

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE L'ALIÉNATION À L'INTERACTION :
CRITIQUE DE L'ORGANISATION DU TRAVAIL EN ALLEMAGNE
ENTRE MINIMALISME ET ART CONCEPTUEL.
LES CAS DE BERND & HILLA BECHER ET CHARLOTTE POSENENSKE.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

GENEVIÈVE MARCIL

NOVEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Il est quelque peu paradoxal, après tout ce temps passé à réfléchir aux implications de la question du travail, de prendre ici le recul nécessaire pour penser aux nombreuses personnes ayant rendu le mien possible. Avec ces quelques mots, j'espère rendre justice aux collègues, proches et amis qui m'ont épaulée tout au long de la recherche et de la rédaction de ce mémoire.

Ayant eu la chance d'effectuer des recherches en Allemagne à l'été 2017, il convient d'abord de saluer les gens qui ont contribué au succès de mon séjour. Je souhaite remercier Gabriel Conrath-Scholl, Dr. Jule Schafer et Tanja Löhr-Michaels, respectivement directrice, registraire et bibliothécaire de la Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn, pour leur accueil chaleureux au sein de leur importante collection. Leur enthousiasme et leur dévouement ont fait des longues heures de recherche passées en leur compagnie un véritable plaisir. Je souhaite également exprimer ma gratitude envers le Dr. Jens Ole Rey et l'équipe de la Galerie Mehdi Chouakri de Berlin, malgré les circonstances qui ont fait obstacle à une collaboration plus approfondie. Espérons que ce n'est que partie remise.

Merci à Nadine Hahn, responsable des archives Peter Roehr au Museum für Moderne Kunst de Francfort-sur-le-Main, pour les ressources mises à ma disposition ainsi que notre discussion stimulante, qui ont tous deux contribué à développer ma pensée. J'aimerais témoigner ma reconnaissance à Henry Vauth et à Andreas Peters de la bibliothèque Werner Schmalenbach de la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf pour leur précieuse aide. Ce fut pour moi un honneur d'être la première personne à y consulter les archives Dorothee et Konrad Fischer

nouvellement numérisées grâce à la Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung (ZADIK).

Plus près de nous, j'aimerais souligner l'attention et le souci du détail de Mathieu Pomerleau et de tout le personnel du Centre canadien d'architecture. Il est d'autant plus agréable de faire des recherches dans un environnement si professionnel et si accueillant. Je dois une bonne partie de la réussite de ce travail aux étudiants du cours de *Méthodologie de la recherche en histoire de l'art* (automne 2015) : en plus d'offrir leurs suggestions, conseils et orientations dans l'élaboration initiale de mon projet de recherche, ceux-ci ont constitué un réseau de soutien solide à travers toutes les étapes de sa concrétisation.

Merci enfin à Barbara Clausen pour la confiance qu'elle m'a témoignée dès le premier jour de notre heureuse association. À mes parents qui m'ont entraînée dans des musées dès mon plus jeune âge — parfois contre mon gré! — et aux membres de mon entourage immédiat, qui m'ont soutenue à travers ce qui a tour à tour eu des airs de marathon et de sprint : vous avez, sans le savoir formé l'épine dorsale de tout ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ.....	x
ABSTRACT	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I L'ART À LA CROISÉE DE LA DÉSIDUSTRIALISATION	9
1.1 L'après-guerre en RFA : Croissance et perturbations	10
1.1.1 Le Miracle économique et la désindustrialisation en marche	10
1.1.2 Une nouvelle génération devant le génocide industrialisé de l'Holocauste	13
1.2 Bernd et Hilla Becher et Charlotte Posenenske et la scène artistique ouest- allemande	17
1.2.1 Présentation du corpus de Charlotte Posenenske	17
1.2.2 Présentation du corpus de Bernd et Hilla Becher.....	21
1.2.3 Réception et diffusion au sein des néo-avant-gardes en RFA (1955-1975)	27
1.3 L'art entre création et travail dans le minimalisme et l'art conceptuel : une brève historiographie.....	33
1.3.1 L'approche formelle de l'art minimal et du minimalisme	35
1.3.2 L'approche structurelle de l'art conceptuel.....	40
CHAPITRE II STRATÉGIES DE DÉSUBJECTIVATION : UNE MIMÉSIS DU TRAVAIL INDUSTRIEL.....	52
2.1 Posenenske et la production industrielle de masse.....	54

2.1.1 Prototypes et reconstructions : vecteurs de démocratisation.....	55
2.1.2 Une matérialisation de la division du travail.....	65
2.2 Les Becher et la standardisation.....	73
2.2.1 Une prétention à l'objectivité.....	74
2.2.2 Entre anonymisation et mise en lumière	81
2.3 Conclusion partielle : au service de la mémoire	91
CHAPITRE III L'ARTISTE ET LE TRAVAIL PÉRIPHÉRIQUE	93
3.1 La sculpture processuelle de Posenenske	96
3.1.1 Délégation et coopération	97
3.1.2 Une révélation de l'institution.....	107
3.2 La situation photographique des Becher	115
3.2.1 La typologie : un jeu de comparaison	117
3.2.2 Un espace de légitimation	126
3.3 Conclusion partielle : en dedans et au-dehors.....	133
CONCLUSION.....	135
ANNEXE A FIGURES.....	139
APPENDICE A FORMULAIRE DE COMMANDE DE REPRODUCTIONS AUTORISÉES DES ŒUVRES DE CHARLOTTE POSENENSKE, GALERIE PETER FREEMAN INC. [EXTRAITS].....	182
RÉFÉRENCES.....	185

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1 Charlotte Posenenske, vue de l'installation des <i>Series D Vierkantrohre</i> [Tubes carrés Série D] dans la ville d'Offenbach, 1967	139
2 Bernd et Hilla Becher, <i>Chemical Plant in Wesseling, near Cologne</i> , 1998.....	140
3 Charlotte Posenenske, <i>Sans titre</i> , 1960/1961	141
4 Charlotte Posenenske, <i>Spachterlarbeit</i> [Œuvre au couteau à palette], 1957	142
5 Charlotte Posenenske, <i>Faltung</i> [Pli], 1966.....	143
6 Charlotte Posenenske, <i>Series B Relief</i> , [Relief Série B], 1967	144
7 Charlotte Posenenske, vue de l'exposition <i>Charlotte Posenenske</i> , printemps 2011.....	145
8 Charlotte Posenenske, vue de l'exposition <i>Le même, autrement - The Same, but Different</i> , 4 juin-10 septembre 2011,	146
9 Charlotte Posenenske, vue de l'exposition <i>Charlotte Posenenske</i> , 21 janvier-5 mars 2011	147
10 Charlotte Posenenske, <i>Series E Kleiner Drehflügel</i> [Petits panneaux pivotants Série E], 1967-1968.....	148
11 Charlotte Posenenske, <i>Series E Großer Drehflügel</i> [Grands panneaux pivotants Série E], 1967-1968/2011	149
12 Charlotte Posenenske, <i>Series E Drehflügel</i> [Panneaux pivotants Série E], 1967-1968/2007	150

13	Bernd et Hilla Becher, <i>View of Metallhüttenwerk Industrial Plant Showing a Cooling Tower</i> , 1983.....	151
14	Bernd et Hilla Becher, <i>View of the Winding Tower of Cwmcynon Colliery, Mountain Ash, South Wales</i> , 1966	152
15	Bernd et Hilla Becher, <i>Detail of Petrochemical Plant, Wesseling near Cologne, Germany</i> , 1992.....	153
16	Bernd et Hilla Becher, <i>Duisburg-Bruckhausen, Ruhr Region, Germany</i> , 1999	154
17	Bernd et Hilla Becher, <i>Water Towers</i> , 1980	155
18	Bernd et Hilla Becher, <i>Hauptstrasse 3, Birken, Germany</i> , image composite, 1971.....	156
19	Bernd et Hilla Becher, vue de l'exposition <i>Bernd and Hilla Becher</i> , 14 octobre-22 décembre 2017	157
20	Franz Erhard Walther, <i>1. Werksatz</i> [First Work Set], 1963-1964.....	158
21	Charlotte Posenenske, installation des <i>Series D Vierkantrohre</i> [Tubes carrés Série D] au siège social de la Deutsche Bank, 1989	159
22	László Moholy-Nagy, <i>EM 3 (Telephone Picture)</i> , 1923.....	160
23	Richard Serra, <i>Terminal</i> , 1977	161
24	Charlotte Posenenske, vue de l'exposition <i>The Transported Man</i> , 29 avril-22 octobre 2017.....	162
25	Frank et Lillian Gilbreth, <i>Chronocyclegraph Motion Devices for Measuring Achievement</i> , 1917	163
26	Albert Renger-Patzsch et Carl Georg Heise, <i>Die Welt ist Schön: einhundert Photographische Aufnahmen</i> [Le monde est beau: cent images photographiques], 1928.....	164

- 27 August Sander, *Straßenarbeiter im Ruhrgebiet* [Travailleurs de la voirie dans la région de la Ruhr], circa 1928..... 165
- 28 Chargesheimer, *Frauen mit Einkaufstaschen* [Femmes avec sacs à provisions], avant 1958 166
- 29 Bernd et Hilla Becher, *View of the Principal Façade of the Framework House at 25 Wildener Straße, Salchendorf, Germany*, 1962 167
- 30 Dan Graham, *Homes for America*, 1966 168
- 31 Dan Graham, *Homes for America*, 1966-1967..... 169
- 32 Bernd et Hilla Becher, *Group of Framework Houses, Wildener Strasse, Salchendorf, Germany*, 1961..... 170
- 33 Franz Erhard Walther, *Kopf Leib Glieder* [Head Body Limbs] (*Single Element n° 26 of 1.Werksatz*), 1967 171
- 34 Gerry Schum, *Happening Abend 1967; 26.09.1967*, images extraites de la vidéo, 1967 172
- 35 Charlotte Posenenske, Programme de l'installation des *Series DW Vierkantrohre* [Tubes carrés Série DW] pour l'évènement *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* [Tout cela, ma chère, un jour vous appartiendra], 1967 173
- 36 Michael Asher, vue de l'exposition *Sans titre*, 21 septembre-12 octobre 1974 174
- 37 Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *Charlotte Posenenske*, deuxième configuration sur quatre (réalisée par Ei Arakawa), 23 juin-15 août 2010 175
- 38 Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *Charlotte Posenenske*, troisième configuration sur quatre (réalisée par Rirkrit Tiravanija), 23 juin-15 août 2010 176
- 39 Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *Charlotte Posenenske*, quatrième configuration sur quatre (réalisée par les employés de la galerie), 23 juin-15 août 2010..... 177

- 40 Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *Charlotte Posenenske*, quatrième configuration sur quatre (réalisée par les employés de la galerie), 23 juin-15 août 2010 178
- 41 Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *documenta 12 : Die Migration der Form* [La migration de la forme], 16 juin-23 septembre 2007 179
- 42 Robert Smithson, *Non-Site, (Oberhausen, Germany)*, 1968..... 180
- 43 Robert Smithson, détail de l'œuvre *Non-Site, (Oberhausen, Germany)*, 1968. 181

RÉSUMÉ

Le présent mémoire vise à étudier la critique de l'organisation du travail dans le minimalisme et l'art conceptuel à travers les photographies d'installations industrielles du couple Bernd et Hilla Becher et les sculptures modulables de Charlotte Posenenske. En tenant compte du contexte socioéconomique ouest-allemand des années 1960 et 1970, cette étude exposera comment les pratiques de ces artistes font écho à l'effondrement progressif de l'industrie et aux revendications populaires qui caractérisent cette époque. Les notions clés d'aliénation et d'interaction permettront de mettre en relation les mutations structurelles du monde du travail avec la tension entre objectivité et subjectivité sous-tendue dans mon corpus.

Dans un premier temps, ces notions révéleront qu'à travers une appropriation mimétique du travail productif industriel, les Becher et Posenenske adoptent les principes de la production de masse et de la standardisation dans l'esprit minimaliste. Dans un deuxième temps, l'analyse des pratiques respectives de ces artistes permettra de considérer comment celles-ci mettent de l'avant l'engagement actif des spectateurs en tant que travailleurs périphériques. L'interprétation de la séquence photographique (Becher) et l'assemblage d'une structure modulable (Posenenske) seront alors envisagés comme vecteurs d'une subjectivité à visée émancipatrice, qui s'inscrit néanmoins dans un rapport hiérarchique envers l'artiste. Enfin, l'étude des dispositifs de présentation révélera le cadre institutionnel sous-jacent à la mise en exposition.

En somme, cette recherche démontrera comment les démarches des Becher et de Posenenske témoignent d'un rapprochement entre l'expérience esthétique et le travail, au moment où le capitalisme tardif redéfinit les sphères concomitantes de la production et de la consommation.

Mots clés : travail, Bernd et Hilla Becher, Charlotte Posenenske, minimalisme, art conceptuel

ABSTRACT

This thesis aims to study the critique of the organization of labour in minimalism and conceptual art through photographs of industrial installations by Bernd and Hilla Becher and modular sculptures by Charlotte Posenenske. Taking into account the West German socio-economic context of the 1960s and 1970s, this study will explore how these artists' practices echo the gradual collapse of industry as well as the popular struggles that characterize this period. The key notions of alienation and interaction will allow me to link the structural changes in the world of labour with the underlying tension between objectivity and subjectivity in the selected artworks.

Firstly, these notions will reveal how, through the mimetic appropriation of industrial productive labour, the Bechers and Posenenske take on the principles of mass production and standardization in the minimalist spirit. Secondly, an analysis of these artists' respective practices will allow me to consider how they promote the active involvement of the spectators as peripheral workers. The interpretation of the photographic sequence (Bechers) and the assembly of a modular structure (Posenenske) will then be considered as vectors of an emancipatory subjectivity, which is nevertheless dependent on a hierarchical relationship with the artist. Lastly, the study of these presentation devices will reveal the institutional framework underlying the exhibition.

In short, this research will demonstrate how the Bechers' and Posenenske's approaches make evident the proximity of aesthetic experience and work, just as late capitalism is redefining the concomitant spheres of production and consumption.

Keywords: labour, Bernd and Hilla Becher, Charlotte Posenenske, minimalism, conceptual art

INTRODUCTION

*L'univers n'est-il pas un immense atelier où l'on ne chôme jamais,
où les infiniment petits font chaque jour un labeur géant,
où la matière agit, fabrique, enfante sans relâche [...]?*

Émile Zola, *Les quatre évangiles : Travail* (1901)

Dans une rue anonyme de la petite municipalité d'Offenbach, un homme pris sur le vif tend le bras vers une étrange structure tubulaire en acier (Figure 1). Porte-documents à la main, celui qui a tout l'air d'un employé de bureau en route vers ou au sortir du boulot contemple avec étonnement le conduit. L'objet, ouvert à son sommet et surgissant du mur et du trottoir, apparaît comme un fragment disloqué et incongru. En parallèle, l'image savamment composée d'une usine chimique de la région de Cologne montre un système d'une rigoureuse efficacité (Figure 2). La discrète silhouette d'un ouvrier vêtu d'une combinaison blanche qui se détache au bas de la composition révèle la taille colossale du réseau de tuyaux et de canalisation qui alimente l'ensemble. La première image représente une pièce isolée des sculptures modulables de Charlotte Posenenske (1930-1985); la seconde est tirée du corpus des photographes Bernd et Hilla Becher (1931-2007; 1934-2015). Or, toutes deux mettent en évidence un rapport à la fois symbiotique et conflictuel entre l'œuvre et le monde du travail.

Le couple Becher et Posenenske sont tous trois issus d'une génération d'Allemands qui connaît brièvement la Seconde Guerre mondiale, mais en constate surtout les effets ultérieurs. Tandis que l'Allemagne est divisée suite à la victoire des Alliées, le pays nouvellement morcelé doit composer avec deux nouvelles entités distinctes. À l'est naît la République démocratique allemande (RDA), sous contrôle soviétique,

tandis qu'à l'ouest, la République fédérale d'Allemagne (RFA) tente tant bien que mal de rétablir le pouvoir démocratique, de remettre son économie sur pied et de faire face à son difficile passé. La reconstruction dirigée par le gouvernement de Konrad Adenauer atteste de la volonté de la République ouest-allemande de se tailler de nouveau une place parmi les grandes puissances occidentales.

Rapidement, le pays connaît une reprise économique qui dépasse toutes les attentes. Augmentation de la production, plein emploi, voire pénurie de main-d'œuvre : entre 1950 et 1960, l'industrie ouest-allemande retrouve sa grandeur d'antan (Berger, 2009, p. 200). Celle-ci, forte de son développement centralisé dans le bassin de la Ruhr et dans la région de Siegen à compter du 19^e siècle, est remise au service de la production générale après avoir alimenté le régime nazi. La création d'entités économiques européennes supranationales au courant de la décennie annonce cependant les mutations majeures à venir. En effet, la seconde moitié du 20^e siècle est marquée par un déplacement et un déclin de l'industrie lourde dans tout l'Occident. La nouvelle ère est désormais axée sur la transmission de savoirs et les rapports humains dans le secteur des services plutôt que sur l'extraction et la transformation des matières premières (Bell, 1973; Touraine, 1969). Une série de récessions et de crises frappe la RFA de plein fouet à compter de 1965.

À ces perturbations s'ajoute la gronde de la jeune génération, qui vise à la fois les aspects économiques et éthiques du système érigé par leurs aînés. L'obsession économique des élites ouest-allemandes ainsi que le reniement généralisé du passé nazi constituent les cibles principales de la révolte sociale (Bond, 2008, s.p.). Tout en se référant à la situation particulière de la RFA, les protestations s'inscrivent dans le mouvement international anticapitaliste et antifasciste qui connaît son apogée en mai 1968. Dans ce contexte où s'entrecroisent les nouvelles conditions de la production économique et un discours public qui conteste l'ordre établi en RFA, la question du travail joue un rôle capital. Les pertes d'emploi associées à

l'effondrement progressif de l'industrie stimulent une réflexion au sujet de l'ascendant de la sphère économique sur la sphère sociale. En parallèle, les structures hiérarchiques du pouvoir dirigeant sont remises en cause dans la rue comme à l'usine.

Actifs sur la scène artistique de la RFA à compter des années 1950, puis de façon plus marquée au cours des deux décennies suivantes, les Becher et Posenenske assistent à l'ensemble de ces bouleversements. À quelques années d'écart, ils développent des pratiques distinctes qui exploitent le vocabulaire industriel et abordent l'avènement de l'économie de service tout autant que les implications sociales de celle-ci. Leur démarche est en ce sens assimilée tour à tour aux mouvances minimalistes et conceptuelles. J'estime que de même que la sphère du travail nourrit les préoccupations socioéconomiques de leur époque, leurs pratiques respectives peuvent être analysées sous l'angle d'une critique de l'organisation du travail.

J'emploierai tout au long de cette étude les notions d'aliénation et d'interaction pour décrire les deux pôles diamétralement opposés que leurs œuvres sous-tendent simultanément dans le rapport entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur. Sur le modèle des relations de production et de consommation changeantes du travail, je propose de considérer leurs œuvres sur la base d'une adéquation entre les aspects formels et structurels du travail productif et créatif des années 1960 et 1970. Dans les deux cas, il s'agit d'élucider la tension entre la légitimation au moyen de l'art des structures du pouvoir déterminées par l'organisation du travail et à l'inverse le potentiel dénonciateur que leur appropriation critique peut invoquer.

Pour ce faire, le corpus photographique des Becher et les objets sculpturaux de Posenenske constitueront mes principaux objets d'étude. Dès 1959, Bernd et Hilla Becher entreprennent de documenter des installations et des bâtiments industriels à

travers l'Europe et l'Amérique du Nord. Les structures, menacées de fermeture en raison du déplacement et des transformations de la production, sont représentées sans artifices, en noir et blanc. Au courant des années 1960, le couple rassemble ses clichés en « typologies », des tableaux en forme de grille présentant des bâtiments de fonction comme des archétypes répétés. Plus tardivement, les Becher présentent leurs photographies de façon individuelle et optent pour un format agrandi. Quant à Posenenske, elle développe d'abord une pratique picturale qui se meut progressivement vers la production en usine d'objets tridimensionnels. Je concentrerai mon analyse sur deux séries de tels objets sculpturaux : les *Series D Vierkantrohre* [Tubes carrés Série D] (1967) en tôle d'acier et leur variante en carton ondulé, les *Series DW Vierkantrohre* [Tubes carrés Série DW] (1967) ainsi que les *Series E Drehflügel* [Panneaux pivotants Série E] (1967-1968). La première série évoque des conduits d'aération industriels qui peuvent être reconfigurés librement, tandis que la seconde invite les spectateurs à ouvrir et refermer des panneaux de tôles d'aluminium à leur guise. Ma comparaison entre ces deux corpus repose sur leur appropriation commune et critique du paradigme du travail par des modalités à la fois propres à leur médium respectif et de nature structurelle.

D'entrée de jeu, l'étude croisée des sphères culturelle et économique qui forme la base de mon hypothèse trouve son origine dans la posture intellectuelle néomarxiste héritée des penseurs de l'École de Francfort de la première moitié du 20^e siècle. Afin de rapprocher la création artistique de ses implications sociales, Walter Benjamin fait valoir dans « L'auteur comme producteur » (2003/1934, p. 125) que la création littéraire doit être interrogée non pas « *face* aux rapports de production de son époque », mais bien « *en eux* ». En tant que travailleur au même titre que le prolétariat, l'artiste se doit de favoriser un rapport de solidarité avec les forces productives. Benjamin prône un rejet de l'autonomie de l'art devant la sphère socioéconomique, mais prévoit son emploi dans une visée réformatrice. Il met les artistes en garde contre le danger d'« approvisionner un appareil de production sans

le transformer simultanément » (Benjamin, 2003/1934, p. 132). Dix ans après Benjamin, Theodor W. Adorno et Marx Horkheimer font un constat moins optimiste à travers la notion d'industrie culturelle. Les deux philosophes et sociologues déplorent dans *La dialectique de la raison : fragments philosophiques* (2015/1944, p. 234) le fait que « [...] l'art est devenu une marchandise parmi d'autres, préparée, conçue comme telle, assimilée à la production industrielle, que l'on peut acquérir et échanger. » Les auteurs soulignent qu'entre rapport critique et intégration totale de l'art à la logique productive, il y a un fragile équilibre à maintenir.

Dans cette optique, l'industrie culturelle est indissociable de la notion de capitalisme tardif. Celle-ci est définie par l'intrusion des procédures du travail industriel dans l'entièreté des rapports de production humains, incluant la culture. Les écrits d'Adorno (2011a/1969, p. 93) et de l'économiste Ernest Mandel (1976/1972) favorisent la propagation du concept de capitalisme tardif dans les discours marxistes tous azimuts au courant des années 1960 et 1970. De plus, l'exil forcé d'Adorno et de Horkheimer aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale a pour effet d'y installer leur pensée de façon durable. Leur apport théorique est lié aux nouvelles pratiques artistiques émergentes. À titre de critique littéraire et théoricien, Fredric Jameson intègre pleinement les notions de capitalisme tardif et d'industrie culturelle à ses études sur la culture postmoderne. Son article « Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism », publié dans le journal *New Left Review* (1984), influence à son tour une génération entière de critiques d'art de la revue *October*, lancée par Rosalind E. Krauss et Annette Michelson.

Ce faisant, des auteurs tels que Hal Foster (2001a/1986) et Benjamin H.D. Buchloh (2000b) adoptent les théories qui caractérisent la postmodernité selon une corrélation entre « the emergence of new formal features in culture with the emergence of a new type of social life and a new economic order » (Jameson, 1998,

p. 3). Foster, Buchloh et consorts relient ces caractéristiques formelles aux pratiques nouvelles d'artistes américains et européens. Ils étudient dès lors le passage des avant-gardes historiques emblématiques du projet moderne aux néo-avant-gardes qui font surface entre 1945 à 1975 de façon analogue aux mutations économiques qui caractérisent cette période. Plus précisément, Buchloh (2000b, p. xix-xxi) identifie le minimalisme et l'art conceptuel comme les manifestations artistiques les plus probantes des nouvelles structures économiques hégémoniques.

Au carrefour de ces deux tendances, les œuvres des Becher et de Posenenske retenues aux fins de la présente étude seront considérées au regard des écrits qui ont forgé la théorisation et la réception du minimalisme et de l'art conceptuel au fil des années 1960 et 1970. De plus, le recours à des textes rétrospectifs contemporains permettra de faire le pont entre ces différents moments dans la pratique des Becher et de Posenenske. Enfin, les études de cas tirées du corpus sélectionné proposeront une analyse comparative de leurs démarches en fonction d'enjeux théoriques ainsi que du contexte socioéconomique particulier de l'Allemagne de l'Ouest.

Mon but premier est de détailler les points de convergence et de divergence entre création et travail tels qu'ils se manifestent en RFA au cours de la période définie, en plus de contribuer à l'étude du minimalisme et de l'art conceptuel hors des frontières américaines. En outre, si son œuvre jouit aujourd'hui d'un regain d'intérêt, la contribution de Posenenske sur la scène artistique européenne a longtemps été négligée. J'espère donc prendre modestement part à la mise en lumière du travail de cette femme artiste qui s'opère depuis les trente dernières années¹. En ce qui a trait aux Becher, d'innombrables études portent sur leur apport décisif à la photographie artistique. Mon analyse s'inscrit cependant dans une

¹ En ce sens, les efforts menés par Burkhard Brunn, qui dirige la succession de l'artiste depuis sa mort en 1985, ainsi que l'apport majeur de Renate Wiehager (2009a, 2012a), auteure du catalogue raisonné de l'artiste, seront manifestes tout au long du présent mémoire.

volonté de jeter un nouveau regard sur leur pratique souvent réduite à son aspect formel ou au discours des artistes et de mettre en valeur l'aspect critique de leur démarche².

Pour ce faire, le présent mémoire sera divisé en trois chapitres distincts. Le premier chapitre servira à développer le cadre historique brièvement esquissé en introduction au sujet de la situation sociopolitique et économique de la RFA de l'après-guerre. Ensuite, une présentation détaillée du corpus des Becher et de Posenenske ainsi que de leur réception sur la scène artistique ouest-allemande permettra de comprendre leur rapprochement avec les néo-avant-gardes américaines et européennes. Afin de jeter les bases de l'analyse de mon corpus, le premier chapitre se conclura par un survol du développement historiographique de la problématique du travail telle qu'elle apparaît dans le minimalisme et l'art conceptuel.

Le deuxième chapitre marque le début de l'étude approfondie des pratiques des Becher et de Posenenske. Il vise à démontrer comment ces artistes envisagent leur effort créatif dans un rapport mimétique avec le travail industriel aliéné. Afin de limiter l'apport subjectif de l'artiste, ceux-ci s'approprient la production de masse et la standardisation dans l'esprit minimaliste. Je soutiendrai que Posenenske tire avantage de la réalisation de ses œuvres en usine pour produire des objets en éditions illimitées qui dévaluent son travail au profit de la division du travail social. Je proposerai ensuite de mettre l'emploi objectif du médium photographique par les Becher en parallèle avec les modes d'organisation rationnelle du travail, avant de soulever la considération que leurs images témoignent envers les conditions de production au sein des structures industrielles représentées.

² Cet objectif s'affirme dans la foulée de révisions similaires de leur œuvre à l'aune du contexte social, politique et économique de son élaboration et de sa réception, entreprises notamment par Blake Stimson (2006) et Sarah E. James (2010, 2013).

Enfin, le troisième chapitre sera axé sur les différentes interactions structurelles entre l'artiste, le spectateur et l'espace d'exposition. Selon les termes du capitalisme tardif et du travail immatériel, l'autonomie de l'expérience esthétique définie par les sculptures de Posenenske et les photos des Becher sera remise en cause. Pour chacun de ces artistes, il sera d'une part question de l'incorporation du paradigme productif propre au travail dans leur rapport au spectateur, puis d'autre part de l'arrimage de leurs œuvres au contexte institutionnel du musée et de la galerie.

CHAPITRE I

L'ART À LA CROISÉE DE LA DÉSINDUSTRIALISATION

Afin de répondre aux interrogations présentées en introduction, à savoir comment les photographies des Becher et les objets sculpturaux de Posenenske mettent en jeu une tension entre les notions d'aliénation et d'interaction par l'entremise d'une critique de l'organisation du travail, ce premier chapitre se concentre sur l'interrelation entre les sphères socioéconomique et artistique. La concordance énoncée par Jameson (1998, p. 3) dans l'apparition de formes culturelles, sociales et économiques sera en effet à la base de ma comparaison entre ces deux corpus. Réunissant ces deux derniers aspects, le travail sera utilisé à titre de cadre englobant au sein duquel la pratique artistique cherche parfois à se distinguer, parfois à se confondre. Sur ce principe, je situerai le développement parallèle des pratiques des Becher et de Posenenske dans l'émergence du capitalisme tardif en Occident et dans les réactions à son endroit formulées par les néo-avant-gardes minimalistes et conceptuelles (Buchloh, 2000b, p. xix-xxi). Cette approche permettra la confrontation entre une pratique de nature sculpturale et une autre de nature photographique en la fondant sur une adaptation commune des codes du travail productif au langage artistique. Malgré leurs divergences formelles, j'estime que les œuvres des Becher et de Posenenske présentent des discours complémentaires en ce qui concerne les rôles de l'artiste, du spectateur et de l'espace d'exposition, alors que ceux-ci marquent divers points de rupture et d'analogie avec la sphère du travail.

Avant de plonger dans l'analyse des corpus des Becher et de Posenenske au cours des deuxième et troisième chapitres, il importe de camper leur intérêt commun envers la question du travail dans un cadre de référence historique, artistique et théorique. Ce premier chapitre sera d'abord l'occasion de situer leurs pratiques dans le contexte des bouleversements sociaux et économiques dans la RFA de l'après-guerre. Par la suite, je détaillerai les corpus à l'étude ainsi que leur réception parmi les néo-avant-gardes internationales entre les années 1955 et 1975. Enfin, la dernière section présentera le cadre théorique et historiographique qui atteste l'irruption de la notion de travail dans les pratiques minimalistes et conceptuelles.

1.1 L'après-guerre en RFA : Croissance et perturbations

1.1.1 Le Miracle économique et la désindustrialisation en marche

Si l'année 1945 — surnommée *L'heure zéro* — est caractérisée par un espoir de retour à la normale suite à la guerre, les lendemains de la Seconde Guerre mondiale dans l'Allemagne divisée sont marqués par des fluctuations économiques majeures et par une difficile confrontation avec le passé nazi, synthétisée sous le terme de *Vergangenheitsbewältigung*. L'adoption de la Loi fondamentale de la RFA entraîne la création officielle du nouvel État le 24 mai 1949, et un premier gouvernement mené par le chrétien-démocrate Adenauer est formé en août de la même année. Les dispositions de la nouvelle constitution s'efforcent de rectifier les failles de la Constitution de Weimar ayant permis l'ascension de parti national-socialiste (Faulenbach, 2009, p. 160-161), témoignant du spectre du fascisme qui hante toujours la société ouest-allemande.

En parallèle, le gouvernement Adenauer doit rapidement faire face au défi de la relance économique de la République. Bien que les structures industrielles aient été

largement épargnées par la destruction³, le contrôle du secteur industriel allemand fait l'objet de débats parmi les forces alliées. Alors que les États-Unis réclament initialement la réduction à néant de l'industrie allemande par l'entremise du Plan Morgenthau (1945), les puissances étrangères optent au final pour la création de l'Autorité internationale de la Ruhr en 1949, qui place la plus importante région industrielle d'Europe sous tutelle⁴. Dans les deux cas, le but consiste à éviter une remilitarisation de la production ouest-allemande pour assurer la paix en Europe.

Avec les adoptions successives du Plan Marshall en 1947 et de la réforme monétaire en 1948, l'Allemagne de l'Ouest annonce dès les premières années de l'après-guerre les fondements de sa politique d'économie sociale de marché. Celle-ci marque les années Adenauer et contraste avec le modèle soviétique de planification économique centralisée adopté en RDA (Schildt, 2009, p. 99). Suivant le principe d'un capitalisme interventionniste, Ludwig Erhard, ministre de l'Économie sous Adenauer avant de devenir chancelier en 1963, est chargé de remettre l'économie ouest-allemande sur les rails. Sous sa gouverne, la RFA connaît une croissance économique continue de 1951 à 1965 et dépasse la Grande-Bretagne à titre de premier pays exportateur en 1958 (Schildt, 2009, p. 99; Wahl, 1991, p. 82). Cette période marque également la naissance d'un modèle de relations de travail proprement ouest-allemand. Suite aux revendications des syndicats, Adenauer adopte la Loi de 1951 sur la codétermination paritaire dans le secteur de l'acier et du charbon. Celle-ci prévoit l'intégration des salariés dans la prise de décision au sein

³ En 1945, l'acheminement des ressources est certes paralysé, mais 90 % du potentiel potentiel sidérurgique demeure intact, contre de 80 à 83 % du potentiel chimique et mécanique (Wahl, 1991, p. 7).

⁴ L'Accord sur la création de l'Autorité internationale de la Ruhr est signé par les gouvernements de Belgique, de France, du Luxembourg, des Pays-Bas, du Royaume-Uni et des États-Unis et exclut le pouvoir soviétique.

des conseils de surveillance et des conseils d'entreprise et ouvre la voie à une redéfinition des structures hiérarchiques en place⁵.

Ce qu'on surnomme le « Miracle économique » des années Erhard ne met cependant pas la RFA à l'abri du contrecoup des difficultés du secteur industriel. En avril 1951, la Communauté européenne du charbon et de l'acier (CECA), ancêtre de l'Union européenne, est créée pour remplacer l'Autorité internationale de la Ruhr. La création de la Communauté économique européenne (CEE) et l'établissement du marché commun en 1957 ainsi que la crise du charbon de 1958 perturbent la stabilité économique en RFA. La chute de la consommation de charbon au profit de l'importation de pétrole entraîne des pertes d'emplois significatives en Rhénanie du Nord-Westphalie. L'industrie charbonnière n'est pas au bout de ses peines, alors qu'une première récession frappe la RFA en 1965 après quinze années de croissance, touchant particulièrement l'industrie lourde. La crise marque un tournant et précipite la fin de l'ère Erhard par sa démission à la fin de l'année 1966. Ces bouleversements, auxquels s'ajoute l'érection du Mur de Berlin au mois d'août 1961, symbole du fossé grandissant entre les idéologies des deux Allemagnes, remettent du même coup en question la stabilité économique et politique de la jeune République.

Les mesures de redémarrage de la « Grande coalition » menée par le nouveau chancelier Kurt Georg Kiesinger permettent de redresser la situation dès 1967, avant un retour de la crise sous les gouvernements successifs de Willy Brandt et d'Helmut Schmidt au début des années 1970. Coup sur coup, la RFA subit le retour de l'inflation à l'échelle locale (1972), le premier choc pétrolier international lié à la guerre du Kippour (1973) et la crise de l'acier (1974). De 1974 à 1975, le nombre de

⁵ Voir Zielinski (2015) pour une perspective théorique et historique sur le sujet de la codétermination en Allemagne.

chômeurs passe de six cent mille à un million (Wahl, 1991, p. 133). Les secteurs de l'acier, du charbon et du fer, dont la plupart des installations sont situées dans la Ruhr, sont particulièrement touchés, signalant la désindustrialisation croissante qui succède au développement continu de l'industrie dans l'après-guerre (Klodt, 1988, p. 534).

La RFA compte parmi les sociétés occidentales qui voient les secteurs d'activités primaire et secondaire s'effondrer au profit du secteur tertiaire dans la seconde moitié du 20^e siècle. Les sociologues Alain Touraine (1969) et Daniel Bell (1973) décrivent tous deux ce passage à une société dite postindustrielle, également appelée « société de l'information » par Bell. Cet état de fait s'observe sans peine dans la Ruhr, où le pourcentage d'emplois associés à la production industrielle décline de 11,7 % entre 1950 et 1980, contre une augmentation de 14,9 % sur cette période dans le secteur des services⁶. Bien que les processus décisionnels à visée participative établis par la codétermination permettent de limiter les effets sociaux de la désindustrialisation (Goch, 2002, p. 93), les pertes d'emplois entraînent leur lot de perturbations et inspirent un nouveau discours critique face au système capitaliste et à son assentiment tacite envers les horreurs de la Seconde Guerre mondiale.

1.1.2 Une nouvelle génération devant le génocide industrialisé de l'Holocauste

Tandis que dans l'après-guerre immédiat la RFA et les Alliés procèdent à un examen de conscience collectif, les années 1950 sont animées par une « volonté de tirer un trait sur le passé » (Kuhn, 2009, p. 259). Cette attitude mène à l'interruption des sanctions à l'endroit des crimes nazis tout au long de la décennie et à une

⁶ Voir le Tableau 1 dans Stefan Goch (2002, p. 91). Cela n'annonce cependant pas la mort de tout type d'industrie en RFA : tel que l'expliquent Goch (2002, p. 93) et Lutz Raphael (2012, p. 107), la diversification et la restructuration économique efficaces en Allemagne de l'Ouest ont permis de remplacer les industries traditionnelles en déclin par d'autres, comme en atteste l'économie actuelle de l'Allemagne réunifiée.

réintégration facilitée d'anciens collaborateurs du parti national-socialiste aux structures du pouvoir. Dans *Le deuil impossible : les fondements du comportement collectif*, Alexander et Margarete Mitscherlich (2004/1967) proposent une analyse psychologique de cette dénégaration par le peuple allemand de la culpabilité, du deuil et de la honte associés au III^e Reich. Du même souffle, les auteurs déplorent l'énergie consacrée à relancer l'économie plutôt qu'à essayer de comprendre les raisons de l'adhésion à Hitler : « Au lieu de se donner une vie politique qui impliquât un reniement de son passé (ce qui eût été un minimum de réparation), l'Allemagne se donna une industrie en expansion. » (A. et M. Mitscherlich, 2004/1967, p. 21). Il émerge alors une réprobation du passé allemand qui lie inexorablement les réactions contemporaines au contexte économique.

La publication du livre des Mitscherlich s'ajoute à une série d'évènements qui ramènent la question de la responsabilité et l'Holocauste⁷ à l'avant-plan de l'actualité au cours des années 1960 : le procès fort médiatisé du fonctionnaire Adolf Eichmann en 1961, les conclusions jugées insatisfaisantes du second procès d'Auschwitz à Francfort (1963-1965) et l'arrivée au pouvoir de Kiesinger en 1966 qui, malgré le succès de ses mesures économiques, est rattrapé par son passé de collaborateur auprès de Joseph Goebbels⁸. La jeune génération confronte dès lors ses aînés par rapport à leur rôle dans le génocide nazi et inscrit cet opprobre dans le mouvement de protestation international qui culmine en 1968. De plus, la jeunesse

⁷ Je préférerais tout au long de ce texte l'appellation « Holocauste » au terme « Shoah ». Le premier est communément employé au Québec et au Canada, tandis que le second s'impose dans les communautés européennes francophones. Quant à l'usage de la majuscule, elle vise à faire référence à l'évènement particulier du génocide des Juifs par les Nazis. Enfin, l'expression « génocide nazi » permet de désigner la mise à mort des Juifs et des autres groupes ciblés par le régime d'Hitler (gitans, handicapés, homosexuels...). Pour une perspective historique sur ces différentes dénominations, qui ne tient toutefois pas compte du contexte québécois, voir Francine Kaufmann (2006). Tout usage divergent dans le présent mémoire est attribuable aux ouvrages cités.

⁸ Voir Harold Marcuse (2003/1998, p. 422-427) pour une liste plus complète des évènements au cœur du retour de la question nazie, notamment du côté de la littérature et du cinéma.

ouest-allemande joint sa voix aux idéaux antifascistes et anti-impérialistes de la révolte mondiale, qui considèrent ces maux en tant que conséquences directes de la production capitaliste (Leggewie, 2003/1998, p. 299). Selon Niall Bond (2008, s.p.), maître de conférences à l'université Lyon 2, il en découle une dénonciation du « pouvoir de l'industrie et [de] ses conséquences pour la société » qui trouve ses fondements intellectuels dans les théories marxistes des penseurs de l'École de Francfort.

De fait, la critique anticapitaliste de la jeune génération en RFA prend du même coup acte de l'instabilité de l'économie industrielle et des liens unissant ce régime de production au génocide nazi. Le sociologue Zygmunt Bauman (2002/1989) développe cette pensée dans l'ouvrage *Modernité et holocauste*. L'auteur résume en ces mots comment l'Holocauste s'inscrit en continuité avec la logique d'efficacité de la modernité héritée de la Révolution industrielle :

Comme tout ce qui est fait de façon moderne, donc rationnelle, planifiée, scientifique, experte, bien gérée, et coordonnée, l'holocauste dépassa et surpassa de loin tous ses soi-disant équivalents prémodernes [...]. [L'holocauste] domine de toute sa hauteur les génocides du passé, de la même façon que l'usine moderne domine la chaumière de l'artisan [...]. (Bauman, 2002/1989, p. 152)

Selon Bauman (2002/1989, p. 40), les principes de l'organisation scientifique du travail formulés en usine par Frederick Winslow Taylor au début du 20^e siècle et perfectionnés sur les chaînes de montage de l'industrie automobile par Henry Ford constituent dès lors une « condition *nécessaire* » de la sordide productivité de l'Holocauste. Le tout, sans compter l'implication directe de différentes entreprises amenées à fournir les outils de la destruction au régime nazi⁹. Considéré au même titre que la production rationalisée de marchandises, le meurtre à grande échelle

⁹ Voir notamment l'étude de l'historien Hervé Joly (2000) sur l'implication des firmes chimiques allemandes dans l'approvisionnement du Zyklon B.

tient lieu de symbole de la déshumanisation du projet moderne devant laquelle s'insurge la jeunesse. Dans cet esprit, l'opposition virulente à l'offensive américaine au Vietnam réactive les préoccupations envers les mécanismes oppressifs du travail industriel mis à profit dans la machine de guerre. Par opposition au contrôle à la fois impérialiste, capitaliste et politique, les mouvements de protestation internationaux qui émergent dans les années 1960 aspirent selon l'historien et économiste Bernd Zielinski (2014, p. 533) « à une nouvelle culture démocratique du quotidien » dans une visée antiautoritaire.

De l'effondrement progressif des industries lourdes aux protestations croissantes du mouvement étudiant qui se poursuivent jusqu'aux années 1970¹⁰, la société ouest-allemande semble connaître un point de rupture économique dans les années 1950, un point de rupture culturel dans les années 1960 et une réunion de ces deux aspects au cours des années 1970, en phase avec l'analyse de Jameson (1991, p. xx) sur l'avènement de la postmodernité. Les différentes transformations esquissées ici représentent bien plus que le simple décor qui se déploie en arrière-plan des pratiques artistiques étudiées : comme je m'emploierai à l'exposer tout au long de mon argumentation, la remise en cause du système économique et idéologique désuet de la modernité nourrit des réflexions plus vastes sur la place du sujet dans le régime postmoderne.

Ces idées transcendent en cela le cadre strictement politique et influencent directement la production artistique de la même époque. Il apparaît que les œuvres de Bernd et Hilla Becher et de Charlotte Posenenske, contemporaines à ces transitions, en sont également emblématiques. Dans l'optique de démontrer dans les

¹⁰ La mort du jeune Benno Ohnesorg lors d'une manifestation contre la visite du shah d'Iran le 2 juin 1967 à Berlin-Ouest mène à une radicalisation progressive du mouvement, jusqu'aux actes terroristes de la *Rote Armee Fraktion* [Fraction armée rouge] (RAF) au début des années 1970. Voir Bond, 2008, « Violences ».

chapitres subséquents en quoi leurs pratiques respectives proposent un regard critique sur les enjeux de leur temps, la prochaine section présentera les corpus retenus pour mon analyse. Dans un second temps, j'exposerai leur place privilégiée dans le contexte artistique de la RFA et dans la formulation du langage minimaliste et conceptuel.

1.2 Bernd et Hilla Becher et Charlotte Posenenske et la scène artistique ouest-allemande

1.2.1 Présentation du corpus de Charlotte Posenenske

Née en 1930 à Wiesbaden, Charlotte Posenenske, née Mayer, est issue d'une famille bien nantie : son père, pharmacien, est cependant forcé de vendre son entreprise en 1935 en raison de son origine juive. De même, Posenenske connaît dès son jeune âge les persécutions du régime nazi et évite de peu les camps de concentration. En 1951, elle entre à l'Académie des beaux-arts de Stuttgart et étudie auprès du peintre et théoricien Willi Baumeister, figure incontournable de l'abstraction allemande de l'après-guerre. Les deux développent une relation privilégiée, jusqu'à ce que Posenenske quitte ses études en 1952 pour rejoindre un théâtre de Lübeck. Elle y devient conceptrice de décors et de costumes, avant d'être embauchée à titre d'assistante aux décors deux ans plus tard.

Posenenske quitte le monde du théâtre en 1955 et se consacre en premier lieu à la peinture et au dessin. Inspirée par l'art informel et le constructivisme, elle privilégie l'abstraction et expérimente pendant près de dix ans avec différents médiums sur toile et sur papier (Figure 3 et Figure 4). À compter de 1965, son œuvre investit progressivement la troisième dimension avec les *Plastische Bilder* [Tableaux sculpturaux] (1966) et les *Faltungen* [Plis] (1965-66)¹¹, qui font saillie dans l'espace

¹¹ Afin d'alléger le texte, je préciserai le titre original allemand des œuvres la première fois qu'elles sont mentionnées, pour ensuite employer ma traduction française tout au long du texte.

du spectateur. Les premières versions de ces œuvres sont réalisées avec des feuilles de papier ondulées ou pliées à répétition puis déployées pour exhiber les traces de cette action. Posenenske adopte par la suite la tôle d'aluminium recouverte de peinture automobile mate pour reproduire cet effet (Figure 5). Elle fait dès lors fabriquer ses pièces en usine.

Cette tendance vers la sculpture et la production industrielle se poursuit avec les *Series A, B, C Reliefs* [Reliefs Série A, B, C] (1966-67, Figure 6), qui, tel que l'indique leur appellation, constituent le premier travail en série de Posenenske. Similaires aux *Tableaux sculpturaux* et aux *Plis* de par le recours à la tôle d'acier ou d'aluminium et à la troisième dimension, les *Reliefs* se distinguent du fait qu'ils sont conçus pour être agencés librement et en nombre illimité. Posenenske introduit ici les principes de sérialité et de production de masse qui sont au cœur de trois séries d'œuvres sculpturales subséquentes, formant le corpus que je retiendrai pour la présente étude : les *Series D Vierkantrohre* [Tubes carrés Série D] (1967), les *Series DW Vierkantrohre* [Tubes carrés Série DW] (1967) et les *Series E Drehflügel* [Panneaux pivotants Série E] (1967-1968).

La série des *Tubes carrés Série D* est composée de six pièces de base en tôle d'acier galvanisé : un module de forme carrée (46 x 46 x 92 cm), un module rectangulaire (23 x 46 x 92 cm) et un module cubique (46 x 46 x 46 cm) ainsi qu'une pièce en angle (46 x 46 cm) qui permet de changer la direction des tubes, une pièce de jonction (46 x 46 cm) et enfin une pièce en forme de T (46 x 46 cm) (Figure 7). Chaque pièce est munie de rebords percés de trous afin de raccorder les modules à l'aide d'écrous et de boulons en métal. Ces rebords sont toutefois acérés : le port de gants de sécurité est conseillé pour la manipulation (Brunn, 2009a, p. 71). Par leur forme et leur matériau, les *Tubes carrés* imitent les conduits d'aération industriels, mais sont fabriqués sur mesure en usine selon les directives et les croquis de l'artiste. Chacun de ces modules peut être commandé en nombre illimité afin de varier les

configurations possibles. De plus, Posenenske vend ces pièces à prix coûtant et donc sans profit. Dans cet esprit, depuis la mort de l'artiste en 1985, les reconstructions de son œuvre sont autorisées par sa succession, dirigée par son second mari Burkhard Brunn. Celles-ci sont certifiées, mais ni signées ni numérotées.

La variabilité des configurations des *Tubes carrés* est assurée d'une part par la possibilité d'obtenir un grand nombre de pièces à assembler et, d'autre part, par le fait que l'artiste laisse au « consommateur » (Posenenske, 2009/1968, p. 135), ou plus simplement au spectateur, à l'acheteur, au galeriste ou au commissaire, la liberté de disposer et d'assembler les modules à sa guise. Ceux-ci peuvent être placés directement au sol, à l'horizontale ou à la verticale, à la manière de sculptures autoportantes (Figure 8). Les structures peuvent aussi être vissées le long d'un mur ou suspendues au plafond au moyen d'un câble métallique et d'ancrages ajoutés sur les pièces. Grâce à leur robustesse, les pièces conviennent également à une installation à l'extérieur et dans des lieux très fréquentés.

Toujours en 1967, Posenenske crée une nouvelle version des *Tubes carrés* : la *Série DW*. Cette variante se distingue par quelques aspects déterminants. D'abord, cette version est faite de carton ondulé brun plutôt que d'aluminium (Figure 9). Ensuite, elle est composée de seulement quatre formes de taille nettement plus imposante que leur contrepartie en tôle d'aluminium : un tube carré (70 x 70 x 140 cm), un tube rectangulaire (35 x 70 x 140 cm), un tube angulaire (70 x 70 cm) et une pièce de transition (70 x 70 cm et 35 x 70 cm). Malgré la dimension des pièces, la légèreté du carton ondulé facilite le transport : les pièces sont livrées à plat et dépliées avant l'assemblage. Elles sont ensuite fixées au moyen d'écrous, de boulons et de rondelles en plastique blanc. Si cette série adopte les mêmes principes de variabilité que la version en tôle d'acier et présente de la sorte des possibilités de configurations similaires, le carton s'avère plus facile à manipuler.

La dernière œuvre de Posenenske incluse dans mon corpus est la série des *Panneaux pivotants Série E*, dont il existe trois versions créées entre 1967 et 1968. La première, les *Series E Kleiner Drehflügel* [Petits panneaux pivotants Série E] (Figure 10), est faite de tôle d'aluminium recouverte de peinture industrielle gris pâle au fini mat ou encore de panneaux de plastique expansé recouverts de plaques en aluminium, selon les reconstructions. La structure est constituée de quatre panneaux fixés à l'aide de charnières sur chacune des arêtes verticales d'un cadre cubique, ce qui permet de les faire pivoter sur quatre axes distincts. Lorsque tous les panneaux sont fermés, la structure forme un cube de 100 x 100 x 100 cm. Les *Series E Großer Drehflügel* [Grands panneaux pivotants Série E] (Figure 11) sont fabriqués à partir des mêmes matériaux que leur version réduite. Or, ils se distinguent par leur cadre triangulaire équilatéral et leurs dimensions doublement plus grandes (200 x 200 x 200 cm), chacune des trois arêtes verticales soutenant deux panneaux de 95 x 190 cm. La dernière version, qui porte le nom générique de *Panneaux pivotants Série E* (Figure 12) est un amalgame des deux précédentes en ce qu'elle reprend les dimensions de la version agrandie et la structure cubique de la version réduite. Plutôt qu'un cadre tubulaire, on retrouve aux quatre coins de la base un panneau fixe de 100 x 200 cm auquel est accroché un panneau mobile de dimension égale. À ceux-ci s'ajoutent deux panneaux en guise de plafond et deux autres en guise de plancher, pour un total de douze panneaux. La plus grande particularité de ce modèle réside toutefois dans le matériau choisi : des panneaux de particules de bois non traités.

L'intervention de tiers et la variabilité sont de nouveau des composantes centrales de la *Série E*, toutes versions confondues. Les spectateurs sont invités à ouvrir et à refermer les panneaux tout au long de l'exposition. Contrairement aux *Tubes carrés* en acier et en carton ondulé dont la configuration est plus ardue en raison de la taille des pièces et de l'assemblage qui nécessite des outils, la manipulation de l'œuvre est ici accessible en tout temps. De plus, l'échelle distincte des *Grands panneaux*

pivotants entraîne un rapport différent à l'œuvre : le spectateur peut entrer dans la structure, voire s'y cacher en refermant les six panneaux qui la composent.

Les *Tubes carrés Série D* et *DW* ainsi que les *Panneaux pivotants* ont en commun leur recours à des matériaux industriels bruts et à une forme d'interaction avec des tiers pour leur mise en exposition. Ces caractéristiques forment la base de l'analyse subséquente de ce corpus aux fins de la présente étude. En outre, ces séries marquent la fin abrupte de la carrière artistique de leur créatrice¹². Dès 1968, Posenenske se retire progressivement du milieu. Désillusionnée face au monde de l'art, elle se consacre à des études en sociologie et s'inscrit à l'Université de Francfort à l'automne 1969. Son mémoire de maîtrise, rédigé conjointement avec Brunn, porte sur les conditions de travail en milieu industriel¹³. Son œuvre fait l'objet d'une redécouverte après sa mort en 1985, puis de façon accrue au début des années 2000.

1.2.2 Présentation du corpus de Bernd et Hilla Becher

Né à Siegen en 1931, Bernd Becher grandit à l'ombre de l'usine sidérurgique Hainer-Hütte située en plein cœur de cette ville ouvrière de Rhénanie-du-Nord-Westphalie. Comme la quasi-totalité des membres de sa famille paternelle et maternelle travaille dans l'industrie minière ou de l'acier (Ziegler, 2002, p. 98), Bernd Becher constate la disparition progressive des paysages industriels de sa région natale, qui le fascinent depuis son enfance. Après une formation à titre de

¹² Depuis la mort de Posenenske, une série de quatre films Super 8 sans titre (1968) et une série d'objets architecturaux réalisés à partir de croquis de l'artiste (*Raumteiler* [Cloison de séparation], 1967-1968) sont régulièrement incluses dans les expositions qui lui sont consacrées. Bien que reconnues par la succession de Posenenske, ces séries sont exclues du catalogue raisonné compilé par Wiehager (2009a).

¹³ Leur mémoire est publié en par la maison d'édition Campus sous le titre *Vorgabezeit und Arbeitswert: Interessenkritik an der Methodenkonstruktion. Leistungsgradschätzen, Systeme vorbestimmter Zeiten, analytische Arbeitsbewertung* [Temps alloué et valeur du travail : une critique méthodologique. Estimation de la production, systèmes d'allocation du temps et analyse de la valeur du travail] (1979). Ma traduction.

peintre décoratif dans l'entreprise de son père, il entre à l'Académie des beaux-arts de Stuttgart de 1953 à 1956 — à peine un an après le départ de Posenenske de cette institution — pour étudier sous la gouverne de l'illustrateur et graveur Karl Rössing. Bernd Becher quitte à son tour Stuttgart et rejoint l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf en 1957 afin d'apprendre la typographie. Devant l'instabilité entraînée par la création de la CEE en 1957 et la crise du charbon de 1958, Bernd Becher commence à représenter les structures de l'industrie lourde en voie de disparition au moyen de la peinture et du dessin. À compter de 1957, il utilise la photographie en guise d'aide-mémoire à la création de ses dessins, alors que certaines structures sont démantelées avant qu'il n'ait le temps de les coucher sur papier.

Il trouve en ce sens une précieuse partenaire en la personne d'Hilla Wobeser, qui le pousse à adopter le médium photographique comme unique outil. Cette dernière voit le jour à Potsdam à 1934 et passe une partie de sa jeunesse en Allemagne de l'Est. Initiée à la photographie à un jeune âge par sa mère, elle-même photographe, elle travaille de 1951 à 1953 dans l'atelier de Walter Eichgrün à Potsdam. Elle assiste ce dernier dans ses diverses commandes photographiques, notamment dans la documentation architecturale du palais rococo de Sanssouci. En 1954, Hilla Becher fuit la RDA. Elle travaille un temps à Hambourg à titre de photographe, puis s'installe à Düsseldorf en 1957. Elle y est embauchée par l'agence de publicité Troost, où elle fait la rencontre de Bernd Becher. Hilla Becher est à son tour admise l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf l'année suivante, malgré l'absence d'un département consacré à la photographie. Les deux étudient à l'Académie jusqu'en 1961, année de leur mariage.

La proximité de Düsseldorf avec la région industrielle de la Ruhr facilite l'élaboration du projet photographique qui constitue l'œuvre de leur vie. Tout en travaillant chacun de leur côté — Bernd comme graphiste et Hilla comme photographe à son compte — ils entament leur collaboration. Constitué entre 1959

et le début des années 2000, leur corpus photographique présente une uniformité telle que, pour les besoins de cette analyse, il peut être considéré en tant qu'un seul ensemble cohérent¹⁴. Il m'est par conséquent possible de décrire les caractéristiques communes et constantes de leurs photographies d'installations et de bâtiments industriels prises à travers l'Europe et l'Amérique du Nord tout en m'appuyant sur certains exemples ciblés dans les chapitres subséquents.

Il convient d'abord d'étudier les caractéristiques techniques de leurs photographies. Équipés jusqu'à 1963 d'un vieil appareil photo à plaque, les Becher se tournent par la suite vers une caméra Plaubel Peco de 13 x 18 cm. Ils utilisent des lentilles normales, zoom ou grand angle avec un temps d'exposition moyen de dix secondes à une minute, selon les conditions qui s'offrent à eux. En 1970, ils adoptent des négatifs grands formats de cinq par sept pouces pour plus de précision. L'utilisation de papier Agfa Record Rapid ou Baryta permet d'obtenir des tirages d'une grande qualité¹⁵. Les photographes se procurent en outre un second appareil afin de redoubler d'effort et de travailler à l'occasion individuellement. Si règle générale Bernd Becher s'affaire à la prise des photos tandis qu'Hilla Becher effectue une plus grande partie du travail en laboratoire, cette division des tâches n'est pas absolue et les deux agissent habituellement de concert, voyageant ensemble pour repérer et capturer les sujets industriels qui retiennent leur attention.

À cette fin, les photographes ciblent dans un premier temps les structures construites entre 1870 et 1950 dans le Siegerland, région natale de Bernd Becher, pour ensuite orienter leurs déplacements vers le reste de l'Allemagne de l'Ouest — principalement la Ruhr —, la France, la Hollande et la Belgique. Ils font un voyage

¹⁴ De même, cela justifie que je restreigne la période historique étudiée aux années 1960 et 1970, qui représentent l'élaboration de leur projet, tout en puisant à l'occasion parmi des exemples plus tardifs de leur pratique.

¹⁵ Pour plus de détails techniques, voir Lange (2007/2005, p. 30-34).

en Écosse et en Angleterre en 1965 et profitent de leur première exposition en sol américain en 1968 pour photographier les régions industrielles de Chicago, de Pittsburgh et de la Pennsylvanie. Tel que l'explique Hilla Becher (2007/1968, p. 185), la sélection des sujets à photographier s'appuie d'une part sur l'intérêt esthétique des structures et de leur environnement immédiat et d'autre part sur l'urgence d'agir avant leur potentielle démolition. Les Becher s'en tiennent de la sorte aux pays occidentaux ayant connu les premiers remous de la Révolution industrielle.

Auteure d'une thèse de doctorat et de la plus importante monographie sur l'œuvre des Becher, Susanne Lange (2007/2005, p. 44) identifie les trois types de composition privilégiés par les Becher une fois les sujets retenus. Le premier type consiste à isoler une structure au sein d'un complexe industriel plus vaste et à la photographier en entier. Le point de vue est frontal, centré et légèrement surélevé grâce à l'érection d'échafaudages. Dans certains cas, il est possible d'obtenir un arrière-plan vierge grâce aux environs dégagés et aux conditions météorologiques nuageuses favorisées par les photographes lors de la prise de vue. De cette façon, les photographes obtiennent une toile de fond uniformément blanche sur près des trois quarts de la hauteur (Figure 13). À l'inverse, certains sites contraignent les photographes à intégrer l'environnement immédiat de la structure ciblée dans l'image, comme dans la *View of the Winding Tower of Cwmcynon Colliery, Mountain Ash, South Wales* (1966, Figure 14), où les maisons des ouvriers et le paysage montagneux forment différents plans en strates horizontales derrière la charpente d'extraction, qui domine au premier plan et s'impose par sa verticalité.

Le second type de prise de vue réalisé par les Becher représente des vues partielles ou des détails. Ce type de composition, qui demeure plus marginal, est généralement retenu dans le cas d'installations d'une grande complexité. Les usines pétrochimiques ou les hauts fourneaux servant à l'extraction du fer se prêtent bien à

cet exercice, qui aide à visualiser individuellement les éléments qui assurent le fonctionnement du système général (Lange, 2007/2005, p. 60). Le cadrage est resserré jusqu'à gommer complètement l'arrière-plan (Figure 15). Fait à noter, les détails constituent le seul type de photographies pour lequel les Becher effectuent des prises de vue intérieures.

Le dernier type de représentation est formé par les paysages industriels, tels que rassemblés dans la publication du même nom (B. et H. Becher, 2002). Pris en plan large et souvent en plongée, ceux-ci présentent des vues d'ensemble des complexes industriels formés de structures utilitaires destinées à la production, mais aussi de résidences, de routes et de chemins de fer. Ces derniers éléments agissent comme points de fuite qui confèrent aux paysages des Becher une profondeur inédite dans leur travail et qui s'ajoutent à la succession de plans formée par l'environnement immédiat (Figure 16). Bien que distincts, ces trois types de composition partagent certaines caractéristiques immuables : la luminosité diffuse, l'utilisation du noir et blanc et ce, même après la démocratisation des films couleur, et l'absence quasi systématique de figures humaines.

Que ce soit dans le cadre d'une exposition ou par l'entremise du livre d'artiste, les Becher adoptent deux modes de présentation distincts pour leurs photos : la typologie et le portrait. La forme typologique apparaît au courant des années 1960 dans le travail des Becher. Elle se manifeste à la manière d'un tableau aux allures de grille qui présente un ensemble de photographies dans une visée comparative (Figure 17). Dans le cas des Becher, la typologie réunit le plus souvent des structures industrielles de même fonction, telles que des hauts fourneaux, des gazomètres ou des châteaux d'eau. Les typologies des Becher sont exclusivement composées des photographies du premier type de composition présenté ci-haut, c'est-à-dire les sujets isolés. La présentation typologique est aussi propice à la présentation de vues à 360 degrés d'un objet, appelées *Abwicklungen*

[Déroutements]. Celles-ci représentent chacune des quatre faces ainsi que les quatre coins d'une structure (Figure 18). Les toutes premières typologies des Becher destinées à être exposées sont conçues de façon artisanale en collant les photographies sélectionnées sur un carton de 1 x 1,5 mètre. La présentation se raffine au fil du temps : les tirages de 30 x 40 cm ou de 40 x 30 cm sont placés dans un cadre aux minces rebords blancs qui se confondent avec la couleur du passe-partout. L'accrochage au mur est serré, avec seulement quelques centimètres entre chaque cadre. La disposition typologique est reproduite dans les livres d'artistes des Becher en rassemblant plusieurs photos distinctes sur une page de grand format.

La présentation dite en « portrait » désigne quant à elle une conception « classique » où les photos sont présentées de façon autonome. Elle s'adapte aussi bien aux compositions isolées qu'aux détails et aux paysages. Contrairement à ce que son titre indique, le premier ouvrage imprimé des Becher intitulé *Anonyme Skulpturen : eine Typologie technischer Bauten* [Sculptures anonymes : une typologie des bâtiments industriels] (1970) adopte principalement le mode du portrait et présente une seule planche photographique par page. Le livre conserve cependant une organisation par type de structure¹⁶. Ce mode de présentation est plus tardivement repris lors d'expositions, où les photographies sont accrochées les unes à la suite des autres et sont davantage espacées (Figure 19). Dans ces conditions, le format privilégié est plus grand, soit généralement de 50 x 60 cm ou de 60 x 50 cm. Cependant, le large passe-partout et le cadre blanc employés pour les typologies demeurent.

Pendant près d'un demi-siècle et jusqu'à leur mort respective en 2007 et en 2015, Bernd et Hilla Becher ne dérogent pas à cette méthodologie stricte. Ils produisent

¹⁶ Chaque section est en outre précédée d'un court texte technique rédigé par Hilla Becher, qui explique la nature et la fonction de ces installations.

ainsi plus de vingt milles négatifs pris à des décennies d'intervalle et dans différents pays qui, grâce à leur absence de repères temporels et aux choix formels homogènes du couple, peuvent cohabiter au sein d'un ensemble typologique. De façon constante, les Becher refusent de qualifier leur travail d'art¹⁷. Grâce à l'enseignement de Bernd Becher, nommé en 1976 en tant que tout premier professeur de photographie à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, ils définissent néanmoins un style propre qui influence une génération entière de jeunes photographes allemands.

1.2.3 Réception et diffusion au sein des néo-avant-gardes en RFA (1955-1975)

Tel que la présentation de deux corpus l'a démontré, les Becher et Posenenske évoluent tous deux au cœur de la scène artistique ouest-allemande de la dernière moitié des années 1950 jusqu'à 1975. Ce paysage favorise du même coup leur assimilation au minimalisme et à l'art conceptuel. Avant d'étudier l'articulation subséquente de la problématique du travail dans l'art de cette époque, cette section propose de détailler la réception initiale des artistes de mon corpus en vue de mieux comprendre leur association aux néo-avant-gardes européennes et américaines.

Aux yeux des observateurs étrangers, la reconstruction culturelle de la RFA suite à la censure national-socialiste s'amorce en 1955 avec la première *documenta* organisée à Cassel¹⁸. La seconde édition de l'évènement, tenue en 1959¹⁹, confirme le cadre de référence international vers lequel la scène culturelle ouest-allemande s'oriente. Celle-ci profite à la fois des liens diplomatiques privilégiés entre les États-

¹⁷ Ce refus est exprimé dans une citation d'Hilla Becher maintes fois reprise : « The question if [our work] is a work of art or not is not very interesting for us. Probably it is situated in between the established categories. » (Andre, 1972, p. 59).

¹⁸ *documenta 1 : Kunst des XX. Jahrhunderts* [L'art du 20^e siècle], 16 juillet-18 septembre 1955, Museum Fridericianum, Cassel. Directeur artistique : Arnold Bode.

¹⁹ *documenta 2 : Kunst nach 1945* [L'art après 1945], 11 juillet-11 octobre 1959, Museum Fridericianum, Orangerie, Schloss Bellevue, Cassel. Directeur artistique : Arnold Bode.

Unis et la RFA et de sa position avantageuse au carrefour des grandes capitales européennes pour connaître une effervescence significative. Au tournant des années 1960, l'activité artistique se concentre dans les villes de Düsseldorf, Cologne, Munich, Berlin-Ouest et Francfort-sur-le-Main grâce à un réseau de galeries novatrices et de commissaires émergents.

C'est dans cet écosystème artistique animé que les pratiques des Becher et de Posenenske voient le jour. À Berlin-Ouest, la Galerie René Block place la présentation de la relève locale et internationale au cœur de son mandat. À l'été 1968, Block présente l'exposition en deux parties *ABC Art, Cool Art, Minimum Art, Minimal Art, Primary Structure, Neue Monumente, IMI Art*²⁰. Posenenske y prend part avec ses *Tubes carrés Série DW* aux côtés de compatriotes, dont Hanne Darboven, Imi Giese et Blinky Palermo. Les Américains sont quant à eux représentés par Carl Andre, Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt et Fred Sandback. Malgré le rôle important de la Galerie René Block, le monde de l'art délaisse l'ancienne capitale maintenant divisée au profit de Cologne. La création de la *Verein progressiver deutscher Kunsthändler* [Association des marchands d'art progressistes allemands] (VPDK) et l'organisation de la première édition de la foire *Kunstmarkt Köln '67* au mois de septembre ravivent le marché de l'art à l'échelle nationale²¹.

À l'inverse, les villes de Francfort-sur-le-Main et de Düsseldorf deviennent le siège d'un discours avant-gardiste à plus petite échelle. Le paysage culturel francfortois est marqué par le travail curatorial de Paul Maenz et de Peter Roehr. Les deux

²⁰ *ABC Art, Cool Art, Minimum Art, Minimal Art, Primary Structure, Neue Monumente, IMI Art*, 1^{er} juin-31 juillet 1968, Galerie René Block, Berlin-Ouest.

²¹ L'évènement porte le nom de *Art Cologne* depuis 1984. Pour un historique de cette manifestation et une étude de son influence en tant que modèle des foires commerciales contemporaines, voir Christine Mehring (2008).

hommes collaborent une première fois et mettent sur pied l'exposition *Serielle Formationen*²². Celle-ci s'articule autour de la sérialité empruntée à la production industrielle comme principe unificateur de démarches de nature variée (Maenz et Roehr, 2017/1967, p. 121). Les commissaires réunissent soixante-deux œuvres de quarante-huit artistes européens et américains allant du mouvement ZERO à l'art conceptuel, en passant par le Nouveau réalisme, le Pop Art, l'Op Art et l'art minimal. La scène locale francfortoise est représentée par Roehr, Thomas Bayrle ainsi que Posenenske, qui y expose ses *Reliefs*. *Serielle Formationen* constitue en cela la toute première exposition thématique sur les tendances minimalistes en Allemagne et marque un jalon dans l'établissement d'un dialogue entre l'art minimal américain et ses représentants en Allemagne (Wiehager, 2017a, p. 8-10).

À peine six mois après *Serielle Formationen*, le duo Maenz-Roehr récidive en organisant l'évènement *Dies alles Herzchen wird einmal dir Gehören* [Tout cela, ma chère, un jour vous appartiendra]²³. Celui-ci a lieu le 9 septembre 1967 à la Galerie Dorothea Loehr, située dans une ancienne ferme en périphérie de Francfort²⁴. La grange, l'étable et la cour servent d'espaces d'exposition propices à l'organisation d'évènements, de performances, de conférences et de happenings dans un esprit expérimental (North, 2017, p. 78). Dans le cadre de *Herzchen*, Maenz et Roehr demandent à huit artistes émergents²⁵ de créer des œuvres faites de matériaux périssables. Proche amie des deux commissaires, Posenenske participe une fois de

²² *Serielle Formationen*, 22 mai-30 juin 1967, Frankfurter Universität Studio Galerie, Francfort-sur-le-Main. Commissaires : Paul Maenz et Peter Roehr.

²³ Ci-après, abrégé en *Herzchen*.

²⁴ La Galerie Dorothea Loehr ouvre ses portes en 1959 en plein centre-ville de Francfort, avant de déménager en 1961 dans la l'ouest de la ville, où elle accueille la toute première exposition solo d'œuvres picturales de Posenenske la même année. Posenenske y expose une dernière fois en 1968, avec ses *Petits et Grands panneaux pivotants*.

²⁵ Jan Dibbets, Barry Flanagan, Bernhard Höke, John Johnson, Richard Long, Konrad Lueg, Charlotte Posenenske et Peter Roehr.

plus à leur projet. Pour la première et unique fois, elle y présente ses *Tubes carrés Série DW* en carton ondulé sous forme de performance chorégraphiée. À mesure que les œuvres se transforment au fil de l'évènement, les matières organiques privilégiées par les différents artistes — telles le carton des tubes de Posenenske ou encore le feu et la glace de l'œuvre de Bernhard Höke — mettent en évidence leur caractère éphémère. L'évènement lui-même s'avère de courte durée : les pompiers y mettent fin deux heures après son commencement en raison d'un incident mineur. *Herzchen* constitue néanmoins un tournant majeur qui fait l'objet d'une réévaluation contemporaine. Alors que la critique d'art Suzaan Boettger (2003, p. 35) parle de « Postminimalism avant la lettre », la commissaire d'exposition indépendante Christina von Rotenhan (2010, p. 63) affirme qu'il s'agit de la première manifestation publique d'art processuel en Allemagne.

Dans la foulée de *Herzchen*, l'artiste Konrad Lueg adopte le patronyme Fischer et ouvre sa « galerie » *Austellungen bei Konrad Fischer* [Expositions chez Konrad Fischer] dans un local étroit du centre historique de Düsseldorf²⁶. Dans la seconde ville en importance de la région rhénane, Fischer offre un contrepoids au nouvel essor marchand de la ville voisine de Cologne²⁷. Aiguillé par l'éditeur Kasper König, installé à New York, Fischer programme les premières expositions solo européennes d'artistes associés à la Dwan Gallery, tels qu'Andre, LeWitt, Sandback, Long et Robert Smithson. Ce faisant, il propose une vitrine novatrice dont profitent tant Posenenske que les Becher.

²⁶Fischer évite volontairement le terme « galerie », « [...] which connoted commerce and bourgeois conformism ». Voir Brigitte Kölle (2007, p. 36).

²⁷ Phyllis Tuchman (1970, p. 61) et Mehring (2008, p. 328) soulignent toutes deux le rôle de Fischer dans l'établissement des identités distinctes des deux villes rivales : Cologne devient la ville des marchands tandis que Düsseldorf accueille les créateurs.

Suite à l'exposition inaugurale consacrée à Andre, Fischer accueille un doublé féminin qui met en vedette les *Tubes carrés Série DW* de Posenenske et les *Konstruktionen* [Constructions] (1966-1967) de Darboven. Puis, la présentation chez Fischer en décembre 1970 de l'exposition *Förderturm – Hochofen* [Charpente d'extraction – Haut fourneau] des Becher coïncide avec la publication de leur premier livre *Anonyme Skulpturen* (1970), de surcroît distribué par la librairie Walther König. L'exposition marque en outre le début d'une longue collaboration entre les photographes et Fischer. Ce dernier met leur travail en valeur dans son établissement à quatre autres reprises jusque dans les années 1990²⁸. Fischer les inclut aussi dans ses divers projets curatoriaux centrés sur les démarches conceptuelles : *Prospect '69*, évènement axé sur le land art et l'art processuel, *Konzeption/Conception*, parmi les premières expositions d'art conceptuel présentées dans une grande institution européenne (Kreuzer, 2015, s.p.), *Prospect '71*, exposition centrée sur les nouveaux médias et la *documenta 5*, où leur travail est présenté dans la section *Idee*²⁹. Avant cela, les photographies des Becher sont publiées principalement dans des revues spécialisées en architecture et en histoire industrielle ou encore sont confinées aux musées d'arts appliqués³⁰. C'est dire que

²⁸ Voir D. Fischer et Konrad Fischer GmbH, 1993 pour une liste complète des expositions présentées chez Fischer entre octobre 1967 et octobre 1992.

²⁹ *Prospect '69*, 30 septembre-12 octobre 1969, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf. Commissaires : Konrad Fischer et Hans Strelow.

Konzeption/Conception : Dokumentation einer heutiger Kunststrichtung/Documentation of a Today's Art Tendency, 24 octobre-23 novembre 1969, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Leverkusen. Commissaires : Konrad Fischer et Rolf Wedewer.

Prospect '71, 8-17 octobre 1971, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf. Commissaires : Konrad Fischer et Hans Strelow.

documenta 5, 30 juin-8 octobre 1972, Cassel. Directeur artistique : Harald Szeemann. Commissaires, section *Idee* : Konrad Fischer et Klaus Honnef.

³⁰ Voir la liste compilée par Lange (2007/2005, p. 71).

leur inclusion successive dans les expositions de Fischer scelle la réception de leur pratique dans le contexte des néo-avant-gardes artistiques.

Contrairement à Posenenske qui, hormis quelques incursions en Belgique et aux Pays-Bas, expose presque exclusivement en Allemagne de son vivant, les Becher prennent d'assaut la scène internationale. Le deuxième numéro du journal *Kunst-Zeitung* (1969) est consacré à la reproduction de plusieurs images tirées de leur série sur les tours de refroidissement. Le numéro est distribué dans toute Allemagne ainsi qu'à l'étranger et attire l'attention d'Ileana Sonnabend. Cette dernière intègre le couple au sein de ses réputées galeries parisienne et new-yorkaise à compter de 1971. Un an auparavant, les Becher contribuent à l'exposition à *Information*, au MoMA, consacrée aux artistes « interested in ways of rapidly exchanging ideas, rather than embalming the idea in an "object". » (McShine, 1970, p. 139)³¹. Alors qu'Andre signe un article à leur sujet dans le magazine *Artforum* (1972), le célèbre sculpteur favorise la considération de leur œuvre à la lumière des préceptes minimalistes sur la systémativité. Enfin, leur inclusion dans l'exposition *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape* confirme leur réception non seulement en tant qu'artistes à la frontière du minimalisme et de l'art conceptuel, mais aussi à titre de pionniers du médium photographique³².

Sur fond des transformations socioéconomiques de la société ouest-allemande énoncées précédemment, cette réception met également au jour des tensions

³¹ *Information*, 2 juillet-20 septembre 1970, Museum of Modern Art, New York, NY. Commissaire : Kynaston L. McShine.

³² *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, octobre 1975-février 1976, International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester, NY. Commissaire : William Jenkins.

Pour de plus amples informations sur la réception des Becher aux États-Unis entre 1968 et 1991, voir Jeffrey Laad (2010). Pour une étude plus vaste des réceptions successives du travail des Becher en RFA entre 1965 et 1990, voir Gerald Schröder (2010).

relatives aux enjeux de la marchandisation de l'art et du décloisonnement des pratiques des néo-avant-gardes. En phase avec l'adéquation entre les secteurs économique et artistique, la prochaine section vise à passer en revue le contexte théorique passé et actuel qui soutient l'étude de l'activité artistique à travers le prisme du travail dans les pratiques minimalistes et conceptuelles.

1.3 L'art entre création et travail dans le minimalisme et l'art conceptuel : une brève historiographie

Les différents discours qui aideront maintenant à préciser mon hypothèse sur la critique de l'organisation du travail dans les œuvres de mon corpus sont formulés par des artistes, des critiques ou des théoriciens. Malgré leurs horizons variés, ces penseurs ont en commun la remise en question de ce que Krauss (1986) nomme les mythes modernistes. Dans ces démarches, influencées par les théories structuralistes et poststructuralistes, « [...] the autonomous or unified nature of concepts like « author », « œuvre », or « work » tends to dissolve against the background of actual, material history. » (Krauss, 1986, p. 2; 4). En lien avec ma problématique et mon corpus, je propose d'étudier le cadre théorique de la question du travail dans le minimalisme et l'art conceptuel en fonction des approches complémentaires de ces deux courants par rapport aux éléments énoncés par Krauss : une approche que je qualifierai de formelle dans le cas du minimalisme et une approche dite structurelle en ce qui a trait aux pratiques conceptuelles.

La séparation proposée entre l'approche formelle et structurelle est tributaire des réévaluations contemporaines de l'art pictural, photographique et sculptural des années 1960 par Caroline A. Jones (1996) et Julia Bryan-Wilson (2009), respectivement professeure au Massachusetts Institute of Technology (MIT) et professeure associée à l'Université de Californie à Berkeley. L'ouvrage *Machine in the Studio : Constructing the Postwar American Artist* de Jones s'intéresse au

renversement de l'attrait romantique du studio comme lieu de production dans le minimalisme, le pop art et les *earthworks*. L'auteure (Jones, 1996, p. 55) articule son étude autour de deux axes de ce qu'elle nomme le « technological sublime » : la dimension iconique, qui rassemble les représentations de la technologie, de l'industrie et de la machine, et la dimension performative, qui désigne l'adoption des modes de production industrielle dans la pratique artistique³³. Quant à Bryan-Wilson, elle explore dans *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era* l'identification collective d'artistes américains des années 1960 et 1970 à la figure du travailleur. Elle fait valoir que la proximité idéologique de ces artistes avec les classes ouvrières s'exprime par la production d'objets qui évoquent la réalité industrielle dans leur choix de matières comme par la formulation d'une critique envers les conditions de travail propres aux travailleurs culturels. L'auteure synthétise ces deux revers d'une même médaille par les expressions « art work » et « art worker » (Bryan-Wilson, 2009, p. 1-11).

Jones et Bryan-Wilson conjuguent l'apparition d'une esthétique industrielle au cours des années 1960 à l'émergence d'une conception nouvelle du rôle de l'artiste par rapport au spectateur et au contexte expositionnel. La structure de la présente étude distinguera les aspects formels et structurels des œuvres de mon corpus sur la base du travail du créateur et de celui des acteurs périphériques à l'œuvre. Les deux chapitres subséquents du présent mémoire seront structurés selon ces approches distinctes. Cependant, de même que Jones (1996, p. 349-350) démontre la porosité des dimensions iconique et performative, il n'est pas ici question d'isoler complètement ces deux tendances, ni d'assimiler les Becher et Posenenske exclusivement à la pratique soit minimaliste soit conceptuelle. Plutôt, la problématique du travail constituera une notion englobante permettant de lier les

³³ En conclusion de son livre, Jones (1996, p. 349-350) propose une intéressante historiographie des axes iconique et performatif, passant des peintures de train de J. M. W. Turner à l'organisation professionnelle des artistes du Bauhaus.

sphères de la production et de la consommation artistiques telles qu'elles s'expriment entre ces deux courants.

1.3.1 L'approche formelle de l'art minimal et du minimalisme

Dans l'art minimal américain et la mouvance minimaliste internationale, art et travail entretiennent un rapport d'abord formel. En sculpture, cela se manifeste de la façon la plus évidente par l'utilisation de matériaux issus de la production industrielle. De l'aluminium au plexiglas, en passant par l'acier, l'emploi de matières usinées s'articule de façon quasi simultanée aux États-Unis et en RFA autour de discours faisant valoir leurs qualités inédites. Aux États-Unis, ce sont d'abord les artistes qui prennent la parole. Judd (2005/1965, p. 181; 187) défend le caractère spécifique et foncièrement objectif de ces matériaux, en plus de préférer le terme « three-dimensional work » à celui de « sculpture ». Il estime en outre que ces œuvres présentent une proximité avec le ready-made de Marcel Duchamp par leur aspect unitaire (Judd, 2005/1965, p. 183). Adoptant un vocabulaire et un cadre de référence similaires dans ses « Notes on Sculpture, Part 3 : Notes and Non Sequiturs », Morris (1993c/1967, p. 27) célèbre l'imagerie de ces constructions usinées, qui ressemblent à des objets manufacturés plutôt qu'au domaine artistique.

Parallèlement, en Allemagne, le succès retentissant de la réédition de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* de Walter Benjamin (1963/1936) invite à une réflexion nouvelle sur la place des technologies dans la pratique artistique. C'est dans ce contexte intellectuel que Maenz et Roehr élaborent l'exposition *Serielle Formationen*³⁴, où Posenenske présente ses *Reliefs*. Dans le catalogue original (Maenz et Roehr, 2017/1967, p. 121), les commissaires établissent sans ambiguïté l'influence de la production industrielle de masse sur les pratiques artistiques qui lui sont contemporaines :

³⁴ Voir l'étude détaillée de Wichager (2017b, p. 37).

The consumer society of the 20th century: anyone who does not directly manufacture industrial goods probably distributes or processes them, and certainly uses them, daily, hourly, day and night. [...] Artistic actions and reactions are provoked by the immediate environment. This applies to the themes that artworks address as well as the materials used and the construction of the artworks themselves.

Parmi les représentants des tendances minimalistes invités à prendre part à l'exposition, Hans Breder offre la présente déclaration en guise d'accompagnement à sa sculpture *Spiegelobjekt* [Objet miroir] (1966), faite d'aluminium et de Plexiglas : « I look at my work with the objectivity of a disinterested observer. [...] I try to make my works appear anonymous, sensible, and relaxed, without establishing values. » (cité dans Maenz et Roehr, 2017/1967, p. 122). Breder souligne de la sorte la distance entre l'artiste et sa création, doublée du caractère cartésien de cette dernière. Il prône dans la même veine que Judd (2005/1965) et Morris (1993c/1967) le retrait de la subjectivité caractéristique de l'artiste dans son œuvre en émulant les pratiques industrielles.

Cette posture antiartistique, amenée par le recours à des matières associées à l'industrie, est au cœur de la diatribe du critique Michael Fried à l'endroit des objets de l'art minimal. Dans son article « Art and Objecthood » (1969/1967), il fait directement référence aux écrits de Judd et de Morris et condamne l'objectivité des matières employées en soulignant leur caractère littéral. Plutôt que d'envisager la revendication du statut d'objet comme une démarche inventive, Fried (1969/1967, p. 143) considère que celle-ci s'avère vide de sens : « Like the shape of the object, the materials do not represent, signify, or allude to anything: they are what they are and nothing more. » Il développe la notion d'objectivité en réaction à cette absence perçue de contenu artistique.

De surcroît, Fried (1969/1967, p. 140) affirme que l'objectivité amène les œuvres dites « littéralistes » à se distancer de l'objet artistique pour conférer une position

dominante au sujet, incarné par le spectateur. Alors que Morris (1993b/1966, p. 15) soutient que « [the] better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision », Fried formule le concept de théâtralité en tant que modèle de la nouvelle relation sujet-objet qui redéfinit l'expérience esthétique. En cela, les artistes minimalistes font le pont entre l'effacement de l'artiste devant le spectateur et la proclamation par le sémiologue Roland Barthes (1984/1967, p. 67) de la « mort de l'auteur » au bénéfice de la « naissance du spectateur » (Foster, 2001a/1986, p. 50)³⁵.

L'approche de la sculpture minimaliste — fondée sur l'intervention limitée de l'artiste sur le résultat final de sa création — renvoie en parallèle à une conception de la photographie répandue depuis la fin du 19^e siècle et réactualisée par la critique moderniste. Celle-ci influence à son tour la réception du travail des photographes jusqu'à la fin des années 1970. Ce que Clement Greenberg et ses successeurs en viendront à dénommer la spécificité du médium photographique est, dès son invention, identifié dans le lien inévitable qui unit l'image à son référent par la médiation technique de l'appareil photo. L'objectivité prétendue de la photographie, qui réside dans son procédé de production manufacturé — et non artisanal — est nommée « automatisme » par le critique Stanley Cavell dans son ouvrage *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film* (1979/1971, p. 20). Tardant à faire sa place à titre de pratique artistique à part entière dans le contexte des néo-avant-gardes des années 1950 et 1960, la photographie demeure cantonnée dans un rôle mécanique.

Or, ce rôle trouve un écho, voire une éventuelle légitimation, dans le vocabulaire industriel adopté par la sculpture minimaliste. De la sorte, l'association de la

³⁵ Le texte de Barthes est d'abord publié en anglais dans l'édition de la revue *Aspen* intitulée « The Minimalism Issue », sous la direction de Brian O'Doherty (1967).

photographie à un procédé purement technique et dénué de tout apport subjectif pose les jalons de son inclusion dans l'arsenal minimaliste. L'influent recueil *Minimal Art* colligé par le critique Gregory Battcock (1969) inclut à ce titre les corpus photographiques de Dan Graham et de Mel Bochner. Ce dernier figure également dans le recueil à titre d'auteur du texte « Serial Art, Systems, Solipsism » (1969/1967). Bochner s'emploie à y définir la pensée sérielle et systématique qui caractérise la production minimaliste. En phase avec l'approche de Maenz et Roehr dans la sélection des œuvres de *Serielle Formationen*, Bochner estime que la sérialité peut aussi bien se manifester en peinture, en sculpture ou en photographie. La pensée sérielle et objective forme par conséquent une méthodologie commune qui transcende les distinctions entre les médiums au sein du minimalisme.

C'est dire que le retrait partiel de l'intervention créatrice redéfinit la nature du travail artistique au cours des années 1960. Il convient de souligner que l'adjectif « minimal » est employé pour la première fois par le critique Richard Wollheim (1969/1965, p. 387) pour qualifier un ensemble de pratiques esthétiques du 20^e siècle³⁶. Le terme fait référence au « minimal art content » qui empêche toute évaluation de l'œuvre sur la base de l'effort et du travail fourni par l'artiste. La question du travail de l'artiste fait donc irruption dans le discours sur l'art dit minimal précisément car il en semble de prime abord dénué.

Wollheim (1969/1965, p. 396) met également en exergue le clivage entre le travail physique et mental, soit entre la production artisanale de l'objet artistique et le travail relevant de la prise de décision. Désigné par le terme de déqualification, mieux connu sous sa forme anglaise de *deskilling*, l'abandon du travail artisanal est

³⁶ Wollheim fait référence aux tableaux d'Ad Reinhardt, aux combines de Robert Rauschenberg et aux ready-mades de Duchamp. L'inclusion de son texte « Minimal art » dans le recueil de Battcock (1969) précédemment cité cimente cependant la fortune critique du terme, qui sera durablement associé à l'art minimal américain et au minimalisme international.

défini par le professeur d'art et d'esthétique John Roberts (2007, p. 3) comme « what happens when the expressive unity of hand and eye is *overridden* by the conditions of social and technological reproducibility [...] ». L'auteur fait remonter la dissociation de l'artiste vis-à-vis de la technique artisanale à la subversion de la figure auctoriale par Duchamp et à la production en usine adoptée par les artistes constructivistes en Russie³⁷. La délégation de la production à autrui a cependant des incidences tout au long du 20^e siècle en ce qu'elle affecte les idées reçues sur la subjectivité toute-puissante de l'artiste (Roberts, 2007, p. 147).

Les effets des modes de production de masse sur l'art du siècle dernier trouvent un écho dans le secteur industriel. L'ouvrage *Labor and Monopoly Capital. The Degradation of Work in the Twentieth Century* de l'auteur marxiste Harry Braverman (1998/1974) constitue une étude pionnière de la déqualification en milieu industriel. Selon son étude, les progrès technologiques et la division du travail accrue remplacent progressivement les compétences traditionnelles des ouvriers. S'intéressant lui aussi à la posture pionnière de Duchamp, le sociologue et philosophe Maurizio Lazzarato (2014, p. 23) établit un parallèle sans équivoque entre les mondes de l'art et de l'industrie dans le contexte de la déqualification : « L'artiste, comme l'ouvrier, est exproprié de son "savoir-faire", car la production est standardisée et elle perd, même dans l'art, toute singularité. » À l'égal de Fried qui décrie la mise à distance de l'objet artistique au profit du spectateur, Lazzarato postule la subordination de la production industrialisée vidée de son autonomie dans une visée critique.

³⁷ Malgré son insistance sur la reproduction technique comme forme de déqualification du travail artistique, Roberts élude étrangement les pratiques minimales dans son livre. Alors qu'il s'intéresse à la récurrence du paradigme du ready-made dans les néo-avant-gardes des années 1960, Roberts passe directement du Pop Art, incarné par Andy Warhol, à l'art conceptuel, avec le groupe Art and Language.

Artistes et ouvriers partagent donc une aliénation commune face au fruit de leurs efforts. Or, comme mon analyse des corpus des Becher et de Posenenske au chapitre suivant visera à le démontrer, cette aliénation semble volontaire chez les artistes de la mouvance minimaliste internationale, qui adoptent de plein gré les idéaux de désubjectivation du travail industriel. En ce sens, l'identification aux travailleurs de l'industrie dépasse la simple concordance des matériaux manipulés. Morris (1993c/1967, p. 27; 38-39) qualifie de « trivial » l'aspect superficiel des matériaux employés dans les œuvres dites minimalistes :

The new three-dimensional work has grasped the cultural infrastructure of forming itself that has been in use, and developing, since Neolithic times and culminates in the technology of industrial production. [...] The basic notions are repetition and division of labor: standardization and specialization.

L'artiste soutient que ces œuvres innovent en adoptant la logique de l'organisation du travail tout autant que les formes caractéristiques sous laquelle elle se présente dans le capitalisme tardif.

De fait, les matériaux de l'industrie prisés par les sculpteurs minimalistes et le médium photographique adopté pour sa qualité automatiste servent de véhicules à la définition d'un nouveau paradigme du travail artistique déqualifié. Dans l'esprit du capitalisme tardif, les quatre notions nommées par Morris (1993c/1967, p. 27) — la répétition, la division du travail, la standardisation des procédures et la spécialisation des travailleurs — jettent les bases de l'adéquation de l'art avec les impératifs aliénants du travail ouvrier qui seront étudiés plus en détail au chapitre suivant.

1.3.2 L'approche structurelle de l'art conceptuel

À la différence des artistes minimalistes, les artistes conceptuels privilégient une appropriation des conditions structurelles et organisationnelles du travail qui ne s'incarne plus nécessairement dans une représentation matérielle. Par conséquent,

tandis que les minimalistes intègrent les procédés de l'organisation du travail à leur pratique tout en demeurant attachés à l'objet en tant que produit fini, les artistes conceptuels et, plus tard, les artistes de la critique institutionnelle, cherchent à mettre ces processus en scène directement. Ils proposent un art « that [emphasizes] the procedures of its own construction [...] rather than presenting itself as a finished object. » (Bryan-Wilson, 2009, p. 86). Comme le résume habilement les commissaires Ann Goldstein et Anne Rorimer dans le catalogue de l'exposition *Reconsidering the Object of Art 1965-1975* (1995, p. 14): « The self-referentiality of Minimalism becomes in Conceptual Art a self-examination of the machinery of a work of art. » Ces démarches s'inscrivent dès lors dans la dématérialisation croissante de l'œuvre d'art, décrite par John Chandler et Lucy R. Lippard (1971/1968, p. 270) comme une dénégation du matérialisme physique et économique de l'œuvre. Elle représente de plus l'aboutissement ultime de la déqualification artisanale.

L'apparition des pratiques artistiques conceptuelles dématérialisées des années 1960 et 1970 est analogue aux transformations des nations industrielles dans l'après-guerre. Au-delà de l'héritage théorique de la société postindustrielle décrite par Touraine (1969) et Bell (1973), le concept de travail immatériel défini rétrospectivement par Maurizio Lazzarato (1996) pour désigner ces bouleversements socioéconomiques est particulièrement opportun pour l'étude des démarches conceptuelles. Selon Lazzarato ainsi que les philosophes politiques Michael Hardt et Antonio Negri (2000, p. 290), le travail immatériel est tourné vers les services, les produits culturels, le savoir et la communication au détriment de la création de biens tangibles. De plus, il redéfinit les modes de production aussi bien que l'apport des acteurs qui y prennent part. Via le développement de relations coopératives entre le producteur et le consommateur, ce nouveau paradigme fait du consommateur un sujet actif ancré dans un environnement précis (Lazzarato, 1996, p. 142-143). Comme nouveau mode de production économique, le travail immatériel entraîne de

la sorte un nouveau « regime of the production of subjectivity » (Hardt et Negri, 2000, p. 275). Or, plutôt que de rompre avec le modèle de l'usine industrielle moderne, ce régime intègre l'impératif productif jusque dans la psyché et le corps du sujet (Lazzarato, 1996, p. 136) ainsi qu'à l'échelle de toute la société, qui devient une « usine sociale » (Hardt et Negri, 2000, p. 196).

Dans ses écrits, Lazzarato (1996, p. 144-145) propose d'utiliser l'expérience esthétique à titre de « small-scale sociological model », où les processus de production et de consommation caractéristiques du travail immatériel sont mis en parallèle avec les rôles de l'auteur et du public. Le prenant au mot, de nombreuses analyses contemporaines décrivent l'homologie entre les sphères de la production artistique et économique pour analyser la création conceptuelle et sa réception. Pour ma propre étude, les écrits de l'historienne de l'art Sabeth Buchmann (2006a, 2006b, 2007) et de l'artiste et théoricienne Hito Steyerl (2009) ainsi que la pratique commissariale d'Helen Molesworth (2003) s'avèrent particulièrement pertinents. D'une part, Buchmann et Molesworth allient le travail immatériel et l'usine sociale d'Hardt et Negri (2000) afin d'explorer la division du travail entre l'artiste et le spectateur mise de l'avant dans l'art conceptuel. Dans le cadre de l'exposition *Work Ethic*, Molesworth définit quatre stratégies par lesquelles les artistes conceptuels des années 1960 à aujourd'hui répliquent l'organisation hiérarchique entre gestionnaires et travailleurs du travail immatériel³⁸. Selon ces différentes modalités, la conception mentale et la réalisation concrète de l'œuvre sont partagées entre l'artiste et le spectateur à des niveaux d'implication variables entre le dirigeant et l'exécutant. En plus de considérer la relation artiste-spectateur sur un modèle managérial similaire à celui de Molesworth, Buchmann adopte le cadre théorique foucauldien de Hardt et Negri : dans le passage de la production matérielle à la production de subjectivité,

³⁸ Ces stratégies correspondent aux quatre sections de l'exposition : 1. The artist as manager and worker: the artist creates and completes a task; 2. The artist as manager : the artist sets a task for others to complete; 3. The artist as experience maker: the audience completes the work; 4. Quitting time: the artist tries not to work.

l'auteure s'intéresse à l'artiste en tant qu'entrepreneur biopolitique doté d'un contrôle sur l'esprit et le corps des différents intervenants³⁹.

D'autre part, Buchmann tient compte du site institutionnel du musée et de la galerie comme lieu de production au sein de l'usine sociale. De même, dans son texte « Is a Museum a Factory? », Steyerl (2009) se penche sur la disparition de l'usine fordiste au profit de l'usine sociale généralisée⁴⁰. L'auteure considère que, si le lieu d'exposition devient un lieu de production de subjectivité au même titre que l'usine industrielle, le spectateur y joue le rôle d'un nouveau type de travailleur. Dans ce régime, les spectateurs-travailleurs définis par le musée constituent des entités incohérentes et dispersées (Steyerl, 2009, s.p.). Selon ces trois auteures, les caractéristiques du travail immatériel sont aisément assimilables aux préoccupations structurelles de l'art conceptuel et de la critique institutionnelle, qui englobent l'artiste, le spectateur et le lieu d'exposition. À leur tour, ces trois éléments se réfèrent au passage décrit par Fried (1969/1967, p. 125) d'un art moderniste autonome à un art dit littéraliste et théâtral, où l'objet est subordonné à la situation. Bien que le jugement négatif de Fried envers la théâtralité de l'art minimal soit évacué, les paramètres circonscrits par cette notion sont non seulement omniprésents dans les pratiques conceptuelles, mais aussi poussés à leur paroxysme.

De façon significative, cette nouvelle perspective se manifeste dans la pratique et les écrits de Morris. Si, tel que vu précédemment, les premières itérations de ses

³⁹ « Eine der zentralen Thesen [der Biomacht] ist es in diesem Zusammenhang, dass sich politische Macht von einer Kontrolle über das Recht, über Leben und Tod zu entscheiden, in ein Recht, Leben zu verwalten, zu kontrollieren und zu optimieren, transformiert habe. » [« L'une des thèses centrales [du biopouvoir] dans ce contexte est que le pouvoir politique s'est transformé d'un contrôle sur le droit de décider de la vie et de la mort en un droit de gérer, de contrôler et d'optimiser la vie. »] (Buchmann, 2007, p. 18) Ma traduction.

⁴⁰ Malgré que Steyerl s'intéresse à la disparition des lieux et des modes de diffusion traditionnels du cinéma, son interrogation du musée comme représentant de l'usine sociale dans le secteur culturel demeure pertinente pour la présente étude.

« Notes on Sculpture » forgent la théorie minimaliste, ses textes « Anti Form » (1993a/1968) et « Notes on Sculpture, Part 4 : Beyond Objects » (1993d/1969) rejettent plusieurs des notions qu'il défendait auparavant. Il y décrit son désintéret envers l'objet statique et les matériaux industriels — qu'il qualifie maintenant de « rigides » — au profit de processus contingents et indéterminés. En invoquant que « [the] notion that work is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance », Morris (1993d/1969, p. 68) lie explicitement cette direction nouvelle à la dématérialisation de la production.

Dans le contexte européen, diverses expositions cimentent ce discours en faveur d'un art sculptural qui, s'il n'est pas entièrement dématérialisé, met l'accent sur ses circonstances de production, de présentation et de réception. Avec *Herzchen*, Maenz et Roehr présentent déjà des œuvres éphémères « that would desintegrate even as they become complete » (Maenz, 2012, p. 108). Deux ans plus tard, les expositions *Op Losse Schroeven : Situaties en Cryptostructuren* [Square Pegs in Round Holes: Situations and Cryptostructures], commissariée par Wim Beeren, et *Live in Your Head : When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* d'Harald Szeemann convient les artistes à intervenir directement sur l'espace d'exposition et ses environs.⁴¹

Mais alors que l'approche de Szeemann et Beeren demeure centrée sur l'activité *in situ* du créateur et que Maenz et Roehr cherchent à diminuer le contrôle de l'artiste

⁴¹ *Op Losse Schroeven : Situaties en Cryptostructuren*, 15 mars-27 avril 1969, Stedelijk Museum, Amsterdam. Commissaire : Wim Beeren. Ci-après, abrégé en *Op Losse Schroeven*.

Live in Your Head : When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information), 22 mars-23 avril 1969, Kunsthalle, Berne. Commissaire : Harald Szeemann. Ci-après, abrégé en *When Attitudes Become Form*.

Ces deux manifestations font respectivement un arrêt en sol ouest-allemand au Museum Folkwang d'Essen (9 mai-22 juin 1969) et au Museum Haus Lange de Krefeld (9 mai-15 juin 1969) dans le cadre de leur tournée. *When Attitudes Become Form* s'arrête par la suite à l'Institute of Contemporary Arts de Londres (28 août-27 septembre 1969), sous la direction de Charles Harrison.

en s'en remettant aux effets imprévisibles de la matière, les pratiques conceptuelles définissent également le spectateur comme agent primordial de l'indétermination. Dans le catalogue de l'exposition *Konzeption/Conception* (Fischer et Wedewer, 1969, s.p.), à laquelle participent les Becher, le co-commissaire Rolf Wedewer insiste sur le nouveau rôle conféré au spectateur via l'action indéterminée :

The artist gives only a hint, an indication or general direction, and the viewer is no longer reduced to merely perceiving the finalized work and to interpreting what he sees. He is exposed to the necessity and, at the same time, the possibility, to reflect upon the indications the sketch provides him with following his own ideas and associations.⁴²

Au moment où son institution présente au public allemand une première exposition d'envergure sur les tendances conceptuelles, Wedewer met donc en mots la considération accrue des artistes de cette mouvance envers la subjectivité propre au destinataire de l'œuvre. Cet élément se retrouve sans équivoque dans la *Déclaration d'intention* de l'artiste Lawrence Weiner (1969), publiée et traduite en allemand dans le catalogue de l'exposition de Fischer et Wedewer :

1. L'artiste peut construire la pièce
2. La pièce peut être fabriquée
3. La pièce n'a pas besoin d'être réalisée

Chaque éventualité se valant et correspondant à l'intention de l'artiste, la décision quant à l'état dépend du réceptionnaire lors de la réception.⁴³

Par cette formule, devenue l'expression la plus célèbre de la dématérialisation, Weiner met en évidence le fait que le caractère facultatif de la construction matérielle de l'œuvre la rend entièrement dépendante de sa relation avec le « réceptionnaire ». La mort de l'auteur revendiquée par les artistes minimalistes en phase avec Barthes

⁴² Traduction anglaise tirée de Alexander Alberro et Blake Stimson (1999/1969, p. 143).

⁴³ Traduction française tirée de Buchloh (1989, p. 36).

(1984/1967) poursuit ici sa course en vue de la naissance du lecteur. Annoncée en termes corporels dans la critique de la théâtralité de Fried (1969/1967, p. 125; 140), l'inclusion du spectateur actif dans les œuvres conceptuelles entraîne de surcroît son implication mentale. La place prépondérante accordée à un sujet autonome externe à l'artiste dans les démarches conceptuelles, également soulignée par Chandler et Lippard (1971/1968, p. 257), allie la dimension phénoménologique de la situation minimaliste au modèle sémiotique du langage⁴⁴.

La pratique de l'artiste allemand Franz Erhard Walther réunit les deux pôles de l'action physique et mentale. Walther crée des pièces de tissu que le public est invité à manipuler ou à enfiler. Son *I. Werksatz* [First Work Set] (Figure 20) est présenté pour la première fois à Aix-la-Chapelle en 1966, puis partiellement inclus dans l'exposition *When Attitudes Become Form*. La dimension participative des objets vise alors à impliquer physiquement les intervenants, mais aussi à stimuler leurs capacités intellectuelles (Walther, 2012/1968, p. 324). L'objet, employé comme simple « instrument », agit en tant qu'intermédiaire de cette subjectivité nouvelle. De façon notable, Wiehager (2012b, p. 43) regroupe les œuvres de Walther et de Posenenske sous la rubrique de « sculpture as action » de par leur intégration commune de l'activité de tiers.

Les nouvelles préoccupations qui marquent la pratique sculpturale des années 1960 et 1970 relativement à l'objet et au spectateur se répercutent dans la photographie conceptuelle. Dans un premier temps, la photographie s'intègre avec aisance dans le paradigme de la dématérialisation. Selon l'analyse de l'artiste et théoricien Jeff Wall dans « Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art » (1995, p. 252), la qualité de « non-objet » de l'image photographique tout autant que

⁴⁴ Au sujet de la relation complémentaire de ces deux modèles distincts, voir Liz Kotz (2007, p. 218) et Buchmann (2007, p. 12).

sa considération à titre de « non-art » permet son intégration dans l'idéal anticonsumériste qui sous-tend cette tendance. Dans un deuxième temps, le médium connaît un essor marqué à titre d'outil de documentation des actions processuelles et performatives. Hans Strelow, commissaire de l'exposition *Prospect '71* à laquelle les Becher participent, célèbre en effet l'usage de l'appareil photo en guise de « [...] *Mittel der Aufzeichnung, Skizzierung, Dokumentation.* »⁴⁵. Ce rôle s'ancre toujours dans la conception ontologique de la photographie décrite par Cavell (1979/1971), étudiée précédemment par rapport aux pratiques minimalistes.

Buchloh s'intéresse aux pratiques conceptuelles vingt ans après les faits dans son texte « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) » (1989). Il situe les représentations visuelles associées à la documentation dans l'imitation de la bureaucratisation croissante de l'économie immatérielle, centrée sur la gestion d'information et d'expériences. Faisant une place de choix à la photographie, l'auteur défend l'idée que les pratiques conceptuelles incorporent le « monde administré » postulé par Theodor W. Adorno dans son livre *Culture et administration* (2011b/1960). Les artistes conceptuels assument de la sorte le rôle de la classe moyenne émergente « qui ne fait qu'administrer le travail et la production (au lieu de produire) et distribuer les marchandises produites » (Buchloh, 1989, p. 33). Dans ce nouveau paradigme, le document — de nature juridique ou photographique — gagne en importance pour ses qualités communicationnelles. Il définit par le fait même la relation changeante entre l'artiste appelé à transmettre un contenu informatif et le spectateur qui agit comme destinataire.

⁴⁵ « L'appareil photographique est simplement un moyen d'enregistrer, d'esquisser et de documenter. » Ma traduction.

Dans ce contexte où la production matérielle est secondaire devant le message communiqué, les pratiques photographiques conceptuelles formulent également une critique du lien infailible entre l'évènement et sa représentation sur la pellicule. Cette question est au cœur de la thématique de la *documenta 5* en 1972, intitulée *Befragung der Realität : Bildwelten heute* [La réalité en question – Les univers iconographiques actuels]. La sélection photographique de l'évènement, en grande partie rassemblée dans la section *Idées* aux côtés des clichés de Bernd et Hilla Becher, explore cette tension entre la photographie qui se veut factuelle et celle qui assume son caractère factice⁴⁶.

De même, une nouvelle frange de photographes, dont Allan Sekula et Martha Rosler, entreprend de déconstruire la neutralité du sens photographique héritée de l'idéologie positiviste du modernisme (Sekula, 1984/1976, p. 54). Le « nouveau documentaire social » insiste sur l'image en tant que fragment au service d'un discours vaste que la séquence d'images, le texte et le mode de présentation permettent de préciser (Lugon, 2007, p. 419). Tandis que Buchloh (1989, p. 39) soutient que la progression de l'art conceptuel vers la critique institutionnelle par l'imitation des formes bureaucratiques permet de « [retourner] toute la violence du processus mimétique sur l'appareil idéologique lui-même », l'enchevêtrement de l'image dans les structures du pouvoir est mis au jour tout comme son potentiel dénonciateur.

Les artistes conceptuels de cette seconde phase déterminante opèrent alors un renversement de l'analyse moderniste fondée sur la spécificité du médium photographique. Dans son texte « Pictures » (1979), Douglas Crimp fait valoir l'apport de la théâtralité comme modèle transdisciplinaire. L'auteur fonde son

⁴⁶ Pour plus d'informations sur la photographie documentaire dans les deux Allemagnes après 1945, voir Astrid Ihle (2009).

analyse sur les œuvres phares des années 1970 qui conjuguent la photographie, la vidéo et la performance. En tant que commissaire d'exposition, Crimp (1979, p. 77) postule que l'image de toute nature propose une expérience qui implique l'artiste et le spectateur et s'inscrit dans la durée. Ce faisant, il réfute l'opposition de Fried (1969/1967, p. 125) selon laquelle la théâtralité constitue un danger qui entraîne la fin de l'expérience esthétique : il en interroge plutôt les frontières au même titre que les pratiques sculpturales concomitantes investissent la situation minimaliste au-delà de l'objet.

Dix ans plus tard, Jean-François Chevrier (1989) offre une synthèse des positions de Fried et Crimp. L'historien de l'art et commissaire d'exposition propose l'étude de photographes qui réconcilient le tableau moderniste autonome aux considérations de l'art des années 1960 envers la perception du sujet regardant et le contexte spatial d'exposition. Sous le nom de « forme tableau », il décrit une pratique en vertu de laquelle l'artiste crée des « images-objets [...] conçues et produites pour le mur [qui] appellent une expérience de confrontation de la part du spectateur ». Ainsi, la forme tableau assume la matérialité de l'image exposée et sa condition de « fragment », laissé à l'interprétation libre (Chevrier, 1989, p. 52-53). Au lieu de circonscrire son étude sur la nouvelle génération d'artistes conceptuels qui rend cette forme manifeste, Chevrier s'emploie à étudier à rebours toute l'histoire de la photographie au regard des dispositifs de présentation qui en influencent la réception.

En somme, les bases jetées par les artistes minimalistes quant à l'inclusion des circonstances externes à l'œuvre amènent les artistes conceptuels de la sculpture comme de la photographie à repenser les relations qui unissent l'artiste, le spectateur et l'espace de la galerie ou du musée. Au-delà de l'aspect spatial de cette situation, la nomination des intervenants à titre de contributeurs et la prise en compte du contexte de leur action définissent les nouveaux paramètres de la rencontre artistique. Dans son étude des pratiques *in situ* historiques et contemporaines, l'historienne de

l'art et commissaire Miwon Kwon (2002, p. 13) souligne que le paradigme de la théâtralité étendu par les mouvances conceptuelles suscite des questionnements sur les éléments de nature socioéconomique et politique qui régissent l'expérience esthétique :

If minimalism returned to the viewing subject a physical body, institutional critique insisted on the social matrix of the class, race, gender, and sexuality of the viewing subject. Moreover, while minimalism challenged the idealist hermeticism of the autonomous art object by deflecting its meaning to the space of its presentation, institutional critique further complicated this displacement by highlighting the idealist hermeticism of the space of presentation itself.

Par les interrogations structurelles de la critique institutionnelle, la rencontre entre l'œuvre et le spectateur dans un lieu précis n'est plus envisagée en marge de la société et de ses divers acteurs. La remise en cause de la neutralité du cube blanc, théorisée de façon célèbre par Brian O'Doherty (1999/1976), et de son indépendance par rapport aux phénomènes socioéconomiques entraîne par le fait même une redéfinition du sujet esthétique de la postmodernité.

Dans cette veine, le troisième chapitre de mon étude s'intéressera à la substitution de l'institution autonome moderne au profit d'une conception du musée et de la galerie comme usine sociale, qui définit la subjectivité produite en son sein de façon analogue à l'identité hybride du travailleur de l'économie immatérielle. J'analyserai en ce sens l'implication active du spectateur-travailleur dans l'assemblage des objets de Posenenske et dans la perception des typologies des Becher.

Sur le modèle de l'approche formelle du minimalisme et structurelle de l'art conceptuel, mon étude interroge les phénomènes qui s'expriment de façon interne à l'œuvre ainsi que les conditions externes qui en affectent la présentation et la réception. Le chapitre suivant m'amènera à étudier la représentation iconique ou

formelle du travail dans les sujets choisis par les Becher et les matériaux employés par Posenenske. Je soutiens qu'en phase avec l'art minimaliste, ceux-ci réduisent l'apport subjectif de l'artiste pour émuler la production de masse et la standardisation propres à l'industrie, selon les conditions amenées par leur médium respectif. Il s'agira également de mettre ces préoccupations propres au monde de l'art en parallèle avec les questionnements qui animent la RFA à la même époque relativement aux réorganisations postindustrielles suivant le « Miracle économique » et à la tension entre l'individu et la masse amenée par une méfiance renouvelée envers le complexe militaro-industriel.

CHAPITRE II

STRATÉGIES DE DÉSUBJECTIVATION : UNE MIMÉSIS DU TRAVAIL INDUSTRIEL

C'est au regard de la remise en question de la place du sujet au sein de la société ouest-allemande et du retour critique aux caractéristiques formelles de l'art de la modernité que je propose d'étudier les corpus de Posenenske et des Becher dans ce chapitre. J'estime que ces artistes puisent à même les stratégies de désubjectivation propres à l'organisation du travail industriel du début du 20^e siècle et réappropriées par les néo-avant-gardes postmodernes dans leurs productions artistiques respectives. De la sorte, leur perspective sur la problématique du travail s'ancre dans une relation mimétique entre les sphères artistique et socioéconomique.

Dans un premier temps, l'étude de la production de masse des objets sculpturaux de Posenenske permettra de considérer leur place entre le ready-made duchampien et l'objet constructiviste. La subversion du statut de l'artiste et de la valeur marchande de l'art prônée par l'artiste sera l'occasion de comprendre ses idéaux de démocratisation. Puis, le passage de matériaux industriels spécialisés dans l'esprit minimaliste au recours au carton dans la *Série DW* mettra en évidence la relation changeante de l'artiste envers le travail effectué par autrui. Dans un deuxième temps, le protocole de prise de vue des Becher sera analysé comme une forme de standardisation qui évoque les techniques de rationalisation du travail développées suite à la Révolution industrielle. Par un retour à la forme documentaire, les Becher et les photographes minimalistes et proto-conceptuels défendent l'effacement de

l'artiste au profit de l'objectivité du médium photographique. Ce discours sera mis en opposition avec des perspectives critiques selon lesquelles l'esthétisation des lieux du travail ouvrier se fait au service de l'idéologie capitaliste. Tant chez Posenenske que chez les Becher, j'envisagerai l'aliénation volontaire des artistes en tant que moyen d'émuler l'anonymat des travailleurs qui font tourner l'appareil productif ainsi que de questionner la particularité du travail de l'artiste par rapport au travail industriel.

La remise en cause du sujet moderne et du régime de production industrielle suite à la Seconde Guerre mondiale occupe une importance capitale pour comprendre les stratégies adoptées par les artistes sélectionnés. Comme brièvement vu en ouverture du premier chapitre, l'après-guerre en Allemagne de l'Ouest est le théâtre d'une prise de conscience par rapport à l'intégration des principes de l'industrie moderne dans la machine de guerre nazie. Zygmunt Bauman (2002/1989, p. 19) soutient que « l'holocauste [est] un phénomène typiquement moderne qui ne peut être compris en dehors du contexte des tendances culturelles et des réalisations techniques de la modernité ». À peine trois ans après la fin de la guerre, Sigfried Giedion propose une étude des effets de la mécanisation sur la civilisation dans *La mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme* (1980/1948). À titre d'historien de l'architecture, il lie sans ambiguïté la production de la viande dans les abattoirs modernes à la « mise à mort en série » opérée par les nazis (Giedion, 1980/1948, p. 222). La rationalisation des rôles et des gestes de chaque individu sur le modèle de la division du travail tayloriste et du travail à la chaîne fordiste vise une productivité optimale où les « objets de l'activité bureaucratique » du régime nazi sont réduits en simples « mesures quantitatives » (Bauman, 2002/1989, p. 172-173). Le nombre vertigineux de victimes tient lieu de mesure sordide de l'efficacité des procédés.

Bauman et Giedion décrivent l'adaptation de la logique du rendement industriel à des fins génocidaires. L'historien Omer Bartov (1996, p. 5-6) souligne dans un

même esprit que la division des tâches entre gestionnaire et exécutant dans l'organisation nazie contribue à entretenir l'anonymat des victimes tout en déresponsabilisant les protagonistes du massacre. Cet effet de « dépersonnalisation » brouille dès lors la distinction entre l'individu et la masse et entre l'action individuelle et collective — une tension également omniprésente dans l'étude psychologique du couple Mitscherlich (2004/1967). Facilitée par les technologies de pointe, la dépersonnalisation atteint son apogée avec la mise au point des chambres à gaz et de la bombe atomique, alors qu'il suffit de donner l'ordre d'appuyer sur un bouton pour donner la mort à des masses invisibles. Dans cette structure bureaucratique, la fonction est dissociée de sa signification et l'individu est affranchi des conséquences de ses actes (Bartov, 1996, p. 29; 32; Bauman, 2002/1989, p. 58-60; 169).

Dans ce contexte où « l'individu disparaît devant l'appareil qu'il sert » (Adorno et Horkheimer, 2015/1944, p. 18), le recours à la production en série et à la standardisation des opérations dans les œuvres des Becher et de Posenenske en vue d'atténuer la subjectivité de l'artiste est lourd de sens. Ils s'inscrivent en cela dans les néo-avant-gardes artistiques des années 1950 et 1960, qui opèrent un retour à l'héritage des avant-gardes historiques. Alors qu'Adorno tente de réconcilier la possibilité d'une forme de création à la suite des horreurs de l'Holocauste dans sa *Théorie esthétique* (2011c/1970), ces artistes constatent l'échec du projet politique et historique de la Modernité (Buchloh, 2000b, p. xxiv) tout en s'en réappropriant les formes de façon sélective afin de réactualiser ce discours de manière critique.

2.1 Posenenske et la production industrielle de masse

À l'égal de nombreux artistes de la mouvance minimaliste, les interrogations de Posenenske en matière de réconciliation du rôle de l'artiste et du travailleur au sein de la société de consommation trouvent leur source dans le ton moqueur du ready-

made duchampien et dans les ambitions idéalistes du constructivisme russe⁴⁷. Hal Foster (2001b/1996, p. 4) signale que, bien que ces deux précédents historiques présentent d'importantes divergences et contradictions, ils partagent une contestation de l'expressivité de l'artiste et de l'autonomie de l'art devant la sphère économique. Celle-ci forme la base de leur redécouverte dans les années 1950 et 1960. J'estime que Posenenske présente une synthèse de ces deux perspectives en effaçant sa subjectivité artistique au profit de l'exploitation des codes de production de masse.

Cette section sera l'occasion d'étudier comment, à compter du développement des *Reliefs* et de façon plus marquée avec les *Tubes carrés Série D* , Posenenske aborde selon cette logique la reproductibilité de l'œuvre artistique et la division sociale du travail. Puis, en adoptant le carton comme matière de prédilection dans sa *Série DW*, Posenenske témoigne d'une mise à distance de son art devant les conditions de production industrielles. Ces angles d'analyse seront en outre mis en relation avec les pratiques minimalistes contemporaines à l'œuvre de Posenenske.

2.1.1 Prototypes et reconstructions : vecteurs de démocratisation

Il est aisé d'associer certains aspects de la pratique de Posenenske à l'influence durable du ready-made de Duchamp. De prime abord, le recours commun de Duchamp et de Posenenske à des objets fabriqués en usine trahit un intérêt similaire envers la consommation de masse et le désengagement esthétique de l'artiste⁴⁸. Tel qu'il l'affirme dans sa courte allocution « À propos des ready-mades » (2008/1961,

⁴⁷ J'emprunte à Foster (2001b/1996, p. 15-16) l'idée d'un clivage dans les avant-gardes historiques entre la dimension humoristique de dada et la dimension utopique, pour laquelle l'auteur cite l'apport du groupe De Stijl.

⁴⁸ Il est par ailleurs intéressant de souligner que leurs deux carrières sont scindées par le passage d'une peinture expressive — d'inspiration cubiste chez Duchamp et informelle chez Posenenske — à une production exclusivement industrielle.

p. 182), Duchamp fonde le choix de ses objets manufacturés « sur une réaction d'indifférence *visuelle* » [en italique dans le texte], voire « une anesthésie complète ». Ce principe trouve un écho marqué dans la production des objets sculpturaux de Posenenske. À la différence de Duchamp, Posenenske envoie ses croquis aux ouvriers qui créent les objets de toutes pièces. Elle explique cependant dans une déclaration aux allures de manifeste publiée dans le magazine *Art International* (Posenenske, 2009/1968, p. 135) : « The objects are intended to have the objective character of industrial products. They are not intended to represent anything other than what they are. »⁴⁹ Tout comme Duchamp, l'intermédiaire de la production industrielle vise à obtenir un objet dénué de toute distinction artistique.

Par ailleurs, la réalisation d'objets industriels à titre d'œuvres d'art peut être envisagée à la manière d'une appropriation du travail d'autrui. En abandonnant les compétences artisanales traditionnellement réservées au métier artistique, Duchamp et Posenenske affirment cette fois le désengagement de l'artiste dans la matérialisation de l'œuvre. La déqualification au cœur du ready-made est envisagée comme un refus du travail artistique et un acte de paresse à visée critique par Molesworth (1998) et Lazzarato (2014). Ces auteurs qualifient respectivement le ready-made de « anti-Taylorist gesture » (Molesworth, 1998, p. 58)⁵⁰ et de « prise de position par rapport aux conditions d'existence imposées par le capitalisme »

⁴⁹ Ce court texte paraît originalement en allemand dans l'édition de mai 1968 du magazine *Art International*, à l'initiative de son éditeur, James Fitzsimmon. Dans une carte postale adressée à Konrad Fischer, conservée dans les archives Dorothee und Konrad Fischer de la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, à Düsseldorf, Fitzsimmons (1968) demande des photographies des œuvres de Posenenske, en plus de formuler sa requête en vue de la publication d'une déclaration de l'artiste dans les pages de son magazine : « Please also ask Miss Posenenske to send us a few words (150, about) on her art: what she feels art is for today, what it can do, what she wants in her art — a sort of mini-credo of an artist in the electronic age! ». Voir également la publication dirigée par Brunn (2012b) dédiée à l'analyse du texte de Posenenske.

⁵⁰ Comme le précise Molesworth (1998, p. 53), ce geste est d'autant plus significatif du fait que la création des premiers ready-mades coïncide avec la publication des *Principles of Scientific Management* par Taylor (1967/1911), qui seront étudiés plus loin dans ce chapitre en lien avec l'œuvre des Becher.

(Lazzarato, 2014, p. 19). Dans les deux cas, cela a pour but de soustraire l'artiste des impératifs de productivité et d'efficacité du système capitaliste.

Ensemble, l'indifférence des objets et des matériaux sélectionnés et la réduction du rôle de l'artiste entraînent la possibilité de reproduire les pièces sans égard à la rareté de l'objet original. Déjà, avec ses *Reliefs* en tôle d'aluminium recouverte de peinture aérosol RAL (Figure 6)⁵¹, Posenenske prône la fabrication d'exemplaires multiples et identiques à combiner en configurations variables. Walter Benjamin (1936, p. 43-44) écrit dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » que « [...] *la masse revendique que le monde lui soit rendu plus "accessible" avec autant de passion qu'elle prétend à déprécier l'unicité de tout phénomène en accueillant sa reproduction multiple* » [en italique dans le texte]. Similairement, Posenenske (2009/1968, p. 135) explique préférer les possibilités amenées par la production sérielle au caractère unique du travail artisanal :

The things I make are changeable, as simple as possible, reproducible. [...] The simplicity of the basic geometric forms is beautiful and suited to demonstrate the principles of rationalized alteration. I make series because I do not want to make individual pieces for individuals, in order to have elements combinable within a system, in order to make something that is repeatable, objective, and because it is economical.

Les objets originaux deviennent de simples « prototypes for mass-production » auxquels l'artiste n'accorde pas de valeur supplémentaire et qui visent une distribution à grande échelle. Responsable de la succession de Posenenske et chargé de superviser les reconstructions posthumes de ses œuvres, Brunn offre une perspective inédite sur le principe de reproductibilité central à l'œuvre de Posenenske. Grâce à la production de masse, Posenenske souhaite à son avis

⁵¹ L'acronyme RAL (*Reichsausschuß für Lieferbedingungen* [Comité impérial pour les conditions de livraison]) réfère à un système européen de standardisation des couleurs instauré en 1927.

défendre l'idée que l'art est une marchandise comme les autres. De fait, elle rejette l'exclusivité associée à la production et à l'achat d'un objet artistique unique (Brunn, 2009a, p. 103). Du fait qu'elles respectent l'idée d'origine de l'objet, les reconstructions en série des sculptures de Posenenske, même celles autorisées après sa mort, constituent des œuvres à part entière. Dans cette optique, Duchamp (2008/1961, p. 182-183) reconnaît que « la réplique d'un ready-made transmet le même message [...] »⁵². S'il soutient être conscient du « danger » de la reproduction massive de ses ready-mades et de la nécessité d'en limiter le nombre, Duchamp autorise la fabrication de plusieurs répliques authentifiées de ses ready-mades, dont les prototypes ont pour la plupart disparu. Les cas célèbres des reproductions à échelle réduite contenues dans la *Boîte en Valise* (à compter de 1941) et de l'édition de huit répliques des treize ready-mades les plus connus par la galerie Arturo Schwarz en 1964 attestent de la relative liberté que l'artiste s'accorde en ce sens⁵³.

Alors que Posenenske invoque les conditions matérielles qui favorisent la reproduction de ses pièces et l'accessibilité économique de cette façon de faire, elle adopte une posture qui détonne au sein du courant minimaliste. En effet, malgré l'adoption répandue des matériaux conçus en industrie par les artistes de cette mouvance, comme il a été signalé dans le premier chapitre du présent mémoire, ces derniers demeurent hésitants quant à la réplique de leurs œuvres. Dans son article « Remaking Art History », Susan Hapgood (1990), actuellement directrice exécutive du International Studio and Curatorial Program à New York, étudie une série de controverses qui éclatent à la fin des années 1980 par rapport à la refabrication

⁵² Le terme « réplique », employé par Duchamp, est cependant contesté dans le cas des reconstructions de Posenenske, qui sont basées sur le concept plutôt que sur l'apparence exacte de l'objet original (Brunn, 2009a, p. 101).

⁵³ Pour une étude exhaustive de la place des répliques dans l'œuvre de Duchamp, et plus particulièrement sur celles réalisées dans le cadre de la seconde réception des ready-mades par les historiens et artistes dans les années 1960, voir Francis M. Naumann (1999, p. 207-254).

d'œuvres minimalistes et conceptuelles initialement créées dans les années 1960 et 1970. Les réactions des artistes concernés que Hapgood recueille illustrent un attachement persistant envers l'unicité de l'œuvre. À titre d'exemple, Carl Andre, interrogé par l'auteure, affirme : « My works are not ideas, or conceptions, or recipes. They are unique material conditions in the world. » (Hapgood, 1990, p. 120). Le principe de rareté qui sous-tend cette posture dépasse cependant les considérations matérielles. Selon l'historienne de l'art Martha Buskirk (2003, p. 30), le refus formulé par les artistes minimalistes à l'égard de la reproduction de leurs œuvres met également en jeu l'autorité de l'artiste et de son statut d'auteur : « For works that could, seemingly, be duplicated, the artist's authorization provides the most significant differentiation or limit on production. » Bien que Hapgood et Buskirk fassent valoir que la facilité à refabriquer les œuvres minimalistes découle directement de la production industrielle prônée par ces mouvances, il apparaît que l'authenticité physique de l'objet original demeure déterminée par la position privilégié de son créateur et le sceau d'approbation que ce dernier lui accorde⁵⁴.

Par conséquent, les artistes minimalistes qui allient production déléguée en usine et contrôle créatif forment ce que l'historienne de l'art Anna C. Chave (1992/1990) dénomme une « rhétorique du pouvoir ». Selon l'auteure (1992/1990, p. 264-265), ce discours artistique survient au moment où les États-Unis traversent une époque de « violent ambivalence toward authority », avec d'une part l'assaut de l'armée américaine au Vietnam et la brutalité policière contre ses opposants et d'autre part le pouvoir économique grandissant des multinationales nourries par ce conflit. Dans ce contexte, l'adoption d'une position omnipotente par les artistes minimalistes tels que Morris, Judd Andre et Dan Flavin leur permet de s'arroger « the cultural authority of the markers of industry and technology. » (Chave, 1992/1990, p. 264). Considérant

⁵⁴ Buskirk (2003, p. 33-47) met également ces considérations en parallèle avec la relation qui unit l'artiste et le propriétaire de l'œuvre ainsi que le contrôle que le premier continue d'exercer une fois son œuvre vendue.

que Chave (1992/1990, p. 270-272) lie également ce discours à une rhétorique masculiniste, Posenenske fait figure d'exception à plus d'un titre : d'une part, celle-ci privilégie les mêmes matériaux à connotation virile que Morris et consorts, plutôt que d'opter pour les matières textiles et autres techniques artisanales vers lesquelles de nombreuses artistes femmes se tournent à cette époque⁵⁵. D'autre part, la reproductibilité des pièces de la sculptrice minimise le contrôle de l'artiste sur sa création. Tandis que chez Duchamp la production de répliques et de reproductions s'effectue à l'occasion d'une réception nouvelle de ses œuvres dans les années 1950 et 1960 et vise à assurer rétrospectivement sa place dans les annales de l'histoire de l'art (Naumann, 1999, p. 207-254), Posenenske rejette toute idée de construction de soi à travers son art. Elle fait du même coup rupture avec le paradigme sexiste et égocentrique de la toute-puissance du créateur.

Tel que le souligne Chave (1992/1990, p. 264), la question de la reproduction de l'œuvre s'inscrit dans un débat plus vaste sur l'ambivalence inhérente à l'étroite relation entre le minimalisme et le vocabulaire de la production. À cet effet, il faut ajouter la dimension économique au rôle dominant de l'artiste. Dans l'article « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », Rosalind E. Krauss (1990, p. 9-10) souligne a posteriori cet état de fait :

[...] even if Minimalism seems to have been conceived in specific resistance to the fallen world of mass culture [...] and of consumer culture — with its banalized, commodified objects — in an attempt to restore the immediacy of experience, the door it opened onto « refabrication » nonetheless was one that had the potential to let that whole world of late capitalist production right back in.

⁵⁵Voir Chave (2010) ainsi que Molesworth (2000) pour deux études axées sur les valeurs distinctes du travail masculin et féminin dans les œuvres d'artistes telles que Jackie Winsor, Eva Hesse, Mierle Laderman Ukeles et Martha Rosler.

Krauss poursuit en soutenant qu'il est paradoxal de la part des artistes minimalistes d'utiliser les codes de la production sérielle standardisée — les matériaux associés à la production marchande, les formes géométriques faciles à dupliquer et la composition répétitive — afin de formuler une pensée critique à l'endroit de cette réalité. En effet, du moment où Posenenske rejette à la fois la posture privilégiée de l'artiste *et* l'unicité de l'objet artistique, qu'est-ce qui permet d'affirmer que sa production appartient toujours à la sphère créative?

En cela, les *Tubes carrés Série D* (Figure 7 et Figure 8) de Posenenske poussent encore plus loin que les *Reliefs* la répliation décrite par Fried (1969/1967) lorsqu'il traite du littéralisme et de l'objectité des œuvres de l'art minimal américain. Car en plus des modalités de l'esthétique productive énoncées par Krauss (1990, p. 9-10), la forme des *Tubes carrés* fait directement allusion à un objet industriel réel : des conduits d'aération, du type qui assure la circulation de l'air et la climatisation des usines ainsi que des tours à bureaux de la nouvelle économie. Avant de conquérir l'Europe, ces conduits font leur apparition dans le milieu industriel américain au début du 20^e siècle afin d'assurer la productivité des ouvriers. Comme le soutient l'historienne Gail Cooper (2002/1998, p. 7-8; 56), sous prétexte d'offrir aux travailleurs un environnement de travail plus sain et confortable, cette technologie témoigne d'un contrôle accru sur la production. Les conduits d'aération de Posenenske évoquent en outre le système rationalisé de mise en mort instauré dans les chambres à gaz nazies, sur un mode organisationnel similaire à celui de l'industrie (Bauman, 2002/1989, p. 58-60).

Posenenske effectue de la sorte un pas de plus en faveur de l'autoréférentialité prisee par les minimalistes. Les auteurs Friedrich Meschede (1990), Renate Wiehager

(2008)⁵⁶ et Stefanie Braüer (2012) qualifient tous trois cette stratégie de mimésis. Le critique Ed Sommer soulève cette question en février 1968 suite aux expositions de l'artiste à la Kleine Galerie de Schwenningen et chez Fischer à Düsseldorf. Celui-ci estime que le contenu artistique des objets de Posenenske se compare désavantageusement aux œuvres minimales américaines et anglaises par leur trop grande proximité formelle avec leurs référents :

The results are of a basic structuralism which, in comparison with American and English *Primary Structures*, is a good deal less « art » [...]. The parts as well as their aggregates could be elements — or could be utilized as such — in a technical device. The iron surfaces are galvanized and not painted. The screws, the flanged joints, the strong modular relations between the parts are all features which point much more to an industrial than to an artistic world. (Sommer, 1968, p. 71-72)

Cette approche mimétique se retrouve également dans le ready-made duchampien, qui selon Lazzarato (2014, p. 34) agit à titre de « présentation » plus que de « représentation », puisqu'il « [convoque] la réalité elle-même ». L'objet de Posenenske est quasi impossible à distinguer des éléments architecturaux fonctionnels auxquels il réfère et imite autant les procédés de production industrielle que l'apparence de ses produits finis⁵⁷. C'est précisément cette caractéristique que Brunn (1989) met en évidence lorsqu'il installe les *Tubes carrés Série D* dans la salle des machines du siège social de la Deutsche Bank à Francfort-sur-le-Main pour une publication en hommage à l'artiste. L'œuvre de Posenenske se confond alors parmi les différents tuyaux et conduits qui alimentent l'édifice (Figure 21).

⁵⁶ Wiehager reprend cette idée dans divers textes tels que « Provoking Mind and Convention: On the Work of Charlotte Posenenske » (2009b) et « Charlotte Posenenske. Mimetic Minimalism and Practicability » (2012a).

⁵⁷ Il est vrai, comme l'affirme Sommer, que les *Tubes carrés Série D* de Posenenske sont en théorie parfaitement fonctionnels. Braüer (2012, p. 63) rapporte une anecdote de Brunn révélatrice en ce sens : alors qu'une série de reconstructions est rejetée par la succession de Posenenske en raison de défauts de fabrication, le contremaître de l'atelier parvient sans peine à les revendre tels quels en tant que... conduits d'aération.

Ce faisant, il semblerait à première vue que Posenenske, comme Duchamp, tombe dans le piège du capitalisme tardif décrié par Krauss (1990) en s'inscrivant pleinement dans la logique consommatrice. Or, alors qu'elle permet la reproduction illimitée de ses pièces, Posenenske s'attaque directement à la rareté qui assure la valeur financière de l'œuvre artistique. Voilà ce que les artistes minimalistes étudiés par Buskirk (2003, p. 30) et Chave (1992/1990, p. 270) refusent précisément de faire afin d'asseoir leur statut de créateur. De plus, en opposition directe avec le système capitaliste et le marché de l'art florissant en RFA, Posenenske vend ses objets sculpturaux à prix coûtant, c'est-à-dire à la somme des matériaux et de la main-d'œuvre nécessaires à la production, au transport et aux frais d'administration. De telle manière, elle se prive des revenus générés par les profits de la vente⁵⁸. Enfin, les reconstructions sont authentifiées par un certificat générique, sans signature ni numérotation⁵⁹. En conséquence, le coût des pièces de Posenenske — qui apparaît sur le formulaire de commande de reproductions autorisées disponible sur le site Web de la Galerie Peter Freeman de New York (Appendice A) — est fixe et échappe à la spéculation caractéristique du marché de l'art.

Cette démarche permet à Posenenske d'affirmer une fois de plus la concordance entre l'œuvre d'art et l'objet de consommation en rejetant la valeur symbolique accordée au travail artistique. Si cette notion est largement redevable aux écrits sociologiques de Pierre Bourdieu (1979; 1992), Isabelle Graw (2008, p. 158), professeure d'histoire et de critique d'art à la Städelschule de Francfort-sur-le-Main, fait valoir que la valeur symbolique et la valeur marchande de l'œuvre d'art sont

⁵⁸ Cela est rendu possible du fait qu'à la suite du décès de sa mère, sa situation financière est assurée par la location de l'immeuble familial (Brunn, 2009b, 150).

⁵⁹ À ce sujet, Brunn (2009a, p. 101) note cependant que, en dépit des intentions de l'artiste, les prototypes réalisés par Posenenske en 1967, dont certains portent l'inscription « CP 1967 » au pochoir, jouissent aujourd'hui d'une valeur accrue sur le marché secondaire par rapport à leurs reproductions.

traditionnellement interreliées. C'est en effet l'évaluation du mérite artistique d'une œuvre qui détermine son prix de vente. Graw qualifie la tension entre ces deux valeurs de « double abstraction of the art commodity », en ce que, par leur caractère arbitraire et interdépendant, ni une ni l'autre n'est liée de façon tangible à la réalité. C'est cette réalité que les ready-mades de Duchamp tournent en dérision par l'absurde élévation d'objets du quotidien au rang d'œuvre d'art. Quant à Posenenske, elle rompt volontairement ce lien au moyen de l'intervention nulle de la main de l'artiste dans la fabrication de l'œuvre et de sa réputation dans la détermination du prix de vente. En réduisant la valeur de ses œuvres à leurs seules caractéristiques matérielles, elle oblitère le capital symbolique attribué par convention à l'effort créateur au profit de son seul capital économique. Cette approche fait écho à l'œuvre *Gold Field* (1966) d'Andre, où l'artiste se procure la valeur en or dix-huit carats équivalente à la somme payée par la commanditaire, Vera List. L'œuvre prend la forme d'une plaque d'or carrée de trois pouces posée au sol et brouille la distinction entre la valeur d'usage et la valeur d'échange (Bryan-Wilson, 2009, p. 65-66).

Tel que le remarque Graw (2008, p. 159), la détermination « objective » du coût d'une œuvre en fonction des matériaux employés vise généralement à justifier des prix élevés⁶⁰. Posenenske recherche pour sa part le phénomène inverse. L'artiste dépouille l'objet de son contenu artistique et dévalue son propre travail de conceptualisation pour le rendre accessible au plus grand nombre. Comme Henry Ford a su tirer avantage de la mécanisation et du travail à la chaîne afin de généraliser l'accès à l'automobile (Giedion, 1980/1948, p. 116), la production en série à partir de matières abordables permet la démocratisation physique et financière de l'œuvre de Posenenske. Tandis que la reproduction à grande échelle de

⁶⁰ Graw cite à cet effet l'œuvre *Skull (For The Love of God)* (2007) de Damien Hirst, recouverte de diamants, ou encore l'usage répandu de peinture dorée à la Renaissance, qui visent tous deux à conférer à l'œuvre un statut d'objet de luxe.

ses objets standardisés bénéficie des modes de distribution du marché, l'élimination du profit en critique simultanément la raison d'être (Brunn, 2009a, p. 103).

Posenenske procède à la fois à une instrumentalisation et à une subversion des rouages de la société de consommation. Si elle reconnaît que l'autonomie de l'art est mise en péril sous le régime du capitalisme tardif, où chaque sphère de l'activité humaine est régie par les structures économiques, elle choisit d'embrasser cet état de fait. En mettant en jeu l'unicité et la valeur symbolique de l'objet artistique ainsi que les règles du marché dans lequel celui-ci s'inscrit, Posenenske repense la nature particulière de l'art et de l'activité artistique. D'un côté, elle traite l'œuvre au même titre que tout autre produit manufacturé reproductible; de l'autre, elle s'établit en tant que productrice unique en son genre qui échappe aux contraintes du travail et du profit. L'effacement du créateur a dès lors pour but de déplacer l'intérêt envers l'individu vers les conditions globales de production.

2.1.2 Une matérialisation de la division du travail

Dans cette optique, le second paradigme à travers lequel je souhaite analyser la production de masse de Posenenske est celui du constructivisme russe du début du 20^e siècle. Celui-ci se développe en réaction à la discordance entre un art individuel et artisanal perçu comme bourgeois et la collectivisation des moyens de production sous le régime soviétique (Foster, 1990, p. 241). Les positions concurrentes et contradictoires de ce courant s'articulent autour d'une collaboration entre les sphères de l'activité artistique et productive et de la nécessité d'une création à visée utilitaire⁶¹. Sur les bases d'une intégration accrue des arts à la vie quotidienne, le constructivisme met en jeu une identité auctoriale collective qui s'oppose à la conception de l'artiste-sujet (Roberts, 2007, p. 123). Plutôt que de considérer cette posture en opposition complète avec le ready-made, je propose de voir comment ces

⁶¹ Voir l'éclairant schéma qui illustre ces dissensions dans le texte de Foster (1990, p. 242).

deux attitudes, réunies dans les objets de Posenenske, exploitent les possibilités de la production de masse afin de révéler le travail d'autrui nécessaire à la réalisation de l'œuvre.

Déjà chez Duchamp, l'idée que toute création est le fruit du travail antérieur à l'intervention de l'artiste est manifeste. En raison de l'origine manufacturière des tubes de peinture employés par le peintre, l'artiste dada fait valoir que « toutes les toiles du monde sont des ready-mades aidés et des travaux d'assemblage » (Duchamp, 2008/1961, p. 183). Selon Roberts (2007, p. 25; 147), le ready-made rend simplement ce fait explicite : alors qu'il se retire entièrement de la production, l'artiste adopte une position exécutive qui met en relief le travail manuel de tiers anonymes. L'auteur propose de la sorte une analyse du ready-made qui diverge de celle défendue par Molesworth (1998) et Lazzarato (2014), exposée dans la section précédente : le refus du travail de l'artiste ne vise pas seulement à la disruption de la division du travail, mais aussi à sa mise en évidence. Ce faisant, il met de l'avant la transformation de la matière par l'action d'autrui.

Dans son importation dans le minimalisme, le modèle du ready-made présente cependant une différence majeure en ce que les artistes proposent des objets conçus sur mesure qui n'ont rien de l'objet trouvé en brocante ou acheté en magasin. Comme précédemment indiqué, ce constat peut être fait quant aux objets sculpturaux de Posenenske : bien qu'ils reproduisent à l'identique les conduits d'aération typiques des grandes installations industrielles, ses *Tubes carrés Série D* en tôle d'acier n'ont pas été arrachés aux murs d'un bâtiment ni achetés tels quels auprès d'un fournisseur. L'artiste en a dessiné les plans, avant de les soumettre à une production sur mesure. Sur cette base, Julia Bryan-Wilson (2009, p. 74) s'oppose au paradigme du ready-made dans son étude de l'œuvre d'Andre. L'auteure cite des expressions employées par Krauss dans *Passages in Modern Sculpture* (1981/1977, p. 198) et note :

The ready-made argument confuses Styrofoam cups, which can be bought at the grocery store, with large buoyancy billets, which are highly specialized materials. [...] Copper might be as ordinary as the pennies in your pocket, but a large carpet of it, shining and pure under your feet, is about as “everyday” for the average viewer of art as a trip in a submarine. To say that these metals are “banal” or “transparent” ignores the fact that most viewers have no idea how these things are made or where they come from.

Selon l’auteure, c’est précisément le recours à des matériaux issus d’un processus de fabrication complexe qui empêche l’assimilation des objets minimalistes au ready-made. Au regard de la problématique du travail, cette conception de la production minimaliste selon la nature spécialisée des matériaux n’est cependant pas totalement incompatible avec le modèle duchampien : comme le ready-made, l’objet artistique chez Andre et Posenenske ne découle pas du travail manuel de l’artiste. Plutôt, il incarne matériellement celui d’autrui afin de mettre au jour sa provenance et ses conditions de fabrication.

Cependant, à la différence de l’appropriation à sens unique du ready-made, l’objet minimaliste est issu d’une collaboration directe entre l’artiste et les ouvriers spécialisés. C’est dire que les artistes minimalistes mettent en relief une considération envers la division du travail social inspirée de l’idéologie constructiviste. Cette division désigne la séparation des compétences spécialisées à l’échelle de la société. Elle est fondée sur une relation d’interdépendance et de complémentarité entre les travailleurs d’horizons distincts, qui favorise l’échange et la coopération⁶². Roberts (2007, p. 148) donne à ce titre l’exemple des *Telephone Pictures* réalisées à partir de 1922 par László Moholy-Nagy (Figure 22). Ceux-ci sont réalisés suite à une commande téléphonique de l’artiste, au cours de laquelle il décrit le résultat escompté aux ouvriers chargés de réaliser les tableaux. Malgré un

⁶² C’est à Émile Durkheim que l’on doit, encore aujourd’hui, l’étude la plus complète de ce phénomène. Voir plus précisément Durkheim (1967/1893, p. 106-124), Livre I, Chapitre 3 « La solidarité due à la division du travail ou organique ».

désengagement manuel de l'artiste dans la même veine que celui de Duchamp, cette œuvre témoigne selon Roberts (2007, p. 150; 160) d'un « actual exchange with productive labour », où les ouvriers sont impliqués délibérément et consciemment dans le processus. Ces derniers bénéficient dès lors d'une « technical extension of authorship ». La position auctoriale, plutôt que d'être entièrement éliminée, est partagée avec les acteurs qui se trouvent en amont de la chaîne de production.

À l'égal des artistes constructivistes, l'implication des ouvriers nécessaire à la réalisation des *Tubes carrés Série D* ou encore des œuvres d'Andre fait montre d'une prise de conscience de la place de l'artiste au sein d'un réseau collaboratif élargi. En dépit de la Guerre froide et du contexte d'apparition du constructivisme, fortement ancré dans l'idéologie communiste, le mouvement connaît une seconde réception en Occident après la Seconde Guerre mondiale. Cette réception, renouvelée notamment par le minimalisme en Amérique du Nord et en Europe de l'Ouest, se limite néanmoins aux positions prônant une autonomie de l'art par rapport à la production et une création non utilitaire⁶³. Malgré cette conception simplifiée, les artistes minimalistes intègrent pleinement l'idée constructiviste d'une solidarité entre l'artiste et la main-d'œuvre spécialisée. Dans son étude des œuvres *in situ* de Richard Serra, Douglas Crimp (1993c/1986, p. 157) explique cette prise de conscience :

The extraordinary status that has accrued to the work of art during the modern period is, in part, a consequence of the romantic myth of the artist as the most highly specialized, indeed unique, producer. That this myth obscures the social division of labor was recognized by minimal artists.

⁶³ Voir Foster (1990) sur la relation entre le constructivisme russe à l'art occidental après 1932 ou Buchloh (1990) sur la réception plus particulière de Naum Gabo aux États-Unis. En RFA, le groupe ZERO et la mouvance de l'art concret s'imposent en dignes héritiers du constructivisme dans l'après-guerre : voir Wichager (2012b).

L'œuvre *Terminal* (1977) de Serra est emblématique à ce titre. Créée initialement pour la *documenta 6*, puis déplacée au cœur de la ville de Bochum (Figure 23), cette sculpture publique a été réalisée dans les aciéries de la ville voisine de Hattingen. Serra fait explicitement référence à l'industrie sidérurgique de la région de la Ruhr et intègre le travail des ouvriers locaux à son propre travail artistique. En ce sens, Crimp s'intéresse à la spécificité sociopolitique de l'œuvre au-delà de son emplacement physique⁶⁴.

Posenenske (2009/1968, p. 135) défend une conception similaire lorsqu'elle proclame : « Future artists will have to work with a team of experts in a development laboratory. ». Cet idéal se matérialise avec l'emploi de l'acier, qui porte la trace de la collaboration de l'artiste avec les travailleurs industriels qui l'ont produit. Or, l'acier exhibe de plus le récit de ses utilisations subséquentes. Tout comme les sculptures de Serra, au fil des années, la mince couche de zinc ajoutée sur l'acier robuste des *Tubes carrés Série D* lors du processus de galvanisation s'oxyde. Cela altère la surface des pièces, leur conférant un fini mat et rugueux. Il est donc possible de voir juxtaposées en un seul assemblage des reconstructions flambant neuves au fini brillant et des pièces originales qui portent les marques de l'usure du temps (Figure 24). Puis, en raison de la manipulation répétée des pièces et de leur installation fréquente dans des lieux publics ou extérieurs, la surface est progressivement recouverte de graffitis, d'empreintes digitales, de traces des calculs des techniciens et des dégradations liés aux conditions météorologiques auxquelles les modules sont exposés. À ce titre, la commissaire d'exposition Astrid Wege (2012, p. 96) estime que la surface des *Tubes carrés Série D* agit à la manière d'un palimpseste, où « the material itself becomes a medium for history ». Loin d'être déplorées par Posenenske, les altérations, apportées par ce que Roberts (2007, p.

⁶⁴ Cette spécificité revisitée mène par ailleurs à une récupération politique par l'Union chrétienne-démocrate et le Parti social-démocrate, alors que les deux organisations cherchent à courtiser l'électorat ouvrier. Voir le compte-rendu détaillé de Crimp (1993c/1986, p. 169-173).

147) dénomme les « anonymous hands that have laboured on these materials » comme par des processus naturels, sont laissées telles quelles.

Jessica Morgan (2011), actuelle directrice de la Dia Art Foundation, s'appuie sur la déclaration de l'artiste précédemment citée portant sur le recours à une équipe d'experts pour assimiler la réplique de la division du travail spécialisé chez Posenenske à celle des formalistes et productivistes russes. Dans la lignée de Krauss (1990, p. 9-10) qui, comme il a été précédemment exposé, souligne le paradoxe de l'intégration de la production minimaliste dans le capitalisme tardif par la refabrication, Morgan (2011, p. 9-10) remet en question la formulation d'une critique du système capitaliste par l'émulation de ses procédés de production. Pour résoudre ce dilemme, l'auteure met en exergue l'importance des matériaux choisis par Posenenske et le passage hautement significatif des *Tubes carrés Série D* en acier à la *Série DW* en carton ondulé (Figure 9). Dans cette logique, Morgan met en évidence qu'en contraste avec les tôles d'acier originellement utilisées, le carton a la particularité de ne pas être fabriqué par l'industrie lourde.

En effet, Posenenske (2009/1968, p. 135) fait valoir que le carton est « lightweight and inexpensive », en plus de représenter « a material for consumption », par opposition à une matière associée à la production. Le carton évoque plus aisément les boîtes dans lesquelles les biens de consommation sont emballés que le résultat de la transformation de matières premières. La nature du travail précédant sa réalisation est du même coup complètement différente : « The cardboard tubes suggested industrial labour but did not require it for production; it toyed with the notion of the industrial prototype but subverted it through the transitory, seemingly insubstantial material. » (Morgan, 2011, p. 12)⁶⁵. Au-delà de l'imitation, il apparaît que la *Série*

⁶⁵ De là à affirmer que le carton symbolise aussi la transition vers une économie mondialisée, où les biens sont expédiés d'un bout du monde à l'autre plutôt que produits localement, il n'y a qu'un pas que Morgan ne franchit pas, mais qui mérite d'être considéré.

DW amène l'œuvre de Posenenske dans un rapport d'abstraction avec l'industrie. L'utilisation du carton pour reproduire l'aspect des conduits d'aération induit une tension formelle entre l'objet manufacturé — duquel se rapproche plus aisément la *Série D* — et l'objet représenté par une subversion du mode de fabrication d'origine de l'objet.

Cette réflexion n'est pas sans rappeler l'analyse du paradigme duchampien de Bryan-Wilson (2009, p. 74) quant à la provenance spécialisée des matériaux. Cependant, il semble que les positions respectives des deux auteures sont complémentaires pour analyser le changement de médium des *Tubes carrés* : Bryan-Wilson soutient que l'usage de matériaux manufacturés fabriqués sur mesure, comme la tôle d'acier de la *Série D*, exclut toute similitude au ready-made en tenant compte de l'origine des matériaux bruts. De son côté, Morgan (2011, p. 14) propose que le passage au carton dans la *Série DW* permet à l'artiste de s'éloigner encore davantage du ready-made en se soustrayant aux conditions socioéconomiques de la production industrielle :

The production of the object was arrested before it mutates into a ready-made that closes materially the gap between industry and culture; it preserved the autonomy of the process as objectifying the power relations between labourers, owner of the means of production and consumer, while still experimenting with formalism as a continuous aesthetic alternative.

Contrairement aux tubes d'acier, la frontière entre l'objet fonctionnel utilitaire et sa transposition plastique est désormais limpide : l'œuvre en carton affirme son autonomie, au contentement des critiques tels que Sommer (1968). Si le principe de reconstruction des pièces de Posenenske mine la valeur marchande et symbolique de l'objet, la fragilité du carton amène à son tour la réduction à néant de la valeur d'usage potentielle des tubes. De cette façon, avec la *Série DW*, Posenenske détourne le vocabulaire de la production de masse industrielle dans le champ de l'art et préserve une distance entre production capitaliste et artistique.

Morgan (2011, p. 12) note au passage le caractère éphémère du carton. Cette dernière considération contraste du même coup avec l'évolution temporelle distincte de la matière par rapport à la version précédente des *Tubes carrés*. Comme noté précédemment, les pièces en acier peuvent être perpétuellement réutilisées : les transformations visibles qui apparaissent au fil du temps ne font que témoigner du vécu des modules. À l'inverse, de par la relative fragilité du carton ondulé et les difficultés de conservation qui y sont associées, aucun prototype original des *Tubes carrés Série DW* n'a survécu au passage des années⁶⁶. Cependant, ils renaissent sans cesse de leurs cendres grâce aux reconstructions. En phase avec l'obsolescence des structures industrielles de l'économie occidentale que les Becher s'emploient à documenter, les tubes de carton de Posenenske démontrent un désintérêt envers l'unicité et la permanence amené par l'art conceptuel (Lippard, 2001/1973, p. 5).

D'une série des *Tubes carrés* à l'autre, la pratique de Posenenske passe d'une appropriation littéraliste de l'industrie à une subversion formelle. Là où l'acier affiche une mimésis ambivalente avec l'objet industriel, le carton rompt l'analogie avec le ready-made. Dans les deux cas, le travail créateur de l'artiste est dévalué au profit de l'identité auctoriale collective des intervenants qui donnent forme à l'objet. Enfin, les itérations multiples des tubes portent en elles une conscience sociale et historique envers les efforts nécessaires à leur fabrication tout autant qu'elles dénotent les possibilités futures de leur reproduction. À l'encontre de la volonté de Posenenske de ne pas distinguer œuvre et marchandise, les objets en carton de Posenenske entièrement dénués de valeur d'usage comme conduits d'aération, de valeur d'échange profitable sur le marché de l'art et de valeur symbolique reliée au travail de l'artiste, représentent peut-être bien l'apogée d'un art autonome.

⁶⁶ Il faut ici préciser que, dans des conditions optimales, le carton peut être conservé : cependant, aucun prototype original de Posenenske n'a trouvé place dans une collection muséale, ce qui explique leur disparition.

2.2 Les Becher et la standardisation

La précédente section a été l'occasion de réfléchir aux effets de la production de masse adoptée par Posenenske sur la nature particulière du travail artistique. De plus, mon analyse a tenté d'élucider comment Posenenske inscrit sa pratique dans un lien formel étroit avec la sphère industrielle au moyen des matières choisies et de l'aspect évocateur de ses objets, avant d'adopter un rapport plus abstrait à la production en usine. Du côté des Becher, l'esthétique de l'industrie se manifeste de toute évidence dans leurs choix iconographiques, motivés par l'enfance de Bernd Becher dans la région de Siegen. Mais au-delà de la représentation de structures liées à la production des 19^e et 20^e siècles dans leurs photographies, les Becher adoptent à l'instar de Posenenske des comportements apparentés à l'organisation du travail. Dans cette section, je soutiendrai que les Becher effacent volontairement leur subjectivité en adoptant un protocole photographique standardisé qui évoque la rationalisation scientifique des tâches en industrie.

J'inscrirai cette posture de neutralité dans le contexte d'une redécouverte de l'héritage des traditions documentaires de la Nouvelle Objectivité et de la *straight photography* par les néo-avant-gardes. J'étudierai d'abord comment, sur la base d'une vision ontologique de la photographie, la systématisme de leurs prises de vue évoque l'instrumentalisation de la photographie aux fins de l'organisation du travail. Ensuite, je me pencherai sur l'exclusion littérale du sujet individuel dans les photographies des Becher par le refus de représenter la figure humaine. Alors que ce choix formel prête flanc aux accusations d'anonymisation des travailleurs qui peuplent les structures représentées, l'étude de la série des *Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes* [Maisons à colombages de la région industrielle de Siegen] servira à renverser l'idée d'un désaveu des préoccupations sociales dans le projet des Becher.

2.2.1 Une prétention à l'objectivité

Dans un premier temps, les Becher défendent l'effacement de leur subjectivité en souscrivant à une conception du médium photographique en tant que garant de l'exactitude de la représentation. Cette conception, fondée comme il a été vu au précédent chapitre sur l'automatisme du procédé photographique, émerge dès l'invention révolutionnaire du daguerréotype en 1838. À cette occasion, l'écrivain Jules Janin (1989/1838, p. 50) célèbre ce processus qui agit à la manière d'un « miroir qui garde toutes les empreintes ». Plus d'un siècle plus tard, les théoriciens d'influence structuralistes tels qu'André Bazin et que Roland Barthes énoncent des conceptions qui divergent bien peu de celles de Janin. Ils misent sur la « perfection analogique » (Barthes, 1961, p. 128) de l'image photographique ou encore affirment : « Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme; dans la seule photographie nous jouissons de son absence. » (Bazin, 1990/1945, p. 13). Les Becher défendent dans un même esprit l'apport de la photographie face à l'incertitude de la subjectivité humaine. En entrevue comme dans leurs publications, les Becher déclarent à maintes reprises que l'appareil photo permet « an absolutely realistic recording of the world » (Köhler, 2007/1989, p. 189) ou encore des « reproductions fidèles, dont l'objectivité est renforcée par le renoncement aux effets photographiques » (B. Becher et H. Becher, 1969). À la spécificité des matières industrielles, sur laquelle les artistes minimalistes appuient la neutralité de leur art tridimensionnel (Judd, 2005/1965, p. 181), les Becher substituent la spécificité ontologique de l'image imprimée sur la pellicule.

L'historien de l'art Olivier Lugon (2007, p. 397) établit un parallèle entre la démarche des Becher et celle d'autres photographes qui adoptent l'« impersonnalité » comme « signature ». Rassemblés sous l'appellation de « style documentaire » proposée par Walker Evans, ces photographes ont en commun « [...] la revendication très générale d'un respect de l'objet montré, le désir de

donner à voir “les choses comme elles sont”, [...] en évitant tout enjolivement qui altérerait l’intégrité du réel. » (Lugon, 2007, p. 358). Marqué au début du 20^e siècle et dans l’entre-deux-guerres par les tenants de la *straight photography* aux États-Unis et de la Nouvelle Objectivité en Allemagne, le style documentaire connaît un nouvel essor à compter des années 1960 dans les pratiques sises entre le minimalisme et un art proto-conceptuel.

Toujours selon Lugon (2007, p. 414), le style documentaire permet aux artistes de faire une utilisation de la photographie « de façon purement instrumentale, [en] produisant des enregistrements réduits à leur seule valeur indicielle ». Bien qu’il arbore les caractéristiques formelles des photographies documentaires du début du siècle, le document privilégié par ces artistes est le plus souvent dénué de tout commentaire social⁶⁷. À l’instar des Becher, les photographes conceptuels prônent l’effacement complet du créateur derrière son appareil : pour Douglas Huebler, la caméra agit à titre de « “dumb” copying device that only serves to document whatever phenomena appears before it through the conditions set by a system ». Quant à Ed Ruscha, il compare ses clichés à des « technical data like industrial photography » (Huebler, 1969, p. 26; Coplans, 1965, p. 25, cités dans Kotz, 2007, p. 213). Étudiant cette posture qui mise paradoxalement sur les qualités antiesthétiques de la photographie pour en faire une pratique artistique nouvelle, Diarmuid Costello et Margaret Iversen (2012, p. 686) postulent que les artistes proto-conceptuels ainsi que leurs successeurs emploient la photographie à la manière d’un « pictorial readymade ». Dans une posture qui n’est pas sans rappeler le mimétisme des *Tubes carrés Série D* de Posenenske, la documentation entreprise par les Becher adhère à une distanciation minimale entre le résultat de la production artistique et la réalité.

⁶⁷ « At no point did the early conceptualists want to return to, or want to be confused with, the social documentarists. [...] overall, the opening period of conceptual art embraces the culturally disruptive function of photographic reportage only to withdraw it from the social world. » (Roberts, 1997, p. 26). L’auteur souligne cependant que Dan Graham, qui sera étudié plus loin dans ce chapitre, fait figure d’exception.

Cependant, à la différence de l'esthétique amateur d'artistes conceptuels américains tels que Ruscha, les photographies des Becher font montre d'une indéniable maîtrise sur le résultat final. D'un côté, Ruscha recherche une part d'imprévu et de spontanéité par l'utilisation d'un appareil photographique automatique. Par conséquent, il réalise la série publiée sous le nom de *Twentysix Gasoline Stations* (1963) au hasard des stations-service qui longent l'autoroute entre Los Angeles et Oklahoma City. À l'inverse, les moyens techniques sophistiqués des Becher, qui optent pour une photographie argentique de haute qualité exigeant un temps d'exposition non négligeable, exigent une précision soigneusement calculée. De plus, l'indifférence d'inspiration duchampienne de Ruscha envers ses sujets sélectionnés de façon aléatoire (Buchloh, 1989, p. 30) s'oppose au projet de documentation du couple, dont les cibles sont clairement définies d'avance. Enfin, les images des Becher se distinguent par la régularité de leurs compositions. Selon des critères circonscrits, les photographes se soumettent à un protocole afin d'assurer l'uniformité formelle de leurs images prises à différents endroits et à différentes époques. De la sorte, les caractéristiques du style documentaire d'Evans telles qu'énumérées par Lugon (2007, p. 397) (« netteté maximale, cadrage simplifié, de préférence frontal et centré, statisme, impersonnalité appuyée, répétitivité ») se retrouvent de façon constante dans les photographies des Becher (Figure 13). À cela s'ajoute la parfaite assiduité avec laquelle les Becher ont mené à bien leur projet sur plus de cinquante ans, sans diverger de leurs intentions initiales ni de leur cadre formel.

Cette « grammaire » visuelle, qui régit aussi les conditions de luminosité et l'arrière-plan, fait montre d'une rationalisation extrême du processus de prise de vue dans un même ordre d'idées que la méthodologie sérielle minimaliste décrite par Bochner (1969/1967). En fondant leur discours et leurs intentions sur l'objectivité mécanique de l'appareil photo, les Becher adoptent, dans les mots d'Adorno et d'Horkheimer (2015/1944, p. 57-59), des « comportements standardisés » par une « auto-aliénation

des individus qui doivent modeler leur corps et leur âme sur les équipements techniques ». Une fois les paramètres clairement définis, l'intervention subjective des photographes est réduite à un point tel que Bernd et Hilla Becher en viennent à se confondre en une seule entité⁶⁸. Malgré le fait que la technique retenue par Ruscha et par les Becher diffère en tous points, dans les deux cas la détermination d'une marche à suivre — circuler sur une autoroute et photographier ce qui s'y trouve pour le premier, faire la documentation exhaustive d'installations industrielles pour les seconds — vise un effacement de la figure auctoriale⁶⁹.

La méthodologie prédéfinie par les Becher dans le but d'évacuer tout apport créateur rappelle la standardisation du travail industriel prônée par l'organisation scientifique du travail de Taylor. Inspiré notamment des études physiologiques d'Étienne-Jules Marey sur la décomposition des mouvements associés à différentes activités, ce mode organisationnel a pour but de normaliser chacun des gestes de l'ouvrier. À cette fin, les expérimentations de Taylor mettent de l'avant une division manufacturière du travail. Distincte de la division du travail social — exposée en lien avec l'inspiration constructiviste de Posenenske —, la division manufacturière désigne la parcellarisation de la production en une multitude de tâches simples et déqualifiées. Braverman (1998/1974, p. 51) résume en ces mots l'opposition entre le partage souhaitable des spécialités au sein d'une communauté et la division tayloriste du travail : « While the social division of labor subdivides *society*, the

⁶⁸ « [...] for us it plays no role as to who pushes the shutter for a particular picture. [...] Outsiders cannot tell who has taken a particular photo and we also often forget ourselves. It simply is not important. » (Köhler, 2007/1989, p. 187). En ce sens, Pierre Restany parle de « l'œil unique des deux Becher » dans le texte du même nom qui accompagne la publication des photographies du couple dans la revue *Kunst-Zeitung* (1969). Sans surprise, la confusion entre les deux artistes se fait le plus souvent au détriment d'Hilla Becher, dont le nom est omis de certaines des premières expositions ou publications consacrées au couple : Voir Zweite (2004, p. 20).

⁶⁹ Voir l'étude détaillée du cas de Ruscha par Iversen (2010, p. 15-18), où l'auteure décrit les titres des publications de Ruscha comme des instructions qui agissent à titre de « device for evading authorial or artistic agency ».

detailed division of labor subdivides *humans* [...]. » Les tâches fractionnées entre plusieurs ouvriers fragmentent en conséquence l'individualité et la subjectivité mêmes des travailleurs.

Au demeurant, c'est aux membres de l'équipe de gestion à qui revient la détermination des façons de faire optimales pour chacune des variables qui affectent la productivité. Comme Taylor l'expose dans son livre *The Principles of Scientific Management* (1967/1911, p. 38-39, cité dans Braverman, 1998/1974, p. 69), cette méthode a pour but de limiter la réflexion personnelle de l'ouvrier dans l'exécution de sa tâche :

The development of a science [...] involves the establishment of many rules, laws, and formulae which replace the judgment of the individual workman and which can be effectively used only after having been systematically recorded, indexed, etc.

L'établissement de standards imposés aux travailleurs manuels réserve la prise de décision et le travail de conception aux gestionnaires. En plus d'être privés d'une compréhension globale du processus de production et de leurs compétences artisanales, les sujets de la production industrielle sont soumis à une séparation accrue entre le travail mental et physique.

C'est sur la base d'un objectif d'invariabilité et de désobjectivation similaire à celui des Becher que l'organisation tayloriste du travail prône l'établissement de normes. En raison de la perception de son caractère objectif, la photographie joue à ce titre un rôle majeur dans le développement de l'organisation scientifique du travail. Toujours sous l'inspiration de Marey, Taylor utilise abondamment l'image photographique pour illustrer les conclusions de ses expériences dans son ouvrage *On the Art of Cutting Metals* (1907). Ses travaux inspirent à leur tour les ingénieurs industriels Frank et Lillian Gilbreth. Dans leurs études des temps et mouvements, la

photographie, la vidéo et le chronométrage permettent d'identifier les gestes superflus à éliminer en vue d'un rendement supérieur des ouvriers. Le couple Gilbreth transpose ensuite ces études en chronocyclographes, des photographies accélérées qui retracent schématiquement les gestes d'un travailleur grâce à une source lumineuse fixée sur son index ou sur toute autre partie de son corps, puis en modèles tridimensionnels (Figure 25). Tant Taylor que les Gilbreth soutiennent qu'en plus de permettre des économies substantielles et une meilleure productivité, ces études ont pour but d'assurer le bien-être des travailleurs⁷⁰. Toutefois, comme le précise Braverman (1998/1974, p. 62), à l'inverse des démarches savantes qui la précèdent, la mise en œuvre de l'organisation scientifique du travail en milieu industriel vise non pas une avancée des connaissances, mais bien un contrôle accru des gestionnaires sur les forces productives.

À titre d'instruments de cette domination, la neutralité des représentations photographiques du travail est remise en question. Conséquemment, Sekula (1983) propose une critique virulente de l'usage des techniques photographiques au service de la logique capitaliste. Son essai *Photography Between Labor and Capital*, publié dans une monographie de photographies corporatives prises par le Canadien Leslie Shedden dans la région minière de Cap Breton entre 1948 et 1968, s'oppose à la dépolitisation du sens photographique :

The aim of this essay, then, is to try to understand something of the relationship between photographic culture and economic life. How does photography serve to legitimate and normalize existing power relationships? [...] How is historical and social memory preserved, transformed, restricted and obliterated by photographs? (Sekula, 1983, p. 193)

⁷⁰ Les Gilbreth (1917, p. 75; 81) arguent que l'étude des temps et des mouvements réduit la fatigue du travailleur et favorise son bonheur. De son côté, Taylor défend les possibilités d'avancement professionnel amenées par la valorisation des gestionnaires dans la division du travail (voir Braverman, 1998/1974, p. 89).

À cette fin, Sekula (1983, p. 194) s'intéresse dans un premier temps aux relations d'autorité inhérentes au modèle de l'archive photographique, définie en tant qu'accumulation importante d'images. L'auteur en appelle au scepticisme face à la véracité ontologique de l'archive photographique en soulignant « [the] hidden connection between knowledge and power » au cœur de celle-ci (Sekula, 1983, p. 198). Dans un second temps, Sekula retrace l'historique de la représentation des procédés techniques depuis la Renaissance dans une optique non artistique. Après avoir abordé entre autres les travaux de Taylor et du couple Gilbreth, Sekula (1983, p. 202) en arrive à une conclusion similaire à celle relevant de l'archive : la photographie mise au service de l'organisation scientifique du travail joue un rôle idéologique qui participe à une « esthetics of exploitation ».

L'analyse de Sekula (1983) permet de mettre en évidence les liens complexes et pernicious entre le médium photographique et les représentations du travail ainsi que la position ambiguë des Becher à ce sujet. Il y a toutefois lieu de souligner que le contexte de réalisation respectif des photographies de Shedden et des Becher diffère grandement et est difficilement comparable : le premier est issu de commandes corporatives, tandis que le second a été initié par les Becher de façon indépendante. Par ailleurs, à la différence des images liées au développement de l'organisation scientifique du travail, qui selon l'étude de Sekula renforcent et légitiment les relations de pouvoir entre gestionnaires et ouvriers, les Becher effectuent toutes les étapes de conception et d'exécution de leur projet. Il n'en demeure pas moins que les critiques de Sekula, réitérées à l'endroit de la photographie artistique documentaire dans son texte « Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) » (1984/1976), soulignent la difficile réconciliation du discours des Becher sur la neutralité photographique et l'intérêt durable que ces derniers portent envers les structures emblématiques du développement industriel de l'Occident. Dans la prochaine section, je tenterai de mettre en évidence et de répondre aux critiques formulées

contre les Becher sur la base de leur posture ambivalente, alors qu'ils sont taxés tour à tour d'esthétiser l'exploitation capitaliste et de promouvoir l'aveuglement à son endroit.

2.2.2 Entre anonymisation et mise en lumière

L'idéal de l'objectivité revendiqué par les Becher et mis en application par leur méthodologie standardisée promouvant l'impersonnalité se heurte à leur choix de sujet chargé. Sachant qu'Hilla Becher estime que « [...] the object is in the foreground and not the photographer » (Köhler, 2007/1989, p. 189), il y a lieu d'étudier la nature de la relation que les artistes entretiennent avec les structures sélectionnées. En cela, Sarah E. James (2010, 2013), historienne de la photographie, signale l'importance de tenir compte du cadre ouest-allemand du travail des Becher. L'auteure (2013, p. 160) replace dès lors leur pratique dans le contexte de la dépolitisation de la culture allemande des années 1950 et la fin des idéologies proclamée par l'élite intellectuelle désabusée par la Seconde Guerre mondiale. James (2010, p. 60) précise également que le choix des sujets des Becher s'inscrit dans une position méfiante face aux propos politiques : « In the vernacular subject of past and anonymous industry, the Bechers believed that they had found a world as free of ideology as possible. » Bernd Becher défend leur choix en affirmant que le charbon et l'acier servent tout autant à la production de tanks que de jouets (Ziegler, 2002, p. 143).

Entamant leur projet photographique à peine quatorze ans après la fin de la guerre, il apparaît que l'implication massive de l'appareil industriel allemand dans le génocide nazi complique l'objectif d'une représentation neutre de ces structures, comme d'un retour à leur célébration par les chantres de la modernité⁷¹. De surcroît, le refus des

⁷¹ Le contraste entre l'optimisme moderniste, la neutralité des Becher et la méfiance renouvelée dans l'après-guerre envers l'industrie est notamment décrit par Buchloh (1998, p. 57).

Becher de formuler une critique explicite à propos du domaine industriel mis de l'avant dans leurs photographies amène leur distanciation devant les implications sociopolitiques de leurs sujets. En conséquence, les photographes deviennent la proie de vives condamnations de la part d'observateurs d'allégeance marxiste. À l'occasion de la publication de leur premier livre, l'auteur Helmut Hartwig (1971, p. 352) pourfend le regard esthétique que l'œuvre des Becher invite à poser sur les formes de l'industrie : « *[Die Becher] haben Industriebauten in ästhetische, in schöne Gegenstände verwandelt und nennen sie deshalb konsequent "anonyme Skulpturen"* ». ⁷² Hartwig (1971, p. 355) déplore par ailleurs l'assimilation des lieux de l'exploitation capitaliste à de jolis paysages dénués de leur connotation sociale. Le journaliste Ulrich Greiner (1971, p. 28) adresse des reproches similaires à l'endroit des Becher : « *[Die Industriefotos des Ehepaars Becher] stehen, vielleicht ohne Absicht, in einem Zusammenhang, der die Probleme der industriellen Arbeit verharmlost. Die Bilder verschweigen zu vieles.* » ⁷³ De façon paradoxale, la trop grande visualité des clichés est mise au banc des accusés au même titre que ce qu'ils omettent de montrer. À cet égard, Hartwig et Greiner précèdent les propos de Sekula (1983), qui soutient que l'abstraction des photographies de Shedden de leur origine corporative dans l'archive en fait des objets esthétiques qui dissimulent les rapports de domination.

Alors qu'il résume les critiques marxistes contre les Becher, Armin Zweite (2004, p. 24) décrit à juste titre la proximité entre ces réflexions et la réception des photographes de la Nouvelle Objectivité au début du 20^e siècle. Dans sa « Petite histoire de la photographie », Benjamin (1996/1931, paragr. 10) fait référence à

⁷² « [Les Becher] transforment les bâtiments industriels en jolis objets esthétiques et les qualifient en conséquence de "sculptures anonymes". » Ma traduction.

⁷³ « [Les photographies industrielles du couple Becher] se situent, intentionnellement ou non, dans un contexte qui minimise les problèmes du travail industriel. Les photos en cachent trop. » Ma traduction.

mots couverts au recueil *Die Welt ist Schön: einhundert Photographische Aufnahmen* [Le monde est beau : cent images photographiques] (1928) de l'Allemand Albert Renger-Patzsch, qui met sur un pied d'égalité objets du quotidien et bâtiments industriels (Figure 26). Benjamin qualifie la photographie de Renger-Patzsch de « créatrice », au sens négatif de ce terme, en ce qu'elle fétichise ses sujets. Le philosophe revient à la charge dans « L'auteur comme producteur » (2003/1934, p. 134) : il accuse le photographe de « faire de la misère elle-même [...] un objet de plaisir » et d' « approvisionner un appareil de production sans le transformer ». Une fois de plus, le commentaire de Benjamin se reflète dans l'articulation subséquente de la pensée de Sekula (1983) sur la complicité des photographies documentaires avec les fins corporatives des entreprises qui les commandent.

Parmi les considérations formelles qui nourrissent ces remarques négatives à l'égard de la photographie — de la composition soignée et du contraste entre le noir et le blanc des photographies des Becher, cités par Hartwig (1971, p. 355), aux contre-plongées dramatiques de Renger-Patzsch qui magnifient ses sujets — l'absence de la figure humaine dans les images de l'industrie invite particulièrement les remontrances. De la même façon qu'ils célèbrent la neutralité photographique par l'absence de l'intervention de l'homme, les Becher excluent toute présence du sujet humain dans leurs photographies. Ils s'opposent de la sorte à la tradition du portrait humaniste dans la photographie allemande du siècle dernier. Benjamin (1996/1931, paragr. 10) mentionne l'œuvre d'August Sander en contrepartie des photographies dépeuplées de Renger-Patzsch. Le projet inachevé *Menschen des 20. Jahrhunderts* [Hommes du XX^e siècle] de Sander est animé par l'ambition de dresser un portfolio photographique des archétypes sociaux sous la République de Weimar. Si Sander fonde sa documentation des différentes classes sociales sur un principe de neutralité et une approche typologique de longue haleine semblables aux motivations des Becher, il est significatif que le premier s'intéresse à l'humain tandis que les seconds

étudient la machine⁷⁴. Ainsi, dans une photo de Sander telle que *Straßenarbeiter im Ruhrgebiet* [Travailleurs de la voirie dans la région de la Ruhr] (circa. 1928), l'infrastructure industrielle en arrière-plan est tronquée pour laisser toute la place aux trois hommes qui prennent la pose, outils à la main (Figure 27).

Dans cet esprit, Karl-Heinz Hargesheimer, connu sous le pseudonyme Chargesheimer, documente le quotidien des habitants du bassin industriel allemand dans sa série *Im Ruhrgebiet* [Dans la région de la Ruhr] (1958). Contemporain des Becher, celui-ci s'intéresse aux moments de divertissement des travailleurs et de leurs familles. Bien que Chargesheimer situe sans équivoque leurs activités en lien avec l'économie typique de la région, les installations industrielles se profilent à l'horizon (Figure 28) plutôt que d'occuper toute l'image comme chez les Becher (Figure 14). Devant cette tradition, le refus des Becher de photographier des personnes et des visages soulève des interrogations. Questionnée peu de temps après la mort de son mari sur les fondements de cette décision, Hilla Becher répond laconiquement : « *Weil Menschen nicht unser Thema waren.* »⁷⁵ (Haberl et Wichmann, 2016/2008, p. 100). En termes techniques, l'absence de figure humaine dans les photographies des Becher s'explique également par le temps d'exposition nécessaire à leurs prises de vues, qui peut atteindre une minute. Malgré tout, cette omission est interprétée par divers observateurs comme une indifférence à l'endroit des forces ouvrières⁷⁶. Selon ce point de vue, en traitant les sujets de leurs

⁷⁴ L'établissement de parallèles entre les corpus de Sander et des Becher est mis de l'avant dans divers ouvrages et dans de nombreuses expositions depuis leur présentation conjointe à la *documenta 6* en 1977, sous l'impulsion de Klaus Honnef. Voir Lange (2007/2005, p. 94, note 184) pour un bref historique de ces rapprochements.

⁷⁵ « Parce que les gens n'étaient pas notre sujet. » Ma traduction.

⁷⁶ En plus des critiques déjà présentées, ces postures sont résumées par Lange (2007/2005, p. 29) et Zweite (2004, p. 24).

représentations à la manière de « sculptures anonymes », les Becher entraînent par le fait même une anonymisation des individus qui les animent au quotidien.

En dépit du contexte anti-idéologique de l'après-guerre, il semble toutefois problématique de traiter du travail des Becher comme une parenthèse entre le portrait humaniste, défendu par Benjamin, et le renouveau du documentaire engagé prôné par Sekula cinquante ans plus tard. Malgré l'absence délibérée du sujet humain, l'œuvre des Becher trahit un intérêt manifeste envers diverses considérations sociales. En phase avec Zweite (2004, p. 25), je soutiens que la série des *Maisons à colombages de la région industrielle de Siegen* met particulièrement en exergue l'intérêt des photographes envers « the problems of the world of work » et le « social milieu » où se situent leurs sujets privilégiés. La série des maisons à colombages se concentre sur ces résidences omniprésentes dans les villes ouvrières allemandes faites d'un enchevêtrement de poutres de bois horizontales et verticales. Les deux principales monographies consacrées à cette première documentation photographique complète du couple⁷⁷ sont publiées en 1977 et 1979. La première, et la plus exhaustive, se divise en sept catégories distinctes de planches photographiques, selon le type de prise de vue⁷⁸. Quant à la seconde publication, réalisée à l'occasion d'une exposition à la Kunst- und Museumsverein de Wuppertal, elle offre une sélection limitée aux déroulements sur 360 degrés d'une maison en six ou huit images (Figure 18). Dans les deux cas, les images ont pour seul titre l'adresse de la maison et la date de la prise de vue.

⁷⁷ Les premières photographies de cette série sont réalisées en 1958 par Bernd Becher, peu de temps avant que celui-ci ne débute sa collaboration avec Hilla Becher, en 1959. Voir la chronologie détaillée établie par Susanne Lange (2007/2005, p. 35-43).

⁷⁸ Les sept catégories sont les suivantes : les façades, les façades recouvertes d'ardoise, les vues de la rue et de la face arrière, les vues des rues et des faces arrière recouvertes d'ardoise, les vues en coin, les vues différentes d'une même maison (déroulements) et les vues générales de rues et de groupes de maisons.

Par opposition aux hauts fourneaux, aux fours à chaux ou aux charpentes d'extraction qui occupent une place de choix dans le corpus des Becher, les maisons à colombages ne semblent à première vue pas directement liées à la transformation de matières premières. Relevant du domaine de l'intime, ces maisons demeurent néanmoins issues des besoins de l'industrie en ce qu'elles accueillent la main-d'œuvre nécessaire à la production régionale. Dans l'ouvrage de 1977, Hilla Becher signe une introduction qui décrit le lien étroit unissant l'histoire économique des environs de la ville de Siegen et l'élaboration des maisons à colombages. L'artiste explique comment la structure de ces maisons est régulée depuis un décret de 1790 afin de pallier l'afflux de travailleurs attirés par l'industrie minière et sidérurgique locale, tout en rationnant la quantité de bois utilisée. Ce décret détermine dès lors l'aspect unifié des résidences et leur mode de construction rapide et abordable (B. et H. Becher, 1977, p. 8).

Ce texte constitue un véritable travail de recherche, effectué par Hilla Becher dans les archives de la région. Il est en outre accompagné d'un index de sept pages qui présente l'adresse et l'année de construction de chacune des maisons représentées, en plus du nom et de la profession de son propriétaire. Les informations, recueillies par Bernd Becher auprès des habitants de sa région natale, sont inventoriées sous forme d'un tableau qui brouille davantage la frontière entre l'enquête sociologique et la publication artistique. Dans un même ordre d'idées, la publication de 1979 comprend un texte suivi où chaque paragraphe indique l'historique de construction d'une maison. Ce texte, qui porte le nom de *Entstehungsgeschichten* [Genèses/récits de construction], s'avère encore plus détaillé que l'index de 1977 : en plus du nom et de la profession du propriétaire, on y retrouve sa date et son lieu de naissance, des détails sur sa situation familiale, la configuration et la dimension des pièces de sa résidence ainsi que des renseignements sur la méthode et le coût de construction de la maison. Il est donc possible de retracer une même maison à travers les deux ouvrages afin d'obtenir des renseignements complets sur ses occupants en plus

d'une documentation de son aspect extérieur et de son emplacement dans la ville. À titre d'exemple, les Becher incluent la façade et une vue en coin de la maison sise au 25, rue Wildener à Salchendorf dans la première publication (B. et H. Becher, 1977, planches n° 171 et 246). En complément, la description suivante se retrouve dans l'ouvrage ultérieur :

Das Haus Wildener Straße 25 in Salchendorf wurde 1904 von Herrmann von der Heyden, geboren 1878 in Salchendorf, erbaut. Herrmann von der Heyden heiratete 1901 Johanna Neuser, geboren 1875. Er war Bergmann auf der Grube Pfannenbergr, zeitweilig auch auf den Gruben Eisenzecher Zug und Heinrichsglück. Die Familie wohnte zuerst bei Verwandten in Salchendorf zur Miete und zog erst kurz vor der Geburt des 3. Kindes in das eigene Haus ein. Das Grundstück wurde gekauft, und es wurde eine Hypothek aufgenommen. [...] Das Haus kostete insgesamt 6.000 Mark.⁷⁹ (B. Becher et Becher, 1979, s.p.)

La description des emplois cumulés dans les différentes mines locales, le nombre d'enfants par ménage et les détails portant sur l'acquisition du terrain brossent un portrait global de la situation socioéconomique des habitants de cette maison. Les délicats rideaux de dentelle que laisse entrevoir la photo de la façade constituent quant à eux un indice poignant de la présence des occupants (Figure 29). À l'appréciation formelle des photos des Becher s'ajoute dès lors une prise de conscience des conditions de vie concrètes des habitants de la région⁸⁰. Plus que de

⁷⁹ « La maison située au 25, rue Wildener à Salchendorf fut construite en 1904 par Herrmann von der Heyden, né en 1878 à Salchendorf. Herrmann von der Heyden épousa Johanna Neuser, née en 1875, en 1901. Il travaillait comme mineur à la mine Pfannenbergr ainsi qu'aux mines Eisenzecher Zug et Heinrichsglück. La famille vécut d'abord avec des proches à Salchendorf à titre de locataires et ne déménagea dans leur propre maison que peu de temps avant la naissance de leur troisième enfant. Le terrain fut acheté et une hypothèque fut contractée. [...] La maison coûta au total 6 000 marks. » Ma traduction.

⁸⁰ Le colloque interdisciplinaire « *Typologie und Kontext. Zur Architektur der durch die Fotos von Bernd und Hilla Becher international berühmt gewordenen Hauslandschaft* » [Typologie et contexte. L'architecture des paysages résidentiels qui ont acquis une renommée internationale grâce aux photographies de Bernd et Hilla Becher], tenu le 7 décembre 2012 à l'Université de Siegen, atteste de la valeur documentaire du travail des photographes.

simples miroirs, pour reprendre le terme de Janin (1989/1838, p. 50), les photographies des maisons à colombages sont de véritables fenêtres ouvertes sur le quotidien des travailleurs de la région de Siegen.

Autant Benjamin (2003/1934, p. 134) que Sekula (1984/1976, p. 73) notent l'importance de la légende et du texte pour résoudre l'ambiguïté du document photographique : les deux publications des Becher consacrées aux maisons à colombages constituent alors les meilleurs exemples de l'articulation d'un discours paratextuel par les Becher⁸¹. L'inclusion du texte comme complément aux images évoque du même coup une œuvre phare de la photographie conceptuelle, qui a également pour sujet des bâtiments résidentiels : *Homes for America*, essai photographique publié par l'Américain Dan Graham dans les pages de *Arts Magazine* (1966, s.p.). *Homes for America* adopte la forme d'un article de magazine grand public. L'œuvre est composée de photographies d'habitations produites en masse pour peupler les banlieues nord-américaines après la Seconde Guerre mondiale ainsi que d'un texte qui énumère de façon schématique les modèles et couleurs de revêtement extérieur offerts (Figure 30). Selon Benjamin H.D. Buchloh (2000a/1978, p. 181), l'œuvre constitue une satire à la fois des médias de masse et des principes de sérialité formelle chers à l'art minimal américain⁸². Chez Graham (1966, s.p.), la réplification de la forme sérielle minimaliste se fait au service d'un commentaire sur l'obsolescence des structures fonctionnelles photographiées et sur leur intégration problématique dans leur environnement :

⁸¹ Le terme « paratextuel » est issu de la théorie littéraire développée par Gérard Genette (1987) et réfère à l'ensemble des écrits et des images périphériques au texte central. Voir également W. J. T. Mitchell (1994), qui désigne plus précisément les œuvres alliant le pictural et l'écrit sous le nom de « imagetext ».

⁸² « The informational frame of an art magazine's coverage thus becomes the "found" formal structure [...] juxtaposed with the found "reality" structure – the misery of everyday industrial housing. At the same time, its formal stylistic qualities — the serial order of the cubic house-forms, their permutational principles of single but repetitive elements [...] — reflect in an obviously ironic and ambiguous manner the formal and stylistic principles of Minimal sculpture. ».

[...] [the owner's home] wasn't designed to "last for generations"; and outside of its immediate "here and now" context it is useless, designed to be thrown away. [...] There is no organic unity connecting the land site and the home. Both are without roots — separate parts in a larger, pre-determined, synthetic order.

Cette critique trouve un écho marqué chez Bernd et Hilla Becher, qui désignent régulièrement leurs sujets de prédilection comme une forme de « nomadic architecture » (Chevrier *et al.*, 1989, p. 57; Lingwood, 2007/1996, p. 192), appelée à disparaître aussitôt que son utilisation fonctionnelle tombe en désuétude. Cependant, alors que Graham considère que les maisons typiques de l'après-guerre auxquelles il s'intéresse n'ont aucun ancrage dans leur contexte physique et social, les textes des Becher sur l'historique de chacune des maisons photographiées démontrent le contraire : les résidences ainsi que leurs habitants sont intimement liés au développement industriel de la région. En réponse aux observateurs qui leur reprochent d'abstraire les bâtiments représentés au profit d'une représentation esthétisante, les Becher estiment que chaque site industriel est formé d'éléments complexes et interdépendants. Hilla Becher recourt à son tour à la métaphore des racines pour décrire cet état de fait :

These objects are fixed to the ground, they are part of the landscape, you could almost say that they have roots. [...] a water tower is strictly connected to the ground, it is not a moveable object, although it is an object which is put up only for a certain period of time. This object is linked to a certain mechanism and to the landscape, to people working there and to a social network. You have to isolate the object otherwise you surrender to chaos and confusion but at the same time, you have to show a part of its background, to show that this is not moveable object like a cup of coffee. (Chevrier *et al.*, 1989, p. 59)⁸³

⁸³ Cette considération pourrait de façon similaire être étudiée au regard des paysages industriels des Becher, qui mettent en évidence l'organisation structurelle de l'usine au-delà de ses composantes mécaniques isolées (Lange, 2007/2005, p. 44).

Par conséquent, les photographies des Becher ne relèvent ni d'un pur intérêt esthétique ni d'une dénonciation virulente ou satirique à l'égard de l'industrie comme « instrument of exploitation » : elles rendent plutôt visibles les contingences fonctionnelles, techniques, socioéconomiques et historiques qui déterminent les formes de l'environnement occidental (Zweite, 2004, p. 23-25). La standardisation formelle qu'ils adoptent trouve quant à elle un écho dans le mode de construction uniforme des maisons à colombages ainsi que des résidences banlieusardes de Graham (Figure 31 et Figure 32). Or, de même que chacune des maisons photographiées par les Becher trouve son individualité dans l'histoire unique de ses propriétaires, chaque détail qui s'accumule dans l'apparente uniformité des photographies des Becher finit par constituer une signature propre aux deux photographes⁸⁴.

Malgré le choix des Becher de ne pas représenter la figure humaine, les photographes brossent un portrait d'une classe sociale entière de la main-d'œuvre spécialisée et de son évolution au fil des siècles. Alors que les maisons à colombages ont fait leur apparition à l'époque de la transition d'une économie agraire à l'industrialisation massive, les photos désertées des Becher évoquent les quelque 1,6 million d'emplois qui disparaissent entre 1971 et 1991 dans l'industrie allemande au profit d'une économie dématérialisée (OCDE, 1996, p. 42-45, cité dans Raphael, 2012, p. 107)⁸⁵. Elles donnent à voir les effets de la désindustrialisation et agissent en tant que témoins privilégiés des démantèlements

⁸⁴ Voir notamment Zweite (2004, p. 9), qui rejette dans cette veine l'idée que les images des Becher sont sans auteurs puisqu'elles sont reconnaissables entre mille.

⁸⁵ Cette conclusion est partagée par Isabelle Graw dans son texte « Structural Changes in the Art Economy and How They Implicate the Body in Selected Works from the Jarla Partilager Collection ». Toutefois, l'argumentaire de Graw (2015, p. 48) s'appuie sur un postulat erroné selon lequel « [...] the Bechers always photographed abandoned and deserted industrial sites. » Bien que cela soit souvent le cas, l'abandon des structures n'est pas une condition sine qua non pour les photographes, comme en atteste la série des maisons à colombages.

d'usines et des pertes d'emploi contemporains à l'élaboration du projet du couple. Tel que le soutient James (2013, p.177-178), « their project [...] not only documented a disappearing architectural heritage but also a disappearing industrial and social world. » Si Lange (2007/2005, p. 58) affirme au sujet des maisons à colombages que « [...] unlike in the photographs of large technical plants, people are present here, even when they do not appear explicitly in the image », il semble plutôt que la présence humaine est implicite dans toutes les images des Becher. Sous cet angle, les photographies des Becher ne sont pas associées à un refus de représentation des travailleurs, mais bien à une mise en lumière des répercussions humaines amenées tour à tour par l'apogée de l'ère de la machine et par son déclin.

2.3 Conclusion partielle : au service de la mémoire

En somme, les efforts de suppression de la subjectivité communs aux pratiques des Becher et de Posenenske mettent en exergue la place de l'individu au sein d'un système qui le dépasse. En s'appropriant quelques-uns des outils du capitalisme — la production sérielle, le marché, la rationalisation et la représentation photographique — les Becher et Posenenske font montre d'une entreprise commune de subversion et de déconstruction qui les distingue de la simple mimésis. Mes deux corpus s'inscrivent à cet effet dans la fascination pour la machine et l'industrie qui caractérise l'histoire guerrière et l'art du 20^e siècle et témoigne d'une terreur devant l'« insignificance into which it reduces the individual » (Bartov, 1996, p. 29). Tandis que, sous le capitalisme tardif, les Hommes demeurent des « appendices de la machinerie », les Becher et Posenenske posent un regard unique sur les rouages du « mécanisme social » (Adorno, 2011a/1969, p. 93) dans lequel ils s'insèrent.

Il aurait sans doute été possible d'inverser les paradigmes retenus pour mon analyse de ces deux corpus, en se penchant par exemple sur la standardisation des pièces de Posenenske, qui permet leur assemblage, et sur l'accumulation photographique des

Becher en tant que corollaire à la production de masse. De la sorte, ces artistes marchent sur une corde raide entre la légitimation des structures de pouvoir de la production industrialisée et leur condamnation. Alors que les Becher documentent l'époque quasi révolue des industries lourdes, Posenenske matérialise la nouvelle ère tertiaire par l'emploi du carton. Dans les deux cas, les artistes se prononcent sur l'avènement d'une nouvelle forme économique et en prennent acte par leur médium respectif. Ils soulèvent du même coup la nature changeante du travail artistique.

De la dépersonnalisation des victimes et des exécutants du génocide industriel nazi aux mains inconnues qui fabriquent en usine les objets de Posenenske et aux travailleurs invisibles des photos des Becher, la question de l'anonymat traverse cette première partie de mon étude. Or, bien que les Becher et Posenenske se retirent au maximum de la production de leurs œuvres sur le modèle de l'usine moderne et de l'appareil meurtrier de l'Holocauste, leur démarche ne consiste pas à effacer l'apport des ouvriers dans l'industrie qui les inspire : elle constitue plutôt un acte de mémoire à leur endroit et ce, au moment où la RFA élabore ses politiques de *Vergangenheitsbewältigung* et où la responsabilité individuelle et collective de l'Holocauste est ramenée à l'avant-scène (Faulenbach, 2009, p. 160-161; Mitscherlich et Mitscherlich, 2004/1967). La division sociale du travail nécessaire à la production des pièces de Posenenske ainsi que la présentation détaillée des résidents des habitations photographiées par les Becher confèrent à l'œuvre une valeur de témoignage.

Par le retrait de la subjectivité de l'artiste et grâce à un travail croisé de production, de création et de mémoire, le couple Becher et Posenenske reconnaissent et mettent en valeur le travail extrinsèque à celui de l'artiste. Dans le chapitre suivant, cette approche m'amènera à élaborer comment le déplacement de la subjectivité se fait également au bénéfice de l'implication du spectateur ainsi que d'une prise en compte de l'institution artistique dans leurs œuvres.

CHAPITRE III

L'ARTISTE ET LE TRAVAIL PÉRIPHÉRIQUE

Des considérations internes au travail de l'artiste et à l'œuvre, qui ont permis au chapitre précédent de penser l'autonomie de l'art relativement à la sphère du travail industriel, mon attention se tourne maintenant vers les conditions de réception des pratiques des Becher et de Posenenske. Plus précisément, en fonction du cadre structurant de la théâtralité de Fried (1969/1967) et de ses révisions, cette section traitera des éléments périphériques à l'activité créatrice, prenant pour point de départ le dialogue des œuvres avec le spectateur et l'espace institutionnel. Bien que je continuerai d'étudier de façon distincte les artistes de mon corpus, les deux sections principales de mon analyse présenteront une même séparation entre ces deux fronts.

Dans un premier temps, je propose de reprendre à mon compte le concept de « spectateur-travailleur » énoncé par Steyerl (2009) pour décrypter les interactions suscitées par les œuvres des Becher et de Posenenske. Les *Tubes carrés* de Posenenske ainsi que la forme typologique des Becher seront au cœur de ce premier angle d'analyse. J'envisagerai ces études de cas comme des dispositifs qui invitent l'action de tiers à travers la variabilité participative et l'observation comparative, respectivement. Sur le modèle du travail immatériel, cette posture me permettra de concevoir l'expérience esthétique du spectateur en tant qu'effort qui entraîne la formation d'un sujet indéterminé, mais soumis à des impératifs hiérarchiques. Aussi bien que la désubjectivation m'a précédemment permis de confronter un corpus sculptural et un corpus photographique, je souhaite ici fonder ma comparaison entre

deux médiums distincts sur un principe commun de fragmentation et de modularité, selon lequel les différentes personnes impliquées effectuent des rapprochements uniques qui forgent leur sensibilité.

Dans un deuxième temps, mon regard se tournera vers le lieu de la rencontre entre les principaux acteurs de l'expérience subjective et l'œuvre. Le cadre institutionnel du musée ou de la galerie met en scène ses propres réseaux de relations spatiales et autoritaires. À l'étude des *Tubes carrés* et des typologies s'ajoutera l'analyse des *Panneaux pivotants* de Posenenske ainsi que du mode portrait des Becher. Envisagée comme usine sociale qui produit des subjectivités, l'institution artistique sera reconnue à la fois en tant que lieu de travail et en tant que site de légitimation artistique.

Ce chapitre vise à retracer l'évolution de la situation théâtrale sous les impulsions successives du minimalisme et de l'art conceptuel. Il s'agit d'étudier le caractère indéterminé de l'interaction avec l'œuvre, tel que défini par Morris (1993b/1966, p. 15). Selon Krauss (1990, p. 8-12) dès lors que le minimalisme nie les identités fixes de l'œuvre et du spectateur, il amène la formation d'un nouveau sujet contingent par opposition au sujet moderne autonome. Sous l'influence de Jameson (1984), Krauss (1990, p. 9; 12) entrevoit cependant la création du nouveau sujet minimaliste, incarné par le spectateur, à la fois comme un « act of reparation » envers les impératifs du capitalisme tardif auquel il est soumis et comme un pas de plus vers la réplification du « utterly fragmented, postmodern subject of contemporary mass culture. ». C'est ce spectateur pluriel que Steyerl (2009) désigne à titre de travailleur dans l'usine sociale du musée, en référence au concept de Hardt et Negri (2000). Inspirés par les travaux du philosophe Michel Foucault, Hardt et Negri (2000, p. 195-197) soulignent qu'alors qu'à l'époque industrielle l'identité du travailleur se limite à l'institution où se déroule son activité principale — l'usine —, l'économie dématérialisée étend son contrôle sans distinction dans l'ensemble de la société.

De fait, la société postindustrielle crée des sujets hybrides et changeants : « The indefiniteness of the *place* of the production corresponds to the indeterminacy of the *form* of the subjectivities produced. » (Hardt et Negri, 2000, p. 197) Les auteurs donnent le nom de « multitude » à la nouvelle identité indéterminée du sujet postmoderne pluriel, qui, en phase avec Mandel (1976/1972) et Jameson (1984), évolue dans une société déterminée par le modèle productiviste de l'usine fordiste, même à l'ère du secteur tertiaire⁸⁶. En écho au commentaire de Krauss, l'action du sujet postmoderne qui agit comme un travailleur peut tout autant être incorporée dans le cadre capitaliste, où les forces dirigeantes intègrent « even the worker's personality and subjectivity within the production of value » (Lazzarato, 1996, p. 136) que servir à renverser ses conditions de soumission (Hardt et Negri, 2000, p. 393).

Ce discours à double sens fait écho aux mouvements sociaux qui culminent en 1968 en RFA et ailleurs en Europe et aux États-Unis. D'une part, la jeunesse réclame une révolution des institutions sclérosées du capitalisme par les mots clés « change, participation, cooperation and public accountability » (Wiehager, 2012a, p. 150). D'autre part, ces idéaux surgissent dans les revendications des syndicats ouvriers ouest-allemands, qui cherchent à étendre l'application de la codétermination accordée dans le secteur de l'acier et du charbon sous le premier gouvernement d'Adenauer et à favoriser le développement d'une « culture of participation » dans les relations industrielles (Goch, 2002, p. 93). Or, à la différence d'autres pays, où étudiants et syndicats s'allient sur la base de leurs objectifs communs, la volonté des ouvriers de s'intégrer pleinement aux structures décisionnelles scinde irrémédiablement les deux groupes (Zielinski, 2014, p. 532).

⁸⁶ Aux fins de la présente étude, centrée sur le contexte ouest-allemand des années 1960 et 1970, la question géopolitique, qui occupe une place prépondérante dans les écrits de Hardt et Negri en lien avec la mondialisation économique et la souveraineté des États-nations, ne sera pas explorée.

Les deux pôles de l'action réformatrice du sujet contingent et fragmenté et de son intégration aux structures autoritaires seront étudiés tout au long de ce chapitre en lien avec les inclinaisons conceptuelles des pratiques de Posenenske et des Becher. Tandis que Benjamin (2003/1934, p. 138) appelle déjà à « [conduire] un plus grand nombre de consommateurs à la production » et à « transformer lecteurs ou spectateurs en co-acteurs », les artistes conceptuels font siennes à la fois les théorisations structuralistes de Barthes (1984/1967) sur la naissance du lecteur interprétant et les innovations minimalistes sur l'implication concrète du destinataire. Entre l'objet, l'image, l'installation *in situ* et la performance, les situations établies par la sculpture et la photographie conceptuelles replacent le musée et ses acteurs dans leurs interactions inévitables avec le paradigme de l'usine sociale de l'économie dématérialisée (Buchmann, 2007; Molesworth, 2003).

3.1 La sculpture processuelle de Posenenske

Comme étudié au chapitre précédent, le recours de Posenenske à la production sérielle illimitée vise à questionner l'unicité matérielle et conceptuelle de ses *Tubes carrés* en acier et en carton. Cette section mettra en évidence une seconde modalité par laquelle Posenenske tente de détourner la posture autoritaire du créateur : la possibilité attribuée à des tiers de reconfigurer les pièces de manière inédite à chaque présentation. Je tiendrai d'abord compte de la délégation de la manipulation des modules en fonction de la relation managériale qui unit l'artiste au spectateur ainsi que de la situation théâtrale qui redéfinit la rencontre entre le sujet et l'objet. Ensuite, je considérerai l'assemblage processuel des *Tubes carrés* comme une mise en scène du travail des employés du site d'exposition, conformément à la critique institutionnelle. Enfin, je contrasterai cette analyse avec la dernière série d'œuvres de Posenenske, les *Panneaux pivotants*, qui permettent la création d'un espace architectonique autonome à l'opposé du rapport contingent que les tubes sous-tendent avec l'institution et ses acteurs.

3.1.1 Délégation et coopération

Dans leur expression la plus simple, les pièces individuelles des *Tubes carrés* gisent sur le sol à la manière d'un gigantesque puzzle laissé à l'abandon (Figure 7). Sans l'intervention de quiconque, les modules ne sont rien de plus que le résultat de leur fabrication en usine selon les directives de l'artiste. Le rapport déjà ambigu que Posenenske entretient avec la figure de l'artiste par la production de masse de ses objets sculpturaux se trouble encore davantage avec la limitation volontaire de son implication dans la configuration tubes. Dans sa déclaration à *Art International*, (2009/1968, p. 135), elle affirme clairement son désir de reléguer à des tiers l'installation variable de ses pièces : « I leave this alteration to the consumer, who thereby again and again participates in the assembly process. » En plus de pouvoir décider du nombre de pièces de chaque forme de base à faire fabriquer, le « consommateur » — règle générale l'acheteur, le commissaire d'exposition ou les spectateurs — prend en main l'assemblage des morceaux à l'aide de boulons et de vis et détermine leur disposition.

De la même façon, entre les périodes d'activation par les spectateurs, les pièces textiles du *First Work Set* de Walther reposent dans ce que Yasmil Raymond (2016, p. 21), commissaire de l'exposition *Franz Erhard Walther : Work as Action*⁸⁷, décrit comme « a state of inertia ». Rangées dans un meuble à étagère conçu à cette fin, l'objet attend d'être manipulé par les spectateurs, qui lui donneront forme (Figure 20 et Figure 33). Dans cet esprit, Wiehager (2012a, p. 152-153) postule que la pratique de Posenenske met de l'avant une définition dichotomique du terme « engagement ». Le premier sens de ce mot, qui se reflète également dans les objets de Walther, réside dans l'implication physique des intervenants amenés à manœuvrer ou à assembler les éléments. La prise de décision que ce processus exige

⁸⁷ *Franz Erhard Walther : Work as Action*, 2 octobre 2010-13 février 2012, Dia:Beacon, Beacon, NY. Commissaire : Yasmil Raymond.

dépasse cependant l'implication phénoménologique du spectateur dans la situation minimaliste. Pour Walther (2012/1968, p. 324), il s'agit de conférer une part du pouvoir créateur de l'artiste au spectateur :

That is what I desired of art: that it should demand from each human being the use of his OWN creative faculties, in a truly responsible manner [...]. [The spectator, the reader, the hearer] would have to do something — without his activity hardly anything could be. The former recipient would become a producer. The artist, in this case myself, would make ready the necessary instruments.

En phase avec Benjamin (2003/1934) et Lazzarato (1996), l'artiste nomme le participant à titre de producteur plutôt que de consommateur. Au même titre que les diverses *Handlungsstücke* [Action Pieces] de Walther, les constructions de Posenenske délèguent le rôle auctorial traditionnellement conféré à l'artiste aux diverses personnes qui se saisissent de l'objet. La forme finale de l'œuvre dépend alors de l'action commune et collaborative des participants, qui doivent discuter entre eux pour manier les pièces. Brunn (2009a, p. 70) explique l'intérêt de Posenenske envers le travail coopératif par son expérience dans le domaine du théâtre, où chaque personne apporte sa pierre à l'édifice en vue d'un objectif commun. Comme la construction industrielle des pièces de Posenenske met en relief l'apport des ouvriers via la division du travail social, l'aspect participatif des *Tubes carrés* vise à instaurer une vision collective de l'action artistique.

Le second sens que Wiehager (2012a, p. 152-153) attribue à la notion d'engagement chez Posenenske consiste à lier les principes mis de l'avant dans ses objets sculpturaux au contexte sociopolitique européen. Comme il a été exposé en introduction de ce chapitre, l'auteure souligne que l'action collective et la variabilité au cœur des sculptures de Posenenske sont le reflet des revendications des mouvements de protestation qui jalonnent l'année 1968. L'appel à l'action que les sculptures de Posenenske suggèrent dans le champ esthétique peut mener à des

répercussions qui en dépassent le cadre : « The work in this sense points to the democratic process and is an invitation to effect change in existing political structures. » (Wiehager, 2012a, p. 155). De façon analogue, Gregory H. Williams (2016, p. 57), professeur agrégé d'art contemporain à l'université de Boston, rapproche l'agentivité octroyée aux participants des œuvres de Walther aux manifestations publiques de la fin des années 1960, une interprétation fermement rejetée par l'artiste. Les deux auteurs renvoient de la sorte à la fois à l'intervention concrète du participant sur l'objet et à la dimension militante de celle-ci. Afin de réconcilier les deux définitions proposées pour la notion d'engagement, Wiehager (2012a, p. 150) emploie même le terme « activists » pour dénommer ceux qui transforment l'œuvre par leur action.

Dans la même veine que Wiehager (2012a, p. 152-153), il est possible de tracer certains parallèles entre la démarche de Posenenske et les mutations de l'époque dans l'organisation du travail. Au cours d'une discussion avec le commissaire d'exposition Konstantin Adamopoulos (2005, p. 116), Brunn lie l'action concertée nécessaire à l'assemblage des *Tubes carrés* au principe de codétermination accordé aux salariés ouest-allemands, que Brunn étudie conjointement avec Posenenske dans leur mémoire de maîtrise en sociologie (1979). La part de communication et la recherche d'un consensus nécessaires afin de donner forme aux conduits reflètent les négociations entre travailleurs et patrons et s'opposent aux hiérarchies à sens unique de l'organisation du travail industriel (Brunn, 2009a, p. 116).

Si le « modèle de capitalisme coopératif » (Sick, 2013, p. 27) à l'allemande demeure unique en son genre, la codétermination s'inscrit dans une tendance généralisée en Occident en faveur d'une amélioration des conditions du travail par la contribution des travailleurs aux structures décisionnelles. Or, Braverman (1998/1974, p. 26-27) considère les tentatives de démocratisation du travail comme un leurre :

[The reforms that are being proposed] represent a style of management rather than a genuine change in the position of the worker. They are characterized by a studied pretense of worker “participation”, a gracious liberality in allowing the worker to adjust a machine, replace a light bulb, move from one fractional job to another, and to have the illusion of making decisions by choosing among fixed and limited alternatives designed by a management which deliberately leaves insignificant matters open to choice.

Aussi bien que, comme il a été signalé au chapitre précédent, Braverman (1998/1974, p. 62) remet en doute le supposé bien-être des ouvriers défendu par les tenants de la standardisation du travail, l’auteur décrie ici l’hypocrisie des gestionnaires dont l’intérêt réside dans une volonté d’asseoir leur autorité plutôt que de favoriser l’initiative personnelle. Son commentaire reflète une même méfiance que celle que les mouvements gauchistes de 1968 témoignent aux « mécanismes de négociations » mis en place dans les entreprises allemandes (Zielinski, 2014, p. 532).

La disparité entre le principe louable de conférer plus de liberté aux salariés et l’application réelle de ces mesures offre un cadre utile pour importer cette réflexion dans le champ artistique. Le chapitre précédent a permis d’exposer comment Posenenske s’oppose à la rhétorique du pouvoir minimaliste en ce qui a trait à la position privilégiée de l’artiste (Chave, 1992/1990) : la critique de Braverman à l’endroit de la liberté de choix illusoire au sein d’une structure rigide soulève cependant les limites de l’action permise par ses objets participatifs. Le cas de la seule performance publique de reconfiguration des *Tubes carrés Série DW* organisée du vivant de l’artiste est particulièrement révélateur en ce sens.

Lors de l’exposition éclectique *Herzchen*, le public est rassemblé dans la cour intérieure de la galerie Dorothea Loehr. Au milieu de la foule, quatre assistants sélectionnés par Posenenske sont chargés de réassembler les pièces de carton toutes les cinq minutes. Les performeurs sont vêtus d’une combinaison blanche arborant le logo de la compagnie aérienne Lufthansa et un écusson avec la mention

« SERVICE »⁸⁸. Le cinéaste Gerry Schum immortalise l'évènement pour le compte de la télévision publique du Land de Hesse. Son court film intitulé *Happening Abend 1967; 26.09.1967* (1967) permet de constater que, contrairement au discours de Posenenske sur l'altération libre des pièces, l'artiste surveille de près l'action des participants. À un moment, Posenenske intervient directement auprès d'un des assistants pour lui fournir des instructions (Figure 34). Par après, un schéma des différentes positions prévues apparaît à l'écran (Figure 35)⁸⁹. En lien avec l'expérience de l'artiste dans le domaine du théâtre, Astrid Wege (2005, p. 25) soutient que, dans ce contexte, « Posenenske herself assumed the role of a director [...] ». Si le but de Posenenske consiste à déhiérarchiser la relation entre l'idéateur et les exécutants en donnant à ces derniers une certaine latitude créative, il semble que l'artiste demeure ici maîtresse du jeu, au même titre que les dirigeants d'entreprise mentionnés par Braverman (1998/1974, p. 26-27).

La tenue de travail portée par les assistants les assimile sans équivoque à des ouvriers manuels : elle rappelle d'ailleurs celle qu'arbore l'homme surgissant de la photographie de l'usine chimique de Wesseling prise par les Becher (Figure 2). Conséquemment, Posenenske assume quant à elle le rôle de gestionnaire. En cela, l'apport de Molesworth (2003) est primordial pour comprendre la posture adoptée par Posenenske en relation avec les pratiques conceptuelles. La seconde modalité définie par Molesworth, par laquelle l'artiste emprunte la fonction du gérant qui définit une tâche à effectuer par autrui, offre un cadre de référence pour les *Tubes carrés* de Posenenske. Dans ce cas, le rôle de l'artiste-gérant consiste à organiser et

⁸⁸ En raison du vêtement de travail porté par les participants, cette mention semble référer au sens anglais du terme « service », qui désigne l'entretien ou la réparation, plutôt qu'à la signification allemande, équivalente au même mot en français.

⁸⁹ Grâce à ses recherches dans les archives de Posenenske, Wege (2005, p. 28) précise que l'artiste avait élaboré deux programmes distincts destinés à être adaptés selon divers paramètres tels que l'espace et le temps disponibles, les conditions météorologiques et le nombre de spectateurs sur place.

à superviser le travail de tiers, ce que Molesworth (2003, p. 42) rapproche de l'esthétique administrative définie par Buchloh (1989) :

As many Conceptual artists relied heavily upon the language and logic of the instruction, they functioned like managers, producing graphs, charts, and diagrams with directions for others on how to perform the labor required to make the object.

Les schémas de Posenenske affirment précisément la position dominante que s'arroge l'artiste ainsi que les conditions préalables qu'elle détermine à l'intention des participants. Ici aussi, la comparaison avec le *First Work Set* de Walther est révélatrice : à compter de 1964, l'artiste produit des dessins, qui portent le nom de *Diagrams and Work Drawings*, destinés à accompagner ses pièces de tissu. De plus, l'artiste formule en 1974 des descriptions détaillées de la manipulation souhaitée des pièces, paramètres qui à leur tour sont illustrés dans des photographies régulièrement exposées aux côtés des objets (Figure 33)⁹⁰. En opposition avec les intentions de l'artiste, selon lesquelles l'action du participant vise son émancipation créatrice (Walther, 2012/1968, p. 324), Williams (2016, p. 46) souligne le rôle ambivalent de ces différentes formes de directives : « Since the 1960s, Walther has consistently attempted to strike a balance between giving clear instructions for an element's use and allowing the audience to explore it on their own; at the crux of the *First Work Set* lies the issue of control. » Plutôt que de donner libre cours aux choix et aux volontés des participants, les schémas, dessins et photographies de Posenenske comme de Walther régissent et contraignent l'intervention des tiers selon des impératifs autoritaires.

⁹⁰ Les descriptions des cinquante-huit pièces du *First Work Set* sont reproduites dans le catalogue de l'exposition à Dia:Beacon (2016, p. 174-233). Sur les limitations exercées par l'exposition des dessins et diagrammes de Walther, voir dans ce même ouvrage le texte d'Ulrike Müller (2016, p. 104-118). Sur le rôle de la photographie dans la réception des œuvres de l'artiste, voir le texte de Barbara Clausen (2016), qui tient compte de la nature documentaire, instructive, performative et archivistique des images.

L'essai *Exchange Rate : On Obligation and Reciprocity in Some Art of the 1960s and After* de Miwon Kwon, publié dans le même catalogue d'exposition que le texte de Molesworth (2003), propose un contrepoids habile aux aspirations des artistes prônant la participation. L'auteure (Kwon, 2003, p. 85) explique que les créateurs se tournent vers la logique du « cadeau » dans le but de démocratiser la création et de critiquer le marché de l'art. Ce cadeau, c'est celui de l'« authority of creative authorship » à laquelle l'artiste renonce et qu'il ou elle offre au spectateur. On reconnaît bien ici les idéaux égalitaires de Posenenske ou de Walther. Toutefois, Kwon (2003, p. 92) relève le paradoxe inhérent à cet « échange » :

This hierarchy of relations between the artist as creative thinker/maker and viewer as disciplined consumer/receiver is not ultimately negated or refuted, as is often claimed. It is rather expressed and legitimized in the very gesture of giving away the ownership of the creative act. Giving things away is tied up with ego-consolidation; abdication of one's authority asserts one's superiority.

Kwon s'accorde aux principes exposés par Lazzarato (1996), puis intégrés à la définition de l'usine sociale de Hardt et Negri (2000), selon lesquels la production de la subjectivité est incorporée aux structures hégémoniques du travail immatériel. Selon cette conception, Posenenske et Walther reproduisent, voire valident, les relations d'autorité inhérentes à l'activité artistique, qui à leur tour sont calquées sur celles propres aux modes d'organisation du travail.

De surcroît, les aspects matériels déterminés par Posenenske circonscrivent d'emblée les possibilités d'assemblage et d'interaction. La taille et la forme des pièces, seuls éléments explicitement décidés par l'artiste avant leur manipulation, sont significatives dans l'expérience qu'en fait le spectateur. Brunn (2009a, p. 79) estime que la production de modules imposants était un choix conscient de la part de Posenenske en vue de contraindre la collaboration des intervenants. Cette caractéristique est d'autant plus marquée dans le passage aux *Tubes carrés Série DW*, qui font près d'une fois et demi la taille de leurs équivalents en acier. L'écart

entre ces deux séries est manifeste : tandis que le travailleur d'Offenbach dépasse presque d'une tête le tube de la *Série D* (Figure 1), les performeurs d'*Herzchen* paraissent bien petits devant les tubes en carton (Figure 34). Bien que l'emploi du carton léger vise à faciliter le maniement des pièces en vue de leur présentation performative, ces tubes sont paradoxalement démesurés afin que les intervenants n'aient d'autre choix que de s'y mettre à plusieurs pour les déplacer. La taille des pièces réduit dans une certaine mesure l'apport du sujet individuel, qui a besoin de l'assistance du groupe pour parvenir à ses fins. Conséquemment, l'action des intervenants dépend des conditions du système, déterminées à leur tour par l'artiste.

La considération de l'échelle de l'œuvre dans son rapport avec le destinataire ramène les objets de Posenenske dans les préoccupations minimalistes. Dans ses « Notes on Sculpture, Part 2 », Morris (1993b/1966, p. 11) détermine la place de la sculpture entre le monument et l'ornement, soit dans le domaine intermédiaire entre les structures architecturales et les objets. Dans une optique phénoménologique, ces différences d'échelle dictent la conduite du sujet face à la sculpture. Alors que Morris (1993b/1966, p. 15) souligne l'importance de dépasser l'échelle humaine pour empêcher une trop grande intimité entre le spectateur et l'objet, il explique souhaiter tout autant empêcher d'écraser le premier par des proportions trop importantes.

Le texte de Morris est abondamment commenté par Fried (1969/1967) dans sa critique de l'art dit littéraliste. À l'inverse de Morris, le critique craint l'ascendant du spectateur sur l'objet par l'inclusion des conditions de réception dans l'expérience esthétique. Dans son livre *Aesthetics of Installation Art* (2012/2003), Juliane Rebentisch, professeure de philosophie et d'esthétique à la Hochschule für Gestaltung d'Offenbach, défend la primauté de l'expérience esthétique sur l'objet. Elle souligne les problèmes à la fois artistiques et éthiques qu'entraîne la redéfinition du rôle du spectateur par la théâtralité. L'auteure résume la position de

Fried sur la différence entre un art empreint de « présenteté » et les objets de l'art minimal qui font preuve de théâtralité en étant supposément subordonnés au spectateur :

[...] the literalist objects of Minimal art, by being dependent on the concrete perspective of the viewer, not only emphasizes the spatial distance between viewer and object. In so doing, according to Fried, they also establish a more fundamental distance — a relation in which any supposed proximity to the object can be only a symptom of an originary alienation, the result of a dominance over the object, not of an authentic encounter with it. (Rebentisch, 2012/2003, p. 48)

La relation autoritaire étudiée précédemment au regard de rôle de l'artiste par rapport aux participants est remplacée chez le critique par la domination du spectateur sur l'objet artistique, qui devient réifié et perd son autonomie. Or, Rebentisch (2012/2003, p. 44; 49) estime que Fried voit dans la distance ainsi instaurée « a model for a false relation to the world » propre à la modernité. Plus qu'une critique de la théâtralité des objets minimalistes, c'est donc une critique de la relation sujet-objet moderne que Fried propose.

En réponse au critique, Rebentisch (2012/2003, p. 53-54) soutient que, plutôt que de prôner un art entièrement autonome et libre d'une hiérarchisation entre le sujet et l'objet, la théâtralité doit être envisagée comme « an open space of possibilities [...] in which the subject maintains an experimental, or, at any rate, precisely non-commanding, relation to the object. ». La théâtralité établit des relations indéterminées devant un objet artistique ni tout à fait autonome et ni entièrement subordonné à un « performative and productive agent » (Rebentisch, 2012/2003, p. 64). Dans cet esprit, les proportions architecturales des objets en carton de Posenenske et l'implication de tiers dans leur configuration ne définissent pas à elles seules un rapport de domination de l'objet sur le spectateur, pas plus que la taille humaine des tubes d'acier ne rend ceux-ci plus dépendants envers les intervenants

avec lesquels ils interagissent. Plutôt, le triple rapport d'autorité entre l'artiste, le spectateur et l'objet amène un jeu de négociation entre les contraintes matérielles et les interactions humaines au sein de l'expérience esthétique.

Par opposition aux rapports immuables entre le gestionnaire et le travailleur et à la relation moderne aliénante entre le consommateur et l'objet, les *Tubes carrés* entraînent des expérimentations qui n'ont rien de fixe. Dans ses acceptations concrètes et métaphoriques, la notion d'assemblage est emblématique de ces rapports changeants. Elle évoque la justification par Beeren (2010/1969, p. 118) du titre insolite de son exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam :

[...] the title “Op losse schroeven”, literally “on loose screws”, presupposes a construction that, with proper connections and tight relations between the parts, would make a unified whole. Loosening the screws a bit does not break those relations but only disrupts them. The connections suddenly become a difficulty, no longer leading towards unity and harmony. But there are not only parts, not only independent entities. One still sees them irrevocably connected to one another.

Le morcellement que Beeren oppose à l'idée d'unité rappelle les termes par lesquels Rebentisch (2012/2003, p. 53-54) décrit la remise en cause de l'expérience totalisante moderniste par l'indétermination de la situation théâtrale. Le sujet instable créé par la situation navigue entre les pôles de la domination et de la libération exposés par Krauss (1990, p. 9; 12) au regard de l'art minimaliste et par Hardt et Negri (2000) en lien avec l'économie immatérielle. En écho à la tâche que Posenenske délègue aux intervenants amenés à agencer les pièces de ses *Tubes carrés*, les auteurs accordent au sujet incarné par la multitude la possibilité de former des « constellations of singularities and events that impose continual global reconfigurations on the system » (Hardt et Negri, 2000, p. 60). En cela, le sujet de l'expérience esthétique défini par les sculptures de Posenenske est fragmenté au même titre que les différents modules qu'il tente de réassembler.

3.1.2 Une révélation de l'institution

Par la distinction hiérarchique qu'ils instaurent entre l'artiste et l'exécutant, les *Tubes carrés* de Posenenske attribuent au spectateur un rôle analogue à celui du travailleur. Cette section s'intéressera aux expositions contemporaines des œuvres de Posenenske qui situent plus explicitement le travail des intervenants au sein du contexte institutionnel du musée et de la galerie. Après sa mort en 1985 et de façon accélérée à compter des années 2000, les sculptures participatives de Posenenske font l'objet d'une redécouverte⁹¹. En plus de mettre en valeur son œuvre tombée dans l'oubli, les itérations posthumes des sculptures de Posenenske insistent sur le caractère processuel et *in situ* des pièces. Cela permet d'abord de l'associer rétroactivement aux pratiques de la trempe de celles présentées dans les expositions consacrées *When Attitudes Become Form* et *Op Losse Schroeven*, qui mettent en évidence le travail artistique sous-jacent à l'installation de l'œuvre et l'environnement physique du musée comme lieu de cette intervention⁹². Mais tout comme les pratiques conceptuelles *in situ* se muent en critique institutionnelle au fil des années 1960 et 1970 en s'intéressant aux conditions d'exposition des œuvres, la présentation contemporaine des objets sculpturaux de Posenenske met en exergue certaines des considérations implicites de son œuvre par rapport au cadre qui l'accueille.

⁹¹ Pour connaître les diverses expositions qui ont remis au jour le travail de Posenenske sur cette période, voir la section du texte de Brunn (2009b, p. 182-183) intitulée « Posthumous Exhibitions » ainsi que la liste compilée par Wiehager (2009a, p. 126-128).

⁹² L'ouvrage *Exhibiting the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969* recense la genèse de ces deux manifestations clés ainsi que leur influence durable sur les pratiques *in situ*. Son éditeur, le professeur d'études commissariales Christian Rattemeyer (2010, p. 40), expose en quoi la documentation photographique et vidéo de *When Attitudes Become Form*, qui donne à voir les artistes invités s'atteler à la réalisation de leurs œuvres dans les salles de la Kunsthalle de Berne, marque particulièrement les esprits. Comme le souligne l'auteur, cet aspect est moins accentué dans le cas d'*Op Losse Schroeven*, ce qui explique en partie la fortune critique moindre de l'évènement de Beeren.

En premier lieu, la posture dirigeante de l'artiste dans la configuration des *Tubes carrés Série D* et *Série DW*, trouve un corollaire dans le rôle conféré au commissaire dans les manifestations actuelles. Brunn (2009a, p. 89) reconnaît que bien que le concept original de l'œuvre permette à quiconque de disposer les modules, dans les faits — et de façon encore plus systématique suite au décès de l'artiste — c'est généralement le commissaire de l'exposition qui en prend charge. Cette posture à la fois autoritaire et auctoriale n'est pas étrangère à la figure historique de Szeemann, reconnu pour avoir fait du commissaire « [the] artists' co-worker, a figure completely engaged in the conception, production, presentation and dissemination of the art of his or her own time » (Gleadowe, 2010, p. 9). À l'image de Posenenske qui orchestre la performance des *Tubes carrés Série DW* lors d'*Herzchen*, le commissaire planifie l'assemblage désiré. Qui plus est, il en dirige l'exécution par les employés du musée et met en évidence la séparation entre travail mental de conception et travail manuel de réalisation.

Cette division du travail est manifeste dans certaines présentations contemporaines des *Tubes carrés*. Tandis que le M HKA d'Anvers (2015) produit une vidéo qui montre les coulisses du montage d'une exposition monographique de l'artiste, où Brunn dirige le travail des installateurs, en 2016, le MAMCO de Genève fait du ré-accrochage de ses collections permanentes un évènement en conviant les visiteurs au réagencement en direct des *Tubes carrés* de Posenenske⁹³. À l'été 2010, la galerie Artists Space de New York opte quant à elle pour une exposition dont le concept problématise plus directement les tâches imparties au commissaire et aux employés

⁹³ *Charlotte Posenenske – Tuyaux carrés Série DW*, 24 juillet-23 mai 2015, M HKA (Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen), Anvers. Commissaire : Burkhard Brunn.

Le ré-accrochage public de l'exposition permanente des œuvres de Charlotte Posenenske au MAMCO de Genève a lieu lors de la nocturne du 7 septembre 2016. Commissaire : Lionel Bovier.

sous sa direction⁹⁴. La proposition de la galerie, dirigée à l'époque par Stefan Kalmár, consiste à inviter une personnalité différente à toutes les deux semaines pendant la durée de l'exposition pour reconfigurer les *Tubes carrés Série D* comme bon lui semble. La première disposition est orchestrée par Kalmár lui-même. Deux semaines plus tard, Ei Arakawa, artiste associé à l'art conceptuel et à la performance, est appelé à reconfigurer à sa façon les pièces de Posenenske. Il dépose d'abord les lourds modules de Posenenske sur de grandes feuilles de papier kraft où des extraits de son manifeste sont reproduits. Lors du vernissage de cette nouvelle portion de l'exposition, l'artiste et ses collaborateurs tirent les sculptures, ce qui a pour effet de déchirer le papier. C'est le résultat de cette action qui est ensuite présenté en galerie pendant les semaines subséquentes (Figure 37). Puis, Rirkrit Tiravanija, connu pour son apport à l'art relationnel, est désigné pour intervenir de nouveau sur les modules d'acier : il les place sur des chariots dotés de roulettes, ce qui permet aux spectateurs de les bouger sans effort (Figure 38).

Les interprétations successives de Kalmar, d'Arakawa et de Tiravanija, qui sont de surcroît des personnalités influentes et renommées de la scène artistique contemporaine, semblent de prime abord confirmer la posture hiérarchique du commissaire. Or, la dernière intervention est confiée au personnel de la galerie new-yorkaise⁹⁵. Après avoir démonté toutes les pièces une à une, les employés forment dans un premier temps un saisissant assemblage autoportant en cercle, qui prend place dans l'espace central dégagé (Figure 39). Par contraste avec cette contribution éclatée, les employés proposent dans un deuxième temps une interprétation littérale du système sous la forme d'un long conduit. Celui-ci fait directement écho à la

⁹⁴ *Charlotte Posenenske*, 23 juin au 15 août 2010, Artists Space, New York, NY. Commissaires, à tour de rôle : Stefan Kalmár, Ei Arakawa, Rirkrit Tiravanija et les employés de la galerie.

⁹⁵ Les employés participants sont les suivants : Mirelle Borra, Elizabeth Hirsch, James Hoff, Stephanie Howe, Amy Lien et Austin Willis ainsi que les stagiaires Carmen Billows et Ian Wallace.

tuyauterie bien réelle visible au plafond (Figure 40). En outre, le conduit serpente à travers l'espace d'exposition jusqu'à rejoindre le coin qui fait office de bureau.

De même qu'elle met en valeur les possibilités pragmatiques et inusitées offertes par l'œuvre de Posenenske, l'intervention des employés questionne l'utilisation respective des lieux réservés au public et aux employés au sein de la galerie. Elle rappelle en ce sens le projet sans titre que le Californien Michael Asher élabore en 1974 à la Claire Copley Gallery de Los Angeles. Pour cette exposition, l'artiste retire le mur de partition qui sépare l'espace d'exposition de l'espace administratif et de rangement (Figure 36). Ce faisant, les spectateurs obtiennent un accès inédit aux coulisses de la galerie, et le personnel est exposé aux regards (Asher, 2009/1974, p. 151-152). Dans une perspective analogue, l'exposition solo d'Asher *August 3-August 29* (1977) au Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven consiste à exhiber le travail des employés chargés de remplacer des panneaux de verre du plafond, préalablement retirés à la demande de l'artiste. Selon Sabeth Buchmann (2007, p. 183-184), Asher mobilise à la fois les ressources humaines et l'espace de l'institution :

*So war es Ashers Projekt, die üblicherweise unsichtbar bleibende Arbeit der Museumsangestellten in die Wahrnehmung des Ausstellungsraums zu integrieren. [...] Somit verbinden sich in Ashers Installation "ökonomische" und "soziale" Informationen, dazu angetan, die vermeintliche Neutralität des White Cube in Frage zu stellen.*⁹⁶

Par ces deux projets, contemporains des réflexions de O'Doherty (1999/1976) sur l'espace d'exposition, l'artiste lève le voile sur le travail de bureau et d'installation des employés du musée, qui d'ordinaire se déroule dans l'ombre. Ce faisant, de la

⁹⁶ « Le projet d'Asher vise à intégrer le travail habituellement invisible du personnel du musée dans la perception de l'espace d'exposition. [...] L'installation d'Asher combine ainsi des informations de nature "économique" et "sociale" et tend à remettre en cause la supposée neutralité du cube blanc. » Ma traduction.

même façon que la galerie Artists Space surprend en plaçant l'apport de son personnel sur un pied d'égalité avec celui de Posenenske, du directeur de l'endroit et de vedettes de l'art contemporain, l'intervention d'Asher « [...] [focuses] attention on the hierarchical relationship of difference between the positions of the commissioning institution, the “delegating” artist, and the worker charged with carrying out the task ». (Buchmann, 2006b, p. 189). De fait, ces projets intègrent toute activité professionnelle liée à la présentation de l'œuvre à l'activité créatrice. Cette dernière est réduite à « a specific kind of work, performed at a specific kind of worksite »⁹⁷. Ces approches soulèvent le travail commun au spectateur et à tout travailleur du monde de l'art et mettent de l'avant l'identité socioéconomique de ces acteurs et de l'espace institutionnel (Kwon, 2002, p. 13)⁹⁸.

Peu de temps après la création des *Tubes carrés Série DW*, Posenenske élabore les différentes versions des *Panneaux pivotants*. Alors que l'installation des *Tubes carrés* par le personnel d'Artists Space forge un discours sur l'articulation spatiale et sociale des conduits dans le lieu d'exposition, les *Panneaux pivotants Série E* (Figure 10 à Figure 12) sous-tendent un rapport tout autre à l'arrimage de l'œuvre dans le contexte institutionnel. Tout d'abord, les panneaux ne nécessitent ni boulons ni outils. Installés sur des charnières, ils peuvent être déplacés par le grand public à tout moment de l'exposition. De plus, à l'inverse des modules dont la taille et l'assemblage complexe imposent la collaboration à plusieurs, le mécanisme des *Panneaux pivotants* facilite leur altération spontanée par une personne seule. Voilà

⁹⁷ J'emprunte cette formulation à l'analyse de Bryan-Wilson (2009, p. 83-85) sur l'exposition *Robert Morris : Recent Works* au Whitney Museum of American Art en 1970. À cette occasion, Morris convie le public à assister au montage progressif de l'exposition par une équipe d'ouvriers. Au contraire d'Asher ou de Posenenske, l'artiste prend cependant activement part à l'installation.

⁹⁸ Pour une perspective similaire, mais centrée sur les pratiques de la performance dans les années 1990, voir Claire Bishop (2012).

qui rappelle la contribution de Tiravanija à l'exposition chez Artists Space, où les modules posés sur des roulettes sont déplacés sans peine.

En bref, tandis que les *Tubes carrés* mettent en évidence le travail d'installation comme condition nécessaire à leur exposition, la manipulation des *Panneaux pivotants* s'effectue directement par le spectateur. Wege (2011, p. 41) souligne que « the [Revolving Vanes] cannot only be changed theoretically but in actual fact ». Cette série d'œuvres élimine toute relation hiérarchique entre le dirigeant et l'exécutant : l'artiste ou le commissaire abandonne son rôle directorial. La stratégie de Posenenske glisse vers la troisième modalité énoncée par Molesworth (2003, p. 44) : « The artist as experience maker : the audience completes the work. » Les démarches conceptuelles investissent dès lors la production d'expérience, qui oscille entre le domaine du travail et celui du jeu. Au contraire de la relation managériale imposée au spectateur, la participation sans médiation trace une frontière qui, bien que floue, établit une distinction entre l'activité artistique et le travail.

Dans cette optique, les panneaux de Posenenske instaurent une distance concrète entre le lieu de l'œuvre et celui de l'espace d'exposition. Si le système modulaire des *Tubes carrés* de Posenenske s'enchevêtre dans les éléments fonctionnels de la galerie et s'y confond, les *Panneaux pivotants* définissent un espace distinct au sein du lieu d'exposition. Plus particulièrement, les versions à grande échelle des panneaux, qu'elles soient en particules de bois ou en aluminium (Figure 11 et Figure 12), permettent au visiteur d'entrer dans la structure, voire de s'y cacher en refermant tous les panneaux autour de lui. Brunn (2009b, p. 163) observe que les enfants aiment s'y amuser et que des couples s'y faufilent pour s'embrasser en toute intimité. Grâce à la taille architectonique des *Grands panneaux pivotants*, qui forme un espace tridimensionnel qualifié de « room in a room » par Wege (2011, p. 41), les spectateurs parviennent à se soustraire de l'espace d'exposition. Selon Wiehager (2012a, p. 151), le positionnement d'une version des *Panneaux pivotants* dans un

lieu de passage banal, mais très fréquenté, lors de la *documenta 12*⁹⁹ (Figure 41) encourage une telle lecture. La structure s'y présente « as both minimal sculpture and mere space divider. » Placée au cœur de l'Aue-Pavillon, bâtiment temporaire lui-même érigé de toutes pièces pour accueillir l'exposition quinquennale, l'œuvre se positionne en marge de l'exposition et offre au spectateur un lieu clos qui échappe au bourdonnement de l'évènement.

Par opposition à la transparence des panneaux de verre qu'Asher fait retirer du Stedelijk Van Abbemuseum afin de révéler les rouages de l'institution, les panneaux opaques de Posenenske permettent au spectateur de se retirer entièrement du site d'exposition. Les panneaux mobiles délimitent de cette façon un « espace autre » assimilable aux lieux hétérotopiques postulés par Foucault (1994/1967). Définis comme des « contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées », les lieux hétérotopiques sont notamment caractérisés par « un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. » (Foucault, 1994/1967, p. 755; 760). Si les panneaux sur charnières conçus par Posenenske reproduisent au sens strict le principe d'accès et de confinement dont traite Foucault, ils en offrent de surcroît une interprétation symbolique à titre de lieu de rencontre avec l'autre ou d'isolement. Enfin, leur arrangement entièrement volontaire par les spectateurs matérialise les idéaux démocratiques de l'expérience esthétique recherchée par Posenenske. Sur ces deux fronts, les *Panneaux pivotants* semblent définir un espace utopique où le sujet bénéficie d'une liberté d'action totale dans un cadre entièrement autonome par rapport au lieu d'exposition.

De façon paradoxale, les panneaux éliminent un à un tous les aspects esquissés dans cette analyse : ils rendent la collaboration avec autrui superflue, érodent l'autorité de

⁹⁹ *documenta 12 : Die Migration der Form* [La migration de la forme], 16 juin-23 septembre 2007, Cassel. Directeur artistique : Roger M. Buergel.

l'artiste-gérant et tirent l'œuvre de son contexte institutionnel. Mon analyse des *Tubes carrés Série DW* au chapitre précédent s'est soldée par la constatation que ceux-ci présentent une autonomie accrue de l'objet structural par rapport à son utilisation pratique et au marché. Ici, les réflexions de Posenenske telles que matérialisées par la *Série E* pointent vers une distanciation de plus en plus affirmée entre l'expérience esthétique et l'expérience socioéconomique du monde.

En conclusion de sa vaste étude sur la place du sujet esthétique dans la situation, (Rebentisch, 2012/2003, p. 251) propose une position intermédiaire entre l'autonomie et la subordination de l'œuvre et de son spectateur : passant de l'étude de la théâtralité minimaliste aux pratiques *in situ* en lien avec l'autonomie relative à l'œuvre devant son contexte, l'auteure cite un passage tiré des écrits de Richard Serra (1991/1984, p. 171) : « Sculpture, if it has any potential at all, has the potential to create its own place and space, and to work in contradiction to the places and spaces where it is created. » Rebentisch postule que l'espace créé par la sculpture ou l'installation agit à titre d'espace virtuel tout en prenant place dans l'espace réel de la sphère publique ou institutionnelle. C'est sur la base de la porosité entre ces sphères que l'art « [...] can confront the subject with the social dimension of its own subjectivity. » (Rebentisch, 2012/2003, p. 275). Au même titre que l'hétérotopie et que le théâtre, les *Panneaux pivotants* ont « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. » (Foucault, 1994/1967, p. 758). Comme le lieu indéterminé de l'usine sociale permet la production de sujets hybrides (Hardt et Negri, 2000, p. 197), le champ d'action possible du sujet esthétique ne se s'articule pas uniquement dans l'espace de l'œuvre ni dans l'espace d'exposition : il envahit l'entièreté de la sphère sociale. Il semble que Posenenske ait pris conscience de ces possibilités alors que, à compter de 1967, elle expérimente davantage en dehors des espaces artistiques et expose ses sculptures à l'aéroport de Francfort ainsi que dans les rues de la ville d'Offenbach (Figure 1).

Pourtant, peu de temps après la conception des *Tubes carrés* et des *Panneaux pivotants*, Posenenske met fin à ses activités. Elle affirme : « I find it difficult to come to terms with the fact that art can contribute nothing to the solution of pressing social problems. » (Posenenske, 2009/1968, p. 135). Selon Brunn (2012a, p. 44), l'arrivée de Kiesinger, dont le passé nazi est connu, au poste de chancelier de la RFA en 1966 l'aurait poussée à une action politique plus concrète, au détriment de l'action sur le terrain de l'expérience esthétique. En plus de cesser toute production et de ne plus répondre aux demandes d'expositions, Posenenske rejette l'idée d'une création artistique étouffée par l'hégémonie des structures économiques. Lors de l'ouverture de la *documenta 4* en 1968, elle distribue des tracts qui proclament : « There is no longer any reason for producing art. There is no longer any reason for the documenta. It is an instrument. It is available to a system that serves itself. » (Brunn, 2009b, p. 174-177). Ce point de rupture radical met fin à sa trajectoire sinueuse entre liberté et contrainte et entre la création d'un spectateur-producteur et le refus du travail artistique de toute nature.

3.2 La situation photographique des Becher

Comme il a été vu dans la section précédente, les sculptures de Posenenske adoptent un aspect différent à chacune de leurs itérations grâce aux manipulations changeantes des intervenants. Par contraste, la présentation typologique demeure constante dans l'œuvre des Becher depuis leurs débuts. Ce mode de monstration, présent dans les publications imprimées des Becher aussi bien que dans leurs

expositions¹⁰⁰, est une caractéristique fondamentale de leur inclusion dans les pratiques conceptuelles fondées sur l'accumulation archivistique et administrative (Buchloh, 1998). Cette section se penchera plus précisément sur comment la typologie anticipe le passage de la photographie conceptuelle porteuse d'un rejet de la matérialité (Wall, 1995, p. 252) à la forme tableau postulée par Chevrier (1989).

Alors que l'image-objet tient compte de la présence du spectateur et de l'espace d'exposition (Chevrier, 1989, p. 53), il s'agit, en phase avec Crimp (1979), d'inclure la situation théâtrale décrite par Fried (1969/1967) et Morris (1993b/1966) dans l'analyse de la pratique photographique. Selon la conception nouvelle de l'image amenée par Chevrier et Crimp et ultérieurement adoptée en partie par Fried (2008), j'étudierai d'abord la forme typologique privilégiée par les Becher comme un dispositif qui exige un effort physique et mental de la part du sujet regardant. Je considérerai ce dernier à titre de « spectateur-travailleur » à l'identité multiple (Steyerl, 2009, s.p.) à qui revient la tâche de faire des rapprochements inédits entre les images. Des visées objectives des artistes, mon attention se tourne vers la perception subjective du regardant devant la typologie. Puis, en me fondant sur les théorisations du musée et de la galerie à titre d'usine sociale (Buchmann, 2006a, 2006b, 2007; Steyerl, 2009), je me pencherai sur l'espace institutionnel dans lequel se déploient la typologie et son évolution plus tardive, le mode portrait. En tant que lieu de production de la subjectivité du spectateur, l'espace d'exposition sera

¹⁰⁰ Bien la typologie apparaisse également dans les publications imprimées des Becher, ces dernières tentent de récréer l'expérience de la typologie physique sur la page, et non l'inverse. En attestent les premières expositions du couple, où la forme typologique est présentée de façon prototypique bien avant ses premières manifestations livresques. Voir notamment l'exposition *Industriebauten 1830-1930. Eine fotografische Dokumentation von Bernd und Hilla Becher*, 6 mars-16 avril 1967, Die Neue Sammlung, Staatliche Museum für angewandte Kunst, Munich. Commissaire : Wend Fischer. Pour plus de détails sur l'évolution des modes de présentation des photos des Becher, voir la section « Presentation Forms – Exhibitions and Publications » de l'ouvrage de Lange (2007/2005, p. 64-74).

envisagé comme un site de légitimation artistique que les Becher emploient pour mieux en questionner l'autonomie devant les lieux du travail qu'ils illustrent.

3.2.1 La typologie : un jeu de comparaison

La forme typologique fait son apparition dès les premières années de la pratique commune des Becher afin d'organiser et de présenter leur vaste collection d'images. La typologie est une forme empruntée aux recherches scientifiques des 19^e et 20^e siècles et plus précisément attribuée à l'essor combiné de la photographie et des études morphologiques et anatomiques¹⁰¹. Sur le modèle de l'archive, les typologies des Becher adoptent une classification taxinomique qui, tel que l'explique Sekula (1983, p. 197), favorise la catégorisation et l'inventaire au lieu d'une approche chronologique et séquentielle. Marc Freidus (1991, p. 10), commissaire de l'exposition *Typologies: Nine Contemporary Photographers*¹⁰², précise quant à lui que, chez les Becher, elles permettent l'organisation visuelle de « members of a common class or type » dans une optique comparative. Au sein d'une composition typologique, les Becher assemblent en ce sens de six à vingt-et-une photos, déterminées le plus souvent par leur appartenance à un même type de structure (Figure 17).

L'historienne de l'art Anne Bénichou (2002, p. 28), dont les recherches portent sur les pratiques contemporaines qui s'approprient l'esthétique de l'archivage et de la documentation scientifique, entrevoit la « présentation fréquente des clichés selon une composition orthogonale » comme un « dispositif [...] [qui] met également l'accent sur la sérialité inhérente à ces œuvres. » De la sorte, « chaque cliché est à

¹⁰¹ Voir notamment l'étude détaillée des planches de photographies d'identification judiciaire d'Alphonse Bertillon par Sekula (1986, p. 55).

¹⁰² *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, 7 avril-2 juin 1991, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, CA. Commissaire: Marc Freidus.

appréhender en regard de l'ensemble dans lequel il s'insère. » La disposition rectiligne et régulière de la typologie fait écho au modèle de la grille. Selon l'analyse de Krauss (1979, p. 55) sur l'hégémonie de cette forme dans l'art moderne à compter du 20^e siècle, la grille est héritée des pratiques scientifiques positivistes de l'époque moderne au même titre que la typologie. Par son organisation spatiale rationnelle, la grille représente pour Krauss (1979, p. 51) l'antithèse d'une relation naturelle et mimétique de l'art avec la nature. De plus, par leur systémité, les grilles constituent selon l'auteure (1979, p. 55) des « visual structures that explicitly reject a narrative or sequential reading of any kind. » Bien que Krauss se penche sur des compositions abstraites, les typologies des Becher semblent de prime abord se conformer à l'interprétation de l'auteure quant au brouillement narratif de la grille. Selon Zweite (2004, p. 16), avec leurs typologies, « the Bechers do not tell stories » : ils offrent simplement à la contemplation un ensemble de formes dépouillées de tout indice spatio-temporel¹⁰³.

Il apparaît cependant que la séquence déconstruite au sein des typologies joue un rôle crucial dans l'œuvre des Becher. Situait lui aussi la généalogie de la forme adoptée par le couple dans l'héritage des pratiques photographiques scientifiques, Blake Stimson (2006), professeur au Département d'histoire de l'art de l'université de l'Illinois à Chicago, entrevoit cependant leurs typologies à la manière d'un essai photographique. Au détriment de l'image unique, le sens de l'essai photographique s'articule au regard de la série prise dans son ensemble. Stimson estime, à l'instar de Sekula (1983, p. 195-197) que les images photographiques tirées d'une archive plus vaste et prises individuellement « are fragmentary and incomplete utterances ». Mais tandis que Sekula signale que leur sens doit être restitué à partir d'éléments tels que le contexte physique et institutionnel de présentation, Stimson concentre son

¹⁰³ À l'inverse, les publications imprimées du couple présentent le plus souvent une succession linéaire d'images uniques, qui produit « a page-by-page sequence ». Pour une étude approfondie de la lecture séquentielle des livres de photographies des Becher, voir Chris Balaschak (2010).

argumentation sur la prise en compte du rapport phénoménologique entre le sujet regardant et les images des Becher déployées dans l'espace d'exposition. Selon lui, le sens véritable réside « in the interstices between pictures, in the movement from one picture to the next. » (Stimson, 2006, p. 41). Par conséquent, c'est dans le déplacement corporel du spectateur et dans son observation empirique qu'est restituée la narrativité de l'ensemble.

Bien que l'analyse de Stimson (2006) soit guidée par les théories phénoménologiques des philosophes Georg Wilhelm Friedrich Hegel et Maurice Merleau-Ponty, la considération de l'auteur envers le spectateur et l'espace d'exposition évoque immanquablement le paradigme de la théâtralité¹⁰⁴. Devant la pérennité critique de ce concept, Fried tente dans ses ouvrages tardifs de dépouiller la position inflexible de son essai *Art and Objecthood* (1969/1967) de ses connotations négatives. Dans le cadre d'une révision partielle des notions de théâtralité et d'objectité, Fried désigne la photographie comme intermédiaire le plus apte à produire une expérience théâtrale souhaitable dans son ouvrage *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008)¹⁰⁵. En phase avec Chevrier (1989), le critique admet rétrospectivement l'inclusion du spectateur et de la situation dans les pratiques photographiques à travers la forme tableau, où l'image est explicitement destinée à être regardée et exposée (Fried, 2008, p. 14).

S'il l'explore plus en détail en lien avec les photographies grand format de Thomas Ruff, d'Andreas Gursky et de Luc Delahaye, Fried (2008) associe en filigrane la forme tableau aux typologies des Becher, à qui il consacre un chapitre entier. Le

¹⁰⁴ Pourtant, Stimson (2006, p. 179) se réfère uniquement à Fried (1969/1967) en épilogue de son livre afin de décrire la transition « from the old modernist longings for universal, transhistorical rootedness to postmodernism's drive for differential, ahistorical rootlessness » qui est manifeste dans ses études de cas, incluant celle des Becher.

¹⁰⁵ Voir également Fried (1996) et Fried (2000), où le critique nuance ces mêmes positions.

critique décrit l'expérience de perception comparative du sujet regardant de façon similaire à Freidus (1991, p. 10) et Stimson (2006, p. 137-139)¹⁰⁶. Il est alors aisé de rapprocher l'accrochage de la typologie dans l'espace d'exposition et la « situation de confrontation instable » du spectateur devant les « images-objets » et autres dispositifs de présentation décrits par Chevrier (1989, p. 59; 53)¹⁰⁷.

Malgré tout, Fried se garde bien d'offrir une analyse franchement phénoménologique de la forme typologique. Alors que Crimp (1979) cherche précisément à réformer la théâtralité sur la base d'une opposition à la spécificité du médium, l'analyse révisée de Fried demeure ancrée dans une interprétation ontologique du procédé photographique. L'œuvre des Becher sert à l'affirmation du médium photographique comme outil privilégié d'une « bonne » objectivité, distincte de celle honnie par le critique dans son analyse historique de la sculpture minimaliste (Fried, 2008, p. 328). Par opposition aux objets génériques de la sculpture minimaliste, l'objectivité positive des clichés des Becher réside selon Fried dans la représentation d'objets réels permise par l'appareil photo¹⁰⁸. Ce faisant, la typologie permet au spectateur de remarquer à la fois le type général représenté (des châteaux d'eau, des gazomètres, etc.) et les particularités propres à chacune des occurrences. Fried (2008, p. 327) soutient qu'en soulignant ainsi l'individualité des structures industrielles qui leur servent de sujets, les photographies des Becher mettent en valeur des objets « finite in their specificity », mais dont les possibilités

¹⁰⁶ « The point of [the typology] is above all comparative: the viewer is thereby invited to intuit from the nine, twelve, fifteen, sixteen or more individual instances the latent "presence" or operation of a single type and at the same time to enjoy a heightened apprehension of the individuality or uniqueness of the particular instances relative both to one another and to the latent or implied type. » (Fried, 2008, p. 309).

¹⁰⁷ Chevrier (1989, p. 72) traite aussi de l'œuvre des Becher, sans toutefois préciser en quoi celle-ci correspond à la forme tableau au-delà de son aspect séquentiel.

¹⁰⁸ « [...] the trouble with Donald Judd's *Specific Objects* was that they were never specific enough. » (Fried, 2000, p. 27, 2008, p. 304).

d'interprétation sont rendues illimitées par le jeu de comparaison que la typologie suscite chez le spectateur.

Dans la même veine, Stimson (2006, p. 173) décrit l'expérience du spectateur appelé à identifier les caractéristiques distinctives des structures représentées, qui devient le témoin d'une tension « between the particular and the general, between the systematic rigors of representation and the play of delight indulging in the differences of form ». Cependant, à l'inverse de Fried qui accorde la préséance à l'objectivité des sujets représentés, Stimson (2006, p. 17) tient compte de la forme visuelle en tant qu'intermédiaire en vue de la création d'une forme à caractère social chez le regardant¹⁰⁹. L'auteur base son analyse sur l'émergence d'un « global political subject » dans l'après-guerre (Stimson, 2006, p. 4). Cette conception nouvelle de l'Homme remplace le programme moderne, où le citoyen est d'abord défini par son identité nationale. Comme l'affirme Stimson (2006, p. 157-160), l'idéologie nazie pousse à son paroxysme la construction de l'identité nationale moderne, ce qui explique sa remise en cause suite à la débâcle du régime autoritaire. L'auteur décrit la formation d'un nouveau sujet sociopolitique avec l'avènement de la société postmoderne qui rejoint sur plusieurs aspects la théorisation de la multitude par Hardt et Negri (2000, p. 331):

The subjectivities produced in the modern institutions were like the standardized machine parts produced in the mass factory [...]. The passage toward the society of control involves a production of subjectivity that is not fixed in identity but hybrid and modulating.

¹⁰⁹ John Roberts (2014, p. 49-52) précise en quoi la dimension sociale est notoirement absente de la conception (même révisée) de la théâtralité de Fried (2008) : « Fried has an almost pathological distrust for allowing a transformative conception of the social (its division, exclusions, reifications, repetitions, and alienations) to shape and direct his judgement of works of art and the position of the beholder. » Selon l'auteur, cette posture trahit « a structural refusal to think of images and artworks as grounded in the conflictual determinates of their production, as if at the point of their reception they are finally free of these determinations [...]. ».

Au sujet moderne dont l'identité est circonscrite par l'appartenance nationale ou l'institution, la postmodernité et le régime de l'économie immatérielle opposent un sujet mondialisé et changeant. Pour Stimson (2006, p. 153), la double nature des structures choisies par les Becher, présentées dans la forme typologique à la fois comme représentants d'un type hégémonique de l'industrie occidentale et en tant que manifestations individualisées, témoigne d'un rapport ambivalent à la modernité, sis entre la ressemblance et la différence, entre la standardisation et l'hybridité décrites par Hardt et Negri.

Stimson (2006, p. 38-39) emploie lui aussi le parallèle avec l'usine et la production industrielle pour contraster les identités distinctes du sujet moderne et postmoderne. Il s'y intéresse au regard de la séquence photographique, telle qu'utilisée par l'organisation scientifique du travail, puis par la photographie artistique de l'après-guerre. Il postule que la forme sérielle de l'essai photographique naît de la capacité de ce médium à fragmenter une séquence d'évènements linéaire en occurrences disjointes. C'est cette aptitude qui, sur le modèle des études du mouvement de Muybridge, est mise au service des études de Taylor et du couple Gilbreth afin de décomposer les gestes des travailleurs. Grâce à l'image, ces gestes sont ensuite « *renarrated or rechoreographed by being put back together in better, more fluid, and efficient systems of labor and organization [...]* » (Stimson, 2006, p. 38). L'acte de reconstitution qui forge le sens de l'ensemble en vue du contrôle des ouvriers est en cela réservé à une figure autoritaire.

Il est possible d'assimiler la présentation typologique des Becher au travail de composition managérial décrit par Stimson : le couple effectue en effet la sélection des clichés à rassembler en tableaux parmi leur vaste archive. Pour reprendre la terminologie de Molesworth (2003) et de Steyerl (2009), les artistes-gérants forment une séquence qui est par la suite imposée au spectateur-travailleur. Le rôle de l'artiste réside dans « l'organisation ultérieure du matériel accumulé », ce qui révèle

la « maîtrise compositionnelle » de l'artiste qui « [manie] les images comme un écrivain compose un texte »¹¹⁰. Or, la sélection préalable par les Becher ne dicte rien de plus que le type général représenté : ceux-ci rassemblent les images de structures similaires qui forment un tout cohérent et relèguent la perception des subtiles différences entre chacune des images aux soins du spectateur. Il en découle la conclusion barthienne, adoptée en masse par les artistes conceptuels, selon laquelle la lecture du texte proposé par l'auteur dépend entièrement du « réceptonnaire » (Weiner, 1969).

Le texte devient « un espace à dimensions multiples » [entre guillemets dans le texte] et le lecteur incarne le « lieu où cette multiplicité se rassemble. » (Barthes, 1984/1967, p. 65-66). Pour Stimson (2006, p. 55-56), dans la forme sérielle fragmentée de l'essai photographique, l'expérience esthétique du spectateur est fondée sur « the experience of the partition itself, the experience of difference rather than sameness, the experience of differential form rather than synthetic form » qui reflète la condition instable du sujet postmoderne. Le sens n'est plus restitué sur le modèle linéaire de la chaîne de montage qu'évoquent Hardt et Negri (2000, p. 331), mais bien par le réseau de la multitude incarné les spectateurs-travailleurs.

Selon cette logique, la séquence formée dans la typologie est indéterminée et adopte, selon Freidus (1991, p. 11) une certaine modularité. Voilà qui rappelle à plusieurs titres la configuration des *Tubes carrés* de Posenenske : l'artiste détermine certains paramètres préalables et met les pièces du puzzle à la disposition du spectateur, mais c'est ce dernier qui en réalise l'assemblage. Comme la section précédente l'a démontré, l'action du participant n'est jamais entièrement libre ni divorcée de ses

¹¹⁰ Cette analyse est empruntée à Lugon (2007, p. 379), qui s'intéresse à la « mosaïque » formée par l'agencement des photographies de Sander. Puisque l'auteur tient compte des prises de vue régies par un protocole et de l'organisation subséquente des images individuelles au sein d'un ensemble, son étude de Sander peut être transposée sans accroc à mon analyse de l'œuvre de Becher.

contingences socioéconomiques. Néanmoins, l'observation synthétique de la typologie ou la configuration des tubes permet de redéfinir la relation structurelle entre la conceptualisation et de la réalisation de l'œuvre, qui chez Sol LeWitt (1999/1967, p. 12-13) distingue la production physique de l'objet par l'artiste de sa perception par autrui. De plus, tandis que les Becher et Posenenske ont en commun d'exploiter un dispositif situationnel en vue de la subjectivation du spectateur, ils allient l'implication phénoménologique des œuvres sculpturales minimalistes à la prise en compte toute conceptuelle des processus mentaux (LeWitt, 1999/1967, p. 12). Ils effectuent de la sorte une réconciliation des modèles perceptuel et sémiotique, qui considèrent respectivement l'œuvre comme « l'objet d'une expérience spatiale et sensible » et comme « proposition analytique » (Buchloh, 1989, p. 25)¹¹¹.

Aussi bien que le système tubulaire de Posenenske, les typologies des Becher admettent des réceptions variables. Stimson (2006) se concentre presque exclusivement sur le ravissement amené par la contemplation des clichés des Becher¹¹². Il s'accorde avec le critique Thierry de Duve (1992, p. 126-127), qui décrit « l'émerveillement, le plaisir de la découverte, la joie d'apprendre et de comparer » qu'il éprouve au contact de leurs typologies. Pourtant, de nombreux témoignages mettent en évidence les réactions hostiles qu'inspirent les images du couple. La formule assassine du critique du *New York Times* Hilton Kramer (1977,

¹¹¹ Buchloh considère cependant que, dans l'art conceptuel, le premier modèle est entièrement remplacé par le second. J'adopte quant à moi une position intermédiaire, dans la même veine que Kotz (2007, p. 247) qui soutient que « [...] the most interesting projects bridge these terms, combining an analysis of the workings of image and language with a speculative and open-ended address to the viewer/reader. »

¹¹² Il est à noter que Stimson traite des réticences de certains observateurs de l'œuvre des Becher en ce qui a trait à l'esthétisation de la sphère industrielle et à l'élitisme d'une telle démarche, comme exploré au chapitre précédent. Cependant, l'auteur discrédite rapidement ces objections au profit d'une interprétation de l'esthétisation en tant qu'acte « both cathartic and invigorating ». Voir Stimson (2006, p. 155-160).

p. 171), pour qui les photos des Becher « [...] look like the sort of pictures one sees in a real estate office », et le compte-rendu du photographe et historien de l'art Philip Stokes (1976, p. 280), qui affirme au sujet du catalogue de l'exposition *Bernd und Hilla Becher : Fotografien 1957 bis 1975* (1975) « [...] if you believe that photographing a colliery from many angles rather than one or two turns it into art, albeit conceptual art, then this is the book for you. », témoignent du fait que la liberté interprétative du réceptionnaire peut aisément se solder par une profonde apathie.

Selon le commissaire d'exposition David Company (2003, p. 34), qui s'intéresse à l'esthétique du document dans la photographie, l'aspect dépouillé des images des Becher n'aide à rien à pallier aux réticences de certains observateurs : « [...] the straight image refuses to lead the eye, refuses to lead the reading of the image. On the one hand this makes it a thoroughly generous, open and democratic kind of photograph, but it also makes it resistant and demanding. » Sarah E. James (2010, 2013) se penche à son tour sur l'effort exigé du regardant et mis en exergue par les photographies sans artifice des Becher. L'historienne de l'art propose une synthèse des positions de Fried (2008) et de Stimson (2006) : entre la posture prépondérante de la structure représentée défendue par le premier et la primauté du spectateur prônée par le second, James (2010, p. 67) définit une relation dialectique « emerging between the alienation of the object and the meaning it acquires on being viewed. ». Selon l'auteure, c'est précisément le fait que les Becher mettent en évidence l'objectivité de leurs sujets qui demande un effort supplémentaire de la part du spectateur. Ce dernier doit dès lors apprendre à reconnaître un nouveau vocabulaire esthétique dans les structures industrielles plutôt que se fier à son expérience habituelle de l'art : « The Bechers put aesthetic experience *to work*. They make hermeneutics a process of labour, not transcendence [...]. » (James, 2013, p. 182). Tandis que l'image éduque le regard du spectateur devant des sujets esthétiques inédits, ces derniers le renvoient à sa propre expérience subjective du

monde (James, 2013, p. 183). Par ce procédé, la typologie conserve chez les Becher son rôle pédagogique associé aux modèles conceptuels didactiques des illustrations scientifiques (Buchloh, 1998, p. 50).

De fait, l'expérience du regardant promue par les Becher s'oppose précisément au « passive role of a recipient of grace » (Rebentisch, 2012/2003, p. 62) que Fried (1969/1967) défend dans sa critique de la théâtralité. Néanmoins, à travers le commentaire de Company (2003, p. 34) et l'analyse de James (2010, 2013), la contradiction inhérente à un art qui cherche à offrir un espace de liberté au regardant tout en lui attribuant un rôle près de celui du travailleur postmoderne demeure. L'effort mental et physique exigé de ce dernier et hérité d'une conception productive de l'acte de réception apparaît irréconciliable avec le dessein antiautoritaire des artistes. La prochaine section tentera de préciser le rapport tout aussi conflictuel de l'œuvre des Becher à l'égard du lieu esthétique et social qui accueille l'expérience proposée au spectateur.

3.2.2 Un espace de légitimation

En phase avec le modèle de la théâtralité, le lieu de présentation de la typologie revêt une importance cruciale. À ses débuts, le couple Becher présente sans distinction ses photos dans des publications scientifiques et artistiques comme dans des musées d'arts appliqués, des institutions artistiques établies et des galeries proches des néo-avant-gardes. Cependant, l'accueil enthousiaste par le milieu créatif prend rapidement le dessus et devient le contexte privilégié de la réception des photographes. Leur œuvre devient dès lors acceptée non seulement en tant que

pratique artistique à part entière, mais comme véritable porte-étendard des mouvances conceptuelles européennes¹¹³.

Malgré les réticences des artistes, peu enclins à catégoriser leur production, c'est donc principalement dans l'espace du musée et de la galerie d'art que se déroule la rencontre entre l'œuvre des Becher et le spectateur. Cela n'est pas étranger à leur recours à la forme typologique. Apposée au mur à la manière d'un environnement immersif qui entoure le spectateur (James, 2013, p. 183), la typologie inscrit nécessairement sa réception dans l'espace de présentation. Chevrier (1989, p. 59) qualifie en ce sens l'espace d'exposition à titre de nouveau « lieu commun » des artistes qui investissent la forme tableau. Freidus (1991, p. 10), quant à lui, le définit en tant que « site for synthetic observation » qui, dans l'œuvre des Becher, permet de rassembler des bâtiments et des structures géographiquement éloignés dans un lieu circonscrit.

À mesure que la pratique des Becher s'impose dans le paysage artistique, ces derniers développent un nouveau dispositif de présentation qui met davantage en exergue la prise en compte de l'espace institutionnel : le mode portrait. Cette forme s'affirme à compter de 1989 dans le cadre de l'exposition *Bernd and Hilla Becher : Installation of Photographs* au Dia Center for the Arts¹¹⁴, avant d'être régulièrement reprise (Figure 19). Appelés à investir un étage entier de la galerie pour cette rétrospective, les photographes proposent de tirer profit des lieux spacieux en disposant des photographies grand format en enfilade sur les murs. Plutôt que d'être divisées par des accrochages typologiques distincts, les séries sont délimitées par les

¹¹³ Se référer à la section 1.2.3 du présent mémoire pour un résumé de la réception des Becher ainsi qu'à la liste des expositions compilée par Lange (2007/2005, p. 221-228) pour plus d'exhaustivité.

¹¹⁴ *Bernd and Hilla Becher: Installation of Photographs*, 14 décembre 1989-21 juin 1991, Dia Center for the Arts, New York, NY. Sous la direction de Charles Wright.

différentes pièces, comptant un maximum de deux séries par salle. Bien qu'elles n'atteignent pas les proportions monumentales que Fried (2008, p. 143) assimile à la forme-tableau contemporaine, les images-portraits individuelles des Becher demeurent plus imposantes que leurs contreparties destinées à la présentation typologique..

Comme le titre de l'exposition l'indique, les images agrandies qui ponctuent l'espace mettent en évidence leur nature installative. Selon Chevrier, dans un texte écrit conjointement avec James Lingwood (1989, p. 32), le nouveau mode de présentation des images des Becher accroît l'autonomie des photographies individuelles. Or, les auteurs précisent du même souffle que le mode portrait sous-tend paradoxalement une dépendance accrue envers l'accrochage : « [...] the morphological comparisons are established through the installation and not within the confines of the picture. » Déployée dans l'espace, la présentation comparative en portraits propose un éclatement de la typologie sur les quatre murs de la salle. Conséquemment, elle accentue le mouvement exigé du spectateur. Tandis que la typologie impose un rapport essentiellement frontal, auquel s'ajoute le déplacement constant du regard d'une image à l'autre, le mode portrait engage le corps tout entier du sujet regardant. Ce dernier est contraint de parcourir la galerie pour passer d'une image à la suivante. Ce mouvement amplifie du même coup les « interstices » entre chacune des images, où résident les possibilités interprétatives du spectateur selon l'analyse phénoménologique de Stimson (2006, p. 41). Déjà fragmentée par l'outil photographique, la séquence se fractionne de nouveau dans l'espace institutionnel, qui favorise l'expérience esthétique optimale du destinataire interprétant.

En plus de la reconnaissance des formes industrielles à titre d'objets esthétiques, il convient de considérer la légitimation de l'institution artistique comme lieu privilégié de l'observation des typologies et, de façon plus marquée, des portraits des Becher. L'apparition du mode portrait dans leur pratique confirme en cela

l'acceptation de leur pratique et du médium photographique dans le giron des beaux-arts. À une époque où les néo-avant-gardes conceptuelles célèbrent la photographie pour ses qualités antiesthétiques et immatérielles (Wall, 1995, p. 252), les Becher proposent une œuvre impossible à dissocier de son agencement physique sur les murs des institutions. Par le passage du « non-objet » décrit par Wall à l'« image-objet » de Chevrier (1989, p. 52), la photographie conceptuelle achève son intégration dans le système muséal et commercial¹¹⁵.

En postface de son anthologie *Six Years...*, Lippard (2001/1973, p. 263-264) décrit avec véhémence et désillusion la dépendance que l'art conceptuel a développée, parfois malgré lui, envers les structures de pouvoir du monde de l'art. Sur le sujet plus particulier de l'entrée de la photographie au musée dans le contexte postmoderne, Crimp adopte une posture complémentaire à celle de Lippard. En introduction de son recueil *On the Museum's Ruins* (1993b) ainsi que dans l'article antérieur qui porte ce titre (1993a/1980, p. 48), le critique envisage le musée à la manière d'une « institution of confinement » au même titre que les institutions de contrôle étudiées par Foucault (1966). Mais plutôt que de voir l'intégration de la photographie dans le musée d'art comme un signe de l'échec du projet conceptuel utopique, le critique fait valoir que cela introduit une forme d'hétérogénéité qui fait voler en éclats le discours moderniste :

Photography itself [...] was excluded from the museum and art history because, virtually by necessity, it points to a world outside itself. Thus, when photography is allowed entrance to the museum as an art among others, the

¹¹⁵ Cet aspect soulève le rôle que les Becher ont pu jouer dans la légitimation commerciale de la photographie conceptuelle, notamment par leur association fructueuse avec la galerie Sonnabend. À l'exclusion des articles ponctuels ou des communiqués de presse publiés suite aux ventes aux enchères des grandes maisons, l'évolution de la valeur marchande des photos des Becher tarde à faire l'objet d'une réelle étude approfondie. En introduction d'un ouvrage récemment traduit en anglais, l'historienne de l'art Maren Polte (2017/2012) offre cependant un aperçu de l'influence du couple sur les prix atteints par les élèves de la classe de Bernd Becher à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf.

museum's epistemological coherence collapses. The "world outside" is allowed in, and art's autonomy is revealed as a fiction, a construction of the museum. (Crimp, 1993b, p. 13-14)

Crimp allie la méthode archéologique foucaldienne et la spécificité ontologique du médium photographique pour décloisonner l'institution artistique. Selon cette perspective, la nature indicielle de l'image prévient toute séparation entre l'objet artistique isolé dans l'espace muséal et son référent.

À plusieurs égards, la position de Crimp évoque les principes à la base des non-sites de Robert Smithson. À compter de 1968, Smithson (1996a/1968, p. 364) définit par cette appellation « *an indoor earthwork* » ou « *a three dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site* » [en italique dans le texte]. Délaissant la production artistique traditionnellement réalisée dans le studio¹¹⁶, il parcourt des territoires négligés et rapporte des éléments naturels et documentaires, qu'il expose dans la galerie ou le musée en tant que traces de ce voyage. En décembre 1968, Smithson est convié à une exposition monographique chez Konrad Fischer, à Düsseldorf. Il décide d'élaborer un non-site exclusif pour l'occasion. Fischer met alors l'artiste en contact avec Bernd et Hilla Becher, qui le guident à travers les environs d'Oberhausen, dans la Ruhr, à la recherche du site idéal. Smithson arrête son choix sur l'aciérie Gutehoffnung : il y récolte des résidus du procédé de transformation de l'acier, appelés « stériles », et prend une série de photos. De retour à Düsseldorf, il place les stériles dans cinq bacs de taille décroissante, accompagnés de cartes géographiques et des photographies prises sur place. Il expose l'œuvre résultante sous le titre *Non-Site (Oberhausen, Germany)* (1968, Figure 42 et Figure 43)¹¹⁷. En entretien avec Patricia Norvell (2001/1969, p.

¹¹⁶ Voir le chapitre que Caroline A. Jones (1996, p. 268-343) consacre à cette question sous le titre : « Post-Studio/Postmodern: Robert Smithson and the Technological Sublime ».

¹¹⁷ Ce compte-rendu est tributaire du travail d'Ann Reynolds (1988, p. 117-122), qui a reconstitué la genèse de l'œuvre de Smithson grâce à une série d'entretiens avec les Becher.

127), Smithson décrit en ces mots la relation conflictuelle qui unit le site d'origine au non-site présenté dans l'espace d'exposition :

Anything that goes into a gallery is confined because of the room. Ah, what I did was to go out to the fringes or out to the horizon, pick a point on that horizon, and collect some raw material. [...] And then the container is the limit that exists within the room after it discovers the outer fringe. [Pause] There's this dialectic between inner and outer, closed and open, central and peripheral. [...] It's not a room-within-a-room. I'm simply using the limits of the existent site in that case.

Comme Crimp (1993b, p. 13-14), Smithson formule une critique des institutions muséales qu'il accuse, sous l'influence manifeste des écrits de Foucault, d'accomplir ce qu'il appelle ailleurs une sorte de « cultural confinement » (1996b/1972, p. 167) comme les prisons ou les asiles. Avec les non-sites, l'artiste cherche à perturber l'autonomie du musée au même titre que la référentialité photographique : les matériaux bruts et les traces documentaires mettent en évidence l'intrusion du monde extérieur dans cet espace. Alors que Smithson soutient que les non-sites ne constituent pas « a room within a room » malgré qu'ils révèlent la réclusion de l'espace d'exposition, le parallèle avec les *Panneaux pivotants* de Posenenske est inévitable. Sous l'impulsion du spectateur, l'œuvre de Posenenske performe tour à tour l'ouverture et la fermeture du lieu d'exposition ainsi que l'inclusion et l'exclusion du participant. Les non-sites que Smithson propose ne laissent quant à eux aucun choix entre les mains du sujet : la référentialité matérielle et documentaire des éléments exposés tire l'œuvre et l'institution de leur autonomie factice et rappelle au spectateur son rôle inévitable dans l'usine sociale généralisée.

Bien que Smithson (1996a/1968, p. 364) évoque initialement un rapport métaphorique entre le site et le non-site, la professeure agrégée d'histoire de l'art Ann Reynolds (1988, p. 121) traite à plus juste titre d'une métonymie qui accentue la distance socioculturelle entre le contexte initial de l'élément extrait et l'espace

d'exposition. De façon analogue, les photographies des Becher soulignent le décalage entre le lieu social qu'elles dépeignent et l'institution qui les accueille. Malgré la forme foncièrement différente que prennent les œuvres installatives de Smithson et les photographies du couple¹¹⁸, elles sous-tendent un rapport conflictuel entre l'espace autonome de la galerie et la réalité extérieure. Les artistes ouvrent de la sorte une brèche qui donne à voir les conditions de production périphériques à celles propres à l'institution. Conformément aux stratégies conceptuelles, les Becher importent des éléments antiesthétiques dans le champ de l'art (Wall, 1995, p. 261) : par leurs images, des structures industrielles indissociables de la classe ouvrière font irruption dans les hauts lieux d'une culture esthétique élitiste (Sekula, 1983, p. 195-197).

Si pour James (2010, 2013) la reconnaissance des formes industrielles implique un effort du sujet regardant, le but de l'opération n'est pas uniquement de faire valoir les qualités négligées de ces objets et moins encore de légitimer la pratique des Becher aux yeux du monde de l'art : il s'agit plutôt de franchir les frontières arbitraires des distinctions entre art et non-art. Comme l'affirme Sekula (1983, p. 195-197) : « Archives are not like coal mines; meaning is not extracted from nature, but from culture. » En phase avec le potentiel politique de l'hybridité exposé par Stimson (2006, p. 167), l'intrusion d'images photographiques dans l'espace prétendument autonome du musée rappelle à la conscience du spectateur sa place dans une réalité au-delà de ce cadre circonscrit : « [...] the comportment of the Bechers' photographs is an embodied relationship to the world, a mode of being in, or, perhaps better, a mode of being *with* the world more than it is a mode of representing it. » Ce faisant, les photographes qui parcourent sans relâche la périphérie des grandes villes à la recherche de structures emblématiques de la

¹¹⁸ Pour une comparaison plus exhaustive des œuvres de Smithson et des Becher, voir Lingwood (2002).

production soulignent l'absurde division entre le non-lieu de l'expérience du sujet esthétique et le lieu concret de celle du sujet économique.

3.3 Conclusion partielle : en dedans et au-dehors

Les analyses comparées des objets de Posenenske et des photos des Becher sur la base de leur rapport aux spectateurs et à l'espace d'exposition font émerger leur conception respective de l'expérience esthétique et de sa place relativement au reste de la société. Avec les *Tubes carrés*, Posenenske rend visibles les dépendances hiérarchiques entre l'artiste, l'objet et le spectateur, mises en parallèle avec les déterminations socioéconomiques du lieu muséal. Elle fait une ultime tentative de réformer ces deux cadres par l'entremise de ses *Panneaux pivotants*, qui isolent le sujet et l'espace de manière à les rendre entièrement autonomes. Elle conclut pourtant que le réel pouvoir d'action de l'artiste comme du destinataire se situe en dehors de l'expérience particulière de l'art. Quant aux Becher, ils ne voient initialement pas l'utilité de considérer l'art en tant que sphère distincte de la science, de l'histoire de l'architecture ou de l'anthropologie industrielle, disciplines via lesquelles leurs images sont d'abord comprises. Progressivement, ils prennent leurs aises dans l'espace du musée et de la galerie via le développement de la typologie et du portrait. La nature de leur médium de prédilection ainsi que des structures photographiées met cependant en évidence la distance esthétique et sociale qui sépare la réception traditionnelle dans les lieux de l'art et l'expérience propre au milieu industriel qu'ils illustrent.

Dans les deux cas, les artistes présentent l'expérience esthétique comme un modèle de socialité à petite échelle (Lazzarato, 1996, p. 144-145; Stimson, 2006, p. 168), avec toutes les complexités que cela implique. Le spectateur de leurs œuvres est confronté aux libertés ainsi qu'aux limitations qui s'offrent à lui. Son implication active à titre de coproducteur n'est ni totalement soumise à la domination propre au

régime de l'économie immatérielle ni pleinement divorcée de son identité à l'extérieur de la situation esthétique. Au même titre que l'usine sociale, le musée postmoderne favorise l'érosion de la distinction entre « the “inside” of subjectivity and the “outside” of the public sphere » (Hardt et Negri, 2000, p. 184). Sous le capitalisme tardif, le cycle productif n'est plus circonscrit par les quatre murs de l'usine (Lazzarato, 1996, p. 137) : de même, le travail particulier du spectateur ne débute désormais plus à son entrée dans le musée et ne prend plus fin à sa sortie.

CONCLUSION

Tout au long de cette analyse, la notion travail a servi de point de départ à une étude plus vaste sur la place de l'individu au sein de l'expérience esthétique. De l'« auto-aliénation » des artistes au profit de la production de masse et de la standardisation de leurs comportements (Adorno et Horkheimer, 2015/1944, p. 57-59) à l'interaction nouvelle que ce retrait subjectif permet entre l'œuvre et le spectateur, le présent mémoire expose les pôles de plus en plus brouillés du travail de production et de réception.

À ce titre, le régime économique changeant en RFA et dans tout l'Occident définit plus que de nouvelles conditions de travail : « Just as modernization did in a previous era, postmodernization or informatization today marks a new mode of becoming human. » (Hardt et Negri, 2000, p. 289). Voilà peut-être pourquoi l'image d'un homme seul qui contemple le module tubulaire de Posenenske (Figure 1) et celle d'un unique ouvrier qui se détache de la masse de métal photographiée par les Becher (Figure 2) ont si naturellement inspiré cette analyse. Le premier est pleinement engagé dans son rapport avec l'œuvre, tandis que le second demeure absorbé par sa besogne. L'un semble tiré de sa routine par la confrontation avec un objet insolite, l'autre voit son activité quotidienne être figée sur la pellicule à son insu. Plutôt que de suggérer des expériences de l'art d'intensité, ou pire, de qualité distincte, à travers la présence du travailleur, ces deux images révèlent simultanément le régime spécifique de l'art et le monde extérieur duquel il est impossible de le dissocier.

Le présent mémoire esquisse de la sorte une trajectoire commune entre les activités foncièrement humaines de l'art et du travail, traversées par des points de rupture partagés. La remise en cause économique, sociopolitique et artistique du projet moderne (Buchloh, 2000b, p. xxiv; Foster, 2001a/1986, p. 42), incarné dans toutes ces sphères par la production industrielle, entraîne une critique unifiée envers l'assujettissement de l'Homme à un système hégémonique. Chez Posenenske, la reproduction illimitée, puis la subversion de la logique marchande et la distanciation formelle devant les matières de l'industrie permettent tour à tour d'instrumentaliser et de détourner les structures du pouvoir industriel et artistique. Quant aux Becher, l'exclusion de la figure humaine dans leurs images distingue leur emploi de l'appareil photographique du recours à la documentation au service du contrôle managérial sur les comportements des ouvriers. Elle donne plutôt à voir en filigrane le réseau humain invisible sur lequel repose l'érection du complexe productif et qui subit les conséquences de la désindustrialisation. Par ces modalités, les artistes intègrent au sein de leurs œuvres les conditions matérielles et sociales caractéristiques d'une ère qui, loin d'être révolue, influence insidieusement les rouages de la postmodernité.

Tandis que l'avènement subséquent de l'économie immatérielle déplace le champ d'action du consommateur vers la production et encourage l'implication individuelle dans les processus décisionnels (Lazzarato, 1996, p. 142; 134), les artistes cherchent à accroître la liberté conférée au spectateur. Les situations contingentes proposées par les sculptures fragmentées de Posenenske comme par les typologies modulaires des Becher proposent au sujet de reconstituer sa propre identité indéterminée. Or, tant l'ouverture et la fermeture métaphoriques des *Panneaux pivotants* que les images industrielles des Becher rappellent au sujet le monde situé au-delà de l'espace du musée et de la galerie. Ce faisant, ces œuvres le confrontent aux limites de son affranchissement. Au sein de l'usine sociale, il est alors impossible

d'abstraire le sujet esthétique mis au travail et le cadre institutionnel dans lequel il évolue de leurs déterminations sociopolitiques.

Toute étude croisée des sphères artistique et économique se heurte à de multiples discours discordants, en raison de la division contestée entre ces deux champs par l'autonomie traditionnellement conférée au premier. De même, cette recherche a été confrontée aux contradictions inhérentes entre les résultats escomptés par les artistes et les réceptions effectives de leurs œuvres. En outre, sises entre minimalisme et art conceptuel, ces pratiques tirent simultanément parti de l'emploi spécifique de l'objet sculptural et de l'image photographique et de rapports sous-jacents qui transcendent l'aspect matériel du médium choisi.

Invité à décrire son projet *Le contexte de l'art*, qui retrace les grandes figures de l'art conceptuel en Europe et aux États-Unis au moment de la révision critique de ce mouvement, l'ancien galeriste Seth Siegelaub (1996, p. 15) écrit :

Un jour, il serait peut-être intéressant de reconstituer l'histoire de cette génération d'artistes avant qu'ils ne soient tous morts. Pas seulement ceux qui ont connu le succès, et dont l'itinéraire fait partie de l'histoire du monde de l'art [...] mais surtout les autres, ceux qui ne sont pas devenus célèbres, dont l'histoire est nettement moins documentée.

En lien avec les objectifs énoncés en introduction de ce texte, la réflexion de Siegelaub met en exergue les nombreux écarts historiographiques relevés dans ma propre étude : celui entre une artiste novatrice tombée dans l'oubli avant d'être redécouverte et des pionniers dont l'héritage a été assuré par toute une nouvelle génération de photographes. Entre une œuvre concentrée sur quelques années foisonnantes et l'autre qui s'étend sur un demi-siècle. Entre une pratique qui se solde par un rejet radical de tout ce qui est art et l'autre qui se poursuit inlassablement jusqu'à la mort de ses deux protagonistes.

Suite au décès précoce de Posenenske en 1985 et à celui de Bernd Becher en 2007, Hilla Becher était la seule survivante parmi les trois artistes considérés ici au moment de commencer l'écriture de ce mémoire. Elle est depuis décédée à son tour en octobre 2015. Il reste cependant tant à dire et à découvrir de leurs œuvres respectives. La place de Posenenske et d'Hilla Becher comme femmes au sein des néo-avant-gardes représente un angle mort important, mais fort conscient, de la présente analyse. Bien que brièvement abordé dans l'étude consacrée au choix de matériaux de Posenenske, leur rejet commun de la division genrée entre objectivité masculine et subjectivité féminine mérite que l'on s'y attarde¹¹⁹. À lui seul, cet aspect justifie amplement une étude ciblée au regard des pratiques contemporaines apparentées à l'art conceptuel, à la photographie et à la sculpture de compatriotes telles qu'Eva Hesse et Hanne Darboven ainsi que d'artistes internationales de la trempe de Martha Rosler et de Lygia Clark¹²⁰.

Enfin, il y a également lieu de penser le fragile équilibre de leur position dans le monde de l'art au regard de la création accélérée d'emplois précaires occupés par des femmes dans le secteur des services (McRobbie, 2011). Alors que le secteur culturel s'érige en emblème de cette situation (Gill et Pratt, 2008), l'intersection des structures macroéconomiques et de celles de l'art présente une fois de plus des possibilités infinies de domination comme de réforme.

¹¹⁹ Voir le commentaire d'Hilla Becher à ce sujet dans Jocks (2007/2004, p. 204).

¹²⁰ Pour plus d'informations sur ces artistes, consulter notamment l'importante monographie consacrée à Hesse et dirigée par Lippard (1992/1976), le catalogue conjoint des récentes expositions *Hanne Darboven: Enlightenment* et *Hanne Darboven: Time Histories* (Enwezor et Wolfs, 2015), *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* de Rosler (2004) et le catalogue de la première rétrospective nord-américaine d'envergure de Clark (Butler et Pérez-Oramas, 2014).

ANNEXE A FIGURES

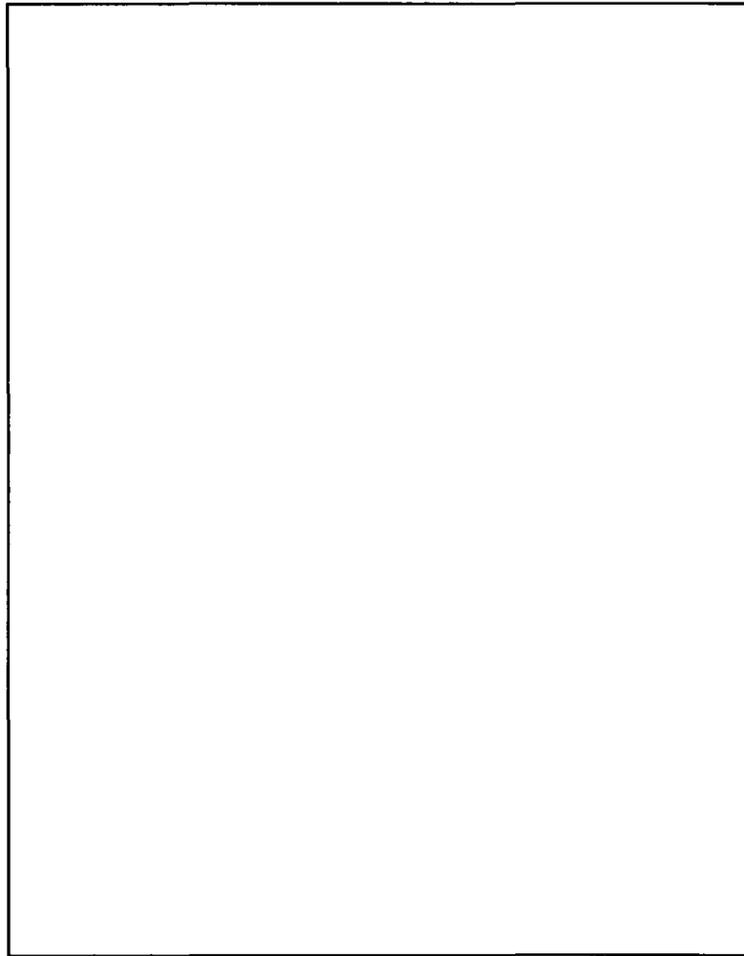


Figure 1, Charlotte Posenenske, vue de l'installation des *Series D Vierkantrohre* [Tubes carrés Série D] dans la ville d'Offenbach, 1967.

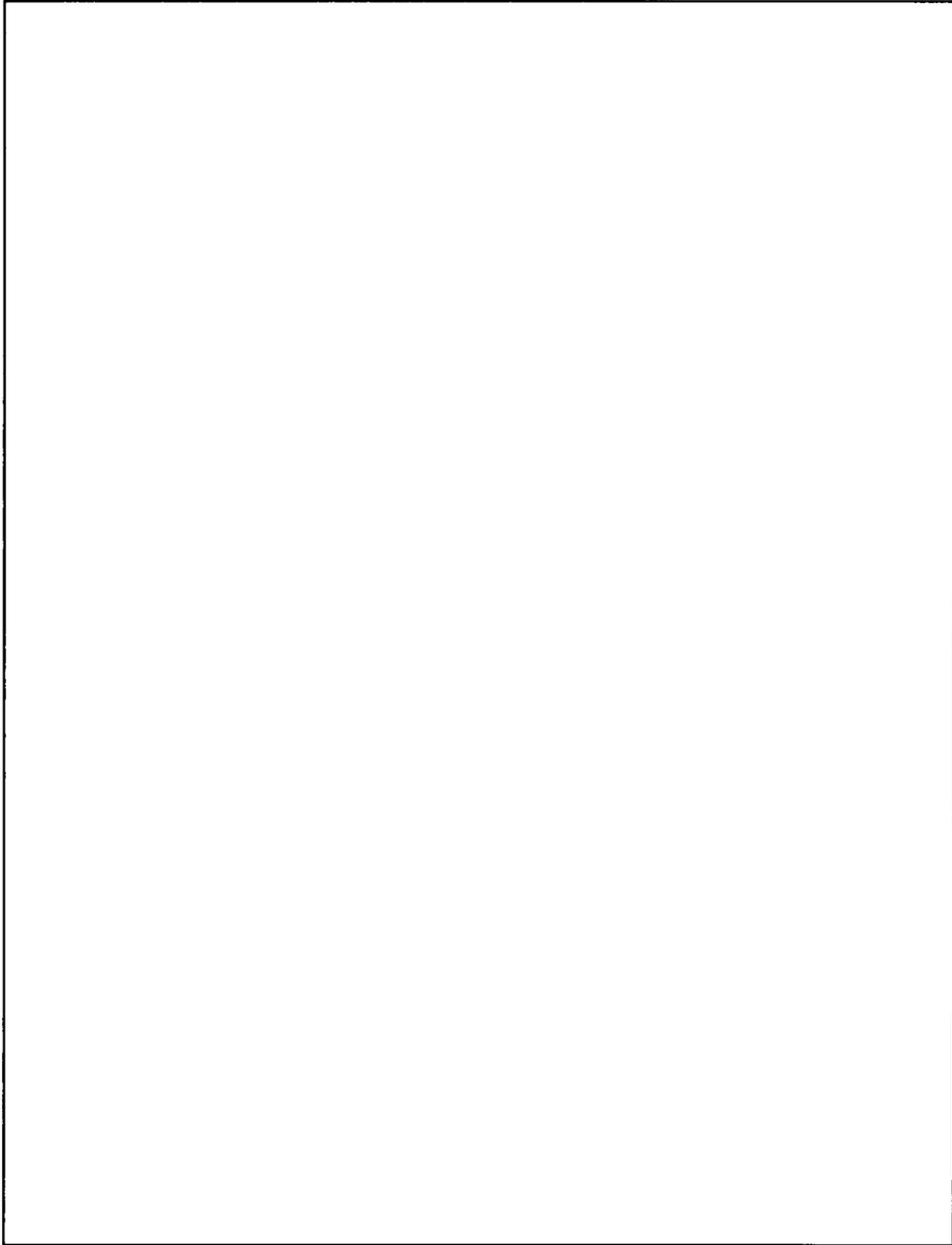


Figure 2, Bernd et Hilla Becher, *Chemical Plant in Wesseling, near Cologne*, 1998, tirage argentique, 60,9 x 48,7 cm, Sonnabend Gallery, New York, NY.

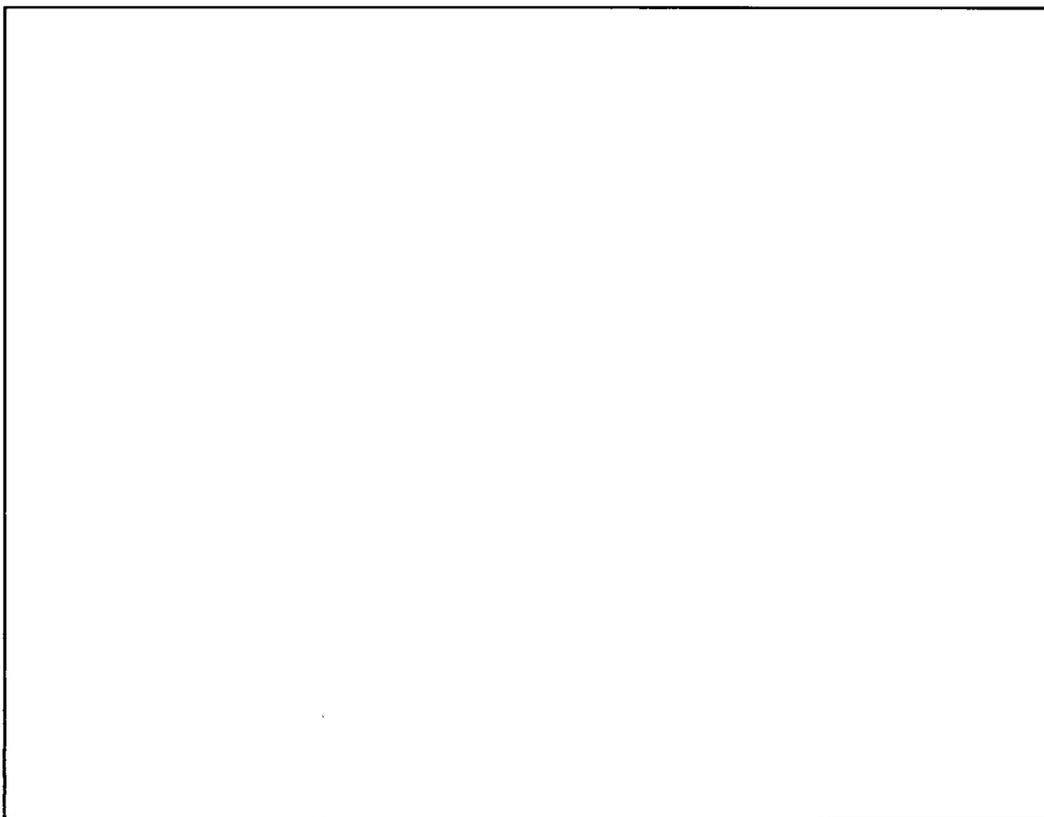


Figure 3, Charlotte Posenenske, *Sans titre*, 1960/1961, acrylique sur papier, 29,8 x 40 cm, Galerie Peter Freeman, Inc, New York, NY.

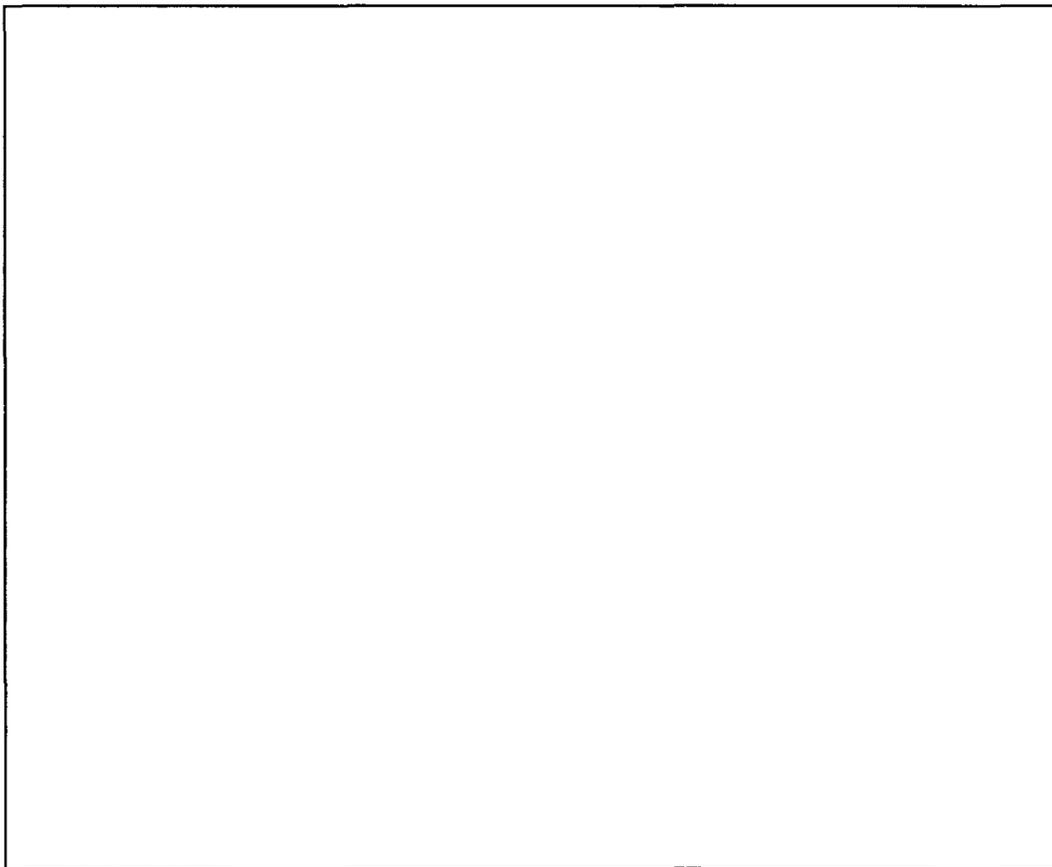


Figure 4, Charlotte Posenenske, *Spachterarbeit* [Œuvre au couteau à palette], 1957, caséine ou encre sur papier, 39,7 x 49,8 cm, Galerie Peter Freeman, Inc, New York, NY.

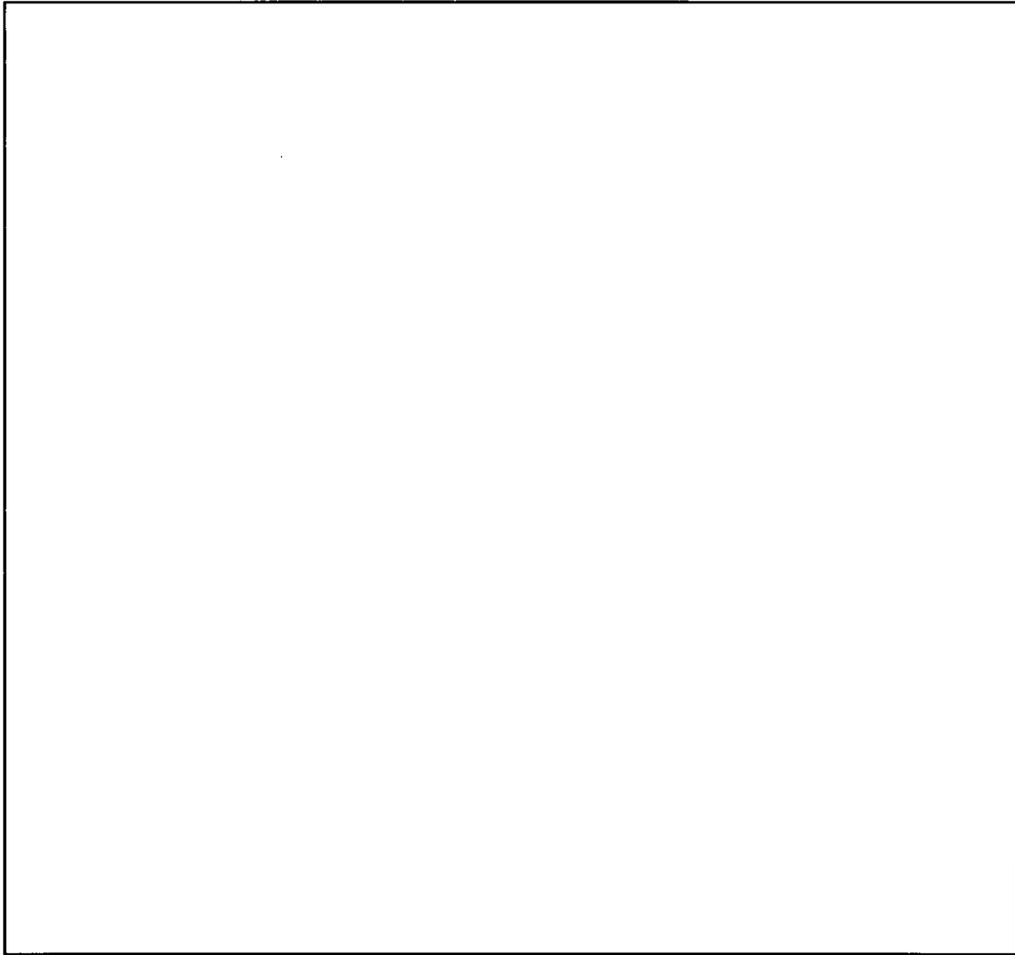


Figure 5, Charlotte Posenenske, *Faltung* [Pli], 1966, peinture aérosol RAL bleue sur tôle d'aluminium pliée, 86,3 x 99 x 14,6 cm, Galerie Peter Freeman, Inc, New York, NY.

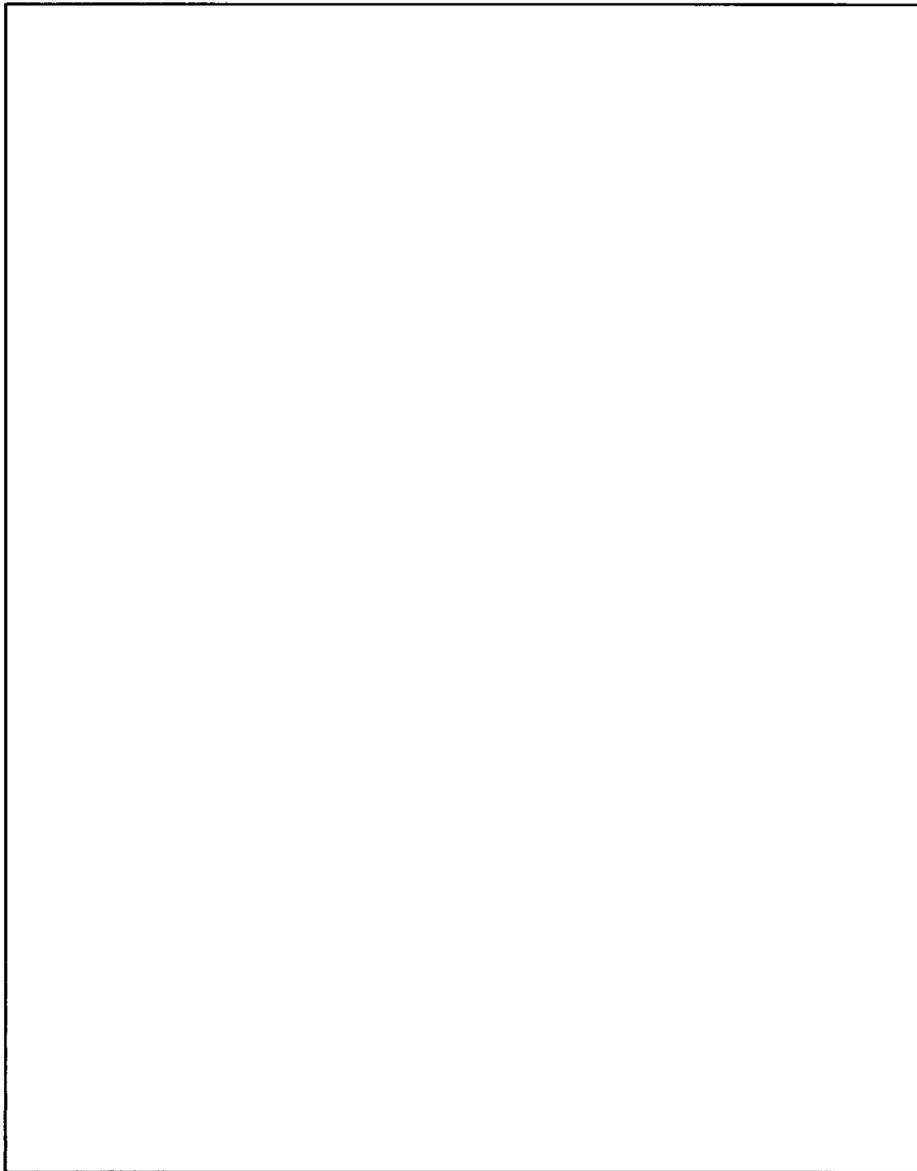


Figure 6, Charlotte Posenenske, *Series B Relief*, [Relief Série B], 1967, peinture aérosol RAL jaune sur tôle d'aluminium pliée, 100 x 49,8 x 13,9 cm, Galerie Peter Freeman, Inc, New York, NY.

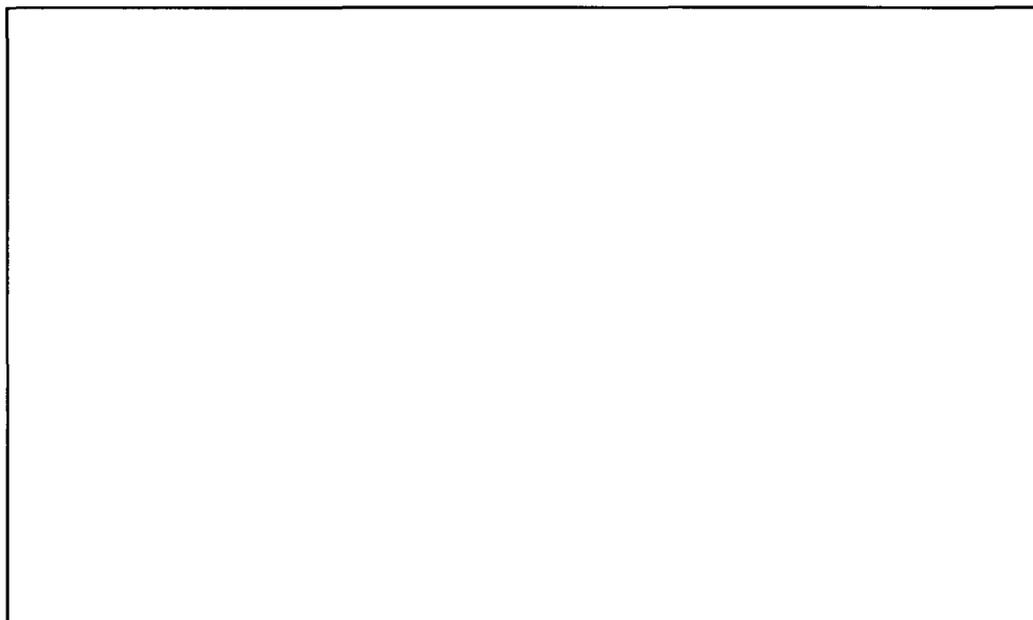


Figure 7, Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *Charlotte Posenenske*, printemps 2011, Metropol Kunstraum, Munich.

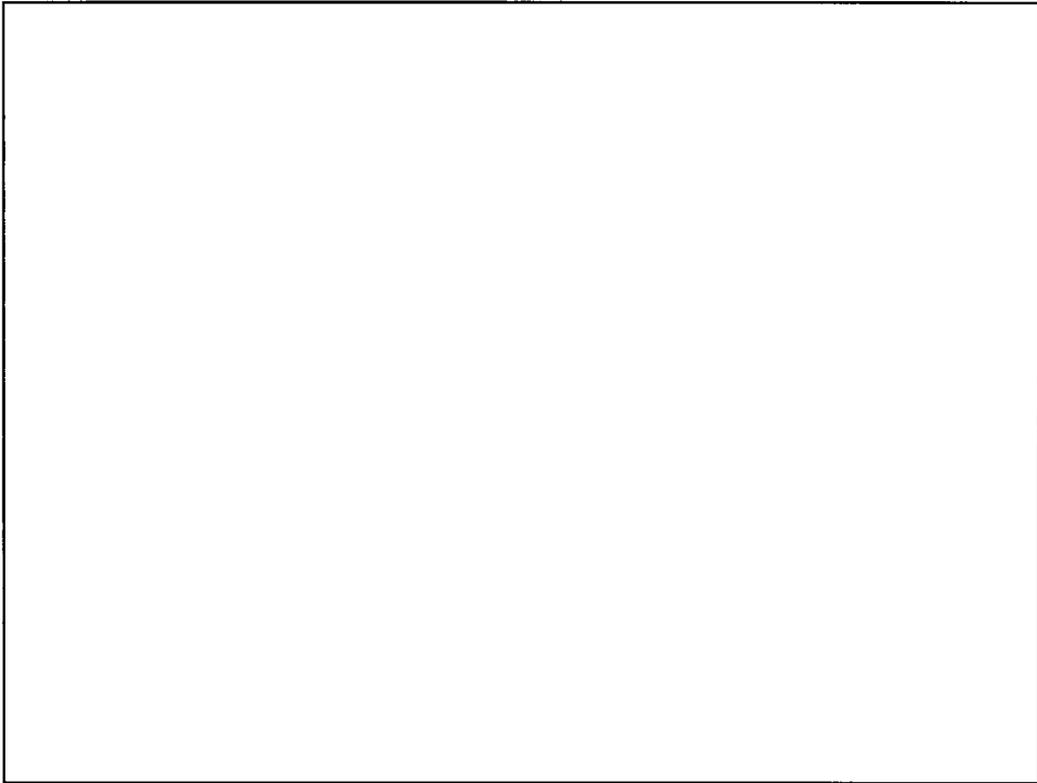


Figure 8, Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *Le même, autrement - The Same, but Different*, 4 juin-10 septembre 2011, Galerie Nelson-Freeman, Paris.

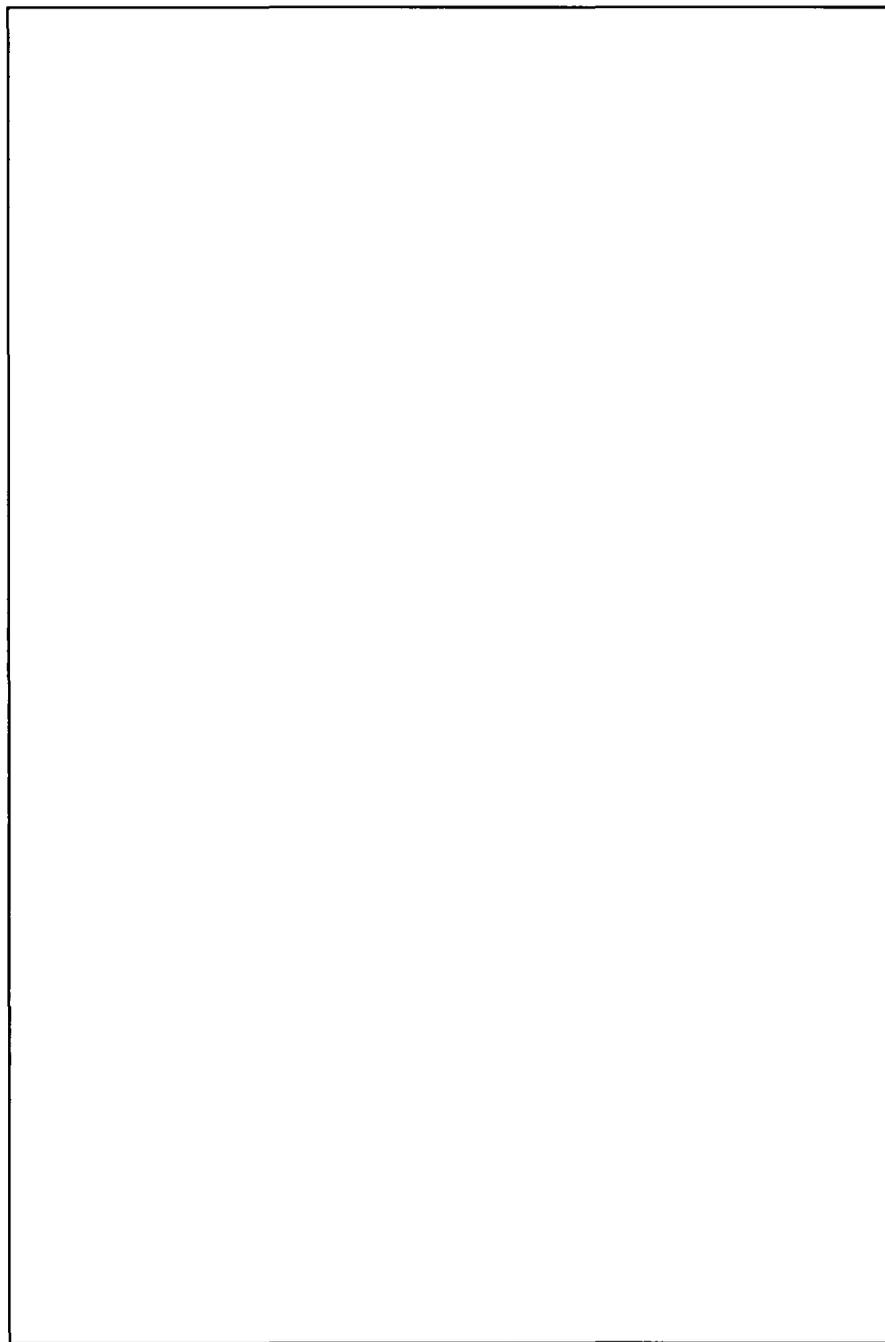


Figure 9, Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *Charlotte Posenenske*, 21 janvier-5 mars 2011, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.

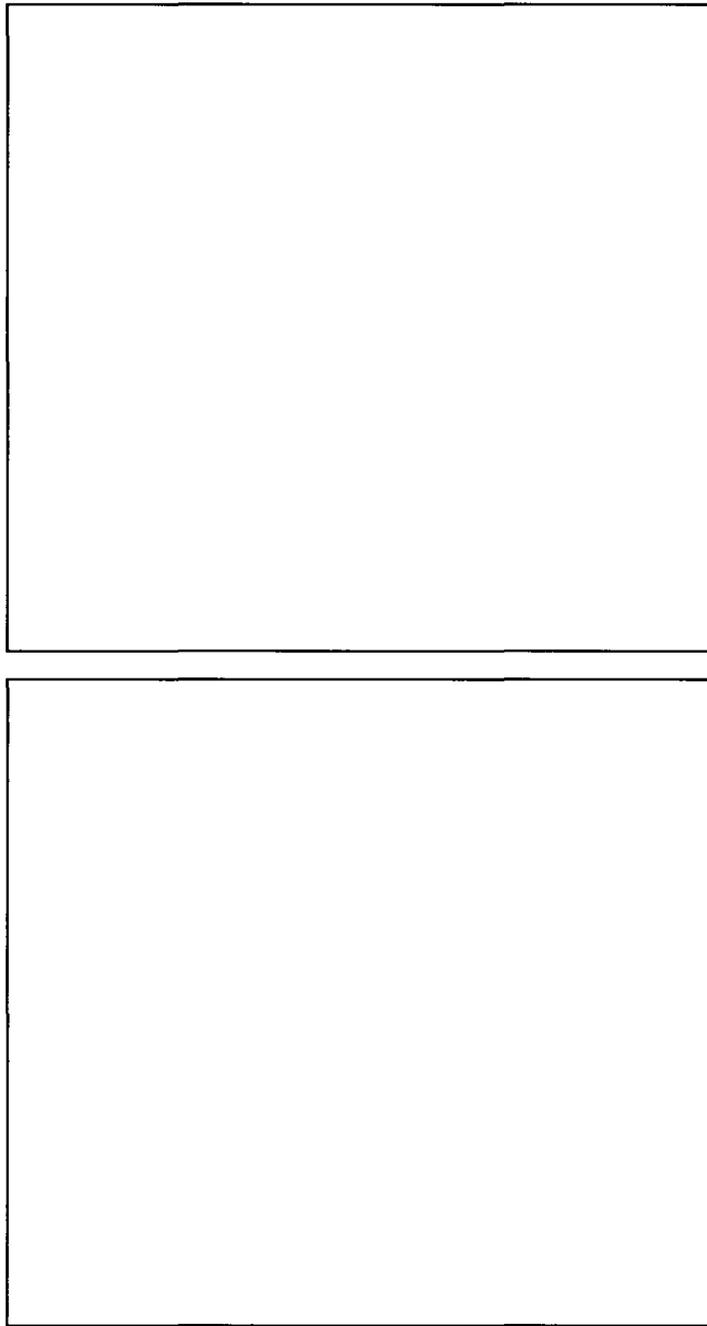


Figure 10, Charlotte Posenenske, *Series E Kleiner Drehflügel* [Petits panneaux pivotants Série E], 1967-1968 tôle d'aluminium et peinture, 100 x 100 x 100 cm, Museum of Contemporary Art, Chicago, IL.

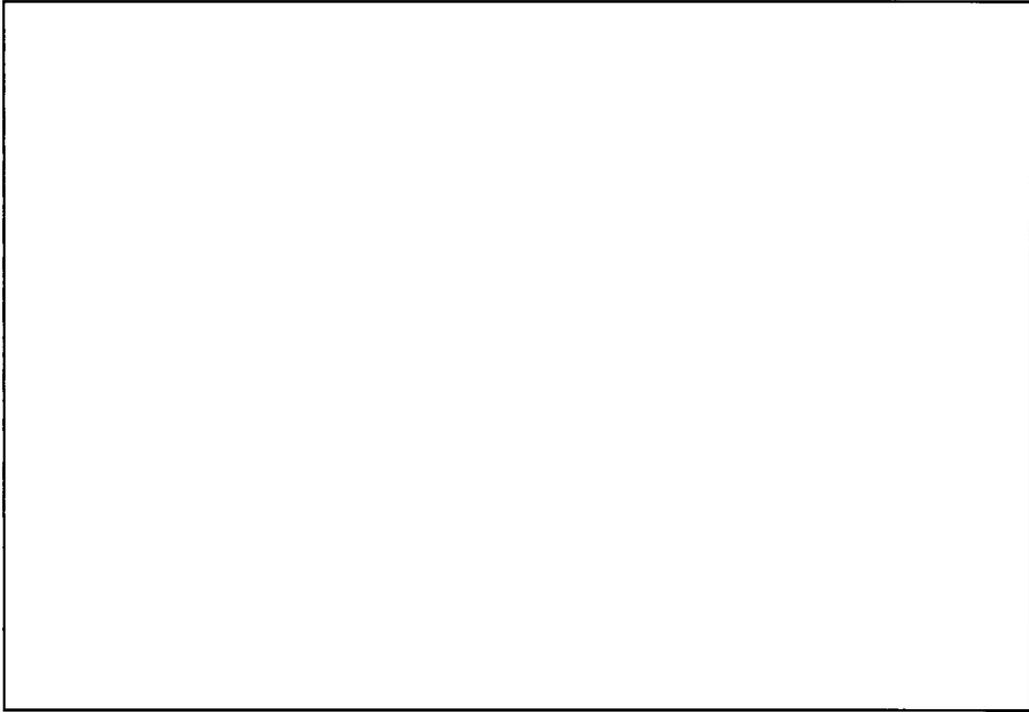


Figure 11, Charlotte Posenenske, *Series E Großer Drehflügel* [Grands panneaux pivotants Série E], 1967-1968/2011, panneaux de plastique expansé recouverts de plaques en aluminium, 200 x 200 x 200 cm, Galerie Mehdi Chouakri, Berlin.

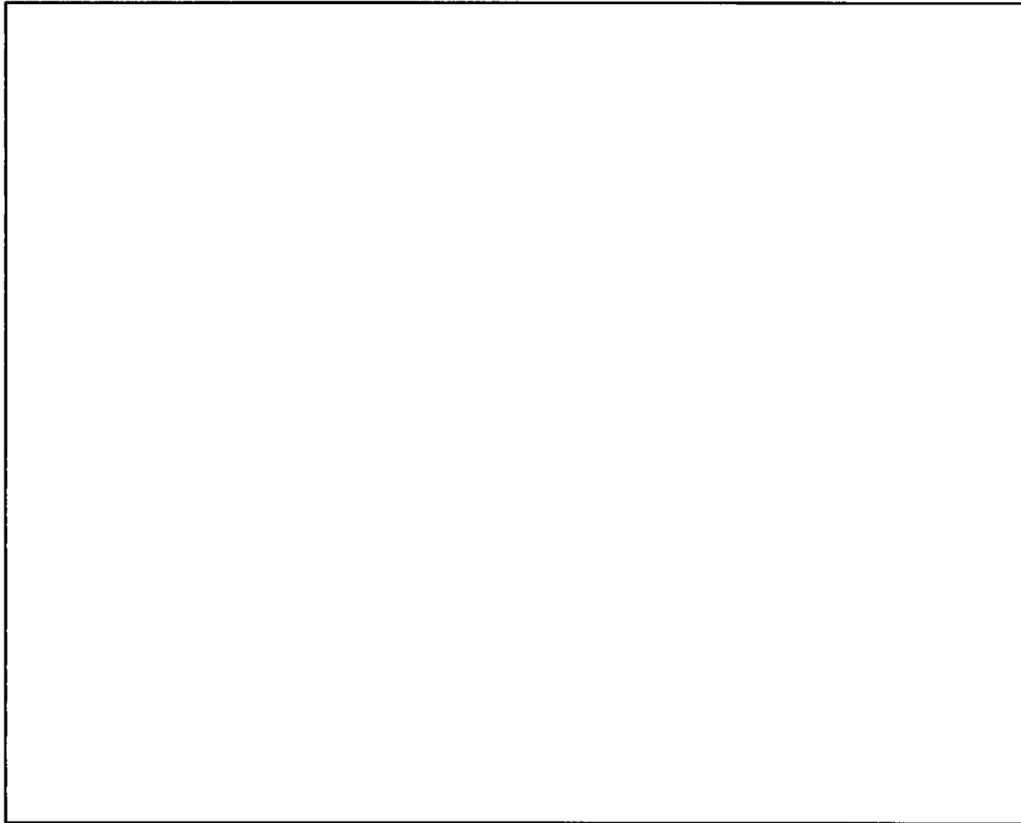


Figure 12, Charlotte Posenenske, *Series E Drehflügel* [Panneaux pivotants Série E], 1967-1968/2007, panneaux de particules de bois non traités, 200 x 200 x 200 cm, Tate, Londres.



Figure 13, Bernd et Hilla Becher, *View of Metallhüttenwerk Industrial Plant Showing a Cooling Tower*, 1983, tirage argentique, 40,5 x 30,8 cm, Centre canadien d'architecture, Montréal.

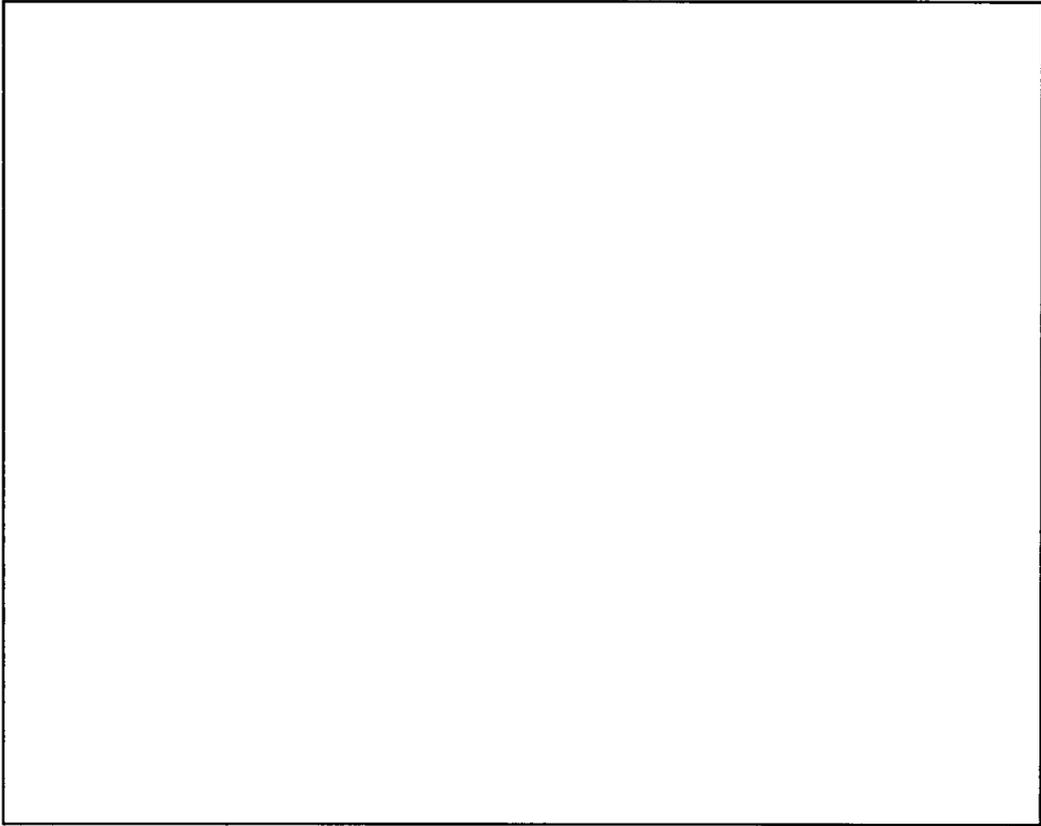


Figure 14, Bernd et Hilla Becher, *View of the Winding Tower of Cwmcynon Colliery, Mountain Ash, South Wales*, 1966, tirage argentique, 30,4 x 40,4 cm, Centre canadien d'architecture, Montréal.

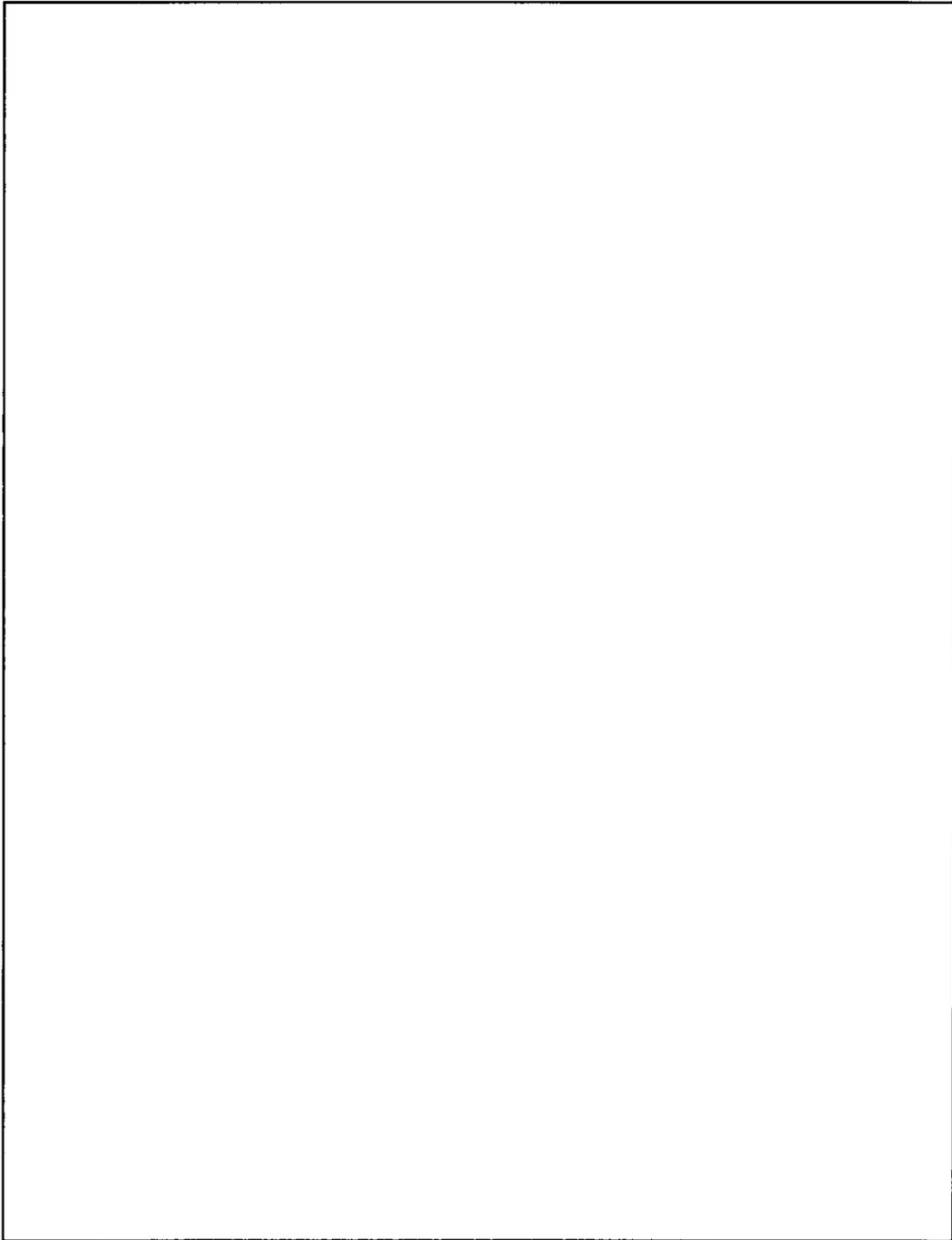


Figure 15, Bernd et Hilla Becher, *Detail of Petrochemical Plant, Wesseling near Cologne, Germany*, 1992, tirage argentique, 62 x 51 cm, Dia Art Foundation, Beacon, NY.

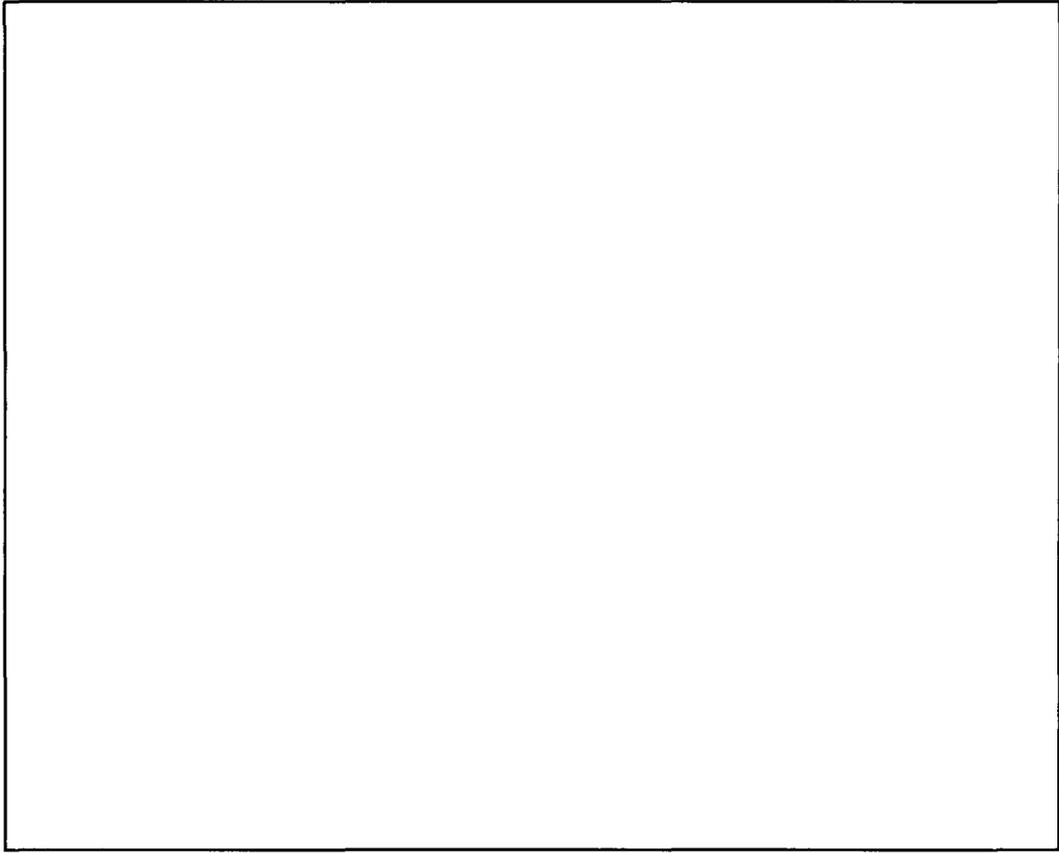


Figure 16, Bernd et Hilla Becher, *Duisburg-Bruckhausen, Ruhr Region, Germany*, 1999, tirage argentique, 49,1 x 60,9 cm, MoMA, New York, NY.

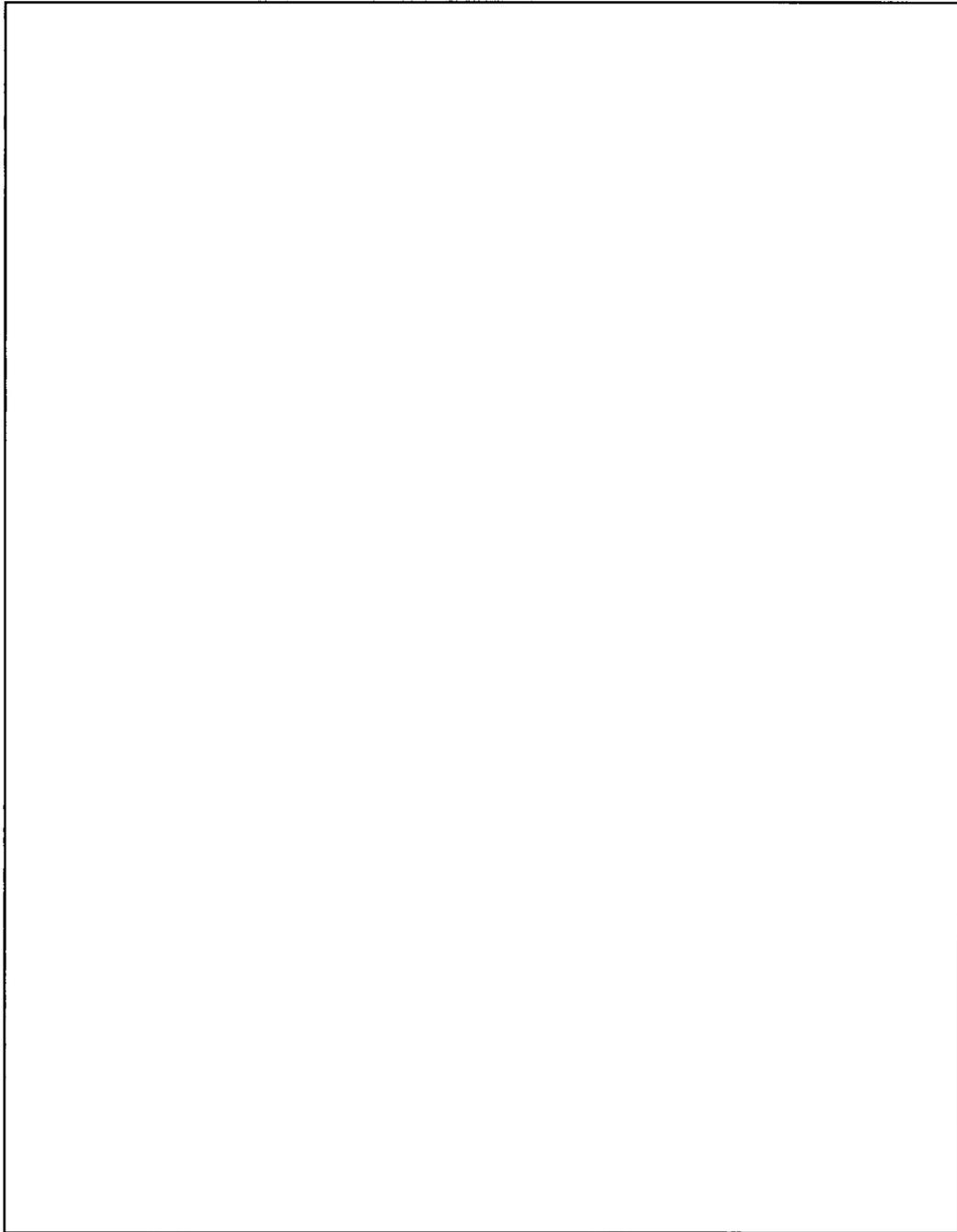


Figure 17, Bernd et Hilla Becher, *Water Towers*, 1980, neuf tirages argentiques, 155,6 x 125,1 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY.

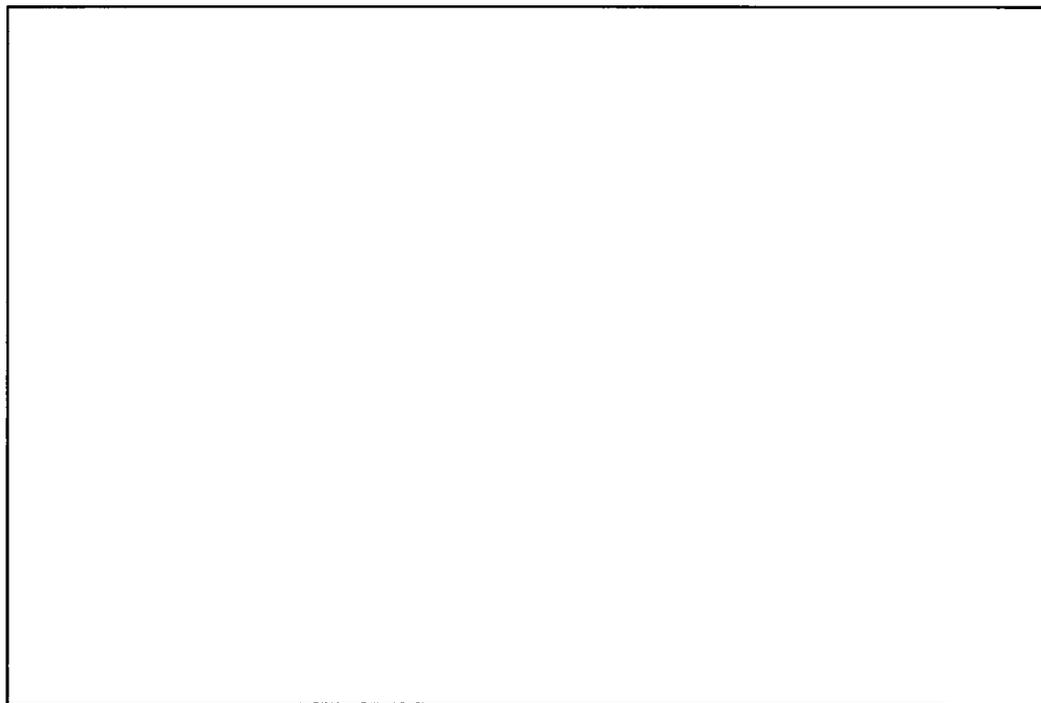


Figure 18, Bernd et Hilla Becher, *Hauptstrasse 3, Birken, Germany*, image composite, 1971, huit tirages argentiques, 23,8 x 17,9 cm chacun, J. Paul Getty Museum at the Getty Center, Los Angeles, CA.

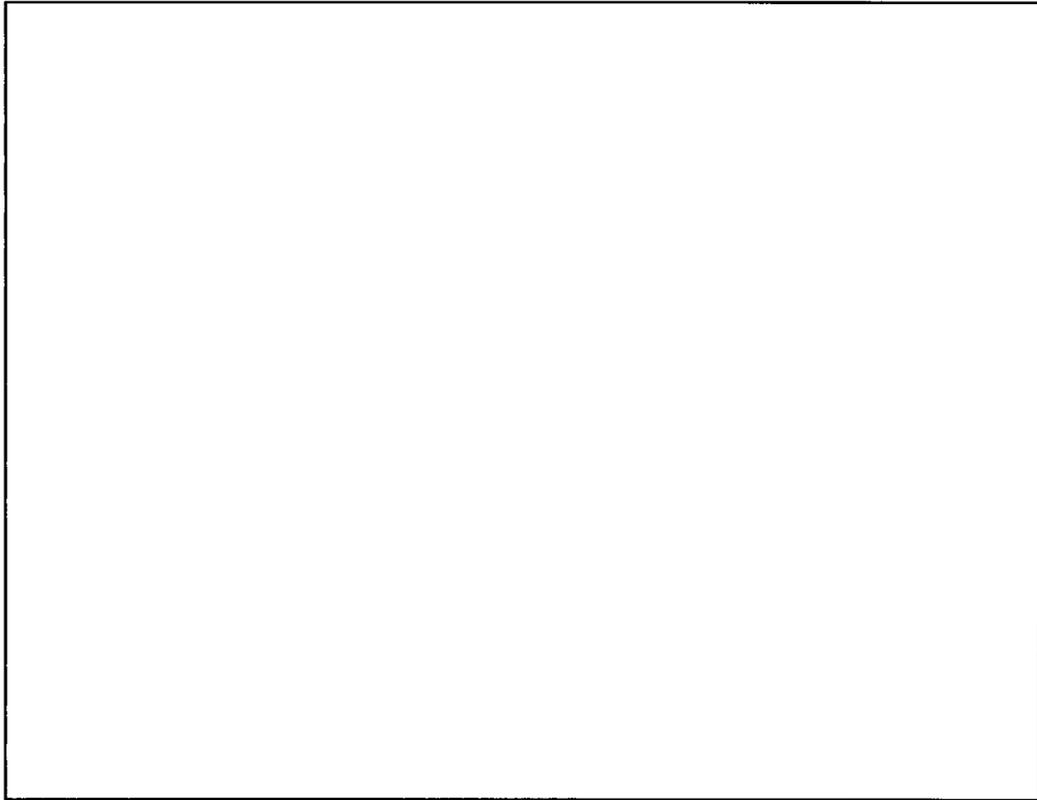


Figure 19, Bernd et Hilla Becher, vue de l'exposition *Bernd and Hilla Becher*, 14 octobre-22 décembre 2017, Hauser & Wirth, Zürich.

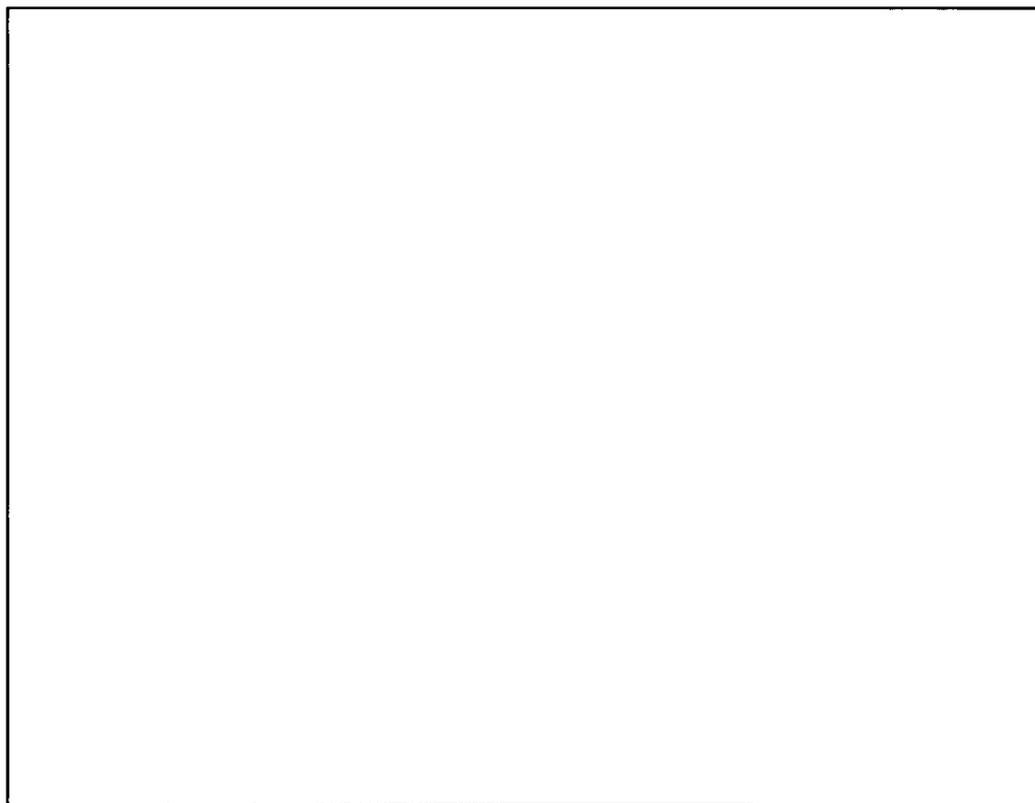


Figure 20, Franz Erhard Walther, *I. Werksatz* [First Work Set], 1963-1964, cinquante-huit pièces en tissu, dimensions variables, Museum of Modern Art, New York, NY.



Figure 21, Charlotte Posenenske, installation des *Series D Vierkantrohre* [Tubes carrés Série D] au siège social de la Deutsche Bank, 1989, Francfort-sur-le-Main.

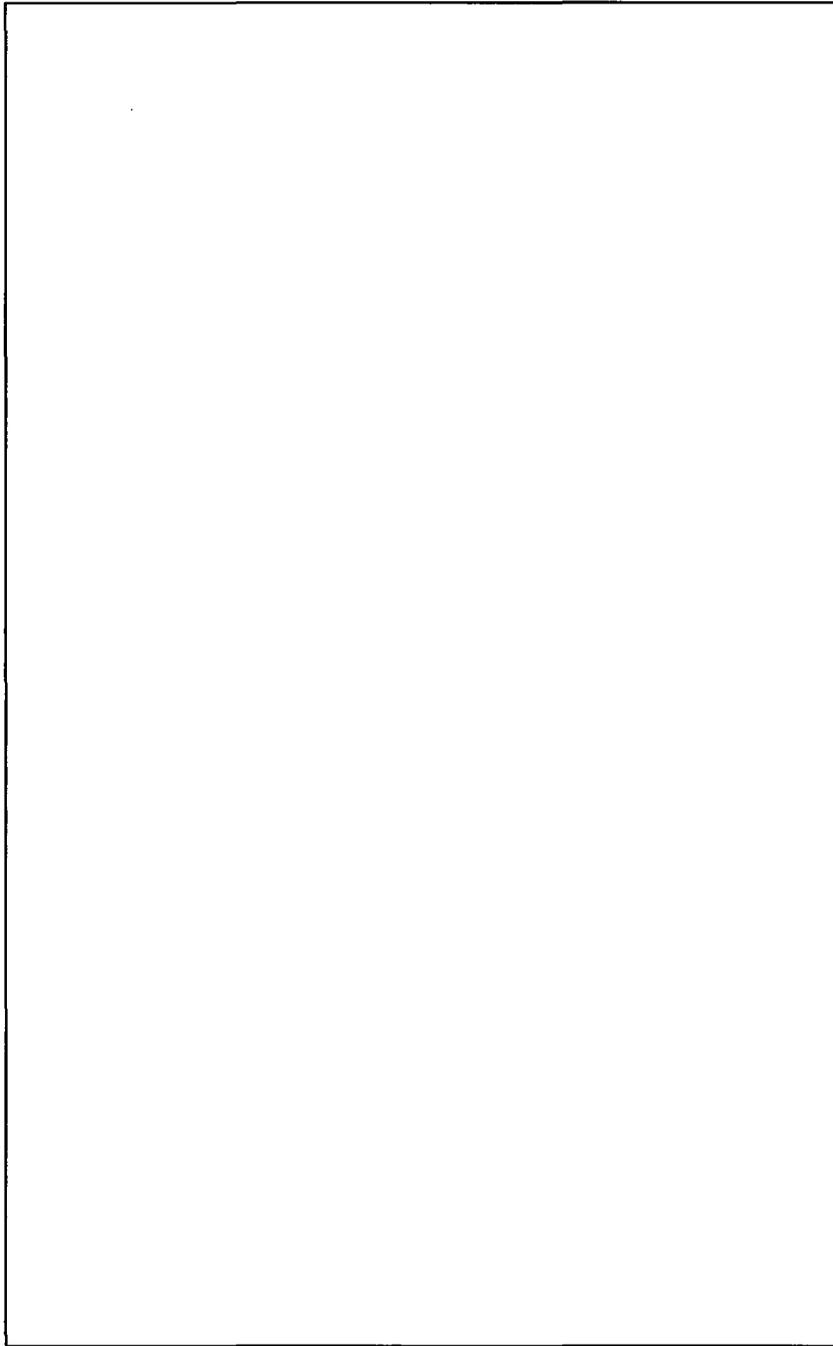


Figure 22, László Moholy-Nagy, *EM 3 (Telephone Picture)*, 1923, émail vitrifié sur acier, 24 x 15 cm, MoMA, New York, NY.

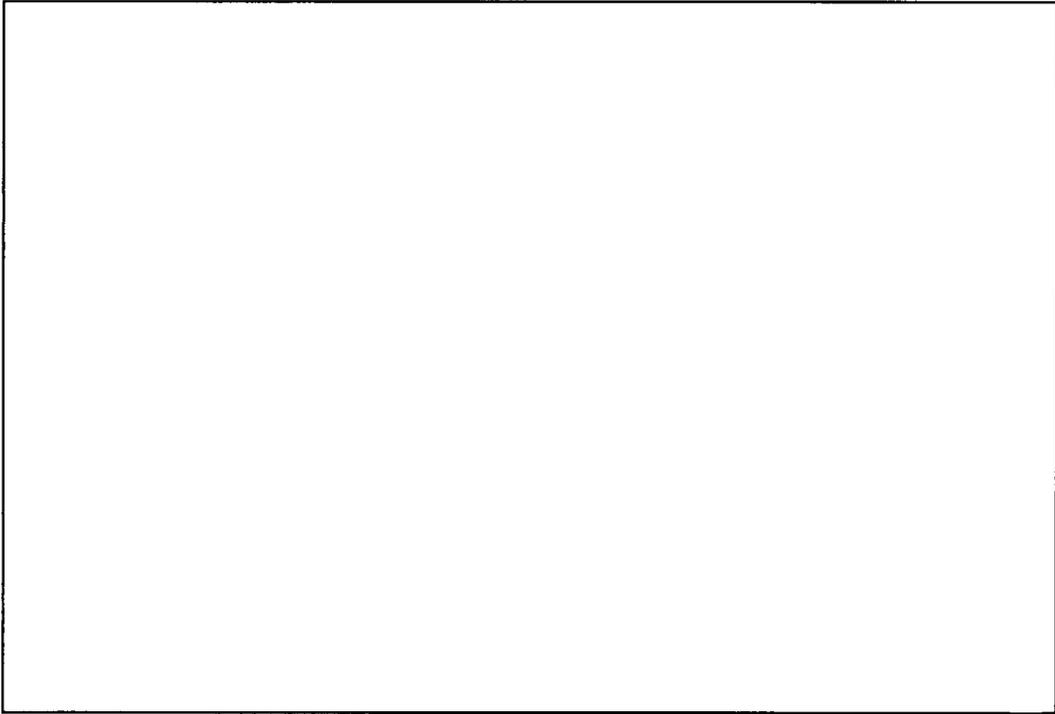


Figure 23, Richard Serra, *Terminal*, 1977, quatre plaques d'acier Corten, 1 230 x 360 cm, Bochum.

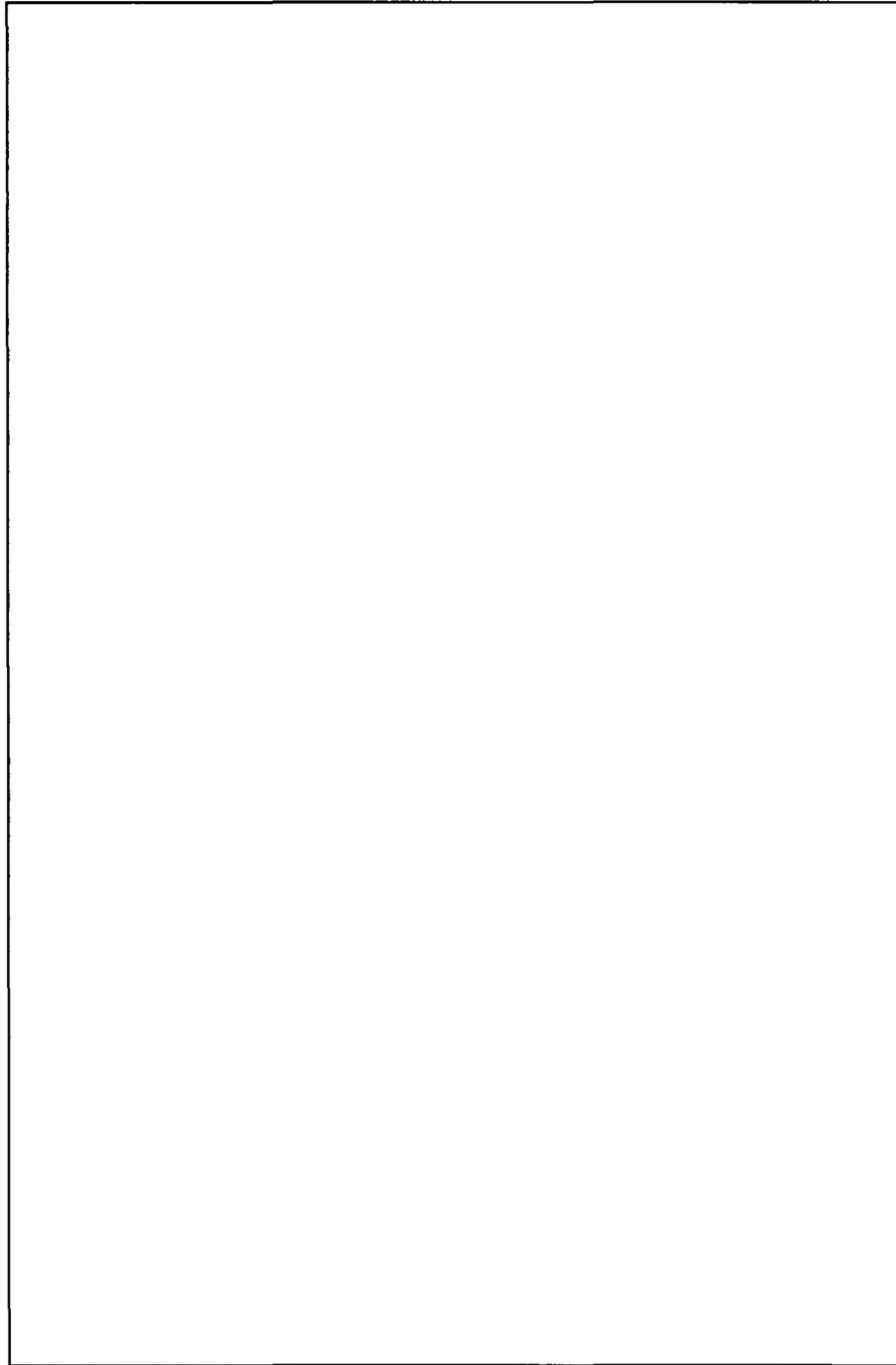


Figure 24, Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *The Transported Man*, 29 avril-22 octobre 2017, Eli and Edythe Broad Art Museum (Michigan State University), East Lansing, MI.

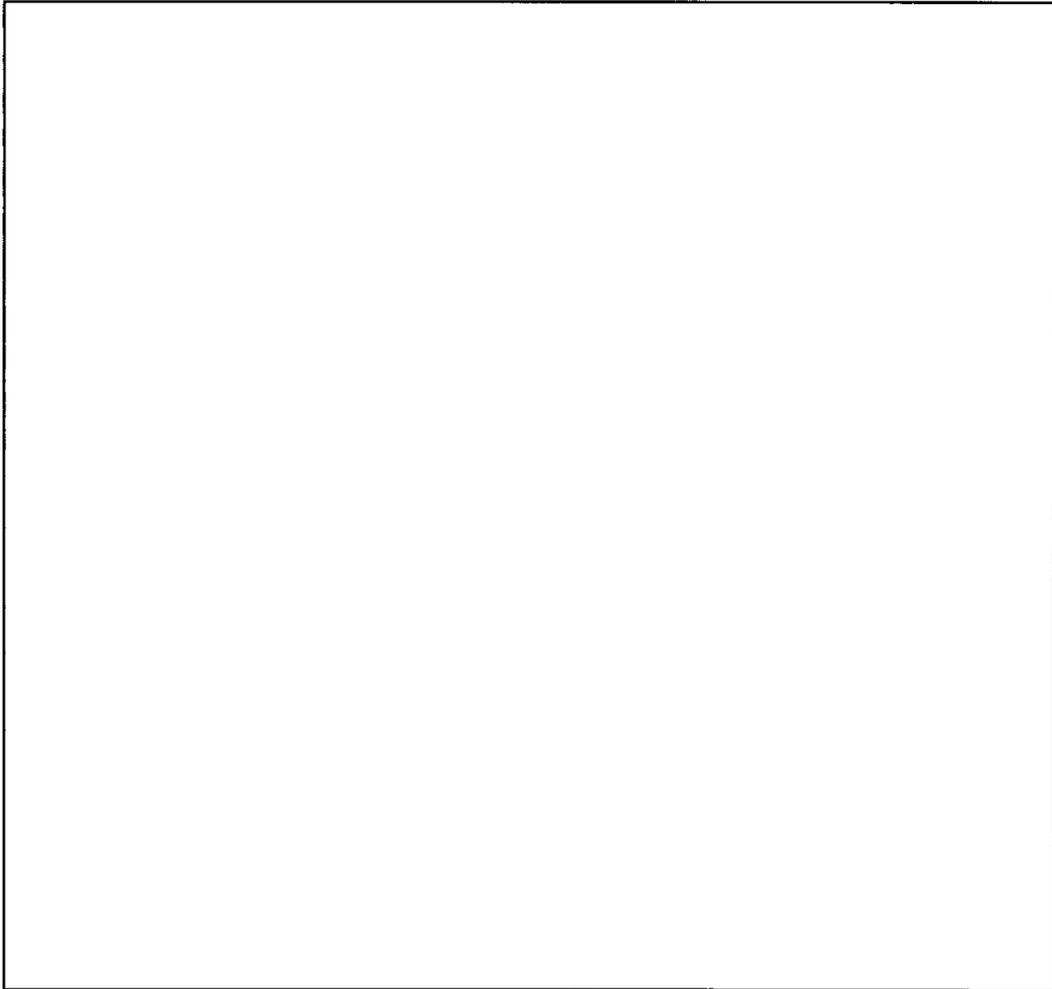


Figure 25, Frank et Lillian Gilbreth, *Chronocyclegraph Motion Devices for Measuring Achievement*, 1917, tiré du livre *Applied Motion Study. A Collection of Papers on the Efficient Method to Industrial Preparedness*, New York, NY, Sturgis & Walton, p.142-143.

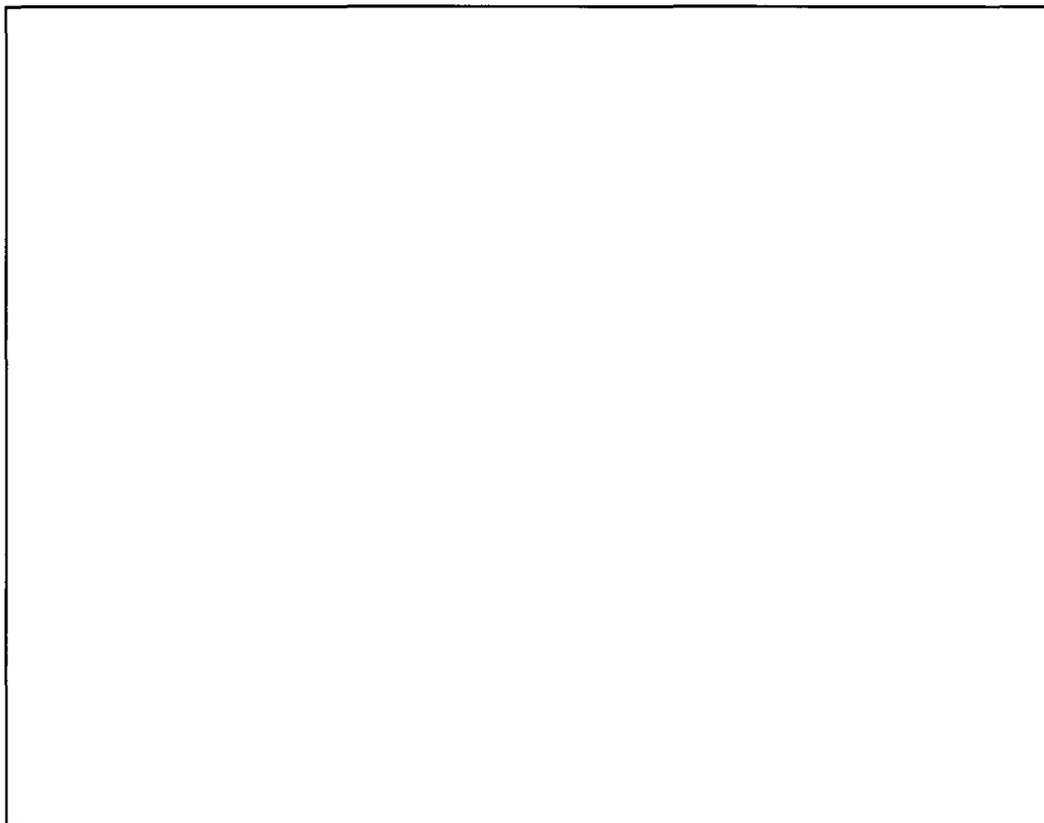


Figure 26, Albert Renger-Patzsch et Carl Georg Heise, *Die Welt ist Schön: einhundert Photographische Aufnahmen* [Le monde est beau: cent images photographiques], 1928, Munich, Kurt Wolff, planches 91 et 93.

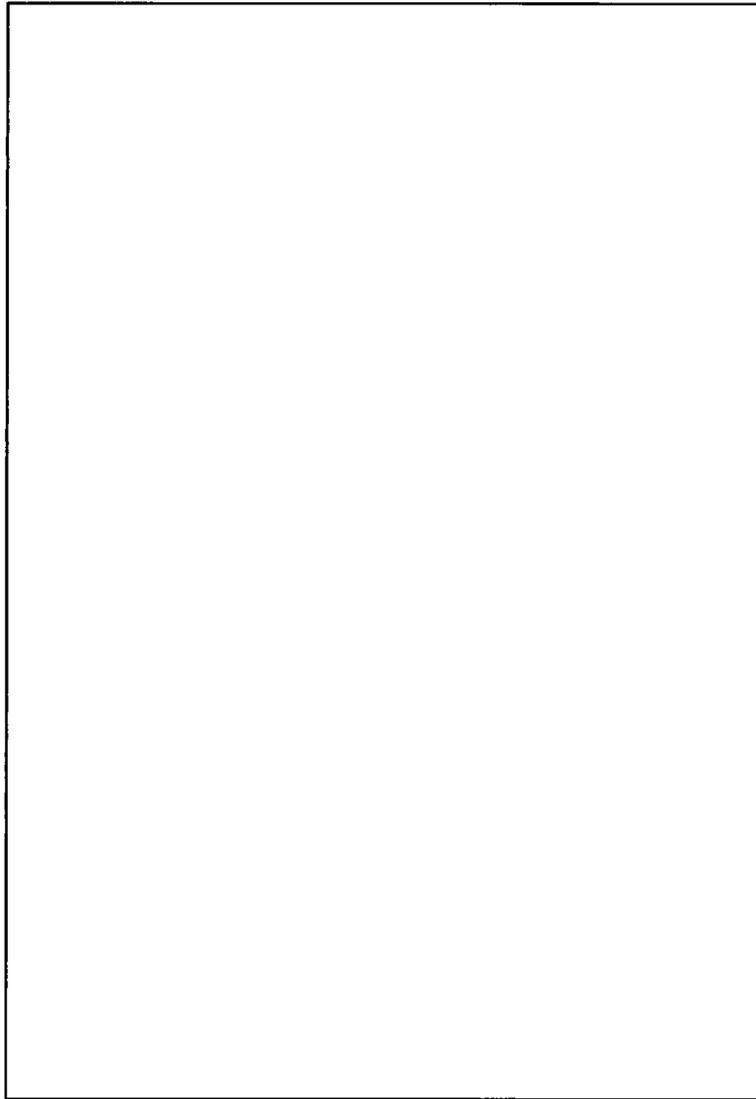


Figure 27, August Sander, *Straßenarbeiter im Ruhrgebiet* [Travailleurs de la voirie dans la région de la Ruhr], circa 1928, tirage argentique, 28,7 x 20,1 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne, Munich.

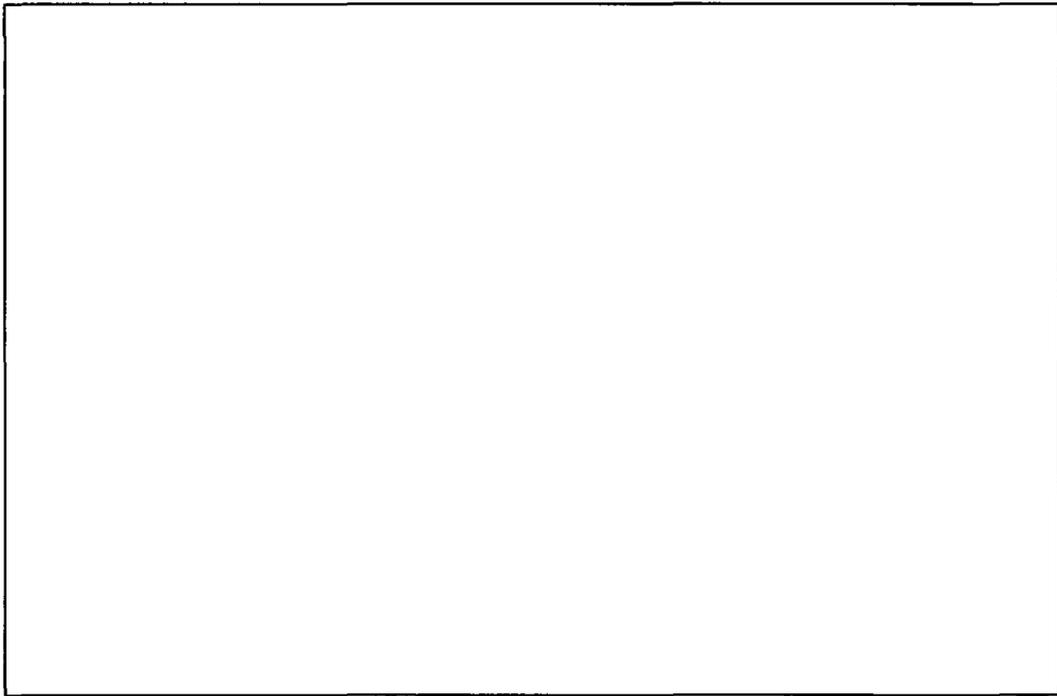


Figure 28, Chargesheimer, *Frauen mit Einkaufstaschen* [Femmes avec sacs à provisions], avant 1958, tirage argentique, 8,6 x 5,6 cm, Rheinisches Bildarchiv, Cologne.

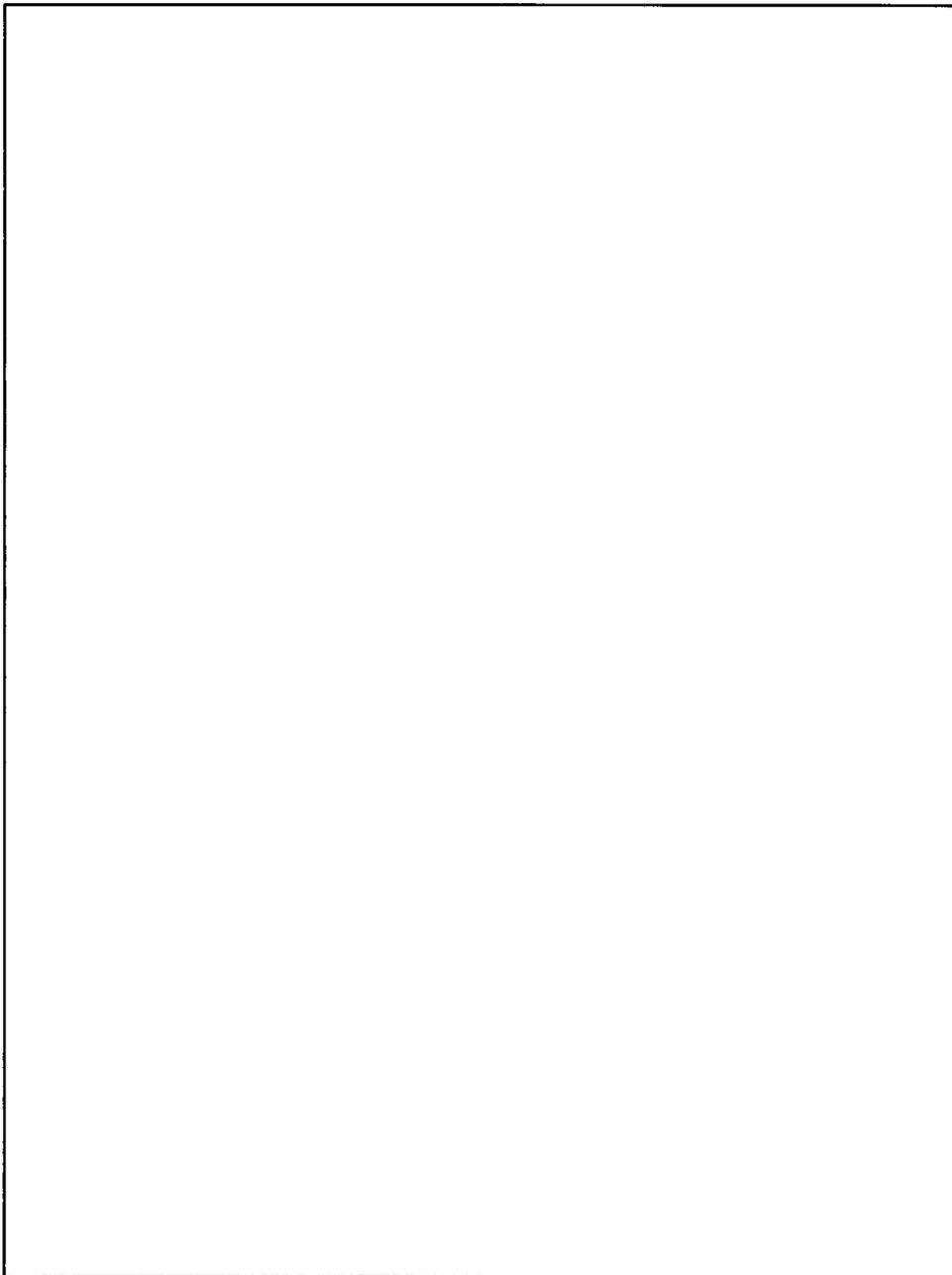


Figure 29, Bernd et Hilla Becher, *View of the Principal Façade of the Framework House at 25 Wildener Straße, Salchendorf, Germany*, 1962, tirage argentique, 40,6 x 30,9 cm, Centre canadien d'architecture, Montréal.

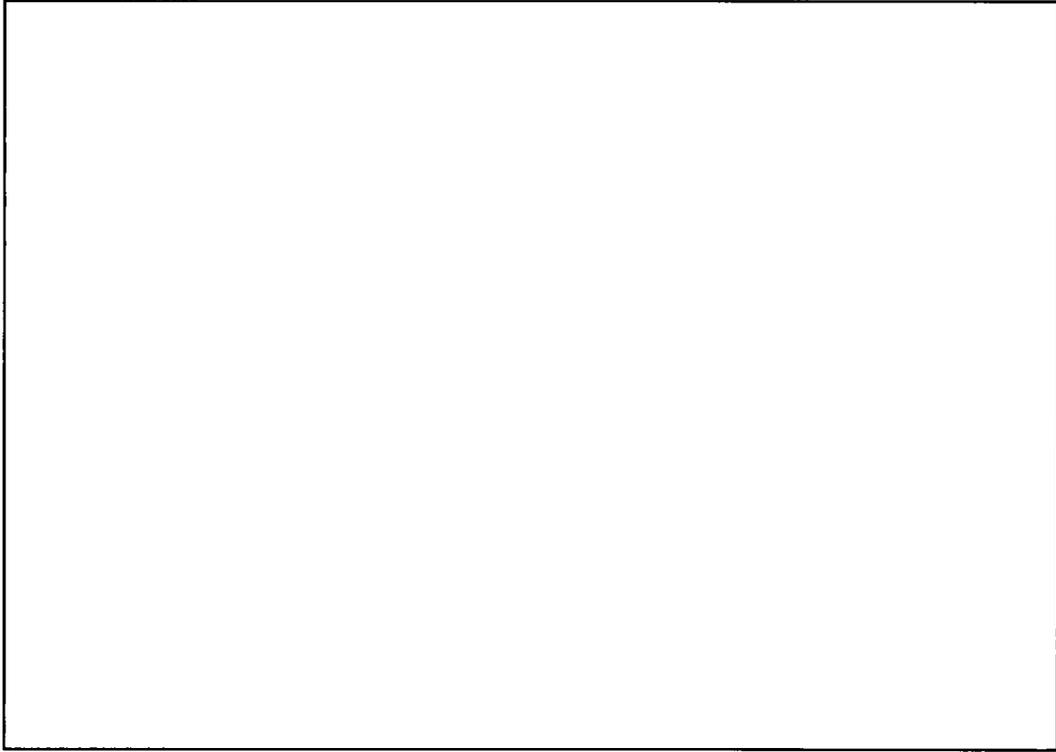


Figure 30, Dan Graham, *Homes for America*, 1966, lithographie sur papier, 62 x 80 cm, Walker Art Center, Minneapolis, MN.

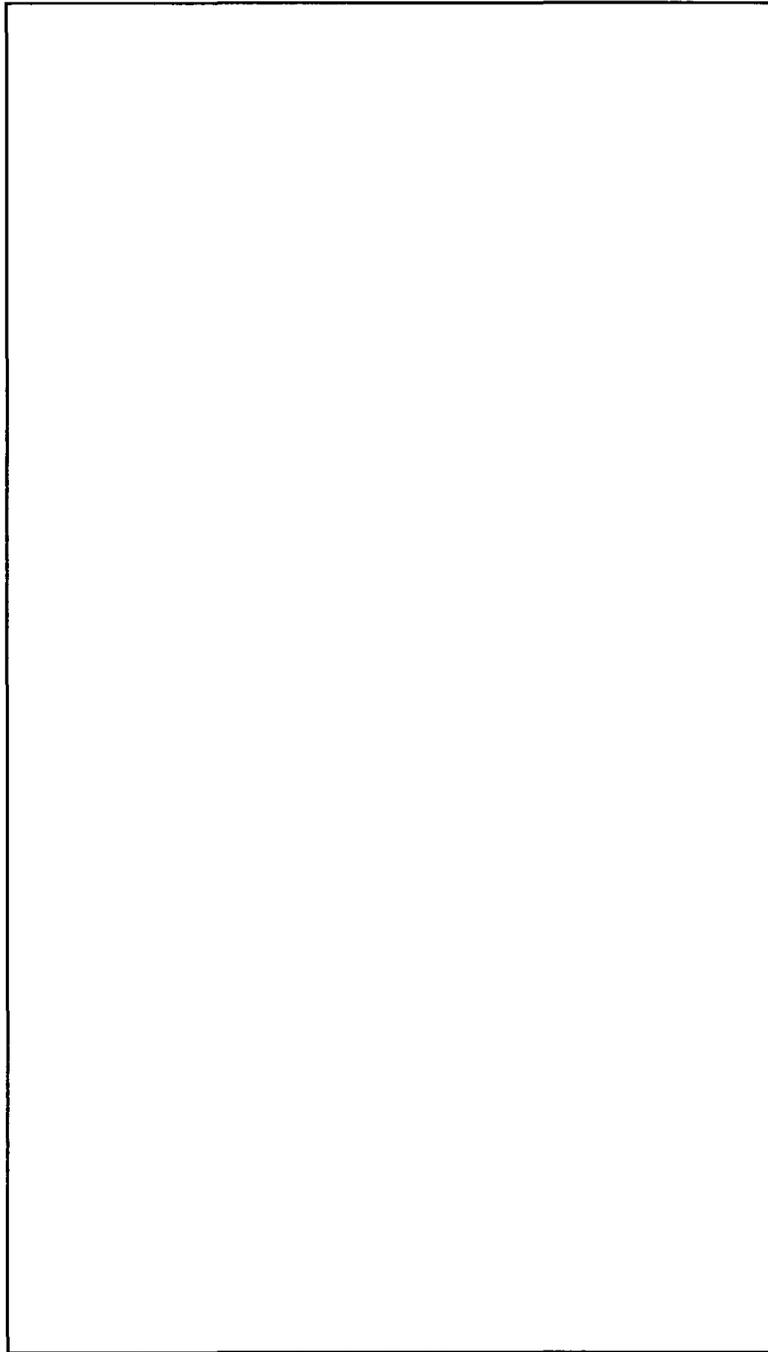


Figure 31, Dan Graham, *Homes for America*, 1966-1967, épreuve chromogène, 88 x 63,5 cm, Walker Art Center, Minneapolis, MN.

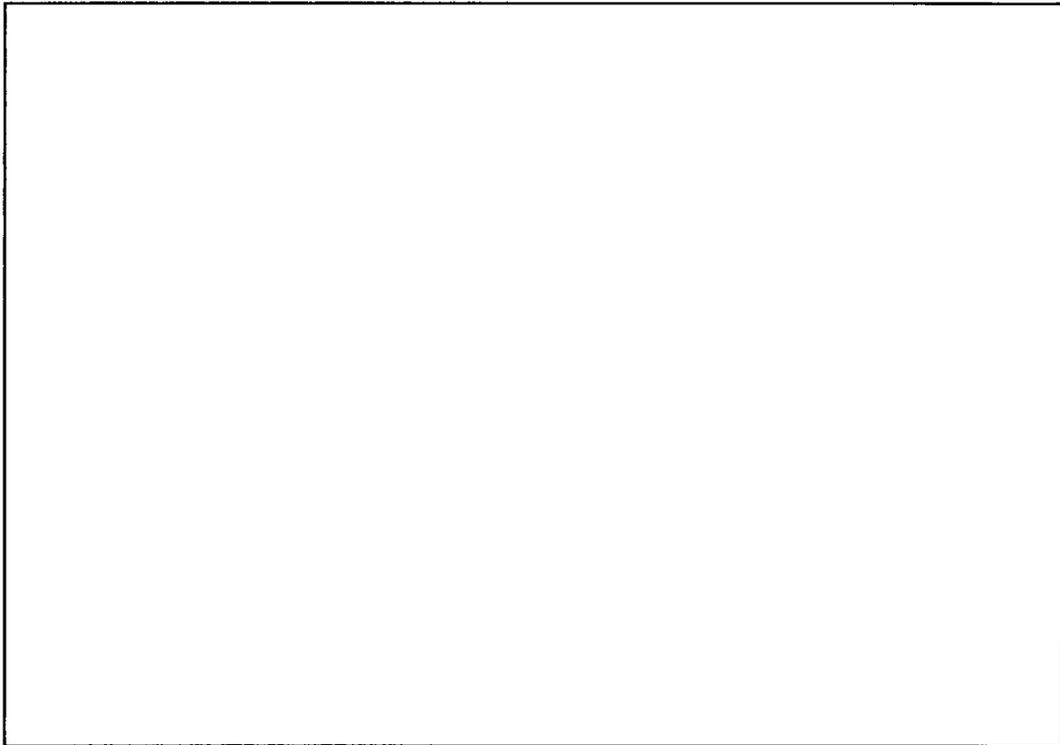


Figure 32, Bernd et Hilla Becher, *Group of Framework Houses, Wildener Strasse, Salchendorf, Germany*, 1961, tirage argentique, 15,5 × 23,3 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, CA.

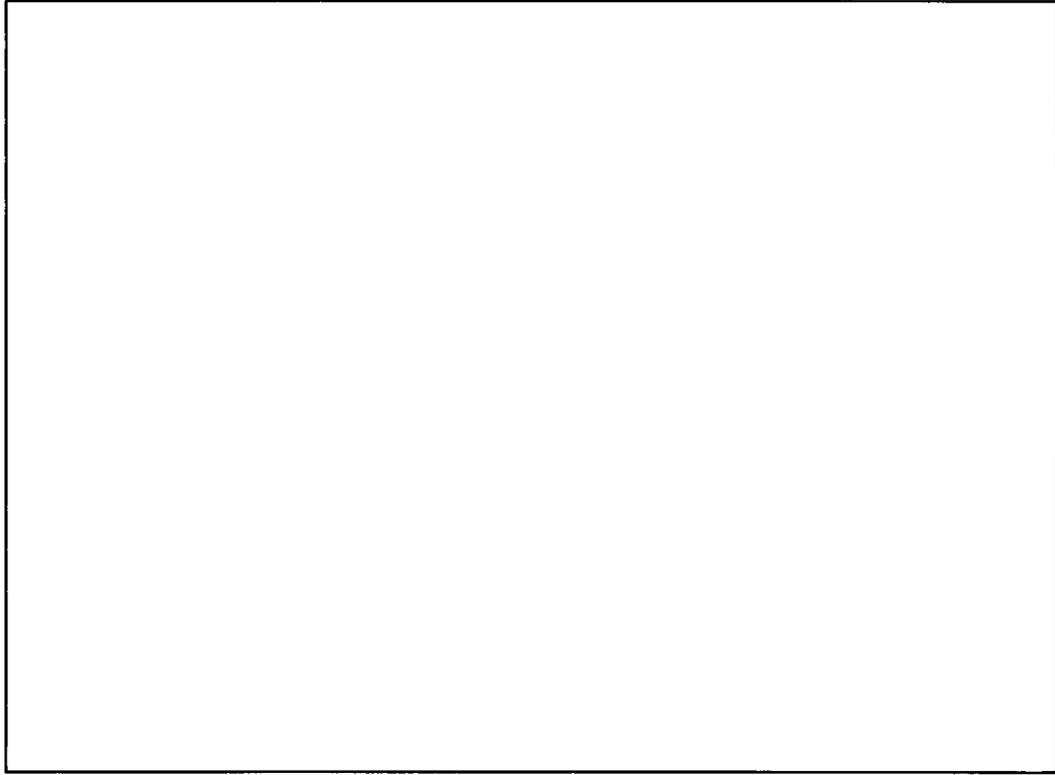


Figure 33, Franz Erhard Walther, *Kopf Leib Glieder* [Head Body Limbs] (*Single Element n° 26 of 1. Werksatz*), 1967, toile cousue, 57 x 42 x 8 cm, Galerie Jocelyn Wolff, Paris.

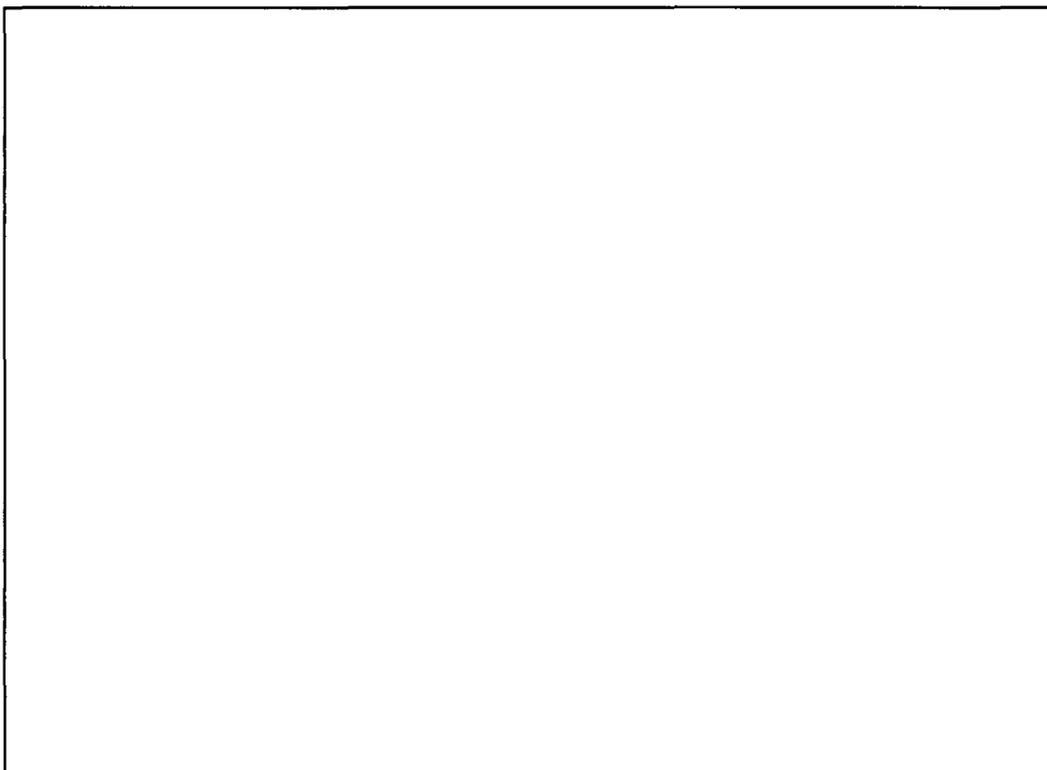


Figure 34, Gerry Schum, *Happening Abend 1967*; 26.09.1967, images extraites de la vidéo, 1967, film numérisé, 6 min 54 s, Archives Peter Roehr, MMK, Francfort-sur-le-Main.

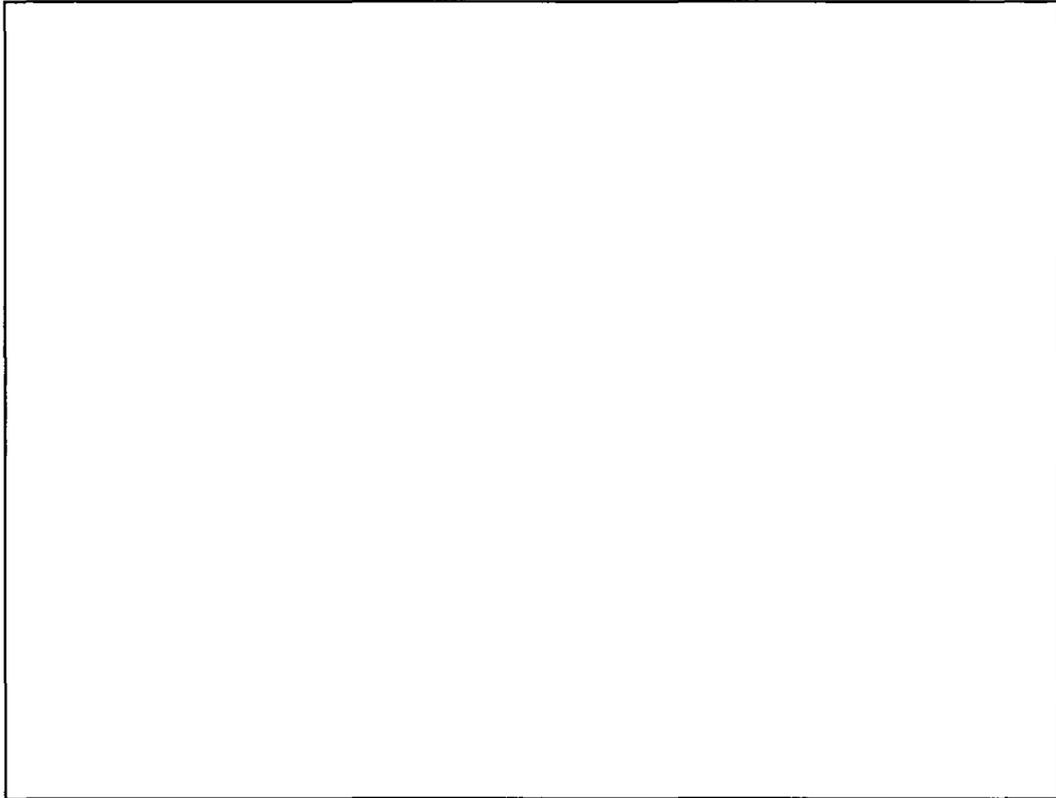


Figure 35, Charlotte Posenenske, Programme de l'installation des *Series DW Vierkantrohre* [Tubes carrés Série DW] pour l'évènement *Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören* [Tout cela, ma chère, un jour vous appartiendra], 1967, dimensions inconnues, succession Charlotte Posenenske, Francfort-sur-le-Main.

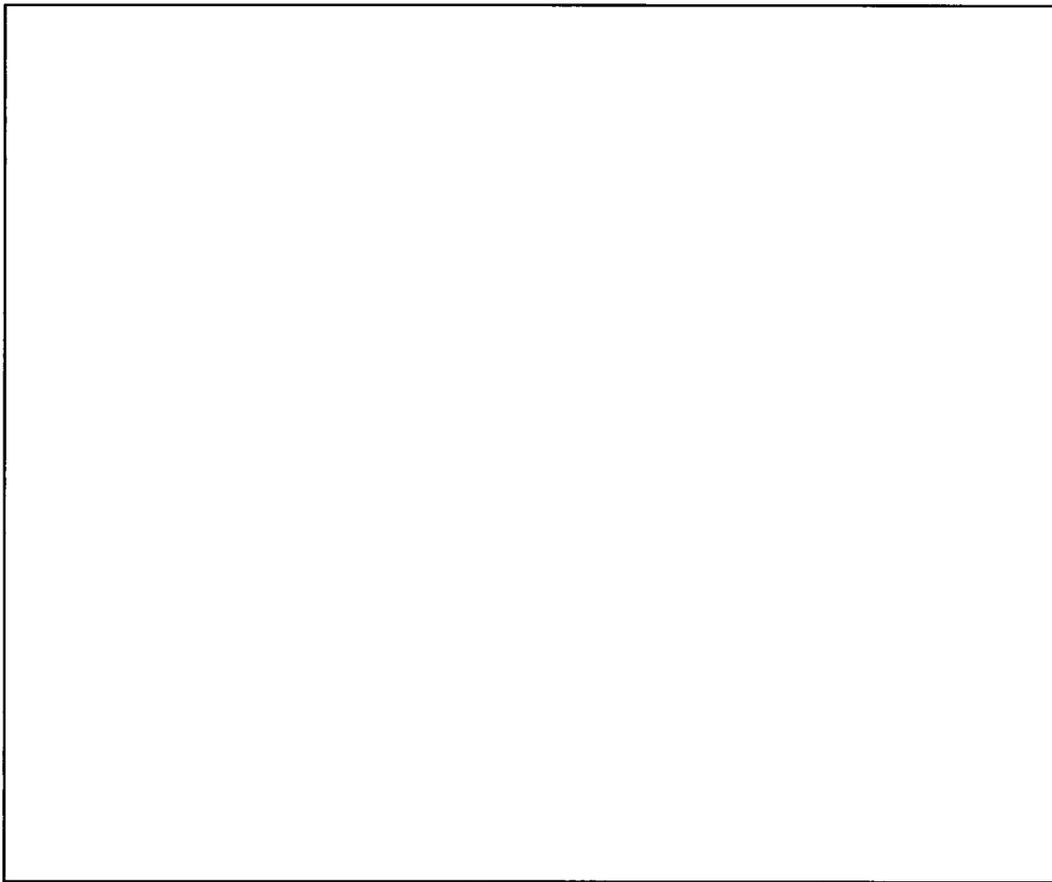


Figure 36, Michael Asher, vue de l'exposition *Sans titre*, 21 septembre-12 octobre 1974, Claire Copley Gallery, Los Angeles, CA.



Figure 37, Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *Charlotte Posenenske*, deuxième configuration sur quatre (réalisée par Ei Arakawa), 23 juin-15 août 2010, Artists Space, New York, NY.

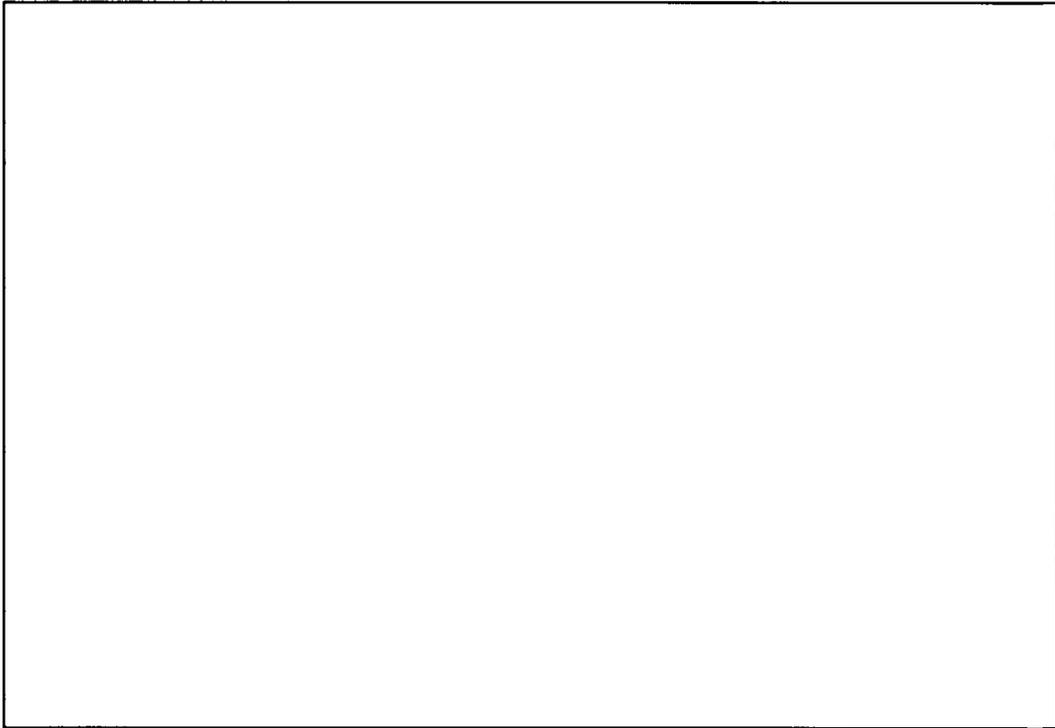


Figure 38, Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *Charlotte Posenenske*, troisième configuration sur quatre (réalisée par Rirkrit Tiravanija), 23 juin-15 août 2010, Artists Space, New York, NY.

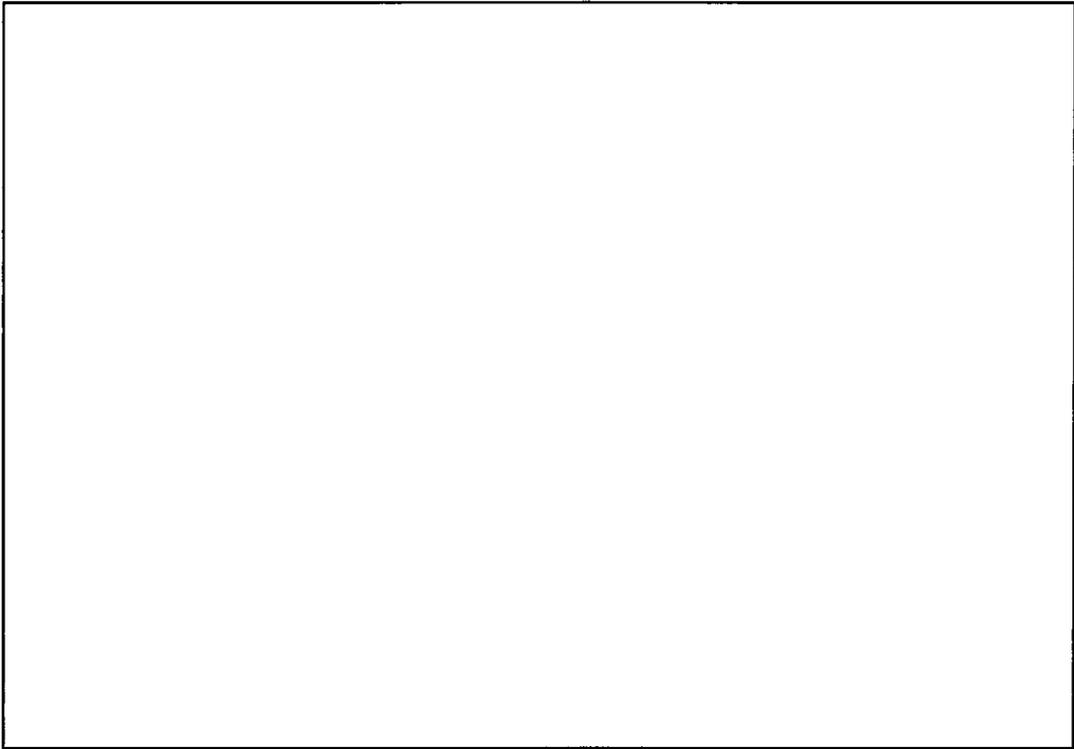


Figure 39, Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *Charlotte Posenenske*, quatrième configuration sur quatre (réalisée par les employés de la galerie), 23 juin-15 août 2010, Artists Space, New York, NY.

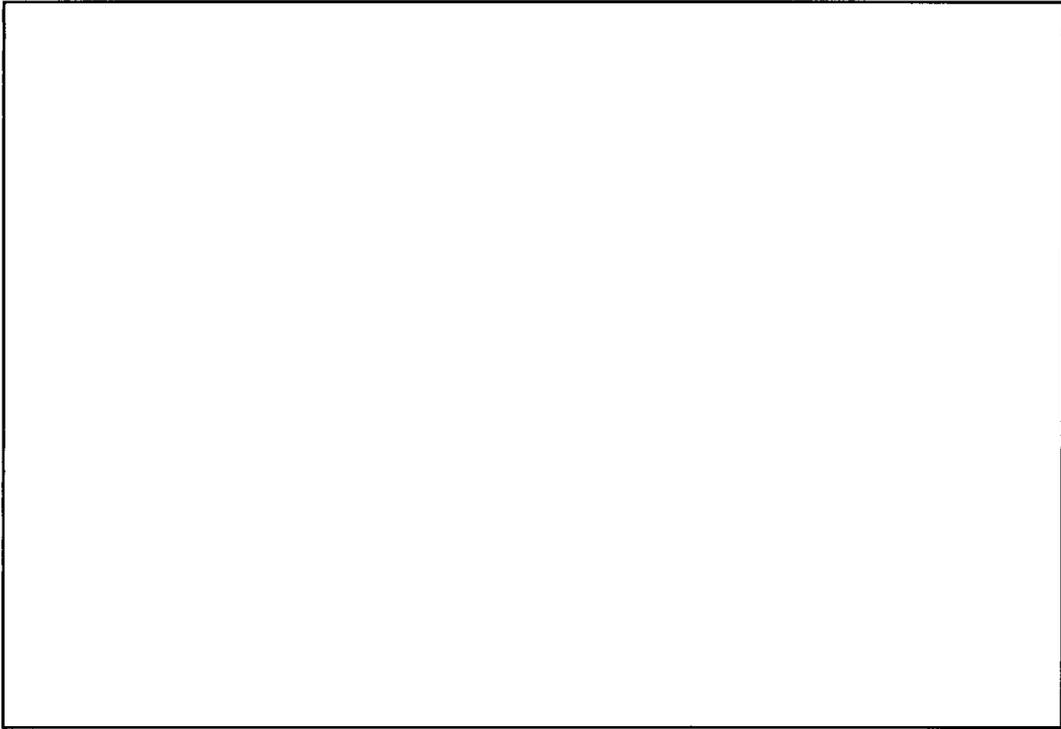


Figure 40, Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *Charlotte Posenenske*, quatrième configuration sur quatre (réalisée par les employés de la galerie), 23 juin-15 août 2010, Artists Space, New York, NY.

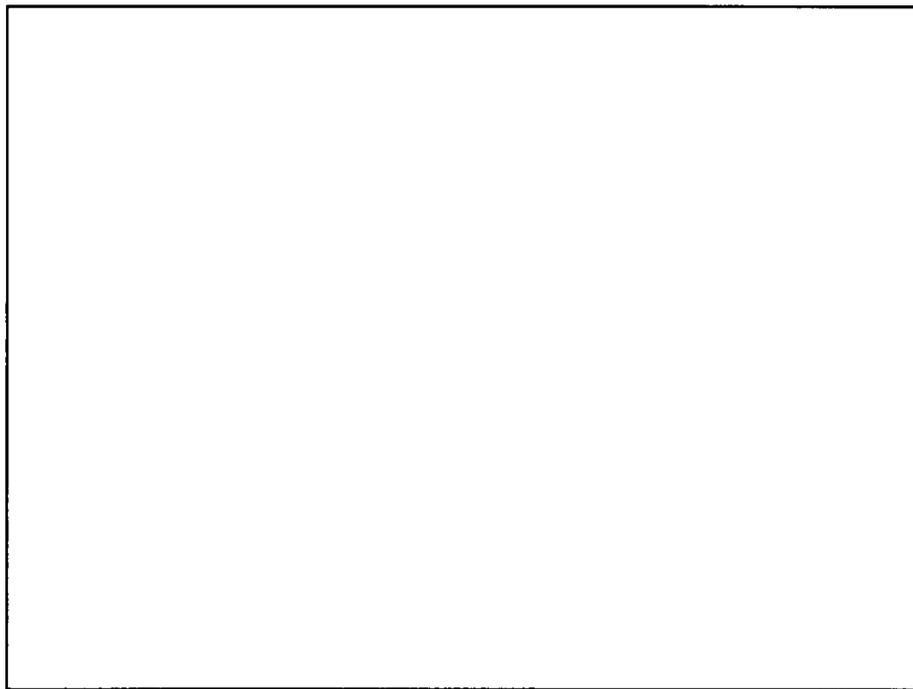


Figure 41, Charlotte Posenenske, vue de l'exposition *documenta 12 : Die Migration der Form* [La migration de la forme], 16 juin-23 septembre 2007, Aue-Pavillon, Cassel.

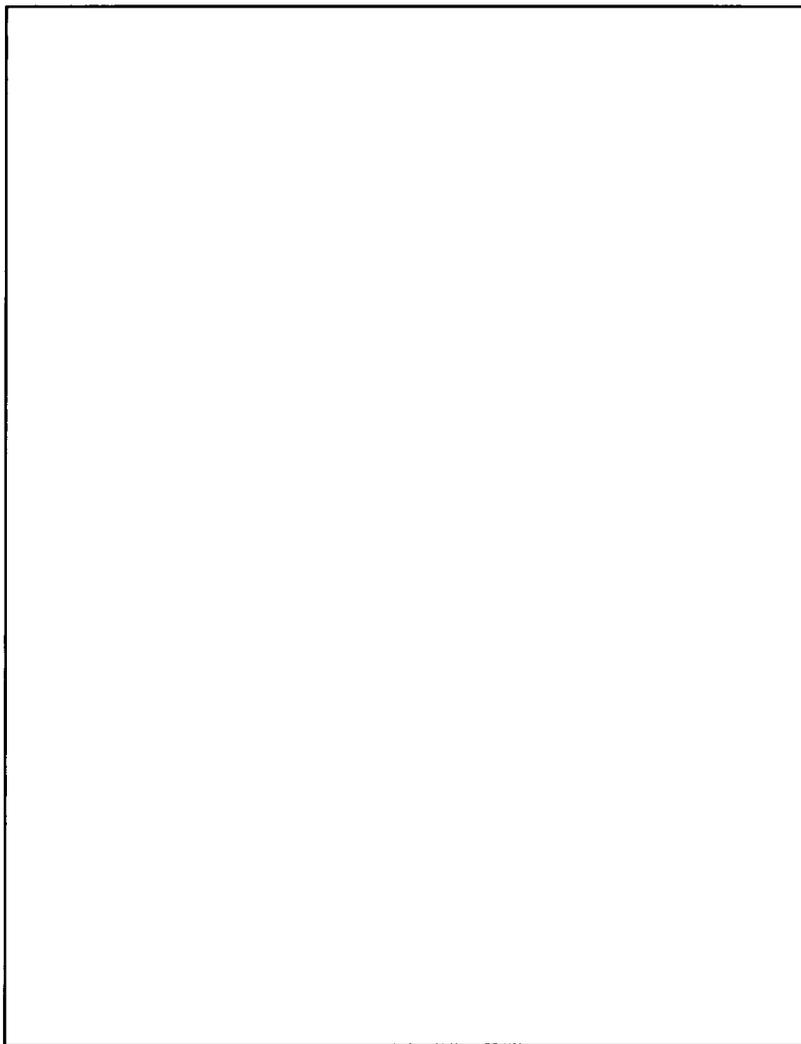


Figure 42, Robert Smithson, *Non-Site, (Oberhausen, Germany)*, 1968, acier, stériles, cartes, bacs, photographies argentiques, dimensions inconnues, Austellungen bei Konrad Fischer, Düsseldorf.

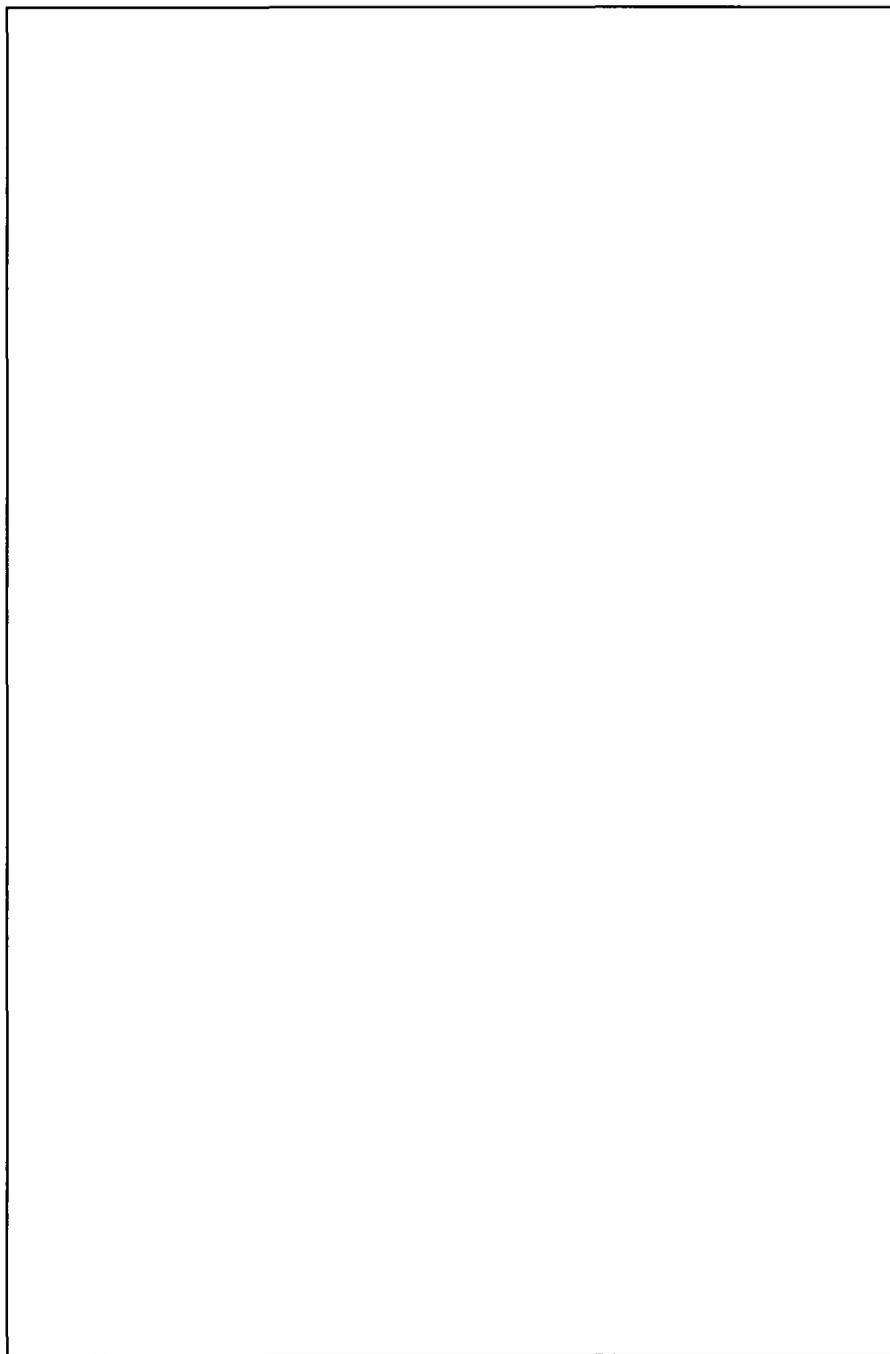


Figure 43, Robert Smithson, détail de l'œuvre *Non-Site*, (*Oberhausen, Germany*), 1968, carte et photographies argentiques, 69,8 x 50 cm, Flick Collection, Berlin.

APPENDICE A

FORMULAIRE DE COMMANDE DE REPRODUCTIONS AUTORISÉES DES
ŒUVRES DE CHARLOTTE POSENENSKE, GALERIE PETER FREEMAN INC.

[EXTRAITS]





RÉFÉRENCES

- Adamopoulos, K. (2005). About Charlotte Posenenske. Conversation between Konstantin Adamopoulos and Burkhard Brunn. [Chapitre de livre]. Dans A. Wege (commiss.), Galerie im Taxispalais, Innsbruck et Museum für Gegenwartskunst, Siegen, *Charlotte Posenenske* (p. 109-116). [Catalogue d'exposition]. Francfort-sur-le-Main : Revolver; Archiv für aktuelle Kunst.
- Adorno, T. W. (2011a/1969). Capitalisme tardif ou société industrielle? [Chapitre de livre]. Dans *Société: intégration, désintégration. Écrits sociologiques* (p. 85-107, P. Arnoux, trad.). Paris : Payot.
- Adorno, T. W. (2011b/1960). Culture et administration. [Chapitre de livre]. Dans *Société: intégration, désintégration. Écrits sociologiques* (p. 227-258, P. Arnoux, trad.). Paris : Payot.
- Adorno, T. W. (2011c/1970). *Théorie esthétique* (M. Jimenez, trad.). Paris : Klincksieck.
- Adorno, T. W. et Horkheimer, M. (2015/1944). *La dialectique de la raison : fragments philosophiques* (E. Kaufholz, trad.). Paris : Gallimard.
- Andre, C. (1972, décembre). A Note on Bernhard and Hilla Becher. *Artforum*, 11(4), 59-61.
- Asher, M. (2009/1974). September 21-October 12, 1974, Claire Copley Gallery Inc., Los Angeles, California. [Chapitre de livre]. Dans A. Alberro et B. Stimson (dir.), *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings* (p. 150-154). Cambridge, MA; Londres : MIT Press.
- Balaschak, C. (2010). Between Sequence and Seriality: Landscape Photography and its Historiography in Anonyme Skulpturen. *Photographies*, 3(1), 23-47. doi : 10.1080/17540760903561090
- Barthes, R. (1961). Le message photographique. *Communications*, 1(1), 127-138.
- Barthes, R. (1967). The Death of the Author. *Aspen*, (4), s.p.
- Barthes, R. (1984/1967). La mort de l'auteur. Dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV* (p. 63-67). Paris : Seuil.
- Bartov, O. (1996). *Murder in our Midst: The Holocaust, Industrial Killing, and Representation*. New York, NY : Oxford University Press.
- Battcock, G. (dir.). (1969). *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York, NY : E. P. Dutton.
- Bauman, Z. (2002/1989). *Modernité et holocauste* (P. Guivarch, trad.). Paris : La Fabrique.
- Bazin, A. (1990/1945). Ontologie de l'image photographique. Dans *Qu'est-ce que le cinéma?* (p. 9-17). Paris : Éditions du Cerf.

- Becher, B. et Becher, H. (1969). Anonyme Skulpturen. *Kunst-Zeitung*, 1(2), s.p.
- Becher, B. et Becher, H. (1970). *Anonyme Skulpturen: eine Typologie technischer Bauten* [Sculptures anonymes : une typologie des bâtiments industriels]. Düsseldorf : Art-Press.
- Becher, B. et Becher, H. (1977). *Framework Houses of the Siegen Industrial Region*. Munich : Schirmer/Mosel.
- Becher, B. et Becher, H. (1979). Entstehungsgeschichten [Genèses/récits de construction]. [Chapitre de livre]. Dans C. Rathke (commiss.), Kunst- und Museumsverein, Wuppertal, *Bernd und Hilla Becher. Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes*. [Catalogue d'exposition]. Wuppertal : Kunst- und Museumsverein.
- Becher, B. et Becher, H. (2002). *Industrial Landscapes*. Cambridge, MA : The MIT Press.
- Becher, H. (2007/1968). Documenting Industrial History by Photography. [Chapitre de livre]. Dans S. Lange (dir.), *Bernd and Hilla Becher : Life and Work* (p. 184-186). Cambridge, MA : MIT Press.
- Beeren, W. (2010/1969). Catalogue Essay: The Exhibition. [Chapitre de livre]. Dans C. Rattemeyer (dir.), *Exhibiting the New Art. « Op Losse Schroeven » and « When Attitudes Become Form » 1969* (p. 118-125). Londres : Afterall Books.
- Bell, D. (1973). *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*. New York, NY : Basic Books.
- Bénichou, A. (2002). Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique. *CV Photo*, (59), 27-30.
- Benjamin, W. (1936). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5(1), 40-68.
- Benjamin, W. (1963/1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit : drei Studien zur Kunstsoziologie*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, W. (1996/1931). Petite histoire de la photographie. *Études photographiques*, (1).
- Benjamin, W. (2003/1934). L'auteur comme producteur. [Chapitre de livre]. Dans *Essais sur Brecht* (p. 122-144). Paris : La Fabrique Éditions.
- Berger, F. (2009). Divergences et convergences économiques. [Chapitre de livre]. Dans J.-P. Cahn et U. Pfeil (dir.), *Allemagne 1961-1974 : de la construction du Mur à l'Ostpolitik* (p. 187-215). Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Bishop, C. (2012). Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. [Chapitre de livre]. Dans *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (p. 219-239). Londres; New York, NY : Verso Books.
- Bochner, M. (1969/1967). Serial Art, Systems, Solipsism. [Chapitre de livre]. Dans G. Battcock (dir.), *Minimal Art : A Critical Anthology* (p. 92-102). New York, NY : E. P. Dutton.

- Boettger, S. (2003). The Lost Contingent: Paul Maenz's Prophetic 1967 Event and the Ambiguities of Historical Priority. *Art Journal*, 62(1), 34-47. doi : 10.2307/3558468
- Bond, N. (2008). Allemagne 68. *Histoire@Politique*, 3(6), s.p. doi : 10.3917/hp.006.0002
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil.
- Braüer, S. (2012). Mimicry as Strategy. [Chapitre de livre]. Dans B. Brunn (dir.), *Manifesto* (p. 58-63). Berlin : Distanz Verlag.
- Braverman, H. (1998/1974). *Labor and Monopoly Capital. The Degradation of Work in the Twentieth Century*. New York, NY : Monthly Review Press.
- Brunn, B. (dir.). (1989). *Charlotte Posenenske Deutsche Bank 1989*. Francfort-sur-le-Main : Burkhard Brunn.
- Brunn, B. (2009a). Aspects of Her Work. [Chapitre de livre]. Dans R. Wiehager (dir.), *Charlotte Posenenske, 1930-1985* (p. 27-133). [Catalogue raisonné]. Ostfildern : Hatje Cantz.
- Brunn, B. (2009b). Remembering the Artist. [Chapitre de livre]. Dans R. Wiehager (dir.), *Charlotte Posenenske, 1930-1985* (p. 137-187). [Catalogue raisonné]. Ostfildern : Hatje Cantz.
- Brunn, B. (2012a). A Commentary on the Manifesto. [Chapitre de livre]. Dans *Manifesto* (p. 8-44). Berlin : Distanz Verlag.
- Brunn, B. (dir.). (2012b). *Manifesto*. Berlin : Distanz Verlag.
- Brunn, B. et Posenenske, C. (1979). *Vorgabezeit und Arbeitswert : Interessenkritik an der Methodenkonstruktion. Leistungsgradschätzen, Systeme vorbestimmter Zeiten, analytische Arbeitsbewertung* [Temps alloué et valeur du travail : une critique méthodologique. Estimation de la production, systèmes d'allocation du temps et analyse de la valeur du travail]. Francfort-sur-le-Main : Campus-Verlag.
- Bryan-Wilson, J. (2009). *Art Workers : Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley, CA : University of California Press.
- Buchloh, B. H. D. (1989). De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969). [Chapitre de livre]. Dans C. Gintz (commiss.), ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, *L'Art conceptuel, une perspective* (2^e éd., p. 25-39). [Catalogue d'exposition]. Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris.
- Buchloh, B. H. D. (1990). Cold War Constructivism. [Chapitre de livre]. Dans S. Guilbaut (dir.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964* (p. 95-110). Cambridge, MA : The MIT Press.
- Buchloh, B. H. D. (1998). Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe. [Chapitre de livre]. Dans I. Schaffner (commiss.) et M. Winzen (commiss.), P.S. 1 Contemporary Art Center, New

- York, NY, *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art* (p. 50-60). [Catalogue d'exposition]. Munich; New York, NY : Prestel.
- Buchloh, B. H. D. (2000a/1978). Moments of History in the Work of Dan Graham. [Chapitre de livre]. Dans *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (p. 179-201). Cambridge, MA; Londres : MIT Press.
- Buchloh, B. H. D. (2000b). *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, MA; Londres : MIT Press.
- Buchmann, S. (2006a). From Systems-Oriented Art to Biopolitical Art Practice. [Chapitre de livre]. Dans M. Vishmidt (dir.), *Media Mutandis: A Node.London reader* (p. 51-60). Londres : Node.London.
- Buchmann, S. (2006b). Under the Sign of Labor. [Chapitre de livre]. Dans A. Alberro et S. Buchmann (dir.), *Art after conceptual art* (p. 179-195). Cambridge, MA; Vienne : MIT Press; Generali Foundation.
- Buchmann, S. (2007). *Denken gegen das Denken: Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*. Berlin : B-books.
- Buskirk, M. (2003). *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge, MA; Londres : MIT Press.
- Butler, C. (commiss.) et Pérez-Oramas, L. (commiss.), Museum of Modern Art, New York, NY. (2014). *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*. [Catalogue d'exposition]. New York, NY : The Museum of Modern Art.
- Campany, D. (2003). "Almost the Same Thing": Some Thoughts on the Collector-Photographer. [Chapitre de livre]. Dans E. Dexter (commiss.) et T. Weski (commiss.), Tate Modern, Londres, *Cruel and Tender: The Real in the Twentieth-Century Photograph* (p. 33-35). [Catalogue d'exposition]. Londres : Tate.
- Cavell, S. (1979/1971). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA; Londres : Harvard University Press.
- Chandler, J. et Lippard, L. R. (1971/1968). The Dematerialization of Art. [Chapitre de livre]. Dans L. R. Lippard (dir.), *Changing. Essays in Art Criticism* (p. 255-276). New York, NY : E. P. Dutton.
- Chave, A. C. (1992/1990). Minimalism and the Rhetoric of Power. [Chapitre de livre]. Dans F. Frascina et J. Harris (dir.), *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts* (p. 264-281). Londres : Icon Editions.
- Chave, A. C. (2010). Sculpture, Gender, and the Value of Labor. *American Art*, 24(1), 26-30. doi : 10.1086/652740
- Chevrier, J.-F. (1989). Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie. [Chapitre de livre]. Dans J.-F. Chevrier (commiss.), Staatsgalerie, Stuttgart, *Photo-Kunst Arbeiten aus 150 Jahren = Du XXème au XIXème siècle, aller et retour* (p. 47-81). [Catalogue d'exposition]. Stuttgart : Cantz.

- Chevrier, J.-F. et Lingwood, J. (1989). Introduction. [Chapitre de livre]. Dans J.-F. Chevrier (commiss.) et J. Lingwood (commiss.), Centre national des arts plastiques, Paris et Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, *Une autre objectivité = Another objectivity* (p. 9-38). [Catalogue d'exposition]. Milan : Idea Books.
- Chevrier, J.-F., Lingwood, J. et Struth, T. (1989). Bernd and Hilla Becher: Conversation with Jean-Francois Chevrier, James Lingwood, Thomas Struth. [Chapitre de livre]. Dans J.-F. Chevrier (commiss.) et J. Lingwood (commiss.), Centre national des arts plastiques, Paris et Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, *Une autre objectivité = Another objectivity* (p. 57-63). [Catalogue d'exposition]. Milan : Idea Books.
- Clausen, B. (2016). Poses of a Work in Action. [Chapitre de livre]. Dans Y. Raymond (commiss.), Dia:Beacon, Beacon, NY, *Franz Erhard Walther: First Work Set* (p. 75-91). [Catalogue d'exposition]. New York, NY : Dia Art Foundation.
- Cooper, G. (2002/1998). *Air-conditioning America: Engineers and the Controlled Environment, 1900-1960*. Baltimore, MD; Londres : JHU Press.
- Coplans, J. (1965). Concerning Various Small Fires: Ed Ruscha Discusses His Perplexing Publications. *Artforum*, 3(5), 24-25.
- Costello, D. et Iversen, M. (2012, juin). Introduction: Photography between Art History and Philosophy. *Critical Inquiry*, 38(4), 679-693. doi : 10.1086/667419
- Crimp, D. (1979). Pictures. *October*, 8(printemps), 75-88. doi : 10.2307/778227
- Crimp, D. (1993a/1980). On the Museum's Ruins. [Chapitre de livre]. Dans *On the Museum's Ruins* (p. 44-64). Cambridge, MA : MIT Press.
- Crimp, D. (1993b). Photographs at the End of Modernism. [Chapitre de livre]. Dans *On the Museum's Ruins* (p. 2-31). Cambridge, MA : MIT Press.
- Crimp, D. (1993c/1986). Redefining Site Specificity. [Chapitre de livre]. Dans *On the Museum's Ruins* (p. 150-186). Cambridge, MA : MIT Press.
- de Duve, T. (1992). Bernd et Hilla Becher ou la photographie monumentaire. *Cahiers du Musée national d'art moderne, printemps 1992*(39), 118-129.
- Duchamp, M. (2008/1961). À propos des ready-mades. [Chapitre de livre]. Dans *Duchamp du signe ; suivi de Notes* (p. 182-183). Paris : Flammarion.
- Durkheim, É. (1967/1893). *De la division du travail social* (8^e éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Enwezor, O. (commiss.) et Wolfs, R. (commiss.), Bundeskunsthalle, Bonn et Haus der Kunst, Munich. (2015). *Hanne Darboven: Enlightenment — Time Histories, a Retrospective*. [Catalogue d'exposition] Munich : Prestel.
- Faulenbach, B. (2009). Les deux Allemagnes face à l'héritage national-socialiste. [Chapitre de livre]. Dans J.-P. Cahn et U. Pfeil (dir.), *L'Allemagne 1945-1961: de la « catastrophe » à la construction du Mur* (p. 159-172). Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

- Fischer, D. et Konrad Fischer GmbH. (1993). *Ausstellungen bei Konrad Fischer: Düsseldorf, Oktober 1967-Oktober 1992*. Bielefeld : Edition Marzona.
- Fischer, K. (commiss.) et Wedewer, R. (commiss.), Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Leverkusen. (1969). *Konzeption/Conception : Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung/Documentation of a To-Day's Art Tendency*. [Catalogue d'exposition]. Cologne : Westdeutscher Verlag.
- Fitzsimmons, J. (1968, 2 janvier). *Art International*, Fitzsimmons, James, 1968, 2.1, *Postkarte an Konrad Fischer* [Carte postale destinée à Konrad Fischer]. Fonds d'archives Dorothee und Konrad Fischer (A096_0002_0018). Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
- Foster, H. (1990). Some Uses and Abuses of Russian Constructivism. [Chapitre de livre]. Dans J. Andel et Henry Art Gallery, Seattle, WA (dir.), *Art into Life. Russian Constructivism: 1914-1932* (p. 241-253). New York, NY : Rizzoli.
- Foster, H. (2001a/1986). The Crux of Minimalism. [Chapitre de livre]. Dans *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (p. 35-69). Cambridge, MA; Londres : MIT Press.
- Foster, H. (2001b/1996). Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde? [Chapitre de livre]. Dans *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (p. 1-32). Cambridge, MA. : MIT Press.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1994/1967). Des espaces autres. [Chapitre de livre]. Dans *Dits et écrits : 1954-1988* (p. 752-762). Paris : Gallimard. vol. 4.
- Freidus, M. (1991). Typologies. [Chapitre de livre]. Dans M. Freidus (commiss.), Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, CA, *Typologies: Nine Contemporary Photographers* (p. 10-25). [Catalogue d'exposition]. Newport Beach, CA ; New York, NY : Newport Harbor Art Museum, Rizzoli.
- Fried, M. (1969/1967). Art and Objecthood. [Chapitre de livre]. Dans G. Battcock (dir.), *Minimal Art : A Critical Anthology* (p. 116-147). New York, NY : E. P. Dutton.
- Fried, M. (1996). An Introduction to my Art Criticism. [Chapitre de livre]. Dans *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (p. 1-74). Chicago, IL : Chicago University Press.
- Fried, M. (2000). James Welling's Lock, 1976. [Chapitre de livre]. Dans S. Rogers (commiss.), Wexner Center for the Arts, Columbus, OH, *James Wellings: Photographs 1974-1999* (p. 25-28). [Catalogue d'exposition]. Columbus, OH : Wexner Center for the Arts; Ohio State University.
- Fried, M. (2008). *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven, CT : Yale University Press.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.
- Giedion, S. (1980/1948). *La mécanisation au pouvoir. Contribution à l'histoire anonyme*. Paris : Centre Georges Pompidou.

- Gilbreth, F. B. et Gilbreth, L. M. (1917). Chronocyclegraph Motion Devices for Measuring Achievement. [Chapitre de livre]. Dans *Applied Motion Study. A Collection of Papers on the Efficient Method to Industrial Preparedness* (p. 73-96). New York, NY : Sturgis & Walton.
- Gill, R. et Pratt, A. (2008). In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work. *Theory, Culture & Society*, 25(7-8), 1-30. doi : 10.1177/0263276408097794
- Gleadowe, T. (2010). Introduction: Exhibiting the New Art. [Chapitre de livre]. Dans C. Rattemeyer (dir.), *Exhibiting the New Art. « Op Losse Schroeven » and « When Attitudes Become Form » 1969* (p. 8-11). Londres : Afterall Books.
- Goch, S. (2002). Betterment without Airs: Social, Cultural, and Political Consequences of De-industrialization in the Ruhr. *International Review of Social History*, 47(S10), 87-111. doi : 10.1017/S0020859002000792
- Goldstein, A. et Rorimer, A. (1995). Introduction. [Chapitre de livre]. Dans A. Goldstein (commiss.) et A. Rorimer (commiss.), Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA, *Reconsidering the Object of Art 1965-1975* (p. 13-15). [Catalogue d'exposition]. Los Angeles, CA; Cambridge, MA : Museum of Contemporary Art; MIT Press.
- Graham, D. (1966). Homes for America. *Arts Magazine*, (décembre 1966-janvier 1967), s.p.
- Graw, I. (2008). The Double Abstraction of the Art Commodity. *Texte Zur Kunst*, (69), 154-161.
- Graw, I. (2015). Structural Changes in the Art Economy and How They Implicate the Body in Selected Works from the Jarla Partilager Collection. [Chapitre de livre]. Dans A. Wester (commiss.), Jarla Partilager Collection, Berlin, *Where Are We Now? Works by Baertling, Balka, Becher, Coplans, Genzken and West* (p. 7-50). [Catalogue d'exposition] Berlin : Jarla Partilager.
- Greiner, U. (1971, 6 janvier). Ein Förderturm ist ein Förderturm. Die Entdeckung technisch-industrieller Bauten durch die Kunstfotografie [Une tour d'extraction est une tour d'extraction. La découverte des bâtiments techniques et industriels à travers la photographie d'art]. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, p. 28.
- Haberl, T. et Wichmann, D. (2016/2008). Klar waren wir freaks. Ein Interview mit Hilla Becher [Nous étions assurément bizarres. Une entrevue avec Hilla Becher]. [Chapitre de livre]. Dans D. Wichmann et U. E. Ziegler (dir.), *Bernd & Hilla Becher im Gespräch. Zwei Interviews* (p. 95-114). Munich : Schirmer Mosel.
- Hapgood, S. (1990). Remaking Art History. *Art in America*, 78(7), 114-123.
- Hardt, M. et Negri, A. (2000). *Empire*. Cambridge, MA; Londres : Harvard University Press.
- Hartwig, H. (1971). Zur Ideologie von SEHEN-LERNEN. Oskar Holwecks Grundlehre. Der Entwurf eines Bildungsplanes des Fachs Kunsterziehung für

- das Saarland. Anonyme Skulpturen von Hilla und Bernd Becher – eine Art Industriefotografie [L'idéologie de SEHEN-LERNEN. La théorie d'Oskar Holweck. La conception d'un plan pour l'éducation artistique en Sarre. Sculptures anonymes de Hilla et Bernd Becher — une sorte de photographie industrielle]. [Chapitre de livre]. Dans H. K. Ehmer (dir.), *Visuelle Kommunikation: Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie* [Communication visuelle : contributions à la critique de l'industrie de la conscience] (p. 340-362). Cologne : DuMont Schauberg.
- Honnef, K. (commiss.), Rheinisches Landesmuseum, Bonn. (1975). *Bernd und Hilla Becher: Fotografien 1957 bis 1975*. [Catalogue d'exposition]. Bonn : Rheinisches Landesmuseum.
- Huebler, D. (1969). Statement. [Chapitre de livre]. Dans K. Fischer (commiss.) et H. Strelow (commiss.), Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, *Prospect 69: Katalog-Zeitung zur internationalen Vorschau auf die Kunst in der Galerie der Avantgarde* (p. 26). [Catalogue d'exposition] Düsseldorf : Städtische Kunsthalle.
- Ihle, A. (2009). Photography as Contemporary Document: Comments on the Conceptions of the Documentary in Germany after 1945. [Chapitre de livre]. Dans S. Barron (commiss.) et S. Eckmann (commiss.), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA, *Art of Two Germanys. Cold War Cultures* (p. 186-205). [Catalogue d'exposition]. New York, NY; Los Angeles, CA : Abrams ; Los Angeles County Museum of Art.
- Iversen, M. (2010). Auto-Maticity: Ruscha and Performative Photography. [Chapitre de livre]. Dans M. Iversen et D. Costello (dir.), *Photography after Conceptual Art* (p. 12-27). Malden, MA; Londres : Wiley-Blackwell ; Association of Art Historians.
- James, S. E. (2010). Subject, Object, Mimesis: The Aesthetic World of the Bechers' Photography. [Chapitre de livre]. Dans M. Iversen et D. Costello (dir.), *Photography After Conceptual Art* (p. 50-69). Malden, MA; Londres : Wiley-Blackwell ; Association of Art Historians.
- James, S. E. (2013). *Common Ground: German Photographic Cultures Across the Iron Curtain*. New Haven; Londres : Yale University Press.
- Jameson, F. (1984). Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, (146, juillet-août), 53-92.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC : Duke University Press.
- Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. Londres : Verso.
- Janin, J. (1989/1838). Le Daguerotype. [Chapitre de livre]. Dans A. Rouillé (dir.), *La Photographie en France. Textes et controverses: une anthologie : 1816-1871* (p. 46-51). Paris : Macula.
- Jocks, H.-N. (2007/2004). The Birth of the Photographic View from the Spirit of History. Bernd and Hilla Becher in conversation with Heinz-Norbert Jocks.

- [Chapitre de livre]. Dans S. Lange (dir.), *Bernd and Hilla Becher : Life and Work* (p. 203-219). Cambridge, MA : MIT Press.
- Joly, H. (2000). L'implication de l'industrie chimique allemande dans la Shoah: le cas du Zyklon B. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 47(2), 368-400.
- Jones, C. A. (1996). *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. Chicago, IL : University of Chicago Press.
- Judd, D. (2005/1965). Specific Objects. [Chapitre de livre]. Dans *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975 : Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints* (p. 181-189). Halifax : Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Kaufmann, F. (2006). Holocauste ou Shoah ? Génocide ou 'Hourbane ? Quels mots pour dire Auschwitz ? Histoire et enjeux des choix et des rejets des mots désignant la Shoah. *Revue d'Histoire de la Shoah*, 184(1), 337-408.
- Klodt, H. (1988). De-Industrialization in West Germany/Deindustrialisierung in der Bundesrepublik. *Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik/Journal of Economics and Statistics*, 204(6), 531-540.
- Köhler, M. (2007/1989). Bernd and Hilla Becher in Conversation with Michael Köhler. [Chapitre de livre]. Dans S. Lange (dir.), *Bernd and Hilla Becher : Life and Work* (p. 187-191). Cambridge, MA : MIT Press.
- Kölle, B. (2007). Life and Works. [Chapitre de livre]. Dans *Okey Dokey Konrad Fischer* (p. 16-61). Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Kotz, L. (2007). *Words to Be Looked At : Language in 1960s Art*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Kramer, H. (1977, 9 octobre). Intentionally Starving the Eye. *The New York Times*, p. 171.
- Krauss, R. E. (1979). Grids. *October*, 9(été), 50-64. doi : 10.2307/778321
- Krauss, R. E. (1981/1977). *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Krauss, R. E. (1986). Introduction. [Chapitre de livre]. Dans *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths* (p. 1-6). MIT Press.
- Krauss, R. E. (1990). The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, 54(automne), 3-17. doi : 10.2307/778666
- Kreuzer, S. (2015). Konzeption Conception: « No Insurance Value ». [Chapitre de livre]. Dans S. Kreuzer (commiss.), Museum Morsbroich, Leverkusen, *More Konzeption - Conception now*. [Catalogue d'exposition] Dortmund : Verlag Kettler.
- Kuhn, F. (2009). Les deux États allemands face au passé nazi et les enjeux de la Guerre froide. [Chapitre de livre]. Dans J.-P. Cahn et U. Pfeil (dir.), *Allemagne 1961-1974 : de la construction du Mur à l'Ostpolitik* (p. 257-278). Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA; Londres : MIT Press.

- Kwon, M. (2003). *Exchange Rate : On Obligation and Reciprocity in Some Art of the 1960s and After*. [Chapitre de livre]. Dans H. Molesworth (commiss.), Baltimore Museum of Art, Baltimore, MD, *Work Ethic* (p. 83-97). [Catalogue d'exposition]. Baltimore, MD; University Park, PA : Baltimore Museum of Art ; Pennsylvania State University Press.
- Laad, J. (2010). « We Had the Feeling that People there Understand What We Do. » On the Reception of Bernd and Hilla Becher's Work in the United States 1968-1991. [Chapitre de livre]. Dans W. Lippert (commiss.), NRW-Forum, Düsseldorf, *Der rote Bulli: Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie = Stephen Shore and the New Düsseldorf Photography* (p. 73-90). [Catalogue d'exposition]. Düsseldorf : NRW-Forum Kultur und Wirtschaft.
- Lange, S. (dir.). (2007/2005). *Bernd and Hilla Becher : Life and Work*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Lazzarato, M. (1996). *Immaterial Labor*. [Chapitre de livre]. Dans P. Virno et M. Hardt (dir.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* (p. 133-147). Minneapolis, MN; Londres : University of Minnesota Press.
- Lazzarato, M. (2014). *Marcel Duchamp et le refus du travail*. Paris : Les Prairies ordinaires.
- Leggewie, C. (2003/1998). *A Laboratory of Postindustrial Society: Reassessing the 1960s in Germany*. [Chapitre de livre]. Dans C. Fink, P. Gassert, et D. Junker (dir.), *1968: The World Transformed* (p. 277-294). Cambridge : Cambridge University Press.
- LeWitt, S. (1999/1967). *Paragraphs on Conceptual Art*. [Chapitre de livre]. Dans A. Alberro et B. Stimson (dir.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (p. 12-16). Cambridge, MA : MIT Press.
- Lingwood, J. (2007/1996). *The Music of the Blast Furnaces. Bernhard and Hilla Becher in Conversation with James Lingwood*. [Chapitre de livre]. Dans S. Lange (dir.), *Bernd and Hilla Becher : Life and Work* (p. 192-195). Cambridge, MA : MIT Press.
- Lingwood, J. (commiss.), Museu Serralves, Porto. (2002). *Robert Smithson. Bernd and Hilla Becher. Field Trips*. [Catalogue d'exposition]. Porto : Museu Serralves.
- Lippard, L. R. (1992/1976). *Eva Hesse* (2^e éd.). New York, NY : Da Capo Press.
- Lippard, L. R. (2001/1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley, CA : University of California Press.
- Lugon, O. (2007). *L'esthétique du document : le réel sous toutes ses formes (1890-2000)*. [Chapitre de livre]. Dans A. Gunthert et M. Poivert (dir.), *L'art de la photographie : des origines à nos jours* (p. 357-421). Paris : Citadelles & Mazenod.
- Maenz, P. (2012). « Serielle Formationen » and « Dies alles Herzchen wird einmal dir Gehören ». [Chapitre de livre]. Dans R. Wiehager (commiss.), Daimler Art Collection, Berlin, *Minimalism in Germany: The Sixties = Minimalismus*

- in Deutschland: die 1960er Jahre* (p. 105-109). [Catalogue d'exposition]. Ostfildern : Hatje Cantz.
- Maenz, P. et Roehr, P. (2017/1967). Reprint of the Articles in « Serielle Formationen » [Serial Formations], Frankfurt, 1967. Paul Maenz/Peter Roehr. On this Exhibition. [Chapitre de livre]. Dans R. Wiehager (commiss.), Daimler Art Collection, Berlin, *Serielle Formationen 1967/2017 Re-Inszenierung der ersten deutschen Ausstellung internationaler minimalistischer Tendenzen = Re-staging of the First German Exhibition of International Tendencies in Minimalism* (p. 121-122). [Catalogue d'exposition] Cologne : Snoeck.
- Mandel, E. (1976/1972). *Late Capitalism*. Londres; Atlantic Highlands, NJ : NLB; Humanities Press.
- Marcuse, H. (2003/1998). The Revival of Holocaust Awareness in West Germany, Israel, and the United States. [Chapitre de livre]. Dans C. Fink, P. Gassert, et D. Junker (dir.), *1968: The World Transformed* (p. 421-438). Cambridge : Cambridge University Press.
- McRobbie, A. (2011). Reflections on Feminism, Immaterial Labour And The Post-Fordist Regime. *New Formations*, 17(70), 60-76.
- McShine, K. L. (1970). Essay. [Chapitre de livre]. Dans K. L. McShine (commiss.), MoMA, New York, NY, *Information* (p. 138-141). [Catalogue d'exposition]. New York, NY : The Museum of Modern Art.
- Mehring, C. (2008). Emerging Market: The Birth of the Contemporary Art Fair. *Artforum*, 46(8), 322-329.
- Meschede, F. (1990). A Strategy of Mimesis. Reflections on Charlotte Posenenske's Site-Related Installations. [Chapitre de livre]. Dans J.-C. Ammann (commiss.), MMK, Francfort-sur-le-Main, *Charlotte Posenenske* (p. 25-28). [Catalogue d'exposition]. Francfort-sur-le-Main : Museum für moderne Kunst.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, IL : University of Chicago Press.
- Mitscherlich, A. et Mitscherlich, M. (2004/1967). *Le deuil impossible: les fondements du comportement collectif* (L. Jospin, trad.). Paris : Payot.
- Molesworth, H. (1998). Work Avoidance: The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades. *Art Journal*, 57(4), 50-61. doi: 10.1080/00043249.1998.10791903
- Molesworth, H. (2000). House Work and Art Work. *October*, 92(printemps), 71-97. doi : 10.2307/779234
- Molesworth, H. (2003). Work Ethic. [Chapitre de livre]. Dans H. Molesworth (commiss.), Baltimore Museum of Art, Baltimore, MD, *Work Ethic* (p. 25-51). [Catalogue d'exposition]. Baltimore, MD; University Park, PA : Baltimore Museum of Art ; Pennsylvania State University Press.
- Morgan, J. (2011). Arrested Development: Formalism and the Process of Labour in Charlotte Posenenske's Work = Angehaltene Entwicklung:

- Konstruktivismus und Arbeitsprozess im Werk von Charlotte Posenenske. [Chapitre de livre]. Dans S. Foster (commiss.), John Hansard Gallery, Southampton et Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, *Charlotte Posenenske (1930-1985): The Same but Different = Dasselbe anders* (p. 9-17). [Catalogue d'exposition]. Southampton : John Hansard Gallery; University of Southampton.
- Morris, R. (1993a/1968). Anti Form. [Chapitre de livre]. Dans *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. (p. 41-49). Cambridge, MA; New York, NY : MIT Press ; Solomon R. Guggenheim Museum.
- Morris, R. (1993b/1966). Notes on Sculpture, Part 2. [Chapitre de livre]. Dans *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (p. 11-21). Cambridge, MA; New York, NY : MIT Press ; Solomon R. Guggenheim Museum.
- Morris, R. (1993c/1967). Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs. [Chapitre de livre]. Dans *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (p. 23-39). Cambridge, MA; New York, NY : MIT Press ; Solomon R. Guggenheim Museum.
- Morris, R. (1993d/1969). Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects. [Chapitre de livre]. Dans *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (p. 51-70). Cambridge, MA; New York, NY : MIT Press ; Solomon R. Guggenheim Museum.
- Müller, U. (2016). How to Lean into an Empty Center. [Chapitre de livre]. Dans Y. Raymond (commiss.), Dia:Beacon, Beacon, NY, *Franz Erhard Walther: First Work Set* (p. 100-121). [Catalogue d'exposition]. New York, NY : Dia Art Foundation.
- Museum van Hedendaagse Kunst (MHKA) (prod.). (2015). *Charlotte Posenenske: The Series DW Vierkantrohre, Reconstruction, 2015*. [Vidéo numérique]. Anvers : Museum van Hedendaagse Kunst. Récupéré de <http://www.arttube.nl/en/videos/the-series-dw-vierkantrohre>
- Naumann, F. M. (1999). *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*. Paris : Hazan.
- North, M. (2017). Perspective on Frankfurt am Main: The Artistic Relationship of Thomas Bayrle, Charlotte Posenenske, and Peter Roehr in the 1960s. [Chapitre de livre]. Dans R. Wiehager (commiss.), Daimler Art Collection, Berlin, *Serielle Formationen 1967/2017 Re-Inszenierung der ersten deutschen Ausstellung internationaler minimalistischer Tendenzen = Re-staging of the First German Exhibition of International Tendencies in Minimalism* (p. 76-81). [Catalogue d'exposition] Cologne : Snoeck.
- Norvell, P. (2001/1969). Robert Smithson, June 20, 1969. [Chapitre de livre]. Dans A. Alberro et P. Norvell (dir.), *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner* (p. 124-134). Berkeley, CA; Los Angeles, CA; Londres : University of California Press.

- OCDE. (1996). *Labour Force Statistics: 1974-1994*. Paris : OCDE.
- O'Doherty, B. (1999/1976). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, CA : University of California Press.
- Polte, M. (2017/2012). Introduction. [Chapitre de livre]. Dans *A Class of Their Own: The Düsseldorf School of Photography* (p. 7-17). Louvain : Leuven University Press.
- Posenenske, C. (2009/1968). Statement [Manifesto]. [Chapitre de livre]. Dans R. Wiehager (dir.), *Charlotte Posenenske, 1930-1985* (p. 135). [Catalogue raisonné]. Ostfildern : Hatje Cantz.
- Raphael, L. (2012). Transformations of Industrial Labour in Western Europe: Intergenerational Change of Life Cycles, Occupation and Mobility 1970-2000. *German History*, 30(1), 100-119. doi : 10.1093/gerhis/ghr123
- Rattemeyer, C. (2010). « Op Losse Schroeven » and « When Attitudes Become Form » 1969. [Chapitre de livre]. Dans *Exhibiting the New Art. « Op Losse Schroeven » and « When Attitudes Become Form » 1969* (p. 12-62). Londres : Afterall Books.
- Raymond, Y. (2016). State of Unrest: The Investigation of Process in Franz Erhard Walther's First Work Set. [Chapitre de livre]. Dans Y. Raymond (commiss.), Dia:Beacon, Beacon, NY, *Franz Erhard Walther: First Work Set* (p. 13-25). [Catalogue d'exposition]. New York, NY : Dia Art Foundation.
- Raymond, Y. (commiss.), Dia:Beacon, Beacon, NY. (2016). *Franz Erhard Walther: First Work Set*. [Catalogue d'exposition]. New York, NY : Dia Art Foundation.
- Rebentisch, J. (2012/2003). *Aesthetics of Installation Art* (D. Hendrickson et G. Jackson, trad.). Berlin : Sternberg Press.
- Renger-Patzsch, A. et Heise, C. G. (dir.). (1928). *Die Welt ist Schön: einhundert Photographische Aufnahmen* [Le monde est beau: cent images photographiques]. Munich : Kurt Wolff.
- Restany, P. (1969). L'Œil unique des deux Becher. *Kunst-Zeitung*, 1(2), s.p.
- Reynolds, A. (1988). Reproducing Nature: The Museum of Natural History as Nonsite. *October*, 45(été), 109-127. doi : 10.2307/779047
- Roberts, J. (1997). Photography, Iconophobia and the Ruins of Conceptual Art. [Chapitre de livre]. Dans *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain. 1966-1976* (p. 7-45). Londres : Camerawork.
- Roberts, J. (2007). *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. Londres; New York, NY : Verso.
- Roberts, J. (2014). *Photography and Its Violations*. New York, NY : Columbia University Press.
- Rosler, M. (2004). *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*. Cambridge, MA; Londres : MIT Press; International Center of Photography.
- Schildt, A. (2009). Modernisation dans la Reconstruction. La société ouest-allemande des années 1950 et le retard de la RDA. [Chapitre de livre]. Dans J.-P. Cahn et U. Pfeil (dir.), *L'Allemagne 1945-1961: de la « catastrophe » à*

- la construction du Mur* (p. 97-111). Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Schröder, G. (2010). Positionings. On the Reception of Bernd and Hilla Becher's Photographic Œuvre in the Federal Republic of Germany 1965-1990. [Chapitre de livre]. Dans W. Lippert (commiss.), NRW-Forum, Düsseldorf, *Der rote Bulli: Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie = Stephen Shore and the New Düsseldorf Photography* (p. 293-325). [Catalogue d'exposition]. Düsseldorf : NRW-Forum Kultur und Wirtschaft.
- Schum, G. (réal.) (1967). *Happening Abend 1967 ; 26.09.1967*. [Film numérisé]. Francfort-sur-le-Main : Hessischer Rundfunk.
- Sekula, A. (1983). Photography Between Labor and Capital. [Chapitre de livre]. Dans B. H. D. Buchloh et R. Wilkie (dir.), *Mining Photographs and other Pictures 1948-1968 : A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton* (p. 193-268). Halifax : Halifax Press of the Nova Scotia College of Art and Design; University College of Cape Breton Press.
- Sekula, A. (1984/1976). Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). [Chapitre de livre]. Dans *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983* (p. 53-75). Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Sekula, A. (1986). The Body and the Archive. *October*, 39(hiver), 3-64. doi : 10.2307/778312
- Serra, R. (1991/1984). Extended Notes from Sight Point Road. [Chapitre de livre]. Dans *Writings, Interviews* (p. 141-174). Chicago, IL : Chicago University Press.
- Sick, S. (2013). La codétermination en Allemagne : un modèle de participation des travailleurs dans le cadre d'un modèle économique coopératif. *Annales des Mines - Réalités industrielles*, Août 2013(3), 26-32. doi : 10.3917/rindu.133.0026
- Siegelaub, S. (1996). Notes sur « Le contexte de l'art/L'art du contexte ». Passé, présent et avenir. *Art Press*, (17), 11-15.
- Smithson, R. (1996a/1968). A Provisional Theory of Non-Sites. [Chapitre de livre]. Dans J. Flam (dir.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (p. 364). Berkeley, CA : University of California Press.
- Smithson, R. (1996b/1972). Cultural Confinement. [Chapitre de livre]. Dans J. Flam (dir.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (p. 154-156). Berkeley, CA : University of California Press.
- Sommer, E. (1968). Letter from Germany. *Art International*, 12(2), 71-72.
- Steyerl, H. (2009). Is a Museum a Factory? *e-flux*, 7. Récupéré de <http://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/>
- Stimson, B. (2006). *The Pivot of the World: Photography and its Nation*. Cambridge, MA; Londres : MIT Press.
- Stokes, P. (1976). Books received. *Creative Camera*, (146, août), 280.

- Taylor, F. W. (1907). *On the Art of Cutting Metals*. New York, NY : American Society of Mechanical Engineers.
- Taylor, F. W. (1967/1911). *The Principles of Scientific Management*. New York, NY : Norton.
- Touraine, A. (1969). *La société post-industrielle*. Paris : Denoël.
- Tuchman, P. (1970). American Art in Germany: The History of a Phenomenon. *Artforum*, 9(3), 58-69.
- von Rotenhan, C. (2010). Art with the Character of an Event: On the 1967 Exhibition *Dies Alles Herzchen wird einmal dir gehören* (All This Will One Day Be Yours, Sweetheart). [Chapitre de livre]. Dans D. Strauss (commiss.), Museum Haus Konstruktiv, Zürich, *Monotonie ist schön. Charlotte Posenenske und Peter Roehr* (p. 63-64). [Catalogue d'exposition]. Heidelberg : Kehrer.
- Wahl, A. (1991). *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*. Paris : Armand Colin.
- Wall, J. (1995). Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art. [Chapitre de livre]. Dans A. Goldstein (commiss.) et A. Rorimer (commiss.), Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA, *Reconsidering the Object of Art 1965-1975* (p. 247-267). [Catalogue d'exposition]. Los Angeles, CA; Cambridge, MA : Museum of Contemporary Art, MIT Press.
- Walther, F. E. (2012/1968). Franz Erhard Walther: Reflections on the Perception of Art. [Chapitre de livre]. Dans R. Wiehager (commiss.), Daimler Art Collection, Berlin, *Minimalism in Germany: The Sixties = Minimalismus in Deutschland: die 1960er Jahre* (p. 324). [Catalogue d'exposition]. Ostfildern : Hatje Cantz.
- Wedewer, R. (1999/1969). Introduction to Konzeption/Conception. [Chapitre de livre]. Dans A. Alberro et B. Stimson (dir.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (p. 142-143, N. M. Alter, trad.). Cambridge, MA : MIT Press.
- Wege, A. (2005). « The Things I Make are Variable, as Simple as Possible, Reproducible »: Charlotte Posenenske. [Chapitre de livre]. Dans A. Wege (commiss.), Galerie im Taxispalais, Innsbruck et Museum für Gegenwartskunst, Siegen, *Charlotte Posenenske* (p. 19-28). [Catalogue d'exposition]. Francfort-sur-le-Main : Revolver; Archiv für aktuelle Kunst.
- Wege, A. (2011). Reception as Practice = Perzeption als Praxis. [Chapitre de livre]. Dans S. Foster (commiss.), John Hansard Gallery, Southampton et Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, *Charlotte Posenenske (1930-1985): The Same but Different = Dasselbe anders* (p. 38-43). [Catalogue d'exposition]. Southampton : John Hansard Gallery, University of Southampton.
- Wege, A. (2012). Material Matters. [Chapitre de livre]. Dans B. Brunn (dir.), *Manifesto* (p. 88-97). Berlin : Distanz Verlag.
- Weiner, L. (1969). [Statement]. [Chapitre de livre]. Dans S. Siegelau (commiss.), Siegelau Gallery, New York, NY, *January 5-31, 1969 January 5-31, 1969*. [Catalogue d'exposition] New York, NY : Seth Siegelau.

- Wiehager, R. (2008). Provoking Mind and Convention. The Work of Charlotte Posenenske. [Chapitre de livre]. Dans B. Kames (commiss.), Peter Freeman Gallery, New York, NY, *Charlotte Posenenske: Prototypes for Mass Production* (p. 6-40). [Catalogue d'exposition]. New York, NY : Peter Freeman, Inc.
- Wiehager, R. (dir.). (2009a). *Charlotte Posenenske, 1930-1985*. [Catalogue raisonné]. Ostfildern : Hatje Cantz.
- Wiehager, R. (2009b). Provoking Mind and Convention: On the Work of Charlotte Posenenske. [Chapitre de livre]. Dans *Charlotte Posenenske, 1930-1985* (p. 9-25). [Catalogue raisonné]. Ostfildern : Hatje Cantz.
- Wiehager, R. (2012a). Charlotte Posenenske. Mimetic Minimalism and Practicability. [Chapitre de livre]. Dans R. Wiehager (commiss.), Daimler Art Collection, Berlin, *Minimalism in Germany: The Sixties = Minimalismus in Deutschland: die 1960er Jahre* (p. 148-155). [Catalogue d'exposition]. Ostfildern : Hatje Cantz.
- Wiehager, R. (2012b). In Place of an Introduction : Minimalism in Germany : the Sixties. Aspects of a Phenomenon. [Chapitre de livre]. Dans R. Wiehager (commiss.), Daimler Art Collection, Berlin, *Minimalism in Germany: The Sixties = Minimalismus in Deutschland: die 1960er Jahre* (p. 23-45). [Catalogue d'exposition]. Ostfildern : Hatje Cantz.
- Wiehager, R. (2017a). Foreword. [Chapitre de livre]. Dans R. Wiehager (commiss.), Daimler Art Collection, Berlin, *Serielle Formationen 1967/2017 Re-Inszenierung der ersten deutschen Ausstellung internationaler minimalistischer Tendenzen = Re-staging of the First German Exhibition of International Tendencies in Minimalism* (p. 8-10). [Catalogue d'exposition] Cologne : Snoeck.
- Wiehager, R. (2017b). The Emergence of the Generation of '67. [Chapitre de livre]. Dans R. Wiehager (commiss.), Daimler Art Collection, Berlin, *Serielle Formationen 1967/2017 Re-Inszenierung der ersten deutschen Ausstellung internationaler minimalistischer Tendenzen = Re-staging of the First German Exhibition of International Tendencies in Minimalism* (p. 37-49). [Catalogue d'exposition] Cologne : Snoeck.
- Williams, G. H. (2016). The Demonstration of Agency: Franz Erhard Walther's Early Works. [Chapitre de livre]. Dans Y. Raymond (commiss.), Dia:Beacon, Beacon, NY, *Franz Erhard Walther: First Work Set* (p. 45-59). [Catalogue d'exposition]. New York, NY : Dia Art Foundation.
- Wollheim, R. (1969/1965). Minimal Art. [Chapitre de livre]. Dans G. Battcock (dir.), *Minimal Art: A Critical Anthology* (p. 387-399). New York, NY : E. P. Dutton.
- Ziegler, U. E. (2002). The Bechers Industrial Lexicon. *Art in America*, 90(6), 92-101; 140-143.
- Zielinski, B. (2014). L'impossible alliance entre syndicats et mouvement soixante-huitard en RFA. [Chapitre de livre]. Dans T. Bezzenberger, J. Gruber, et S.

- Rohlfing-Dijoux (dir.), *Die deutsch-französischen Rechtsbeziehungen, Europa und die Welt = Les relations juridiques franco-allemandes, l'Europe et le monde* (p. 532-546). Baden-Baden : Nomos.
- Zielinski, B. (2015). Sur les origines historiques et théoriques de la codétermination dans les entreprises allemandes. *Le Mouvement Social*, 250(1), 97-114. doi : 10.3917/lms.250.0097
- Zola, É. (1901). *Les quatre évangiles : Travail*. Paris : E. Fasquelle.
- Zweite, A. (2004). Bernd and Hilla Becher's « Suggestion for a Way of Seeing »: Ten Key Ideas. [Chapitre de livre]. Dans A. Zweite (commiss.), *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Typologies* (p. 7-35). [Catalogue d'exposition]. Cambridge, MA : MIT Press.