

CTRL + [JE] : Intimité, extimité et contrôle à l'ère de la surexposition du je

«Car Je est un autre.

Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute.

Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée».

«Je est un autre», Lettre d'Arthur Rimbaud, 1871¹

Je est un autre affirmait Arthur Rimbaud, le poète maudit qui écrivait *Une saison en enfer* (1873) à l'âge de 19 ans, juste avant d'abandonner la littérature et de devenir un trafiquant de drogue. Parce que son Je est poète, amoureux, visionnaire, obscène et irrévérencieux, soldat, bourgeois, père, marchand de chameaux, trafiquant d'armes et déjà cadavre à 37 ans. La sublime recherche de son identité a conduit Rimbaud à incarner de multiples je, de manière prodigieusement consécutive, ignorant la contradiction et libre de toute culpabilité. Parce que Je est le prolongement de ma pensée propre.

Au XXI^{ème} siècle, la pensée étendue de chacune de nos identités se matérialise et se diffuse au sein des réseaux sociaux d'Internet. *D'autres je* plus ou moins vraisemblables qui prennent vie à travers des *selfies*, des profils, des journaux intimes en ligne, et embrassent un large spectre allant de l'imposture totale à la tentative sincère d'autoreprésentation fidèle. Et il en va de même pour les œuvres d'art qui travaillent avec ce matériel sensible. À travers une diversité de pratiques confessionnelles partagées, les artistes de cette exposition abordent la surexposition de l'intimité et la *spectacularisation* de la vie quotidienne, se mouvant avec habileté entre les sillons éthiques de la réputation numérique. Certaines de ces artistes célèbrent la facilité avec laquelle les utilisateur-riche-s offrent leur vie privée aux autres individus alors que d'autres dénoncent, précisément, la violation de la vie privée par une partie de ces

¹ «Lettres du voyant», Lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny à Charleville, 15 mai 1871. Publiée dans *Iluminaciones: Cartas del vidente*. Hiperión, Madrid, 1995.

personnes et par les grandes entreprises qui gèrent les réseaux sociaux. L'ensemble de ces œuvres, réparties en deux grands groupes, questionnent et forcent le dialogue entre deux pôles de tension contraires mais interdépendants : l'**autocontrôle** qui s'exerce sur l'intimité et la vie privée et le **manque de contrôle** inhérent aux pratiques mêmes de partage en ligne. Nous parlons de **CTRL + [JE]**.

Je est un autre... est je.

L'artiste **Amalia Ulman** suit au pied de la lettre la maxime de Rimbaud et, dans son œuvre [*Excellences & Perfections*](#) (2014), elle devient autre : concrètement, elle devient *une autre it girl*. Mais elle ne révèle pas la supercherie et pendant quatre mois ses *friends* sur Facebook et Instagram croient vraiment que la conversion, progressive, est réelle. Amalia, posant dans de luxueuses chambres d'hôtel avec le dernier vêtement *fashion* qu'elle vient d'acquérir, avec un nouveau look de blonde fragile, faisant la moue, avec un regard sexy-nostalgique, avec d'adorables peluches, des glaces et des cupcakes plus décorés que comestibles, jusqu'à ce que la transformation définitive se produise avec son opération d'augmentation mammaire – fidèlement documentée par des images de la post-opération qui prouvent tout.

Cette grande falsificatrice dissémine patiemment des *selfies* et des «*cute & pretty*» sur ses profils jusqu'à ce que – 475 *posts* et 88 906 *followers* plus tard – elle décide de casser le rêve d'une vie de totale imposture, un peu plus construite et artificielle que n'importe quelle autre vie représentée sur les réseaux sociaux. Et ce moment culmine avec le repentir et les excuses... mais pas pour l'imposture, sinon pour le fait d'avoir pris un mauvais chemin, pour avoir été – aussi – une *basic bitch*. «*La publication dans laquelle je présentais des excuses a obtenu 240 j'aime et a reçu des messages de personnes dont je n'avais pas eu de nouvelles depuis presque cinq ans. Des personnes qui me suivaient en silence. Bref, j'ai triomphé en offrant le contenu le plus divertissant : un autre drame humain*». Contrition, rétraction et rédemption; fin heureuse : le grand stéréotype féminin parfait. Si on admire chez Rimbaud sa capacité à changer et sa recherche de l'inconnu, la contradiction irresponsable, l'absence de culpabilité et le courage d'une fuite toujours en avant – réincarnant ce que sera plus tard la maxime du punk, «vivre vite et mourir jeune» – chez Ulman, c'est tout le contraire qui prime : son retour au bercail, son retour à la raison. Le cercle se referme et le projet se termine par

une triste leçon : l'évidence du potentiel immortel des archétypes féminins et sa vigueur dans le contexte en ligne.

Loin des fantasmes du *fake*, nous trouvons le projet photographique conçu par **Lea Castonguay** comme une libre adaptation des célèbres *selfies*, mais en projetant sur eux une «authenticité contrôlée» qui mêle fiction et documentaire. Dans [Journal](#) (2015-2016), il n'y a pas invention d'une nouvelle identité, mais seulement des aspects bizarrement inquiétants de sa vie quotidienne la plus intime. «*Au départ partagées sous forme de publications sur les réseaux sociaux, les images sont ici imprimées et exposées en tant qu'archive de mon passage. Les sous-titres révélant la date et l'heure de leur partage, ainsi que les réactions du public (nombre de j'aime, nombre de commentaires, partages, etc.)*». En dehors de leur habitat naturel sur le réseau, les images semblent étranges, de par le fait que tant le format que le contexte sont déterminants dans la perception. La transition du petit écran (téléphone mobile, tablette, ordinateur) à l'impression grand format, du support intime et rapide au caractère persistant des murs d'une galerie, perturbent légèrement le-la spectateur-riche, venant souligner davantage son statut de voyeur, car 50 cm de vie privée sur papier incommode plus que 10 cm sur écran.

Les autoportraits de Castonguay montrent une femme isolée dans différents contextes quotidiens et ils possèdent la même crudité belle et mystérieuse que les simples photos fixes de la première étape de Cindy Sherman, probablement parce que, comme celles-ci, elles se situent entre deux mondes, celui du réel et celui des conventions de la représentation (cinéma ou réseaux). Leur contextualisation au sein des réseaux sociaux apporte un nouveau regard sur l'action, mais comme ce fut le cas dans la série [Untitled Film Stills](#) (1977) de Sherman, l'artificialité de la mise en scène est dépassée par les traces de véracité qui filtrent à travers le regard de l'auteure.

Intimité comme nom

Suivant l'idée sous-jacente dans [The Purloined Letter](#) (1844) d'Edgar Allan Poe – si tu veux cacher quelque chose, laisse-le à la vue de tout le monde – [Intimidad Romero](#) (2011-2016) choisit ce nom, précisément, pour cacher son intimité tout en mettant l'accent sur celle-ci. Paradoxe pur. Mais le choix étant intentionnel, aussitôt la réaction prévisible apparaît : [Nous ne pouvons accepter le nom Intimidad comme nom](#), lui

écrit alors l'équipe Facebook en 2012 après avoir fermé son profil : «*et en plus de l'image sans distorsion, nous demandons à ce que le document indique ton nom complet et ta date de naissance*». Sur son profil Facebook, Intimidad apparaît toujours avec un visage pixelisé sur toutes les photos, mais aussi les images d'objets, d'animaux, de paysages ou de nuages qu'elle publie sont méconnaissables derrière les gros pixels; elle a même créé un album de photos volées, [*Stolen Facebook's «Friends»*](#), qu'elle met à jour régulièrement. Quel est donc le but de montrer des images qui, en même temps, se cachent ? Quel sens y a-t-il de se mettre en évidence encore et encore sur un réseau social alors qu'en réalité tu te caches ? Pour l'auteure, il s'agit d'une proposition artistique et critique sur la relation des personnes à la confidentialité sur les réseaux sociaux. Le projet interroge la facilité avec laquelle les utilisateur-riche-s offrent leurs données et leur vie privée à des sociétés qui gèrent les réseaux sociaux; en résumé, il s'agit d'une défense du droit au contrôle de notre propre information et à la préservation de l'anonymat. Et quel meilleur endroit de revendication que le «Cœur de l'Empire» même !

Immersion dans l'extimité

De l'autre côté du miroir, on trouve l'**extimité**, dont l'origine remonte au néologisme **extime**, imaginé par Jacques Lacan dans son séminaire *L'éthique de la psychanalyse* (1958) pour nommer ce qui est le plus intérieur sans cesser d'être extérieur : «*le plus intime est justement ce que je suis contraint de ne pouvoir reconnaître qu'à l'extérieur*»; il ne s'agit pas de quelque chose contraire à l'intimité, mais de son reflet, car l'extime est, essentiellement, le plus intime (bien entendu, il s'agit d'une formulation paradoxale typique du discours analytique). L'acceptation actuelle d'extimité comme la tendance des personnes à rendre leur intimité publique est due au psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron qui, dans *L'intimité surexposée* (2001), a redéfini le terme comme l'exposition des aspects les plus intimes d'une personne; la particularité est que, ici, l'individu ne s'expose pas avec l'intention de partager ses expériences, mais qu'il utilise les autres comme un miroir afin de se réaffirmer. Tisseron opère cette réflexion à partir de l'étude d'un groupe type *Big Brother* de la télévision française, mais elle est très vite appliquée à l'environnement des réseaux sociaux où elle semble prendre tout son sens.

Nous allons donc explorer les différents niveaux d'extimité à travers la capacité de surexposition des artistes sur le territoire de la connectivité, un contexte où elle apparaît

comme questionnement critique dans certaines œuvres, tandis que dans d'autres elle se présente comme thérapie réparatrice ou comme performance plaisante.

Extimité niveau 1. Caméras de surveillance (ma quotidienneté à ta portée).

L'expérimentation artistique avec CCTV a surgi dans les années 70 pour ensuite se maintenir dans un *stand by* discret pendant des années attendant son âge d'or avec l'avènement d'Internet. Si les artistes ont travaillé l'image en temps réel dans les galeries et les musées à la fin du XX^{ème} siècle, il-elle-s ont commencé à élargir leur champ d'action au public connecté, c'est-à-dire, à presque *tout le monde*, au XXI^{ème} siècle.

Le pionnier sur les réseaux a été Josh Harris qui, frappé par le film *The Truman Show* (1998) de Peter Weir, a conçu *Quiet* (1999) et *We Live in Public* (2000), deux nouvelles expériences de surexposition personnelle axées sur le partage en ligne. Dans la première, plusieurs bénévoles vivaient ensemble, enfermés-e-s dans un grand sous-sol de New York équipé comme une maison pendant que toutes leurs actions étaient enregistrées et partagées en direct à travers Internet; dans la seconde, lui et son partenaire transmettaient en ligne et en direct leur vie dans un appartement, avec la possibilité en plus pour les téléspectateur-riche-s de commenter ce qu'il-elle-s souhaitaient à travers une conversation instantanée en ligne. Les deux expériences se sont terminées plus tôt que prévu et mal, mais la graine avait pris racine. (Le premier *Big Brother* a eu lieu sur la télévision néerlandaise, et ce, simultanément à *Quiet*).

À partir de ces précédents, ce genre d'actions se sont succédées dans le monde de l'art et, bien qu'elles aient été généralement axées sur la spectacularisation de la vie quotidienne, elles ont aussi donné lieu à d'autres scènes particulières qui ont rompu avec ce modèle. Tel est le cas de *Parent Folder* (2013-2016), où l'artiste **WhiteFeather Hunter** décide de partager un épisode de sa vie particulièrement intime. En 1978, son père, avec lequel elle a peu de relations, fuit sur une île du Pacifique et elle le perd définitivement de vue. Mais en 2012, il lui donne un accès en ligne à la caméra de surveillance de sa propriété privée afin qu'elle puisse l'observer. Depuis, elle a téléchargé tout ce matériel sur un dossier parent (*parent folder*) et a créé une œuvre vidéo, ainsi que des coussins imprimés avec ces images, avec pour objectif de construire une sorte de relation avec lui. «*I was able to pan the landscape and become a voyeur of his daily life. There was a simultaneous extension of trust in his act of allowing me access to his private life, and a bizarre enactment of reverse hierarchy, with*

him becoming the subject of my watchful (protective?) gaze²». Cette exposition de son intimité, retravaillée à partir de la surexposition de son père, permet à l'auteure de reprendre et de réparer d'une façon ou d'une autre la connexion affective avec lui et avec tout ce qu'il représente pour elle. De cette manière, l'ensemble du processus fait partie d'une thérapie réparatrice qui se complète avec l'exposition de l'œuvre au public.

Extimité niveau 2. Journaux intimes en ligne (à la recherche de témoins).

Le contresens implicite dans le concept «journal privé en ligne» est significatif du changement de valeurs qui s'est produit dans la société en ce qui concerne le concept de l'intime. L'intimité n'est plus un bien apprécié et secret : bien au contraire, l'exposer est la meilleure façon de constater l'existence même : je me surexpose, donc je suis. Dans un entretien, l'anthropologue argentine Paula Sibilía explique comment la façon dont nous nous construisons en tant que sujets, la façon dont nous nous définissons, a changé : *«Lo introspectivo está debilitado. Cada vez nos definimos más a través de lo que podemos mostrar y que los otros ven. La intimidad es tan importante para definir lo que somos que hay que mostrarla. Eso confirma que existimos³»* (Pérez-Lanzac & Rincón, 2009). Les publications des utilisateur-ric-e-s sur les réseaux sociaux et sur les blogues sont essentielles pour confirmer l'existence de l'auteur-e et, surtout, sa visibilité; nous parlons de réputation numérique.

Dans [*The Annals of Private History*](#), **Amalia Ulman** revient sur son intérêt pour les rôles de genre en analysant, sous la forme d'un essai introspectif, cette «pratique féminine» particulière. La vidéo examine l'historique des journaux intimes depuis leur format d'origine jusqu'aux actuels blogues en ligne, révélant tant leur univers expressif que l'évolution de la relation des femmes à ces formats. A priori, ces pratiques de confession sur le Net ne sont rien de plus que des démonstrations renouvelées des genres autobiographiques traditionnels où les nouvelles variables donnent une tournure absurde à la situation. Conservés sous clés dans l'obscurité de leur chambre à coucher,

² *«Je pouvais faire un panoramique du paysage et devenir un voyeur de sa vie quotidienne. Il y avait un prolongement simultané de la confiance dans son acte qui me permettait d'accéder à sa vie privée, ainsi qu'une reconstitution bizarre d'une hiérarchie inversée, avec lui qui devenait le sujet de mon regard (protecteur ?) vigilant».*

³ *«L'introspectif s'est affaibli. À chaque fois, nous nous définissons davantage à travers ce que nous pouvons montrer et ce que les autres voient. L'intimité est tellement importante pour définir ce que nous sommes qu'il faut la montrer. Cela confirme que nous existons».*

les femmes cachaient, ou peut-être sauvegardaient, les secrets les plus intimes dans leurs pages : «*Diaries are swallowed by the beds girls write their journals from*⁴». Là, restait caché tout ce qui ne pouvait pas ou ne devait pas se dire. Lorsque l'assaut sur l'Internet se produit, ces intimités restent à découvert, mais les auteures continuent à écrire de la même manière, comme si elles pensaient que leur blogue était réellement un cadre privé... ou comme si elles cherchaient la reconnaissance publique et, par conséquent, la réaffirmation de leur propre existence ? «*And mistakes, same mistakes again, always the same mistakes for ever – dit la voix féminine de la vidéo – For ever- ever? Forever ever*⁵». Cependant, encore une fois, Ulman va au-delà de la critique de l'exposition paradoxale de l'intimité; non seulement le passage des journaux intimes à l'espace public perturbe la notion de confidentialité, mais il lance également un défi à une société patriarcale qui a maintenu, de manière répressive, dans l'ombre «les affaires de femmes» : ces idées, sentiments et pensées féminins qui *ne devraient jamais être exprimés ouvertement*.

Extimité niveau 3. Thérapie partagée (identité et dépendance numérique).

*My name is Diana Laurel Caramat and I believe I have a sharing and digital media addiction, I think I'm not the only one... can I share something with you?*⁶ C'est ainsi que se présente l'artiste dans son œuvre ***Share Therapy*** (2016), une installation interactive d'iPad qui contiennent les dix mois de thérapie psychologique qu'elle a effectué à travers une application payante appelée [Talkspace](#) : il n'y a pas de contact personnel, la relation avec sa thérapeute est complètement médiatisée par la technologie. Laurel Caramat saute sans filet et décide de présenter au public les facettes psychologiques de sa personnalité qu'elle a découvert tout au long de cette expérience sur l'identité et la vie numérique. «*But through the drama, I believe I will be able to address my own issues with loss related to the foreign national identity concerns of an immigrant, to be under scrutiny both from my birth country and living country. Is this a Diaspora identity issue*

⁴ «Les journaux sont avalés par les lits sur lesquels les filles écrivent leurs journaux intimes».

⁵ «Et les erreurs, encore les mêmes erreurs, toujours et à jamais les mêmes erreurs - [...] - Pour toujours-toujours ? Pour toujours et à jamais».

⁶ Je m'appelle **Diana Laurel Caramat** et je crois que j'ai une addiction aux médias numériques et aux pratiques de partage, je ne pense pas être la seule... puis-je partager quelque chose avec vous ?

commonly associated with being southeast Asian Filipino immigrant or one of an individual that feels the internet is the only country everyone shares?⁷».

L'une des principales qualités du projet est qu'il aborde de front le problème de la dépendance numérique, cette nécessité de communiquer à travers n'importe quel dispositif technologique plutôt que de traiter directement avec les personnes. De plus, sa dépendance aux médias numériques l'a poussée à dépasser les limites qu'elle avait préalablement fixées jusqu'à enfreindre ses propres engagements, car l'artiste a rompu son contrat avec la thérapeute de *Talkspace* en partageant intentionnellement leurs conversations privées dans l'exposition. À la violation de la vie privée que les grandes entreprises qui gèrent les réseaux mettent en œuvre quand elles utilisent les informations privées de leurs utilisateur-ice-s, se confrontent les décisions personnelles et libres de ces dernier-ère-s quand il-elle-s désirent partager leur vie privée, leur intimité et tout ce qui est nécessaire. **Vol** et **don** coexistent sur le même territoire de *la vie quotidienne en ligne*.

Extimité niveau 4. Guide pour partager des images intimes (sexe sûr).

Le partage d'images intimes entraîne une série de risques, surtout si celles-ci sont de caractère sexuel. Face aux cas de violation de la vie privée et de diffusion massive de photographies pro-sexe (harcèlement sexuel, *revenge porn*, *doxxing*⁸), la réaction la plus courante est paternaliste, quand elle n'est pas réprobatrice, car l'on considère généralement cette pratique comme irresponsable et dangereuse. Afin de contrer cette idée, et avec l'objectif de rendre le partage de ces images plus sûr, les Brésiliennes **Natasha Felizi** et **Fernanda Shirakawa** ont conçu un guide/fanzine pour accompagner les personnes qui sont plus facilement exposées au harcèlement en ligne, en raison du genre et de la sexualité. [Sexy guide to Digital Security](#) est une proposition divertissante et provocante qui utilise le slogan «**send nudes!**⁹» pour inciter les femmes

⁷ «*Mais à travers le drame, je crois que je serai en mesure de répondre à mes propres problèmes sur la perte liée aux préoccupations d'identité nationale étrangère d'un-e immigrant-e, d'être sous la surveillance à la fois de mon pays de naissance et du pays dans lequel je vis. Est-ce un problème en lien avec l'identité diasporique souvent associée au fait d'être un-e immigrant-e philippin-ne d'Asie du Sud-Est ou celle d'un individu pour qui Internet est le seul pays que tout le monde partage ?*».

⁸ On appelle *doxing* ou *doxxing* la pratique qui vise à enquêter, à recueillir et à diffuser des informations confidentielles sur une personne dans un but précis, généralement d'extorsion ou de harcèlement, ou par esprit de vengeance.

⁹ «**Envoyez vos nus !**»

et les minorités sexuelles à propager – et à normaliser – ce type de photos. *«More than protection, we need to spread knowledge about daily practices and actions that can work towards shifting perspectives about gender roles and digital rights¹⁰»*. Pour les artistes, la confidentialité et la sécurité sont aussi importantes que la liberté d'expression et le droit d'exprimer tout type de sexualité dans l'autoreprésentation; en ce sens, le projet remplit une double fonction : de sécurité numérique et de stratégie post-porn.

De l'authenticité contrôlée à l'absence de contrôle : images volées.

Toute tentative d'autoreprésentation est une construction calculée parce que l'auteur-e définit toujours, implicitement ou explicitement, quelques limites. Ainsi, dans toutes ces œuvres, nous pourrions parler d'auto-exhibition contrôlée, puisque les auteures exercent un certain type de contrôle de niveau et d'intensité différents.

Dans la première œuvre, Amalia Ulman contrôle pleinement le *fake*, provoquant un crescendo qui explose dans le repentir final et dans l'essai sur les journaux intimes en ligne, elle construit avec précision son récit ; tout est mesuré et calculé.

Intimidad Romero et Natasha Felizi/Fernanda Shirakawa exercent également un **contrôle absolu**, mais dans des sens contraires : alors que la première empêche que l'on voit son visage sur son profil Facebook, les artistes brésiliennes nous apprennent à partager les photos de nos propres nus. En réalité, les deux projets parlent de la même chose, à savoir de l'exposition contrôlée et sûre des images personnelles.

Lea Castonguay et Diana Laurel Caramat se montrent elles-mêmes – corps et âme respectivement – déployant une présentation contrôlée de leur vie privée, la première insistant tout spécialement sur la notion intéressante **«d'authenticité contrôlée»**, la seconde la mettant en danger, à la limite de son autocontrôle. Et WhiteFeather prend également des risques quand elle découvre son intimité à partir de la surexposition de son père. Ici, la distinction faite par Serge Tisseron entre trois concepts qui peuvent paraître similaires est pertinente : l'intime, l'intimité et la vie privée. Pour l'auteur, l'intime est ce qui ne se partage avec personne, alors que l'intimité, nous la partageons avec

¹⁰ *«Plus que de protection, nous avons besoin de diffuser les connaissances sur les pratiques et les actions quotidiennes qui peuvent mener à des perspectives décalées sur les rôles de genre et les droits numériques».*

certain-e-s, animé-e-s par le désir de l'extimité (par exemple, nous pouvons partager sur les réseaux sociaux des intimités que nos proches ignorent). Enfin, la vie privée est l'intimité que nous partageons avec la famille, mais pas nécessairement sur Internet (Yanke, 2014). Dans les projets de ces trois artistes, le contrôle – ou l'illusion de contrôle – est ce qui détermine leur niveau d'extimité, la partie du **Je réel** qu'elles sont disposées à dévoiler de leur personnalité, considérant que leur intimité continuera toujours à exister au-delà de la dose d'extimité que chacune décide de partager.

Le conflit survient lorsqu'il n'est possible d'exercer aucun type de contrôle sur l'image elle-même, quand nos images les plus intimes ou les plus sexuellement compromises sont volées et exhibées sans notre consentement. Nous allons maintenant analyser trois cas qui abordent le problème sous des perspectives qui impliquent différentes positions éthiques.

Album de photos sans photos. Dans le monde des *people*, les fuites de nus et les cas de *revenge porn* sont courants; le processus consiste à extraire des photos des services de stockage de données pour les publier ensuite sur l'Internet public et sur les sites de pornographie provoquant ainsi une escalade *voyeuriste*. Cette situation, qui est arrivée à l'actrice Jennifer Lawrence en 2014 (et à plusieurs autres femmes célèbres), a servi de point de départ pour que l'artiste **Daniela Müller** crée l'œuvre **Jennifer** (2015-2016). Il s'agit d'un livre rose qui regroupe des textes de femmes décrivant les images volées de Jennifer Lawrence ainsi **qu'un grand dessin de bâton selfie/godemichet** au centre du livre comme dépliant. Les femmes qui ont reçu les photos de l'actrice ont écrit librement sans savoir d'où venaient les images et seuls les commentaires sont montrés dans le livre, et non pas les photos qui les ont générés. «*The texts I received were quite different in their approaches and styles but shared a form of empathy that would not have been possible by looking at the photos collectively and having the background information*¹¹». Et cette empathie se révèle lorsque, à la lecture des descriptions, nous constatons qu'il n'y a pas de trace du *people*, mais seulement des textes qui pourraient viser nos propres *selfies*, les images privées de n'importe quelle personne anonyme.

¹¹ «*Les textes que j'ai reçus étaient plutôt différents dans leurs approches et dans leurs styles, mais ils partageaient une forme d'empathie qui n'aurait pas été possible si les photos avaient été regardées collectivement et si elles avaient contenu des informations sur le contexte*».

Le dessin du bâton selfie/godemichet correspond à un dispositif piraté conçu pour capturer le moment de l'orgasme féminin et dont l'image était devenue virale en 2015 car elle incarnait en quelque sorte un fantasme fondamentalement masculin. Le problème est que cet appareil n'a jamais existé. Müller s'est proposée de nous transmettre le regard de l'homme dans le dessin et le regard de la femme dans le livre, tout en nous renvoyant à la page [Dildoselfiestick](#) où il est écrit : *It's time for us to stop sharing every detail of our lives*¹².

Creepshots. Le risque d'être harcelé-e par la diffusion de *selfies* à caractère sexuel affecte aussi les adolescent-e-s et une des maximes que les parents et les éducateur-ice-s transmettent souvent est : «*Si tu ne prends jamais de selfie, personne ne pourra le diffuser*». Mais ce n'est pas totalement sûr. Parce que même si une personne ne fait pas de *selfie*, il est possible que quelqu'un d'autre prenne une photo compromettante d'elle, de manière cachée, sans qu'elle ne s'en rende compte, et qu'il la partage ensuite sans son contentement. On appelle *creepshots* les photos à caractère sexuel prises de manière clandestine à l'aide de téléphones mobiles et partagées ultérieurement sur des pages web spécifiques; naturellement, les victimes habituelles sont des femmes qui ne seront jamais conscientes que des millions de gens verront leur derrière et leur décolleté, vont voter et les noter. L'artiste [Sarah Faraday](#) met l'accent sur cette problématique de l'absence de protection en présentant un grand échantillon de *creepshots* réels sous le titre ***Creepshot Disaster*** (2015). Chaque photographie représente le moment voyeur d'un individu anonyme qui publie des photos de victimes également anonymes, sans histoire, contexte ou identité. «*Anonymity on the web leads to a freedom from personal responsibility - the act of photographing women without their consent for sexual purposes, or as part of a risky game, becomes an aggressive, fetishised sexual act. People become depersonalised, objectified and commodified. Sexualizing the absence of consent perpetuates rape culture*¹³». Quelle est alors la responsabilité de l'auteur-e des photos ? Quand quelqu'un-e diffuse une photo qu'une autre personne lui envoie, il se produit une transgression de la confiance et quand

¹² *Il est temps pour nous d'arrêter de partager le moindre détail de nos vies.*

¹³ «*L'anonymat sur le web conduit à une absence de responsabilité personnelle – l'acte de photographier des femmes sans leur consentement à des fins sexuelles, ou dans le cadre d'un jeu risqué, devient un acte sexuel agressif, fétichisé. Les gens sont dépersonnalisés, objectivés et traités comme des marchandises. Sexualiser l'absence de consentement perpétue la culture du viol*».

quelqu'un-e diffuse une photo qu'il-elle prend sans que l'autre personne le sache, il s'agit d'une transgression de l'intimité. Toutefois, aussi délictueux que cela puisse paraître, ces photos de nature perversie ne sont pas illégales, contrairement à celles que l'on prend de filles dont on voit les sous-vêtements (*upskirt*) ou de femmes qui se trouvent dans des espaces privés (prenant le soleil dans leur jardin, par exemple). Il se peut que ce soit tordu ou immoral, mais si la victime est en public, cette règle ne s'applique pas. Ainsi sont les concepts pervers de *vie privée sur Internet* et d'*éthique numérique*, véritables oxymores.

En parlant d'éthique. En 2014, Richard Prince déstabilisait le monde de l'art avec sa série [New Portraits](#). Mais seulement pour un temps, car il a tout de suite été très reconnu pour les photographies Instagram volées à leurs auteur-e-s et exposées à grande échelle dans des galeries de Londres et de New York. Les autoportraits de jeunes – et également de *people* – conservaient le format et les *likes* d'origine, bien que dans son appropriation sans consentement Prince modifia légèrement les commentaires qui apparaissaient également sur l'image. Sans permission, sans culpabilité et sans honte, mais avec un bénéfice allant jusqu'à 100 000 \$ par œuvre – *new portraits, old practice*¹⁴. On se demande alors quelle a été la réaction des personnes pillées. Car s'il y a eu ceux-celles que cela dérangeait, la plupart d'entre eux-elles étaient ravi-e-s, trouvèrent que c'était *un honneur* car, en plus d'obtenir de la publicité gratuite pour leurs activités respectives et de devenir plus célèbres, cette manifestation leur a permis de «devenir une œuvre d'art»; certain-e-s ont même pris des *selfies* dans la galerie posant à côté de leur propre photo volée... Quel est le problème alors ?

Cette œuvre a un précédent important, il s'agit de la pièce la plus provocante de cette sélection, conçue par **Franco et Eva Mattes** en 2011. [The Others](#) est une série de diapositives de 10 000 photographies volées au hasard dans des ordinateurs personnels. Dans ce cas précis, les images n'avaient même pas été publiées sur Internet puisque les artistes ont accédé aux ordinateurs en profitant d'une erreur de configuration que les gens font souvent lors de l'installation d'un logiciel *peer-to-peer* et ils ont raflé toutes les photos privées (et la musique) que les utilisateur-ric-e-s gardaient sur leurs bureaux et dans des dossiers. Les victimes n'en ont jamais eu connaissance, bien que, contrairement aux *creepshots*, ces appropriations n'ont rien à voir avec des

¹⁴ *Portraits nouveaux, pratique ancienne.*

images à caractère sexuel, puisqu'il s'agit de simples photos personnelles et familiales, plus ou moins bien prises, et dont la valeur ne peut être significative que pour leurs propriétaires. Des *selfies* typiques et des animaux domestiques typiques – les grands classiques – et aussi des gens en train de dormir, des nuits d'ivresse, des scènes de rue, des voyages par la route, des danses... une quotidienneté banale.

Comme dans *New Portraits*, ici non plus il n'y a ni harcèlement ni humiliation, de sorte que le doute que l'action représente un problème pour les personnes volées réapparaît. Le critique Domenico Quaranta a eu l'occasion de recevoir des réponses directes suite à des entrevues avec quelques victimes des appropriations des Mattes, parmi lesquelles, Debra, une femme qui a assisté au vernissage de *The Others* à Sheffield, au Royaume-Uni, et qui est tombée par hasard sur des photos de sa propre grossesse. Ses déclarations sont très révélatrices : *«When I realized the person in the photos was me, I was shocked. It was extremely embarrassing; these photos were not meant to be seen by anybody other than me and my family. But I've to admit that after viewing the whole work several times, my feelings started changing: I realized the victims of these thefts were not the subjects of derision; there is some kind of celebration in the amateurish way they are projected, maybe it's the music. I was watching carefully the other visitors in the show and I sensed they had the same feeling. Then I realized that anyone's life nowadays can be part of an artwork, willingly or unwillingly¹⁵»* (Quaranta, 2011). On retrouve de nouveau la fierté de «faire partie d'une œuvre d'art» – essentielle pour minimiser la moindre offense. En bons connaisseurs de ces mécanismes de désactivation, les Mattes osent décrire leur œuvre comme une *célébration* : *«Internet runs on voyeurism and exhibitionism. We are all members of this **spectacle of daily life**¹⁶»*.

¹⁵ *«Lorsque je me suis rendu compte que c'était moi sur les photos, j'ai eu un choc. C'était extrêmement embarrassant; ces photos n'étaient pas destinées à être vues par d'autres que moi et ma famille. Mais je dois admettre qu'après avoir vu l'œuvre complète à plusieurs reprises, mes sentiments ont commencé à changer : j'ai réalisé que les victimes de ces vols n'étaient pas l'objet de dérision; il y a une sorte de célébration dans la manière amateur dont elles sont projetées, peut-être que c'est la musique. Je regardais attentivement les autres visiteurs de l'exposition et je sentais qu'ils avaient le même sentiment. Alors j'ai réalisé que de nos jours la vie de n'importe qui pouvait faire partie d'une œuvre d'art, volontairement ou involontairement»*.

¹⁶ *«Internet fonctionne sur le voyeurisme et l'exhibitionnisme. Nous sommes tous membres de ce **spectacle de la vie quotidienne**»*.

Épilogue. “Le show du je”

They say it's for themselves, to feel good.

But why would you put it online then?

Because everything is online.

(Parkinson, 2015)

Si l'excentricité et la mégalomanie ont été considérées comme des déséquilibres ou des pathologies pendant les siècles passés, ces notions sont désormais bien lointaines ou elles n'ont pas le même sens pour la génération numérique. Les gens se vantent de leurs cicatrices et de leur chirurgie plastique, de leurs échographies et du porno maison, avouent leurs craintes et leurs secrets les plus intimes, leurs goûts et dégoûts, leurs désirs interdits. C'est le grand spectacle du corps et de l'âme en ligne.

Paula Sibilía considère Internet comme l'espace le plus propice pour monter ce qu'elle appelle «**le show du je**», une situation qui apparaît lorsque quelqu'un fait un spectacle de son intimité, assumant à la fois les rôles d'auteur-e, de narrateur-riche et de personnage. Les quinze minutes de célébrité dont parlait Warhol¹⁷ ne sont plus suffisantes, nous vivons désormais dans l'ère de la connectivité permanente : tout le temps avec tout le monde. «*Flota en el aire una suerte de «narcisismo exacerbado» – u «ombliguisimo» – que deriva en sociedades que privilegian las «apariencias» por sobre las «esencias». De esa manera, el ser y el parecer se (con)funden¹⁸*». (Sibilía, 2008). La vie sur les réseaux sociaux est devenue un *show* perpétuel qu'il est possible, par ailleurs, d'élaborer et de doser à volonté, puisque ce qui est exposé n'est pas exactement la réalité, mais la construction d'une identité, le personnage attractif que nous voulons que les autres voient.

¹⁷ «*In the future, everyone will be famous for fifteen minutes*» («À l'avenir tout le monde sera célèbre pendant quinze minutes»). Phrase attribuée à Andy Warhol que l'artiste britannique Banksy a reformulé dans un graffiti récent : «*In the future, everyone will be anonymous for fifteen minutes*» («À l'avenir, tout le monde sera anonyme pendant quinze minutes»).

¹⁸ «*Il flotte dans l'air une sorte de «narcissisme exacerbé» – ou «nombrilisme» – qui résulte de sociétés qui privilégient les «apparences» plutôt que les «essences». De cette manière, l'être et le paraître se (con)fondent*».

«*Everything is centered around myself as the single figure and my relationship with the Internet*¹⁹» affirmait Diana Laurel Caramat. Et nous, nous supposons que son histoire est authentique parce qu'elle raconte ses *vrais* sentiments et expériences intimes, mais quelle est la dose de réalité et de fiction qu'elle laisse transparaître ? Et quelle est la véracité des journaux intimes en ligne ou des profils Facebook conçus avec une «authenticité contrôlée» forcée ? Si tout récit est une construction, les limites entre le réel et le fictionnel sont également diffuses dans la narration des expériences réelles. Les réseaux sociaux offrent la possibilité d'obtenir la reconnaissance publique avec une identité sans même l'adopter réellement, il suffit de la fabuler. N'importe qui peut choisir son personnage, le jouer et passer à un autre de manière alternative ou simultanément. Finalement, est-ce important ? Qui vit sur Internet connaît très bien sa loi la plus fondamentale : «ce que tu vois n'est pas *nécessairement* ce que je suis». En ce sens, le chercheur Vanni Brusadin réfléchit sur le pacte implicite que nous avons appris à accepter lorsque nous nous connectons à d'autres personnes à travers les réseaux : «*Todo el mundo construye un personaje, embellece, exagera, presume, selecciona. Por eso los usuarios sabemos que todo lo que circula es potencialmente de nuestro interés, pero que también es el resultado de una construcción que, paradójicamente, consiste en intentar dejar pasar la máxima autenticidad por las grietas de una ficción generalizada*²⁰» (Brusadin, 2016). Notez la précision de l'approche, car il ne dit pas «le minimum de fiction à travers les fissures d'une authenticité généralisée», mais le contraire. Et dans cette célébration de l'exhibitionnisme et du *voyeurisme*, dans ce festival de vies privées, les producteur-rice-s et les consommateur-rice-s sont beaucoup plus intéressé-e-s par le jeu des apparences que par la véracité.

Finalement, après avoir analysé ce large spectre de *jeïsmes*, nous pouvons conclure que la *spectacularisation du je* est générée dans n'importe quel point du territoire sans frontières entre l'extimité et l'exhibitionnisme, et ainsi donc, notre dernière réflexion s'élabore à partir de la distinction entre les deux concepts établie par Tisseron : «*l'exhibitionniste montre seulement ce qui peut fasciner ses interlocuteurs, il est un*

¹⁹ «*Tout est centré autour de moi comme personnalité unique et ma relation avec l'Internet*».

²⁰ «*Tout le monde construit un personnage, enjolive, exagère, présume, sélectionne. Ainsi, nous, les utilisateurs, nous savons que tout ce qui circule est potentiellement de notre intérêt, mais que c'est également le résultat d'une construction qui, paradoxalement, consiste dans la tentative de laisser passer le maximum d'authenticité à travers les fissures d'une fiction généralisée*».

falsificateur répétitif. Le désir d'extimité, en revanche, consiste à montrer certaines parties de soi-même qui, jusqu'à ce moment-là, étaient restées secrètes, afin que d'autres personnes les approuvent». (Yanke, 2014). Rappelons que, précédemment, Tisseron avait déjà indiqué que, en ce qui concerne l'extimité, l'intention de l'individu n'était pas de partager des expériences, mais d'utiliser les autres comme un miroir pour se réaffirmer. Au fond, il apparaît donc que tout était beaucoup plus simple ; il n'était pas seulement question de hors ligne ou en ligne, de touristes ou de natifs numériques, mais d'approbation, d'estime de soi, de reconnaissance. Nous revenons donc au point de départ de toute impulsion humaine : je veux que tu m'aimes !

Laura Baigorri Ballarín, juillet 2016
HTMIles 2016, Studio XX Montréal

ŒUVRES

Lea Castonguay, [Journal](#) (2015-2016)
[Intimidación Romero](#) (2011-2016)
WhiteFeather Hunter, [Parent Folder](#) (2013)
Amalia Ulman, [The Annals of Private History](#) (2015)
Diana Laurel Caramat, [Share Therapy](#) (2016)
Natasha Felizi et Fernanda Shirakawa, [Sexy guide to Digital Security](#) (2015)

Daniela Müller, *Jennifer* (2015-2016)
[Sarah Faraday](#), *Creepshot Disaster* (2015)
Franco y Eva Mattes, *The Others* (2011)

BIBLIOGRAPHIE

Brusadin, Vanni. *El fake y el asalto a la comunicación. Evolución de las prácticas artísticas y activistas de manipulación de los medios (1968 - 2014)*. Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, Barcelona. 18/01/2016.

Lacan, Jacques. *La Ética del Psicoanálisis* (1959-1960), Ediciones Paidós, Buenos Aires, 1988.

Parkinson, Hannah J. «Instagram, an artist and the \$100,000 selfies – appropriation in the digital age», Richard Prince, *The Guardian*, 18/07/2015.
<https://www.theguardian.com/technology/2015/jul/18/instagram-artist-richard-prince-selfies>

Pérez-Lanzac C. y Rincón, R. «Tu extimidad contra mi intimidad». *El País*, Madrid, 24/03/09. http://elpais.com/diario/2009/03/24/sociedad/1237849201_850215.html

Quaranta, Domenico. «Eva & Franco Mattes: Attribution Art?», *Artpulse*, 10/09/2011.
<http://artpulsemagazine.com/eva-franco-mattes>

Rimbaud, Arthur, *Iluminaciones: Cartas del vidente.*, Hiperión, Madrid, 1995.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, Argentina, 2008.

Tisseron, Serge. *L'intimité surexposée* (2001) Hachette París, 2002.

Ulman, Amalia. *The Influencers*, 2015. <http://theinfluencers.org/amalia-ulman>

Yanke, Rebeca. «Lo íntimo sigue siendo íntimo, mientras no se enseñe en la red». Entrevista a Serge Tisseron, *El Mundo*, Madrid, 20/12/2014.
<http://www.elmundo.es/espana/2014/12/20/54932019e2704ef17f8b4572.html>