

Faculté de philosophie, arts et lettres

Voyeurisme et contrôle de la femme

**Lynn Hershman Leeson entre théories féministes
et surveillance (1973-1993)**

Auteur : Eléa Declercq

Promoteur : Alexander Streitberger

Année académique 2023-2024

Master [120] en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à
finalité spécialisée : iconologie et études des cultures visuelles

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à adresser mes sincères remerciements à mon promoteur, Monsieur Alexander Streitberger, pour sa disponibilité et ses conseils concernant la rédaction de ce mémoire. Je tiens également à le remercier pour ses enseignements et les opportunités qu'il m'a données pendant mon parcours académique.

Le mémoire étant l'aboutissement de cinq années d'études dans la Faculté de philosophie, arts et lettres, je souhaite exprimer toute ma gratitude aux professeurs qui ont participé à ma formation.

Je remercie également les personnes qui ont pris le temps de relire ce travail : Sandrine, Valentina et Laurence. Je remercie tout particulièrement cette dernière pour la patience et l'enthousiasme dont elle a fait preuve pour chacune de ses relectures.

Mes remerciements s'adressent aussi à Célia, Céline, Elodie, Marie, Matia et Ugo pour le soutien que nous nous sommes mutuellement accordé pendant la rédaction de nos mémoires.

Enfin, je tiens à remercier Max, mes amis et ma famille pour leur présence tout au long de mes années d'études.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	5
PARTIE 1 : CONTEXTE HISTORIQUE ET THEORIQUE	8
Chapitre 1 : Le voyeurisme selon les théories féministes.....	9
A] Première génération d'artistes féministes aux USA	9
B] Prise de conscience de l'image de la femme	11
C] Théoriser le <i>male gaze</i>	17
D] Créer un <i>counter-male gaze</i>	23
Chapitre 2 : La surveillance comme voyeurisme.....	27
A] Genèse de la surveillance de masse – Panoptique	27
B] Genèse de la surveillance de masse – Photographie	31
C] Décliner les pratiques d'observation	34
D] Observer l'observation.....	40
Chapitre 3 : Traitement de la surveillance par les artistes féministes	42
A] Vision panoptique et <i>male gaze</i>	42
B] La femme en contrôle	47
C] Performer les archives.....	50
D] Exhibitionnisme comme subversion	52
PARTIE 2 : ANALYSE DES ŒUVRES DE LYNN HERSHMAN LEESON.....	56
Chapitre 4 : Voyeurisme et trouble identitaire	57
A] Performer le genre	59
B] Forger une identité par le regard.....	61
C] Archiver l'identité.....	64
D] Le fardeau de la représentation.....	66
Chapitre 5 : Voyeurisme et surmédiatisation	69
A] La fascination des médias	70
B] La vie privée comme spectacle.....	74
C] Le fantasme derrière le contrôle	77
D] Remodeler la perception	79
Chapitre 6 : Voyeurisme et espace cybernétique	81
A] Exister dans l'espace cybernétique	82
B] Capturer l'image des femmes	85
C] Refuser le voyeurisme	87
D] Retourner le regard.....	88
CONCLUSION	90
BIBLIOGRAPHIE	93

Conférence	93
Ouvrages	93
Revue en ligne	99
Vidéos.....	99
Ressources électroniques	99
ILLUSTRATIONS.....	101
TABLE DES ILLUSTRATIONS	143

INTRODUCTION

Reconnue comme une pionnière de l'art des nouveaux médias, Lynn Hershman Leeson a marqué la discipline par la variété des médiums et des sujets qu'elle a développés tout au long de sa carrière. De l'autoportrait de cire aux cyborgs et réalités virtuelles, à l'ingénierie génétique et l'écoféminisme, son travail interroge la relation entre la technologie et les êtres humains. L'artiste est aussi particulièrement connue pour son engagement féministe, hérité des mouvements de revendications sociales des années 1960. A travers la panoplie de personnages féminins qu'elle s'est constituée dans ses œuvres, l'artiste s'attèle à montrer comment l'identité est modelée par les innovations d'une société en constante évolution.

Après un Bachelor of Arts en éducation, administration des musées et beaux-arts à la Case Western Reserve University de Cleveland, la ville dont elle est issue¹, Lynn Hershman Leeson déménage à Berkeley pour continuer son éducation à l'University of California. L'esprit qui règne dans la Bay Area de San Francisco pendant les années 1960 influence profondément le cours de sa carrière et les problématiques abordées dans ses œuvres. Les mouvements antiguerre du Vietnam, antiracistes et féministes lui ont permis de forger sa position politique et morale tandis que l'influence des grandes technopoles californiennes a ouvert ses perspectives pour travailler avec les nouvelles technologies². Bien que n'étant attachée à aucun groupe artistique ou politique, la proximité qu'elle maintient avec ceux-ci lui permet de se positionner dans un contexte de création marqué par les théories féministes et les évolutions technologiques.

En 1972, Lynn Hershman Leeson se voit offrir l'opportunité d'exposer ses collages au musée de l'University of California. Ceux-ci mixent les techniques (dessin, aquarelle, acrylique, etc.) et les matériaux (plexiglas, bois, papier, toile, etc.) pour créer des figures « proto-cyborgiennes » (fig. 1). Cependant, l'artiste décide de joindre ses sculptures à l'exposition et, moins de vingt-quatre heures après le vernissage, ses œuvres sont désinstallées. Selon les commissaires, ses portraits de cire disposant de capteurs sensoriels qui déclenchent des enregistrements sonores (fig. 2) n'étaient pas de l'art. Suite à cet événement, elle décide de se détourner des institutions et, avec son amie et collègue Eleanor Coppola, décide de louer une

¹ L. HERSHMAN LEESON, « Timeline », dans *Lynn Hershman Leeson*, s. d., [https://www.lynnhershman.com/timeline/], (08/08/2024).

² T. KUKIELSKI, « Lynn Hershman Leeson in "San Francisco Bay Area" Season 9 "Art in the Twenty-First Century" », dans *Art 21*, 8 mars 2023, [https://www.youtube.com/watch?v=rLAWYZoI51M], (08/08/2024).

chambre au Dante Hotel à laquelle le public aurait accès à tout moment³. Dans celle-ci, elle met en scène l'existence des « personnes » qui y résident (c'est-à-dire deux sculptures de cire, à taille humaine, allongées sur le lit) en disposant des objets du quotidien et des vêtements comme s'ils avaient été utilisés récemment. Un an après son ouverture, l'installation est démantelée lors d'une descente de policiers, appelés par un visiteur qui avait confondu l'œuvre avec une scène de crime⁴. Dans *The Dante Hotel*, l'artiste introduit le thème du voyeurisme qui sera au cœur de la suite de son travail.

À travers les œuvres *Roberta Breitmore* (fig. 3), *Lorna* (fig. 4) et *Room of One's Own* (fig. 5), ce mémoire entend dégager l'interprétation que Lynn Hershman Leeson fait du voyeurisme quand celui s'exerce dans la société patriarcale. Comment influence-t-il la construction de l'identité des femmes? Quel contrôle exerce-t-il sur celles-ci? Quelle forme prend-il dans les différents contextes des trois décennies étudiées? Comment l'artiste se sert-elle des œuvres interactives pour dénoncer l'impact néfaste du voyeurisme?

La première partie de ce mémoire est dédiée à une mise en contexte historique et théorique de la notion de voyeurisme. Puisque le travail de Lynn Hershman Leeson engage simultanément des réflexions féministes et sur la surveillance, c'est à travers ces deux thèmes que sera abordée l'évolution du regard. Ainsi, le premier chapitre envisage le voyeurisme comme la fétichisation des femmes par la société patriarcale. De la première génération d'artistes féministes des années 1960, aux propositions de détournement du *male gaze* des années 1990, le chapitre retrace l'évolution des réflexions autour de l'image de la femme et des regards dont elle est victime. Le second chapitre place la surveillance comme pratique voyeuriste puisque, depuis l'invention du panoptique, son efficacité repose sur les logiques de vision totale et d'effacement de la vie privée. Le troisième chapitre dépeint une histoire de l'art dans laquelle la surveillance et le féminisme s'entremêlent, permettant ainsi de déterminer le contexte artistique dans lequel Lynn Hershman Leeson évolue.

La deuxième partie du mémoire propose d'analyser, à la lumière de ces contextes, trois œuvres de l'artiste : *Roberta Breitmore* (1973-1978), *Lorna* (1984) et *Room of One's Own* (1993). Chacune d'entre elles exemplifie les dynamiques voyeuristes inhérentes à leur décennie de création, permettant ainsi de suivre l'évolution de la réflexion de l'artiste autour de la relation

³ L. HERSHMAN LEESON, « Timeline », *op. cit.*

⁴ P. WEIBEL (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Center for Art and Media, Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 66.

qui s'établit entre une protagoniste féminine et ses voyeurs. De plus, le caractère interactif de ces trois œuvres permet d'illustrer les impacts néfastes du voyeurisme afin de les dénoncer. Dans le quatrième chapitre, nous envisagerons comment Lynn Hershman Leeson répond au trouble identitaire des années 1970 par la création d'un alter ego, *Roberta Breitmore*, dont l'identité est façonnée par les regards. Le cinquième chapitre est dédié à *Lorna*, une installation qui met en évidence la passivité des victimes du voyeurisme dans une société surmédiatisée. Enfin, le sixième chapitre expose les dynamiques de surveillance mutuelle des espaces cybernétiques au travers de *Room of One's Own*.

Les réflexions soulevées dans ce mémoire ont principalement été influencées par les essais compilés dans le catalogue *Civic Radar*⁵. Cette exposition tenue en 2016 au Zentrum für Können und Müssen de Karlsruhe était la première rétrospective de grande ampleur sur l'œuvre de Lynn Hershman Leeson. Son catalogue est l'ouvrage le plus récent et le plus complet dédié à l'artiste. Les essais des autrices telles que Linda Nochlin, Laura Mulvey, Jacqueline Rose, Judith Butler, Joan Riviere, Kaja Silverman ou Margaret Olin ont fourni les bases théoriques du regard voyeur défini par le féminisme. Tandis que le catalogue de l'exposition *Ctrl [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*⁶, qui s'est tenue elle aussi au Zentrum für Können und Müssen de Karlsruhe en 2001, est l'ouvrage de référence pour comprendre l'évolution de la surveillance.

⁵ P. WEIBEL (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Center for Art and Media, Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2016.

⁶ T. Y. LEVIN, U. FROHNE et P. WEIBEL (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001.

PARTIE 1 :
CONTEXTE HISTORIQUE ET THEORIQUE

Chapitre 1 : Le voyeurisme selon les théories féministes

Même si Lynn Hershman Leeson n'a jamais été rattachée à un collectif, elle connaît très bien le contexte artistique féministe qui se met en place dans les années 1960. Ayant fait ses études d'art à l'University of California de Berkeley, elle a baigné dans le milieu militant et a vu se mettre en place la sphère artistique alternative. De plus, elle fréquentait d'autres femmes artistes et suivait d'assez près leurs gestes et leurs revendications. La preuve de cette connaissance du milieu se trouve dans le documentaire *!Women Art Revolution*, sorti en 2010. Celui-ci se forme autour des différentes interviews d'artistes féministes et des actions que Lynn Hershman Leeson a pu y filmer. Le documentaire suit l'évolution du mouvement féministe artistique américain sur plus de 40 ans, de la période de création des coalitions féministes telles que Women Artists in Revolution au féminisme des années 2000.

Le voyeurisme que Lynn Hershman Leeson développe dans son œuvre est empreint de la pensée féministe. Une bonne connaissance du contexte artistique féministe ainsi que des théories visuelles qui y sont nées est donc indispensable pour comprendre les œuvres de l'artiste. La prise de conscience de l'image stéréotypée de la femme joue un grand rôle dans l'élaboration de l'identité de *Roberta Breitmore*. Pour *Lorna*, l'artiste s'approprie la théorie du *male gaze* de Laura Mulvey et l'applique à un tout autre médium. Et l'idée de développer des tactiques pour contrer le voyeurisme se retrouve dans *Room Of One's Own*.

Certaines similarités existent également entre le travail de Lynn Hershman Leeson et celui de certaines artistes évoquées dans ce chapitre. Les réflexions que Cindy Sherman développe dans *Untitled Film Stills* sont, par exemple, très proches de celles engagées dans *Roberta Breitmore*.

A) Première génération d'artistes féministes aux USA

Dans les années 1960, en Amérique, une série de mouvements sociaux sans précédent bouscule le pays. Ces mouvements sont soit pacifistes et s'opposent à la guerre du Vietnam, soit militants et revendiquent les droits civiques des personnes afro-américaines et homosexuelles. Profitant de cet élan de remise en question des consciences, les voix des femmes commencent aussi à s'élever afin de demander, entre autres, une libre disposition de leur corps, le droit à l'avortement, le droit à la contraception et la criminalisation des violences faites aux femmes. Ces revendications sont des combats menés dans le cadre d'une lutte plus globale visant à

réévaluer le rôle de la femme et à la libérer de la domination patriarcale qui crée un contexte social, politique et économique oppressant. Ce mouvement féministe s'immisce dans la sphère artistique, apportant une vague de révoltes envers les institutions ainsi que de nouvelles façons de concevoir l'art. Deux centres très actifs dans la lutte féministe se dessinent alors, à New York et en Californie. Dans le premier, sur la côte est, les féministes de la grande ville forment des collectifs dénonçant la représentation non paritaire au sein des institutions et le sexisme inhérent au monde de l'art. De l'autre côté du pays, sur la côte ouest, des structures alternatives se mettent en place pour offrir des espaces d'exposition et d'enseignement ouverts aux femmes⁷.

Le premier groupe new-yorkais à se coaliser, en 1969, est Women Artists in Revolution (W.A.R.)⁸. Parmi ses membres, on retrouve les artistes Muriel Castanis, Silvianna Goldsmith, Juliette Gordon, Doloris Holmes, Faith Ringgold, Jacqueline Skiles et Nancy Spero⁹. Une des revendications les plus marquantes du mouvement a été de réclamer une parité de 50% de femmes dans les expositions du Museum of Modern Art et du Whitney Museum of American Art. La mission principale du groupe est de promouvoir l'inclusion des femmes artistes au sein des espaces institutionnels¹⁰. En 1970, devant l'impassibilité des musées, elles créent le premier espace d'exposition entièrement dédié aux femmes artistes : le Women's Interart Center. Elles publient en 1971 *A Documentary HerStory of Women Artists in Revolution*, un recueil de tracts, correspondances, déclarations publiques, posters, etc. D'autres groupes se forment, à la même époque, pour prôner des revendications similaires. La critique d'art Lucy Lippard monte Ad Hoc Committee of Woman Artists en 1970, des artistes noires créent Where We At en 1971 et un groupe de peintresses et écrivaines plus âgées forme Woman in the Arts¹¹. La publication de l'article « Why Have There Been No Great Women Artists? » de Linda Nochlin, en 1971, cristallise la naissance du mouvement féministe dans la théorie et la critique d'art. Dans celui-ci, l'autrice expose les obstacles institutionnels auxquels les femmes ont toujours été confrontées et qui ont endigué l'apparition de grands noms féminins dans l'histoire de l'art.

⁷ F. DUMONT, « La rébellion du Deuxième Sexe : sus à une histoire de l'art androcentrée! Penser une épistémologie des multiples », dans F. Dumont (éd.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Presses du réel, 2011, p. 11.

⁸ *Ibid.*

⁹ A. SWARTZ, « Women Artists in Revolution », dans *Grove Art Online*, 27 octobre 2011, [<https://www.oxfordartonline.com/groveart/display/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7002214396?rskey=DtoHL8&result=1>], (09/02/2024).

¹⁰ C. LOVELACE, « Optimism and Rage: The Women's Movement in Art in New York, 1969–1975 », *Woman's Art Journal*, vol. 37, n° 1, p. 5.

¹¹ I. SANDLER, *Art of the postmodern era : from the late 1960s to the early 1990s*, New York, Icon Editions, 1996, p. 118.

Elle avance aussi l'argument que, les seuls types d'art considérés comme « convenables » pour les femmes étant plus proche de l'artisanat, il n'a jamais été envisagé de les qualifier comme intéressant puisque la comparaison ne s'établissait pas sur la même échelle que celle des grands artistes masculins¹². Dans sa conclusion, Nochlin exhorte les femmes à prendre conscience de leur situation sans se victimiser et à se servir de cette conscience pour créer des espaces institutionnels ouverts à tous sans discrimination¹³.

En Californie, un des grands noms retenus par les artistes féministes est celui de Judy Chicago. Avec Miriam Shapiro, elles sont à l'origine du Feminist Art Program du California State Institute of the Arts. L'enseignement y est prodigué par des femmes artistes pour des femmes artistes et les étudiantes sont invitées à transformer leurs expériences en sujets artistiques. En 1972, elles fondent, avec leurs élèves, un centre d'expositions et de performances exclusivement féminin : la Womanhouse¹⁴. Dans cet espace, les artistes peuvent s'exprimer et créer d'une façon qui n'aurait pas été admise dans les institutions classiques. Les femmes commencent donc à expérimenter avec un art exprimant leurs expériences, leurs émotions et leurs désirs. Puisque les sujets des œuvres s'éloignent totalement de ceux mis en avant par les artistes hommes du modernisme, l'art féministe se doit de prendre des formes différentes de l'art canonique masculin. Ainsi, les techniques artisanales traditionnellement associées à la féminité comme la couture ou le tricot sont revalorisées et mises en avant sur la scène artistique. Le retour à ces pratiques évoque une remise en question institutionnelle et liée à l'histoire de l'art, dans laquelle le savoir-faire artisanal associé au travail des femmes n'était jamais considéré comme artistique et ayant une valeur égale à la peinture ou la sculpture¹⁵. Parallèlement, les artistes prennent conscience de l'image sexualisée de la femme qui a été véhiculée par les institutions artistiques ou les médias et décident de se la réapproprier.

B) Prise de conscience de l'image de la femme

En 1972, le programme télévisé *Way of Seeing*, animé par l'écrivain et historien d'art John Berger, a participé à mettre en lumière les débats autour de la représentation de la femme. L'émission se compose de quatre épisodes de 30 minutes dans lesquels Berger expose ses

¹² L. NOCHLIN, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *ARTnews*, vol. 69, n° 9, 1971, p. 3.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴ I. SANDLER, *op. cit.*, p. 118.

¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

réflexions sur l'histoire de l'art, mêlant sensibilité marxiste et approche théorique¹⁶. L'écrivain y aborde les thèmes du passage de la peinture à l'appareil photo en suivant les idées de Walter Benjamin ; de la représentation du corps de la femme dans la peinture ; de l'utilisation de la peinture comme reflet du statut social du commanditaire ; et de la publicité. Le programme avait pour but de rendre accessibles les débats artistiques au grand public et s'inscrivait dans la lignée d'une autre émission, *Civilisation*, qui avait une approche conservatrice de la tradition artistique européenne¹⁷. La même année, suite au succès de *Way of Seeing*, celui-ci a été adapté en un livre du même nom.

L'épisode et le chapitre abordant la thématique de la représentation de la femme dans l'art s'appuient sur une analyse des nus, à travers les époques, pour montrer comment les femmes ont souvent été dépeintes dans des rôles et des positions censées correspondre aux attentes d'un spectateur masculin. L'argumentaire de John Berger commence par une constatation de la différence de présence sociale entre les hommes et les femmes. Quand l'homme incarne le pouvoir qu'il exerce sur les autres, le comportement que la femme adopte envers elle-même représente la façon dont elle souhaite être traitée. Cela révèle son rôle d'objet d'une double observation : une auto-observation qui lui permet de contrôler son image et une observation externe, provenant des hommes, et qui lui dicte sa conduite. Berger simplifie ce constat par la citation « men act and women appear »¹⁸ et ajoute que, en conséquence, « she turns herself into a object »¹⁹.

La suite de l'essai se concentre alors sur la façon dont cette dynamique est illustrée en peinture, à travers le sujet du nu. Les premières représentations de nudité sont Adam et Eve qui, chassés du Paradis, prennent conscience de leur pudeur et ressentent de la honte vis-à-vis des spectateurs. Ensuite, le thème de Suzanne et les Vieillards ajoute une dimension de voyeurisme genré puisque celui qui regarde l'œuvre se mêle aux vieillards pour observer le corps nu de Suzanne. La dimension de jugement de la part des hommes et de récompense attribuée à la femme la plus attirante est également ajoutée au travers du Jugement de Paris, asseyant l'idée que la femme doit chercher à plaire au regard masculin pour avoir de la valeur. À partir de ce postulat, les images dépeignant les femmes se doivent d'être attirantes et de répondre aux attentes érotiques du spectateur masculin. Elles sont des objets de fantasme, de passion

¹⁶ N. SAUER, « How John Berger changed our way of seeing art », dans *The Conversation*, 05 janvier 2017, [https://theconversation.com/how-john-berger-changed-our-way-of-seeing-art-70831], (07/07/2024).

¹⁷ M. McNAY, « John Berger obituary », dans *The Guardian*, 02 janvier 2017, [https://www.theguardian.com/books/2017/jan/02/john-berger-obituary], (07/07/2024).

¹⁸ J. BERGER, « Chapter 3 », dans *Ways of Seeing*, s. d., [https://www.ways-of-seeing.com/ch3], (07/07/2024).

¹⁹ *Ibid.*

sensuelle, mais sans jamais pouvoir exprimer leur propre sexualité. En effet, leur pouvoir ne se trouve pas dans leur capacité d'action, mais dans l'expérience de leur représentation faite par un homme qui, lui, est maître des actes²⁰.

Au XIX^e siècle, les artistes transforment les codes traditionnels du nu pour se tourner vers la représentation de la prostitution. L'*Olympia* (fig. 6) d'Edouard Manet, par exemple, a été une œuvre emblématique de ce changement : le peintre représente une des courtisanes les plus en vogue de Paris, La Païva²¹. Mais Edgar Degas peut aussi être cité puisque ses tableaux de danseuses sont l'évocation d'un monde où la féminité est intrinsèquement liée à une valeur mercantile. Le ballet, en tant que discipline, accorde déjà une certaine importance à l'expression d'un idéal féminin puisque les ballerines sont censées donner corps à la grâce et la sensualité inhérentes à leur genre, mais aussi à la fétichisation des jambes qui, pour permettre les mouvements, sont dévoilées²². Ces aspects se renforcent quand, après la Révolution française de 1830, la trésorerie de l'Opéra de Paris dépend du mécénat d'hommes fortunés et donc, de la prostitution²³. Le tableau *Répétition sur scène* (fig. 7) de Degas illustre, par la présence des deux hommes assis en bord de scène qui observent la répétition, le « marché de chair » auquel les danseuses se soumettent pour trouver un mécène.

Grâce à la gravure, les premières collections privées de « pornographie douce » peuvent s'établir dans l'intimité des collectionneurs, avant que la photographie ne remplace celle-ci dans la production d'images de charme. La plupart du temps, les sujets de ces images sont des prostituées engagées pour être photographiées dans des mises en scène censées attirer le regard des potentiels acheteurs. L'imagerie développée dans ces clichés varie en intensité : allant de l'odalisque drapée à des représentations crues d'actes sexuels²⁴. Le fait de disposer de ces images de petits formats dans des albums privés renforce l'aspect voyeuriste de la pornographie car leur visionnage se fait dans la discrétion et dans l'intimité²⁵.

Tous ces exemples ont servi de fondations pour construire, au sein de la culture visuelle, une vision de la femme soumise aux regards et aux fantasmes du public masculin. Cette image de

²⁰ *Ibid.*

²¹ C. BERNHEIMER, « Manet's Olympia: The Figuration of Scandal », *Poetics Today*, vol. 10, n° 2, 1989, p. 225.

²² A. SOLOMON-GODEAU, « Les Jambes de la comtesse », traduit de l'anglais par J. Jones, dans A. Solomon-Godeau, *Chair à canon. Photographie, discours, féminisme*, Paris, Editions Textuels, 2016, p. 183 et 184.

²³ *Ibid.*, p. 188.

²⁴ S. PHILLIPS, « Voyeurism and Desire », dans S. Phillips (éd.), *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera*, catalogue d'exposition, Tate Modern, Londres, 28 mai – 03 octobre 2010 / San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 30 octobre 2010 – 17 avril 2011 / Walker Art Center, Minneapolis, 21 mai – 11 septembre 2011, Londres, Tate Publishing, 2010, p. 55.

²⁵ *Ibid.*, p. 56.

la féminité hautement sexualisée se construit en parallèle d'une autre qui place la femme dans le rôle de la mère de famille, de la maîtresse de foyer douce et innocente. La « madone » et la « putain », ces deux stéréotypes seraient, en quelque sorte, les deux seules options possibles, les deux versants d'une même pièce qu'est la féminité²⁶. Martha Rosler dénonce cette dichotomie en faisant se confronter les deux images dans les œuvres *Bowl of fruit* (fig. 8) et *Hot Meal* (fig. 9). Deux collages issus de sa série *Body Beautiful, Beauty Knows No Pain*, réalisée entre 1966 et 1972. Dans celle-ci, Rosler mêle des représentations de femmes issues des médias à des contextes évoquant des images de publicité afin d'attirer l'attention sur la façon dont le corps de la femme est utilisé pour pousser à la consommation. Les deux œuvres citées mettent en relation le corps nu de la femme avec des appareils de cuisine, créant un sous-texte qui illustre et dénonce les deux grandes « identités » féminines.

Au-delà de vouloir dénoncer ces deux rôles attribués au genre, les artistes féministes tentent de les dépasser en offrant d'autres visions que celles de la femme réduite à la domesticité imposée par le patriarcat ou réduite à ses attributs sexuels. Pour cela, le corps féminin est revalorisé comme surface de travail et d'expression, soit dans sa représentation avec des artistes explorant « l'iconographie vaginale », soit par la parodie de la performance du genre féminin²⁷. Cette dernière peut être envisagée comme l'ensemble des codes que suivent, consciemment ou non, les femmes afin de se conformer aux attentes sociales définies, au fil des époques, par la société patriarcale. Mais peut aussi être envisagée, littéralement, au travers du médium de la performance quand les artistes s'en servent pour illustrer leur féminité ou leur réalité.

C'est ce que fait Martha Rosler quand, toujours dans l'idée de se défaire de l'image de la femme au foyer, elle parodie des tâches domestiques dans sa vidéo *Semiotics of the Kitchen* (fig. 10), réalisée en 1975. Dans cette performance filmée, l'artiste met en scène un semblant de recette de cuisine dans laquelle elle énumère, par ordre alphabétique, différents ustensiles. Pour chacun, elle mime son utilisation en introduisant des mouvements contre-intuitifs, tels que poignarder l'air avec un couteau ou jeter par-dessus son épaule le contenu d'une louche. Ses gestes se font de plus en plus violents au fur et à mesure de la performance. À la fin, elle forme les lettres U, V, W, X, Y et Z avec ses bras – couteaux en main – avant de s'arrêter et de fixer le spectateur. La tension et la violence qui se dégagent de la performance évoquent la rage d'une femme confinée à la cuisine et à la vie domestique. Le titre, *Semiotics of the Kitchen*, ainsi que l'association entre l'apprentissage de l'alphabet et les tâches ménagères permettent, selon

²⁶ G. TUCHMAN, « Women's Depiction by the Mass Media », *Signs*, vol. 4, n° 3, 1979, p. 531.

²⁷ I. SANDLER, *op. cit.*, p. 115.

Martha Rosler, de dénoncer les injonctions patriarcales²⁸. « As the woman speaks, she names her own oppression »²⁹, dit l'artiste au sujet de cette œuvre. Même si l'énonciation de l'oppression se fait de manière implicite, Rosler estime qu'elle permet de faire évoluer la pensée et, à terme, d'abolir les inégalités³⁰.

Malgré cette prise de conscience de la représentation négative du genre féminin et les tentatives de redressement des artistes féministes, l'image de la femme-objet de fantasmes est encore bien accrochée. Le travail de Guy Bourdin, par exemple, témoigne de la sexualisation des corps qui continue de s'exercer dans la photographie de mode. Ancien assistant de Man Ray, auprès duquel il a développé son regard photographique, Bourdin est connu pour ses photographies où les codes du fétichisme et du voyeurisme servent à promouvoir certains articles de haute couture³¹. Puisque le sexe fait vendre, le stéréotype du mannequin qui pose lascivement est un des sujets de prédilection de la publicité. Particulièrement dans l'univers du vêtement où il est facile de jouer sur le déshabillé et la nudité³². Les femmes des photographies de Bourdin sont généralement passives et vulnérables, soumises aux regards du photographe et du consommateur. Dans la campagne pour Charles Jourdan parue dans Vogue en mars 1972, une des images présente une femme allongée sur un divan rose, les jambes écartées et entourée de miroirs (fig. 11). Dans cette position, son corps est complètement offert à la vue, puisque les miroirs renvoient son image sous tous les angles. Cette utilisation du fantasme de la femme dans l'industrie de la mode est assez ambiguë puisque le public visé, féminin, est complètement ignoré pour favoriser des conventions visuelles qui plaisent aux hommes³³. Là où il contemple, la femme se voit être regardée : les photographies de mode incarnent les deux pans d'une relation de voyeurisme³⁴.

Celles-ci, présentes majoritairement dans les magazines spécialisés, ne sont néanmoins pas les seuls exemples d'objectification de la femme dans les médias de masse. De manière générale, la publicité se sert de l'image des femmes conventionnellement attractives pour attirer les consommateurs. Celles-ci sont présentées dans des rôles passifs, voire réduites à certaines

²⁸ E. LEQUEUX, « Martha Rosler », dans *Collection FRAC Lorraine*, s. d., [<https://collection.fracloorraine.org/collection/print/469?lang=en>], (04/07/2024).

²⁹ Martha Rosler citée dans E. LEQUEUX, *op. cit.*

³⁰ E. LEQUEUX, *op. cit.*

³¹ S. PHILLIPS, « Voyeurism and Desire », *op. cit.*, p. 57.

³² V. STEELE, « Erotic Allure », *Aperture*, n° 122, 1991, p. 81.

³³ *Ibid.*, p. 92.

³⁴ *Ibid.*, p. 96.

parties de leur corps³⁵, afin de répondre au désir de voyeurisme du consommateur évoluant dans un système capitaliste et patriarcal³⁶. Par cette façon de communiquer en ne s'adressant qu'au public masculin, les médias confirment l'idée que la femme et son corps ne servent qu'à être contemplés par les hommes. La publicité étant un des secteurs qui véhicule le plus d'images de masse, le fait de présenter la femme dans cette position d'oppression renforce le rôle social qui lui est associé et que les mouvements féministes s'efforcent de combattre. Quand la femme n'est pas représentée comme objet de contemplation, elle est associée au stéréotype de la femme au foyer subordonnée à son mari – encore une fois, elle est « madone » ou « putain ».

Cette dichotomie entre les deux visions stéréotypées de la femme s'illustre à nouveau, quelques années après les collages de Rosler, dans *Le baiser de l'artiste* (fig. 12) de ORLAN. En 1977, cette dernière, alors inconnue du public, installe sans autorisation son diptyque à la quatrième édition de la Foire Internationale d'Art Contemporain qui se tient au Grand Palais de Paris. Mix entre performance et installation, l'œuvre se compose de deux autoportraits grandeur nature. Le premier la représente en Madone baroque, le deuxième est une photo de son buste derrière lequel elle s'assoit. En insérant une pierre de cinq francs dans la fente située en haut de celui-ci, le spectateur a le choix d'allumer un cierge devant Sainte-ORLAN ou d'embrasser l'artiste. Avec cette œuvre, ORLAN entend dénoncer la pression exercée sur la femme pour qu'elle se conforme aux rôles que la société lui a attribués et elle interroge ce que l'identité féminine pourrait être en dehors de ces deux stéréotypes. En prenant part à l'installation, l'artiste se transforme en sculpture vivante et fait de son corps un « lieu de débat public ». La transaction financière est également un aspect important de l'œuvre puisqu'il évoque la marchandisation du corps de la femme et la façon dont ORLAN se le réapproprie. « Je me vends moi-même, je suis un produit libre, je reprends possession de mon corps et de tous ses possibles. »³⁷, dit-elle.

Un autre secteur où la femme est soumise à des carcans stéréotypés et où son image est exploitée en tant qu'objet, c'est le cinéma hollywoodien où, selon la cinéaste et théoricienne anglaise Laura Mulvey, les protagonistes masculins sont les acteurs de la narration quand leurs homologues féminines sont des objets de contemplation érotique. Les rôles assignés aux

³⁵ X. LUO, « Cultural Representation of Female Images in Advertising », *Open Access Library Journal*, vol. 9, e8703, 2022, p. 3.

³⁶ *Ibid.*, p. 5 et 6.

³⁷ D. PERESAN-ROUDIL, « Le “Baiser de l'artiste” d'ORLAN, un scandale d'art et d'argent », dans *BeauxArts*, 15 mai 2023, [<https://www.beauxarts.com/grand-format/le-baiser-de-lartiste-dorlan-un-scandale-dart-et-dargent/>], (08/07/2024).

héroïnes de films sont limités, contraignants et démontrent un « éventail d'oppressions » présentes dans le quotidien, mais renforcées devant la caméra³⁸.

C] Théoriser le *male gaze*

En 1975, Laura Mulvey publie l'article « Visual Pleasure and Narrative Cinema »³⁹ dans la revue *Screen*. Dans celui-ci, elle établit sa théorie du *male gaze*, un concept basé sur la psychanalyse de Sigmund Freud et Jacques Lacan, en explorant la relation entre le spectateur masculin et les protagonistes féminines des films classiques hollywoodiens. À cette époque, Laura Mulvey fait partie du groupe de lecture féministe anglais History Group (qu'elle a rejoint en 1970) dont le but est de remettre en question le système de domination masculine en discutant d'essais théoriques⁴⁰. C'est dans ce contexte qu'elle découvre les écrits de Freud et Lacan sur lesquels elle s'appuie pour élaborer sa thèse du voyeurisme. Bien que les conceptions de ces psychanalystes soient aujourd'hui très critiquées, elles fascinaient les féministes de ce groupe qui voyaient en elles un moyen de comprendre les rouages de la pensée patriarcale. En effet, étudier la façon dont ces hommes parlent des femmes permet aux féministes de comprendre leur mode de pensée et la façon qu'ils ont de considérer leur propre masculinité⁴¹. En se basant sur les conceptions de la peur de la castration et de la scopophilie, Mulvey propose d'expliquer la fascination érotique qui s'exerce sur les femmes au sein des productions classiques de films hollywoodiens.

D'un côté, la scopophilie représente le plaisir qu'éprouve une personne à objectifier et à soumettre l'autre à un voyeurisme érotique. Le cinéma, dans sa façon d'être présenté à une audience plongée dans une salle obscure, joue avec les penchants voyeurs du public en le séparant de la scène qui se déroule à l'écran. D'un autre côté, elle est le plaisir narcissique que le spectateur ressent lorsqu'il se reconnaît et s'identifie à ce qu'il voit à l'écran. Dans un contexte patriarcal, ce plaisir, lié au regard, est partagé entre l'homme, actif, qui observe et la femme, passive, qui est observée. Ce serait donc pour cela que, dans les films, les acteurs masculins sont les moteurs de la narration tandis que les protagonistes féminines figent l'action

³⁸ N. CARROLL, « The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, n° 4, 1990, p. 349.

³⁹ L. MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

⁴⁰ C. WERNAERS, « Laura Mulvey, théoricienne du male gaze : “Quand j’ai rencontré le féminisme, ma façon de voir les films a changé” », dans *RTBF Actus*, 06 mai 2024, [<https://www.rtbf.be/article/laura-mulvey-theoricienne-du-male-gaze-quand-j-ai-rencontre-le-feminisme-ma-facon-de-voir-les-films-a-change-11369726>], (04/06/2024).

⁴¹ Conférence *Meet the Artist: Laura Mulvey*, Bruxelles, Bozar, 11 mai 2024.

pour créer des moments de contemplation érotique. Celle-ci vient, dans un premier temps, des autres personnages présents dans la scène et, ensuite, du public masculin qui s'y identifie. En passant par l'intermédiaire du protagoniste qui contrôle la narration, le spectateur prend, lui aussi, possession de la femme qui est mise à sa disposition. Le problème qui se pose alors, selon la psychanalyse, est que cette femme évoque, chez l'homme, une peur de la castration. Cette dernière doit alors être contrebalancée par une dévaluation de l'objet – la femme – causant l'angoisse ou par une fétichisation⁴². Ainsi, les héroïnes de cinéma sont soumises aux regards voyeurs des hommes qui, par instinct, les dénigrent ou leur imposent leurs fantasmes.

À l'époque de sa publication, l'article n'a pas eu énormément d'impact, il a fallu attendre plusieurs années pour que celui-ci s'établisse comme un essai fondateur de la théorie du cinéma. Néanmoins, à la fin des années 1970, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » est au centre d'énormément de discussions entretenues par les réalisateurs et essayistes⁴³. Base théorique forte, mais aussi texte qui est constamment remis en question, l'essai de Mulvey contient plusieurs lacunes que ses contemporains n'ont pas manqué de soulever : l'absence de prise en compte du point de vue de la spectatrice féminine, le fait d'imposer une structure psychanalytique au film, le manque d'intersectionnalité avec la lutte décoloniale⁴⁴, le manque de prise en compte du regard queer alors que la lutte lesbienne accompagne la lutte féministe⁴⁵, le fait de choisir de n'aborder que le cinéma classique hollywoodien⁴⁶. Ces lacunes sont redressées par l'autrice dans « Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema »⁴⁷, publié en 1981.

Même si la théorie avancée par Mulvey concerne exclusivement le cinéma, le concept de *male gaze* peut être élargi pour toucher différents domaines, puisque la vision patriarcale ne se limite pas qu'aux films. Ainsi, plusieurs artistes travaillent autour de cette notion en la détournant de façon parodique ou en l'exposant directement afin de révéler son impact négatif sur les femmes. De 1977 à 1980, l'artiste américaine Cindy Sherman réalise la série *Untitled Film Stills* (fig. 13) dans laquelle elle se met en scène pour créer des photographies qui semblent être des arrêts sur image tirés de films hollywoodiens. Cette série a énormément d'impact dans la sphère artistique pour sa façon d'illustrer les théories de la représentation de l'image de la femme. C'est aussi

⁴² L. MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *op. cit.*, p. 9, 10, 11, 13 et 14.

⁴³ Conférence *Meet the Artist: Laura Mulvey*, *op. cit.*

⁴⁴ C. COLUMPAR, « The Gaze As Theoretical Touchstone: The Intersection of Film Studies, Feminist Theory, and Postcolonial Theory », *Women's Studies Quarterly*, vol. 30, n° 1/2, 2002, p. 26, 27 et 28.

⁴⁵ Conférence *Meet the Artist: Laura Mulvey*, *op. cit.*

⁴⁶ J. MAYNE, « Feminist Film Theory and Women at the Movies », *Profession*, 1987, p. 15.

⁴⁷ L. MULVEY, « Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Framework*, n° 15/17, 1981, p. 12-15.

une œuvre emblématique du mouvement de la Picture Generation dont Sherman fait partie. Celui-ci est caractérisé par la confrontation aux débats théoriques et l'utilisation des stratégies de l'industrie du divertissement. Les artistes de ce groupe choisissent de créer des images typiques de celles des médias de masse où tout est mis en œuvre pour capter l'attention du public⁴⁸.

L'année où Sherman débute la série, elle vient de s'installer à New York, et de prendre conscience que les collages réalisés à la façon de storyboards qu'elle créait jusqu'alors étaient trop chronophages et enfantins. Elle a l'idée de créer la série *Untitled Film Stills* en observant des photographies pornographiques qu'elle trouve dans l'atelier de l'artiste David Salle. Ces images, réalisées dans le but de susciter l'imaginaire érotique, ont la capacité de concentrer toute une narration dans une seule prise de vue. Sherman avait déjà développé ce côté narratif dans ses collages en associant différents autoportraits, mais, dans les clichés de *Untitled Film Stills*, elle choisit de ne plus incarner qu'un seul personnage. Pour chaque photographie, elle amène l'intrigue et suggère l'action par ses poses et attitudes, par l'environnement dans lequel elle se place et par l'angle de vue de l'appareil photo⁴⁹.

Les images qu'elle crée sont des archétypes de la femme soumise au mythe de la féminité porté par le patriarcat. Les protagonistes des photographies sont des héroïnes clichées de films hollywoodiens : femme fatale, mère au foyer, demoiselle en détresse, secrétaire, diva, etc. Leur rôle répond à un stéréotype et leur représentation se conforme aux attentes d'une idéologie phallocentrique. Elles sont des corps fétichisés, des objets de contemplation soumis aux désirs du spectateur masculin. Cet aspect a d'ailleurs été reproché à Cindy Sherman, notamment par sa collègue Mira Schor (elle aussi impliquée dans la sphère artistique féministe new-yorkaise) qui l'accuse de soutenir les représentations négatives de la femme en réitérant et confirmant les injonctions du *male gaze*⁵⁰.

Cependant, c'est en jouant avec les codes archétypaux de la féminité que Cindy Sherman entend remettre en question les structures de pouvoir de la société occidentale. Les photographies de *Untitled Film Stills* forcent le spectateur à se confronter aux questions de représentation du corps féminin et aux carcans sociaux qui construisent la féminité⁵¹. La répétition et la parodie

⁴⁸ F. AUBART, *L'attitude de la Picture Generation. Excès, passion et manipulation*, Dijon, Les Presses du réel, 2023, p. 10.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁰ A. KERCHY, « The Woman 69 Times: Cindy Sherman's "Untitled Film Stills" », *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, vol. 9, n° 1, 2003, p. 181.

⁵¹ *Ibid.*

mettent en exergue les limites des rôles stéréotypés et le sexisme inhérent au regard porté sur les femmes. Dans son ouvrage de 1990, *Gender Trouble*⁵², Judith Butler développe l'idée de la *parody as politics* qui, même si le texte est postérieur à la série de Cindy Sherman, pourrait en expliquer le geste subversif. Puisque le genre est un acte performatif dont l'incarnation est régie par les fantasmes masculins, cela signifie que la féminité est constamment produite et reproduite par des femmes qui, bien souvent, appliquent inconsciemment des codes normatifs. La parodie et la répétition seraient donc des outils qui permettent de montrer la nature artificielle et performative de la féminité⁵³. Avec *Untitled Films Stills*, Cindy Sherman amène le public à reconnaître le modèle dans lequel les femmes sont contraintes de s'inscrire et donc de le « déjouer »⁵⁴. Car, si les personnes qui observent les images prennent conscience des dictats qui s'appliquent aux héroïnes de Cindy Sherman, elles acquièrent la capacité de les identifier quand ils s'appliquent, parfois inconsciemment, dans la vie quotidienne.

Les protagonistes de ses portraits sont des personnages fictifs dont toute l'identité est insinuée par une simple représentation physique. Sherman montre l'importance que la société apporte à l'apparence d'une personne pour en comprendre sa psychologie. Même si l'artiste incarne, à chaque fois, les héroïnes de ses photographies, le jeu de déguisement auquel elle se soumet permet de créer une panoplie d'identités identifiables par un public dont les codes sont définis par des attentes de plaisir phallocentrique. Les femmes qu'elle incarne représentent toutes un modèle type, une idéalisation de différentes personnalités féminines, un inventaire de possibilités, mais ont toutes en commun leur désirabilité. Une femme, peu importe son rôle, se doit d'être attirante pour le regard masculin⁵⁵.

Ces *staged photographs* de Cindy Sherman se présentent comme des arrêts sur image de films hollywoodiens. Cependant, le « moment de l'arrêt » n'est pas choisi au hasard, il correspond aux « moments de contemplation » dont Laura Mulvey soulève la dynamique dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». Au lieu de ralentir l'action pour permettre la contemplation, comme dans les films, Cindy Sherman la fige totalement par la photographie. La contemplation cinématographique, même si elle s'inscrit dans un ralentissement du récit, ne dure que le temps programmé et imposé par la narration. Alors que la photographie permet au spectateur de choisir la durée de son observation. Les images sont donc à sa disposition pour être scrutées dans les moindres détails. Plus longtemps il les observe, plus le sujet tend à disparaître pour

⁵² J. BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Londres, Routledge, 1990.

⁵³ *Ibid.*, p. 142-149.

⁵⁴ A. KERCHY, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁵ *Ibid.*

révéler des formes *uncanny* et grotesques : « twisted bodies, torsos seem mutilated, handicapped, preventing any escape from the suffocating atmosphere of these mythological, mute, feminine, soliloquies »⁵⁶.

La série est commentée par Laura Mulvey dans l'article « A Phantasmagoria of the Female Body. The Work of Cindy Sherman »⁵⁷, paru en 1991 dans *New Left Review* (republié en 1996 sous le nom dans « Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977-87 » comme cinquième chapitre du livre *Fetishism and Curiosity*⁵⁸). Mulvey y retrace l'évolution de l'œuvre de Sherman, de ses premières photographies à celles de 1991 et explique comment l'artiste a fait évoluer sa représentation des femmes au travers de la mascarade. En parlant de *Untitled Film Stills*, l'autrice explique que l'artiste s'exprime doublement dans ses photographies : une première fois en tant que modèle qui se pare selon les conventions esthétiques de la société patriarcale, une deuxième en tant qu'artiste qui révèle la mascarade du personnage et le voyeurisme du spectateur guidé par l'appareil photo. Cependant, l'évidence de la mise en scène et la reconnaissance de Cindy Sherman dans chacun des personnages permettent de briser l'illusion de la mascarade et, ainsi, faire prendre conscience au spectateur du processus mis en œuvre par l'artiste pour attirer son regard mais, également, de l'inconfort d'être l'objet du voyeurisme⁵⁹.

Autre artiste de la Picture Generation, Barbara Kruger détourne les stratégies et l'imagerie des affiches publicitaires afin d'attirer l'attention sur les dérives des systèmes de pouvoir qui existent dans la société capitaliste et patriarcale des années suivant la Seconde Guerre mondiale. Ses œuvres passent des messages forts et directs – parfois marqués directement sur l'image – et remettent en question les relations de domination⁶⁰. Gravitant autour des groupes féministes et des débats théoriques de l'époque, elle apporte sa réflexion sur le *male gaze* à travers l'œuvre *Untitled (Your gaze hits the side of my face)* (fig. 14), réalisée en 1981. Celle-ci confronte directement l'acte voyeuriste masculin par la phrase « Your gaze hits the side of my face ». Le choix du mot « hit » met l'accent sur la violence inhérente au regard qui, lorsqu'il se pose sur une femme, est toujours connoté sexuellement. L'énoncé est rendu austère et impersonnel par les choix graphiques : le choix de police d'écriture franche et le texte vertical, placé à la gauche

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ L. MULVEY, « A Phantasmagoria of the Female Body. The Work of Cindy Sherman », *New Left Review*, vol. 1, 1991, p. 137-150.

⁵⁸ L. MULVEY, *Fetishism and Curiosity*, Indiana, Indiana University Press, 1996.

⁵⁹ L. MULVEY, *Fetishism and Curiosity*, op. cit., p. 68.

⁶⁰ M. L. HERNANDEZ, « Barbara Kruger », dans *MoMA*, 2022, s.d., [<https://www.moma.org/artists/3266>], (06/07/2024).

d'un buste féminin de profil. Celui-ci est une version stylisée d'une sculpture antique dont le cou disparaît dans le bloc de pierre. Ce choix de représentation convoque l'idée que la femme est statique dans l'acte d'être regardée. Sous le regard masculin, elle est une image figée des canons de la féminité⁶¹.

Les deux artistes évoquées, Cindy Sherman et Barbara Kruger présentent, toutes deux, des œuvres dans l'exposition de 1985 *Difference: On Representation and Sexuality*. Selon la préface du catalogue « Difference is such an exhibition, focusing on the ways in which representation, purporting to be neutral, is informed by differences in gender. The point of view of this exhibition is specific, since gender itself is not the subject of the show; it is instead an intellectual as well as visual exploration of how gender distorts "reality," as seen through the work of thirty-one artists, both male and female. »⁶². De ce fait, les œuvres, ainsi que les essais compilés dans le catalogue, évoquent les théories de la représentation qui se sont établies dans le courant des années 1970 et 1980 – notamment celle de Laura Mulvey – et reflètent une forte influence des théories de psychanalyse. Particulièrement le texte « Sexuality in the Field of Vision »⁶³ de Jacqueline Rose qui envisage comment les artistes engagent les théories freudiennes dans la création de leurs œuvres. En choisissant de mettre l'accent sur l'aspect sexuel, ces artistes peuvent renforcer les stéréotypes et les injonctions sociales et culturelles liées au genre ou dépasser la question du sujet pour appréhender la façon dont le travail de l'image peut, lui aussi, engendrer le plaisir⁶⁴. Rose illustre ce rapport entre sujet sexuel et représentation par l'exemple de la critique d'un dessin anatomique de coït réalisé par Léonard de Vinci. Par la précision scientifique de l'acte qui est représenté, l'image serait inexacte et inconfortable à regarder car elle manque de désir et de plaisir. De Vinci aurait échoué à représenter la sexualité en dépeignant une image trop réaliste, loin des fantasmes du spectateur⁶⁵. D'un point de vue féministe, cela signifie que le *male gaze* pourrait être renversé en confrontant le spectateur au particularisme et aux limites de l'image parfaite de la femme⁶⁶.

⁶¹ T. FOLLAND, « Barbara Kruger, "Untitled (Your gaze hits the side of my face)" », dans *Smarthistory. The Center for Public Art History*, s. d., [<https://smarthistory.org/barbara-kruger-untitled-your-gaze-hits-side-face/>], (06/07/2024).

⁶² M. TUCKER, « Preface », dans M. Landsman (éd.), *Difference: On Representation and Sexuality*, catalogue d'exposition The New Museum of Contemporary Art, New York, 08 décembre 1984 – 10 février 1985 / The Renaissance Society at the University of Chicago, Illinois, 03 mars – 07 avril 1985 / Institute of Contemporary Art, Londres, 19 juillet – 01 septembre 1985, New York, Red Ink, 1985, p. 4.

⁶³ J. ROSE, « Sexuality in the Field of Vision », dans M. Landsman (éd.), *Difference: On Representation and Sexuality*, catalogue d'exposition The New Museum of Contemporary Art, New York, 08 décembre 1984 – 10 février 1985 / The Renaissance Society at the University of Chicago, Illinois, 03 mars – 07 avril 1985 / Institute of Contemporary Art, Londres, 19 juillet – 01 septembre 1985, New York, Red Ink, 1985, p. 31-34.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 32 et 33.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁶ *Ibid.* p. 33.

L'année suivante, l'autrice ébauche sa théorie dans un ouvrage du même titre⁶⁷ et propose une analyse approfondie et une critique des dynamiques de pouvoir qui s'exercent dans la représentation de la femme, particulièrement dans le cinéma et la littérature⁶⁸.

D) Créer un *counter-male gaze*

La volonté de se défaire du *male gaze* est énoncée dès le moment où celui-ci est théorisé puisque, à la fin de « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Laura Mulvey propose déjà de détourner les conventions traditionnelles du cinéma « to free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics, passionate detachment. »⁶⁹. L'autrice explique que les films reposent sur trois formes de regards : celui de la caméra sur les événements filmés, celui du public sur les images qui sont diffusées et celui que les protagonistes échangent entre eux. Le cinéma classique hollywoodien diminue l'impact des deux premiers pour offrir des productions les plus proches possibles de la réalité. Ce faisant, il construit la façon dont les spectateurs doivent regarder les images et ne leur laisse pas l'opportunité de prendre du recul sur le comportement qu'ils adoptent face à elles. Ainsi, la première façon de porter un coup à la dynamique du *male gaze* est de mettre en avant les jeux de mouvement de caméra pour réinstaurer une distance entre le public et le film⁷⁰. Laura Mulvey transpose cette conception théorique au film *The Riddles of the Sphinx* qu'elle co-produit avec Peter Wollen en 1977. Les deux cinéastes ont la volonté de se positionner dans les débats esthétiques et féministes de l'époque et proposent une nouvelle approche de la discipline. Les images de *The Riddles of the Sphinx* reflètent le refus des producteurs de les éditer et la durée des plans-séquences panoramiques qui forment les treize chapitres du film est laissée au hasard des capacités techniques de la caméra. Ces visions circulaires résonnent avec le sujet du

⁶⁷ J. ROSE, *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso Book, 1986.

⁶⁸ Un autre essai de Jacqueline Rose est publié en 1988 dans *Vision and Visuality* un ouvrage édité par Hal Foster qui regroupe plusieurs textes écrits suite à un cycle de débat mené par le Dia Art Foundation de New York et animé par Foster. Aux côtés de Rose, se trouvent les textes de Martin Jay qui discute du régime scopique de la modernité, Jonathan Crary qui envisage la vision moderne, Rosalind Krauss qui évoque l'impulsion de voir et Norman Bryson qui décentre la notion du *gaze* tel que compris en occident pour le confronter à celle du philosophe japonais Nishida. Les différents essais de cet ouvrage montrent que la question du *gaze* est élargie pour toucher à d'autres aspects que ceux soulevés par Laura Mulvey.

⁶⁹ L. MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *op. cit.*, p. 18.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 17 et 18.

film : le rôle que la femme occupe quand elle devient mère. Dans cette conception, l'image, comme la maternité, est un cycle qui rompt avec la narration patriarcale⁷¹.

Si l'approche de Mulvey offre un moyen de se détacher du *male gaze* pour produire un cinéma alternatif, Kaja Silverman est la première à proposer un *counter-male gaze* quand elle publie « Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image »⁷² en 1992. En se basant sur la théorie de l'image spéculaire de Lacan, qui explique que quand l'enfant passe par le stade d'autoreconnaissance, après avoir appris à reconnaître ses proches, il s'établit comme sujet, Silverman lie le concept d'identité au *gaze* développé dans la théorie du cinéma⁷³. Elle argumente que, dans cette phase miroir, l'enfant forge son identité en comparaison avec ce qu'il observe et n'est pas. Ainsi, le « moi » devient de plus en plus dépendant de l'environnement extérieur et du regard qu'il porte sur lui-même. Quand il est capable de s'auto-identifier dans un miroir, l'enfant devient donc responsable de son regard et de l'impact de celui-ci. Silverman transpose, sur cette théorie, des analyses des films de Rainer Werner Fassbinder et explique comment le réalisateur use de la mise en scène et du cadrage pour subvertir le regard traditionnel masculin et pour « turning the look back upon itself »⁷⁴. Sa stratégie est de ne pas mettre l'accent sur l'objet du regard mais sur le regard lui-même, empêchant d'accéder, de façon classique, au plaisir voyeur et inversant le paradigme scopique. De ce fait, le spectateur est forcé de prendre conscience de son propre voyeurisme et des motivations qui le dirigent. Ainsi, une des stratégies pour apporter un *counter-male gaze* est de tourner la conscience du regard, non plus sur la victime, mais sur l'homme qui l'émet. La deuxième stratégie que Kaja Silverman détecte dans les films de Fassbinder, c'est le renversement des dynamiques traditionnelles du genre et de la sexualité. Au lieu d'être l'objet d'un désir masculin, la femme peut, elle-même, sexualiser un homme et le « castrer », redéfinissant ainsi les normes du genre et du désir dans la sphère cinématographique⁷⁵.

Dans les arts plastiques, cette tentative de retourner le *male gaze* en attirant l'attention dessus s'était déjà manifestée en 1989, à travers l'affiche que Barbara Kruger réalise à l'occasion de l'exposition Art and Media Culture du Whitney Museum of American Art de New York

⁷¹ C. FENNELL, « Laura Mulvey remembers shooting avant-garde classic Riddles of the Sphinx », dans *British Film Institute*, 17 octobre 2013, [https://www.bfi.org.uk/interviews/laura-mulvey-riddles-sphinx], (07/08/2024).

⁷² K. SILVERMAN, « Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image », dans N. Bryson, M. A. Holly et K. Moxey (éd.), *Visual Culture*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994 (Images and Interpretations), p. 272-301.

⁷³ S. VON FALKENHAUSEN, *Beyond the Mirror. Seeing in Art History and Visual Culture Studies*, traduit de l'allemand par N. Grindell, Bielefeld, transcript Verlag, 2020, p. 119.

⁷⁴ K. SILVERMAN, *op. cit.*, p. 278.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 284.

(fig. 15). Celle-ci montre une photographie rapprochée d'une femme se cachant le visage accompagnée des textes « Don't look now », « An image is not a world », « Seeing is not believing », « Don't find your world in ours » et « We need healing and housing ». En manifestant la conscience d'être observée et en ordonnant de détourner le regard dans le premier texte – le plus important sur l'image – la protagoniste de l'affiche se défait de sa responsabilité à attirer le *male gaze* et la transfère au spectateur-voyeur. Les autres énoncés renforcent d'ailleurs ce changement de dynamique puisqu'ils pourraient être le plaidoyer d'une femme qui ne supporte plus les affres du voyeurisme.

En 1992, bell hooks⁷⁶ publie l'essai « The Oppositional Gaze – Black Female Spectator »⁷⁷ dans son livre *Black Looks: Race and Representation*. Dans celui-ci, elle introduit la notion d'*oppositional gaze*, une forme de contestation que les spectatrices noires expriment face aux représentations de la femme blanche dans les médias. Puisque l'histoire de la communauté afro-américaine a été conditionnée par l'esclavagisme et l'interdiction d'user de son droit de regard, la possibilité de se réapproprier leur pouvoir en tant que sujets regardants est un acte politique⁷⁸. Ayant depuis toujours été ignorées par les médias et confrontées, dans le cinéma, à une définition de la beauté blanche, les spectatrices noires ont une relation douloureuse avec l'écran car leur regard est un regard masochiste. L'*oppositional gaze* leur permet de créer un espace critique détaché de cette douleur mais également des dynamiques qui s'exercent entre l'homme blanc/actif et la femme blanche/passive⁷⁹. Ne s'identifiant ni dans le regard phallocentrique ni dans la représentation des femmes, la relation que les spectatrices noires établissent avec le film se fait par l'interrogation et l'adoption d'une position extérieure critique, sous peine d'éprouver le désir de devenir la femme soumise aux fantasmes masculins des films hollywoodiens⁸⁰. L'*oppositional gaze* de bell hooks s'illustre dans *Self Portrait as a Nice White Lady* (fig. 16) de Adrian Piper. À travers cette œuvre, l'artiste use des stéréotypes de genre et d'ethnie pour essayer de les remettre en question. Le titre évoquant la « femme blanche agréable », automatiquement associée par la société à des traits de caractère tels que la gentillesse et la serviabilité, contraste avec l'image d'une femme noire usant d'argot afro-américain.

⁷⁶ En créant son pseudonyme, l'autrice a choisi de ne pas employer les majuscules conventionnelles afin de signifier qu'elle porte plus d'importance au contenu de ses travaux qu'à sa personne.

⁷⁷ B. HOOKS, « The oppositional Gaze. Black Female Spectators », dans B. Hooks, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South press, 1992, p. 115-131.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 115 et 116.

⁷⁹ *Ibid.* p. 121 et 122.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 126.

Enfin, une des dernières stratégies de *counter-male gaze* est amenée par Margaret Olin dans son article « Gaze »⁸¹, paru en 1996. En partant du principe que le *male gaze* s'applique grâce à la distance mise entre les protagonistes féminines et les spectateurs plongés dans l'obscurité d'une salle de cinéma et que, selon Lacan, le regard est indétachable de l'œil, Olin établit que le voyeurisme peut être détourné en créant un dialogue visuel entre le voyeur et la personne observée. « If you can look back, you cannot be possessed by the gaze of the other. What is proposed is not a stare-down. It is a shared gaze »⁸², dit-elle. Si le regard est partagé, les dynamiques de pouvoir qui s'exercent dans le voyeurisme sont annulées puisque le voyeur récupère toute la responsabilité de son acte. Olin illustre son propos en évoquant une photographie de Walker Evans : un portrait de Annie Mae Gudger qui regarde directement le photographe/le spectateur (fig. 17). Faisant allusion à l'œuvre *Untitled (Your gaze hits the side of my face)* de Barbara Kruger, Olin commente « Our gaze does not hit the side of her face but the front »⁸³, évoquant l'idée que, depuis l'établissement de la théorie du *male gaze*, la femme a pu échapper à son rôle d'objet des désirs du spectateur masculin.

⁸¹ M. OLIN, « Gaze », *Critical Terms for Art History*, 2^e édition, 1996, p. 208-219.

⁸² Margaret Olin citée dans S. VON FALKENHAUSEN, *op. cit.*, p. 135.

⁸³ Margaret Olin citée dans *Ibid.*

Chapitre 2 : La surveillance comme voyeurisme

La surveillance et son impact sur les individus font partie des thématiques principales de l'œuvre de Lynn Hershman Leeson. Dans la relation que les individus entretiennent avec les machines que l'artiste étudie à travers son travail, la surveillance est un des aspects les plus présent mais, en même temps, les plus discrets. Le voyeurisme et le contrôle que celle-ci exerce sur les masses existent depuis tellement longtemps et sont tellement bien implantés que les citoyens n'en ont presque plus conscience. Par ses œuvres, l'artiste essaye d'attirer l'attention des spectateurs sur les systèmes de surveillance, leur évolution technologique et leurs impacts sur la vie privée et sur l'identité.

Le voyeurisme chez Lynn Hershman Leeson est intrinsèquement lié à la surveillance qui sert autant d'outil de contrôle que de moyen de critiquer la société technocrate. Savoir comment les techniques d'observation sont utilisées dans un but disciplinaire et comprendre leur évolution est donc indispensable pour aborder le travail de l'artiste. Chacune des trois œuvres étudiées dans ce mémoire fait référence, plus ou moins directement, à des techniques de surveillance : *Roberta Breitmores* se sert de techniques d'espionnage, *Lorna* évoque le contrôle des médias et *Room of One's Own* est construite sur le modèle de la capture des espaces informatiques.

Dans ce chapitre, nous verrons comment la surveillance de masse a été créée en réponse à des problèmes disciplinaires. Et comment elle a évolué pour devenir une pratique voyeuriste insidieuse, puissante et inévitable.

A] Genèse de la surveillance de masse – Panoptique

À la fin du XVIII^e siècle, Jérémy Bentham pose les bases d'une société régie par la recherche de transparence et l'internalisation d'une surveillance continue. À l'époque où l'Europe bascule dans le nouveau régime économique du capitalisme industriel, le philosophe et réformateur social anglais se penche sur la création d'un système de pouvoir qui répondrait aux exigences législatives, institutionnelles et sécuritaires tout en minimisant les coûts d'application⁸⁴. Pendant près de 20 ans, il travaille sur un modèle idéal d'architecture carcérale qu'il nomme le panoptique. Ce terme dérivé du grec ancien signifie littéralement « lieu d'où on peut tout

⁸⁴ C. LAVAL, « Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique », *Revue du Mauss*, n° 40, 2012/2, p. 51.

voir»⁸⁵ indique l'essence même du dispositif : un système de surveillance totale et constante, un système qui permet de « tout voir ». L'ingéniosité de son plan repose sur la création d'un point central, c'est-à-dire une tour servant à la fonction administrative et de cabine d'observation pour les gardes, qui permet d'établir un lien visuel direct avec les cellules individuelles arrangées sur une structure circulaire périphérique de quatre à six étages, permettant ainsi une surveillance constante des prisonniers⁸⁶.

L'idée de mettre en place ce modèle lui vient d'un voyage en Russie, au cours duquel il a pu consulter le plan d'une usine que son frère, Samuel Bentham, préparait sous la commande du prince Potemkin de Kitchév. Puisque celui-ci souhaitait amener auprès de ses serfs une nouvelle division du travail, basée sur le modèle européen, l'architecture de Samuel Bentham devait permettre au régisseur de l'usine de garder un œil sur chaque étape de la production afin de vérifier l'efficacité du nouveau fonctionnement. Ainsi, l'usine se construit sur un plan qui pourrait être qualifié de « proto-panoptique ». Fasciné par cette nouvelle manière de construire l'espace, Jérémy Bentham publie une série de lettres ouvertes, en 1787, dans lesquelles il expose ses réflexions afin d'attirer les potentiels investisseurs qui lui financeraient son projet⁸⁷. Ces lettres sont ensuite publiées en 1791, sous forme de livre, accompagnées de deux *Postscript to the Panopticon* qui parfont les plans de la structure panoptique⁸⁸.

Pour bien saisir la philosophie qui sous-tend le dispositif du panoptique, il faut rappeler le rôle que Bentham a joué dans l'élaboration de la doctrine utilitaire. Considéré comme le père du mouvement, il établit la théorie que l'homme cherche en permanence à augmenter sa satisfaction personnelle et à minimiser ses peines, qu'il est une entité libérale qui cherche à accroître son bonheur selon des calculs de maximisation qui lui sont propres. Appliqué à l'échelle d'une société, cela revient à dire que l'action correcte est celle qui sert la communauté en garantissant le bonheur au plus grand nombre. Ainsi, le gouvernement et les institutions doivent encadrer les individus de façon à ce que leur satisfaction personnelle crée le plus haut taux de bonheur possible pour la collectivité. Dans le cadre du système judiciaire, le meilleur encadrement est d'inciter les hommes à poser, librement, des choix qui ne nuisent pas à la

⁸⁵ O. Aïm, *Les théories de la surveillance. Du panoptique aux Surveillance Studies*, Malakoff, Armand Colin, 2020, p. 17.

⁸⁶ K. KASCHADT, « Jeremy Bentham. The Penitentiary Panopticon or Inspection House », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 114.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ M. SCHMID, « La mascarade des coupables : le jeu des masques dans Le Panoptique de Bentham », *Laval théologique et philosophique*, vol. 60, n° 3, 2004, p. 543.

communauté. Ce qui est paradoxal puisque, si le gouvernement pose un cadre normatif, les individus ne sont pas totalement libres de leurs actions. Bentham justifie la présence de ce paradoxe par les écrits d'un autre philosophe, David Hume, qui considère que chaque individu doit être considéré comme un délinquant potentiel et qu'il est donc impossible de faire entièrement confiance à une population qui défendra spontanément ses choix égoïstes. Ainsi, le gouvernement doit intervenir, indirectement, dans les choix individuels en gardant la population sous surveillance afin de prévenir les crimes. La liberté et la sécurité peuvent donc coexister dans un espace social où chacun peut établir son rapport entre plaisir et peine en sachant que son action négative entraînera des répercussions⁸⁹. « Le bonheur est le grand but, la surveillance qui conditionne la sécurité est le principal levier pour y parvenir »⁹⁰.

Le dispositif du panoptique se base sur une internalisation de la surveillance constante pour garantir la bonne conduite des détenus. L'architecture qu'il propose pour mettre en place ce modèle permet aux gardes d'observer les cellules mais sans subir le regard inverse puisque la tour centrale est protégée par des jalousies, c'est-à-dire des volets dont l'orientation des lames permet de voir unidirectionnellement⁹¹. Les prisonniers sont conscients qu'ils peuvent, à tout moment, être surveillés par un garde mais n'ont aucun moyen de vérifier si c'est effectivement le cas. Ayant constamment le sentiment d'être vus, ils ne peuvent donc pas se permettre de commettre des impairs. La surveillance réelle est remplacée par la potentialité d'être observé, par un leurre dont l'impact est plus important que celui de l'action elle-même. Pour Bentham, cette conscience de la potentialité de la surveillance suffit pour faire régner la discipline et encadrer les masses⁹².

L'approche disciplinaire développée par Bentham avec le système du panoptique est une révolution pour l'époque car, pour la première fois, la punition n'est pas corporelle mais psychologique. L'idée d'agir sur l'esprit et non sur le corps est emblématique de cette époque où la criminalité est vue comme une expression d'un esprit malsain⁹³. Dans ses lettres, Bentham introduit son dispositif par cette phrase « A way of obtaining power, power of mind over mind, in a quantity hitherto without exemple »⁹⁴. Voir sans être vu permet aux geôliers d'exercer un

⁸⁹ C. LAVAL, *op. cit.*, p. 51 et 52.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁹¹ *Ibid.*, p. 53.

⁹² T. Y. LEVIN, « Curatorial Statement », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 12.

⁹³ K. KASCHADT, *op. cit.*, p. 116.

⁹⁴ Jérémy Bentham cité dans *Ibid.*, p. 114.

contrôle sur l'esprit des détenus qui alimentent eux-mêmes leur paranoïa. À tel point que l'homme qui se sent observé devient son propre surveillant et perd l'envie de mal agir⁹⁵. Cette relation de pouvoir établie entre l'observateur et l'observé ne fonctionne, cependant, que si elle reste déséquilibrée : par l'aspect unidirectionnel du regard et, par l'effet qu'une seule personne exerce sur des centaines. Bentham dit « l'inspecteur invisible lui-même règne comme un esprit ; mais cet esprit peut au besoin donner immédiatement la preuve d'une présence réelle. »⁹⁶ Le dispositif panoptique place le responsable disciplinaire dans un rôle presque divin, sa surveillance agit comme l'œil de Dieu, omniprésent et omniscient, qui force le « bien agir ». Cependant, la preuve qu'il évoque – c'est-à-dire la possibilité pour le prisonnier de recevoir, de la part du garde, une missive qui lui est délivrée par un système de tuyaux métalliques connecté à la tour⁹⁷ – rappelle que l'observateur est bien humain et prêt à intervenir. Pour Bentham, la surveillance et la sanction divine ne suffisent pas à guider la conduite des hommes dont la foi s'est affaiblie. Il faut donc que le contrôle sur les individus soit une affaire humaine, même si elle est forgée sur des ressorts imaginaires⁹⁸.

Néanmoins, la surveillance au sein du dispositif panoptique ne se limite pas à la relation entre prisonniers et gardes puisque ces derniers sont aussi surveillés par leurs supérieurs, même si cette supervision est moins pernicieuse. Dans la vision panoptique, dépendamment de sa place hiérarchique, chacun est observé par un tiers⁹⁹. Le but est de pouvoir offrir un principe de transparence générale où chacun doit être vu, ou du moins, avoir la sensation d'être observé. Cette philosophie est caractéristique du Siècle des Lumières : à la fin du XVIII^e siècle, la société est marquée par une volonté de tout voir, une recherche de transparence, une peur de l'obscurantisme. La société industrielle, ses développements technologiques et scientifiques attisent la curiosité et changent les perceptions visuelles en faisant évoluer les points de vue¹⁰⁰. Malgré tous les plans et textes produits par Jérémie Bentham, le panoptique n'est jamais construit *scripto sensu* comme ce dernier l'imagine. Cependant, la réflexion amenée par ce dispositif résonne avec l'esprit de l'époque et influence les débats sociologiques, politiques et

⁹⁵ M. FOUCAULT, « The Eye of Power. A Conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p 98.

⁹⁶ Jérémie Bentham cité dans C. LAVAL, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁷ M. FOUCAULT, « The Eye of Power. A Conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot », *op. cit.*, p 98.

⁹⁸ C. LAVAL, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁹ M. FOUCAULT, « The Eye of Power. A Conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot », *op. cit.*, p 99.

¹⁰⁰ K. KASCHADT, *op. cit.*, p 118.

philosophiques. Toutes sortes d'édifices sont d'ailleurs construits avec ce modèle en tête : écoles militaires, hôpitaux, prisons, usines, panoramas, etc.

B] Genèse de la surveillance de masse – Photographie

Au XIX^e siècle, le développement de la photographie joue un rôle crucial dans le contrôle et l'identification des individus. Grâce à celle-ci, le corps du criminel devient un élément d'archive et de théorisation de la criminalité. À partir de 1840, les départements policiers commencent à se servir de la photographie comme moyen d'enregistrer et de reconnaître les délinquants, l'appareil photographique étant un moyen infaillible de capturer le visage du criminel et de l'identifier par la suite. Les premiers portraits étaient réalisés à la demande des juges et procureurs¹⁰¹ mais ont été, par la suite, normalisés dans les procédures policières grâce au système de normalisation défini par Alphonse Bertillon en 1882.

Avant cette date, le recours aux clichés photographiques relève plus d'une expérimentation menée par les policiers et gestionnaires de prisons intéressés par le médium que d'une recherche de méthodologie. Ces derniers y voient un moyen de compléter un dossier criminel et de reconnaître les types de personnes enclines à commettre des délits¹⁰². En effet, la société de la fin du XIX^e siècle est très intéressée par les sciences eugénistes comme la phrénologie ou la physiognomonie. La théorie phrénologique associée au médecin Franz-Joseph Gall repose sur l'idée que les fonctions intellectuelles d'un individu proviennent de son cortex cérébral et donc, que l'anatomie de celui-ci révèle ses dispositions mentales et morales. Ainsi, la personnalité et les facultés d'une personne peuvent être « lues » dans le développement de son cerveau et, par conséquent, dans le développement de sa boîte crânienne. La logique amenée par la phrénologie a conduit à ouvrir le champ d'interrogations et à étudier l'association entre les traits physiques et le comportement : la physiognomonie telle que définie par Johann Kaspar Lavater¹⁰³. En étudiant l'apparence des êtres humains, les médecins physiognomes entendent déceler leur caractère et leurs mœurs et, à terme, établir des lois de récurrences qui permettent de dresser les caractéristiques physiques types des différents tempéraments humains.

¹⁰¹ J. JÄGER, « Photography: a means of surveillance? Judicial photography, 1850 to 1900 », *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*, vol. 5, n° 1, 2001, p. 28.

¹⁰² *Ibid.* p. 35.

¹⁰³ A. DUCROS, « Phrénologie, Criminologie, Anthropologie : une interrogation continue sur anatomie et comportement », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, tome 10, 3-4, 1998, p. 471 et 472.

Il est évident que les médecins phrénologistes et physiognomes se soient tournés vers la criminologie puisque les délinquants offrent des cas d'études idéaux. En 1876, le médecin italien Cesare Lombroso publie *L'homme criminel*, un ouvrage dans lequel il dresse des planches de « type criminel », c'est-à-dire un regroupement de portraits de personnes ayant commis les mêmes crimes. L'ouvrage est un recueil des visages des différents vices et appuie la théorie de Lombroso que l'homme est un criminel né dont les actions scélérates sont une nécessité biologique¹⁰⁴. Les photographies prises en prison participent à alimenter ce genre de théories en proposant de nouveaux échantillons à étudier. Par exemple, la collection de photographies de criminels établie par le Directeur-Général des Prisons, Sir Edmund Du Crane, permet à Francis Galton d'élaborer le processus du portrait composite. Dans un article du *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, ce dernier soumet à l'Anthropological Institute ses premiers résultats dans l'élaboration de portraits types d'un trait de caractère et explique s'être servi de ces photographies pour leurs ressemblances formelles¹⁰⁵. Ses portraits composites sont réalisés en rephotographiant, sur une même plaque, différentes photographies de visages ayant les mêmes dimensions et attitudes. Chacune des images est montrée pendant quelques secondes devant l'appareil, de façon à ce qu'elles se partagent le temps total d'exposition nécessaire pour inscrire la photo sur la plaque. Le résultat est un portrait dont les traits communs aux différents visages ressortent et dont les particularités individuelles ne sont presque pas visibles¹⁰⁶.

Cependant, la nécessité d'introduire un système efficace de classification au sein des archives policières se fait ressentir à la fin des années 1870. Au fil des années, les clichés photographiques se sont accumulés sans pour autant être mis à profit dans le cadre judiciaire. Alphonse Bertillon, qui a rejoint la police de Paris en 1879 et qui est chargé d'établir les fiches d'identité des personnes arrêtées, a l'idée d'établir une méthode pour normaliser la création des signalements. Ceux-ci se divisent en trois parties : un document où sont indiqués le sexe, l'âge, la couleur des yeux, les particularités physiques et les mesures anthropométriques du criminel, ainsi qu'un portrait parlé et une fiche collectant les empreintes digitales. Ce portrait parlé doit être réalisé selon des règles standardisées afin de créer une homogénéité et une harmonie dans les dossiers. Le système est mis en place pour la première fois à la préfecture de police de Paris, en 1882 et est, dans les années suivantes, adopté par la plupart des

¹⁰⁴ M. RENNEVILLE, « Le criminel né : imposture ou réalité ? », *Criminocorpus (online)*, 2005, [https://doi.org/10.4000/criminocorpus.127], (16/07/2024).

¹⁰⁵ F. GALTON, « Composite Portraits, Made by Combining Those of Many Different Persons Into a Single Resultant Figure », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 8, 1879, p. 135.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 133 et 134.

commissariats¹⁰⁷. Par la méthode du bertillonnage, chaque délinquant qui est arrêté devient une entrée dans les archives du service de police. L'archivage de la criminalité est un outil de la surveillance et de la politique disciplinaire puisqu'elle permet de rendre publiques les informations – notamment en faisant circuler des photographies de suspects – et de guider les pratiques de surveillance en établissant le profil type des criminels.

Quand la mise en commerce des appareils photographiques de petit format permet à la photographie de sortir des studios, Jacob August Riis y voit l'occasion de documenter la réalité de la pauvreté à New York, dans l'idée de promouvoir de meilleures conditions de vie et, ainsi, régler les problèmes de criminalité qui y sont liés. Ses photographies documentaires sont prises, la plupart du temps, à l'insu des personnes portraiturées et mettent en lumière ce qui n'était normalement pas visible¹⁰⁸. Des photographes comme Lewis Hine, Arnold Genthe, Alfred Stieglitz ou, quelques années plus tard, Walker Evans, ont également participé à cette pratique invasive de la photographie. Portée par des intentions humanistes, la photographie documentaire met en place des logiques de transparence qui se rapprochent du modèle du contrôle judiciaire. Les mêmes volontés de rendre visibles des espaces inaccessibles se retrouvent dans la pratique d'Éric Salomon qui, armé de petits appareils qu'il dissimule dans sa tenue, s'infiltre dans les galas et rencontres politiques pour photographier les politiciens dans un contexte intime et diffuser les images dans la presse. Dans les années 50, cette pratique est poussée à l'extrême par les paparazzis¹⁰⁹. Le développement des techniques de photographie réveille un désir de voir et de capturer ce qui est inaccessible, de transgresser les barrières de l'intimité pour privilégier la transparence. La recherche d'authenticité des photographes qui prennent leurs images dans le secret flirte de plus en plus avec l'espionnage, la circulation des informations et le voyeurisme qui caractérise la surveillance¹¹⁰. « The roles played by photography as an instrument of surveillance were key to the critical theories of photography

¹⁰⁷ J-L. SANCHEZ, « Alphonse Bertillon et la méthode anthropométrique », *Sens-Dessous*, n° 10, 2012/1, p. 66, 68 et 71.

¹⁰⁸ S. PHILLIPS, « The Unseen Photographer », dans S. Phillips (éd.), *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera*, catalogue d'exposition, Tate Modern, Londres, 28 mai – 03 octobre 2010 / San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 30 octobre 2010 – 17 avril 2011 / Walker Art Center, Minneapolis, 21 mai – 11 septembre 2011, Londres, Tate Publishing, 2010, p. 19.

¹⁰⁹ A-C. BERTRAND, « The Chargin Gaze: From Documentary Photography to Voyeurism to Surveillance », dans L. Wolthers, D. Vujanovic et N. Östlund, *Watched ! Surveillance, art and Photography*, catalogue d'exposition, Hasselblad Center, Hasselblad, 27 mai – 02 octobre 2016 / Kunsthall, Aarhus, 14 octobre – 31 décembre 2016 / C/O, Berlin, 17 février – 21 mai 2017, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016, p. 259.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 261 et 263.

that emerged in the 1970s, as well as photography-based art that subverted, dismantled and mimicked the objectifying and surveillance gaze »¹¹¹.

C| Décliner les pratiques d'observation

Assez tôt dans l'histoire de l'artveillance¹¹², les artistes ont utilisé les dispositifs de vidéosurveillance dans leurs œuvres. Bruce Nauman, par exemple, se les est appropriés, au début des années 1970, pour leurs propriétés techniques et leur disposition à jouer sur leur potentialité de redistribution de la vision. Dans son approche, la notion de contrôle et de pouvoir, liée à l'outil de la surveillance, est encore assez effacée. Les questionnements artistiques de l'époque étant plus tournés vers l'inscription de soi dans l'image et le rapport entre temps, espace et visualité¹¹³. Entre 1967 et 1968, Nauman effectue cette recherche de la transformation de soi en image au travers de performances filmées au sein de son atelier. Dans celles-ci il réalise des gestes simples et répétitifs comme marcher autour du périmètre d'un carré (*Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*) ou jouer du violon (*Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio*). Au début des années 1970, il ouvre sa pratique aux espaces d'exposition et aux dispositifs de vidéosurveillance qui permettent, tous deux, de créer une interaction avec le public. *Live-Taped Video Corridor* (fig. 18) est une des premières œuvres à combiner les deux types d'interaction : au fond d'un couloir étroit, deux télévisions superposées montrent des images de celui-ci captées par une caméra de surveillance se trouvant à l'entrée. La télévision supérieure montre, en direct, les allées et venues du public qui pénètre dans le couloir alors que celle du dessous montre ce dernier constamment vide. Le spectateur qui s'approche des moniteurs se voit donc, simultanément, s'« éloigner » et être absent d'un espace qu'il sait occuper. À la fois observateur et observé, ce jeu de représentation faussée brouille sa perception et le désoriente¹¹⁴. Sur le même principe, l'installation *Going around the Corner Piece* (fig. 19) de 1970 prend place autour d'un carré formé par quatre murs où, à chaque extrémité, se situent, d'un côté, une

¹¹¹ L. WOLTERS, D. VUJANOVIC et N. ÖSTLIND, *Watched! Surveillance, art and Photography*, catalogue d'exposition, Hasselblad Center, Hasselblad, 27 mai – 02 octobre 2016 / Kunsthall, Aarhus, 14 octobre – 31 décembre 2016 / C/O, Berlin, 17 février – 21 mai 2017, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016, p. 8 et 9.

¹¹² Terme amené par Andrea Mubi Brighenti dans son essai « Artveillance: At the Crossroads of Art and Surveillance » pour désigner les œuvres d'art qui traitent du thème de la surveillance.

¹¹³ C. KIHM, « Vidéosurveillance, regard et identité. Les modalités de la présence », *Artpress*, 2004, n° 303, p. 28.

¹¹⁴ D. ZBOKOWSKI, « Bruce Nauman », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 64 et 66.

télévision, de l'autre, une caméra de surveillance. En entrant dans l'angle de vue de la caméra, le spectateur entre dans un « cercle vicieux » où il ne pourra jamais se voir correctement : soit il est trop éloigné du moniteur que pour capter son image, soit il se voit de dos et à distance¹¹⁵. La logique amenée par Bruce Nauman dans ces œuvres repose sur le désir du public de tout voir et, surtout, de s'observer lui-même. La manière dont il place le dispositif de surveillance induit un certain comportement chez le spectateur, qui endosse simultanément les rôles de voyeur et vu, mais sans pour autant pouvoir accéder totalement aux deux.

La conscience que le développement de la CCTV (« closed-circuit television ») ne se limite pas à une révolution optique, mais aussi à un bouleversement sociétal et disciplinaire, est amenée par James B. Rules dans son ouvrage *Private Lives and Public Surveillance. Social Control in the Computer Age*¹¹⁶, publié en 1974. Dans celui-ci l'auteur porte une analyse sur la société contemporaine et décrit la manière dont la surveillance est utilisée dans le but de contrôler la population et de maintenir l'ordre. Dans la définition du cadre social de Rules, les sanctions et les moyens de dissuasion liés à la gestion de la criminalité ne fonctionnent que si la surveillance joue un rôle actif dans le contrôle des masses. Rules explique que les opérations de fichage et de suivi des individus qui se sont développées depuis le XIX^e siècle ont participé à l'instauration d'un système de contrôle qui collecte et conserve les informations personnelles à travers les dispositifs de surveillance urbains et des bases de données informatiques. En effet, l'informatisation, encore à ses prémices, des grandes entreprises et des institutions gouvernementales ouvre une nouvelle ère de surveillance liée aux technologies contemporaines. Il est aussi le premier à lier la réalité surveillantielle de l'époque au modèle développé par George Orwell dans *1984* et à déceler le potentiel d'une future société de vision totale. L'œuvre littéraire lui sert de paradigme qui illustre les logiques de pouvoir qui semblent s'établir dans les années 1970 et qui pourraient devenir réalité si l'évolution des dispositifs de collecte de données n'est pas limitée¹¹⁷.

Le fait d'associer la vidéosurveillance à l'observation d'un acteur extérieur se retrouve dans l'installation *Time Delay Room I* (fig. 20) de Dan Graham, exposée pour la première fois en 1974. En entrant dans l'espace de l'installation, le visiteur entre dans le champ de vision d'une caméra « A », dont l'image est retransmise dans une seconde pièce « B ». Simultanément, ce spectateur constate que la pièce dans laquelle il est entré dispose de deux écrans montrant, en

¹¹⁵ J. KRAYNAK, « Dependant Participation: Bruce Nauman's Environments », *Grey Room*, n° 10, 2003, p. 29.

¹¹⁶ J. B. RULES, *Private Lives and Public Surveillance. Social Control in the Computer Age*, New York, Schocken Books, 1974.

¹¹⁷ O. AÏM, *op. cit.*, p. 35, 26 et 37.

temps réel et avec huit secondes de décalage, une pièce similaire, la pièce « B ». Dans cette pièce « B », deux écrans sont également présents au mur et montrent la pièce « A », d'un côté, et la pièce « B » avec seize secondes de délai, de l'autre. Le spectateur, ignorant ces délais et les liens entre caméras et écrans, a le sentiment d'être au centre du flux d'informations qui traverse les deux CCTV quand il change de pièce puisqu'il se voit en permanence être vu par le reste du public. Les huit secondes de délai correspondent au temps nécessaire pour passer de la pièce « A » à la pièce « B », signifiant que le spectateur est toujours vu sur l'un des écrans des deux pièces. Mais elles correspondent également au temps maximum qui inscrit un événement dans notre perception neurophysiologique du présent avant qu'il ne rejoigne la mémoire à court terme. Ainsi, le spectateur, en évoluant au sein de l'installation, se sent prisonnier d'une surveillance extérieure. Celle-ci contraste avec l'impression qu'il a eue en entrant dans la première pièce d'être l'observateur. En cherchant à créer cet effet sur le public, Dan Graham use des dispositifs de surveillance pour lui faire prendre conscience de l'impact d'une observation continue¹¹⁸.

En 1975, Michel Foucault dépoussière le modèle de surveillance panoptique élaboré par Bentham dans son livre *Surveiller et punir*¹¹⁹. Dans son approche historique de la prison, il situe le panoptique à la fin d'une longue évolution des dispositifs disciplinaires et en fait l'emblème de l'idéal carcéral. Portant son analyse sur le traitement des corps des criminels aux XVIII^e et XIX^e siècles, il explique le passage d'une société monacale portée sur la monstration de la punition à celle du panoptisme qui privilégie la surveillance et la justice discrètes, permettant la réhabilitation. Il ouvre aussi la perspective de la vision panoptique à d'autres institutions censées forger les membres de la société – les écoles militaires par exemple – et se sert du dispositif comme métaphore d'un modèle disciplinaire où la prison, couplée à la surveillance sociale, cadre les déviances et la criminalité. La force de cet ouvrage est que Foucault remet en avant l'aspect visuel qu'il greffe au trio pouvoir-savoir-corps caractéristique de la théorie carcérale. Il définit une « économie de la visibilité » qui détermine la répartition des regards en fonction de l'exercice du pouvoir¹²⁰. Le déséquilibre entre celui qui voit et celui qui est soumis à un regard permanent offre le meilleur moyen d'exercer un contrôle sur une masse d'individus tout en désindividualisant le pouvoir autoritaire. C'est cette notion de dissymétrie qui, comme

¹¹⁸ G. STEMRICH, « Dan Graham », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 68, 69 et 71.

¹¹⁹ M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

¹²⁰ O. Aïm, *op. cit.*, p. 59.

l'avancé déjà James B. Rules, permet de maintenir l'ordre dans la société¹²¹. De tous les essais écrits sur la surveillance, *Surveiller et punir* est un des plus célèbres et qui a eu le plus de résonance dans les débats théoriques. Le modèle foucaultdien du panoptique est une proposition de dispositif mais, surtout, de système social, politique et économique emblématique qui nourrit de nombreuses discussions contemporaines. Les réflexions soulevées par Michel Foucault sur la gestion de la criminalité sont à la base de plusieurs théories surveillantielles¹²².

Néanmoins, avec son *Project for the Renovation of a Panopticon Prison* (fig. 21), Rem Koolhaas montre que l'évolution de la société de discipline ne s'arrête pas au panoptique puisque le modèle carcéral évolue pour correspondre aux idées de son époque. En avril 1979, l'architecte et le bureau OMA (Office for Metropolitan Architecture) se voient confier la tâche de rénover la prison *Koepelgevangenis* (littéralement « prison du dôme ») d'Arnhem, aux Pays-Bas. Construite sur le modèle du panoptique de Jérémie Bentham entre 1882 et 1886, elle est une des premières prisons réalisées par l'ingénieur et architecte Johan Frederik Metzelaar dans le but de répondre aux exigences du Code pénal introduit en 1881 aux Pays-Bas. La rénovation de la *Koepelgevangenis* est, pour Koolhaas, une révision de la vision de Bentham, un ajout d'une « couche idéologique » qui marquerait l'évolution de la pensée carcérale tout en gardant l'essence du bâtiment¹²³. Les nouveaux modèles idéaux de prisons-pavillons préconisant une répartition des locaux par groupes de prisonniers, avec des accès à des espaces communs, l'architecte a l'idée de démanteler, symboliquement, l'œil central du panoptique en faisant s'y croiser deux routes qui permettent une meilleure circulation au sein de l'établissement. Il ajoute aussi de nouveaux espaces communautaires dédiés au sport, à la culture, aux soins ou à la religion qui transforment l'espace carcéral en un espace domestique¹²⁴. Au sein de cette prison revisitée, la personne incarcérée dispose de plus de liberté de mouvement que dans le modèle de Bentham, mais elle reste sous une surveillance permanente. En effet, des dispositifs de surveillance sont intégrés à toute la structure carcérale, transformant l'œil central du dispositif

¹²¹ M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 203.

¹²² O. AÏM, op. cit., p. 47.

¹²³ E. MARTINEZ-MILLANA et A. CANOVAS ALCARAZ, « Domesticity “Behind Bars”: Project by Rem Koolhaas/OMA for the Renovation of a Panopticon Prison in Arnhem », *Buildings*, 10 (7), article 117, 2020, [<https://doi.org/10.3390/buildings10070117>], (18/07/2024).

¹²⁴ R. KOOLHAAS, « Project for the Renovation of a Panopticon Prison », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 125 et 126.

panoptique de Bentham en de multiples points de contrôle, ce qui est plus proche de la réalité surveillantielle contemporaine¹²⁵.

Cette réalité est illustrée dans *The Surveillance Series* (fig. 22) réalisée entre 1984 et 1985 par l'artiste américain Lewis Stein. Les dix photographies qui composent la série sont des plans rapprochés de caméras de surveillance, braquées sur l'appareil de l'artiste. Le rendu flou des images empêche de percevoir les détails du dispositif et porte toute l'attention sur le « trou noir » de l'objectif. Par leur frontalité et la conscience de l'observateur qui se cache à l'autre extrémité du système, ces caméras occupent une position menaçante et envahissante. Puisque 1984 est l'année éponyme du célèbre roman dystopique de George Orwell, de nombreuses réflexions liées à la surveillance de masse ont été amenées cette année-là pour comparer la société de contrôle réelle et celle proposée dans le roman¹²⁶. Les œuvres de *The Surveillance Series* sont une prise de position par l'artiste qui rappelle que « You are not alone »¹²⁷ et que, comme l'avancait James B. Rules une dizaine d'années auparavant, l'état de surveillance des années 1980 se rapproche d'une société de vision totale.

En 1986, Allan Sekula publie « The Body and the Archive » dans la revue *October*¹²⁸. Dans cet article, l'auteur revient sur la pratique de la photographie judiciaire et l'établissement des archives comme moyens de contrôler et surveiller la population, mais aussi, comme éléments essentiels de l'histoire de la photographie. Par leur relation étroite avec le corps des prisonniers, due à l'utilisation de méthodes physiognomoniques, Sekula explique la mise en place d'un système subjectif basé sur des stéréotypes et des différences de classe qui a participé à établir un processus de régulation du crime qui existe encore dans les années 1980. Les archives sont des outils mais aussi le reflet du pouvoir qui les établit. Partant de ce postulat, il questionne l'utilisation du modèle archivistique qui est faite dans la pratique photographique documentaire d'artistes comme Walker Evans et celle, artistique, d'artistes contemporains comme Martha Rosler.

La même année, deux ans après la mort de Michel Foucault, le philosophe français Gilles Deleuze entame un travail de relecture et de commentaires des écrits de celui-ci et publie « Post-

¹²⁵ E. MARTINEZ-MILLANA et A. CANOVAS ALCARAZ, *op. cit.*

¹²⁶ T. Y. LEVIN, « Lewis Stein », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 90 et 91.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹²⁸ A. SEKULA, « The Body and the Archive », *October*, vol. 39, 1986, p. 3-64.

scriptum sur les sociétés de contrôle»¹²⁹ en 1990. Réactualisant les idées de Foucault, il propose de ne plus voir la société comme une société de discipline mais comme une société de contrôle. Puisque les avancées techniques ont permis d'étendre la surveillance aux technologies de communication, le contrôle sur les masses ne s'effectue plus uniquement dans le cadre judiciaire et disciplinaire, mais dans chaque aspect de la vie. La surveillance est devenue plus fluide et mobile, elle s'adapte aux flux d'informations qui caractérisent une époque tendant de plus en plus vers la cybernétique. Le glissement vers le monde numérique et ses possibilités surveillantielles est un aspect important du texte dans lequel Deleuze souhaite faire prendre conscience au lecteur des limites et risques potentiels¹³⁰. Ce passage au numérique est également discuté par David Lyon et Gary T. Marx, en 1988, dans leur ouvrages *The Information Society: Issues and Illusions*¹³¹ et *Undercover: Police Surveillance in America*¹³².

La cybernétique et les systèmes informatiques offrent la possibilité de capturer les données des utilisateurs, de les analyser et de les utiliser à des fins de surveillance. C'est ce que théorise Philip E. Agre dans son essai « Surveillance and Capture »¹³³ publié en 1994 dans la revue *Information Society*. La « capture », dans le domaine informatique, correspond à l'acquisition de données par un ordinateur, mais aussi à la capacité des intelligences artificielles à modéliser la réalité qu'elles reflètent. Contrairement au modèle de la surveillance visuelle qui prend ses racines dans la philosophie politique, la capture est intrinsèquement liée aux applications pratiques du développement technique des systèmes informatiques¹³⁴. Parmi celles-ci, le système de *traking* est le processus qui permet de maintenir le plus grand contrôle sur les individus en générant le plus de données. La capture transforme l'individu en objet qui, en reposant sur une logique de traçabilité, peut être analysé et dont le comportement peut être modélisé par une IA¹³⁵. L'émergence des nouvelles technologies et l'informatisation des espaces privés participent à l'effacement – ou du moins la modification – de la vie privée.

¹²⁹ G. DELEUZE, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *L 'autre journal*, n° 1, 1990, p. 1-4.

¹³⁰ O. AÏM, *op. cit.*, p. 75, 76 et 77.

¹³¹ D. LYON, *The Information Society: Issues and Illusions*, Cambridge, Polity Press, 1988.

¹³² G. T. MARX, *Undercover: Police Surveillance in America*, Berkeley, University of California Press, 1988.

¹³³ P. E. AGRE, « Surveillance and Capture. Two Models of Privacy », *Information Society*, 10 (2), 1994, p. 101-127.

¹³⁴ P. E. AGRE, « Surveillance and Capture. Two Models of Privacy », dans N. Wardrip-Fruin et N. Montfort, *The New Media Reader*, Londres, MIT Press, 2003, p. 744.

¹³⁵ O. AÏM, *op. cit.*, p. 90.

D| Observer l'observation

Le champ des *Surveillances Studies*, qui émerge dans les années 1990, permet de prendre conscience des logiques de pouvoirs qui soutendent la surveillance et des dangers que celle-ci fait planer sur la vie privée. En étudiant ce domaine, les penseurs et théoriciens arrivent à exposer les stratégies mises en place, la distribution des rôles, les types de relations engagées ou encore le statut des acteurs de la surveillance. Cette nouvelle compréhension de la société de contrôle amène la population à entrer dans une logique de participation où chaque personne, en fonction de son équipement, peut satisfaire son désir de tout voir et de tout savoir. L'organisation de l'information s'adapte donc à un régime où les individus se surveillent entre eux, quand ils n'essayent pas d'observer le pouvoir¹³⁶.

Si les nouveaux dispositifs d'observation qui apparaissent avec le tournant informatique gardent les mêmes logiques de la surveillance panoptique où le regard s'applique partout et en tout temps, alors la solution pour se défaire de la peur d'être observé est de retourner le regard. Observer l'observateur permet de rétablir un équilibre dans la relation de domination. Voir celui qui n'est pas censé être vu regarder est un acte de rébellion et de « désoumission » au contrôle de l'autorité. On retrouve déjà, en partie, cette logique dans l'œuvre *The Surveillance Series* de Lewis Stein dans laquelle l'artiste expose les outils de la surveillance en photographiant des caméras de sécurité. Il oppose l'objectif de son appareil photo à ceux des CCTV, comme si, symboliquement, il regardait le surveillant droit dans les yeux. Ses photographies rappellent l'omniprésence de la surveillance et la dénoncent.

Dans l'idée de se faire confronter deux objectifs, Ange Leccia propose *Arrangement Stasi* (fig. 23) en 1990. L'artiste qui s'est fait connaître, dans les années 1980, avec des installations créant une symétrie entre des objets issus de la culture de consommation de masse, réagit ici à l'évolution de la société de contrôle. Quelques mois après la chute du mur de Berlin, l'artiste corse récupère deux caméras RFT TFK 500 auprès du Ministerium für Staatssicherheit de la République démocratique allemande, surnommé la Stasi, afin de créer l'installation. Leccia place les deux appareils sur un mur, l'un en face de l'autre, de sorte qu'ils se filment mutuellement. Deux moniteurs sont reliés aux caméras, montrant que l'objectif de chacune d'entre elles occupe l'entièreté du champ de vision de l'autre. Les deux dispositifs se surveillent mutuellement, dans une relation d'égal à égal, effaçant ainsi toute notion de pouvoir ou de contrôle. Les deux caméras sont fixées l'une sur l'autre, observant l'observation mais n'ayant

¹³⁶ *Ibid.*, p. 180.

plus aucun impact en dehors de cette relation. Cette incapacité à servir le but initial pour lequel elles ont été construites fait, en partie, référence à l'incapacité de la Stasi de traiter le flux d'informations qu'elle recevait sans cesse depuis les moniteurs-espions disposés aux abords du mur. Mais elle évoque aussi l'obsolescence croissante des systèmes de CCTV face au développement de la surveillance informatique¹³⁷.

Les théories de la surveillance et de la contre-surveillance se développent particulièrement après les attentats du 11 septembre 2001, quand le monde entre dans une guerre des images et d'espionnage et quand les technologies de la surveillance se développent et se diversifient d'autant plus.

¹³⁷ T. Y. LEVIN, « Ange Leccia », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p 178.

Chapitre 3 : Traitement de la surveillance par les artistes féministes

Si Lynn Hershman Leeson définit la notion de voyeurisme sur les techniques d'observation de la surveillance et sur les théories du regard des autrices féministes, elle n'est pas la seule à recouper ces deux champs dans sa pratique artistique. D'autres artistes contemporaines comme Martha Rosler, Cornelia Schleime ou Sophie Calle envisagent, elles aussi, les possibilités et les limites d'un voyeurisme patriarcal et disciplinaire.

La surveillance et le *male gaze* présentent les mêmes caractéristiques et dynamiques de pouvoir qui, séparées, sont déjà oppressantes pour les femmes mais qui, additionnées, sont d'autant plus impactantes. En effet, la surveillance ne choisit pas ses cibles au hasard et, de nombreuses fois, ce sont les minorités qui en sont les premières victimes. Par exemple, les suffragettes britanniques au début du XX^e siècle ont été les premières victimes d'une surveillance ciblée, celles-ci étant considérées comme des révolutionnaires à recadrer¹³⁸. Pour la première fois, la police s'est servie de la photographie pour prendre des clichés illégaux des actrices les plus importantes du mouvement afin de faire circuler leur visage pour leur empêcher l'accès à certains bâtiments publics et cibler les arrestations policières¹³⁹.

Ce chapitre dépeint une histoire de l'art dans laquelle la surveillance s'entremêle avec les points de vue féministes, permettant ainsi de déterminer le contexte artistique dans lequel Lynn Hershman Leeson s'inscrit.

A) Vision panoptique et *male gaze*

Les théories féministes et de surveillance se recoupent autour des mêmes logiques d'observation et de pouvoirs implicites qui agissent derrière le regard. Dans un cas comme dans l'autre, le rapport entre celui qui observe et l'objet de son regard est intrinsèquement déséquilibré et témoigne d'un certain contrôle social. La théorie du *male gaze* développée par

¹³⁸ L. WOLTERS, « Introduction », dans L. Wolthers, D Vujanovic et N. Östlind, *Watched ! Surveillance, art and Photography*, catalogue d'exposition, Hasselblad Center, Hasselblad, 27 mai – 02 octobre 2016 / Kunsthall, Aarhus, 14 octobre – 31 décembre 2016 / C/O, Berlin, 17 février – 21 mai 2017, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016, p. 14.

¹³⁹ S. PHILLIPS, « Surveillance », dans S. Phillips (éd.), *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera*, catalogue d'exposition, Tate Modern, Londres, 28 mai – 03 octobre 2010 / San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 30 octobre 2010 – 17 avril 2017 / Walker Art Center, Minneapolis, 21 mai – 11 septembre 2011, Londres, Tate Publishing, 2010, p. 142.

Laura Mulvey, sur laquelle se basent bon nombre de réflexions féministes, place l'homme dans le rôle de l'observateur actif et la femme dans celui d'objet de contemplation passif. Le spectateur masculin occupe une position de domination qui lui permet d'imposer ses fantasmes à une protagoniste féminine. Sur la même logique, les institutions qui encadrent la surveillance exercent un pouvoir significatif sur la masse de la population puisque son observation permet d'engendrer des peines et, ainsi, de contrôler le comportement des individus. Ce pouvoir de l'observateur sur l'observé est le premier point commun aux deux concepts.

Le deuxième est que, dans le cadre disciplinaire ou dans celui du plaisir, l'observation cible le corps des individus. En mettant la femme dans le rôle d'objet de désirs, l'homme réduit celle-ci à son enveloppe charnelle et au plaisir qu'il peut en tirer. De même, dans la surveillance, l'objet de toutes les attentions est le corps des individus. Dans les premiers temps de discipline, les mesures anthropométriques et les traits physiques étaient étudiés. Par la suite les comportements, les interactions, les déplacements, les données personnelles s'y sont ajoutés. Dans les deux cas, l'attention n'est pas portée sur l'esprit qui, lui, est inaccessible, mais sur la façon dont les corps existent sous le regard et comment ils s'ajustent pour ne pas recevoir de répercussions négatives. La surveillance comme le patriarcat participent à déshumaniser les objets de leur regard.

Et troisièmement, les personnes soumises à l'observation finissent par internaliser le regard dominant et se surveiller elles-mêmes. Le principe du dispositif panoptique de Jérémy Bentham repose entièrement sur ce postulat puisque les prisonniers, ayant constamment l'impression d'être vus, ne se permettent pas de mal agir. Dans ce cas, la surveillance réelle est remplacée par la potentialité d'être observé qui, selon Bentham, suffit à l'encadrement des masses¹⁴⁰. Pour ce qui est du regard patriarcal, John Berger affirme que, les femmes étant élevées dans l'idée que leur façon de se présenter influence la valeur que les hommes vont leur accorder, elles reproduisent le regard masculin et se transforment elles-mêmes en objet¹⁴¹. Le pouvoir du regard de l'autorité transcende sa propre application puisqu'il n'a même pas besoin d'être réel pour être effectif.

Ainsi, les théories féministes et la surveillance révèlent des mécanismes de domination par le regard qui sont très semblables. Il n'est donc pas étonnant que ces deux champs d'études se recoupent dans les débats sociologiques et artistiques. Le lien entre surveillance panoptique et

¹⁴⁰ T. Y. LEVIN, « Curatorial Statement », *op. cit.*, p 12.

¹⁴¹ J. BERGER, « Chapter 3 », *op. cit.*

male gaze s'exprime, par exemple, dans l'œuvre *Bathroom Surveillance* (fig. 24), réalisée entre 1967 et 1972 par Martha Rosler. Dans ce collage, elle montre l'intérieur d'une salle de bain dont un des murs est effacé pour permettre à un œil géant de contempler la pièce, comme s'il regardait à l'intérieur d'une maison de poupée. L'œil se reflète dans les miroirs, permettant de comprendre que son point de vue est celui depuis lequel la salle de bain est photographiée. La rencontre entre l'espace intime et cet œil omniprésent illustre symboliquement le regard critique que les femmes s'appliquent à elles-mêmes¹⁴². Sur le même principe que les prisonniers d'une prison panoptique qui internalise le potentiel de surveillance et donc, arrête tout comportement suspect, les femmes sont tellement habituées à se plier aux désidératas masculins qu'elles finissent par se les imposer elles-mêmes¹⁴³.

En se réappropriant des images de magazines féminins pour les utiliser dans ses collages, Martha Rosler se sert de l'imagerie stéréotypée liée à la féminité pour lui faire porter des messages opposés et attirer l'attention sur son conditionnement culturel. La salle de bain est le lieu du soin et du maquillage qui témoigne du rituel de transformation qu'effectue une femme pour se conformer aux critères de beauté véhiculés dans ces mêmes magazines. L'œil qui observe la pièce est celui d'un mannequin qui incarne l'exemple de la femme parfaite à qui chaque femme devrait essayer de ressembler. Chacune des deux images, dans leur contexte, véhicule des idéaux de beauté qui se conforment aux fantasmes masculins mais qui, agencés de cette façon, proposent une lecture satirique du *gaze*¹⁴⁴. Dans la cohérence interne de l'image, la femme est, par un circuit d'elle à elle-même, observée et observatrice mais, son regard est conditionné par la potentialité de devoir se confronter au regard d'une troisième entité, masculine.

En prenant en compte le public, la compréhension de l'image est modifiée : l'œil qui apparaît dans le miroir n'est plus une symbolique de la femme qui se conforme au *male gaze* mais le reflet de l'observation du spectateur. Le quatrième mur, absent de la salle de bain, agit comme une métalepse¹⁴⁵ qui rompt la barrière entre l'espace fictionnel de l'œuvre et l'espace réel de l'exposition. Le reflet de l'œil dans le miroir montre que la personne à qui il appartient adopte le même point de vue que la personne regardant le collage et les proportions irréalistes de ce dernier indiquent un changement d'espace. Ainsi, l'œuvre porte en son sein le témoignage d'un

¹⁴² J. M. KRUGLINSKI, « Martha Rosler's Screened Surveillance », *Kritikos*, vol. 18, 2022, [https://intertheory.org/kruglinski.htm], (21/07/2024).

¹⁴³ J. BERGER, « Chapter 3 », *op. cit.*

¹⁴⁴ J. M. KRUGLINSKI, *op. cit.*

¹⁴⁵ Terme de narratologie développé par Gérard Genette qui définit le procédé de transgression entre deux niveaux de récit.

regard extérieur incarné par les visiteurs de l'espace d'exposition. Ceux-ci sont des entités externes qui, de façon discontinue et imprévisible, viennent poser leur regard sur l'espace dépeint dans l'image, mais dont la présence est toujours suggérée. Un certain parallélisme peut s'établir entre cet œil omniprésent et la tour centrale du dispositif panoptique qui sont, chacun, le témoin d'une surveillance tierce mais dont il est impossible de vérifier le moment où elle devient réellement effective.

Par ces surveillances interne et externe, la question féministe de l'identité de la femme se mêle à la vision panoptique. Le titre *Bathroom Surveillance* évoque directement le développement de la surveillance et la prolifération des dispositifs d'observation qui s'annoncent à la fin des années 60. Par les photomontages que Martha Rosler réalise à cette époque, elle initie un examen des façons dont la société internalise cette montée de la surveillance et son impact sur l'existence de la gent féminine. Elle rend visibles les regards influençant la recherche du « soi » public et privé et le contrôle, direct ou par endoctrinement, qu'ils exercent.

Le rapprochement entre surveillance et *male gaze* s'effectue également dans la série *Zoo/78* (fig. 25) de l'artiste anglais Victor Burgin. Les seize photographies qui la constituent sont, à chaque fois, associées deux par deux pour former huit diptyques. Le titre *Zoo/78* fait référence à la zone centrale de Berlin-Ouest, Zoölogischer Garten, qui tire son nom du parc animalier qui s'y trouve. Parmi les seize photographies, certaines montrent des images de ce parc, d'autres du mur qui se dresse entre les deux parties de la ville et les dernières, de femmes-objets de fantasmes¹⁴⁶. En parlant de cette œuvre, Burgin dit « I was interested in the possible relationships between these different forms of supervision. »¹⁴⁷. En effet, *Zoo/78* dresse un parallèle entre la surveillance de Berlin-Ouest pendant la Guerre froide, le spectacle des animaux tenus en captivité dans le zoo et le regard voyeuriste qui se porte sur les femmes. Par la présentation en grille des différents diptyques, Burgin laisse la possibilité au lecteur de créer ses propres associations d'images et d'en tirer plusieurs messages sociopolitiques portés par les différents niveaux de lecture de l'œuvre¹⁴⁸.

Le diptyque VI (fig. 26) crée une analogie entre une serveuse dans un bar et une vue du mur depuis Berlin-Ouest. Le point commun entre ces deux images est que le sujet est enclavé dans un terrain antagoniste. Le bar derrière lequel la serveuse se trouve – ou du moins la partie visible

¹⁴⁶ VAN ABBE MUSEUM, « Zoo/78 VI », dans *Van Abbe Museum*, s. d., [https://vanabbemuseum.nl/en/collection/zoo-78], (23/07/2024).

¹⁴⁷ Victor Burgin cité dans VAN ABBE MUSEUM, *op. cit.*

¹⁴⁸ VAN ABBE MUSEUM, *op. cit.*

sur la photographie – l’encercle et, tout au long de la barrière qu’il forme autour d’elle, des hommes sont assis. La vue du mur de Berlin montre le Berliner Fernsehturm (tour de la télévision) qui se veut être l’emblème de la supériorité du régime communiste, ainsi qu’un canal qui sépare les deux Berlin, rappelant ainsi que Berlin-Ouest est une enclave dans la République démocratique allemande. Dans le coin supérieur gauche de l’image du mur, se trouve un texte commençant par la phrase « Un large fossé l’entoure et empêche toute approche » et raconte comment un homme manipule, à l’aide d’une corde, une plateforme sur laquelle une femme se trouve. L’association des deux images au texte ajoute un nouveau niveau de lecture, rappelant le contrôle dont peut faire preuve celui qui domine la relation d’observation¹⁴⁹.

Dans une autre photographie (fig. 27), Victor Burgin propose de juxtaposer le dispositif du panoptique aux *peep shows* en direct. Apparues dans les années 1970, ces infrastructures offrent l’accès à des cabines individuelles qui encerclent une pièce dans laquelle une hôtesse réalise un strip-tease. Pour chacune des cabines, le mur accolé à la pièce centrale est muni d’un miroir sans tain qui permet à son occupant d’observer le spectacle en toute discrétion. La photographie récrée une scène que Burgin a vue dans les établissements de Berlin-Ouest en montrant une femme nue en train de prendre une pose explicite au centre de l’installation. Sur le côté droit de l’image, il superpose un texte décrivant la structure du panoptique. La lecture qui doit être faite de cette association est, ici, très claire : Burgin propose une analogie entre le dispositif de surveillance de Jérémy Bentham et celui des *peep shows*. Si la structure architecturale avec un élément au centre lié aux différentes cellules en périphérie, et le désir sadique de contrôler les corps observés sont semblables, les deux dispositifs ont des fonctionnements fondamentalement opposés¹⁵⁰. À l’inverse du panoptique, l’espace central du *peep show* n’est pas le lieu l’observation unidirectionnelle, mais celui de la soumission aux regards. Ce changement dans la relation visuelle entraîne également un renversement de la distribution des pouvoirs : quand le détenu d’une prison panoptique ne reçoit réellement qu’une fraction de l’attention d’un geôlier, la femme qui se produit sur la scène centrale devient l’objet de désir d’une multitude d’hommes. En réalité, l’infrastructure des *peep shows* offre une multitude de points de vue panoptiques. En effet, chaque cabine individuelle étant munie d’un miroir sans tain, l’homme qui se trouve à l’intérieur peut voir le spectacle sans être vu. Mais, en plus de cacher la potentielle présence d’un observateur, ces miroirs créent une image à 360° de la strip-

¹⁴⁹ VAN ABBE MUSEUM, *op. cit.*

¹⁵⁰ C. OWENS, « Posing », dans M. Landsman (éd.), *Difference: On Representation and Sexuality*, catalogue d’exposition The New Museum of Contemporary Art, New York, 08 décembre 1984 – 10 février 1985 / The Renaissance Society at the University of Chicago, Illinois, 03 mars – 07 avril 1985 / Institute of Contemporary Art, Londres, 19 juillet – 01 septembre 1985, New York, Red Ink, 1985, p. 8.

teaseuse. L'homme qui occupe une cabine peut observer la femme qui se trouve directement en face de lui mais aussi les images qui se reflètent dans chacun des miroirs se trouvant autour de la pièce. Ainsi, chaque cellule individuelle qui se trouve en périphérie de la structure permet de « tout voir » sans être vu.

B| La femme en contrôle

Si la femme est particulièrement soumise aux regards des hommes et de la surveillance dans la société, la sphère artistique offre la possibilité aux artistes de renverser cette dynamique de pouvoir et de prendre, elle-même, le contrôle du voyeurisme. C'est notamment ce que fait l'artiste et autrice française Sophie Calle lorsqu'elle se met à filer des inconnus. Entre 1978 et 1979, l'artiste entreprend des *Filatures parisiennes* qui consistent à choisir un passant dans la rue, à le suivre en le photographiant et à consigner ses déplacements dans son journal intime, avant de le perdre de vue et l'oublier. « Je suivais des inconnus dans la rue. Pour le plaisir de les suivre et non parce qu'ils m'intéressaient. », écrit-elle dans son journal¹⁵¹. En passant du rôle normatif d'objet des regards à celui de l'observateur, Calle expérimente le plaisir que les théories psychanalytiques associent au voyeurisme. Le pouvoir détenu dans le regard est une forme de plaisir sadique légitimée par la hiérarchie de domination qui s'établit entre celui qui observe et celui qui est observé¹⁵². Cette hiérarchie est d'autant plus forte quand l'objet du voyeurisme ne se sait pas observé, offrant ainsi l'opportunité au voyeur d'avoir accès à des comportements plus authentiques et intimes.

« À la fin du mois de janvier 1980¹⁵³, dans les rues de Paris, j'ai suivi un homme dont j'ai perdu la trace quelques minutes plus tard dans la foule. Le soir même, lors d'une réception, tout à fait par hasard, il me fut présenté. Au cours de la conversation, il me fit part d'un projet imminent de voyage à Venise. Je décidai alors de m'attacher à ses pas, de le suivre »¹⁵⁴. Avec cette rencontre, les *Filatures parisiennes* prennent une ampleur différente puisque l'artiste va pister, pendant plusieurs jours, cet homme à travers Venise. Ce projet, né du hasard, se transforme en

¹⁵¹ Sophie Calle citée dans C. MACEL (dir.), *Sophie Calle. M'as-tu vue*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 19 novembre 2003 – 15 mars 2004, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003, p. 61.

¹⁵² P. WEIBEL, « Pleasure and the Panoptic Principle », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 229.

¹⁵³ En réalité, la rencontre se passe en 1979 mais, pour éviter des poursuites judiciaires de la part de l'homme pris en filature, la date a été modifiée par l'artiste.

¹⁵⁴ Sophie Calle citée dans C. MACEL (dir.), *op. cit.*, p. 85.

grande enquête pendant laquelle Calle le photographie, note ses déplacements et, pour la première fois, s'implique personnellement dans l'affaire en essayant d'obtenir des informations sur celui-ci et en indiquant les émotions qui la traversent pendant sa traque¹⁵⁵. La restitution de l'enquête s'établit également dans des proportions différentes que ses précédentes filatures puisqu'en résulte un livre d'art/roman policier nommé *Suite vénitienne* (fig. 28)¹⁵⁶. Dans celui-ci, Sophie Calle propose une mise en récit de sa propre expérience dans la peau d'un détective privé. La filature ne prend fin que lorsque Henri B. la démasque et retourne l'objectif de l'appareil photo sur elle, un geste qui met l'accent sur l'aspect autobiographique de l'œuvre. *Suite vénitienne* n'est pas une enquête portée sur l'homme que l'artiste a rencontré dans la rue mais une étude de son propre comportement voyeur et des sentiments qu'elle a pu ressentir dans son rôle d'espion¹⁵⁷.

En 1981, Sophie Calle propose un autre modèle de surveillance dans *La filature* (fig. 29). Cette fois, elle charge sa mère d'engager un détective privé pour que celui-ci la suive et produise des documents confirmant son existence. « Selon mes instructions, dans le courant du mois d'avril 1981, ma mère s'est rendue à l'agence "Duluc détectives privés". Elle a demandé qu'on me prenne en filature et réclamé un compte rendu écrit de mon emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuve. »¹⁵⁸ De son côté, l'artiste charge un ami de photographier le détective qui s'occupe de l'affaire¹⁵⁹. Ainsi, le jour de la filature, une triple surveillance est engagée autour de Sophie Calle : une autosurveillance dans laquelle celle-ci établit un rapport détaillé de sa journée ; la surveillance « professionnelle » du détective ; et celle de l'ami-témoin. Engager ces trois relations en même temps brouille les hiérarchies de regards et les rapports de pouvoir traditionnels. En temps normal, le travail du détective s'exerce sans que la personne qu'il traque en soit consciente, ce qui lui confère une position dominante : il voit sans être vu. Cependant, dans le cadre de cette performance, les rôles sont inversés puisque l'artiste sait pertinemment qu'elle est suivie et que le détective est, lui-même, l'objet d'une surveillance. L'ami-témoin est le seul à voir sans être vu et à détenir le pouvoir visuel.

Néanmoins, Sophie Calle est la seule personne à réellement avoir du contrôle sur la situation puisqu'elle est l'instigatrice de ce jeu de surveillance. Cette position de domination est illustrée par la confrontation des différents rapports dressés à la suite de la filature. Dans celui de

¹⁵⁵ P. E. YAVUZ, « Mise en récit et mise en œuvre. De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », *Intermédialités*, n° 7, 2006, p. 98.

¹⁵⁶ S. CALLE, *Suite vénitienne*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.

¹⁵⁷ P. E. YAVUZ, *op. cit.*, p. 98.

¹⁵⁸ Sophie Calle citée dans *Ibid.*, p. 101.

¹⁵⁹ *Ibid.*

l'artiste, celle-ci décrit les significations que revêt chacun des lieux dans lesquels elle s'est rendue : le Jardin du Luxembourg où elle a échangé son premier baiser, le cimetière Montparnasse qui se trouve sur le chemin qu'elle empruntait pour se rendre à l'école, son atelier, etc. Elle nomme également les personnes qu'elle croise dans sa journée et indique la relation qu'elle entretient avec eux¹⁶⁰. Le spectateur qui consulte ce rapport comprend donc la logique autobiographique qui lie les événements de la journée entre eux. Le texte de Sophie Calle montre aussi que l'artiste a tenu compte de la présence du détective pendant toute la journée, mettant en scène ses actions pour qu'il puisse les rapporter. L'enquêteur est, à son insu, devenu le compagnon de route de l'artiste. En comparaison, son rapport qui relate les faits dans un style impersonnel et factuel contraste fortement avec la narration proposée par Sophie Calle. Enfin, le rapport de l'ami-témoin vient apporter un troisième point de vue qui permet de nuancer les deux autres. La mise en parallèle de ces trois récits met en évidence les erreurs d'interprétation que les deux espions ont pu développer dans leur rapport. Et, elle permet aussi au spectateur de constater que le contrôle que Calle exerce sur l'exercice de *La filature* va bien au-delà de la mise en place du jeu de surveillance. Elle est la seule à pouvoir interpréter les événements de cette journée ; elle a emmené avec elle les deux hommes qui la suivaient ; elle a établi une relation avec le détective à son insu et elle a pu choisir quels pans de sa vie révéler.

Dans les années 1980, les systèmes de surveillance et de sécurités sont au centre du travail de l'artiste américaine Julia Scher. Ayant été employée dans une société de surveillance avant de débiter sa carrière artistique, elle a pu acquérir des compétences techniques qu'elle exploite ensuite dans ses œuvres. Pour réaliser celles-ci, elle se sert des alarmes, des caméras de surveillance et du gardiennage présents dans la majorité des institutions muséales, afin de garantir la sécurité des œuvres et des visiteurs, et les détourne pour les contredire. En parodiant les systèmes et codes de la surveillance, elle critique le voyeurisme qu'ils imposent aux individus et place la femme au centre du pouvoir¹⁶¹. En effet, chacune de ses installation fait du visiteur l'objet d'une observation totale dont l'autorité revêt des caractéristiques stéréotypées de la féminité. En 1985, elle crée l'agence de sécurité fictive *Security by Julia* (fig. 30) avec laquelle elle mène plusieurs projets artistiques. Les uniformes et le matériel de surveillance roses, les voix douces et maternelles utilisées pour passer des annonces et les formes féminines qu'elle donne à ses œuvres leurrent les visiteurs dans une impression de

¹⁶⁰ P. GÖRDÜRE, « Sophie Calle », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p 410.

¹⁶¹ M. MOREL, « Capsule vidéo #12, Julia Scher », dans *Amis du MAMCO*, 21 décembre 2021, [https://www.youtube.com/watch?v=gmONelkUt7M], (12/08/2024).

bienveillance qui contredit l'aspect invasif qui est communément associé à ces dispositifs. Face à cette ambiguïté entre la douceur féminine et la violence du voyeurisme de la surveillance, les installations de Julia Scher poussent les spectateurs à réenvisager leur conception du genre mais aussi leur compréhension des systèmes qui sacrifient l'intimité sous le prétexte de la sécurité¹⁶².

C] Performer les archives

Fortement influencé par les pseudosciences de la phrénologie et de la physiognomie, le système des archives judiciaires s'est fondé sur une volonté de catégoriser les corps des délinquants. En assurant de pouvoir distinguer les vices et les vertus de chacun à partir de leurs caractéristiques physiques, ces deux disciplines ont participé à créer des interprétations biaisées des données identitaires des personnes arrêtées, et à développer une surveillance basée sur des stéréotypes. Au fil des époques, cette façon tendancieuse de considérer les délinquants ne disparaît jamais réellement, même si les méthodes d'archivage et de surveillance évoluent. La série d'œuvres *Bis auf weitere gute Zusammenarbeit, Nr. 7284/85* (fig. 31) de l'artiste allemande Cornelia Schleime dénonce les limites d'une surveillance institutionnelle subjective en performant les archives qui ont été dressées sur elle.

Née à Berlin-Est en 1953, Cornelia Schleime est une figure influente de la scène artistique expérimentale des années 1980. Comme nombreux de ces artistes, elle fait l'objet d'une surveillance de la part du gouvernement de la République démocratique allemande qui n'apprécie guère le potentiel dissident et contestataire de leurs œuvres¹⁶³. Interdite d'exposition par la Stasi suite à son refus de produire des œuvres « conformes » et à son activité dans des cercles d'artistes « illégaux », Schleime entame des procédures pour quitter Berlin-Est et finit par rejoindre Berlin-Ouest en 1984. À partir de ce moment, la surveillance accrue dont elle faisait l'objet s'estompe¹⁶⁴.

En 1992, les dossiers de la police secrète de la RDA sont rendus publics, permettant à l'artiste d'accéder aux archives générées pendant sa surveillance. La découverte de celles-ci provoque

¹⁶² P. BERTRAND et L. BOVIER, « Julia Scher », dans *MAMCO Genève*, 2021, [https://www.mamco.ch/fr/1775/Julia-Scher], (12/08/2024).

¹⁶³ S. BLAYLOCK, « La femme de leurs rêves : Cornelia Schleime et les archives de la Stasi », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 24, 2016, p. 21 et 22.

¹⁶⁴ A. HOFFMAN, « Cornelia Schleime », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 180.

un double choc puisqu'elles lui dévoilent les noms de ses proches qui se sont révélés être des informateurs de la Stasi, mais elles démontrent surtout la subjectivité et le jugement dont les espions ont fait preuve quand ils l'observaient. Les rapports figurant dans son dossier présentent des commentaires désobligeants sur son apparence, ses habitudes et son comportement, dépeignant ainsi des personnalités dans lesquelles Cornelia Schleime ne se reconnaît pas.

Afin de se réapproprier son image, l'histoire de sa surveillance et ses archives, l'artiste décide de détourner, de façon ironique, quatorze des rapports présents dans son dossier et de montrer comment la surveillance échoue à capter la réalité¹⁶⁵. La série de collages *Bis auf weitere gute Zusammenarbeit, Nr. 7284/85* de Schleime superpose des autoportraits à des copies de ses fichiers d'espionnage. Dans chacun des photographies, elle se met en scène pour incarner les personnages décrits par la Stasi. À la manière de Cindy Sherman dans *Untitled Film Stills*, Cornelia Schleime crée des représentations stéréotypées – femme au foyer, aristocrate excentrique, ouvrière, femme de ménage, adolescente, diva, mère – des rôles que les espions lui ont attribués. Ainsi, elle superpose des événements réels de sa vie avec des identités inventées afin de se détacher avec humour de la douleur et de l'humiliation d'avoir été observée pendant autant d'années¹⁶⁶. Le titre réaffirme la dimension ironique de cette réappropriation des archives puisqu'il parodie une formule de politesse qui pourrait se traduire par « Dans l'attente d'une collaboration fructueuse ».

D'une part, la démarche de Cornelia Schleime peut être qualifiée d'« anarchiviste », selon le terme utilisé par Hal Foster pour décrire la façon dont les artistes détournent les archives pour leur faire porter de nouveaux messages. Dans le cas de Schleime, l'utilisation des archives met en évidence le manque flagrant d'objectivité dont les espions ont fait preuve, la Stasi étant sensée récolter des données et non produire des jugements personnels¹⁶⁷. Au-delà de critiquer les méthodes de la police secrète de la RDA, l'artiste illustre aussi un problème qui existe depuis la mise en place des archives judiciaires et de la surveillance : leur fiabilité. Si les rapports établis d'après observation ne correspondent pas à la réalité des faits, puisqu'ils sont biaisés par la perception personnelle des individus qui les rédigent, alors la surveillance ne remplit pas ses promesses de sécurité et n'existe que pour exercer un contrôle voyeuriste sur la population. En choisissant les fichiers qu'elle inclut dans la série, en les annotant et en ajoutant des portraits fictionnels et anachroniques, Cornelia Schleime crée un parallèle avec la façon dont les archives

¹⁶⁵ S. BLAYLOCK, *op. cit.*, p. 19, 21 et 22.

¹⁶⁶ A. HOFFMAN, *op. cit.*, p. 183.

¹⁶⁷ S. BLAYLOCK, *op. cit.*, p. 24.

se construisent : par le choix des documents à conserver pour nourrir le récit proposé par les institutions¹⁶⁸. En reconsidérant les théories anthropométriques du XIX^e siècle, on se doute bien que tous les individus présentant le même trait physique n'avaient pas le même comportement déviant. Mais, on comprend comment cette logique peut s'établir si les portraits choisis comme échantillons de base correspondent tous à un même pan de la population.

D'autre part, *Bis auf weitere gute Zusammenarbeit, Nr. 7284/85* est une subversion des jugements stéréotypés dont Cornelia Schleime a été victime puisque celle-ci choisit de les parodier en performant de manière extrême et absurde les jugements qui lui étaient portés. Par exemple, l'artiste juxtapose un portrait frontal d'elle, derrière le volant de la carcasse d'un camion, au rapport dans lequel l'informateur David Menzer remarque que « Cornelia Schleime wird sicherlich alles versuchen, um aus der DDR herauszukommen, alles im legalen Rahmen. Cornelia Schleime ist klug genug und es gibt auch keinerlei Anzeichen dafür, dass sie irgendwie versuchen würde, dieses Problem für sich oder für andere gewalttätig zu lösen. »¹⁶⁹ (fig. 31). Selon l'analyse d'Irene Dölling, ce choix de photographie transcende avec l'image populaire de la femme allemande des années 1980 pour qui l'activité professionnelle passait toujours après la maternité, malgré l'idéologie égalitaire dont se vante le pays. Ainsi, en prenant le rôle d'une camionneuse, elle s'empare des codes traditionnellement masculins pour montrer que sa volonté de quitter le pays est tellement forte qu'elle en délaisse la patience et le pacifisme associés à la féminité pour préférer la force et la brutalité masculines¹⁷⁰.

D) Exhibitionnisme comme subversion

L'omniprésence des caméras de la société de surveillance des années 1990 et l'image véhiculée par les médias de masse confortent les femmes dans l'idée que leur existence est définie par leur représentation visuelle. Si l'espace public a toujours été le lieu de l'expression performative du genre, la présence des dispositifs de surveillance lui confère une dimension cinématographique¹⁷¹. Être femme dans la société de surveillance est donc être l'objet d'un voyeurisme où s'entremêlent plaisir, contrôle et discipline. Face à cette situation, deux réactions

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁹ Traduction : « Cornelia Schleime fera tout ce qu'elle peut, légalement, pour sortir de la RDA. Cornelia Schleime est intelligente et rien n'indique qu'elle trouvera une issue, pour elle-même ou pour quelqu'un d'autre, en usant de la violence. »

¹⁷⁰ S. BLAYLOCK, *op. cit.*, p. 30 et 31.

¹⁷¹ P. A. ANDRADE DA SILVA ALBUQUERQUE, *The webcam as an emerging cinematic medium*, thèse de doctorat présentée à l'University of Amsterdam (D.C. van den Boom, promoteur), 2016, p. 36.

sont possibles : l'acceptation ou la réappropriation. Dans le premier cas, l'internalisation des regards – qu'ils soient patriarcaux ou surveillantiels – mène à une passivité de la part des femmes qui les subissent. Elles s'habituent au voyeurisme, acceptent sa présence, ignorent ses côtés intrusifs et se plient inconsciemment au contrôle qu'il revêt. Dans le deuxième, elles engagent un jeu où l'intimité et la sphère publique se mélangent dans un exhibitionnisme conscient qui renverse les rapports de domination¹⁷².

En acceptant la présence des caméras et en leur donnant une position centrale dans sa vie quotidienne, Jennifer Ringley a été une des premières femmes à s'exhiber dans une démarche de réappropriation du voyeurisme. De 1996 à 2003, Ringley s'est filmée dans sa chambre de dortoir universitaire à l'aide de webcams et diffusait les images, en direct, sur son site Internet JenniCam¹⁷³. À l'origine, le projet a pour but de permettre aux amis de Jennifer de suivre sa nouvelle vie à l'université en se connectant de temps en temps. Mais, celui-ci se transforme assez rapidement, augmentant le temps de diffusion des images en direct jusqu'à, finalement, ne plus jamais éteindre la caméra¹⁷⁴. JenniCam devient donc une documentation en temps réel du quotidien de Jennifer Ringley dans tous ses aspects : quand elle étudie, quand elle fait sa lessive, quand elle se masturbe, quand elle dort, quand elle se change, etc¹⁷⁵. Le site Internet propose aussi de courtes vidéos appelées « The Jenni Show » qui sont des extraits de moments où Ringley interagit avec son audience en répondant aux questions des spectateurs ou encore en leur montrant son appartement. En dehors de ces moments, elle ne prête pas attention à la caméra et aux potentielles personnes qui l'observent. Deux ans après le début des diffusions, Ringley crée une adresse mail liée à JenniCam afin que son audience puisse la contacter. Après huit années d'existence et de succès auprès du public, le site a été obligé de fermer lorsque

¹⁷² J. CHAN et S. MCKNIGHT, « The Pleasure of Surveillance », *Surveillance & Society*, vol. 22, n° 1, 2024, p. 1.

¹⁷³ Jennifer Ringley a acquis une certaine reconnaissance en tant qu'artiste conceptuelle, même si son projet, à la base, n'a aucune ambition artistique. Cependant, dans un contexte artistique où différents médiums s'interpénètrent, où la participation du public est de plus en plus requise et où l'art Internet permet de développer de nouvelles possibilités esthétiques et conceptuelles, le statut de cette démarche peut être discuté. Le manque de portée artistique peut être compensé par la tournure cinématographique et performative que JenniCam a prise pendant les huit ans de l'entreprise. Mais aussi, par son impact sur la culture visuelle – elle est pionnière dans l'utilisation de la webcam et du lifestream – et la pertinence de son geste dans les débats théoriques sur la surveillance, l'art des nouveaux médias et l'utilisation des dispositifs de surveillance dans les œuvres. JenniCam est, d'ailleurs, discutée dans un essai de Victor Burgin publié dans le catalogue de l'exposition *CTRL [Space]* du ZKM – Zentrum für Können und Müssen de Karlsruhe. Mais aussi dans la thèse réalisée par Paula Andrade da Silva Albuquerque sur l'utilisation de la webcam comme médium cinématographique émergent.

¹⁷⁴ R. VAN BRAKEL, « Playing with Surveillance: Towards a more generous understanding », dans W. R. Webster, G. Galdon, N. Zurawski, K. Boersma, B. Sagvari, C. Backman, et C. Leleux (éd.), *Living In Surveillance Societies: The State of Surveillance*, CreateSpace Independent Publishing Platform, p. 292.

¹⁷⁵ P. A. ANDRADE DA SILVA ALBUQUERQUE, *op. cit.*, p. 38.

PayPal décide de rompre l'accord qui avait été passé avec Jennifer à cause des images explicites qu'elle diffusait¹⁷⁶.

Pour celle-ci, le fait de s'exhiber nue ou en plein acte sexuel ne s'apparente pas à de la pornographie. Pour elle « Yes, it contains nudity from time to time. Real life contains nudity. Yes, it contains sexual material from time to time. Real life contains sexual material. However, this is not a site about nudity and sexual material. It is a site about real life »¹⁷⁷. Contrairement aux images explicitement pornographiques ou même, plus simplement, aux images sexualisées diffusées dans les médias, le but n'est pas de servir les fantasmes du spectateur mais de montrer que la femme peut vivre sa sexualité par et pour elle-même. L'exhibitionnisme dont elle fait preuve est un moyen de se détacher des injonctions patriarcales et de déssexualiser le corps de la femme. En effet, il se rapproche plus de ce que Freud théorise pour expliquer la curiosité que les enfants ressentent de découvrir les corps des autres pour les comparer au leur. Dans ce genre d'exhibitionnisme, la sexualité et la nudité ne sont que des aspects intrinsèquement liés à l'existence humaine¹⁷⁸. En récupérant le pouvoir sur sa sexualité, elle récupère aussi le pouvoir sur sa propre vie. Elle se présente en tant que personne et non comme un objet de désir masculin¹⁷⁹.

Néanmoins, Jennifer Ringley reste consciente que la réaction de son public face à cet exhibitionnisme ne lui appartient pas¹⁸⁰. Si un spectateur décide de la sexualiser ou s'il ressent un plaisir voyeuriste à « épier par le trou de la serrure » sa chambre, cela n'a pas d'impact sur elle. À l'inverse des rôles et de la dynamique classique du *male gaze*, Ringley n'est pas passive. En effet, c'est elle qui garde le contrôle sur les regards qui se posent sur elle puisqu'elle a la liberté de déplacer la caméra ou de sortir de son champ. C'est, également, elle qui contrôle la production et la diffusion des images¹⁸¹. De la même façon, la dynamique de l'exhibitionnisme est à l'opposé de la logique de la surveillance. Si dans la surveillance panoptique, une personne invisible observe et contrôle une centaine d'individus, dans le cas de JenniCam, il n'y a qu'une

¹⁷⁶ R. VAN BRAKEL, *op. cit.*, p. 292.

¹⁷⁷ Jennifer Ringley citée dans R. VAN BRAKEL, *op. cit.*, p. 292.

¹⁷⁸ V. BURGİN, « Jenni's Room: Exhibitionism and Solitude », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 229.

¹⁷⁹ R. VAN BRAKEL, *op. cit.*, p. 293.

¹⁸⁰ V. BURGİN, *op. cit.*, p. 229.

¹⁸¹ B. A. KNIGHT, « Watch Me! Webcams and the Public Exposure of Private Lives », *Art Journal*, vol. 59, n° 4, 2000, p. 21.

seule femme qui est surveillée par une masse anonyme. Néanmoins, le contrôle reste dans les mains de Jennifer Ringley qui est, à la fois, objet de la surveillance et organisatrice du pouvoir.

Le fait que le voyeurisme soit permis au sein même de l'espace intime de la chambre de Jennifer Ringley renforce d'autant plus l'acte subversif. Puisque les distinctions entre vie privée et espace public sont déjà brouillées par la surveillance de masse – particulièrement dans les années 1990 avec la surveillance Internet et la collecte des données – il est préférable de normaliser la présence de la caméra plutôt que de continuer à avoir peur de ce qu'elle incarne. En refusant de se laisser affecter par le fait d'être observée, Ringley désamorce la dynamique de pouvoir de la surveillance sociale. La crainte est remplacée par le désir/plaisir d'être vue¹⁸².

¹⁸² R. VAN BRAKEL, op. cit., p. 294.

PARTIE 2 :
ANALYSE DES ŒUVRES DE LYNN HERSHMAN LEESON

Chapitre 4 : Voyeurisme et trouble identitaire

Well, I once lived as another person for close to seven years. In the 1970s, I was trying to focus on the blurriness between fiction and reality, so I created a kind of fictional person. Her name, and the name of the project, was Roberta Breitmore. She had real artifacts, though, and a documented physical presence in the world. She saw a psychiatrist. She had an apartment. She had a driver's license and checking accounts. And she put ads in the newspaper. I lived as this other character for almost a decade. ¹⁸³

Lynn Hershman Leeson

À la fin de l'année 1973, peu après la fermeture de l'installation de Lynn Hershman Leeson au Dante Hotel, une femme blonde vêtue d'une robe rouge à pois arrive en bus à San Francisco et loue une chambre dans ce même établissement. Cette femme est *Roberta Breitmore* (fig. 3) ¹⁸⁴ et cet acte marque le début d'une longue performance menée par l'artiste ¹⁸⁵. Cependant, ce n'est pas la première fois que ce personnage apparaît puisque, dès 1971, Hershman Leeson commence à se glisser dans la peau de *Roberta* lors de « mini-promenades » ¹⁸⁶. Ces escapades sont motivées par le désir de l'artiste d'échapper à sa propre identité pour quelques heures, mais elles permettent également d'expérimenter et fixer les traits de son alter ego. Pour préparer les promenades, Lynn Hershman Leeson se pare de perruques, maquillage et vêtements d'occasion. Ensuite, elle erre dans la ville pour observer les regards qui se posent sur elle. Plus elle semble attirer l'attention des hommes, plus sa mascarade est efficace. Elle photographie également les inconnues qui ressemblent à l'idée qu'elle se fait de *Roberta* et s'en inspire pour créer l'uniforme de son alter ego ¹⁸⁷.

Une fois l'identité de base de *Roberta Breitmore* établie, Lynn Hershman Leeson la laisse évoluer en fonction des interactions qu'elle vit, lui permettant de se construire parallèlement à l'artiste. *Roberta* commence alors à fréquenter des bars, elle passe des petites annonces pour trouver un colocataire, elle ouvre un compte en banque, va à des rendez-vous galants, passe son

¹⁸³ L. HERSHMAN LEESON et E. MYLES, « Lynn Hershman Leeson & Eileen Myles. The Double », *Aperture*, n° 235, 2019, p 48.

¹⁸⁴ Comme le nom de l'alter ego correspond au nom de l'œuvre, celui-ci sera toujours utilisé en italique dans le texte.

¹⁸⁵ P. PHELAN, « The Roberta Breitmore series: performing co-identity », dans P. Weibel (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Center for Art and Media, Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 74.

¹⁸⁶ Lynn Hershman Leeson utilise le terme de « mini-walkabout ».

¹⁸⁷ P. PHELAN, *op. cit.*, p. 101 et 102.

permis, etc. Elle vit comme n'importe quelle femme célibataire qui habite à San Francisco au début des années 1970. Toutes ces interactions impactent et forgent son identité, mentalement mais aussi législativement. La plupart de ces actes sont documentés par des papiers officiels ou des photographies, permettant de construire une archive autour de la performance.

Ce personnage que Hershman Leeson voulait voir comme une femme forte, libre et confiante se transforme rapidement en une personne anxieuse, rongée par la peur et ses complexes. En effet, les interactions que celle-ci entretient avec les hommes sont tellement négatives que, plus elle apparaît dans la vie réelle, plus elle en est traumatisée¹⁸⁸. Son angoisse est telle que, cinq ans après le début de la performance, *Roberta* commence à voir un psychologue qui lui diagnostique une dépression chronique¹⁸⁹. Finalement, les démons qui habitent la psyché de *Roberta* commencent à envahir celle de Lynn et, pour se défaire de cette influence, elle décide d'engager trois femmes pour incarner, à leur tour, *Roberta*. Malgré la démultiplication de son identité à travers d'autres corps, celle-ci continue à subir les mêmes expériences. Lynn Hershman Leeson décide finalement de se libérer de son alter ego lors d'un « exorcisme » mené dans la crypte de Lucrezia Borgia, à Ferrare, en novembre 1978¹⁹⁰. Suite à cet événement, la forme physique de *Roberta Breitmore* disparaît mais son identité continue de subsister de façon virtuelle à travers *CybeRoberta* (fig. 32), 1996, une poupée télérobotique, et dans l'œuvre *Life Square* (fig. 33), 2005, où *Roberta Breitmore* évolue dans l'espace virtuel du Dante Hotel.

À travers cette performance de la co-identité, Lynn Hershman Leeson s'inscrit dans une mouvance de l'art féministe des années 1970 qui redéfinit l'identité des femmes à travers l'exploration de personnages fictifs. Avec *Roberta Breitmore*, l'artiste répond à la question très souvent soulevée à l'époque « What did it take to establish an identity in the early 1970's? »¹⁹¹. Hershman Leeson tente de fournir trois réponses : la constitution d'une identité visuelle, l'archivage de l'existence et le développement d'une personnalité en réaction à des interactions sociales.

¹⁸⁸ L. COTTON PIGEON, *Roberta Breitmore*, 2020, s.d., [<https://archiverlepresent.org/fiche-de-la-collection/roberta-breitmore>], (09/02/2024).

¹⁸⁹ M. GLASER-KOREN, *Lynn Hershman Leeson's Roberta Breitmore and the Art of Becoming a Woman*, mémoire de master présenté à la San Jose State University, The Faculty of the Department of Art History and Visual Culture (D. Bowen, promotrice), 2014, p. 34 et 35.

¹⁹⁰ P. PHELAN, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹¹ L. COTTON PIGEON, *op. cit.*

A) Performer le genre

Lorsque le féminisme entre dans les sphères artistiques américaines, la place de la femme dans les institutions et sa représentation sont remises en question. Héritières des figures de la « madone » et de la « putain » que la culture patriarcale a érigées au fil des époques, les artistes féministes cherchent différents moyens de se défaire de ces stéréotypes et de créer leur propre image. Pour dénoncer la dichotomie des rôles assignés à la femme, les artistes se servent régulièrement de la parodie pour exacerber les traits de ces représentations et montrer à quel point elles sont réductrices. La création de nouveaux modèles représentatifs est, pour la première fois, laissée aux mains des artistes femmes. Sans être contraintes par les institutions sexistes, sans tomber dans le rôle du modèle passif et sans devoir répondre à une injonction sociétale. Cette soudaine liberté engendre, chez certaines artistes, un trouble identitaire profond dont le remède se trouve dans la performance du genre¹⁹².

Le médium de la performance devient donc le lieu de l'exploration, de toutes les manières possibles, tant que la femme et ses expériences sont au centre de la réflexion. Certaines s'intéressent au corps comme médium, comme Eleanor Antin ou Faith Ringgold qui se sont imposé des jeûnes dans le but de dénoncer les injonctions faites aux femmes. D'autres envisagent un renversement des rôles genrés, notamment Adrian Piper quand elle crée l'alter ego *Mythic Being*. D'autres encore, comme Donna Henes ou Linda Montano, tentent de recréer des espaces sacrés dédiés à une déesse mère en menant des rituels spirituels et mystiques¹⁹³. Les voies utilisées pour redéfinir l'identité féminine sont nombreuses et certaines artistes envisagent cette question de façon très littérale en choisissant d'explorer les rôles et personnalités qu'elles peuvent incarner. Ainsi, la quête de soi passe par un abandon de sa propre identité pour s'incarner temporairement dans un personnage fictif. Cette recherche s'effectue à la croisée des médiums, entre photographie, tableau vivant et performance. Le but étant de pouvoir jouer avec une mise en scène du corps qui permet de négocier les limites entre homme et femme, entre réalité et fiction, entre inné et construit. Dans ses textes, la critique Lucy R. Lippard appuie la corrélation entre l'exploration du monde par l'identité multiple et la psychologie féminine, puisque les femmes sont habituées à rejeter les images stéréotypées que

¹⁹² N. BROUDE et M. D. GARRARD, « Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century », dans N. Broude et M. D. Garrard (éd.), *The power of feminist art*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1994, p. 22.

¹⁹³ *Ibid.*

la société leur a imposées. De plus, elle constate un passage d'une réflexion identitaire personnelle à une vision plus globale et collective de ce que sont les femmes¹⁹⁴.

Une des premières artistes à explorer cette fluidité de la représentation est Eleanor Antin qui, dès 1970, se constitue une panoplie de personnages archétypaux : la *Ballerina* (fig. 34), le *King* (fig. 35), la *Nurse* (fig. 36) et la *Black Movie Star*. Chaque identité étant liée à un costume, une attitude et une personnalité différents. La *Ballerina*, nommée Eleanora Antinova, est la représentation d'une femme autodidacte, qui aurait réussi à rejoindre les Ballets russes en 1920 et aurait dansé sous la direction de Sergei Diaghilev. Le *King*, lui, symbolise le pouvoir et l'autorité associés à la masculinité. Au contraire, la *Nurse*, Eleanor Nightingale, incarne l'idéal de la femme serviable et douce¹⁹⁵. Les attributs qu'Antin utilise pour se glisser dans la peau de ces personnages sont une traduction matérielle de leur individualité. Le dernier personnage, la *Black Movie Star*, permettait de teinter les trois autres puisque son rôle n'était pas forcément d'exister pour elle-même, mais de performer¹⁹⁶. Ainsi, en combinant la *Nurse*, la *Ballerina* ou le *King* avec la *Black Movie Star*, l'artiste amène une nouvelle dimension à leur identité et change leur expérience du réel. Par ce jeu de combinaisons, Antin aborde plus pleinement l'impact du monde extérieur sur la construction de l'identité puisque, dans un contexte de luttes pour les droits civiques des personnes afro-américaines, les interactions d'Eleanora Antinova ne sont pas les mêmes que celles de la *Black Ballerina*.

La volonté de comprendre dans quelles proportions les interactions avec le monde extérieur impactent la personnalité d'un individu se trouve également au cœur de la performance de *Roberta Breitmore*. Lynn Hershman Leeson se sert de son alter ego pour examiner ce qui est constitutif de l'identité des femmes. Le jeu de co-identités développé par l'artiste est, non seulement un moyen de s'échapper d'elle-même, mais aussi une étude de l'impact qu'a le voyeurisme sur la façon dont les femmes se représentent. Quand l'artiste crée le personnage de *Roberta*, elle lui attribue les caractéristiques stéréotypiques « of the way women were supposed to look and how they were supposed to behave »¹⁹⁷. *Roberta Breitmore* est une mascarade de la femme célibataire vivant à San Francisco.

¹⁹⁴ L. LIPPARD, « Introduction », dans M. B. Edelson, *Seven Cycles: Public Rituals*, New York, A.I.R., 1980, p. 6.

¹⁹⁵ J. WITHERS, « Eleanor Antin: Allegory of the Soul », *Feminist Studies*, vol. 12, n° 1, 1986, p. 117.

¹⁹⁶ J. WARK, « Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson », *Woman's Art Journal*, vol. 22, n° 1, 2001, p. 47.

¹⁹⁷ M. NORTON, « The Human Spirit is What Makes it Work: Lynn Hershman Leeson in Conversation with Margot Norton », dans M. Norton (éd.), *Lynn Hershman Leeson: Twisted*, New York, New Museum, 2021, p. 19.

Selon la théorie psychanalytique développée de 1929 par Joan Riviere dans son ouvrage *Womanliness as a Masquerade*, la performance de la féminité est un mécanisme de défense face à l'angoisse qu'une femme indépendante peut ressentir à l'idée d'être punie par une figure paternelle. Pour construire son argumentaire, Riviere s'axe sur le comportement des « femmes intellectuelles », c'est-à-dire la minorité des femmes de l'époque qui ont une carrière professionnelle. En quittant la sphère domestique pour entrer dans le monde du travail, celles-ci acquièrent un nouveau statut et s'attirent les foudres des hommes qui refusent de partager leur position avec le sexe faible. Ceux-ci voient en elle des castratrices qui auraient subtilisé le phallus de leur père afin de se défaire de leur rôle de femme au foyer. Face aux attitudes sexistes de ces individus et à une société qui continue d'affirmer que les femmes occupent une place inférieure, les « intellectuelles » mettent en exergue leurs traits féminins afin de distraire les hommes et de se protéger. La mascarade, selon Riviere, serait cette conscience de la part des femmes de manipuler leur image afin d'apaiser la peur de passer de la sphère intime au monde des hommes¹⁹⁸.

L'utilisation que Lynn Hershman Leeson fait de cette mascarade revêt le caractère de la schizophrénie postmoderne. D'abord, l'artiste elle-même occupe une position de vulnérabilité qui entraîne une mascarade : elle est une femme célibataire, mère d'un enfant, artiste rejetée par les institutions. Elle évolue hors des normes dans une sphère qui ne veut pas entendre ses revendications ni voir les œuvres qu'elle propose. De plus, elle essaye de guérir d'une adolescence difficile, marquée par les traumatismes et les abus¹⁹⁹. La solution face à l'angoisse de sa propre identité se trouve dans la création d'un alter ego, *Roberta Breitmore*. Cependant, cette dernière occupe, elle aussi, une position dans laquelle la mascarade est nécessaire puisqu'elle est une femme célibataire, sans le sou, qui vient d'arriver à San Francisco. *Roberta Breitmore*, à travers son apparence, son comportement et ses rencontres, performe une féminité exagérée qui s'est construite grâce au voyeurisme.

B] Forger une identité par le regard

Les « mini-promenades » qui marquent le début de la performance forgent la double mascarade. Lynn Hershman Leeson endosse l'identité de son alter ego pour s'échapper temporairement de

¹⁹⁸ F. BERK, « The Necessity of Masquerade: Femininity in Joan Riviere and Nella Larsen », *European Academic Research*, vol. 2, n° 5, 2014, p. 6179, 6180 et 6181.

¹⁹⁹ P. PHELAN, *op. cit.*, p. 102.

sa propre réalité, pendant que *Roberta Breitmore* détermine les caractéristiques de sa féminité. Sa présence dans l'espace public lui permet de se confronter aux regards des passants et de se faire une idée de la façon dont elle est perçue par les hommes. *Roberta Breitmore* est, selon les mots de Amelia Jones, « a body to be seen and represented »²⁰⁰, son existence est intimement liée au voyeurisme inhérent à la société patriarcale. Lynn Hershman Leeson fait de *Roberta Breitmore* une femme dont l'image stéréotypée est construite pour être appréciée par une audience, par le *male gaze*. Cindy Sherman suit cette logique, quelques années plus tard, quand elle performe différents stéréotypes féminins dans sa série *Untitled Film Stills* (fig. 13).

En parallèle de cette recherche d'attention dans l'espace public, l'élaboration de l'identité de *Roberta* passe aussi par une auto-observation. Avant de sortir, l'artiste essaye différentes façons de se maquiller, d'accessoiriser ses tenues ou de coiffer sa perruque. Elle se regarde jouer avec les codes de beauté et cherche à renvoyer l'image de la femme parfaite. Cette façon de se scruter dans le miroir pour essayer de faire émerger une version plus attirante de soi est symptomatique du conditionnement des femmes face au *male gaze*, ce que soulève également Martha Rosler dans *Bathroom Surveillance* (fig. 24). En s'habituant à se plier aux désidératas masculins, elles finissent par se les imposer elles-mêmes²⁰¹.

Après une série d'essais et erreurs, Lynn Hershman Leeson fixe finalement l'« uniforme » de *Roberta* : une perruque blonde, un maquillage accentué, une robe rouge à pois et un sac en cuir vert. Ce costume permet d'incarner le personnage que l'artiste voulait créer, à savoir une femme forte, libre et un peu provocante. La recherche d'identité à travers l'auto-observation fait écho à la manière dont l'artiste new-yorkaise Joan Jonas construit le personnage de *Organic Honey* (fig. 37). Cet alter ego émerge au cours d'une session privée où l'artiste se filme pendant qu'elle joue avec différents accessoires et vêtements pour créer des tenues. Les essais sont retransmis en direct sur un écran qui permet à l'artiste d'apprécier sa performance et sa transformation en images. Ce faisant, elle gomme sa propre représentation et crée celle d'une autre femme qui incarne l'artifice, la mascarade et le narcissisme qu'impose la performance de la féminité²⁰². Cette nouvelle identité se cristallise quand l'artiste dote *Organic Honey* d'un visage, en enfilant un masque en plastique. En créant son alter ego, Jonas se transforme en femme séductrice, d'une féminité poussée à l'extrême et investit les caractéristiques stéréotypées associées aux

²⁰⁰ A. JONES, « Roberta Breitmore Lives On », dans M. Tromble (éd.), *The art and Film of Lynn Hershman Leeson*, Los Angeles, University of California Press, 2005, p. 105.

²⁰¹ J. BERGER, « Chapter 3 », *op. cit.*

²⁰² MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE BARCELONA, « Joan Jonas. Organic Honey's Visual Telepathy, 1972 », dans MACBA, s. d., [<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/jonas-joan/organic-honeys-visual-telepathy>], (27/02/2024).

femmes. La vidéo résultant de cette expérience est l'œuvre *Organic Honey's Visual Telepathy*²⁰³. Dans le cas de Joan Jonas comme dans celui de Lynn Hershman Leeson, le regard que les artistes portent sur leur propre transformation permet d'établir les frontières entre leur identité et celle de leur alter ego.

Le fait de se glisser dans la peau de *Roberta* est, en lui-même, un acte performatif. En 1974, Hershman Leeson demande à son amie Eleanor Coppola de la filmer lorsqu'elle se transforme en son alter ego. Ainsi, elle montre que le fait d'« être » passe par le fait de « paraître »²⁰⁴. La vidéo *Lynn Turning Herself Into Roberta* (fig. 38) montre l'artiste se maquiller et placer sa perruque pendant que *Hotel California* des Eagles passe en musique de fond. Au fur et à mesure de la vidéo, Hershman Leeson modèle son image pour la faire correspondre à celle de *Roberta*, s'effaçant petit à petit sous les traits de celle-ci. En s'imposant son propre regard et en se servant de sa conception des fantasmes masculins, elle entre dans la dynamique de mascarade. À la manière d'un acteur qui s'apprête à monter sur scène, l'acte de travestissement indique un changement de statut qui permet au performeur de se préparer à agir selon le caractère de son personnage et non le sien. Deux ans avant la vidéo de Lynn Hershman Leeson, Eleanor Antin avait déjà réalisé une œuvre similaire en montrant sa transformation en *King*. Dans celle-ci, l'artiste, assise à une coiffeuse, se maquille et ajuste sa fausse barbe pendant près d'une heure, peaufinant chacun des détails. Quand son image la satisfait, elle quitte brièvement l'écran avant de revenir vêtue du costume de son alter ego. La transformation est alors complète puisque l'identité de l'artiste a complètement disparu sous les artifices, révélant à quel point la représentation des caractéristiques de genre peut être fluide²⁰⁵.

Lynn Hershman Leeson met l'accent sur l'aspect artificiel de la féminité soumise au *male gaze* dans l'œuvre *Construction Chart # 1* (fig. 39). Sur une photographie en noir et blanc de *Roberta Breitmore*, l'artiste est venue indiquer les zones et les produits nécessaires pour construire le visage de son alter ego. Ainsi, à la manière des esquisses d'un maquilleur ou des marques d'un chirurgien esthétique, ces indications servent de guide pour faire apparaître *Roberta* sur les traits de Lynn²⁰⁶. De façon plus symbolique, la *Construction Chart # 1* peut aussi être considérée comme une mise en abîme : elle est l'image travaillée d'une image travaillée. La

²⁰³ A. GOTTHARDT, « From Joan Jonas to Theaster Gates, These 8 Artists Fooled the Art World with Alter Egos », *Artsy*, 02 janvier 2017, [<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-from-joan-jonas-theaster-gates-these-8-artists-fooled-art-world-alter-egos>], (27/02/2024).

²⁰⁴ P. WEIBEL (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, op. cit., p. 74.

²⁰⁵ MPLUS, « Eleanor Antin. The King », dans *MPlus*, s. d., [<https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/the-king-20216/>], (28/07/2024).

²⁰⁶ P. PHELAN, op. cit., p. 104.

charte souligne les procédés mis en œuvre par l'artiste pour construire une image qui correspond aux dictats de la société patriarcale. Elle est un rappel que la représentation que les hommes se font des femmes n'est pas réaliste et qu'elle correspond à une mise en scène sensée nourrir leurs fantasmes voyeuristes. En devenant *Roberta*, Lynn Hershman Leeson se transforme en objet de contemplation. D'abord pour elle-même puisque son alter ego a été créé à travers une observation personnelle qui a déterminé ce qui était le plus adapté pour l'incarner. Ensuite, pour les individus avec qui elle interagit puisque son existence entière dépend du regard qu'ils portent sur elle.

Quelques années après le début de la performance, la dynamique de la mascarade se renforce pour faire face aux expériences négatives que *Roberta* subit. L'œuvre *Camouflage* (fig. 40) permet de voir le texte « Roberta would camouflage herself so convincingly that it was difficult to tell her from anyone else. In her makeup mask, ringed eyes, changed psychology and blond wig. » qui confirme la façon dont Lynn Hershman Leeson interprète les caractéristiques visuelles de son alter ego comme un moyen de se fondre dans la norme et d'échapper à la violence masculine. Selon l'artiste, plus ses traumatismes deviennent importants, plus *Roberta* exerce un contrôle sur son apparence²⁰⁷. Cela passe par le soin apporté à son maquillage et à ses tenues, mais aussi par sa volonté de perdre du poids en s'inscrivant, en 1978, au programme *Weight Watchers*²⁰⁸.

C| Archiver l'identité

Si le premier geste de la performance est la descente de *Roberta Breitmore* au Dante Hotel, celle-ci ne tarde cependant pas à s'inscrire dans la vie sociale de San Francisco en se rendant à des vernissages d'expositions, à des soirées dédiées à la poésie ou en fréquentant régulièrement des bars et cafés. Les interactions qu'elle entretient avec les personnes qu'elle y rencontre – et qui ne savent pas qu'elles font partie de la performance – nourrissent sa personnalité et participent à contrôler ses actions²⁰⁹. En s'inscrivant dans la réalité des autres, elle s'ancre, de plus en plus, dans une certaine forme de réel.

²⁰⁷ L. COTTON PIGEON, *op. cit.*

²⁰⁸ P. PHELAN, *op. cit.*

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 102 et 104.

Pendant ses années d'existence, *Roberta Breitmore* a côtoyé plusieurs personnes et a entretenu des relations plus ou moins longues avec eux. Pour en témoigner, plusieurs images et enregistrements de discussions ont directement été produits lorsque celle-ci interagissait avec d'autres personnes. En effet, chaque rendez-vous était capturé par des photographes que Lynn Hershman Leeson avait contactés pour jouer les détectives privés ou par des images de caméras de surveillance (fig. 41). De plus, les discussions étaient enregistrées par un magnétophone qui se trouvait dans la poche de *Roberta*. Ces techniques de surveillance étaient utilisées lorsque Lynn Hershman Leeson incarnait *Roberta Breitmore* mais aussi lorsque celle-ci était interprétée par les trois autres femmes que l'artiste a engagées pour multiplier ses apparitions²¹⁰. Certaines photographies résultant de cette surveillance sont exploitées par l'artiste pour créer de nouvelles œuvres plastiques. *15 Minutes Meeting between Roberta and B, November 1, 1975, 12 : 00 pm* (fig. 42) se présente comme un résumé de la rencontre : l'annonce de recherche de colocataire donne le contexte du rendez-vous, l'image de surveillance en est le témoin visuel et le texte est une retranscription de la conversation qui a eu lieu entre les deux personnes. Le travail que Lynn Hershman Leeson effectue autour de ces documents de surveillance participe à la mise en récit de la performance : certes *Roberta Breitmore* existe dans l'univers de l'artiste, mais elle impacte également l'existence d'autres personnes qui n'ont aucune connaissance du jeu de double personnalité qui est engagé. Le même procédé est utilisé en 1981 par Sophie Calle dans *La filature* (fig. 29) : les différents rapports de surveillance lui permettent d'établir un récit autobiographique et les images résultant de l'expérience sont, selon l'artiste, des preuves de son existence²¹¹.

Néanmoins, ce qui différencie principalement *Roberta Breitmore* des alter ego développés par d'autres artistes à la même période, c'est le fait que Lynn Hershman Leeson s'attèle à réellement doter *Roberta* d'une identité légale et documentée. Dans les années qui suivent le début de la performance, elle obtient son propre compte en banque ainsi que la carte de crédit et le carnet de chèques qui vont avec, son permis de conduire provisoire qui lui sert aussi de carte d'identité et un appartement pour lequel elle passe des annonces pour trouver un colocataire. Elle s'est aussi trouvé un travail qui lui permet d'avoir des rentrées d'argent à son nom. En obtenant ces documents officiels, l'existence de *Roberta* devient irréfutable. Aux yeux de la loi, elle est une personne réelle. Lynn Hershman Leeson dit même : « in fact, she's more real than I am, because I couldn't get credit cards, and I couldn't get other artifacts of life and

²¹⁰ R. HELD, « Foreword: Hershmanlandia », dans M. Tromble (éd.), *The art and Film of Lynn Hershman Leeson*, Los Angeles, University of California Press, 2005, p. xiii.

²¹¹ C. MACEL (dir.), *op. cit.*, p. 101.

the records that she easily acquired. »²¹². En parallèle de ces documents légaux, l'existence de *Roberta* est aussi confirmée par des traces privées telles que les correspondances que cette dernière entretenait avec des hommes ou son journal intime²¹³. Ce principe de collecte d'objets servant à témoigner de l'existence d'un être humain peut être rapproché du travail qu'effectue, au même moment, l'artiste français Christian Boltanski. En rassemblant des objets du quotidien ayant appartenu à une personne anonyme dans ses *Inventaires*, il participe à créer une archive des traces humaines dans laquelle chacun peut se reconnaître²¹⁴.

Au total, près de 144 documents ont été produits dans le contexte de la performance et forment aujourd'hui les archives de l'existence de *Roberta Breitmore*²¹⁵. Ils constituent une « base de données » qui témoigne de l'expérience de la vie quotidienne d'une femme dans les années 1970. Des années plus tard, cette base de données permet aussi de faire réapparaître la figure de l'alter ego sous les formes virtuelles de *CybeRoberta* (1996). Avec *Tillie*, elles sont les deux poupées télérobotiques constituant *The Dollie Clones* (fig. 43). Chacune est munie de caméras, guidées par le public, à la place des yeux et est capable de pirater la deuxième pour voler ses datas. Ainsi, sous cette forme, *Roberta* passe d'un objet de regard à un outil de surveillance et de voyeurisme. En 2005, elle revient également, sous la forme d'un avatar virtuel, comme protagoniste de l'œuvre *Life Square*.

D) Le fardeau de la représentation

Si les premières sorties de *Roberta Breitmore* ont permis de poser les bases de son identité, les actions et interactions qu'elle connaît par la suite la font évoluer. Elle est le reflet de son époque, une femme impactée par la culture, le voyeurisme et le sexisme des années 1970. L'évolution de la performance est la preuve des « burdens of representation »²¹⁶ qui touchent les femmes. La personnalité de *Roberta* est contrôlée par la domination masculine et par la façon dont leurs actes voyeuristes se répercutent sur celle-ci.

²¹² L. HERSHMAN LEESON et E. MYLES, *op. cit.*, p. 48.

²¹³ L. COTTON PIGEON, *op. cit.*

²¹⁴ A. STREITBERGER, « La grille ambiguë », dans A. Streitberger, *The Grid. Trame, grille, matrice, catalogue d'exposition*, Musée L, Louvain-La-Neuve, 06 octobre 2023 – 1 février 2024, Bruxelles, Éditions Racine, 2023, p. 37.

²¹⁵ L. COTTON PIGEON, *op. cit.*

²¹⁶ P. WEIBEL, « The work of Lynn Hershman Leeson: A Panoply of Identities », dans P. Weibel (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Center for Art and Media, Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 53.

Peu après son arrivée à San Francisco, *Roberta* place des petites annonces disant « Woman, Caucasian, seeks a bright companion to share rent and interests. »²¹⁷ afin de trouver un colocataire. Suite à celles-ci, elle reçoit de nombreuses lettres d'hommes qu'elle décide de rencontrer. Malheureusement, ces interactions sont pratiquement toutes négatives et marquées par un certain danger sexuel²¹⁸. Deux ans après le début de la performance, après un déménagement à San Diego, *Roberta* réitère l'expérience de la recherche de colocataire, ce qui la mène à faire la rencontre d'un homme qui tente de la faire entrer dans un cercle de prostitution et à qui elle échappe en se changeant en Lynn Hershman Leeson dans des toilettes publiques²¹⁹. Les mauvaises intentions portées par les hommes que *Roberta* côtoie correspondent à un état d'esprit sexiste contre lequel les féministes se battent et que la performance met en évidence. En tant que femme seule et relativement séduisante, *Roberta Breitmore* se retrouve souvent confrontée aux obstacles sexospécifiques qui touchent les femmes de cette époque. La répétition de ces interactions négatives la mène à perdre la confiance de ses premières apparitions pour se renfermer dans une personnalité anxieuse et dépressive qui, malgré l'intervention d'un psychologue, ne fait qu'empirer²²⁰. Cette angoisse, vécue par *Roberta*, finit par toucher Lynn Hershman Leeson. Selon ses mots, « Roberta's traumas became my own haunting memories. They would surface with no warning, with no relief. She began to control me. I was never free of her »²²¹. Ce constat amène l'artiste à transformer la performance en « clonant » *Roberta* en engageant trois femmes pour l'incarner à sa place.

« Roberta was a vehicle to show how endemic this negativity was to our culture. I thought if I and *Roberta* had negative experiences, it couldn't just be us... in 1978, I hired three multiples for various adventures and all of them had the same negative experiences. »²²². Ces femmes qui incarnent les multiples de *Roberta* ont été choisies lors d'un concours de ressemblance que l'artiste organise lors d'une exposition au M. H. de Young Museum de San Francisco²²³. Si elle sert initialement à détacher Lynn Hershman Leeson de son alter ego, la démultiplication de

²¹⁷ L. HERSHMAN LEESON, « Private I: An Investigator's Timeline », dans M. TROMBLE, *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson: Secret Agents, Private I*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 28.

²¹⁸ P. PHELAN, *op. cit.*

²¹⁹ L. HERSHMAN LEESON, « Private I: An Investigator's Timeline », *op. cit.*, p. 26

²²⁰ P. PHELAN, *op. cit.*

²²¹ A. BEITIN, « Face, surface, interface. The motif of the mask in the work of Lynn Hershman Leeson », dans P. Weibel (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Center for Art and Media, Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 206.

²²² M. NORTON, *op. cit.*

²²³ K. CHOU, *The Real and the Digital: Female Agency and Resisting the Male Gaze in Lynn Hershman Leeson's Works*, mémoire de master présenté à la City University of New York, City College (L. Kjaer et C. Houser, promoteurs), 2022, p. 23.

l'identité de *Roberta* met en évidence plusieurs aspects de l'identité féminine. Premièrement, elle permet de rendre compte des implications de l'aspect performatif de la féminité : si *Roberta Breitmore* est un personnage façonné pour le plaisir d'une audience masculine, alors plusieurs femmes différentes peuvent endosser ce rôle. Plusieurs années avant que Judith Butler ne parle de la *parody as politics* dans son ouvrage *Gender Trouble*, Lynn Hershman Leeson utilise déjà la répétition et la parodie comme gestes subversifs. Ensuite, les multiples de *Roberta* permettent de diversifier les points de vue et expériences de l'alter ego afin de montrer que l'impact du voyeurisme patriarcal est une expérience collective. En effet, les mêmes types de harcèlement sexuel que ce que *Roberta*-Lynn avait vécus se sont répétés. Face à ce constat, Lynn Hershman Leeson décide de mettre fin à la performance au travers d'un « exorcisme » symbolique et de se défaire de cet alter ego devenu parasite²²⁴.

À travers l'existence de *Roberta Breitmore*, Lynn Hershman Leeson met en avant, dans un premier temps, la fracture identitaire dont les femmes souffrent quand elles s'échappent du rôle pour lequel elles sont conditionnées. Et, dans un deuxième temps, les obstacles d'être soumise au voyeurisme et au contrôle de la société patriarcale. « On ne naît pas femme : on le devient », cette phrase écrite par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* pourrait résumer la performance. En commençant à expérimenter le monde à travers une identité visuelle et psychologique à peine définie, *Roberta* se construit en réaction à ces interactions. Comme la plupart des femmes de l'époque, elle subit des expériences sexistes qui l'impactent négativement. Les années d'exploitation du personnage de *Roberta Breitmore* ont permis à Lynn Hershman Leeson de créer une femme qui reflète la condition féminine de son époque.

²²⁴ P. PHELAN, *op. cit.*

Chapitre 5 : Voyeurisme et surmédiatisation

A (pre) condition of a video dialogue is that it does not talk back. Rather, it exists as a moving stasis; a one-sided discourse, like a trick mirror that absorbs instead of reflects. Perhaps it was nostalgia that led me to search for an interactive video fantasy – a craving for control, a longing for liveness, a drive toward direct action. This total, cumulative, and chronic condition I suffered from is reputedly a side effect (or for video artists an occupational hazard) of watching too much television, a medium that is by nature fragmentary and incomplete, distanced and unsatisfying, like platonic sex²²⁵.

Lynn Hershman Leeson

La façon dont Lynn Hershman Leeson a mené et documenté la performance de *Roberta Breitmore* montre son rôle d'objet de regards : construite par et pour le voyeurisme et cible d'une certaine surveillance. Les réflexions soulevées par cette performance amènent l'artiste à envisager la construction de l'identité féminine face à un regard qui n'est pas seulement direct, mais qui provient, également, des technologies d'observation²²⁶. En 1984, Lynn Hershman Leeson crée donc *Lorna* (fig. 4)²²⁷, la première œuvre utilisant la technologie du LaserDisc. Ce support de stockage optique offre une meilleure image et un meilleur son que le format des cassettes VHS, mais permet surtout de visionner les informations dans une structure ramifiée où la narration n'est pas linéaire. C'est cette dernière fonctionnalité qui intéresse l'artiste dans l'usage de ce support puisque *Lorna* se présente comme un film interactif où les choix des spectateurs contrôlent les actes de la protagoniste, transcendant ainsi le rôle passif qui leur est traditionnellement associé.

L'installation se présente comme un salon composé d'une assise faisant face à une télévision, d'éléments de mobilier, de décorations et d'une télécommande. Cette présentation fait écho à l'environnement dans lequel se déroule le film interactif : l'appartement de *Lorna*. Ce personnage agoraphobe, incarné par Joanna Mross, ne quitte jamais son habitation, et ne se tient informé des nouvelles du monde extérieur qu'à travers les médias – ce qui renforce d'ailleurs sa détresse²²⁸. Les visiteurs sont invités à interagir avec l'œuvre grâce à la télécommande mise

²²⁵ L. HERSHMAN LEESON, « The Fantasy Beyond Control », dans D. Hall et S. J. Fifer, *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture/BAVC, 1990, p. 267.

²²⁶ P. WEIBEL, « The work of Lynn Hershman Leeson: A Panoply of Identities », *op. cit.*, p. 53.

²²⁷ Comme le nom de la protagoniste correspond au nom de l'œuvre, celui-ci sera toujours utilisé en italique dans le texte.

²²⁸ J. IHLS, « Lynn Hershman Leeson. Lorna. 1979 », dans *ZKM – Zentrum für Können und Müssen*, s. d., [<https://zkm.de/en/artwork/lorna>], (15/04/2024).

à leur disposition. Ils peuvent ainsi composer le nombre correspondant à un objet visible à l'écran et déclencher une vidéo. Les choix posés par les spectateurs permettent de créer un récit labyrinthique qui mène la protagoniste vers une des trois issues possibles. Dans l'une, rien ne change pour *Lorna* et elle reste dans son appartement avec ses angoisses. Dans une autre, elle se suicide. Dans la dernière, elle tire sur sa télévision, détruit symboliquement la peur des médias qu'elle représente et déménage à Los Angeles²²⁹. La possibilité de participer au développement de l'évolution de la protagoniste confère aux spectateurs un sens du contrôle qui ne peut que renforcer leur fantasme voyeuriste.

A) La fascination des médias

La fin de la Seconde Guerre mondiale marque l'apparition d'un nouveau contexte économique et social prospère, les Trente Glorieuses. De 1950 à 1973, l'Occident connaît une phase d'expansion très dynamique, marquée par une diminution du taux de chômage, ainsi qu'une croissance du PIB global. Cette progression, due au regain de naissances, à l'amélioration du système éducatif et au développement technologique des industries²³⁰, voit aussi se construire une société de consommation basée, non plus sur le besoin, mais sur la création de désirs et de loisirs. Le public visé par ces nouveaux biens de consommation et produits culturels, c'est la masse, c'est-à-dire, la partie majoritaire de la population qui ne correspond pas à la classe supérieure. Dans ce nouveau contexte, le meilleur moyen de toucher cette majorité est de recourir à une nouvelle forme de médiatisation de masse portée par les progrès technologiques des différents moyens de communication²³¹.

La radio connaît son âge d'or et s'ouvre à la mondialisation, la presse intègre de plus en plus l'image photographique pour s'adresser à un plus large public – notamment dans les magazines, le cinéma hollywoodien est devenu une production industrielle puissante et très structurée²³². En s'inspirant du modèle de diffusion des institutions radiophoniques, le médium émergent de

²²⁹ L. HERSHMAN LEESON, « Private I: An Investigator's Timeline », *op. cit.*, p. 77.

²³⁰ B. BLANCHETON, « Les Trente Glorieuses », dans B. Blancheton, *Sciences économiques*, Paris, Dunod, 2020, p. 85.

²³¹ P. LEGROS, « La culture de masse ou l'avènement de la médiatisation de masse », dans *Les médias – 2*, Paris, Éditions Ellipses, p. 8.

²³² M. SALLES, « Manifestations de la culture de masse », dans M. Salles, *Le Clério*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 127.

la télévision contribue à renforcer la circulation massive d'informations²³³. Même si, dans ses premières années d'existence, la télévision négocie encore sa place dans le paysage médiatique. Trop proche du cinéma et de la radio, il faut attendre la fin des années 1960 pour que le médium audiovisuel se constitue un style et un contenu propres et, qu'il s'établisse comme forme d'information principale, dépassant la radio²³⁴. En effet, même si, dans les années 1950, la télévision s'était présentée comme « fenêtre du monde »²³⁵, il lui faut plus d'une décennie pour atteindre une couverture ne serait-ce que nationale²³⁶. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que l'écran de télévision finit par s'établir comme le divertissement de masse favori des Américains, notamment en instaurant le journal télévisé journalier, des programmes pour enfants ou encore le développement d'émissions de variétés²³⁷. Le médium devient un lieu de la consommation d'images et de divertissements, tellement implanté que pratiquement tous les Américains se souviennent de ce qu'ils faisaient le jour où ils ont vu les premières images télévisées de l'assassinat de J. F. Kennedy en 1963²³⁸.

Un des événements les plus médiatisés et qui a participé à instaurer une angoisse liée au petit écran est la guerre du Vietnam. La retransmission d'images du conflit – parfois très explicites – aux heures de grande écoute a marqué les spectateurs américains qui assistaient pour la première fois à ce genre d'étalage de violence²³⁹. Pour faire face aux images traumatisantes relayées par les médias, deux types de réactions se mettent en place : la manifestation antiguerre et la banalisation du drame. La médiatisation du conflit vietnamien est un catalyseur des contestations de masse et des révoltes sociales qui bousculent la fin des années 1960. Aux mouvements pacifistes dénonçant les violences de la guerre se mêlent les revendications féministes, les oppositions au racisme et la dénonciation de la société capitaliste technocrate²⁴⁰. À l'inverse de ces révoltes, la banalisation de la violence témoigne d'une certaine inertie des spectateurs qui, soumis aux images, développent une fascination pour celles-ci. La mise à distance entre les événements et leur retransmission permet de créer un amalgame entre

²³³ A. FICKERS, « The Emergence of Television as a Conservative Media Revolution », *Journal of Modern European History / Zeitschrift für moderne europäische Geschichte / Revue d'histoire européenne contemporaine*, vol. 10, n° 1, 2012, p. 54.

²³⁴ *Ibid.*, p. 60 et 61

²³⁵ *Ibid.*, p. 63

²³⁶ *Ibid.*, p. 65.

²³⁷ *Ibid.*, p. 71.

²³⁸ C. WAHL, « Art History and Media History: A Brief Introduction to Media Art », dans J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maître et V. Hediger (éd.), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University press, p. 40.

²³⁹ D. ROYOT, « La guerre dans un fauteuil : le Vietnam, les civils et les médias », dans J-M. Lacroix et J. Cazemajou, *La Guerre du Vietnam et l'Opinion publique américaine (1961-1973)*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 1991, p. 141.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 144.

l'information et le spectacle qui offre aux spectateurs une échappatoire à l'horreur des scènes diffusées. En transformant la réalité en images de fiction, le public américain s'accoutume à leur agressivité, voire même, en redemande²⁴¹. Comme pour le syndrome de l'accident routier (le fait d'avoir envie de regarder les accidents de la route), le conflit est transformé en spectacle dont la vision est angoissante et fascinante, mais duquel le spectateur se sent détaché.

Ce phénomène est dénoncé par Martha Rosler dans la série de collages *Bringing the War Home: House Beautiful* (fig. 44). Réalisés à l'apogée du mouvement antiguerre, ces collages mettent en évidence la passivité des auditeurs à laisser entrer les images de la guerre dans leur intimité. Rosler superpose des photos de maisons élégantes, issues du magazine *House Beautiful*, aux clichés de la guerre diffusés dans *Life*. Selon l'artiste, la perte de contrôle sur les images s'inscrit dans un processus plus large, lié aux tendances de la société postindustrielle à manipuler les images pour la consommation et le divertissement. Quand il est fasciné par les médias, le spectateur oublie qu'il est, lui-même, victime de forces de domination et d'oppression²⁴².

Mais, l'économie de consommation de masse présente depuis l'après-guerre est mise à mal par les chocs pétroliers de 1973 et 1979, qui brusquent en une fois toute la croissance économique mondiale. La production industrielle des USA, fortement dépendante du pétrole, entre donc en déficit, causant un effondrement de la croissance et une augmentation du taux de chômage²⁴³. Pour contrer cette situation, le président entrant en 1981, Ronald Reagan, initie une politique économique néo-libérale basée sur le désengagement de l'état dans les finances, sur la privatisation des industries ainsi que sur la déréglementation du commerce²⁴⁴. Cette libéralisation du marché entraîne un développement de la publicité, devenu le premier argument de consommation. Cette publicité se fait dans l'espace public de la rue, mais aussi – et surtout – dans les médias, submergeant l'audimat de nouvelles images créées spécialement pour attirer son attention. La promotion de marchandises devient un spectacle et les produits sont, maintenant, associés à des images et des modes de vie idylliques créant un besoin chez le consommateur. En 1967, Guy Debord avait déjà théorisé l'aliénation des hommes face aux imaginaires convoqués dans les médias par les objets de consommation dans *La Société du*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 142.

²⁴² J. WARK, *op. cit.*, p. 44 et 45.

²⁴³ C. VINCE, « Choc pétrolier : 1973 et 1979, résumé, causes, conséquences », dans *L'internaute*, 01 décembre 2022, [<https://www.linternaute.fr/actualite/guide-histoire/2558638-chocs-petroliers-des-annees-1970-causes-consequences/>], (08/04/2024).

²⁴⁴ MAJOR PRÉPA, « Le tournant libéral des années 80 », dans *Major Prépa*, s. d., [<https://major-prepa.com/economie/le-tournant-liberal-des-annees-80/>], (10/04/2024).

spectacle²⁴⁵. Cette asservissement aux images se fait d'autant plus que, dans les années 1980, les technologies portant les médias se sont développées et se sont multipliées dans les foyers.

Dans son ouvrage 1984, George Orwell dépeint la télévision comme un outil central de la surveillance du Parti, diffusant ses messages de propagande et observant la population au travers d'écrans bidirectionnels. Le premier janvier de cette année éponyme, Nam June Paik propose une vision alternative du médium en diffusant *Good Morning, Mr. Orwell* (fig. 45) en direct et à l'international. En se servant de la diffusion par satellite, l'œuvre est montrée simultanément sur les chaînes de télévision publiques coréennes, allemandes, françaises et américaines et se veut être une preuve de l'utilisation de la télévision « as an instrument for international understanding, rather than an ominous means of thought control »²⁴⁶. Le programme propose différentes interventions d'artistes comme John Cage, Merce Cunningham, Joseph Beuys ou Salvador Dalí, des plages musicales et des saynètes de comédiens. Le but étant de créer un programme de variétés collaboratif et divertissant dont le titre, *Good Morning, Mr. Orwell*, est un pied de nez aux prédictions dystopiques de l'auteur²⁴⁷. Malgré l'intervention positiviste de Nam June Paik, la plupart des artistes intéressés par les questions de surveillance rejoignent la vision pessimiste d'Orwell dans sa description de l'état de contrôle, notamment Lewis Stein avec *The Surveillance Series* (fig. 22) et Lynn Hershman Leeson avec *Lorna*.

La protagoniste créée par l'artiste dans cette œuvre est décrite comme une femme agoraphobe, ayant peur de tout. Pour faire face à cette anxiété constante, elle refuse de quitter son appartement et s'occupe en regardant la télévision. « The premise was that the more she stayed home and watched television, the more fearful she became – primarily because she was absorbing the frightening messages of advertising and news broadcasts. »²⁴⁸. Le journal télévisé amène à une survisualisation d'événements dramatiques, car ce sont ces derniers qui maximisent l'audimat par leur aspect spectaculaire²⁴⁹, et la publicité véhicule une image inatteignable de la femme, ce qui renforce son sentiment d'angoisse. Malgré les effets néfastes des médias sur son état mental, *Lorna* est prise dans un cercle vicieux de fascination pour les images qui y sont diffusées. Sa dépendance à la télévision et la peur qu'elle en retire sont

²⁴⁵ P. LEGROS, *op. cit.*, p. 10.

²⁴⁶ G. GLUECK, « A Video Artist Disputes Orwell's 1984 Vision of TV », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 216.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ L. HERSHMAN LEESON, « The Fantasy Beyond Control », *op. cit.*, p. 267.

²⁴⁹ L. HERSHMAN LEESON, « Politics and Interactive Media Art », *Journal of Contemporary Studies*, vol. 8, n° 1, 1985, p. 62.

constitutrices de son identité et font partie des éléments qui, symboliquement, autorisent le spectateur de prendre le contrôle de sa vie. Comme Martha Rosler le soulevait dans *Bringing the War Home: House Beautiful*, la consommation des médias est un moyen de détourner la conscience des spectateurs du voyeurisme et des rapports de domination auxquels ils sont soumis²⁵⁰. « Lorna's passivity – presumably caused by her being controlled by media – is a counter-point to the direct action of the player. As the branching path is deconstructed, the player becomes aware of the subtle yet powerful effects of fear caused by media and becomes more empowered (active) through this perception. »²⁵¹.

Une des trois fins auxquelles le spectateur peut avoir accès, en fonction de ses choix, propose de détruire symboliquement l'influence des médias en amenant *Lorna* à tirer une balle dans son écran de télévision (fig. 46). Un geste qui n'est pas sans rappeler la performance *Media Burn* (fig. 47) du collectif Ant Farm qui, en faisant entrer une Cadillac dans un mur de télévisions enflammées et présentant la scène dans une parodie de reportage journalistique, voulait dénoncer la façon dont la télévision inonde son audience d'images sans réellement les intégrer dans un discours intelligible.

B) La vie privée comme spectacle

Si les médias, avec leurs images angoissantes et fascinantes, s'immiscent dans l'intimité, ils participent aussi à produire du divertissement basé sur l'exposition de la vie privée. Dans les années 1950, la presse *people* se développe et les paparazzis se battent pour obtenir des images dérobées de la vie des personnalités publiques²⁵². Depuis la fin des années 1960, la distance entre les célébrités et leur audience s'est considérablement réduite, construisant ainsi une relation parasociale de plus en plus forte. En plus de la presse, la télévision a permis d'inviter la personnalité publique dans la pièce de vie. Les politiciens, notamment J. F. Kennedy, se servent d'ailleurs de ce moyen de communication pour montrer des fragments de vie privée afin de se rapprocher de leurs citoyens et d'influencer leur jeu communicationnel en se construisant des images polies mais réalistes²⁵³. Plus significatif encore, la masse anonyme

²⁵⁰ J. WARK, *op. cit.*, p. 44 et 45.

²⁵¹ L. HERSHMAN LEESON, « Private I: An Investigator's Timeline », *op. cit.*, p. 78.

²⁵² A-C. BERTRAND, *op. cit.*, p. 259.

²⁵³ S. PHILLIPS, « Celebrity and the Public Gaze », dans S. Phillips (éd.), *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera*, catalogue d'exposition, Tate Modern, Londres, 28 mai – 03 octobre 2010 / San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 30 octobre 2010 – 17 avril 2017 / Walker Art Center, Minneapolis, 21 mai – 11 septembre 2011, Londres, Tate Publishing, 2010, p. 91.

devient, elle aussi, médiatisée, brouillant complètement la distinction entre espace privé et public²⁵⁴. En effet, une partie du contenu de la télévision des années 1980 se base sur la production de divertissements où les individus viennent se donner en spectacle, que ça soit à travers des jeux télévisés, des émissions suivant le quotidien d'une personne ou encore des programmes de confession publique. Dans ce paysage médiatique, la sphère privée est envahie par la caméra qui, en diffusant les images qu'elle y capture, rend publique une zone normalement interdite aux regards. Les notions d'intimité et de vie privée prennent alors une valeur plus précieuse car devenues plus rares²⁵⁵.

Même sans subir de diffusion particulière, la médiatisation de la sphère intime est omniprésente durant les années 1980. Si les appareils photos et les caméras avaient déjà une utilisation professionnelle depuis quelques décennies, les évolutions techniques des médias ont mené à une importante production d'images amateur dans l'après-guerre. Que ce soit grâce au photomaton, aux appareils photos portables et bon marché de Kodak ou grâce au lancement du Portapak de Sony. La téléphonie est révolutionnée par l'apparition du téléphone à touches numériques, et puis par l'apparition de celui sans fil. Ces nouveaux modèles introduisent de nouvelles fonctions qui facilitent la communication et rendent leur utilisation plus fréquente. La révolution de la télévision par satellite ainsi que l'apparition des magnétoscopes resserrent encore plus le lien entre le médium audiovisuel et les individus. Toutes ces nouvelles technologies ont contribué à créer un environnement où les sphères privées et publiques s'entremêlent et où le regard, tourné vers l'« intérieur » comme l'« extérieur », est omniprésent.

Face à cet enchevêtrement des espaces et des regards, la vie se transforme en accumulation de « spectacles », où tout ce qui est vécu par un individu peut devenir une image médiatique. L'expérience réelle se substitue à la représentation, l'acte de communication se fait au travers de l'image. Par des actions quotidiennes, des images sont produites pour les médias de masse dont l'écran est le régulateur des champs du visible²⁵⁶. Ainsi, dans cet enchevêtrement entre espace public et sphère intime, image et action, le voyeurisme et l'exhibitionnisme inhérents aux relations d'observation passent d'un statut de plaisir illégitime à celui de divertissement²⁵⁷.

²⁵⁴ C. BIGOT, « Médias et vie privée », *Problèmes politiques et sociaux*, 940, 2007, p. 347 et 348.

²⁵⁵ A. VITALIS, « La vie privée entre protection et exhibition », dans P. Baudry, C. Sorbets et A. Vitalis (dir.), *La vie privée à l'heure des médias*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2021, p. 190 et 191.

²⁵⁶ P. WEIBEL, « Pleasure and the Panoptic Principle », *op. cit.*, p. 210.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 206.

En parallèle à cette montée des systèmes de communication et des images médiatiques, les avancées technologiques permettent l'amélioration des systèmes de surveillance. La vidéosurveillance qui était, précédemment, un luxe réservé aux zones de haute sécurité, se démocratise et trouve de nouvelles applications. Dans les années 1980, les systèmes de vidéosurveillance fleurissent dans l'espace public, répondant à un besoin grandissant de sécurité et de moyens de prévenir les crimes. Les technologies d'enregistrement, comme les VHS, renforcent d'autant plus le phénomène de télésurveillance en permettant de capturer et de conserver les images de l'espace public²⁵⁸.

Ces deux phénomènes – montée des médias et multiplication des systèmes de surveillance – mènent à une banalisation des images et des regards qui place les individus dans une relation de voyeurs/vus par rapport aux nouvelles technologies. Cette relation de voyeurisme est notamment portée par un désir d'accéder à l'image sans relation réciproque. Si les images proposées par les médias sont des « mises en spectacle » d'événements qui, à travers la mise à distance qu'offre le médium, se détachent de toute réalité et peuvent être consommées par le spectateur-voyeur dans une relation unilatérale, de la même façon, les caméras de surveillance sont des yeux anonymes et inatteignables dont les individus sont les victimes. Dans la culture visuelle des années 1980, saturée d'images établies par les technologies de communication, les individus sont à la fois des acteurs de spectacle continu et des sujets de surveillance dans une société où les frontières entre la sphère publique et privée sont complètement brouillées.

En tant qu'artiste vivant dans la Bay Area, Lynn Hershman Leeson a conscience de cette relation de voyeurisme technologique qui s'est installée dans la sphère visuelle des années 1980. Les œuvres qu'elle crée à cette époque sont le reflet de l'impact social que la surveillance et les médias ont sur la disparition de la vie privée. En tant qu'artiste féministe, elle reconnaît d'autant plus les connotations sexuelles que ce voyeurisme impose aux femmes, ce qui mène à la création d'œuvres comme *Lorna* où la protagoniste est soumise à ce regard intrusif²⁵⁹. La narration de l'œuvre prend place dans l'appartement de *Lorna*, ce qui veut dire que l'observation des spectateurs correspond à l'irruption d'un œil extérieur au sein de son espace le plus intime. Les actions de la protagoniste sont un divertissement pour celui qui les observe, notamment parce que l'œuvre se présente sous la forme d'un jeu vidéo interactif. En

²⁵⁸ SOLINK, « When did CCTV become common: a history of video surveillance », dans *Solink*, s. d., [<https://solink.com/resources/industry-insights/when-did-cctv-become-common/>], (10/04/2024).

²⁵⁹ P. WEIBEL, « The work of Lynn Hershman Leeson: A Panoply of Identities », *op. cit.*, p. 54.

interagissant avec *Lorna* par la télécommande, le spectateur est récompensé par une vidéo dans laquelle elle se met en scène et lui offre des informations sur son existence.

C] Le fantasme derrière le contrôle

Une des caractéristiques du film et de la vidéo, c'est qu'il n'y a pas d'interactions entre les spectateurs et les protagonistes. La mise à distance entre les deux permet d'établir une relation voyeuriste : l'un observe, l'autre est observé. L'un contemple, l'autre est victime inconsciente du regard posé sur elle. La femme que Lynn Hershman Leeson dépeint dans *Lorna* est l'objet impuissant du regard que le public pose sur elle. Mais cette œuvre, en tant qu'installation interactive, permet de dépasser la simple relation de regard qui s'établit face à une vidéo et d'intégrer la notion de contrôle.

Si le voyeurisme s'insinue dans l'espace privé à travers la médiatisation et que le regard porté sur les femmes est empreint de fétichisme, alors la femme n'a pas le contrôle sur sa propre vie. Ce constat avait déjà été, en partie, dressé en 1978 quand Lynn Hershman Leeson met fin à la performance de *Roberta Breitmore* à cause des expériences négatives qu'elle subissait à répétition. La différence est que, à l'époque de *Roberta*, la perméabilité entre l'espace public et privé n'était pas aussi forte. Ce changement de contexte, doublé de son nouvel intérêt pour le travail vidéo²⁶⁰, a amené l'artiste à envisager l'interaction et la performance d'une nouvelle manière, en utilisant les technologies audiovisuelles qui se développent dans les années 1980.

Pour créer *Lorna*, Hershman Leeson a contacté la compagnie qui a inventé et qui produit les LaserDisc afin de travailler avec eux sur le projet²⁶¹. Grâce à cette technologie qui permet l'interaction, le simple voyeurisme, que Laura Mulvey associe au spectateur qui est distancié de la scène, est dépassé. Contrairement aux films où l'action est portée par les protagonistes masculins auxquels le spectateur s'identifie, ici, le public contrôle lui-même la narration. *Lorna* est donc l'objet d'un regard, mais aussi d'un contrôle.

D'un regard, d'abord, parce qu'elle est en proie aux codes cinématographiques du *male gaze*, censés illustrer l'impact de la société patriarcale, et que Lynn Hershman Leeson présente

²⁶⁰ FULLER GOLDEN GALLERY, « Lynn Hershman: An Installation of Lorna / The First Interactive Laser Artdisc », dans *WRO Art Center*, 10 mai 2018, [https://vimeo.com/269015862#_=_], (05/06/2024).

²⁶¹ ZKM, « Lynn Hershman Leeson. Lorna. 1979 », dans *ZKM – Zentrum für Können und Müssen*, s. d., [<https://zkm.de/en/media/video/lynn-hershman-leeson-lorna-1979>], (05/06/2024).

comme premier obstacle à l'autonomie des femmes²⁶². Comme dans le cinéma classique ou dans la publicité, le corps de *Lorna* est donné à contempler afin de satisfaire les fantasmes du spectateur. Dès les premières secondes de l'interaction, alors qu'elle cherche à attirer l'attention du public, la protagoniste est réduite à une partie de son corps. En effet, la première image qui est donnée à voir lorsqu'un nouvel interlocuteur déclenche la vidéo présente un cadrage serré autour de sa bouche. Ses lèvres, peintes en rouge, sont entrouvertes d'une manière qui se veut séduisante et la légende « TEMPT FATE ... DARE YOU TO PRESS → (STILL STEP FORWARD) » (fig. 48) incite le spectateur à interagir avec l'œuvre. Ce type de représentation est, dans la culture visuelle, associé à une vision érotique de la femme. Comme Laura Mulvey l'explique, le fait d'isoler certaines parties du corps de la femme lui fait perdre son apparence réelle pour la transformer en icône²⁶³.

D'un contrôle ensuite, parce que, si le spectateur décide d'interagir avec l'œuvre, le texte superposé à l'image des lèvres se transforme en « CONGRATULATION ! YOU HAVE JUST BECOME A PARTICIPANT IN THE WORLD'S FIRST INTERACTIVE VIDEO ART DISC GAME » (fig. 49), lui rappelant ainsi le rôle qu'il est sensé jouer dans la narration. Après avoir visionné une deuxième image présentant *Lorna* comme une femme de 40 ans agoraphobe (fig. 50), le spectateur est confronté à l'interface à partir de laquelle il doit effectuer son premier choix (fig. 51). Chaque objet est associé à une séquence vidéo qui se déclenche en entrant le numéro de celui-ci ainsi qu'à d'autres interfaces offrant de nouveaux choix. En évoluant ainsi d'objet en objet et de séquence en séquence, le spectateur impose ses propres décisions à la protagoniste, et gagne un « satisfying sense of omnipotence »²⁶⁴.

En effet, le contrôle qu'il applique sur *Lorna* lui permet, d'un côté, de déclencher les moments de contemplation qui satisfont son désir scopophile. Par exemple en choisissant la télévision, l'amenant à regarder un programme de fitness et à danser dans son salon au rythme de *Physical* de Olivia Newton John, une musique appelant à pratiquer du sport, mais avec un sous-texte purement sexuel²⁶⁵. De l'autre, de scruter les aspects intimes de la vie de *Lorna* afin de comprendre sa psyché et pouvoir appliquer son sadisme. Comme quand le choix du miroir amène *Lorna* à confier sa peur des médias, mais aussi de son image (fig. 52). C'est principalement sur ces aspects de la personnalité de la protagoniste que le spectateur peut

²⁶² K. CHOU, *op. cit.*, p. 28.

²⁶³ L. MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *op. cit.* p. 12.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ K. CHOU, *op. cit.*, p. 33.

appliquer son sadisme. Selon les choix qu'il pose, il peut décider de renforcer la peur qu'elle éprouve et de mener la narration vers la fin où *Lorna* se suicide.

Une des principales revendications de la génération de féministes des années 1970 est que la femme puisse établir ses propres choix et construire son identité sans devoir répondre aux normes qui lui sont imposées. Avec une œuvre comme *Lorna*, Lynn Hershman Leeson choisit de montrer que cette revendication ne peut pas être réalisée tant que la société ne remet pas en question la pression du regard patriarcal qui s'exerce dans pratiquement tous les aspects de la vie.

D) Remodeler la perception

Alors qu'il exerce son regard sur *Lorna* et contrôle son histoire, le spectateur est aussi amené à s'identifier à la protagoniste. Cet aspect joue sur une autre notion de psychanalyse amenée par Laura Mulvey dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema », la théorie de la reconnaissance de Jacques Lacan. Dans cette thèse, il est dit que la reconnaissance d'une réflexion de soi apporte plus de plaisir que l'expérience de son propre corps²⁶⁶. Dans le cinéma classique, le public est amené à s'identifier au protagoniste masculin. Dans le contexte de l'œuvre, la seule figure humaine à laquelle il peut se rattacher est *Lorna*. Ainsi, en plus d'être un objet de contemplation, *Lorna* est aussi une représentation virtuelle du spectateur²⁶⁷. Dès la première interaction que celui-ci a avec l'œuvre, la phrase qui apparaît à l'écran rappelle que l'œuvre est une sorte de jeu vidéo « choose your own adventure ». Ainsi, *Lorna* devient l'avatar qui permet au joueur de s'impliquer dans le récit. Le contrôle que celui-ci a sur la narration contribue à renforcer son identification à la protagoniste puisque ses propres désirs sont transposés, au travers de celle-ci, dans l'espace virtuel du jeu.

Ce besoin de s'identifier à *Lorna* est d'ailleurs renforcé par la manière dont l'œuvre est installée. En récréant l'intérieur de son appartement dans l'espace d'exposition du musée (fig. 4), Lynn Hershman Leeson immerge le spectateur dans l'univers de l'œuvre²⁶⁸. Ainsi, le spectateur n'interagit pas uniquement avec l'écran de télévision mais aussi avec des objets appartenant à la protagoniste. De la même façon que *Lorna* est l'avatar virtuel du visiteur, ce

²⁶⁶ L. MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁷ FULLER GOLDEN GALLERY, *op. cit.*

²⁶⁸ *Ibid.*

dernier est la représentation de celle-ci dans la réalité physique, rendant l'expérience de l'identification encore plus personnelle et introspective.

De cette façon, Lynn Hershman Leeson ne se contente pas de dénoncer l'impact du voyeurisme médiatique et patriarcal sur l'identité des femmes, mais elle invite également le visiteur à remodeler sa perception de la société de spectacle pour sortir du rôle passif d'objet de contemplation et récupérer du pouvoir sur sa propre image. En s'identifiant à *Lorna*, il prend conscience de son propre voyeurisme, ainsi que des dynamiques de domination qui s'appliquent dans une société surmédiatisée. L'œuvre permet au public d'expérimenter les deux pôles d'une relation d'observation et d'en dévoiler les effets pervers.

Chapitre 6 : Voyeurisme et espace cybernétique

Well, I think that the work that I was doing at that time was about capture systems and media capturing your identity. And if you don't know it, it becomes manipulated in a sense used against you. We are both, you know, the observer and that individual being observed in our society, and I think that the way we're observed is becoming more subtle and more perverse²⁶⁹.

Lynn Hershman Leeson

Un peu moins d'une dizaine d'années après *Lorna*, Lynn Hershman Leeson propose une nouvelle approche du voyeurisme avec *Room of One's Own* (fig. 5). Depuis 1984, le voyeurisme qui était dénoncé à l'époque a connu une augmentation considérable, notamment grâce aux évolutions techniques des systèmes de surveillance. Selon Lynn Hershman Leeson, le regard porté sur les femmes est plus subtil mais aussi plus pervers²⁷⁰. C'est pourquoi l'artiste décide de mettre cet état d'observation constante en parallèle avec la pratique voyeuriste du *peep show*, comme l'a fait Victor Burgin avant elle dans *Zoo/78* (fig. 27).

En 1993, l'installation *Room of One's Own* est présentée pour la première fois au public, après trois ans de collaboration avec l'informaticienne Sarah Roberts. L'œuvre se présente à la façon d'un kinétoscope, où le spectateur doit regarder à travers un judas pour avoir accès à une chambre miniature. Celle-ci est meublée d'un lit, d'une chaise, d'un tapis et d'un écran de télévision qui diffuse l'image de l'œil du spectateur. Le judas est muni d'un système d'*eyetracking* qui permet de suivre les mouvements de ce dernier. En fonction d'où se pose son regard, une série de vidéos est diffusée sur le mur du fond. Sur le même principe que *Lorna*, celles-ci permettent d'en apprendre plus sur l'habitante des lieux : Marion. Ce personnage apparaît pour la première fois dans l'œuvre *Deep Contact* (fig. 53)²⁷¹, une installation interactive dont Marion est la protagoniste. Dans cette œuvre, elle invite les spectateurs à toucher des parties de son corps pour interagir avec elle²⁷², se conformant aux injonctions du *male gaze*. À l'inverse de ce comportement, la Marion présente dans *Room of One's Own* rejette et dénonce le voyeurisme qui s'applique à elle. Par ses protestations et l'écran présent dans la

²⁶⁹ P. JACKSON, « Dreamlands: Lynn Hershman Leeson », dans *Whitney Museum of American Art*, 17 novembre 2016, [<https://whitney.org/media/29>], (06/06/2024).

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ L. HERSHMAN LEESON, « Private I: An Investigator's Timeline », *op. cit.*, p. 82 et 83.

²⁷² L. HERSHMAN LEESON, « Deep Contact. 1984-1989 », *Lynn Hershman Leeson*, s. d., [<https://www.lynnhershman.com/project/deep-contact/>], (08/04/2024).

chambre qui renvoie au spectateur son propre œil, Lynn Hershman Leeson souhaite renverser la dynamique voyeuriste.

A| Exister dans l'espace cybernétique

Les années 1990 sont marquées par le tournant numérique ainsi que la démocratisation de l'informatique et d'Internet dans la vie quotidienne. Si, dans la décennie précédente, les médias participaient à la dissolution de la vie privée et légitimaient les actes voyeuristes, cette évolution mène à une décentralisation du partage d'informations où les individus participent eux-mêmes à créer un crash des images²⁷³. À l'inverse de la vision détachée, distanciée, d'images portées par les médias de masse, Internet fait de chaque événement une expérience personnelle. Dans ce nouvel espace cybernétique, pratiquement tout ce qui se passe dans le monde est rendu visible en temps réel et avec un accès direct. Les nouvelles possibilités panoptiques offertes par le médium sont sans précédent pour les utilisateurs ordinaires qui, avant, ne pouvaient exercer leur voyeurisme qu'à travers le cadre médiatif des systèmes de communication de masse. La vision totale était, jusqu'alors, réservée à la surveillance des institutions²⁷⁴.

Internet a aussi permis le développement de sphères d'interactions virtuelles où, en plus d'avoir accès à des images, l'internaute a accès à d'autres humains. Néanmoins, l'interaction n'est possible que si la machine sert de « prothèse ». Cette dernière, ajoutée au corps réel, permet une intrusion dans l'espace cybernétique. L'écran, le clavier ou encore la webcam deviennent alors des extensions du corps biologique pour permettre l'accès aux flux d'informations et aux communautés des espaces informatiques. De façon contradictoire, cette augmentation du corps mène aussi à une fragmentation et à une dématérialisation de celui-ci, le corps physique n'ayant pas sa place dans l'espace virtuel. Dans son texte « Romancing the Anti-Body: Lust and Longing in (Cyber) Space »²⁷⁵ de 1993, Lynn Hershman Leeson affirme qu'une des conditions pour accéder aux espaces informatiques est que l'internaute se constitue un masque électronique qui devient la preuve de son existence. Ce masque peut revêtir différentes formes,

²⁷³ P. VIRILIO, « The Visual Crash », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 109.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ L. HERSHMAN LEESON, « Romancing the Anti-Body: Lust and Longing in (Cyber) Space », dans P. Weibel (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Center for Art and Media, Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 364-368.

plus ou moins anonymes, allant d'un simple pseudo à un profil détaillé accompagné d'une image. Comme il ne doit pas nécessairement rendre compte de l'identité réelle de l'individu, il lui offre un moyen de se camoufler²⁷⁶.

Dans *Room of One's Own*, le judas high-tech joue le rôle de prothèse électronique qui donne accès au visiteur à l'espace de l'œuvre et qui le transforme en participant virtuel²⁷⁷. En effet, lorsqu'il détecte le regard d'un individu, il déclenche une caméra de surveillance située à l'arrière de l'œuvre, derrière un miroir sans tain (fig. 54), qui se met à filmer l'œil du spectateur et diffuse la vidéo en direct sur un petit écran. L'image renvoyée dans celui-ci devient le masque électronique de l'identité dématérialisée du visiteur dans l'espace d'interaction qu'est *Room of One's Own*.

Cependant, l'espace dans lequel le spectateur est virtuellement intégré n'est pas un *cyberspace*, mais la reproduction d'une chambre en trois dimensions. L'intrusion d'un regard dématérialisé, couvert par une prothèse électronique, dans cet espace intime, fait allusion à la surveillance vidéo qui, malgré sa banalisation, n'a pas disparu. Au contraire, elle s'est multipliée dans l'espace public et les technologies d'observation et de stockage des données se sont améliorées. L'apparition d'Internet et des ordinateurs privés a juste participé à normaliser le voyeurisme de la société de contrôle en reprenant ses codes. Comme le souligne Gilles Deleuze dans « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle »²⁷⁸, la surveillance s'est aussi étendue pour s'adapter aux nouveaux espaces cybernétiques. Si n'importe quel internaute peut se permettre d'avoir accès à une vision totale et en permanence, c'est parce qu'en contrepartie, il permet aux institutions et aux autres utilisateurs de collecter ses données et de contrôler ses agissements sur le Net²⁷⁹. Pour le spectateur qui interagit avec *Room of One's Own*, cette contrepartie est représentée par sa soumission aux systèmes de *tracking* et de surveillance qui capturent sa présence.

Dans la relation que les internautes entretiennent avec la cybernétique ou dans celle que les visiteurs entretiennent avec l'œuvre, les outils qui leur permettent de satisfaire leurs pulsions voyeuristes sont les mêmes que ceux qui font d'eux des objets de contemplation. C'est cette dualité de la technologie que Lynn Hershman Leeson entend dénoncer dans une œuvre comme

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 364.

²⁷⁷ L. HERSHMAN LEESON, « Room of One's Own: Slightly Behind the Scenes », dans T. Druckrey, *Iteration: The New Image*, catalogue d'exposition, Montage 93: International Festival of the Image, New York, 11 juillet – 29 août 1993 / International Center of Photography, New York City, 15 octobre 1993 – 21 janvier 1994, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 151.

²⁷⁸ G. DELEUZE, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *L'autre journal*, n° 1, 1990, p. 1-4.

²⁷⁹ P. VIRILIO, *op. cit.*, p. 110.

Room of One's Own. La surveillance des années 1990 a pris un tournant plus subtil et pervers parce qu'elle donne l'impression aux individus d'avoir l'ascendant sur la relation visuelle alors qu'ils sont eux-mêmes les victimes d'un contrôle. L'artiste renvoie l'attention sur le système de capture et de vol d'identité que Philip E. Agre développe dans son essai « Surveillance and Capture »²⁸⁰ en 1994. Le modèle de la capture est basé sur une logique de traçage qui sert à récolter les données des utilisateurs pour ensuite les « faire parler » sous forme de grammaires d'actions qui permettent aux systèmes informatiques de modéliser, traiter et influencer les actions des personnes qui interagissent avec eux²⁸¹. Cette pratique de la surveillance est une menace pour le respect de la vie privée mais, comme le souligne Lynn Hershman Leeson, c'est également un moyen de manipuler les données pour les retourner contre les individus soumis aux dispositifs de *tracking*²⁸².

Elle illustre ce principe en soumettant les spectateurs de *Room of One's Own* à deux systèmes de traçage qui influencent leur comportement face à l'œuvre. Le premier dispositif est intégré au judas qui donne accès à la chambre miniature reproduite au sein de l'installation. Il traque les mouvements de l'œil du spectateur, les enregistre et les traite pour pouvoir déclencher la vidéo associée à l'objet sur lequel le regard s'est posé. Le second est un système de reconnaissance vocale qui capture la voix du spectateur. De temps en temps, la bande-son émanant de l'installation demande à ce dernier de dire certains mots. Quand celui-ci s'exécute, sa voix est enregistrée par le système et est, ensuite, intégrée à l'œuvre. Ses mots sont répétés, sous forme d'écho provenant d'une certaine partie de la pièce miniature, ce qui pousse le spectateur à regarder dans cette direction. Dans une interview de Lynn Hershman Leeson avec Jaron Lanier, ce dernier explique que, malgré le masque électronique que les individus revêtent dans les espaces virtuels, les deux seuls éléments de leur identité qu'ils ne peuvent pas modifier sont leur voix et les mouvements de leur corps²⁸³. Le fait de baser les dispositifs de *tracking* de *Room of One's Own* sur ces deux éléments soumet le spectateur à de la surveillance et, plus particulièrement, collecte des informations sur les deux composantes essentielles de son identité.

²⁸⁰ P. E. AGRE, « Surveillance and Capture. Two Models of Privacy », *Information Society*, 10 (2), 1994, p. 101-127.

²⁸¹ P. E. AGRE, « Surveillance and Capture. Two Models of Privacy », dans N. Wardrip-Fruin et N. Montfort, *op. cit.*, p. 746 et 747.

²⁸² P. JACKSON, *op. cit.*

²⁸³ L. HERSHMAN LEESON, « Jaron Lanier Interview », dans L. Hershman Leeson (éd.), *Clicking In. Hot Links to a Digital Culture*, Seattle, Bay Press, 1996, p. 44.

B| Capturer l'image des femmes

Dans le texte « Room of One's Own: Slightly Behind the Scenes »²⁸⁴, Lynn Hershman Leeson explique qu'elle a créé l'œuvre en ayant en tête les mécanismes du fusil photographique d'Etienne Jules Marey et du kinétoscope de Thomas Edison. La logique de ces deux technologies du XIX^e siècle se retrouve, en effet, dans le fonctionnement de *Room of One's Own*.

Le fusil photographique de Marey tire ses origines des études de la chronophotographie de Edward Muybridge. En essayant de résoudre l'énigme de Stanford, dans la fin des années 1870, le photographe anglais a mis au point une technique révolutionnaire de décomposition du mouvement. Celle-ci consiste en un déclenchement successif de chambres photographiques qui capturent, chacune à leur tour, une image fragmentée d'un geste. La mise en commun des clichés permet de suivre l'évolution des positions par lesquelles passe le corps. Dans une société fascinée par l'humain, son corps et ses tempéraments, la chronophotographie devient rapidement un outil d'étude scientifique. Muybridge réalise notamment de nombreuses planches chronophotographiques où des hommes et femmes nus performant des actions devant une grille de mesure²⁸⁵. Inspiré par cette technique, le physiologiste français Etienne Jules Marey développe sa propre approche de l'étude des mouvements quand il crée le fusil photographique en 1882. En remplaçant le barillet par un disque muni de plaques de verre et les tirs par des prises de vue, il crée un appareil facile à manipuler qui permet d'enregistrer des séquences de douze images par seconde²⁸⁶. Avec celui-ci, il est capable de capturer les mouvements de son sujet sur une seule plaque photographique, résultant en une sorte de schéma graphique de ses gestes.

Au-delà d'être un outil qui capture les mouvements du corps pour les étudier, la chronophotographie illustre aussi une certaine volonté de l'époque de contrôler le corps et de le faire entrer dans le moule de la productivité, exemplifié par le modèle industriel du taylorisme (travail à la chaîne où les tâches sont définies de façon à maximaliser l'outillage et réduire les

²⁸⁴ L. HERSHMAN LEESON, « Room of One's Own: Slightly Behind the Scenes », dans T. Druckrey, *Iteration: The New Image*, catalogue d'exposition, Montage 93: International Festival of the Image, New York, 11 juillet – 29 août 1993 / International Center of Photography, New York City, 15 octobre 1993 – 21 janvier 1994, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 150-155.

²⁸⁵ J. A. MILEAF, « Poses for the Camera: Eadward Muybridge's Studies of the Human Figure », *American Art*, vol. 16, n° 3, 2002, p. 30.

²⁸⁶ P. VÄLIAHO, « Marey's Gun: Apparatuses of Capture and the Operational Image », dans A. van den Oever, *Technè/Technology. Researching Cinema and Media Technologies, their Development, Use and Impact*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, p. 169.

gestes inutiles)²⁸⁷. En se concentrant sur cette logique de schématisation des mouvements pour contrôler les corps, il est facile d'établir un parallèle entre la chronophotographie du XIX^e siècle et le modèle de surveillance des années 1990. Avec le fusil photographique ou avec les caméras de surveillance, le corps est observé et capturé par un appareil optique²⁸⁸. La logique de décomposer le mouvement pour l'analyser, fournir des données et créer des schémas de comportement se trouve au centre des systèmes de *tracking* qui servent le modèle de la capture. Ainsi, les dispositifs d'*eyetracking* et de reconnaissance vocale qui permettent au spectateur d'interagir avec *Room of One's Own* sont des références au fusil photographique de Marey que Lynn Hershman Leeson évoque comme inspiration de l'œuvre.

Thomas Edison invente le kinétoscope dans la suite de la pensée amenée par la chronophotographie. Si celle-ci permet de fragmenter le mouvement et de capturer sa décomposition sur différents clichés, les théoriciens de l'époque estiment qu'il doit être possible de réanimer les images. William George Horner crée le zootrope, un tambour accueillant les images chronophotographiques qui, en tournant, anime le mouvement. Muybridge le transforme en appareil de projection nommé zoopraxiscope et Edison s'en inspire pour créer son kinétoscope. Combiné à la caméra kinétographe, ils forment le premier dispositif de visualisation de film. Pour accéder aux images, le spectateur doit regarder à travers un judas, ce qui le place en tant que spectateur unique et l'inscrit dans une relation intime avec la machine. C'est exactement le principe que Lynn Hershman Leeson s'approprie pour créer *Room of One's Own*.

L'artiste rappelle aussi que, comme la plupart des innovations visuelles techniques (gravure, photographie et puis cinéma), l'invention d'Edison est rapidement récupérée par l'industrie du voyeurisme et de l'érotisme. Les kinétoscopes érotiques du XIX^e siècle, connus sous le nom de *peep show*, sont des attractions de divertissement et de plaisir qui permettent aux spectateurs d'exercer leur regard en toute impunité. Le caractère individuel de l'appareil leur offre une « relation » privilégiée avec l'actrice du film et l'aspect transgressif de l'observation à travers un judas renforce le fantasme voyeuriste, comme s'ils regardaient la scène par le trou de la serrure²⁸⁹.

Si Hershman Leeson associe ensemble ces deux technologies du XIX^e siècle, c'est, également, parce qu'elle considère que le fusil photographique et le kinétoscope « blessent » de la même

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 173.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 175.

²⁸⁹ L. HERSHMAN LEESON, « Room of One's Own: Slightly Behind the Scenes », *op. cit.*, p. 150.

manière l'image des femmes. Selon le raisonnement de l'artiste, les deux dispositifs ont contribué à l'essor du cinéma et des technologies d'observation mais ils ont surtout permis de capturer et de contrôler les corps féminins pour le transformer en objet de fantasmes érotiques²⁹⁰. Quand elle évoque le fusil photographique, Hershman Leeson utilise le terme « gun/camera »²⁹¹ parce que la notion de l'arme à feu est centrale dans la réflexion qui mène l'artiste à créer *Room of One's Own*. Elle décrit même l'œuvre de la façon suivante : « The gaze seeks its target inside a dollhouse of miniatures sets of *A Room of One's Own* »²⁹². L'utilisation du terme « target » propose, symboliquement, d'associer le *male gaze* au fusil. Ainsi, la protagoniste, Marion, est la cible d'un regard masculin létal.

C] Refuser le voyeurisme

Contrairement à *Lorna* qui ignore le voyeurisme qui s'exerce sur elle, Marion est totalement consciente de son existence et de la connotation sexuelle que le regard peut revêtir. Lynn Hershman Leeson fait apparaître la protagoniste pour la première fois dans *Deep Contact*, une œuvre interactive finie en 1989. Dans celle-ci, Marion invite les visiteurs à toucher, à travers un moniteur Microtouch, différentes parties de son corps pour déclencher différentes séries de vidéos. Sur les cinquante-sept séquences qu'il est possible de visionner, certaines évoquent, brièvement et avec humour, les effets des technologies sur le corps des femmes mais, la plupart du temps, l'œuvre place Marion dans la position d'une femme-objet docile. Une position que celle-ci accepte et revendique puisqu'elle s'offre au spectateur et demande son contact. Le sous-titre de l'œuvre, *The First Interactive Sexual Fantasy Videodisc*, appuie cette réalité en renforçant l'idée que Marion existe pour satisfaire les fantasmes des personnes avec qui elle interagit²⁹³. Le choix de faire réapparaître la même protagoniste dans *Room of One's Own* permet à Lynn Hershman Leeson de montrer une évolution dans les procédés mis en place par les femmes pour faire face au voyeurisme.

La Marion de *Room of One's Own* est plus âgée mais aussi plus affirmée que celle de *Deep Contact*. Comme l'ont fait plusieurs artistes et théoriciennes féministes des années 1990, l'artiste représente une protagoniste qui a pris conscience des dynamiques de soumission du

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² M. MORSE, « The Poetics of Interactivity », dans J. Malloy (éd.), *Woman, Art, and Technology*, Cambridge, MIT Press, 2003, p. 26.

²⁹³ L. HERSHMAN LEESON, « Private I: An Investigator's Timeline », *op. cit.*, p. 81.

male gaze et qui tente de s'en défaire. À la manière dont Brabara Kruger « fait parler » la femme de la photographie de son affiche pour l'exposition Art and Media Culture du Whitney Museum of American Art de New York de 1989 (fig. 15), Hershman Leeson donne une voix à Marion pour lui permettre de verbaliser son refus d'être observée et ordonner au visiteur de détourner le regard. Dès le début de l'interaction, quand le spectateur met son œil dans le judas, elle apparaît sur l'écran à l'arrière du salon miniature et interpelle le voyeur en disant « What are you doing here? Please look somewhere else! »²⁹⁴. En fonction de ce qu'il choisit de regarder, le spectateur active différentes séquences vidéos mettant en scène Marion. Une certaine tension érotique plane dans celles-ci par la façon dont la protagoniste est filmée mais aussi par les sujets abordés. Les scènes sont des stéréotypes de fantasmes sexuels tels qu'on pourrait en retrouver dans les films érotiques en la montrant, par exemple, se déshabiller²⁹⁵. Cependant, en dehors d'une vidéo dans laquelle Marion passe un appel pour convenir d'une future rencontre sexuelle monnayée²⁹⁶, la contemplation du spectateur est, à chaque fois, interrompue par les protestations de la protagoniste qui lui rappelle son statut d'envahisseur. Ainsi, Marion se défait de la responsabilité d'attirer le *male gaze* et la transfère au spectateur-voyeur qui, frustré, ne tire pas de plaisir de son acte voyeur.

De plus, selon Laura Mulvey, l'un des actes les plus puissants du patriarcat, est d'imposer le silence aux femmes. « Speaking in public is a man attribute, not something for woman. »²⁹⁷. Le fait que Marion s'adresse directement au spectateur est un moyen pour Lynn Hershman Leeson pour renverser la dynamique de domination qui s'exerce dans le *male gaze*. D'objet de contemplation docile et passif, elle devient une actrice active de l'interaction, qui refuse d'être observée dans son intimité et qui confronte ses voyeurs.

D] Retourner le regard

En plus de ce chamboulement de la dynamique des genres, Lynn Hershman Leeson crée un renversement dans la relation de regard. Dans une des séquences vidéos, elle confronte le spectateur à la question ambiguë « ARE OUR EYES TARGETS? » (fig. 55). Le terme

²⁹⁴ J. GAGNON, « Lynn Hershman. Room of One's Own », dans *Fondation Daniel Langlois*, s. d., [https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=169], (06/06/2024).

²⁹⁵ L. HERSHMAN LEESON, « Room of One's Own: Slightly Behind the Scenes », *op. cit.*, p. 151.

²⁹⁶ A. SOLOMON-GODEAU, « Conscientious Objectification: Lynn Hershman's Paranoid Mirror », dans M. Tromble (éd.), *The art and Film of Lynn Hershman Leeson*, Los Angeles, University of California Press, 2005, p. 129.

²⁹⁷ Conférence *Meet the Artist: Laura Mulvey*, *op.cit.*

« target », comme il a déjà été déjà mentionné, crée une association entre le regard qui se pose sur les femmes et la menace des armes à feu. Cependant, la phrase laisse entendre que l'œil n'est pas le fusil mais la cible, ce qui est l'inverse de la dynamique du *male gaze*. En posant cette question, Lynn Hershman Leeson en amène d'autres : les yeux de qui? Des femmes ou du spectateur? La cible du regard masculin? Celle du système *d'eyetracking*? De la caméra de surveillance? Ainsi, le spectateur est forcé de prendre du recul pour s'interroger sur son propre rôle dans la relation de domination qu'il entretient avec la protagoniste et à remettre en question les processus d'objectification présents dans l'acte de voyeurisme.

Alors qu'il se pose ces questions, le voyeur se retrouve, en même temps, confronté au regard perçant de Marion. Dans l'article « Gaze »²⁹⁸, paru en 1996, la théoricienne du cinéma Margaret Olin propose de voir ce genre de confrontation comme un moyen de contrer le *male gaze*. En retournant le regard sur le public voyeur et en établissant un dialogue visuel avec lui, les protagonistes féminines des films peuvent se défaire des dynamiques de pouvoir inhérentes au *gaze*. Si le regard est partagé, les spectateurs ne peuvent plus leur imposer leurs désirs et sont obligés de porter la responsabilité de leurs actes indiscrets.

Mais le regard de Marion n'est pas le seul auquel le spectateur de *Room of One's Own* doit se plier puisque, dans un coin de la pièce, un moniteur lui renvoie, en temps réel, une image de son propre œil. Cet élément – qui, d'ailleurs, est le seul objet à ne pas avoir de vidéo associée – est le moyen le plus efficace pour faire prendre conscience, au voyeur, de son statut. En le forçant à s'observer observer, il applique sur lui-même ses propres fantasmes et ses propres mécanismes d'objectification. D'autant plus que son œil est isolé du reste de son corps, ce qui, selon Laura Mulvey, revient à le transformer en icône fétichiste²⁹⁹.

C'est peut-être la présence de ce moniteur qui permet de répondre à la question « Are our eyes targets? » puisque, dans l'œuvre, l'œil du voyeur est la cible d'un système de surveillance. En soumettant le spectateur à l'observation de sa propre observation, l'œuvre résonne avec le contexte des *Surveillances Studies* qui émerge dans les années 1990 et qui, en plus de théoriser les logiques de pouvoir qui soutiennent la société de vision totale, essaient de trouver des stratégies de contre-surveillance. De la même façon qu'une femme qui retourne le regard échappe à la soumission du *male gaze*, le fait de montrer l'œil de la surveillance lui fait perdre son autorité.

²⁹⁸ M. OLIN, « Gaze », *Critical Terms for Art History*, 2^e édition, 1996, p. 208-219.

²⁹⁹ L. MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *op. cit.*, p. 12.

CONCLUSION

Artiste féministe et tournée vers les nouvelles technologies, Lynn Hershman Leeson place l'étude de la relation entre la femme et la machine au centre de son travail artistique. Parmi les diverses thématiques - existences virtuelles, intelligences artificielles, bio-ingénierie, etc. - qu'elle décline pour illustrer cette problématique, celle du voyeurisme, amené par les outils d'observation montre comment l'identité féminine est modelée par les innovations technologiques d'une société patriarcale en constante évolution.

Le travail que Lynn Hershman Leeson réalise dès le début des années 1970 et jusqu'au milieu des années 1990 dresse le constat d'un monde où les regards intrusifs contrôlent la vie des femmes. Les identités fictives, qu'elle crée pour peupler ses œuvres, sont des femmes en proie aux pouvoirs du voyeurisme. Ce que l'artiste définit entre les pratiques de surveillance qui se servent d'une vision totale pour faire régner la discipline, et les théories féministes du regard qui rendent compte de la fétichisation dont les femmes sont victimes quand elles sont observées.

Les théories féministes, ainsi que la surveillance, révèlent des mécanismes de domination du regard qui sont très semblables. Dans un cas comme dans l'autre, le rapport entre celui qui observe et l'objet de son regard est intrinsèquement déséquilibré et témoigne d'un certain contrôle social. Les rôles de l'homme, moteur de la narration, et de la femme, passive, assignés dans la théorie de Laura Mulvey, peuvent être mis en parallèle avec ceux du surveillant autoritaire qui contrôle le comportement de ses citoyens. Le voyeur a du pouvoir sur celui qu'il observe. Celui-ci, qu'il soit un pouvoir disciplinaire ou scopophile, objectifie le corps des individus et pénètre leur psyché. En effet, si l'observation se porte sur le corps, elle touche aussi l'esprit car ceux qui en sont victimes finissent par internaliser le voyeurisme et par devenir leur propre surveillant.

L'étude menée dans ce mémoire met en évidence l'interprétation que Lynn Hershman Leeson fait du voyeurisme quand celui s'exerce sur les femmes dans la société patriarcale. Le choix d'analyser trois œuvres, réalisées pendant trois décennies consécutives, permet de suivre l'évolution de la pensée de l'artiste, ainsi que sa position dans les débats sur le voyeurisme. Comment ce dernier influence-t-il la construction de l'identité des femmes? Quel contrôle exerce-t-il sur celles-ci? Quelle forme prend-il dans les différents contextes étudiés? Et comment l'artiste se sert-elle des œuvres interactives pour dénoncer l'impact néfaste du voyeurisme?

La performance de *Roberta Breitmore* a été menée dans un contexte où la notion de voyeurisme commence seulement à être comprise et où les femmes font face à un trouble identitaire. Suite à la montée des mouvements féministes, les représentations stéréotypées que la société patriarcale avait toujours associées aux femmes commencent à être mises en lumière et à être dénoncées. Avec la création de son alter ego, Lynn Hershman Leeson répond à ce mal être en étudiant la façon dont l'impact des regards extérieurs modèle l'identité féminine. Dans cette performance, le voyeurisme se manifeste par la façon qu'a l'artiste de concevoir l'identité visuelle de *Roberta*, en se conformant aux injonctions patriarcales, par les images et documents issus de l'espionnage, et par les interactions qu'elle entretient avec des hommes qui l'objectifient. Puisque la volonté de Lynn Hershman Leeson était de faire de *Roberta* le reflet de la société de son époque, l'identité de celle-ci se construit en fonction des interactions qu'elle entretient. Comme la plupart des femmes de cette période, elle subit des expériences où le regard masculin l'impacte négativement, l'amenant ainsi à devenir une femme totalement traumatisée.

Contrairement à *Roberta Breitmore*, *Lorna* est créée dans un contexte où le voyeurisme est omniprésent. Le développement des technologies de communication, la spectacularisation des images et la multiplication des dispositifs de surveillance ont permis de créer une société où les regards transcendent la frontière entre les espaces privés et publics. Au sein de l'œuvre, le voyeurisme prend la forme de vidéos que le spectateur peut déclencher à sa guise. Dans celles-ci, le voyeur accède à l'intimité de la protagoniste en la regardant évoluer dans l'appartement qu'elle ne quitte jamais. Sa peur et sa fascination pour la télévision empêchent *Lorna* de prendre conscience de l'observation et du contrôle dont elle est victime. En effet, à chaque fois que le spectateur déclenche une vidéo, il pose un choix qui contrôle l'avancée de la narration. Par cette transposition très littérale de la notion de contrôle inhérente au voyeurisme, Lynn Hershman Leeson essaie de dénoncer l'impact que celui-ci a sur les femmes. Si le spectateur choisit de satisfaire ses pulsions sadiques sur la protagoniste, il la pousse au suicide. Par contre, s'il prend conscience des dynamiques de domination qui s'appliquent dans une société surmédiatisée, il peut libérer *Lorna* de son enchainement aux médias. Pour aider le voyeur à comprendre son statut, l'artiste le pousse à s'identifier à la protagoniste, lui permettant ainsi d'expérimenter les deux pôles d'une relation d'observation et d'en dévoiler les effets pervers.

Enfin, *Room Of One's Own* reflète le passage d'une société de surveillance exclusivement visuelle à celle des espaces cybernétiques. Dans ceux-ci, les outils de voyeurisme sont les mêmes que ceux de la surveillance. Chaque internaute peut revêtir un masque électronique qui

lui permet d'accéder à une vision totale mais qui, en retour, permet de collecter ses données et de voler son identité. Dans ce contexte, le voyeur a l'impression d'avoir l'ascendant sur la relation visuelle alors qu'il est, lui-même, l'objet des regards. Au sein de l'œuvre, cette dynamique est transposée aux logiques de deux appareils du XIX^e siècle : le kinétoscope et le fusil photographique. Le spectateur doit regarder à travers un judas pour pouvoir observer la protagoniste de l'œuvre, Marion, dans son intimité. Cependant, en satisfaisant sa pulsion voyeuriste de « regarder par le trou de la serrure », il se soumet à des systèmes de *tracking*. Par son regard, il contrôle Marion puisque chaque objet sur lequel il pose l'œil déclenche une vidéo la mettant en scène. Cependant, celle-ci se met dans une position de contre-voyeurisme en énonçant son refus d'être regardée et en retournant le regard. Confronté à cette contestation directe de son regard, le spectateur est forcé de remettre en question son rôle dans cette relation de voyeurisme et se rend compte qu'il est lui-même la cible d'une surveillance.

À travers *Roberta Breitmore*, *Lorna* et *Room of One's Own*, Lynn Hershman Leeson met en lumière l'évolution du voyeurisme dans une société de surveillance patriarcale. En ancrant ses œuvres dans les enjeux surveillantiels et féministes de chaque décennie, l'artiste dépeint l'impact qu'a le regard sur l'identité des femmes, ainsi que le déséquilibre des rapports entre les figures d'autorité et les objets de leur oppression. Néanmoins, l'interaction qui se crée entre les œuvres et les spectateurs invite ces derniers à revoir leur position de voyeur et, plus largement, à prendre conscience des pouvoirs qui s'appliquent sur eux en dehors de l'espace d'exposition du musée.

BIBLIOGRAPHIE

Conférence

Conférence *Meet the Artist: Laura Mulvey*, Bruxelles, Bozar, 11 mai 2024.

Ouvrages

- AGRE P. E., « Surveillance and Capture. Two Models of Privacy », dans N. Wardrip-Fruin et N. Montfort, *The New Media Reader*, Londres, MIT Press, 2003, p. 740-760.
- AÏM O., *Les théories de la surveillance. Du panoptique aux Surveillance Studies*, Malakoff, Armand Colin, 2020.
- ANDRADE DA SILVA ALBUQUERQUE P. A., *The webcam as an emerging cinematic medium*, thèse de doctorat présenté à l'University of Amsterdam (D.C. van den Boom, promoteur), 2016.
- AUBART F., *L'attitude de la Picture Generation. Excès, passion et manipulation*, Dijon, Les Presses du réel, 2023.
- BEITIN A., « Face, surface, interface. The motif of the mask in the work of Lynn Hershman Leeson », dans P. Weibel (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 198-209.
- BERK F., « The Necessity of Masquerade: Femininity in Joan Riviere and Nella Larsen », *European Academic Research*, vol. 2, n° 5, 2014, p. 6177-6198.
- BERNHEIMER C., « Manet's Olympia: The Figuration of Scandal », *Poetics Today*, vol. 10, n° 2, 1989, p. 255-277.
- BERTRAND A-C., « The Changin Gaze: From Documentary Photography to Voyeurism to Surveillance », dans L. Wolthers, D Vujanovic et N. Östlind, *Watched! Surveillance, art and Photography*, catalogue d'exposition, Hasselblad Center, Hasselblad, 27 mai – 02 octobre 2016 / Kunsthall, Aarhus, 14 octobre – 31 décembre 2016 / C/O, Berlin, 17 février – 21 mai 2017, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016, p. 258-265.
- BIGOT C., « Médias et vie privée », *Problèmes politiques et sociaux*, 940, 2007, p. 347-349.
- BLANCHETON B., « Les Trente Glorieuses », dans B. Blancheton, *Sciences économiques*, Paris, Dunod, 2020, p. 84-87.
- BLAYLOCK S., « La femme de leurs rêves : Cornelia Schleime et les archives de la Stasi », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 24, 2016, p. 18-49.
- BROUDE N. et GARRARD M. D., « Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century », dans N. Broude et M. D. Garrard (éd.), *The power of feminist art*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1994, p. 10-29.
- BURGIN V., « Jenni's Room: Exhibitionism and Solitude », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 228-235.
- BUTLER J., *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Londres, Routledge, 1990.
- CALLE S., *Suite vénitienne*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.
- CARROLL N., « The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, n° 4, 1990, p. 349-360.

- CHAN J. et MCKNIGHT S., « The Pleasure of Surveillance », *Surveillance & Society*, vol. 22, n° 1, 2024, p. 1-5.
- CHOU K., *The Real and the Digital: Female Agency and Resisting the Male Gaze in Lynn Hershman Leeson's Works*, mémoire de master présenté à la City University of New York, City College (L. Kjaer et C. Houser, promoteurs), 2022.
- COLUMPAR C., « The Gaze As Theoretical Touchstone: The Intersection of Film Studies, Feminist Theory, and Postcolonial Theory », *Women's Studies Quarterly*, vol. 30, n° 1/2, 2002, p. 25-44.
- DELEUZE G., « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *L 'autre journal*, n° 1, 1990, p. 1-4.
- DUCROS A., « Phrénologie, Criminologie, Anthropologie : une interrogation continue sur anatomie et comportement », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, tome 10, 3-4, 1998, p. 471-476.
- DUMONT F., « La rébellion du Deuxième Sexe : sus à une histoire de l'art androcentrée ! Penser une épistémologie des multiples », dans F. Dumont (éd.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Presses du réel, 2011, p. 5-31.
- FICKERS A., « The Emergence of Television as a Conservative Media Revolution », *Journal of Modern European History / Zeitschrift für moderne europäische Geschichte / Revue d'histoire européenne contemporaine*, vol. 10, n° 1, 2012, p. 49-75.
- FOSTER H. (éd.), *Vision and Visuality*, Seattle, Dia Art Foundation, 1988 (Discussions in Contemporary Culture, n° 2).
- FOUCAULT M., « The Eye of Power. A Conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p 94-101.
- FOUCAULT M., *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- GALTON F., « Composite Portraits, Made by Combining Those of Many Different Persons Into a Single Resultant Figure », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 8, 1879, p. 132-144.
- GLASER-KOREN M., *Lynn Hershman Leeson's Roberta Breitmore and the Art of Becoming a Woman*, mémoire de master présenté à la San Jose State University, The Faculty of the Department of Art History and Visual Culture (D. Bowen, promotrice), 2014.
- GLUECK G., « A Video Artist Disputes Orwell's 1984 Vision of TV », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p 216.
- GÖRDÜRE P., « Sophie Calle », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 410-415.
- HELD R., « Foreword: Hershmanlandia », dans M. Tromble (éd.), *The art and Film of Lynn Hershman Leeson*, Los Angeles, University of California Press, 2005, p. xi-xix.
- HERSHMAN LEESON L. et MYLES E., « Lynn Hershman Leeson & Eileen Myles. The Double », *Aperture*, n° 235, 2019, p 46-55.
- HERSHMAN LEESON L., « Jaron Lanier Interview », dans L. Hershman Leeson (éd.), *Clicking In. Hot Links to a Digital Culture*, Seattle, Bay Press, 1996, p. 43-53.
- HERSHMAN LEESON L., « Private I: An Investigator's Timeline », dans M. Tromble, *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson: Secret Agents, Private I*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 12-103.

- HERSHMAN LEESON L., « Romancing the Anti-Body: Lust and Longing in (Cyber) Space », dans P. Weibel (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 364-368.
- HERSHMAN LEESON L., « The Fantasy Beyond Control », dans D. Hall et S. J. Fifer, *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture/BAVC, 1990, p. 267-273.
- HERSHMAN LEESON L., « Politics and Interactive Media Art », *Journal of Contemporary Studies*, vol. 8, n° 1, 1985, p. 62-63.
- HERSHMAN LEESON L., « Room of One's Own: Slightly Behind the Scenes », dans T. Druckrey, *Iteration: The New Image*, catalogue d'exposition, Montage 93: International Festival of the Image, New York, 11 juillet – 29 août 1993 / International Center of Photography, New York City, 15 octobre 1993 – 21 janvier 1994, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 150-155.
- HOFFMAN A., « Cornelia Schleime », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 180-183.
- HOOKS B., « The oppositional Gaze. Black Female Spectators », dans B. Hooks, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South press, 1992, p. 115-131.
- JÄGER J., « Photography: a means of surveillance? Judicial photography, 1850 to 1900 », *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies*, vol. 5, n° 1, 2001, p. 27-51.
- JONES A., « Roberta Breitmores Lives On », dans M. Tromble (éd.), *The art and Film of Lynn Hershman Leeson*, Los Angeles, University of California Press, 2005, p. 104-111.
- KASCHADT K., « Jeremy Bentham. The Penitentiary Panopticon or Inspection House », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 114-119.
- KERCHY A., « The Woman 69 Times: Cindy Sherman's "Untitled Film Stills" », *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, vol. 9, n° 1, 2003, p. 181-189.
- KIHM C., « Vidéosurveillance, regard et identité. Les modalités de la présence », *Artpress*, 2004, n° 303, p. 27-31.
- KNIGHT B. A., « Watch Me! Webcams and the Public Exposure of Private Lives », *Art Journal*, vol. 59, n° 4, 2000, p. 21-25.
- KOOLHAAS R., « Project for the Renovation of a Panopticon Prison », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 120-127.
- KRAYNAK J., « Dependant Participation: Bruce Nauman's Environments », *Grey Room*, n° 10, 2003, p. 22-45.
- LAVAL C., « Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique », *Revue du Mauss*, n° 40, 2012/2, p. 47-72.
- LEGROS P., « La culture de masse ou l'avènement de la médiatisation de masse », dans *Les médias – 2*, Paris, Éditions Ellipses, p. 7-14.
- LEVIN T. Y., « Curatorial Statement », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 12.

- LEVIN T. Y., « Lewis Stein », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 90-91.
- LIPPARD L., « Introduction », dans M. B. Edelson, *Seven Cycle: Public Rituals*, New York, A.I.R., 1980, p. 6.
- LOVELACE C., « Optimism and Rage: The Women's Movement in Art in New York, 1969–1975 », *Woman's Art Journal*, vol. 37, n° 1, p. 4-11.
- LYON D., *The Information Society: Issues and Illusions*, Cambridge, Polity Press, 1988.
- MACEL C. (dir.), *Sophie Calle. M'as-tu vue*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 19 novembre 2003 – 15 mars 2004, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003.
- MARX G. T., *Undercover: Police Surveillance in America*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- MAYNE J., « Feminist Film Theory and Women at the Movies », *Profession*, 1987, p. 14-19.
- MILEAF J. A., « Poses for the Camera: Eadweard Muybridge's Studies of the Human Figure », *American Art*, vol. 16, n° 3, 2002, p. 30-53.
- MORSE M., « The Poetics of Interactivity », dans J. Malloy (éd.), *Woman, Art, and Technology*, Cambridge, MIT Press, 2003, p. 16-33.
- MULVEY L., « A Phantasmagoria of the Female Body. The Work of Cindy Sherman », *New Left Review*, vol. 1, 1991, p. 137-150.
- MULVEY L., « Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Framework*, n° 15/17, 1981, p. 12-15.
- MULVEY L., « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.
- MULVEY L., *Fetishism and Curiosity*, Indiana, Indiana University Press, 1996.
- NOCHLIN L., « Why Have There Been No Great Women Artists? », *ARTnews*, vol. 69, n° 9, 1971, p. 22-39.
- NORTON M., « The Human Spirit is What Makes it Work: Lynn Hershman Leeson in Conversation with Margot Norton », dans M. Norton (éd.), *Lynn Hershman Leeson: Twisted*, New York, New Museum, 2021, p. 14-20.
- OLIN M., « Gaze », *Critical Terms for Art History*, 2^e édition, 1996, p. 208-219.
- OWENS C., « Posing », dans M. Landsman (éd.), *Difference: On Representation and Sexuality*, catalogue d'exposition The New Museum of Contemporary Art, New York, 08 décembre 1984 – 10 février 1985 / The Renaissance Society at the University of Chicago, Illinois, 03 mars – 07 avril 1985 / Institute of Contemporary Art, Londres, 19 juillet – 01 septembre 1985, New York, Red Ink, 1985, p. 7-18.
- PHELAN P., « The Roberta Breitmore series: performing co-identity », dans P. Weibel (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 101-109.
- PHILLIPS S., « Celebrity and the Public Gaze », dans S. Phillips (éd.), *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera*, catalogue d'exposition, Tate Modern, Londres, 28 mai – 03 octobre 2010 / San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 30 octobre 2010 – 17 avril 2017 / Walker Art Center, Minneapolis, 21 mai – 11 septembre 2011, Londres, Tate Publishing, 2010, p. 88-107.
- PHILLIPS S., « The Unseen Photographer », dans S. Phillips (éd.), *Exposed. Voyeurism, Surveillance and the Camera*, catalogue d'exposition, Tate Modern, Londres, 28 mai – 03 octobre 2010 / San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 30 octobre 2010 – 17 avril 2017 / Walker Art Center, Minneapolis, 21 mai – 11 septembre 2011, Londres, Tate Publishing, 2010, p. 18-53.

- ROSE J., « Sexuality in the Field of Vision », dans M. Landsman (éd.), *Difference: On Representation and Sexuality*, catalogue d'exposition The New Museum of Contemporary Art, New York, 08 décembre 1984 – 10 février 1985 / The Renaissance Society at the University of Chicago, Illinois, 03 mars – 07 avril 1985 / Institute of Contemporary Art, Londres, 19 juillet – 01 septembre 1985, New York, Red Ink, 1985, p. 31-34.
- ROSE J., *Sexuality in the Field of Vision*, Londres, Verso Book, 1986.
- ROYOT D., « La guerre dans un fauteuil : le Vietnam, les civils et les médias », dans J-M. Lacroix et J. Cazemajou, *La Guerre du Vietnam et l'Opinion publique américaine (1961-1973)*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 1991, p. 141-149.
- RULES J. B., *Private Lives and Public Surveillance. Social Control in the Computer Age*, New York, Schocken Books, 1974.
- SALLES M., « Manifestations de la culture de masse », dans M. Salles, *Le Clério*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 127-164.
- SANCHEZ J-L., « Alphonse Bertillon et la méthode anthropométrique », *Sens-Dessous*, n° 10, 2012/1, p. 64 à 74.
- SANDLER I., *Art of the postmodern era: from the late 1960s to the early 1990s*, New York, Icon Éditions, 1996.
- SCHMID M., « La mascarade des coupables : le jeu des masques dans Le Panoptique de Bentham », *Laval théologique et philosophique*, vol. 60, n° 3, 2004, p. 543-556.
- SEKULA A., « The Body and the Archive », *October*, vol. 39, 1986, p. 3-64.
- SILVERMAN K., « Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image », dans N. Bryson, M. A. Holly et K. Moxey (éd.), *Visual Culture*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994 (Images and Interpretations), p. 272-301.
- SOLOMON-GODEAU A., « Conscientious Objectification: Lynn Hershman's Paranoid Mirror », dans M. Tromble (éd.), *The art and Film of Lynn Hershman Leeson*, Los Angeles, University of California Press, 2005, p. 127-137.
- SOLOMON-GODEAU A., « Les Jambes de la comtesse », traduit de l'anglais par J. Jones, dans A. Solomon-Godeau, *Chair à canon. Photographie, discours, féminisme*, Paris, Éditions Textuels, 2016, p. 163-207.
- STEMRICH G., « Dan Graham », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 68-73.
- STREITBERGER A., « La grille ambiguë », dans A. Streitberger, *The Grid. Trame, grille, matrice, catalogue d'exposition*, Musée L, Louvain-La-Neuve, 06 octobre 2023 – 1 février 2024, Bruxelles, Éditions Racine, 2023, p. 10-39.
- T. Y. LEVIN, « Ange Leccia », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 178-179.
- TUCHMAN G., « Women's Depiction by the Mass Media », *Signs*, vol. 4, n° 3, 1979, p. 528-542.
- TUCKER M., « Preface », dans M. Landsman (éd.), *Difference: On Representation and Sexuality*, catalogue d'exposition The New Museum of Contemporary Art, New York, 08 décembre 1984 – 10 février 1985 / The Renaissance Society at the University of Chicago, Illinois, 03 mars – 07 avril 1985 / Institute of Contemporary Art, Londres, 19 juillet – 01 septembre 1985, New York, Red Ink, 1985, p. 4.
- VÄLIAHO P., « Marey's Gun: Apparatuses of Capture and the Operational Image », dans A. van den Oever, *Technè/Technology. Researching Cinema and Media Technologies, their*

- Development, Use and Impact*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, p. 169-176.
- VAN BRAKEL R., « Playing with Surveillance: Towards a more generous understanding », dans W. R. Webster, G. Galdon, N. Zurawski, K. Boersma, B. Sagvari, C. Backman, & C. Leleux (éd.), *Living In Surveillance Societies: The State of Surveillance*, CreateSpace Independent Publishing Platform, p. 281-294.
- VIRILIO P., « The Visual Crash », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 108-113.
- VITALIS A., « La vie privée entre protection et exhibition », dans P. Baudry, C. Sorbets et A. Vitalis (dir.), *La vie privée à l'heure des médias*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2021, p. 185-197.
- WAHL C., « Art History and Media History: À Brief Introduction to Media Art », dans J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maître et V. Hediger (éd.), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University press, p. 25 – 58.
- WARK J., « Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson », *Woman's Art Journal*, vol. 22, n° 1, 2001, p. 44-50.
- WEIBEL P. (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2016.
- WEIBEL P., « Pleasure and the Panoptic Principle », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 207-223.
- WEIBEL P., « The work of Lynn Hershman Leeson: A Panoply of Identities », dans P. Weibel (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 44-55.
- WITHERS J., « Eleanor Antin: Allegory of the Soul », *Feminist Studies*, vol. 12, n° 1, 1986, p. 117-128.
- WOLTERS L., « Introduction », dans L. Wolthers, D. Vujanovic et N. Östlind, *Watched! Surveillance, art and Photography*, catalogue d'exposition, Hasselblad Center, Hasselblad, 27 mai – 02 octobre 2016 / Kunsthall, Aarhus, 14 octobre – 31 décembre 2016 / C/O, Berlin, 17 février – 21 mai 2017, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016, p. 8-23.
- WOLTERS L., VUJANOVIC D. et ÖSTLIND N., *Watched! Surveillance, art and Photography*, catalogue d'exposition, Hasselblad Center, Hasselblad, 27 mai – 02 octobre 2016 / Kunsthall, Aarhus, 14 octobre – 31 décembre 2016 / C/O, Berlin, 17 février – 21 mai 2017, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016.
- YAVUZ P. E., « Mise en récit et mise en œuvre. De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle », *Intermédialités*, n° 7, 2006, p. 89-109.
- ZBOKOWSKI D., « Bruce Nauman », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p. 64-67.

Revues en ligne

- KRUGLINSKI J. M., « Martha Rosler's Screened Surveillance », *Kritikos*, vol. 18, 2022, [https://intertheory.org/kruglinski.htm], (21/07/2024).
- MARTINEZ-MILLANA E. et CANOVAS ALCARAZ A., « Domesticity "Behind Bars": Project by Rem Koolhaas/OMA for the Renovation of a Panopticon Prison in Arnhem », *Buildings*, 10 (7), article 117, 2020, [https://doi.org/10.3390/buildings10070117], (18/07/2024).
- RENNEVILLE M., « Le criminel né : imposture ou réalité? », *Criminocorpus (online)*, 2005, [https://doi.org/10.4000/criminocorpus.127], (16/07/2024).

Vidéos

- FULLER GOLDEN GALLERY, « Lynn Hershman: An Installation of Lorna / The First Interactive Laser Artdisc », dans *WRO Art Center*, 10 mai 2018 [https://vimeo.com/269015862#_=_], (05/06/2024).
- JACKSON P., « Dreamlands: Lynn Hershman Leeson », dans *Whitney Museum of American Art*, 17 novembre 2016, [https://whitney.org/media/29], (06/06/2024).
- KUKIELSKI T., « Lynn Hershman Leeson in "San Francisco Bay Area" Season 9 "Art in the Twenty-First Century" », dans *Art 21*, 8 mars 2023, [https://www.youtube.com/watch?v=rLAWYZoI51M], (08/08/2024).
- MOREL M., « Capsule vidéo #12, Julia Scher », dans *Amis du MAMCO*, 21 décembre 2021, [https://www.youtube.com/watch?v=gmONelkUt7M], (12/08/2024).
- ZKM, « Lynn Hershman Leeson. Lorna. 1979 », dans *ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe*, s.d., [https://zkm.de/en/media/video/lynn-hershman-leeson-lorna-1979], (05/06/2024).

Ressources électroniques

- BERGER J., « Chapter 3 », dans *Ways of Seeing*, s. d., [https://www.ways-of-seeing.com/ch3], (07/07/2024).
- BERTRAND P. et BOVIER L., « Julia Scher », dans *MAMCO Genève*, 2021, [https://www.mamco.ch/fr/1775/Julia-Scher], (12/08/2024).
- COHN T., « Lynn Hershman Leeson in conversation with Terri Cohn », dans *SFAQ. International Art and Culture*, 26 mai 2015, [https://www.sfaq.us/2015/05/lynn-hershman-leeson-in-conversation-with-terri-cohn/], (06/06/2024).
- COTTON PIGEON L., « Roberta Breitmore », dans *Archiver le présent*, 2020, [https://archiverlepresent.org/fiche-de-la-collection/roberta-breitmore], (09/02/2024).
- FENNELL C., « Laura Mulvey remembers shooting avant-garde classic Riddles of the Sphinx », dans *British Film Institute*, 17 octobre 2013, [https://www.bfi.org.uk/interviews/laura-mulvey-riddles-sphinx], (07/08/2024).
- GAGNON J., « Lynn Hershman. Room of One's Own », dans *Fondation Daniel Langlois*, s.d., [https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=169], (06/06/2024).
- GOTTHARDT A., « From Joan Jonas to Theaster Gates, These 8 Artists Fooled the Art World with Alter Egos », dans *Artsy*, 02 janvier 2017, [https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-from-joan-jonas-theaster-gates-these-8-artists-fooled-art-world-alter-egos], (27/02/2024).
- HERNANDEZ M. L., « Barbara Kruger », dans *MoMA*, 2022, [https://www.moma.org/artists/3266], (06/07/2024).
- HERSHMAN LEESON L., « Deep Contact. 1984-1989 », *Lynn Hershman Leeson*, s. d., [https://www.lynnhershman.com/project/deep-contact/], (08/04/2024).

- HERSHMAN LEESON L., « Timeline », dans *Lynn Hershman Leeson*, s. d., [https://www.lynnhershman.com/timeline/], (08/08/2024).
- IHLS J., « Lynn Hershman Leeson. Lorna. 1979 », dans *ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe*, s. d., [https://zkm.de/en/artwork/lorna], (15/04/2024).
- LEQUEUX E., « Martha Rosler », dans *Collection FRAC Lorraine*, s. d., [https://collection.fracloorraine.org/collection/print/469?lang=en], (04/07/2024).
- MAJOR PRÉPA, « Le tournant libéral des années 80 », dans *Major Prépa*, s.d., [https://major-prepa.com/economie/le-tournant-liberal-des-annees-80/], (10/04/2024).
- MCNAY M., « John Berger obituary », dans *The Guardian*, 02 janvier 2017, [https://www.theguardian.com/books/2017/jan/02/john-berger-obituary], (07/07/2024).
- MPLUS, « Eleanor Antin. The King », dans *MPlus*, s. d., [https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/the-king-20216/], (28/07/2024).
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE BARCELONA, « Joan Jonas. Organic Honey's Visual Telepathy, 1972 », dans *MACBA*, [https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/jonas-joan/organic-honeys-visual-telepathy], (27/02/2024).
- PERESAN-ROUDIL D., « Le “Baiser de l’artiste” d’ORLAN, un scandale d’art et d’argent », dans *Beaux-Arts*, 15 mai 2023, [https://www.beauxarts.com/grand-format/le-baiser-de-lartiste-dorlan-un-scandale-dart-et-dargent/], (08/07/2024).
- SOLINK, « When did CCTV become common: a history of video surveillance », dans *Solink*, s. d., [https://solink.com/resources/industry-insights/when-did-cctv-become-common/], (10/04/2024).
- SWARTZ A., « Women Artists in Revolution », dans *Grove Art Online*, 27 octobre 2011, [https://www.oxfordartonline.com/groveart/display/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7002214396?rskey=DtoHL8&result=1], (09/02/2024).
- VAN ABBE MUSEUM, « Zoo/78 VI », dans *Van Abbe Museum*, s. d., [https://vanabbemuseum.nl/en/collection/zoo-78], (23/07/2024).
- VINCE C., « Choc pétrolier : 1973 et 1979, résumé, causes, conséquences », dans *L’internaute*, 01 décembre 2022, [https://www.linternaute.fr/actualite/guide-histoire/2558638-chocs-petroliers-des-annees-1970-causes-consequences/], (08/04/2024).
- WERNALERS C., « Laura Mulvey, théoricienne du male gaze : “Quand j’ai rencontré le féminisme, ma façon de voir les films a changé” », dans *RTBF Actus*, 06 mai 2024, [https://www.rtbf.be/article/laura-mulvey-theoricienne-du-male-gaze-quand-j-ai-rencontre-le-feminisme-ma-facon-de-voir-les-films-a-change-11369726], (04/06/2024).

ILLUSTRATIONS

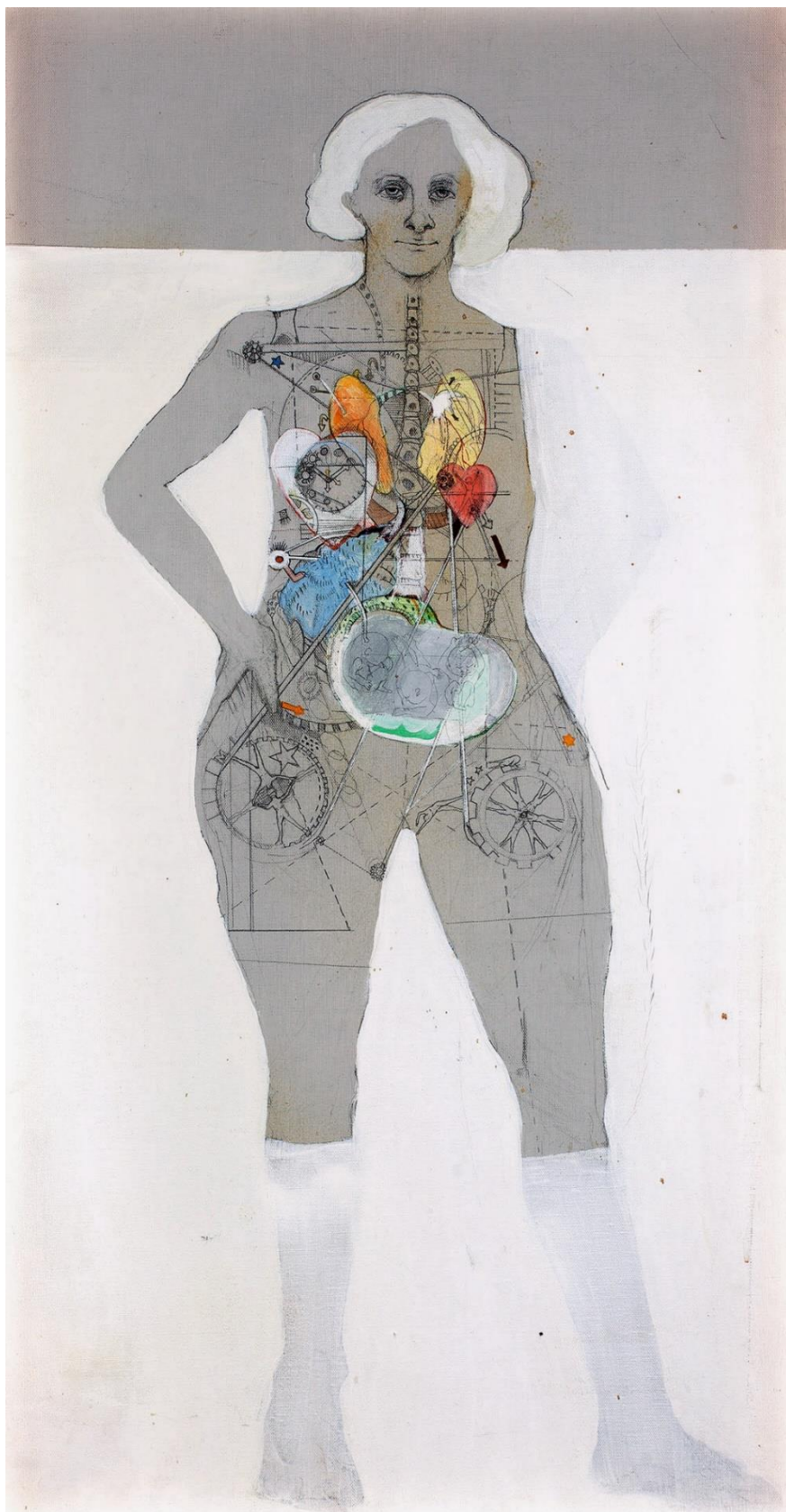


Figure 1 : Lynn Hershman Leeson, *X-Ray Woman*, 1966. Crayon, aquarelle, acrylique et encre sur toile, 93 × 48,7 cm.



Figure 2 : Lynn Hershman Leeson, *Self Portrait as Another Person*, 1968. Cire, perruque, maquillage, magnétophone, plexiglas, bois, capteur, son, 50,8 × 40 × 7,9 cm



Figure 3 : Lynn Hershman Leeson, *Roberta at Bus Stop*, 1978. Image fixe de *Art in the Twenty-First Century* saison 9, épisode *San Francisco Bay Area*.



Figure 4 : Lynn Hershman Leeson, *Lorna*, 1984. Installation vidéo sur LaserDisc, télévision, lecteur DVD, télécommande, baffles, mobilier.

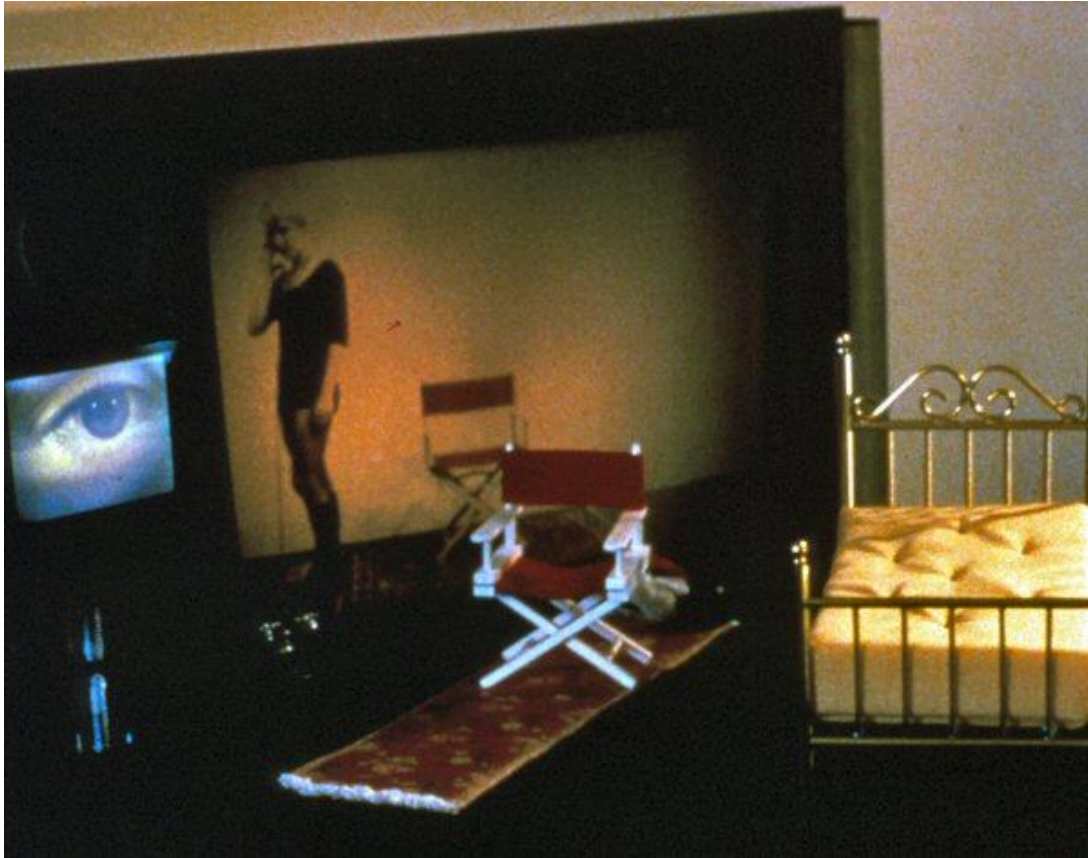


Figure 5 : Lynn Hershman Leeson, *Room of One's Own*, image fixe, 1993. Installation vidéo interactive, moniteur, caméra de surveillance, meubles miniatures, projecteur, écran.



Figure 6 : Edouard Manet, *Olympia*, 1863. Huile sur toile, 130 × 191 cm, Paris, Musée d'Orsay.



Figure 7 : Edgar Degas, *Répétitions sur scène*, 1874. Pastel sur toile, 53,3 × 72,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



Figure 8 : Martha Rosler, *Bowl of fruit* issu de la série *Body Beautiful, Beauty Knows No Pain*, 1966-1972. Impression couleur chromogène, 50,8 × 40,6 cm, New York, Herbert F. Johnson Museum of Art, n° inv. 2009.



Figure 9 : Martha Rosler, *Hot Meal* issu de la série *Body Beautiful, Beauty Knows No Pain*, 1966-1972. Impression couleur chromogène, 34,6 × 26,98 cm.



Figure 10 : Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Images fixes d'une vidéo, 6 min 9 s.



Figure 11 : Guy Bourdin, *Campagne Charles Jourdan*, 1972. Photographie parue dans *Vogue* en mars 1972.



Figure 12 : ORLAN, *Le baiser de l'artiste*, 1977. Installation avec deux autoportraits, une chaise, des cierges et des fleurs sur un socle.



Figure 13 : Cindy Sherman, *Untitled Film Still #2*, 1977. Tirage gélatino-argentique, 23,5 × 19 cm.

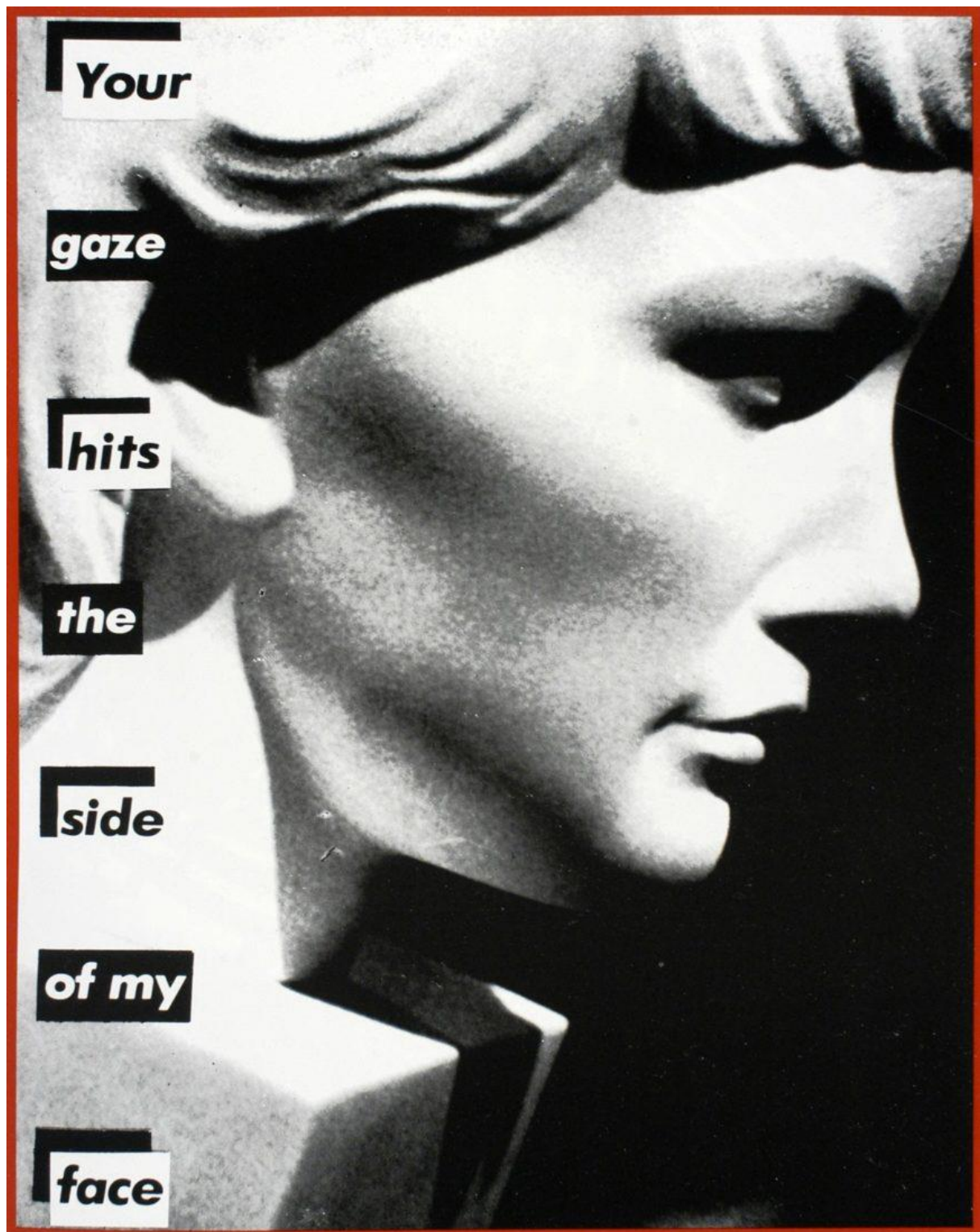


Figure 14 : Barbara Kruger, *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, 1981. Photographie et dactylographie sur carton, 47,9 × 39,1 cm, Washington, National Gallery of Art.



Figure 15 : Barbara Kruger, *Exhibition Poster*, 1989. Photographie et dactylographie sur carton.



Figure 16: Adrian Piper, *Self-Portrait as a Nice White Lady*, 1995. Autoportrait en noir et blanc avec dessin au crayon de couleur à l'huile, 46,4 × 36,2 cm, Harlem, Studio Museum, n° inv. 2004.2.5.

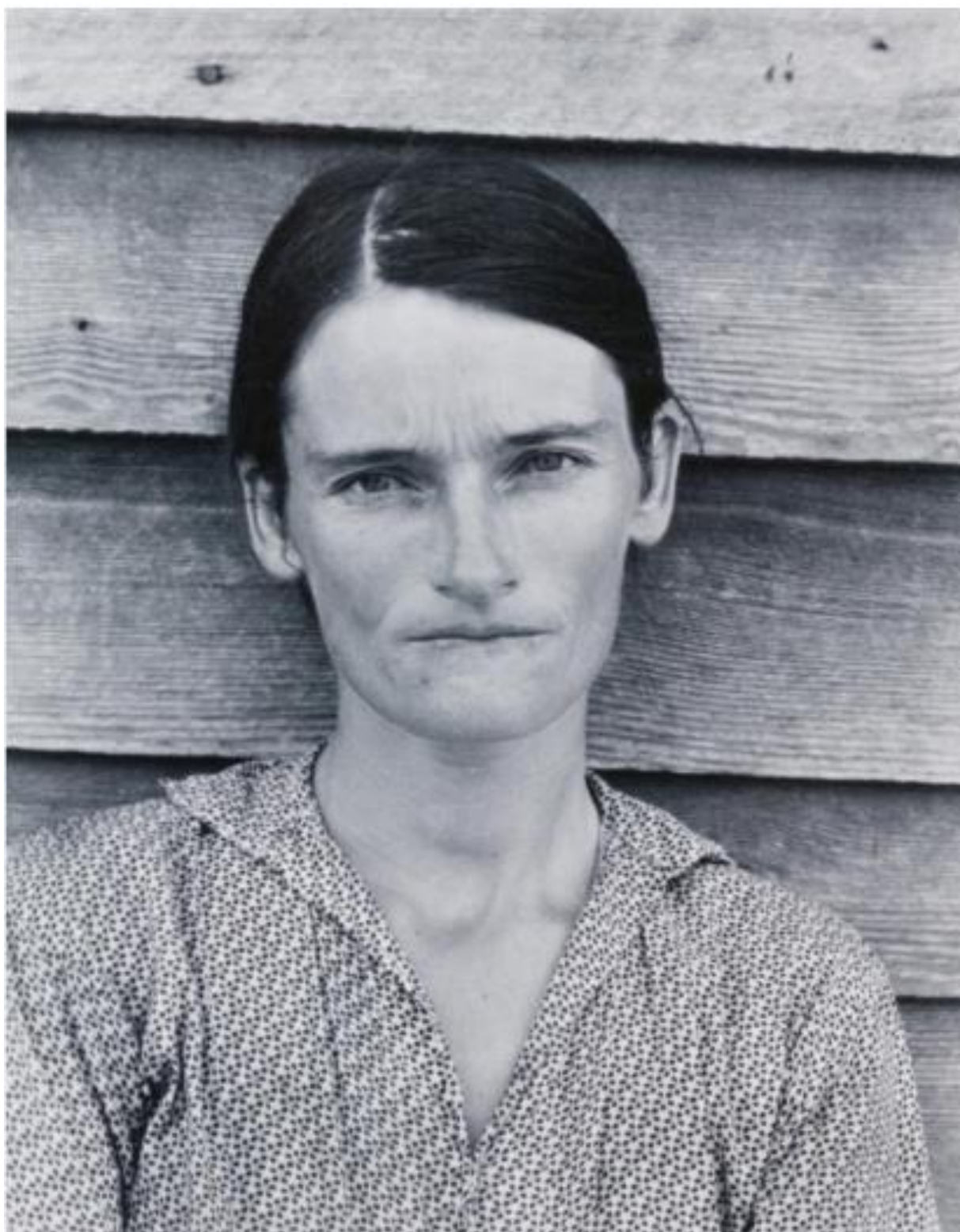


Figure 17 : Walker Evans, *Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife*, 1936. Tirage gélatino-argentique, 45,7 × 37,4 cm, Philadelphia, Museum of Art.



Figure 18 : Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, 1970. Panneaux peints, caméra vidéo, deux moniteurs vidéo, caméra de surveillance, 975,4 × 50,8 cm, New York, Guggenheim Museum, n° inv. 92.4165.



Figure 19 : Bruce Nauman, *Going around the Corner Piece*, 1970. Installation vidéo en circuit fermé, quatre caméras noir et blanc, quatre moniteurs noir et blanc, un cube blanc, 284 × 654 × 654 cm, Paris, Centre Pompidou, n° inv. AM 1988-954 (1).

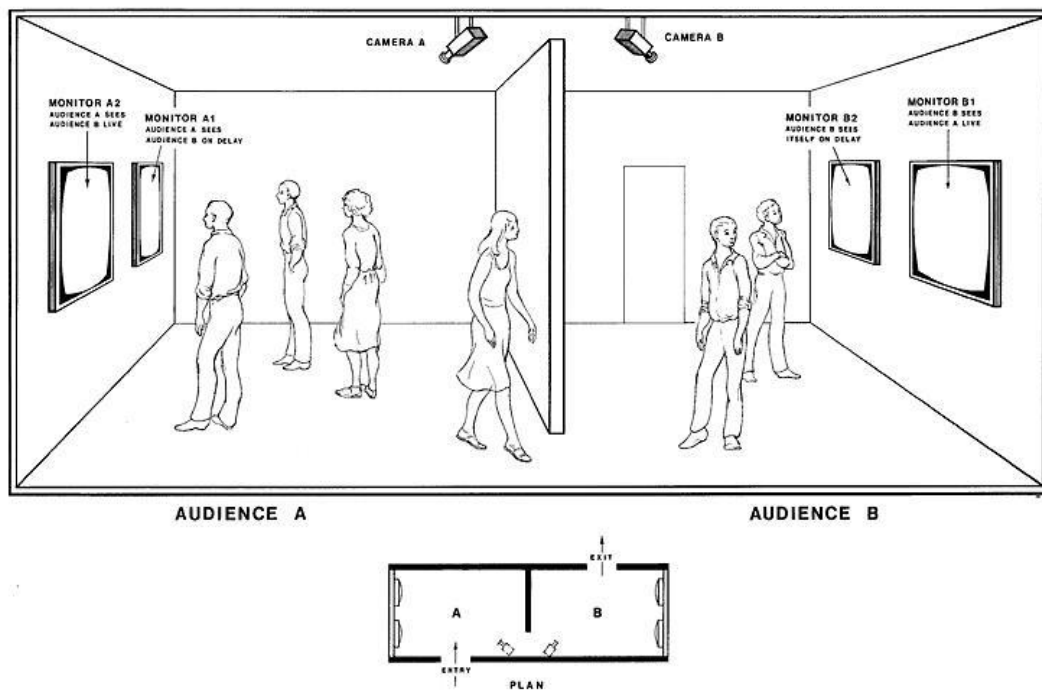


Figure 20 : Dan Graham, *Time Delay Room I*, protocole, 1994. Deux caméras de surveillance, quatre écrans, cloison, dimensions variables.



Figure 21 : Rem Koolhaas et OMA Office Work, *Project for the Renovation of a Panopticon Prison*, 1979. Dessin d'architecte.

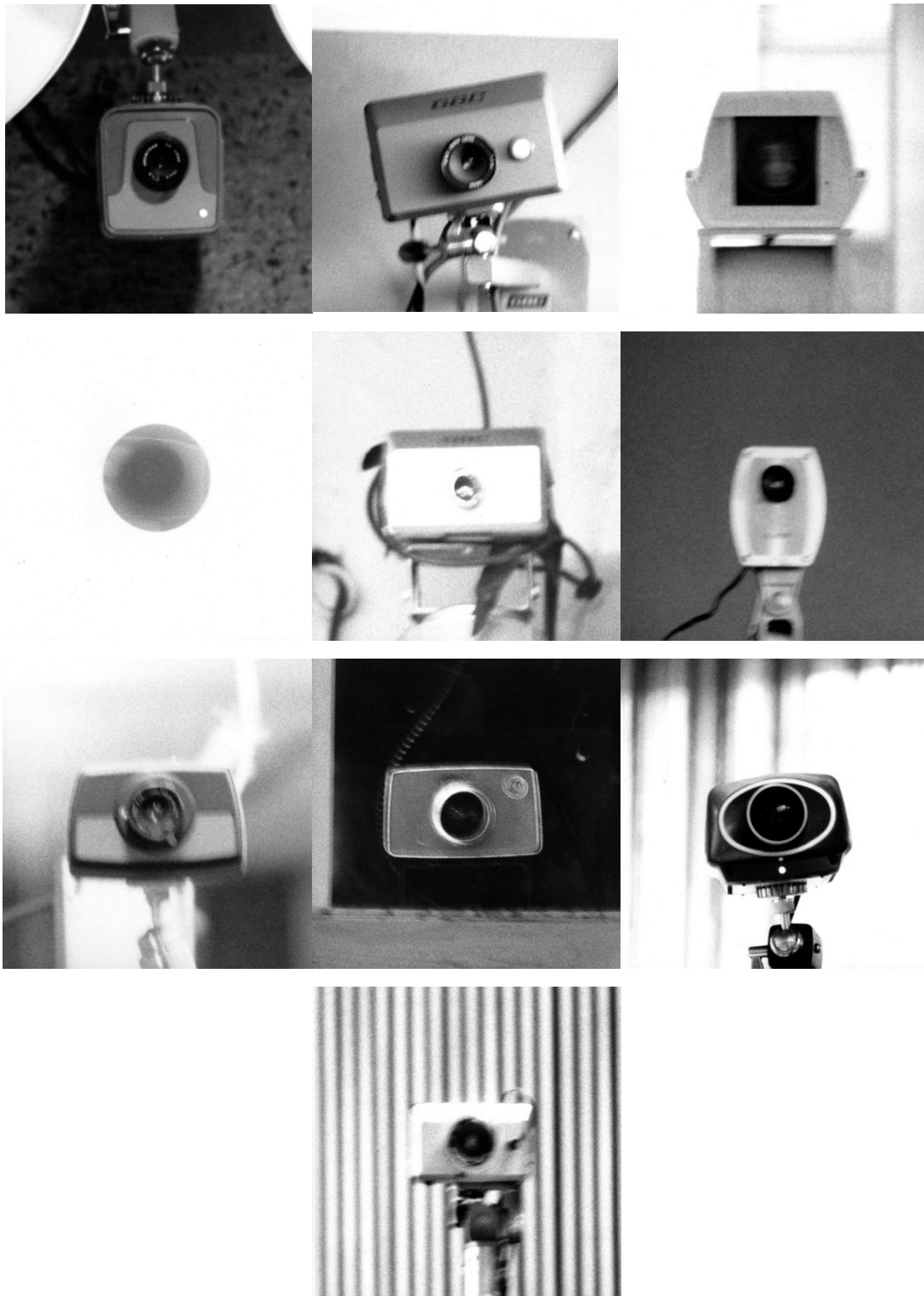


Figure 22 : Lewis Stein, *Surveillance Series*, 1984-1985. Photographies en noir et blanc, 102 × 102 cm pour chaque photographie, Rome, Museum of Contemporary Art of Rome.



Figure 23 : Ange Leccia, *Arrangement Stasi*, 1990. Deux caméras de surveillance, deux moniteurs.



Figure 24 : Martha Rosler, *Bathroom Surveillance* issu de la série *Body Beautiful, Beauty Knows No Pain*, 1966-1972. Collage, 46 × 48,5 cm, New York, The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery, n° inv. 2012.2.



Figure 25 : Victor Burgin, *Zoo/78*, 1978. Photographies en noir et blanc, 81 × 91 cm.



Figure 26 : Victor Burgin, *Zoo/78 VI*, 1978. Photographies en noir et blanc, 80 × 103 cm pour chaque photographie.



Figure 27 : Victor Burgin, *Zoo/78*, 1978. Photographie en noir et blanc, 81 × 91 cm.

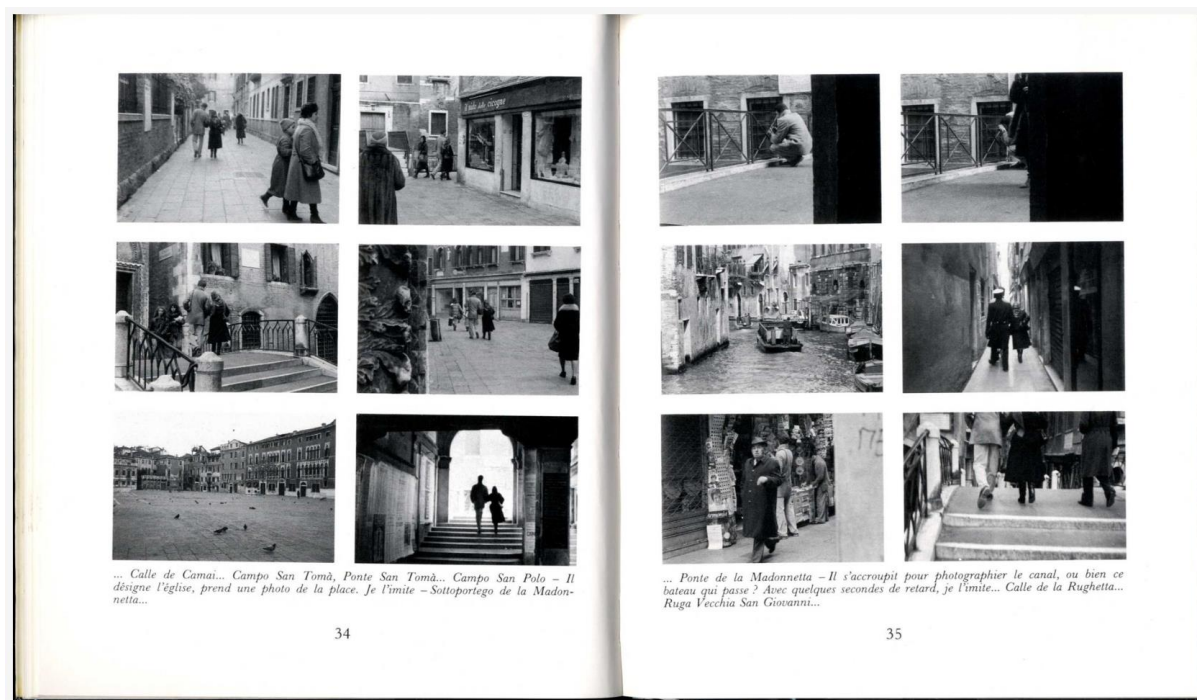


Figure 28 : Sophie Calle, *Suite vénitienne*, détail, 1978-1979. Livre d'artiste avec photographies en noir et blanc, 21,5 × 18 cm.



Figure 29 : Sophie Calle, *La filature*, 1981. Diptyque, textes et photographies en couleurs et noir et blanc, 110 × 162 cm pour chaque panneau.



Figure 30 : Julia Scher, *Security by Julia II*, 1989. Caméra de surveillance, moniteur, uniformes, bureau, dimensions variables.

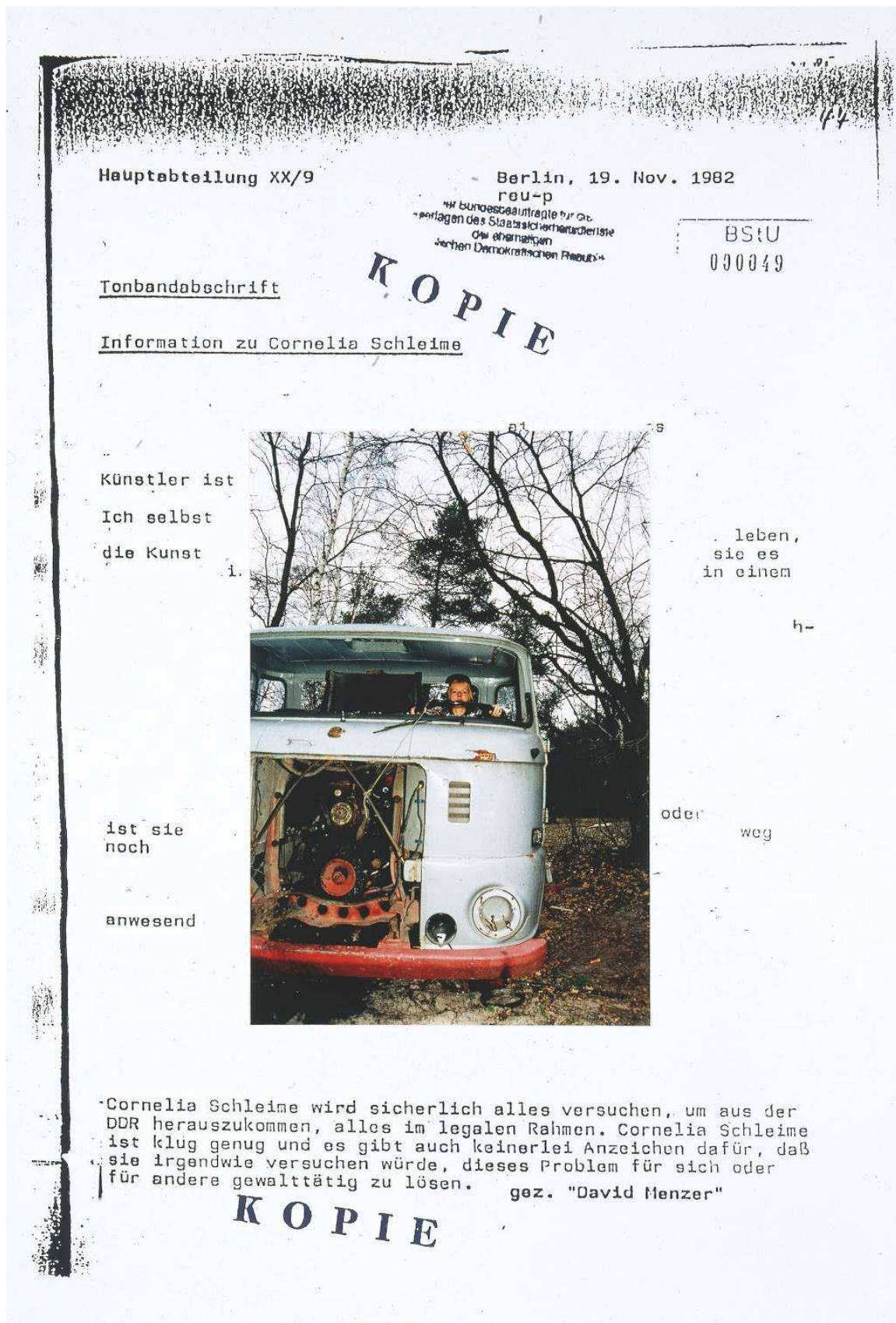


Figure 31 : Cornelia Schleime, *Bis auf weitere gute Zusammenarbeit*, Nr. 7284/85, détail, 1992-1993. Copie du dossier de surveillance de la Stasi sur Cornelia Schleime et photographie en couleurs.



Figure 32 : Lynn Hershman Leeson, *CybeRoberta*, 1996. Poupée faite sur mesure, vêtements, lunettes, webcam, caméra de surveillance, miroir, programme et système de rotation télérobotique.



Figure 33 : Lynn Hershman Leeson, *Life Squared*, image fixe, 2005. Installation interactive.



Figure 34 : Eleanor Antin, *The Two Eleanors*, 1973. Photographie en noir et blanc montée sur une planche de bois, 35,56 × 27,94 cm, collection privée.



Figure 35 : Eleanor Antin, *Portrait of the King*, 1972. Photographie argentique montée sur une planche de bois, 39,4 × 29,2 cm, Diane Rosenstein Gallery.



Figure 36 : Eleanor Antin, *What have you been up to?*, 1975. Photographie argentique, 40 × 29,5 cm, Diane Rosenstein Gallery.



Figure 37 : Joan Jonas, *Organic Honey's Vertical Roll*, 1972 -1973. Photographie d'une performance tenue au Musée Galliera, Paris.



Figure 38 : Lynn Hershman Leeson, *Lynn Turning Herself Into Roberta*, 1974. Film 16 mm transféré en vidéo, 5 min 30 s, New York, Museum of Modern Art, n° inv. 570.2012.



Figure 39 : Lynn Hershman Leeson, *Roberta's Construction Chart 1*, 1975. Impression d'une archive digitale, transfert de teinture, 58,4 × 43,2 cm.



Figure 40 : Lynn Hershman Leeson, *Camouflage*, 1975. Photographie et peinture acrylique, 35,5 × 27,7 cm.



Figure 41 : Lynn Hershman Leeson, *Roberta and Blaine in Union Square*, 1975. Trois photographies (plan rapproché, plan médium et plan lointain), 20,2 × 25,1 cm pour chaque photographie.



15 minute meeting between Roberta and B., November 1, 1975, 12:00 noon, Union Square, San Francisco, California

B: Roberta?
R: Yes. Are you B...?
B: Both sit down on bench.
R: Have you been living at the Otis Hotel long?
B: About six months, I guess.
R: Where did you move from?
B: 3200 Ave. about 26th and Geary.
R: Do you like it better?
B: Well, not exactly. It's out of the Tenderloin, but it's closer too. It has been so long since I put that answer to your ad. Would you kind of refresh my memory? What did I say?
R: You wrote a real long letter.... about when you were in the hospital... have you ever answered ads like that before? Where do you think I should go? What should I see?
B: Well, I guess that is one reason I wrote that letter. I've been kicking around alone now for about six years and I'm really tired of that and the women I've met are usually Tenderloin women...
R: Where do you meet them?
B: Just around.
R: What are they like?
B: Well, the way they survive is by ripping off people.
R: How?
B: By taking anything they can get. If

you ever had one of 'em in your house, there's sure be something gone when they leave. That's the way they survive. Kind of dog eat dog.
R: Do you think it is different anywhere else?
B: Not really. Maybe on a bit higher level, but let's face it, we're all part... I mean people do it legally, people down there do it illegally. Somehow or another they get there and they just don't have much choice.
R: What is the Tenderloin?
B: Well, probably it is one of the most unique places in the whole world. You couldn't compare it really with New York's Greenwich Village or anything like that. The people that live there, they know each other. They won't do anything to each other. But if a stranger walks in there, especially after dark, boy, anything is liable to happen. They don't bother me there because I wander around and they all see me. I've never had any trouble.
R: Is the Otis Hotel in the Tenderloin?
B: No, it is right on the outskirts. The Tenderloin goes from Turk to Post and Taylor to that area in there. It's full of petty thieves and junkies and speed freaks and all that sort of stuff.
R: Where is there a good place for me to get a job?

I don't know but the family would probably know.
R: Why did you move to San Francisco?
B: Well, a lot of things happened in a couple of years. I owned a big contracting business in Salt Lake and spread too far, too thin... at the same time I lost my family... my back went hapwire and I spent a year in the V.A. Hospital... so the whole place became nothing but a bad memory. I'd been here as a visitor. This place was as good as any.
R: Do you have children?
B: Yeah.
R: Do you see them?
B: Not very often... they are scattered all over. All doing very well. One is in Santa Barbara, one is in Guadalajara, Mexico, one is in Boulder, Colorado. When they come through they look me up.
R: How old are they?
B: Older than I like to admit. Two of them are married. They are doing very well. One in Cody, Wyoming is a professional gaffer at a big new country club there. Is married to the daughter of the best brain surgeon in the country. He is going to be a doctor. He is well on his way to his masters degree. The oldest is a daughter. She is doing very well. She is a teacher in

Transcendental Meditation. The studio under the Maharishi.
R: What should I see here?
B: Well, there is the very best here and the very worst. Art shows, concerts... Oakland is full of that sort of thing... It takes twenty minutes to get there by bus now. Bart is the best thing about San Francisco. People come from all over the world to study that system.
R: You said you might have a place to live? I've got a beautiful apartment. I'm tired of rambling around alone. The only people I meet are from the Tenderloin. I'm dumb but I'm not stupid. There is no way I'd get involved with any of them.
B: Would the room be expensive?
R: No. I'm paying the rent anyway. All you'd have to do is bring in a little food once in a while. I like to have someone around. I just love to go to art shows, art galleries... things like that. You know what it is like watching television alone. And you could have the big double bed all for yourself. I'd sleep on the couch.
R: Well, let me think about it. I'll let you know.
B: Well, can't you come over now and see it? It's right near here. You could move in today.
R: Let me think about it. I'll let you know. Thanks for meeting me.

Figure 42 : Lynn Hershman Leeson, *15 Minutes Meeting between Roberta and B, November 1, 1975, 12 : 00 pm, 1975*. Collage entre photographie, transcription et journal.



Figure 43 : Lynn Hershman Leeson, *Diagram for Tille, the Telerobotic Doll and CybeRoberta*, 1996. Photographie.

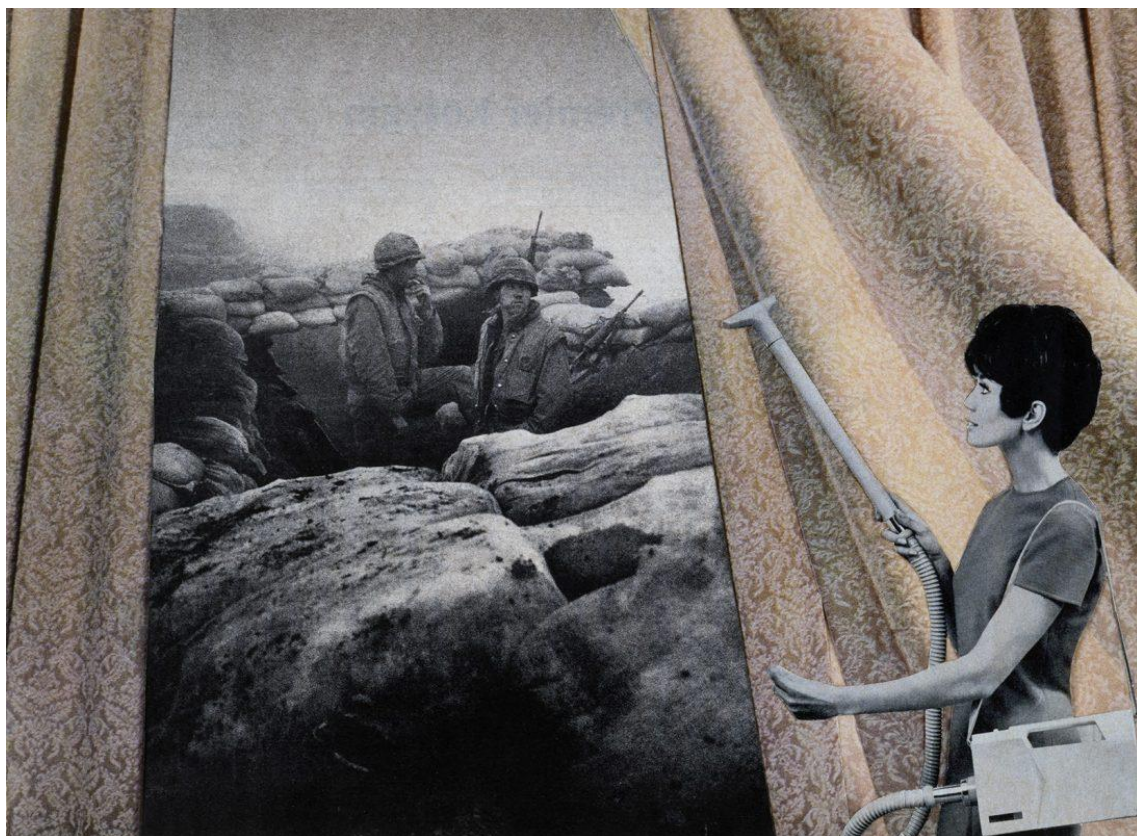


Figure 44 : Martha Rosler, *Cleaning the Drapes* issu de la série *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967-1972. Collage.

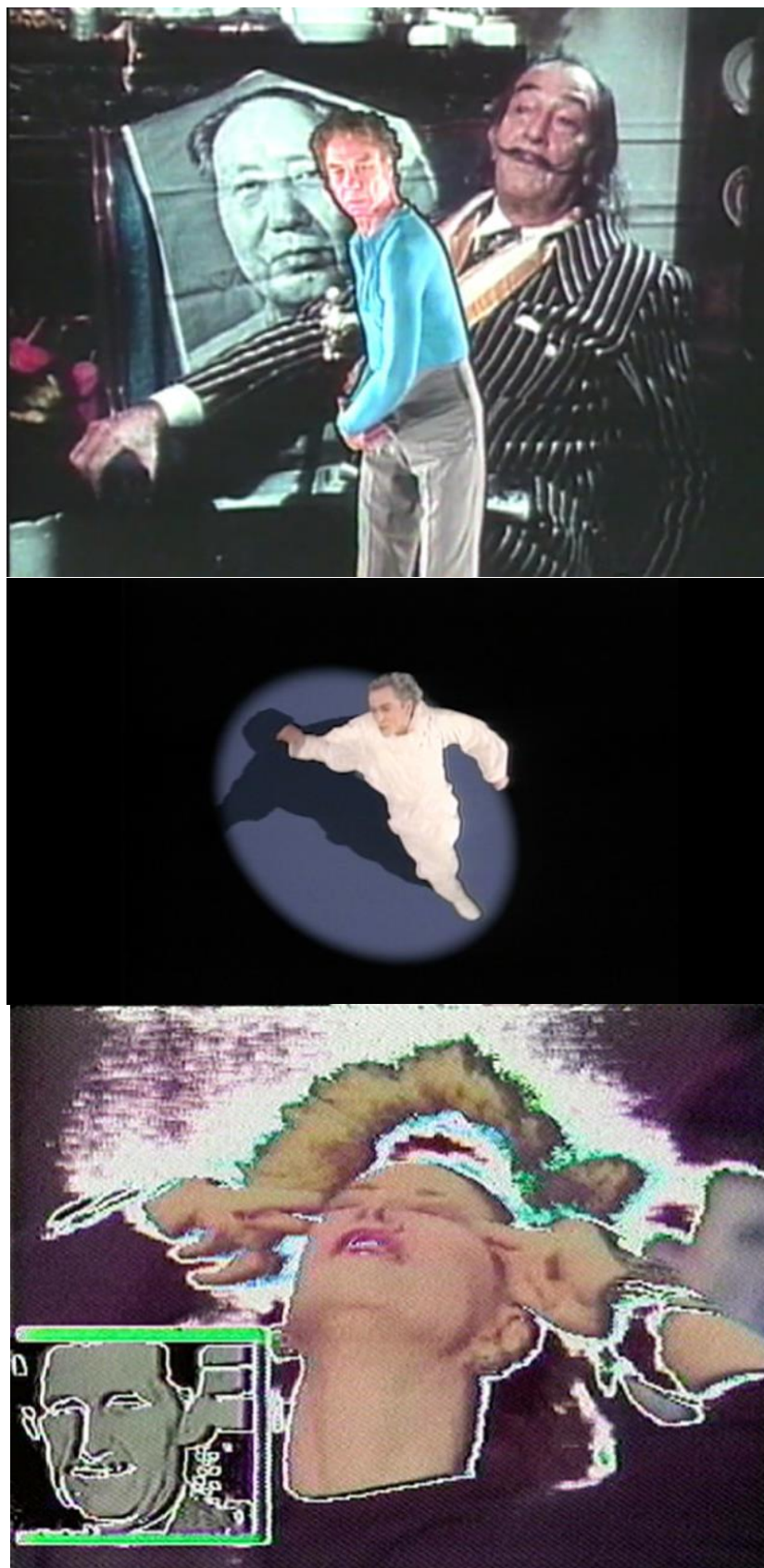


Figure 45 : Nam June Paik, *Good Morning Mr. Orwell*, images fixes, 1984. Emission de télévision diffusée le 01 janvier 1984.



Figure 46 : Lynn Hershman Leeson, *Lorna Storyboard*, 1984. Encre et gouache sur papier.



Figure 47 : Ant Farm, *Media Burn*, image fixe, 1975. Enregistrement vidéo.



Figure 48 : Lynn Hershman Leeson, *Lorna*, image fixe, 1984. Installation vidéo sur LaserDisc, télévision, lecteur DVD, télécommande, baffles, mobilier.



Figure 49 : Lynn Hershman Leeson, *Lorna*, image fixe, 1984. Installation vidéo sur LaserDisc, télévision, lecteur DVD, télécommande, baffles, mobilier.

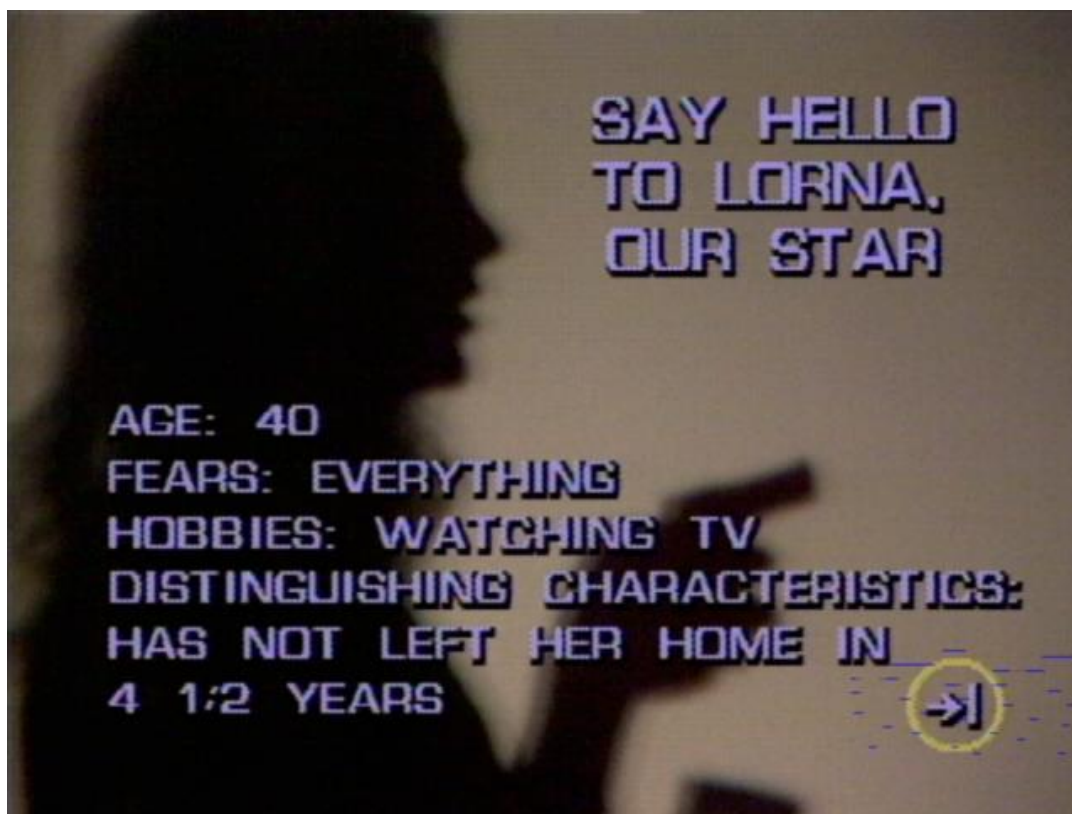


Figure 50 : Lynn Hershman Leeson, *Lorna*, image fixe, 1984. Installation vidéo sur LaserDisc, télévision, lecteur DVD, télécommande, baffles, mobilier.

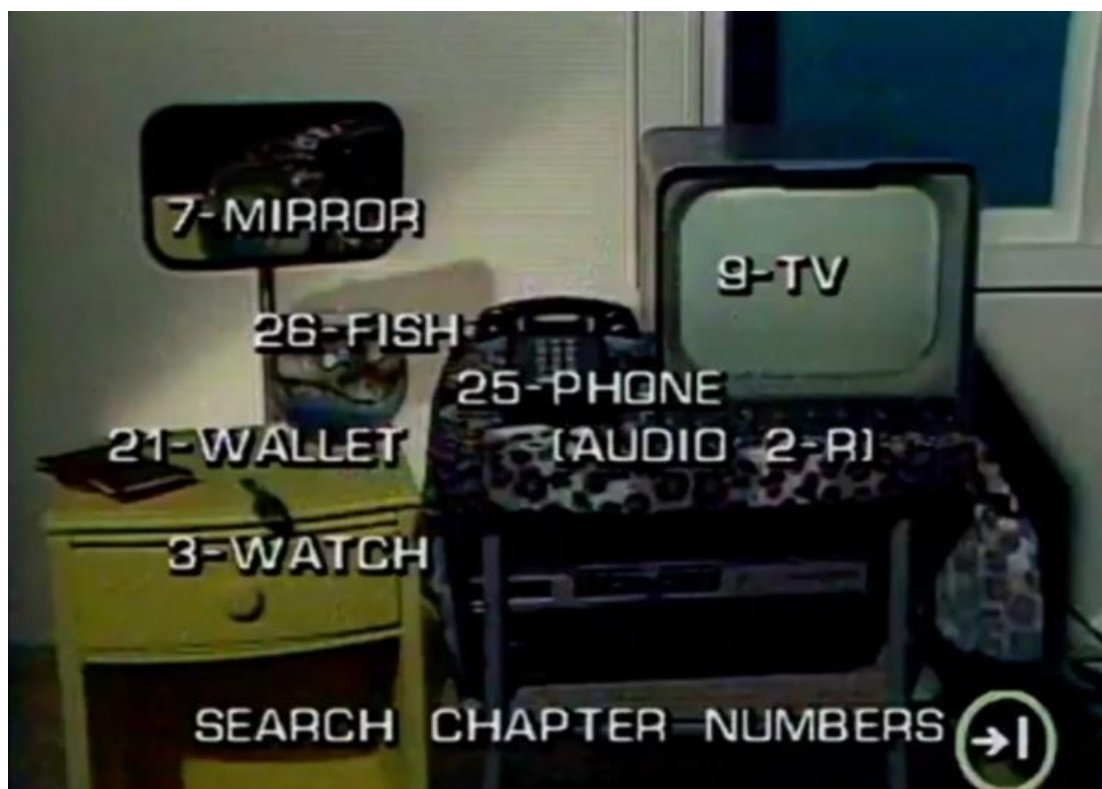


Figure 51 : Lynn Hershman Leeson, *Lorna*, image fixe, 1984. Installation vidéo sur LaserDisc, télévision, lecteur DVD, télécommande, baffles, mobilier.



Figure 52 : Lynn Hershman Leeson, *Lorna*, image fixe, 1984. Installation vidéo sur LaserDisc, télévision, lecteur DVD, télécommande, baffles, mobilier.



Figure 53 : Lynn Hershman Leeson, *Deep Contact*, image fixe, 1984-1989. Installation interactive avec écran tactile.

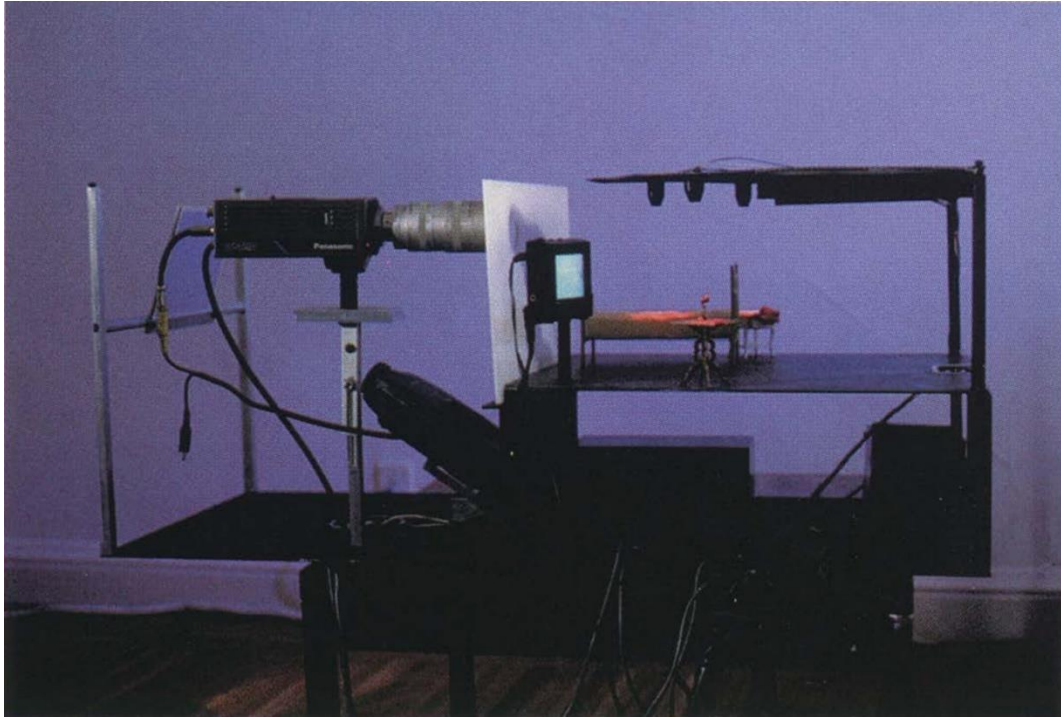


Figure 54 : Lynn Hershman Leeson, *Room of One's Own*, 1993. Installation vidéo interactive, moniteur, caméra de surveillance, meubles miniatures, projecteur, écran.



Figure 55 : Lynn Hershman Leeson, *Room of One's Own*, image fixe, 1993. Installation vidéo interactive, moniteur, caméra de surveillance, meubles miniatures, projecteur, écran.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Lynn Hershman Leeson, <i>X-Ray Woman</i> , 1966. Crayon, aquarelle, acrylique et encre sur toile, 93 × 48,7 cm.....	101
Extrait de L. HERSHMAN LEESON, « Drawings & Paintings », dans <i>Lynn Hershman Leeson</i> , s. d., [https://www.lynnhershman.com/project/drawings-and-paintings/], (08/08/2024).	
Figure 2 : Lynn Hershman Leeson, <i>Self Portrait as Another Person</i> , 1968. Cire, perruque, maquillage, magnétophone, plexiglas, bois, capteur, son, 50,8 × 40 × 7,9 cm.....	102
Extrait de L. HERSHMAN LEESON, « Self Portrait as Another Person », dans <i>Lynn Hershman Leeson</i> , s. d., [https://www.lynnhershman.com/project/self-portrait-as-another-person/], (08/08/2024).	
Figure 3 : Lynn Hershman Leeson, <i>Roberta at Bus Stop</i> , 1978. Image fixe de <i>Art in the Twenty-First Century</i> saison 9, épisode <i>San Francisco Bay Area</i>	103
Extrait de L. HERSHMAN LEESON, « Cultural Mirror: Antibodies, Critics, and Roberta Breitmore », dans <i>Art21</i> , 16 janvier 2020, [https://art21.org/read/cultural-mirror-anti-bodies-critics-and-roberta-breitmore/], (04/03/2024).	
Figure 4 : Lynn Hershman Leeson, <i>Lorna</i> , 1984. Installation vidéo sur LaserDisc, télévision, lecteur DVD, télécommande, baffles, mobilier.....	103
Extrait de ZKM, « Lynn Hershman Leeson. Lorna », dans <i>ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe</i> , s. d., [https://zkm.de/en/artwork/lorna], (05/06/2024).	
Figure 5 : Lynn Hershman Leeson, <i>Room of One's Own</i> , image fixe, 1993. Installation vidéo interactive, moniteur, caméra de surveillance, meubles miniatures, projecteur, écran.	104
Extrait de J. GAGNON, « Lynn Hershman. Room of One's Own », dans <i>Fondation Daniel Langlois</i> , s. d., [https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=169], (06/06/2024).	
Figure 6 : Edouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863. Huile sur toile, 130 × 191 cm, Paris, Musée d'Orsay.	104
Extrait de MUSEE D'ORSAY, « Olympia », dans <i>Musée d'Orsay</i> , s. d., [https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/olympia-712], (08/07/2024).	
Figure 7 : Edgar Degas, <i>Répétitions sur scène</i> , 1874. Pastel sur toile, 53,3 × 72,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.	105
Extrait de « Les danseuses d'Edgar Degas », dans <i>La balançoire de Fragonard</i> , 17 juillet 2021, [https://labalancoiredefragonard.wordpress.com/2021/07/17/les-danseuses-edgar-degas/], (08/07/2024).	
Figure 8 : Martha Rosler, <i>Bowl of fruit</i> issu de la série <i>Body Beautiful, Beauty Knows No Pain</i> , 1966-1972. Impression couleur chromogène, 50,8 × 40,6 cm, New York, Herbert F. Johnson Museum of Art, n° inv. 2009.	106

Extrait de « Bowl of fruit », dans JSTOR, s. d., [https://www.jstor.org/stable/community.33041815], (08/07/2024).

Figure 9 : Martha Rosler, *Hot Meal* issu de la série *Body Beautiful, Beauty Knows No Pain*, 1966-1972. Impression couleur chromogène, 34,6 × 26,98 cm. 107

Extrait de MUTUALART, *Bowl of fruit, Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain (Hot Meat)*. 1966-72, s. d., [https://www.mutualart.com/Artwork/Body-Beautiful--or-Beauty-Knows-No-Pain-/733AD01EE71E68D7], (08/07/2024).

Figure 10 : Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Images fixes d'une vidéo, 6 min 9 s. 108

Extrait de M. SCHULZE, « Martha Rosler invented the Semiotics of the Kitchen », dans *Public Delivery*, 03 janvier 2020, [https://publicdelivery.org/martha-rosler-kitchen-semiotics/?sfw=pass1720224000], (08/07/2024).

Figure 11 : Guy Bourdin, *Campagne Charles Jourdan*, 1972. Photographie parue dans *Vogue* en mars 1972. 108

Extrait de S. JORIF, « Exclusif : les plus belles photographies de Guy Bourdin en vente! », dans *Vogue World*, 06 juin 2022, [https://www.vogue.fr/mode/galerie/exclusif-photographies-guy-bourdin-vente], (04/06/2024).

Figure 12 : ORLAN, *Le baiser de l'artiste*, 1977. Installation avec deux autoportraits, une chaise, des cierges et des fleurs sur un socle. 109

Extrait de J. GAC, « Self-made woman », dans *L'Essentiel de la Culture*, 01 mai 2022, [https://blog.culture31.com/2022/05/01/self-made-woman/], (08/07/2024).

Figure 13 : Cindy Sherman, *Untitled Film Still #2*, 1977. Tirage gélatino-argentique, 23,5 × 19 cm. 110

Extrait de VAN HAM, *Lot 323. Cindy Sherman, Untitled Film Still #2*, s. d., [https://auction.van-ham.com/en/cindy-sherman-untitled-film-still-2--id-50283-item.html], (08/07/2024).

Figure 14 : Barbara Kruger, *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, 1981. Photographie et dactylographie sur carton, 47,9 × 39,1 cm, Washington, National Gallery of Art. 111

Extrait de T. FOLLAND, « Barbara Kruger, "Untitled (Your gaze hits the side of my face)" », dans *Smarthistory. The Center for Public Art History*, s. d., [https://smarthistory.org/barbara-kruger-untitled-your-gaze-hits-side-face/], (08/07/2024).

Figure 15 : Barbara Kruger, *Exhibition Poster*, 1989. Photographie et dactylographie sur carton. 112

Extrait de K. JANKOWSKI, « Barbara Kruger, Exhibition Poster, 1989 », dans *Swan Auction Galleries*, 07 avril 2020, [https://www.swanngalleries.com/news/vintage-posters/2020/04/what-you-should-know-about-collecting-exhibition-posters/attachment/barbara-kruger-exhibition-poster-1989/], (08/07/2024).

Figure 16: Adrian Piper, *Self-Portrait as a Nice White Lady*, 1995. Autoportrait en noir et blanc avec dessin au crayon de couleur à l'huile, 46,4 × 36,2 cm, Harlem, Studio Museum, n° inv. 2004.2.5. 113

Extrait de STUDIO MUSEUM IN HARLEM, *Adrian Piper, Self-Portrait as a Nice White Lady*, 1995, s. d., [<https://www.studiomuseum.org/artworks/self-portrait-as-a-nice-white-lady>], (08/07/2024).

Figure 17 : Walker Evans, *Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife*, 1936. Tirage gélantino-argentique, 45,7 × 37,4 cm, Philadelphia, Museum of Art. 114

Extrait de PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, *Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife*, s. d., [<https://philamuseum.org/collection/object/141597>], (08/07/2024).

Figure 18 : Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, 1970. Panneaux peints, caméra vidéo, deux moniteurs vidéo, caméra de surveillance, 975,4 × 50,8 cm, New York, Guggenheim Museum, n° inv. 92.4165. 115

Extrait de GUGGENHEIM, « Bruce Nauman. Live-Taped Video Corridor », dans *Collection Online*, s. d., [<https://www.guggenheim.org/artwork/3153>], (29/07/2024).

Figure 19 : Bruce Nauman, *Going around the Corner Piece*, 1970. Installation vidéo en circuit fermé, quatre caméras noir et blanc, quatre moniteurs noir et blanc, un cube blanc, 284 × 654 × 654 cm, Paris, Centre Pompidou, n° inv. AM 1988-954 (1). 116

Extrait de CENTRE POMPIDOU, « Bruce Nauman. Going around the Corner Piece », dans *Centre Pompidou*, s. d., [<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cMaLBx>], (29/07/2024).

Figure 20 : Dan Graham, *Time Delay Room I*, protocole, 1994. Deux caméras de surveillance, quatre écrans, cloison, dimensions variables. 116

Extrait de G. STEMMRICH, « Dan Graham », dans T. Y. Levin, U. Frohne et P. Weibel (éd.), *CTRL [Space]. Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*, catalogue d'exposition, ZKM – Zentrum für Können und Müssen, Karlsruhe, 12 octobre 2001 – 24 février 2002, Londres, MIT Press, 2001, p 68.

Figure 21 : Rem Koolhaas et OMA Office Work, *Project for the Renovation of a Panopticon Prison*, 1979. Dessin d'architecte. 117

Extrait de OMA OFFICE WORK, « Koepel Panopticon Prison », dans *OMA Office Work*, s. d., [<https://www.oma.com/projects/koepel-panopticon-prison>], (31/07/2024).

Figure 22 : Lewis Stein, *Surveillance Series*, 1984-1985. Photographies en noir et blanc, 102 × 102 cm pour chaque photographie, Rome, Museum of Contemporary Art of Rome. 118

Extrait de MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF ROME, « Lewis Stain », dans *Museum MACRO*, s. d., [<https://www.museomacro.it/extra/immagini/lewis-stein-surveillance-series-1983-84/>], (31/07/2024).

Figure 23 : Ange Leccia, *Arrangement Stasi*, 1990. Deux caméras de surveillance, deux moniteurs. 119

Extrait de BIP LIEGE, « B9 Théâtre de l'autorité », dans *7th International Biennial of Photography and Visual Arts in Liège*, s. d., [https://www.bip-liege.org/_ARCHIVES/2010/fr/index.php-titre=liege&idlieu=4&part=artistes&artiste=44.html], (01/08/2024).

- Figure 24 : Martha Rosler, *Bathroom Surveillance* issu de la série *Body Beautiful, Beauty Knows No Pain*, 1966-1972. Collage, 46 × 48,5 cm, New York, The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery, n° inv. 2012.2. 120
- Extrait de J. M. KRUGLINSKI, « Martha Rosler's Screened Surveillance », *Kritikos*, vol. 18, 2022, [<https://intertheory.org/kruglinski.htm>], (21/07/2024).
- Figure 25 : Victor Burgin, *Zoo/78*, 1978. Photographies en noir et blanc, 81 × 91 cm. 121
- Extrait de ARTNET, *Enchère passée*, s. d., [<https://www.artnet.fr/artistes/victor-burgin/zoo-78-diptych-in-8-parts-7OiS9IabRniBkA9HbMZ6EQ2>], (01/08/2024).
- Figure 26 : Victor Burgin, *Zoo/78 VI*, 1978. Photographies en noir et blanc, 80 × 103 cm pour chaque photographie. 121
- Extrait de VAN ABBE MUSEUM, « Zoo/78 VI », dans *Van Abbe Museum*, s. d., [<https://vanabbemuseum.nl/en/collection/zoo-78>], (23/07/2024).
- Figure 27 : Victor Burgin, *Zoo/78*, 1978. Photographie en noir et blanc, 81 × 91 cm. 122
- Extrait de ARTNET, *Enchère passée*, s. d., [<https://www.artnet.fr/artistes/victor-burgin/zoo-78-diptych-in-8-parts-7OiS9IabRniBkA9HbMZ6EQ2>], (01/08/2024).
- Figure 28 : Sophie Calle, *Suite vénitienne*, détail, 1978-1979. Livre d'artiste avec photographies en noir et blanc, 21,5 × 18 cm. 122
- Extrait de ADER PARIS, *Calle, Sophie (1953) Suite vénitienne. Lot 51*, s. d., [<https://www.ader-paris.fr/lot/111705/14352773-calle-sophie-1953-signed-suite-venitienne-edition-de-letoile>], (01/08/2024).
- Figure 29 : Sophie Calle, *La filature*, 1981. Diptyque, textes et photographies en couleurs et noir et blanc, 110 × 162 cm pour chaque panneau. 123
- Extrait de HAMBURGER KUNSTHALLE, *Sophie Calle. La filature (The Shadow)*, s. d., [<https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/sophie-calle/la-filature-shadow>], (01/08/2024).
- Figure 30 : Julia Scher, *Security by Julia II*, 1989. Caméra de surveillance, moniteur, uniformes, bureau, dimensions variables. 124
- Extrait de K. BROWN, « Maybe the Human Thing Is Over: Why Artist Julia Scher Has Revived Her Disturbingly Prescient '90s Techno-Dystopia », dans *ArtNet*, 03 janvier 2019, [<https://news.artnet.com/art-world/julia-scher-wonderland-berlin-1423018>], (12/08/2024).
- Figure 31 : Cornelia Schleime, *Bis auf weitere gute Zusammenarbeit, Nr. 7284/85*, détail, 1992-1993. Copie du dossier de surveillance de la Stasi sur Cornelia Schleime et photographie en couleurs. 125
- Extrait de S. BLAYLOCK, « La femme de leurs rêves : Cornelia Schleime et les archives de la Stasi », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 24, 2016, p. 31.
- Figure 32 : Lynn Hershman Leeson, *CybeRoberta*, 1996. Poupée faite sur mesure, vêtements, lunettes, webcam, caméra de surveillance, miroir, programme et système de rotation télérobotique. 126

Extrait de L. HERSHMAN LEESON, « The Dollie Clones », dans *Lynn Hershman Leeson*, s. d., [<https://www.lynnhershman.com/project/the-dollie-clones/>], (04/03/2024).

Figure 33 : Lynn Hershman Leeson, *Life Squared*, image fixe, 2005. Installation interactive. 126

Extrait de P. WEIBEL (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Zentrum für Können und Müssen , Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 282.

Figure 34 : Eleanor Antin, *The Two Eleanors*, 1973. Photographie en noir et blanc montée sur une planche de bois, 35,56 × 27,94 cm, collection privée. 127

Extrait de K. ROSENBERG, « She Creates Herself in Multitudes », dans *The New York Times*, 05 septembre 2013, [<https://www.nytimes.com/2013/09/06/arts/design/eleanor-antins-selves-at-columbia-university.html>], (24/02/2024).

Figure 35 : Eleanor Antin, *Portrait of the King*, 1972. Photographie argentique montée sur une planche de bois, 39,4 × 29,2 cm, Diane Rosenstein Gallery. 128

Extrait de DIANE ROSENSTEIN GALLERY, « Eleanor Antin », dans *Diane Rosenstein Gallery*, s. d., [<https://dianeroseinstein.com/artists/53-eleanor-antin/works/>], (04/03/2024).

Figure 36 : Eleanor Antin, *What have you been up to?*, 1975. Photographie argentique, 40 × 29,5 cm, Diane Rosenstein Gallery. 129

Extrait de DIANE ROSENSTEIN GALLERY, « Eleanor Antin », dans *Diane Rosenstein Gallery*, s. d., [<https://dianeroseinstein.com/artists/53-eleanor-antin/works/>], (04/03/2024).

Figure 37 : Joan Jonas, *Organic Honey's Vertical Roll*, 1972 -1973. Photographie d'une performance tenue au Musée Galliera, Paris. 130

Extrait de « Joan Jonas. Organic Honey's Vertical Roll, 1972-1973 », dans *Artsy*, s. d., [<https://artsy.net/artwork/joan-jonas-organic-honeys-vertical-roll-5>], (04/03/2024).

Figure 38 : Lynn Hershman Leeson, *Lynn Turning Herself Into Roberta*, 1974. Film 16 mm transféré en vidéo, 5 min 30 s, New York, Museum of Modern Art, n° inv. 570.2012. 131

Cliché de l'auteur.

Figure 39 : Lynn Hershman Leeson, *Roberta's Construction Chart 1*, 1975. Impression d'une archive digitale, transfert de teinture, 58,4 × 43,2 cm. 132

Extrait de L. HERSHMAN LEESON, « Roberta Breitmore », dans *Lynn Hershman Leeson*, s. d., [<https://www.lynnhershman.com/project/roberta-breitmore/>], (04/03/2024).

Figure 40 : Lynn Hershman Leeson, *Camouflage*, 1975. Photographie et peinture acrylique, 35,5 × 27,7 cm. 133

Extrait de P. WEIBEL (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Zentrum für Können und Müssen , Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 77.

Figure 41 : Lynn Hershman Leeson, *Roberta and Blaine in Union Square*, 1975. Trois photographies (plan rapproché, plan médium et plan lointain), 20,2 × 25,1 cm pour chaque photographie..... 134

Extrait de P. WEIBEL (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Zentrum für Können und Müssen , Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 81.

Figure 42 : Lynn Hershman Leeson, *15 Minutes Meeting between Roberta and B, November 1, 1975, 12 : 00 pm*, 1975. Collage entre photographie, transcription et journal..... 135

Extrait de P. WEIBEL (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Zentrum für Können und Müssen , Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 82.

Figure 43 : Lynn Hershman Leeson, *Diagram for Tille, the Telerobotic Doll and CybeRoberta*, 1996. Photographie. 136

Extrait de L. HERSHMAN LEESON, « The Dollie Clones », dans *Lynn Hershman Leeson*, s. d., [<https://www.lynnhershman.com/project/the-dollie-clones/>], (04/03/2024).

Figure 44 : Martha Rosler, *Cleaning the Drapes* issu de la série *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967-1972. Collage..... 136

Extrait de MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ART, *Bringing it All Back Home: How Martha Rosler brought the Vietnam War into the American living room*, 12 décembre 2019, [<https://new.artsmia.org/stories/bringing-it-all-back-home-how-martha-rosler-brought-the-vietnam-war-into-the-american-living-room>], (01/08/2024).

Figure 45 : Nam June Paik, *Good Morning Mr. Orwell*, images fixes, 1984. Emission de télévision diffusée le 01 janvier 1984. 137

Extrait de G. ZINMAN, D. DANIELS et A. KIM, « Nam June Paik's Good Morning Mr. Orwell », dans *MoMA*, 29 mars 2023, [<https://www.moma.org/magazine/articles/875>], (01/08/2024).

Figure 46 : Lynn Hershman Leeson, *Lorna Storyboard*, 1984. Encre et gouache sur papier. 138

Extrait de « Spotlight: As the New Museum Opens a Lynn Hershman Leeson Show, Check Out a Private Collection of Her Works on the Artnet Gallery Network », dans *ArtNet*, 02 juin 2021, [<https://news.artnet.com/buyers-guide/spotlight-lynn-hershman-leeson-g-austin-conkey-1975554>], (06/06/2024).

Figure 47 : Ant Farm, *Media Burn*, image fixe, 1975. Enregistrement vidéo. 138

Extrait de SFMOMA, « Art & Artists » dans *San Francisco Museum Of Modern Art*, s. d., [<https://www.sfmoma.org/artwork/91.210/>], (06/06/2024).

Figure 48 : Lynn Hershman Leeson, *Lorna*, image fixe, 1984. Installation vidéo sur LaserDisc, télévision, lecteur DVD, télécommande, baffles, mobilier. 139

Extrait de ZKM, « Lynn Hershman Leeson. Lorna », dans *ZKM – Zentrum für Können und Müssen Karlsruhe*, s. d., [<https://zkm.de/en/artwork/lorna>], (05/06/2024).

Figure 49 : Lynn Hershman Leeson, *Lorna*, image fixe, 1984. Installation vidéo sur LaserDisc, télévision, lecteur DVD, télécommande, baffles, mobilier. 139

Extrait de « Lorna. Lynn Hershman Leeson », dans *Espace Multimédia Gantner*, s. d., [<https://www.espacemultimediagantner.cg90.net/fr/oeuvre/lorna/>], (05/06/2024).

Figure 50 : Lynn Hershman Leeson, *Lorna*, image fixe, 1984. Installation vidéo sur LaserDisc, télévision, lecteur DVD, télécommande, baffles, mobilier. 140

Extrait de « New Exhibition at Art House: *Lorna* by Lynn Hershman Leeson », dans *Thoma Foundation*, s. d., [<https://thomafoundation.org/news-press/foundation-news/new-exhibition-at-art-house-lorna-by-lynn-hershman-leeson/>], (05/06/2024).

Figure 51 : Lynn Hershman Leeson, *Lorna*, image fixe, 1984. Installation vidéo sur LaserDisc, télévision, lecteur DVD, télécommande, baffles, mobilier. 140

Extrait de « Lorna. Lynn Hershman Leeson », dans *Espace Multimédia Gantner*, s. d., [<https://www.espacemultimediagantner.cg90.net/fr/oeuvre/lorna/>], (05/06/2024).

Figure 52 : Lynn Hershman Leeson, *Lorna*, image fixe, 1984. Installation vidéo sur LaserDisc, télévision, lecteur DVD, télécommande, baffles, mobilier. 141

Extrait de P. WEIBEL (éd.), *Lynn Hershman Leeson. Civic Radar*, catalogue d'exposition, Zentrum für Können und Müssen , Karlsruhe, 13 décembre 2014 – 06 avril 2015 / Deichtorhallen, Hambourg, 14 juin 2015 – 17 janvier 2016 / Lehmbruck Museum, Duisbourg, 27 février 2016 – 05 juin 2016, Berlin Hatje Cantz Verlag, 2016, p. 161.

Figure 53 : Lynn Hershman Leeson, *Deep Contact*, image fixe, 1984-1989. Installation interactive avec écran tactile. 141

Extrait de L. HERSHMAN LEESON, « Deep Contact », dans *Lynn Hershman Leeson*, s. d., [<https://www.lynnhershman.com/project/deep-contact/>], (05/06/2024).

Figure 54 : Lynn Hershman Leeson, *Room of One's Own*, 1993. Installation vidéo interactive, moniteur, caméra de surveillance, meubles miniatures, projecteur, écran. 142

Extrait de ART SHOW ARCHIVE, *Lynn Hershman: Room of One's Own*, s. d., [<https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/lynn-hershman-room-of-ones-own/>], (05/08/2024).

Figure 55 : Lynn Hershman Leeson, *Room of One's Own*, image fixe, 1993. Installation vidéo interactive, moniteur, caméra de surveillance, meubles miniatures, projecteur, écran. 142

Extrait de J. GAGNON, « Lynn Hershman. Room of One's Own », dans *Fondation Daniel Langlois*, s. d., [<https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=169>], (06/06/2024).

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial