

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA TRANSGRESSION DE L'IDENTITÉ SUBJECTIVE POUR UNE IDENTITÉ
COLLECTIVE DANS LES PHOTOS-PERFORMANCES DE SPENCER TUNICK

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

MARJORIE GODIN

AOÛT 2006

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.01-2006). 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

Je voudrais remercier ma directrice, madame Jocelyne Lupien, qui a su formuler les commentaires nécessaires pour que je mène ce projet à terme. J'aimerais aussi remercier monsieur Paul Judelson, directeur de la galerie I-20 à New York, pour sa générosité.

Je tiens à remercier mes parents pour leur soutien dans les hauts et les bas de la rédaction d'un mémoire. Sans eux la réalisation de ce travail aurait été beaucoup plus difficile.

J'ai aussi une pensée toute spéciale pour mes amis, en particulier Geneviève Tessier, Marie-Hélène L'Heureux et Maude Lajeunesse qui m'ont aidée par leurs encouragements et leurs commentaires tout au long de la rédaction de ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA DÉMARCHE ARTISTIQUE DE SPENCER TUNICK : ENTRE PERFORMANCE ET PHOTOGRAPHIE.....	6
1.1 Description des étapes de réalisation des photos-performances	6
1.1.1 La convocation des participants	6
1.1.2 La prise de photos : le processus avec le public nu	7
1.1.3 L'après-photo : l'image, l'œuvre finie.....	8
1.1.4 Les enjeux de la production de Spencer Tunick	9
1.2 Tunick et l'histoire du nu dans l'art.....	14
1.2.1 Le nu vs nudité	14
1.2.2 Le nu en peinture : son influence sur la photographie, sa déconstruction	15
1.2.3 Les photographies de Tunick et l'histoire du nu en photographie.....	18
1.3 La nudité transgressive : réaction de la ville de New York	22
CHAPITRE II	
LA TRANSGRESSION DANS L'ART CONTEMPORAIN ET CHEZ TUNICK.....	28
2.1 Le concept de transgression.....	28
2.2 Transgression et sexualité.....	29
2.3 La transgression dans l'art contemporain.....	32
2.3.1 Traditions artistiques et transgression	32
2.3.2 L'impunité de l'art.....	36

2.3.3	La transgression du lieu d'exposition	37
2.3.4	La transgression de la morale	39
2.3.5	La transgression du tabou	42
2.4	La transgression dans la photographie documentaire et de loisir au XX ^e siècle	46
2.5	La transgression dans la photographie artistique au XX ^e siècle	47
2.6	La transgression de l'identité dans l'œuvre de Tunick	49

CHAPITRE III

LE CHOC ENTRE L'IDENTITÉ SUBJECTIVE ET COLLECTIVE..... 57

3.1	Définition de l'identité.....	57
3.2	Définition de l'identité subjective	58
3.2.1	Le sens du soi défini	58
3.2.2	L'anonymat et l'identité	60
3.2.3	L'identité en société.....	62
3.2.4	Le concept de « moi-peau » chez Didier Anzieu.....	64
3.3	Définition de l'identité collective	68
3.3.1	Le système culturel de groupe.....	68
3.3.2	Distances interpersonnelles dans un contexte de groupe selon E.T. Hall.....	71
3.3.3	Analyse comparative de trois photos-performances de Spencer Tunick.....	75
3.3.4	Mêmeté dans la différence.....	78
3.4	L'identité comme thématique de la photographie au XX ^e siècle.....	81
3.4.1	L'anonymat et la photographie.....	81
3.4.2	L'instabilité de l'identité dans les photographies de Rineke Dijkstra	83
3.4.3	L'identité stéréotypée chez Vanessa Beecroft	85
3.5	Transgression de l'identité subjective pour une identité collective dans les œuvres de Tunick : antithèse de l'individualisme contemporain	88
3.5.1	La recherche de l'identité dans la société actuelle selon Charles Taylor	88
3.5.2	La signification des photos-performances de Tunick : réaction à l'individualisme contemporain	90

CONCLUSION	94
APPENDICE A FIGURES.....	100
BIBLIOGRAPHIE.....	140

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Recto de l'invitation de la photo-performance de Montréal	101
1.2 Verso de l'invitation de la photo-performance de Montréal	101
1.3 Spencer Tunick, <i>Momentum</i> , 1996, impression gélatino-argentique, 124,5 x 152,4 cm.....	102
1.4 Spencer Tunick, <i>New York</i> , 1997, impression gélatino-argentique, 152,4 x 124,5 cm.....	103
1.5 Spencer Tunick, <i>Queensboro Bridge NYC 1</i> , 2000, impression chromogénique scellée entre plexiglass, 226,7 x 180,3 cm.....	104
1.6 Spencer Tunick, <i>Montréal 1 (Musée d'art contemporain de Montréal)</i> , 2001, impression chromogénique scellée entre plexiglass, 180 x 227 cm.....	105
1.7 Spencer Tunick, <i>Montréal 2 (Musée d'art contemporain de Montréal)</i> , 2001, impression chromogénique scellée entre plexiglass, 180 x 227 cm.....	106
1.8 Spencer Tunick, <i>Montréal 3 (Musée d'art contemporain de Montréal)</i> , 2001, impression chromogénique scellée entre plexiglass, 180 x 227 cm.....	107
1.9 Spencer Tunick, <i>General Assembly UN, New York</i> , 1994, impression gélatino-argentique scellée entre plexiglass, 152,4 x 127 cm.....	108
1.10 Jean Reutlinger (1891-1914), <i>Nu sans visage</i> , s.d., bromure, 18,5 x 13,5 cm.....	109
1.11 Oscar Gustave Rejlander, <i>Sans titre</i> , s.d., impression argentique	110

1.12	Gustave Courbet, <i>La Source</i> , 1868, huile sur toile, 128 x 97 cm.....	111
1.13	Alexandre Quinet, <i>Nu allongé, étude n° 1</i> , 1861, 15 x 20,6 cm	112
1.14	Ingres, <i>L'Odalisque à l'esclave</i> , 1839, huile sur toile, 74,9 x 102,9 cm.....	113
1.15	Henri Voland, <i>Nu debout, étude d'après nature n° 13</i> , 1861, bromure 14 x 29,6 cm.....	114
1.16	Julien Vallou de Villeneuve, <i>Modèle à la lance, étude n° 1964</i> , 1853, bromure, 18,7 x 12,5 cm.....	115
1.17	Edgar Degas, <i>Nu assis</i> , 1895, épreuve gélatino-argentique	116
1.18	Henri Matisse, <i>Le nu bleu (Souvenir de Biskra)</i> , 1907, huile sur toile, 92 x 140 cm.....	117
1.19	Pablo Picasso, <i>Les demoiselles d'Avignon</i> , 1907, huile sur toile, 244 x 234 cm	118
2.1	Lee Miller, <i>Prisonniers et restes humains, Buchenwald</i> , 1945, épreuve gélatino-argentique	119
2.2	Don McCullin, <i>Enfants albinos dans un camp de neuf cents enfants mourants, Biafra, Nigéria</i> , 1969, épreuve aux sels d'argent.....	120
2.3	Miguel Ribeiro, <i>Femme battue</i> , 1986, épreuve aux sels d'argent.....	121
2.4	Antonin Kratochvil, <i>Spectacle forain en Floride</i> , 1975, épreuve gélatino-argentique	122
2.5	Anonyme, <i>Sans titre</i> , circa 1920, épreuve gélatino-argentique	123

2.6	Manabu Yamanaka, <i>Gyahtei n° 2</i> , 1995, épreuve aux sels d'argent.....	124
2.7	Andres Serrano, <i>La morgue (Jane Doe tuée par la police)</i> , 1992, cibachrome, 127 x 152 cm.....	125
2.8	Valie Export, <i>Pantalons pour action : panique génitale</i> , 1969, épreuve aux sels d'argent	126
2.9	Nobuyoshi Araki, <i>Sans titre</i> , 1991, épreuve couleur	127
2.10	Sally Mann, <i>Hayhook</i> , 1989, épreuve aux sels d'argent	128
2.11	Nan Goldin, <i>Nan at the hospital, Berlin</i> , 1984	129
3.1	Spencer Tunick, <i>Maryland</i> , 1997, impression argentique montée sur cadre en aluminium, 94 x 74 cm.	130
3.2	Spencer Tunick, <i>123rd Street and Malcolm X Boulevard, NYC 2</i> , 2000, impression chromogénique scellée entre plexiglass, 180 x 227 cm	131
3.3	Spencer Tunick, <i>Montréal 1 (Musée d'art contemporain de Montréal)</i> , 2001, impression chromogénique scellée entre plexiglass, 180 x 227 cm.....	132
3.4	Rineke Dijkstra, <i>Julie, Den Haag, The Netherlands, February 29</i> , 1994, tirage couleur	133
3.5	Rineke Dijkstra, <i>Kolobrzeg, Pologne, 26 juillet</i> , 1992, tirage couleur	134
3.6	Rineke Dijkstra, <i>Odessa, Ukraine, August 4</i> , 1993, tirage couleur	135
3.7	Anonyme, <i>Dachau, charnier du camp de concentration</i> , 1945.....	136

- 3.8 Spencer Tunick, *Iowa*, 1997, impression argentique, 94 x 74 cm 137
- 3.9 Rineke Dijkstra, *Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL*,
1996-1997 138
- 3.10 Vanessa Beecroft, *VB 50, Sao Paulo, Brazil*, 2002, (photo Pete Drinkell) 139
- 3.11 Vanessa Beecroft, *VB 46, Gagosian Gallery, Beverly Hills, CA*, 2001, (photo
Dusan Reljin) 140

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour but de définir en quoi les photos-performances de l'artiste new-yorkais Spencer Tunick, réalisées entre 1994 et 2001, sont transgressives autant au plan de leur processus de production que de leur réception par des spectateurs. C'est pourquoi nous décrivons et analysons dans ce mémoire le mode de production des œuvres du photographe mais aussi le type d'iconographie qui traverse toutes ses images. Cette iconographie du nu se modalise chez Tunick, de façon singulière et transgressive, et nous désirons ici comprendre par quelles modalités énonciatives ce caractère transgressif trouve à s'instaurer. C'est pourquoi il faut situer l'œuvre de Tunick dans l'histoire du nu aussi bien en peinture qu'en photographie. Nous nous penchons ensuite sur la question de la charge sexuelle des représentations de nus photographiques, en convoquant le philosophe Georges Bataille, puis à l'aide de la sociologie de l'art telle que pratiquée par Nathalie Heinich pour discuter du nu transgressif chez Tunick. Il nous apparaît que les images de Tunick instaurent aussi une importante confrontation entre l'identité subjective et l'identité collective. Nous nous penchons donc sur les concepts de subjectivité et d'intersubjectivité pour mieux analyser comment, dans ces images, l'intimité et l'intégrité des individus se trouvent bousculées, voire transgressées elles aussi. Le modèle anthropologique d'Edward T. Hall nous aide ici à analyser cette dynamique présente dans l'œuvre de Tunick. Nous avons également recours au concept de la raison instrumentale présentée par le philosophe Charles Taylor ainsi qu'à celui d'individualisme contemporain chez Gilles Lipovetsky pour analyser les œuvres de Tunick. Ainsi Tunick organise une vaste rencontre entre des individus qui ne se connaissent pas et à qui il demande de se dénuder. Il les prend ensuite en photo. Ce programme singulier rend les sujets à la fois vulnérables et réceptifs car cette nudité et cette grande proximité les forcent à prendre conscience de la famille humaine à laquelle ils appartiennent, et ce, malgré les différences physiques, psychologiques, culturelles et sociales.

Mots clés: Transgression, nudité, photographie, performance, identité

INTRODUCTION

Maintenant reconnu pour ses photographies de groupe de gens nus dans des lieux publics, le photographe new-yorkais Spencer Tunick a dû se battre un bon moment pour travailler sans être mis en état d'arrestation. En effet le maire de New York, Rudolph Giuliani, qui a tenté en 1999 d'empêcher l'ouverture de l'exposition collective *Sensation : Youth British Artists from the Saatchi Collection*¹, avait déjà aussi commencé une partie de bras de fer avec Spencer Tunick. Giuliani disait que le travail de Tunick n'était pas de l'art mais de la pornographie. Tunick s'est démarqué des autres photographes contemporains en invitant des modèles non professionnels à se présenter dans un lieu public précis à l'aube pour réaliser une photographie d'eux totalement nus. Depuis 1994, Tunick utilise cette méthode particulière, mais à c'est à partir de 1999 que s'engage une bataille morale et idéologique en cour fédérale entre la ville de New York et l'artiste. Le photographe s'est ainsi associé à l'avocat Ronald Kuby pour intenter une injonction contre la ville de New York en invoquant le Premier Amendement de la Constitution américaine qui a trait à la liberté d'expression. Après un an de bataille juridique, Tunick a finalement pu travailler librement dans sa ville. La médiatisation du procès permit une visibilité hors du commun du travail de Tunick qui fut alors décrit et analysé dans les médias internationaux, ce qui ironiquement lui valut l'invitation de plusieurs musées et galeries à travers le monde.

Suite à cet événement (le procès de 1999), le photographe fut invité à réaliser une photographie-performance² au centre-ville de Montréal le 26 mai 2001 en collaboration avec le Musée d'Art Contemporain de Montréal. À l'aide d'Internet et des médias locaux, Tunick invita tous les citoyens de Montréal à participer à l'événement. Dans le cadre d'un périple

¹ L'exposition *Sensation : Youth British Artists from the Saatchi Collection* avait lieu du 2 octobre 1999 au 9 janvier 2000 au Brooklyn Museum of Art.

² Sur le site Internet de Spencer Tunick (<http://spencertunick.com/>), celui-ci qualifie ses œuvres d'installations mais nous croyons que le terme *photo-performance* correspond mieux à ce qu'elles représentent. Le mot installation convient davantage aux œuvres comprenant des objets, alors que pour réaliser ses photographies, Tunick utilise des personnes volontaires qu'il convie à une performance. Ce sont ces photos-archives des performances qui deviennent les œuvres de Tunick.

photographique à travers les sept continents qu'il appela *Nude Adrift*, Tunick fait donc cet arrêt à Montréal. À New York, avec les menaces d'arrestation, il lui était difficile de convoquer des groupes considérables. Au contraire, Montréal représenta un record de participation puisque 2253 personnes s'y présentèrent³.

Ce mémoire souhaite analyser les éléments qui instaurent cette transgression de l'identité subjective, non seulement visible dans ces photographies par le nu collectif comme motif iconographique, mais aussi vécue par les participants à la performance. Nous souhaitons donc nous pencher sur la question de la transgression de l'identité dans les photographies de Spencer Tunick. Nous démontrerons aussi comment dans les œuvres de Tunick comportant un grand nombre de personnes nues, l'identité subjective s'efface au profit d'une identité collective, alors que dans les photographies du même artiste montrant peu de participants, la mouvance identitaire s'effectue autrement. Par identité subjective nous voulons pointer le fait que chaque personne se différencie des autres, par différents signes distinctifs et par une conscience de soi. Pourtant, dans les images de Tunick, les gens perdent cette subjectivité et se fondent dans la masse anonyme. Cet anonymat vient, en partie, de la distance lointaine du photographe par rapport aux modèles. Des milliers de personnes à photographier demandent un point de vue lointain. Il devient alors impossible de discerner chaque individu dans cet amas de chair. Autrement dit, ces individus ne sont plus des « je » mais des « ils »; ils ne sont plus des êtres singuliers mais des personnages anonymes. En fait, nous voulons comprendre dans ce mémoire quels éléments transgressifs dans les photographies de Tunick vont permettre une discussion vive et pertinente sur le rapport entre identité subjective et identité collective dans nos sociétés. L'originalité de la démarche de Spencer Tunick la distingue de tout ce qui a été fait auparavant. Dans l'histoire de la photographie, les œuvres de Tunick occupent une place spécifique grandement due à leur caractère transgressif. Nous situerons donc l'œuvre de Tunick dans cette esthétique du nu photographique.

³ D'ailleurs, j'ai moi-même participé à cet événement et c'est pourquoi je veux décrire et analyser dans ce mémoire les nombreuses facettes d'une telle expérience.

Nous comparerons et analyserons trois œuvres du photographe new-yorkais. Ces trois photographies présentent chacune un contexte distinct : la première montre deux personnages dans un décor intimiste, alors que les deux autres donnent à voir un plus grand nombre de personnages, jusqu'à l'événement public réunissant 2253 personnes à Montréal en mai 2001. Nous voulons analyser comment Tunick s'est inspiré de l'instabilité identitaire des gens dans la société actuelle, où l'individualisme prime sur la conscience de faire partie d'une collectivité. Nous souhaitons démontrer que cette dualité « soi/autre » est au cœur des images de Spencer Tunick.

Le premier chapitre consistera principalement en la présentation de la démarche photographique de Spencer Tunick. Nous traiterons aussi bien de l'avant-photo, de la photo-performance, et de l'organisation logistique de l'événement que de l'après-photo qui est la photo-document comme telle. Les enjeux de la production de Tunick seront abordés dans ce premier chapitre par l'étude de la fortune critique de ses œuvres. Ensuite nous situerons le travail de Tunick dans l'histoire du nu en analysant les modalités du nu chez cet artiste. Le nu en peinture et en photographie a une riche histoire et l'œuvre de Tunick s'inscrit pleinement dans une tradition qu'elle vient transgresser, mais face à laquelle elle se positionne clairement. Nous utiliserons pour faire cette démonstration *Le nu*⁴ de Kenneth Clark qui porte sur l'histoire du nu en peinture, ainsi que le catalogue de l'exposition *Le siècle du corps*⁵ qui s'est tenue au musée de L'Élysée à Lausanne en Suisse du 3 février au 2 avril 2000. Le thème de l'identité était d'ailleurs présent dans cette exposition qui nous permettra de mieux comprendre en quoi Tunick se différencie des autres photographes actuels. Finalement, la réception critique du travail de Tunick sera analysée à l'aide d'une revue de presse qui nous permettra d'établir des liens pertinents avec le scandale de l'exposition *Sensation* (et donc à la *Culture War*) qui se déroula du 2 octobre 1999 au 9 janvier 2000 au Brooklyn Museum of Art à New York.

⁴ Kenneth Clark. 1998. *Le nu*. 2 t. Trad. de l'anglais par Martine Laroche. Paris : Hachette.

⁵ William A. Ewing, (dir. publ.). 2000. *Le siècle du corps : 100 photographies 1900-2000*. Catalogue d'exposition (Lausanne, Suisse, Musée de l'Élysée, 3 février-2 avril 2000). Paris : Martinière, 232 pages.

Le deuxième chapitre travaillera sur le concept de « transgression » en convoquant *L'érotisme*⁶ de Georges Bataille. Nous nous pencherons sur la pratique du nu transgressif dans l'art avec l'essai phénoménologique *Ouvrir Vénus*⁷ de Didi-Huberman. L'aspect plus sociopolitique de la transgression de l'art sera aussi considéré à partir des hypothèses que Nathalie Heinich élabore dans *Le triple jeu de l'art contemporain*⁸. Ensuite nous verrons ce qui s'avère transgressif plus particulièrement dans la pratique photographique au XX^e siècle en analysant les divers types de photographies transgressives qui jalonnent ce siècle. Ce deuxième chapitre s'attardera finalement sur la question de l'effacement de l'identité dans les œuvres de Tunick en utilisant le livre *Le malaise de la modernité*⁹ de Charles Taylor.

Dans le troisième chapitre, l'identité subjective et collective seront discutées en tant que processus mais aussi relativement aux photos-performances de Spencer Tunick. Une définition de ces deux types identitaires sera apportée à l'aide de *L'identité*¹⁰ d'Alex Mucchielli ainsi que le texte de Jean-Ernest Joos¹¹ intitulé *Être un parmi d'autres : l'unicité de l'artiste face à l'anonymat*. Le concept de « moi-peau » de Didier Anzieu¹² sera ensuite convoqué pour montrer comment notre identité se définit par son enveloppe corporelle physique qui nous contient mais qui marque aussi cette frontière entre soi et les autres. Pour travailler la question de l'identité collective, la théorie des distances interpersonnelles de E.T.

⁶ Georges Bataille. 1957. *L'érotisme*. Paris : Minuit, 306 pages.

⁷ Georges Didi-Huberman. 1999. *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*. Paris : Gallimard, 149 pages.

⁸ Nathalie Heinich. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Minuit, 380 pages.

⁹ Charles Taylor. 1992. *Grandeur et misère de la modernité*. Montréal : Bellarmin, 127 pages.

¹⁰ Alex Mucchielli. 1986. *L'identité*. Paris : Presses universitaires de France (Que sais-je ? no 2288), 127 pages.

¹¹ Jean-Ernest Joos. 2003. « Être un parmi d'autres : l'unicité de l'artiste face à l'anonymat ». *Parachute*, no 109 (janvier-mars), p. 72-91.

¹² Didier Anzieu. 1974. « Le moi-peau ». *Nouvelle revue de psychanalyse*, no 9 (printemps), p. 195-208.

Didier Anzieu. 1985. *Le moi-peau*. Paris : Dunod, 254 pages.

Hall¹³ sera convoquée. Hall nous sera ensuite très utile pour analyser à partir de ce modèle anthropologique trois images de Spencer Tunick. Finalement nous verrons avec Paul Ricoeur¹⁴ et les concepts de « mêmeté » et « d'ipséité » comment les individus sont à la fois différents et semblables. Ces données issues de Ricoeur nous permettront d'analyser la thématique de l'identité dans la photographie au XX^e siècle, d'étudier la question de l'anonymat en photographie et, finalement, de comparer les références identitaires dans l'œuvre de Tunick à celles que donnent à voir les œuvres de Rineke Dijkstra et de Vanessa Beecroft. La fin du troisième chapitre de ce mémoire tentera de démontrer, avec l'apport du philosophe Charles Taylor, comment les œuvres de Spencer Tunick s'inscrivent dans une entreprise qui veut contrer l'excès actuel d'individualisme de nos sociétés par une expérience sensible du rapport proxémique entre soi et les autres.

¹³ Edward T Hall. 1971. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 254 pages.

¹⁴ Paul Ricoeur. 1996. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 424 pages.

CHAPITRE I

LA DÉMARCHE ARTISTIQUE DE SPENCER TUNICK : ENTRE PERFORMANCE ET PHOTOGRAPHIE

1.1 Description des étapes de réalisation des photos-performances

1.1.1 La convocation des participants

Pour réaliser ses photographies de grande envergure partout à travers le monde, Spencer Tunick utilise une procédure assez particulière. Dans ses photographies de groupe qu'il produit depuis 1994, les modèles photographiés apparaissent nus, la plupart du temps dans un milieu urbain mais aussi quelquefois dans la nature. Pour les recruter, l'artiste fait appel à plusieurs méthodes : avec son équipe il distribue des feuillets (fig. 1.1-1.2) aux gens dans la ville où il prévoit travailler; il est également possible pour les participants de s'inscrire par courriel et quelques annonces invitant les figurants sont publiées dans les journaux. Les cartons d'invitation qui sont distribués informent les gens de la date et du lieu de rencontre pour l'événement, beau temps, mauvais temps. Il convie les participants pour cinq heures du matin puisqu'il préfère réaliser ses œuvres avec la lumière de l'aube. Il demande également aux modèles de ne porter que des vêtements amples et d'enlever leurs bijoux, afin d'éliminer toute marque ou signe distinctif. Ces invitations cherchent aussi à rassurer les gens en précisant qu'ils seront nus seulement quelques minutes et que l'événement ne durera qu'une demi-heure en tout. Le défi est d'informer les gens sans amener un groupe d'indésirables; c'est pourquoi il est précisé sur ce feuillet que seulement les gens qui participeront vraiment sont invités. De plus, l'endroit choisi pour réaliser la photographie sera dévoilé à la dernière minute; les organisateurs se permettent seulement de désigner un point de rencontre pour les aspirants modèles. Depuis environ deux ans, un site web, <http://spencertunick.com/>, permet de visualiser le travail artistique de Tunick et de lire

son curriculum vitae artistique mais également de s'inscrire à une banque de participants que l'artiste construit graduellement à partir de ce site.

1.1.2 La prise de photos : le processus avec le public nu

Pour ce qui est du déroulement de la prise de photos, nous nous appuyerons sur ce que nous avons vécu en tant que participante à la performance de Montréal en 2001. Cet événement se différencie quelque peu des photographies réalisées à New York (1994-2000, voir fig. 1.3-1.5) puisque la police et la ville de Montréal ont décidé de collaborer à la réalisation de la photo-performance. Nous verrons ultérieurement dans ce chapitre que si Tunick a dû se battre pour travailler librement à New York, à Montréal il a plutôt été bien reçu. En arrivant sur le site, les Montréalais étaient invités à pénétrer dans un quadrilatère sécurisé, ce qui avait pour utilité d'éloigner les voyeurs. Ensuite ils étaient conviés à l'intérieur du Musée d'Art Contemporain de Montréal où il leur était demandé de remplir une fiche d'inscription qui spécifiait qu'ils étaient majeurs et qu'ils acceptaient de se faire photographier ou filmer nus. D'ailleurs, une équipe de tournage accompagnait le photographe pour produire un documentaire sur la réalisation de cette série photographique appelée *Nude Adrift*. Il était toutefois possible aux moins de 18 ans de participer à cet événement moyennant la signature d'un parent ou d'un tuteur. Les renseignements réunis sur cette fiche ont aussi permis d'envoyer aux modèles, en guise de paiement, une éprouve signée de la photo-performance de Montréal (fig. 1.6). Ensuite, les participants étaient dirigés vers l'esplanade de la Place des Arts, en attente des directives pour la photographie. À Montréal, certaines personnes furent refoulées à l'entrée du site étant donné le trop grand nombre de volontaires. Quand tous les gens présents eurent rempli les formalités, Spencer Tunick donna les premières instructions aux participants à l'aide d'un mégaphone. Il expliqua donc qu'il y avait trois endroits où les photos seraient prises, mais entre deux des trois séances de photographie (fig. 1.7-1.8), les participants se rhabilleraient pour se déplacer vers le prochain endroit. Il demanda aux gens de ne pas crier aussitôt qu'ils seraient nus, puisque l'émotion suscitée par la performance les pousse souvent à agir ainsi. Il faut toutefois mentionner qu'à Montréal les participants ne purent s'en empêcher, malgré les avertissements. Les vêtements

étaient laissés à même le sol où des bénévoles surveillaient les effets personnels des modèles. Il était demandé aux gens de garder en mémoire un repère pour retrouver leurs vêtements après chaque prise de photos car 2253 personnes y étaient présentes. Pour chaque photographie, Tunick expliqua la mise en scène, car il avait un scénario en tête pour chaque prise de vue. Pour la première image réalisée rue Sainte-Catherine, il tenait à ce que les participants se laissent tomber sur le sol, ce qui donna à la photographie un air de catastrophe avec ces corps entremêlés qui semblent sans vie. Pour la deuxième, il chercha à obtenir le même effet, mais cette fois-ci sur la rue Jeanne-Mance, alors que la troisième photo, sur l'esplanade de la Place des Arts, présente une mise en scène davantage organisée. En effet, il demanda alors aux gens de se coucher sur le dos les pieds en direction de la rue et la tête vers le musée. Il décida de prendre deux photos à cet endroit : l'une montrant les participants regardant le ciel alors que pour la deuxième les gens devaient regarder vers la gauche. À la fin de la performance, tous les participants se mirent à applaudir et ne semblaient plus pressés de se rhabiller comme s'il leur était devenu naturel de déambuler nu dans la ville. Plusieurs personnes allèrent voir Spencer Tunick pour le remercier de leur avoir permis de vivre cette expérience malgré la peur et la gêne qui les habitait au début. D'ailleurs un critique d'*Art in America* a écrit : « It's all over in a few minutes, and appears to be liberating and cathartic for the participants¹ ». En effet, il semble que l'expérience que propose Tunick au public, a un réel effet cathartique puisqu'elle libère les individus de leurs peurs. Nous verrons plus loin de quelles peurs précisément les performances de Tunick libèrent les gens.

1.1.3 L'après-photo : l'image, l'œuvre finie

Par la suite, lors du développement de la photographie, Tunick décide de modifier à certains endroits la tonalité des corps pour donner davantage de texture à son oeuvre. Tunick travaille intensément ses images plastiquement et formellement comme si elles étaient des œuvres d'art car, pour lui, celles-ci ne possèderaient pas de visée érotique mais plutôt une

¹ Grady T. Turner. 1998. « Spencer Tunick at I-20 ». *Art in America*, vol. 86, no 12 (décembre), p. 91.

visée plastique et formelle. Les corps représentés deviennent des œuvres vivantes, avec leurs couleurs et leur luminosité.

The bodies are living sculptures created in an anonymous space. I place the vulnerability of human nakedness against the tension of the city. It's amazing how abstract and surreal it really is. When I shoot, I can't focus on any one body; it's all a mass of color and light, a huge blur of pinks and browns.²

Sur la fiche d'inscription sur <http://spencertunick.com/>, il demande d'ailleurs aux candidats de classer leur tonalité de peau à l'aide d'un guide, car les corps et leur carnation lui servent de matière picturale pour ses photographies. Il réalise celles-ci toujours en grand format et très souvent enserrées dans des plaques de plexiglass, ce qui donne un effet de lumière pure à ses photographies. Comme Tunick utilise un objectif grand angle et qu'il y a beaucoup de sujets sur la photo, chacun des corps est difficilement discernable; on ne voit qu'un amas de chair.

1.1.4 Les enjeux de la production de Spencer Tunick

Tunick a d'abord commencé son travail comme photographe professionnel mais sans visée artistique. Il a obtenu un diplôme du Emerson College à Boston, puis il a étudié au International Center for Photography à New York. Toutefois Tunick souligne qu'il n'était pas « a fan of straight photography³ ». Dès les débuts, il chercha à photographier des nus mais dans des situations qui sortaient de l'ordinaire, soit par le lieu où ceux-ci apparaissent, soit par les accessoires utilisés par les individus photographiés. Il a d'abord été l'assistant de son père photographe, puis il est devenu photographe de mariages, constituant la troisième génération pratiquant ce métier dans sa famille. Son arrière-grand-père et son grand-père étaient photographes de presse alors que son père Earl Tunick a opéré une entreprise qui produisait des porte-clés avec photo dans les hôtels de la région de Catskills dans l'État de

² Spencer Tunick. 1999. « Over Exposure, Streaking the Art World with Spencer Tunick ». *Juxtapoz*, vol. 6, no 4 (juillet-août), p. 88.

³ Spencer Tunick. 1999. « Assemble 150 Nudes. Don't Forget Permit. ». *The New York Times* (New York), 30 avril, p. B3.

New York. Ce n'est qu'en 1993 que Spencer Tunick exposa pour la première fois son travail en tant qu'artiste. En 1994, il réalisa sa première photographie de nus de groupe avec vingt-huit personnes devant l'édifice de l'Assemblée des Nations Unies à New York (fig. 1.9). Il avait décidé de photographier ses modèles dénudés afin que soit désamorcé toute connotation politique dans cette image. Déjà, en 1992, il avait commencé à photographier et filmer des individus nus dans des endroits publics. Entre 1991 et 1995, il a également travaillé pour le *Paper Magazine*, un hebdomadaire new-yorkais consacré à l'actualité culturelle, un équivalent de ce que le *Voir* ou le *Ici* présentent à Montréal. Déjà, en 1994, ses photographies de modèles nus dans un environnement urbain ne dégagent pas d'érotisme : « But if lured by the spectacle of so much flesh, one soon finds the photographs to be more affecting than erotic⁴ ». En 2001, un article du *Independent Magazine* disait aussi que l'aspect sexuel ou érotique de ses photos était en quelque sorte évacué par le caractère surréaliste de ses prises de vue : « He (Spencer Tunick) somehow, miraculously, manages to divorce the nudes from the overtones of sex and eroticism; his portraits have an unsettling, dream-like quality⁵ ». Au début, il privilégiait la photographie noir et blanc et ce n'est qu'en 1998 qu'il choisit d'utiliser la couleur, ce qui lui donna plus de latitude pour moduler la tonalité des corps lors du développement de ses photographies et ainsi accentuer la dimension formelle de ses images. Malgré l'impact visuel des images de Tunick, beaucoup d'articles publiés sur son travail ont davantage traité aux problèmes juridiques que Tunick a vécu à New York en tentant de réaliser ses photographies. Un article important le supportant contre la ville de New York a été publié dans la revue californienne *Super X Media*⁶. Son travail a également suscité la curiosité de la revue d'art italienne *Intervista*⁷ et celle du magazine australien *Black + White*⁸. Depuis le début de sa carrière, Tunick a réalisé des photographies

⁴ Grady T. Turner. 1998. « Spencer Tunick at I-20 ». *Art in America*, vol. 86, no 12 (décembre), p. 90.

⁵ Matthew Sweet. 2001. « The Bold and the Beautiful ». *The Independent Magazine*, (17 février), p. 11.

⁶ Glen E. Friedman et Chris Habib. 2000. « Naked Guerilla ». *Super X Media*, no 4.1.2, p. 3-8.

⁷ Giancarlo Politi. 2000. « Spencer Tunick ». *Intervista*, vol. 4, no 22 (avril-mai), p. 8-9.

⁸ Samantha Morris. 2000. « Naked in New York: Spencer Tunick Shows his Artistic Streak ». *Black + White*, no 46 (octobre), p. 18.

montrant des individus isolés aussi bien que des groupes. On note, par contre, que la plupart des critiques d'art s'accordent pour dire que ce sont les groupes qui ont un plus grand impact visuel étant donné le caractère nouveau, provocant et déstabilisant de ces photos-performances. Pour ses photographies de groupe, Tunick utilise une faible profondeur de champ pour accentuer l'intégration des corps au paysage en arrière-plan. Ces photographies se démarquent radicalement de toutes photographies de nus qu'on a pu voir par le passé, non seulement parce que Tunick donne à voir une foule nue mais également parce que ce groupe dénudé est mis en scène dans un décor urbain.

L'urbanité des lieux présente une forte opposition à la fragilité, la vulnérabilité et surtout à la mortalité du corps humain :

Spencer Tunick s'attache à rendre sensible le contraste qui résulte d'un corps à l'état de nature en situation d'état de société, notamment urbaine. L'homme ou la femme à la nudité ni morbide, ni érotique, ni pornographique, ainsi contextualisée, devient l'objet qui signifie sa propre condition vulnérable et précaire.⁹

Ainsi nombreuses sont les interprétations et analyses de ces photographies de groupe provenant des séries *Reaction Zone*, *Naked States* et *Nude Adrift*, puisqu'une certaine ambivalence se dégage de ces images. Certains y voient la volonté de combattre la solitude et le vide existentiel alors que d'autres y voient une évocation des horreurs de la guerre et celle des camps de concentration :

In the latter, wo/man's heroic loneliness in courageous pursuit of the divine or of existential fulfillment of the self is the persuasive theme. By contrast, even through the artist obviously uses willing participants in his collective projects, these images suggest the horrors of subordination, victimization or sheer physical endurance more than the celebration of the spirit.¹⁰

⁹ Évence Verdier. 2001. « Spencer Tunick : Hales Gallery ». *Art Press*, no 268 (mai), p. 73-74.

¹⁰ Dominique Nahas. 1998. « Spencer Tunick at I-20 ». *Review*, vol. 4, no 1 (15 septembre), p. 8.

Même si le thème récurrent semble être la prise de conscience de soi et des autres dans une société individualiste, les photos de Tunick ne sont pas sans évoquer effectivement les horreurs de la guerre. La disposition anarchique des corps laisse parfois croire à un champ de cadavres alors que les modèles sont pourtant bien vivants. Tunick ne cherche pas du tout à produire des photographies érotiques mais plutôt un paysage pictural : « First of all, Tunick's work reveals itself at once to be a form of landscape and a very specific mapping strategy – away of establishing an imprint of time on place ¹¹ ». Les œuvres de Tunick utilisent l'installation, la sculpture, la photographie et la performance et l'artiste travaille et organise ses compositions comme si les corps étaient une matière picturale première :

Whether heaped together in a mass on a street in New York or Vienna, or lying in rigid head to toe formation in the desert, Tunick's larger scenes become abstract compositions which combine elements of installation and sculpture.¹²

Malgré ces commentaires sur l'aspect plastique de ses images, l'artiste considère que certaines de ses photographies de groupe possèdent une visée politique : « Tunick explains that he has conceived some of his large-scale group shots in response to political crises, particularly terrorist bombings in the Middle East¹³ ». Une autre analyse de son travail, parue dans la revue *Trans 6*, montre comment les photos de Tunick peuvent provoquer des réactions par la présence, au sein des compositions, de la nudité en groupe dans un environnement urbain extérieur : « Tunick's photographs disclose the Ideal within the Real, for an increasingly sanitized and ever puritanical society.¹⁴ ». Tunick veut effectivement faire ressortir cette vulnérabilité du corps par rapport à la robustesse du décor urbain :

There's an abstraction that seeps into and onto the pavement, that gives a sense of vulnerability to the body. I see it as juxtaposed with a very harsh outside world, with

¹¹ Brooks Adams et Lisa Liebmann. 1999. « Sometimes it Does Take a Village ». *Trans 6*, vol. 6, p. 178.

¹² Giancarlo Politi. 2000. « Spencer Tunick ». *Intervista*, vol. 4, no 22 (avril-mai), p. 8-9.

¹³ Sarah Bayliss. 1998. « Naked Ambition ». *World Art*, no 18, p. 22-23.

¹⁴ Brooks Adams et Lisa Liebmann. 1999. « Sometimes it Does Take a Village ». *Trans 6*, vol. 6, p. 178.

many things coming against it, such as environmental issues, social issues – everything coming up against the body, which is pure. My art is where the body tries to overpower the street.¹⁵

Dans un autre article portant sur l'abstraction dans l'art contemporain publié dans la revue *Flash Art*¹⁶ en 1999, le critique d'art G.T. Turner démontre comment même chez des artistes qui utilisent le motif iconographique du « nu », la stratégie de fragmentation de ces corps, ainsi que leur démultiplication, instaure un effet d'abstraction. C'est ce que fait Spencer Tunick. Ses corps entremêlés indiscernables rendent ses photographies presque abstraites; l'importance est donnée à leur aspect formel : « But the images read more as abstraction : heaped, tangled, extended and multiplied, the bodies Tunick photographs become elements of larger abstract compositions¹⁷ ». Les photos de groupe peuvent aussi rappeler une catastrophe humanitaire quelconque (suicide collectif, génocide, etc.) étant donné le grand nombre de corps nus inertes dans cet environnement urbain : « He (Spencer Tunick) is perhaps best known for his group shots of hundreds of naked people lying inert on the ground in public places, as if a surreal *Twilight Zone* genocide has just taken place¹⁸ ».

Dans un autre ordre d'idées, il faut souligner la fonction d'artefacts des photographies de Tunick : « the photographs from his *Naked States* series function almost as artifacts of performances¹⁹ ». Ainsi même si les photographies sont indépendantes des performances, elles constituent aussi les seules preuves de la tenue de ces performances, mises à part le témoignage verbal des participants, qui ont vécu cette forme de catharsis par la photographie de nu :

¹⁵ Isa Tousignant. 2001. « Full Frontal, Exposing Myself to the Naked Art of Spencer Tunick ». *Hour*, vol. 9, no 22 (31 mai au 6 juin), p. 9.

¹⁶ Grady T. Turner. 1999. « Abstracted Flesh, Pop Culture, Sex and the Body in Abstract Art ». *Flash Art*, vol. 32, no 204 (janvier-février), p. 66-69.

¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸ Matthew Sweet. 2001. « The Bold and the Beautiful ». *The Independent Magazine*, (17 février), p. 11.

¹⁹ Neil Kendricks. 2001. « Obsessions at the University Gallery UCSD ». *Artweek*, vol. 32, no 4 (avril), p. 25.

It tooks seconds after the order to undress was megaphoned for our shared denuded state to feel completely, utterly normal. Everything in life (well, maybe not everything, but a lot) suddenly fell into perspective; the world is made up of many shapes and sizes, cultures and creeds, and there, at that moment, everyone present was equal. It is a unique phenomenon, and something of which Tunick is obviously acutely aware.²⁰

1.2 Tunick et l'histoire du nu dans l'art

1.2.1 Le nu vs nudité

Pour comprendre les enjeux de la production de Tunick, il serait important de définir le concept de « nudité » par rapport à celui de « nu ». Dans le dictionnaire *Le Petit Robert*²¹, la nudité se définit ainsi : « État d'une personne nue. Corps humain dévêtu; partie du corps dénudée, chair nue (en parlant de ce qui est habituellement couvert)²² ». Le concept de « nu » est plutôt défini quant à lui comme : « Corps humain ou partie du corps humain dépouillé(e) de tout vêtement. – Genre qui consiste à dessiner, à peindre, à sculpter le corps humain nu; œuvre de ce genre²³ ». Le mot « nu », de *nudus*²⁴ en latin, apparaît en 1080 mais ce n'est qu'en 1676 qu'il est associé aux Beaux-Arts. Le mot « nudité » composé du préfixe « nu », est apparu quant à lui en 1190. Il provient de la base latine *nuditas*. Ainsi, même si les deux termes possèdent sensiblement la même signification; un aspect les différencie puisque le mot « nu » est associé au monde de l'art, ce qui lui confère une certaine « noblesse ». Selon Kenneth Clark le mot « nu » serait donc moins provocant que le terme de « nudité » qui serait plus cru, voire plus obscène :

²⁰ Isa Tousignant. 2001. « Full Frontal, Exposing Myself to the Naked Art of Spencer Tunick ». *Hour*, vol. 9, no 22 (31 mai au 6 juin), p. 9.

²¹ Paul Robert. 1993. *Le Nouveau Petit Robert*. Montréal : Dicorobert, 2551 pages.

²² *Ibid.*, p. 1506.

²³ *Ibid.*, p. 1505.

²⁴ Jean Dubois, Henri Mitterand et Albert Dauzat. 1993. *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris : Larousse, p. 512.

La nudité, c'est l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d'entre nous éprouvent dans cette situation. Le mot « nu », en revanche, dans un milieu cultivé, n'éveille aucune association embarrassante. L'image imprécise qu'il projette dans notre esprit n'est pas celle d'un corps transi et sans défense, mais celle d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même : le corps re-modelé.²⁵

Le nu en tant que concept mais aussi en tant que thème iconographique dans l'art ne connote donc pas obscénité mais beauté et esthétisme. Par contre, il en va tout autrement pour les premières photographies de nus au XIX^e siècle, qui même si elles ne se voulaient pas du tout pornographiques, eurent rapidement tendance à choquer. Par exemple une photographie de Jean Reutlinger (fig. 1.10), réalisée au début du XX^e siècle, montre une femme nue dont le visage a été effacé. On sait que malgré le rejet de l'héritage académique, le dessin de nu persistera longtemps dans les écoles d'art comme technique d'apprentissage, alors que la photographie elle, se dégagera plus rapidement du « nu académique » en tant que motif.

1.2.2 Le nu en peinture : son influence sur la photographie, sa déconstruction

Le nu dans l'art apparaît au V^e siècle avant J.-C., et surtout en dessin. Ce thème n'a donc cessé de traverser toutes les pratiques et courants artistiques. Nous ne voulons pas retracer cette histoire dans ce mémoire mais plutôt nous attarder au sort de ce thème du « nu » au moment où apparaît la photographie, soit au XIX^e siècle. Dès l'apparition de la photographie, vers 1839, les photographes tentèrent d'imiter les peintres, alors que très vite les peintres s'inspireront à leur tour de la photographie. Par exemple, le photographe suédois Oscar Gustave Rejlander (fig. 1.11) a réalisé une photographie qui semble fortement s'inspirer d'une toile de Courbet réalisée en 1865 intitulée *La source* (fig. 1.12). La majorité des premières photographies de nu se voulant artistiques imitaient ce qui avait déjà été fait en peinture que ce soit par les académiciens ou les artistes plus hostiles à cette école comme l'était Courbet. Une photographie d'Alexandre Quinet (fig. 1.13) réalisée vers 1861 présente une grande ressemblance avec *L'Odalisque à l'esclave* (fig. 1.14) d'Ingres. Une autre

²⁵ Kenneth Clark. 1998. *Le nu*. T. 1. Trad. de l'anglais par Martine Laroche. Paris : Hachette, p. 19.

photographie d'Henri Voland (fig. 1.15) montre cette fois-ci un corps nu mis en scène de la même manière que pour une séance de dessin de nu. Cette mise en scène académique rendait ces photographies de corps nus davantage respectables à l'époque très prude qu'était le XIX^e siècle. Après toutes ces années dans les différentes académies et écoles d'art, le nu a survécu comme motif privilégié lors de l'apprentissage du dessin :

Et aujourd'hui où nous avons répudié l'un après l'autre ces legs de la Grèce que la Renaissance avait rendus à la vie, mis au rancart l'antique carcan, délaissé les sujets mythologiques et contesté la doctrine de l'imitation, seul le nu a survécu. Sans doute a-t-il subi quelques transformations étranges, mais il demeure en définitive notre lien essentiel avec les disciplines classiques.²⁶

Plusieurs photographies réalisées au XIX^e siècle présentent une mise en scène rappelant certaines œuvres classiques en utilisant des accessoires et décors rappelant la mythologie (fig. 1.16). Les artistes du début du XX^e siècle ont également travaillé la peinture en s'inspirant des clichés qu'ils réalisaient. La photographie leur apportait ainsi une perception différente de la peinture : « La vision, le cadrage, le flou, l'instantanéité, le jeu sur la profondeur de champ sont autant d'apports de la photographie à la peinture. Toulouse-Lautrec, Degas [fig. 1.17], Seurat pour ne citer qu'eux nous le prouvent dans leurs toiles²⁷ ». Au début du XX^e siècle, un changement s'opéra dans la pratique de la peinture puisqu'on y voit une visée plus abstraite qui affectera aussi la représentation du nu qui sera plus déconstruit et moins réalistement rendu. Cette déconstruction s'effectua un peu plus tard en photographie, vers 1920. Ce nouveau départ dans la représentation du nu en peinture s'effectua, selon Kenneth Clark, avec la réalisation en 1907 de *Nu bleu* (fig. 1.18) par Matisse et *Les demoiselles d'Avignon* (fig. 1.19) de Picasso :

Ces œuvres de rupture sont aux antipodes de l'académisme; et pourtant elles représentent des nus. C'est que la révolte des peintres du XX^e siècle n'était pas dirigée contre l'académisme, dont l'impressionnisme avait fait justice. C'était une révolte à l'égard de cette doctrine, implicitement approuvée par les impressionnistes, selon

²⁶ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁷ Jean-Pierre Amar. 1997. *Histoire de la photographie*. Paris : Presses Universitaires de France (Coll. Que sais-je ? no 3142), p. 91.

laquelle le peintre ne devrait être rien de plus qu'un appareil de photographie sensible et précis. Et les éléments symboliques et abstraits qui éloignèrent les impressionnistes du nu furent ceux-là mêmes qui imposèrent le genre à leurs successeurs.²⁸

À travers la pratique du nu en peinture, les artistes des académies étaient à la recherche d'une perfection formelle; pourtant on sait que des artistes comme Rembrandt et Courbet cherchèrent tout de même à représenter le corps dans tout son réalisme, c'est-à-dire avec ses défauts. Les artistes ont aussi eu recours à la simplification des formes pour renouveler le genre.

Le nu est dans cette œuvre (*Le nu bleu* de Matisse) normalement considéré comme une fin en soi, ou, pour s'exprimer dans le langage des critiques modernes, comme un moyen de créer une forme significative, et le caractère révolutionnaire du tableau ne se situe pas au niveau de l'intention mais des moyens employés. Ce goût profond pour des surfaces continues, des passages fondus et un modelé délicat qui avait paru si capital dans la peinture du nu, est sacrifié ici aux transitions violentes et à d'éloquents simplifications.²⁹

Cette stylisation du nu se présente en photographie par l'utilisation de gros plans et de la fragmentation du corps. Si on considère l'œuvre de Tunick, on constate qu'il cherche plutôt à se distinguer en montrant une accumulation de corps photographiés à l'aide d'un objectif grand angle. C'est plutôt une vision réaliste que souhaite atteindre Spencer Tunick puisqu'il ne photographie pas des corps parfaits mais des individus vulnérables et fragiles en confrontation constante avec leur environnement. Nous verrons plus loin comment Tunick utilise le nu pour ses qualités formelles et plastiques et non en tant que motif pornographique. Nous verrons aussi l'argument faisant de son travail une démarche « artistique » et non pas une entreprise de provocation, argument qu'il utilisera et fera valoir lors du procès que lui intentera la ville de New York.

²⁸ Kenneth Clark. 1998. *Le nu*. T. 2. Trad. de l'anglais par Martine Laroche. Paris : Hachette, p. 213-214.

²⁹ *Ibid.*, p. 215-216.

1.2.3 Les photographies de Tunick et l'histoire du nu en photographie

Dans *Le siècle du corps*³⁰, l'auteur William A. Ewing analyse la représentation du corps dans les photographies du XX^e siècle. Ewing croit que la photographie aurait une fonction de « documentation, éducation, communication, persuasion, exploitation, excitation, investigation [et de] célébration³¹ ». Le corps nu a été montré de trois différentes façons à travers l'histoire de la photographie : en tant que forme, fragment et chair. La forme pour une certaine abstraction du corps, le fragment pour le dévoilement de certaines parties du corps, et la chair pour la présentation d'un corps mortel avec ses qualités et ses défauts. Selon Ewing puisque le corps est repensé par la science, il faut donc remettre aussi en question la représentation du corps en art. La photographie a pu servir d'outil pour documenter la médecine. Elle permet également d'alimenter la presse désireuse de rendre compte d'événements et manifestations de toute nature (culturelle, sportive, etc.). Elle sert aussi à se remémorer les rites de passage familiaux comme les naissances, les mariages, etc. C'est dans la catégorie d'images à visée de séduction qu'on trouve la photographie érotique mais aussi la photo de vedettes, de publicité ou de mode. Pour la photo d'art, il y aurait eu trois périodes bien différentes : les années vingt et trente ont montré beaucoup de collages et de photomontages, les années soixante-dix ont été consacrées à la documentation du *body art* alors qu'aujourd'hui la photographie sert souvent à garder une trace des installations et performances, quoiqu'elle a obtenu une grande autonomie en tant que médium artistique en art contemporain et actuel. C'est dans cette dernière catégorie que le travail de Tunick se situerait puisque la photographie des performances qu'il organise permet de faire connaître le travail de l'artiste à travers le monde mais aussi de recruter des volontaires. Une photographie montrant tant de gens nus en même temps a beaucoup plus d'impact que le bouche à oreille qui se propage suite à la performance sans l'information visuelle.

³⁰ William A. Ewing (dir. publ.). 2000. *Le siècle du corps : 100 photographies 1900-2000*. Catalogue d'exposition (Lausanne, Suisse, Musée de l'Élysée, 3 février-2 avril 2000). Paris : Martinière, 232 pages.

³¹ *Ibid.*, p. 9.

Dans son ouvrage intitulé *Le corps*³², William A. Ewing tente de catégoriser les différents types de photographies réalisées depuis son invention. Malgré sa typologie exhaustive, il est difficile de situer Tunick dans l'histoire de la photographie. Personne n'a auparavant photographié autant de corps en même temps. Il fait partie du groupe d'artistes ayant suscité de fortes réactions du public à cause du caractère transgressif des photographies :

Voyez les tempêtes de controverse qui ont accueilli les images de Robert Mapplethorpe, Sally Mann, Jock Sturges ou Andres Serrano depuis quelques années. C'est toujours la perception d'une transgression des notions conventionnelles du corps, tout particulièrement des notions relatives à la sexualité, qui enflamme les passions du public.³³

Ewing tente d'expliquer ce qui fait du nu un genre photographique davantage transgressif. En fait, il croit que telles les photos prises pour la science, les photos de nus sont dédiées au seul regard sans autre fonction :

Dans un portrait le corps spécifique (la personne) représenté est le sujet : il ou elle a initié la transaction et le photographe est simplement l'agent. Dans le cas du nu, la transaction est inversée : c'est le photographe qui initie l'événement, le corps est dépersonnalisé, devient l'objet. Comme dans la photographie médicale, policière ou anthropologique, le nu artistique est une image faite par et pour l'examen des autres.³⁴

Il faut souligner aussi que si le nu photographique au XIX^e siècle est plus « corps-silhouette », celui du XX^e siècle deviendra plus un « corps-chair ».

La « chair » est au vingtième siècle ce que la « silhouette » fut au dix-neuvième. Pour les photographes du nu au dix-neuvième siècle, seul l'esprit détenait grandeur et dignité, le corps étant seulement le modeste véhicule qui l'abritait et le transportait. Leur désir était d'ennoblir l'être humain en s'élevant au-dessus de la réalité corporelle brute. Seul le photographe médical sondait la chair – qui symbolisait tout ce qu'il y a

³² William A. Ewing. 1994. *Le corps : œuvres photographiques sur la forme humaine*. Paris : Assouline, 432 pages.

³³ *Ibid.*, p. 10.

³⁴ *Ibid.*, p. 21.

d'ignoble dans l'homme – quand, atteinte par la maladie, elle donnait des signes de putréfaction.³⁵

Au cours du XIX^e siècle où la société victorienne était très prude, la photographie de nu devait se faire dans un cadre académique pour être acceptée. D'ailleurs, les femmes étaient contraintes à un habillement très strict qui camouflait leurs formes. Ainsi, le nu en photographie eut davantage de difficulté à se tailler une place au vu et su de tous que le nu en peinture ou en sculpture : « Mais bien que les Victoriens aient accepté les nus idéalisés représentés sur les toiles et sculptés dans le marbre, ils s'offensaient du fait qu'un photographe montrait un être humain réel et identifiable³⁶ ». C'est pourquoi les premières photographies de nus s'inspiraient souvent de toiles célèbres en copiant leur mise en scène. En effet, les photographes ont d'abord représenté le corps nu tel qu'on le voyait en peinture, c'est-à-dire dans son intégrité et non dans ses détails, car le détail ou le fragment aurait enclenché un effet obscène au XIX^e siècle :

Au dix-neuvième siècle, les fragments tels que nous les définissons aujourd'hui auraient été impensables. Tout d'abord, la photographie du corps nu dérangeait les Victoriens lorsqu'ils la rencontraient hors des beaux-arts et de la science pure. Fragmenter le corps aurait semblé absolument « indécent », pour employer un terme très usité par les critiques de l'époque. En outre, les photographes n'étaient même pas conscients du fait qu'une vision fragmentaire avait un potentiel esthétique : ils étaient totalement absorbés par l'élaboration d'une esthétique de la silhouette.³⁷

La fragmentation et la « mise en détail » du corps a pour effet de transformer la partie du corps représenté en lignes et formes géométriques : « Si le nu en pied était désormais une tradition photographique bien établie, le corps pouvait révéler une autre dimension de lui-même par la fragmentation. Les appareils photographiques s'approchèrent du corps, jouant un jeu de géométrie et d'abstraction³⁸ ». Cet effet est présent dans les photographies de Tunick mais non pas par la fragmentation mais par la démultiplication des corps où chacun

³⁵ *Ibid.*, p. 138.

³⁶ *Ibid.*, p. 60-61.

³⁷ *Ibid.*, p. 33-34.

³⁸ *Ibid.*, p. 27.

devient une simple forme anonyme. Le processus de fragmentation ou de « mise en détail » du corps par le gros plan contrecarre toute possibilité d'identifier le sujet et même parfois la partie du corps comme si c'était de l'abstraction. Malgré la visibilité du corps en entier dans les œuvres de Tunick, l'anonymat s'instaure puisqu'il est difficile de séparer visuellement chaque corps de la masse de chair. Ainsi comme dans la fragmentation des corps, l'accumulation de modèles dans les photographies de Tunick rend les sujets anonymes.

Les photos-performances de Tunick se démarquent dans l'histoire de la photographie par leur recours à la performance lors de laquelle on demande aux volontaires de vivre une grande proximité avec des inconnus dans un endroit public. Ces individus se croisent tous les jours dans la ville sans se connaître, la ville, haut-lieu de l'anonymat. Ainsi plusieurs caractéristiques plastiques et formelles présentes dans l'œuvre de Tunick rappellent que l'anonymat tient une grande place dans les villes. La société contemporaine est soumise à la globalisation qui peut avoir pour effet d'effacer les différences. Tout individu désire s'intégrer à la société, mais cette intégration le rend anonyme, donc en quelque sorte pareil aux autres :

De telles distinctions entre être soi-même et partager des traits physiques ou psychologiques avec autrui présupposent une notion d'identité dont on se demande si elle a encore un sens dans les sociétés contemporaines soumises à la globalisation, à ce que l'on pourrait dénommer, sans jeu de mots, la « société anonyme », à laquelle tout semble appartenir. Le pire dans le processus de cette entité insaisissable est qu'elle veut modeler à son image tout ce qu'elle attrape dans ses filets en rendant anonymes les objets, les événements et les personnes par l'homogénéisation, le typique.³⁹

Pourtant, ce que cherche l'être humain, ce n'est pas à être identique aux autres mais unique et singulier. C'est précisément sur ce désir d'être soi-même tout en vivant en collectivité, que jouent les photos-performances de Tunick :

Pour être, se croire anonyme ou le devenir, ne faut-il pas supposer une origine et une vérité de soi qui se dérobe, une singularité invisible, ou une intériorité qui demande à être reconnue? En effet, du point de vue des espaces où les individus se tiennent et se

³⁹ Jacinto Lageira. 2003. « L'absurde pour tous mais à personne : Maurizio Cattelan ». *Parachute*, no 109 (janvier-mars), p. 16.

déplacent, il faut admettre qu'ils émettent toujours assez de signes pour être reconnus, dans le sens actuel du terme, c'est-à-dire identifiable.⁴⁰

Dans les photographies de Tunick, les modèles ne sont ainsi plus perçus comme des individus ou des corps mais comme des unités abstraites exprimant une identité collective. D'où la possibilité pour certains de ressentir un malaise, un inconfort voire une certaine angoisse lors des photos-performances, alors que pour d'autres « se perdre dans la foule » sera ressenti comme libérateur et bienfaisant, car ils n'ont pas à assumer le fait d'être « quelqu'un » qui se distingue.

1.3 La nudité transgressive : réaction de la ville de New York

Le caractère transgressif des photos-performances de Tunick découle du fait que, par la nudité et la proximité, les individus n'ont littéralement plus de « bulle » d'espace personnel. C'est ce qui a choqué les autorités new-yorkaises. Déjà en 1995, il avait réclamé un permis pour réaliser une photographie d'un groupe de gens nus dans les rues de New York et celui-ci lui avait été refusé. La saga judiciaire a réellement débuté en avril 1999. Tunick avait fait une demande de permis aux autorités de la ville pour réaliser une photographie de 50 personnes sans spécifier que les modèles seraient nus... Il croyait ainsi duper les autorités, lui qui s'était déjà fait arrêté à quatre reprises depuis 1992. La prise de photo, qui était prévue le 25 avril 1999 à l'aube sur le site de Times Square, ne se déroula pas comme prévu. Les 50 personnes déclarées aux autorités étaient en fait 150 et surtout elles étaient nues. Tunick fut donc arrêté pour une cinquième fois sans avoir le temps de prendre un cliché. Il écopa d'une accusation d'attroupement illégal, conduite portant atteinte à l'ordre public, et mise en danger téméraire pouvant le mener à un an de prison.

Dès le début de la réalisation de ses photographies de nus sur des sites extérieurs new-yorkais, Tunick attira l'attention de deux avocats spécialisés en libertés civiles, William M. Kunstler et Ronald L. Kuby. Ces derniers croyaient que Tunick pourrait avoir des problèmes

⁴⁰ Jean-Ernest Joos. 2003. « Être un parmi d'autres : l'unicité de l'artiste face à l'anonymat ». *Parachute*, no 109 (janvier-mars), p. 73.

avec les autorités en place tout en étant convaincus de la légalité des prises de photographies de Tunick, qui ne se voulaient aucunement pornographiques. Les deux avocats étaient convaincus que Tunick ne violait pas le Premier Amendement de la Constitution⁴¹. C'est pourquoi maître Kuby s'est offert immédiatement pour représenter Tunick. Cette association porta fruit puisque, lors des cinq arrestations, les accusations contre Tunick furent à chaque fois abandonnées. Après la cinquième arrestation, Tunick décida vraiment de se battre. Des articles portant sur l'arrestation furent publiés dans le *New York Times*, dans le *Daily News* ainsi que dans le *New York Post*. D'ailleurs, dans un essai éditorial publié le 6 mai 1999 dans le *New York Times*, William Safire se porta à la défense de Spencer Tunick :

On a different order of magnitude, advice to the N.Y.P.D. and the Manhattan D.A.(district attorney) : Lighten up. If they're not blocking traffic and do nothing more violent than smiling at a camera, let the nudies shape themselves into a message and pose. Good for tourism, better for art, best for liberty.⁴²

Une séance de photos prévue à New York le 6 juin 1999 dut être annulée, car lorsque Tunick arriva sur les lieux avec les modèles à cinq heures du matin, les policiers étaient déjà présents, prêts à procéder à des arrestations si les gens se dénudaient, avec des menottes en quantités ainsi que des fourgons carcéraux. Avec l'appui de certains intellectuels new-yorkais comme l'artiste Chuck Close, mais aussi le ACLU⁴³, Tunick décida de poursuivre la ville de New York qui l'empêchait de réaliser son travail. La poursuite, déposée le 13 juillet 1999 à la cour fédérale par maître Kuby, visait à montrer que la police et la ville de New York enfreignaient le Premier Amendement de la Constitution américaine qui concerne la liberté d'expression. Suite aux nombreuses arrestations et à la surveillance dont il faisait l'objet, il était devenu difficile pour Spencer Tunick de réaliser son travail. Dans la poursuite

⁴¹ Définition du Premier Amendement de la Constitution américaine (1791) : « Le Congrès ne fera aucune loi qui touche l'établissement ou interdise le libre exercice d'une religion, ni qui restreigne la liberté de la parole ou de la presse, ou le droit qu'a le peuple de s'assembler paisiblement et d'adresser des pétitions au gouvernement pour la réparation des torts dont il a à se plaindre. » (Source : <<http://usinfo.state.gov/journals/itdhr/0297/ijdf/ijdf0297.htm>>)

⁴² William Safire. 1999. « Nudity and Energy: Qi Whiz! ». *The New York Times* (New York), 6 mai, p. Op. Ed.

⁴³ American Civil Liberties Union.

déposée, Kuby démontre qu'il est légal dans la loi de l'État de New York de montrer la nudité devant public dans un spectacle, une pièce de théâtre, ou dans une exposition alors qu'on accusait ses photographies de ne pas l'être. Le vendredi 16 juillet 1999, le juge Harold Baer de la cour fédérale a statué que Tunick pouvait réaliser ses photos de nus de groupe dans un endroit public puisqu'il était protégé par la loi de l'État ainsi que par le Premier Amendement : « Who can avert their eyes, cannot outweigh, the rights of others to exercise their First Amendment right to artistic expression⁴⁴ ». Toutefois la ville de New York convoqua une session d'urgence le 17 juillet pour aller en appel de la décision puisqu'une photo-performance était prévue pour le lendemain. De cette session d'urgence résulta une injonction qui empêcha Tunick de prendre une photo de groupe de nus le 18 juillet. Tunick décida tout de même d'aller de l'avant et de rassembler ses modèles dans le quartier chinois de New York ainsi qu'il était prévu. Une surprise l'attendait puisque les autorités furent mises au courant de l'endroit et de l'heure de la prise de photographies, et que des policiers étaient déjà présents à l'arrivée du photographe et de ses modèles. Tunick procéda tout de même à une prise de photos mais en demandant à ses modèles de rester habillés pour éviter les arrestations. L'appel fut finalement entendu le 13 septembre 1999 par le juge Van Graafeiland. La cause portait sur l'interprétation de la loi de l'État de New York relativement à la nudité en public. Cette loi, qui interdit la nudité en public, comporte tout de même une exception : « entertaining, or performing in a play, exhibition or show⁴⁵ ». La ville considère que cette exception vise les spectacles intérieurs produits devant un public, alors que ce n'est pas spécifié dans la loi. L'autre question débattue en cour était de savoir si Tunick devait obtenir un permis pour réaliser ses photographies. La ville a rétorqué que tout édifice ou paysage présent dans une photographie diffusée à grande échelle et permettant de reconnaître la ville de New York, requiert un permis pour sa réalisation. Ainsi, en cour, trois questions principales allaient être débattues :

Whether Tunick's proposed photo shoot constitutes entertainment or performance in a play, exhibition or show; if so whether the exemptions to the anti-nudity law are

⁴⁴ Judge Harold Baer. 1999. « Dressed Up for Photo ». *Newsday* (New York), 19 juillet.

⁴⁵ Cathy Lebowitz. 1999. « Artist Fights Back ». *Art in America*, vol. 87, no 11 (novembre), p. 41.

limited to indoor activities; and third, if the exemptions so interpreted are valid under U.S. Constitution.⁴⁶

Pour accélérer les procédures, la cour d'État n'a pas voulu se prononcer laissant à la cour d'appel des États-Unis le soin de trancher sur la question. Le 19 mai 2000, la cour d'appel des États-Unis a finalement jugé que Tunick avait été brimé dans son droit à la liberté d'expression, en étant arrêté avant qu'il ne puisse réaliser ses photographies artistiques. La ville de New York a alors tenté de renverser la décision en faisant appel en cour suprême des États-Unis mais l'appel fut rejeté.

Dans tout ce débat des voix alliées se font entendre : un critique de New York, Grady T. Turner affirme que les photos de Tunick fonctionnent davantage comme des œuvres abstraites : « True we are looking at an unmanipulated picture of hundreds of nude bodies. But the formal composition keeps our eyes trained on an abstract design – even as we strain to peek at the details⁴⁷ ». Le *New York Times* ainsi que le *Daily News* ont aussi, par leurs éditoriaux, fait savoir qu'ils n'étaient pas en accord avec les réactions des autorités de leur ville. Un article d'appui employant des termes virulents paraît également dans la revue *Super X Media* :

To show our support of this modern man [Spencer Tunick], to accentuate the high place in the annals of ignorance and stupidity that in today's society is saved primarily for those conservative politicians of our corporate dominated age, we will conclude the words of this piece with excerpts from a recent video collaborator's e-mail that was sent to the present fascist father of Gotham.⁴⁸

La lettre dont il est question, écrite par Chris Habib, critique la façon de voir du maire, puisque pour l'auteur il est clair que le travail de Tunick ne relève pas de la pornographie mais de l'art.

⁴⁶ Cathy Lebowitz. 2000. « Another Tunick Reprieve ». *Art in America*, vol. 88, no 9 (septembre), p. 35.

⁴⁷ Grady T. Turner. 1999. « Abstracted Flesh, Pop Culture, Sex and the Body in Abstract Art ». *Flash Art*, vol. 32, no 204 (janvier-février), p. 69.

⁴⁸ Glen E. Friedman. 2000. « Naked Guerilla ». *Super X Media*, no 4.1.2, p. 3.

Toute cette saga judiciaire a une saveur de « déjà vu » puisque, quelques mois auparavant, le maire de New York, Rudolph Giuliani, a tenté d'empêcher l'ouverture de l'exposition *Sensation*, qui a malgré tout réussi à tenir l'affiche au Musée de Brooklyn du 2 octobre 1999 au 9 janvier 2000. Le maire Giuliani avait été outré par certaines œuvres présentées dans cette exposition, en particulier par celle du Nigérien Chris Ofili, montrant une Vierge Marie ornée de merde d'éléphant. Il a même qualifié l'exposition de pornographique et d'anti-catholique : « he [Rudolph Giuliani] said he had found to be pornographic and anti-Catholic⁴⁹ ». Pourtant Ofili, qui est catholique, ne cherchait pas à offenser les croyants (ceux de sa religion) puisque dans la culture nigérienne, la merde d'éléphant est sacrée et apporte la chance. Il semble qu'à l'époque du maire Rudolph Giuliani, plusieurs procès eurent lieu ayant pour sujet les limites du Premier Amendement de la Constitution américaine. Même si Giuliani a échoué dans ses tentatives de censurer et de fermer l'exposition, il a tenté de punir le Musée de Brooklyn de diverses façons. À partir d'octobre 1999, des montants d'argent ont été retenus sur les subventions que la ville devait accorder au Musée. La ville de New York a aussi tenté d'évincer le musée de Brooklyn qui occupait un bâtiment qui appartenait à la ville. Le 27 mars 2000, suite à une poursuite du Musée de Brooklyn, Giuliani décida d'abandonner les représailles envers l'institution, en payant les subventions qu'il avait retenues, en laissant tomber les procédures pour évincer le Musée et même en versant 5.8 millions de dollars américains supplémentaires pour rénover l'entrée du Musée.

Cette bataille juridique du Musée de Brooklyn, qui eut lieu en même temps que les démêlés avec la justice de Spencer Tunick, causa du tort à ce dernier. Étant donné les problèmes que Giuliani a infligés au Musée pour « punir » la direction d'avoir présenté l'exposition *Sensation*, lorsque Tunick décida de se battre contre les autorités de la ville de New York pour pouvoir réaliser ses œuvres d'art librement, aucun musée new-yorkais n'osa se porter à la défense de l'artiste. Un éditorial de Jim Dwyer en fit la remarque dans le *Daily News* : « The city's museums, many of which appear to be run by greedy, lazy, gutless and

⁴⁹ Alan Feuer. 2000. « Giuliani Dropping his Bitter Battle with Art Museum ». *The New York Times* (New York), 28 mars, p. A1.

unprincipled slob terrorized, as any normal human being would be, at the thought of losing government handouts, did not speak up on behalf of Tunick⁵⁰ ».

Encore aujourd'hui, mais cette fois-ci au Canada, le nu provoque. Un article de *La Presse*⁵¹ explique comment une sculpture publique, représentant un homme nu tenant une valise, dans la ville de Pentincton en Colombie-Britannique, devra être remplacée suite aux plaintes du maire de la ville, David Perry. Ce dernier soutient qu'il n'a jamais été question de nudité lors de la soumission de l'artiste. La nudité choque encore et toujours lorsqu'elle s'étale dans l'espace public...

Ainsi, dans ce premier chapitre, nous avons vu comment le caractère singulier des photographies de Spencer Tunick a fourni à son travail une visibilité hors du commun. Ces photos de nus, qui résultent des performances, s'éloignent fortement des premières photographies réalisées au XIX^e siècle montrant des corps dans des postures académiques. Par l'accumulation des corps, les photographies de Tunick fonctionnent un peu comme si les corps se morcelaient et perdaient leur intégrité. L'identité des sujets y est difficilement discernable et le corps se transforme en lignes et formes géométriques. Ces corps deviennent des formes anonymes, une masse de chair. Cette accumulation de corps peut sembler provocante, pourtant il n'y est nullement question de pornographie mais plutôt d'art, ce que le maire Giuliani a appris à ses dépens puisque Tunick gagna son procès.

⁵⁰ Jim Dwyer. 1999. « Is Art or Rudy Crusade Uglier ? ». *Daily News* (New York), 28 septembre.

⁵¹ PC. 2005. « Une sculpture montrant un homme nu fait jaser à Pentincton ». *La Presse* (Montréal), 12 janvier.

CHAPITRE II

LA TRANSGRESSION DANS L'ART CONTEMPORAIN ET CHEZ TUNICK

2.1 Le concept de transgression

Pour bien comprendre en quoi le travail photographique de Spencer Tunick s'avère transgressif, il nous faut définir le concept de transgression et ses différentes interprétations. Tout d'abord, selon le dictionnaire *Le Petit Robert*¹, le mot transgression serait apparu dans la langue française en 1174, inspiré par la racine latine *transgressio* et de *transgredi* qui signifie « passer outre ». Ainsi, la transgression serait : « L'action de transgresser : désobéissance, violation. Transgression de la loi, d'une interdiction : contravention, infraction. Le fait de transgresser un interdit, un rite.² » Selon le *Dictionnaire étymologique et historique du français*³, le mot transgression serait plutôt apparu vers 1160 et signifierait « franchir », « aller au-delà ». Le franchissement impliquerait ainsi un interdit. Nous étudierons également plus loin la conception de la transgression tel que l'entend Georges Bataille dans son ouvrage *L'Érotisme*. Nous pouvons toutefois préciser immédiatement un point très important que Bataille apporte dans son livre, à l'effet qu'« elle [la transgression] lève l'interdit sans le supprimer⁴ » et que « la transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la vie sociale⁵ ». Il nous semble important de discuter de ces idées développées chez Bataille, ce à quoi nous nous emploierons dans les lignes suivantes.

¹ Paul Robert. 1993. *Le Nouveau Petit Robert*. Montréal : DicoRobert, 2551 pages.

² *Ibid.*, p. 2294.

³ Jean Dubois, Henri Mitterand et Albert Dauzat. 1993. *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris : Larousse, p. 777.

⁴ Georges Bataille. 1957. *L'Érotisme*. Paris : Minuit, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

2.2 Transgression et sexualité

Dans *L'Érotisme*, Georges Bataille travaille sur le concept d'érotisme et sur celui de transgression. Or, ces deux éléments sont présents dans le travail de Spencer Tunick. L'érotisme est une forme de transgression puisque Bataille le définit comme une « recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée dans la reproduction et le souci des enfants⁶ », ce qui constitue en quelque sorte un pied de nez à la nature ainsi qu'à la religion catholique chrétienne, ce qui n'est pas négligeable compte tenu que la plupart des « modèles » humains que Tunick photographie appartiennent à des sociétés où cette culture religieuse est dominante. D'ailleurs, Bataille précise que l'homme se différencie des autres animaux puisque « les hommes seuls ont fait de l'activité sexuelle une activité érotique⁷ ». Il considère que : « L'érotisme [est] aspect « immédiat » de l'expérience intérieure, s'opposant à la sexualité animale⁸ ». En effet, la recherche scientifique a grandement contribué au XX^e siècle à valoriser l'érotisme au détriment de la reproduction. De nombreuses inventions de moyens contraceptifs telle que la pilule anticonceptionnelle ont facilité une vie sexuelle active sans le souci de se reproduire. Voyons une autre définition de l'érotisme selon Bataille :

L'érotisme est à mes yeux, le déséquilibre dans lequel l'être se met lui-même en question, consciemment. En un sens, l'être se perd objectivement, mais alors le sujet s'identifie avec l'objet qui se perd. S'il le faut, je puis dire, dans l'érotisme : je me perds.⁹

Ainsi cet état d'esprit se rapprocherait de la mise à nu des participants lors de la réalisation de la photo-performance de Spencer Tunick, puisque dans la prise de conscience de l'appartenance à cette masse humaine, la plupart des participants sont pris d'un grand vertige comme si cette émotion était trop grande à assimiler.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 17

⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹ *Ibid.*, p. 37.

Selon Bataille, il existerait trois types d'érotisme : l'érotisme des corps, l'érotisme des cœurs et l'érotisme sacré. Ainsi ces trois types d'érotisme correspondraient respectivement à l'érotisme purement sexuel, à l'érotisme dans un contexte amoureux et à l'érotisme religieux, faisant ici référence à l'extase divine. Selon lui, ces trois formes d'érotisme chercheraient à atteindre le même but qui « est de substituer à l'isolement de l'être, à sa discontinuité, un sentiment de continuité profonde¹⁰ ». Toutefois, pour Bataille, « essentiellement le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation¹¹ ». Ainsi cet élément se distingue de ce que l'on retrouve dans les photos-performances de Tunick puisque ses œuvres sont réalisées dans le plus grand respect. Même si un nombre phénoménal de gens se retrouvent nus en même temps, le contexte fait plutôt référence à la source de l'être humain, à sa nature même et non pas à sa sexualité malgré la difficulté d'isoler la nudité de la sexualité. En voyant autant de gens nus en même temps, la pensée peut glisser vers des images plus tragiques, tels des génocides et non pas vers l'érotisme. En effet, Bataille considère que l'érotisme doit davantage être associé à la violation de l'interdit. De plus, le contexte de foule dans un lieu public contribue à dissocier ici l'érotisme de la nudité, puisque la mise à nu consiste généralement en « l'action décisive¹² » pour la réalisation d'un acte érotique dans l'intimité, alors que la nudité en public s'avère d'abord transgressive avant d'être érotique.

En fait, pour discuter du concept de transgression, il faut tout d'abord considérer la question de l'interdit dans nos sociétés. Bataille rappelle que les premiers hommes se différencièrent des animaux par le travail mais également par l'imposition de restrictions et de règlements. Ces interdits étaient principalement liés à la mort et à l'activité sexuelle. Pour faire le lien avec le travail de Tunick, nous nous attarderons plus particulièrement à la transgression liée à l'activité sexuelle. En fait, selon Bataille, l'imposition de règles aurait eu une fonction bien précise : « Il apparaît dès l'abord que les interdits répondirent à la nécessité de rejeter la violence du cours habituel des choses¹³ ». Des émotions très vives sont

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 24.

¹³ *Ibid.*, p. 62.

associées aux moments transgressifs : « Nous éprouvons au moment de la transgression l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas : c'est l'expérience du péché. L'expérience mène à la transgression achevée, à la transgression réussie, qui, maintenant l'interdit, le maintient pour en jouir.¹⁴ ». Bataille affirme que cette angoisse résultant de la transgression prendrait ses sources dans l'éducation religieuse :

L'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit, qu'au désir menant à l'enfreindre. C'est la sensibilité religieuse, qui lie toujours étroitement le désir et l'effroi, le plaisir intense et l'angoisse.¹⁵

Cette transgression par l'érotisme changera au fil du siècle et des changements socioculturels. Bataille croit que la nudité qui était un tabou important depuis plusieurs siècles est aujourd'hui remis en question : « La nudité, dans les civilisations occidentales est devenue l'objet d'un interdit assez lourd, assez général, mais le temps présent met en question ce qui avait semblé un fondement¹⁶ ». Cet élément serait donc doublement remis en question aujourd'hui puisque le livre de Bataille a été écrit en 1957, et que, presque un demi-siècle plus tard, une révolution sexuelle a eu lieu qui a changé les mœurs par rapport à la nudité. L'interdit aurait ainsi appelé la transgression au point de changer cet interdit :

Les hommes sont en même temps soumis à deux mouvements : de terreur, qui rejette, et d'attrait qui commande le respect fasciné. L'interdit et la transgression répondent à ces deux mouvements contradictoires : l'interdit rejette mais la fascination introduit la transgression.¹⁷

La religion qui impose des nombreuses règles à ses fidèles devient ainsi un moteur de la transgression selon Georges Bataille : « la religion commande essentiellement la

¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

transgression des interdits¹⁸ ». Ainsi, dans la société nord-américaine, les interdits par rapport à l'activité sexuelle ont longtemps été contrôlés par la religion mais un certain retour du balancier est en cours, ce qui ne se fait pas sans heurts. Les problèmes juridiques vécus par Tunick lors de la réalisation de ses photographies à New York en sont la preuve. De quelles façons l'art contemporain se montre transgressif et comment l'art de Spencer Tunick se trouve-t-il impliqué dans cette catégorie d'art transgressif ? Nous verrons que même l'art transgressif a ses normes, ses lois, ses règles.

2.3 La transgression dans l'art contemporain

2.3.1 Traditions artistiques et transgression

Depuis le début du XIX^e siècle, les artistes ont cherché à renouveler l'art, notamment par le refus du classicisme et de la figuration, ayant pour résultat un rejet de la plupart des règles établies de l'art. En fait en art contemporain les limites des traditions sont testées pour toujours tenter d'aller plus loin que ce qui était permis. L'esthétique a perdu de son importance au profit du concept derrière l'œuvre d'art. En plus il y a un rapprochement entre le monde de l'art et le monde ordinaire, alors que dans la tradition, l'art était sur un piédestal. Ainsi la transgression en art contemporain concerne directement les règles établies dans la tradition de l'histoire de l'art. C'est ce que Nathalie Heinich souligne dans *Le triple jeu de l'art contemporain*¹⁹. Elle décompose le cycle de transgression de l'art en trois étapes que sont la transgression, la réaction et l'intégration. Pour Heinich, l'art contemporain, qui questionne ses propres limites, établit certains concepts à transgresser tel que « les limites du bon goût, le recours au monde ordinaire, la déconstruction des contenants, et le brouillage des catégories²⁰ ». Heinich mentionne aussi « l'élimination des contenus et les transgressions au

¹⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹ Nathalie Heinich. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Minuit, 380 pages.

²⁰ *Ibid.*, p. 378.

second degré²¹ » que nous ne retenons pas dans notre démonstration puisqu'ils sont moins pertinents pour l'analyse des œuvres de Spencer Tunick.

Précisons d'abord en quoi consiste la transgression du bon goût. Il pourrait s'agir uniquement du refus de l'utilisation des canons de beauté, de la perspective et de la règle d'or mais les artistes contemporains vont encore plus loin. Avec les ready-made qui apparaissent avec Duchamp à l'époque moderne, où des objets utilitaires deviennent des œuvres d'art, il n'est donc déjà plus question de beauté, de laideur ou de mérite technique, selon Octavio Paz tel que cité dans l'ouvrage de Heinich :

L'abondance des commentaires sur leur signification – dont certains auront sans doute fait rire Duchamp – révèle que leur intérêt est moins plastique que critique ou philosophique. Il serait stupide de discuter de leur beauté ou de leur laideur; ils sont en effet au-delà de la beauté et de la laideur; ce ne sont pas non plus des œuvres mais des points d'interrogation ou de négation devant les œuvres.²²

Ainsi, les œuvres contemporaines, comme l'ont fait les ready-made, mettent l'accent sur le questionnement philosophique plutôt que sur le caractère esthétique de l'objet. Cet élément est perceptible dans les photographies de Tunick puisque autant la photographie d'un modèle nu peut être intéressante esthétiquement autant la photographie de milliers de modèles ne l'est plus. Les corps se perdent dans la masse, ils deviennent amas de chair. Ils se transforment alors en une matière picturale (un *all over* iconographique) qui fait oublier l'idée de corps.

Le deuxième aspect considéré par Heinich est la manière dont l'art interpelle, voire implique, le grand public. On le sait, beaucoup d'artistes font appel au public pour contribuer à réaliser leurs œuvres ou y figurer. Heinich croit que l'utilisation du public diminue la frontière entre l'art et le peuple :

²¹ *Ibid.*

²² Octavio Paz. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Minituit, p. 76.

Cet amenuisement de la frontière avec le monde ordinaire conduit à considérer soit que tout le monde est artiste, soit que tout est art. De ces deux grandes directions prises par la déconstruction artistique, la première, centrée sur les personnes, consiste à nier la différence entre artistes et non-artistes, en proclamant que tout un chacun est un créateur en puissance, sinon en actes; la seconde, centrée sur les choses, consiste à nier la différence entre œuvres d'art et objets ordinaires, en érigeant ceux-ci au rang de celles-là.²³

Les volontaires deviennent donc essentiels à la réalisation des photos-performances montrant des milliers de personnes. D'ailleurs, Tunick devient dépendant de la participation de ses figurants et, à chaque prise de photo, il ne peut prévoir combien de personnes vont se présenter. Il permet également à ces individus de devenir des acteurs à part entière dans une œuvre d'art qui jouira d'une reconnaissance certaine par sa présentation dans les lieux officiels de l'art contemporain (galeries, musées, etc.). Tunick permettra aussi à ces personnes « actrices » dans ses images, de vivre une expérience qu'elles ne croyaient jamais pouvoir vivre. Précisons que les acteurs de ces photographies ne sont pas des modèles professionnels, ils n'ont pas un corps parfait, ils n'ont pas été présélectionnés car, dans ce processus, quiconque se présente peut participer à la prise de photo de Tunick.

Nathalie Heinich considère aussi la question de l'élimination des contenus qui s'applique plus ou moins au travail de Tunick. Nous préférons quant à nous parler de la « déconstruction des contenants », processus qui consiste en « un jeu sur les « marqueurs » de l'art, pour reprendre un terme utilisé par Irving Goffman pour désigner les bornes, spatiales et temporelles, de l'expérience²⁴ ». Les photos-performances de Tunick deviennent en quelque sorte les contenants d'un œuvre qui a eu lieu auparavant. Lors du déroulement de la performance en tant que telle, le contenant est absent. L'œuvre est diffuse, elle devient contenu et contenant lorsqu'elle est fixée par la photographie, la vidéo ou à travers le témoignage des participants. Le corps humain, que Tunick utilise en tant que matière picturale et iconique, est un élément instable et diffus, et d'ailleurs lors du développement de la photographie Tunick module la tonalité de la couleur des corps. Cette utilisation des

²³ Nathalie Heinich. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Minuit, p. 77.

²⁴ *Ibid.*, p. 84.

couleurs des corps montre ainsi un certain renouvellement pictural qui rend l'outil de création davantage abstrait. Par surcroît, lors de l'exposition, les images sont encadrées de manière très discrète alors que le montage des photographies comme telles sur des plaques de plexiglass donne un aspect de luminosité et de transparence à l'œuvre qui lui confère un grand effet de réel. Ainsi les normes qui permettent d'identifier un objet en tant qu'art disparaissent. Il n'y a presque plus de démarcation entre l'œuvre d'art et son environnement.

L'autre élément qui, selon Heinich, caractériserait l'art contemporain est le brouillage des catégories et l'abolition des démarcations claires entre les différentes formes d'art. Cette interdisciplinarité permettrait de changer notre perception de la vie quotidienne :

Ainsi s'imposent à partir des années soixante-dix les termes de « performance » (mise en scène éphémère engageant le corps de l'artiste) et d'« installation » (assemblage d'objets), à mesure que se répandaient ces pratiques multimédias, aux frontières des arts de l'image, des arts du spectacle et de l'audio-visuel, utilisant aussi bien le dessin, la peinture et la sculpture que les objets du quotidien, la scénographie, les sons, les gestes, les paysages, les corps, la musique, la photographie, la vidéo. Il s'agit dans tous les cas de construire une situation inédite visant à subvertir la relation ordinaire au quotidien en produisant une charge émotionnelle [...].²⁵

Dans les œuvres de Tunick, cette interdisciplinarité est présente par le recours à la performance, l'installation (par le corps devenu objet), la photographie, la mise en scène plutôt spectaculaire et théâtrale et parfois même par une utilisation de la vidéo. En brouillant les différentes limites entre les médiums artistiques, Tunick crée une expérience difficile à catégoriser, c'est pourquoi dans ce mémoire nous avons cru bon d'utiliser le terme de « photo-performance » pour préciser davantage en quoi consiste son œuvre puisque la photographie y est indissociable de la performance. Chez Tunick, la photographie devient en quelque sorte la preuve documentaire de cette expérience (du « ça été là » de la performance).

²⁵ *Ibid.*, p. 88.

2.3.2 L'impunité de l'art

En cherchant à confronter les limites de l'art, les artistes peuvent soulever des problèmes juridiques. Mais, par leurs œuvres limites, ils contribuent à changer les mentalités, les valeurs et parfois même les lois : « C'est ainsi qu'en se conceptualisant l'art contemporain amène le droit sinon à infléchir, du moins à réfléchir à certains de ses concepts, de même qu'en s'appliquant à agir aux frontières de la légalité, il contribue à les faire reculer²⁶ ». Tunick fait partie de ces artistes, lui qui a vécu une véritable saga juridique en bousculant le Premier Amendement de la Constitution américaine. Spencer Tunick a été considéré comme un artiste malfaisant avant de pouvoir réaliser ses projets artistiques légalement dans la ville de New York. La saga juridique de l'artiste a été décrite de manière détaillée dans le premier chapitre de ce mémoire. Or, pour Nathalie Heinich, l'art serait en quelque sorte préservé des sanctions juridiques habituelles et bénéficierait ainsi d'une plus grande liberté d'expression :

L'autonomie pénale renvoie au tracé d'un cercle autour de l'œuvre, interdisant l'accès à la loi, toujours tentée, au vu de certaines parties de ce corps, de venir en prélever un morceau qualifié de malsain. Elle consomme la rupture avec la loi en la déclarant *incompétente* à légiférer à l'intérieur de ce cercle », constate Jacques Solillou à propos de l'« impunité de l'art » – remarquant en outre que cette autonomie est loin d'être toujours et partout admise.²⁷

Ainsi cette protection en quelque sorte acquise de l'art ne serait pas présente également dans tous les pays. En travaillant aux États-Unis, Spencer Tunick se serait ainsi trouvé dans un milieu plus difficile pour créer librement :

Entre les pays islamistes, où elle [autonomie pénale] est quasi nulle (comme en témoigne l'affaire Rushdie), et les démocraties occidentales, où elle ne cesse de s'étendre, les États-Unis sont le lieu d'une tension permanente entre la liberté d'expression, garantie par le premier amendement de la Constitution, et les transgressions « hétéronomes » des normes religieuses, civiques, sexuelles, rendant problématique l'exigence d'autonomie artistique. Cette tension ne peut se gérer que

²⁶ *Ibid.*, p. 170.

²⁷ *Ibid.*, p. 166.

par la « privatisation » de l'interdit : « Le « vide juridique » laissé par l'autonomie pénale aurait ainsi été aussitôt réoccupé par les individus, constitués ou non en associations, prenant sur eux d'assurer la survie de principes que l'État n'a plus le pouvoir d'exercer.²⁸

C'est pourquoi aux États-Unis des organismes tel le ACLU²⁹ ont été fondés pour permettre aux gens d'être appuyés dans la défense de leurs droits notamment lorsque leurs œuvres transgressaient le Premier Amendement de la Constitution américaine. Aux États-Unis, selon Nathalie Heinich, beaucoup de questions sont soulevées par l'avènement de la performance. Pour pouvoir défendre la liberté d'expression dans ce type d'art, il fallait d'abord catégoriser la performance et affirmer la valeur artistique de cette pratique pour défendre le fait qu'elle ne portait pas atteinte au Premier Amendement. Par exemple, le statut d'œuvre a du être réaffirmé et défendu par Tunick dont les photos-performances étaient condamnées par les autorités de la ville de New York qui prétendaient qu'elles se rapprochaient davantage de la pornographie que de la photographie artistique. C'est pourquoi la ville de New York voulait interdire à Tunick de travailler dans les rues de New York, puisque pour eux il était inconvenable de mettre en scène et de photographier ces scènes pornographiques dans un endroit public. Pourtant, c'est ce que Ronald L. Kuby, l'avocat de Tunick, a défendu en cour, que le travail de l'artiste était de l'art et n'avait aucune visée pornographique. Tous les médias artistiques ont appuyé Tunick lors de sa croisade.

2.3.3 La transgression du lieu d'exposition

Nous allons voir de plus près la déterritorialisation de l'art mais aussi sa dématérialisation, et surtout comment ces deux éléments sont présents et de quelle façon dans les œuvres de Tunick. Le concept de déterritorialisation n'est pas sans évoquer (mais à contrario) ce qui caractérise l'œuvre *in situ* qui est réalisée pour un lieu X mais qui perdra son sens lorsqu'elle sera déplacée dans un lieu Y : « La façon la plus simple d'échapper au musée

²⁸ *Ibid.*, p. 166.

²⁹ American Civil Liberties Union.

consiste à en sortir : par exemple en créant des œuvres *in situ*, conçues pour un lieu ou un contexte particulier³⁰ ». Cette déterritorialisation s'effectue aussi par la réalisation d'une œuvre dans un endroit inhabituel. Déjà l'œuvre de Tunick se distingue par son aspect happening où le public est appelé à contribuer à l'œuvre mais l'utilisation d'un endroit public comme site de réalisation transgresse aussi ce qui se fait habituellement en art. Par ailleurs, comme il est demandé aux figurants de se montrer nus en groupe dans cet endroit public, la transgression est double. Ainsi l'œuvre est réalisée lors de la performance et la photographie devient la preuve documentaire de l'événement. D'ailleurs, la réception de l'œuvre s'amorce déjà lors de la mise en place de la performance puisque le public participant est témoin actif de la performance : « Cette « déterritorialisation » de l'œuvre d'art, pour reprendre le concept de Deleuze et Guattari, peut aussi s'opérer dans l'espace non plus géographique mais interactionnel, par le déplacement de l'objet créé à l'expérience de la création, ou de l'œuvre au public³¹ ». La réception de l'œuvre de Tunick est donc double; elle comporte deux temps : celui de la performance comme telle que vivent et expérimentent les acteurs anonymes, puis celui de la perception de la photographie par le public lorsque l'œuvre sera exposée au musée.

Les œuvres de Tunick sont également dématérialisées par la façon dont elles sont réalisées. En transitant par la performance pour réaliser ses photographies, l'œuvre de Tunick existe ainsi sur deux niveaux : lors de sa réalisation pendant la performance mais également à travers la photographie qui devient la preuve de l'existence de la performance. Il y aurait donc prédominance de l'idée sur l'objet :

Il se produit là un déplacement de l'œuvre à la personne de son producteur qui va jusqu'à annuler la présence de l'objet créé dans la création, transposée sur l'idée ou le corps de l'artiste. Ce sont bien les frontières du musée qui se trouvent alors transgressées, sur le plan à la fois matériel – compte tenu de la difficulté à exposer une idée ou un geste – et cognitif – tant le musée est constitutivement lié à la matérialité d'un objet.³²

³⁰ Nathalie Heinich. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris : Minuit, p. 99.

³¹ *Ibid.*, p. 100.

³² *Ibid.*, p. 108.

Comme l'a fait l'art minimaliste, l'art de performance – et ceci s'applique aux photos-performances de Spencer Tunick – cherche à transmettre non seulement un objet esthétique (une image photo) mais aussi un sens. D'ailleurs les gens qui ont participé aux performances de Tunick ont une vision et un souvenir très subjectif de l'expérience qui est à l'origine de ces photographies. La vue de ces images, même des années après, leur rappelleront sans doute diverses émotions vives vécues lors de la prise de photo avec Tunick. Chez les gens qui ne sont que simples « regardeurs » de la photographie (sans avoir participé à la performance), sera absente toute cette dimension subjective de l'expérience performantielle qui, chez ceux qui ont pris part à la fabrication de l'image, colorera toujours de manière prégnante leur perception et appréciation de l'œuvre finale.

2.3.4 La transgression de la morale

Selon Nathalie Heinich, il y aurait trois formes de transgression de la morale : celle des limites de la religion, des limites du civisme et des limites de la décence. En présentant des milliers de corps nus dans un endroit public, Tunick s'est exposé aux critiques des défenseurs de la morale. Et ainsi que nous l'avons affirmé précédemment, dans un pays comme les États-Unis, il s'avère assez difficile de défendre des œuvres transgressant les limites de la moralité. Or, les trois formes de transgression sont présentes dans les œuvres de Tunick.

La transgression des valeurs religieuses fut mise en relief par le rôle que joua le maire de New York, Rudolph Giuliani, dans plusieurs dossiers « artistiques » et notamment celui de Tunick. Dans la religion catholique, mais aussi dans d'autres religions, l'exhibition du corps nu est considérée comme un péché puisqu'elle est associée à la sexualité. Par exemple, dans le Québec d'avant la Révolution Tranquille, les gens vivaient sous l'emprise de la religion catholique. Les couples devaient se marier avant d'avoir des relations sexuelles et le corps était un sujet tabou. Malgré la révolution sexuelle et l'évolution de la société, certains citoyens québécois adhèrent encore à l'idéologie religieuse de cette époque où le corps fut

associé à la luxure sexuelle. Pour eux, la nudité ne doit jamais être exhibée hors de la sphère de l'intimité. Lorsque la bataille de Tunick contre la ville de New York s'amorça, Giuliani était sur le point de se présenter à la mairie de New York, c'est pourquoi en s'insurgeant contre le travail de Tunick, il mettait les catholiques radicaux de son côté. Tunick ne cherchait pourtant pas à provoquer les catholiques mais plutôt à mettre le corps en valeur sans connotation sexuelle. Les nus de Tunick démultipliés et collés les uns aux autres, ont constitué une évidente charge provocatrice. Mais il demeure qu'il est toutefois difficile, ainsi que le précise Nathalie Heinich, de décréter que la provocation de la religion est intentionnelle dans une œuvre :

[...] la frontière est difficile à établir entre hommage et profanation, transfert de religiosité dans l'art et blasphème; et là encore les limites spatiales de la performance réduisent considérablement les risques d'imputation d'une intention blasphématoire – et donc de scandale.³³

Ce qui pose problème avec les images de Tunick, c'est que présentées seules, elles ne donnent pas d'informations précises sur la performance dont elles résultent. Toutefois, quand l'œuvre est présentée dans un contexte muséal, ces images prennent une tout autre signification car un vidéo montrant le déroulement de la prise de photographie permet de comprendre le fonctionnement de l'événement. On constate aussi que le contexte muséal semble atténuer l'aspect érotique des photographies de Tunick.

Les œuvres de Tunick peuvent aussi tester les limites du civisme. Comme avec la religion, il est difficile de cerner ce qui est provocant et ce qui ne l'est pas puisque les valeurs civiques et religieuses varient et n'ont pas la même résonance chez chaque individu. Néanmoins Nathalie Heinich croit que les artistes devraient être conscients de l'ambiguïté de leur propos surtout en art contemporain :

Il est par contre des atteintes aux valeurs civiques, vécues comme telles par les spectateurs, qui demeurent ambiguës quant à l'intention de leurs auteurs : les idéaux collectifs entraînent les mêmes flottements interprétatifs que les valeurs religieuses. C'est presque toujours le cas lorsque l'intervention de l'artiste prend la forme non

³³ *Ibid.*, p. 147.

d'une action, c'est-à-dire d'une atteinte physique au symbole (lécher, piétiner), mais d'une représentation : exposer un objet, énoncer une parole, est un acte constitutivement ambigu entre louer et stigmatiser, approuver et dénoncer. Seul le contexte et l'intention explicitée de l'auteur, permet de faire le partage entre ces deux lectures. L'artiste qui joue sur l'ambiguïté de toute représentation prend forcément le risque – consciemment ou inconsciemment – d'être perçu comme un vulgaire provocateur, voire un dangereux propagandiste.³⁴

Ainsi, la confusion entourant les photographies de Tunick entraînerait un certain effet provocateur, puisque la vue de corps nus dans un endroit public peut paraître obscène. Pour la plupart des gens, il est impensable de se montrer nu en public puisque la nudité est étroitement liée à la sexualité, et la sexualité doit être vécue dans l'espace privé auquel elle est réservée. Cette valeur assez répandue dans la société occidentale, et dite « civilisée », associe souvent à tort la photo de nus à la pornographie.

Dans les œuvres de Tunick, il y aurait également une atteinte aux limites de la décence. Nous irions même jusqu'à dire que cet élément constitue la transgression la plus marquante chez Tunick. Selon Heinich, le corps est un territoire privilégié de transgression puisqu'il constitue la limite entre soi et les autres :

Le corps est un objet de transgressions privilégié, parce qu'il incarne la frontière mouvante entre ce qui relève de la personne humaine en général, des hommes et des femmes en tant que « sexe » (au sens de « genre »), et du « sexe » en tant que sexualité. L'exigence de la décence commune à ces trois cas de figure, mais renvoyant à différents ordres de valeurs : l'éthique humaniste de la civilisation, l'éthique politique des droits des groupes sociaux (minorités ou communautés), l'éthique moraliste du contrôle des pulsions érotiques.³⁵

Ainsi, il devient intéressant de considérer le corps dans les photographies de Tunick, en ce qu'il constitue une frontière sexuelle entre soi et l'autre, même si l'artiste ne semble jamais avoir fait de cette question un cheval de bataille. Selon Heinich, les œuvres qui engagent ces trois aspects de la transgression du corps, de la personne humaine, de l'être sexué mais aussi de l'être sexuel, ont énormément de chances de provoquer et de choquer les gens. Elle

³⁴ *Ibid.*, p. 149.

³⁵ *Ibid.*, p. 153-154.

considère également que la ligne est mince entre la condamnation et l'acceptation des œuvres transgressant le corps (la décence) :

Où passe en ce domaine la ligne de partage entre puritanisme et aveuglement, ou entre hyper-sensibilité et sous-estimation de la dimension érotique des images et, plus généralement, entre perception éthique et perception esthétique ? Les progressistes, qui défendent la liberté d'expression artistique, sont-ils des obsédés sexuels qui *veulent* de l'érotisme partout (version conservatrice) ? Ou bien les conservateurs, qui défendent les valeurs morales, sont-ils des obsédés sexuels qui *voient* de l'érotisme partout (version progressiste) ?³⁶

Pendant les démêlés juridiques de Spencer Tunick en cour, cette question a été débattue puisqu'il fallait décréter si les photographies de Tunick étaient de l'art ou de la pornographie. Toutefois, il est surprenant de constater que c'est uniquement aux États-Unis que Tunick eut à se battre sur cette question puisque dans les autres pays où l'artiste organisa des photos-performances, les autorités ont collaboré à la réalisation du projet, car ils savaient que les œuvres de Tunick n'étaient pas du tout érotiques contrairement à ce que prétendaient les autorités de la ville New York, fortement influencés par la classe dirigeante catholique de droite.

2.3.5 La transgression du tabou

Dans *Ouvrir Vénus*³⁷, Georges Didi-Huberman dit que la transgression s'effectue aussi sur les tabous. Dans ce livre, l'auteur s'intéresse au tabou de la nudité en convoquant plusieurs théoriciens et historiens de l'art et en considérant plusieurs œuvres de Sandro Botticelli. Cet ouvrage nous permet, à ce moment-ci du mémoire, de discuter plus à fond de la manière dont l'œuvre de Spencer Tunick s'avère transgressive.

³⁶ *Ibid.*, p. 154.

³⁷ Georges Didi-Huberman. 1999. *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*. Paris : Gallimard, 149 pages.

Pour Didi-Huberman, lorsqu'il y a nudité dans l'art, il est impossible d'évacuer le désir, le corps nu étant toujours lié à la sexualité :

Que le *nu* soit une « forme d'art » signifie alors que l'on devrait parvenir à se débarrasser de la *nudité* en lui. Cela signifie que le monde esthétique ne se constituerait, dans un tel exemple, qu'à *séparer forme et désir*, cette forme dût-elle recueillir expressément l'évocation de nos plus puissants désirs. Cela signifie que l'on pourrait, devant chaque nu, garder le jugement et oublier le désir, garder le concept et oublier le phénomène, garder le symbole et oublier l'image, garder le dessin et oublier la chair. Si cela était possible – comme je ne le crois pas –, alors la *Vénus* de Botticelli ne serait bien, pour finir, qu'un nu céleste et clos, un nu débarrassé de sa nudité, de ses (de nos) désirs, de sa (de notre) pudeur. Débarrassé, en somme, de sa (de notre) culpabilité, cette manière de *coupe* que tout désir fondamentalement impose.³⁸

Ainsi, comme l'affirme Didi-Huberman, même si Tunick considère que ses photos sont de l'art et qu'il n'a pas une visée pornographique en les réalisant, la dimension sexuelle des corps nus y demeure toujours présente. Contrairement à l'historien de l'art Kenneth Clark qui pose que l'art bénéficie d'une certaine impunité par rapport à la nudité³⁹, Didi-Huberman croit que Clark a tort de séparer le nu de la nudité : « [...] c'est bien à une opération magique, à un mécanisme de défense psychique, que Kenneth Clark me semble procéder lorsqu'il isole le *nu* de sa *nudité*, afin d'en postuler le statut de *forme idéale*⁴⁰ ». Cette nudité dans l'art serait transgressive parce qu'elle nous confronterait à nous-mêmes :

Pas de beauté céleste sans castration du Ciel, pas de connaissance de soi sans l'horreur qu'exprime l'écorché d'Apollon : « Pourquoi m'arraches-tu ainsi à moi-même ? » La nudité de Vénus serait-elle donc à comprendre, par-delà toutes les clôtures dont Botticelli semble la parer – la sauvegarder, la « remparer » –, comme un arrachement et une division du soi ?⁴¹

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁹ Même si nous avons décidé d'utiliser la théorie de Clark pour différencier le nu de la nudité dans le chapitre premier, nous considérons que Didi-Huberman a également raison en disant qu'il est difficile d'évacuer complètement l'aspect sexuel d'un nu dans une œuvre.

⁴⁰ Georges Didi-Huberman. 1999. *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*. Paris : Gallimard, p. 23.

⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

En observant les nus de groupe de Tunick, la réaction serait la même que devant la *Vénus* de Botticelli, en ce sens que nous serions confrontés à nous-mêmes ce qui déstabiliserait et provoquerait donc le spectateur. Cette confrontation ne se ferait pas par le régime de représentation mais plutôt par la confrontation au corps humain nu. Alors même si la *Vénus* représente plutôt un corps humain féminin idéalisé contrairement aux nus de Tunick qui ne le sont pas, reste que le corps est mis en valeur, que ce soit par la confrontation du regard de la *Vénus* ou du grand nombre de corps présents dans les photographies de Tunick.

Selon Didi-Huberman, pour la religion chrétienne, il y aurait deux sortes de nudité, distinction qui, à notre sens, pourrait expliquer en partie pourquoi les œuvres de Tunick seraient transgressives :

Dans un premier sens, la nudité chrétienne est à comprendre sous l'angle de l'*humiliation* volontaire : être nu, se mettre à nu, c'est avant toute chose *sacrifier sa chair*, la soumettre, la mortifier. Déjà, la nudité adamique était « pure » en tant qu'elle ignorait le péché, donc le pouvoir intrinsèque de la chair. Ensuite, la nudité rituelle – nudité baptismale ou nudité de deuil, dans le geste biblique de déchirer ses vêtements – est censée « purifier » le corps de toute « émotion charnelle » [...].⁴²

Dans les photos-performances de Tunick, le premier type de nudité chrétienne est présent et par surcroît il est démultiplié et mis en scène dans un lieu public. Ainsi, il n'y aurait chez Tunick que le spectre de l'humiliation qui serait retenu pour exprimer la transgression; pourtant les participants sont volontairement présents dans cette image. D'ailleurs, Bataille croit que la nudité n'amène pas nécessairement vers l'humiliation mais vers d'autre chose sans que ce soit pour autant vers l'obscénité :

La nudité n'est pas toujours obscène et elle peut apparaître sans rappeler l'inconvenance de l'acte sexuel. C'est possible, mais en règle générale, une femme se dénudant devant un homme s'ouvre à ses désirs les plus incongrus. La nudité a donc le sens, sinon de la pleine obscénité, d'un glissement. [...] Ce glissement est souvent difficile à saisir en ceci que la nudité est la chose du monde la moins définie : c'est à la vérité le glissement qui la constitue, et le glissement est la raison pour laquelle l'objet

⁴² *Ibid.*, p. 53.

du désir, dont la réalité est provocante, se dérobe néanmoins sans trêve à la représentation distincte.⁴³

La nudité ne serait donc pas automatiquement obscène mais elle peut suggérer l'ouverture sur le désir sans que cela soit clairement exprimé. Selon Bataille, « la nudité est la chose du monde la moins définie pour la raison essentielle qu'elle *ouvre notre monde*⁴⁴ ». En fait elle ouvre vers notre intériorité, vers les parties cachées et internes du corps qui annoncent la laideur :

La nudité elle-même, dont il est convenu qu'elle émeut dans la mesure où elle est belle, est aussi l'une des formes adoucies qui annoncent sans les dévoiler les contenus gluants qui nous font horreur et nous séduisent. Mais la nudité s'oppose à la beauté des visages ou des corps décentement vêtus en ce qu'elle approche du foyer repoussant de l'érotisme. [...] L'attrait d'un beau visage ou d'un beau vêtement joue dans la mesure où ce beau visage annonce ce que le vêtement dissimule. Ce dont il s'agit est de profaner ce visage, sa beauté. De le profaner d'abord en révélant les parties secrètes [...]. La beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillée, et que l'essence de l'érotisme est la souillure. [...] Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure.⁴⁵

Ainsi, la nudité ouvre sur ces parties cachées du corps et ces liquides biologiques qui font horreur et dégoûtent. La beauté de la nudité serait donc porteuse d'une charge de laideur liée à ces humeurs, sang, viscères internes qu'une fois la peau enlevée, le corps peut donner à voir. En ouvrant le corps, en ayant accès aux entrailles, la nudité se rapprocherait ainsi de la mort, ce qui rendrait la nudité si tabou :

La nudité serait plutôt ce processus à double face que Georges Bataille nous suggère si bien : d'un côté, l'image du corps s'offre, tout à coup présentée aux regards, constituée comme un ensemble organique, éventuellement à reclure en icône d'éphèbe ou de Vénus; d'un autre côté, elle *s'ouvre*, comme si le mouvement de la dénudation – ôter le vêtement – devait se prolonger au-delà et, donc, atteindre le vêtement de la peau. À ce

⁴³ Georges Bataille. 1999. *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*. Paris : Gallimard, p. 94-95.

⁴⁴ Georges Didi-Huberman. 1999. *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*. Paris : Gallimard, p. 95.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 96.

moment, le « toucher d'Éros » connaît son destin mortifère. Il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture.⁴⁶

Le corps nu devient bétail humain où la matérialité du corps se fait très présente. Le corps devient cadavre, l'âme disparaît au profit d'un corps inerte. D'ailleurs, dans les photographies de groupe de Spencer Tunick, la vision de milliers de corps nus étendus sur le sol peut nous inciter à nous demander si ces corps sont vivants ou morts. Alors que la vue des corps nus peut déclencher le désir sexuel, la mort vient contrecarrer ce mouvement : Éros et Thanatos. Ainsi Didi-Huberman conclut que ce n'est pas seulement la nudité du corps mais son ouverture qui rapproche sa matérialité vers la mort.

2.4 La transgression dans la photographie documentaire et de loisir au XX^e siècle

Bien avant Spencer Tunick, la photo s'est faite transgressive. Toutefois, cette transgression n'était pas nécessairement mise en scène, au contraire les photographies s'avéraient transgressives par leur réalisme et parce qu'elles traitaient du corps dans la sphère intime. Par exemple, le photo-journalisme rapportant les horreurs de la guerre a su scandaliser par l'atrocité des événements représentés. Ici des prisonniers des camps de concentration allemands observent un monticule d'ossements de leurs compatriotes qui n'ont pas survécu jusqu'à la libération des camps (fig. 2.1). D'autres photographies transgressives impliquant le corps ont été produites dans un but documentaire.

Pensons aux photographies de Don McCullin, qui a photographié les victimes de la guerre civile au Nigéria, les enfants souffrant de famine (fig. 2.2). En dévoilant des scènes de souffrance véritable où la mise en scène est issue du réel, il amplifie ainsi le degré de violence des images. Miguel Ribeiro, un médecin portugais travaillant dans un hôpital sud-africain choisit de photographier les maladies et blessures de ses patients pour en faire une base de documentation pour l'hôpital. Ainsi cette photographie d'une femme battue (fig. 2.3) nous renvoie en plein visage ce qui est généralement caché : la violence familiale. Il

⁴⁶ *Ibid.*, p. 99.

présente crûment, sans artifice, les blessures au dos et à la tête d'une femme infligées par son mari. Ce type de photo documentaire fait également l'inventaire des phénomènes de cirque comme cette photographie montrant un homme souffrant d'obésité morbide nu sur un lit n'ayant qu'une serviette pour se cacher alors que des badauds l'observent par la fenêtre (fig. 2.4). L'anormalité devient ainsi objet de curiosité. Dans ce cas-ci, le corps de l'homme dégage une certaine souffrance par la maladie qui l'affecte, l'obésité morbide. Dans ces photographies documentaires énumérées dans ce paragraphe, on cherche plutôt à représenter des phénomènes inhabituels, des personnes anormales. Étant donné le caractère tabou de la sexualité au début du XX^e siècle, certaines photos anonymes montrent par exemple une scène orgiaque (fig. 2.5), photo non signée qui circulait sur le marché noir. Ainsi nous croyons que les photographies les plus transgressives du XX^e siècle seraient celles qui donnent à voir les actes de violence, les phénomènes étranges mais aussi les scènes sexuelles pornographiques. En effet, même si la pornographie est davantage acceptée par la société actuelle, il demeure que celle-ci demeure de nos jours encore un sujet tabou.

2.5 La transgression dans la photographie artistique au XX^e siècle

Une certaine recherche de réalisme dans la réalisation de photos de nus peut aussi scandaliser. Le photographe japonais Manabu Yamanaka, a plutôt choisi de photographier une nonagénaire nue exhibant un corps flétri et courbé (fig. 2.6). En montrant un nu de la sorte, Yamanaka nous confronte à la réalité de la vieillesse et de la mort, et au fait que, quoi que nous fassions, nous allons tous suivre cette inévitable route. En fait, cette photographie fait partie d'une série que l'artiste a dédiée au corps entre la vie et la mort.

Andres Serrano utilise aussi le procédé de la confrontation puisqu'il montre en gros plan des cadavres qu'il a photographiés à la morgue (fig. 2.7). Ces photographies nous renvoient à notre mort, et ce, en montrant de très près les blessures ayant causé le décès qui s'avère souvent violent. Nous sommes donc face au corps physique, à la perspective de la douleur. La mort, un sujet tabou, l'est doublement en photographie surtout celle qui se veut artistique. La mort en image ne choque pas lorsqu'elle est parodiée, par exemple dans un

film, mais dans ce cas-ci nous sommes face à la réalité, mais aussi face à la violence. Pour donner plus d'impact à ses photographies, Serrano va même jusqu'à indiquer quelles sont les causes du décès du sujet photographié dans le titre de ses œuvres.

D'autres artistes comme Valie Export (fig. 2.8) et Nobuyoshi Araki (fig. 2.9) montrent plutôt des modèles féminins à moitié nus ce qui est presque davantage transgressif que la nudité complète puisqu'elles peuvent suggérer des scènes de viol. Valie Export a réalisé un autoportrait après une performance pour laquelle elle portait des pantalons où une grande ouverture était pratiquée au niveau des organes génitaux. Elle est assise, jambes écartées, mitraillette à la main. Par son vêtement suggestif, l'artiste devient un objet sexuel. Valie Export provoque les gens pour montrer la violence du traitement infligé à la femme qui devrait être l'égale de l'homme en occupant la même place dans la société et en étant traitée avec respect. Néanmoins son air menaçant et sa mitraillette, la rendent moins invitante que transgressive, car elle associe sexe et violence.

Araki a plutôt choisi de montrer une geisha assise sur un tatami portant un kimono ouvert qui laisse entrevoir ses parties génitales et ses seins. La femme a un regard mystérieux et on ne sait trop si elle est blasée ou si elle nous invite. Nous ne savons rien du contexte, mais l'image de la femme à moitié déshabillée se veut dégradante et provocatrice puisqu'elle donne à voir une femme-objet qui est mise en valeur en grande partie par sa sexualité.

Sally Mann photographie ses enfants nus dans des scènes ambiguës qui pourraient évoquer des scènes de pédophilie (fig. 2.10). Dans *Hayhook*, la fille de Sally Mann, qui est nue, joue en se suspendant à l'aide d'une corde, alors que sa sœur, nue aussi, la regarde. Autour d'elles des membres de leur famille, vêtus, discutent sans avoir conscience de la présence des enfants. La vision de jeunes filles nues en présence d'adultes habillés se fait dérangeante par la relation d'autorité que les adultes ont vis-à-vis les enfants. De plus, les fillettes semblent tout à fait inconscientes de leur nudité. Leur corps nous est offert sans gêne.

Nan Goldin montre plutôt son entourage issu du milieu underground de New York, que ce soit des travestis, des prostituées ou des junkies, les mal-aimés de la société. Elle réalise aussi des autoportraits où elle montre son visage tuméfié suite à une bagarre avec son copain (fig. 2.11). Cette photographie s'avère davantage transgressive puisque l'artiste lève le voile sur sa vie personnelle où la violence fait rage. Elle nous fait entrer dans son intimité, pour montrer sa vie vraie. Elle montre ainsi au spectateur que n'importe qui peut être pris dans l'engrenage de la violence, même Nan Goldin.

Dans la plupart des photos artistiques, ce qui scandalise c'est qu'elles mettent en évidence, ou suggèrent, la violence souvent cachée dans la société. Ces photographies expriment en quelque sorte une certaine conscience collective, elles permettent d'atteindre le public et de le sensibiliser à ce qui se passe vraiment dans la vie de tous les jours mais d'une manière plus « glamour » ou théâtralisée que ne le fait une photo documentaire. Alors, même si Tunick croit que ses photos ne font aucunement référence à des tragédies, en particulier à cause de leur esthétisation, elles pourraient rappeler des scènes violentes lors d'un génocide ou les charniers de la Deuxième Guerre Mondiale.

2.6 La transgression de l'identité dans l'œuvre de Tunick

À la lumière des considérations précédentes, nous comprenons que les œuvres de Tunick seraient donc transgressives de plusieurs manières. Tout d'abord par la présentation de corps nus dans un endroit public ainsi que par le fait que ces nus sont démultipliés et serrés horizontalement les uns contre les autres mais sans attitude sexuelle et sans qu'ils ne soient esthétisés. Il y aurait donc dans les photographies de Tunick un certain refus du corps idéal. Ces représentations soulèvent aussi une question que nous n'avons pas encore abordée dans notre mémoire et qui est très importante, il s'agit du rapport entre l'identité individuelle et collective. Dans les images de Tunick, on constate qu'il y a une volonté d'effacement de l'identité individuelle (le « je » de la subjectivité) au profit de l'identité collective (le « nous » du groupe). En effet, ces photographies de groupe montrent une transgression, sinon une abolition pure et simple, de toute identité individuelle et subjective.

Si on lit Charles Taylor, grand théoricien de la question identitaire dans les sociétés actuelles (*Grandeur et misère de la modernité*⁴⁷), on constate que l'individualisme et la prédominance de la raison instrumentale sont devenus les règles de fonctionnement de la société. Selon Taylor, depuis la Deuxième Guerre Mondiale, il y aurait une certaine dérouté de la société : « Même si l'échelle chronologique varie beaucoup, on observe une certaine convergence sur le thème de la décadence⁴⁸ ». En fait, Taylor croit que cette décadence apparut suite à l'abolition des différentes hiérarchies dans la société :

Cet ordre de l'univers se reflétait dans les hiérarchies de la société humaine. Les gens étaient souvent confinés à un endroit donné, à une fonction et à un rang qui leur étaient dévolus et auxquels il leur était pratiquement impensable d'échapper. La liberté moderne a fini par discréditer de telles hiérarchies.⁴⁹

La trop grande liberté soudainement acquise aurait causé un chaos dans les relations sociales. Taylor considère que cette décadence est issue de trois malaises de la modernité : « Le premier concerne ce qu'on pourrait appeler une perte de sens : la disparition des horizons moraux. La deuxième concerne l'éclipse des fins, face à une raison instrumentale effrénée. Et le troisième porte sur la perte de la liberté⁵⁰ ». Ainsi, il considère que la recherche d'individualisme, la volonté de produire toujours plus et plus rapidement entraînerait ainsi une perte de liberté. Taylor croit que si la société continue dans cette lignée elle court à sa perte, c'est pourquoi il explique clairement en quoi constituent ces trois malaises, en quoi ils peuvent avoir des conséquences néfastes et comment il serait possible d'y remédier.

La première cause de cette dérouté serait selon lui « l'individualisme », qui résulte, dit-il, d'un certain désenchantement du monde :

⁴⁷ Charles Taylor. 1992. *Grandeur et misère de la modernité*. Montréal : Bellarmin, 150 pages.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

Les gens auraient perdus le sens de l'idéal, la perspective d'un but pour lequel il vaudrait la peine de mourir. En ce sens, Alexis de Tocqueville évoquait au siècle dernier les « petits et vulgaires plaisirs » que les gens recherchent à l'ère de la démocratie. En d'autres mots, nous souffririons d'un manque de passion. Kierkegaard aussi définissait « l'époque actuelle » de cette façon. Et les « derniers hommes » de Nietzsche paraissent l'aboutissement ultime de ce déclin : ils n'aspirent plus qu'à un « minable confort ».⁵¹

En rassemblant des milliers de gens nus, sans artifices, Tunick leur permet de reprendre contact avec la société de manière intime et avec un certain recueillement et respect les uns des autres, les forcent à prendre conscience de l'autre, et du fait que cet autre leur ressemble. Tout se passe en fait, comme s'il cherchait à contrer les conséquences de l'individualisme, que sont l'isolement et l'égoïsme : « En d'autres mots, la face sombre de l'individualisme tient à un repliement sur soi, qui aplatit et rétrécit nos vies, qui en appauvrit le sens et nous éloigne du souci des autres et de la société⁵² ». En fait, les gens ont tellement cherché à être authentiques mais également libres qu'ils ont oublié qu'ils vivaient en société et qu'ils se devaient de respecter leur prochain.

Le deuxième malaise de la modernité que Taylor identifie est « la primauté de la raison instrumentale ». Taylor définit cet argument par « [...] cette rationalité que nous utilisons lorsque nous évaluons les moyens les plus simples de parvenir à une fin donnée. L'efficacité maximale, la plus grande productivité mesurent sa réussite⁵³ ». Ainsi, cette prémisse s'accorde avec le premier point puisque la raison instrumentale fait fi de la relation avec les autres, elle entraîne des agissements individualistes, sans prendre en compte leur impact sur la vie des autres :

Quand une société n'a plus de structure sacrée, quand l'organisation sociale et les modes d'action ne reposent plus sur l'ordre des choses ou la volonté de Dieu, elle tourne, en un sens, à la foire d'empoigne. [...]. Parallèlement, une fois que les

⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

⁵² *Ibid.*, p. 15.

⁵³ *Ibid.*, p. 15

créatures qui nous entourent perdent la signification que leur assignait leur place dans la chaîne des êtres, elles se dégradent en matières premières ou en moyens assujettis à nos fins.⁵⁴

Ainsi, selon Taylor, en agissant de la sorte nous courons à notre perte. L'identité des individus se trouve transgressée par la production d'une masse homogène qui ne tient pas compte de l'humanité et des besoins particuliers de chacun.

Le troisième malaise découle de l'individualisme et de la raison instrumentale qui est en fait une perte de liberté. Pour Taylor, les sociétés industrielles auraient ainsi pris le contrôle de la société en nous imposant des choses auxquelles nous ne pouvons échapper :

Les institutions et les structures de la société techno-industrielle restreignent considérablement nos choix : elles forcent les sociétés autant que les individus à donner à la raison instrumentale un poids que nous ne lui accorderions jamais dans un débat moral sérieux, et qui pourrait se révéler extrêmement destructeur.⁵⁵

Cette façon de fonctionner rend difficile la volonté de vivre autrement dans la société puisque tout est conçu pour nous en empêcher. Une autre manière de nous enlever cette liberté serait le manque d'implication des gens dans la vie politique :

Dans une société formée d'individus « renfermés dans la solitude de leur propre cœur », peu de personnes souhaiteront participer activement à la vie politique. Elles préféreront rester chez elles pour jouir des satisfactions de la vie privée, aussi longtemps que le gouvernement du moment assurera les moyens de les satisfaire et les distribuera assez généreusement.⁵⁶

Comme les gens ne se sentent plus concernés par la politique, cette trop grande liberté du pouvoir ouvre la porte à des décisions arbitraires de la part du gouvernement qui conséquemment n'est plus sous « surveillance » de la collectivité :

⁵⁴ *Ibid.*, p. 15-16.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 20-21.

C'est la porte ouverte à une nouvelle forme et typiquement moderne de despotisme, que Tocqueville appelait despotisme « doux ». Il ne s'agira pas d'une tyrannie fondée comme autrefois sur la terreur et l'oppression. Le gouvernement restera doux et paternaliste. Il maintiendra même les formes de la démocratie en organisant régulièrement des élections. Mais, en réalité, tout sera régi par un « immense pouvoir tutélaire » sur lequel les gens auront peu de contrôle.⁵⁷

Le sentiment d'impuissance face au gouvernement devient ainsi un cercle vicieux et Taylor craint que si nous ne reprenons pas les choses en main, nous pourrions perdre notre pouvoir démocratique de décision : « [...] la perte de la liberté politique signifierait que nous ne pourrions même plus faire les choix qui nous restent en tant que citoyens et qu'un pouvoir tutélaire irresponsable les ferait à notre place⁵⁸ ».

Il nous apparaît donc qu'en provoquant la rencontre dans un milieu urbain de milliers de personnes, Tunick fait prendre conscience aux gens de leur force collective. Cette puissance communautaire semble oblitérée dans notre société contemporaine étant donné la grande force de l'individualisme surtout en milieu urbain. Tunick tenterait de renverser cette tendance.

Selon Taylor, l'individualisme ferait que les gens décideraient chacun de leurs propres valeurs qu'il serait impossible de discuter ou de contredire. En fait, cet individualisme se décrirait ainsi : « Cette idéologie implique un repliement sur soi et une exclusion, une inconscience même des grands problèmes ou préoccupations qui transcendent le moi, qu'ils soient religieux, politiques et historiques⁵⁹ ». Ainsi, les gens pensent uniquement à leur bonheur sans penser au bonheur collectif. Toutefois, cet attrait pour l'authenticité et l'individualisme amène un phénomène contraire puisque les gens tentent d'être eux-mêmes en ressemblant aux autres, on n'a qu'à penser à la mode :

⁵⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 26-27.

Cela peut même tourner à l'absurde : qu'on songe au conformisme de tant de gens qui s'efforcent d'être eux-mêmes comme tout le monde, ou encore à ces formes nouvelles de dépendance chez ceux qui, peu sûrs de leur identité, se tournent vers toutes sortes d'experts et de guides drapés du prestige d'une pseudo-science ou de quelque spiritualité exotique.⁶⁰

Malgré la recherche de différence, il y aurait quand même un certain conformisme identitaire, cohabitant avec la recherche de différence. Taylor croit que l'authenticité est un idéal valable mais que les moyens pour y arriver sont erronés, le but n'étant pas de rechercher une liberté totale mais plutôt de trouver notre propre façon d'être :

Non seulement je ne dois pas modeler ma vie sur les exigences du conformisme extérieur, mais je ne peux même pas trouver de modèle de vie à l'extérieur. Je ne peux le trouver qu'en moi. Être sincère envers moi-même signifie être fidèle à ma propre originalité, et c'est ce que je suis le seul à pouvoir dire et découvrir.⁶¹

Dans les photos-performances de Spencer Tunick, les participants prennent conscience à la fois de leur ressemblance physique mais aussi de ce qui les différencie et relève de leur volonté d'être eux-mêmes. Les participants comprennent ici grâce à cette expérience singulière que l'identité subjective se définit toujours à travers la relation qu'on entretient avec l'autre :

Je ne peux pas découvrir isolément mon identité : je la négocie dans un dialogue, en partie extérieur, en partie intérieur, avec l'autre. C'est pourquoi le développement de l'idéal de l'identité engendrée de l'intérieur confère une importance capitale nouvelle à la reconnaissance d'autrui. Ma propre identité dépend essentiellement de mes relations dialogiques avec les autres.⁶²

En provoquant la rencontre de milliers de gens dans ce contexte intime qu'est la nudité, mais également dans un endroit public, un certain esprit de communauté modalise cette rencontre. Les gens sociabilisent même s'ils ne se connaissent pas, et ce, dans le respect avec une

⁶⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁶¹ *Ibid.*, p. 44.

⁶² *Ibid.*, p. 65.

ambiance bon enfant en dépit de la nudité. Selon Taylor, cette recherche identitaire nécessite des liens forts entre les gens et non des relations superficielles : « À la lumière de l'idéal de l'authenticité, il semblerait que se contenter de relations purement instrumentales, c'est se condamner soi-même à l'échec⁶³ ». Cette tendance moderne présente surtout dans les grandes villes, prônant l'individualisme par divers moyens et en particulier par l'accomplissement par la carrière, encourage l'atomisation des individus dans une société, allant ainsi à l'encontre même de l'idée de société. C'est ce que Charles Taylor appelle « la culture du narcissisme, qui fait de l'épanouissement de soi la principale valeur de la vie et qui semble ne reconnaître que peu d'exigences morales extérieures ou d'engagements profonds à l'égard des autres⁶⁴ ». Alors, malgré la transgression qu'elle implique, Taylor croit que la recherche d'authenticité peut être positive si les gens s'y prennent de la bonne manière. Dans les photographies de groupe de Tunick, comme les participants se retrouvent dans un état vulnérable, il devient plus facile de socialiser sans faux-semblant puisque personne n'a rien à prouver. La manière de vivre dans une société individualiste se voit transgressée, le temps d'une œuvre d'art, en ayant en tête l'espérance d'une certaine conscientisation.

En conclusion, l'œuvre de Tunick s'avère transgressive à plusieurs niveaux. L'artiste tente de dépasser les interdits de la tradition de l'art en faisant appel à des procédés inhabituels, que ce soit par le refus des canons de beauté, la participation du public, l'élimination du contenant ou en brouillant les catégories artistiques. Il choque également précisément parce qu'il fragilise les limites de la loi, ce qui le force à défendre devant la cour son droit à travailler librement. Il a décidé de travailler dans des lieux publics ce qui est hors du commun mais aussi d'utiliser des matériaux vivants tels que les corps humains. Il teste aussi la morale sociale en demandant à ses milliers de modèles de se déshabiller dans un endroit public, ce qui va à l'encontre aussi de la morale religieuse et des valeurs acquises par la plupart des gens. Ces milliers de gens nus portent avec eux une certaine mise en scène du désir même si ce n'est pas le but véhiculé par l'artiste. Ainsi, la monstration de nombreux corps nus dans un lieu public peut porter une certaine charge transgressive, en fait de montrer ce qui est généralement de l'ordre de l'intime. Cette transgression de la nudité s'est faite de

⁶³ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 73.

plusieurs manières dans la photographie au XX^e siècle, que ce soit par la photo documentaire ou la photographie artistique. La plupart du temps ces photographies de nus comportent des indices sexuels ou ayant trait à la violence, des indices souvent porteurs de scandale. Toutefois, la transgression la plus importante dans l'œuvre de Tunick est celle de l'identité individuelle et subjective puisque les milliers de modèles, une fois nus, deviennent anonymes. Comme quoi une antithèse de la société individualiste, telle que décrite dans le livre de Charles Taylor⁶⁵, se trouve ainsi vivement représentée dans les photos-performances de Spencer Tunick. Nous analyserons de plus près les modalités de cette transgression de l'identité subjective pour une identité collective dans le troisième chapitre de ce mémoire.

⁶⁵ Charles Taylor. 1992. *Grandeur et misère de la modernité*. Montréal : Bellarmin, 150 pages.

CHAPITRE III

LE CHOC ENTRE L'IDENTITÉ SUBJECTIVE ET COLLECTIVE

3.1 Définition de l'identité

Pour les besoins de ce mémoire, nous nous attarderons plus particulièrement à la définition de l'identité sous l'aspect de la psychologie de l'être humain. Il semble incontournable de traiter de la question de l'identité pour comprendre de quelle façon elle est au cœur du travail de Tunick. Selon *Le Petit Robert*¹, il y aurait deux formes d'identités : l'identité personnelle et l'identité culturelle. La première relèverait du « Caractère de ce qui est identique à soi-même² » alors que l'identité culturelle aurait trait à l' « ensemble de traits culturels propres à un groupe ethnique (langue, religion, art, etc.) qui lui confèrent son individualité; sentiment d'appartenance d'un individu à ce groupe³ ». Ces définitions suggèrent donc respectivement l'idée d'une identité subjective, mais aussi collective, présente au sein de chaque individu. Alex Mucchielli, professeur à l'université Paul Valéry-Montpellier III au département des sciences de l'information et des communications et fondateur du Centre d'Étude et de Recherche en Information et en Communication (CERIC) de cette même université, a signé de nombreux ouvrages sur les théories de la communication. Il a défini les interactions entre les individus qui contribuent à la formation de l'identité. Dans son livre *L'identité*⁴, Alex Mucchielli propose une intéressante définition de l'identité subjective :

¹ Paul Robert. 1993. *Le Nouveau Petit Robert*. Montréal : Dicorobert, 2551 pages.

² *Ibid.*, p. 1122.

³ *Ibid.*

⁴ Alex Mucchielli. 1986. *L'identité*. Paris : Presses universitaires de France (Que sais-je ? no 2288), 127 pages.

L'identité est un ensemble de significations (variables selon les acteurs d'une situation) apposées par des acteurs sur une réalité physique et subjective, plus ou moins floue, de leurs mondes vécus, ensemble construit par un autre acteur. C'est donc un sens perçu donné par chaque acteur au sujet de lui-même ou d'autres acteurs.⁵

Cette identité propre à chaque individu se transformerait donc au fil des événements de la vie. Le parcours de vie vécu par le sujet donne ainsi un point de vue personnel quant à la perception identitaire des autres individus. Afin de mieux saisir les implications de la notion d'identité, voyons de plus près en quoi consiste les deux dimensions identitaires, subjective puis collective.

3.2 Définition de l'identité subjective

3.2.1 Le sens du soi défini

Selon Mucchielli, à la question « Qui êtes-vous ? » la plupart des individus répondront de façon automatique, « Ils font spontanément appel, pour se définir, au contexte social banal de la vie quotidienne où l'on est d'abord défini, pour les autres, par son nom⁶ ». Pour comprendre plus précisément ce que constitue le sens du soi, Mucchielli convoque les théories de deux psychologues, G. W. Allport et E. Erikson. Pour Allport, l'identité se forme des sept éléments suivants :

[...] 1 / le sentiment corporel ; 2 / le sentiment de l'identité du Moi dans le temps ; 3 / le sentiment des appréciations sociales de notre valeur ; 4 / le sentiment de possession ; 5 / l'estime de soi ; 6 / le sentiment de pouvoir raisonner ; 7 / l'effort central (l'intentionnalité de l'être) ; ces sept facteurs étant ici placés dans leur ordre d'apparition génétique.⁷

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 26.

Ces facteurs peuvent exprimer la conscience d'exister. Quant à Erikson, les barèmes définissant l'identité s'avèrent quelque peu différents. Poursuivant le désir de trouver son identité propre, car celui-ci affirme que pour posséder cette identité, le sujet doit prouver de manière subjective que cette identité est la sienne :

Ce sentiment repose lui-même sur un ensemble de sentiments et de processus : 1 / le sentiment subjectif d'unité personnelle ; 2 / le sentiment de continuité temporelle ; 3 / le sentiment de participation affective ; 4 / le sentiment de différence ; 5 / le sentiment de confiance ontologique ; 6 / le sentiment d'autonomie ; 7 / le sentiment de *self-control* ; 8 / les processus d'évaluation par rapport à autrui ; 9 / les processus d'intégration de valeurs et d'identification.⁸

Erikson met donc l'accent sur la mise en contexte et la maîtrise de son environnement. L'identité ainsi acquise nous donne un angle d'approche différent de la vie personnelle à chacun. Cette identité se traduit par une évaluation de l'environnement à l'aide de certains critères rencontrés dans la vie quotidienne, « *il s'agit des contextes : 1 / spatial, physique et sensoriel ; 2 / temporel ; 3 / de positionnement ; 4 / normatif ; 5 / de la qualité des relations ; 6 / des enjeux et préoccupations propres de l'acteur* (Mucchielli, 1998)⁹ ». Selon Mucchielli cette identité subjective s'acquiert cependant de façon graduelle, tel un apprentissage, et se modifie avec les années. Ce processus se présente toutefois de façon fort différente pour ce qui est de l'identité collective.

L'acquisition de l'identité s'effectue donc de façon graduelle et permet d'être de plus en plus conscient de son existence en tant qu'être vrai et fidèle à lui-même tout au long de la vie. L'identité se construit à la suite de contacts aux multiples « noyaux identitaires » comme l'affirme encore Mucchielli :

On distingue ainsi : 1 / le noyau identitaire individuel (constitution de base du système affectif, cognitif et comportemental d'un individu, sous l'impact de son éducation et des expériences de la vie) ; 2 / le noyau identitaire groupal ou noyau communautaire (constitution de base du système affectif, cognitif et comportemental d'un groupe) ; 3 /

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

le noyau culturel (constitution de base de la culture – normes, valeurs, représentations, coutumes, mœurs... –, partagée par tous les membres d'un ensemble de groupes).¹⁰

Ces différents référents identitaires sont présents en chaque individu pour former une identité globale influencée par le contexte de développement du sujet. Toutefois, nous verrons comment, dans l'identité collective, le noyau identitaire groupal occupe davantage de place au sein d'un individu que les noyaux individuels et culturels.

3.2.2 L'anonymat et l'identité

En poursuivant notre analyse du concept « d'identité », il apparaît important de discuter de la question de l'anonymat. Ce concept « d'anonymat » accompagne notre mode de vie en société où les villes se font de plus en plus peuplées et donc impersonnelles. Selon le philosophe québécois Jean-Ernest Joos, nos déplacements dans les espaces publics nous donnent l'occasion de voir et de revoir des visages connus et des individus que nous reconnaissons, auxquels nous pouvons accoler une identité. Mais le milieu urbain ne permet pas de connaître l'identité de tous ses habitants, contrairement à la vie dans les villages de quelques milliers, voire quelques centaines de résidents. La ville génère un certain anonymat, un concept que Joos définit ainsi :

Certes, on pourrait analyser l'anonymat comme une dimension limite de l'identité : effacement de soi, de son individualité, de sa singularité, de sa signature, dissolution dans la multiplicité, identité blanche, fantomatique, neutre.¹¹

Dans un milieu urbain, il semble bien difficile de se démarquer de la masse. En montrant des milliers de corps nus, Spencer Tunick affirme l'origine commune de tous les êtres humains en les présentant dans le plus grand dénuement au cœur du milieu urbain impersonnel où ils évoluent quotidiennement, effaçant en quelque sorte leur identité propre. Ces corps vivants

¹⁰ *Ibid.*, p. 30-31.

¹¹ Jean-Ernest Joos. 2003. « Être un parmi d'autres : l'unicité de l'artiste face à l'anonymat ». *Parachute*, no 109 (janvier-mars), p. 74.

deviennent ainsi des objets, matériaux de « construction » de l'œuvre d'art. Cette utilisation des corps par Tunick constitue également une vive critique de l'ère de consommation et donc de la post-industrialisation, ère dont le sociologue Gilles Lipovetsky, affirme qu'elle vient atténuer les différences générationnelles tout en prônant l'individualité des comportements :

L'ère de la consommation tend à réduire les différences instituées depuis toujours entre les sexes et générations et ce, au bénéfice d'une hyperdifférenciation des comportements individuels aujourd'hui affranchis des rôles et conventions rigides.¹²

En exposant ces corps anonymes, Tunick renforce l'idée que, malgré l'homogénéité des corps, chacun possède une personnalité qui lui est propre. Une certaine confrontation existe donc entre l'anonymat et l'identité subjective. La mode constitue un bon exemple de cette dualité anonymat/subjectivité : les gens cherchent à avoir un style pour se différencier des autres alors que ces codes vestimentaires deviennent très vite uniformes et conventionnels dans nos sociétés, jusqu'à ce qu'une nouvelle mode soit instaurée comme originale et inédite¹³.

Celui qui participe à une photographie de Tunick est confronté à l'anonymat propre aux milieux urbains. En rencontrant d'autres citoyens nus comme lui, le participant rencontre l'autre sans artifice, sans la barrière de la subjectivité vestimentaire. Le terme « barrière » se voit ici pleinement justifié. Le vêtement déclenche en effet une sorte d'inhibition de l'individu, du « je » qui le représente. Dans la photo-performance de Tunick, la rencontre avec l'autre s'effectue par cette représentation de soi dans le dépouillement et la dignité du corps laissé à nu. Par contre, ce contexte vient en quelque sorte forcer l'effacement de l'anonymat puisque des étrangers entrent en contact les uns avec les autres, se parlent et sociabilisent malgré leurs provenances diverses. C'est une fois l'image photographique réalisée que tous ces gens redeviendront anonymes, car le grand nombre de personnes présentes sur la photographie empêche toute tentative de détecter l'individualité de chacun.

¹² Gilles Lipovetsky. 1983. *L'ère du vide*. Paris : Gallimard, p. 155.

¹³ D'ailleurs Gilles Lipovetsky a écrit un livre sur le phénomène de la mode. Gilles Lipovetsky. 1987. *L'empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris : Gallimard, 345 pages.

Les visages qui ne sont pas visibles, cachés par les corps ou tout simplement trop loin du regard du spectateur, ainsi que la nudité crue de tous ces corps, les rend tous semblables. Étrangement, contrairement au caractère rassembleur de la performance, la photographie finale donne à voir un groupe anonyme où toute identité personnelle est évacuée au profit de la collectivité.

3.2.3 L'identité en société

Même si chaque personne se doit d'être fidèle à elle-même, elle doit s'adapter à la vie en société. L'identité subjective et culturelle ne sert donc pas seulement à l'épanouissement de soi. Elle peut s'entendre comme une sorte d'acclimatation à la vie en société. Sur cet aspect, dans son livre *L'identité*, Mucchielli rappelle que pour le sociologue Kardiner, l'identité constitue en quelque sorte un mécanisme d'adaptation qui permet de réduire l'anxiété de la vie sociale :

Pour Kardiner, l'identité (la personnalité individuelle comme la personnalité culturelle : « La personnalité de base ») est un système d'action et d'adaptation à l'environnement avant (ou au lieu) d'être un système de structuration interne. La principale source d'anxiété qu'elle doit affronter est extérieure, elle se situe dans l'environnement social. L'individu, comme le groupe culturel, est fait des efforts d'adaptation à ces dangers pour réduire son anxiété. Dans une société donnée, face à un environnement qui évolue peu, les efforts d'adaptation-réduction de l'anxiété vont, petit à petit, prendre des formes routinières, s'organiser selon des modalités comportementales constantes, se façonner en système, système de pensées et de conduites qu'il appelle le « système de sécurité ». Un tel système dans lequel on retrouve les croyances comme conduites rituelles, est bien sûr intégré et partagé par tous les individus de la société.¹⁴

Ainsi, selon Kardiner, les individus développent certains mécanismes de défense en affirmant leur identité et, de cette façon, s'adaptent mieux à la vie sociale. Ces comportements subjectifs, en étant constamment répétés par un grand nombre d'individus, deviennent toutefois la norme comportementale. Autrement dit, ce qui relève d'abord du subjectif devient finalement collectif.

¹⁴ Alex Mucchielli. 1986. *L'identité*. Paris : Presses universitaires de France (Que sais-je ? no 2288), p. 50.

Une certaine déclaration identitaire permet de délimiter notre territoire. En questionnant les autres, nous investiguons leur identité pour mieux comprendre à qui nous avons affaire. D'ailleurs en plus de citer Kardiner, Mucchielli avance un autre propos : lorsque nous rencontrons l'autre, nous lui adressons des questions qui nous permettront de le situer par rapport à nous-mêmes :

- Qui est cet individu (ou ce groupe) par rapport à tel et tel critères culturels ?
- Qui est cet autre, par rapport à des critères d'évaluation de sa position dans un ensemble social plus restreint auquel j'appartiens ?
- Quel est cet autre, par rapport à mes critères personnels psychologiques d'évaluation des gens ?¹⁵

Cette mise en contexte permet de plus de faire un jugement social de façon plus ou moins inconsciente. Afin de mieux comprendre la place qu'il occupe dans la société, nous exprimons la nécessité de localiser l'autre par rapport à notre situation. Il s'agirait ici d'un mécanisme perceptif automatique :

L'évaluation de l'autre (individu au groupe) se fait automatiquement et inconsciemment. Cette évaluation est liée à la perception elle-même. [...] C'est aussi, lorsque la relation est individualisée, le situer psychologiquement par rapport à nous.¹⁶

La façon de voir les individus qui nous entourent se montre directement liée avec l'identité qui nous est propre, tel notre bagage de vie. L'identité de l'autre serait donc perçue de façon subjective. Nous croyons qu'à ce moment, ce questionnement permet de jauger de la domination ou soumission de l'individu par rapport à nous. Mucchielli a d'ailleurs une façon très claire de définir cette importance de la perception dans l'identité :

Les activités affectives et cognitives sont les processus internes par lesquels le psychisme organise toutes les informations qu'il reçoit dans un tout cohérent. Ces informations sont de toutes sortes, internes : sensations corporelles, sentiments et émotions éprouvées, pensées et réflexions; externes : sensations, perceptions,

¹⁵ *Ibid.*, p. 59-60.

¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

informations diverses... Une partie de ce savoir sur l'univers se rapporte à soi-même. C'est ce savoir sur soi-même qui est la source du sentiment d'identité personnelle.¹⁷

L'identité personnelle serait de cette façon enrichie de la vie en société, puisque chaque individu s'inspire de l'image identitaire que les autres dégagent. Même si la définition de l'identité subjective concerne en grande partie l'aspect psychologique de l'humain, le côté physique y occupe également une place non négligeable. C'est pourquoi nous allons voir de quelle façon le corps physique contribue à la définition de l'identité en prenant appui sur le concept de « moi-peau » tel que formulé par Didier Anzieu¹⁸.

3.2.4 Le concept de « moi-peau » chez Didier Anzieu

Le psychanalyste Didier Anzieu considère, qu'à notre époque, l'importance du corps est négligée dans la construction de l'identité autant qu'il l'était la sexualité au temps de Freud. Anzieu croit que le corps physique est intimement lié au psychisme de l'être humain. Le rapport tactile de la mère avec son nouveau-né influence son développement identitaire. Le toucher constitue même le sens le plus important pour l'équilibre psychologique des enfants.

Le réconfort apporté par le contact avec la douceur d'une peau ou d'une fourrure s'avère le plus important. Le réconfort n'est trouvé que de façon secondaire dans les trois autres facteurs : l'allaitement, la chaleur physique éprouvée dans le contact, le bercement du bébé par les mouvements de sa mère quand elle le porte ou qu'il se tient accroché à elle.¹⁹

Cette recherche du réconfort par le toucher dans la relation mère-enfant influence de façon importante, selon Anzieu, l'acquisition d'habiletés cognitives, sociales et affectives. À partir

¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸ Didier Anzieu. 1985. *Le moi-peau*. Paris : Dunod, 254 pages.

¹⁹ Didier Anzieu. 1974. « Le moi-peau ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no 9 (printemps), p. 197.

de cette constatation, il a cherché à définir plus précisément l'importance de la peau dans la définition de l'identité. Il a donc dégagé, dans un premier temps, les trois fonctions de l'enveloppe protectrice du corps humain qu'est la peau.

La peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles y ont accumulés. La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau, enfin, troisième fonction, en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations significatives ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci.²⁰

Par cet extrait, l'auteur suggère l'idée de la peau vue comme un contenant, une barrière de protection mais aussi un lieu de communication. Bien qu'elle agisse comme élément protecteur, c'est également par le contact de la peau que nous vivons toute relation intime. Dans la définition de soi, Anzieu croit que l'identité physique et psychique se construisent simultanément. Il formule une hypothèse importante que l'on retrouve également chez Freud et Federn : il existerait chez chaque être humain un sentiment d'existence que l'on appelle le sentiment du Moi.

Ce sentiment du Moi comprend trois éléments constitutifs, le sentiment d'une unité dans le temps (donc d'une continuité), celui d'une unité dans l'espace au moment présent (plus précisément d'une proximité) et enfin celui d'une causalité.²¹

Ces trois éléments permettent au sujet de prendre pleinement conscience de son existence. Le moi-peau remplit neuf fonctions contribuant au sens du moi : la « maintenance du psychisme²² », « la fonction contenante²³ », la « fonction *pare-excitation*²⁴ », « le Moi-peau

²⁰ Didier Anzieu. 1985. *Le moi-peau*. Paris : Dunod, p. 39.

²¹ *Ibid.*, p. 89.

²² *Ibid.*, p. 97.

²³ *Ibid.*, p. 100.

²⁴ *Ibid.*, p. 101.

assure une fonction d'*individuation* du Soi²⁵ », « la fonction d'*intersensorialité* du Moi-peau, qui aboutit à la constitution du "sens commun"²⁶ », la « fonction de surface de *soutien de l'excitation sexuelle*²⁷ », la « *recharge libidinale*²⁸ », « une fonction d'*inscription des traces sensorielles tactiles*²⁹ » et finalement une fonction « d'*auto-destruction* de la peau et du Moi³⁰ ». Le « moi-peau » porte donc la double fonction de frontière mais également de lien avec autrui et soi-même. En société, on ne touche pas un inconnu à moins que ce soit inévitable, par exemple dans les transports en commun bondés. Dans les photo-performances de Tunick, les corps nus d'inconnus se touchent et à cause de la nature artistique de la photo-performance, les gens acceptent la proximité malgré un certain envahissement de leur sens du moi. Il semble donc possible de désensibiliser psychologiquement les gens pour évacuer un certain malaise dans des situations ambiguës. Bien qu'Anzieu adopte une approche psychanalytique, il est convaincu que cette liste de fonctions pourrait être utile et transposable dans d'autres contextes d'étude des pathologies psychiques puisque la peau peut laisser voir de nombreux messages sur la santé physique et psychologique des individus :

Elle fournit une grille à mettre à l'épreuve des faits et qui reste ouverte et améliorable mais qui devrait faciliter l'observation clinique, le diagnostic psychopathologique, la conduite des psychothérapies et la technique de l'interprétation psychanalytique.³¹

L'observation de la peau, qui occupe toute la surface du corps, permet de formuler des diagnostics médicaux physiques ou psychologiques. Elle devient élément essentiel à la formation de l'identité, car elle fournit une image palpable de soi tout en permettant

²⁵ *Ibid.*, p. 102.

²⁶ *Ibid.*, p. 103.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 105.

³¹ *Ibid.*, p. 107.

d'inscrire l'identité (par l'art corporel ou le vêtement par exemple). Malgré le besoin de se différencier des autres, les gens recherchent la proximité physique, car c'est au contact de l'autre que la subjectivité s'affirme.

Les êtres humains ressentent le besoin de se rassembler, tantôt avec très peu de personnes, tantôt en foule. Selon Anzieu, lors de l'observation de séances avec un petit groupe de protagonistes, les individus cherchent à se regrouper, à garder contact entre eux. Néanmoins, lors de rassemblements plus grands, les gens tentent de s'isoler : « Dans le groupe large, où l'anonymat est accentué, où les angoisses de morcellement sont ravivées, où la menace de perte de l'identité moiïque est forte, l'individu se sent perdu et a tendance à se préserver en se repliant sur lui-même dans le silence.³² ». Pourtant dans la photo-performance de Spencer Tunick, probablement à cause de la vulnérabilité ressentie par la nudité, les gens se rassemblent et discutent avec des inconnus malgré le grand nombre de personnes présentes. Dans ce cas-ci, la proximité physique devient réconfortante et sécurisante pour les participants.

Didier Anzieu discute aussi de la question des « interdits », et ce, par le franchissement des limites de ce « moi-peau »³³. Il s'agit de la frontière critique entre le monde extérieur et l'identité du sujet, c'est pourquoi le toucher subi alors que non consenti peut s'avérer transgressif et traumatique. L'identité peut également être vécue à plusieurs : c'est l'identité groupale qui peut se décliner à partir de caractéristiques physiques, sexuelles, culturelles, politiques, religieuses (etc.) communes à tous ces individus.

³² Didier Anzieu. 1974. « Le moi-peau ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no 9 (printemps), p. 201.

³³ Comme nous avons traité plus haut de la transgression, nous n'allons pas aborder le concept en profondeur une deuxième fois. Toutefois nous croyons important de préciser qu'un des grands interdits concerne le toucher, donc directement le « moi-peau ».

3.3 Définition de l'identité collective

3.3.1 Le système culturel de groupe

Chaque personne dans la société possède une identité subjective, aussi bien psychologique que physiologique. Néanmoins, une partie de l'identité trouve sa source dans le milieu de vie de l'individu, dans son contexte de développement. L'identité collective pourrait en fait se définir comme étant la culture. La culture s'acquiert par l'éducation mais aussi par la vie des gens en société. Pour les besoins de la définition de l'identité subjective et collective, Alex Mucchielli a choisi, dans son ouvrage *L'identité*, de se limiter à ce qu'il nomme la culture intériorisée. La culture dans un sens plus large inclurait les objets, les coutumes, les arts. Il explique ce qu'il entend par « culture intériorisée » :

Nous retiendrons de la définition de la culture la partie intériorisée dans les psychismes. La culture intériorisée c'est l'ensemble acquis des principes culturels (croyances, normes et valeurs), des représentations collectives et des modèles et codes de référence.³⁴

Ces normes de vie vont donner une certaine couleur à un peuple, une identité qui devient commune à un groupe de gens sans pour autant effacer leur identité en tant que sujet. Ces valeurs acquises dans le milieu de vie et d'éducation vont teinter plusieurs choix que nous aurons à faire au cours de la vie. C'est pourquoi Mucchielli s'attarde surtout à dégager l'impact de la culture sur la dimension psychique de l'identité des individus. La culture construit ce que nous appelons la « mentalité » des gens :

Une mentalité c'est un ensemble d'acquis communs aux membres d'un groupe. Ces acquis, comme dans le cas de la culture intériorisée, servent de références permanentes et inconscientes pour la perception des choses, pour les évaluations faites et interviennent dans l'orientation des conduites.³⁵

³⁴ Alex Mucchielli. 1986. *L'identité*. Paris : Presses universitaires de France (Que sais-je? no 2288), p. 47.

³⁵ *Ibid.*, p. 51.

Et l'on comprend que l'identité subjective est teintée par la culture intériorisée. Au quotidien, cette identité culturelle se montre parfois difficile à percevoir puisque chaque personne tente de se différencier de la masse. Dans les photos-performances de Spencer Tunick, la nudité permet, par association, de prendre conscience de cette ressemblance pas seulement physique mais également culturelle. Malgré le côté subversif des images de Tunick, la mentalité d'ouverture de la société québécoise a permis de réunir un nombre considérable de gens. L'identité se voit composée de plusieurs éléments fusionnés au sein d'une même personne. Alex Mucchielli croit donc que l'identité est constituée de trois noyaux : individuel, groupal et culturel :

En ce qui concerne les acteurs individuels, les recherches ont montré l'intégration plus ou moins bien réalisée de ces noyaux en un seul sujet avec la prééminence du noyau communautaire anthropologiquement et génétiquement premier.³⁶

Cette proposition nous mène à penser que dans chaque individu il existerait un être collectif et un être privé dont l'équilibre et l'intensité varient selon le cas. Mucchielli considère que la vie en groupe s'avère nécessaire à la découverte de sa propre identité, car l'être humain doit se comparer aux autres afin de fixer les barèmes identitaires : « Celui qui estime avoir une identité personnelle ne peut se penser comme totalement identique à autrui³⁷ ». En analysant notre entourage, nous construisons notre identité tout en nous différenciant de la masse. Cette influence de la vie en société sur notre développement génère une grande diversité de personnalités « [...] [puisqu'il] y a autant d'identités sociales que de contextes sociaux de définition d'un acteur.³⁸ ». Nous verrons un peu plus loin dans ce mémoire comment le concept de mêmété dans la différence de Paul Ricoeur³⁹ peut nous aider à comprendre cette dualité entre l'identité subjective et collective.

³⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁷ *Ibid.*, p. 72.

³⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁹ Paul Ricoeur. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 424 pages.

Il semble donc important de connaître la vie de groupe pour se forger une identité collective. Pour Mucchielli, la vie en société permet de confronter ses semblables et ainsi de déduire en quoi ceux-ci nous ressemblent et en quoi nous différons d'eux :

Le rassemblement collectif est moment d'effervescence privilégié (Gurvitch), qui permet à chacun d'éprouver le sentiment d'identité collective en ressentant dans l'échange avec les autres et la vue des autres les caractéristiques communes du noyau identitaire groupal. Chaque membre peut en effet apprécier ses ressemblances et différences d'avec les autres membres présents.⁴⁰

Ce passage du livre de Mucchielli convient ici parfaitement pour décrire la spécificité des photos-performances de Spencer Tunick. Selon les témoignages lus et entendus suite à l'événement de Montréal le 26 mai 2001, le point commun qui se dégagait consistait en la prise de conscience des origines communes de tous les êtres humains, et ce, quel que soit leur âge, leur race, leur religion, leur classe sociale, leur niveau d'éducation, etc. Il devient plus facile de communiquer puisque les gens se comprennent.

Ce sentiment d'appartenance est en partie le résultat de processus d'intégration et d'assimilation des valeurs sociales, car tout être humain vit dans un milieu social qui l'imprègne de son ambiance, de ses normes et de ses modèles. Ces imprégnations culturelles identiques pour les individus d'un même groupe fondent la possibilité de compréhension et de communication avec autrui. Les individus d'une même société retrouvent ces imprégnations culturelles communes dans les phases d'effervescences groupales où la communion fait retrouver le noyau culturel commun : sentiments, jugements, conduites communes qui recréent momentanément l'unité du « Nous ».⁴¹

Malgré les différences, un groupe de personnes qui vivent par exemple dans un même lieu vont vivre un sentiment d'appartenance et de partage d'expérience avec les autres membres du groupe. En réunissant un grand nombre de gens pour réaliser une œuvre, Spencer Tunick provoque un événement lors duquel les participants partageront pour un instant le même objectif, la même réalité, soit poser nu en compagnie d'inconnus. Il va sans dire que les volontaires s'exposent ainsi à une extrême vulnérabilité. Ce coefficient d'intimité intense a

⁴⁰ Alex Mucchielli. 1986. *L'identité*. Paris : Presses universitaires de France (Que sais-je ? no 2288), p. 68.

⁴¹ *Ibid.*, p. 69.

pour effet de renforcer le respect entre les individus et de faciliter la fraternisation, et ce, malgré le fait que l'espace intime de chacun se trouve envahi par l'autre. À cet égard, il est intéressant d'observer – et c'est ce que nous ferons dans la prochaine section de ce mémoire – de quelle manière les individus réagissent en de telles situations où leur espace intime se trouve violé. Nous aurons ici recours aux recherches menées par l'anthropologue E.T. Hall pour analyser et comprendre ce processus de transgression de la bulle « intime » des sujets. Ces données nous permettront de mieux comprendre ensuite les enjeux identitaires transgressifs dans l'œuvre de Spencer Tunick.

3.3.2 Distances interpersonnelles dans un contexte de groupe selon Edward T. Hall

Selon la théorie de Edward T. Hall, le corps est composé de récepteurs immédiats et de récepteurs à distance que constituent respectivement la peau et les muscles dans un premier cas, les yeux, les oreilles et le nez dans un deuxième cas. À l'aide de la vue, de l'ouïe, de l'odorat et du toucher, les individus perçoivent l'espace qui les entoure et les distances les séparant des autres individus. Selon la distance qui nous éloigne de l'autre, nous réagissons en activant de manière différentielle nos sensorialités. E.T. Hall croit aussi que, selon la culture à laquelle il appartient, l'individu répondra différemment; sa perception de l'espace sera même conditionnée par sa culture.

Chez l'homme, le sentiment de l'espace est lié au sentiment du moi qui est à son tour en relation intime avec son environnement. Ainsi, certains aspects de la personnalité liés à l'activité visuelle, kinesthésique, tactile, thermique, peuvent voir leur développement inhibé ou au contraire stimulé par l'environnement.⁴²

On comprend ici comment ces données anthropologiques seront intéressantes à convoquer dans l'analyse de l'événement performantiel, de même que la photographie finale de Spencer Tunick, puisque la photo-performance place des individus différents en situation d'interaction forcée avec les autres ce qui met en jeu et fragilise les certitudes identitaires des sujets.

⁴² Edward T. Hall. 1971. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, p. 86.

Pour les besoins de ce mémoire, nous considérerons plus particulièrement le chapitre dix, « Les distances chez l'homme » de l'ouvrage de E.T. Hall, distances dont Hall prend la peine de préciser qu'elles ont trait plus particulièrement à la société Nord-américaine. Le modèle que Hall propose pourrait être sensiblement différent si l'anthropologue avait travaillé sur les territoires asiatiques ou africains. Hall affirme donc qu'il existe quatre espaces de vie chez l'homme : la distance intime, personnelle, sociale et publique. Ces distances marquent chacune l'espace entre le corps du sujet et l'objet ou l'individu qui le perçoit.

La distance intime présente une très grande proximité entre les protagonistes jusqu'à créer un malaise dans certaines situations. La personne peut même empiéter sur notre espace personnel en envahissant nos propres sens puisque « La vision (souvent déformée), l'odeur et la chaleur du corps de l'autre, le rythme de sa respiration, l'odeur et le souffle de son haleine, constituent ensemble les signes irréfutables d'une relation d'engagement avec un autre corps⁴³ ». Pour ce qui est de la distance intime en mode proche, elle est vécue dans les relations sexuelles ou lors de confrontations physiques. Le toucher prend alors une grande importance alors que la vision se déforme et que le volume de la voix diminue; il y a absence de distance entre les individus. En mode éloigné, entre 15 et 45 centimètres séparent les protagonistes. Il n'est pas possible de focaliser précisément, c'est pourquoi lorsque deux individus se trouvent à cette distance un certain malaise peut s'installer. Encore une fois, le volume de la voix est généralement très bas, presque celui du murmure. Selon Hall, la présence de l'autre se fait encore imposante :

La chaleur et l'odeur de l'haleine de l'autre sont parfaitement détectables même s'il essaie de les diriger hors du champ perceptif du sujet. L'échauffement ou le refroidissement du corps de l'autre commence même à être perçu par certains sujets.⁴⁴

Dans les photos-performances de Spencer Tunick, les modèles dénudés se retrouvent donc dans une situation sociale en mode intime dans un endroit public, l'antithèse de ce qui est généralement socialement accepté. La distance intime n'est pas tolérée en public, toutefois

⁴³ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 149.

lors de situations incontrôlables où il y a foule, le corps développe certains moyens pour se défendre, pour amenuiser l'aspect contextuel intime :

La tactique de base consiste à rester aussi immobile que possible et, si c'est faisable, à s'écarter au premier contact étranger. En cas d'impossibilité, les muscles des zones en cause doivent demeurer contractés. En fait, pour les membres de groupes sans contact, détente ou plaisir sont interdits dans le contact corporel avec des étrangers. C'est pourquoi, dans les ascenseurs bondés, les mains doivent rester le long du corps ou servir seulement à s'assurer une prise sur la barre d'appui. Les yeux doivent fixer l'infini et ne peuvent se poser plus d'un instant sur quiconque.⁴⁵

Ces mécanismes de défense permettent de vivre une distance intime avec des inconnus en tentant de diminuer l'impact de l'intimité et ainsi empêcher de créer un malaise. Cette barrière protectrice invisible a probablement été utilisée par plusieurs participants dans la photo-performance de Spencer Tunick, puisque des inconnus se retrouvaient nus à distance intime, et surtout, dans un endroit public. En mode de distance personnelle, l'implication physique des individus diminue ce qui leur permet d'être protégé par une distance neutre.

En mode de distance personnelle, le contact disparaît puisqu'une distance fixe sépare les protagonistes. Cette distance pourrait s'apparenter au concept de « bulle personnelle », c'est-à-dire l'espace requis par un individu pour se sentir à l'aise, « pour s'isoler des autres⁴⁶ ». La distance personnelle en mode proche requiert un éloignement de 45 à 75 centimètres. La vision s'améliore nettement car les déformations se font plus rares toutefois il est possible de déceler les infimes détails du visage de l'autre comme les pores de la peau. Dans cet espace, la position que vont adopter les individus donne davantage de renseignements sur la nature de leur relation. La distance personnelle en mode lointain va se situer entre 75 et 125 centimètres, ce qui rend l'individu difficilement atteignable. Selon Hall, le pouvoir tactile sur l'autre diminue à cette distance, « il s'agit, en somme, de la limite de l'emprise physique sur autrui⁴⁷ ». La voix devient modérément élevée et il n'est plus

⁴⁵ *Ibid.*, p. 149-150.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 151.

possible de sentir la chaleur corporelle de l'autre. Toutefois, l'intervalle demeure assez restreint pour discuter de sujets personnels.

La distance sociale constitue la distance où le contact physique devient impossible. La vision de précision se fait moins efficace ce qui rend les détails du visage difficilement visibles et le niveau de la voix modéré. En mode proche, elle se situe entre 1,20 mètres et 2,10 mètres. La distance sociale est souvent adoptée par les gens travaillant ensemble à cause de l'impersonnalité impliquée. La distance sociale en mode lointain est comprise entre 2,10 mètres et 3,60 mètres. Cette distance peut aussi être présente aussi dans les relations de travail, mais selon Hall, les individus « prennent un caractère plus formel que dans la phase de proximité⁴⁸ ». À cette distance, l'espace commence à se faire plus important, alors le regard occupé plus de place dans les conversations pour faire comprendre à l'autre que nous l'écoutons.

La distance publique ne permet plus d'interactions directes entre les individus puisque la distance se fait trop grande, les relations deviennent impersonnelles. En mode proche, elle est située entre 3,60 mètres et 7,50 mètres. Cette distance montre un aspect sécuritaire puisque le sujet peut décider de prendre la fuite ou de se défendre s'il en sent le besoin. Le volume de la voix s'élève et même le langage utilisé s'en trouve transformé. Un conférencier se trouve généralement à cette distance de son public. La distance publique en mode éloigné se trouve à partir de 7,50 mètres jusqu'à l'infini. Elle est utilisée par les personnalités publiques comme les acteurs ou les politiciens. L'espace plus vaste entre les protagonistes implique la communication non verbale. Pour voir de plus près les différents niveaux de proximité présents au sein des photos-performances de Tunick en fonction du nombre de participants, nous allons en comparer trois présentant un petit, moyen et grand groupe.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 153.

3.3.3 Analyse comparative de trois photos-performances de Spencer Tunick

Les performances de Spencer Tunick mobilisent surtout les distances personnelles et intimes. Les événements photographiques de cet artiste sont caractérisés par la présence de gens nus qui se tiennent à une distance intime les uns des autres; une distance qui est typique de celle qui modalise la relation sexuelle. Dans ce cas-ci, les protagonistes sont étrangers les uns des autres et la sexualité y est absente. En plus, la photo-performance se déroule dans un lieu public où les relations intimes seraient mal vues, voire proscrites. Dans une telle situation, tout individu a immédiatement recours à des mécanismes de défense pour préserver son espace identitaire. Que ce soit par l'immobilité, en raidissant les muscles ou en ne fixant pas les autres du regard, chacun tentera d'éviter toute proximité afin de préserver le respect (de soi et de l'autre). Cet envahissement de l'intimité permet aux participants de comprendre un aspect supplémentaire des photos-performances en les vivant de l'intérieur. Les spectateurs de la performance (non participants) ou les gens qui regardent la photographie finale, observent à une distance sociale ou publique ce qui les exclut complètement de cette expérience de contact physique, de même que de la charge affective que seuls les participants ont éprouvé. En vivant l'événement en distance intime avec des inconnus, les participants aux performances de Tunick sont contraints de fusionner en quelque sorte avec tout le groupe (identité groupale) puisque les ressemblances et différences entre les individus finissent par s'annuler. Le nombre de personnes et l'endroit choisi par Tunick dotent ses photographies d'une portée symbolique et identitaire très variable. Pour bien saisir pourquoi ces œuvres parviennent à exprimer des contenus si différents, il nous faut procéder à une analyse comparative de trois photographies de Spencer Tunick : la première s'intitule *Maryland* (fig. 3.1), la seconde *123rd street and Malcolm X Boulevard, NYC 2* (fig. 3.2) et la troisième *Montréal 1 (Musée d'art contemporain de Montréal)* (fig. 3.3). Ces trois photographies présentent respectivement 2 personnes, puis 23 individus et 2253 modèles pour la photo-performance de Montréal.

Maryland, porte le nom de l'endroit où elle a été réalisée, comme la plupart des photos-performances de Spencer Tunick. Cette impression argentique date de 1997 et a donc été produite trois ans après sa première photographie de groupe nu en 1994. *Maryland* montre

deux modèles féminins dans un champ d'herbes hautes avec en arrière-plan une ancienne usine en briques. Comme la plupart des photographies du début de la carrière de Tunick, celle-ci a été réalisée en noir et blanc, ce qui met l'accent sur la volonté de valoriser la dimension plastique et artistique de la représentation et de minimiser la charge sexuelle de l'œuvre. Le noir et blanc est davantage utilisé pour les photographies de nu artistique alors que la couleur est privilégiée pour la pornographie. Le format moyen de cette image permet au spectateur d'avoir une certaine affiliation à l'œuvre d'art. Il n'est pas dominé par son immensité, ni forcé d'adopter une trop grande proximité qu'un format restreint aurait commandé. Le spectateur peut donc percevoir cette image en distance personnelle mode éloigné pour reprendre les catégories de E.T. Hall. Ce rapport est accentué par le sujet : deux individus qui confrontent le spectateur. Ces deux femmes positionnées de façon frontale, debout, regardent le spectateur droit dans les yeux ce qui met l'accent sur leur identité subjective. Le regard s'avère ici transgressif puisqu'il dégage une force de caractère alors que les modèles se trouvent en situation de grande vulnérabilité par leur nudité. Lorsque Tunick travaille avec un nombre restreint de modèles, il peut davantage se permettre de les diriger alors qu'il ne peut contrôler, dans les photographies à grand groupe, une expressivité gestuelle et subjective chez les participants. L'espace est très important dans *Maryland*, de sorte que même si les modèles se touchent légèrement, on a un sentiment d'immensité spatiale. Même si les deux femmes sont en distance intime (mode proche), l'espace les entourant semble dire que rien dans leur environnement ne les contraint à une telle proximité. Leur relation l'une à l'autre semble vidée de toute émotion; leur regard ne se croise pas mais s'adresse plutôt aux spectateurs. L'usine qui occupe quant à elle plus de la moitié de la composition, vient contaminer ces « nus » et leur donner un aspect très inhabituel dans l'œuvre de Tunick. Ici l'industriel et la nature s'allient pour mieux faire contraste avec la nudité crue.

La deuxième photographie, *123rd Street and Malcolm X boulevard, NYC 2*, dévoile 23 modèles nus devant un dépanneur à New York. Le cadrage plus serré restreint ici considérablement la profondeur spatiale et instaure une atmosphère beaucoup plus intimiste que dans *Maryland*. L'œuvre s'impose au spectateur par son grand format. Lors de la prise de photographie avec de grands groupes, Tunick fournit des directives aux modèles qui ici

consistait à se laisser tomber sur le sol. Même si le nombre de modèles, plus considérable ici que dans *Maryland*, contribue généralement à faire oublier la caméra aux participants, le point de vue rapproché crée toutefois un certain malaise. Les individus semblent tendus et leur position n'est pas toujours très naturelle. Ils tentent de masquer leur identité par diverses stratégies. La conscience de la présence de l'appareil-photo a une incidence sur l'attitude corporelle des sujets qui ici semblent davantage « prendre la pose » que simplement « être là ». La distance personnelle entre les corps permet au regard de s'attarder sur chaque personne, de noter les détails qui les différencient telle la couleur de la peau et des cheveux, la forme des corps, la posture de chacun. Dans cette photographie, seules quelques personnes se trouvent en distance intime avec d'autres. On peut d'ailleurs se demander si ceux qui se touchent, ne se connaissaient pas déjà avant la prise de la photographie. De ces corps nus exposés en plein contexte urbain se dégage une atmosphère mystérieuse. L'inscription *Meat Market* sur l'enseigne du commerce donne une résonance sarcastique à l'œuvre. L'utilisation de la photographie couleur (au lieu du noir et blanc) accentue le caractère transgressif de la photographie de nu. Certaines positions des individus viennent dévoiler leur identité alors que d'autres l'effacent, la gomment. Toutefois l'espace entre les personnages met chacun en évidence, et exhibe leur individualité.

La troisième image que nous souhaitons considérer est *Montréal 1 (Musée d'art contemporain de Montréal)*, une image qui donne à voir un groupe de 2253 participants. Ici Tunick adopte un cadrage moins serré afin de montrer un plus grand nombre de participants. Mais si l'espace et la profondeur représentés ici sont plus vastes, le cadrage coupe toutefois certains corps ce qui donne l'impression que le groupe s'étend au-delà de l'image. La masse de corps occupe pratiquement cinquante pour cent de l'espace, déborde sur les côtés, et les corps deviennent difficiles à discerner tout au fond de l'image. Le nombre considérable de gens présents lors de la photo-performance ne permet pas de voir chaque personne dans son individualité. Les corps se situent à distance intime proche et sont donc forcés de faire abstraction de leur bulle personnelle (E.T. Hall). Il n'est plus possible de discerner les détails des corps de chacun. Le volume, la couleur ainsi que la texture des épidermes et chevelures s'estompent et s'uniformisent plus la perspective s'accroît. Au développement des photographies, Spencer Tunick change la tonalité de la couleur de certains corps de sorte que

la masse des corps devient matière picturale rosâtre plutôt qu'icônes individuelles de corps humains dénudés. Dans nos sociétés contemporaines où l'individualisme et la satisfaction des désirs de chacun prend beaucoup d'importance, en particulier dans les milieux urbains, Tunick force des milliers d'individus inconnus les uns des autres à vivre une intimité très agressive. Il les force à transgresser leurs habitudes de vie. La nudité qui abolit toute classe sociale initie un rapprochement entre les individus qui partagent la même expérience dans un lieu incongru. La ville, endroit par excellence pour l'individualisme et l'égoïsme, se transforme en lieu d'échange, de communication et de communion. Le sentiment d'appartenance à une même famille humaine provoque des discussions entre des gens qui ne se connaissent pas. Ces photographies comportent une certaine nostalgie de l'époque hippie des années 60 où il y avait volonté de communion entre les individus. Tunick fait donc mentir la réalité de la vie dans la ville. Par l'effacement de l'identité subjective, il montre que des gens qui s'ignorent dans la vie de tous les jours auraient peut-être avantage à communiquer davantage entre eux.

3.3.4 Mémété dans la différence

Dans les œuvres de Spencer Tunick, il est question de distance physique, psychologique et identitaire. Cette proximité physique entre les gens dans les photos-performances de Spencer Tunick invite celui qui regarde l'œuvre à comparer entre eux les corps visibles. À y regarder de près, on comprend que ces corps nus se ressemblent tout en étant très différents. Dans *Soi-même comme un autre*⁴⁹, Paul Ricoeur analyse les concepts d'altérité et d'ipséité de l'identité. Par ces termes, il entend comment tout individu peut être lui-même et différent à la fois. Ricoeur croit que l'un ne va pas sans l'autre :

Une altérité qui n'est pas – ou pas seulement – de comparaison est suggérée par notre titre, une altérité telle qu'elle puisse être constitutive de l'ipséité elle-même. *Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au « comme », nous voudrions

⁴⁹ Paul Ricoeur. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 424 pages.

attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre.⁵⁰

Pour Ricoeur, il est possible d'avoir une vision extérieure davantage objective de notre personne qui nous permet de nous comparer et de changer à travers les différentes expériences de la vie. Ricoeur va même jusqu'à remettre en question le concept d'identité de base stable : « Notre thèse constante sera que l'identité au sens d'ipse n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité.⁵¹ » L'identité change donc constamment en fonction des différentes influences que subit l'individu. Ricoeur considère également que si l'identification d'un individu vise à singulariser une seule personne, elle permet aussi de différencier les gens les uns des autres. Toutefois, ce processus d'identification n'est pas uniquement psychologique; il relève aussi de la localisation spatio-temporelle de l'individu :

Cette priorité reconnue au corps est de la plus grande importance pour la notion de personne. Car, s'il est vrai, comme il sera dit plus loin, que le concept de personne n'est pas moins une notion primitive que celui de corps, telle l'âme cartésienne, mais, d'une manière qui restera à déterminer, d'un unique référent doté de deux séries de prédicats, des prédicats physiques et des prédicats psychiques. Que les personnes soient *aussi* des corps, cette possibilité est tenue en réserve dans la définition des particuliers de base, selon laquelle ceux-ci sont des corps ou possèdent des corps. Posséder un corps, c'est ce que font ou plutôt ce que sont les personnes.⁵²

Les aspects physique et psychique de l'identité ne peuvent être dissociés. Comme Didier Anzieu (dans sa théorie du moi-peau), Paul Ricoeur croit que le corps occupe une grande place dans le développement de l'identité. Le physique et le psychisme sont intimement liés, à un tel point que, on le sait, certains traumatismes psychiques entraînent de graves troubles physiques. Nous avons une conception double de ce corps physique qui, s'il est nôtre, fait aussi partie d'une collectivité :

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵¹ *Ibid.*, p. 13.

⁵² *Ibid.*, p. 46.

La même allégeance double de corps propre fonde la structure mixte du "je – untel" ; en tant que corps parmi les corps, il constitue un fragment de l'expérience du monde; en tant que mien, il partage le statut du "je" entendu comme point de référence limite du monde; autrement dit, le corps est à la fois un fait du monde et l'organe d'un sujet qui n'appartient pas aux objets dont il parle.⁵³

Il y a donc une double perception de l'existence, celle de l'intérieur de l'individu subjectif mais également une vision externe où notre corps se fond dans la masse (i.e. les photographies de groupe de Spencer Tunick). Ricoeur convoque la théorie de Hume pour expliquer de quelle façon les liens du développement de l'identité sont tissés : « l'unité de personnalité peut être assimilée à celle d'une république ou d'un Commonwealth dont les membres ne cessent de changer tandis que les liens d'associations demeurent⁵⁴ ». Néanmoins, Ricoeur précise que la conscience se trouve dans le domaine du privé alors que la personne relève du domaine public. Cette dualité physique et psychique nous permet de penser en tant qu'individu. Il est tout de même ardu de réaliser qu'il est possible de parler de nous de façon externe mais aussi en employant la première personne :

Ce sera plutôt un problème pour nous de comprendre comment le soi peut être à la fois une personne dont on parle et un sujet qui se désigne à la première personne, tout en s'adressant à une seconde personne. Ce sera un problème, car il ne faudra pas qu'une théorie de la réflexivité nous fasse perdre le bénéfice certain de la possibilité de viser la personne comme une troisième personne, et non pas seulement comme un je et un tu. La difficulté sera plutôt de comprendre comment une troisième personne peut être désignée dans le discours comme quelqu'un qui se désigne soi-même comme première personne.⁵⁵

Il faut donc comprendre que les autres sont conscients de leur existence et la ressentent. La participation à la photo-performance de Spencer Tunick permet de mesurer à quel point nous avons tous les mêmes origines et que nous ressentons la vie de la même façon. Dans les photographies de Tunick, nous croyons que cette prise de conscience s'effectue par l'absence d'éléments pouvant différencier ou classer les individus, par exemple les vêtements ou les

⁵³ *Ibid.*, p. 71-72.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

bijoux. D'ailleurs les modèles de Tunick s'y rendent pour vivre une expérience commune, ce qui amplifie le sentiment de réciprocité. Néanmoins Ricoeur croit qu'il est difficile de penser le « il » en tant que « autre » qui réfléchit comme nous le faisons, qui nous ressemble. Pourtant, malgré leurs différences, les individus fonctionnent fondamentalement de la même façon. Selon Alex Mucchielli⁵⁶, cette prise de conscience émerge dans une situation de groupe.

3.4 L'identité comme thématique de la photographie au XX^e siècle

3.4.1 L'anonymat et la photographie

Dans la photographie contemporaine, la thématique de l'anonymat occupe une place croissante. La recrudescence de la présence de ce thème reflète un malaise observé dans la société contemporaine où la population des métropoles augmente sans cesse. Lors de l'exécution de ses photos-performances, Spencer Tunick fait appel à de nombreux modèles, à des gens issus du public, anonymes. Il réalise ses photographies dans des endroits publics sans faire l'annonce en grande pompe de l'événement pour éviter un attroupement de voyeurs, quoique dans certaines villes les autorités collaborent avec l'artiste pour sécuriser les lieux. Les renseignements relatifs à l'endroit de la prise de photographie sont généralement transmis par courriel et les informations supplémentaires sur les œuvres peuvent être obtenues via le site web <http://spencertunick.com/>. Tunick expose ses photographies sans aucun texte explicatif ou vidéo montrant le déroulement de la photo-performance. L'exposition de l'œuvre sans données supplémentaires contribue à lui insuffler un certain anonymat. Selon l'historien d'art Patrice Loubier, cet anonymat dans l'art contemporain contribuerait à lui donner davantage d'impact de vérité : « Mon hypothèse est de lier cet accent contemporain de l'anonymat à ce que j'ai qualifié ailleurs de « désir de réel » – la volonté d'intensifier l'avoir lieu de l'œuvre au plus près de la circonstance

⁵⁶ Voir section 3.3.1, citation no 40.

vécue⁵⁷ ». Même si Spencer Tunick ne crée pas de façon anonyme, il réussit à rassembler de nombreux participants étrangers les uns aux autres, ce qui contribue à donner plus d'importance à l'événement photographique qu'au produit final qu'est la photographie. Cette utilisation de plusieurs figurants anonymes permet au spectateur de s'identifier à ces gens qui ne portent peu ou pas de marques distinctives. Ce transfert peut amener le spectateur à faire le rapprochement entre l'événement et une recherche d'identité groupale ainsi qu'une idée de communauté ce qui est généralement inhabituel et contraire à la vie en milieu urbain. Le spectateur se trouve confronté à une masse de corps, et non à un seul individu. Jean-Ernest Joos croit que le travail sur l'anonymat transforme la signature de l'artiste en logo, telle une marque de commerce. À cause du côté spectaculaire des photos-performances de Tunick, les médias en parlent régulièrement. Le nom de l'artiste est publicisé et associé à une certaine façon de travailler. Si de prime abord la nudité se trouve souvent liée à la sexualité, dans les photographies de groupe de Tunick, les modèles sont présentés de façon anonyme. Leur regard ne s'adresse pas à la caméra même s'ils se voient les uns les autres dans une grande intimité, donc l'aspect racoleur associé aux photographies pornographiques s'en trouve évacué. Ainsi le caractère plastique et « artistique » de la représentation s'en trouve augmenté. Les figurants dans l'œuvre de Tunick peuvent donc dire qu'un jour ils ont participé à une œuvre d'art, mais sans preuve matérielle, puisqu'il est difficile de les identifier sur l'image. Il reste la satisfaction personnelle d'avoir participé à un événement artistique malgré l'anonymat. Jean-Ernest Joos définit l'anonymat ainsi : « L'anonymat d'un point de vue relationnel impliquerait que la relation même génère de l'anonymat, au sens où l'identité, qu'elle soit connue ou inconnue, n'interviendrait pas comme élément pertinent dans sa détermination⁵⁸ ». La connaissance de l'identité de chaque individu devient superflue puisque l'identité groupale domine l'identité subjective dans la relation événementielle.

⁵⁷ Patrice Loubier. 2003. « De l'anonymat contemporain : entre banalité et forme réticulaire ». *Parachute*, no 109 (janvier-mars), p. 62.

⁵⁸ Jean-Ernest Joos. 2003. « Être un parmi d'autres : l'unicité de l'artiste face à l'anonymat ». *Parachute*, no 109 (janvier-mars), p. 78.

3.4.2 L'instabilité de l'identité dans les photographies de Rineke Dijkstra

Cette question du rapport entre identité et anonymat est très prégnante dans l'art actuel, notamment chez Rineke Dijkstra et Vanessa Beecroft. L'artiste néerlandaise Rineke Dijkstra s'est faite remarquée par son travail photographique qui donne à voir des portraits de type documentaire qu'elle met en scène avec des cadrages invariables. Ses photographies polychromes montrent un individu en pied (fig. 3.4) et chaque série photographique constitue une étude comparative de portraits. Comme Tunick, ses photographies ont pour sujet des individus pour mieux questionner les fondements de l'identité. Son travail est une antithèse du travail de Spencer Tunick puisqu'elle demande à ses modèles de bien regarder la caméra. Les séances de prise de photographie chez Tunick se déroulent souvent dans un milieu urbain alors que Dijkstra va préférer le bord de mer, comme dans la série *Beaches* (fig. 3.5-3.6) réalisée de 1992 à 1996, ou un arrière-plan très simple tel un mur blanc. La ville confère un aspect étrange aux photographies de Tunick puisque la nudité dans un endroit public est légalement interdite par la loi dans plusieurs cultures. La transgression se trouve renforcée par le grand nombre de corps nus étendus dans la rue, comme si la ville était le théâtre d'une catastrophe humanitaire (fig. 3.3). Certaines photographies de Tunick ne sont pas sans ressemblances avec celles des camps de concentration durant la Deuxième Guerre Mondiale (fig. 3.7). On ne peut s'empêcher, en regardant les photographies de Spencer Tunick comportant une multitude de corps nus allongés par terre, de donner une valeur mortifère à cette iconographie à laquelle rien ne ressemble plus que des scènes d'hécatombes. En fait de « post-hécatombe » car, comme les photographies de l'Holocauste, les corps sont placés et alignés de manière rationnelle, artificielle.

Quant à Dijkstra, elle montre des sujets isolés qui, comme dans la série *Beaches*, se situent au tournant de l'adolescence. En les montrant ainsi seuls en pied dans un environnement si dépouillé, leur regard confrontant la caméra, c'est leur individualité subjective qui se trouve mise en évidence. Nous pouvons percevoir leur attitude, le niveau de confort ou de malaise qu'ils laissent transparaître sans le vouloir. Le code vestimentaire nous renseigne aussi sur ces personnes et leur condition, voire ce qu'ils vivent au moment de la prise de la photographie (ex. : fig. 3.4) :

Rineke Dijkstra photographie de façon privilégiée les jeunes garçons et les jeunes filles dont on sent, chez les uns et les autres, une fragilité identitaire. Non pas que ces jeunes personnes soient destinées à ne jamais s'affirmer comme sujet singulier, mais plutôt qu'elles se trouvent précisément dans cette zone de transition où elles tentent une affirmation, laquelle, à nos yeux, s'exprime sans assurance. Devant nous semble se construire un sujet qui, sans le savoir, se montre dans son processus même de construction.⁵⁹

Chez Tunick, qui montre des centaines de personnes nues, il est difficile d'identifier chacun dans cette masse de corps puisque les visages et les corps individuels sont indiscernables (fig. 3.3). Ces corps deviennent une masse picturale dans une toile abstraite. Les tonalités et les lignes des corps prennent plus d'importance que la référence iconographique au corps humain. Le regard du spectateur devient donc plus attentif aux couleurs, lignes et textures contrairement aux photographies de Dijkstra qui attirent l'attention sur l'attitude posturale et psychologique du sujet et le corps intéroceptif. La plupart du temps, dans les photographies de Tunick qui montrent une ou deux personnes (fig. 3.8), le regard des individus fixe vraiment la caméra et ces gens dégagent une plus grande assurance que ceux des photographies de Dijkstra. Les sujets de Tunick sont plus âgés, plus mûrs. Leur adolescence est bien loin derrière eux. Si Tunick et Dijkstra préfèrent, le premier des scènes de groupe et la deuxième des sujets isolés, les deux artistes utilisent des acteurs de la vie quotidienne, par exemple rencontrés sur la rue, n'ayant aucune expérience de figuration et sans beauté ou laideur évidente. Des gens ordinaires qui deviennent extraordinaires une fois fixés sur la pellicule photographique.

Dijkstra a réalisé une vidéo en installant une caméra dans un bar, dans un endroit isolé, où des adolescents allaient danser tout en sachant que leurs faits et gestes étaient filmés (fig. 3.9). Mais ces portraits d'adolescents révèlent leur conscience d'être photographiés et leur désir de livrer une certaine image d'eux-mêmes un peu idéalisée.

Mais différemment de Narcisse qui s'embrouillait dans ce qu'il croyait être l'image d'un autre mais qui s'avérait la sienne, l'adolescent n'est pas tout à fait face à lui-même

⁵⁹ Thérèse Saint-Gelais. 2001. « Rineke Dijkstra : une communauté de solitudes ». *Parachute*, no 102 (avril-juin), p. 18.

devant cette caméra. Et ceci non seulement parce qu'il s'agirait de celle de Dijkstra, mais plutôt parce que l'image qu'il montre en est une qu'il « travaille ». Elle est en construction, telle une identité à se faire, un sujet à se définir. Et donc par conséquent une identité qui lui échappe encore. (Ou alors est-ce peut-être le propre de l'identité adolescente, voire de tous, que d'être continûment à se faire.)⁶⁰

Les œuvres de Dijkstra affirment donc que l'identité se construit et se transforme continuellement; on montre ici les crises identitaires vécues à divers moments de la vie : la puberté, l'adolescence, le début de la maternité. Dijkstra met surtout en évidence la solitude du jeune adulte face à la vie, seul avec lui-même. À l'opposé, Tunick permet aux participants de prendre conscience de la collectivité, trop souvent ignorée. La photo-performance de Spencer Tunick permet ainsi de prendre conscience non pas tant que de la subjectivité que de cette identité collective, alors que dans les photographies et vidéos de Rineke Dijkstra, les individus sont essentiellement à la recherche de leur identité subjective. Les deux artistes cherchent toutefois à exhiber la mouvance de l'identité.

3.4.3 L'identité stéréotypée chez Vanessa Beecroft

Le travail de Vanessa Beecroft traite aussi d'identité mais une identité modalisée autrement que chez Tunick et Dijkstra. Ses œuvres photographiques sont issues de performances où Beecroft met en scène exclusivement des femmes⁶¹. Les performances montrent des femmes nues, dont les corps, les cheveux et les accessoires se ressemblent (fig. 3.10). Beecroft va même jusqu'à choisir des modèles dont les mensurations sont similaires, qui ont les mêmes origines et un âge comparable. Ils ne sont toutefois pas totalement identiques :

⁶⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁶¹ Parfois elle met en scène des figurants masculins mais elle trace une ligne très nette entre les deux genres puisqu'elle organise des performances en utilisant un seul genre à la fois. Ici nous nous attarderons plus particulièrement aux performances de Beecroft présentant des modèles féminins puisqu'ils impliquent la nudité, ce qui facilitera la comparaison avec le travail de Spencer Tunick.

De son travail, l'ont dit assez unanimement qu'il présente une image neutralisée des femmes qu'il montre et ceci, en particulier, parce que ces femmes sont toutes courtement vêtues et portent des talons aiguilles. Parce que la nudité (et même la quasi-nudité) pourrait tenir lieu d'un uniforme, lequel, on le sait, a un potentiel neutralisant. L'uniformité est toutefois aisément effritable chez Beecroft. Parce qu'on y trouve toujours, en effet, des figures, des accessoires légèrement dissemblables, mais qui ne se nuisent pas suffisamment cependant pour laisser croire à un semblant d'homogénéité.⁶²

Tel que l'affirme Thérèse Saint-Gelais, la présence des corps nus tend à montrer une certaine neutralité comme dans les photographies de groupe de Spencer Tunick. Comme le dit Saint-Gelais encore, la nudité devient une sorte d'uniforme qui neutralise toute charge sexuelle. Les corps chez Beecroft deviennent masse picturale. Cependant comme ses modèles ont sensiblement la même apparence physique et qu'il est possible de scruter chacun du regard, le spectateur est porté à chercher ce qui différencie ou pas chacune des figurantes (fig. 3.11). L'identité subjective occupe une plus grande place dans l'œuvre de Beecroft, alors que chez Tunick, l'identité collective domine l'ensemble des images.

Les mises en scène de Beecroft sont d'une précision fulgurante alors que les photos-performances de Tunick sont plus libres et imprécises. Ce dernier donne des instructions aux participants sur la façon de se placer et leur précise qu'ils ne doivent pas porter de bijoux ou de signes distinctifs à moins que ces signes soient irréversibles, comme le tatouage ou le piercing. Ces instructions ont pour effet de renforcer l'aspect pictural des corps en éliminant le plus possible les objets esthétiques permettant de distinguer les individus. Beecroft donne au contraire de nombreuses consignes à ses figurantes, elles ne doivent pas se parler entre elles, ni au public, elles peuvent la plupart du temps s'asseoir mais bouger le moins possible. Beecroft prend le contrôle de ses figurantes qui deviennent en quelque sorte ses pantins :

À l'opposé de plusieurs artistes femmes, voire féministes, qui l'ont précédée, Beecroft paraît quasi « castratrice ». Ainsi, à ces femmes figurantes, elle retire la parole, elle dépersonnalise les corps qu'elle fait voir comme purs spectacles visuels. Ces femmes

⁶² Thérèse Saint-Gelais. 2003. « Vanessa Beecroft : À la recherche du corps perdu ou de la mécanique des corps », *Parachute*, no 112 (octobre-décembre), p. 62-63.

sont là pour être vues, pour être explicitement regardées, ce qui, déjà, jure avec une certaine représentation des femmes vues par un certain féminisme.⁶³

Par leur regard qui confronte la caméra, ces femmes deviennent en quelque sorte un spectacle totalement assumé. Chez Spencer Tunick, les corps possèdent sans doute un aspect subversif mais ils ne cherchent pas à confronter le spectateur d'une manière aussi franche. Face aux photographies de Beecroft nous ne pouvons nous empêcher de regarder chaque figurante une à une alors que face aux photographies de Spencer Tunick nous sommes confrontés à l'ensemble des individus, à une masse anonyme. Pour Beecroft, chaque individu possède en quelque sorte son identité propre malgré l'apparente uniformité des corps. La nudité franche confère une froideur aux femmes de Beecroft contrairement aux corps nus photographiés par Tunick qui ne nous regardent jamais. Mais on peut poser que le spectateur ne pourra s'identifier aux femmes de Beecroft précisément à cause de leur regard qui vient contrer toute projection identitaire du spectateur sur ces êtres désincarnés :

Étrangement encore, autant la quasi-nudité de ces femmes les place dans une situation fragile et sans défense, autant elle les engage dans un rapport au public qui les rend pour ainsi dire captif. Comme si son regard se trouvait tout à coup piégé ou que son corps, ne pouvant plus circuler aussi librement dans l'espace, se retrouvait traqué. Les corps de Beecroft occupent littéralement l'espace. Ils s'imposent et, ce faisant, installent une distance qui les rend dès lors inaccessibles.⁶⁴

Ces femmes à l'apparence physique quasi identique deviennent des clones. Leur apparence bizarre, voire surnaturelle, s'oppose aux nus de Tunick, où le corps est montré dans son plus simple appareil originel. Tunick réitère l'appartenance de l'individu à la société en tant que communauté quelque soit sa race, sa religion ou son rang social. Bien que Tunick mette en scène ses groupes nus dans les rues de la ville, un certain effet d'étrangeté se dégage des scènes représentées, précisément à cause du lieu « public » où Tunick tient à positionner ses modèles. Beecroft préfère quant à elle des endroits plus intimes comme une salle privée dans un édifice public, ce qui contribue néanmoins à accentuer l'aspect bizarroïde de ses modèles dont la gestuelle et la nudité est très froide, distante, publique (dirait E.T. Hall).

⁶³ *Ibid.*, p. 60-62.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 63.

3.5 Transgression de l'identité subjective pour une identité collective dans les œuvres de Spencer Tunick : antithèse de l'individualisme contemporain

3.5.1 La recherche de l'identité dans la société actuelle selon Charles Taylor

Ce qui distingue la thématique des images de Tunick est la présence d'un grand nombre de figurants nus. On a expliqué comment cette masse de corps rend impossible tout discernement d'individuation des personnages. L'identité collective domine toute identité subjective. Cette proposition de passage de l'individuel au collectif, qu'on retrouve dans les œuvres de Tunick, va à l'encontre des pratiques et valeurs de la société occidentale actuelle qui valorise davantage le développement de l'identité subjective au détriment de l'identité collective et de l'idée de communauté. L'œuvre de Spencer Tunick veut discuter de ce choc entre l'identité subjective et l'identité collective, et l'on pourrait dire avec Charles Taylor, que cette recherche de l'identité est au cœur de toute démarche artistique :

La création artistique devient le paradigme de la définition de soi. L'artiste est promu en quelque sorte au rang de modèle de l'être humain, en tant qu'agent de la définition originale de soi. Depuis 1800 environ, on a eu tendance à faire de l'artiste un héros, à voir dans sa vie l'essence même de la condition humaine et à le vénérer comme un prophète, un créateur de valeurs culturelles.⁶⁵

L'artiste, par son refus de conformisme et par la conscientisation qu'il tente de propager, devient en quelque sorte une amorce de recherche de fidélité à soi-même. Il provoquerait une certaine exploration de la vérité qui impliquerait le besoin de toujours repousser les limites : « l'authenticité, parce qu'elle implique l'originalité, appelle à la révolte contre les conventions. [...]. La quête de l'authenticité se dresse ici contre la morale⁶⁶ ». Dans cette recherche se retrouve donc l'idée de transgression morale. En participant à une photo-performance, la plupart des participants ont voulu abolir l'interdit pour trouver une vérité présente par l'absence de signes distinctifs, par la nudité « pure » des corps. Cette recherche d'identité pure ne se fait pas uniquement en vivant un événement mais aussi la recherche sur soi. Il s'agit pour chaque individu de trouver ce qui le définit le mieux, ce qui le rend le plus

⁶⁵ Charles Taylor. 1992. *Grandeur et misère de la modernité*. Montréal : Bellarmin, p. 81.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 85.

à l'aise dans son existence, ce qui lui permet d'être lui-même sans se sentir brimé. Selon Charles Taylor, la recherche d'authenticité tout en respectant les autres serait un enjeu important de la société actuelle. En fait cette quête de « soi-même », de son moi véritable, a des fondements et des motivations qui relèvent de la volonté de mieux vivre sa vie ainsi que le dit Charles Taylor : « l'idéal d'authenticité invite à une vie plus responsable, (potentiellement) plus pleine et plus différenciée, parce qu'elle serait mieux accordée à ce que nous sommes⁶⁷ ». Le concept de « responsabilité » implique un développement de son individualité tout en respectant celle des autres.

La recherche d'une identité qui est en accord avec soi est devenu un des thèmes centraux de la société, il devient maintenant très important de se démarquer de la masse. Selon Charles Taylor, cette prédominance de l'identité subjective existe depuis la période postromantique mais elle continue à dominer la société actuelle.

Afin de conjurer le démon de l'anachronisme, nous devons nous rappeler que toute la question moderne de l'identité appartient à la période postromantique qui est marquée par l'idée, essentielle à l'expressivisme de Herder, que toute personne a sa façon d'être originale. [...] Montaigne a servi de figure paradigmatique pour illustrer une autre voie par laquelle l'intériorité augustinienne a pénétré la vie moderne, et il a contribué à édifier notre connaissance du moi.⁶⁸

Cette recherche d'une identité propre a favorisé le développement de soi (de l'individu) jusqu'à l'égoïsme et donc au détriment de la conscience des autres qui l'entourent. Comme nous verrons plus loin dans *L'ère du vide*⁶⁹ de Gilles Lipovetsky, les années 80 et 90 se sont démarquées par une propagation marquée du rejet de toute croyance (religieuses, politiques, etc.), une époque où les individus perdent alors le sens de la vie en société. Par l'organisation de ses photos-performances, Tunick fait l'opération inverse des théories individualistes puisque chaque personne, avec son identité personnelle, devient partie

⁶⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁶⁸ Charles Taylor. 2003. *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*. Montréal : Boréal, p. 240.

⁶⁹ Gilles Lipovetsky. 1983. *L'ère du vide*. Paris : Gallimard, 328 pages.

intégrante d'un tout. Jean-Claude Guillebaud a d'ailleurs publié un livre en 2005, *La force de conviction*⁷⁰, qui démontre que la période actuelle se caractérise maintenant par un retour aux croyances (pas nécessairement religieuses) et par un refus du vide tel que vécu dans les décennies précédentes. Par ses photos-performances, Tunick devient en quelque sorte le photo-journaliste de ce retour aux convictions et de la prise de conscience de l'existence de l'autre. En montrant des milliers de corps rassemblés dans la nudité, il illustre une expérience, une communion. Ces gens acceptent de perdre leur identité subjective au profit d'une identité collective en dégageant une puissance visuelle beaucoup plus grande que des photographies individuelles d'eux auraient pu communiquer.

3.5.2 La signification des photos-performances de Spencer Tunick : réaction à l'individualisme contemporain

Selon Gilles Lipovetsky, les années 80 sont le témoin d'une nouvelle révolution individualiste. La communion de la génération hippie a fait place à un développement personnel omniprésent qui évacue de plus en plus l'idée de communauté. En fait, il croit que plusieurs transformations du fonctionnement de la société ont mené à ce changement d'attitude dans le développement personnel :

Notre temps n'a réussi à évacuer l'eschatologie révolutionnaire qu'en accomplissant une révolution permanente du quotidien et de l'individu lui-même : privatisation élargie, érosion des identités sociales, désaffection idéologique et politique, déstabilisation accélérée des personnalités, nous vivons une deuxième révolution individualiste.⁷¹

Un désengagement généralisé dans la société entraîne une valorisation de l'individualisme et vice-versa. Maintenant ce n'est plus l'individu qui doit se soumettre aux institutions mais ce sont elles qui doivent se conformer à ses exigences. Tout est mis en œuvre pour promouvoir

⁷⁰ Jean-Claude Guillebaud. 2005. *La force de conviction*. Paris : Seuil, 389 pages.

⁷¹ *Ibid.*, p. 9-10.

la différence. Le développement de la personnalité de l'individu, se démarquer par rapport aux autres, est devenu le but ultime :

L'idéal moderne de subordination de l'individuel aux règles rationnelles collectives a été pulvérisé, le procès de personnalisation a promu et incarné massivement une valeur fondamentale, celle de l'accomplissement personnel, celle du respect de la singularité objective, de la personnalité incomparable quelles que soient par ailleurs les nouvelles formes de contrôle et d'homogénéisation qui sont réalisées simultanément. Sans doute le droit d'être absolument soi-même, de jouir au maximum de la vie est-il inséparable d'une société ayant érigé l'individu libre en valeur cardinale et n'est-il qu'une ultime manifestation de l'idéologie individualiste; mais c'est la transformation des styles de vie liée à la révolution de la consommation qui a permis ce développement des droits et désirs de l'individu, cette mutation dans l'ordre des valeurs individualistes.⁷²

Cette révolution individualiste provoque une instabilité des relations interpersonnelles et les individus deviennent craintifs par rapport à l'engagement émotionnel ce qui mine leurs relations. Les individus recherchent une indépendance totale, une recherche du bonheur où ils porteront seuls le poids de la responsabilité :

[...] c'est à un détachement émotionnel qu'aspireraient de plus en plus les individus, en raison des risques d'instabilité que connaissent de nos jours les relations personnelles. Avoir des relations interindividuelles sans attachement profond, ne pas se sentir vulnérable, développer son indépendance affective, vivre seul, tel serait le profil de Narcisse. La peur d'être déçu, la peur des passions incontrôlées traduisent au niveau subjectif ce que Chr. Lasch appelle *the flight from feeling* – « la fuite devant le sentiment » –, processus qui se lit aussi bien dans la protection intime que dans la séparation que toutes les idéologies « progressistes » veulent réaliser entre le sexe et le sentiment.⁷³

Par peur d'être blessés, les gens refusent de s'ouvrir aux autres et de vivre pleinement leur vie en société. Ils se développent une carapace en vue de s'autosuffire émotivement, ce qui entraîne des relations interpersonnelles superficielles. Ainsi cette peur de l'engagement, constatée au début des années 80, se poursuit de plus belle, mais selon Lipovetsky, tout

⁷² *Ibid.*, p. 12-13.

⁷³ *Ibid.*, p. 109

espoir n'est pas perdu. Cette légèreté dans l'engagement émotif, présent depuis les années 80, dévoile tout de même un début d'ouverture à un engagement social plus grand :

La jouissance illimitée, la débauche, le dérèglement des sens ne sont ni l'image ni le futur probable de nos sociétés, déjà l'enthousiasme psychédélique est tombé et le « désir » est passé de mode, le culte du développement spirituel, psy et sportif s'est substitué à la contre-culture, le *feeling* au *standing*, la « vie simple », conviviale et écologique a pris le pas sur la passion de l'avoir, la médecine alternative fondée sur la méditation, les herbes, la surveillance de son corps et de ses « biorythmes » révèlent la distance qui nous sépare de l'hédonisme hot, première manière. Le post-modernisme a tendance à affirmer l'équilibre, l'échelle humaine, le retour à soi, même s'il est vrai qu'il coexiste avec des mouvements durs et extrémistes (drogue, terrorisme, porno, punk).⁷⁴

Jean-Claude Guillebaud affirme dans *La force de conviction* (2005) que le rejet de toute croyance dans les années 80, qui était synonyme du *no future*, n'est pas une tendance qui semble se perpétuer. Au contraire, il s'avère que, pour atteindre un certain équilibre, la société réalise qu'elle doit garder certaines croyances (pas nécessairement religieuses).

Ainsi dans ses photos-performances qui ont lieu la plupart du temps dans des villes, milieu où l'hédonisme et l'individualisme occupent beaucoup de place, Tunick réussit à faire participer bénévolement des milliers de personnes à un projet commun. En prenant part à la photographie, dans la nudité la plus complète et dans une masse aussi grande, les figurants décident de tourner dos à leur identité et à leur individualisme au profit d'un projet esthétique et d'une expérience communautaire. Les individus se retrouvent en situation de vulnérabilité et les masques tombent au profit d'un certain rapprochement social. Les gens vont discuter entre eux, même s'ils sont étrangers les uns aux autres, puisqu'il n'y a plus de barrières sociales visibles (par le vêtement, les bijoux, etc.). Tunick provoque des rencontres entre des personnes qui n'auraient pas fraternisé en temps normal. Il permet aux participants de prendre conscience qu'il est possible de cesser d'être en compétition les uns avec les autres tel que le veut la société de consommation. Jean-Claude Guillebaud a donc raison d'affirmer que les gens réalisent qu'il est profitable pour la société d'avoir certaines croyances, qu'il ne faut pas tout rejeter du revers de la main. Ainsi, par un événement qui se veut tout d'abord

⁷⁴ *Ibid.*, p. 167-168

artistique, Spencer Tunick redonne visuellement un certain humanisme à la vie urbaine. Cette expérience visuelle est vécue par les participants avec beaucoup de respect. Même si Spencer Tunick déclare qu'il n'y a pas de messages derrière ses photographies à part un certain esthétisme, tous peuvent associer certaines images marquantes des grands drames historiques avec les images de Tunick et, lors de la performance, les participants savent cela et vivent conséquemment ces moments avec la conscience du respect et de la solennité que ces associations d'images et de moments historiques commandent. Ils ne viennent pas uniquement « poser nus », ils viennent donc en quelque sorte s'inscrire dans l'histoire de l'humanité.

CONCLUSION

Ce mémoire avait comme objectif d'analyser les photos-performances de Spencer Tunick réalisées entre 1994 et 2001, qui ont toutes suscité de vives réactions à travers le monde parce qu'elles donnent à voir un grand rassemblement de personnes anonymes qui ont accepté de se dénuder devant l'appareil photographique. Nous avons aussi analysé de quelle manière l'identité subjective des participants aux photos-performances de Tunick doit vivre (voire subir) un exigeant processus de transgression des limites de leur intimité corporelle et psychologique pour entrer dans cette identité collective que révèlent ces photographies.

Dans le premier chapitre, nous avons décrit pourquoi les œuvres de Tunick déclenchent une certaine frénésie médiatique. Nous avons décrit les trois étapes du processus de réalisation des œuvres chez cet artiste, c'est-à-dire les prémisses de l'organisation d'un grand rassemblement d'individus dans la ville, la réalisation de la performance collective *in situ* et finalement l'image photographique comme telle. Nous avons aussi décrit la fortune critique de ces œuvres et observé à quel point et pourquoi leur caractère transgressif fait réagir avec violence diverses instances de légitimation qui ont le pouvoir de censurer l'art (le maire de New York entre autres).

Nous avons aussi trouvé important d'analyser le nu tel qu'il apparaît dans les œuvres de Tunick et la manière dont celui-ci s'inscrit dans l'histoire de ce thème iconographique à travers la pratique de la peinture et de la photographie. À l'aide de la théorie de Kenneth Clark, nous avons survolé l'histoire du nu en peinture et vu comment, à ses débuts, la photographie s'inspira de celle-ci jusqu'au mimétisme avant de trouver sa spécificité. Nous avons situé les photos-performances de Tunick dans l'histoire du nu en photographie et identifié dans ces images ce qui transgresse sur le plan iconographique, mais aussi identitaire, les règles de la décence et des comportements que dictent nos sociétés et que précisément les photos-performances de Tunick ébranlent.

Entre le concept de « nu » et celui de « nudité », nous avons vu qu'une distinction doit être faite d'emblée, le premier terme ayant trait davantage à l'univers de l'histoire de l'art, alors que celui de « nudité » relève plus de celui de la sexualité, de l'obscénité et de la transgression des tabous en société. Le concept de transgression a ensuite été étudié à l'aide des théories de Georges Bataille et de Nathalie Heinich. Bataille nous a permis de constater qu'à travers les temps les deux principaux tabous dans nos sociétés sont ceux de la mort et de la sexualité. Bataille affirme que l'aspect transgressif de la sexualité est l'érotisme, c'est-à-dire la volonté d'avoir des relations sexuelles mais sans la finalité de se reproduire, une facette exclusivement présente dans la sexualité humaine. Heinich nous a quant à elle permis d'identifier les facteurs de transgressivité dans l'art contemporain, que nous avons ensuite retracés dans les photos-performances de Spencer Tunick : refus de la tradition artistique, confrontation des limites, utilisation de lieux non consacrés habituellement à l'art, transgression de la morale et des tabous de la société. Tunick transgresse le tabou de la nudité en société par la mise en scène d'une foule nue au cœur de la ville. Le temps de la prise de la photographie, ce tabou est levé avec la complicité des autorités « culturelles » et policières de la municipalité. Mais on a vu dans ce mémoire que même cette permission des autorités n'est pas la garantie de non-poursuite judiciaire par le pouvoir en place.

L'historique de la photographie documentaire du XX^e siècle nous a permis de constater que les images qui choquent davantage, ont pour sujet la violence et les interdits de toutes sortes dont la pornographique est un des plus importants. Dans la photographie artistique du XX^e siècle, comme dans la photo documentaire, une certaine conscience collective émerge, une volonté de montrer le tabou au grand jour pour mieux l'abolir. Néanmoins, dans la photographie dite « artistique », lorsqu'il est question de sexualité, celle-ci est atténuée par une théâtralisation qui adoucit le réalisme trop cru de l'iconographique sexuelle. Dans la dernière partie de ce mémoire, nous avons ouvert la discussion sur les rapports entre identité subjective et identité collective, qui nous semble constituer le propos central des photos-performances de Tunick. Dans le troisième chapitre, nous avons donc travaillé sur le concept d'identité. Nous avons constaté que chaque individu possède une identité propre (subjective) tout en vivant dans une collectivité. Nous sommes un parmi les autres et notre subjectivité se découpe sur un fond de société. Sans les autres pas de moi. Alex Mucchielli, parle d'ailleurs

d'identité groupale et culturelle. Chaque personne possède une identité intrinsèque qui dépend de son bagage culturel et du milieu social dans lequel il vit. Et nous avons vu que pour Didier Anzieu, l'enveloppe corporelle joue un rôle important dans la formation identitaire. La peau permet de nous définir comme sujet tout en constituant la frontière entre nous et les autres avec lesquels nous communiquons. La théorie de E.T. Hall nous a aussi permis de comprendre la dynamique de la communication entre les individus. Trois photographies des photos-performances de Tunick donnant à voir des groupes plus ou moins considérables ont été analysées dans le but de comprendre comment un changement perceptible visuellement dans la dynamique de groupe peut provoquer un glissement identitaire, ou comment les « je » deviennent des « nous ». En effet, nous savons que si chaque individu est un « je » celui-ci est aussi un « il ». Paul Ricoeur nous a aidé à réfléchir sur cette question, lui qui dit que chaque personne peut se voir (et se penser) de manière objective tout en étant conscient de son existence subjective. C'est précisément ce processus d'auto-réflexivité (ipséité), présent en nous-même mais qu'on oublie qu'il est aussi présent chez l'autre, que les photos-performances de Spencer Tunick viennent réitérer. Ces oeuvres nous font prendre conscience de notre appartenance à une communauté composée d'individus auxquels nous ressemblons. Nous prenons conscience devant ces œuvres que nous sommes ces autres et qu'ils sont nous. Le soi et l'autre se fusionnent. Finalement, nous avons terminé cette discussion sur la dimension identitaire par la prise en considération du concept d'anonymat si présent dans la vie des citadins et qui modalise les photos-performances en milieu urbain de Spencer Tunick. Nous avons vu de quelle manière cet artiste crée un événement en rassemblant des milliers de gens qui ne se connaissent pas, et comment il leur fait prendre conscience ni plus ni moins de leur l'origine commune par l'action de se mettre nu ensemble. Rien ne ressemble plus à un autre humain, qu'un être humain dépouillé de tout vêtement, qu'un être humain nu. La photographie montrant de loin tous ces corps nus ne permet pas de voir distinctement chaque individu, ils deviennent alors anonymes.

Pour situer le travail particulier en photographie et les œuvres de Spencer Tunick, nous avons comparé ceux-ci à ceux d'autres photographes ou performers du XX^e siècle chez lesquels la question de l'identité et celle de l'anonymat sont présents. Nous avons sélectionné Rineke Dijkstra et Vanessa Beecroft, la première étant photographe et la seconde

réalisant des performances. Les photographies documentaires des événements de Beecroft sont réalisées par une tierce personne et les photographies de Dijkstra mettent en évidence le malaise identitaire qui domine certaines périodes troubles de la vie des gens. On a constaté que si des ressemblances existent entre la démarche de Tunick et celles de ces deux femmes artistes, ses photos-performances de groupe ne permettent pas de réitérer cet inconfort identitaire qu'on trouve chez Beecroft et Dijkstra. Les images de Beecroft qui mettent plutôt en scène des jeunes femmes stéréotypées qui se ressemblent jusqu'à être quasi identiques, dégagent une grande froideur comme si les corps représentés prenaient davantage d'importance que l'individu qui devient un simple automate. Cette dépersonnalisation froide des modèles ne se retrouve pas dans les photographies de Tunick. Le choix esthétique qui, chez Tunick, consiste à montrer un grand nombre d'individus nus et sans artifice et donc sans indice quant à leur rang social, instaure une dimension plus sensible et nettement plus humaine. Si Dijkstra traite de l'identité subjective alors que Beecroft questionne l'identité collective, Tunick se penche quant à lui sur la mouvance identitaire. Nous avons vu comment Charles Taylor pose que le questionnement identitaire actuel dans nos sociétés est motivé par une recherche d'authenticité. Mais nous avons aussi compris à l'aide de Lipovetsky et de Taylor que cette quête du vrai à tout prix s'effectue bien souvent dans l'égoïsme et aux dépens des autres. Par l'organisation de ses photos-performances rassembleuses, Spencer Tunick va à contre-courant de ce mouvement égoïste et insuffle un peu d'humanité à une société torturée par les conséquences de la modernité.

Malgré les vives réactions suscitées par les photos-performances de Spencer Tunick, celles-ci n'ont pas pour premier objectif de transgresser les règles établies. Tunick collabore avec les autorités pour que tout se déroule dans le calme et sans anicroche et il respecte vraiment les individus qui se portent volontaires pour devenir ses modèles le temps d'une photographie. D'ailleurs Tunick, qui finance lui-même ses voyages de production photographique à l'aide de la vente de ses œuvres, a tout intérêt à ce que tout se déroule dans le respect des autorités et de tous. Lors de la saga juridique avec la ville de New York, il a prouvé que ses photographies n'étaient pas pornographiques mais artistiques, démonstration qui lui a valu par la suite de pouvoir travailler dans de nombreuses villes et de nombreux musées grâce à la notoriété que ce procès new-yorkais lui a apporté. Si pour des raisons

logistiques il demande la collaboration des villes où il réalise ses photos-performances avec un grand nombre de modèles, il demeure dans la plus totale illégalité pour ce qui est de la réalisation des photographies de petits groupes. Mais comme ces dernières requièrent beaucoup moins de temps à réaliser et qu'elles ne monopolisent pas des foules, Tunick ne se met pas autant en position de transgression « officielle ». Pour les grands groupes, en s'exécutant à l'aube, lorsque les rues sont désertes, Tunick amenuise l'effet transgressif de ses mises en scène durant la performance. Mais celle-ci est bien visible sur la photographie finale où la nudité collective s'étale spectaculairement dans un décor urbain.

Au sens où l'entend Nathalie Heinich, l'art de Tunick serait donc éminemment transgressif. Comment fait-il cela ? En rejetant les traditions artistiques, en travaillant aux frontières de la légalité juridique, en créant des œuvres d'art dans la rue, en allant à l'encontre de la morale en présentant des gens nus dans des lieux extérieurs. Dans les œuvres de Tunick, cette transgression s'effectue par un discours sur la rencontre entre l'espace intime/privé et l'espace collectif/public, l'intimité devenant publique et l'espace public devenant le lieu d'exhibition de l'intimité. Chaque individu possède une identité propre qui résulte non seulement d'un processus psychique mais, ainsi que le formule la théorie du « moi-peau » de Didier Anzieu, par le filtre de l'enveloppe corporelle par laquelle s'établissent nos contacts avec le monde et avec les autres. Une question aussi discutée par l'anthropologue E.T. Hall, qui décrit comment dans l'intimité l'épiderme devient lieu de communication. Les photos-performances de Tunick permettent ainsi à des inconnus de se rencontrer dans leur milieu de vie habituel, la ville, mais sans artifice, simplement à peau nue. Par conséquent, cette peau n'est plus uniquement une enveloppe corporelle mais devient le symbole d'appartenance à la grande communauté humaine. En présentant des milliers de corps nus à l'identité en partie effacée, c'est l'identité collective qui devient le sujet central de ces images. Des inconnus se rassemblent en acceptant de perdre momentanément par le fait d'être nus leur l'identité individuelle pour se fondre dans la masse et éprouver un sentiment océanien :

Propre de l'homme, puisqu'aucun autre animal n'en porte, le vêtement est un des premiers indices d'une conscience de la nudité, d'une conscience de soi, de la

conscience morale. Il est aussi le révélateur de certains aspects de la personnalité, en particulier de son caractère influençable (modes) et de son désir d'influencer. L'uniforme ou telle partie du vêtement (casque, casquette, cravate, etc...), indique l'appartenance à un groupe, l'attribution d'une mission, un mérite...¹

En effaçant leur identité subjective, les gens se sentent moins atteints personnellement par le caractère transgressif de la photo-performance. Tunick fournit à des centaines d'inconnus la chance de collaborer à un projet commun et de comprendre l'importance et la puissance du nombre et ainsi de combattre la peur de l'autre. Malgré la tendance forte pour l'égoïsme de la société actuelle, telle que montrée par Charles Taylor et Gilles Lipovetsky, Tunick propose la construction d'un projet commun auquel chaque individu peut apporter sa couleur sans nécessairement perdre son identité. Se fondre momentanément dans la masse humaine n'oblitére pas pour autant son individualité propre. La démarche de Tunick est donc exemplaire, ainsi que le dit Jean-Claude Guillebaud dans *La force de conviction*², d'un retour vers des valeurs communautaires et d'un refus de l'affirmation de soi à tout prix.

En conclusion, il faut réitérer l'urgence et l'importance de continuer à observer et analyser les tendances identitaires sociales et leur reflet dans l'art. Car nous croyons que l'art peut être visionnaire des changements sociaux identitaires quand il ne devient pas lui-même un agent provoquant ces bouleversements. Si l'art constitue cet agent de remise en question sociale, il faut continuer à décrire de quelle façon ce changement s'opère par le contact des œuvres actuelles. Et, puisque nous nous sommes penchés sur des œuvres donnant à voir le corps nu, il nous semble important de continuer à être attentif à la manière dont la représentation de la nudité sera exploitée dans l'art à venir. La nudité dans l'art ira-t-elle vers une plus grande transgression des tabous ou, au contraire, vers une plus grande humanisation de notre vie en société ?

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont S.A. et Jupiter, p. 1010.

² Jean-Claude Guillebaud. 2005. *La force de conviction*. Paris : Seuil, 389 pages.



POSEZ NU à Montréal pour une photographie de Spencer Tunick. Le samedi 26 mai 2001, à 5 heures précises du matin (et pas plus tard), par beau temps ou mauvais temps. Le lieu de rencontre est le Musée d'art contemporain de Montréal, au 185, rue Sainte-Catherine Ouest. En échange de votre participation, vous recevrez un exemplaire signé de la photographie. Vous ne serez nu que quelques minutes. L'événement durera trente minutes en tout. Habillez-vous de vêtements amples et ne portez pas de bijoux. Amenez vos amis et votre famille. **Réservé seulement aux personnes participant à la performance.**

POSE NUDE in Montréal for a photograph by Spencer Tunick. Saturday, May 26th, 2001, 5:00 a.m. sharp (no later) rain or shine. Meet at the Musée d'art contemporain de Montréal, 185 Sainte-Catherine Street West. In exchange for posing you will receive a signed print of the event by the artist. You will only be nude for a few minutes. The entire event will take 30 minutes. Wear loose fitting clothing, and no jewelry. Bring friends and family. **Participants only.**

 **MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL**
Québec ☐☐

Figure 1.1 et 1.2 Recto et verso du carton d'invitation à la photo-performance de Montréal.

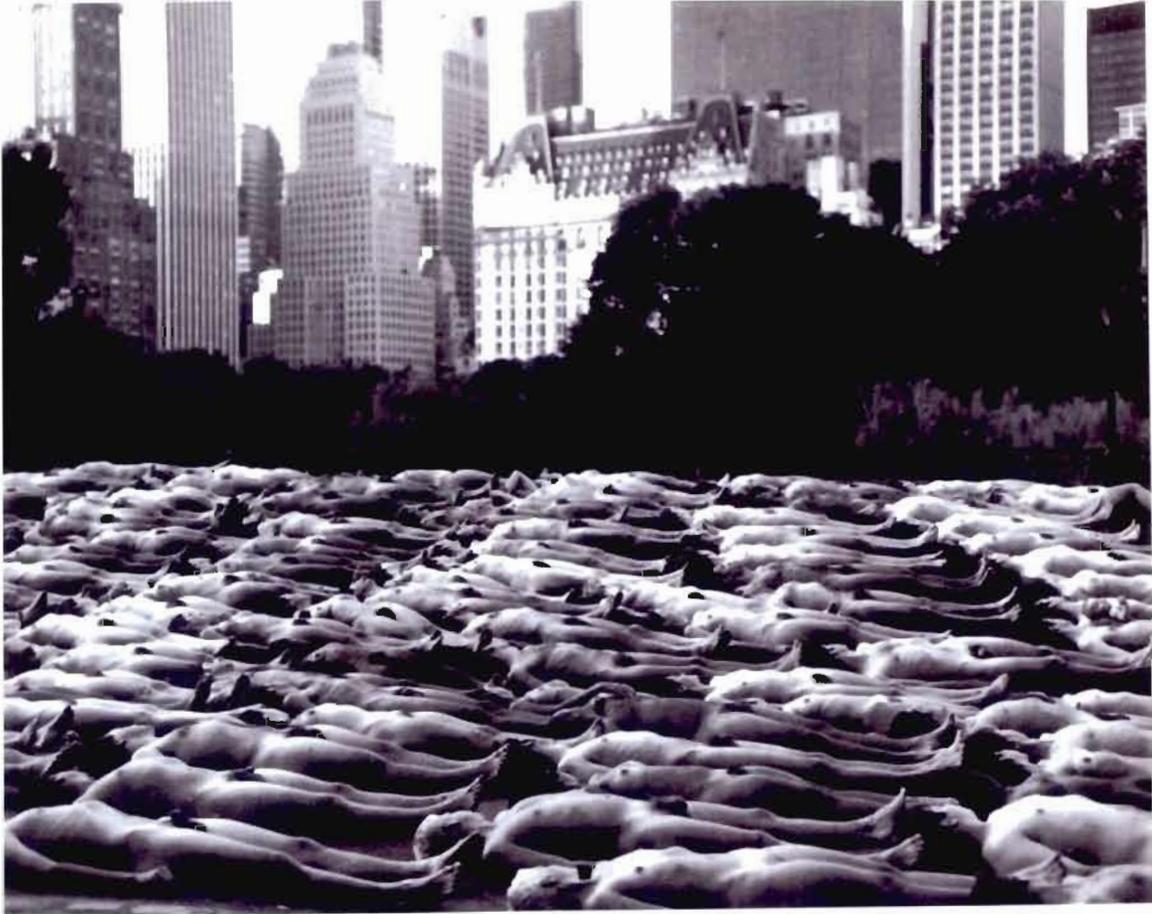


Figure 1.3 Spencer Tunick, *Momentum*, 1996, impression gélantino-argentique, 124,5 x 152,4 cm.

Source : Paul Judelson (commissaire). 1998. *Spencer Tunick : Naked States*. Catalogue d'exposition (New York, I-20 Gallery, 17 septembre-24 octobre 1998). New York: I-20 Gallery, p. 2.



Figure 1.4 Spencer Tunick, *New York*, 1997, impression gélantino-argentique, 152,4 x 124,5 cm.

Source : Paul Judelson (commissaire). 1998. *Spencer Tunick : Naked States*. Catalogue d'exposition (New York, I-20 Gallery, 17 septembre-24 octobre 1998). New York: I-20 Gallery, p. 9.



Figure 1.5 Spencer Tunick, *Queensboro Bridge NYC I*, 2000, impression chromogénique scellée entre plexiglass, 226,7 x 180,3 cm.

Source: Paul Judelson (commissaire). 1998. *Spencer Tunick : Reaction Zone*. Catalogue d'exposition (New York, I-20 Gallery, 9 novembre-16 décembre 2000). New York: I-20 Gallery, p. 8.



Figure 1.6 Spencer Tunick, *Montréal I* (*Musée d'art contemporain de Montréal*), 2001, impression chromogénique scellée entre plexiglass, 180 x 227 cm.
Source: Carte postale du Musée d'art contemporain de Montréal.



Figure 1.7 Spencer Tunick, *Montréal 2* (*Musée d'art contemporain de Montréal*), 2001, impression chromogénique scellée entre plexiglass, 180 x 227 cm.
Source: Carte postale du Musée d'art contemporain de Montréal.



Figure 1.8 Spencer Tunick, *Montréal 3* (*Musée d'art contemporain de Montréal*), 2001, impression chromogénique scellée entre plexiglass, 180 x 227 cm.
Source: Carte postale du Musée d'art contemporain de Montréal.

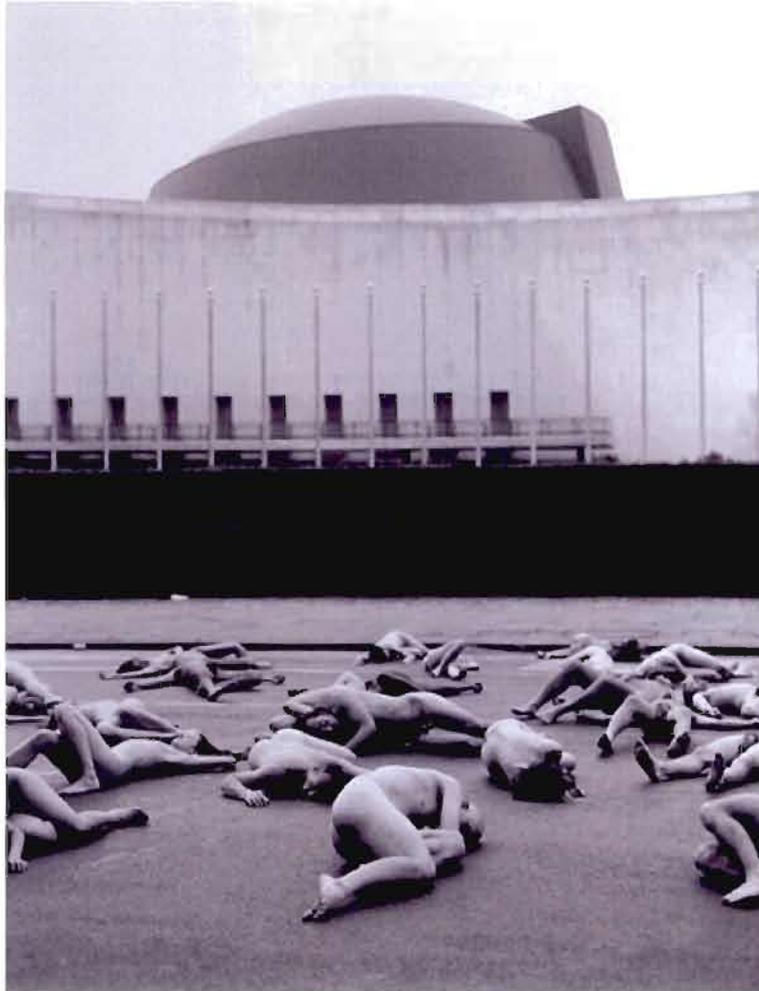


Figure 1.9 Spencer Tunick, *General Assembly UN, New York*, 1994, impression gélatino-argentique scellée entre plexiglass, 152,4 x 127 cm.

Source: I-20 Gallery, New York. S.d. *Site web de Spencer Tunick*. En ligne.

<http://www.i-20.com/artist.php?artist_id=19&page=images&work_id=195>
Consulté le 7 avril 2006.

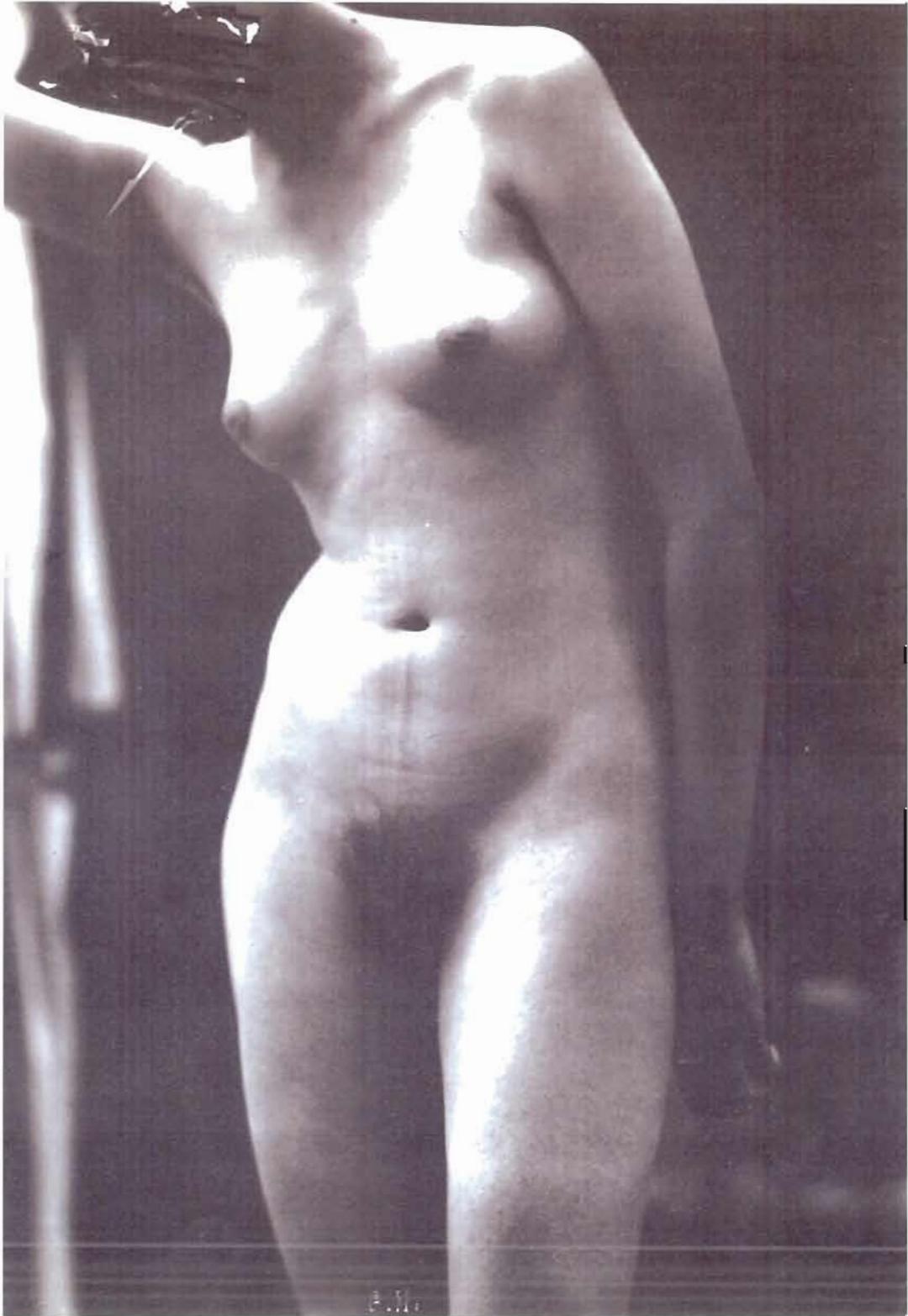


Figure 1.10 Jean Reutlinger (1891-1914), *Nu sans visage*, s.d., bromure, 18,5 x 13,5 cm.
Source : Bernard Marbot et André Rouillé. 1986. *Le corps et son image :
photographies du dix-neuvième siècle*. Paris : Contrejour, p. 47.



Figure 1.11 Oscar Gustave Rejlander, *Sans titre*, s.d., impression argentique.

Source : Kenneth Clark. 1998. *Le nu*. T. 1. Trad. de l'anglais par Martine Laroche. Paris : Hachette, p. 24.

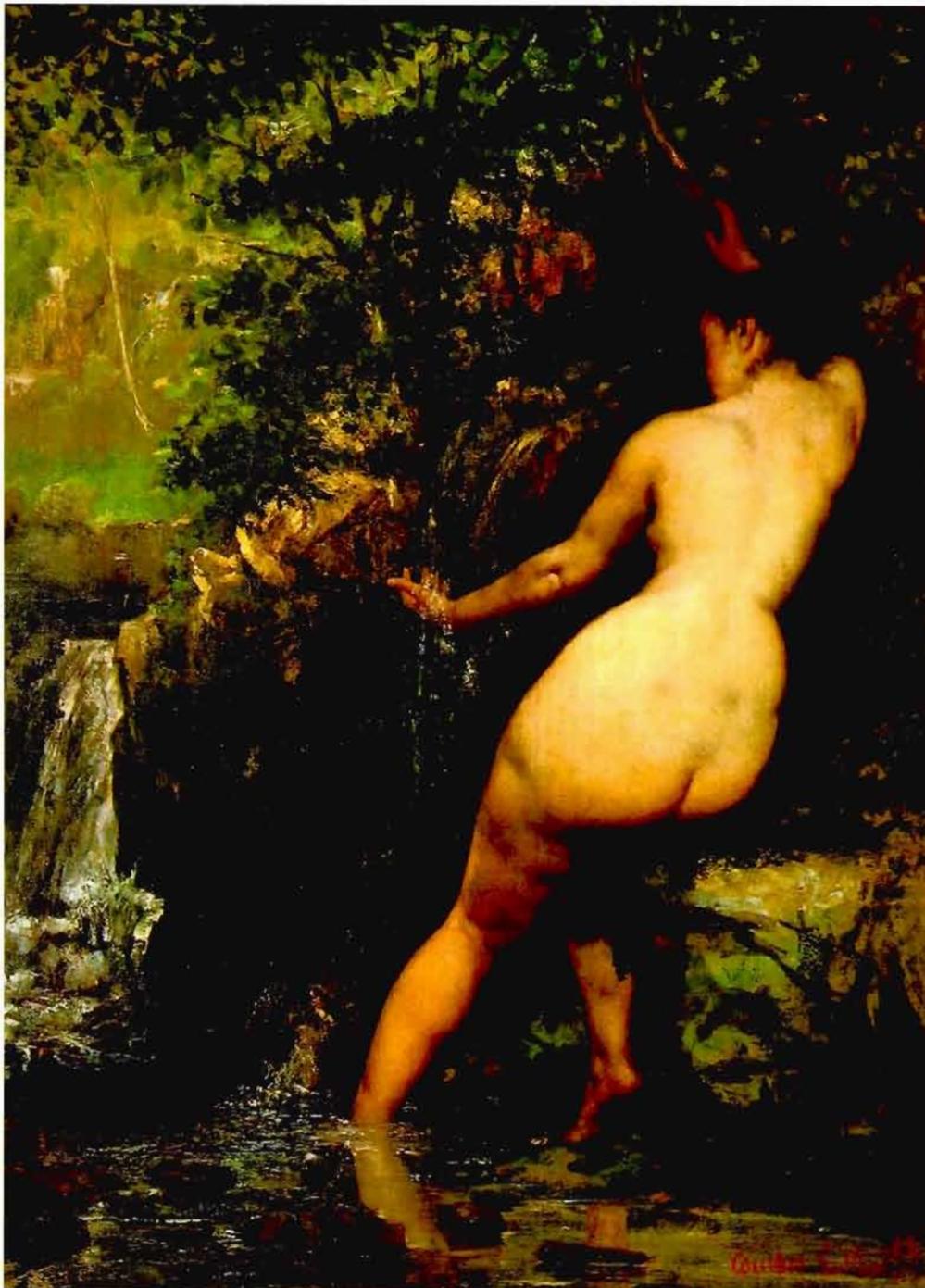


Figure 1.12 Gustave Courbet, *La source*, 1868, huile sur toile, 128 x 97 cm.
Source : Stéphane Guégan et Michèle Haddad. 1996. *L'ABCdaire de Courbet
et le réalisme*. Paris : Flammarion, p. 85.



Figure 1.13 Alexandre Quinet, *Nu allongé, étude n° 1*, 1861, 15 x 20,6 cm.
Source : Bernard Marbot et André Rouillé. 1986. *Le corps et son image : photographies du dix-neuvième siècle*. Paris : Contrejour, p. 49.



Figure 1.14 Ingres, *L'Odalisque à l'esclave*, 1839, huile sur toile, 74,9 x 102,9 cm.
Source : Georges Vigne. 1995. *Ingres*. Paris : Citadelles & Mazenod, p. 220.



Figure 1.15 Henri Voland, *Nu debout, étude d'après nature n° 13*, 1861, bromure, 14 x 29,6 cm.
Source : Bernard Marbot et André Rouillé. 1986. *Le corps et son image : photographies du dix-neuvième siècle*, Paris : Contrejour, p. 131.



Figure 1.16 Julien Vallou de Villeneuve, *Modèle à la lance*,
étude n° 1964, 1853, bromure, 18,7 x 12,5 cm.

Source : Bernard Marbot et André Rouillé. 1986. *Le corps et son image :
photographies du dix-neuvième siècle*, Paris : Contrejour, p. 127.

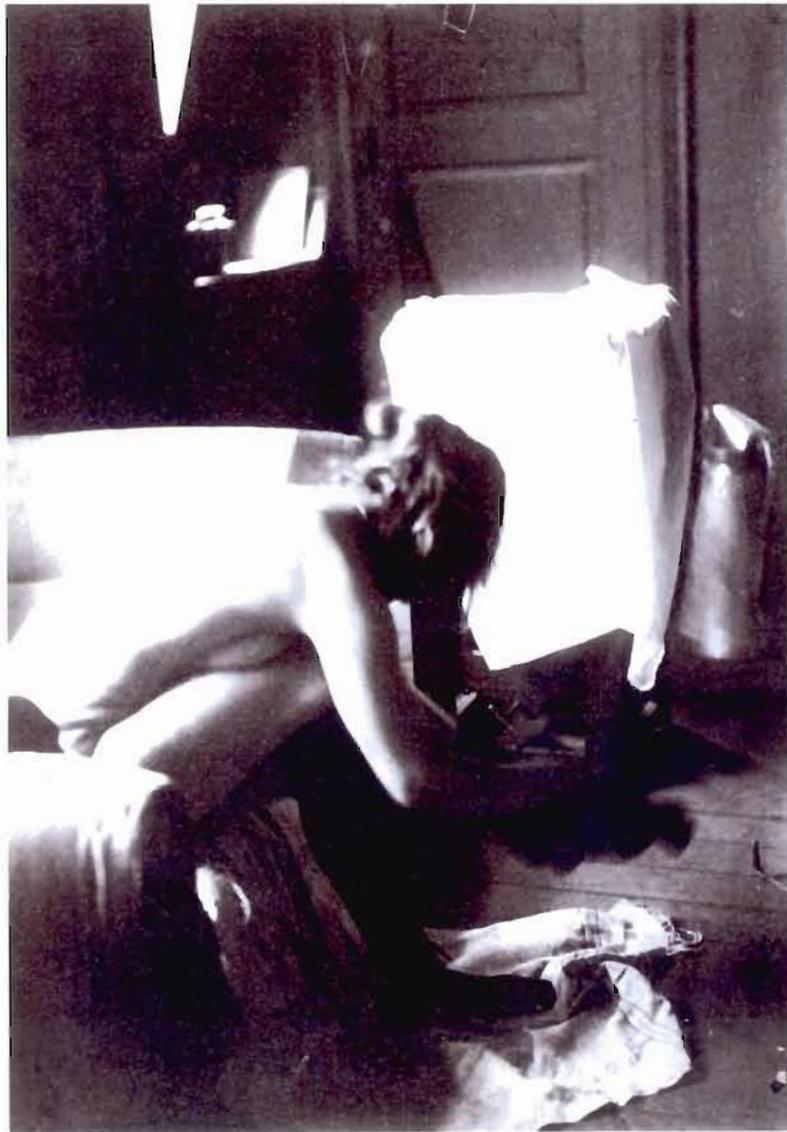


Figure 1.17 Edgar Degas, *Nu assis*, 1895, épreuve gélatino-argentique.

Source : William A. Ewing. 1998. *Le corps : œuvres photographiques sur la forme humaine*. Paris : Assouline, p. 79.



Figure 1.18 Henri Matisse, *Le nu bleu (Souvenir de Biskra)*, 1907, huile sur toile, 92 x 140 cm.

Source : Massimo Carra, Xavier Deryng et Pierre Schneider. 1982. *Tout l'œuvre peint de Matisse*. Paris : Flammarion, p. 97.

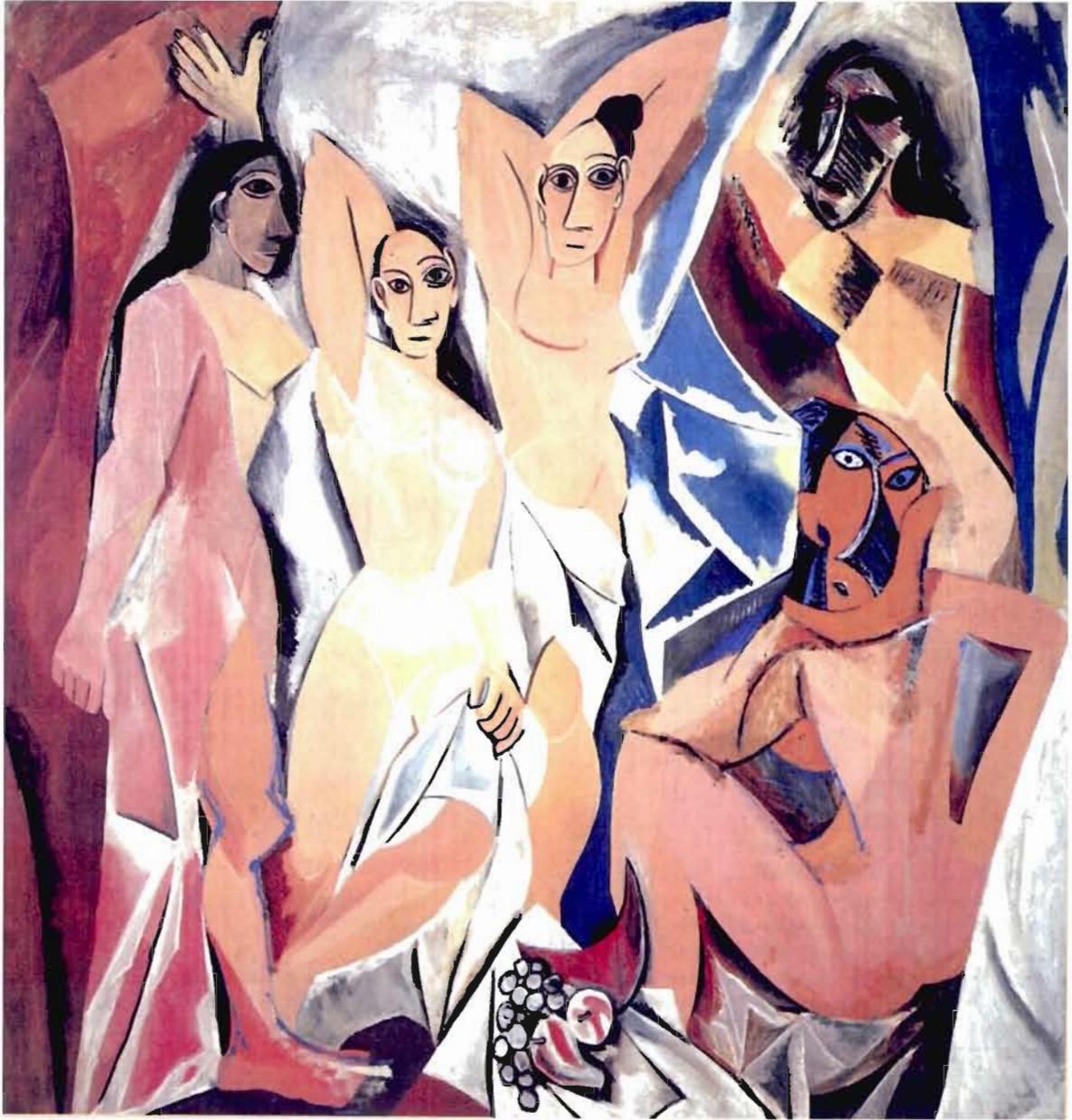


Figure 1.19 Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907, huile sur toile, 244 x 234 cm.
Source : Jacek Debicki, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald et Antonio Filipe Pimentel.
1995. *Histoire de l'art : peinture, sculpture, architecture*. Paris : Hachette, p. 248.



Figure 2.1 Lee Miller, *Prisonniers et restes humains, Buchenwald*, 1945, épreuve gélatino-argentique.

Source : William A. Ewing. 1998. *Le corps : œuvres photographiques sur la forme humaine*, Paris : Assouline, p. 267.



Figure 2.2 Don McCullin, *Enfant albinos dans un camp de neuf cents enfants mourants, Biafra, Nigéria, 1969*, épreuve aux sels d'argent.

Source : William A. Ewing (dir. publ.). 2000. *Le siècle du corps : 100 photographies 1900-2000*. Catalogue d'exposition (Lausanne, Suisse, Musée de l'Élysée, 3 février-2 avril 2000). Paris : Martinière, p. 143.



Figure 2.3 Miguel Ribeiro, *Femme battue*, 1986, épreuve aux sels d'argent.
Source : William A. Ewing (dir. publ.). 2000. *Le siècle du corps : 100 photographies 1900-2000*. Catalogue d'exposition (Lausanne, Suisse, Musée de l'Élysée, 3 février-2 avril 2000).
Paris : Martinière, p. 183.



Figure 2.4 Antonin Kratochvil, *Spectacle forain en Floride*, 1975, épreuve gélatino-argentique.

Source : William A. Ewing. 1998. *Le corps : œuvres photographiques sur la forme humaine*. Paris : Assouline, p. 269.



Figure 2.5 Anonyme, *Sans titre*, circa 1920, épreuve gélatino-argentique.
Source : William A. Ewing. 1998. *Le corps : œuvres photographiques sur la forme humaine*. Paris : Assouline, p. 221.



Figure 2.6 Manabu Yamanaka, *Gyahtei n° 2*, 1995, épreuve aux sels d'argent.

Source : William A. Ewing (dir. publ.). 2000. *Le siècle du corps : 100 photographies 1900-2000*. Catalogue d'exposition (Lausanne, Suisse, Musée de l'Élysée, 3 février-2 avril 2000). Paris : Martinière, p. 211.



Figure 2.7 Andres Serrano, *La morgue (Jane Doe tuée par la police)*, 1992, cibachrome, 127 x 152 cm.

Source : William A. Ewing (dir. publ.). 2000. *Le siècle du corps : 100 photographies 1900-2000*. Catalogue d'exposition (Lausanne, Suisse, Musée de l'Élysée, 3 février-2 avril 2000). Paris : Martinière, p. 201.



Figure 2.8 Valie Export, *Pantalons pour action : panique génitale*, 1969, épreuve aux sels d'argent.

Source : William A. Ewing (dir. publ.). 2000. *Le siècle du corps : 100 photographies 1900-2000*. Catalogue d'exposition (Lausanne, Suisse, Musée de l'Élysée, 3 février-2 avril 2000). Paris : Martinière, p. 141.



Figure 2.9 Nobuyoshi Araki, *Sans titre*, 1991, épreuve couleur.

Source : William A. Ewing (dir. publ.). 2000. *Le siècle du corps : 100 photographies 1900-2000*.
Catalogue d'exposition (Lausanne, Suisse, Musée de l'Élysée, 3 février-2 avril 2000).
Paris : Martinière, p. 199.



Figure 2.10 Sally Mann, *Hayhook*, 1989, épreuve aux sels d'argent.
Source : William A. Ewing (dir. publ.). 2000. *Le siècle du corps : 100 photographies 1900-2000*.
Catalogue d'exposition (Lausanne, Suisse, Musée de l'Élysée, 3 février-2 avril 2000).
Paris : Martinière, p. 195.



Figure 2.11 Nan Goldin, *Nan at the hospital, Berlin*, 1984.
Source: Nan Goldin [et al]. 1996. *Nan Goldin: I'll be your mirror*. Catalogue d'exposition (New York, Whitney Museum of American Art, 3 octobre 1996-5 janvier 1997). New York: Whitney Museum of American Art, p. 196-197.



Figure 3.1 Spencer Tunick, *Maryland*, 1997, impression argentique montée sur cadre en aluminium, 94 x 74 cm.

Source : Paul Judelson (commissaire). 1998. *Spencer Tunick : Naked States*. Catalogue d'exposition (New York, I-20 Gallery, 17 septembre-24 octobre 1998). New York: I-20 Gallery, 17 pages.



Figure 3.2 Spencer Tunick, *123rd Street and Malcolm X Boulevard, NYC 2*, 2000, impression chromatogénique scellée entre plexiglass, 180 x 227 cm.

Source : Lisa Liebman. 2000. *Spencer Tunick: Reaction Zone*. Catalogue d'exposition (New York, I-20 Gallery, 9 novembre-16 décembre 2000). New York: I-20 Gallery, 17 pages.



Figure 3.3 Spencer Tunick, *Montréal 1* (*Musée d'art contemporain de Montréal*), 2001, impression chromogénique scellée entre plexiglass, 180 x 227 cm.
Source : Carte postale du Musée d'art contemporain de Montréal.



Figure 3.4 Rineke Dijkstra, *Julie, Den Haag, The Netherlands, February 29, 1994*, tirage couleur.

Source : Thérèse St-Gelais. 2001. « Rineke Dijkstra : une communauté de solitudes ». *Parachute*, no 102 (avril-juin), p. 23.



Figure 3.5 Rineke Dijkstra, *Kolobrzeg, Pologne, 26 juillet, 1992*, tirage couleur.
Source : William A. Ewing (dir. publ.). 2000. *Le siècle du corps : 100 photographies 1900-2000*. Catalogue d'exposition (Lausanne, Suisse, Musée de l'Élysée, 3 février-2 avril 2000). Paris : Martinière, p. 203.



Figure 3.6 Rineke Dijkstra, *Odessa, Ukraine, August 4, 1993*, tirage couleur.
Source : Thérèse St-Gelais. 2001. « Rineke Dijkstra : une communauté de solitudes ». *Parachute*, no 102 (avril-juin), p. 14.



Figure 3.7 Anonyme, *Dachau, charnier du camp de concentration*, 1945.
Source : Chorale populaire de Paris, Paris. 2005. *Site web du 60^e anniversaire de la libération des camps*. En ligne.
<http://www.chorale-populaire-de-paris.com/article.php3?id_article=47>.
Consulté le 15 janvier 2005.



Figure 3.8 Spencer Tunick, *Iowa*, 1997, impression argentique, 94 x 74 cm.

Source : Paul Judelson (commissaire). 1998. *Spencer Tunick : Naked States*. Catalogue d'exposition (New York, I-20 Gallery, 17 septembre-24 octobre 1998). New York: I-20 Gallery, 17 pages.



Figure 3.9 Rineke Dijkstra, *Buzzclub, Liverpool, UK/Mysteryworld, Zaandam, NL*, 1996-1997.

Source: Thérèse St-Gelais. 2001. « Rineke Dijkstra : une communauté de solitudes ». *Parachute*, no 102 (avril-juin), p. 20-21.



Figure 3.10 Vanessa Beecroft, *VB 50*, *Sao Paulo, Brazil*, 2002,
(photo Pete Drinkell).

Source: Thérèse St-Gelais. 2003. « Vanessa Beecroft : À la recherche du corps perdu ou de la mécanique des corps ». *Parachute*, no 112 (octobre-décembre), p. 72.



Figure 3.11 Vanessa Beecroft, *VB 46*, *Gagosian Gallery, Beverly Hills, CA*, 2001, (photo Dusan Reljin).

Source: Thérèse St-Gelais. 2003. « Vanessa Beecroft : À la recherche du corps perdu ou de la mécanique des corps ». *Parachute*, no 112, (octobre-décembre), p. 59.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires et encyclopédies

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont S.A. et Jupiter, 1060 pages.

Dubois, Jean, Henri Mitterand et Albert Dauzat. 1993. *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris : Larousse, 822 pages.

Robert, Paul. 1993. *Le nouveau Petit Robert*. Montréal : Dicorobert, 2551 pages.

Monographies

Amar, Jean-Pierre. 1997. *Histoire de la photographie*. Paris : Presses Universitaires de France (Coll. Que sais-je ? no 3142), 128 pages.

Anzieu, Didier. 1985. *Le moi-peau*. Paris : Dunod, 254 pages.

Bataille, Georges. 1957. *L'érotisme*. Paris : Minuit, 306 pages.

Bianquis, Isabelle, David Le Breton et Colette Méchin (dir. publ.). 1998. *Anthropologie du sensoriel. Les sens dans tous les sens*. Paris : L'Harmattan, 246 pages.

Braunstein, Florence et Jean-François Pépin. 1999. *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris : Presses Universitaires de France, 187 pages.

Brun, Jean. 1987. *La nudité humaine*. Québec : Beffroi, 250 pages.

Carra, Massimo, Xavier Deryng et Pierre Schneider. 1982. *Tout l'œuvre peint de Matisse*. Paris : Flammarion, 116 pages.

Clark, Kenneth. 1998. *Le nu*. T. 1. Trad. de l'anglais par Martine Laroche. Paris : Hachette, 398 pages.

Clark, Kenneth. 1998. *Le nu*. T. 2. Trad. de l'anglais par Martine Laroche. Paris : Hachette, 285 pages.

Clerget, Joël. 1997. *La main de l'autre, le geste, le contact et la peau : Approche psychanalytique*. Paris : Érès, 214 pages.

- Debicki, Jacek, Jean-François Favre, Dietrich Grünewald et Antonio Filipe Pimentel. 1995. *Histoire de l'art : peinture, sculpture, architecture*. Paris : Hachette, 319 pages.
- De Mondenard, Anne et John Pultz. 1995. *Le corps photographié*. Paris : Flammarion, 175 pages.
- Didi-Huberman, Georges. 1999. *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*. Paris : Gallimard, 149 pages.
- Ewing, William A. 1998. *Le corps : œuvres photographiques sur la forme humaine*. Paris : Assouline, 432 pages.
- Guégan, Stéphane et Michèle Haddad. 1996. *L'ABCdaire de Courbet et le réalisme*. Paris : Flammarion, 119 pages.
- Guillebaud, Jean-Claude. 2005. *La force de conviction*. Paris : Seuil, 389 pages.
- Hall, Edward T. 1971. *La dimension cachée*. Paris : Seuil, 254 pages.
- Hall, Edward T. 1984. *Le langage silencieux*. Paris : Seuil, 237 pages.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Minuit, 380 pages.
- Lacan, Jacques. 1966. *Écrits I*. Paris : Seuil, 289 pages.
- Lafargue, Bernard (dir. publ.). 1999. *Nude or Naked ? : Érotiques ou pornographies de l'art*. Saint-Pierre-du-Mont (France) : Eurédit, 669 pages.
- Le Breton, David. 1992. *La sociologie du corps*. Paris : Presses universitaires de France, 127 pages.
- Le Breton, David. 1988. *Corps et sociétés : essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Paris : Klincksieck, 230 pages.
- Lipovetsky, Gilles. 1987. *L'empire de l'éphémère : la mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris : Gallimard, 345 pages.
- Lipovetsky, Gilles. 1983. *L'ère du vide : essai sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, 328 pages.
- Marbot, Bernard et André Rouillé. 1986. *Le corps et son image : photographies du XIX^e siècle*. Paris : Contrejour, 142 pages.

Misselbeck Reinhold (dir. publ.). 2005. *La photographie du 20^e siècle : Museum Ludwig Cologne*. Cologne : Taschen, 760 pages.

Mucchielli, Alex. 1986. *L'identité*. Paris : Presses universitaires de France (Que sais-je ? no 2288), 127 pages.

Niedzviecki, Hal. 2004. *Hello I'm Special: How Individuality Became the New Conformity*. Toronto: Penguin, 254 pages.

Ricoeur, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 424 pages.

Taylor, Charles. 1992. *Grandeur et misère de la modernité*. Montréal : Bellarmin, 150 pages.

Taylor, Charles. 2003. *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*. Montréal : Boréal, 712 pages.

Vigne, Georges. 1995. *Ingres*. Paris : Citadelle & Mazenod, 349 pages.

Catalogues d'exposition

Ewing, William A.(dir. publ.). 2000. *Le siècle du corps : 100 photographies 1900-2000*. Catalogue d'exposition (Lausanne, Suisse, Musée de l'Élysée, 3 février-2 avril 2000). Paris : Martinière, 232 pages.

Goldin, Nan [et al]. 1996. *Nan Goldin: I'll be your mirror*. Catalogue d'exposition (New York, Whitney Museum of American Art, 3 octobre 1996-5 janvier 1997). New York: Whitney Museum of American Art, 491 pages.

Grant Marchand, Sarah, Jean-Ernest Joos et Véronique Lefebvre. 2001. *Métamorphoses et clonage*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain, 25 mai-2 septembre 2001). Montréal : Musée d'art contemporain, 79 pages.

Judelson, Paul (commissaire). 1998. *Spencer Tunick : Naked States*. Catalogue d'exposition (New York, I-20 Gallery, 17 septembre-24 octobre 1998). New York: I-20 Gallery, 17 pages.

Liebman, Lisa. 2000. *Spencer Tunick : Reaction Zone*. Catalogue d'exposition (New York, I-20 Gallery, 9 novembre-16 décembre 2000). New York: I-20 Gallery, 17 pages.

Mémoires de maîtrise

- Leblanc, Marie-Claude. 2003. « *The Morgue* (1992) d'Andres Serrano : Une exposition transgressive du cadavre ? ». Mémoire de maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 141 feuillets.
- Ninacs, Anne-Marie. 1996. « Autoséduction et expérience esthétique : analyse de trois cas de présentation du corps humain », Mémoire de maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 131 feuillets.

Articles de périodiques

- Adams, Brooks et Lisa Liebmann. 1999. « Sometimes it does take a village ». *Trans* 6, vol. 6, p. 178
- Alexander, Jordan. 1999. « Over Exposure, Streaking the Art World with Spencer Tunick ». *Juxtapoz*, vol. 6, no 4 (juillet-août), p. 88.
- Anzieu, Didier. 1974. « Le moi-peau ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no 9 (printemps), p. 195-208.
- Bayliss, Sarah. 1998. « Naked Ambition ». *World Art*, no 18, p. 22-23.
- Buck, Louisa. 2001. « German Heavy-Weights at D'Offay and Gagosian ». *The Art Newspaper*, no 110 (janvier), p. 50-51.
- Collison, Claire. 2001. « Skin and Stone ». *British Journal of Photography*, no 7351 (31 octobre), p. 26.
- Falconnier, Isabelle. 2001. « Tous nus pour Spencer Tunick ». *L'Hebdo*, no 27 (5 juillet), www.hebdo.ch (Suisse).
- Friedman, Glen E. et Chris Habib. 2000. « Naked Guerilla ». *Super X Media*, no 4.1.2, p. 3-8.
- Joos, Jean-Ernest. 2003. « Être un parmi d'autres : l'unicité de l'artiste face à l'anonymat ». *Parachute*, no 109 (janvier-mars), p. 72-91.
- Kendricks, Neil. 2001. « Obsessions at the University Gallery UCSD ». *Artweek*, vol. 32, no 4 (avril), p. 25.
- Lageira, Jacinto. 2003. « L'absurde pour tous mais à personne : Maurizio Cattelan ». *Parachute*, no 109 (janvier-mars), p. 8-25.

- Lebowitz, Cathy. 1999. « Artist Fights Back ». *Art in America*, vol. 87, no 11 (novembre), p. 41.
- Lebowitz, Cathy. 2000. « Another Tunick Reprieve ». *Art in America*, vol. 88, no 9 (septembre), p. 35.
- Loubier, Patrice. 2003. « De l'anonymat contemporain : entre banalité et forme réticulaire ». *Parachute*, no 109 (janvier-mars), p. 60-71.
- Morris, Samantha. 2000. « Naked in New York : Spencer Tunick Shows his Artistic Streak ». *Black + White*, no 46 (octobre), p. 18-19.
- Nahas, Dominique. 1998. « Spencer Tunick at I-20 ». *Review*, vol. 4, no 1 (15 septembre), p. 8.
- Politi, Giancarlo. 2000. « Spencer Tunick ». *Intervista*, vol. 4, no 22 (avril-mai), p. 8-9.
- Rothman, Robin A. 1999. « Nude Awakening ». *Village Voice*, vol. 43, no 22 (8 juin), p. 38.
- St-Gelais, Thérèse. 2001. « Rineke Dijkstra : une communauté de solitudes ». *Parachute*, no 102 (avril-juin), p. 14-31.
- St-Gelais, Thérèse. 2003. « Vanessa Beecroft : À la recherche du corps perdu ou de la mécanique des corps ». *Parachute*, no 112 (octobre-décembre), p. 59-73.
- Sweet, Matthew. 2001. « The Bold and the Beautiful ». *The Independent Magazine*, (17 février), p. 11-16.
- Tousignant, Isa. 2001. « Full Frontal, Exposing Myself to the Naked Art of Spencer Tunick ». *Hour*, vol. 9, no 22 (31 mai au 6 juin), p. 8-9.
- Turner, Grady T. 1999. « Nudie Shutterbug Arrested ». *Flash Art*, vol. 32 (été), p. 65.
- Turner, Grady T. 1998. « Spencer Tunick at I-20 ». *Art in America*, vol. 86, no 12 (décembre), p. 90-91.
- Turner, Grady T. 1999. « Abstracted Flesh, Pop Culture, Sex and the Body in Abstract Art ». *Flash Art*, vol. 32, no 204 (janvier-février), p. 66-69.
- Verdier, Évence. 2001. « Spencer Tunick : Hales Gallery ». *Art Press*, no 268 (mai), p. 73-74.

Revue de presse

- AP (Vienne). 1999. « Nudisme artistique ». *L'Acadie Nouvelle* (Nouveau-Brunswick), 13 octobre, p. 25.
- PC. 2000. « États-Unis : la photo de nu dans les rues est légale ». *La Presse Canadienne* (Canada), 20 mai.
- PC. 2005. « Une sculpture montrant un homme nu fait jaser à Pentincton », *La Presse* (Montréal), 12 janvier.
- Reuters. 2000. « Nu artistique ». *Le Devoir* (Montréal), 5 juin, p. A4.
- Dwyer, Jim. 1999. « Is Art or Rudy Crusade Uglier? ». *Daily News* (New York), 28 septembre.
- Feuer, Alan. 2000. « Giuliani Dropping his Bitter Battle with Art Museum ». *The New York Times* (New York), 28 mars, p. A1.
- Janison, Dan. 1999. « Dressed Up for Photo ». *Newsday* (New York), 19 juillet.
- Lamarche, Bernard. 2001. « Corps diffractés ». *Le Devoir* (Montréal), 24 mars, p. C1.
- Safire, William. 1999. « Nudity and Energy : QI Whiz! ». *The New York Times* (New York), 6 mai, p. Op. Ed.
- Wadler, Joyce. 1999. « Assemble 150 Nudes. Don't Forget Permit. ». *The New York Times* (New York), 30 avril, p. B3.

Documents vidéo

- Donnelly, Arlene. 2003. *Naked World*, Film 35 mm et vidéo, couleur et noir et blanc, 90 min. États-Unis : Juntos Films.
- Donnelly, Arlene. 2000. *Naked States*, Film 35 mm et vidéo, couleur et noir et blanc, 80 min. États-Unis : Juntos Films.

Sites Internet

Chorale populaire de Paris, Paris. 2005. *Site web du 60^e anniversaire de la libération des camps*. En ligne.

<http://www.chorale-populaire-de-paris.com/article.php3?id_article=47>. Consulté le 15 janvier 2005.

Démocratie et Droits de l'Homme. En ligne. États-Unis : Revue électronique de l'Agence d'information des États-Unis. Vol. 2, no 1 (février 1997).

<<http://usinfo.state.gov/journals/itdhr/0297/ijdf/ijdf0297.htm>>. Consulté le 26 mars 2006.

I-20 Gallery, New York. S.d. *Site web de Spencer Tunick en collaboration avec la I-20 Gallery*. En ligne.

<http://www.i-20.com/artist.php?artist_id=19>. Consulté le 7 avril 2006.

Tunick, Spencer. S.d. *Site web de Spencer Tunick*. En ligne.

<<http://spencertunick.com/>>. Consulté le 7 avril 2006.