

Faculté de philosophie, arts et lettres

Une déconstruction critique du *male gaze* dans les œuvres de Mary Kelly et Victor Burgin

Un *female gaze* avant l'heure dans les pratiques artistiques féministes des années 1980 ?

Auteur : Capucine Couplet
Promoteur : Alexander Streitberger
Année académique 2020-2021
Master de spécialisation en cultures visuelles

Introduction

Depuis quelques mois, le terme *female gaze* a fait son apparition dans nos médias suite à sa théorisation par Iris Brey dans son ouvrage *Le regard féminin*. Selon elle, cette notion théorique liée au monde cinématographique désigne le fait d'adopter le point de vue d'un personnage féminin et de considérer dès lors celui-ci comme un *sujet* à part entière avec des désirs propres. Ce concept vient contrebalancer celui du *male gaze*, théorisé au milieu des années 1970 par Laura Mulvey sur base de théories psychanalytiques freudiennes, selon lequel les personnages féminins des films narratifs hollywoodiens sont considérés comme des *objets* de désir destinés au seul plaisir visuel des spectateurs masculins. Il suffit d'écouter les propos récents de Fabien Lecœuvre à propos du physique jugé « effrayant » de la chanteuse Hoshi (selon lui, il faudrait plutôt qu'elle donne ses chansons à des filles sublimes) pour comprendre à quel point ce *male gaze* et sa représentation continuent d'entretenir aujourd'hui une différence genrée inégalitaire dans l'ensemble de la société. Ces propos sont un exemple éloquent de la différence entre ceux qui possèdent l'autorité sur les corps – généralement les hommes – et ceux qui doivent se rendre disponibles pour ce « regard masculin » – généralement les femmes.

Dès les années 1970, les féministes tentent de problématiser et de désessentialiser cette « différence sexuelle » (qui sera plus tard désignée comme genrée, ne correspondant en réalité pas au sexe biologique mais bien au genre). À cette époque, des artistes, majoritairement anglophones, cherchent à la dénoncer dans leurs œuvres en questionnant et en détournant ses représentations. L'exposition *Difference. On representation and sexuality* présentée en 1984 traite, comme son nom l'indique, de ce processus de différenciation à la fois sur les plans de la représentation et de la sexualité. Parmi les artistes qui participent à cette exposition, deux d'entre eux, Mary Kelly et Victor Burgin, se démarquent par leur façon personnelle d'employer les théories psychanalytiques pour interroger cette thématique et notamment les notions de féminité et de masculinité. Ce travail démontrera comment Mary Kelly, avec son œuvre conceptuelle *Post-Partum Document*, et Victor Burgin, avec ses séries photographiques *Gradya* et *Olympia*, parviennent, par le recours à diverses théories dans leur création artistique, à se libérer du *male gaze* et à offrir une possibilité pour un autre regard.

Dans un premier temps, ce travail interrogera, à partir de l'œuvre *Post-Partum Document* de Mary Kelly, le contexte social, culturel et théorique dans lequel l'exposition *Difference* prend place. Le recours aux théories psychanalytiques par les mouvements féministes de cette époque nous mènera à aborder la notion du *male gaze* telle qu'analysée au cinéma par Laura Mulvey et en photographie par Victor Burgin. Seront examinées ensuite les stratégies artistiques de contre visualité proposées par les artistes des expositions *Beyond the Purloined Image* et *Difference* face à ce regard masculin, avant de s'attarder plus longuement sur celles mises en œuvre dans *Post-Partum Document* et les séries photographiques *Gradya* et *Olympia*. Nous verrons dans quelle mesure Mary Kelly et Victor Burgin reprennent les concepts freudiens liés à la scopophilie, et notamment celui du fétichisme, pour les interroger de manière critique et les exploiter dans ces œuvres. Enfin, ces dernières seront interrogées à la lumière de la notion récente de *female gaze*, avant qu'une réflexion critique par rapport à ce terme soit proposée.

1. Construction et représentation de la différence sexuelle

1.1. *Difference. On representation and sexuality*

Durant les années 1984 et 1985 l'exposition *Difference. On representation and sexuality* est présentée successivement à New York et à Londres¹. Celle-ci réunit le travail d'une trentaine d'artistes britanniques et américains tels que Mary Kelly, Jeff Wall, Victor Burgin et Sherrie Levine, et se compose d'œuvres plastiques et photographiques en deux et trois dimensions, ainsi que d'un programme filmique constitué de vidéos et de court-métrages. Cette exploration visuelle, continuée par un développement plus intellectuel et théorique dans le catalogue d'exposition éponyme, questionne une problématique émergente dans les années 1980 : celle du *genre*. Plus spécifiquement, l'exposition traite de la manière dont le genre déforme la « réalité » via le lien entre la différence sexuée et sa représentation, c'est-à-dire la façon dont la représentation, qui se veut neutre, est en vérité influencée par la différence entre les sexes².

Par la pluralité des œuvres exposées, qui questionnent à la fois les représentations visuelles et les discours, l'exposition s'intéresse à notre identité sexuelle en tant qu'homme ou femme³. Selon la commissaire d'exposition Kate Linker, *Difference* se veut ainsi une réponse dans le champ des arts visuels aux recherches menées dans d'autres domaines durant les années 1970 et le début des années 1980, dont les conclusions démontrent que le genre serait une construction sociale et non une donnée biologique⁴. Dans son article *Posing* rédigé pour le catalogue d'exposition, Craig Owens remarque que tous les artistes de *Difference* considèrent la sexualité comme une *pose*, « non pas dans le sens d'une position ou d'une posture, mais bien d'une imposition, d'une imposture⁵ ». *Imposition* car la sexualité n'est pas innée mais culturellement construite et imposée socialement dès l'enfance. *Imposture* car elle imite d'autres fonctions par nature non sexuelles. Dès lors, ni la position féminine ni la position masculine ne seraient enviables. Face à ce constat, Kate Linker affirme toutefois que la thèse de l'exposition, à savoir la production continue de la différenciation sexuelle, offre des possibilités de changement⁶. En effet, cette thèse implique une révision de nos catégories conventionnelles binaires d'opposition, ainsi qu'une modification de la représentation de cette opposition différentielle entre hommes et femmes. Dès lors, les « pouvoirs de la représentation », qui passent notamment par les images photographiques et les vidéos

¹ Réalisée conjointement par Kate Linker et Jane Weinstock, *Difference* s'est tenue successivement au New Museum of Contemporary Art et à la Renaissance Society à l'Université de Chicago à New York, ainsi qu'à l'Institut des Arts contemporains de Londres. Les œuvres filmiques étaient quant à elles présentées au Joseph Papp's Public Theater à New York.

² TUCKER Marcia, « Préface » dans *Difference. On representation and sexuality*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 4.

³ KELLY Mary, "On representation, Sexuality and Sameness: Reflections on the Difference Show" dans *Screen*, vol. 28, n°1, 1987, p. 103. Notons que dans les années 1980, si la notion de genre émerge dans les discours théoriques et artistiques, celle-ci est encore largement considérée comme binaire, avec un genre masculin et un genre féminin.

⁴ LINKER Kate, « Foreword » dans *Difference, op.cit.*, p. 5.

⁵ "But if these artists all regard sexuality as a pose, it is not in the sense of position or posture, but of imposition, imposture" OWENS Craig, "Posing" dans *Difference, op.cit.*, p. 7.

⁶ LINKER Kate, *op.cit.*, p. 5.

diffusées dans les médias de masse, sont d'abord mis en évidence avant d'être détournés, et ce afin de dénoncer leur rôle dans la construction et le renforcement des rôles et stéréotypes sexués. Face à cette différence sexuée et cette différence représentationnelle, le travail d'artistes post-modernistes comme Mary Kelly ou Yve Lomax présente diverses tactiques de contre-visualité qui tentent de redonner une place à la subjectivité féminine largement réprimée. D'autres artistes, comme Victor Burgin ou Ray Barrie, s'intéressent quant à eux aux implications de cette différence sexuelle et de sa représentation conventionnelle sur la conception de la masculinité.

Ces interrogations, dénonciations et tactiques passent chez certains artistes de *Difference* par une lecture psychanalytique de la différence sexuée, notamment grâce aux théories lacaniennes de la construction de la subjectivité dans le langage, elles-mêmes basées sur les recherches de Freud concernant la formation de l'identité sexuée du sujet. C'est notamment le cas de Mary Kelly et Victor Burgin qui, à partir de ces théories psychanalytiques, interrogent tous deux le *désir* – désir féminin pour la première, désir masculin pour le second. Leurs œuvres puisent dans les arts visuels et les théories féministes, photographiques, psychanalytiques et autres qui dominent et structurent leur époque pour porter un propos résolument engagé. Ces différentes sources théoriques se retrouvent intégrées, exploitées et mises à l'épreuve dans leur pratique artistique même. Pourtant, si les problématiques traitées par Mary Kelly et de Victor Burgin sont à priori relativement semblables, leur mise en pratique dans les œuvres exposées lors de l'exposition *Difference* semble radicalement opposée, tant au niveau de la forme plastique que du contenu abordé. Nous allons désormais découvrir comment ces deux artistes traitent de cette différence concernant la sexualité et la représentation, et plus particulièrement de la notion du *male gaze*.

1.2. *Post-Partum Document* de Mary Kelly

1.2.1. Une archéologie de la vie quotidienne

L'artiste américaine conceptuelle Mary Kelly a exposé son œuvre *Post-Partum Document* lors de l'exposition *Difference*. Cette œuvre réalisée de manière continue entre 1973 et 1979 est conçue comme la narration de la relation tissée entre l'artiste et son fils durant sa petite enfance, de la naissance de celui-ci jusqu'à ses 5 ans. Elle est divisée en six sections numérotées, les *Documentation I* à VI, qui semblent suivre à priori les stades de développement du jeune Kelly Barrie au fil des ans, tandis que grandit le sentiment de perte de l'enfant chez la mère. Ces sections concernent successivement son allaitement, son alimentation, son apprentissage du langage, entre autres, jusqu'à la maîtrise de l'écriture. L'œuvre est composée au total de 135 pièces hétérogènes (dont des vêtements, textes, transcriptions, dessins, diagrammes, empreintes) qui forment une « archéologie de la vie quotidienne⁷ » sans filtre. En effet, lorsque les trois premières sections de cette œuvre furent présentées à l'Institute Contemporary Arts à Londres en 1976, elles causèrent un scandale

⁷ SMITH Paul et KELLY Mary, "No essential Femininity: A conversation between Mary Kelly and Paul Smith", dans NIXON Mignon (ed.), *Mary Kelly*, Cambridge/London, The MIT Press, 2016 (OCTOBER Files 20), p.9.

dans la presse : plusieurs cadres de la *Documentation I*, traitant des angoisses de la mère quant au sevrage de son enfant, présentent des langes usagés contenant des traces fécales associés au rapport de l'alimentation quotidienne ingérée par l'enfant.

Si la nature des éléments composant l'œuvre est extrêmement diverse, on n'y retrouve cependant aucune image photographique. Au cœur de la seconde vague du féminisme, Mary Kelly refuse d'utiliser son corps ou l'image de celui-ci comme moyen de performance ou de revendication, comme c'est le cas de nombreuses autres artistes. Proche de l'art conceptuel par l'emploi de diagrammes et de textes et par la réflexion constante qu'elle amène autour du langage, l'œuvre *Post-Partum Document* a souvent été jugée trop intellectuelle et obscure. En effet, en évacuant toute représentation iconique, Mary Kelly se rapproche avec cette œuvre du conceptualisme, qui prône un regard et une distance critiques envers les discours culturels⁸. Pourtant, elle va plus loin que la majorité des artistes conceptuels qui s'intéressent exclusivement à « l'art pour l'art » ou à des champs extra-artistiques à partir d'une position d'autorité. En abordant la maternité et la féminité à partir de sa propre expérience de la différence sexuelle, elle parvient à amener l'art conceptuel vers la question sociétale primordiale qu'est le genre⁹.

En effet, *Post-Partum Document* peut véritablement être considéré comme une œuvre maîtresse concernant la question du genre, qui émerge à peine à cette époque et qui se manifeste sous l'expression « différence sexuelle ». Grâce à une interaction de voix et de discours, qui, nous le verrons par après, est typiquement brechtienne (au-delà du rapport d'une expérience personnelle de la maternité, on peut y lire en filigranes des analyses féministes, des discussions théoriques et académiques, des débats politiques...¹⁰), cette œuvre complexe expose en quoi consiste ce que l'on peut appeler la « féminité maternelle ». Autrement dit, Mary Kelly explore la façon dont la féminité évolue une fois la femme devenue mère. La psychologie féminine est ainsi interrogée dans le contexte particulier de la relation entre l'artiste et son enfant, et plus précisément dans le contexte du processus de socialisation de ce dernier lors de sa petite enfance¹¹. Pourtant, malgré le fait que ce travail soit basé sur une expérience des plus personnelles (la maternité même de l'artiste), il ne cherche pas à présenter des « tranches de vie » et refuse d'être considéré comme une autobiographie cohérente. *Post-Partum Document* se veut universel, puisqu'il s'agit davantage de diverses interrogations sur l'essence même de la maternité, et au-delà, sur la féminité en général. Au cœur de cette recherche, la succession des différentes *Documentation* accuse une évolution dans la pensée de l'artiste, puisque Mary Kelly se concentre d'abord sur la division sexuée du travail avant de traiter ensuite pleinement de la différence sexuelle. En réalité, cette évolution est parallèle à celle des préoccupations du Mouvement des Femmes tout au long des années 1970.

⁸ IVERSEN Margaret, "Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations", dans Iversen Margaret, Crimp Douglas, Bhabha Homi K. (éd.), *Mary Kelly*, Londres, Phaidon, 1997, p. 34.

⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰ KELLY Mary, "Preface and Footnotes to the Post-Partum Document", dans Kelly Mary, *Imaging Desire*, Cambridge/ London, MIT Press, 1998, p. 45.

¹¹ KELLY Mary et MULVEY Laura, "Mary Kelly and Laura Mulvey in conversation", dans Kelly Mary, *Imaging Desire*, op.cit., p. 36.

1.2.2. De la division à la différence sexuelle

Dans un premier temps, c'est-à-dire dans les premières *Documentation de Post-Partum Document* datant du début des années 1970, Mary Kelly cherche principalement à condamner la répartition inégalitaire des tâches ménagères et des soins à l'enfant entre les hommes et les femmes dans la société patriarcale. À cette époque, elle remarque rapidement que les combats féministes mènent à de grandes premières pour les femmes, qui tentent à la fois d'améliorer leurs vies personnelles et la condition du sexe féminin de manière générale¹². La question de la division sexuée du travail, qui implique un statut secondaire des femmes par rapport aux hommes, est au cœur de ces combats féministes à Londres, et devient l'une des préoccupations majeures de l'artiste. Si elle se retrouve au cœur de *Post-Partum Document*, elle surgit au même moment dans d'autres réalisations artistiques de Mary Kelly. Ainsi, de 1972 à 1975, celle-ci coréalise avec Marc Karlin, James Scott et Humphrey Trevelyan (à eux quatre, ils constituent le Berwick Street Film Collective) le film *The Nightcleaners* qui dénonce les conditions de travail des femmes qui nettoient les immeubles de bureaux la nuit. Ce film est pensé comme un support visuel dans le cadre de la campagne visant à l'union de ces techniciennes de surface victimisées et sous-payées par leurs employés. Du point de vue technique, il est réalisé selon des codes brechtiens, les scènes de nettoyage étant par exemple longuement filmées dans leur entièreté. Ces techniques innovantes (outre le *slow-motion*, on peut aussi citer les silences, l'intercalage rythmé de fonds noirs, l'asynchronie des voix et des images) permettent de critiquer les codes habituels du documentaire et de mettre en évidence les forces en jeu dans cette campagne.

Parallèlement à *The Nightcleaners*, et dans la lignée des réunions et des ateliers de l'*Artists' Union*, Mary Kelly monte le projet *Women and Work : A Document on the Division of Labour in Industry 1973-1975* avec Margaret Harrison et Kay Hunt. Celui-ci interroge l'impact et l'efficacité de l'*Equal Pay Act* de 1970 – un acte qui prône l'égalité entre les sexes dans le milieu professionnel – par rapport aux conditions de travail des ouvrières¹³. Or, il se trouve que l'enquête menée auprès de travailleurs et de travailleuses dans une usine de Londres révèle une réalité inéquitable entre ceux-ci. Composée d'une multitude de supports (des graphiques statistiques, panels photographiques, vidéos, rapports législatifs, etc.), l'installation *Women and Work* démontre que l'inégalité subsiste toujours cinq ans après l'entrée en vigueur de l'*Equal Pay Act*. Si celle-ci semble toutefois avoir disparu, c'est qu'elle a simplement été déplacée par la force d'une redéfinition des compétences de chacun : les femmes sont désormais situées dans des catégories d'ouvriers moins bien qualifiés et faiblement rémunérés¹⁴. En outre, cette inégalité économique entre homme et femme sur le lieu de travail se poursuit à la maison. La section *Work Diaries* de l'œuvre prend la forme

¹² « Everything seemed to be a first », entretien de Mary Kelly pour le Tate, Tateshots, 18 juin 2015. Mary Kelly elle-même est la première femme à être admise dans une résidence d'artistes à Cambridge et à enseigner un cours sur les femmes dans l'art à Camberwell.

¹³ Cet acte législatif cherche l'égalité entre les genres au niveau professionnel. Rédigé en 1970, il devait être appliqué au plus tard en 1975, date de réalisation de *Women and Work*. <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1970/41/enacted>

¹⁴ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies" dans *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*, London/ New York, Routledge Classics edition, 2003, p. 230. L'exposition montre formellement cette inégalité entre les sexes : tandis que le travail des femmes est mécanique et répétitif, et peut donc être transmis par des photos, celui des hommes implique davantage de mouvements et est donc retransmis par vidéos.

d'une retranscription d'une journée type de divers ouvriers. Tandis que les hommes décrivent majoritairement leur journée sur le lieu de travail, et donc leurs heures rémunérées, les femmes les mentionnent brièvement avant de s'attarder plus longuement sur leur travail « invisibilisé », c'est-à-dire le soin de la maison et des enfants¹⁵. Si la division genrée du travail avait déjà été analysée auparavant par les féministes, l'investissement émotionnel des femmes dans le travail domestique lié aux enfants est désormais pleinement mis en lumière.

Post-Partum Document s'inscrit dans la continuité de ces travaux artistiques concernant la division genrée du travail puisque Mary Kelly affirme que la relation psychologique complexe entre une mère et son enfant sous-tend cette forme d'inégalité sociale¹⁶. Imaginée pendant sa grossesse, l'œuvre traite toutefois de la notion de travail domestique de manière plus personnelle. Dans un entretien avec le critique d'art Douglas Crimp, l'artiste revient sur la genèse du projet et raconte s'être demandé, enceinte, comment cette division du travail domestique, qui intéresse alors de plus en plus le Mouvement des Femmes, se concrétise à l'intérieur du foyer, et en quoi consiste véritablement ce travail¹⁷. Il ne s'agit pourtant plus seulement d'une dénonciation de l'inégalité hommes-femmes en ce qui concerne le travail domestique. Bien que *Post-Partum Document* documente cette expérience quotidienne et laborieuse de la maternité, l'œuvre se centre davantage sur ses aspects idéologiques et psychanalytiques. Se voulant d'abord une enquête sociologique, le projet embrasse bientôt toute l'irrationnalité de la relation entre une mère et son fils, en traitant de la question du désir, ainsi de la construction sociale et psychique de la féminité maternelle¹⁸. Il s'agit donc d'un engagement assez critique envers la subjectivité, où le spectateur est entièrement plongé dans l'espace diégétique intime de cette relation complexe qui se déploie sous ses yeux¹⁹. *Post-Partum Document* marque donc une rupture dans la lignée artistique de Mary Kelly, puisque dès 1976 elle y interroge la construction identitaire et sexuelle du sujet féminin. Assurément, elle remarque par rapport à son propre travail qu'il s'y produit une évolution de la question de la *division* sexuelle vers celle de la *différence* sexuelle, c'est-à-dire le positionnement sexuel d'un sujet dans un discours spécifique et un moment précis, comme ici la relation maternelle²⁰.

À partir de ce moment-là, dans la seconde partie de *Post-Partum Document*, l'artiste explore la construction dialogale des identités de la mère et de son enfant à travers leur relation, relation qui est socialement et idéologiquement déterminée. Le sujet féminin qu'est la mère, ainsi que le sujet masculin qu'est le fils, se construisent à travers un processus réciproque de socialisation²¹. Il ne s'agit donc pas seulement de montrer comme l'enfant devient *sujet* dans une société donnée à travers ses apprentissages, mais aussi comment la mère devient *sujet* par le biais de cette relation à l'enfant. De ce fait, la maternité n'est pas

¹⁵ CRIMP Douglas, "Douglas Crimp in conversation with Mary Kelly", dans Iversen Margaret, Crimp Douglas, Bhabha Homi K. (éd.), *Mary Kelly, op.cit.*, p. 15.

¹⁶ « Everything seemed to be a first », *op.cit.*

¹⁷ "Because there was a question about domestic labour emerging in the women's movement at that time, as well as my own experience of being pregnant, I thought: well. I'm going to see what really is going on in the home. What kind of labour is this?" dans CRIMP Douglas, *op.cit.*, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ « Everything seemed to be a first », *op.cit.*

²⁰ KELLY Mary et MULVEY Laura, *op.cit.*, p. 36.

²¹ KELLY Mary., "Notes on reading the Post-Partum Document" dans Nixon Mignon, *op.cit.*, p. 3.

considérée comme innée, montrée comme une catégorie biologique et émotionnelle, mais bien comme un processus psychologique et social complexe²². Dans le sens d'une socialisation et subjectivisation réciproque entre mère et fils, le travail ne se veut pas autobiographique, mais est véritablement constitué de ce discours mutuel²³. Cette construction des êtres comme sujets sociaux (mais aussi politiques, comme nous le verrons par après) permet à Mary Kelly de réfléchir la différence sexuelle, et surtout le genre féminin, à partir de sa maternité.

1.3. Le recours à la psychanalyse par les artistes féministes

1.3.1. La construction de l'identité sexuelle comme processus de différenciation

Mary Kelly revendique l'idée que la féminité (tout comme la maternité) n'est pas essentielle mais est construite, ou plutôt, se situe dans un *processus* de construction de l'identité sexuelle. Effectivement, les positions masculines et féminines ne sont jamais stables²⁴ : au-delà de la différence sexuelle biologique, ces positions genrées sont socialement construites et structurées puisque comme le déclare Margaret Iversen « la différence sexuelle biologique est rendue conforme aux normes sociales patriarcales de la différence genrée, ces normes étant pleinement confirmées dans l'expérience de la maternité²⁵ ». En outre, cette construction genrée différenciée n'est pas seulement une réalité sociale commune qui permette de conforter des idéologies. Elle se retrouve également à un niveau inconscient et individuel qui peut être révélé par des thèses psychanalytiques. Selon Lisa Tickner, la sexualité a effectivement une histoire exogène et endogène, comprise d'une part au niveau social dans une histoire plus large des discours et des pratiques culturelles et idéologiques, et d'autre part au niveau psychanalytique, dans une histoire individuelle et personnelle de chaque sujet sexué. Ce dernier niveau, correspondant donc au niveau « psychique », postule une énergie sexuelle désignée sous le terme de « libido » et définie précocement comme une « sexualité » qui évolue au fil du temps chez chaque sujet sexué²⁶.

Cette conception de la sexualité à l'œuvre chez Mary Kelly et d'autres féministes est issue du projet historique de Michel Foucault qui aborde cette construction sociale et psychique de la sexualité, et dans une plus large mesure des relectures des théories freudiennes par Jacques Lacan²⁷. Selon Sigmund Freud, la construction du sujet genré se réalise effectivement à un niveau inconscient. Celle-ci dépend de la bisexualité des pulsions sexuelles, c'est-à-dire de la dualité psychique entre le masculin et le féminin qui existe inconsciemment en chacun de nous. Selon ce concept d'une bisexualité innée, chaque être serait à la fois masculin et féminin. Puisque les pulsions sexuelles sont en réalité *bisexuelles*, et que le genre n'est dès lors pas biologiquement déterminé, chacun serait à priori libre de se

²² TICKNER Lisa, "Sexuality and/in representation: five british artists", dans *Difference*, *op.cit.*, p. 23.

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ SMITH Paul et KELLY Mary, *op.cit.*, p. 15.

²⁵ "[...] biological sex difference is made to conform to patriarchal social norms of gender difference which are 'sealed', so to speak, in the woman's experience of maternity" dans IVERSEN Margaret, *op.cit.*, p. 39.

²⁶ TICKNER Lisa, *op.cit.*, p. 20.

²⁷ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 221.

situer subjectivement de part et d'autre du spectre du genre, ou des deux côtés en même temps, indépendamment de son sexe biologique²⁸. Par conséquent, ce concept de la bisexualité psychique est crucial pour comprendre à quel point nos pulsions sexuelles ne correspondent pas à des instincts sexuels prédéterminés mais sont construites au travers de la société²⁹. En effet, ce concept de la bisexualité de Freud sera relu par Jacques Lacan pour établir sa théorie de la formation de l'identité du sujet à l'intérieur du langage. Selon lui, la bisexualité des pulsions amène à une lutte continue des sujets pour se positionner dans le langage, et se définir dans l'une ou l'autre des catégories (féminine ou masculine). Par conséquent, en psychanalyse, l'identité genrée féminine et masculine n'existe pas en tant que telle mais est plutôt le résultat d'un processus plus large de différenciation. Le recours à la psychanalyse permet donc de parler d'un processus de *différenciation* et non pas de catégories sexuelles hermétiques qui mèneraient naturellement à une *différence* sexuelle. Par ailleurs, pour les mouvements féministes des années 1970, il est primordial de reconnaître les relations en jeu entre cette subjectivité sexuelle incessamment en cours (*in process*) et la représentation³⁰. Sur base de ces acquis psychanalytiques, les artistes féministes vont alors tenter d'intervenir de manière productive à l'intérieur de ce processus de différenciation sexuelle, à travers sa représentation.

C'est notamment le cas de Mary Kelly qui prend en compte ces théories psychanalytiques sur la construction du sujet sexué à l'intérieur du langage dans *Post-Partum Document*. Pour elle, de même que le langage parlé et écrit, chaque activité réalisée pour le bien de l'enfant (comme le nourrir ou l'habiller) est dépendante d'un système de signes. Dès lors, chaque moment de soin à l'enfant est *structuré comme un langage* selon les termes de Jacques Lacan. Pour ce dernier, « chaque pratique sociale offre une expression spécifique d'un loi sociale générale, et cette loi est la dimension symbolique qui est donnée dans le langage³¹ ». En effet, par l'addition de tous les gestes de soin à l'enfant qui sont autant de brides de « langage », la relation entre Mary Kelly et son fils s'élabore dans un processus de socialisation réciproque grâce auquel l'une et l'autre trouvent leur place dans l'ordre symbolique. Comme le fait remarquer Lisa Tickner, la voix de la mère ne surpasse jamais celle de son fils mais leurs deux voix fonctionnent en symbiose, tous deux devant évoluer et s'adapter à la situation³². Il s'agit donc d'un *discours* où à la fois l'enfant, mais aussi la mère, deviennent sujets dans l'ordre symbolique figuré par le langage³³. Notons que cette lecture psychanalytique est par ailleurs approuvée par certaines des pièces de *Post-Partum Document*, comme les diagrammes repris de l'ouvrage *Ecrits* de Jacques Lacan. Ceux-ci renvoient spécifiquement à son travail et invitent donc à un niveau de compréhension théorique de l'œuvre. Il ne s'agit donc pas de considérer celle-ci comme un simple document littéral présentant une narration chronologique des stades de développement de l'enfant, mais de découvrir les enjeux psychanalytiques de la relation mère-enfant qui se cachent derrière.

²⁸ BURGIN Victor, *Between*, New York/ Londres, Basil Blackwell Limited/ ICA, 1986, p. 83.

²⁹ KELLY Mary, "On representation, Sexuality and Sameness", *op.cit.*, p. 103.

³⁰ TICKNER Lisa, *op.cit.*, p. 28.

³¹ "[...] every social practice offers a specific expression of a general social law and this law is the symbolic dimension which is given in language" dans KELLY Mary., "Notes on reading the *Post-Partum Document*", *op.cit.*, p. 3.

³² TICKNER Lisa, *op.cit.*, p. 28.

³³ *Ibid.*

Pourtant, dans une visée postmoderniste critique, Mary Kelly ne reprend pas seulement à son compte les théories lacaniennes mais cherche également à les questionner³⁴, tandis que la multiplicité des supports artistiques et des discours invoqués complexifie le sens de l'œuvre. Par cet emploi critique de la lecture psychanalytique, Mary Kelly invite à envisager *Post-Partum Document* comme une œuvre traitant de la construction de la relation maternelle à partir des *fantasmes* de la mère. Cette question du *désir* de la mère en lien avec la maternité et la féminité – et non plus du désir masculin – est primordiale dans *Post-Partum Document* et nous analyserons la manière dont elle se matérialise dans la suite de ce travail.

1.3.2. Une intersection entre société, féminisme et psychanalyse

Post-Partum Document s'interroge sur la construction du sujet sexué au travers d'une part de déterminations socio-économiques telles qu'exposées par la théorie marxiste (division sexuée du travail) et d'autre part de théories psychanalytiques sur la subjectivité (processus de différenciation sexuelle). Cette considération de la sexualité par les biais du spectre social et du spectre psychanalytique est fondamentale chez Mary Kelly. Elle affirme dans un entretien avec Paul Smith que l'emphasis doit être mise à l'intersection des instances sociales et psychiques, la rencontre des deux permettant alors la construction du sujet sexué de manière différentielle³⁵. Craig Owens fait d'ailleurs remarquer qu'il y a un véritable danger à considérer les inégalités sexuelles uniquement à un niveau économique. Alors que les mouvements féministes de l'époque tentent de libérer conjointement les femmes du patriarcat et du capitalisme, déclarer que la différence des sexes serait intrinsèquement liée à la division du travail mènerait à polariser à la fois le féminisme et le marxisme³⁶. C'est d'ailleurs l'intérêt pour la psychanalyse dans les milieux féministes qui a permis une meilleure compréhension de la construction psycho-sociale de la différence sexuelle dans l'inconscient et le conscient d'un sujet³⁷ chez la majorité des artistes de *Difference*.

De cette manière, le déplacement progressif vers la problématique de la différence genrée dans *Post-Partum Document* est analogue aux recherches psychanalytiques effectuées dans les mouvements des femmes³⁸. Comme le résume Margaret Iversen, Mary Kelly commence son travail dans le Londres des années 1970, au moment où l'enquête marxiste et féministe sur la division du travail se voit complétée par des recherches sur les théories psychanalytiques concernant la différence sexuelle³⁹. Ce changement de perception chez Mary Kelly (d'une division sexuée du travail à une différence sexuée) est donc le reflet des

³⁴ Ainsi, cette utilisation de diagrammes pourrait démontrer l'incrédulité d'une mère sur le récit lacanien de sa relation avec l'enfant. OWENS Craig, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism" dans HAL Foster, *The Anti-Aesthetic. Essays on Post-Modern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, p. 64.

³⁵ SMITH Paul et KELLY Mary, *op.cit.*, p. 15.

³⁶ OWENS Craig, "The Discourse of Others", *op.cit.*, p. 63.

³⁷ TICKNER Lisa, *op.cit.*, p. 19.

³⁸ L'inspiration de *Post-Partum Document* est effectivement tirée de la tendance féministe socialiste en Grande-Bretagne tout en s'identifiant aux artistes qui travaillent dans le champ psychanalytique. Cf. SMITH Paul et KELLY Mary, *op.cit.*, p. 16. Mary Kelly elle-même a participé à l'History Group dans les années 70, un groupe féministe empreint par le marxisme qui voulaient changer les inégalités entre les sexes au niveau politique, à partir de lectures des théories freudiennes et leur réappropriation par Lacan.

³⁹ IVERSEN Margaret, *op.cit.*, p. 35.

évolutions de la pensée féministe. Il correspond en outre à la sortie de l'ouvrage *Psychoanalysis and Feminism* de Juliet Mitchell en 1974, qui introduit dans le monde anglophone les préoccupations des féministes du Mouvement de Libération des Femmes (MLF), résumées par le slogan suivant : « Le privé est politique ». Pour ces féministes dites de la « deuxième vague », leurs problèmes privés ou personnels, comme la domination masculine ou la division inégalitaire du travail domestique, sont éminemment politiques et peuvent dès lors trouver une résolution au niveau collectif. Pour Griselda Pollock, cette théorie féministe du privé exprime « la formation du sujet à travers les institutions sociales, la famille par exemple, médiatisée par la plus persuasive de toutes les institutions sociales, le langage⁴⁰ ». Or, dans cette association des inégalités sociales, de la construction du sujet et du langage, on retrouve la convergence entre le social et le psychanalytique que prône Mary Kelly⁴¹. Dans ce contexte social et féministe particulier, les positions sexuées et leurs représentations traditionnelles sont remises en question, rejouées, détournées, afin d'opérer un changement concret des mentalités dans la société patriarcale.

1.4. Le contexte féministe et théorique des années 1980

1.4.1. Un lien entre féminisme et postmodernisme ?

La psychanalyse imprègne donc le champ féministe dès les années 1970. Il importe de remettre le travail artistique de Mary Kelly au cœur du contexte social, artistique et féministe de l'époque pour comprendre à quel point cet enjeu de la *différentiation* est important. Dans son article, *Screening the Seventies*, Griselda Pollock estime que le féminisme, dans ses manifestations artistiques, tente de se détacher du modernisme encore très masculin. Le modernisme est un courant théorique et artistique qui s'inscrit dans le cadre d'un projet avant-gardiste radical au niveau esthétique et politique. Pourtant, comme nombre de mouvements de l'histoire de l'art, il marginalise les femmes et leur travail artistique. Celles-ci ont systématiquement été exclues des institutions et de la conception même du modernisme⁴². En outre, selon Craig Owens, malgré une volonté d'une vision du monde qui serait universelle, ce courant moderniste est le vecteur d'une culture occidentale hégémonique centrée sur elle-même, insensible aux autres cultures. Le modernisme correspond à un point de vue qui serait central, unique, et toujours masculin⁴³. Cette idéologie est soutenue par une narration nommée « grand récit » par Lyotard et « *master narrative* » par Fredric Jameson, ce dernier terme exprimant en lui-même le fait que le modernisme est fondé sur des récits de pouvoir. Le sujet

⁴⁰ “[...] the formation of the subject through social institutions, the family for instance, mediated by the most persuasive of all social institutions, language” dans POLLOCK Griselda, « Screening the Seventies », *op.cit.*, p. 231.

⁴¹ Cependant, comme le déclare Griselda Pollock, ce recours à la psychanalyse pose problème pour certains critiques. Certes, l'exposition *Difference* permet de se dresser contre le retour post-moderniste de la peinture expressionniste, exclusivement masculine. Si l'objectif est salué, les moyens pour arriver à la fin, notamment la triangulation entre sexualité, langage et sens, posent question. Cf. POLLOCK Griselda, “Screening the Seventies”, *op.cit.*, p. 214.

⁴² WOLFF Janet, « Postmodern Theory and Feminist Art Practice » dans BOYNE Roy et RATTANSI Ali (ed.), *Postmodernism and Society*, London, Palgrave, 1990 (Communications and Culture), p. 188.

⁴³ OWENS Craig, « Feminists and Postmodernism », *op.cit.*, p. 58.

masculin cherche par cette narration moderniste à légitimer son autorité sur ce qui l'entoure et à transformer le monde en une représentation dont il serait le sujet central. Outre la narration, la représentation prend donc également une importance capitale dans le modernisme, le monde étant désormais perçu comme une image⁴⁴.

Cette position masculine d'autorité va être bousculée par le post-modernisme, qui provoque une crise générale de l'autorité culturelle. Ce courant postmoderniste va jouer sur la frontière entre ce qui peut être représenté ou non afin de mettre en évidence les limites de ce système moderniste qui invalide toutes les formes représentationnelles contraires à son autorité. Or, l'une des interdictions majeures de représentation dans le modernisme concerne les femmes, du moins en tant que *sujet* de la représentation – les représentations de femmes en tant qu'*objet* étant légitime⁴⁵. On voit clairement ici le lien entre les revendications féministes concernant la différence sexuelle et les préoccupations post-modernistes sur la représentation des femmes. Selon Janet Wolff, le postmodernisme a été accueilli de manière enthousiaste par de nombreuses artistes et critiques féministes, au vu de l'exclusion qu'elles subissaient de la part de la tradition moderniste dominante⁴⁶. En effet, le postmodernisme propose des stratégies conscientes de déconstruction, pour intervenir de manière critique et radicale envers les discours et pensées hégémoniques qui dominent dans la société patriarcale. Dès lors, certaines artistes féministes utilisent les stratégies postmodernistes, comme la parodie, la citation et l'ironie, dans l'objectif de démanteler les catégories genrées et la place du spectateur en relation avec les images et idéologies de la culture contemporaine moderniste⁴⁷. Ces tactiques parodiques leur permettent ainsi d'aborder les politiques de représentation du corps tout en restant dans les conventions des arts visuels et de la culture dominante⁴⁸. En effet, au lieu de rejeter les significations visuelles de la société patriarcale et phallocentrique, le postmodernisme permet aux féministes de les subvertir de l'intérieur afin de mieux se les réapproprier⁴⁹. Par ce pouvoir de déconstruction et de subversion de l'ordre traditionnel, ces stratégies postmodernistes leur permettent dans un second temps de présenter de nouvelles configurations du plaisir et du désir féminins.

Effectivement, si elles se rattachent parfois à ce courant postmoderniste, les artistes féministes doivent toutefois le dépasser pour pouvoir l'impacter. Ainsi, Craig Owens regrette que la voix des femmes, de plus en plus présente dans la culture postmoderne, ait toutefois été négligée dans les théories postmodernistes qui s'occupent assez peu de la différence sexuelle.⁵⁰ Le postmodernisme qui pense jusqu'alors la construction de l'*individu* va se voir impacté par le féminisme qui va l'obliger à repenser cette construction du sujet en termes genrés. Les artistes féministes adaptent le postmodernisme à leurs pratiques pour traiter non seulement de la question des corps féminins construits socialement et historiquement à travers la représentation⁵¹. D'ailleurs, pour Linda Hutcheon, si postmodernisme et féminisme se

⁴⁴ *Ibid.*, p. 65-66.

⁴⁵ OWENS Craig, « Feminists and Postmodernism », *op.cit.*, p. 59.

⁴⁶ WOLFF Janet, *op.cit.*, p. 187.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁸ HUTCHEON Linda, *The politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1989, p. 152.

⁴⁹ WOLFF Janet, *op.cit.*, p. 191.

⁵⁰ OWENS Craig, « Feminists and Postmodernism », *op.cit.*, p. 61.

⁵¹ HUTCHEON Linda, *op.cit.*, p. 138-139.

rejoignent sur la question de la représentation, ils divergent sur un point fondamental : alors que le premier est ambivalent sur le plan politique (à la fois complice et critique de la culture dominante à laquelle il participe), le second est clairement du côté de la résistance, avec une position nette en ce qui concerne les relations genrées⁵². Même si tous deux cherchent à comprendre les modes dominants de représentation à l'œuvre dans la société occidentale, le féminisme cible plus spécifiquement la représentation du sujet féminin afin de proposer des solutions pour challenger cette représentation dans les cultures visuelles⁵³.

Dès lors, les artistes comme Mary Kelly critiquent les théories et les narrations propres au modernisme, et font appel à une multiplicité de formes artistiques pour contrecarrer les arts dominants que sont la peinture et la sculpture dans la hiérarchie moderniste. Elles utilisent également une multiplicité de discours dans leurs œuvres pour contrebalancer les discours idéologiques dominants à propos de la représentation, de la sexualité, du désir, et vont jusqu'à créer leur propre désir, un désir féminin. Selon Griselda Pollock, Mary Kelly identifie trois aspects fondamentaux présents dans les discours modernistes que le féminisme a le pouvoir de remodeler, éventuellement à l'aide de stratégies postmodernistes : la matérialité (*materiality*), la socialité (*sociality*) et la sexualité (*sexuality*). Ces trois aspects sont fortement interrogés dans son propre travail artistique, à commencer par *Post-Partum Document*. Nous allons dans un premier temps aborder celui au cœur des combats féministes et post-modernistes : la sexualité.

1.4.2. Des féminismes pluriels et hétérogènes

La sexualité est à la base de la vague féministe des années 1960 pour laquelle la libération sexuelle des femmes représente plus globalement une certaine libération individuelle face à l'oppression masculine. En effet, les revendications des femmes pour une sexualité personnelle et autonome deviennent rapidement une métaphore pour toutes formes de luttes en faveur d'une libération personnelle de la femme⁵⁴. Dans ce contexte, un féminisme culturel (« *cultural feminism* ») ou féminisme essentialiste émerge aux Etats-Unis dans les années 1970. Celui-ci revendique une détermination et une revalorisation des attributs pensés comme « naturellement féminins ». Effectivement, l'appropriation du corps de la femme, généralement dénudé, dans toutes formes de représentations (des Beaux-Arts aux images des médias de masse) provoque une réaction au sein des mouvements féministes : les artistes vont tenter de se réapproprier leur corps via la subversion. Le corps et la sexualité féminines sont alors montrés de manière positive, par exemple au travers de la représentation des organes génitaux féminins⁵⁵.

Ce féminisme culturel peut être illustré par *The Dinner Party* de Judy Chicago, une installation féministe réalisée entre 1974 et 1979 qui rassemble à sa table de grands noms féminins de l'histoire. Cette installation consiste effectivement en une table triangulaire où

⁵² HUTCHEON Linda, *op.cit.*, p. 138.

⁵³ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁴ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 221.

⁵⁵ ID., "What's wrong with 'images of women'?", dans *Screen: The sexual subject. A screen reader in Sexuality*, Londres/ New York, Routledge, 1992, p. 140.

sont placés 39 couverts, avec pour chacun un chemin de table brodé et une assiette de porcelaine peinte qui représentent une figure féminine marquante de l'histoire, tandis que les noms de 999 autres femmes célèbres sont écrits sur le sol de l'installation. Pour Janet Wolff, il s'agit d'un contre-exemple d'une pratique artistique féministe qui serait basée sur des stratégies de déconstruction liées au postmodernisme. Au contraire, Judy Chicago se place dans la continuité en mettant au premier plan l'histoire et la vie des femmes ainsi que les arts qui leur sont traditionnellement associés⁵⁶. Dans ce travail, la sexualité est conçue comme un attribut inné, essentiel, naturel et surtout libérateur. Certaines assiettes représentent de manière plus ou moins métaphorique des organes génitaux féminins, démontrant que les fonctions sexuelles du corps féminin sont devenues un symbole pour la reconquête d'une identité et une intégrité des femmes⁵⁷. La féminité, considérée comme innée, est ainsi revalorisée. Néanmoins, selon Griselda Pollock, il existe un certain danger à exposer le corps des femmes, même dans une pratique féministe, sans prendre en compte toutes les implications idéologiques qui sous-tendent cette représentation de la différence sexuelle⁵⁸.

En outre, au milieu des années 1970, certaines artistes utilisent leur propre image ou leur propre corps pour soutenir leurs revendications féministes dans le cadre de ce féminisme culturel. Or, cette façon d'agir semble assez problématique pour Mary Kelly, puisque selon elle, c'est justement ce genre de travail artistique basé sur la performance qui est attendu des femmes. En effet, le terrain est clairement divisé selon des impératifs hétérosexuels⁵⁹, les hommes étant considérés comme des artistes, les femmes comme des performeuses, et donc nécessairement objets du regard. Pour Mary Kelly, ces artistes auraient été incapables de trouver la distance critique nécessaire qui leur aurait permis de se détacher de la représentation prédominante de la femme comme objet et de la féminité conçue comme une entité innée⁶⁰. Selon Margaret Iversen, ces images d'autonomisation des femmes au travers de la représentation de leurs corps livreraient alors à la spectatrice une image biaisée de son propre corps, considéré comme un tout autosuffisant et autonome : en d'autres mots, une version féminine du sujet bourgeois⁶¹.

Par le recours aux thèses psychanalytiques, Mary Kelly cherche délibérément à prendre ses distances par rapport à ces formes de féminisme essentialiste qui naturalisent et essentialisent la différence entre hommes et femmes. Un regard rétrospectif sur les pratiques artistiques féministes permet à Mary Kelly de dire que le féminisme essentialiste était à ce moment-là déjà questionné par le constructivisme social⁶². Ce féminisme constructiviste, qui considère la différence sexuelle non pas comme innée mais construite, est une étiquette dont sont rapidement pourvues des artistes telles que Mary Kelly, Jenny Holzer et Barbara Kruger. Comme l'explique Victor Burgin, la représentation détermine notre subjectivité, notre identité propre ; la féminité n'est donc pas innée, mais construite au travers de représentations qui

⁵⁶ WOLFF Janet, *op.cit.*, p. 197.

⁵⁷ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 221.

⁵⁸ ID., "What's wrong with 'images of women'?", *op.cit.*, p. 142-143.

⁵⁹ CRIMP Douglas, *op.cit.*, p. 16.

⁶⁰ SMITH Paul et KELLY Mary, *op.cit.*, p. 12.

⁶¹ IVERSEN Margaret, *op.cit.*, p. 38.

⁶² Notons que si cette division entre les différents féminismes n'est pas aussi nette dans les années 1970, c'est bien ainsi qu'elle sera perçue plus tard. CRIMP Douglas, *op.cit.*, p. 8.

entérinent la différence sexuelle. Dès lors, la représentation du stéréotype culturel de la femme – une figure passive, dépendante, émotive, qui reste à la maison pour s'occuper des enfants – donne lieu à la revalorisation de cette féminité dans le féminisme essentialiste. Pourtant, cette féminité « naturelle » se construit en réalité dans et par rapport à cette même représentation de la femme⁶³. Dès lors, contrairement aux œuvres précédentes de Mary Kelly, *Post-Partum Document* ne comprend ni photographies, ni autre représentation figurée de cette « féminité ». L'absence d'icône de la mère par l'évacuation de toute documentation photographique de sa relation à l'enfant n'est pas anodine. Au contraire, ce rejet sans précédent des représentations iconiques de la femme devient emblématique de la position du constructivisme féministe⁶⁴. Cette absence de représentation figurée n'est pas à considérer comme le résultat d'une œuvre d'art conceptuelle qui refuserait les éléments figurés en faveur de substituts textuels. Loin de cette posture, Mary Kelly considère les éléments discursifs de son œuvre, qui ne sont pas forcément des mots en tant que tels mais se rattachent davantage à des discours, comme le lieu d'une activité subjective et idéologique, dans le cadre d'une différence sexuelle appréhendée à travers la psychanalyse et la culture⁶⁵.

Nous pouvons faire remarquer que cette imbrication de différents niveaux de signification, et donc de compréhension de l'œuvre, a souvent été critiquée. Si Mary Kelly juge le féminisme essentialiste problématique, il a toutefois l'avantage d'être plus intelligible, car il s'adresse directement aux femmes à travers une « expérience du féminin » qui leur serait commune. Comme le fait remarquer Janet Wolff, il faut généralement au public une bonne compréhension des théories freudiennes, lacaniennes et brechtiennes pour saisir les enjeux du féminisme constructiviste, qui, par l'emploi des pratiques postmodernistes, peut en outre se transformer en féminisme « déconstructiviste ». Dès lors, en mettant la lumière sur des théories critiques et textuelles et en utilisant parfois des stratégies représentationnelles influencées par le courant postmoderniste, les œuvres de ce type ont tendance à exclure la relation avec le grand public⁶⁶. Malgré sa réception limitée, l'œuvre *Post-Partum Document* permet d'illustrer le changement de perspective qui s'opère au milieu des années 1970 dans les milieux féministes. Ce travail artistique marque le tournant de la question de la division inégalitaire du travail et du féminisme culturel (avec une féminité considérée comme naturelle) vers un constructivisme social et la question de la différence sexuelle, ou plutôt « la reconnaissance du processus de différenciation sexuelle, l'instabilité des positions genrées, et l'impossibilité de trouver une féminité libre ou originale sous les couches de l'oppression patriarcale⁶⁷ ». Face à ces constats, *Post-Partum Document* tente de renverser la présence physique et l'absence vocale qui caractérise les femmes dans les représentations patriarcales et qui déterminent le *male gaze*.

⁶³ BURGIN Victor, *Between*, *op.cit.*, p. 26.

⁶⁴ IVERSEN Margaret, *op.cit.*, p. 38.

⁶⁵ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 232.

⁶⁶ WOLFF Janet, *op.cit.*, p. 201.

⁶⁷ "[...] a shift in emphasis from equal rights struggles in the sexual division of labor and a cultural feminism founded on a revaluation of an existing biological or social femininity to a recognition of the processes of sexual differentiation, the instability of gender positions, and the hopelessness and excavating a free or original femininity beneath the layers of patriarchal oppression" dans TICKNER Lisa, *op.cit.*

2. La théorie du *male gaze*

2.1. Le plaisir visuel au cinéma

Il est important de comprendre dans quelle mesure les enjeux de la représentation du corps des femmes, et plus largement les enjeux de la représentation de la différence sexuelle, sont cruciaux. Si Mary Kelly s'oppose fermement au féminisme essentialiste, refusant de mettre en scène son propre corps dans ses œuvres, c'est que cette pratique renforce paradoxalement le sexisme. En effet, le propos de ces artistes essentialistes qui utilisent leur corps comme outil de dénonciation des inégalités genrées est déforcé par le fait même de la monstration du corps. C'est la conséquence du *male gaze*, qu'on pourrait traduire littéralement par « regard masculin », qui réduit la femme à un simple objet de désir. En effet, ce regard, sans être forcément le fait d'un homme, correspond à la perspective « masculine » d'homme cisgenre hétérosexuel imposée par la culture visuelle dominante qui imprègne nombre de nos images.

Cette notion de *male gaze* est théorisée pour la première fois en 1975 dans un article fondateur de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, qui révolutionne les champs des *Visual Culture Studies* et des études féministes. Dans cet article, celle-ci s'intéresse aux diverses formes de plaisirs visuels que retirent les spectateurs, et surtout les spectateurs masculins, face au cinéma narratif hollywoodien. Elle y dévoile la façon dont les fondements sexistes de la société patriarcale s'infiltrèrent dans des domaines culturels tels que le cinéma, jusqu'à déterminer la composition même des films⁶⁸. Il n'est pas rare à cette époque que les artistes féministes postmodernistes lient leur pratique artistique à une réflexion critique. En apportant leur contribution au champ théorique, elles condamnent et remodelent les discours phallocentriques dont sont empreintes la majorité des théories de l'époque. Ainsi, la plupart de ces artistes théoriciennes, dont Laura Mulvey, sont influencées par la lecture de la psychanalyse de Lacan dans la réalisation de leurs œuvres⁶⁹. En reprenant à son compte les théories psychanalytiques de Freud explicitées dans son ouvrage *Trois essais sur la théorie sexuelle*⁷⁰ et lues à la lumière des apports de Lacan sur la formation de l'identité, Laura Mulvey parvient à démontrer que ces formes de plaisir sont intrinsèquement liées à la structure de la différence sexuelle.

Le plaisir est une notion clé dans la compréhension psychanalytique de la formation genrée du sujet, et de là dans sa représentation. Pour le jeune enfant, la scopophilie sous chacune de ses deux formes, à savoir le voyeurisme (le fait de regarder) et le narcissisme (le fait d'être regardé), est une source de plaisir. L'enfant, quel que soit son sexe, alterne ces plaisirs. Il passe facilement du voyeurisme, avec un regard curieux et contrôlant qui tend à

⁶⁸ MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » dans *Screen*, vol.16, n°3, automne 1975, p. 6.

⁶⁹ OWENS Craig, « Feminists and Postmodernism », *op.cit.*, p. 63.

⁷⁰ Dans une courte interview, Laura Mulvey explique que pour elle et d'autres féministes, sans qu'elles soient nécessairement d'accord avec l'entièreté de ses théories, Freud offrait un angle d'attaque intéressant pour traiter des questions liées à la différence sexuelle et à sa représentation : « I mean it was almost as though Freud could offer a vocabulary and a way of thinking about gender and sexuality that we needed. [...] we could find ways of articulating the questions and issues that we were interested in ». Cf. « En conversation avec Laura Mulvey » dans *Another Gaze Journal*.

considérer les autres comme objets de plaisir, à l'exhibitionnisme. Ce dernier correspond dans la psychanalyse lacanienne au moment narcissique et auto-érotique de la formation de l'ego lors de la rencontre du petit enfant avec le miroir. La libido visuelle de l'enfant est donc double, alternativement active (voyeuriste) et passive (exhibitionniste). Or, cette réalité change à l'âge adulte, où le plaisir et le désir issus du voyeurisme et du narcissisme deviennent asymétriques⁷¹. Une fois sorti de l'enfance, chacun acquiert une position sexuée claire selon son genre, et tandis que certaines personnes – généralement les hommes – prennent plaisir à regarder et exercent un regard possessif, d'autres – généralement les femmes – sont regardées, considérées comme des objets de désir sexuel⁷². Les femmes sont donc passives, soumises aux regards masculins, uniquement destinées non pas à regarder, mais à être regardées (*to be looked at-ness*) de la même manière que le serait une icône ou un fétiche. Effectivement, en psychanalyse, le plaisir visuel entérine un déséquilibre sexuel où l'activité est liée au masculin et la passivité est liée au féminin. Ainsi, le concept de bisexualité de Freud implique une libido unique, nécessairement masculine, la pulsion sexuelle étant toujours active⁷³.

Cela est particulièrement probant dans le cinéma narratif hollywoodien, où voyeurisme et narcissisme entrent en jeu chez le spectateur sous forme de *male gaze*. D'une part, pour le spectateur « masculin » (considéré ici comme toute personne qui se place du côté du masculin), le voyeurisme consiste à prendre du plaisir en considérant les femmes comme des objets permettant une certaine stimulation sexuelle⁷⁴. En effet, le regard voyeur au départ curieux et contrôlant de l'enfant devient plus tard, malgré la construction de l'ego, la base érotique pour le plaisir visuel, cette forme de regard pouvant mener jusqu'à la perversion⁷⁵. Le spectateur masculin prend donc plaisir à contrôler les personnages féminins du film et à les réduire au statut d'objet, voire à les fétichiser comme un spectacle⁷⁶. D'autre part, le narcissisme permet à ce même spectateur de s'identifier au protagoniste principal, qui est généralement un homme. Par l'identification à ce personnage masculin qui contrôle la narration et « possède » visuellement les autres personnages, dont les femmes, le spectateur a l'impression d'avoir le pouvoir sur les personnages féminins. Si ces deux modalités de plaisir semblent contradictoires, étant donné que le voyeurisme implique un processus de séparation entre le spectateur et l'objet du regard, et le narcissisme une identification avec cet objet, elles peuvent toutefois se réaliser dans un même temps au travers d'un double *male gaze* de la part du spectateur envers les personnages féminins.

Comme le résume efficacement Sandra Laugier, la théorie de Laura Mulvey permet avant tout une théorie du spectateur dans laquelle « les codes narratifs et filmiques du cinéma hollywoodien construisent le regard masculin comme support d'identification pour les spectateurs, le mâle étant porteur à la fois de la narration, du point de vue et de l'action, tandis que les personnages féminins y sont montrés sous la forme d'un corps iconique, objet passif

⁷¹ TICKNER Lisa, *op.cit.*, p. 23.

⁷² BURGIN Victor, "Photography, Phantasy and Function" dans *Thinking Photography*, Londres, MacMillan Press, 1982, (Communications and Culture), p. 187.

⁷³ MULVEY Laura, *op.cit.*, p. 11.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁶ TICKNER Lisa, *op.cit.*, p. 28.

de ce regard⁷⁷ ». La différence entre les sexes présente dans l'inconscient patriarcal est donc matérialisée dans ces films où la femme devient l'objet de tous les regards, ceux des spectateurs et des protagonistes masculins, et ainsi une matière première pour leurs désirs⁷⁸. L'érotisme, dans ce type de cinéma, est constamment codé à travers l'ordre patriarcal dominant. S'il lie spectateurs et protagonistes, c'est parce que ce *male gaze* est construit au travers d'un troisième regard, celui de la caméra, qui répond à des codes bien définis qui permettent de reproduire et naturaliser les différences sexuelles.

Dans une visée féministe, Laura Mulvey reprend les outils du patriarcat pour le combattre. Les théories psychanalytiques inconsciemment à l'œuvre dans les films narratifs hollywoodiens sont prises en compte avant d'être utilisées comme *arme politique*. La théoricienne tente de renverser les codes de la société patriarcale dominante qui structurent le cinéma hollywoodien et appelle à une autre culture visuelle. Elle propose ainsi de casser à la fois les codes spatiotemporels de ce cinéma phallocentrique et les structures formelles qui les soutiennent, et qui sont à la base du *male gaze*. Cette déconstruction ouvrirait la voie à un cinéma alternatif d'avant-garde à la fois politique et esthétique qui permettrait l'avènement d'un nouveau langage du désir, dans lequel les femmes trouveraient une place en tant que sujet et non pas en tant qu'objet. Pour cela, Laura Mulvey en appelle à une modification des regards associés au cinéma, le regard de la caméra et le regard du spectateur, dont la complicité permet malheureusement un maintien du *male gaze*. Pour s'en libérer, elle souhaite ainsi voir la libération du regard de la caméra dans toute sa matérialité, à la fois dans le temps et dans l'espace, ainsi que celle du regard de l'audience dans une distanciation critique mais passionnée. C'est d'ailleurs ce qu'elle tente de provoquer en tant que réalisatrice dans ses propres films.

2.2. Le *male gaze* en photographie

La question du *male gaze* et de sa possible condamnation apparaît également dans le domaine photographique. Si la photographie est un excellent vecteur de ce regard masculin, nous verrons que le travail photographique de certains et certaines artistes féministes permet à contrario de le dénoncer. L'artiste et théoricien Victor Burgin interroge cette notion aussi bien dans son travail artistique que dans ses écrits théoriques, comme son ouvrage *Thinking Photography*. Selon lui, s'il est possible d'une certaine façon de déchiffrer une photographie, et d'y lire par exemple les enjeux de domination entre les personnages, elle-même parle de nous et de nos idéologies, et permet de dire quelque chose de la différence sexuelle dans notre société. Il est dès lors possible de repérer le *male gaze* en photographie grâce à cette lecture inversée de la photographie.

Dans son essai *Looking at Photographs*, Victor Burgin annonce que même s'il n'existe pas de « langage photographique » au sens sémiotique du terme, c'est-à-dire un système unique de significations, chaque photographie est traversée par une multiplicité de

⁷⁷ LAUGIER Sandra, « Il était une fois... à Hollywood », la soif du mâle », dans *Libération*, 05 septembre 2019.

⁷⁸ DAUMAS Cécile, « Le « Male gaze », bad fiction », dans *Libération*, 18 septembre 2018.

discours hétérogènes, spécifiques ou non au médium⁷⁹. Qu'elle soit ou non accompagnée de descriptions textuelles, la photographie est automatiquement associée au langage, au « texte photographique », dès qu'elle est « lue » ou « décryptée » par un spectateur. Elle entre alors dans le réseau de relations intertextuelles à l'œuvre chez chacun de nous, en résonance avec nos savoirs et expériences précédents, dans une société et à un moment historique donné. Par conséquent, la signification d'une photographie dépend d'un contexte culturel, et notamment des formations sociales et psychiques, celles à la fois du producteur de cette photographie et de son « lecteur »⁸⁰. Il est dès lors possible, selon la sémiotique, de déchiffrer une photographie grâce à un langage codifié commun entre le photographe et son public.

Néanmoins, si nous parlons ce « langage » photographique, celui-ci dit également quelque chose de nous et de nos idéologies⁸¹. En effet, et nous l'avons remarqué avec *Post-Partum Document*, toutes les pratiques sociales sont structurées comme un langage. Celui-ci, compris au sens d'ordre symbolique général, définit la formation sociale et psychique de chaque sujet individuel. Le sujet n'est dès lors pas fixe mais en constant processus de formation dans ce langage, notamment en ce qui concerne la différence sexuelle – qui se révèle dès lors être un *processus* de différenciation sexuelle. La pratique photographique ne fait pas exception et contribue à ce système symbolique en réaffirmant notre « identité », ou du moins une certaine idéologie sociale. En tant que spectateur, on se retrouve face à l'image photographique comme l'enfant devant le miroir, ce stade de développement tellement important dans la constitution de l'être où la construction de l'identité se fait en corrélation avec la formation d'images. La photographie, même artistique, a donc un effet social général, réaffirmant constamment la position du sujet à l'intérieur d'un ordre social dominant⁸². En effet, toute photographie projette un spectateur implicite, pense sa réception au moment même de sa création. Victor Burgin fait remarquer que la photographie « dépeint à la fois une scène et le regard du spectateur, un objet et un sujet spectateur »⁸³. Les spectateurs se retrouvent captés et façonnés dans l'image photographique même. Celle-ci leur impose un point-de-vue et un cadrage de la réalité (transmis par l'appareil photographique) et fait passer une idéologie via ces moyens techniques. Dès lors, la lecture d'une photographie correspond à la lecture d'une idéologie humaine, qu'elle soit consciente ou non.

Pour exprimer cette idée, Victor Burgin parle du concept de « suture », c'est-à-dire le mouvement de construction ou d'incorporation du sujet dans un discours de telle sorte que le sujet fait sien ce discours. Il illustre cette idée par un exemple cinématographique : celui de l'identification du regard du spectateur à celui d'un personnage, par des techniques comme le point de vue donné par la caméra⁸⁴. Pour Burgin, le même processus est en jeu dans le champ photographique, où il s'opère une identification du sujet qui regarde la photographie à la

⁷⁹ BURGIN Victor, "Looking at Photographs" dans *Thinking Photography*, *op.cit.*, p. 143.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 144. Notons que ces formations psychiques ont été théorisées dans divers discours distincts que nous avons déjà abordé : le Marxisme qui pointe les déterminations historiques dans la construction de signification, ainsi que la psychanalyse qui s'attache à la construction de l'identité du sujet.

⁸¹ *Ibid.*, p. 145.

⁸² ID., "Photography, Phantasy, Function", *op.cit.*, p. 205.

⁸³ "[...] at once depicts a scene and the gaze of the spectator, an object and a viewing subject" dans ID., "Looking at Photographs", *op.cit.*, p. 146.

⁸⁴ ID., "Photography, Phantasy, Function", *op.cit.*, p. 189.

position de l'appareil photographique. En effet, l'idéologie peut passer par plusieurs sortes de *regards*. Victor Burgin, en se basant sur l'article de Laura Mulvey, identifie quatre regards possibles dans la photographie : le regard de l'appareil photographique (exprimé par le point de vue et le cadrage) que nous venons de mentionner, mais également le regard du spectateur (qui peut s'identifier à celui de l'appareil photographique), les regards intra-diégétiques entre les personnes photographiées, et enfin le regard que la personne photographiée adresse à l'appareil photographique⁸⁵.

La photographie *Picture for Women* de Jeff Wall datant de 1979, qui calque la composition du tableau *Un bar aux Folies Bergères* du peintre Edouard Manet, illustre particulièrement bien ces différents jeux de regards, qui se révèlent être des jeux de séduction. Présentée lors de l'exposition *Différence*, cette photographie de Jeff Wall montre, au travers de ce qui serait l'image reflétée d'un miroir situé à la place du spectateur, une femme prise en photographie par Jeff Wall lui-même, l'appareil photographique étant situé entre les deux personnages, au centre de la composition. Cet appareil photographique, placé au milieu de la pièce, représente la place et le regard du spectateur. La femme regarde l'appareil à travers le miroir, et donc le spectateur. Le photographe, quant à lui, l'observe, toujours par le biais du miroir. Tandis que le photographe cherche son modèle du regard, celui-ci regarde le spectateur, à la fois directement (en fixant du regard la position supposée du public s'il se situait face à l'œuvre) et indirectement (via l'appareil photographique reflété au centre de l'image)⁸⁶.

Comme l'illustre cette photographie, les points de vue de l'appareil photographique et du spectateur peuvent donc être métaphoriquement ou non adaptés l'un à l'autre pour ne faire qu'un. Dans ce cas, l'appareil photographique offre un point de vue unique, qui correspond en réalité à celui du photographe et qui va être celui adopté par le public. Or, ce point de vue est possiblement porteur de *male gaze*. En effet, comme le spectateur des films narratifs hollywoodiens étudiés par Laura Mulvey, celui d'une photographie alterne entre le voyeurisme, en objectivant la personne représentée (le personnage féminin) via une surveillance visuelle à sens unique, et le narcissisme, en s'identifiant à la fois à la personne représentée (le personnage masculin dominant) dans la photographie et à la position même de l'appareil photographique⁸⁷. Ce spectateur possède donc un triple regard de pouvoir sur le(s) personnage(s) féminin(s) : le premier en tant que spectateur masculin, les deux autres par sa double identification à la position du protagoniste masculin et à celle de l'appareil photographique, qui correspond au point de vue dominant patriarcal dans notre société. Pour Victor Burgin, la photographie est donc un langage partagé, qui ne dit pas toujours les intentions de son auteur mais parle de nous et réaffirme nos valeurs idéologiques et sociétales. Le sexisme n'est donc pas forcément inhérent à une image photographique, mais dépend avant tout de codes préconscients, intériorisés et retransmis via des techniques photographiques, comme des jeux de regards qui peuvent créer un *male gaze*⁸⁸.

⁸⁵ ID., "Looking at Photographs", *op.cit.*, p. 146.

⁸⁶ BOKOBZA Hubert, "Jeff Wall", *Pics Pills* n°25, 6 avril 2018

⁸⁷ BURGIN Victor, "Photography, Phantasy, Functions", *op.cit.*, p. 189.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 206.

2.3. Quelles solutions féministes face au male gaze ?

2.3.1. Le plaisir visuel féminin

Si ces théories cinématographique et photographique concernent le *male gaze*, et donc le désir masculin, un questionnement émerge : qu'en est-il du plaisir scopophilique des femmes ? Celui-ci se manifeste de façon plus complexe. D'un côté, il peut relever d'un exhibitionnisme complémentaire, où la femme participe à sa propre érotisation. Par une fascination narcissique vis-à-vis de ces images de femmes destinées au plaisir masculin, les femmes elles-mêmes se livrent au *male gaze* en prenant la pose et trouvent ainsi une certaine satisfaction⁸⁹. Dans le deuxième épisode de sa série *Ways of seeing* diffusée sur la BBC en 1972, John Berger annonce que tandis que les hommes rêvent des femmes, les femmes rêvent d'elles-mêmes rêvées par les hommes ; tandis que les hommes regardent les femmes, les femmes se regardent elles-mêmes être observées par les hommes⁹⁰. Elles vont alors exercer une surveillance rigide et continue sur elles-mêmes et sur leur apparence pour répondre à ce désir masculin. Dans cette forme de satisfaction narcissique, les femmes confirment la passivité du féminin face à l'activité du masculin. Dans le contexte cinématographique, la spectatrice peut alors s'identifier au personnage féminin et à ce positionnement narcissique. D'un autre côté, dans les cultures visuelles, le plaisir féminin peut également prendre place via une identification non pas avec un personnage féminin mais bien avec le personnage masculin dominant et porteur du regard. Les femmes peuvent donc tout à fait être en possession du *male gaze*, cette vision masculine étant en réalité celle imposée par la culture dominante : il s'agit d'un regard dit « masculin », et non pas porté exclusivement par les hommes. Pourtant, une femme qui adopte cette position masculine entre en conflit avec elle-même, puisqu'elle participe par là à l'objectivation des corps des femmes, objectivation qu'elle subit elle-même en tant que femme dans d'autres contextes.

Avant d'aborder les différentes stratégies mises en place par les artistes de *Difference* pour contrer le *male gaze*, il convient de problématiser la notion des « images de femmes » qui illustre l'ambivalence du plaisir visuel féminin. Ces images sont celles présentées par des artistes féministes essentialistes qui tentent d'échapper au sexisme en exposant ce qui serait la « vraie » image de la femme, présentée comme une entité véritable, en opposition à la « fausse » image de la femme perçue à travers le regard falsifié des hommes. Comme nous l'avons vu, la représentation de la femme est pleinement idéologique, à la fois cause et conséquence de la différenciation sexuelle, et diffère de celle de l'homme⁹¹. Dans son article *What's wrong with « Images of Women » ?*, Griselda Pollock observe une asymétrie fondamentale inscrite à l'intérieur même du langage de la représentation visuelle et s'interroge sur la densité de significations apportée par un nu féminin, densité que ne recouvrira pas forcément un nu masculin. Selon elle, les « images de femmes » ne peuvent fonctionner sans une solide remise en question historique de cette signification divergente du masculin et du féminin, et plus spécifiquement de la représentation idéologique ancrée du

⁸⁹ TICKNER Lisa, *op.cit.*, p. 28.

⁹⁰ BERGER John, « Ways of seeing », épisode 2, BBC, 1972.

⁹¹ POLLOCK Griselda, «What's wrong with "images of women"?", *op.cit.*, p. 138.

féminin comme corps sexualisé et livré aux regards masculins⁹². En effet, les artistes essentialistes qui font passer leurs messages féministes via une monstration de leur corps doivent faire face à un positionnement multiple. Certes, elles sont le sujet du désir dans leur performance, voir même le sujet du regard dominant, de manière « masculine », en tant qu'artiste. Pourtant, elles sont également l'objet de la performance ou de la représentation et donc l'objet du désir et du regard masculin. On comprend dès lors toute l'ambivalence du travail de ces artistes qui font l'expérience du *male gaze* tout en voulant le critiquer.

Certaines artistes comme Mary Kelly parviennent toutefois à dénoncer cette forme de sexisme dans la représentation sans pour autant mettre leur corps à portée des regards masculins désirants. D'autres stratégies de *contre-visualité* (ce terme sera expliqué ci-dessous) sont possibles lorsque celles-ci ne s'inscrivent pas dans les structures visuelles dominantes mais opèrent au contraire une relecture et un détournement de ces structures. De cette façon, les artistes de l'exposition *Difference*, hommes et femmes, exposent cette représentation genrée différentielle et condamnent le *male gaze*. Comme l'explique Lisa Tickner, cette perturbation de l'ordre visuel dominant peut être menaçant dans sa nouveauté puisqu'elle présuppose de faire table rase de nos représentations pour nier l'identité sexuelle et s'intéresser de plus près à la construction du sujet. Si elle affirme qu'il peut sembler difficile pour les hommes de trouver du plaisir dans ce travail artistique féministe mais que les femmes tirent un grand intérêt de cette déconstruction de la représentation de la féminité et de ses plaisirs compensatoires⁹³, nous verrons que tant la féminité que la masculinité y gagnent.

2.3.2. Des stratégies de contre-visualité dans *Difference*

Comme une réponse au questionnement de Griselda Pollock, l'œuvre *Les poseuses* de Hans Haacke (1975) interroge entre autres le nu féminin. Cette œuvre est composée d'une reproduction d'une étude pour le tableau éponyme de George Seurat, complétée par une succession de cadres présentant des documents typographiés qui décrivent la chronologie des propriétaires du tableau. Pour chacun d'entre eux est présentée une biographie, parfois accompagnée d'informations idéologiques ou politiques, ainsi que la méthode d'acquisition de l'œuvre. *Les poseuses* se veut une critique institutionnelle de l'art, qui passe par une interrogation sur les concepts de propriété, de transmission, de marché et de valeur de l'art⁹⁴. De manière plus subtile, cette œuvre conceptuelle interroge également la longue tradition des nus féminins par rapport au plaisir visuel masculin (tous les propriétaires du tableau de Seurat sont des hommes). En effet, ces images destinées au spectateur masculin le font accéder, à travers le tableau, à une position dominante imaginaire de contrôle et de possession du corps féminin⁹⁵. Par conséquent, la tradition du nu féminin conditionne encore fortement le principe du *male gaze*, puisque selon John Berger, le nu n'est pas seulement une forme artistique, mais *to be nude*, c'est être vu nu par d'autres sans être reconnu pour soi-même.

⁹² *Ibid.*, p. 143-144.

⁹³ TICKNER Lisa, *op.cit.*, p. 28.

⁹⁴ FERNÁNDEZ APARICIO Carmen, « Seurat's "Les Poseuses" (Small Version), 1888-1975 », dans l'onglet « collection » du site internet Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

⁹⁵ OWENS Craig, « Posing », *op.cit.*, p. 7.

Face à cette considération de la femme comme un corps désirable, la contestation du *male gaze* se retrouve dans d'autres œuvres présentées lors de l'exposition *Difference*. Ces œuvres mettent en œuvre de multiples stratégies artistiques féminines de contre-visualité pour contrer l'ordre dominant et sa visualité. Dans son ouvrage *The right to look*, Nicholas Mirzoeff aborde ce concept de la visualité, qui serait non pas une vision mais plutôt une *visualisation* de l'histoire qui permettrait de lier les représentations (visuelles ou non) au pouvoir et à l'autorité. En résumé, la visualité (qui se décline dans de nombreux domaines, dont les inégalités genrées et la différence sexuelle) correspond globalement à l'autorité exercée par des dominants sur des dominés. Elle permet de nommer, classer et finalement séparer les êtres humains en catégories supérieures et inférieures (colons/ colonisés, hommes/femmes, etc.). La visualité se situe dès lors du côté des opérations de pouvoir, de l'autorité qui détermine la possibilité du regard et des libertés d'autrui, dans un espace et à un moment donné⁹⁶. Or, face à ce pouvoir contraignant, s'élève un droit de regard (*right to look*), qui est une revendication à l'autonomie, celle-ci s'articulant aux niveaux politique et collectif. Des stratégies de contre-visualité se mettent alors en place pour récupérer ce droit de regard qui est en d'autres mots un droit au réel, un droit à définir sa propre réalité et à posséder une certaine autonomie et liberté⁹⁷.

Dans le contexte de la différence sexuelle et de sa représentation, de nombreuses féministes utilisent ainsi des stratégies de contre-visualité pour dénoncer la visualité qu'est le *male gaze* et revendiquer leurs droits. Ce faisant, elles suggèrent une autre solution à la position narcissique, masochiste ou voyeuriste des spectateurs et des spectatrices face à la représentation des corps féminins. Plutôt que d'accepter l'identification narcissique au personnage féminin objet du *male gaze* ou bien l'objectivation des femmes via l'appropriation de ce *male gaze*, nous verrons que certaines utilisent des stratégies brechtiennes pour pouvoir se distancer et ainsi mieux critiquer ces représentations péjoratives de la femme⁹⁸. Selon Linda Hutcheon, certaines de ces artistes semblent en outre utiliser la stratégie postmoderniste de la parodie pour contester les représentations de la femme vue à travers un regard masculin. C'est dans ce contexte qu'un large mouvement artistique va reprendre les images issues de la culture médiatique de masse qui représentent typiquement la différence sexuelle (comme les images publicitaires ou pornographiques) pour les détourner. Les artistes réutilisent ces images qu'ils condamnent afin de mieux pouvoir aborder et critiquer la culture visuelle patriarcale. C'est ainsi que de nombreux artistes féministes emploient des techniques d'appropriation des images de masse au début des années 1980. Notons que si la plupart d'entre eux sont des femmes, celles-ci sont accompagnées par quelques artistes masculins qui dénoncent également la vision de la masculinité transmise par ces images. Leur travail artistique se retrouve présenté dans l'exposition *Beyond the Purloined Image*, exposée quelques temps avant *Difference*.

⁹⁶ MIRZOEFF Nicholas, *The right to look, A counterhistory of visibility*, Londres, Duke University Press, 2011, p. 3.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 1.

⁹⁸ HUTCHEON Linda, *op.cit.*, p. 150.

3. Un changement de regard : *Beyond the Purloined Image*

3.1. Une appropriation des images de masses

3.1.1. Condamner la différence sexuelle : quelques exemples

L'exposition *Beyond the Purloined Image* organisée par Mary Kelly et exposée à Londres pour le Riverside Studios en 1983 cherche à mettre en lumière ce mouvement d'appropriation des images de masse par les artistes. Cette exposition ne s'intéresse pas à la construction psychanalytique du sujet comme le fera *Difference* quelques mois plus tard, mais traite de la critique institutionnelle par le biais du travail photographique. En effet, Mary Kelly cherche à dépasser les expositions limitantes que sont les « women's show » du début des années 1980 en opérant une véritable relecture de l'engagement féministe en ce qui concerne le genre. Dans cette visée, elle inclut cette problématique du genre dans un contexte social et esthétique plus large. Elle interroge plus spécifiquement l'évolution de la pratique photographique londonienne, qui au-delà de la considération du « sujet » dans les théories féministes, prend également en compte l'autorité artistique⁹⁹. En effet, la figure de l'artiste ne serait qu'un stéréotype culturel, produit de représentations dominantes. Dès lors, les artistes qui participent à cette exposition s'attachent à repenser cette notion d'« artiste-auteur » qui consisterait en une sorte de génie créatif original et fou, généralement pensé comme masculin, et qui serait propriétaire de l'image créée¹⁰⁰.

Pour mettre en question cette position de l'artiste-auteur, les artistes de *Beyond the Purloined Image* vont s'approprier les images de masse (publicitaires, cinématographiques, télévisées...), et notamment celles qui perpétuent la différence sexuelle au travers de représentations stéréotypées de la femme, dans une logique de détournement sémantique et idéologique. Si la culture de masse est le lieu privilégié de la contestation pour ces artistes, c'est parce que se retrouvent en son sein de nombreuses images productrices du désir – un désir à sens unique, celui des hommes envers les femmes. De plus, parce que les médias de masse sont devenus au XX^e siècle le médium dominant de la représentation visuelle, ils transmettent ces idéologies au plus grand nombre. Néanmoins, pour Victor Burgin, il existe de nombreuses façons de protester contre ces représentations limitées de la femme qui foisonnent dans les médias de masse, et l'art (considéré comme l'ensemble des institutions, pratiques et représentations artistiques) en est une¹⁰¹. Les artistes vont donc créer des œuvres d'art pour contester la représentation de la différence sexuelle, notamment en employant le principe postmoderne de déconstruction de la culture contemporaine à travers l'art et la représentation¹⁰². Effectivement, par l'appropriation et le détournement des images de masse, les artistes de *Beyond the Purloined Image* condamnent la différenciation sexuée reprise densément dans toute une série de discours et refusent les positions genrées figées. De plus, le *male gaze* et le désir masculin qui sous-tendent ces représentations sont abordés par de nombreuses artistes féminines présentées lors de cette exposition.

⁹⁹ KELLY Mary, "Beyond the Purloined Image" dans KELLY Mary, *Imagine Desire*, op.cit., p. 107.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ BURGIN Victor, *Between*, op.cit., p. 24.

¹⁰² WOLFF Janet, op.cit., p. 201.

La possession masculine imaginaire du corps féminin via ses représentations est ainsi interrogée par Barbara Kruger dans plusieurs de ses collages, qui associent de brèves sentences accusatrices et des photographies en noir et blanc issues de la culture de masse. Dans ses œuvres, l'artiste cherche à interroger la représentation, à déplacer le sujet et à laisser davantage de place aux spectatrices¹⁰³. On peut mentionner notamment un de ses collages où la dénonciation « We are the objects of your suave entrapments » est juxtaposée à l'image d'une main de femme prise dans un filet, ou encore celui où une image d'un buste féminin grec est annotée de la phrase « Your gaze hits the side of my face ». Ces slogans incisifs offrent des dénonciations directes et précises de différents aspects du sexisme, comme la domination masculine, la construction sociale de la féminité ou le *male gaze*, s'adressant à priori directement aux spectateurs masculins. Toutefois, grâce à l'utilisation des pronoms personnels, ces accusations ne sont jamais genrées, ce qui prouve que la masculinité et la féminité ne sont pas des identités stables et immuables¹⁰⁴. L'artiste va plus loin encore dans *Give me all you've got*, puisqu'au-delà de la condamnation du regard masculin, elle interroge également le désir féminin. En effet, cette injonction évocatrice de la sexualité féminine est apposée à une photographie présentant une myriade de petits gâteaux dans les tons roses aux formes suggestives.

D'autres artistes féministes détournent également les images de masse et leurs codes pour questionner la représentation de la différence sexuelle. Les photographies de Sherrie Levine, qui sont en réalité de simples reproductions de photographies célèbres prises par des photographes masculins, offrent une interrogation sur la propriété et l'originalité de l'image photographique. Elles interrogent de surcroît la façon dont il est possible de représenter le désir masculin en tant que femme. Quant aux autoportraits photographiques de Cindy Sherman, où elle se met elle-même en scène comme une idole du cinéma hollywoodien de la fin des années 50 et du début des années 1960, ils représentent la féminité comme une mascarade : par cette mise en scène, l'artiste est totalement livrée au désir masculin voyeuriste. Pourtant, la mobilité des identités recouvertes par Cindy Sherman d'une photographie à l'autre laisse percevoir l'ironie de sa démarche et empêche de saisir une prétendue « féminité » essentielle de l'artiste.

Nous pouvons remarquer que si l'objectif y est semblable, ces différentes stratégies féministes exposées dans *Beyond the Purloined Image* divergent de celles utilisées dans *Post-Partum Document*. Certes, même si la parodie y est moins flagrante que chez Cindy Sherman, Mary Kelly l'emploie tout de même en détournant les codes de la tradition occidentale de la mère à l'enfant pour questionner son propre rapport quotidien et dénaturisé à la maternité¹⁰⁵. Dans un sens, elle déconstruit elle aussi l'imagerie populaire de la maternité et de la féminité. Cependant, son refus de représentation iconographique du corps féminin semble vouloir dire qu'elle ne peut se départir du préjudice phallique en présentant des images de son corps. En cela, les procédés des artistes de *Beyond the Purloined Image* divergent fondamentalement de ceux de *Post-Partum Document*, puisque ces artistes reprennent des images d'un répertoire culturel déjà existant pour démontrer que la sexualité féminine est toujours construite à

¹⁰³ *Ibid.*, p. 199.

¹⁰⁴ OWENS Craig, « Feminists and Postmodernism », *op.cit.*, p. 77.

¹⁰⁵ HUTCHEON Linda, *op.cit.*, p. 146.

travers la représentation, et plus encore *comme* une représentation de la différence¹⁰⁶. Leurs stratégies formelles jouent donc avec cette représentation pour la dénoncer.

3.1.2. Appropriation et « dépropiation »

Pour Peter Wollen, on assiste avec ce mouvement d'engagement des artistes envers les systèmes sémiotiques des médiums populaires (photographies commerciales, publicitaires, de mode, cartes postales, romans photos) à une renaissance de la photographie d'avant-garde¹⁰⁷. En effet, des artistes comme Marie Yates et Victor Burgin utilisent les photographies commerciales ou populaires comme un « texte de référence », une base de travail, qui sera alors implicitement ou explicitement détourné et critiqué. Pourtant, selon Peter Wollen, les techniques de réinscription, de discontinuité et d'hétérogénéité utilisées par ces artistes ne constituent pas une simple déconstruction des images de masse. Il s'agit plutôt d'un processus de reproduction de ces images, qui provoque une désorientation, puis une réorientation du spectateur. En effet, durant ce processus, « de nouveaux signifiés se superposent de manière troublante aux souvenirs /anticipations d'anciens présupposés¹⁰⁸ ». Si la photographie comme pratique artistique ne transmet donc pas uniquement de la simple information ou du savoir scientifique chez les artistes de *Beyond the Purloined Image*, il ne s'agit pas non plus d'« art pour l'art ». La photographie, en s'imbriquant dans un terrain intersémiotique et intertextuel, favorise une appropriation nouvelle des idéologies et une symbiose entre l'information, le savoir et le désir. Elle permet ainsi l'apparition de nouveaux savoirs et ouvre la voie à de possibles changements dans le système symbolique¹⁰⁹. Plus qu'une appropriation des images de masse de la part de ces artistes dans un objectif de déconstruction, Peter Wollen parle d'un processus de reproduction et de « dépropiation » de ces images.

Comme dans *Post-Partum Document*, l'interrogation sur la sexualité et sur la représentation est extrêmement importante chez les artistes de *Beyond the Purloined Image*, mais la contre-visualité artistique s'effectue différemment. Ces artistes jouent avec la représentation et la différence sexuelle qui la sous-tend. En effet, dans l'idéologie dominante, la féminité est conçue en négatif par rapport à la masculinité, et ces deux entités (le masculin et le féminin) sont toutes deux limitées dans la construction de leur identité. En termes psychanalytiques, le sujet sexué est inscrit dans le système signifiant du langage de manière binaire, construit en tant qu'homme ou en tant que femme. Ce langage binaire qui reflète et détermine notre identité sexuée apparaît dans la majorité de nos représentations, et ce compris les images de la culture visuelle de masse. Dès lors, Jean Fisher exprime l'idée qu'« il serait peut-être approprié de dire que nous ne dérobons pas l'image mais que, en tant que langage, c'est elle qui nous vole¹¹⁰ ». De là le titre de l'exposition, qui nous invite à chercher ce qui se trouve « derrière l'image volée » en termes de formation et de maintien de l'identité genrée.

¹⁰⁶ OWENS Craig, « Feminists and Postmodernism », *op.cit.*, p. 71.

¹⁰⁷ WOLLEN Peter, « Photography and Aesthetics » dans *Screen*, n°19, 1978, p. 27.

¹⁰⁸ «[...] a disorientation and reorientation of the spectator in which new signifieds are superimposed disturbingly on the memories/ anticipations of old presuppositions » dans WOLLEN Peter, *op.cit.*, p. 28.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ «It may be appropriate to say not that we purloin the image but that, as language, it purloins us » cf. FISHER Jean, «Beyond the Purloined Image. Riverside Studios » dans *Artforum*, décembre 1983, vol. 22, n°4, p. 87.

Or, si le sujet se construit par rapport à ce langage des images de masse et y est même idéalisé et objectivé, Jean Fisher déclare que des stratégies alternatives sont possibles pour « décentrer » ce langage. Pour lui, ce décentrage passe par l'utilisation discursive d'une pluralité de codes et de lectures qui s'opposeraient aux conventions syntaxiques habituelles¹¹¹. Ce sont donc les codes dominants de la photographie, comme partie constitutive de ce langage, qui sont ici détournés, renversés, décentrés de façon post-moderniste dans le travail des artistes présentés lors de l'exposition. En effet, le point de vue, le cadrage, les séquences narratives, et autres techniques des photographies de masse originelles sont brouillés dans un processus de réappropriation. Ce processus est par exemple à l'œuvre chez Barbara Kruger, Sherrie Levine, Cindy Sherman, mais aussi Mary Kelly et Yve Lomax, chacune exerçant une « dépropriation » des images de masse selon le concept amené par Peter Wollen. Ces artistes basent leur travail artistique sur les théories brechtiennes, et notamment celle de la distanciation critique.

3.2. Apport des théories brechtiennes

3.2.1. La critique du réalisme bourgeois

Pour penser les questions politiques et notamment féministes de leur époque, les artistes des deux expositions basent leur réflexion sur ses théories de distanciation et de critique du réalisme bourgeois amenées par Bertolt Brecht. Selon lui, le réalisme bourgeois présente une image simpliste du monde, dans une logique de représentation idéologique où le savoir est accessible à partir d'une observation empirique. Or, et les artistes l'ont bien compris, il ne suffit pas seulement de *rendre visible* pour obtenir un véritable impact politique puisque « la vision ne peut que confirmer les perceptions du monde sanctionnées par l'idéologie ou, au mieux, les inverser¹¹² ». La simple description visuelle des symptômes de la société patriarcale dans l'objectif d'améliorer la condition des femmes ne suffit plus. Des déterminations structurelles doivent désormais être mises au jour et exploitées dans le domaine de la représentation¹¹³. Les artistes de *Beyond the Purloined Image* vont alors jouer avec les structures représentationnelles pour faire valoir leur propos. Selon Mary Kelly, ceux-ci ne cherchent pas à piller le monde culturel dans un geste iconoclaste, sinon à « explorer ses liens, déconstruire son centre, proposer une décolonisation de ses codes visuel et de son langage lui-même¹¹⁴ ». Si l'on s'en réfère à la logique de Brecht, les stratégies critiques et subversives induisent inévitablement une critique du réalisme et de ses codes dominants qui naturalisent les idéologies bourgeoises et masculinistes comme étant la norme¹¹⁵. Par le recours à cette théorie brechtienne de la critique du réalisme bourgeois, les artistes interrogent réellement la représentation de la différence sexuelle et se confrontent également à la difficulté de transformer la théorie en pratique artistique. Leur but est de brouiller les

¹¹¹ FISHER Jean, *op.cit.*, p. 87.

¹¹² “[...] vision may only confirm ideologically sanctioned perceptions of the world or at best simply invert them” dans POLLOCK Griselda, “Screening the Seventies”, *op.cit.*, p. 226.

¹¹³ *Ibid.*, p. 227.

¹¹⁴ “exploring its boundaries, deconstructing its center, proposing the decolonization of its visual codes and of language itself” dans KELLY Mary, “Beyond the Purloined Image”, *op.cit.*, p. 110.

¹¹⁵ POLLOCK Griselda, “Screening the Seventies”, *op.cit.*, p. 234.

frontières entre le féminin et le masculin pour annihiler ces catégorisations différentielles. Ils dénoncent donc cette différence sexuée, autrement dit cette classification binaire en termes de féminité ou de masculinité, via une disruption consciente de sa représentation traditionnelle. La perturbation des techniques photographiques qui est dès lors opérée dans ce but correspond en réalité à l'art radical de Brecht, qui est une sorte de collage-montage multiforme perçu comme contradictoire et non-unitaire¹¹⁶, éléments que l'on retrouve également dans *Post-Partum Document*.

3.2.2. La distanciation critique

Les artistes, que ce soient ceux de *Beyond the Purloined Image* ou de *Difference*, jouent donc avec les codes photographiques pour interroger les représentations du spectateur et sa position par rapport aux images. Pour Brecht, le spectateur se situe dans une position de séparation face aux représentations : par exemple, le spectateur de théâtre est séparé de la scène par « le quatrième mur », et un gouffre spatial et fictionnel s'installe entre le spectateur et les acteurs. Si Brecht dénonce cette séparation, il condamne également l'identification des spectateurs aux caractères représentés par les acteurs ainsi que le principe de la catharsis. Il prône plutôt l'établissement d'une *distanciation* grâce à la rupture de cette séparation, et le repositionnement du spectateur dans une perspective multiple et critique¹¹⁷. En effet, Brecht amène un déplacement incessant de l'identification du spectateur, une distance constante, un mouvement critique qui joue avec les contradictions¹¹⁸.

Dès lors, ce concept de « distanciation » ou de « défamiliarisation » consiste à considérer le spectateur non pas comme un être passif face à ce qu'il voit, mais bien libéré du monde fictionnel illusoire et donc actif devant le spectacle qui lui est montré¹¹⁹. Celui-ci n'est plus le simple récepteur d'une œuvre, mais est poussé à une activité de lecture critique de la représentation. Comme l'annonce Stephen Heat à propos de ce principe de distanciation, « loin de la séparation du spectateur, il s'agit d'une étape vers son inclusion dans un processus¹²⁰ ». Grâce à cette libération à la fois de la séparation nette et de l'identification totale aux dispositifs cinématographiques, photographiques ou autres, le spectateur devient producteur du sens. En effet, cette distanciation l'empêche d'être captivé par la narration fictionnelle, mais l'oblige au contraire à réfléchir aux obstacles de compréhension qui se présentent à lui. Il n'est plus le récepteur d'un sens unique et unilatéral, qui transfère une idéologie dominante au travers des représentations, mais devient un constructeur à part entière de savoir, un participant actif dans la production de la signification d'une représentation quelconque, et ainsi dans la compréhension de notre monde contemporain¹²¹. En bref, le spectateur effectue une distanciation critique qui va lui permettre d'interroger ce qu'il voit, de créer du savoir, de dominer la réalité.

¹¹⁶ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 234.

¹¹⁷ HEAT Stephen, « Lessons from Brecht » dans *Screen*, vol.15, n°2, été 1974, p. 109.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹¹⁹ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 223.

¹²⁰ "[...] far from separating the spectator, this is a step towards his inclusion in a process" dans HEAT Stephen, *op.cit.*, p. 111.

¹²¹ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 223-224.

Cette domination de la réalité est accompagnée d'une interrogation sur cette réalité dans toutes ses formes, et notamment ses représentations artistiques. Cette interrogation étant également un processus formel, Brecht prône un avant-gardisme artistique qui va explorer la réalité à travers la production de nouvelles définitions possibles de celle-ci. L'artiste va ainsi se défaire du poids des traditions en opérant une déconstruction, voire une reconstruction de cette tradition, via, si possible, un processus de dépossession et de réappropriation de ses représentations¹²². Les techniques brechtiennes entrent donc en lien étroit avec celles de ceux que Peter Wollen appelait les artistes « déropriationnistes » qui tentent également de remodeler la tradition en se réappropriant ses représentations dans la culture de masse.

3.2.3. Un engagement féministe politique

Le recours à cette théorie de la distanciation de Brecht et de toutes ses implications formelles permet d'aborder la sexualité comme ayant des conséquences sociétales et politiques, au-delà de sa simple compréhension psychanalytique. Le *sujet* n'est plus seulement le résultat d'une construction sexuée de l'identité telle que comprise par la psychanalyse freudienne ou lacanienne. Dans le travail de ces artistes, celui-ci est également le résultat d'une construction sociale (nous avons déjà vu que cette imbrication de la psychanalyse et du social était primordiale pour Mary Kelly). Dès lors, la subjectivation est également un processus social et idéologique, le sujet se construisant dans son rapport aux représentations diffusées par les institutions dominantes, c'est-à-dire à une certaine idéologie. Dès lors, un sujet est certes actif, celui qui est *agent*, mais aussi passif, celui qui est *sujet* à une autorité idéologique. Selon Griselda Pollock, cette compréhension sociale de la notion de sujet confrontée aux idéologies permet, tout comme le fait la psychanalyse, d'interroger la sexualité et les représentations.

L'héritage brechtien donne de cette façon l'occasion de tisser des liens entre un certain engagement politique et des stratégies artistiques qui auront alors un véritable impact dans la sphère culturelle¹²³. En effet, le recours aux théories de Brecht, relues à la lumière des concepts contemporains de l'idéologie, du langage et de la subjectivité, permet une interrelation entre la matérialité, la sexualité et la socialité, comme le conçoit Mary Kelly¹²⁴. La matérialité se différencie du formalisme moderniste, puisque le matérialisme féministe amène un questionnement sur la représentation en tant que lieu de l'activité idéologique. Si l'on reprend les pensées de Brecht, son principe de distanciation critique invoque le problème politique de la représentation. Il exprime le besoin d'un travail artistique *sur* la représentation qui se joue également *dans* la représentation. L'utilisation de la distanciation critique brechtienne permet de comprendre les mécanismes qui sous-tendent la représentation, et ainsi la construction du sujet dans une certaine position qui lui est assignée en fonction de la formation de cette représentation¹²⁵. Au-delà de ce problème politique de la représentation, le matérialisme invite à agir au niveau culturel pour avoir une véritable voix politique. Dès lors,

¹²² HEAT Stephen, *op.cit.*, p. 123.

¹²³ *Ibid.*, p. 223.

¹²⁴ KELLY Mary, "Beyond the Purloined Image", *op.cit.*, p. 113.

¹²⁵ HEAT Stephen, *op.cit.*, p. 119.

les œuvres des artistes de *Beyond the Purloined Image* et de *Difference* réussissent à avoir une grande portée politique puisque l'exposition photographique permet de créer un lien entre les rôles sexués assignés qui relèvent habituellement de la sphère privée, et leur présentation dans la sphère publique grâce au détournement des images de la culture de masse. Effectivement, l'appropriation et le détournement des images qu'opèrent ces artistes forment un langage qui est, selon les termes de Mary Kelly, hétérogène, disruptif, ouvert, plaisant et politique¹²⁶. Grâce à cette matérialité, cette critique du réalisme et cette distanciation critique du spectateur, les artistes ont réellement en main les outils politiques nécessaires pour changer les structures dominantes de la réception culturelle, et ainsi faire réfléchir sur nos idées préconçues de féminité et masculinité à partir de leurs représentations.

3.3. Repenser la féminité à travers sa narration

3.3.1. La narration comme vecteur de l'idéologie dominante

L'un des éléments clés permettant la distanciation critique et la réflexion du spectateur face à la représentation est la perturbation au niveau de la narration. Comme nous l'avons vu, la narration n'est pas unifiée dans *Post-Partum Document* mais bien dispersée à travers plusieurs médiums tels que les notes manuscrites, la retranscription de conversations, les journaux intimes, les commentaires de la mère par rapport aux réalisations de son fils, et de nombreux autres supports textuels et visuels. La féminité est construite et se lit donc au travers des nombreux discours – y compris parodiques – que ces médiums transmettent. Ces discours sont traversés par autant de sensations et de processus comme le désir (féminin et non plus masculin, nous y reviendrons), l'anxiété, la peur de la perte de l'enfant, le reniement et la fétichisation¹²⁷. Sans aller jusqu'à évacuer les représentations figurées, d'autres artistes de *Difference* et de *Beyond the Purloined Image* reprennent la narration traditionnelle présente dans les médias de masse pour en brouiller sa cohérence première. De manière similaire aux modernistes¹²⁸ – mais cette fois-ci dans un contexte post-moderniste – ces artistes refusent les éléments figés de cette narration, c'est-à-dire l'autorité du narrateur principal, le schéma narratif dominant comprenant une situation initiale, un nœud, le développement et la résolution finale, et surtout la cohérence et la plénitude du sujet qui en découlent¹²⁹. Ce schéma narratif typique offre effectivement au spectateur une place cohérente et externe à partir de laquelle il regarde les choses « telles qu'elles sont »¹³⁰. C'est cette idéologie dominante, cette transformation de la représentation en une prétendue « réalité », transmise notamment à travers la narration, qui est ici remise en cause par les artistes des deux expositions. Cette remise en question passe donc par le concept de « dépropriation » qui permet, grâce à la perturbation de certains des codes de la narration traditionnelle et d'autres techniques citées plus haut, d'interroger et de repenser à la fois la

¹²⁶ KELLY Mary, "Beyond the Purloined Image", *op.cit.*, p. 113.

¹²⁷ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 232.

¹²⁸ Ces artistes ne vont toutefois pas jusqu'à évacuer le contenu de l'image comme c'est le cas des modernistes (ces derniers s'intéressant davantage aux qualités formelles intrinsèques des œuvres).

¹²⁹ TICKNER Lisa, *op.cit.*, p. 24.

¹³⁰ *Ibid.*

place du spectateur, les processus de représentation ainsi que les idéologies pensées comme naturelles et innées¹³¹.

3.3.2. L'exemple d'Yve Lomax

On retrouve cette perturbation de la narration dans la série photographique *Open Rings and Partial Lines* de l'artiste londonienne Yve Lomax créée en 1983 et 1984 et exposée consécutivement dans *Beyond the purloined image* et dans *Difference*. Dans cette œuvre, l'artiste interroge la construction du sujet en jouant avec les notions traditionnelles d'artiste-auteur et de spectateur. En effet, par la reprise et la « dépropriation » d'images de masse, Yve Lomax interroge la paternité et la propriété de l'image chères aux artistes de *Beyond the Purloined Image*. Toutefois, nous allons voir que son œuvre offre, dans la lignée des artistes de *Difference*, une véritable réflexion sur la différence sexuelle et sa représentation. *Open Rings and Partial Lines* se présente sous la forme d'un montage multiple et continu de triptyques, où trois séquences photographiques en noir et blanc ou en couleur issues de sources diverses sont systématiquement placées côte à côte. Ces triptyques hétérogènes comprennent à la fois des photographies figuratives, reprenant des images et des codes de productions photographiques et cinématographiques (comme la publicité, la télévision, le film noir, le mélodrame), des formes abstraites ou linéaires (qui renvoient au titre de l'œuvre), des halos de couleur et des images floues ou indéfinissables. Ceux-ci sont disposés dans l'espace d'exposition de telle sorte à former des ensembles dans lesquels l'un des éléments (par exemple, la photographie d'une femme debout face à la mer, ou encore le halo coloré d'une lampe) est répété de manière légèrement différente dans chaque triptyque de l'ensemble. Malgré cette répétition, aucune cohérence narrative n'est saisissable, ni à l'intérieur de ces ensembles, ni même dans chaque triptyque considéré séparément. En effet, aucune narration linéaire n'en ressort, et ce brouillage de la signification est justement le moyen mis en œuvre par Yve Lomax pour condamner la représentation conventionnelle de la féminité.

Prenons l'exemple d'un ensemble de quatre triptyques, pour certains composés de photographies en noir et blanc et pour d'autres en couleurs. Dans la partie gauche de chaque triptyque est placée une image d'un visage de femme en gros plan, voir coupé, issue de représentations populaires de la culture de masse. Sur les photographies de couleurs, l'angoisse qui se lit sur les traits des femmes peut mener à l'hypothèse que ces images sont tirées d'un film d'horreur ou d'un mélodrame. Les photographies en noir et blanc présentent quant à elles des visages davantage apprêtés, maquillés et coiffés, images stéréotypées de la femme désirable que l'on peut aisément retrouver dans des téléfilms ou des magazines. Considérées individuellement, ces photographies diffusent toutes une prétendue vérité commune et universelle sur ce que serait la femme et la féminité : une créature toujours jolie, facilement en proie à la peur et à l'angoisse, qui se rend désirable (par le maquillage, la coiffure, les vêtements) pour les hommes, mais qui n'est cependant jamais entièrement saisissable, toujours un peu mystérieuse. Ces images des visages des femmes sont donc extirpées de leur contexte d'origine (la culture populaire) pour être replacées à côté d'autres

¹³¹ TICKNER Lisa, *op.cit.*, p. 26.

photographies figuratives et abstraites. Effectivement, au centre de chaque triptyque se trouve une bande plus fine constituée de représentations abstraites ou floues, parfois difficilement perceptibles. On retrouve ainsi successivement un rectangle sombre, des nuages vaporeux, une image floue d'un paysage qui défile prise à l'intérieur d'un train en marche et des éléments structurels qui forment des lignes horizontales. Enfin, la photographie dans le pan droit de chaque triptyque est l'élément commun à l'ensemble et permet un minimum de cohérence structurelle. Il s'agit de quatre photographies différentes d'une même femme qui attend son train debout sur le quai d'une gare. Toutes ces images sont sorties de leur contexte d'origine et ne trouvent pas de cohérence narrative aux côtés des autres images qui constituent l'œuvre.

Face aux représentations stéréotypées et limitantes de la femme dans les médias de masse, *Open Rings and Partial Lines* s'élève contre l'idée selon laquelle la photographie représente le réel et permet donc aux hommes d'entrevoir la réalité de cette féminité mystérieuse. Yve Lomax s'oppose par ailleurs à cette contradiction selon laquelle la femme est une altérité et une énigme dont la vérité serait néanmoins saisissable *dans* et *par* les images médiatiques¹³². Dès lors, Yve Lomax récupère ces images qui présentent la « vérité » de cette féminité et les combine avec d'autres images photographiques disparates pour renforcer de manière ironique ce côté « mystérieux » de la femme. Elle dénonce ainsi sa conception comme objet plein de mystère et démontre que « femme » et « féminité » ne sont pas des catégorisations innées mais bien construites et naturalisées par la représentation. Face à cette altérité du féminin, Yve Lomax rejette de ce fait le processus de valorisation de la femme en cours dans le féminisme essentialiste et ne cherche pas à rendre la réalité de ce qui serait une « essence féminine ». Au contraire, le détournement d'images populaires codifiées¹³³ et leur organisation nouvelle en triptyque ne permet plus de saisir une idée fixe de ce que serait la « féminité ». Les séquences mises bout à bout perdent leur sens d'origine et aucune résolution de l'œuvre n'est possible. La volonté de créer une narration cohérente est constamment déjouée, puisque la représentation de la femme dans les deux photographies externes du triptyque est constamment brisée par l'intégration d'un troisième terme venant se placer au milieu. Cette bande médiane indéchiffrable empêche la construction d'une narration sensée, ne fonctionnant pas comme un lien entre les deux photographies externes mais prenant au contraire la forme du manque. De cette façon, Yve Lomax remet en question la finitude et la complétude de la photographie plutôt que de résoudre « l'énigme de la féminité » en offrant une identité définie au sujet féminin représenté¹³⁴. En effet, par la multiplicité et l'hétérogénéité des images placées ensemble, l'artiste accroît les significations, reconnaît la multiplicité des différences de classes, races, sexualité, âges, religions, etc.¹³⁵ La mise en dialogue des images figure une femme à contre-courant des représentations dominantes par sa multiplicité, son hétérogénéité, son caractère désormais insaisissable¹³⁶.

¹³² POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 240.

¹³³ Outre les visages issus de scènes de films, la représentation de la jeune femme qui attend seule sur le quai de la gare est aussi répandue dans l'imaginaire collectif.

¹³⁴ KELLY Mary, "Beyond the Purloined Image", *op.cit.*, p. 112.

¹³⁵ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 243.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 239.

Celle-ci, échappant à la représentation conventionnelle, se soustrait de même au regard masculin dominant du spectateur, empli de fantasmes, de désir de contrôle et de possession.

Au niveau formel, le travail d'Yve Lomax reflète la réflexion brechtienne sur l'effet du montage qui permettrait une distanciation critique. Pour Brecht, l'inclusion active du spectateur dans le processus de compréhension – et donc de construction – de l'œuvre passe par le montage cinématographique, car celui-ci offre le moyen de « couper » le spectateur dans et au-delà du film, dans l'objectif d'un multiple positionnement de lecture¹³⁷. Il permet la production de contradictions à n'importe quel niveau du travail artistique et peut donc être compris comme la forme dialectique de l'œuvre¹³⁸. Ainsi, dans *Open Rings et Partial Lines*, le montage de trois photographies coupées et placées l'une à côté de l'autre ne cherche pas la transparence du sens mais crée au contraire de la contradiction. Le spectateur se retrouve dans une position critique face à cette nouvelle manière de représentation et se voit obligé de réfléchir sur la nature des images placées devant lui, leur contexte d'origine, et la signification de celles-ci lorsqu'elles sont assemblées. Cette disruption de la narration via le montage est considérée comme l'un des procédés des artistes usant de la technique de la « dépropriation » et provoque la distanciation critique prônée par Brecht. En outre, comme Brecht le faisait remarquer, la distanciation critique ne consiste pas seulement en une lecture critique de la représentation par le spectateur. Il s'agit également d'une critique du spectateur envers sa propre position, qui est critique, contradictoire, instable¹³⁹. Grâce à la (non-)narrativité et le format spécifiques de son œuvre, Yve Lomax offre donc une dissolution totale du système genré et empêche les oppositions binaires qui sous-tendent le régime hétérosexuel de la différence sexuelle¹⁴⁰. En effet, les représentations typiques de la féminité dans les médias de masse sont totalement détournées et remises en question selon les théories brechtiennes, faisant s'interroger le spectateur sur la construction du sujet sexué à travers un processus de différenciation. La distanciation brechtienne employée par Yve Lomax n'est donc pas une « forme », ne se résume pas à une série de techniques de détournement des images ; il s'agit d'un mode d'analyse à part entière de la représentation.

4. *Post-Partum Document* ou la fétichisation comme contre-pratique du *male gaze*

4.1. Une multiplicité de discours pour libérer la signification

Post-Partum Document de Mary Kelly s'inscrit dans la lignée de ces œuvres féministes empreintes des théories postmodernistes et brechtiennes qui tentent de détourner les idéologies dominantes en termes de différence sexuelle. Afin d'échapper au *male gaze*, Mary Kelly renverse les techniques des artistes qui utilisent leur féminité pensée comme essentielle et comme une entité innée. Elle problématise au contraire un féminisme

¹³⁷ HEAT Stephen, *op.cit.*, p. 112.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 122.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴⁰ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 239.

constructiviste, c'est-à-dire un féminisme qui considère la construction sociale du sujet comme une représentation de la différence sexuelle à l'intérieur d'un discours spécifique¹⁴¹. En traitant de la construction de la féminité maternelle, qui n'est pour Mary Kelly ni préexistante, ni essentielle, *Post-Partum Document* met en évidence la possibilité d'une déconstruction des formes dominantes de la représentation de la différence. Elle démantèle de cette façon la justification de la subordination des femmes dans notre ordre social¹⁴². Certes, l'œuvre utilise les codes de la domination masculine, puisqu'elle suit le parcours du fils de l'artiste dans son entrée progressive dans le langage, ce dernier étant le système symbolique de l'ordre patriarcal¹⁴³. Pourtant, Mary Kelly effectue une forte distanciation critique face à ce langage : celui-ci est fragmenté en une multitude de discours, qui ne sont plus lisibles littéralement mais vont produire d'autres significations. *Post-Partum Document* reprend donc les conceptions cinématographiques de Brecht, où il s'opère une interaction entre divers supports discursifs et différents registres de représentation, en mêlant les discours et codes psychanalytiques, féministes, scientifiques, médicaux et autobiographiques. Ces discours vont ainsi permettre d'exprimer d'autres registres de représentation. Dès lors, les significations de *Post-Partum Document* ne sont pas entièrement définies par la culture dominante mais parviennent à s'en échapper, révélant ainsi ce que l'ordre symbolique cherche à réprimer¹⁴⁴. En effet, cette intertextualité et cette imbrication de codes donnent naissance à une œuvre d'art complexe qui permet de démontrer les mécanismes qui sous-tendent la production des discours concernant la différence sexuelle et la position de la femme¹⁴⁵. Au-delà de cette dénonciation, nous verrons que l'œuvre parvient à mettre en lumière un aspect fréquemment occulté, celui du plaisir féminin, et plus précisément des fantasmes de la mère.

Mary Kelly se confronte donc à la production continue de la différence à travers les systèmes représentationnels. Toutefois, cette confrontation s'opère de manière différente que dans les œuvres d'Yve Lomax et des autres artistes de *Beyond the Purloined Image* puisque la multitude de discours compensent un fait étonnant : l'absence d'images photographiques. Alors que l'œuvre est composée des souvenirs de la mère, et que les *memorabilia* passent principalement par des photographies dans notre culture occidentale, *Post-Partum Document* n'en contient aucune¹⁴⁶. Ainsi, Mary Kelly évacue toute représentation figurée pour se concentrer sur les autres manières de représenter une relation mère-fils, et plus globalement la féminité et la maternité. Cette tactique lui permet de s'éloigner de l'image conventionnelle de la mère à l'enfant. Cependant, la représentation de soi, si elle n'apparaît pas sous forme figurative au moyen de photographies, se retrouve quand même disséminée dans les narrations à la première personne qui ponctuent les *Documentation*. Ainsi, le réalisme qui ne se retrouve pas au niveau visuel est rendu au niveau textuel dans les passages narratifs¹⁴⁷. Mary Kelly retranscrit les premières paroles et les premiers écrits de son fils et les interprète, elle note, explicite et contextualise des bribes de leurs conversations, elle transcrit à la

¹⁴¹ KELLY Mary, "Preface and Footnotes to the Post-Partum Document", *op.cit.*, p. 43.

¹⁴² SMITH Paul et KELLY Mary, *op.cit.*, p. 22.

¹⁴³ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 232.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 233.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ OWENS Craig, "Posing", *op.cit.*, p. 9.

¹⁴⁷ KELLY Mary, "On Femininity", *op.cit.*, p. 60.

manière d'un journal intime ses joies et ses préoccupations de mère. Tous ces passages narratifs sont contrebalancés par des diagrammes, des rapports et d'autres langages scientifiques. Par exemple, les traces fécales ne cherchent pas à apporter du sensationnel à l'œuvre, mais sont la preuve que Mary Kelly nourrit correctement son enfant, se conforme aux obligations sociales, et sont donc placées sur le rapport complet de l'alimentation de l'enfant¹⁴⁸. Pourtant, le discours « féminin » jugé plus sensitif et le discours « masculin » considéré comme plus théorique ne s'opposent pas. Au contraire, ils doivent être compris dans le sens d'une intertextualité, l'imbrication du visuel, du textuel, des « objets trouvés », des inscriptions verbales et des discours théoriques construisant la signification globale de l'œuvre¹⁴⁹. Cette hétérogénéité des discours permet d'absoudre l'idée d'une féminité essentielle, et de repenser la question de l'expérience maternelle et de la différence sexuelle dans les champs du langage et de la représentation¹⁵⁰.

En prenant l'exemple des bodys présentés dans l'*Introduction* de *Post-Partum Document*, Mary Kelly déclare qu'elle ne pouvait pas réellement représenter la femme et le degré de fantasmes et de plaisir qui étaient en jeu dans la relation maternelle et dans la féminité d'une manière iconique ; elle avait besoin d'un moyen davantage indexical, comme une trace¹⁵¹. Dès lors, l'artiste va abandonner toute représentation figurée, et représenter la multiplicité de discours grâce à des *fétiches*. Cette absence d'images et ce recours aux fétiches lui permettent de déconstruire adéquatement l'autorité transmise notamment sous la forme de *male gaze*. Mary Kelly provoque ainsi la libération du spectateur « féminin » d'une identification soit avec la position du voyeur « masculin », soit avec la position du personnage féminin réifié, de manière narcissique. De cette libération de ces deux positions intenables émerge alors une certaine forme de plaisir dans la reconnaissance et l'abandon d'une féminité considérée comme archaïque, essentielle et irreprésentable¹⁵². En effet, par la multiplicité des discours et des éléments qui composent l'œuvre, Mary Kelly expose une véritable expérience transparente de la maternité. Elle fait en sorte que le spectateur l'entende plutôt qu'il ne la regarde, la considère comme un sujet plutôt qu'il ne l'objective¹⁵³. La femme n'est plus représentée comme un corps, objet du regard et du désir masculin ; au contraire, *Post-Partum Document* arrive à dépeindre la femme comme sujet de son propre désir. Or, pour mener à bien cet objectif novateur, la fétichisation à la base de cette libération doit être détournée de sa signification psychanalytique première.

¹⁴⁸ "Post-Partum Document, 1973-1979" extrait du film « Mary Kelly, Four works in dialogue 1973-2010 », Moderna Museet Stockholm.

¹⁴⁹ KELLY Mary, "On Femininity", *op.cit.*, p. 61.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ CRIMP Douglas, *op.cit.*, p. 16.

¹⁵² KELLY Mary et MULVEY Laura, *op.cit.*, p. 37.

¹⁵³ "Post-Partum Document, 1973-1979", *op.cit.*

4.2. De la fétichisation des corps à la fétichisation des objets

4.2.1. La fétichisation du corps féminin comme réponse à la peur de la castration

Dans un de ses écrits, Victor Burgin déclare que ce qui est en jeu dans le travail artistique de l'époque « n'est plus tellement une question d'« images de femmes », mais plutôt une question de la « femme comme image »¹⁵⁴ ». Comme Laura Mulvey l'indiquait lors de son analyse des films narratifs hollywoodiens, la femme est dans une attitude passive, traitée soit avec sadisme, soit comme un fétiche, se rendant ou rendue disponible aux désirs masculins. Ce scénario de la fétichisation du corps féminin tire son origine du *male gaze* et est constamment rejoué dans notre culture visuelle selon Mary Kelly¹⁵⁵. En effet, pour Stephen Heat, la structure de la représentation est une structure du fétichisme dans laquelle le spectateur est placé dans une position de séparation par rapport à ce qu'il voit, ce qui lui permet de confirmer la cohérence de la fiction ainsi que sa propre cohérence. Cette dernière ne peut avoir lieu qu'à condition que ce sujet spectateur ignore les structures de sa production¹⁵⁶. Or, pour comprendre les mécanismes du fétichisme, et donc ceux de la séparation et de la cohérence, il faut se référer à ce qu'en dit Freud dans son essai « Le fétichisme » de 1927.

Alors que la dimension symbolique est représentée par le phallus dans notre société patriarcale, le paradoxe de ce phallocentrisme est qu'il dépend de l'image de la femme castrée pour donner un ordre et une signification à son monde¹⁵⁷. En effet, pour que l'ordre patriarcal puisse fonctionner, la femme est conçue en « négatif » par rapport à l'homme conçu en « positif ». Ce dernier possédant un phallus, la femme, par opposition, serait « castrée » et dans une position de « manque ». Selon Freud, le fétiche joue alors le rôle de substitut du pénis chez la femme, dans la signification qu'il revêt dans la petite enfance. En effet, le jeune enfant découvre la différence sexuelle via la vision d'une présence phallique chez le garçon et d'une absence phallique chez la fille. Face à ce manque, cette absence de pénis qui serait ressenti dès l'enfance par la petite fille, le phallus est dès lors considéré comme un lieu de présence chez l'homme. Le fétiche est donc le substitut du phallus de la femme (en premier lieu, de la mère) auquel le jeune enfant croyait fermement et ne veut pas renoncer. Il s'agit d'un signe de désaveu de la prise de conscience effrayante de cette absence, et de lutte subséquente contre cette disparition¹⁵⁸.

En effet, cette absence de pénis chez la femme représente une menace latente et constante pour l'homme. Pour contrer ce danger potentiel et cette terreur de la castration, celle-ci peut être amenée à un niveau imaginaire, celui du fantasme. De manière inconsciente, l'homme va donc transformer la femme en fétiche. D'une part pour la rendre « phallique » et donc supportable en tant qu'objet sexuel, ce qui permettrait à l'homme d'éviter

¹⁵⁴ "It's no longer so much a question of "images of women", but rather a question of "woman-as-image" dans BURGIN Victor, *Between*, *op.cit.*, p. 60.

¹⁵⁵ KELLY Mary, "Preface and Footnotes to the Post-Partum Document", *op.cit.*, p. 40.

¹⁵⁶ HEAT Stephen, *op.cit.*, p. 106.

¹⁵⁷ MULVEY Laura, *op.cit.*, p. 6.

¹⁵⁸ HEAT Stephen, *op.cit.*, p. 106.

l'homosexualité. D'autre part pour triompher et se protéger de cette menace castratrice qui plane sur lui à la vue des organes génitaux incomplets de la femme. Dès lors, dans la théorie psychanalytique, la fétichisation de la femme est l'un des moyens, avec le sadisme, de s'approprier le corps de la femme sans le danger de la castration qui l'accompagne. En effet, dans le régime fétichiste, le voyeur reste séparé du monde imaginaire qu'il observe, tandis que la menace que représente la femme est apaisée par des images gratifiantes de celle-ci¹⁵⁹.

4.2.2. La fétichisation de l'enfant

Cependant, un autre type de fétichisation va permettre à la femme de contrecarrer cette fétichisation des corps féminins et de se défaire de cette représentation de la femme comme une icône, un corps sexualisé et disponible sans danger pour le désir masculin. Il s'agit de la fétichisation de l'enfant, qui va permettre une postposition ou une suspension de la reconnaissance du manque chez la femme. Cette fétichisation prend place lors de la naissance d'un enfant, ou même avant, dès la promesse de l'enfant. En effet, la place négative de la mère est suspendue tant que l'enfant représente le désir de phallus de la mère et joue ce rôle pour elle¹⁶⁰. Dès lors, en donnant naissance, la mère obtient en quelque sorte le phallus, et n'est plus considérée comme le genre auquel il manque un pénis dans la société patriarcale. Comme l'affirme Laura Mulvey, la fonction de la femme dans l'inconscient est double. D'une part, elle symbolise la menace de la castration par son absence de pénis, et d'autre part, elle élève son enfant dans le symbolique¹⁶¹.

Craig Owens explicite cette tension entre la plénitude et le manque dans la relation maternelle grâce à une photographie de Mary Kelly et de son fils qui illustre l'ouvrage *Post-Partum Document*. Cette unique photographie liée à l'œuvre a été prise lors de l'enregistrement d'une conversation entre Mary Kelly et son fils, qui a ensuite été transcrite et annotée pour prendre part à la *Documentation III*. Sous les codes représentationnels d'une mère à l'enfant, celle-ci expose en réalité la théorie lacanienne de la castration. Le jeune Kelly Barrie est assis sur les genoux de sa mère, ceint entre ses cuisses, totalement englobé par sa silhouette ; dans cette position, le fils représente effectivement le phallus fétichisé de la mère. Cette interprétation est réitérée et approuvée par le micro que tient le jeune enfant dans ses mains et qui fonctionne comme symbole phallique. Celle-ci est encore confirmée par le fait que la possession du phallus, représenté ici doublement par l'enfant qui apprend à parler et par le micro, signifie un accès à l'ordre symbolique du langage, et donc à l'habilité de représenter le manque¹⁶². Dès lors, la mère, malgré la présence phallique symbolisée par l'enfant, reste dans une position secondaire dans l'ordre symbolique. En effet, en portant l'enfant, qui fonctionne comme substitut, la femme reste à sa place dans le symbolique, passive et silencieuse, porteuse de l'enfant et donc de la signification mais non pas elle-même créatrice de cette signification. Cette idéologie psychanalytique de la castration et de la

¹⁵⁹ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 224.

¹⁶⁰ KELLY Mary, "Notes on reading the *Post-Partum Document*", *op.cit.*, p. 3.

¹⁶¹ MULVEY Laura, *op.cit.*, p. 6.

¹⁶² OWENS Craig, "Posing", *op.cit.*, p. 9.

fétichisation, lue à la lumière du patriarcat, structure l'entière des relations sociales et légitime la différence entre les sexes dans la société.

Si chez l'homme, l'anxiété de la castration se manifeste par la perte d'un membre du corps, comme le pénis, lorsqu'on déplace ce scénario imaginaire du côté de la femme, la peur de la castration se manifeste par la perte d'un être aimé, et plus spécifiquement la perte de l'enfant¹⁶³ (que celui-ci se détache de la mère, parte, exprime un rejet ou meure). En effet, l'interdépendance et la complétude ressentie par la mère dès la naissance de l'enfant laisse vite place à un sentiment croissant de perte. En grandissant, l'enfant se détache progressivement de sa mère, jusqu'au moment où il signe de son propre nom et entre symboliquement dans le langage comme sujet sexué. Parallèlement, la mère expérimente alors l'angoisse de la séparation, du manque et de la perte. Perte de l'enfant, et donc du phallus, puisqu'elle signifie également la disparition de cette plénitude symbolique et de la capacité de combler le manque¹⁶⁴. Par cette perte progressive, la mère expérimente à nouveau graduellement la castration subie lorsqu'elle était petite fille¹⁶⁵. Dans *Post-Partum Document*, celle-ci est symbolisée par les six étapes du développement de l'enfant exprimée par les six *Documentation* et qui sont autant de gradations dans la perte. S'il peut sembler à priori regrettable, c'est ce détachement graduel qui va pourtant permettre à la mère d'exprimer son propre désir et se détacher complètement du désir masculin.

4.2.3. La fétichisation des substituts de l'enfant

Dans *Post-Partum Document*, Mary Kelly effectue habilement un double déplacement de la fétichisation pour libérer son corps des pièges du désir masculin et laisser exprimer son propre désir. Dans un premier temps, la fétichisation du corps de la femme est rendue impossible par l'absence de représentations figurées de celui-ci. Dans un second temps, l'artiste détourne la fétichisation de l'enfant initiale en la remplaçant par des substituts¹⁶⁶. En effet, dans la psychanalyse, afin de retarder cette expérience de la perte et de garder une certaine liberté au sein de la répartition genrée, la femme va continuer à « fétichiser » son enfant lorsqu'il grandit, soit en continuant à s'occuper de lui de manière exagérée, soit en gardant de lui des souvenirs. Cette dernière option est celle présentée par Mary Kelly dans *Post-Partum Document*, qui affiche une centaine d'objets qui ont fonction de *memorabilia*. En exposant sa relation à son fils de manière non-autobiographique mais comme un langage structuré et un discours réciproque, Mary Kelly détourne la fétichisation de l'enfant pour ne pas avoir à y renoncer. Ce sont désormais tous les objets en lien avec cette relation (les bodys, les transcriptions de conversations, les premiers apprentissages de l'écriture, les horaires types, les journaux intimes de la mère, les gribouillages de l'enfant et les dizaines d'autres médiums qui composent l'œuvre) qui sont considérés comme des fétiches, et non pas son corps ni le corps de son fils. En déplaçant l'élément d'iconicité vers ces objets du quotidien, qui obtiennent alors un pouvoir représentationnel, Mary Kelly crée ainsi une distanciation

¹⁶³ SMITH Paul et KELLY Mary, *op.cit.*, p. 18.

¹⁶⁴ KELLY Mary, "Preface and Footnotes to the Post-Partum Document", *op.cit.*, p. 41.

¹⁶⁵ IVERSEN Margaret, *op.cit.*, p. 41.

¹⁶⁶ POLLOCK Griselda, "Screening the Seventies", *op.cit.*, p. 232.

critique et théorique à la suite des théories cinématographiques de Laura Mulvey et des théories psychanalytiques sur le voyeurisme et le fétichisme¹⁶⁷. Elle crée un fétichisme « féminin » qui renie la séparation à l'enfant, et démontre ainsi la perversité de cette fétichisation généralement réservée aux hommes¹⁶⁸. De ce fait, en reproduisant la perversion du fétichisme envers les objets liés à sa relation à l'enfant, elle parvient à mettre en lumière et dénoncer brillamment la nature fétichiste de la représentation du corps des femmes¹⁶⁹.

4.2.4. La fétichisation de la représentation

Outre cette question de la sexualité, la fétichisation de l'enfant via les *memorabilia* est rendue tellement évidente dans *Post-Partum Document* qu'elle permet de questionner une autre forme de fétichisation, celle de la représentation elle-même. Aux côtés de la sexualité et de la matérialité que nous avons déjà abordés, Mary Kelly amène donc la socialité comme concept féministe clé de cette époque. Celui-ci concerne les institutions artistiques, musées et galeries qui permettent la diffusion des œuvres et qui se situent dans un continuum avec d'autres pratiques économiques, sociales et idéologiques. En rendant ces traces insignifiantes du quotidien visibles à tout un chacun, Mary Kelly questionne les limites de l'art conceptuel et la portée de ce mouvement. En effet, en les intégrant dans des cadres, positionnés de manière conventionnelle sur des murs blancs, elle interroge la présentation des œuvres dans les institutions muséales. Elle se positionne de cette manière dans la lutte politique et la critique sociale du Mouvement des Femmes, qui joue du pouvoir social et idéologique des œuvres artistiques¹⁷⁰. Grâce à son exposition dans des galeries et des musées, son œuvre permet ainsi de faire le lien entre le domaine privé et personnel (la maternité comme travail invisible de tous les jours) et le domaine public et politique (l'art comme pratique visible et reconnue). En accrochant cette œuvre composée de fétiches de la relation avec son fils aux cimaises des musées, Mary Kelly donne ainsi voix à l'invisible.

En outre, Mary Kelly relie ces deux domaines, artistique et domestique, d'une autre manière, en démystifiant l'idée du non-travail qui les entoure. En effet, elle condamne le fait que la création est pensée comme du génie artistique et que la maternité est pensée comme naturelle (le fameux « instinct maternel »)¹⁷¹. *Post-Partum Document* rejoint ainsi les préoccupations des premières œuvres de Mary Kelly en ce qui concerne la division inégalitaire du travail en termes genrées, et lie de ce fait le social et le psychanalytique. Et Helen Molesworth d'ajouter que si l'un des préjugés sur l'art conceptuel est que « n'importe qui peut le faire », Mary Kelly démontre qu'il en est de même pour le soin des enfants. En dénaturant la « maternité », elle rend cette sorte de travail non genrée, réalisable aussi bien par les femmes que par les hommes¹⁷². Selon Laura Mulvey, la culture ne s'était jamais intéressée à la relation mère-enfant en dehors de l'iconographie chrétienne de la Vierge à l'enfant avant que Mary Kelly ne s'y attaque et ne propose une expérience réaliste et

¹⁶⁷ CRIMP Douglas, *op.cit.*, p. 16.

¹⁶⁸ OWENS Craig, « Feminists and Postmodernism », *op.cit.*, p. 64.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁰ POLLOCK Griselda, *op.cit.*, p. 221.

¹⁷¹ MOLESWORTH Helen, "House work and Art work" dans NIXON Mignon (ed.), *Mary Kelly*, p. 38.

¹⁷² *Ibid.*

personnelle de la maternité¹⁷³. C'est précisément à partir de cette prise de conscience du fait qu'il n'existait que des images sacralisées de cette relation dans le domaine de l'histoire de l'art que Mary Kelly a voulu mettre à la lumière cette thématique si centrale, unique et importante¹⁷⁴.

4.3. Le désir de la mère comme réponse au *male gaze*

Cette double fétichisation des substituts de l'enfant et de la représentation de la relation permet un questionnement intéressant sur le rôle et la représentation du corps de la femme et de la mère. Si *Post-Partum Document* présente bien des objets représentationnels de la relation avec le fils, ceux-ci sont également porteurs d'un sens symbolique. En effet, ces fétiches expriment l'angoisse de séparation de la mère et montrent par conséquent la vie psychique de cette dernière. Ces objets transitionnels qui composent l'œuvre deviennent des indices du désir féminin de l'artiste, qui était jusque-là resté invisible et inexprimé¹⁷⁵. En effet, s'ils ont peu de valeur marchande en tant qu'art figuratif, ils ont au contraire « une valeur affective maximale par rapport à l'économie libidinale de l'inconscient¹⁷⁶ ».

En outre, l'emplacement de ces fétiches sur le mur blanc d'exposition n'est pas anodin ; il ajoute une couche de sens supplémentaire à cette interprétation de l'expression du désir féminin et maternel. Les cadres sont installés horizontalement à la suite l'un de l'autre, visiblement séparés par catégorie (L'introduction et les six *Documentation*), fonctionnant presque comme une litanie. Lors d'un dialogue avec Laura Mulvey, Mary Kelly rebondit à propos de l'évocation du plan à 360° qui connote emblématiquement le caractère cyclique de la maternité dans le film *Riddles of the Sphinx*, coréalisé par Laura Mulvey et Peter Wollen. Elle fait le parallèle avec la structure de *Post-Partum Document* qui est également cyclique puisqu'elle met en œuvre la répétition incessante d'unités¹⁷⁷. De plus, la narration formée par la succession de ces unités n'est pas conventionnelle et les questions amenées n'ont pas de résolution. On retrouve là les techniques formelles des artistes de *Beyond the Purloined Image* qui empêchent la saisie d'une prétendue féminité. Enfin, chez Mary Kelly, cette scénographie particulière renforce le sens des fétiches comme une répétition incessante des moments de séparation et de perte qui caractérisent sa relation à son fils¹⁷⁸. Peut-être, selon les termes de Mary Kelly elle-même, parce que « le désir est infini, résiste à la normalisation, ignore la biologie et disperse le corps¹⁷⁹ ».

Avec cette fétichisation complexe, Mary Kelly peut traiter pleinement de la construction de la féminité dite *maternelle* à partir des fantaisies de la mère (au sens psychanalytique du terme). L'hétérogénéité des signes visuels répondent à l'hétérogénéité des

¹⁷³ KELLY Mary et MULVEY Laura, *op.cit.*, p. 39.

¹⁷⁴ "Everything seemed to be a first", *op.cit.*

¹⁷⁵ KELLY Mary et MULVEY Laura, *op.cit.*, p. 39.

¹⁷⁶ "[...] a maximum affective value in relation to the libidinal economy of the unconscious" dans KELLY MARY, "Notes", *op.cit.*, p. 5.

¹⁷⁷ KELLY Mary et MULVEY Laura, *op.cit.*, p. 30.

¹⁷⁸ KELLY Mary, "Preface and Footnotes to the Post-Partum Document", *op.cit.*, p. 43.

¹⁷⁹ "[...] desire has no end, resists normalization, ignores biology, disperses the body" dans *Ibid.*

discours mis en œuvre pour la saisir¹⁸⁰. Dans *Post-Partum Document*, la représentation de la mère à travers son désir ne passe pas par la présence figurée de son corps, mais par des fétiches, traces indexicales visuelles et textuelles, qui permettent de l'appréhender pleinement en tant que sujet. Ainsi, si l'image de la mère en tant que telle est absente, sa présence est bien réelle, tracée, ressentie ou encore visualité de manière à livrer le sens de son désir dans cette relation¹⁸¹. L'absence de la représentation visuelle et iconique de la mère est nécessaire, puisqu'elle permet l'apparition des théories psychanalytiques d'une part, et du fantasme féminin d'autre part. La multitude de discours présents dans l'œuvre, ainsi que la présentation des fétiches de la relation entre son fils permettent ainsi à Mary Kelly de déplacer la représentation, et *in fine* à la femme et la mère d'être en possession de son propre désir, sans que celui-ci passe par le regard d'autrui, un quelconque *male gaze*.

5. Pratique réflexive du fétichisme dans *Gradiva* et *Olympia* de Victor Burgin

Si le travail de nombreuses artistes féminines a été abordé jusqu'à présent, l'exposition *Difference* présente également les œuvres de quelques artistes masculins qui interrogent quant à eux davantage la masculinité, toujours prise dans ce contexte global de la différence sexuelle et de la représentation. Ainsi, l'artiste, écrivain théoricien de la photographie et professeur universitaire anglais Victor Burgin traite également de cette question de la différence sexuelle dans ses écrits théoriques et dans ses œuvres photographiques. En effet, la plupart de ces dernières cherchent à questionner la représentation de la femme, à la fois dans la société et dans les arts, et dénoncent plus ou moins directement le *male gaze*. Ainsi, ses œuvres scripto-visuelles *Gradiva* et *Olympia*, toutes deux présentées lors de l'exposition *Difference*, questionnent le genre dans son rapport à la représentation.

Bien que son travail artistique se différencie fortement de celui de Mary Kelly au niveau formel, on y retrouve la volonté similaire d'aborder le genre à travers le prisme psychanalytique, et plus spécifiquement grâce aux théories freudiennes et lacaniennes sur la formation de l'identité sexuelle du sujet. Tous deux questionnent également, outre la représentation sexuelle, la représentation institutionnelle et la place des œuvres dans l'espace d'exposition. Dans un premier temps, nous allons parcourir l'évolution artistique de Victor Burgin, avant de nous attarder sur la structure composite des œuvres *Gradiva* et *Olympia* et de comparer ensuite les techniques d'exposition avec celles de *Post-Partum Document* et des œuvres de *Beyond the purloined image*. Dans un deuxième temps, une analyse de l'emploi des théories psychanalytiques dans le travail artistique de Victor Burgin sera effectuée, avant d'aborder plus spécifiquement la question de la différence sexuelle et du *male gaze* dans *Gradiva* et *Olympia*.

¹⁸⁰ KELLY Mary et MULVEY Laura, *op.cit.*, p. 36.

¹⁸¹ *Ibid.*

5.1. Des œuvres intertextuelles aux significations multiples

5.1.1. Une évolution artistique critique

Né en 1941 en Angleterre, peintre de formation, Victor Burgin se tourne rapidement vers l'écriture et la photographie, le mélange de langages étant caractéristique de sa création artistique. Ses premières œuvres structuralistes de la fin des années 1960 se rattachent au courant de l'art conceptuel. Il s'agit de textes « mis en espace », c'est-à-dire d'une série d'instructions textuelles numérotées qui invitent le spectateur à imaginer pas à pas l'œuvre d'art dans l'espace environnant. Ces directives « attribuent à l'œuvre d'art le statut de message dépendant du contexte et de la situation d'énonciation¹⁸² ». On peut citer par exemple son œuvre *Photopath* (1967-1969) pour laquelle des instructions écrites permettent au public de se représenter mentalement une œuvre de proportion 1x21. Pour cette œuvre, Victor Burgin a pris des photographies du parquet en bois où devait être placée son installation, les a reproduites à échelle réelle, afin de les placer sur le sol, à l'endroit exact de la proportion de parquet qu'elles représentent. En effaçant de ce fait la frontière entre le réel et sa représentation sous forme de trompe-l'œil, Victor Burgin démontre que les images ainsi créées révèlent la réalité, puisqu'elles correspondent exactement aux objets saisis dans le cadre suggéré. Cette réalité est toujours changeante, puisque les objets délimités par ce cadre varient évidemment selon le lieu d'exposition de l'œuvre. Comme celles de Mary Kelly, les œuvres de Victor Burgin critiquent dès le départ l'espace institutionnel et les méthodes d'exposition traditionnelles, et interrogent la continuité entre les œuvres présentées dans des institutions comme des galeries et les images des médias de masse.

Dans les années 1970, Victor Burgin va progressivement s'intéresser au poststructuralisme et à la photographie dans sa matérialité, tout en se dirigeant vers des idées politiques marxistes. Ce faisant, son travail artistique va également jouer avec la représentation et déconstruire les présupposés de celle-ci pour mieux mettre en évidence sa production et son fonctionnement. En effet, l'objectif de l'artiste est de se détacher du contenu de la photographie pour démontrer le fait qu'il s'agit d'un système de signification, lequel « contribue à soutenir et à maintenir en place l'idéologie dominante, à savoir le système capitaliste basé sur une organisation patriarcale¹⁸³ ». Victor Burgin utilise ainsi certaines stratégies de distanciation critique évoquées dans les chapitres précédents pour questionner la représentation des corps, et ce que celle-ci exprime de la différence sexuelle. En effet, il affirme dans son ouvrage *Between* que ses œuvres réalisées entre 1973 et 1976 appartiennent au courant artistique lié à l'appropriation des images de masse. À cette époque, il recycle des images publicitaires ou copie leur rhétorique, tout en cherchant à déconstruire la frontière entre l'espace intérieur de la galerie ou du lieu d'exposition et l'espace extérieur¹⁸⁴.

Son œuvre *Possession* de 1976 précède et annonce celles des artistes de l'exposition *Beyond the Purloined Image*. Il y utilise les tactiques postmodernistes d'appropriation des

¹⁸² STREITBERGER Alexander, « Victor Burgin, *The Bridge*, 1984 » dans *Staged bodies. Mise en scène du corps dans la photographie postmoderniste*, Gand, Editions Snoeck, 2020, p. 112.

¹⁸³ ID., « *Staged bodies*. Le double mise en scène corporelle et photographique dans l'art post-moderniste » dans *Staged bodies, op.cit.*, p. 15.

¹⁸⁴ BURGIN Victor, *Between*, New York/ Londres, Basil Blackwell Limited/ ICA, 1986, p. 12.

images de masse pour montrer l'imbrication entre érotisme et pouvoir – celui de la possession des corps et celui de la possession des richesses. *Possession* mime les codes de l'affiche publicitaire ; le slogan « *What does possession mean to you ?*¹⁸⁵ » est associé à une représentation érotisée d'un homme et d'une femme enlacés. Victor Burgin démontre que la sexualité n'est pas innée mais est bien une construction sociale actée à travers une série de représentations. De plus, le sens de cette construction n'est saisissable qu'à travers le lien complexe entre le spectateur, la représentation et le contexte social¹⁸⁶. La référence sexuelle et érotique de l'image, où sexualité et possession des corps est liée, est ensuite contrebalancée par une seconde légende située en dessous de l'image photographique : « 7% of our population own 84% of our wealth¹⁸⁷ ». Cette légende permet de lier la question du capitalisme à celle du patriarcat, et est en ce sens typique des interrogations féministes postmodernistes. Avec *Possession*, Victor Burgin détourne les codes publicitaires pour encourager le public à penser par lui-même, cesser d'être consommateur pour devenir producteur de significations. Ainsi, l'œuvre est exposée de manière conventionnelle dans des galeries, mais sort également des espaces institutionnels pour être placardée dans l'espace public (dans les rues de Newcastle) et être présentée à la vue de tous.

Parallèlement, ses œuvres *UK 76* et *US 77* possèdent également un lien étroit avec l'art publicitaire, tout en dénonçant davantage encore la société capitaliste. Elles sont constituées de larges posters représentant des photographies en noir et blanc censées dépeindre respectivement la société britannique et la société américaine de la deuxième moitié des années 1970. Alors que les photographies apparaissent à première vue comme appartenant au genre documentaire, elles sont accompagnées de légendes, des courts textes semblables à des poèmes, qui sont juxtaposés aux images. Ces éléments textuels, qui ne sont pas sans rappeler à la fois le langage publicitaire franc et la recherche textuelle du conceptualisme, vont permettre de contrebalancer l'apparence documentaire des images. Cette tension entre le texte et l'image va permettre à Burgin de développer « une réflexion critique sur les fonctions sociales et idéologiques des représentations liées aux questions de classe, de « race » et de genre »¹⁸⁸.

C'est à partir de ce moment-là que Burgin condamne et rejette la narration linéaire donnée à percevoir de manière transparente et limpide. C'est le cas dans les œuvres *UK 76* et *US 77*, mais aussi dans d'autres de ses réalisations artistiques du début des années 1980, comme *In Lyon* (1980), *In Grenoble* (1981), *Gradiva* (1982), *Olympia* (1982), ces quatre œuvres appartenant à la série *Tales from Freud*. Pour chacune de celles-ci, le procédé formel est identique. Il s'agit d'ensembles composés de quelques photographies en noir et blanc placées l'une à la suite de l'autre, dont le sens global n'est à priori pas directement saisissable. Il s'agit plutôt, comme chez Mary Kelly, d'une multiplicité de fragments narratifs et de discours dont la signification est à reconstruire. En effet, l'enchaînement des photographies, conçues comme des fragments narratifs visuels, permet davantage une lecture verticale,

¹⁸⁵ « Que signifie la possession pour vous ? ».

¹⁸⁶ HUTCHEON Linda, *op.cit.*, p. 151.

¹⁸⁷ « 7% de la population possède 84% des richesses ».

¹⁸⁸ STREITBERGER Alexander, *Staged bodies*, *op.cit.*, p. 112.

intertextuelle, qu'une narration classique à déchiffrer sur un mode linéaire « horizontal »¹⁸⁹. Comme chez de nombreux artistes féministes de l'époque, la narration est donc bousculée pour faire pleinement ressortir les *processus* de représentation. Au niveau de la thématique, la série *Tales from Freud* s'intéresse aux thèses psychanalytiques freudiennes et plus particulièrement à ce que Victor Burgin appelle la « réalité psychique ». Cette réalité psychique, qui opère de manière simultanée à la réalité matérielle, concerne ce qui touche à la subjectivité, aux émotions (y compris au plaisir) et est en lien étroit avec la différence sexuelle¹⁹⁰. En outre, cette série permet, grâce à la reproduction de mécanismes propres aux rêves, d'explorer l'inconscient, et notamment la question du désir qui nous intéresse plus particulièrement dans ce travail.

Aux alentours des années 1990, la recherche artistique de Victor Burgin va connaître un tournant avec l'avènement des technologies numériques. Désormais, l'ordinateur va lui offrir une méthode plus efficace de déconstruction des images. Des techniques de montage, de vidéo et de modélisation en trois dimensions lui sont accessibles et lui permettent davantage de relations « intertextuelles » d'images sur le même support. Il s'agit pour lui d'une évolution naturelle qui lui permet de réaliser à l'aide d'un ordinateur ce qu'il faisait déjà par ailleurs de manière différente, c'est-à-dire coller, couper, éditer¹⁹¹. Par exemple, son œuvre *Fiction Film* (1991) est un montage photographique composé de neuf photographies pensées comme des séquences arrêtées d'un film. Cette œuvre est partiellement composée de ce que Burgin imagine être des fragments de séquences cinématographiques du film *Nadja* qui aurait été inspiré du livre éponyme d'André Breton si ce film avait été réellement tourné. Il suppose ensuite que le tournage du film ait dû être arrêté pour une quelconque raison, et que de rares images auraient été retrouvées des années plus tard sur le sol d'un entrepôt. Ces séquences filmiques fictionnelles sont surperposées ou montées en relation avec d'autres images, qui sont des photographies que Victor Burgin a prises de la ville de Paris, des endroits qui seraient en lien avec la relation amoureuse de Breton¹⁹². Là encore, de nombreuses significations peuvent être dégagées de l'œuvre grâce à un travail d'imagination, de recomposition et de lecture « verticale » de la part du spectateur.

5.1.2. L'intertextualité et l'association texte-image

S'éloignant de la simple citation, l'intertexte est ce « tissu de structures significatives qui circulent et interagissent constamment au sein d'un espace culturel donnée¹⁹³ ». La lecture intertextuelle des œuvres de Burgin peut se révéler de manière assez évidente, puisque certaines de celles-ci reprennent explicitement des références artistiques. Par exemple, *Olympia* (1982), outre une référence directe au tableau éponyme de Manet, cite le film *Fenêtre sur cour* de Alfred Hitchcock ainsi que le conte *L'homme au sable* de E.T.A Hoffmann. Tandis que *The bridge* (1984) cite explicitement le tableau *Ophelia* de Sir John

¹⁸⁹ TICKNER Lisa, *op.cit.*, p. 24.

¹⁹⁰ BURGIN Victor, *Between*, *op.cit.*, p. 86.

¹⁹¹ « Victor Burgin on Re-reading Images », entretien de Victor Burgin pour le Tate, Tateshots, 27/02/14.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ STREITBERGER Alexander, *Staged bodies*, *op.cit.*, p. 112.

Everett Millais ainsi que le film *Sueurs froides* d'Hitchcock, il fait également des allusions à la photographie de mode des années 30 et à la sculpture. Dans ces deux cas, les citations sont évidentes mais relativement limitées puisqu'elles consistent en l'insertion d'une image unique reprise de la source et facilement identifiable dans une séquence d'images photographiques. Or, l'intertextualité peut s'effectuer de manière assez dense dans certaines des œuvres de Victor Burgin.

C'est le cas de la série photographique *Office at night* de 1985 dont les différentes photographies se basent de manière plus lâche sur le tableau éponyme d'Edward Hopper et ses dessins préparatoires. Dans chacune des sept sections de l'œuvre, la secrétaire est photographiée avec un des éléments présents dans le bureau peint par Hopper. De plus, des pictogrammes et des bandes de couleurs (rouges, bleues, vertes et jaunes) correspondant aux couleurs usuelles de ces pictogrammes dans notre société composent également chacune des sections. Ceux-ci permettent de faire le lien entre l'espace intérieur de ce bureau fictif avec notre réalité de l'espace extérieur en tant que spectateur. Ils tendent donc à ambiguïser et complexifier le sens de l'œuvre. *Office at night* est un questionnement critique sur une thématique universelle, celle de la relation entre une secrétaire et son patron, et permet à Victor Burgin d'interroger toutes les implications sexuelles consciencisées ou non qui sous-tendent cette relation stéréotypée. Dans un entretien pour le *Tate*, basée sur une conférence donnée en 2004 à l'occasion d'une exposition sur le peintre, Burgin fait des liens entre ce tableau d'Hopper datant de 1940 et des films postérieurs reprenant la même thématique, avant d'expliquer que sa version du tableau peut être vue comme la « continuation d'un processus de relecture de l'art à travers le prisme des préoccupations contemporaines¹⁹⁴ ». Nous verrons par après que ces préoccupations s'inscrivent dans le cadre du féminisme et du Mouvement des Femmes, au moment même où Laura Mulvey dénonce le *male gaze* dans les films narratifs hollywoodiens.

Outre cette intertextualité purement visuelle, le travail artistique de Victor Burgin effectué aux alentours des années 1980 livre également souvent une matière textuelle associée aux photographies. Comme l'observe Burgin après avoir passé en revue les trois modèles de pensées dominants relevés par M.J. Horowitz (« enactive », « image » et « lexical »), une part importante de la pratique photographique est « scripto-visuelle »¹⁹⁵ et les niveaux visuels et textuels peuvent s'imbriquer pour apporter des significations supplémentaires. C'est ainsi le cas dans la plupart de ses œuvres artistiques de cette période, où chaque photographie est accompagnée d'une légende, court texte s'apparentant au genre poétique, narratif ou descriptif, inventé par Burgin ou repris d'une source existante. Par exemple, *Gradiva* et *Olympia* suivent ce schéma scriptovisuel : il s'agit dans les deux cas d'une série de quelques images photographiques concernant une thématique centrale reprise par le titre (les personnages féminins que sont Gradiva et Olympia), chacune des images étant accompagnée d'un court texte. Cette alliance entre une image photographique et de la matière textuelle (que ce soit une légende ou un texte compris dans la photographie même) permet de multiplier les

¹⁹⁴ « I speak of my work on Hopper's painting as continuing a process of 're-viewing art through a prism of contemporary concerns. » dans BURGIN Victor, "The Separateness of Things, Victor Burgin", dans *Tate Papers*, no.3, Spring 2005.

¹⁹⁵ BURGIN Victor, "Photography, Phantasy, Function", *op.cit.*, p. 198.

niveaux de significations déchiffrables dans chacune des œuvres. En outre, le visuel et le verbal engagent des registres plus latents de fantasme, de mémoire et de savoir. Comme chez Mary Kelly, une multitude de codes, de discours, de moyens sont à l'œuvre, les images photographiques en plus, pour exprimer la différence sexuelle.

5.1.3. La construction du sens

Victor Burgin explore donc à l'extrême ces concepts d'association, de relecture, d'intertextualité, d'espaces « muets » entre le texte et l'image (appelés « indéterminations » ou « espaces blancs » en théorie de la littérature) qui demandent au spectateur une implication active envers l'œuvre d'art pour organiser un sens. En effet, ses œuvres sont lapidaires, dans le sens où elles ne montrent qu'une infime partie signifiante, et que le reste du sens est à recomposer. Il se base ainsi sur le concept de *condensation* amené par Freud dans le contexte de sa théorie sur les rêves, dans lequel des processus de lectures croisées et de pensées associatives sont à l'œuvre. Cette signification multiple, disséminée au travers des références plus ou moins explicites et conscientisées à d'autres œuvres, peut être considérée comme une marque de fabrique chez Victor Burgin, tant elle se retrouve dans nombre de ses travaux artistiques. Ces derniers, par leur caractère composite, fragmenté et énigmatique, peuvent être considérés comme de véritables rébus, dont il faudrait tirer la signification uniquement à partir des éléments visuels et linguistiques présents¹⁹⁶. Ainsi, des liens historiques, spatiaux et psychiques sont possibles entre chacune des photographies qui composent une œuvre, apparaissant de manière implicite ou explicite au niveau visuel, textuel, mais également au niveau des associations mentales que l'on fait parfois inconsciemment. De plus, « l'influence sémantique » complexe d'une image peut se répercuter sur les photographies voisines, révélant à chaque fois un sens nouveau¹⁹⁷.

Comme celui d'autres artistes qui s'approprient les images de masse, le spectateur de Burgin n'est donc plus le réceptacle vivant d'une signification qui lui serait simplement délivrée, mais plutôt le constructeur actif de celle-ci. La place du spectateur était déjà perturbée dans le travail d'Yve Lomax, par exemple, dans lequel le sens n'était pas livré directement par une narration qui aurait fait sens, mais était au contraire à construire à partir de fragments narratifs hétérogènes. Le même procédé se joue chez Victor Burgin, puisque c'est au spectateur de devenir auteur d'un savoir complexe disséminé dans les œuvres. Il ne s'agit plus seulement d'opérer des correspondances directes entre le texte et l'image, mais bien entre des associations d'images et des associations de textes – il faut désormais créer des chaînes d'associations¹⁹⁸. Dans un processus presque poétique, le spectateur doit dès lors être critique afin de recomposer les informations manquantes pour tirer divers messages de l'œuvre. Dans un entretien, Victor Burgin explique qu'il ne cherche pas à produire des photographies nouvelles, qui sont selon lui déjà assez nombreuses, mais plutôt à ce que l'on « relise » et « réinterprète » les images déjà présentes dans la société. Dans cette visée, ses photographies sont simplement des reprises d'images déjà existantes, replacées dans des

¹⁹⁶ STREITBERGER Alexander, *Psychical realism*, op.cit., p.121.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 115.

¹⁹⁸ BURGIN Victor, *Between*, op.cit., p. 82.

contextes qui nécessitent une interrogation critique¹⁹⁹. On retrouve ici ce geste artistique abordé précédemment, qui consiste à reprendre une image pour la détourner, afin de provoquer une réflexion critique sur la représentation d'une part, et sur la différenciation sexuelle d'autre part. Chez Victor Burgin, cette réflexion critique s'élabore grâce aux théories psychanalytiques en vogue dans les milieux féministes. Toutefois, les œuvres de Burgin ne sont pas à reconstruire uniquement sur un mode théorique et psychanalytique. Reprenant les concepts de Freud sur la théorie du rêve, il envisage ses œuvres comme des invitations au rêve, et appelle son public à devenir des rêveurs attentifs. Il dépasse donc le travail de réception demandé par Mary Kelly ou d'autres « déropriationnistes »²⁰⁰. À l'analyse critique et consciente des éléments visuels et intertextuels qui composent une photographie se superpose également une perception inconsciente de cette œuvre, un rébus dont les associations sont à faire selon la logique du rêve²⁰¹.

5.2. L'influence psychanalytique : entre sadisme et fétichisme

Dans les années 1980, Victor Burgin s'intéresse, tant dans sa pratique artistique que dans sa réflexion théorique, à la réalité psychique, c'est-à-dire à la construction sociale et politique du sujet sexué et de sa représentation dans l'inconscient. Victor Burgin se base sur la théorie du plaisir visuel au cinéma développée par Laura Mulvey, qui reprend elle-même les théories freudiennes concernant la scopophilie. Victor Burgin adapte ces théories au médium photographique, et explore les positions masculines et féminines à partir de la sexualité et des pulsions qui l'animent, comme le voyeurisme. Nous avons vu que face à la menace de la castration que représente la femme, celle-ci ne possédant pas le phallus, l'homme pouvait s'en protéger et contrecarrer cette angoisse en considérant et représentant la femme soit de manière sadique – comme un objet sexuel à sa disposition – soit comme un fétiche – une jolie image idéalisée. Comme Mary Kelly et d'autres artistes féministes, Victor Burgin traite de la question du regard masculin sadique ou fétichisant, c'est-à-dire du *male gaze*, exploré à la fois du côté des objets du regard – les corps féminins – et des porteurs du regard – les voyeurs masculins. Toutefois, contrairement à Mary Kelly qui tente de résoudre cette problématique en déplaçant la fétichisation que ce regard masculin implique grâce à l'évacuation de toute image du corps féminin et la mise en place de substituts de la relation avec son fils, Victor Burgin se confronte directement aux images qui mettent en œuvre ce *male gaze* dans ses productions artistiques. Comme le fait remarquer Craig Owens, Victor Burgin contrôle parfaitement la composition de ses photographies, qui représentent souvent des corps féminins. Plutôt que d'évacuer la représentation de la différence sexuelle, Victor Burgin la conserve, repensée et détournée dans des clichés photographiques. Comme nous allons le voir, on assiste en réalité à une double mise en scène dans ses œuvres : celle de la photographie elle-même, mais aussi celle du corps. Victor Burgin reprend les représentations de la différence sexuelle, les fragmente, les détourne, pour initier une prise de conscience et une réflexion sur le regard masculin, qu'il soit sadique ou fétichiste.

¹⁹⁹ « Victor Burgin on Re-reading Images », *op.cit.*

²⁰⁰ STREITBERGER Alexander, *Psychical realism*, *op.cit.*, p. 117.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 121.

5.2.1. Le sadisme ou le contrôle des corps par la vision

Dans son œuvre *Zoo 78*, une série photographique composée de quatre diptyques, on retrouve le lien entre le regard masculin et la sexualité. Victor Burgin a voulu y montrer la ville de Berlin telle qu'elle existe dans l'imaginaire populaire : le Berlin isolé d'avant la chute du mur ainsi que le Berlin cosmopolite et décadent des années 1920. L'œuvre tire son nom d'une station de train de la ville, elle-même nommée ainsi en référence au zoo implanté à côté. Cette gare est située au-dessus d'une série de peep-show, où tout un chacun peut entrer dans des sortes de cabines, insérer une pièce et jeter un coup d'œil à une fille dansant nue²⁰². Or, sur l'une des photographies composant un des diptyques, on peut voir une fille à quatre pattes dans une position suggestive au milieu d'une scène circulaire, le corps reflété par un grand miroir qui couvre la majeure partie d'un des murs. Ce miroir reflète également deux autres des murs de la pièce, dans lesquels de nombreuses fenêtres sont percées. Le corps dénudé et hypersexualisé de la femme est littéralement soumis aux regards masculins, puisqu'on peut aisément imaginer que l'on se situe dans ce contexte du peep-show où une femme nue danse au centre d'une scène pour des spectateurs invisibles et anonymes, les voyeurs pouvant la regarder à partir de ces fenêtres réalisées dans les parois de la pièce.

Cette image photographique se réfère efficacement aux théories freudiennes concernant la scopophilie. En effet, Victor Burgin rappelle que dans ses théories psychanalytiques, Freud lie le voyeurisme avec le sadisme, qui consiste en une pulsion ou un désir de contrôle des corps. Cette « volonté de contrôle » du corps des autres est un élément clé de la scopophilie. Si ce sadisme permet aux hommes un regard qui tente majoritairement de posséder et de contrôler visuellement le corps des femmes dans notre société²⁰³, la même volonté de maîtrise et de surveillance d'autrui se retrouve dans le système carcéral panoptique. Pour Victor Burgin, le peep-show est un dispositif de contrôle des corps analogue au système pénitencier inventé par Jeremy Bentham à la fin du XVIII^e siècle. Dans ce système panoptique, un surveillant est situé dans une tour centrale et peut ainsi contrôler visuellement l'ensemble des cellules disposées circulairement autour de cette tour. Si la surveillance y est exercée à partir d'un point central et non plus à partir de l'extérieur comme dans le peep-show, dans les deux systèmes, un même désir de contrôle des corps – de la femme ou des prisonniers – est à l'œuvre. Dans les deux cas, les personnes surveillées n'ont aucun moyen de savoir si elles sont effectivement observées ou non. Cette analogie est confirmée par la légende placée sur la photographie, qui décrit la structure du panoptique. D'ailleurs, Victor Burgin rappelle que ce bâtiment est utilisé par Foucault comme métaphore pour notre société contemporaine de surveillance²⁰⁴. Enfin, le nom de l'œuvre renforce cette interprétation, puisque le zoo est considéré comme un lieu de captivité et de surveillance des animaux.

²⁰² BURGIN Victor, *Between*, op.cit., p. 78.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 78.

5.2.2. La femme comme un fétiche pour le désir masculin

Victor Burgin interroge également dans son travail artistique la fétichisation du corps de la femme face à la menace de la castration qu'elle représente. Nous avons vu que son œuvre *Office at night* était un exemple frappant d'intertextualité et du travail d'associations à l'œuvre dans sa réflexion artistique. Elle permet en outre de comprendre le positionnement de l'artiste face au *male gaze*, tel que décliné dans le fétichisme. En reprenant des éléments du tableau de Hopper, Victor Burgin cherche à interroger la relation entre une secrétaire et son patron, et les fantasmes sexuels préconscients qui sous-tendent cette relation. Son objectif avec *Office at night* est de critiquer la position de la femme dans le tableau d'Hopper, qui y est considérée comme un objet sexuel à regarder ou à posséder, un *objet* de curiosité. D'une figure réifiée pour le plaisir scopique (fesses et poitrine sont d'ailleurs tous deux visibles de face, forçant à une contorsion impossible du corps de la figure féminine), la secrétaire prend possession de l'espace et devient un *sujet* de curiosité chez Victor Burgin. Dans les sept panneaux qui composent *Office at night*, on peut en effet la voir explorer l'espace du bureau et les éléments qui le composent afin de se les approprier. Les photographies mettent donc ce personnage féminin en scène, parfois superposé sur les personnages du tableau, observant dans l'entrebâillement d'une porte, ouvrant un tiroir, répondant au téléphone, s'asseyant devant le bureau, etc. La secrétaire devient ainsi sujet du savoir et non plus objet des regards²⁰⁵.

Les œuvres *Gradya* et *Olympia* présentées dans le cadre de l'exposition *Difference* aux côtés de *Portia* traitent également de cette question du fétichisme. L'analyse de ces deux œuvres permettra une comparaison du traitement du *male gaze*, cette pulsion scopique qui pousse le spectateur à regarder les personnages féminins comme objets de désir, chez Mary Kelly et chez Victor Burgin. Rappelons que ces deux artistes, bien que de nationalités différentes, évoluent dans le même contexte culturel et artistique, intéressés tous deux par le féminisme et les théories psychanalytiques sur lequel il se base. Nous verrons donc que la représentation de la femme présente dans *Gradya* et *Olympia* peut être lue, comme *Post-Partum Document*, à travers les questions d'identité sexuelle et de plaisir issues de la psychanalyse. Toutefois, même si ce contexte théorique et critique est semblable, leur traitement artistique du *male gaze* diffère radicalement.

5.3. *Olympia* et *Gradya*, une dénonciation de la fétichisation

5.3.1. Une double mise en scène photographique et corporelle

Pour déchiffrer les deux œuvres comparables tant sur le fond que sur la forme que sont *Olympia* et *Gradya*, il faut prendre en compte à la fois la mise en scène de la photographie et la mise en scène des corps. En effet, le sens de ces œuvres est complexe puisqu'elles traitent de la problématique du fétichisme grâce à des assemblages intertextuels composés d'une imbrication de références culturelles artistiques et littéraires antérieures, de compositions contemporaines et de fragments narratifs. Elles sont en outre emblématiques de la notion de

²⁰⁵ BURGIN Victor, "The Separateness of Things", *op.cit.*

rébus, associée à celle du rêve pour former celle de rébus-rêve (*dream-rebus*). La signification de l'œuvre, même si elle ne peut être comprise dans son entièreté, résulte donc de la transcription des éléments scriptovisuels hétérogènes tirés du rêve en une structure linéaire du langage phonétique²⁰⁶.

Gradiva se présente sous la forme d'une série de sept photographies en noir et blanc dont la thématique est issue du conte *Gradiva, Fantaisie pompéienne* de l'écrivain allemand Wilhelm Jensen écrit en 1903. Ce conte raconte l'histoire de Norbert, un archéologue fasciné par un bas-relief en marbre du IV^e siècle ACN sur lequel est représenté une jeune fille, Gradiva (« celle qui marche » en latin), qui avance d'une démarche particulière : alors que l'un de ses pieds est complètement posé sur le sol, l'autre s'élève quasi perpendiculairement. L'archéologue se demande alors si cette façon de poser les pieds en marchant est réelle ou s'il s'agit d'une invention du créateur du bas-relief. Il devient alors obsédé par cette question, au point de successivement observer la démarche des femmes dans la rue, de rechercher cette Gradiva en personne, de rêver de sa mort à la suite de l'éruption du Vésuve, et de poursuivre son fantôme dans les ruines de Pompéi. Durant ce délire, il rencontre une jeune femme, Zoe, sa compagne de jeu d'enfance, qu'il prend pour Gradiva ; celle-ci va progressivement le ramener à la réalité et le conte fini sur une histoire d'amour conventionnelle²⁰⁷. Gradiva est un exemple du fantasme de la femme antique qui perdurera longtemps après l'Antiquité, puisque tout au long des XX^e et XXI^e siècles ce personnage fascine les intellectuels et les artistes (André Mason et Salvatore Dali l'ont peinte, Roland Barthes décrit le délire de son amoureux dans *Fragments d'un discours amoureux*, Alain-Robbe Grillet la place dans un contexte oriental dans son film *C'est Gradiva qui vous appelle* de 2006).

Ce fantasme féminin à la frontière du rêve et de la réalité est repris et mis en scène par Victor Burgin dans son œuvre éponyme. Les sept photographies qui composent l'œuvre font grandement appel à l'intertextualité pour faire naître en nous, consciemment ou non, des associations d'images autour de ce mythe. Les légendes qui accompagnent ces photographies reprennent l'histoire de Wilhelm Jensen de façon elliptique. Les trois premières légendes, lues dans le sens conventionnel de lecture dans notre culture occidentale, c'est-à-dire de gauche à droite, développent la narration du point de vue de Zoe. Les trois dernières, lues dans le sens inverse, de droite à gauche, expriment le point de vue de Norbert. Alors que dans le conte, ces deux points de vue se télescopent lorsque Zoe et Norbert se rencontrent dans les ruines de Pompéi, cette rencontre est figurée dans l'œuvre par la quatrième photographie, au centre de la série, qui représente le visage de Zoe, au moment où son regard semble apercevoir et reconnaître Norbert²⁰⁸. Or, ce regard est en réalité dirigé vers nous, spectateurs, et nous invite par cette adresse visuelle à nous engager dans ce jeu de regards²⁰⁹. Il s'agit pour le spectateur de recomposer une signification à partir des images et fragments textuels épars, bien que ceux-ci soient liés et forment un tout cyclique. Outre cette photographie médiane qui constitue le point névralgique de l'œuvre tant au niveau structurel que fictionnel, la série est composée de deux autres portraits similaires en gros plan. Ces portraits ponctuent la série puisqu'ils se

²⁰⁶ STREITBERGER Alexander, *Psychical realism*, op.cit., p. 122.

²⁰⁷ BURGIN Victor, *Between*, op.cit., p. 122.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 123.

²⁰⁹ STREITBERGER Alexander, *Psychical realism*, op.cit., p. 123.

situent en deuxième et sixième position et s'intercalent donc entre les autres photographies. Ces dernières représentent, dans l'ordre, une reproduction du bas-relief en marbre en question (bas-relief qui existe réellement et est aujourd'hui conservé au Musée Chiaramonti au Vatican) sur laquelle est posée un stylo-plume ; une représentation de jambes féminines copiant cette démarche particulière de Gradiva sur des ruines prise lors d'une représentation théâtrale en Crète ; une photographie d'une femme marchant au loin dans une rue ; et finalement, une photographie d'un texte manuscrit issu de l'œuvre *Venus in Furs* de Sacher-Masoch, narrant la rencontre évanescence d'un homme avec son reflet dans un miroir. L'œuvre a une structure cyclique, puisque les éléments de la dernière photographie de la série rappellent ceux de la première. Ainsi, le stylo-plume qui était posé sur la représentation du bas-relief antique réapparaît sur la feuille manuscrite, tandis que la légende sous cette dernière photographie est une description du bas-relief apparaissant sur la première photographie. De plus, le texte manuscrit de *Venus in Furs* fait écho au fantasme fétichiste de l'archéologue et à l'angoisse de disparition et de perte qui l'accompagne²¹⁰. La lecture de l'œuvre uniquement du point de vue de la narration traditionnelle occidentale, de gauche à droite et d'un début vers une fin, est illusoire. Nous verrons que le spectateur doit faire des associations logiques ou basées sur le fonctionnement du rêve pour tirer un sens de l'œuvre.

Ces photographies, si elles sont à première vue disparates, ont toutes un lien avec le conte de Gradiva et interrogent la représentation de la différence sexuelle à travers ce mythe. Pour ce faire, Victor Burgin réutilise l'histoire de Gradiva au travers de la technique de la mise en scène photographique. La photographie mise en scène (*staged photography* en anglais) est typique du travail artistique de Victor Burgin, mais aussi de son époque et du contexte artistique dans lequel il évolue. En effet, celle-ci émerge comme concept spécifique dans les années 1970 et 1980 ; se démarquant des techniques dominantes que sont la « photographie pure » et la « photographie de rue », la photographie mise en scène propose « d'inventer une réalité fictionnelle, créée de toutes pièces, où l'événement est produit uniquement devant et pour l'appareil photographique²¹¹ ». Cette mise en scène est double : elle concerne d'une part la reprise d'images préexistantes dans un contexte pictural et spatial nouveau, et d'autre part la construction de nouvelles mises en scènes au sein même des images photographiques²¹². Ces deux niveaux de compréhension de la technique de la mise en scène photographique sont illustrés de manière éloquente dans *Gradiva*. D'un côté, le bas-relief antique est repris et recontextualisé, présenté via la photographie d'une reproduction de celui-ci. Par ailleurs, il est également re-présenté, rejoué de manière théâtrale dans certaines photographies, comme celle d'une actrice dans un amphithéâtre romain en Crète dont la démarche semble imiter celle gravée sur le bas-relief. Ainsi, la photographie du bas-relief fonctionne comme une clé de lecture pour l'interprétation intertextuelle, afin que le spectateur puisse s'interroger dans un second temps sur ce qui est mis en scène à l'intérieur des photographies, dans ce cas-ci, le corps féminin. Cette double mise en scène permet donc d'interroger la représentation et la manière dont elle sert de support au *male gaze*.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 126.

²¹¹ ID., *Staged bodies*, *op.cit.*, p. 10-11.

²¹² *Ibid.*, p. 13.

Le même processus de mise en scène se retrouve dans *Olympia*, une œuvre composée de six photographies en noir et blanc divisées en deux triptyques. La moitié d'entre elles font référence de manière plus ou moins explicite au voyeurisme et au fétichisme. En effet, celles-ci sont composées d'une image de Victor Burgin qui se prend en photographie dans le miroir des sanitaires pour femmes d'une piscine ; d'une image tirée du film *Fenêtre sur cour* de Hitchcock où l'on voit le protagoniste principal espionner grâce à un objectif ; ainsi que d'une photographie d'une reproduction du cabinet de Freud. Quant aux trois autres photographies, elles citent directement l'*Olympia* de Manet. Ainsi, deux d'entre elles sont des photographies de détails de ce tableau : l'une est un gros plan du visage de la courtisane, tandis que l'autre est une reproduction du bouquet de fleurs tenu par la servante. Ces détails repris du tableau de Manet forment donc une mise en scène de l'*Olympia*, c'est-à-dire une recontextualisation d'une œuvre préexistante dans le contexte de cette œuvre photographique de Victor Burgin traitant du *male gaze*. La dernière photographie de la série est une reconstitution moderne de ce tableau, c'est-à-dire la photographie *mise en scène* d'une jeune femme posant allongée presque nue à la manière de l'*Olympia* du tableau, prise par Burgin à New York en 1982. Comme le bas-relief l'était pour *Gradya*, le tableau de Manet est la clé d'interprétation de l'œuvre dans son ensemble. Plus qu'une mise en scène artistique d'une œuvre, *Gradya* et *Olympia* interrogent également la mise en scène du corps féminin dans des images destinées au plaisir visuel des hommes.

5.3.2. Une double fétichisation photographique et corporelle dans *Gradya*

Dans ces deux œuvres, la mise en scène photographique s'accompagne d'une mise en scène des corps des personnages féminins à l'intérieur de la photographie, celle-ci permettant d'interroger la différence sexuelle. Elle est lue à la lumière de la psychanalyse, qui permet de donner un sens à l'enchaînement des images. En effet, *Gradya* et *Olympia*, ainsi les autres œuvres du début des années 1980 qui composent *Tales from Freud*, (*In Lyon* et *In Grenoble*, auxquelles Burgin ajoutera plus tard *Portia* et *The Bridge*) sont fortement attachées aux théories freudiennes. D'une part, la structure de ces œuvres est intrinsèquement liée aux mécanismes du rêve et n'est pas déchiffrable en dehors de cette position de rêveur. D'autre part, leur thématique interroge la construction de l'identité sexuelle, qui mène à la différence sexuelle, et sa représentation²¹³. Ces références à la psychanalyse freudienne sont explicites, contenues dans la relecture des mythes féminins que sont *Olympia* et *Gradya* ou marquées à même les images. En ce qui concerne *Gradya*, Freud a réinterprété le conte de Jensen peu après sa parution, en 1907, dans son essai *Le Délire et les Rêves dans la « Gradya » de W. Jensen*. Il applique sa théorie des rêves à ce conte où le protagoniste principal dérive entre des états de conscience, de rêves et de fantasmes. Si Freud n'a pas encore à ce moment-là élaboré sa théorie de la castration, et donc celle du fétichisme, c'est pourtant à partir de cet angle là que Victor Burgin va explorer ce conte dans son œuvre éponyme. Quant à *Olympia*, la lecture psychanalytique est directement suggérée grâce à la quatrième photographie de cette série, qui représente le cabinet de Freud. La légende de cette photographie mentionne un « brillant professeur » qui peut être rattaché à la figure de Freud. En effet, les légendes des trois

²¹³ STREITBERGER Alexander, *Psychical realism*, op.cit., p. 106.

dernières photographies de la série concernent l'histoire de la patiente Anna O., une étude de cas de Freud et de Breuer atteinte d'hystérie. Les légendes du premier triptyque reprennent quant à elles des éléments du récit *The Sand-Man* de E.T.A Hoffmann, qui raconte entre autres l'activité voyeuriste d'un homme envers une poupée de cire à apparence et comportement humains nommée Olympia. De même qu'il avait relu le conte *Gradiva* à la lumière de la psychanalyse, Freud a analysé l'histoire de *The Sand-Man* dans son essai *L'inquiétante étrangeté* en 1919. Par ces nombreuses références à Freud, les deux œuvres de Burgin montrent, à partir des théories psychanalytiques sur la construction du sujet sexué et les pulsions scopiques qui l'animent, le désir masculin émanant de la perception des représentations (fragmentées ou non) du corps des femmes.

Les deux imaginaires féminins que sont *Olympia* et *Gradiva*, fantasmes masculins de la courtisane et de la femme antique, sont donc lus par Victor Burgin au travers du filtre psychanalytique. En réalité, ces deux œuvres réemploient la fétichisation de la femme telle qu'à l'œuvre au travers du *male gaze* pour la dénoncer. Nous verrons que ce regard masculin est d'ailleurs fortement suggéré au sein même des œuvres, qui se veulent une représentation complexe et hétérogène de la fétichisation du corps des femmes et de l'activité voyeuriste des hommes. Toutefois, la fétichisation s'opère en premier lieu à un autre niveau que le contenu scriptovisuel, puisqu'au niveau de sa matérialité, la photographie elle-même est un *fétiche*. En effet, le spectateur d'une photographie peut l'observer de manière plaisante tout en maintenant une séparation spatio-temporelle avec ce qu'elle représente, en désavouant tout lien direct avec cette réalité ponctuelle. Cette sécurité du désaveu fonctionne de la manière suivante : le spectateur a conscience que ce qu'il observe sur l'image photographique existe ou a existé, mais se considère en sécurité en étant placé en dehors de cette existence. L'image est alors sublimée sans qu'un quelconque danger apparaisse – c'est le principe même de la fétichisation des représentations féminines qui éloigne le danger de la castration. Pour Victor Burgin, la photographie est donc bien un fétiche, puisque la photographie comme le fétiche sont le résultat d'un regard qui a instantanément gelé (« *frozen* ») un fragment du continuum espace-temps²¹⁴. Tout comme Mary Kelly jouait avec le fait que les objets composant *Post-Partum Document* n'étaient que des fétiches compensatoires et illusoires de sa relation avec son fils, Victor Burgin considère également ses œuvres photographiques comme des fétiches et non comme la réalité. Dès lors, la photographie doit effectivement renoncer à représenter exactement le réel, puisqu'elle n'en est qu'une représentation. En outre, dans la mouvance du post-modernisme, la photographie doit également abandonner l'idée de n'être qu'une composition esthétique et formelle sans aucun lien avec le réel²¹⁵.

Pour Craig Owens, *Gradiva* de Victor Burgin se veut ainsi l'allégorie de la photographie²¹⁶ et de cet aspect fétichiste qui la caractérise. Selon lui, le récit de *Gradiva* est « illustré » par l'œuvre éponyme de Burgin, non pas dans le sens d'une illustration, mais plutôt d'une ponctuation. En effet, le développement du récit est systématiquement suspendu par l'insertion d'un regard – celui des trois portraits – qui ponctue l'œuvre et qui figure le regard immobilisateur du photographe. Ces portraits ont été tirés d'un écran de cinéma à New

²¹⁴ OWENS Craig, "Posing", *op.cit.*, p. 10.

²¹⁵ BURGIN Victor, *Thinking photography*, *op.cit.*, p. 191.

²¹⁶ OWENS Craig, "Posing", *op.cit.*, p. 10.

York, à jamais immobilisés par l'appareil photographique de l'artiste, et sont d'autant plus de métaphores de cet « arrêt sur image » fétichiste qu'ils s'insèrent à intervalles réguliers dans la série. Le flux quasi cinématographique des quatre autres photographies est donc interrompu par ces portraits « gelés » dans le temps et l'espace, obligeant le spectateur à prendre de la distance avec la fiction. Par ailleurs, le troisième portrait renforce encore cette hypothèse de la photographie comme fétiche. On peut y voir le visage d'une femme en plan rapproché qui ferme les yeux, ressemblant étrangement à un masque de mort. L'expression de ce visage représente l'angoisse de la perte du fantasme idéalisé qu'est Gradiva qui est exprimée dans le texte capturé dans la dernière photographie de la série. De plus, la légende sous cette dernière image raconte que Gradiva apparaît sur les ruines « comme si elle se transformait en marbre ». Il s'agit en réalité là du rêve du protagoniste, qui souhaite arrêter le cours du temps afin de saisir à jamais ce fantasme²¹⁷. Enfin, ce « visage de mort » est la conséquence même du processus du portrait photographique. En effet, Craig Owens explique que devant un appareil photographique nous posons, c'est-à-dire que nous nous « gelons », immobiles, comme si l'on anticipait déjà ce regard immobilisateur (presque mortifiant), contrôlant et objectivant de la photographie qui transforme toute réalité en fétiche, ou comme si l'on tentait de s'en protéger²¹⁸. Victor Burgin échappe pourtant à cet aspect mortifiant de la photographie grâce à la structure circulaire et potentiellement infinie de son œuvre *Gradiva*, qui rejoue incessamment les pulsions scopophiliques fétichistes et sadiques envers le corps des femmes.

En annonçant via ces diverses techniques que la photographie a fonction de fétiche, Burgin nous invite à réfléchir et à prendre de la distance par rapport au processus psychanalytique de fétichisation. En effet, cette prise en compte de la photographie comme un fétiche dans *Gradiva* a des conséquences sur la représentation. Généralement, le processus de travail artistique, de production et de positionnement du sujet et des objets n'a plus sa place dans la fétichisation²¹⁹. Or, la fétichisation des corps est ici conscientisée grâce à la fétichisation de la photographie dans sa matérialité. Burgin nous invite donc à interroger consciemment les autres photographies qui constituent l'œuvre et les légendes qui les accompagnent, afin de lire de manière critique le mythe de Gradiva. Le *male gaze* est principalement visible dans les images qui morcellent le corps de Gradiva : la photographie de la représentation du bas-relief, ainsi que celle des jambes de l'actrice. Victor Burgin souhaite montrer que le fantasme de l'archéologue envers Gradiva n'est pas anormal du point de vue psychanalytique : sa relation sexuelle, qui se fait avec une image (le fantasme de Gradiva) est un processus normal de la sexualité masculine, qui fétichise les corps féminins²²⁰. La même démonstration est à l'œuvre dans *Olympia*, puisque Victor Burgin y reprend des légendes liées au récit *The Sand-Man*, où l'un des protagonistes fétichise la poupée Olympia. La thématique de la construction sexuée et de nos pulsions scopiques face aux représentations est ainsi pleinement interrogée dans les deux œuvres²²¹.

²¹⁷ OWENS Craig, "Posing", *op.cit.*, p. 12.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ HEAT Stephen, *op.cit.*, p. 107.

²²⁰ BURGIN Victor, *Between*, *op.cit.*, p. 123.

²²¹ TICKNER Lisa, *op.cit.*, p. 24.

5.3.3. Une exploration de la réalité psychique dans *Olympia*

En déstructurant complètement ses œuvres, composées de plusieurs photographies juxtaposées, indépendantes les unes des autres, Victor Burgin fait appel à la réflexion du spectateur. Le *male gaze* n'œuvre donc plus du tout naturellement chez le spectateur, comme c'est le cas dans les films hollywoodiens et de nombreuses représentations culturelles. Puisque les images fragmentées du corps des femmes ne sont pas livrées seules, offertes au désir et fantasmes masculins, l'interprétation initiale est brouillée. Il faut désormais les rattacher aux autres photographies de la série, clins d'œil à l'histoire de l'art, la psychanalyse ou le pouvoir immobilisateur et fétichiste de la photographie, prendre en compte les éléments textuels et s'ouvrir à la logique du rêve. Alors que *Gradiva* traite principalement du fétichisme, *Olympia* s'intéresse davantage à l'identification sexuelle et expose de manière particulièrement manifeste ce que Freud nomme la « réalité psychique », c'est-à-dire l'intersection entre la réalité, la mémoire et les fantasmes.

En effet, les photographies qui composent cette œuvre sont issues de contextes différents, prélevées à partir de supports culturels divers²²². Cette habilité de la photographie à placer sur le même niveau des choses qui sont d'importance diverse dans la réalité imite selon Burgin le fonctionnement de la mémoire et du fantasme²²³. Outre les images, la réalité psychique se construit également par le biais des éléments textuels dans *Olympia*. Ainsi, les légendes accompagnant les photographies complexifient le sens de l'œuvre et amènent à d'autres associations inconscientes ou non rationnelles. Toutes ces légendes concernent un personnage nommé « O » : nous avons vu que le texte associé au premier triptyque reprend des brides du récit de Hoffmann qui concernent Olimpia tandis que le texte associé au second triptyque présente l'histoire de la patiente Anna O. De manière plus évidente que dans *Gradiva*, toutes les interprétations mènent à l'idée de voyeurisme puisque tous les personnages féminins nommés « O » et confondus dans l'œuvre sous soumis à une surveillance masculine : l'Olympia du tableau est scrutée et peinte par Manet, l'Olimpia du récit d'Hoffmann est épiée par un jeune étudiant qui tombe amoureux d'elle et la patiente Anna O. se situe sous étroite surveillance psycho médicale.

Les autres éléments textuels et visuels renforcent cette idée de voyeurisme et de fétichisme. Par exemple, dans la dernière photographie, une amie de Burgin joue pour lui le rôle du modèle féminin qui pose en tant qu'Olympia. Dans cette position dominante du photographe, Victor Burgin réitère là l'acte de Manet, un acte voyeuriste masculin qu'il cherche par ailleurs à dénoncer par l'imbrication de toutes ces clés de lecture scripto-visuelles. Son identité de photographe et la position d'autorité sur le corps féminin qui en découle sont confirmées par la deuxième photographie de la série. Dans celle-ci, il se prend en photographie dans un miroir situé dans les sanitaires pour femmes d'une piscine, alors que lui-même se situe en dehors de cet espace interdit aux hommes. Ce même geste d'introduction voyeuriste dans un espace féminin intime est répété dans la troisième photographie, l'image

²²² Le cabinet de Freud est présenté dans le livre Berggasse 19, l'image du protagoniste voyeur est une séquence du film *Fenêtre sur cour* de Hitchcock, le tableau de Manet a été photographié au musée, et la recomposition contemporaine est issue d'une séance de pose avec une amie.

²²³ BURGIN Victor, *Between*, op.cit., p. 135.

de l'acteur James Stewart, l'espion voyeur de *Fenêtre sur cour* qui utilise un téléobjectif pour épier sa voisine de sa fenêtre²²⁴. Les légendes, qui nous placent dans une pièce où tout est pétrifié, gelé (on en revient à la photographie comme fétiche), et où quelque chose « retourne le regard » pourrait faire référence à chacune des trois premières photographies. D'autres relations textes-images dans le second triptyque font se rencontrer les différents contextes culturels mis en jeu par Burgin : par exemple, le bouquet de fleur de la peinture de Manet fait référence aux symptômes d'Anna O., qui ne peut voir qu'une fleur à la fois. Comme dans *Gradiva*, l'œuvre simule le jeu cyclique éternel du « regarder et être regardé », puisque le modèle posant comme l'*Olympia* de Manet sur la dernière photo renvoie au détail de la tête de celle-ci sur la première photo²²⁵.

Comme pour *Gradiva*, la signification de l'œuvre dans son intégralité n'est pas à trouver dans une quelconque narration linéaire, grâce à une lecture rationnelle d'éléments successifs cohérents, que ce soit au niveau textuel ou visuel. Tant les images que le texte sont à aborder par le spectateur comme un rébus à déchiffrer, non pas de manière logique, mais plutôt à la manière des associations qui se produisent lors d'un rêve. Toutes ces photographies, accompagnées de légendes, sont à appréhender non pas de manière rationnelle et linéaire, mais selon des processus de discontinuité, d'intertextualité, d'associations logiques et oniriques et de distance critique, ce qui fait émerger incessamment un questionnement sur l'identité sexuelle telle que définie par la psychanalyse. En effet, dans ce processus complexe de significations, plusieurs interrogations émergent sur la représentation du corps des femmes à travers l'histoire et dans notre monde contemporain, les regards masculins qui produisent ces représentations et les regards emplis de pulsions scopiques qui réceptionnent ces œuvres.

En reprenant la théorie de Freud, Burgin explique qu'un rêve est toujours laconique. Au-delà du contenu manifeste du rêve (ce dont on se souvient au réveil) il y a également le contenu latent (les pensées réprimées derrière le rêve) dont la signification est révélée via une analyse. Entre ces deux niveaux se situe la logique irrationnelle du fonctionnement du rêve. Ainsi, au-delà des éléments logiques et transparents (les photographies et légendes comprises littéralement) qui composent *Olympia* et *Gradiva* se situent des éléments latents, à savoir les questions concernant la différence sexuelle et la représentation. Pourtant, aucun de ces deux niveaux ne forment l'œuvre en elle-même, celle-ci ne pouvant être simplement consommée ni en tant qu'objet d'art ni en tant qu'opinion politique²²⁶. Pour Victor Burgin, ses œuvres ne sont pas à consommer par un spectateur-consommateur d'art. Au contraire, le spectateur doit devenir un producteur, en interprétant l'œuvre. Ses œuvres artistiques ne sont donc pas qu'une illustration de ses théories sur la photographie ; Burgin invite réellement chaque spectateur à *penser la photographie* de façon subjective et critique. Dès lors, chacun peut y interpréter la question du *male gaze* selon les associations intertextuelles, logiques ou inconscientes qui lui viennent à l'esprit.

²²⁴ BURGIN Victor, *Between*, op.cit., p. 136.

²²⁵ STREITBERGER Alexander, *Psychical Realism*, op.cit., p. 129.

²²⁶ BURGIN Victor, *Between*, op.cit., p. 137.

6. Déconstruire le *male gaze* grâce au *female gaze*

6.1. Du plaisir visuel masculin au désir féminin

Même si leurs œuvres paraissent foncièrement opposées, tant Mary Kelly que Victor Burgin interrogent la fétichisation des corps, et notamment du corps de la femme, par le biais du *male gaze*. Ce regard masculin dominateur et possessif découle directement de la société patriarcale et phallocratique, et les deux artistes vont s'intéresser aux courants féministes de l'époque pour le questionner. Les mouvements dits « des femmes » construisent à ce moment-là leurs revendications sur un savoir théorique, comme le postmodernisme, les théories brechtiennes de distanciation critique ou encore les théories psychanalytiques de Freud et de Lacan. Cette dernière source leur permet de démontrer la construction identitaire et sexuelle genrée et inégalitaire sur base de la psychanalyse. Dans ce contexte féministe et culturel particulier, l'objectif de Mary Kelly et de Victor Burgin, dans nombre de leurs œuvres, est de dénoncer cette différence sexuelle construite ainsi que les représentations qui produisent, entretiennent et naturalisent cette différence. Dans leur geste artistique, ils se rapprochent des artistes dits « déropriationnistes » qui détournent les images stéréotypées de cette différence sexuelle, se les approprient pour ensuite se les désapproprier : les images sont décontextualisées, le sens est brouillé, la narration est hachée, ce qui oblige le spectateur à réfléchir aux images qui se trouvent devant lui, et *in fine* à interroger les enjeux de la représentation et sa propre conception du désir, du plaisir visuel, et du genre.

6.1.1. Le désir masculin vu par Victor Burgin

Si l'ambition est similaire, *Post-Partum Document* de Mary Kelly et des séries photographiques comme *Gradya* ou *Olympia* de Victor Burgin abordent différemment cette question du *male gaze*, de la fétichisation des corps et de sa représentation. Victor Burgin allie réflexion théorique et pratique artistique pour proposer une multiplication des significations potentielles de ses œuvres grâce à l'intertextualité et l'imbrication du visuel et du textuel. Dans ses œuvres, le regard masculin constamment posé sur les corps féminins désirables des mythes Gradya et Olympia est incessamment invoqué, répété à la fois par le texte et par l'image, ceux-ci faisant en outre référence à d'autres textes et d'autres images. Par ce foisonnement de références et de codes de lecture, le poids du désir masculin et de la fétichisation des corps féminins qui s'en suit devient flagrant, et c'est cette multiplication qui permet une dénonciation efficace. Victor Burgin ne cherche pas à suivre la proposition de Laura Mulvey, qui est d'inventer un art cinématographique politique et progressiste qui permettrait de rejeter le regard masculin. Selon lui, dénier les pulsions scopiques masculines dans son travail artistique est inutile car celles-ci rejailliront ailleurs. S'il n'est pas possible de les stopper, il est cependant utile de les prendre en compte et de les utiliser de telle manière qu'elles ne soient pas oppressives envers les femmes²²⁷. Nous avons vu que la différence sexuelle n'est pas innée mais construite, entre autres à travers ses représentations. La photographie n'est donc pas un outil qui documente un fait (des catégories binaires et

essentielles du masculin et du féminin), mais une pratique sociale complexe qui a le pouvoir de déterminer ces catégories, de les constituer *dans* et *à travers* elle.

Face à ce constat, Victor Burgin ne va pas évacuer la représentation afin de mettre la différence sexuelle et les pulsions scopophiliques des uns et des autres à distance, comme le fait Mary Kelly dans *Post-Partum Document*. Selon lui, cela ne ferait que déplacer le problème vers d'autres images. Au contraire, il opère dans le champ des *politiques de la représentation*. En réponse au féminisme des années 1970, il commence à utiliser sa pratique photographique pour livrer des images de femmes qui prennent en compte cette réalité scopophilique sans pour autant être oppressives. En effet, il cite directement ces images voyeuristes dans un contexte critique qui permet d'en saisir les enjeux. Ainsi, par l'utilisation de diverses techniques, les images empreintes de *male gaze* qui composent *Gradiva* et *Olympia* sont mises à distance et réfléchies. Si en tant que personne de sexe masculin, il ne souhaite pas prendre parti sur une possible représentation créée par les femmes à propos de leur propre corps, cette distance et cette réflexion lui permettent toutefois d'interroger sa propre relation aux représentations. Alors que la femme doit trouver sa place dans la représentation, où elle n'existe que pour le plaisir visuel des hommes, l'homme domine la représentation dans son intérêt, qui est principalement d'éloigner la menace de la castration. Dès lors, Victor Burgin a conscience que sa relation aux images est fétichiste, que la reconnaissance de sa sexualité est construite, et tente de déconstruire ce processus de différenciation sexuelle dans ses œuvres²²⁸. De même, il tente d'opérer la même réflexion non plus en tant qu'homme, mais en tant qu'artiste photographe, et se demande comme traiter du voyeurisme sans lui-même calquer le comportement du voyeur lors de ses prises photographiques. Il propose de considérer le voyeurisme en termes de relation – une relation qui peut, ou non, être oppressive selon les cas²²⁹.

Cette réflexion lui permet d'explorer la différence sexuelle du côté non pas de la féminité, mais de celui de la *masculinité*. La sexualité n'est évidemment pas qu'un problème féminin, et la sexualité masculine n'est pas simple et évidente. À la question « Est-ce que les hommes produisent des œuvres sur la masculinité à partir d'une position féministe ?²³⁰ » Lisa Tickner déclare que c'est possible, puisque tant Ray Barrie que Victor Burgin explorent ce terrain de la masculinité dans leur travail artistique respectif. Pour Victor Burgin, il n'existe pas qu'une seule masculinité, qui serait, d'une manière similaire à la féminité, essentielle, naturelle, directement liée au sexe biologique²³¹, mais bien des masculinités au pluriel. Ainsi, dans *Olympia*, la position du regard masculin qui domine et objective le corps des femmes est contrebalancée d'une part par un regard paranoïaque – celui de l'homme épris d'Olimpia dans l'histoire de Hoffmann, qui craint son caractère androïde et fantomatique, et d'autre part par le regard critique du photographe qui en se prenant en photographie dans le miroir des toilettes pour femmes interroge la frontière entre les genres, leur construction, leur représentation et les conséquences pour chacun.

²²⁸ BURGIN Victor, *Between*, op.cit., p. 84.

²²⁹ *Ibid.*, p. 99.

²³⁰ « Can men make work on masculinity from a feminist position? » dans TICKNER Lisa, op.cit., p. 24.

²³¹ STREITBERGER Alexander, *Psychical Realism*, op.cit., p. 134.

De son côté, Ray Barrie interroge la construction de l'identité masculine et questionne notre vision traditionnelle des rôles genrés dans son œuvre *Master/Pieces* grâce à une multiplicité de supports textuels et visuels (graffitis, publicités, photographies de vacances et littérature populaire). Pour lui, la masculinité ne doit pas être considérée comme une entité figée et délimitée mais bien comme une construction sociale et théorique, comme l'est également la féminité. Par cette œuvre, il fait une référence implicite aux idées de Freud sur la bisexualité de chaque être, ce dernier se situant davantage sur une ligne continue entre la masculinité et la féminité que dans un camp défini. En effet, dans son œuvre, des photographies représentant la réalisation des tâches domestiques et des soins à l'enfant par Ray Barrie, et donc l'artiste dans son rôle de père, alternent avec celles de graffitis dans l'espace public représentant les attributs sexuels féminins (seins, fesses, vagin). Ces images rares de masculinité « domestique », absente de nos représentations collectives, forment un contraste saisissant avec l'omniprésence des graffitis dans les toilettes publiques, représentatifs des désirs masculins envers les corps féminins et de cet échange entre hommes de significations autour de la sexualité²³². Ray Barrie cherche à offrir une autre vision de la masculinité que celle de ces représentations réductrices du sexe des femmes, ou du sexe avec les femmes, qui dénotent l'activité sexuelle phallique et possessive des hommes. Autant l'expérience subjective féminine est importante et doit urgemment être prise en compte dans les cultures visuelles, autant il est également primordial de s'intéresser plus intensément aux expériences masculines.

6.1.2. Le désir féminin vu par Mary Kelly

Comme nous l'avons vu, la stratégie de Mary Kelly pour contrer le *male gaze* est diamétralement opposée. Plutôt qu'une mise en évidence de ces représentations de femmes fétichisées, elle va totalement les évacuer. Elle rejette toute image figurative, de son corps mais aussi du corps de son fils, pour ne montrer de leur relation que des reliquats, des fétiches. La photographie, moyen privilégié pour documenter la relation d'une mère à son enfant, est volontairement absente, afin de laisser place à une autre sorte de fétichisation, celle des objets complexes qui dépeignent la maternité et la construction des identités à travers la relation. Par l'évacuation de toute photographie et la fétichisation des substituts de l'enfant, Mary Kelly offre un espace pour donner voix à son propre désir. *Post-Partum Document* annihile donc toute forme de *male gaze* ou de fétichisation des corps (de la mère et de l'enfant) afin de faire émerger une autre instance désirante souvent invisibilisée, celle de la femme, qui plus est de la mère. En multipliant les codes et les langages, Mary Kelly ne démontre pas le *male gaze* par la multiplication de ses occurrences comme chez Victor Burgin, et ne le contrebalance pas non plus par l'expression d'autres regards, qui exprimeraient d'autres sortes de masculinités. Elle s'échappe du désir masculin et trouve un moyen d'expression pour son propre désir, de femme et de mère.

Or, l'expression du désir féminin est une démarche assez novatrice en ce début des années 1980, où la notion de genre émerge à peine. Certes, depuis les années 1960, de

²³² TICKNER Lisa, *op.cit.*, p. 25.

nombreuses féministes dénoncent les différences de traitement entre les sexes, comme la division du travail ou les inégalités en ce qui concerne les droits des uns et des autres. Dès les années 1970 et de plus en plus dans les années 1980, la dénonciation pointe aussi le poids du désir masculin qui pèse sur les femmes, constamment répété et entériné au travers des représentations visuelles, généralement sexualisées ou érotisées, du corps des femmes. Le désir masculin oppressif est ainsi largement dénoncé, comme nous l'avons vu avec les expositions *Beyond the purloined image* et *Difference*. Les artistes féministes revendiquent davantage que cette position d'objets de désir, uniquement « *looked at-ness* ». Par la contestation du *male gaze* via les diverses stratégies de contre visualité mises en œuvre, elles cherchent dans un deuxième temps à obtenir un droit de regard, un droit au réel. Pourtant, peu d'entre elles osent interroger et exposer leurs propres désir et plaisir – qu'ils soient sexuels ou non. En cela, Mary Kelly joue le rôle de précurseur, puisqu'elle le fait intelligemment et subtilement dans *Post-Partum Document*, parvenant à se détacher de la fétichisation des corps pour proposer une fétichisation de la relation avec son fils, ce qui lui permet d'ouvrir une brèche pour l'expression de son désir.

6.2. Un *female gaze* avant l'heure ?

6.2.1. Le plaisir féminin au cinéma

En cela, Mary Kelly semble rejoindre la notion de *female gaze*, théorisée récemment par la journaliste et autrice Iris Brey dans son ouvrage *Le regard féminin*. Contrairement à ce que son nom pourrait laisser penser, le *female gaze* n'est pas le pendant féminin du *male gaze*. Bien que le terme puisse prêter à confusion, il ne s'agit pas pour une spectatrice de réifier et de désirer le corps d'un personnage masculin. En effet, la visualisation d'un corps comme un objet de désir, que ce corps soit masculin ou féminin, et que le spectateur soit un homme ou une femme, reste du *male gaze*²³³. Ce *female gaze* ne désigne pas non plus d'un travail artistique porté par des femmes réalisatrices, productrices, autrices, actrices, puisque leur genre ne les met pas à l'abri de la production de *male gaze*²³⁴. En réalité, Iris Brey définit par cette notion la possibilité d'un *plaisir féminin* au cinéma en se basant sur la théorie cinématographique du plaisir visuel développée par Laura Mulvey dans les années 1980 :

Il existe un regard féminin, ou *female gaze*, un regard qui nous fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran, [...] un regard qui adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience²³⁵.

Contrairement au *male gaze*, le *female gaze* considère les personnages féminins à part entière. Il ne s'agit pas tant de s'identifier au personnage féminin, mais bien « d'être avec l'héroïne

²³³ Iris Brey fait d'ailleurs remarquer que Sandra Laugier se méprend lorsqu'elle considère dans sa critique du film « Il était une fois... à Hollywood », que les personnages masculins y sont « des occasions de « visual pleasure », c'est-à-dire l'occasion « d'exercer une forme de *female gaze* et de s'émouvoir à la vue du torse couturé de cicatrices de Brad Pitt ».

²³⁴ BENSON-ALLOTT Caetlin, "No such thing not yet : questioning television's female gaze" dans *Film Quarterly*, vol.71, n°2, hiver 2017, p. 65.

²³⁵ BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Editions de l'Olivier, 2020, p. 9.

dans son corps et de ressentir avec elle ce qu'elle traverse²³⁶». Avec la pratique du *female gaze*, les corps féminins ne sont plus considérés comme des objets du désir, mais ils sont filmés et regardés comme des *sujets* de désir. Lorsque l'on regarde les six critères définis par Iris Brey pour caractériser le *female gaze*, l'on voit que ceux-ci se détachent, voire s'opposent aux principes fondamentaux du *male gaze*, tant au niveau de la narration qu'au niveau structurel :

« Il faut narrativement que :

1. le personnage principal s'identifie en tant que femme ;
2. l'histoire soit racontée de son point de vue ;
3. son histoire remette en question l'ordre patriarcal.

Il faut d'un point de vue formel que :

1. grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressent l'expérience féminine ;
2. si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le mâle gaze découle de l'inconscient patriarcal) ;
3. le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur)²³⁷»

Il s'agit moins de regarder que de « ressentir avec » ou d'adopter un point de vue féminin. Le personnage féminin se situe désormais au cœur de l'histoire, nous offre son point de vue, et nous permet de ressentir avec elle. Le spectateur ne prend plus du plaisir en regardant des corps objectivés par un regard scopophilique – sadique ou fétichiste. Au contraire, il ressent consciemment le plaisir du personnage féminin, désormais sujet du désir. Même si elle est ambiguë, l'expression *female gaze* permet clairement à ce principe cinématographique de faire écho à celui du *male gaze*. Par la subjectivisation des personnages féminins, et leur perte de leur caractéristique « *to be looked at-ness* », ce n'est pas un nouveau regard, opposé au regard masculin qui est en jeu, sinon la réappropriation par les femmes de leur propre valeur et subjectivité. Si cette réappropriation peut passer par un jeu de regard (celui du spectateur, de la caméra, du personnage), il s'agit désormais plutôt d'un *point de vue*, celui du personnage féminin, conscientisé et sans relation avec les théories psychanalytiques fétichistes qui étaient à la base du *male gaze*.

Si le *female gaze* n'a été théorisé que récemment, la manière de filmer un personnage féminin de façon à ce que le public puisse ressentir ses émotions, ses sensations, et deviner son vécu n'est pas nouvelle. Selon Iris Brey, il existe dès les débuts du cinéma lorsque Alice Guy, l'une des premières réalisatrices, crée son film *Madame à ses envies* en 1906. Dans ce court-métrage, l'un des tout premiers de l'histoire du cinéma, une dame enceinte succombe à toutes ses envies et prend du plaisir à, par exemple, lécher une sucette précédemment volée à une enfant, ou boire discrètement le café d'un homme assis à une terrasse. Cette femme, décomplexée de tout jugement qu'elle pourrait recevoir de la part des autres, sur son corps ou

²³⁶ Les couilles sur la table, *Female gaze, ce qui vivent les femmes*, épisode 57, 27 février 2020, interview d'Iris Brey par Victoire Tuaillon.

²³⁷ BREY Iris, *op.cit.*, p. 77.

sur ses actions, nous montre là une facette rarement représentée du caractère féminin. Le *female gaze*, cette façon de représenter les corps féminins non pas pour répondre à un désir masculin mais dans toute leur complexité, existe donc dès le début du cinéma.

6.2.2. Le *female gaze* chez Mary Kelly et Victor Burgin

Si l'on transpose cette notion du *female gaze* au domaine artistique, elle pourrait aisément s'appliquer à *Post-Partum Document*. Tous les critères définis par Iris Brey correspondent à l'œuvre de Mary Kelly, puisque celle-ci nous propose de vivre son propre quotidien de femme et de mère grâce aux fétiches de la relation avec son fils. En effet, sans pourtant livrer une œuvre autobiographique, Mary Kelly nous fait entrer de multiples façons dans sa relation quotidienne avec son fils. Du point de vue « narratif » ou du contenu de l'œuvre, elle livre son point de vue personnel sur l'expérience de la maternité, tout en dénonçant la différence sexuelle et ses représentations dans la société. Du point de vue « formel », l'absence de portraits photographiques empêche une quelconque érotisation des corps et de là les potentielles pulsions scopiques des spectateurs. Malgré l'absence de représentations figuratives, la succession des œuvres sur le mur d'exposition permet de montrer sans fard la multiplicité des expériences maternelles telles que ressenties par Mary Kelly. *Post-Partum Document* serait donc un bel exemple de ce que Iris Brey a nommé de manière un peu ambiguë le « regard féminin ». La culture patriarcale y est challengée sans que l'artiste doive mettre son corps à la portée des regards désirants.

Pourtant, c'est justement dans l'emploi de cette stratégie que le bât blesse. Certes, Mary Kelly parvient à nous faire ressentir pleinement son point de vue féminin sur la relation qu'elle entretient avec son fils, et la façon dont la construction de leur identité se fait de manière dialogale. Cependant, elle est obligée de le faire via une voie détournée, celle de l'absence totale d'images photographiques, pour échapper à la fétichisation – celle du corps de la mère par les hommes, celle du corps de l'enfant par la mère. Était-il trop tôt dans les années 1980 pour proposer une expérience photographique qui donne toute liberté à la femme tout en empêchant les pulsions scopiques face à son corps ? Quant à Victor Burgin, s'il critique le *male gaze* dans la représentation pour interroger d'autres sortes de masculinités, il ne produit pas pour autant du *female gaze*. En effet, il arrive à désérotiser les corps féminins présentés, ceux de Gradiva et d'Olympia ; ou plutôt, par la référence à des couches multiples et successives de cette érotisation du corps, qu'elle passe par le sadisme ou le fétichisme, il nous fait prendre brutalement conscience de cette érotisation presque « naturelle » et inconsciente. Les pulsions scopiques sont donc révoquées grâce au travail critique réalisé autour des images des corps féminins, et une réflexion sur la représentation et la différence entre les sexes a alors lieu dans le chef du spectateur. Pourtant, si l'aspect formel du travail de Burgin permet une prise de conscience brillante de cette différence sexuelle, et du *male gaze* qui pèse sur nos idoles féminines, et *in fine*, sur chacune – voire chacun – d'entre nous, le point de vue du personnage féminin est absent. Le personnage féminin, Gradiva comme Olympia, reste au statut d'idole, et nous ne pouvons que constater avec un regard extérieur l'érotisation de son corps et le désir masculin qu'il provoque incessamment dans l'histoire.

Conclusion : une lecture critique du *female gaze*

Victor Burgin et Mary Kelly interrogent la différence sexuelle et sa représentation dans leurs œuvres, en mettant en évidence le *male gaze*, ce principe psychanalytique d'objectivation des corps féminins qui répond au désir masculin. Tandis que *Gradiva* et *Olympia* le dénoncent et invitent à penser d'autres masculinités, *Post-Partum Document* explore l'expression du désir féminin. Si le *female gaze* se veut une réponse féministe à la réalité phallocratique du *male gaze*, il poursuit néanmoins le binarisme homme-femme au cœur de la différence sexuelle et semble exclure encore aujourd'hui les personnes qui ne se définissent ni en tant qu'homme ni en tant femme. Pourtant, dès les années 80, de nombreux artistes dénoncent le caractère intenable de ces deux positions, puisque le genre n'est pas inné mais bien une construction sociale. Dès lors, le masculin et le féminin sont deux positions aux limites d'un curseur le long duquel chacun devrait être libre de se placer à sa guise.

En outre, la théorie récente d'Iris Brey sur le regard féminin, comme celle antérieure de Laura Mulvey sur le regard masculin, n'excluent pas seulement les personnes non-binaires, puisqu'elles se basent principalement sur des films occidentaux aux personnages blancs cisgenres hétérosexuels. Ce constat d'exclusion, s'il n'est pas nouveau (cela avait déjà été critiqué à l'époque même de l'exposition *Différence*), se poursuit dans notre société contemporaine. Par exemple, Caetlin Benson remarque que sur trois séries télévisées récentes qui intègrent les points de vue féminins (sans qu'il s'agisse toutefois de *female gaze*), une seule présente une perspective féministe intersectionnelle²³⁸. Pour elle, en tant qu'expérience universelle basée sur des caractéristiques genrées féminines partagées, le *female gaze* ne peut être intersectionnel et embrasser pleinement la différence raciale. On peut élargir cette contestation et considérer ce manque de prise en compte de la différence, pas uniquement en tant que différence genrée raciale ou d'orientation sexuelle²³⁹, mais plus largement, comme la différence individuelle qui caractérise chacun de nous face au reste de l'humanité.

Or, si le but de la théorie du *female gaze* est de dénoncer la représentation du patriarcat et de la différence sexuelle, pour ensuite apporter des solutions et démontrer que d'autres façons de faire de l'art sont possibles, nous nous trouvons là face à un véritable écueil, puisque le combat contre les inégalités genrées ne semble pas s'accorder à ceux contre les autres inégalités sociales. Pourtant, on pourrait désormais rêver d'un *female gaze* décentré, qui abandonne l'opposition dichotomique homme-femme pour englober l'ensemble des positions genrées, qui puisse évacuer le désir masculin et faire ressentir la subjectivité féminine, quelle qu'elle soit, et ce afin de parler à l'ensemble des spectateurs et spectatrices. Pourtant même ce *female gaze* là serait problématique : il faudrait alors réinventer le *male gaze*, considéré comme la prise en compte du point de vue du personnage masculin loin des diktats de la société patriarcale. Une pratique artistique qui reflèterait ou du moins influencerait une société égalitaire à tous niveaux.

²³⁸ BENSON-ALLOTT Caetlin, « No such thing not yet: questioning television's female gaze » dans *Film Quarterly*, vol.71, n°2, hiver 2017., p. 65.

²³⁹ En effet, la communauté LGBTQIA+ ne semble être encore peu prise en compte dans les films et autres pratiques artistiques qui revendiquent une dénonciation du *male gaze*. Si bien que lorsque l'homosexualité est montrée et explorée à partir du point de vue de chacune des protagonistes féminines dans *La jeune fille en feu* de Céline Sciamma, le film est considéré comme révolutionnaire.

Bibliographie

Ouvrages et articles théoriques

BENSON-ALLOTT Caetlin, « No such thing not yet: questioning television's female gaze » dans *Film Quarterly*, vol.71, n°2, hiver 2017, p.65-71.

BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, 2020 (coll. Les Feux).

BURGIN Victor, *Thinking Photography*, Londres, MacMillan Press, 1982, (coll. Communications and Culture).

BURGIN Victor, *Between*, New York/ Londres, Basil Blackwell Limited/ ICA, 1986.

BURGIN Victor, « The Separateness of Things, Victor Burgin », dans *Tate Papers*, n°3, printemps 2005. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/03/the-separateness-of-things-victor-burgin> Consulté en ligne le 18/07/21.

CRIMP Douglas, « Douglas Crimp in conversation with Mary Kelly », dans Iversen Margaret, Crimp Douglas, B Homi K. (éd.), *Mary Kelly*, Londres, Phaidon, 1997, p. 6-31.

HEAT Stephen, « Lessons from Brecht » dans *Screen*, vol.15, n°2, été 1974.

HUTCHEON Linda, *The politics of Postmodernism*, London/New York, Routledge, 1989.

IVERSEN Margaret, « Visualizing the Unconscious: Mary Kelly's Installations » dans Iversen Margaret, Crimp Douglas, B Homi K. (éd.), *Mary Kelly*, Londres, Phaidon, 1997, p. 32-85.

KELLY Mary et MULVEY Laura, « Mary Kelly and Laura Mulvey in conversation », dans Kelly Mary, *Imaging Desire*, Cambridge/ London, MIT Press, 1998, p. 28-39.

KELLY Mary, « Preface and Footnotes to the Post-Partum Document », dans Kelly Mary, *Imaging Desire*, Cambridge/ London, MIT Press, 1998, p. 40-57.

KELLY Mary, « On femininity » dans Kelly Mary, *Imaging Desire*, Cambridge/ London, MIT Press, 1998, p. 58-62.

KELLY Mary, « Beyond the Purloined Image » dans Kelly Mary, *Imaging Desire*, Cambridge/ London, MIT Press, 1998, p. 107-114.

KELLY Mary, « Notes on reading the Post-Partum Document » dans Nixon Mignon (ed.), *Mary Kelly*, Cambridge/London, The MIT Press, 2016 (OCTOBER Files 20), p. 1-7.

KELLY Mary, « On representation, Sexuality and Sameness: Reflections on the Difference Show » dans *Screen*, vol. 28, n°1, 1987, p. 102-107.

LINKER Kate, « Foreword » dans *Difference. On representation and sexuality*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 5.

MIRZOEFF Nicholas, *The right to look. A counterhistory of visibility*, Londres, Duke University Press, 2011.

MOLESWORTH Helen, « House work and Art work » dans Nixon Mignon (ed.), *Mary Kelly*, Cambridge/London, The MIT Press, 2016 (OCTOBER Files 20), p. 23-51.

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

OWENS Craig, « The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism » dans Hal Foster, *The Anti-Aesthetic. Essays on Post-Modern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, p. 56-82.

OWENS Craig, « Posing » dans *Difference. On representation and sexuality*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 7-18.

POLLOCK Griselda, *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*, London/ New York, Routledge Classics edition, 2003.

POLLOCK Griselda, « What's wrong with "images of women"? » dans *Screen: The sexual subject. A screen reader in Sexuality*, Londres/ New York, Routledge, 1992.

SMITH Paul et KELLY Mary, « No essential Femininity: A conversation between Mary Kelly and Paul Smith », dans Nixon Mignon (ed.), *Mary Kelly*, Cambridge/London, The MIT Press, 2016 (OCTOBER Files 20), p. 9-22.

STREITBERGER Alexander, *Psychical Realism. The Work of Victor Burgin*, Leuven, Leuven University Press, 2020.

STREITBERGER Alexander, *Staged bodies. Mise en scène du corps dans la photographie postmoderniste*, Gand, Editions snoeck, 2020

TICKNER Lisa, « Sexuality and/in representation: five British artists » dans *Difference. On representation and sexuality*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 19-30.

TUCKER Marcia, « Préface » dans *Difference. On representation and sexuality*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 4.

WOLFF Janet, « Postmodern Theory and Feminist Art Practice » dans Boyne Roy et Rattansi Ali (ed.), *Postmodernism and Society*, London, Palgrave, 1990 (Communications and Culture), p. 187-208.

WOLLEN Peter, « Photography and Aesthetics » dans *Screen*, vol.19, n°4, 1978, p. 9-28.

Articles de presse

DAUMAS Cécile, « Le « Male gaze », bad fiction », dans *Libération*, 18 septembre 2018. Consulté en ligne le 14/06/21. https://www.liberation.fr/debats/2019/09/18/le-male-gaze-bad-fiction_1752173/

FISHER Jean, "Beyond the Purloined Image. Riverside Studios" dans *Artforum*, décembre 1983, vol. 22, n°4, p. 87-88. Consulté en ligne le 09/04/21. <https://www.artforum.com/print/reviews/198310/beyond-the-purloined-image-64952>

GLUECK Grace, "Art: 'representation and sexuality,' mixed media show at new museum" dans le New York Times, 4 janvier 1985 Consulté en ligne le 14/04/21. <https://www.nytimes.com/1985/01/04/arts/art-representation-and-sexuality-mixed-media-show-at-new-museum.html>

GOODWIN Arthur, "Mary Kelly. Post-Partum Document. Documentation III: Analysed Markings And Diary Perspective Schema" dans *Tate*, novembre 2018. Consulté en ligne le 21-03-21. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kelly-post-partum-document-documentation-iii-analysed-markings-and-diary-perspective-t03925>

LAUGIER Sandra, « Il était une fois... à Hollywood », la soif du mâle », dans *Libération*, 05 septembre 2019. Consulté en ligne en mars 2021. https://www.liberation.fr/debats/2019/09/05/il-etait-une-fois-a-hollywood-la-soif-du-male_1749488/

WARRINER Rachel, "Mary Kelly, Post-Partum Document" dans Khan Academy. Consulté en ligne le 21-03-21. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/mary-kelly-post-partum-document>

Ressources vidéos

BERGER John, *Ways of seeing*, épisode 2, BBC, 1972. Consulté en ligne le 07/06/21. https://www.youtube.com/watch?v=4T0ou_Ab4Fs

BOKOBZA Hubert, "Jeff Wall", *Pics Pills* #25, 6 avril 2018. Consulté en ligne en mai 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=4tCzHbHZJAK>

« Victor Burgin on Re-reading Images », entretien de Victor Burgin pour le Tate, *Tateshots*, 27 février 2014. Consulté en ligne le 13/07/21. <https://www.youtube.com/watch?v=p5TcayyP4OY>

« Everything seemed to be a first », entretien de Mary Kelly pour le Tate, *Tateshots*, 18 juin 2015. Consulté en ligne le 08/08/21. <https://www.youtube.com/watch?v=OaKXUVDSZdQ>

« Post-Partum Document, 1973-1979 » extrait du film « Mary Kelly, Four works in dialogue 1973-2010 », Moderna Museet Stockholm <https://www.bl.uk/collection-items/post-partum-document-1973-79>

« En conversation avec Laura Mulvey » entretien de Laura Mulvey pour *Another Gaze Journal*, 7 mars 2017. Consulté en ligne le 06/04/21. <https://www.youtube.com/watch?v=vw-ps5mFQzA&t=26s>

Ressources internet

Page internet de Mary Kelly, « Post-Partum Document, 1973-1979 ». Consulté en ligne le 21-03-21. URL : <https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79>

FERNÁNDEZ APARICIO Carmen, « Seurat's "Les Poseuses" (Small Version), 1888-1975 », dans l'onglet « collection » du site internet Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Consulté en ligne le 29-07-21. <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/seurats-poseuses-small-version-1888-1975>

Podcast

« Female gaze, ce qui vivent les femmes », dans *Les couilles sur la table*, épisode 57, 27 février 2020, interview de Iris Brey par Victoire Tuaillon.

Table des matières

Introduction.....	1
1. Construction et représentation de la différence sexuelle	2
1.1. <i>Difference. On representation and sexuality</i>	2
1.2. <i>Post-Partum Document</i> de Mary Kelly	3
1.2.1. Une archéologie de la vie quotidienne	3
1.2.2. De la division à la différence sexuelle.....	5
1.3. Le recours à la psychanalyse par les artistes féministes	7
1.3.1. La construction de l'identité sexuelle comme processus de différenciation	7
1.3.2. Une intersection entre société, féminisme et psychanalyse.....	9
1.4. Le contexte féministe et théorique des années 1980	10
1.4.1. Un lien entre féminisme et postmodernisme ?.....	10
1.4.2. Des féminismes pluriels et hétérogènes	12
2. La théorie du <i>male gaze</i>	15
2.1. Le plaisir visuel au cinéma	15
2.2. Le <i>male gaze</i> en photographie	17
2.3. Quelles solutions féministes face au <i>male gaze</i> ?	20
2.3.1. Le plaisir visuel féminin	20
2.3.2. Des stratégies de contre-visualité dans <i>Difference</i>	21
3. Un changement de regard : <i>Beyond the Purloined Image</i>	23
3.1. Une appropriation des images de masses	23
3.1.1. Condamner la différence sexuelle : quelques exemples.....	23
3.1.2. Appropriation et « déappropriation ».....	25
3.2. Apport des théories brechtiennes	26
3.2.1. La critique du réalisme bourgeois	26
3.2.2. La distanciation critique	27
3.2.3. Un engagement féministe politique.....	28
3.3. Repenser la féminité à travers sa narration.....	29
3.3.1. La narration comme vecteur de l'idéologie dominante.....	29
3.3.2. L'exemple d'Yve Lomax	30
4. <i>Post-Partum Document</i> ou la fétichisation comme contre-pratique du <i>male gaze</i>	32
4.1. Une multiplicité de discours pour libérer la signification	32
4.2. De la fétichisation des corps à la fétichisation des objets.....	35
4.2.1. La fétichisation du corps féminin comme réponse à la peur de la castration	35

4.2.2.	La fétichisation de l'enfant	36
4.2.3.	La fétichisation des substituts de l'enfant.....	37
4.2.4.	La fétichisation de la représentation.....	38
4.3.	Le désir de la mère comme réponse au <i>male gaze</i>	39
5.	Pratique réflexive du fétichisme dans <i>Gratidia</i> et <i>Olympia</i> de Victor Burgin	40
5.1.	Des œuvres intertextuelles aux significations multiples	41
5.1.1.	Une évolution artistique critique	41
5.1.2.	L'intertextualité et l'association texte-image	43
5.1.3.	La construction du sens.....	45
5.2.	L'influence psychanalytique : entre sadisme et fétichisme	46
5.2.1.	Le sadisme ou le contrôle des corps par la vision.....	47
5.2.2.	La femme comme un fétiche pour le désir masculin	48
5.3.	<i>Olympia</i> et <i>Gratidia</i> , une dénonciation de la fétichisation	48
5.3.1.	Une double mise en scène photographique et corporelle	48
5.3.2.	Une double fétichisation photographique et corporelle dans <i>Gratidia</i>	51
5.3.3.	Une exploration de la réalité psychique dans <i>Olympia</i>	54
6.	Déconstruire le <i>male gaze</i> grâce au <i>female gaze</i>	56
6.1.	Du plaisir visuel masculin au désir féminin.....	56
6.1.1.	Le désir masculin vu par Victor Burgin	56
6.1.2.	Le désir féminin vu par Mary Kelly	58
6.2.	Un <i>female gaze</i> avant l'heure ?	59
6.2.1.	Le plaisir féminin au cinéma	59
6.2.2.	Le <i>female gaze</i> chez Mary Kelly et Victor Burgin	61
	Conclusion : une lecture critique du <i>female gaze</i>	62
	Bibliographie.....	63

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