, empreinte et transparence.....	82
Légendes et autres textes.....	87
Reproduction(s)	91
CONCLUSION	96
BIBLIOGRAPHIE.....	100
ANNEXE I : Texte didactique provenant du site web de l’artiste.....	I

LISTE DES FIGURES

Figure 1 | Carey Young, *Body Techniques (After Sculpture II, Kirsten Justesen, 1969)*, 2007, impression chromogène, 142 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

Figure 2 | Kirsten Justesen, *Sculpture II*, 1969, boîte de carton peint et photographie, 50 x 60 x 60 cm. Édition de 7. Photo reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Figure 3 | Carey Young, *Body Techniques (After Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside, Mierle Laderman Ukeles, 1973)*, 2007, impression chromogène, 121,9 x 139,1 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

Figure 4 | Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance (Outside)*, 1973, performance au Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, dans la série *Maintenance Art*. Photo courtoisie de la galerie Ronald Feldman Fine Arts, New York.

Figure 5 | Carey Young, *Body Techniques (After Dance or Exercise on the Perimeter of a Square [Square Dance])*, 2007, impression chromogène, 142 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

Figure 6 | Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square [Square Dance]*, 1967-68, performance enregistrée sur film 16 mm et transférée sur vidéo, 10 minutes.

Figure 7 | Carey Young, *Body Techniques (After Circles, Ulrich Ruckriem, 1971)*, 2007, impression chromogène, 140 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

Figure 8 | Ulrich Rückriem, *1.Teilungen, 2.Kreise, 3.Diagonalen | 1. Divisions, 2.Circles, 3.Diagonals*, 1971, série de vidéos, 20:40 minutes.

Figure 9 | Carey Young, *Body Techniques (After Lean In, Valie Export, 1976)*, 2007, impression chromogène, 152 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

Figure 10 | VALIE EXPORT, *Zustützung | Lean In (Body Configuration, Photographic Enactment)*, 1976, épreuve à la gélatine argentique avec dessin à l'encre noire, 42 x 61 cm. Photo : © VALIE EXPORT, reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Figure 11 | Carey Young, *Body Techniques (After Encirclement, Valie Export, 1976)*, 2007, impression chromogène, 152 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

Figure 12 | VALIE EXPORT, *Enkreisung / Encirclement (Body Configuration, Photographic Enactment)*, 1976, épreuve à la gélatine argentique partiellement peinte à l'aquarelle rouge, 42 x 61 cm. Photo : © VALIE EXPORT, reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Figure 13 | Carey Young, *Body Techniques (After Parallel Stress, Dennis Oppenheim, 1970)*, 2007, impression chromogène, 142 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

Figure 14 | Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 1970, performance et photographie, dimensions inconnues.

Figure 15 | Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 1970, performance et photographie, 228,6 x 152,4 cm.

Figure 16 | Carey Young, *Body Techniques (After A Line In Ireland, Richard Long, 1974)*, 2007, impression chromogène, 152 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

Figure 17 | Richard Long, *A Line in Ireland*, 1974, photographie et texte, 129 x 81,5 x 4 cm. Photo : © Richard Long, reproduite avec l'aimable permission de Lisson Gallery, London.

Figure 18 | Ansel Adams, 'The Tetons – Snake River', Grand Teton National Park, Wyoming, 1933-1942, épreuve à la gélatine argentique, dimensions variables. Photo : © U.S. National Archives and Records Administration.

Figure 19 | Capture d'écran, recherche d'images sur le moteur *Google* à l'aide du mot-clef « Dubai », 21 juin 2014.

Figure 20 | Capture d'écran, www.definitelydubai.com, 21 juin 2014.

Figure 21 | Capture d'écran, www.dubai.com, 21 juin 2014.

REMERCIEMENTS

L'écriture d'un mémoire est une expérience de recherche et de découverte ne se limitant pas au champ académique. C'est aussi une épreuve de ténacité et de croissance qu'il m'aurait été impossible d'achever sans le soutien précieux et constant de mon entourage.

Je tiens à remercier chaleureusement ma directrice de recherche, Suzanne Paquet, qui a toujours su démontrer le bon dosage de rigueur et d'empathie pour me pousser à persévérer.

Merci à Kevin, dont le soutien et la tolérance ont été absolument héroïques.

Merci à Catherine d'avoir été, comme à l'habitude, mon homologue indéfectible de tout et de rien. J'espère pouvoir faire la même chose en retour, et aussi bien.

Merci à mes parents pour leur confiance inébranlable en mes capacités. Merci à Thalie et Nancy de m'avoir écoutée et d'avoir rempli mes moments de répit d'hilarité et de « croustillant ». Merci à Alexandra, Camille et Gabrielle, à Marjolaine et à Marianne pour la solidarité et les nombreux déjeuners, dîners et soupers de « maîtresses » que nous avons partagés. Finalement; merci à tous mes amis et collègues pour leurs encouragements.

Je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) pour son soutien financier.

INTRODUCTION

Il existe une idée répandue selon laquelle l'art politique ou engagé possède un mode d'existence cyclique. Cette idée stipule qu'à toute période d'effervescence politique dans l'art succède un moment de cynisme où l'on veut refuser au travail artistique tout pouvoir de changement social; moment qui lui-même cède éventuellement la place à un retour en force de pratiques plus critiques. Les tenants de cette idée avancent que ce cycle, que l'on pouvait déjà observer avec le formalisme moderniste ayant succédé à l'activisme des avant-gardes, se répète aujourd'hui. Ils observent que des pratiques engagées, suite au désenchantement postmoderne, rappellent actuellement l'optimisme politique de l'époque conceptuelle. En avant-propos de son ouvrage *Le partage du sensible*, le philosophe Jacques Rancière décrit le phénomène, qu'il applique au cas des situationnistes :

Sans doute la trajectoire du discours situationniste, issue d'un mouvement artistique avant-gardiste de l'après-guerre, devenu dans les années 1960 critique radicale de la politique et aujourd'hui absorbé dans l'ordinaire du discours désenchanté qui fait la doublure 'critique' de l'ordre existant, est-elle symptomatique des allers et retours contemporains de l'esthétique et de la politique, et des transformations de la pensée avant-gardiste en pensée nostalgique.

Dans un essai portant sur la situation de l'art engagé depuis l'avènement du postmodernisme, l'artiste Dave Beech, souscrivant également à cette théorie du retour cyclique, fait état d'une perte d'intérêt pour les pratiques politisées. Cette perte d'intérêt aurait culminé avec le courant postmoderne de la décennie 1990 (Beech 2009). Refusant et ridiculisant les tentatives de l'art engagé sous prétexte qu'elles avaient déjà été anticipées et absorbées par le système même auquel elles s'attaquaient, l'art postmoderne n'aurait fait usage d'un vocabulaire critique qu'après l'avoir désamorcé. Beech note toutefois une résurgence des pratiques critiques au cours des dernières années, encouragées par un contexte intellectuel devenu plus favorable à l'art politique. Il faut toutefois nuancer l'idée du cycle : si l'art engagé revient au goût du jour de manière périodique, cela n'exclut pas que des pratiques subversives puissent continuer d'exister pendant les périodes creuses, sans toutefois occuper l'avant-scène du monde de l'art. Le cycle systématique décrit par Beech ne correspond d'ailleurs pas à l'idée que se fait le critique d'art et muséologue Paul Ardenne de la situation présente de l'art engagé. Celui-ci

évoque plutôt une « culture relativiste propre à l'esprit postmoderne » (Ardenne 2011), qui refrénerait les élans d'optimisme de l'artiste contemporain par deux postulats : d'abord, que rien ne peut bousculer les fondements de la société actuelle; ensuite, que la complexité de la vie réelle limite les répercussions de toute perturbation qu'un artiste puisse imaginer. De ces circonstances résulte la prolifération d'un type spécifique d'art engagé, adapté à cette sensibilité relativiste. Ardenne parle d'un passage de *subversion* à *transgression*; c'est-à-dire un art critique, perturbateur même, qui anticipe toutefois les limites de ses propres actions. En ses propres termes : « Déranger, oui, mais sans attendre forcément de cette initiative qu'elle fonde les prémices d'une révolution. » (Ardenne 2011 : p. 5) Le mode d'existence de l'art politique apparaît ainsi moins catégorique chez Ardenne; la critique du postmodernisme moins virulente.

Comme Paul Ardenne, la sociologue de l'art Nathalie Heinich a observé l'importance du rôle que joue la transgression dans l'art contemporain. Dans *Le triple jeu de l'art contemporain*, elle théorise le « nouveau paradigme de l'art contemporain » (Heinich 1998 : p. 327), activé par trois instances du monde de l'art : artistes, publics et spécialistes. Heinich avance que, depuis les années cinquante, les artistes ont travaillé à repousser les frontières de l'art, une transgression à la fois. Ces transgressions peuvent prendre plusieurs formes et excéder un cadre strictement artistique : elle cite, entre autres, les transgressions morales, légales ou juridiques. Une proposition artistique qui impliquerait un crime au sens de la loi transgresserait par exemple les frontières légales, mettant leur existence en relief par la même occasion. Le statut transgressif de ces actions artistiques tient notamment à la réaction du public, qui constitue le deuxième élément du modèle théorique d'Heinich. L'éventail des réactions tend à varier en fonction du degré de familiarité du public concerné avec l'art contemporain, mais comprendra assurément une part d'indignation dans son spectre. Interviendra ensuite l'« institution » publique (les spécialistes) – dont le musée est l'exemple le plus évident. Celle-ci entre dorénavant en jeu beaucoup plus tôt dans la carrière de l'artiste que cela n'était le cas sous le paradigme moderne : plutôt que de se contenter de consacrer le parcours d'un artiste en fin de carrière, l'institution peut désormais participer à produire une œuvre qui fera transgression. Mais son rôle principal dans ce « triple jeu » sera celui de médiateur, permettant l'*intégration* de l'action artistique ayant causé la transgression. Cette intégration aura notamment pour

conséquence de repousser la limite qui devra être franchie pour produire la prochaine transgression. Le cycle que Nathalie Heinich décrit est donc bien différent de celui évoqué par Dave Beech et Jacques Rancière, et ne concerne pas exclusivement l'art engagé – bien que plusieurs des transgressions pratiquées par les artistes puissent posséder des composantes ou des échos politiques. L'art qui vit à travers ce phénomène de transgression-réaction-intégration se trouve ainsi en constante redéfinition (puisque ses limites sont constamment repoussées) et donc, plus difficile d'approche pour un public moins informé.

Dans son essai « *Escape Attempts* », introduisant la réédition de son ouvrage célèbre *Six Years : The dematerialization of the art object*, l'auteure, critique d'art et commissaire Lucy R. Lippard revient avec un certain recul sur la période ayant vu naître et se développer l'art conceptuel, qu'elle définit comme « travail dans lequel l'idée est primordiale et la forme matérielle est secondaire, légère, éphémère, bas de gamme, sans prétention et/ou 'dématérialisée'¹. » (Lippard 1997 [1973] : p. vii) Elle dessine un bref historique du mouvement, en soulignant ses tenants et aboutissants, ses réussites et ses échecs. Ce que Lippard a d'abord nommé l'art « ultra-conceptuel » (Lippard 1997 [1973] : p. vii) était à ses yeux intrinsèquement lié aux enjeux politiques de l'époque. Si elle admet elle-même que les images les plus percutantes et les plus efficaces liées au mouvement contre la guerre du Vietnam ne provenaient pas de la sphère artistique, il reste que l'art conceptuel était politisé dans son mode de production. Les conceptuels ont en effet adopté de nombreuses stratégies dans le but avoué de soustraire l'art à son statut de marchandise : lui donner des formes évanescentes (performances, happenings, œuvres éphémères) ou que l'on croyait impossibles à vendre, ou encore court-circuiter le marché de l'art par des expositions prenant la forme de catalogues, par des œuvres d'art pouvant être reproduites à l'infini, etc. Dans la même optique, plusieurs artistes ont cherché à désacraliser l'art en s'attaquant à la notion de génie, si précieuse aux yeux des amateurs d'art de la classe dominante. Parmi les tentatives de rendre inopérante la question de l'auteur et de destituer le critère d'originalité, Lippard cite le travail de Daniel Buren, entre autres, dont les rayures (qui peuvent être apposées partout et par n'importe qui) rendent ambivalentes les questions de l'original et du faux. Les différentes

¹ Traduction libre. « Work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or 'dematerialized'. »

formes du travail d'appropriation (qu'il s'agisse d'images de la culture populaire ou du travail d'autres artistes) ont également contribué à freiner le culte de l'individualité dans le travail artistique. Le travail de rephotographie de Sherrie Levine, venu après la mouvance conceptuelle toutefois, en constitue un exemple particulièrement probant. Annihilant toute forme d'originalité dans le travail de l'artiste, Levine se contentait de reproduire les œuvres d'autres artistes; les photographies de Walker Evans, par exemple, produisant ainsi des images quasi identiques aux originaux.

Parallèlement à ces nombreuses stratégies pour lesquelles le propos politique se trouvait surtout dans la *forme*, c'est-à-dire dans le mode de production, un autre pan du mouvement s'est consacré à produire un art à *contenu* critique. Lippard souligne notamment l'art féministe, ayant introduit plusieurs nouveaux thèmes dans le champ de l'art, dont les questions autobiographiques, de la vie quotidienne, du corps et de la beauté. Toutefois, malgré toutes ces tentatives d'émanciper l'art des hiérarchies économiques et sociales qui l'assujettissent, Lippard estime que l'art conceptuel n'a pas réussi à accomplir toutes les tâches qui lui avaient a priori été dévolues. Elle fait état des échecs du mouvement, identifiant les éléments les plus problématiques:

Communication (but not community) and distribution (but not accessibility) were inherent in Conceptual art. Although the forms pointed toward democratic outreach, the content did not. However rebellious the escape attempts, most of the work remained art-referential, and neither economic nor esthetic ties to the art world were fully severed. (Lippard 1997 [1973] : p. xvi).

Lippard reproche à la mouvance conceptuelle de s'être trop peu inquiétée de l'inclusion d'un public plus large que celui du milieu restreint de l'art, limitant par la même occasion les possibilités pour l'art de s'inscrire dans un contexte plus général, et d'avoir davantage de répercussions tangibles.

Carey Young et la série *Body Techniques*

Il sera principalement question, au cours de cette recherche, de deux moments précis dans l'histoire des pratiques engagées, choisis en fonction du corpus qui fait l'objet de ce mémoire. Il s'agit des deux périodes que l'artiste britannique Carey Young met en relation dans sa série photographique *Body Techniques* : la période liée à l'art conceptuel, soit les décennies 1960 et 1970, ainsi que la période actuelle, approximativement depuis le début des années 2000.

La série *Body Techniques* de Carey Young, réalisée en 2007 dans le cadre d'une résidence d'artiste à la Biennale de Sharjah, aux Émirats Arabes Unis, comprend huit photographies couleur, dont chacune renvoie à une œuvre précise, plus ou moins liée à la mouvance de l'art conceptuel des années 1960 et 1970. Les images de *Body Techniques* présentent l'artiste, vêtue d'un tailleur, reproduisant les attitudes corporelles prises par les artistes dans les œuvres qu'elle s'approprie. Empruntées à Kirsten Justesen, Richard Long, Mierle Laderman Ukeles, Bruce Nauman, VALIE EXPORT², Dennis Oppenheim et Ulrich Rückriem, les œuvres sélectionnées par Young accordent toutes une importance particulière au corps et à son inscription dans son environnement, et comportent dans plusieurs cas une composante performative. Si, historiquement, la photographie s'est interposée comme véhicule de transmission pour les œuvres que leur aspect performatif ou événementiel rendait éphémères, celles que Young s'approprie n'ont pas fait exception. Une photographie en particulier (documentaire ou non) s'est imposée au fil du temps pour représenter chacune de ces œuvres, jusqu'à en devenir emblématique. Ainsi, les images produites par Young font directement référence à ces photographies ayant fait connaître les œuvres qu'elle reconstitue. Les paysages où Young met en scène ses images sont singuliers : constitués de nouveaux développements résidentiels en construction, ces groupes architecturaux sont voués à accueillir des hommes et femmes d'affaires étrangers en voyage aux Émirats Arabes Unis pour le travail (Young 2013a). Ces lieux désertés et désertiques semblent évoquer à la fois le faste grandiloquent de la société capitaliste et sa ruine éventuelle.

² En 1967, VALIE EXPORT conçoit son nom d'artiste, qu'elle imagine comme un « concept artistique et un logo à n'écrire qu'en lettres majuscules » (Export 2014). Dans le respect de ce concept, les lettres majuscules seront employées tout au long de ce mémoire à chaque mention du nom d'EXPORT.

Active dans le milieu de l'art depuis le début des années 2000, Carey Young s'intéresse généralement aux enjeux liés à la présence grandissante des entreprises dans toutes les sphères de la vie humaine et aux conséquences de cette situation sur notre mode de vie. Adoptant des langages visuel et verbal empruntés au monde entrepreneurial ou légal, l'artiste se met elle-même en scène dans un bon nombre de ses œuvres, la plupart du temps vêtue d'un tailleur-pantalon (comme c'est le cas pour *Body Techniques*). Elle implique aussi régulièrement le public dans ses œuvres, plaçant les individus dans des situations dont les aspects bureaucratiques situent l'art à la limite de la vie quotidienne. Le travail de Young est profondément influencé par plusieurs stratégies conceptuelles, dont l'utilisation du langage, de la documentation et d'une esthétique administrative.

La série *Body Techniques*, dont l'esthétique soignée et résolument graphique diverge du style platement entrepreneurial qui fait souvent la signature de Young, apparaît a priori plutôt à l'écart du reste de sa pratique. D'ailleurs, malgré une maîtrise en photographie du Royal College of Art de Londres, Young réalise des œuvres performatives, *in situ*, vidéo ou installatives, mais plus rarement photographiques. Il deviendra cependant manifeste, au fil de ce mémoire, que *Body Techniques* s'inscrit rigoureusement dans la pratique de l'artiste, malgré un niveau de complexité rendant la lecture de la série plus ardue que la plupart des œuvres de son corpus. La posture analytique qu'adopte Young avec *Body Techniques* rappelle d'ailleurs beaucoup celle de la critique institutionnelle, qui apparaît dès la fin des années soixante et dont les pratiques subversives rendaient visibles les structures de pouvoir et modes de fonctionnement sous-jacents aux institutions du monde de l'art. Ce faisant, elles condamnaient la tendance élitiste des institutions artistiques, en particulier dans le cas du musée en tant qu'instance dotée d'une mission de monstration publique. Exposée au Museum of Modern Art (MoMA) de New York en 1970, l'œuvre *MoMA Poll* de Hans Haacke représente un exemple éloquent de critique institutionnelle. Constituée d'une affiche accompagnée de deux boîtes transparentes, l'œuvre conviait les visiteurs de l'exposition à répondre à la question posée sur l'affiche l'accompagnant : « Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November? If 'yes', please cast your ballot into the left box, if 'no' into the right box ». Au moment où

l'exposition était présentée, le gouverneur Rockefeller était membre du conseil d'administration du MoMA et comptait se présenter aux élections présidentielles. L'œuvre, exposée au sein même du musée, déconstruisait ainsi l'idée répandue de l'autonomie politique et financière de l'art en pointant du doigt les structures de pouvoir sous-tendant l'institution. Elle soulignait également la contradiction entre les opinions politiques des administrateurs du MoMA et celles de ses visiteurs, qui ont en très grande majorité déposé leur vote dans la boîte de gauche.

La série *Body Techniques* comporte très certainement une part de critique institutionnelle en ce qu'elle interroge les relations qu'entretient l'art avec le marché et les institutions de l'art. Dans le contexte de l'art conceptuel, qui visait à s'affranchir de ces relations, ceci revêt une importance toute particulière. Mais si la critique institutionnelle a été une ramification plus engagée de l'art conceptuel, Lucy Lippard (parmi d'autres) lui reproche toutefois de n'avoir su formuler qu'une critique *interne* du milieu de l'art, entretenant par la même occasion la division entre le champ de l'art et la vie quotidienne. Cet aspect de la série nous pousse à interroger son potentiel critique et à le comparer à celui de l'art conceptuel et de la critique institutionnelle. Nous tenterons donc, au cours de ce mémoire, de démontrer que les œuvres de *Body Techniques* sont habitées par un paradoxe remettant en question le statut d'art engagé que Carey Young revendique pour son œuvre. Cette hypothèse de travail sera examinée sous trois angles différents et nous permettra de proposer une réflexion plus large sur la situation de l'art engagé à l'heure actuelle en envisageant la question de son efficacité dans le contexte socioéconomique qui est le nôtre.

Médiations, correspondances et décalages

Il conviendra, dans un premier temps, d'observer et de décortiquer minutieusement les œuvres conceptuelles qui servent de point de départ à la série *Body Techniques*, afin d'en dégager les principaux enjeux. Cet examen devra également porter sur les *images photographiques* de ces œuvres, responsables de leur transmission et de leur notoriété. Elles constituent également des

éléments clés pour l'interprétation de la série *Body Techniques*, puisqu'elles représentent le maillon intermédiaire de la chaîne menant des œuvres originales à celles de Young. Ce n'est qu'à partir de cette analyse initiale qu'il sera possible de saisir la réelle portée des photographies réalisées par Carey Young. Parallèlement à cet examen des œuvres historiques, une comparaison sera établie entre celles-ci et leurs réinterprétations par l'artiste. Le choix des éléments conservés ou omis et la façon d'effectuer la « traduction visuelle » d'une image à l'autre sont autant d'éléments producteurs de sens qui devront être étudiés – dans cette série comme dans toute forme de reconstitution. C'est par ailleurs le point de vue adopté par Paul Ardenne dans un texte paru dans la revue *Inter : art actuel*. Discutant des différentes formes subversives que peut adopter l'art engagé actuel, il avance que la reconstitution est l'une des formes privilégiées par les « artistes historiens » actuels, puisqu'elle permet d'émettre un commentaire critique sur l'histoire. Ardenne explique : « [L'événement-source] n'est reconvoqué que parce qu'il est le point d'origine d'une chaîne de significations dont toutes ne sont pas encore clairement définies, ou bien continuent de susciter l'interrogation. » (Ardenne 2011 : p. 4) Ce sont précisément ces chaînes de signification que la première partie de cette recherche visera à remonter et démonter, jusqu'à la déduction que *Body Techniques* est l'occasion de reperformer l'échec des visées subversives de l'art conceptuel, c'est-à-dire sa propre institutionnalisation.

Le titre de la série à l'étude, *Body Techniques*, s'avère être une piste de réflexion féconde. Le texte didactique accompagnant la série sur le site web de l'artiste mentionne que « le titre de la série réfère à une expression de Marcel Mauss développée par Pierre Bourdieu autour du concept d'habitus', décrivant la façon dont un contexte opérationnel ou un comportement peut être affecté par des institutions ou idéologies³ » (Young 2013a). Ce concept, « Les techniques du corps », dont Young a utilisé la traduction pour intituler sa série, est également le titre d'une conférence prononcée par Mauss en 1934 et publiée subséquemment sous forme d'article en 1936. Ce n'est que plus tard que Bourdieu reprend le terme « habitus » et lui

³ Traduction libre. « The title of the series refers to a phrase originally coined by Marcel Mauss and developed by Pierre Bourdieu as *habitus*, which describes how an operational context or behavior can be affected by institutions or ideologies. »

octroie la signification que nous connaissons bien. Les deux concepts renvoient à la façon dont les individus intériorisent des comportements ou manières d'être en fonction de leur environnement physique et social. Parallèlement, il est impossible d'ignorer la prépondérance du paysage dans les images de la série *Body Techniques*. Le personnage, toujours présent, passe au second plan vis-à-vis de la démesure du panorama. La singularité de cet environnement est également significative, évoquant une civilisation au luxe excessif que toute vie semble toutefois avoir désertée. Ainsi, dans un second temps, nous nous pencherons sur les relations entre le corps de l'individu représenté dans la série et le paysage, que le cadre large des images met en relief. Les théories de Michel De Certeau et W.J.T. Mitchell, notamment, nous permettront de démontrer comment la série *Body Techniques* opère une déconstruction de la notion de paysage, et confirme par la même occasion l'essence paradoxale de son engagement.

Nous l'avons mentionné, c'est la photographie qui a servi de véhicule à beaucoup d'œuvres « dématérialisées » des décennies 1960 et 1970. C'est aussi, incidemment, le médium qu'a choisi Young pour ses réinterprétations. La photographie entretient des liens complexes avec la série *Body Techniques*, et représente, en ce sens, un incontournable de notre analyse. Dans un troisième et dernier temps, il sera donc question du dispositif photographique, et de la façon dont ses différentes caractéristiques alimentent le propos de la série, chacune incarnant une portion du paradoxe qui anime la série. C'est à partir de là que nous pourrions envisager l'efficacité de l'art engagé dans le contexte actuel, en recourant à *Body Techniques* comme modèle exemplaire.

CHAPITRE UN

REPERFORMER L'HISTOIRE DE L'ART À TRAVERS SES MÉDIATIONS

Remix, citation, médiation

Les pratiques de citation, reprise, *remix* et autres réinterprétations sont devenues monnaie courante à l'heure actuelle. Plusieurs théoriciens contemporains, comme Eduardo Navas (Navas N.D.) ou Lev Manovich (Manovich 2002), s'intéressent d'ailleurs à ce phénomène qui consiste à s'approprier une œuvre ou des fragments d'une œuvre afin de les faire participer d'une nouvelle production, qui peut elle-même être constituée uniquement de citations, ou faire coexister matériel original et citations. L'intérêt d'intégrer des éléments préexistants à une œuvre nouvelle réside dans la possibilité que la manœuvre offre d'augmenter le niveau de complexité de l'œuvre ainsi créée. C'est-à-dire que chaque micro-événement subi par l'œuvre s'inscrit au sein de sa *trajectoire* – de sa vie d'œuvre d'art –, modifiant sensiblement son identité et orientant la façon dont elle sera perçue. Enrico Castelnuovo, dans *L'histoire sociale de l'art : un bilan provisoire*, définit cette notion de « trajectoire » :

[Le] rapport [des œuvres] avec la société ne s'arrête pas au moment où leur genèse s'achève. À partir de ce moment, elles vivent dans le temps, oubliées ou transmises, respectées ou détruites, elles sont l'objet d'un filtrage social répété, et lorsqu'elles parviennent à survivre, elles sont réinterprétées, revues, revisitées. (Castelnuovo 1976 : p. 75)

En d'autres mots, l'identité d'une œuvre d'art est cumulative. Chacune des étapes de sa trajectoire s'inscrit au sein de cette identité, la transformant chaque fois légèrement et altérant la façon dont elle sera dorénavant appréhendée. En énumérant un certain nombre de médiations pouvant affecter la trajectoire d'une œuvre, Castelnuovo semble décrire précisément le cas qui nous occupe : avant d'être « réinterprétées, revues, revisitées » par Carey Young, les œuvres originales ont « vécu dans le temps », ont fait l'objet de diverses opérations et d'un filtrage social certain.

Une œuvre ne se présente donc jamais seule, ni sans détour, et les œuvres que *Body Techniques* emprunte ne font pas exception à cette règle. Chacune de ces œuvres, dès sa création, a été accompagnée de nombreux éléments modifiant sa réception, a subi une quantité de microévénements au fil de son parcours. Entre l'œuvre et son public – quel qu'il soit – existent plusieurs couches invisibles, mais abondantes d'*intermédiaires*. Multifformes, ces intermédiaires peuvent être des objets, des personnes, des événements ou des situations qui peuvent, malgré leur diversité, être regroupés sous le vocable « médiations ». Outre ces intermédiaires inévitables, toute œuvre de remix ou de citation implique son lot de médiations supplémentaires : sélectionner une œuvre ou l'un de ses fragments afin de l'intégrer à une autre signifie aussi intégrer toute la complexité de sa trajectoire à la nouvelle œuvre qui est produite. L'artiste qui cite, reprend ou *remixe* une œuvre en instrumentalise la trajectoire afin de produire un sens nouveau. Avec la série *Body Techniques*, Carey Young superpose ses photographies au cadre de réflexion préexistant des œuvres conceptuelles. Elle s'arroge également la liberté d'emprunter les titres des œuvres précédentes pour les intégrer à ceux de ses propres œuvres, et par le fait même, confirme son acte de citation hors de tout doute. Par exemple, *Encirclement* de VALIE EXPORT devient *Body Techniques (After Encirclement, Valie Export, 1976)*.

L'un des phénomènes qui nous préoccupera au cours du présent chapitre est celui de la médiation, dont la capacité à concilier les visions antagonistes de l'art se révèle pertinente au cas de *Body Techniques*. C'est d'ailleurs pour cette raison que le sociologue Antoine Hennion propose la médiation comme solution au dilemme que pose l'art à la sociologie. Insatisfait par la rigidité des postures usuellement adoptées face à l'art, Hennion explique que le sociologue en arrive systématiquement à buter contre « le statut irréductible de l'œuvre d'art, ou [à] réduire celle-ci à une illusion, en faire l'enjeu arbitraire d'une construction sociale » (Hennion 1993 : p. 15). Il estime qu'il faut résister au dualisme de ces positions, puisqu'il réduit l'œuvre tantôt à sa forme plastique, tantôt à une simple construction du social. Pour Hennion, la prise en considération des médiations entourant l'œuvre d'art permettrait de se détacher de cette dichotomie. La sociologie de la médiation apparaît ainsi comme une solution qui « introduit entre le sujet et l'objet l'écran à travers lequel ils se voient » (Hennion 2007 [1993] : p. 15). C'est cette métaphore de l'écran que la sociologue de l'art Nathalie Heinich emprunte à

Hennion pour illustrer l'« approche ternaire » (œuvre, spectateur, entre-deux) qu'elle privilégie (Heinich 2009 : p. 12) afin d'appréhender les médiations. Prenant diverses formes, elles se glissent non seulement entre l'œuvre et son public, mais aussi entre chacune des étapes de la trajectoire de l'œuvre. Un cartel d'œuvre, un choix d'éclairage, ou, comme dans le cas qui nous occupe, une photographie, sont autant d'éléments pouvant opérer un acte de médiation qui affectera la réception d'une œuvre. La méthode pragmatique consiste à remonter la chaîne des médiations ponctuant la trajectoire d'une œuvre afin d'en faire l'étude approfondie (Heinich 2009).

C'est cette considération nuancée des éléments participant à la construction d'une œuvre qui rend cette méthode particulièrement avantageuse pour faire l'étude de la série de Young. Même sans considérer l'ensemble des paramètres entourant sa réception, une œuvre de réinterprétation dépend inévitablement d'un grand nombre de médiations liées à l'œuvre originale à laquelle elle s'intéresse. La trajectoire de cette première œuvre influence forcément sa compréhension par le regardeur, et la reprise qui en est faite doit composer avec les connotations cumulées par l'œuvre. Ce sont précisément ces connotations qui confèrent toute sa complexité au travail de réinterprétation. C'est pourquoi il faut, afin d'étudier *Body Techniques*, remonter la chaîne des médiations jusqu'aux œuvres originales dont s'inspire Carey Young.

Dans le cas qui nous occupe, la médiation entre l'œuvre originale et la réinterprétation, quelle qu'elle soit, se concrétise entre généralement une forme bien précise : l'image photographique. La majorité des œuvres se présentant sous une forme éphémère et dont nous conservons encore aujourd'hui la trace ont d'ailleurs subi la médiation d'une photographie, par le biais de laquelle leur vie a pu être « artificiellement » prolongée. En assurant la transmission de l'œuvre au-delà de son existence initiale ancrée dans un moment et un lieu bien précis, la photographie permet à un public plus large d'en faire l'expérience différée, ou en réactive le souvenir pour ceux qui ont eu un contact direct avec elle. Cette sauvegarde fragmentaire (et souvent orientée) de l'œuvre augmente évidemment ses chances de voir sa trajectoire allongée par une référence, une reproduction ou une reprise.

Ainsi, la série *Body Techniques* peut être constituée en trois moments distincts : l'œuvre originale, sa photographie, et l'œuvre qui s'en inspire. Le moment intermédiaire que représente la photographie de l'œuvre originale joue, dans cette chaîne, le rôle de médiateur. Le modèle de la médiation permet ainsi de disséquer la série *Body Techniques* afin d'en faciliter l'analyse et d'en marquer les composantes importantes, dont la photographie.

Les images photographiques des œuvres originales ont eu un impact indéniable sur leur réception, en diffusant et en pérennisant un travail qui était, dans plusieurs cas, initialement éphémère. L'historienne de l'art Sophie Delpeux explique que les pratiques artistiques éphémères et performatives ont mis la photographie à profit autant comme véhicule de diffusion que comme moteur d'une identité artistique :

Si dans un premier temps, selon l'historienne [Susan Butler], les artistes se contentent de comptes rendus documentaires, ils se saisissent par la suite des possibilités du médium pour construire l'identité visuelle de leurs travaux. Bien plus qu'un simple enregistrement mécanique, ce déplacement fait de la photographie un moyen de contrôle de la réception d'un événement artistique – voire de sa fabrication. (Delpeux 2010 : p. 14)

Cela explique un peu mieux l'importance qu'en est venue à avoir la photographie au sein des arts d'action – jusqu'à devenir, dans des cas de plus en plus nombreux, une composante à part entière de l'œuvre. En effet, dans le cas de *Body Techniques* comme pour d'autres, l'œuvre originale et sa photographie sont parfois des catégories perméables, se fondant l'une dans l'autre et complexifiant l'équation. Les propos de Delpeux nous rappellent également que même les photographies documentant ces pratiques ne sont pas le cliché fortuit d'un photographe du dimanche assistant par hasard à l'événement. Elle suggère plutôt que les images pouvaient être mises en scène et calculées afin de participer de l'identité visuelle de l'œuvre ou de l'artiste. Conséquemment, la fonction de la photographie relativement aux œuvres reprises par *Body Techniques* oscille entre document, élément constitutif et œuvre en soi. La trajectoire de chacune des huit œuvres est ainsi intimement liée à la circulation d'images photographiques dans diverses formes de publications (monographies, expositions et catalogues d'exposition, revues spécialisées et, plus récemment, le web). Si, dans quelques cas, l'œuvre a été représentée par plusieurs photographies différentes, il est plus souvent advenu que la même image soit utilisée de plus en plus souvent comme illustration, jusqu'à devenir

emblématique de l'œuvre dont elle témoigne. Un bref historique de chacune des images sera dressé un peu plus loin.

Le phénomène de substitution de l'œuvre par sa documentation est décrit par l'historienne d'art Anne Bénichou dans « Ces documents qui sont aussi des œuvres... », un texte publié dans l'ouvrage collectif *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Elle y explique que la prolifération de formes d'art à caractère événementiel ou éphémère a pour conséquence de produire une grande quantité de documentation, qu'elle envisage comme une « traduction dans un autre médium de l'expérience phénoménologique » de l'œuvre (Bénichou 2010 : p. 136). Ainsi, dans plusieurs cas, les objets ou images documentant la proposition artistique seront accrochés aux cimaises, tenant lieu d'œuvre et causant parfois une confusion sur sa nature. Certains artistes ont toutefois su tirer profit de cette confusion en présentant une œuvre constituée à la fois d'un événement et d'un document en témoignant. C'est entre autres le cas de Dennis Oppenheim, dont l'œuvre *Parallel Stress* est constituée d'une performance, ainsi que de deux photographies la documentant. Assemblées par l'artiste pour prendre leur forme finale, les images sont disposées l'une au-dessus de l'autre et accompagnées d'une légende indiquant brièvement la durée, le lieu et la nature de la performance. C'est cet assemblage de photographies et de texte, référant à la performance mais devenu un objet bien matériel, qui est entré dans le circuit de l'art pour y être exposé ou vendu. L'œuvre est même cataloguée en tant que *photographie* sur le site web du Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles County Museum of Art N.D.), le document se substituant ainsi complètement à l'acte performatif l'ayant précédé.

Si l'action des photographies sur la réception des œuvres dont elles témoignent est indubitable, cette action ne fonctionne pas qu'à sens unique. Tout comme *Body Techniques* est tributaire des médiations subies par les œuvres originales, les images de Young s'ajoutent à la liste de ces médiations et peuvent être considérées comme une étape supplémentaire dans la trajectoire des œuvres dont elles s'inspirent. Il suffit d'effectuer une recherche des termes « Sculpture II Kirsten Justesen » à l'aide de *Google Images* pour constater que les photographies de la série *Body Techniques* font désormais partie de la trajectoire de l'œuvre de Justesen et contribuent à en modifier la perception. Cette nouvelle médiation réalisée par Young s'ajoute à la suite de celles

qui ont déjà contribué à construire le sens des œuvres originales, et ce n'est qu'à partir de ce sens assemblé au fil du temps que les photographies de Young peuvent elles-mêmes prendre toute leur signification.

D'un point de vue actuel, l'art conceptuel apparaît déchiré entre deux pôles : d'une part, celui tendant vers l'émancipation de l'art de son statut de marchandise, et d'autre part, celui qui a conduit les œuvres conceptuelles à regagner les rangs du marché en assez peu de temps. La conviction sincère de ses tenants que l'art pouvait et allait s'émanciper de son statut de marchandise n'a eu d'égal que la déception et l'incrédulité qui se sont ensuivies lorsqu'ils ont réalisé que le marché de l'art avait tout avalé sur son passage, même « une feuille photocopiee référant à un événement passé ou jamais perçu directement, une série de photographies documentant une situation ou condition éphémère, un projet d'œuvre jamais complétée, des mots déclamés sans jamais être enregistrés⁴ » (Lippard 1997 [1973]).

À l'instar de cette opposition entre la volonté d'émancipation de l'art et la nécessité pour les artistes de vivre de leur pratique, les images de *Body Techniques* peuvent être rangées en deux camps, identifiés dans le texte didactique disponible sur le site web de l'artiste (Young 2013a). On y indique que l'attitude du personnage incarné par l'artiste dans les huit photographies oscille entre la résistance et le conformisme. Si l'artiste joue de l'ambiguïté de cette attitude, il nous semble que quatre des huit œuvres illustrent une attitude de résistance du personnage, aussi passive cette résistance soit-elle, alors que les quatre autres dénotent plutôt un comportement de conformisme, où il tend à se mouler à son environnement. Il sera donc d'abord question des quatre œuvres incarnant une conduite *de résistance*, soit : *Body Techniques (After Sculpture II, Kirsten Justesen, 1969)*, *Body Techniques (After Hartford Wash : Washing, Tracks, Maintenance : Outside, Mierle Laderman Ukeles, 1973)*, *Body Techniques (After Dance or Exercise on the Perimeter of a Square [Square Dance], Bruce Nauman, 1967-68)* et *Body Techniques (After Circles, Ulrich Rückriem, 1971)*. En analysant les similitudes et les différences entre les œuvres originales et les reprises de Young, il sera possible de démontrer comment Young transforme ces œuvres

⁴ Traduction libre. « [...] a xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded [...] »

qu'elle reprend en illustrations d'une réaction active, voire d'une certaine forme de résistance à l'emprise des systèmes régissant à la fois la vie quotidienne et la sphère artistique.

Attitudes de résistance

Body Techniques (After Sculpture II, Kirsten Justesen, 1969)



FIGURE 1 | Carey Young, *Body Techniques (After Sculpture II, Kirsten Justesen, 1969)*, 2007, impression chromogène, 142 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

L'œuvre installative *Sculpture II*, réalisée par l'artiste danoise Kirsten Justesen en 1969, se présente sous la forme d'une boîte de carton ouverte et peinte en blanc. Une photographie de l'artiste recroquevillée au fond d'un contenant semblable a été placée dans la boîte, à la hauteur de son ouverture. On obtient ainsi, par un effet de trompe-l'œil légèrement maladroit,

l'impression qu'une femme nue est blottie dans la boîte. L'œuvre se voulait un commentaire sur la statuaire classique, dont les éléments constitutifs habituels sont bien souvent un socle et une figure de femme nue, posée sur celui-ci. Justesen a choisi de conserver les composantes de cette formule, mais de les réorganiser. Dans son œuvre, la boîte de carton fait office de socle, et la photographie apposée sur le dessus de la boîte nous donne à voir la figure féminine dévêtue, se repliant à l'intérieur du socle. Le noir et blanc de la photographie et la couleur blanche de la boîte de carton peuvent rappeler le marbre blanc que l'on associe fréquemment à la statuaire classique. Bien que Justesen nie avoir conçu *Sculpture II* dans une optique féministe, son interprétation la plus commune y voit une mise en évidence de l'enfermement de la femme dans le piédestal de la sculpture, et par le fait même, dans son statut d'objet (Burmeister Kaaring 2013).

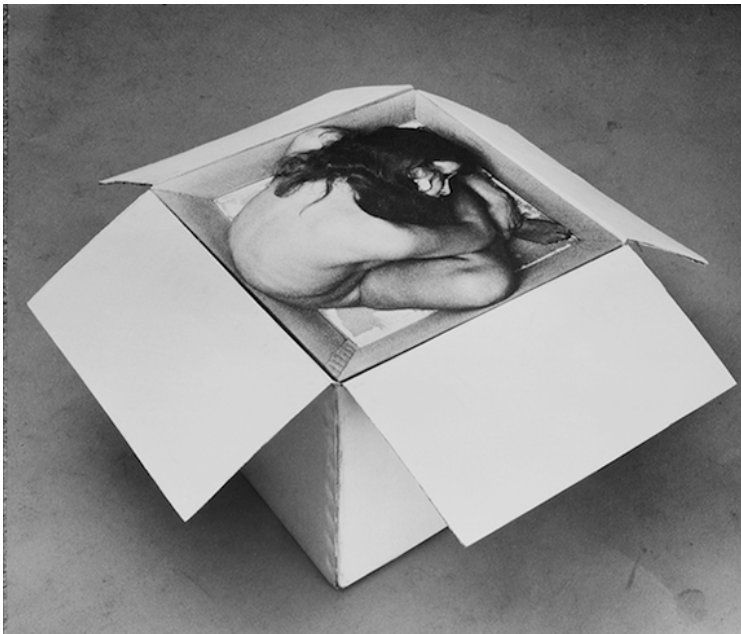


FIGURE 2 | Kirsten Justesen, *Sculpture II*, 1969, boîte de carton peint et photographie, 50 x 60 x 60 cm. Édition de 7. Photo reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Si quelques photographies différentes de *Sculpture II* existent, tout porte à croire que celle que nous présentons est l'image dont s'inspire Young afin de créer *Body Techniques (After Sculpture II, Kirsten Justesen, 1969)*. Il s'agit notamment de la photographie choisie par le Brooklyn Museum et le Statens Museum for Kunst du Danemark pour illustrer l'œuvre de Justesen sur leurs pages web (Brooklyn Museum N.D. ; Burmeister Kaaring 2013) respectives. Une recherche sur le moteur *Google*

Images à l'aide des termes « kirsten justesen sculpture II » révèle également que sept des dix premiers résultats de recherche correspondent à l'image reprise par Young, alors que deux sont des images d'autres œuvres, et qu'un seul résultat correspond à une image différente de

Sculpture II. Cette dernière présente un modèle de la boîte de *Sculpture II*, telle qu'elle se présenterait si elle était déconstruite et mise à plat. Ainsi, ne comportant aucune correspondance visuelle avec la symétrie et les diagonales fortes de l'image de Young, cette image semble justifier la conviction que Young s'est plutôt inspirée de la photographie que nous présentons. En comparant les œuvres de la série *Body Techniques* aux photographies des œuvres les ayant inspirées, on constate que la ressemblance formelle d'une œuvre à l'autre est d'intensité variable : alors que certaines apparaissent presque identiques, d'autres ne semblent entretenir aucun lien de parenté. Malgré que l'adaptation qu'a réalisée Carey Young de *Sculpture II* puisse sembler a priori très éloignée de l'œuvre de Kirsten Justesen, nous verrons que plusieurs correspondances visuelles permettent de les rapprocher.

La photographie de Young présente un personnage féminin vêtu d'un tailleur, incarné par l'artiste elle-même, recroquevillé au milieu d'une route anormalement propre et déserte. De part et d'autre de la route se trouve une série de bâtiments qui encadrent l'image et se déclinent dans une perspective guidant l'œil vers la fin anticipée de la route, occupant le centre de l'image. La perspective accélérée de la photographie de Young, menaçant d'avaloir le personnage, nous permet d'observer une double correspondance avec *Sculpture II* : il s'agit d'un transfert visuel de la perspective de l'intérieur de la boîte, mais aussi d'un rappel de la notion d'enfermement articulée dans l'œuvre de Justesen. La perspective de la boîte est donc remplacée par la perspective offerte par les lignes de la route et l'architecture des bâtiments; et alors que Justesen doit se plier inconfortablement pour entrer dans la boîte, Carey Young semble se replier sous le poids du paysage aseptisé. Ce lieu est tout spécialement représentatif du commerce et du monde entrepreneurial s'infiltrant de plus en plus dans la sphère de l'art et qui font l'objet de la réflexion artistique globale de Young. Dans l'image qui nous occupe, l'artiste est d'ailleurs vêtue de son emblématique tailleur, dans une référence claire au monde des affaires. Ainsi, poursuivant sa réflexion, elle semble impliquer que le sujet contemporain est en quelque sorte écrasé par la structure sociale dans laquelle il vit, celle-ci étant gouvernée et profondément marquée par le marché et l'économie. Incarnée ici par le paysage, cette structure se montre impitoyablement uniforme et rigoureuse. Malgré la position inconfortable du sujet, témoignant de sa conscience de son oppression, celui-ci semble lutter contre le poids

de cette structure plutôt que d'accepter de s'y conformer sans avoir conscience de son propre asservissement.

Body Techniques (After Hartford Wash : Washing, Tracks, Maintenance : Outside, Mierle Laderman Ukeles, 1973)



FIGURE 3 | Carey Young, *Body Techniques (After Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside, Mierle Laderman Ukeles, 1973)*, 2007, impression chromogène, 121,9 x 139,1 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

L'œuvre *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside* de Mierle Laderman Ukeles fait partie de la série des *Maintenance Art Performances*. Suite à la rédaction de son « Manifeste pour

l'art d'entretien⁵ » en 1969, Laderman Ukeles a entrepris d'effectuer différentes tâches d'entretien dans un musée : laver les planchers ou épousseter les vitrines, par exemple. Dans le cas de la performance dont il est question ici, elle nettoyait les marches extérieures du Wadsworth Atheneum, au Connecticut (Newman et Bird 1999 : p. 115). C'est une observation de l'artiste au sujet de la division des tâches et de la valeur accordée à ces différents types de tâches au sein de la société qui l'a poussée à réaliser ces performances. En effet, dans son manifeste, Laderman Ukeles divise les activités humaines en deux secteurs : le secteur du développement et celui de l'entretien. Le développement désigne tout ce qui a trait à la création, au changement et à la nouveauté, alors que les activités de l'entretien sont plutôt de l'ordre de la préservation et du maintien de ces innovations (Laderman Ukeles 1969 : p. 1). En s'adonnant à des actions relevant de l'entretien, l'artiste espérait mettre en évidence l'importance du travail de préservation des acquis dans la société (revenant souvent aux femmes), que les valeurs capitalistes négligent au profit du « progrès » perpétuel et qui est aussi valorisé par le milieu de l'art.

Parmi l'ensemble des œuvres reprises dans *Body Techniques*, celle de Laderman Ukeles est l'œuvre dont le plus grand nombre de photographies documentaires différentes existe. Tout porte cependant à croire que Carey Young se soit inspirée de celle que nous présentons ici, qui a notamment été choisie pour illustrer *Hartford Wash* dans plusieurs anthologies sur l'art conceptuel (Alberro et Stimson 1999 : p. 296 ;



FIGURE 4 | Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance (Outside)*, 1973, performance au Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, dans la série *Maintenance Art*. Photo courtoisie de la galerie Ronald Feldman Fine Arts, New York.

⁵ « Manifesto for Maintenance Art »

Goldstein et Rorimer 1995 : p. 31). L'image en question se retrouve également à de nombreuses reprises sur le web. Lors d'une recherche d'images effectuée sur *Google* avec les mots-clefs « hartford wash », huit des seize premiers résultats de recherche retournent précisément cette photographie, alors que trois résultats présentent d'autres images de la performance, et que les autres ne sont pas des images de l'œuvre.

Il s'agit par ailleurs de la seule image où Laderman Ukeles se tient dans un escalier, motif que reprend Young, se photographiant penchée afin de verser de l'eau sur les marches extérieures d'un bâtiment. La photographie de Young est toutefois cadrée de façon beaucoup plus large que celle de la performance de Laderman Ukeles, de manière à mettre l'accent sur l'environnement architectural qui entoure le personnage. Si Laderman Ukeles nettoie l'entrée d'un musée, symbole par excellence de l'institutionnalisation de l'art, Carey Young s'affaire pour sa part à récurer les marches d'un édifice qui deviendra, au terme de sa construction, un complexe résidentiel pour gens d'affaires en voyage (Young 2013b). Ainsi, l'environnement construit de *Body Techniques (After Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside, Mierle Laderman Ukeles, 1969)* s'inscrit parfaitement dans une logique de prolifération du commerce mondial et de l'économie capitaliste. Young est donc peut-être en train de souligner la similarité de la situation entre 1969 et aujourd'hui : les valeurs de la société actuelle encouragent plus que jamais le développement et le progrès, parfois même jusqu'à l'extrême – un extrême qui est impeccablement illustré par le faste grandiloquent des paysages des Émirats Arabes Unis. Toutefois, la traduction de l'œuvre de Laderman Ukeles dans celle de Young peut sembler légèrement décalée sur le plan de la signification : si Laderman Ukeles se donne la mission de nettoyer les marches d'un musée précisément parce qu'il représente l'instance suprême du monde de l'art, Young ne devrait-elle pas, elle aussi, s'intéresser à un édifice symbolisant l'institution artistique? Il serait toutefois cohérent avec sa démarche d'envisager qu'elle soit simplement en train de mettre en évidence les liens de plus en plus importants qu'entretiennent les mondes de l'art et du commerce.

**Body Techniques (After Dance or Exercise on the Perimeter of a Square [Square Dance],
Bruce Nauman, 1967-68)**



FIGURE 5 | Carey Young, *Body Techniques (After Dance or Exercise on the Perimeter of a Square [Square Dance])*, 2007, impression chromogène, 142 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London

Dance or Exercise on the Perimeter of a Square fait partie d'une série de quatre vidéos réalisées par Bruce Nauman au cours de l'hiver 1967-68, dans un studio qu'il avait sous-loué. La série, comprenant également *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio*, *Bouncing Two Balls between the Floor and the Ceiling with Changing Rythms* et *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, est constituée de quatre routines composées d'activités répétitives, que Nauman avait conçues pour être des performances. N'ayant pas l'occasion de performer les routines en public au cours de l'hiver 1967-68, il choisit plutôt de les enregistrer sur vidéo. *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, d'une durée approximative de dix minutes, présente l'artiste exécutant une série de mouvements répétitifs en suivant le pourtour d'un carré sur le

sol (Morgan 2002 : p. 47). Préalablement délimité à l'aide de ruban à masquer, chaque côté du carré est divisé en deux segments égaux par une courte bande de ruban placée transversalement. Au rythme d'un métronome, l'artiste se déplace sur le pourtour du carré, un demi-segment à la fois, faisant parfois face et parfois dos à la caméra. Ses mouvements décomposent l'activité quotidienne de la marche, qu'il régule à l'aide du rythme et des segments du carré tracé au sol.

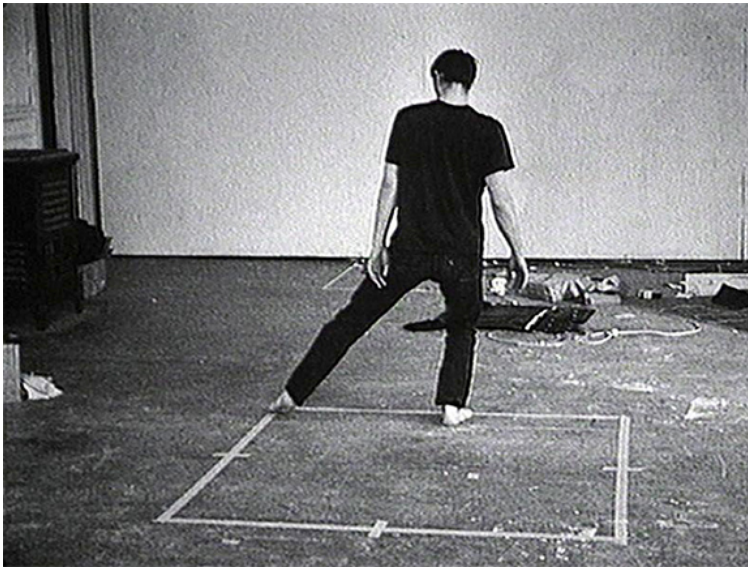


FIGURE 6 | Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square [Square Dance]*, 1967-68, performance enregistrée sur film 16 mm et transférée sur vidéo, 10 minutes.

Pour *Body Techniques (After Dance or Exercise on the Perimeter of a Square [Square Dance]*, Bruce Nauman, 1967-68), Carey Young reprend la même position que Nauman dans l'image la plus célèbre de *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*. Cette image est une image fixe (*still*) où Nauman apparaît de pied en cap, de dos à la caméra. Le poids sur la jambe droite et les bras le long du corps, il pointe le pied gauche

vers le coin supérieur gauche du carré marqué au sol. Ainsi, la pose que prend Carey Young ne laisse que peu ou pas de doute sur le choix de l'image sur laquelle elle a basé son interprétation. De plus, la même image apparaît sur le site web du Museum of Modern Art de New York (Museum of Modern Art New York N.D.) ainsi que dans le catalogue d'exposition de *L'art conceptuel, une perspective* (Gintz 1989). L'image apparaît en outre quatre fois sur les huit premiers résultats reliés d'une recherche Google Images.

Le carré de ruban à masquer de Nauman est repris par Young sous une forme tridimensionnelle : l'artiste effectue les pas de danse (ou plutôt, nous l'imaginons les effectuer) à l'intérieur d'une structure constituée de quatre bâtons plantés verticalement dans le sol, reliés sur le pourtour par deux étages de bâtons horizontaux. Le carré ainsi créé est photographié

selon un angle très similaire à celui prévalant dans la vidéo de Nauman, accentuant la correspondance visuelle entre les deux œuvres. L'ensemble ressemble un peu à un ring de boxe aux côtés plus élevés, qui semble vouloir contenir Young, voire l'enfermer. Alors que Nauman effectuait sa routine dans son studio, Young se photographie à l'extérieur, sur un terrain désertique non loin d'un groupe de gratte-ciels. L'endroit où se trouve l'artiste est isolé de la ville, malgré sa proximité, par une palissade de bois marquant les limites de l'espace urbain. Si la structure correspondant au carré ne comporte pas de marques aux mi-segments comme c'est le cas pour le carré de Nauman, le muret derrière est tenu à intervalles réguliers par des appuis, ce qui peut évoquer la division en unités plus petites et rythmées. Mais ces unités, qui chez Nauman servaient simplement à diviser et réguler un mouvement quotidien, empêchent Young d'accéder à la vie urbaine, forçant sa réclusion et son individualisation. Les baguettes plantées au sol qui délimitent le pourtour du carré, faisant écho à la hauteur des édifices derrière, confinent Young au petit espace dans lequel elle se trouve. L'ensemble de l'image pourrait donc être considéré comme une métaphore de l'individualisation si valorisée par les institutions en vigueur actuellement – tant dans le cas de la sphère artistique (où l'individualité de l'artiste est importante) que dans la vie quotidienne (où l'individualisme est encouragé).

Body Techniques (After Circles, Ulrich Rückriem, 1971)



FIGURE 7 | Carey Young, *Body Techniques (After Circles, Ulrich Rückriem, 1971)*, 2007, impression chromogène, 140 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

Tailleur de pierre de formation, le sculpteur Ulrich Rückriem réalise des œuvres de pierre, souvent monumentales. Sa rencontre avec le minimalisme a profondément influencé sa pratique, dans laquelle la notion de structure est alors devenue primordiale. Il produit depuis des œuvres constituées de blocs de pierre fragmentés en morceaux de forme le plus souvent géométrique, puis réassemblés de manière à rendre évidentes toutes les manipulations subies par la pierre. Ce souci pour le processus de création fera de Rückriem un personnage d'importance pour le mouvement du *Process Art*. Il s'agit d'ailleurs d'une notion essentielle dans l'œuvre dont il est question ici. *Circles* fait partie d'une série de films intitulée *1. Divisions 2.*

*Circles 3. Diagonals*⁶ d'une durée totale d'une vingtaine de minutes. On peut y voir Rückriem s'adonner à différentes tâches élémentaires liées au travail de sculpteur. Considérant la pratique presque strictement sculpturale de Rückriem, cette œuvre filmique fait bande à part. Par effet de contraste, *1. Divisions 2. Circles 3. Diagonals* met en évidence le processus menant à l'œuvre finale, processus qui fait normalement l'objet du travail de Rückriem.

L'image sur laquelle la reprise de Young semble être basée est un arrêt sur image au moment où l'artiste est en train de marteler le sol autour de lui afin de créer la forme d'un cercle (Lippard 1997 [1973] : p. 244). D'autres images fixes tirées de *1. Divisions 2. Circles 3. Diagonals* sont aussi en circulation et sont parfois utilisées comme illustration de l'œuvre. Toutefois, c'est l'image que nous présentons qui est la plus répandue. Elle apparaît notamment dans l'ouvrage de référence *Six Years* de Lucy R. Lippard, et constitue la seule image provenant réellement de l'œuvre que le moteur de recherche *Google* retourne avec les mots-clefs « Ulrich Rückriem Circles ».



FIGURE 8 | Ulrich Rückriem, *1. Teilungen, 2. Kreise, 3. Diagonalen* / *1. Divisions, 2. Circles, 3. Diagonals*, 1971, série de vidéos, 20:40 minutes.

Les pieds joints, se tenant exactement au centre du cercle qu'il a presque terminé d'inscrire sur le sol, Rückriem tient son marteau à deux mains alors que le coup qu'il s'apprête à asséner par terre est suspendu par l'arrêt sur image. Le sol autour de l'artiste semble rocailleux, et plusieurs traces du passage de voitures traversent la zone où il se tient. Le cadre de l'image présente Rückriem de pied en cap, placé à la droite de l'image. On peut apercevoir, à l'extrême gauche, le début d'une zone plus sombre sur le sol qui nous laisse supposer une autre forme martelée par Rückriem. L'image que Carey Young réalise à

⁶ Titre original allemand : 1. Teilungen 2. Kreise 3. Diagonalen

partir de cet arrêt sur image de l'œuvre originale propose un cadrage plus large, au centre duquel l'artiste se tient, adoptant la position inclinée de Rückriem, en plaçant toutefois un pied devant l'autre. Des traces du passage de voitures sont également visibles sur le sable dans la photographie de Young. Sur la ligne d'horizon se dresse une rangée de bâtiments presque identiques, seules traces de vie humaine dans le paysage autrement complètement désertique. Le cadrage large qu'emploie Young (dans cette image comme dans les autres) contribue à isoler le sujet et à minimiser son importance. L'absence du matériau du sculpteur dans la vidéo – Rückriem travaille à même le sol, à défaut de son matériau habituel, la pierre – accentue l'importance du processus, qui tend autrement à être oublié en faveur du résultat final, un objet tangible. Dans l'image de Young, l'absence d'un matériau sur lequel travailler a un effet différent et semble plutôt rendre dérisoire la tâche à laquelle elle s'adonne. La solitude de l'individu ainsi que son apparente exclusion de la société qu'on distingue à l'horizon donnent à sa corvée un air d'insignifiance; comme un coup d'épée dans l'eau. À partir de cette impression que dégage la réinterprétation de Young, il est possible d'inférer que l'individu, lorsqu'isolé et marginalisé par la société, ne peut accomplir aucune tâche significative, rendant inutile toute tentative d'insubordination.

Le personnage incarné par Young réagit à son environnement de façon similaire dans les quatre œuvres qui viennent d'être analysées. La résistance discrète et parfois ambivalente que le personnage offre à la rigidité de son environnement s'articule à travers la mise en scène minutieuse de chacune des répétitions. La lutte dépeinte dans ces images d'un futur dévoré par les idéaux corporatifs semble vouloir semer un germe de résistance dans le présent pour éviter que cet avenir ne se matérialise.

Arrêter l'analyse ici porterait à croire que la série *Body Techniques* a été conçue dans une optique exclusivement subversive. Cependant, malgré l'aspect modérément revendicateur des œuvres que nous venons d'examiner, la réflexion à laquelle nous convie Young se révèle plus ambiguë. Faisant écho à l'ambivalence de l'art conceptuel, les images produites par l'artiste ne sont dénonciatrices que dans la mesure où elles démontrent aussi leur propre appartenance au système en vigueur. Le tailleur-pantalon que porte systématiquement l'artiste, symbole par excellence du milieu des affaires, joue le rôle d'indice de l'indétermination de sa position en

l'identifiant au milieu entrepreneurial. Elle joue également la carte de l'autobiographie : son ancien emploi au sein d'une multinationale a contribué à forger cette double identité qu'elle met à profit dans sa pratique (Young 2013b). En prenant conscience de cet aspect de la démarche de Young, une lecture différente de *Body Techniques (After Circles, Ulrich Rückriem, 1971)* apparaît possible : aliéné par le système auquel il se plie, l'individu continue de travailler inlassablement, même lorsque le travail qui lui est imposé est dépourvu de valeur réelle. Il paraît nécessaire de considérer cette seconde interprétation de la reprise de Young, contradictoire à la première, puisqu'elle ouvre la voie vers laquelle s'engagent les quatre œuvres restantes de *Body Techniques*.

Attitudes de conformisme

Pour les quatre cas suivants, les œuvres originales sont elles-mêmes des photographies. Ainsi, la possibilité de retrouver en circulation des images différentes des œuvres est virtuellement éliminée. Cependant, des reproductions photographiques de qualité variable se retrouvent sur le web, modifiant chaque fois légèrement l'aspect des œuvres.

Body Techniques (After Lean In, Valie Export, 1976)



FIGURE 9 | Carey Young, *Body Techniques (After Lean In, Valie Export, 1976)*, 2007, impression chromogène, 152 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

L'œuvre *Lean In* est tirée de la série *Body Configurations*⁷ (1972-1982) de VALIE EXPORT, portant parfois également le sous-titre « The Visible Externalization of Internal States ». La série d'images photographiques en noir et blanc présente l'artiste⁸ se moulant au paysage urbain, son corps épousant la forme de différents éléments d'architecture ou d'urbanisme. Ces actions ouvrent un dialogue entre le corps et l'environnement urbain, et semblent « suggérer que le système architectural lui-même externalise certaines valeurs internes représentant l'ordre social et politique même⁹ » (Dawsey 2008 : p. 79). L'inconfort évident du corps tentant de se conformer à cet ordre met en évidence la tension existant entre l'individu et les forces

⁷ Titre original allemand: *Körperkonfigurationen*

⁸ Sauf en ce qui concerne les images datant de 1976, où Susanne Widl remplace EXPORT comme modèle.

⁹ Traduction libre. « Export seems to suggest that the architectural system itself externalizes certain internal values as the very face of societal and political order. »

idéologiques régissant son environnement. On peut observer de nombreuses similitudes entre la série d'EXPORT et celle de Young, outre les deux images qui la citent expressément. Young elle-même révèle que *Body Configurations* constitue une clef pour l'ensemble de sa propre série *Body Techniques* (Young 2013b). Par-delà leur intitulé semblable et leur médium identique (la photographie), les deux séries abordent des thèmes communs. Dans les deux cas, un personnage féminin évolue dans un environnement urbain et y adopte diverses postures de manière à entrer en dialogue avec les éléments propres à cet espace. La série d'EXPORT, comme celle de Young, se penche sur les relations des corps à leur environnement, et aux structures qui façonnent cet environnement. Il s'agit d'un élément de réflexion important pour *Body Techniques*, auquel nous reviendrons plus en détail dans le second chapitre.

Lean In présente une vue tronquée d'une intersection, donnant à voir le coin inférieur d'un bâtiment qu'on devine imposant. Au premier plan, le personnage est allongé sur le dos sur le rebord d'un élément architectural, tête vers le bas et le haut du corps courbé vers l'arrière afin d'essayer de suivre l'angle droit que forme le coin de la pierre. EXPORT a dessiné sur la photographie



FIGURE 10 | VALIE EXPORT, *Zustützung* | *Lean In* (*Body Configuration, Photographic Enactment*), 1976, épreuve à la gélatine argentique avec dessin à l'encre noire, 42 x 61 cm. Photo : © VALIE EXPORT, reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste.

deux traits à l'encre noire se rejoignant à angle droit et complétant le rectangle que crée la position du corps dans l'image. Le rectangle ainsi complété souligne l'angle plutôt anormal auquel se conforme le corps, mimant les angles droits des bâtiments historiques qui l'environnent.

Les similitudes visuelles sont subtiles mais nombreuses entre le *Lean In* de VALIE EXPORT et celui de Carey Young. Si la vue frontale et géométrique dans la photographie d'EXPORT ne

trouve que peu d'échos dans celle de Young, nous y retrouvons tout de même la même marche permettant à l'artiste de s'allonger à angle droit. La courbe du trottoir au premier plan chez EXPORT peut être rapprochée de la courbe formée par la première marche de l'escalier chez Young, qui suit également une ligne allant de l'avant-plan vers l'arrière-plan. La partie droite de l'image, dans les deux cas, révèle une profondeur dans l'image menant vers le cœur de la ville. Si Young n'a pas reproduit l'angle droit dessiné à la main sur la photographie d'EXPORT, il est en quelque sorte simulé par le coin inférieur gauche du bloc de ciment sur lequel est allongée l'artiste. La différence la plus importante entre les deux images se trouve dans la posture même du corps : alors qu'EXPORT s'allongeait inconfortablement sur le dos, la tête et les bras à angle droit vers le bas, Young est placée à plat ventre, le visage face à la pierre, et le regard bloqué par le bloc de ciment dont elle épouse la forme. La position du personnage dans la photographie d'EXPORT, bien qu'incommodante, témoigne d'une attitude d'ouverture à son environnement, alors que celle de Young révèle une fermeture et un repli sur soi, et évoque l'inertie, voire l'apathie. On peut d'ailleurs constater que la figure de Young suit l'angle droit de façon plus précise que ne le fait EXPORT; cela semble suggérer qu'alors qu'EXPORT tente encore de résister, le personnage incarné par Young a déjà capitulé et se conforme docilement aux exigences du milieu.

Body Techniques (After Encirclement, Valie Export, 1976)



FIGURE 11 | Carey Young, *Body Techniques (After Encirclement, Valie Export, 1976)*, 2007, impression chromogène, 152 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

L'œuvre *Encirclement* provient également de la série *Body Configurations* de VALIE EXPORT. La photographie montre cette fois le personnage féminin allongé sur le dos, appuyé sur le rebord d'un terre-plein courbe, auquel son corps se conforme. L'image est cadrée de façon à montrer spécifiquement le personnage et le terre-plein, sans fournir davantage d'information sur le lieu. On peut apercevoir la partie basse d'une voiture à l'arrière-plan, mais aucun autre élément distinctif : l'image est prise en plongée, de façon à ne bien voir que le sol. Les yeux fermés, le personnage semble s'être abandonné à la pose, malgré sa posture arquée et vulnérable. EXPORT a souligné la courbe que suit le corps en colorant le rebord du terre-plein d'une large bande dessinée à l'aquarelle rouge, contrastant avec le noir et blanc de la photographie.



FIGURE 12 | VALIE EXPORT, *Enkreisung* | *Encirclement* (*Body Configuration, Photographic Enactment*), 1976, épreuve à la gélatine argentique partiellement peinte à l'aquarelle rouge, 42 x 61 cm. Photo : © VALIE EXPORT, reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Allongée au bord de la bordure cimentée traçant le pourtour d'un carrefour giratoire, Carey Young reproduit la posture du personnage féminin d'*Encirclement*, inversant toutefois l'orientation de son corps : elle se place face vers le sol. Elle porte cette fois un tailleur rouge, de manière à traduire la bande colorée rouge de la photographie d'EXPORT. La posture fermée de l'artiste, ne lui permettant pas

d'appréhender son environnement, suggère qu'elle se moule à l'architecture urbaine et qu'elle se conforme à l'ordre établi de façon inconsciente ou aveugle. Elle semble obéir à un réflexe acquis, un *habitus* dicté par des structures externes, mais invisibles. Comme plusieurs des photographies de *Body Techniques*, celle-ci est cadrée de façon beaucoup plus large que l'image originale, de façon à souligner l'importance de l'architecture et du paysage. Ce cadrage met également en évidence la disproportion d'échelle entre l'individu et son environnement : le terre-plein contre lequel Young s'allonge excède largement les proportions humaines, alors que celui figurant dans l'œuvre d'EXPORT possédait des dimensions beaucoup plus modestes. Ces éléments réunis accentuent la petitesse de l'individu, son insignifiance et, dans une certaine mesure, son impuissance face à la rigidité des structures architecturales et sociales qui l'entourent. Cet effet est rendu particulièrement sensible dans cette image par le changement d'angle de la caméra, qui évite la plongée afin de permettre au regard de parcourir la profondeur de l'image. Le contraste entre le rouge vif du tailleur-pantalon de Young et les couleurs douces des bâtiments, du sable et de la chaussée autour d'elle contribue également à marquer ce clivage des proportions.

Body Techniques (After Parallel Stress, Dennis Oppenheim, 1970)



FIGURE 13 | Carey Young, *Body Techniques (After Parallel Stress, Dennis Oppenheim, 1970)*, 2007, impression chromogène, 142 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

On retrouve dans la pratique artistique de Dennis Oppenheim deux éléments dont la présence est récurrente : le corps de l'artiste et l'interaction avec l'environnement (milieu urbain, éléments naturels, paysage, etc.). Ses œuvres, oscillant constamment entre le body art et le land art, « insèrent le corps de l'artiste comme un marqueur dépersonnalisé sur son environnement ou l'utilisent comme le paysage sur lequel des forces externes opèrent¹⁰ » (Manchester 2007). Son intérêt pour le corps lui est d'ailleurs venu de son « contact physique constant avec de grandes étendues de terrain¹¹ » (Willoughby Sharp citant Oppenheim, dans Lippard 1997

¹⁰ Traduction libre. « These works insert the body of the artist as a depersonalised mark-maker on his environment or utilise it as the landscape on which external forces operate [...]. »

¹¹ Traduction libre. « [...] constant physical contact with large bodies of land [...]. »

[1973] : p. 185). Afin de pérenniser ces marques souvent éphémères, Oppenheim fait régulièrement usage de la documentation photographique.

Parallel Stress est une œuvre performative à deux volets : dans un premier temps, l'artiste s'est maintenu pendant dix minutes entre deux murets de béton auxquels seulement ses mains et ses pieds étaient accrochés, alors que son corps était arqué, face vers le bas, et qu'il luttait contre la gravité afin de conserver une position horizontale. Sa position fait écho aux ponts qu'il est possible d'apercevoir en arrière-plan de la photographie. La performance semble avoir eu lieu dans un environnement industriel à proximité d'un centre urbain que l'on devine être la ville de New York (Manchester 2007). Dans un deuxième temps, Oppenheim s'est placé dans une



FIGURE 14 | Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 1970, performance et photographie, dimensions inconnues.

position similaire qu'il a maintenue pendant une heure, son corps épousant cette fois la forme d'une dépression dans le sol, entre deux monticules de terre. Chacun des volets de la performance a été photographié; Oppenheim a ensuite opéré une sélection et retenu deux images, qui sont, depuis lors, présentées ensemble. Les deux photographies sont exposées l'une au-dessus de l'autre et accompagnées d'une légende inscrite à même l'œuvre, indiquant que la première photographie a été prise « au moment du plus grand stress précédant l'effondrement », alors que la seconde constitue « une reprise de la position de stress¹² ». Ce sont ces images, telles que sélectionnées par Oppenheim et assemblées en un seul

¹² Traduction libre. Le texte de la légende se lit comme suit :

« Parallel Stress – A 10 minute performance piece – May 1970

Photo taken at greatest stress position prior to collapse

Location : Masonry-block wall and collapsed concrete pier between Brooklyn and Manhattan bridges

Bottom photo : stress position reassumed.

Location : Abandoned sump. Long Island »

objet, qui sont aujourd'hui acquises par les musées et les collectionneurs, tenant lieu d'œuvre. Si les sites web de musées et galeries ¹³ présentent parfois une configuration variable de cet assemblage, quelques images orphelines de l'un ou l'autre des volets de la performance circulent aussi dans le web.

Considérant les nombreuses œuvres de la même période qui traduisent l'intérêt d'Oppenheim pour le corps, l'environnement et leur mise en relation (*Reading Position For Second-Degree Burn* (1970), *Material Interchange* (1970), *Arm and Wire* (1969), etc.), il est naturel d'appréhender *Parallel Stress* dans une optique similaire. La mise en tension de *Parallel Stress* et de la reprise qu'en fait Young souligne le rôle actif de

l'environnement dans la normalisation sociale. La forme que prend l'environnement a un impact direct sur les habitudes du corps humain : les sociétés habitant dans des climats méridionaux vivent différemment des sociétés nordiques où il fait nuit six mois par année, par exemple. Confronté à son environnement, l'individu peut choisir de résister ou de s'y adapter. La succession des deux actions de *Parallel Stress* – l'une mettant l'endurance physique à l'épreuve, étirant le corps de façon contraignante, et l'autre présentant le corps comme épousant la forme du paysage, s'y pliant en quelque sorte – paraît décrire les deux extrêmes du spectre des attitudes que peut adopter l'homme dans son rapport à l'environnement.



FIGURE 15 | Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 1970, performance et photographie. 228,6 x 152,4 cm.

¹³ <http://www.thomassolomongallery.com/artists/view/dennis-oppenheim>. Consulté le 26 novembre 2013. <http://collections.lacma.org/node/194952>. Consulté le 1er mai 2013.

La reprise que Carey Young fait de *Parallel Stress* est l'une des plus littérales de la série *Body Techniques* : en effet, la ressemblance formelle entre les deux images est saisissante. Comme Oppenheim, Young est allongée à plat-ventre, les extrémités courbées vers le haut, dans le creux formé par deux monticules de terre situés de part et d'autre de l'artiste. Alors que l'arrière-plan de la photographie de la performance originale semble vide, celui de l'image de Young donne à voir une rangée d'édifices urbains à l'horizon, suggérant une agglomération urbaine. Une chose détonne toutefois lorsqu'on compare une reproduction de l'œuvre d'Oppenheim à celle de Young : alors que la première comporte deux volets, la seconde est une image unique. Pourquoi ne reprendre que la deuxième portion de l'œuvre originale? S'il est possible de concevoir que l'artiste a simplement voulu éviter de briser la régularité de sa série par un diptyque, ou qu'elle a préféré l'esthétique de la seconde image de *Parallel Stress*, on peut également postuler qu'elle a effectué un choix significatif en ne reprenant que le second volet de l'œuvre. Dans l'optique où Oppenheim présente deux attitudes corporelles qu'il est possible d'adopter envers l'environnement, le choix de Young de ne retenir que la dernière pour son interprétation est éloquent : elle choisit de concentrer son discours sur l'attitude d'adaptation, ou de conformisme.

L'intérêt d'Oppenheim pour la relation de l'humain à son environnement est transposée chez Young en un souci plus pointu pour les effets sur l'individu des structures de la culture entrepreneuriale s'incarnant dans le paysage urbain. Cette réflexion, menée à terme, traduit l'intérêt de l'artiste pour la façon dont le sujet et son corps s'adaptent à l'immixtion lente, mais certaine des habitudes et schèmes de pensée du monde entrepreneurial à la société en général, mais aussi au domaine plus restreint de l'art. Ainsi, le propos dégagé de *Body Techniques (After Parallel Stress, Dennis Oppenheim, 1970)* touche encore une fois les questions de la normalisation sociale du sujet par les institutions et par la relation du corps à son environnement.

Body Techniques (After A Line in Ireland, Richard Long, 1974)



FIGURE 16 | Carey Young, *Body Techniques (After A Line In Ireland, Richard Long, 1974)*, 2007, impression chromogène, 152 x 122 cm. Édition de 5; 2 copies d'artiste. Photo : © Tate London 2014.

A Line in Ireland fait partie d'une série d'œuvres pour lesquelles la marche constitue la principale composante, dont *A Line Made By Walking* fut la première (1967). La pratique de Long est difficile à catégoriser : il interagit avec des paysages peu ou pas modifiés par l'activité humaine, et donne ensuite à voir le résultat de son expérience sous forme de photographie. Cette expérience peut se manifester sous diverses formes, dont la marche constitue cependant toujours l'unité de base. Long laisse sur son passage des sculptures réalisées avec des matériaux naturels trouvés sur place, constructions éphémères la plupart du temps basées sur des formes géométriques simples (Ramade N.D.). Ces sculptures sont parfois réalisées par soustraction, parfois par ajout, mais invariablement sans l'aide de machinerie. C'est le cas pour *A Line In Ireland*, où Long a déplacé des pierres de façon à marquer d'une ligne le tracé que ses pas ont suivi en marchant.

La photographie remplit un double rôle au sein de la pratique de Long : elle représente à la fois l'œuvre elle-même et sa documentation. Cette anecdote consignée par Lucy Lippard témoigne de l'ambivalence de la fonction qu'occupe la photographie chez Long :

January 10 [1969], Dartmoor, England : Richard Long makes a sculpture for Martin and Mia Visser, Bergeijk, which is photographically recorded and published as « seven views of a sculpture » by Fernsehgalerie Gerry Schum, Düsseldorf, 1969 : « According to Richard Long's idea the photographs in hand [the book] do not have the function of documentation : it is the 'Sculpture made for Martin and Mia Visser' ». (Lippard 1997 [1973] : p. 74)

Ses oeuvres sont également parfois recréées en galerie à l'aide de matériaux vraisemblablement prélevés dans le lieu où la sculpture originale a été réalisée (Ramade N.D.). À la jonction de plusieurs formes d'art, la pratique de Long a été associée à différentes mouvances artistiques, dont la performance (qui allait prendre de l'importance au cours des années 1970), le *land art* et la sculpture minimaliste (Long se définit avant tout comme sculpteur).

Alors que Long n'apparaît jamais dans ses photographies, Carey Young, pour sa part, se tient ostensiblement sur sa « ligne aux Émirats Arabes Unis ». Le point de vue de l'image est également foncièrement différent de celui de la photographie de Long : alors que la ligne de Long dirige le regard vers un

point de fuite quelque part entre les montagnes, la ligne de Young est positionnée



FIGURE 17 | Richard Long, *A Line in Ireland*, 1974, photographie et texte, 129 x 81,5 x 4 cm. Photo : © Richard Long, reproduite avec l'aimable permission de Lisson Gallery, London.

transversalement dans l'image, évitant ainsi l'effet de perspective accélérée. Mais la dissemblance la plus marquée entre les deux œuvres a trait à l'environnement : les œuvres de Long étaient toujours réalisées d'abord dans la nature, mais Young évolue dans un univers visiblement industrialisé, où les roches sont remplacées par des débris concassés de pierres de construction, et où le profil d'une agglomération urbaine prend la place des montagnes à l'horizon. Ainsi, là où Long marque la nature par le seul passage de son corps, dans une cérémonie aux échos rituels ou mystiques, Young marche sur une ligne faite de résidus de l'activité humaine, dans un paysage dont l'avant-plan est encore presque vierge, mais menace d'être avalé par la ville qui point à l'horizon. Sachant que Long entretient une relation quasi spirituelle à la nature, le regardeur est poussé à se demander comment se transpose cette relation dans le monde corporatif que présente Carey Young.

Décalages : reperformer l'histoire de l'art à travers ses médiations

En entrevue, Young explique qu'elle a conçu *Body Techniques* un peu comme on conçoit une œuvre de science-fiction :

For me, this landscape came out of a corporate imagination, and this is like science fiction. You know how science fiction is always a meditation on the present: if you made the present more extreme – certain aspects of the present more extreme – this is the scenario. And this is a scenario where corporations dominate everything, to the extent of dominating the imagination. And so this landscape, for me, symbolizes this corporate future. And the act of pose is where the artist is – and I'm saying artist because it's always this symbolic figure – the artist is actually washing, or digging, or tracing a line. For me, that has got the possibility of change. (Young 2013b)

Ce « *corporate future* » imaginé par Young représente une version dramatisée du présent, qui pousserait à réfléchir sur l'état actuel des choses. Ainsi, les images de *Body Techniques* incarnent ce qui attend peut-être la société et le monde de l'art occidentaux s'ils poursuivent en ligne droite sur le chemin qu'ils ont emprunté. Cette réflexion sur l'état du monde de l'art s'opère à deux niveaux : sur le plan formel, que nous avons déjà abordé, et sur un plan plus *abstrait*, ou théorique. C'est-à-dire que l'artiste, en créant *Body Techniques*, reproduit ou *reperforme* une

portion de l'histoire de l'art récente, une part du processus d'institutionnalisation de l'art conceptuel¹⁴. Afin de suivre pas à pas l'opération que Young réalise, il faut donc revenir un moment à l'histoire de cette mouvance.

Cette période de dématérialisation de l'art a naturellement vu naître une quantité importante de pratiques éphémères, la plus évidente et l'une des plus répandues étant probablement la performance. Avec ces formes d'art impermanentes est apparu le besoin de les documenter pour assurer leur transmission, besoin qui a en grande partie été comblé par l'entremise de la photographie, qui a joué le rôle de « vecteur de l'art » (André Rouillé, dans Soulages, Tamisier et Al. 2012). Mais cette documentation s'est révélée être une lame à double tranchant, surtout dans la perspective d'une mouvance qui se voulait évanescence afin de mieux filer entre les doigts des institutions de l'art. En lui fournissant (ironiquement peut-être) un véhicule matériel, la photographie a permis à l'art dématérialisé d'atteindre un public plus vaste, et lui a également permis de s'inscrire dans l'histoire de l'art en entrant au musée, mais aussi sur le marché de l'art.

La mouvance conceptuelle a donc subi la marchandisation même à laquelle elle s'efforçait de se soustraire, comme l'expliquent Jon Bird et Michael Newman, dans leur introduction à *Rewriting Conceptual Art* : « [the market] found new ways of commodifying the kind of art that had developed from Conceptualism, through photography and other forms of documentation, and through limited-edition film prints and video copies. » (Newman et Bird 1999 : p. 9). L'art-idée s'est donc peu à peu incarné à travers ses restes et reliques, à travers ses documents, et la photographie a été le vecteur privilégié de cette opération.

C'est exactement ce phénomène que Carey Young intériorise et reproduit avec *Body Techniques*. Chacune des œuvres qu'elle reprend possède une composante performative; pour réaliser sa série, elle a dû reperformer partiellement les œuvres originales, ou du moins en assumer la pose, le temps de la capture photographique. Les photographies-tableaux ainsi produites sont

¹⁴ . Nous entendons ici la mouvance de l'« art conceptuel » au sens le plus large possible, incluant l'ensemble des pratiques ayant contribué à dématérialiser l'objet d'art. L'expression anglaise « non-object art » serait peut-être plus appropriée pour décrire le spectre des pratiques dont il est ici question.

ensuite vendues en éditions limitées de cinq exemplaires. Le tout fonctionne comme une version condensée et accélérée du processus réel de récupération de l'art dématérialisé par le marché : l'artiste reprend des œuvres plus ou moins dématérialisées pour les transformer en objets photographiques destinés au marché de l'art.

À cette opération déjà révélatrice, Young ajoute plusieurs nuances intéressantes. En effet, l'importance cruciale accordée à la photographie à toutes les étapes du processus n'est pas innocente, et a pour effet de souligner le rôle que le médium a joué dans l'institutionnalisation des pratiques dématérialisées. Le tirage à édition limitée a d'ailleurs une résonance tout particulièrement mercantile au regard de l'histoire de la photographie. Il s'agit en effet de la stratégie adoptée par le marché de l'art pour intégrer le médium photographique, qui s'y soustrayait plus ou moins par sa reproductibilité virtuellement infinie (Buskirk 2005 : p. 63-64). En réduisant délibérément le nombre d'exemplaires possibles, on pouvait augmenter la rareté, et donc, la valeur des œuvres. Le potentiel commercial d'une œuvre n'est pas sans conséquence pour l'œuvre elle-même, comme l'explique d'ailleurs Young : « Also, the status of any artwork, whatever claims are made for its political activity, is necessarily altered by whether it is or could be sold, and to whom. These elements are part of the context of a work of art, and should affect its reading. » (Young 2005) Par extension, cette façon de rejouer sur le mode ironique les processus d'institutionnalisation et de marchandisation de l'art des années soixante et soixante-dix a pour conséquence de mettre en évidence l'omniprésence des intérêts marchands dans le monde de l'art actuel.

Soulignons également que la toute première exposition de la série *Body Techniques* a eu lieu à la galerie Paula Cooper de New York, une galerie *marchande*, née en plein cœur de la mouvance conceptuelle et qui est depuis lors devenue une véritable institution du marché de l'art new-yorkais. La galerie représente d'ailleurs toujours plusieurs artistes incontournables de l'art conceptuel, dont Sol Lewitt, Douglas Huebler, et Hans Haacke, pour ne nommer que ceux-là; il s'agit aussi, accessoirement, de la galerie qui représente Young.

L'opération qui est réalisée du point de vue de la *forme même* de la série *Body Techniques* s'inscrit parfaitement dans le propos qui se dégage de l'analyse formelle des œuvres. Ainsi, contenu et

contenant s'emboîtent en un tout cohérent. Si on envisage toujours *Body Techniques* dans l'optique de la science-fiction, il devient évident que Young nous présente une projection de l'avenir tel qu'elle envisage qu'il pourrait se dessiner si la société et le monde de l'art continuent d'avancer dans la direction actuelle. Ce portrait est tracé à la fois dans le contenu des œuvres et dans leur forme. Le contenu, lorsqu'il est soumis à l'analyse, révèle une image de l'artiste assujetti(e) aux intérêts financiers et corporatifs, face auxquels deux attitudes sont possibles : une résistance individuelle et passive, d'une part, ou un conformisme apathique et obtus, d'autre part. Dans un cas comme dans l'autre, la situation apparaît sans issue, amplifiant chez le regardeur l'urgence d'agir avant que cette situation imaginaire ne se concrétise. Sur le plan formel, c'est avec une proposition artistique bien ancrée dans le moment présent que Carey Young attire l'attention sur le processus d'institutionnalisation et de marchandisation d'un art qui se voulait engagé. Cette opération, en établissant un parallèle entre l'époque de la mouvance conceptuelle et la nôtre, rappelle qu'il existe dans la société contemporaine des forces rapprochant peu à peu la figure de l'artiste et celle de l'homme d'affaires. Au final, *Body Techniques* agit comme une mise en garde contre l'absorption totale du monde de l'art par l'univers administratif et entrepreneurial.

Cette réflexion à deux niveaux est possible grâce à la stratégie de réinterprétation structurant la série *Body Techniques*. L'opération qu'effectue Young révèle l'ambiguïté de sa position en tant qu'artiste. En reproduisant à petite échelle l'institutionnalisation de l'art conceptuel, elle fait la démonstration de sa propre complicité au système qui lui permet d'exercer sa pratique. Afin de gagner sa vie comme artiste, elle doit se conformer au système marchand de l'art et créer des œuvres sous une forme matérielle, tangible, marchande. Conséquemment, une impression photographique à tirage limité et dont le format permet un accrochage mural est une formule convenant parfaitement au collectionneur moyen.

Si, comme nous l'avons démontré, Young révèle le lien qui existe entre l'artiste et le système marchand en reperformant l'institutionnalisation de l'art conceptuel, elle l'illustre également de façon plus littérale dans ses images, en liant le corps de l'artiste au paysage dans lequel il est mis en scène. En effet, dans chaque image, le tailleur-pantalon qu'elle porte a été soigneusement choisi de manière à s'harmoniser aux couleurs de l'environnement, suggérant

une connivence entre l'artiste et le pouvoir entrepreneurial sous-tendu par le paysage (Young 2013b). Dans le futur de *Body Techniques*, l'individu est aliéné d'esprit comme de corps; de ses vêtements à sa posture, jusqu'aux *techniques du corps*, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

CHAPITRE DEUX

LE CORPS DANS LE PAYSAGE : EXAMEN D'UNE RÉCIPROCIÉTÉ

La sélection par Young des œuvres de Justesen, Long, Laderman Ukeles, Nauman, Ruckriem, Oppenheim et EXPORT constitue une forme d'appropriation en soi, un choix délibéré mettant en évidence certains aspects des œuvres et en uniformisant d'autres. Constitutif de la culture du *remix* (Navas N.D.) et symptomatique du post-modernisme, le geste d'appropriation donne lieu à des juxtapositions et superpositions parfois inusitées, souvent ironiques, et la plupart du temps fécondes. Il permet d'utiliser un cadre de référence préexistant – celui de l'œuvre citée – afin d'ouvrir une réflexion nouvelle, et de fonctionner dans une certaine mesure de manière analogue à la recherche scientifique, qui s'appuie sur les travaux de prédécesseurs afin de construire de nouvelles théories. La sélection d'œuvres résultant de cet acte auctorial nous paraît donc aussi pertinente à étudier que les œuvres de *Body Techniques* elles-mêmes, d'autant plus que la juxtaposition des huit œuvres que Young s'approprie en fait émerger des thématiques et une dialectique communes.

Comme nous l'avons déjà souligné, deux de ces huit œuvres reprises dans *Body Techniques* proviennent de la série *Body Configurations* de VALIE EXPORT. Si cette double sélection donne déjà un indice de l'importance qu'occupe la série d'EXPORT au sein de *Body Techniques*, les nombreuses similitudes entre les deux séries photographiques le confirment. Young affirme d'ailleurs que la série d'EXPORT constitue une pierre angulaire pour *Body Techniques* (Young 2013b). Nous interpréterons donc *Body Configurations* de façon conséquente et en ferons une clef de lecture pour les œuvres de Young, en nous attardant sur la portion de la série réalisée en contexte urbain.

La série de VALIE EXPORT, originalement réalisée entre 1972 et 1976, puis réactivée en 1982, moment auquel EXPORT y ajoute une vingtaine d'images, est constituée d'un ensemble de photographies noir et blanc où un corps féminin tente de se conformer aux formes de son environnement. La plupart des images présentent un paysage urbain (celui de Vienne), mais quelques-unes sont réalisées dans un contexte naturel. Certaines des images

comportent également des lignes tracées à l'encre ou à l'aquarelle, accentuant les arêtes des formes architecturales et la rigidité globale de l'environnement auquel les corps se soumettent tant bien que mal.

Les images des deux séries présentent un personnage féminin dont le corps adopte des postures – ou *configurations* – plus ou moins contraignantes en interagissant avec un environnement modelé par l'homme. *L'homme* peut ici être entendu à la fois au sens de *l'espèce humaine*, et au sens du sexe masculin dominant la société patriarcale. Plusieurs éléments des images de *Body Techniques* confèrent d'ailleurs une inflexion qu'on pourrait interpréter comme féministe à la série. L'utilisation du corps féminin de Carey Young, habillé d'un costume typiquement masculin, ainsi que la reprise de quatre œuvres de femmes artistes sur huit poussent notamment à réfléchir à cette possibilité, tout comme l'importance accordée au travail de VALIE EXPORT, dont l'activisme féministe est notoire. Nous avons malgré tout choisi de ne pas analyser la série dans une optique féministe, puisque la problématique qui nous intéresse concerne davantage la posture paradoxale de Carey Young quant à l'engagement politique de l'artiste que son investissement de la question féministe.

S'il fallait dresser une liste des similitudes existant entre la série d'EXPORT et celle de Young, la première caractéristique serait qu'il s'agit, évidemment, de *séries*; la seconde caractéristique étant que ces séries sont, précisément, des séries *photographiques*. Nous nous attarderons davantage sur l'importance de la photographie et de son aspect sériel au chapitre suivant, mais quelques paramètres du médium nous seront utiles dès maintenant pour comparer les deux séries. Le cadrage assez rapproché qu'utilise VALIE EXPORT a tendance à isoler le sujet et les quelques éléments d'architecture qui constituent son environnement immédiat du contexte plus large dans lequel il s'inscrit. Cette réduction du monde à la seule grille orthogonale de la trame urbaine, combinée à l'anonymat général des personnages – dont on ne voit presque jamais le visage¹⁵ – engendre un sentiment puissant d'enfermement de l'individu. L'aspect graphique de la composition, mettant en relief l'angularité de l'environnement bâti, contribue à renforcer l'allure déjà implacable des lieux. Au contraire, les images de Carey Young offrent

¹⁵ *Encirclement* (1976) constitue l'un des seuls exemples où le visage du personnage est bien visible.

un cadrage considérablement plus large, permettant d’embrasser tout l’horizon d’un seul regard, et surtout, de bien sentir la démesure du paysage.

Cet effet est particulièrement sensible dans le cas d’*Encirclement* et *Body Techniques* (*After Encirclement, Valie Export, 1976*) : alors que dans la première œuvre, le corps du personnage occupe tout le tiers inférieur de l’image, le corps de Carey Young dans la seconde œuvre n’occupe qu’une fraction minuscule de la photographie. Cette différence de cadrage a pour résultat de minimiser, voire d’instrumentaliser le personnage plutôt que de le positionner dans une situation d’enfermement. L’individu représenté dans les photographies de Young paraît minuscule et insignifiant au sein d’un paysage monumental, et non moins impitoyable que celui de *Body Configurations*. L’échelle et la position des figures humaines dans le paysage révèle un élément important auquel le géographe culturel Denis Cosgrove fait allusion dans son ouvrage *Social Formation and Symbolic Landscape* (1998) :

It is not surprising therefore that when humans are represented in landscape paintings, they are more often than not either at repose, or if at work, distant and scarcely noticeable figures. Their position is determined by the pictorial structure and for the most part human figures seem to be in but not of their surroundings. If they become too dominant the work ceases to be a landscape. » (Cosgrove 1998 : p. 26-27)

La différence d’échelle entre les images de *Body Configurations* et celles de *Body Techniques* indique que les photographies de Young sont avant tout des photographies de paysage. C’est le contraste dans le cadrage des images qui met en évidence la différence fondamentale entre la série de Young et celle d’EXPORT : alors que *Body Configurations* accorde une place très importante au corps des personnages, *Body Techniques* relève davantage du paysage, et fait de cette notion l’un des éléments incontournables d’une analyse de la série.

Le paysage comme agent double

Nous avons jusqu’à présent surtout utilisé les mots *environnement* ou *architecture* afin de désigner les lieux physiques et géographiques dans lesquels les corps évoluent. Il convient, à ce stade-ci, de confronter la notion d’environnement à celle de paysage, et de déterminer laquelle se révèle

la plus adaptée à la suite de notre analyse. Alors que la notion d'environnement réfère généralement à l'ensemble de ce qui entoure un sujet ou un individu, celle de paysage est plus complexe et implique un aspect visuel n'existant pas nécessairement dans l'idée d'environnement. Bon nombre d'auteurs en proposent une définition double, dont W.J.T. Mitchell dans son désormais célèbre essai « Imperial Landscape ». Il y envisage le paysage comme un médium en soi, existant avant même qu'il ne subisse les médiations de la peinture ou de la photographie (entre autres médiations possibles). C'est-à-dire qu'il s'agit d'un lieu pouvant être vu *et* de la représentation (picturale, photographique, sculpturale...) de ce lieu. Cela implique que si la représentation du paysage peut être porteuse de signification, les éléments (arbres, montagnes, bâtiments, etc.) qui sont représentés dans cette image sont eux-mêmes déjà chargés d'idéologie, comme l'explique Mitchell :

Landscape is a medium in the fullest sense of the word. It is a material "means" (to borrow Aristotle's terminology) like language or paint, embedded in a tradition of cultural signification and communication, a body of symbolic form capable of being invoked and reshaped to express meanings and values. (Mitchell 1994 : p. 14).

Ainsi, il revient à l'artiste – qu'il soit peintre, graveur ou photographe – de manipuler les valeurs et les significations déjà présentes dans le médium paysager afin d'en créer une représentation. Ces deux niveaux de représentation ont pour but, selon Mitchell, d'« effacer les traces de notre propre activité constructive dans l'édification du paysage en signification ou en valeur, afin de produire un art qui camoufle son propre artifice [...]»¹⁶ (Mitchell 1994 : p. 16-17). Le médium « paysage » aurait donc pour fonction de cacher qu'il est, précisément, un médium.

J.B. Jackson, pour sa part, nous rappelle que le mot *landscape*, lorsqu'il a intégré la langue anglaise, désignait a priori la représentation du territoire faite par un artiste. Ce n'est que par la suite que le mot *landscape* en est venu à représenter la vue du territoire tel que nos yeux le perçoivent, sans intermédiaire nécessaire (Jackson 1997 : p. 299-300). C'est dire à quel point notre perception est influençable par les différentes constructions sociales qui se présentent à

¹⁶ Traduction libre. « [...] [we] erase the signs of our own constructive activity in the formation of landscape as meaning or value, to produce an art that conceals its own artifice [...] »

elle – surtout lorsqu’elles se présentent comme allant de soi (comme c’est le cas pour le paysage).

Dans la même perspective, ce qu’Anne Cauquelin suggère est une idée du paysage dans laquelle les modèles institués se superposent inévitablement au territoire tel que nous le percevons. Le territoire « réel » et sa représentation (qu’elle soit mentale, littéraire ou picturale) seraient deux éléments distincts que nous ne pourrions toutefois jamais percevoir séparément, tellement la vision est teintée par les modèles en circulation. Elle évoque la façon dont notre perception visuelle est façonnée par le modèle perspectiviste renaissant, faisant du paysage une construction dont nous avons appris à ne plus voir les échafaudages. Elle compare l’action homogénéisante de l’architecture sur notre conduite à celle des modèles visuels sur notre perception du paysage :

Car personne ne contesterait par exemple à l’architecture le pouvoir de modeler nos comportements, gestes et manières, dans la mesure où nous savons bien que les espaces structurés nous contraignent à l’action mesurée. [...] Dans la ville moderne, les routes et les autoroutes, les ponts et les rues, les places et les déserts transforment nos usages, commandent ou interdisent la marche, provoquent certains de nos gestes devenus habituels et en condamnent d’autres. [...] Il en va tout autrement de l’œil, qui semble s’emparer de ce qui existe ‘réellement’. [...] nous voyons en perspective, nous voyons des tableaux, nous ne voyons ni ne pouvons voir autrement que selon les règles artificielles mises en place à ce moment précis, celui où, avec la perspective, naît la question de la peinture et celle du paysage. (Cauquelin 2000 : p. 67-68)

Si Cauquelin suggère par là que le conditionnement de nos comportements par l’architecture diffère bien de celui de notre œil par la perspective et le paysage, elle concède toutefois que les deux éléments structurent notre perception et notre expérience du monde. La différence qu’elle évoque tient à la transparence de l’opération : alors qu’il est à ses yeux flagrant que l’architecture modèle nos comportements, la manière dont la perspective façonne notre vision est moins évidente. Le code de la vision perspectiviste est en vigueur depuis si longtemps qu’on l’admet généralement comme une certitude plutôt qu’un modèle. De même, les représentations paysagères paraissent souvent naturelles ou sincères, alors qu’elles regorgent de structures et de codes qui ont simplement été admis depuis longtemps comme allant de soi.

Ce que toutes ces définitions du paysage ont en commun est leur nature bipartite : d'un côté, on envisage le paysage comme territoire réel, comme un espace pouvant être embrassé directement par le regard; de l'autre, on trouve le paysage cristallisé sous forme d'expérience esthétique (peinture, photographie, etc.), expérience médiatrice qui influence à son tour notre perception « directe » du territoire. Toutes ces définitions, mais surtout celle proposée par Cauquelin, touchent à un point névralgique pour l'analyse de la série qui nous occupe : l'interaction entre le corps humain et le paysage. D'une part, le paysage « intouché »; et d'autre part, ce que l'humain en fait (incluant, sans s'y limiter, sa représentation picturale, photographique, etc.). Il serait absurde d'aborder les images de *Body Techniques* exclusivement comme autant de photographies de paysage : il faut aussi réfléchir le rôle que l'humain y joue. Non seulement les corps qui habitent ces paysages représentent-ils le fil conducteur assurant le lien vers les œuvres reprises par Young, mais la notion de paysage elle-même présuppose l'existence d'(au moins) un corps humain : celui du spectateur. C'est essentiellement ce qu'avance Cosgrove :

It [landscape] is composed, regulated and offered as a static image for individual appreciation, or better, appropriation. For in an important, if not always literal, sense the spectator owns the view because all of its components are structured and directed toward his eyes only. (Cosgrove 1998 : p. 26).

Il devient alors évident que le paysage entretient (et est le résultat d') une relation privilégiée avec le corps humain (qu'il soit *dans* ou *devant* le paysage), et qu'il doit être interprété, ou analysé, en fonction de cette relation. La vision perspectiviste (utilisée en photographie comme dans la majorité des représentations paysagères), entièrement fabriquée en fonction de l'œil du spectateur, ne fait que renforcer ce constat.

Chacune des œuvres reprises par Young est intimement liée à l'idée du corps, de sa posture, de son mouvement : bref, chacune des œuvres comporte un élément performatif. On pourrait aller jusqu'à dire que *toutes* les œuvres de la première génération sont des performances accompagnées d'un enregistrement (vidéo ou photographique), et dont la seule variante est le niveau de valeur artistique accordé à la performance *ou* à son enregistrement. Par exemple, *Hartford Wash : Washing, Tracks, Maintenance : Outside* de Mierle Laderman Ukeles serait une performance dont la valeur artistique résidait principalement dans l'événement, mais aurait

commencé à migrer vers son enregistrement photographique depuis la fin de l'événement. *Sculpture II* de Kirsten Justesen serait, au contraire, une performance sur laquelle l'enregistrement photographique a primauté, puisque c'est là qu'est placée la valeur artistique.

Les œuvres reprises par Young – et par-là même, les œuvres de Young – impartissent toutes une place importante à la performance; au corps et à ses attitudes. Ayant déjà convenu que les photographies de *Body Techniques* accordent aussi une importance décisive au paysage, nous ferons de l'interaction entre le(s) corps et le paysage le point focal de ce chapitre.

***Body Techniques* ou les techniques du corps**

Le titre de la série *Body Techniques* renvoie directement à la traduction anglaise de la notion de « techniques du corps » conçue par l'anthropologue français Marcel Mauss. L'artiste, nous le rappelons, réfère ouvertement à Mauss dans le texte didactique accompagnant la série sur son site web. Le même texte fait également mention de Pierre Bourdieu, auquel elle attribue la reprise de la notion de « techniques du corps » et son développement en « habitus » (Young 2013a).

Marcel Mauss évoque le concept de « techniques du corps » pour la première fois lors d'une communication présentée devant la Société de Psychologie (désormais connue sous le nom de Société Française de Psychologie ou SFP) le 17 mai 1934 et publiée subséquemment dans le *Journal de psychologie normale et pathologique*, en 1936. Le texte paraît également en 1950 dans l'ouvrage *Sociologie et anthropologie*. Partant d'observations personnelles réalisées dans divers contextes, Mauss postule que les façons de marcher, de nager, ou même d'adopter une position (comme s'accroupir ou s'asseoir à table) sont *acquises* et socialement conditionnées, et représentent conséquemment des formes de techniques malgré qu'elles ne requièrent pas l'usage d'outils. Si ce que Mauss tentait surtout de faire valoir par cette communication était son hypothèse voulant que le mot *technique* puisse s'appliquer à des gestes réalisés sans l'aide d'un outil, ce qui nous intéresse plus précisément est la description qu'il fait de la nature sociale et acquise de ces actions. Une technique représente, pour Mauss, « un acte *traditionnel efficace* »

(Mauss 1936 : n.p.) : c'est-à-dire qu'il relève de l'habitude, qu'il est transmis de génération en génération, et qu'il est accompli dans un contexte pratique, dans le but d'obtenir un résultat utile. Les techniques du corps, plus précisément, relèvent d'un acte « senti par l'auteur comme *un acte d'ordre mécanique, physique ou physico-chimique* et [...] poursuivi dans ce but » (Mauss 1936 : n.p.). Plus globalement, elles sont qualifiées par Mauss de « façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps » (Mauss 1936 : n.p.). Inculquées par l'éducation, explique-t-il, ces manières d'utiliser le corps humain procèdent de l'imitation par l'individu d'actes dont il a vu l'efficacité confirmée par d'autres individus faisant autorité sur lui (Mauss 1936 : n.p.). Les techniques du corps – qui incluent toutes les attitudes corporelles, du repos à l'action, en passant par la consommation et la reproduction – sont donc acquises par imitation, et par un enseignement se transmettant selon une forme de hiérarchie sociale, dans laquelle l'enseignant fait autorité sur l'élève. Elles impliquent l'existence d'une société complexe et structurée, d'une forme d'institution, si implicite soit-elle. Mauss souligne qu'il s'agit d'actions instituées en habitudes, qui ont plus à voir avec les sociétés et leurs conventions qu'avec les individus qui les composent :

J'ai donc eu pendant de nombreuses années cette notion de la nature sociale de l'« habitus ». Je vous prie de remarquer que je dis, en bon latin, compris en France, « habitus ». Le mot traduit, infiniment mieux qu'« habitude », l'« exis », l'« acquis », et la « faculté » d'Aristote (qui était un psychologue). Il ne désigne pas ces habitudes métaphysiques, cette « mémoire » mystérieuse, sujets de volumes ou de courtes et fameuses thèses. Ces « habitudes » varient non pas simplement avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges. Il faut y voir des techniques et l'ouvrage de la raison pratique collective et individuelle, là où on ne voit d'ordinaire que l'âme et ses facultés de répétition. (Mauss 1936 : n.p.)

L'anthropologue va même jusqu'à suggérer qu'il « n'existe peut-être pas de 'façon naturelle' chez l'adulte » (Mauss 1936 : n.p.), puisque toutes les « façons » seraient conditionnées par l'environnement des individus. Les attitudes corporelles adoptées par les artistes dans les œuvres de la première génération et par Young dans ses reprises illustrent précisément l'influence de l'environnement sur les corps – et réciproquement, celle des corps sur l'environnement. Les gestes des artistes, pour la plupart simples et de nature quotidienne,

comme la marche¹⁷ ou le maintien d'une position¹⁸, font écho aux structures qui les entourent, comme dans le cas de Dennis Oppenheim qui s'arque afin de se conformer à une courbe dans le sol; ou agissent sur elles, comme Ulrich Rückriem qui martèle un cercle dans le sol. Ces attitudes corporelles composées de gestes routiniers et pour la plupart anodins traduisent la nature acquise de nos comportements et de nos techniques du corps ainsi que la part jouée par notre environnement (physique comme social) dans la formation de ces comportements qui nous apparaissent ensuite comme « allant de soi ».

La violence symbolique de l'espace urbain

La notion de comportements conditionnés par l'environnement sera reprise et étoffée par le sociologue Pierre Bourdieu, qui développe subséquemment sa définition de l'« habitus », de toute évidence influencée par les propos de Mauss. Bourdieu reprend, à peu de chose près, cette idée d'habitudes acquises et conditionnées par l'environnement – il parle surtout d'« environnement social » (Bourdieu 1980 : p. 100) –, idée qu'il développera entre autres dans son ouvrage *Le sens pratique*, empruntant au passage plusieurs détails terminologiques à son prédécesseur. Là où Mauss attribue les techniques du corps à un conditionnement pratique provenant de l'environnement, Bourdieu approfondit l'idée pour l'appliquer aux structures implicites qui constituent l'univers social. L'anthropologue conçoit que les façons dont l'humain utilise son corps sont socialement conditionnées; le sociologue avance pour sa part que les goûts et les façons d'envisager sa propre identité sont, eux aussi, déterminés par la position d'un individu sur l'échiquier social. Ainsi, reprenant l'idée de Mauss et la déployant, Bourdieu l'érige en un système complexe et complet dont la notion d'habitus constitue la pierre angulaire. La formation de cet habitus, explique-t-il, repose sur l'accès des individus aux différents types de « capital ». Ces capitaux représentent les ressources à la disposition d'un individu, et existent sous plusieurs formes. Le capital économique est constitué des ressources financières d'un individu, alors que son capital social représente les avantages qui lui sont

¹⁷ Dans *Body Techniques (After A Line In Ireland, Richard Long, 1974)*

¹⁸ La position recroquevillée dans *Body Techniques (After Sculpture II, Kirsten Justesen, 1969)*, ou couchée dans *Body Techniques (After Encirclement, Valie Export, 1976)*

conférés par l'appartenance à un réseau de relations. Le capital culturel représente l'ensemble des ressources culturelles à la disposition de l'individu, et se décline sous trois formes plus précises : le capital incorporé (représentant des « dispositions durables de l'organisme » (Bourdieu 1980 : p. 88-89), le capital objectivé (prenant la forme de biens culturels tels des livres ou des œuvres d'art), et le capital institutionnalisé, se matérialisant sous la forme d'un diplôme scolaire (Bourdieu 1979b : p. 3). Le capital symbolique est constitué, pour sa part, par « le crédit, l'autorité que confère à un agent la possession des autres capitaux » (Rigaux 2011 : p. 32). C'est l'accès à ces capitaux qui détermine la position d'un individu dans l'espace social. Ainsi, un individu possédant beaucoup de capital culturel, mais peu de capital économique tendra plus à occuper un poste de « professeur » ou de « producteur culturel » et à voter à gauche, par exemple, qu'un autre individu, possédant beaucoup de capital économique, mais peu de capital culturel. Ce dernier, toujours selon Bourdieu, aura plutôt tendance à voter à droite et à occuper des fonctions de « patron », d'« industriel » ou à travailler dans le commerce (Bourdieu 1979a : p. 140-141). La position dans l'espace social détermine aussi, réciproquement, l'accès aux capitaux. Pour faire une généralisation : si les ouvriers n'écoutent pas la musique de Stravinski, par exemple, c'est que leur position sociale ne leur permet pas l'accès au capital culturel requis pour l'apprécier. En contrepartie, c'est précisément cette inaccessibilité du capital culturel (et des autres capitaux) qui les maintient dans cette position sociale (Bourdieu 1979a : p. 140-141). Ainsi, c'est cet assemblage de capitaux qui produit l'habitus qui tend à être commun aux individus d'une même classe sociale, et que Bourdieu décrit comme étant l'ensemble des

[...] dispositions durablement inculquées par les possibilités et les impossibilités, les libertés et les nécessités, les facilités et les interdits qui sont inscrits dans les conditions objectives [, qui] engendrent des dispositions objectivement compatibles avec ces conditions et en quelque sorte préadaptées à leurs exigences [. Conséquemment,] les pratiques les plus improbables se trouvent exclues, avant tout examen, au titre d'*impensable*, par cette sorte de soumission immédiate à l'ordre qui incline à faire de nécessité vertu, c'est-à-dire à refuser le refusé et à vouloir l'inévitable. (Bourdieu 1979a : p. 140-141)

Ces dispositions, intégrées surtout au moment de la petite enfance, peuvent se traduire par la manière de se tenir à table ou d'effectuer certains gestes, tout comme par les goûts ou l'opinion politique des individus. Le plus insidieux, cependant, est la manière qu'a l'habitus, tout comme

le paysage d'ailleurs, de nier sa propre existence en assimilant les conditionnements qu'il produit à des comportements naturels et innés plutôt qu'au résultat d'une lente incorporation. Paysage comme habitus représentent donc, *en théorie*, des instruments de manipulation, d'autant plus efficaces que cette manipulation n'est pas perçue comme telle et ne sera donc jamais combattue. S'il s'agit de structures pouvant être contrôlées à dessein ou si elles sont autonomes et dénuées d'intention reste cependant à déterminer.

C'est la lourdeur du carcan social de l'habitus, conférant – si l'on en croit Bourdieu – pouvoir symbolique aux dominants et impuissance aux dominés, qui est rendue perceptible dans les images de la série *Body Configurations* de VALIE EXPORT. Pour Sophie Delpoux, dans les photographies soigneusement composées de *Body Configurations*, le cadre photographique se double d'un cadre idéologique rigide : « À première vue, il ne s'agit pas [...] de mettre en scène une personne, mais de signifier son écrasement par des structures dont l'architecture est la matérialisation » (Delpoux 2010 : p. 129). C'est précisément ce que Carey Young semble vouloir faire avec ses photographies. Ce que Bourdieu nommait « pouvoir symbolique » semble se concrétiser ici sous la forme d'édifices, de routes, et d'aménagement urbain qui permettent ou interdisent tour à tour une certaine conduite dans certains lieux.

Le même constat peut être fait pour *Body Techniques* : dans un cas comme dans l'autre, les éléments architecturaux et paysagers fonctionnent comme des contraintes physiques et symbolisent simultanément les structures sociales qui participent au conditionnement des techniques du corps et/ou de l'habitus.

L'une des critiques récurrentes adressées à Bourdieu consiste à lui reprocher l'aspect déterministe de sa sociologie, dont la rigidité ne peut tout simplement pas arriver à expliquer la diversité des trajectoires sociales réelles des individus (Nordmann 2006 : p. 110-111). Néanmoins, Carey Young fait de *Body Techniques* une excellente illustration de la théorie bourdieusienne. Les personnages qu'elle campe sont dénués de toute individualité et revêtent l'uniforme générique de la femme ou de l'homme d'affaires, uniforme dont la couleur est toujours agencée aux lieux (Young 2013b). S'agirait-il plutôt d'un seul personnage représenté dans plusieurs situations différentes? Impossible à dire. L'individu ainsi dépeint devient une

sorte de gabarit générique d'être humain, dont la seule fonction est d'incarner le produit de l'habitus en se pliant d'un côté ou de l'autre suivant les formes visibles du paysage, et celles, invisibles, de l'univers social.

Il arrive toutefois, comme nous l'avons souligné au chapitre précédent, que les personnages de Young semblent exprimer une forme de résistance aux normes instituées du social. C'est précisément ce refus de se conformer qui permet de prendre conscience de l'existence même des normes, qui autrement sembleraient aller de soi. Ainsi, dans *Body Techniques (After Sculpture II, Kirsten Justesen, 1969)*, c'est le caractère inadapté de la position de Young qui agit comme révélateur des contraintes de l'espace : elle est recroquevillée au sol au milieu d'une route. Ce faisant, elle contrevient aux conventions implicites voulant que la route soit destinée à la circulation automobile et ne soit pas obstruée. Dans *Body Techniques (After Dance or Exercise on the Perimeter of a Square [Square Dance], Bruce Nauman, 1967-68)*, c'est la structure métallique ceignant le personnage qui occupe cette fonction : elle l'empêche de se déplacer alors que rien ne semble justifier cette interdiction. Dans *Body Techniques (After Lean In, Valie Export, 1976)*, ce sont les angles droits auxquels il est impossible de se conformer complètement : ces angles font prendre conscience du contraste entre la rigidité de l'architecture urbaine et la souplesse des usages qui en sont faits. Ce n'est qu'en se butant à ces contraintes autrement invisibles que l'on découvre leur existence. Si la violence symbolique de l'espace urbain est ainsi révélée par les images de Young, cette révélation passe par la série antérieure *Body Configurations* de VALIE EXPORT, qui représente, à ce titre, un passage obligé dans l'analyse de *Body Techniques*.

Le corps de l'artiste et l'espace des institutions

La nécessité d'examiner *Body Techniques* dans l'optique de la série précédente d'EXPORT fait résonner une autre notion bourdieusienne : celle de *champ*. Les positions sociales qui définissent l'habitus existent à l'échelle de la société, mais aussi à échelle plus restreinte : c'est là qu'intervient le champ, qui circonscrit un espace social dans lequel « se trouvent situés les agents qui contribuent à produire les œuvres culturelles » (dans le cas des champs littéraire, artistique, etc.) (Bourdieu 1991 : p. 3). Le champ de l'art, qui possède un degré d'autonomie

plus ou moins grand par rapport aux champs plus larges de l'économie et de la politique, par exemple, représente un « [...] univers obéissant à ses propres lois de fonctionnement et de transformation, c'est-à-dire la structure des relations objectives entre les positions qu'y occupent des individus ou des groupes placés en situation de concurrence pour la légitimité artistique [...] » (Bourdieu 1991 : p. 4). Ainsi, le champ constitue en quelque sorte un modèle réduit de l'univers social général, occupant lui-même une position au sein de cet univers plus large, et fonctionnant de manière plus ou moins autonome en fonction de l'indépendance de ses pratiques par rapport aux demandes externes (économiques, politiques, etc.). (Bourdieu 1991 : p. 5-6) Si la confrontation de *Body Techniques* à *Body Configurations* fait résonner cette notion de champ, c'est que la reprise de la série de VALIE EXPORT par Carey Young représente une manière exemplaire d'entrer dans cette « concurrence pour la légitimité artistique » dont parle Bourdieu, et qui constitue le moteur du champ de l'art, comme le résume Heinich :

[...] grâce à [la notion de champ], il va être possible de démontrer que la création artistique, loin d'être une activité 'désintéressée', est elle aussi un 'enjeu de luttes', et que la lutte en question n'oppose pas des classes sociales mais plus spécifiquement, des 'positions dans le champ' littéraire ou artistique. (Heinich 2007 : p. 118)

De manière analogue, l'acte d'appropriation auquel s'adonne Young constitue une façon de consolider sa propre position au sein du champ artistique en faisant appel au travail d'artistes dont la position est prestigieuse et depuis longtemps confirmée (et qui possèdent conséquemment une grande quantité de capital artistique). Ce faisant, Young se positionne par rapport à ces artistes, se présentant comme héritière de leurs pratiques – comme successeure de VALIE EXPORT, par exemple.

Cette incursion dans le champ de l'art nous permet également de replacer la relation de réciprocité existant entre corps et environnement dans le contexte du monde artistique, où elle fait émerger une signification différente.

Nous l'avons vu au chapitre précédent, la stratégie de réinterprétation de *Body Techniques* permet à Young d'exprimer un point de vue critique sur l'institutionnalisation de l'art

conceptuel. L'univers de *Body Techniques* représente, dans une certaine mesure, une projection des conséquences de ce phénomène et de l'idéologie qui l'accompagne. Young démontre toutefois à même l'œuvre sa propre participation au système qu'elle remet en question : le médium qu'elle utilise pour véhiculer sa critique, la photographie, est lui-même facilement monnayable sur le marché de l'art. Ce paradoxe, essentiel à *Body Techniques*, traverse plusieurs aspects de l'œuvre et fait notamment surface lorsqu'on étudie la série dans l'optique du paysage.

Lorsqu'on lui pose la question, Carey Young se réclame d'emblée du statut d'artiste engagée, malgré l'aversion qu'elle déclare avoir pour les étiquettes (Young 2013b). Une grande partie de la réflexion que sous-tend *Body Techniques* supporte d'ailleurs cette affirmation, mais certains éléments contradictoires alimentent le paradoxe que Young semble se plaisir à entretenir.

Notre analyse de la relation du corps à l'environnement a révélé que *Body Techniques* fait apparaître des contraintes sociales si bien intégrées à la trame de la vie quotidienne qu'elles en deviennent invisibles. Le même constat peut être fait pour le champ restreint de l'art, qui, peut-être plus que tout autre champ, possède ses codes propres, ses normes implicites et ses institutions. Une grande part de l'intérêt du discours de *Body Techniques* tient d'ailleurs à la possibilité omniprésente de l'appliquer au monde de l'art autant qu'à la société envisagée dans son acception la plus large. Ce discours à deux niveaux imprègne la série, mais l'œuvre où il est le plus probant est probablement *Body Techniques (After Hartford Wash : Washing, Tracks, Maintenance : Outside, Mierle Laderman Ukeles, 1973)*. Tenue sur les lieux du Wadsworth Atheneum de la ville de Hartford, la performance originale de Mierle Laderman Ukeles avait le musée, en sa qualité d'institution et d'espace architectural, à la fois comme cadre idéologique et comme contexte physique. Inévitablement, le musée a eu son influence sur le déroulement et la perception de la performance de Laderman Ukeles. En contrepartie, l'artiste a choisi de procéder au nettoyage du musée, agissant par la même occasion sur les lieux physiques (en les rendant plus propres) et sur les structures idéelles qui composent le musée (en remettant en question la division traditionnelle des tâches entre les genres, les classes sociales et les différents acteurs d'un milieu). L'action réciproque du musée sur l'artiste et de l'artiste sur le musée met ainsi en lumière la structure parfois inéquitable ou discriminatoire

des institutions artistiques, démontrant que le modèle général posé par Bourdieu peut également, dans une certaine mesure, être appliqué au champ artistique.

La reprise que fait Carey Young de la même œuvre fonctionne différemment : son intérêt réside moins dans l'action effectuée par le personnage – par ailleurs la même que dans la performance de Laderman Ukeles – que dans les conséquences de l'appropriation de cette performance par Young (ce raisonnement vaut d'ailleurs pour l'ensemble de la série *Body Techniques*, qui prend tout son sens lorsque ses huit composantes sont réunies). L'acte d'exposer une série se présentant comme engagée et reprenant des œuvres engagées dans l'une des galeries les plus intimement associées aux mouvances politisées de l'art des années soixante-dix (auxquelles appartiennent les œuvres reprises) force une prise de conscience à plusieurs niveaux. Le statut canonique auquel ont accédé bon nombre des œuvres que Young reprend, conjugué au succès commercial actuel de la galerie Paula Cooper, suscite une réflexion sur la trajectoire qui a permis à cet art qui se voulait évanescent et contestataire de devenir un essentiel de la collection de tout musée d'art contemporain. Force est de constater que les individus sont invariablement modelés par la configuration de leur société et du champ dans lequel ils interagissent; de même les artistes sont dépendants du circuit institutionnel, que leurs convictions les y opposent ou non. C'est là le discours double de *Body Techniques*, pouvant s'adresser aussi bien à la société dans son ensemble qu'au champ plus restreint de l'art. Les influences réciproques du corps et de l'environnement s'actualisent ainsi autant dans le tissu urbain que dans les galeries et musées; de même la mainmise du système institutionnel dominant, examinée au premier chapitre, se concrétise dans la vie quotidienne comme dans la sphère artistique.

Le cas exemplaire du paysage émirati

Cette interaction entre les individus et leur environnement qui est au cœur de *Body Techniques* fait donc résonner l'aspect théorique de certaines notions propres à la sphère artistique, notamment celle du paysage. Partant du paysage tel que conçu par W.J.T. Mitchell, nous verrons comment les images de *Body Techniques* déconstruisent le paysage pour en révéler la

mécanique interne. Nous l'avons mentionné plus haut : tout comme l'habitus, le paysage constitue un dispositif qui récuse sa nature construite. C'est-à-dire que tout est mis en œuvre pour qu'il soit perçu comme allant de soi plutôt que fabriqué.

Si, dans l'ensemble de son introduction à *Landscape and Power*, Mitchell s'intéresse surtout au paysage « naturel » (lire : le paysage non-urbain, puisque tout paysage est d'entrée de jeu une construction, surtout aux yeux de Mitchell), on peut aisément appliquer sa pensée au cas du paysage urbain qui nous occupe. Plutôt que les arbres, les rivières et les montagnes, les matériaux du paysage urbain sont les rues, les édifices et les places publiques. Ces éléments se voient attribuer des rôles, des significations et des charges émotives, tout comme c'est le cas pour ceux du paysage naturel. Les paysages des grands parcs nationaux américains, comme celui de Yosemite en Californie, ont d'ailleurs été assez tôt aménagés en fonction du plaisir visuel des touristes. Mitchell Schwarzer explique qu'au cours du XIX^e siècle, la vallée de Yosemite a subi plusieurs « aménagements » visant à la faire correspondre davantage à l'image de contrée sauvage qui était véhiculée à son sujet (Schwarzer 1998 : p. 63). De même, ces actions modelant le paysage sont d'autant plus faciles à transposer dans un contexte urbain qu'il s'agit par définition d'un environnement construit. Ainsi, les principes théoriques développés par W.J.T. Mitchell en lien avec le paysage naturel peuvent être appliqués de façon presque identique au paysage urbain en général – et à celui des Émirats Arabes Unis en particulier. Le texte où il expose ces considérations s'articule autour de « ce que nous avons fait et faisons à notre environnement, ce que l'environnement nous fait à son tour, comment nous masquons ce que nous nous faisons l'un l'autre, et comment ces actes sont mis en scène dans le médium que nous appelons paysage [...]»¹⁹ (Mitchell 1994 : p. 2). Ces considérations se révèlent essentielles à notre réflexion au sujet de *Body Techniques* et correspondent tout à fait aux questions que la série soulève : l'idée que l'individu agit sur son environnement, et que cet environnement agit sur lui en retour, et que la fonction du paysage est de masquer cette interaction. Mitchell souligne également la prétention du paysage à la vérité – c'est-à-dire sa

¹⁹ Traduction libre. « What we have done and are doing to our environment, what the environment in turn does to us, how we naturalize what we do to each other, and how these 'doings' are enacted in the media of representation we call 'landscape' [...]. »

tendance à se présenter comme *vrai et naturel*, et par le fait même, à dissimuler cette action réciproque dont il est le fruit et l'agent.

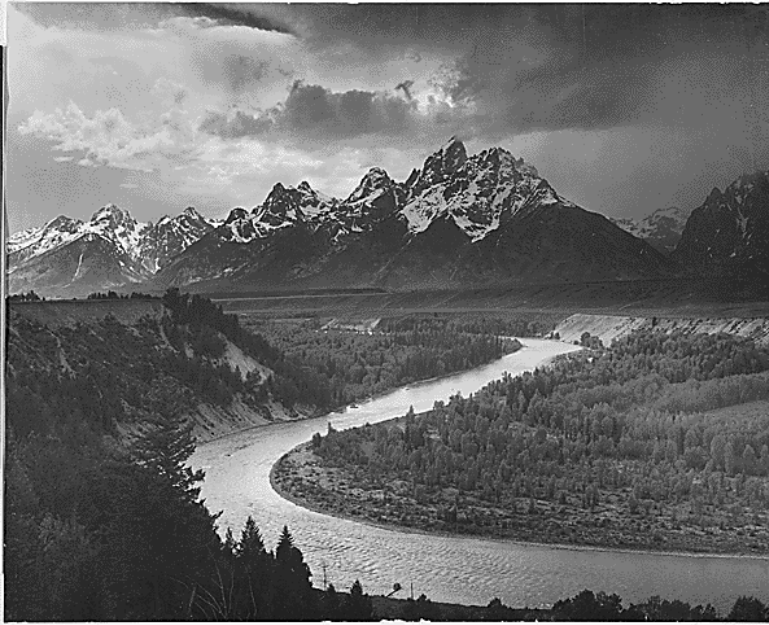


FIGURE 18 | Ansel Adams, *'The Tetons – Snake River'*, Grand Teton National Park, Wyoming, 1933-1942, épreuve à la gélatine argentique, dimensions variables. Photo : © U.S. National Archives and Records Administration.

Cette prétention à la vérité semble aller de soi pour le paysage naturel, puisqu'il résulte – sous sa forme idéale et idéale du moins – d'une force échappant au contrôle et à l'influence humaines. S'il est facile d'apprécier la beauté esthétique des paysages photographiques d'Ansel Adams par exemple, on ne songe pas d'emblée à questionner les montagnes ou le serpent de la rivière : ils apparaissent immuables.

Pourtant, concrètement, bien qu'Adams n'ait évidemment jamais déplacé de montagne pour ses photographies, il a inévitablement choisi son point de vue et méticuleusement composé son image, incluant certains détails et en excluant d'autres, favorisant par là-même une certaine impression au détriment d'une autre. Ainsi, cette prétention au vrai absolu, à l'objectivité du paysage naturel relève de la fiction, d'autant plus que les paysages complètement intouchés par l'humain sont à ce jour extrêmement rares, voire inexistantes. La représentation du paysage implique toujours cette sélection du point de vue, de la composition, et parfois même – en peinture, par exemple – l'ajout ou le retrait d'éléments au bon gré de l'artiste qui réalise la représentation. En outre, certains motifs peuvent être chargés d'une symbolique complexe pour une certaine strate de la société à une époque donnée, de sorte que leur simple inclusion dans un paysage peut teinter sa perception globale. Il est donc absurde d'affirmer que quelque représentation paysagère que ce soit puisse traduire une vision objective et « vraie » du territoire.

Le paysage émirati et dubaïote – puisque c’est dans les régions de Dubaï et de Sharjah que les images de *Body Techniques* ont été capturées (Young 2014) – représente une excellente illustration de la théorie énoncée par Mitchell. Nous verrons que l’exemplarité du cas devient évidente lorsqu’on s’attarde au contexte et au lieu de production de *Body Techniques* en regard du récent développement urbanistique du pays.

C’est le programme de résidences d’artistes de la Biennale de Sharjah, pour lequel Carey Young a été sélectionnée, qui a permis la réalisation de la série. L’un des critères de sélection du programme consiste à proposer une réflexion sur le contexte régional des Émirats Arabes Unis. Le texte disponible sur le site web de la *Sharjah Art Foundation*, responsable du programme de résidences, précise que: « Si les buts spécifiques de la résidence peuvent varier, nous recherchons des propositions qui reflètent, de manière générale, un intérêt et un engagement avec le contexte régional²⁰ » (Sharjah Art Foundation N.D.). Cette contrainte explique peut-être en partie le décalage esthétique existant entre *Body Techniques* et le reste de la production artistique de Young, qui emploie plus fréquemment un vocabulaire visuel emprunté aux univers légal et juridique que l’esthétique paysagère délibérément graphique et soignée de *Body Techniques*. La place déterminante qu’elle accorde soudainement au paysage, avec cette série, trahit sans doute l’influence de la commande qui lui a été faite conjointement par la biennale de Sharjah et la galerie Paula Cooper, sa galerie d’attache²¹. Ainsi, il est plausible de penser que *Body Techniques* a non seulement à voir avec le paysage émirati, mais également avec le besoin, pour différentes instances émiraties, de le représenter, d’en promouvoir une certaine image, dans le but vraisemblable de bonifier la position des Émirats Arabes Unis sur la scène artistique internationale. En soumettant une œuvre qu’elle qualifie de politique aux contraintes d’une commande, Carey Young démontre encore une fois sa propre dépendance, en tant qu’artiste, aux règles imposées par les instances variées des institutions du champ artistique : musées, biennales, résidences, appels de dossiers, galeries, foires, etc. Affirmant

²⁰ Traduction libre. « While the specific aims of the residency may vary, we look for proposals that reflect, in a broad sense, an interest and engagement with the regional context. »

²¹ Le site web de l’artiste (www.careyyoung.com) indique que la série *Body Techniques* a été commandée (« commissioned ») par le programme de résidences d’artistes de la Biennale de Sharjah et la galerie Paula Cooper à New York.

paradoxalement sa propre identité d'artiste engagée, elle joue selon les « règles de l'art » en se conformant malgré tout aux exigences du programme de résidences de la biennale de Sharjah.

Que les œuvres créées dans le cadre du programme de résidence d'artistes de la biennale de Sharjah doivent faire preuve d'un intérêt pour le contexte local n'est pas surprenant au moment où les Émirats Arabes Unis cherchent à s'imposer à la fois comme pôle d'activité du milieu des affaires, comme destination touristique, et comme plaque tournante du marché de l'art. L'existence même de ce critère de sélection témoigne d'une certaine volonté de bâtir l'image des ÉAU : à la fois celle de son territoire, par l'entremise de représentations, et celle de sa culture, en légitimant sa scène artistique. Dans cette optique, le programme de résidences de la biennale représente un moyen efficace de faire d'une pierre plusieurs coups : en incitant des artistes étrangers comme Carey Young à s'intéresser aux enjeux locaux et à représenter le territoire local, on attire l'attention sur le pays comme destination touristique, tout en validant l'existence d'une scène artistique intéressante.

Mais cette volonté de créer une image de marque pour Dubaï et les ÉAU en général ne se révèle pas qu'à travers les critères imposés par les institutions artistiques. Elle se traduit dans toute l'histoire récente du pays, dont il est pertinent, à cette étape, de proposer un survol.

Dubaï à vol d'oiseau

Les sept principautés (ou émirats) des actuels Émirats Arabes Unis se sont constituées en État fédéral en 1971, après s'être vu accorder leur indépendance de l'Empire colonial britannique. Le développement de Dubaï s'est alors mis en branle, aidé par les revenus générés par le pétrole découvert en 1968 (Bolleter 2009 : p. 28). C'est toutefois à partir de 2002, lorsqu'un décret a finalement autorisé les acheteurs étrangers à devenir propriétaires au pays, que le secteur immobilier des Émirats Arabes Unis, et en particulier celui de l'émirat de Dubaï, a connu une croissance réellement fulgurante (Brook 2013). Une série de mesures visant à favoriser la croissance du commerce a également été mise en place approximativement au même moment, contribuant largement à l'essor économique qui s'ensuivit. Cherchant à

s'imposer comme plaque tournante du milieu des affaires en Orient, la ville a crû à une vitesse prodigieuse, en un laps de temps très restreint. Entre 2002 et 2008 – en seulement six ans – la population de la ville de Dubaï a doublé, alors que l'étalement urbain a, pour sa part, quadruplé (Brook 2013). C'est dans la foulée de cette envolée démographique et économique que s'est développée la ville actuelle de Dubaï, et qu'a pris forme le paysage spectaculaire et hautement médiatisé que nous lui connaissons.

Comptant seulement 59 000 habitants en 1968 (Bolleter 2009 : p. 28), Dubaï est passée à une métropole de 1 321 453 individus au recensement de 2005 (United Arab Emirates National Bureau of Statistics 2010), une augmentation exponentielle en seulement 37 ans. La rapidité phénoménale de cette croissance n'a évidemment pas permis à un développement urbain organique de prendre place, qui serait né d'un dialogue entre les usages prévus et les usages réels de la ville. Au contraire, souvent envisagée uniquement comme le terreau fertile d'un développement immobilier agressif, la ville a été érigée sous l'égide d'une logique fondamentalement économique, visant une expansion expéditive et lucrative. Dubaï représente en ce sens la cité rationnelle évoquée par Descartes, érigée à partir d'une tabula rasa et entièrement gouvernée par la raison (Descartes cité dans Groys 2008 : p. 101).

Mais cette cité cartésienne utopique, conçue pratiquement d'un seul bloc, ne peut pas tenir compte de l'utilisation réelle qu'en feront ses usagers. En calquant son développement sur ce modèle, Dubaï rejette de son processus de formation l'interaction entre espace et individus. La ville est plutôt présentée comme un projet mégalomane collectionnant les exploits et les superlatifs qu'un endroit où la qualité de vie occupe une grande importance. Les exigences pécuniaires présidant à son développement ont d'ailleurs suscité l'emploi de différentes mesures dans le développement immobilier, dont la réutilisation fréquente des mêmes plans pour construire de nouveaux édifices, engendrant des agglomérations à l'aspect systématique, où seulement l'angle de « pousse » et la couleur des bâtiments varient (Koolhaas cité dans Kanna et Keshavarzian 2008 : p. 35) – comme on peut l'observer dans les photographies réalisées par Carey Young.

Ce mode de construction modulaire correspond impeccablement à l'idée d'un « pouvoir panoptique » évoquée par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*, pouvoir régissant la ville du haut de sa tour d'ivoire, sans tenir compte des « pratiques de l'espace » ayant cours dans l'environnement urbain. Le septième chapitre de l'ouvrage de De Certeau débute ainsi au 110^e étage du World Trade Center de New York, où l'auteur évoque l'exaltation d'un observateur qui, du haut de ce mirador, devient un « voyeur », un « Œil solaire » devant le spectacle de la ville dont il se trouve soudainement extrait par son élévation. Il décrit ensuite ce que permet de voir le point de vue opposé : « C'est "en bas" au contraire (*down*), à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville » (De Certeau 1990 : p. 141). Si c'est du haut de cet observatoire symbolique que la ville est conçue, c'est « en bas » que Carey Young capture ses photographies; et « en bas » aussi qu'évoluent les corps photographiés de *Body Techniques*, comme ceux des œuvres qu'elle reprend.

Cette opposition du point de vue panoptique depuis ce qui était le plus haut édifice du monde à celui du flâneur, qui se trouve *immergé* dans la ville, sert de métaphore à De Certeau afin d'illustrer la distinction entre ce qu'il nomme la « ville-concept » et les pratiques qui l'habitent réellement. Ces « pratiques de l'espace » correspondent à une réappropriation au quotidien de la trame urbaine par ses habitants, qu'il décrit en ces termes :

[...] les pratiques microbiennes, singulières et plurielles, qu'un système urbanistique devait gérer ou supprimer et qui survivent à son dépérissement, [...] bien loin d'être contrôlées ou éliminées par l'administration panoptique, se sont renforcées dans une proliférante illégitimité, développées et insinuées dans les réseaux de la surveillance, combinées selon des tactiques illisibles mais stables au point de constituer des régulations quotidiennes et des créativité subreptices que cachent seulement les dispositifs et les discours, aujourd'hui affolés, de l'organisation observatrice (De Certeau 1990 : p. 145-146).

Ainsi, malgré les discours idéologiques produits par le « pouvoir panoptique », ces pratiques prolifèrent jusqu'à redéfinir les manières de vivre dans l'espace urbain, pouvant outrepasser les limites imposées par l'aménagement. Si le paysage possède un pouvoir normatif et totalisant, celui des corps est furtif et s'actualise plutôt de façon individuelle et atomisée. Alors que le paysage est conceptualisé d'un point de vue globalisant, les corps qui l'habitent travaillent à son érosion par le bas; une opération à petite échelle, mais dont l'efficace ne fait aucun doute.

Ces réflexions de De Certeau s'arriment bien au discours de Mitchell et se révèlent très intéressantes pour l'analyse de *Body Techniques* : Dubaï représente l'ultime exemple d'une « ville-concept » érigée à partir de zéro, dans laquelle les pratiques de l'espace évoquées par De Certeau peuvent s'inscrire. Par ailleurs, les représentations de *Body Techniques* semblent, malgré plusieurs différences fondamentales entre les deux conceptions, suggérer des articulations possibles entre les pratiques de l'espace de De Certeau et les techniques du corps de Mauss : dans l'ensemble de la série, le personnage de Carey Young démontre son absorption des techniques du corps, mais cherche également à résister aux contraintes imposées par l'aménagement des lieux. Les techniques du corps pourraient, à ce titre, représenter des formes d'incorporation de certaines structures de la ville-concept, desquelles les pratiques de l'espace prennent le contre-pied. Atomisées et persistantes, ces pratiques subissent autant l'influence de l'environnement que celui-ci subit leur influence, comme le résume De Certeau :

D'abord, s'il est vrai qu'un ordre spatial organise un ensemble de possibilités (par exemple, par une place où l'on peut circuler) et certaines interdictions (par exemple, par un mur qui empêche d'avancer), le marcheur actualise certaines d'entre elles. Par là, il les fait être autant que paraître. Mais aussi il les déplace et en invente d'autres puisque les traverses, dérives ou improvisations de la marche privilégient, muent ou délaissent des éléments spatiaux (De Certeau 1990 : p. 149).

Si le personnage incarné par Young se *plie* littéralement aux impératifs de l'architecture dans *Body Techniques (After Lean In, Valie Export, 1976)*, il contrevient à l'ordre spatial dans *Body Techniques (After Sculpture II, Kirsten Justesen, 1969)* : le simple fait de rester recroquevillée au milieu d'un lieu destiné à la circulation automobile constitue un acte de résistance aux schémas prévus. C'est cette constante négociation entre « pratiques de l'espace » et « ville-concept » qui, au final, constitue le paysage urbain tel qu'il est.

Il faut toutefois appréhender avec une certaine réserve ces idées catégoriques dont les positions extrêmes traduisent mal les nuances qui existent invariablement dans toute situation. L'autorité, qui est panoptique au moment de concevoir la trame urbaine, devient aussi pratiquante de l'espace éventuellement, et il n'existe bien sûr pas de clivage aussi franc entre concepteurs et utilisateurs de l'espace. Ainsi, s'il convient de minimiser les extrêmes du portrait que trace De Certeau, l'idée d'influence réciproque entre le système urbain et ses usagers

gagne à être exploitée : on peut d'ailleurs considérer que l'« activité constructive dans l'édification du paysage » évoquée par Mitchell s'incarne dans cette négociation continue qui contribue à sa formation.

Cependant, Dubaï ne laisse place à cette interaction constructive ni dans sa conception, ni dans ses représentations. L'exemple le plus éloquent est probablement celui des *Palm Islands*, cet archipel complètement artificiel s'avancant dans le golfe Persique sous la forme de trois palmiers²² et conçu spécialement dans l'optique de pouvoir être distingué à partir de satellites et vu sur *Google Earth* (Bolleter 2009 : p. 32). Il est évident qu'un aménagement de cette échelle n'est pas imaginé pour bénéficier aux habitants et aux touristes qui parcourent la ville au sol, qui ne sauraient avoir le recul nécessaire pour apprécier la forme du lieu qu'ils arpentent. Comme le remarque Julian Bolleter, cette façon de concevoir la ville du point de vue d'un satellite est de plus en plus fréquente à Dubaï (Bolleter 2009 : p. 30). Il serait difficile d'imaginer un meilleur exemple de la ville conçue d'« en haut » décrite par De Certeau.

L'urbaniste émirati Yasser Elsheshtawy reproche d'ailleurs à la ville de ne pas accorder assez de place à une forme « ascendante » d'urbanisme, qui, partant du bas vers le haut, de la pratique vers la théorie, favoriserait la création d'un tissu urbain plus spontané (Elsheshtawy 2014). Il concède également que Dubaï n'est pas une ville conçue pour la marche – les autoroutes multi-voies séparant les différents quartiers rendent même la marche dangereuse. Ce fait a priori banal se révèle essentiel pour le cas qui nous occupe : si l'on considère, comme De Certeau, la marche comme l'unité de base du système urbain (De Certeau 1990 : p. 148), le fait de l'entraver représente une forme flagrante de contrôle des « pratiques de l'espace ». Dubaï constitue donc une illustration exemplaire d'une ville conçue d'« en haut », sans égard réel pour les pratiques quotidiennes de l'espace.

²² Les trois îles initialement prévues sont *Palm Jumeirah*, dont la construction a été achevée en 2009, *Palm Jebel Ali*, dont les travaux sont suspendus depuis la crise immobilière qu'a connue Dubaï en 2009, et *Palm Deira*, dont le projet a récemment été transformé en *Deira Islands* suite à la même crise (Barnard 2014 ; Nagraj 2014).

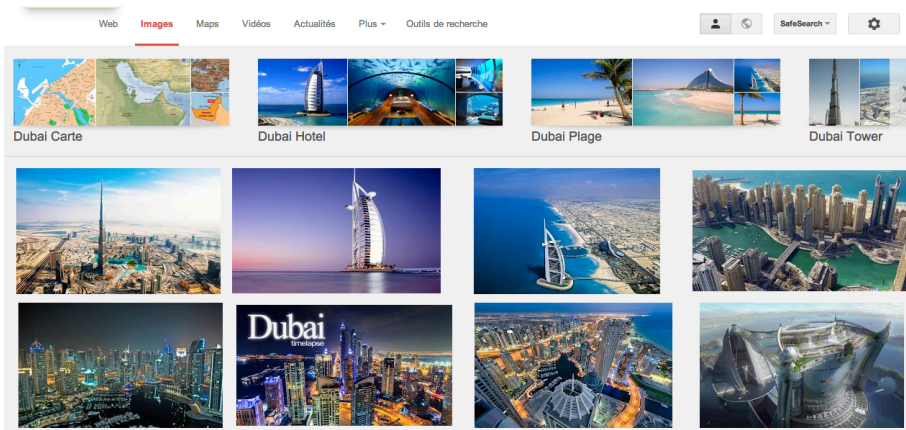


FIGURE 19 | Capture d'écran, recherche d'images sur le moteur *Google* à l'aide du mot-clé « Dubai », 21 juin 2014.

La place dérisoire que Dubaï impartit à l'individu se traduit jusque dans la manière dont la ville est représentée. Les Émirats Arabes Unis, et surtout Dubaï, sont devenus synonymes d'opulence et de

démesure. L'image de marque dubaïote, relayée par la publicité touristique, présente une ville fastueuse, extraordinairement propre, et surtout, spectaculaire. Les images en circulation ont tôt fait de démontrer de quoi est constituée Dubaï dans l'imaginaire collectif. Les paysages dubaïotes, malgré leur démultiplication photographique, accusent fréquemment les mêmes caractéristiques : vues aériennes ou lointaines permettant de mesurer l'échelle grandiose des édifices, panoramas ensoleillés du rivage tropical dominé par le Burj al-Arab, ou visions nocturnes des bâtiments illuminés. Les « vues d'en haut » sont privilégiées et les images de la ville au niveau du sol sont rares, indiquant que son image de marque capitalise sur l'aspect spectaculaire du projet architectural. Le paysage dubaïote tout entier, dont les *Palm Islands* sont l'archétype, semble avoir été pensé pour figurer dans les photographies à vol d'oiseau ornant les brochures touristiques. Les corps humains sont virtuellement inexistantes dans ces représentations; le marcheur évoqué par De Certeau n'a pas sa place à Dubaï.

Il devient alors manifeste que le paysage dubaïote et émirati illustre efficacement le postulat de Mitchell : dans un effort d'« effacer les traces de notre propre activité constructive dans l'édification du paysage en signification ou en valeur » (Mitchell 1994 : p. 16-17), on présente Dubaï comme une oasis luxuriante et intarissable. De plus, ces représentations n'incluent jamais d'éléments susceptibles de remettre cette image en question : on n'y trouve jamais de détail pouvant suggérer le caractère inhospitalier du désert entourant la ville; jamais d'images des habitants qui pourraient invalider la généralisation du style de vie opulent que l'on cherche à vendre aux touristes; jamais d'indices de ce qui pouvait se trouver sur ces lieux avant d'être

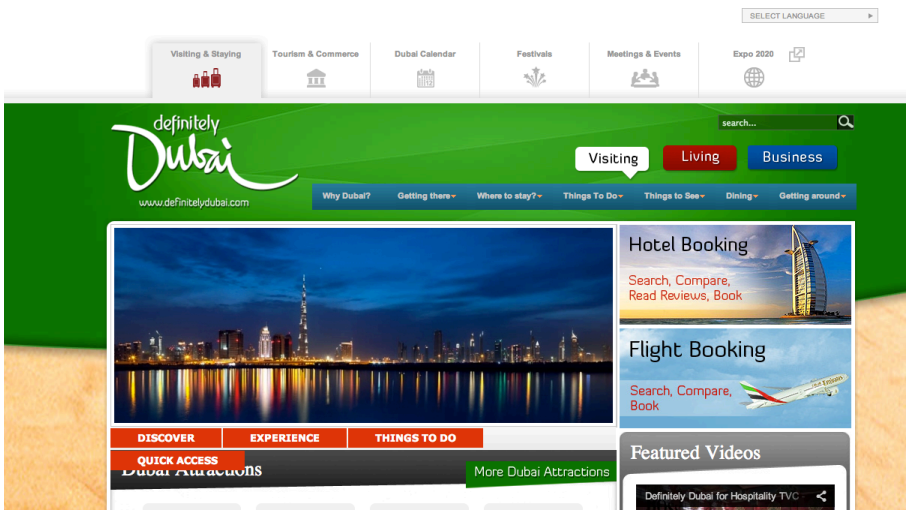


FIGURE 20 | Capture d'écran, www.definitelydubai.com, 21 juin 2014.

remplacé par la mégapole. L'image de carte postale de Dubaï élimine tout élément pouvant contrevenir à sa fiction de faste et d'apparat. Toute trace disparaît aussi de la négociation entre les forces qui

façonnent le paysage, et avec elle les individus qui peuplent invariablement la ville et qui ont peut-être le pouvoir de troubler la surface de l'image pour révéler, en quelque sorte, un mirage.

À l'ère du tourisme de masse, la présentation de l'image de marque d'une ville comme un aperçu de son essence même contribue à accomplir ce que Mitchell nomme « camoufle[r] son propre artifice » (Mitchell 1994 : p. 17). Il est en réalité bien rare (voire impossible) qu'une ville corresponde entièrement à son image de marque, puisqu'elle est aussi le fruit de la réciprocité qu'évoque Mitchell entre individus et environnement, et qui se révèle souvent conflictuelle.

L'auteur fait allusion à une violence inscrite à même le territoire, que le paysage aurait pour fonction de dissimuler ou de normaliser. On peut imaginer les nombreuses formes que peut prendre cette violence :

formes



FIGURE 21 | Capture d'écran, www.dubai.com, 21 juin 2014.

prescriptives d'aménagement urbain, expropriations pour créer de nouveaux développements correspondant mieux à l'image de marque de la ville, mobilier urbain conçu de manière hostile aux personnes sans-abri, etc. Les pratiques de l'espace peuvent elles aussi laisser des traces plus ou moins violentes : clôtures déchirées, pelouses piétinées, bâtiments vandalisés, par exemple. Il est intéressant de constater que cette façon qu'a le paysage de normaliser l'aspect prescriptif d'un lieu ou d'un paysage s'apparente largement à la violence symbolique chez Bourdieu, « [...] c'est-à-dire la capacité des dominants à faire participer les dominés à la domination » (Heinich 2007 : p. 95), faisant passer pour objectives les idées et conceptions qui avantagent les dominants et contribuent à reproduire l'ordre établi. Comme les images de *Body Techniques* le soulignent, les urbanistes, architectes et autres concepteurs de Dubaï ont de toute évidence admirablement bien compris cela.

Radiographies de paysage

Carey Young semble avoir impeccablement assimilé la leçon de Bourdieu voulant qu'une chose n'est scientifique que « dans la mesure où elle dévoile du caché » (Bourdieu, cité dans Heinich 2007 : p. 86). De sa réinterprétation du processus d'institutionnalisation de l'art conceptuel à sa révélation des structures inhérentes à la relation de l'humain au paysage, Young semble se donner pour mission, avec *Body Techniques*, de déconstruire et de dévoiler les rouages des objets dont elle traite. La question du paysage n'y fait pas exception, et il semble que *Body Techniques* peut être interprété comme une manœuvre de déconstruction de l'image de marque dubaïote. C'est là, d'ailleurs, l'un des points que *Body Techniques* a en commun avec *Body Configurations*, qui l'a précédée : les deux séries agissent à titre de *révéléateur* d'une réalité autrement tacite. Si *Body Configurations* révélait l'aspect prescriptif du paysage urbain viennois, *Body Techniques* semble pour sa part s'attaquer à la notion même de paysage.

Si le paysage remplit efficacement la fonction que lui attribue Mitchell, il est ardu pour le regardeur de prendre conscience de la nature artificielle de ce qu'il observe, puisque le paysage s'offre tel quel au regard et dissimule son propre simulacre. Toutefois, Anne Cauquelin

suggère que les modèles qui configurent notre perception visuelle sont rendus tangibles lorsqu'un élément s'oppose à nos attentes envers l'image :

Pour que je prenne conscience qu'il s'agit là d'un projet, que ce paysage est construit par sa définition, il faut que quelque chose cloche, que cela n'aille plus de soi [...]. Ça ne 'colle' pas. L'adhésion se fissure quelque part. Soudain, je mets en doute la convenance des éléments entre eux, c'est aussi troublant qu'une faute de grammaire dans une proposition devenue incompréhensible. (Cauquelin 2000 : p. 92).

C'est précisément le phénomène qui se produit avec *Body Techniques* : alors que les villes émiraties projettent une image d'éclat, de richesse et de surabondance, Carey Young les présente en villes fantômes à l'apparence étrangement futuriste, où les édifices partiellement construits semblent porter à la fois promesse d'expansion et présage de ruine. Devant cet important décalage, le charme se rompt et l'artifice du paysage est révélé.

En confrontant les propos de Mitchell à la série *Body Techniques*, on constate que s'il reproche au paysage d'agir comme un écran occultant son propre processus de formation et les traces de violence en résultant, la série de Carey Young renverse cet ordre et, au contraire, utilise le paysage pour dévoiler ces mécanismes. Chacune des œuvres de la série met délibérément en scène l'influence réciproque entre la masse atomisée (ou inexistante) des habitants de la ville et l'autorité anonyme et observatrice.

Certaines images de la série montrent littéralement le processus de formation du paysage urbain : *Body Techniques (After Hartford Wash : Washing, Tracks, Maintenance : Outside, Mierle Laderman Ukeles, 1973)*, *Body Techniques (After Lean In, Valie Export, 1976)* et *Body Techniques (After Dance or Exercise on the Perimeter of a Square [Square Dance], Bruce Nauman, 1967-68)* donnent à voir des bâtiments dont la construction n'est pas terminée ou des équipements suggérant qu'elle est en cours (échafaudages, piquets, cloisons temporaires). L'ensemble des images a été capturé en périphérie de Dubaï (et de Sharjah), soulignant les limites à la fois physiques et conceptuelles de la ville et l'étendue inhospitalière du désert qui l'entoure, trahissant par la même occasion son image de marque qui veut que l'abondance de Dubaï soit sans limites. Les images de *Body Techniques* présentent plutôt des portions du paysage que même les Dubaïotes auraient du mal à reconnaître, selon Young (Young 2013b). La fiction de l'oasis luxuriante est remplacée par

ces images qui révèlent des étendues désertiques et des espaces désertés par tous à l'exception du personnage solitaire de Young. Par ailleurs, les photographies de Young, avec leur point de vue au sol émulant celui de l'individu qui évolue dans le système urbain, contrastent vivement avec les images iconiques de Dubaï prises à vol d'oiseau. La démesure, qui fait la signature du paysage émirati, revêt ici une allure plus menaçante que grandiose au vu de l'échelle des images : la petitesse des personnages éveille un sentiment d'isolement et d'impuissance à l'égard de cette ville qui semble soudainement créée pour des géants. Les huit photographies de *Body Techniques* feraient de bien tristes cartes postales, présentant une cité aux proportions titanesques, dans laquelle des individus minuscules sont engagés dans un corps-à-corps avec les structures qui composent leur environnement. Elles montrent un tissu urbain désolé, troué par des zones de construction, dénué de toute verdure et vidé de son activité humaine.

En renversant le rôle traditionnellement attribué au paysage – celui d'un dispositif qui masque son propre subterfuge – *Body Techniques* semble tenter de faire basculer la relation de pouvoir que suppose tout dispositif (Agamben 2007). Les théories de Bourdieu, De Certeau et Mitchell sont toutes des théories de la domination. *Body Techniques* agit donc, au filtre combiné de ces théories et de notre analyse, comme révélateur de domination. Cependant, si la présente analyse révèle ces formes de domination, elle révèle par la même occasion la place que *Body Techniques* – et Carey Young – y occupe sciemment : en acceptant de jouer selon les règles des institutions artistiques et de représenter le paysage émirati comme sa résidence d'artiste l'exigeait, elle participe activement à une autre forme de domination, propre, cette fois-ci, aux mondes de l'art. Le paradoxe tient toujours, et le paysage dubaïote l'incarne comme nul autre.

Au-delà de simples photographies, les images de *Body Techniques* sont donc, en quelque sorte, des *radiographies* de paysage: elles exposent et affichent et les mécanismes internes normalement occultés qui constituent le paysage, démantelant au passage l'image devenue emblématique des Émirats Arabes Unis et de Dubaï. Ce travail de déconstruction et de révélation est, nous avons pu le constater, au cœur de *Body Techniques*. Ainsi, le chapitre suivant sera consacré à l'étude de la manière dont la série permet de décomposer le dispositif photographique en ses différents paramètres pour mieux nourrir son propre paradoxe.

CHAPITRE TROIS

LA PHOTOGRAPHIE, OBJET DE PARADOXE(S)

Nous avons souligné, au chapitre précédent, l'importance du geste auctorial posé par Carey Young en sélectionnant les huit œuvres que *Body Techniques* reprend. Conséquemment, il est légitime de se demander quels critères ont présidé à cette sélection, et ce qu'ils révèlent sur *Body Techniques*. Un examen des éléments que les œuvres sélectionnées ont en commun permet, dans un premier temps, d'établir qu'elles proviennent toutes plus ou moins de la même période et impliquent dans une certaine mesure le corps humain.

Ce qui est d'emblée moins évident, mais d'autant plus significatif, est le lien privilégié que chacune de ces œuvres entretient avec la photographie. Les œuvres *Square Dance* de Bruce Nauman et *Circles* d'Ulrich Rückriem sont toutes deux des vidéos dont une image fixe a été



Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 1970, performance et photographie, 228,6 x 152,4 cm.

tirée afin de pouvoir les diffuser sur davantage de supports. Cette image fixe possède les attributs de l'image photographique : il s'agit d'une capture d'une portion du réel opérant une coupe dans le temps et dans l'espace. Les performances de Mierle Laderman Ukeles et Dennis Oppenheim ont, pour leur part, été documentées par la photographie et sont, depuis, « incarnées » par ces photographies, en l'absence d'autre véhicule physique. C'est d'autant plus vrai dans le cas de la performance d'Oppenheim que l'artiste a lui-même produit un assemblage matériel des photographies, assemblage qui tient lieu d'œuvre dans les musées, collections et espaces d'exposition. En ce qui concerne les deux œuvres de VALIE EXPORT et celle de Richard Long, il s'agit de performances exécutées pour la

caméra, et pour lesquelles la photographie obtenue au terme des actions artistiques a autant d'importance que l'acte de performance lui-même. L'installation de Kirsten Justesen est, quant à elle, « doublement » photographique, puisque la photographie est l'un de ses matériaux (i.e. la photographie de Justesen apposée sur la boîte), mais également une forme de documentation : c'est par l'entremise d'une photographie que l'objet a pu entrer en circulation sur le web et dans les livres, entre autres.

À la lumière de ces considérations, il est évident que la photographie doit occuper une place primordiale dans une analyse minutieuse de *Body Techniques*, à titre de médium, mais aussi – et surtout – à titre d'opérateur théorique. Les paramètres de la photographie – ou plutôt du *photographique*²³ – jouent vraisemblablement un rôle actif dans la série et y deviennent vecteurs de réflexion en faisant apparaître certains contrastes et en insistant sur certains enjeux. Leur mise en évidence nous permettra de préciser ce que la photographie révèle de *Body Techniques*, mais aussi en quoi elle constitue le véhicule idéal pour la réflexion que provoque la série.

La double coupe

L'une des propriétés les plus singulières du dispositif photographique est la coupe qu'il opère à la fois dans le temps et dans l'espace. Ce que Philippe Dubois nomme « *l'image-acte photographique* interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en n'en saisissant qu'un seul instant. Spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue. » (Dubois 1988 : p. 153, nos italiques) Ce mode de création bidimensionnel se distingue radicalement des autres (peinture, dessin, collage, etc.) : là où les autres fonctionnaient par addition, la photographie fonctionne par prélèvement. Elle prélève une tranche du réel, tout d'un coup, alors que la peinture permet d'ajouter couche après couche, lentement. Ce prélèvement s'opère dans l'espace, bien sûr, mais aussi dans le

²³ Le « photographique » est une notion que l'on doit vraisemblablement à Rosalind Krauss. Le terme exact serait apparu dans une traduction française de son essai *Notes on the index* (1977). La notion a par la suite notamment été reprise par Philippe Dubois dans *L'acte photographique* (1988).

temps, octroyant à l'image photographique un ensemble de qualités spatio-temporelles bien particulières.

Coupe spatiale

Sur le plan de l'espace, cela signifie plus concrètement que le photographe sélectionne une portion de réel à photographier, et par le fait même, en exclut une autre. Cet acte d'inclusion-exclusion, en photographie, porte le nom de cadrage. Ce terme est intéressant en soi, puisqu'il implique l'existence d'un *cadre* photographique, qui peut bien sûr être simplement celui des rebords de l'image, mais qui se double parfois d'un cadre physique, et souvent d'un cadre idéologique.

La première forme de coupe spatiale à l'œuvre dans *Body Techniques* est intimement liée à l'acte de la prise de vue. Si l'on utilise fréquemment l'expression « prendre » une photo, l'appropriation la fait passer du sens figuré au sens propre : l'œuvre *For Sale/TVs from Craigslist* (2009-2012) de l'artiste Penelope Umbrico, par exemple, consiste littéralement à *prendre* des photographies sur le web (sur le site d'annonces classées *Craigslist*, en l'occurrence) et à en faire une mosaïque. De façon similaire, Carey Young *prend* les œuvres de la première génération et, dépassant toutefois l'appropriation pure, en crée de nouvelles itérations. Malgré le travail investi par l'artiste dans ses reconstitutions des œuvres, elles représentent néanmoins une forme superficielle d'appropriation (amplifiée par l'emprunt direct des titres des œuvres), qui demeure un procédé éminemment photographique, analogue à l'acte de saisie. Tout comme le photographe sélectionne la portion du réel à photographier, Carey Young a sélectionné les œuvres à remanier.

L'appropriation ne représente pas la seule façon dont la coupe photographique s'actualise dans *Body Techniques* : le cadrage constitue une autre forme de coupe, délimitant une portion du réel à inclure dans l'image, et en excluant une autre. La composition des images de *Body Techniques*, résultant de cet acte de coupe spatiale, mérite d'être soumise à une étude attentive, d'abord pour son aspect esthétique, mais aussi pour les implications théoriques qui s'en dégagent.

Employant systématiquement le personnage comme point focal de l'image, le cadrage favorise toujours une apparence hautement graphique. Ponctuée d'échafaudages et d'autres objets ou édifices à l'aspect géométrique, comprenant en règle générale un horizon tranchant l'image en deux registres, la composition est remplie de lignes de force créées par les composantes urbanistiques ou architecturales du paysage. Elle exclut cependant toute vie humaine des images (à l'exception de celle du personnage de Carey Young), inspirant le sentiment d'un lieu austère, voire hostile. La localisation du personnage dans l'image participe également de l'effet de rigidité de l'environnement : on peut remarquer que l'individu n'approche jamais des rebords de l'image et reste contenu dans la portion centrale, comme si les zones périphériques des photographies suggéraient une possibilité de s'échapper. Ainsi, par une accumulation de détails subtils, la composition des photographies de *Body Techniques* réussit à construire une impression de captivité du personnage. Cela suggère que le cadre photographique se double en fait d'un cadre institutionnel astreignant, symbolisant à la fois celui des mondes des affaires et de l'art.

En outre, ce cadrage rigide confère à la série une apparence soignée et accrocheuse, contrastant assez brutalement avec celle des œuvres de la première génération. De plus, l'apparence « séduisante » de *Body Techniques* a vraisemblablement pu faciliter son entrée sur le marché de l'art en la rendant esthétiquement accessible. Nous savons en effet déjà que Carey Young est représentée par la désormais célèbre galerie marchande Paula Cooper de New York, et que c'est là qu'eut lieu la première exposition de la série *Body Techniques*, dans le contexte d'une exposition personnelle intitulée *If/Then*, tenue du 1^{er} décembre au 19 janvier 2008 (Paula Cooper Gallery N.D.). Par ailleurs, plusieurs photographies de la série sont déjà exposées ou acquises par certains musées, dont la Tate Modern (Londres) et le Migros Museum für Gegenwartskunst (Zurich).

Ces deux cadres – photographique et institutionnel – circonscrivant *Body Techniques* contribuent à déployer le paradoxe constitutif de la série. L'ensemble de la mouvance entourant l'art conceptuel partageait la caractéristique de peu à peu se « dématérialiser », dans le but de créer une forme d'art impossible à commercialiser. Lucy Lippard résume ainsi les objectifs du mouvement :

« Anti-establishment fervor in the 1960s focused on the de-mythologization and de-commodification of art, on the need for an independent (or 'alternative') art that could not be bought and sold by the greedy sector that owned everything that was exploiting the world and promoting the Vietnam war. » (Lippard 1997 [1973] : p. xiv)

Dans la foulée de cette revendication, les artistes utilisaient la photographie « comme un pur constat, comme un trivial document, comme un véhicule neutre, comme un automatique enregistrement, comme une chose banale parmi d'autres » (André Rouillé dans Soulages, Tamisier et Al. 2012 : p. 87). Cet usage était donc lui aussi orienté vers la dévaluation de l'objet d'art sur le marché, vers la valorisation d'un art dématérialisé. Conséquemment, les photographies étaient « généralement de petit format, souvent en noir et blanc, sans précaution particulière dans la composition, ni même dans la mise au point. » (André Rouillé dans Soulages, Tamisier et Al. 2012 : p. 87) À la différence des œuvres de cette mouvance à laquelle elle emprunte huit œuvres, la série *Body Techniques* arbore une esthétique élégante et ordonnée qui capte immédiatement l'attention et a de bonnes chances de plaire au regard(eur). Alors que la majorité des œuvres issues de l'art conceptuel n'offraient qu'une esthétique « pauvre », on peut facilement imaginer un scénario où les œuvres de Young seraient acquises par quelqu'un qui se contenterait d'en apprécier l'aspect visuel. Ce clivage esthétique témoigne d'une modification importante du statut de la photographie dans l'art depuis les années 1960 et 1970 : de document et d'objet subalterne, la photographie est passée au rang de matériau noble de l'art contemporain. L'esthétique de *Body Techniques* reflète bien ce changement radical qui s'est opéré depuis l'époque des œuvres de la première génération, et qui est lui-même l'une des conséquences de l'institutionnalisation des formes d'art conceptuel soi-disant dématérialisé.

Non seulement l'esthétique séduisante de la série contraste-t-elle avec celle des œuvres de la première génération, mais sa vocation apparemment mercantile prend le contre-pied de son propre programme iconographique mettant en scène la lutte des corps individuels et du pouvoir normatif incarné par le paysage. Il en résulte une série d'objets antinomiques, de tableaux photographiques à la fois revendicateurs et délibérément commercialisables. Les œuvres de *Body Techniques* incarnent en cela l'ambiguïté de la posture de l'artiste

contemporain : toute critique qu'il émet au sujet du système des institutions artistiques est nécessairement émise depuis l'intérieur du système critiqué.

Coupe temporelle

Outre la coupe spatiale que nous venons d'étudier, la photographie opère aussi une coupe dans le continuum temporel, dont elle prélève un instant qui sera désormais « immortalisé » par sa fixation sur un support. Beaucoup de choses ont déjà été dites au sujet de cette capture, dont l'essentiel se résume au fait que dès sa saisie, l'instant n'existe plus, et conséquemment, la photographie ne peut jamais offrir que du passé (Barthes 1964 : p. 47 ; Dubois 1988 : p. 88) : un passé figé, réduit à une image statique qui demeurera éternellement inchangée. D'une part, cette préservation par l'image a eu pour conséquence, pour les œuvres de la première génération, d'allonger leur trajectoire au-delà de sa durée « naturelle ». Comme nous l'avons déjà mentionné au premier chapitre, c'est précisément grâce à leur captation et leur diffusion subséquente par la photographie que ces œuvres ont éventuellement pu capter l'attention de Carey Young et être réactualisées à travers *Body Techniques*. D'autre part, cette forme de conservation par la fixation possède un caractère mortifère et peut être assimilée à l'embaumement, comme le suggère André Bazin :

Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. [...] La mort n'est que la victoire du temps. Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie. (Bazin [1958] 1987 : p. 9)

La photographie représente forcément la forme la plus accomplie d'« embaumement » par les arts visuels, ce qui justifie probablement une part de la fascination qu'elle suscite depuis toujours.

De même, le musée a souvent été considéré comme un dépositaire de l'art, un lieu de réification de l'art, comme l'affirmait déjà en 1870 le critique d'art Théophile Thoré : « Les musées ne sont que les cimetières de l'art, des catacombes où l'on range, dans une promiscuité tumulaire, les restes de ce qui a vécu » (Thoré 1870 : p. 84). Ce point de vue est justifié à la fois

par la mission de conservation du musée, qui vise à préserver l'œuvre dans son état initial, et par sa fonction d'homologation. En effet, en consacrant l'art, le musée le prive de son potentiel perturbateur. En retirant l'œuvre du réel pour l'insérer dans le milieu clos du musée, on la fige et on l'empêche d'interagir avec le réel. Une fois entérinée par les institutions artistiques, l'œuvre des impressionnistes, par exemple, a cessé de choquer pour être plutôt intégrée comme une nouvelle étape dans l'histoire l'art. Une œuvre d'art possède un statut différent selon le lieu où elle est présentée : la qualité de l'œuvre en galerie peut être débattue, mais celle de l'œuvre au musée est admise et confirmée. Moureau et Sagot-Duvaurox le soulignent : « L'œuvre une fois entrée dans le musée est consacrée et son exposition lui confère d'autorité la qualité d'œuvre d'art. » (Moureau et Sagot-Duvaurox 2006 : p. 71)

Dans cette optique, la photographie pourrait donc être considérée comme consolidant la métaphore de l'institutionnalisation de l'art qui parcourt *Body Techniques*. Comme le musée, la photographie participe désormais de la validation de l'art, et comme lui aussi, elle l'astreint au passé et lui retire son pouvoir d'action; bref, elle l'extrait du temps du réel pour l'embaumer et lui octroyer un espace dans la chronologie de l'histoire de l'art.

La coupe temporelle opérée par la photographie réitère ainsi la position inconfortable de l'artiste contemporain qui se voudrait engagé : une critique formulée à l'endroit des institutions artistiques ne sera jamais prise en compte si elle ne vient pas d'un artiste considéré comme sérieux. Mais pour être jugé sérieux, l'artiste doit avoir vu son travail légitimé par les institutions artistiques. Toutefois, comment créer un art engagé à l'intérieur des institutions alors que celles-ci arrachent le potentiel subversif aux œuvres qu'elles présentent et légitiment?

Séquence narrative

L'un des aspects les plus manifestes de *Body Techniques* est la forme sérielle que prend l'œuvre, une forme qui semble s'imposer spontanément lorsque vient le temps de véhiculer un message complexe à l'aide de la photographie. L'action de la coupe empêchant la photographie de

représenter le mouvement ou la répétition (Barthes 1961 : p. 133), d'autres moyens doivent être employés afin de lui conférer une portée narrative. Parmi ces moyens, la spécialiste de la culture photographique Liz Wells cite le photomontage, la séquence photographique, et les associations image-texte (Wells 2000 : p. 283). Les moyens retenus dans le cas de *Body Techniques* sont la séquence d'images et l'utilisation du texte (que nous étudierons plus loin, avec la légende photographique).

Présenter des images photographiques par série apparaît donc « naturel », mais n'est pas pour autant innocent, comme le remarque Walter Benjamin dès 1936 : « Les directives que donnent à l'amateur d'images les légendes bientôt se feront plus précises et plus impératives dans le film, où l'interprétation de chaque image est déterminée par la succession de toutes les précédentes. » (Benjamin [1936] 2003 : p. 33) Pour Benjamin, donc, la séquence d'images (ici celle du film) agit de manière analogue à – et même plus déterminante que – la légende, puisque la signification de chaque image s'additionne pour créer celle de la suivante. Roland Barthes souligne lui aussi le pouvoir évocateur de la série (ou séquence) photographique, l'identifiant comme l'un des « procédés de connotation » de la photographie :

[...] plusieurs photographies peuvent se constituer en séquences (c'est le cas courant dans les magazines illustrés); le signifiant de connotation ne se trouve plus alors au niveau d'aucun des fragments de la séquence, mais à celui (supra-segmental, diraient les linguistes) de l'enchaînement. (Barthes 1961 : p. 133)

L'observation de Barthes ajoute une nuance aux propos de Benjamin : la signification des photographies présentées en série est non pas fabriquée individuellement pour chaque image à partir des précédentes, mais devient plutôt visible au terme de leur assemblage. Mais cette action des composantes sur l'ensemble est réciproque : l'artiste et théoricien Allan Sekula ajoute qu'« un enchaînement d'images limite le caractère polysémique de chacune des images le composant²⁴ » (Sekula 1984 : p. 14). Ainsi, chaque fragment de la séquence contribue à construire une signification globale, mais la signification de chaque image est également affectée par celle se dégageant de l'ensemble.

²⁴ Traduction libre : « [...] a loose concatenation of images limits the polysemic character of any given component image »

Body Techniques offre un excellent exemple du pouvoir de suggestion de la série ou séquence photographique : on peut en effet douter que l'impact eut été le même si l'œuvre avait été constituée d'une photographie isolée. On peut le démontrer plus clairement en comparant deux œuvres se situant à chacun des extrêmes du spectre résistance/conformisme présent dans la série: *Body Techniques (After Circles, Ulrich Rückriem, 1971)*, que nous avons, au premier chapitre, associée avec la portion de la série indiquant une attitude de résistance de la part du personnage joué par Young, et *Body Techniques (After Lean In, Valie Export, 1976)*, que nous avons au contraire assimilée à une attitude de conformisme. Présentant le personnage martelant le sol du désert devant un arrière-plan suggérant une agglomération suburbaine d'allure monotone et uniforme, la reprise de l'œuvre de Rückriem par Young laisse deviner qu'en s'en prenant au paysage, le personnage exprime sa résistance aux valeurs qu'il incarne. Le cadrage très large suggère toutefois, nous l'avons souligné, l'apparente insignifiance de cette résistance face à l'immensité du panorama. Dans le cas de la reprise que fait Young de *Lean In* de VALIE EXPORT, le personnage adopte une position de repli sur soi, se moulant à l'angle droit formé par la plus haute marche d'un escalier, face vers le sol. Cette posture évoque la capitulation et/ou l'apathie de l'individu face à l'action normalisante des différentes structures (représentées par l'architecture) régissant la vie en société. Considéré individuellement, le propos de chacune de ces images est distinct, voire contradictoire. Envisagées ensemble cependant, les deux images constituent les deux côtés d'une même pièce : elles présentent deux attitudes qu'il est possible d'adopter (résistance et conformité) dans un contexte contraignant. La présentation en série a donc un effet indubitable sur la perception du « message » véhiculé par les photographies.

Ce qui se produit avec l'accumulation des images de *Body Techniques* peut être résumé par ces mots de l'artiste Gina Pane : « Une série d'images contiguës ou séquentielles représentant le même thème remplace la légende et permet de neutraliser la multiplicité des indications contradictoires pour ne laisser apparaître que l'intention identique à travers la série de vues successives. » (Gina Pane, citée dans Hountou 2000) L'intention identique se traduit, dans le cas de *Body Techniques*, par la récurrence de plusieurs éléments à travers la série. Le personnage qu'incarne Carey Young en est probablement le plus évident; sa présence continue et ses postures inattendues intriguent, d'autant plus lorsqu'on remarque sa tenue vestimentaire

distinctement corporative : on s'attendrait à voir un tel personnage assis dans un bureau ou une salle de conférence plutôt qu'étendu face vers le sol du désert. Sa présence dans cet environnement est d'entrée de jeu surprenante; ses postures le sont encore davantage. Le paysage singulier est sans aucun doute la prochaine composante qui arrête le regard : les conglomérats d'architecture futuriste aux couleurs pastel surgissant au milieu de cette plaine désertique ont de quoi surprendre. Combinés, ces constats mettent à l'avant-plan la relation conflictuelle que traduisent les poses inusitées que le personnage adopte en réponse à son environnement. Tous ces détails traduisent la rigidité du contexte représenté dans *Body Techniques*, et insistent sur la réaction de l'artiste à ce contexte : parfois soumis, parfois contestataire, le personnage apparaît toujours incapable de s'extirper de cette situation.

Là réside donc toute l'importance du caractère sériel de *Body Techniques* : la juxtaposition des images, en soulignant leurs similarités et minimisant leurs différences, permet d'obtenir une narrativité qui n'existe pas dans une image individuelle. Analysée individuellement, chacune de ces images véhicule son propre discours limité. Combinées, cependant, ces huit œuvres s'inscrivent dans une forme narrative faisant ressortir une seule et même idée : celle de l'existence d'un paradoxe important au sein de la sphère de l'art contemporain, qui selon le point de vue, a) permet aux artistes de critiquer le système auxquels ils participent; ou b) les force à participer au système qu'ils critiquent.

Index : référent, empreinte et transparence

La relation de l'image photographique à l'objet qu'elle représente en est une d'adéquation. C'est d'ailleurs son exactitude, de même que le désengagement de la main humaine dans la création de cette adéquation, qui, depuis sa naissance, constitue le noyau du discours sur la photographie. Présentant l'invention du daguerréotype à l'Académie des sciences, François Arago s'exclamait, au sujet des images photographiques : « [...] ces images dessinées par ce que la nature offre de plus subtil, de plus délié : des rayons lumineux » (Arago 1839 : p. 32), soulignant ce qui était alors perçu comme l'objectivité indiscutable de l'image photographique,

résidant dans le fait qu'elle soit *dessinée par la nature* (et non par la main humaine). Cette croyance indéfectible en l'objectivité, en la véracité de l'image photographique a profondément teinté la perception du médium dans les premières décennies de son existence – et continue parfois encore de la teinter, puisque l'image photographique est à ce jour encore inséparable de son référent. C'est ce qu'indique Philippe Dubois, décrivant la relation image-référent : « Sorte d'*image-acte absolue*, inséparable de sa situation référentielle, la photographie affirme par là sa *nature fondamentalement pragmatique* : elle trouve son sens d'abord dans sa référence. » (Dubois 1988 : p. 76) Plus récemment, Bernd Stiegler affirmait la persistance de cette relation malgré l'émergence de la photographie numérique :

As a medium of realism, photography will always remain tied to reality and, try as it might, will never be able to sever this linkage. Even digital photography, which planted the seed of ontological doubt into the heart of the image, has not radically changed our everyday interaction with images. We no longer believe in the objectivity of photography, but we do still regard photographs as, in some way or other, our reality. (Bernd Stiegler, dans Kelsey et Stimson 2008 : p. 197)

S'il est vrai qu'à l'ère du numérique et des logiciels de traitement d'image, la nature parfois fallacieuse de l'image photographique est largement admise, sa valeur de preuve ou de témoignage est néanmoins encore abondamment exploitée²⁵ (il n'y a qu'à observer les photographies journalistiques ou les nombreux portraits *attestant* de la présence de touristes devant tel ou tel monument pour le constater). La substitution de l'encodage de la photographie numérique à l'empreinte analogique n'affecte vraisemblablement que peu ou pas sa perception et sa fonction sociales. C'est aussi la thèse défendue par Corey Dzenko, face aux nombreux théoriciens clamant et regrettant la perte de l'index : « Le *transcodage* numérique en soi n'engendre pas la négation de la fonction indicielle des photographies sur le plan pratique²⁶. » (Dzenko 2009 : p. 21, nos italiques). Malgré les débats entourant la légitimité et la pertinence de la notion d'« index » employée en référence à la théorie des signes de Peirce (voir notamment Elkins 2007), l'idée l'index comme caractéristique de la relation image-

²⁵ Les œuvres de *Body Techniques* sont issues d'un processus d'impression *Lightjet*, qui permet de réaliser des impressions chromogènes à partir d'images numériques.

²⁶ Traduction libre. « As such, digital transcoding does not result in the negation of the photographs' indexical function on the practical level. »

réfèrent demeure importante en regard de l'évolution du discours sur la photographie. De plus, elle se traduit de manière intéressante, nous le verrons, dans *Body Techniques*.

Ainsi, la « transparence » persistante de l'image photographique permet et incite l'identification de son réfèrent – ici le paysage émirati. Young affirme avoir choisi le paysage et l'architecture émiratis pour illustrer un « type » à potentiel universalisant (Young 2013b), mais le choix du médium photographique, forçant l'adhésion du réfèrent, pousse le regardeur à chercher le particulier dans l'universel, et ainsi à identifier les Émirats Arabes Unis comme le théâtre de ces mises en scène. Cela permet plutôt commodément à l'artiste de remplir la commande reçue de la Sharjah Art Foundation dans le cadre de sa résidence, lui demandant de produire une œuvre traduisant « un intérêt et un engagement avec le contexte régional » (Sharjah Art Foundation N.D.). Encore une fois, on peut lire dans cette adéquation de l'œuvre à la commande un reflet de la position inconfortable de l'artiste contemporain(e), qui, peu importe ses intentions, se voit forcé(e) de fonctionner à l'intérieur des contraintes imposées par les institutions de l'art.

Le lien existant entre l'art de la période conceptuelle et la photographie a été souligné par Rosalind Krauss en 1977 dans son célèbre essai en deux parties « Notes on the Index : Seventies Art in America ». Krauss y établit, ou plutôt réaffirme²⁷ le lien entre photographie et index, s'appuyant sur la définition du signe indiciel telle que l'a formulée le sémiologue Charles S. Peirce, et citant à l'appui plusieurs œuvres de Marcel Duchamp où cette relation indicielle entrerait en jeu. Elle fournit, ce faisant, sa propre définition de l'index :

As distinct from symbols, indexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents. They are the marks or traces of a particular cause, and that cause is the thing to which they refer, the object they signify. Into the category of the index, we would place physical traces (like footprints), medical symptoms, or the actual referents of the shifters. Cast shadows could also serve as the indexical signs of objects... (Krauss 1977 : p. 70)

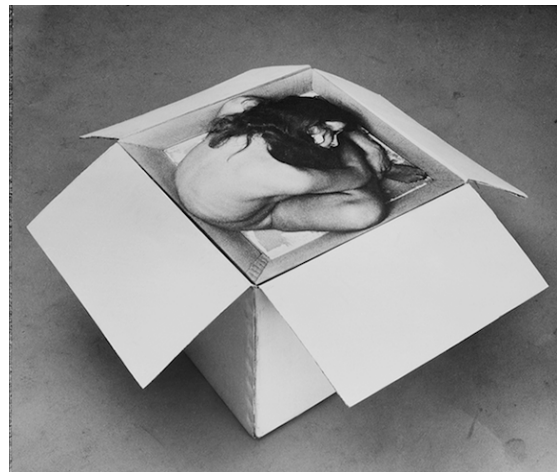
²⁷ Peirce avait lui-même déjà établi ce lien, comme le souligne Philippe Dubois : « Ce n'est assurément pas un des moindres mérites de Ch. S. Peirce que d'avoir pu ainsi analyser, dès 1895, le statut théorique du signe photographique en dépassant la conception primaire et aveuglante de la photo comme mimésis [...] » (Dubois 1988 : p. 64).

La forme d'index dont il est question dans les œuvres de *Body Techniques* est celle de la « trace physique », dont relève le dispositif photographique. En outre, les interactions entre corps et environnement représentées dans la série sont également de l'ordre de cette trace physique. Toujours dans *Notes on the Index*, Krauss commente notamment l'« omniprésence de la photographie comme moyen de représentation » (Krauss 1977 : p. 78) dans l'art des années soixante-dix, soulignant, à titre d'exemple,

« [...] in all those forms which depend on documentation – earthworks, particularly as they have evolved in the last several years, body art, story art – and of course in video. But it is not just the heightened presence of the photograph itself that is significant. Rather it is the photograph combined with the explicit terms of the index. » (Krauss 1977 : p. 78)

Ce commentaire de Krauss aurait aussi bien pu être émis au sujet des œuvres sélectionnées par Young pour *Body Techniques*, car elles aussi sont issues de ces formes d'art dépendant de la documentation, et font certainement preuve de cette « combinaison de la photographie avec les termes explicites de l'index ». En effet, outre le fait d'entretenir un lien privilégié avec le médium photographique, le contenu des œuvres témoigne invariablement d'un contact physique, d'une action effectuée par le corps sur l'environnement – ou par l'environnement sur le corps – où l'empreinte laissée par l'un se traduit par la forme à laquelle il a soumis l'autre.

Cette relation indicielle est très évidente dans le cas des deux œuvres de VALIE EXPORT (et des reprises qu'en fait Young), où le corps est utilisé comme un matériau qui serait modelé par le moule architectural; il reçoit et porte l'empreinte de l'architecture. Une opération analogue se produit dans les œuvres de Dennis Oppenheim, qui s'allonge dans un fossé en épousant la courbe du sol, de Bruce Nauman, qui adapte les mouvements de sa danse au carré de ruban sur le plancher et de Kirsten Justesen, qui s'est elle-



Kirsten Justesen, *Sculpture II*, 1969, boîte de carton peint et photographie, 50 x 60 x 60 cm. Édition de 7. Photo reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste.

même contrainte à se replier à l'intérieur d'une boîte afin de réaliser la photographie qui est apposée sur la boîte constituant l'installation finale. Dans le cas des œuvres où l'artiste adopte une attitude plus active, c'est l'environnement qui reçoit la trace de l'action de l'artiste : Richard Long marque son passage à l'aide de pierres qu'il aligne le long de son trajet, Ulrich Rückriem trace un cercle dans le sol autour de lui, et Mierle Laderman Ukeles nettoie, laissant plausiblement derrière elle une empreinte négative (une trace de son passage dans la poussière, par exemple). Naturellement, puisque les photographies de *Body Techniques* reproduisent à peu de chose près les poses des artistes dans les œuvres de la première génération, les mêmes relations indicielles entre corps et environnement se retrouvent dans la série de Young. *Body Techniques* porte ainsi à l'attention du regardeur la relation singulière qu'entretient l'image photographique à son référent. On peut, à ce stade, se demander quel est le référent réel des œuvres de Young : s'agit-il des mises en scène élaborées dans le désert des Émirats Arabes Unis, ou serait-ce plutôt les œuvres de la première génération?

Bien que la photographie soit le résultat d'un instant de contact physique et privilégié avec son référent, qu'elle représente fidèlement, c'est également là sa limite, car c'est tout ce qu'elle fait. Comme le formule Philippe Dubois : « [...] on peut dire que la photo n'explique pas, n'interprète pas, ne commente pas. Elle est muette et nue, plate et mate. » (Dubois 1988 : p. 82) En effet, si elle atteste, elle n'élabore ni sur le *pourquoi*, ni sur le *comment*. Allant plus loin, Sekula avance que la soi-disant transparence de l'image photographique fait partie du mythe de la « vérité photographique », et que la « 'littératie' photographique » est acquise plutôt qu'innée (Sekula 1984 : p. 4). Il indique également que « [...] la photographie est un énoncé incomplet, un message dont la lisibilité dépend d'un ensemble externe de conditions et de présuppositions²⁸ » (Sekula 1984 : p. 4). Les œuvres de *Body Techniques* exemplifient éloquemment cette dépendance à un discours externe : sans leur légende, leurs références aux œuvres de la première génération sont presque impossibles à percevoir et leur propos tout entier s'en trouve transformé, ou carrément tronqué. C'est alors vers le langage qu'il faut se tourner et, puisqu'il est question de photographie, vers la *légende*.

²⁸ Traduction libre : « [...]the photograph is an 'incomplete' utterance, a message that depends on some external matrix of conditions and presuppositions for its readability »

Légendes et autres textes

Roland Barthes avance que la photographie propose trois types de messages : « un message linguistique, un message iconique codé, et un message iconique non codé » (Barthes 1964 : p. 42). Le message linguistique est bien évidemment contenu dans toute forme de texte qui accompagne l'image (légende, titre, article, etc.). Le message iconique codé fait appel au savoir culturel du regardeur : dans *Body Techniques*, par exemple, on sait que le tailleur que porte Young est associé au milieu des affaires. Le message iconique non codé ou « message sans code » auquel réfère Barthes est au cœur de ce qu'il nomme le « paradoxe » de la photographie. L'image photographique existe dans un rapport de similitude exemplaire avec le réel : toute représentation photographique réfère directement et sans intermédiaire au réel qu'elle représente (contrairement à une représentation littéraire, qui, par exemple, requiert une connaissance de la langue pour convertir la représentation en réel). Ainsi, dans l'image photographique, « le rapport du signifié et du signifiant est quasi-tautologique » (Barthes 1964 : p. 42); une photographie d'une tasse à café, par exemple, ne représente précisément qu'une tasse à café. D'où le « message sans code ». Ainsi, sans l'information contenue dans le message linguistique l'accompagnant, l'image photographique est muette : elle se contente de montrer, sans expliquer.

Dans le cas de *Body Techniques*, on peut inférer que le message iconique codé correspond à la référence de Young aux œuvres de la première génération, et que le message iconique non codé est celui que la photographie donne immédiatement à voir : une femme en tailleur qui prend la pose dans un environnement futuriste oscillant entre luxe et délabrement. Le message linguistique, qui est constitué du titre de la série, du titre des œuvres et parfois du texte descriptif (qui apparaît tour à tour sur le site web de l'artiste et dans au moins une publication²⁹), est donc ce qui permet à l'observateur d'accéder au message iconique codé.

²⁹ Il apparaît notamment en version écourtée dans : GYGAX, Raphaël et Heike MUNDER (2013). *Carey Young. Subject to contract*. Catalogue d'exposition, Migros Museum für Gegenwartskunst, 31 août au 10 novembre 2013, Zürich : JRP Ringier.

Sans les titres, qui dévoilent l'œuvre sur laquelle est basée chaque image de la série, le message iconique codé qu'est la référence à l'art conceptuel resterait largement hors de la portée du regardeur moyen, qui se contenterait peut-être d'imaginer une histoire justifiant la présence de ce personnage féminin en tenue professionnelle dans ce décor surprenant. C'est donc dire que le message linguistique oriente considérablement la lecture des images, et que *Body Techniques* en constitue un excellent exemple. Au sujet de ce pouvoir du texte sur la réception de l'image, Barthes indique :

[...] le texte *dirige* le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres; à travers un *dispatching* souvent subtil, il le téléguidé vers un sens choisi à l'avance. [...] le texte est vraiment le droit de regard du créateur (et donc de la société) sur l'image : l'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité, face à la puissance projective des figures, sur l'usage du message; par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur répressive [...]. (Barthes 1964 : p. 44-45)

Ainsi, les titres des photographies de *Body Techniques* « téléguident » le regardeur vers les œuvres de Justesen, EXPORT, Nauman, etc. En arts visuels, les titres ont pour fonction de désigner le contenu de l'œuvre, contrairement aux titres en littérature, par exemple, qui servent plutôt à piquer la curiosité du lecteur potentiel (Poinsot 2008 : p. 216). Dans ce qui est peut-être un clin d'œil aux systèmes chers à l'art conceptuel, les titres individuels des photographies de *Body Techniques* sont pour leur part construits en respectant systématiquement une formule comprenant le nom de la série, le titre de l'œuvre reprise, le nom de l'artiste l'ayant réalisée et l'année de sa production. Malgré l'apparence purement factuelle des informations qui y sont énumérées, cette enfilade de données qui constitue le titre infléchit inmanquablement le regard de l'observateur. Ce phénomène est exposé par Barthes :

Autre remarque : l'effet de connotation est probablement différent selon le mode de présentation de la parole; plus la parole est proche de l'image, moins elle semble la connoter; happé en quelque sorte par le message iconographique, le message verbal semble participer à son objectivité, la connotation du langage s'« innocente » à travers la dénotation de la photographie [...]. (Barthes 1961 : p. 134)

Alors que les titres des photographies de *Body Techniques* ne semblent effectivement que dénoter leur contenu, ils font aussi référence au contenu et à la trajectoire des œuvres de la première génération – pour autant que le regardeur connaisse ces œuvres au préalable.

La particule « after » qui revient dans chaque titre rappelle les études de peinture exécutées « d'après » les tableaux des grands maîtres, ou encore les œuvres contemporaines d'appropriation (comme la série *After Walker Evans* (1981) de Sherrie Levine, par exemple). Ce faisant, elle indique le lien de filiation existant entre les œuvres de la première génération et celles de *Body Techniques* et encourage l'observateur à concevoir les œuvres de la série au filtre des œuvres les ayant inspirées, à les comparer, comme nous l'avons d'ailleurs fait au premier chapitre. Le titre « Body Techniques », puisqu'il désigne la série dans son ensemble, nous informe du fait que les « techniques du corps » constituent un fil conducteur persistant à travers les huit œuvres. Il invite à concentrer son attention sur les actions des corps dans ces images, et, pour qui connaît Marcel Mauss, à envisager la série à travers l'optique supplémentaire de sa théorie anthropologique.

Tous ces effets du message linguistique permettent notamment un meilleur contrôle de la réception des œuvres; le texte représente donc, à cet égard, ce que Barthes nomme le « droit de regard du créateur [...] sur l'image » (Barthes 1964 : p. 44-45). Cette expression évoque les recherches de l'historien de l'art contemporain Jean-Marc Poinot au sujet des *récits autorisés*, qu'il définit ainsi :

Les récits autorisés sont seconds en ce sens qu'ils apparaissent toujours après l'œuvre ou dans sa dépendance lors de sa présentation ou de sa représentation. Ils n'ont pas d'autonomie car ils sont toujours à prendre avec l'œuvre en vue ou en référence. Ils ne sont ni œuvres, ni discours indépendants, mais récits institutionnels systématiquement associés à la production des événements ou des prestations artistiques au rang desquels les expositions jouent le plus grand rôle. [...] Ce sont les titres, signatures, descriptifs, notices de montage ou projets. Ce sont les légendes qui flanquent les illustrations dans les catalogues, les déclarations d'intention, recensions et descriptions [...]. (Poinot 2008 : p. 135)

Conformément à cette définition, les titres des œuvres de la série *Body Techniques* ainsi que le texte descriptif produit par Young et apparaissant notamment sur son site web appartiennent à la catégorie des récits autorisés, qui contrôlent la réception des œuvres et « construisent par leur élaboration même un édifice qui leur est propre, celui de l'autorité de l'artiste. » (Poinot 2008 : p. 135) C'est en se positionnant dans l'histoire de l'art comme héritière des pratiques conceptuelles engagées que Carey Young semble vouloir asseoir son autorité d'artiste. C'est du

moins ce que nous pouvons déduire des références aux œuvres de la première génération dans les récits autorisés de *Body Techniques*.

Les « récits autorisés » représentent donc évidemment une forme de médiation, influençant la réception de l'œuvre à toutes les étapes de sa trajectoire. Outre les titres de la série et des œuvres individuelles, l'autre récit pertinent dans le cas de *Body Techniques* est le texte – rédigé par Young elle-même (Young 2013b) – qui accompagne fréquemment la série (voir annexe II). Parlant de l'artiste à la troisième personne, le texte emprunte la voix anonyme et autoritaire que l'on connaît aux textes des cartels ou panneaux didactiques des musées. Le premier paragraphe est consacré à expliciter les notions d'anthropologie et de sociologie contenues dans le titre. Pour le regardeur féru de sciences sociales, la mention de la sociologie de Bourdieu situe immédiatement l'œuvre dans un contexte de rapports de domination. Le second paragraphe s'attache plutôt à éclaircir les éléments immédiatement visibles de l'œuvre : le lieu y est identifié, les références faites aux œuvres de la première génération dans les titres individuels sont clarifiées, la relation ambiguë du corps au paysage est mentionnée. En désignant les œuvres de la première génération comme des « classiques », Young signale qu'elle se positionne dans le sillage d'œuvres non seulement consacrées, mais d'une importance capitale. Le dernier paragraphe, significativement plus long que les deux précédents, marque l'importance et la singularité du paysage à l'aide de descriptions foisonnant de qualificatifs évocateurs (« bombastic luxury », « consummate 'global village' », « Italianate McVillas », « hyperreal ») mettant en évidence les aspects factice et futuriste des lieux et la place ténue que l'individu y occupe.

Ce texte est singulièrement long et remarquablement explicite pour la fonction qu'il occupe. Cette utilisation déterminante de la légende souligne d'ailleurs une particularité du fonctionnement du dispositif photographique, soit sa grande dépendance à des objets extrinsèques à l'œuvre pour passer d'un « statut dénotant » au régime de la connotation (Barthes 1961 : p. 129). Ce type de fonctionnement est symptomatique d'une large part de l'art conceptuel et de l'art contemporain, qui tend à être plutôt hermétique. Non seulement la compréhension des œuvres dépend-elle d'explications extérieures aux œuvres, mais ces

explications requièrent souvent une familiarité avec l'art contemporain. C'est d'ailleurs un phénomène que Nathalie Heinich décrit dans sa « Lettre à un commissaire » :

C'est là le paradoxe : cet art contemporain qui a tant élargi les frontières de l'art, n'est accessible qu'à ceux qui ont réussi à entrer dans ce monde aux frontières bien délimitées, dans lequel on ne pénètre plus par la contemplation des objets (comme le croient encore ceux qui, naïvement, « visitent » ces expositions) mais par les récits qui les trament [...]. (Heinich 2009 : p. 197)

Il s'agit d'un écueil important du médium photographique, de l'art contemporain et de l'art conceptuel, qui force une remise en cause de leur efficacité dans un contexte engagé ou politique. Cet inconvénient contribue à approfondir le paradoxe habitant à la fois *Body Techniques* et la mouvance conceptuelle dans laquelle les récits autorisés tentent de positionner la série : la dépendance des œuvres à des informations extérieures à l'œuvre met en péril leur potentiel subversif en les rendant hermétiques à une grande partie de la population. Le système en circuit fermé qui était mis en cause s'en trouve non seulement maintenu, mais nourri.

Une telle analyse ne saurait se conclure logiquement sans admettre sa propre et inévitable propension à être influencée par les conceptions véhiculées par les récits autorisés entourant *Body Techniques*. Nous avons jusqu'ici examiné la série à l'aune des œuvres qu'elle rejoue, dans l'optique de la relation entre corps et paysage qu'elle met en scène, et à travers la lentille de la sociologie de Mauss et Bourdieu; toutes des pistes de réflexion qui sont au moins suggérées par le texte accompagnant la série sur le site web de l'artiste. Dans l'impossibilité de concevoir une analyse que les récits autorisés entourant l'œuvre n'infléchiraient d'aucune manière, nous croyons que la meilleure façon de procéder reste d'admettre leur influence, comme nous venons de le faire.

Reproduction(s)

L'attribut ayant le plus contribué à la popularité de la photographie est, hors de tout doute, sa reproductibilité virtuellement infinie. Ce qui représentait à l'époque de son dévoilement une

véritable révolution constitue aujourd'hui, avec l'apport des technologies numériques, le noyau de l'économie des images tout entière. Cette notion de reproduction caractérisant le dispositif photographique est omniprésente dans la série *Body Techniques*, et constitue l'une des composantes les plus importantes dans l'analyse de la série.

L'idée de reproduction est d'abord rendue visible dans les œuvres, et constitue même une caractéristique importante du paysage servant de toile de fond aux actions : dans chacune des images, les agglomérations urbaines semblent constituées de copies des mêmes formes architecturales, affichant seulement quelques différences mineures dans l'angle de construction ou les couleurs, par exemple. La reproduction se présente ensuite comme un incontournable de la démarche constitutive de la série, puisque Young y *reproduit* d'une certaine façon les œuvres de la première génération en les reperformant, en plus de reproduire l'acte même de photographier ces actions.

Mais surtout, la notion trouve dans *Body Techniques* plusieurs échos théoriques. En installant sa réflexion dans le cadre préexistant de celle des œuvres de la première génération, la série force une succession de comparaisons entre l'art contemporain et celui des décennies soixante et soixante-dix.

On peut en premier lieu réfléchir à la fonction de la reproduction dans le contexte des œuvres de la première génération. Au sein d'une mouvance se positionnant en réaction à l'institutionnalisation de l'art, l'utilisation de la photographie pour véhiculer des formes d'art délibérément éphémères s'envisageait, nous l'avons déjà évoqué, comme une manière de déjouer le marché de l'art. L'utilisation de la photographie entraine en conflit avec au moins deux des trois critères utilisés pour évaluer la valeur d'une œuvre sur le marché : « la nouveauté de la démarche de l'artiste, la rareté et l'authenticité de l'objet » (Dominique Sagot-Duvaurox, dans Soulages, Tamisier et Al. 2012 : p. 120). Malgré les démarches des artistes, assez radicales pour l'époque, et l'arrivée subséquente de la photographie sur le marché de l'art, la photographie n'était pas rare puisque reproductible; quant à l'authenticité de l'objet, la reproductibilité du médium rend la situation confuse. La photographie, n'ayant pas encore fait son entrée sur le marché de l'art – cela se produira dans les années 1980 (Moureau et Sagot-

Duvaurox, dans Soulages, Tamisier et Al. 2012) – , se présentait alors comme un véhicule idéal pour échapper à la mainmise du marché. Son utilisation dans les années 1960 et 1970 découle aussi d'une « utopie politique de collectivisation » (Delpeux 2010 : p. 82), qui accompagne d'ailleurs la photographie depuis sa naissance. La photographie, en faisant circuler l'art, le rendrait à la collectivité. L'auteur Jules Janin insiste d'ailleurs, dès 1838-1839, sur la démocratisation des arts que la photographie rendra possible :

Le *Daguerotype* est destiné à reproduire les beaux aspects de la nature et de l'art, à peu près comme l'imprimerie reproduit les chefs-d'œuvre de l'esprit humain. C'est une gravure à la portée de tous et de chacun; c'est un crayon obéissant comme la pensée; c'est un miroir qui garde toutes les empreintes; c'est la mémoire fidèle de tous les monuments, de tous les paysages de l'univers; c'est la reproduction incessante, spontanée, infatigable, des cent mille chefs-d'œuvre que le temps a renversés ou construits sur la surface du globe. Le *Daguerotype* sera le compagnon indispensable du voyageur qui ne sait pas dessiner. Il est destiné à populariser chez nous, et à peu de frais, les plus belles œuvres des arts dont nous n'avons que des copies coûteuses et infidèles... (Janin 1838-1839: n.p.)

Dans cet esprit de démocratisation et de circulation – caractéristique de la photographie, mais exacerbé par les mouvements des années 1960 et 1970 – , l'esthétique adoptée par une grande partie de l'art conceptuel, informée notamment par l'application de systèmes répétitifs, entretenait une relation particulière avec la reproduction. Il n'y a qu'à penser, par exemple, au *Xerox Book* (1968) produit par le galeriste et commissaire Seth Siegelaub, une exposition prenant la forme d'un livre photocopié pour lequel chacun des 7 artistes participants (Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris et Lawrence Weiner) avait produit une œuvre sur papier de 25 pages (The Museum of Modern Art N.D.). Chacune des œuvres traduit un certain engagement avec la notion de reproduction : Robert Barry présente par exemple, sur chacune des 25 pages lui étant allouées, ce qui semble être le *même* rectangle composé d'une multitude de points. Le dernier rectangle est accompagné de la mention « ONE MILLION DOTS³⁰ ». Les autres œuvres empruntent elles aussi un fonctionnement similaire. Le livre, imprimé en noir et blanc, possède une esthétique d'une simplicité extrême, dénuée de tout ornement, transmettant l'information nécessaire de manière prosaïque, voire insipide. Cette esthétique du banal, qui prévalait dans

³⁰ Le livre en entier est désormais consultable en ligne, à l'adresse suivante : <http://www.primaryinformation.org/files/CARBDHJKSLRMLW.pdf>.

l'art conceptuel, est complètement évacuée de la série *Body Techniques*. Celle-ci, nous l'avons déjà souligné, témoigne au contraire d'un grand souci esthétique se traduisant par une composition franche et géométrique, des agencements de couleurs attrayants, et une attention minutieuse aux détails.

Si, pour les œuvres de la première génération, la fonction attribuée à la reproduction photographique était donc essentiellement de déjouer le circuit institutionnel et marchand tout en démocratisant l'accès à l'art, ce que *Body Techniques* fait de la même fonction diffère assez radicalement. S'inscrivant irréfutablement dans la logique du marché de l'art contemporain qui doit « construire la rareté » (Dominique Sagot-Duvaurox, dans Soulages, Tamisier et Al. 2012 : p. 121), les images de la série de Young sont tirées à cinq exemplaires chacune, auxquels s'ajoutent deux copies d'artiste (Paula Cooper Gallery N.D.). La volonté de démocratisation de l'œuvre d'art portée par l'art conceptuel est complètement annulée par le tirage à édition limitée des photographies de *Body Techniques*, qui, en restreignant la disponibilité des œuvres, en augmente la valeur marchande.

Face au contraste émergeant de la comparaison de *Body Techniques* avec les œuvres de la première génération, force est de constater que l'actuel marché de l'art ne semble guère porter de séquelle des efforts passés de l'art conceptuel pour le mettre à mal en libérant l'art de son statut de marchandise. Dès 1973, Lucy Lippard constatait qu'« art et artiste demeurent des luxes dans une société capitaliste³¹ » (Lippard 1997 [1973] : p. 263). Ce constat contribue à mettre en relief les lacunes de l'art conceptuel – et par extension, celles de bien des formes d'art engagé : notamment l'hermétisme de plusieurs œuvres. En mettant en relief ces contradictions internes, c'est le dispositif photographique lui-même qui participe à construire le paradoxe habitant *Body Techniques* ; en ce sens, il est indispensable à la réflexion plus globale qui émerge de notre analyse de la série.

Tous ces facteurs, combinés à la référence que fait le texte didactique à la sociologie de Pierre Bourdieu, nous mènent à considérer la série dans le contexte de la reproduction

³¹ Traduction libre : « [...] art and artist in a capitalist society remain luxuries ».

bourdieusienne. Rappelons brièvement son fonctionnement : c'est l'accès (ou le non-accès) des individus aux capitaux (culturel, social, symbolique) qui les conduit à occuper une certaine position sociale, qui est inconsciemment incorporée pendant leur éducation, produisant des inclinations conditionnant « à la fois l'action et la perception » (Rigaux 2011 : p. 55), modelant et ajustant inconsciemment leurs goûts et leurs désirs aux possibilités que leur offre leur position sociale. Ce phénomène explique aussi partiellement le mode de transmission bien particulier de l'habitus, qui « tend à produire les conditions sociales de sa reproduction » (Gonthier N.D.). C'est-à-dire qu'en étant intériorisées, les conditions d'existences inhérentes à la position sociale d'un individu lui apparaissent ultimement naturelles, voire invisibles. Ainsi modelé par des contraintes qu'il ne perçoit pas, l'individu tend à les reproduire et à les perpétuer, tout aussi inconsciemment. L'incorporation de l'habitus ayant surtout lieu au moment de la petite enfance, chacun tend à intérioriser les conditions correspondant à la position sociale de ses parents (Gonthier N.D.), reproduisant perpétuellement les dispositions sociales de ceux qui l'ont précédé. C'est ce que résument Bourdieu, Darbel et Schnapper : « Dans la mesure où elle produit une culture (habitus) qui n'est que l'intériorisation de l'arbitraire culturel, l'éducation familiale ou scolaire a pour effet de masquer de plus en plus complètement, par l'inculcation de l'arbitraire, l'arbitraire de l'inculcation. » (Bourdieu, Darbel et Schnapper 1969 : p. 162) Le tout se constitue en un cercle vicieux dont il est bien difficile de sortir, puisque son fonctionnement repose sur le « mythe du goût inné » (Bourdieu, Darbel et Schnapper 1969 : p. 162), dont on ne penserait jamais à se défaire.

Traçant un parallèle avec le fait que l'individu, chez Bourdieu, est plus ou moins condamné à reproduire les dispositions sociales qui l'empêchent précisément de transcender sa condition de dominé, notre analyse de *Body Techniques* donne à voir la grande difficulté qu'éprouve l'art à sortir de son rapport de subordination aux institutions et au marché. Dans cette optique, la série brosse le tableau d'un art engagé qui reconduit les contraintes imposées par les institutions artistiques qui le régissent; son avantage sur le dominé bourdieusien est qu'il le fait consciemment.

CONCLUSION

The (self-) critical artwork is a paradox object that fits perfectly in the dominating paradigm of modern and contemporary art. There is, therefore, nothing to say against this kind of (self-) critical art from within that paradigm, - but the question arises if such art can also be understood as truly political art. (Groys 2008 : p. 6)

Les récits autorisés entourant la série *Body Techniques* en infléchissent éventuellement la perception, de même que celle de la figure d'artiste de Carey Young, conduisant le regardeur à situer œuvre et artiste dans le contexte de l'art engagé. Le vocabulaire utilisé dans le texte didactique accompagnant la série contribue à cette perception, notamment en utilisant une connotation négative, surtout quant à l'effet du paysage sur l'individu. L'utilisation des qualificatifs « overwhelmed », « dislocated » et « belittled » pour qualifier le personnage implique une forme de domination de l'individu par le paysage. L'artiste nous enjoint ainsi à envisager son œuvre comme une œuvre politique, et à la considérer elle-même en tant qu'artiste engagée, un statut qu'elle revendique sans hésitation (Young 2013b). Plusieurs contradictions traversent cependant *Body Techniques* et mettent en doute la rigueur et l'efficacité de cet engagement politique. Nous avons exposé la façon dont ces contradictions sont mises en scène dans la série, par l'entremise, tout d'abord, de la réinterprétation d'œuvres existantes, ensuite par le biais de la déconstruction du paysage, et finalement à travers le rôle actif joué par le dispositif photographique.

Cette revendication du statut d'artiste engagée passe également par l'inscription dans une « tradition » critique, dont Young s'assure en reperformant des œuvres associées à l'art conceptuel. Les théories de la médiation proposées par Antoine Hennion et Nathalie Heinich ont permis d'examiner la façon dont les références aux œuvres de la première génération sont exploitées dans *Body Techniques* et la manière dont elles agissent sur la série de Young. La réinterprétation des œuvres de la première génération a finalement permis de considérer *Body Techniques* comme une reperformance du processus d'institutionnalisation de l'art conceptuel, mettant en évidence l'échec des revendications de cette forme d'art engagé.

Le cadre large et la prépondérance des lieux sur le personnage dans les images de *Body Techniques* nous a conduit à les considérer comme des photographies *de paysage*, tout en tenant compte de la relation qu'elles entretiennent avec le corps de l'individu qui y est représenté. La théorie de W.J.T. Mitchell concernant le paysage et celle de la ville de Michel De Certeau ont fourni les outils théoriques pour démontrer que *Body Techniques*, en déconstruisant du paysage, opère un renversement de sa fonction traditionnelle de dispositif dissimulant son propre artifice. Le paysage de *Body Techniques* a ainsi été comparé à une radiographie, exposant les mécanismes internes d'un objet. Ce renversement positionne la série comme un révélateur des structures de pouvoir sous-jacentes au paysage, mais ce faisant, il la place également comme une partie intégrante d'une autre structure de pouvoir, celle du monde de l'art.

L'étude de chacune des différentes caractéristiques de la photographie a permis de révéler l'une des facettes du même problème traversant la série *Body Techniques*. Ce problème apparemment insoluble est celui de la double contrainte à laquelle est soumise toute œuvre d'art contemporain à visée critique, politique ou engagée : peu importe la virulence de la critique adressée aux institutions artistiques, l'artiste qui la formule et l'œuvre qui la véhicule sont au même moment en train d'y participer, et même d'y contribuer par leur statut respectif d'artiste et d'œuvre. Toute accusation, attaque, récrimination ou remise en question est inévitablement formulée depuis l'intérieur même du système qui suscite ces reproches, mettant l'artiste dans une position singulière et ambivalente : contre la réelle possibilité de créer une œuvre engagée se profilent toujours son accessibilité limitée (restreignant sa portée critique), son impossibilité à rester complètement indépendante des structures du marché ou des institutions, et la « menace » que l'institutionnalisation représente à son potentiel de subversion.

Notre examen de *Body Techniques* s'attache à illustrer la position ambivalente de l'artiste contemporain engagé et à mettre en relief la double contrainte qui piège son travail. D'une part, l'artiste doit obtenir la validation des institutions afin de pouvoir créer une œuvre qui sera considérée avec sérieux; d'autre part, cette validation ampute les œuvres de leur potentiel subversif. Du reste, la compréhension des œuvres d'art contemporain repose fréquemment sur

une base de connaissances relativement pointues de l'histoire de l'art, limitant dès lors leur accessibilité, et par la même occasion, la portée de leurs revendications.

En dévoilant cette structure de pouvoir qui régit le monde de l'art, Young se place elle-même dans une position analogue à celle que Bourdieu conçoit pour l'intellectuel (et plus précisément, pour le sociologue), c'est-à-dire une situation oscillant entre dominé et dominant. En tant que détenteur de capital culturel, l'intellectuel n'est pas victime de la dépossession dont sont victimes les dominés, qui consiste à n'avoir pas conscience de sa propre aliénation. Cependant, le fait de posséder du capital culturel ne lui confère pas un rang aussi élevé dans la hiérarchie que celle d'un détenteur de capital économique, ce qui rend l'intellectuel plus enclin à contester l'ordre social (Nordmann 2006 : p. 74). Nordmann en déduit que « la position de l'intellectuel est tendanciellement la seule qui permette l'élaboration de catégories alternatives de pensée, qui ne soient pas imposées par le monde social. » (Nordmann 2006 : p. 78) Bourdieu le (et se) conçoit conséquemment comme un révélateur de domination. Parallèlement, l'artiste engagé pourrait être assimilé à l'« intellectuel » de la sphère artistique. C'est exactement le rôle que s'attribue Carey Young avec *Body Techniques* : la série tout entière pourrait être considérée comme une illustration impeccable du modèle théorique de Bourdieu. Les individus figurant dans les photographies joueraient donc le rôle des dominés, alors que les dominants et leur emprise seraient représentés par le paysage les entourant. Incapables de combattre l'emprise de ce carcan social spectaculaire, les dominés confirmeraient le processus de reproduction et reconduiraient les conditions de leur domination en participant à l'univers corporatif des dominants, leur uniforme en témoignant.

Bourdieu a toutefois été sérieusement critiqué pour le déterminisme teintant sa pensée. En effet, son modèle théorique tend à rendre la parole des dominés caduque d'avance, une conséquence fréquemment dénoncée, selon Nordmann, par Jacques Rancière et Bruno Latour, entre autres (Nordmann 2006 : p. 11). En se plaçant dans une position similaire à celle de Bourdieu, Carey Young ouvre la porte aux mêmes reproches : menée à terme, cette réflexion serait à même de dissuader de futures initiatives et entraîner une attitude désabusée. La question de l'efficacité de *Body Techniques* en tant qu'œuvre engagée demeure donc ouverte à la discussion, tout comme le statut d'artiste engagée que Young tient à s'attribuer. En

contrepartie, dans l'impossibilité de se défaire complètement de la double contrainte de l'art engagé, la meilleure façon de la mettre à distance est peut-être d'admettre et de démontrer son existence. Et à tout prendre, peut-être s'agit-il simplement, comme semble le croire Boris Groys, d'un attribut essentiel de l'art contemporain. Il affirme en effet qu' « une œuvre d'art contemporain est d'autant plus intéressante qu'elle est paradoxale – qu'elle est capable d'incarner la contradiction la plus radicale, qu'elle peut contribuer à établir et maintenir la balance de pouvoir la plus parfaite entre thèse et antithèse³² » (Groys 2008 : p. 4). Suivant ces critères, *Body Techniques* serait une œuvre contemporaine remarquablement réussie.

³² Traduction libre. « A contemporary artwork is as good as it is paradoxical – as it is capable of embodying the most radical self-contradiction, as it is capable of contributing to establishing and maintaining the perfect balance of power between thesis and antithesis. »

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris : Payot & Rivages.
- ALBERRO, Alexander et Blake STIMSON (1999). *Conceptual art : a critical anthology*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- ARAGO, François (1839). *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype lu à la séance de la Chambre des députés le 3 juillet 1839, et à l'Académie des Sciences, séance du 19 août*. Paris : Bachelier.
- ARDENNE, Paul (2011). « Subversions multiples et raffinées », *Inter: art actuel*, n° 107, p. 2-10.
- BARNARD, Lucy (2014). « Nine new beaches for Dubai with Deira Islands project by Nakheel », *The National*, [en ligne], <http://www.thenational.ae/business/industry-insights/property/nine-new-beaches-for-dubai-with-deira-islands-project-by-nakheel>. Consulté le 20 septembre 2014.
- BARTHES, Roland (1961). « Le message photographique », *Communications*, p. 127-138.
- BARTHES, Roland (1964). « Rhétorique de l'image », *Communications*, p. 40-51.
- BAZIN, André ([1958] 1987), « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris : Éditions du Cerf, 9-17.
- BEECH, Dave (2009). « Recovering radicalism », *Art Monthly*, [en ligne], n° 323, <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/2060/1/7su.pdf>. Consulté le 28 février 2013.
- BÉNICHOU, Anne (2010). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les presses du réel.
- BENJAMIN, Walter ([1936] 2003). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.
- BOLLETER, Julian (2009). « Para-scape: landscape architecture in Dubai », *Journal of Landscape Architecture*, vol. 4, n° 1, p. 28-41.
- BOURDIEU, Pierre (1979a). *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1979b). « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, p. 3-6.
- BOURDIEU, Pierre (1980). *Le sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1991). « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, p. 3-46.

BOURDIEU, Pierre, Alain DARBEL et Dominique SCHNAPPER (1969). *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*. Paris : Éditions de Minuit.

Boutwell Draper Gallery (N.D.). « Ulrich Rückriem: A Small Survey », [en ligne], http://www.boutwelldrapergallery.com.au/imagesart/bdg_R%C3%BCckriem_Text_2005.pdf. Consulté le 13 mai 2013.

BROOK, Daniel (2013). *A history of future cities*. New York : W. W. Norton & Company.

BROOKLYN MUSEUM (N.D.). *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Kirsten Justesen*, [en ligne], https://http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/kirsten_justesen.php?i=1071. Consulté le 16 novembre 2013.

BURMEISTER KAARING, Liza (2013). *Kirsten Justesen: Sculpture II, 1968*, [en ligne], <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/art-stories/artworks/vis/sculpture-ii-1968/>. Consulté le 17 avril 2013.

BUSKIRK, Martha (2005). *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, Mass. [u.a. : MIT Press.

CASTELNUOVO, Enrico (1976). « L'histoire sociale de l'art: un bilan provisoire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, p. 63-75.

CAUQUELIN, Anne (2000). *L'invention du paysage*. Paris : PUF.

COSGROVE, Denis E. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. Madison : University of Wisconsin Press.

DAWSEY, Jill Christina (2008). *The Uses of Sidewalks: Women, Art, and Urban Space, 1966-1980*, thèse de doctorat, Stanford: Stanford University.

DE CERTEAU, Michel (1990). *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard.

DELPEUX, Sophie (2010). *Le corps-caméra. Le performer et son image*. Paris : Textuel.

DUBOIS, Philippe (1988). *L'acte photographique et autres essais*. Bruxelles : Labor.

DZENKO, Corey (2009). « Analog to Digital: The Indexical Function of Photographic Images », *Afterimage*, vol. 37, n° 2, p. 19-23.

ELKINS, James (2007). *Photography theory*. New York : Routledge.

ELSHESHTAWY, Yasser (2014). « An Urbanist's Guide to Dubai: 'A City Too Clean For Its Own Good'? », *The Guardian*, [en ligne], <http://www.theguardian.com/cities/2014/may/13/an-urbanists-guide-to-dubai>. Consulté le 26 mai 2014.

EXPORT, Valie (2014). *Biography*, [en ligne], <http://www.valieexport.at/en/biografie/>. Consulté le 1er septembre 2014.

GINTZ, Claude (1989). *L'art conceptuel, une perspective*. Catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 22 novembre 1989 au 18 février 1990, Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris.

GOLDSTEIN, Ann et Anne RORIMER (1995). *Reconsidering the object of art : 1965-1975*. Los Angeles : Los Angeles Museum of Contemporary Art.

GONTHIER, Frédéric (N.D.). « Habitus », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/habitus/>. Consulté le 20 juin 2014.

GROYS, Boris (2008). *Art power*. Cambridge, Mass. : MIT Press.

GYGAX, Raphaël et Heike MUNDER (2013). *Carey Young. Subject to contract*. Catalogue d'exposition, Migros Museum für Gegenwartskunst, 31 août au 10 novembre 2013, Zürich : JRP Ringier.

HEINICH, Nathalie (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Les éditions de Minuit.

HEINICH, Nathalie (2007). *Pourquoi Bourdieu*. Paris : Gallimard.

HEINICH, Nathalie (2009). *Faire voir: l'art à l'épreuve de ses médiations*. Paris : Les impressions nouvelles.

HENNION, Antoine (1993). *La passion musicale : une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.

HENNION, Antoine (2007 [1993]). « L'histoire de l'art : leçons sur la médiation », *Réseaux*, p. 9-38.

HOUNTOU, Julia (2000). « Le corps au mur », *Études photographiques*, [en ligne], vol. 8, n° Novembre 2000, <http://etudesphotographiques.revues.org/229>. Consulté le 9 décembre 2014.

JACKSON, John B. (1997). *Landscape in sight : looking at America*. New Haven : Yale University Press.

JANIN, Jules (1838-1839). « Le daguerotype », *L'Artiste*, n° nov. 1838 - avr. 1839,

KANNA, Ahmed et Arang KESHAVARZIAN (2008). « The UAE's Space Race: Sheikhs and Starchitects Envision the Future », *Middle East Report*, n° 248, p. 34-39.

KELSEY, Robin et Blake STIMSON (2008). *The meaning of photography*. Williamstown, Mass.; New Haven : Sterling and Francine Clark Art Institute ; Distributed by Yale University Press.

KRAUSS, Rosalind (1977). « Notes on the Index: Seventies Art in America », *October*, vol. 3, p. 68-81.

LADERMAN UKELES, Mierle (1969). *Manifesto for Maintenance Art*.

LIPPARD, Lucy R. (1997 [1973]). *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. New York : Praeger.

LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART (N.D.). *Parallel Stress*, [en ligne], <http://collections.lacma.org/node/194952>. Consulté le 1er mai 2013.

MANCHESTER, Elisabeth (2007). *Dennis Oppenheim Parallel Stress 1970: Summary*, [en ligne], <http://www.tate.org.uk/art/artworks/oppenheim-parallel-stress-t12403>. Consulté le 1er mai 2013.

MANOVICH, Lev (2002). *The language of new media*. Cambridge, Mass. : MIT Press.

MAUSS, Marcel (1936). « Les techniques du corps », *Journal de psychologie normale et pathologique*, vol. 32, n° 3-4, p. n.p.

MESCHEDE, Friedrich (N.D.). « Ruckriem, Ulrich », [en ligne], <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T074382>. Consulté le 13 mai 2013.

MITCHELL, W. J. T. (1994). *Landscape and power*. Chicago : University of Chicago Press.

MORGAN, Robert C. (2002). *Bruce Nauman*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.

MOUREAU, Nathalie et Dominique SAGOT-DUVAUROUX (2006). *Le marché de l'art contemporain*. Paris : La Découverte.

MUSEUM OF MODERN ART NEW YORK (N.D.). *Bruce Nauman (american, born 1941) Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, [en ligne], http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=119087. Consulté le 16 novembre 2013.

NAGRAJ, Aarti (2014). « Nakheel Chairman: No Immediate Plans to Restart Palm Jebel Ali », *Gulf Business*, [en ligne], <http://gulfbusiness.com/2014/06/nakheel-chairman-immediate-plans-restart-palm-jebel-ali/- .VB4wCSt5MsU>. Consulté le 20 septembre 2014.

NAVAS, Eduardo (N.D.). *Remix defined*, [en ligne], http://remixtheory.net/?page_id=3. Consulté le 3 février 2014.

NEWMAN, Michael et Jon BIRD (1999). *Rewriting conceptual art*. London, UK : Reaktion Books.

NORDMANN, Charlotte (2006). *Bourdieu, Rancière : la politique entre sociologie et philosophie*. Paris : Éditions Amsterdam.

PAULA COOPER GALLERY (N.D.). *Paula Cooper Gallery: Carey Young*, [en ligne], <http://www.paulacoopergallery.com/artists/CY>. Consulté le 28 novembre 2014.

POINSOT, Jean-Marc (2008). *Quand l'oeuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*. Dijon : Les Presses du Réel.

RAMADE, Bénédicte (N.D.). « Long Richard (1945-) », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/richard-long/>. Consulté le 28 novembre 2013.

RANCIÈRE, Jacques (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La fabrique.

RIGAUX, Natalie (2011). *Introduction à la sociologie par sept grands auteurs : Bourdieu, Durkheim, Godbout, Goffman, Sennett, Tönnies, Weber*. Bruxelles : De Boeck.

RYAN, Bartholomew (2009). « Manifesto for Maintenance: A Conversation with Mierle Laderman Ukeles », *Art in America*, [en ligne], <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-20/draft-mierle-interview/>. Consulté le 11 avril 2013.

SCHWARZER, Mitchell (1998). « Off-World in the Far West », *Harvard Design Magazine*, n° hiver-printemps, p. 60-65.

SEKULA, Allan (1984). *Photography against the grain : essays and photo works, 1973-1983*. Halifax : Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

SHARJAH ART FOUNDATION (N.D.). *Residencies*, [en ligne], <http://www.sharjahart.org/about-us/about-us/residency-programme>. Consulté le 25 avril 2013.

SOULAGES, François, Marc TAMISIER et al. (2012). *Photographie-contemporaine & art-contemporain*. Paris : Klincksieck.

TATE MODERN (N.D.). *Art & artists: search results for "Body Techniques"*, [en ligne], <http://www.tate.org.uk/art/search?q=%22body+techniques%22>. Consulté le 30 novembre 2014.

THE MUSEUM OF MODERN ART (N.D.). *This Is the Way Your Leverage Lies: The Seth Siegelau Papers as Institutional Critique*, [en ligne], <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/siegelau/>. Consulté le 28 novembre 2014.

THORÉ, Théophile (1870). *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*. : Renouard.

UNITED ARAB EMIRATES NATIONAL BUREAU OF STATISTICS (2010). « Census 2005 », [en ligne], <http://www.uaestatistics.gov.ae/EnglishHome/ReportDetailsEnglish/tabid/121/Default.aspx?ItemId=1637&PTID=104&MenuId=1>. Consulté le 18 septembre 2014.

WELLS, Liz (2000). *Photography : a critical introduction*. London; New York : Routledge.

YOUNG, Carey (2005). Interviewée par Raimundas Malalauskas. *Revolution: It's A Lovely Word*, 3 février 2014.

YOUNG, Carey (2013a). *Carey Young*, [en ligne], <http://www.careyyoung.com>. Consulté le 17 avril 2013.

YOUNG, Carey (2013b). Interviewée par Marie-Philippe Mercier Lambert. Entrevue personnelle, Londres, 7 octobre 2013.

YOUNG, Carey (2014). *Body Techniques*, [en ligne], <http://www.careyyoung.com/past/bodytechniques.html>. Consulté le 20 mars 2014.

ANNEXE I : Texte didactique provenant du site web de l'artiste

« Body Techniques (2007) is a new series of eight photographs that considers the interrelationships between art and globalized commerce. The title of the series refers to a phrase originally coined by Marcel Mauss and developed by Pierre Bourdieu as habitus, which describes how an operational context or behavior can be affected by institutions or ideologies.

Set in the vast building sites of Dubai and Sharjah's futuristic corporate landscape, we see Carey Young alone and dressed in a suit, her actions reworking some of the classic performance-based works associated with Conceptual art, including pieces by Richard Long, Bruce Nauman, Mierle Laderman Ukeles, Dennis Oppenheim and Valie Export. In thus recasting earlier works centered around the physicality of the body in time and space, it is ambiguous whether the artist is molding herself to the landscape or exploring ways of resisting it.

The locations for Young's photographs are a series of empty, uninhabited 'new build' developments reminiscent of Las Vegas, rising from the desert's tabula rasa aimed at bombastic luxury and spectacle and intended for thousands of incoming Western corporate executives. The architectural style is consummate 'global village' - a business theme park composed of swathes of multinational HQs and Italianate McVillas. These non-places could eventually compose an entire world-view: a hyperreal, corporate vision of utopia. Half-constructed backdrops are used as a 'stage' for the action, with the artist appearing as one tiny individual, overwhelmed, dislocated from, or even belittled by the corporate surroundings, while dressed up to play a role within it. »

Source : YOUNG, Carey (2013). *Carey Young – Body Techniques*, [en ligne], <http://www.careyyoung.com/past/bodytechniques.html>. Consulté le 3 décembre 2014.