



HAL
open science

Regard In Situ: observation à travers les visions artistiques dans l'espace public

Shabnam Hamedanchi

► **To cite this version:**

Shabnam Hamedanchi. Regard In Situ: observation à travers les visions artistiques dans l'espace public. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01566163

HAL Id: dumas-01566163

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01566163>

Submitted on 20 Jul 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Université Rennes 2
Shabnam HAMEDANCHI

Regard In Situ

Observation à travers les visions artistiques dans l'espace public

Master recherche en Arts et Technologies Numériques

Sous la direction de Mme. Marion HOHLFELDT

2017

*« He who controls the past controls the future.
He who controls the present controls the past. »*

*« Celui qui contrôle le passé contrôle l'avenir.
Celui qui contrôle le présent contrôle le passé. »*

George Orwell - 1984

Remerciements

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma gratitude à la directrice de ce mémoire, Madame Marion Hohlfeldt pour sa patience, et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Un grand merci à ma famille, pour leur amour, leurs conseils ainsi que leur soutien inconditionnel, qui m'a permis de réaliser les études que je voulais et par conséquent ce mémoire.

Je souhaite particulièrement remercier mon amie Amandine Biou pour sa précieuse aide à la relecture et à la correction de mon mémoire.

Sommaire

Introduction	1
Première partie	8
Regards normatifs et contrôlants	8
Chapitre 1 : De la sur-veillance à la sous-veillance	10
1.1.1 Espace sous contrôle.....	11
1.1.2 Regard inversé.....	18
1.1.3 La caméra de surveillance sous contrôle.....	20
Chapitre 2 : Observer et être observé	23
1.2.1 Apparaître et disparaître.....	26
1.2.2 Être visible.....	30
1.2.3 Qui suis-je ?.....	31
1.2.4 Auto observation : le reflet d'une relation.....	33
Deuxième partie	39
Révéler l'invisible	39
Chapitre 3 : Les textures chaotique dans l'espace urbain	41
2.3.1 Sousveillance textuelle.....	43
2.3.2 Surveillance Camera Players.....	46
2.3.3 Le sol sous réflexion.....	48
2.3.4 Drone Shadow.....	49
Chapitre 4 : L'hyper-visibilité :	
l'effondrement de la distinction espace privé/public	54
2.4.1 Les données dans l'espace public.....	57
2.4.2 Les données privés.....	60
2.4.2 La vie mode d'emploi.....	62
2.4.3 2.4Ghz de la surveillance à la diffusion.....	67
Troisième partie	71
Donner à voir les données visuelles	71
Chapitre 5 : Esthétique interactive liée à l'espace et au temps	73
3.5.1 Le temps contrôlé.....	75
3.5.2 Capturer le temps.....	78
3.5.3 Immersion dans l'espace et du temps.....	80
Chapitre 6 : Une société qui se voit soi-même	82
3.6.1 Le reflét de nous même.....	84
3.6.2 I SEE YOU HERE.....	86
3.6.3 Les données visuelles.....	90

Conclusion.....	95
Bibliographie.....	101
Index.....	113
Table des figures.....	118
Annexes.....	119
Table des annexes.....	120

Introduction

L'homme de la Renaissance a toujours transposé sa façon de penser à travers sa vision picturale, donnant ainsi naissance au trompe-l'œil, ouvrant par la même occasion un nouveau champs de vision aux spectateurs concernant les différentes lectures d'un tableau. C'est ici que la profondeur qui donne vie aux images illustrées renvoie à la perspective dans laquelle l'homme commence à réfléchir. Le psychanalyste Gérard Wajcman nous parle «*d'une Optique de la Pensée*¹». Cet espace optique sur la surface bidimensionnelle structure le regard de façon unique. Autrement dit, seul un regard omnivoyant, ayant une vision complète de la scène picturale, peut appréhender *cette optique de la pensée*. Le statut de dieu omnivoyant renvoie ici au spectateur faisant face au dit tableau que l'on peut donc comparer à une fenêtre – Image qui n'est pas sans rappeler la théorie de la fenêtre de Léon Battista Alberti (1435). Ce dernier considère la peinture comme une fenêtre ouverte à travers laquelle nous pouvons regarder l'histoire sans être vu. La fenêtre dans sa signification générale est un cadre qui donne une vue à l'extérieur et le tableau donne à voir ce qui est à l'intérieur. Mais la fenêtre d'Alberti n'est pas une fenêtre dans le sens architectural du terme. Selon Gérard Wajcman, il définit principalement « *un modèle idéal, qui n'existe pas encore dans les édifices.*² ». Il s'agit d'une fenêtre - d'un tableau - qui donne à voir les histoires présentées à l'intérieur. Un privilège est donc offert au spectateur, qui peut voir la scène sans être vu. – George Teyssot, pour sa part, nous dit ceci sur le sujet:

« La peinture-comme-fenêtre d'Alberti crée les conditions d'apparition du spectateur moderne, qui voit sans être vu. Le regard du spectateur est asymétrique, parce qu'il regarde sans être vu.³ »

Cette vision perspectiviste est la base fondamentale de la modernité. À travers la vision picturale et mesurable, plusieurs points de vus sont introduits dans l'art moderne. Au cœur de ces nouveaux points de vus, on y retrouve les porosités des frontières spatio-

1 Gérard Wajcman, *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, Verdier, Lagrasse, 2004, p. 23.

2 Gérard Wajcman, *À propos de Fenêtre*, Mars, 2014. Disponible sur : <http://editions-verdier.fr/2014/03/06/3812/>

3 Georges Teyssot, *Fenêtres et écrans : entre intimité et extimité*, Mars, 2010, PDF. Disponible sur : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/pdf/1005.pdf>

temporelles de la société moderne d'aujourd'hui, mais aussi les théories traitant de la vision entre le sujet qui voit et l'objet vu. Aujourd'hui, l'homme moderne découvre le monde à travers sa fenêtre numérique. Cet écran le connecte aux masses d'informations, le positionnant face aux champs des webcams et des caméras de surveillances, où il se met en chasse d'un regard présent au delà de cette fenêtre - de cet écran. L'art actuel présente la pensée de l'individu de manière numérique qui questionne son outil et son objectif. L'enjeu ici est simple, il s'agit de la présence particulière des regards dissimulés dans la vie quotidienne des individus modernes, faisant référence à l'œil omniscient. Le contexte étant posé, nous pouvons donc nous demander : De quelle manière rend-on la dimension invisible de l'observation visible ? Et pourquoi ?

Le fait de voir est en lien avec le pouvoir, car il fait référence au privilège de l'observateur qui est caché et qui voit tout. À savoir que le modèle panoptique est le mécanisme de ce pouvoir. Le système Panopticon a été imaginé pour la première fois par Jeremy Bentham, philosophe anglais du 17^{ème} siècle. Dans l'architecture de sa prison, nous retrouvons des cellules organisées autour d'un atrium, permettant ainsi aux surveillants d'observer à tout moment les prisonniers, sans même que ces derniers n'en aient conscience. Voici donc le principe Panopticon, ou le "*voir sans être vu*" dirons-nous. L'observateur reste caché et pourtant indéniablement présent. À la suite de cette réalité, l'individu moderne se met aujourd'hui volontairement devant son dispositif - l'écran, sachant qu'il est sous les regards inaccessibles induisant un lieu secret. Son comportement se modifie donc selon les attentes de la société de surveillance. C'est la théorie abordée par Michel Foucault dans son œuvre *Surveiller et punir - Naissance de la prison (1975)*. Dans laquelle il reprend clairement la notion de panopticon et analyse l'influence du dispositif de panoptique sur les comportements des individus. Une influence qui renvoie directement au pouvoir de ce dispositif. Comme il le fait remarquer : «*Il est un regard normalisateur, une surveillance qui permet de qualifier, de classer et de punir.*⁴». La théorie du philosophe sur la société disciplinaire met en lumière les bases du système de contrôle dans la société

4 Michel Foucault, *Surveiller et punir*; Gallimard, Paris, 1975, p. 187.

moderne, et renvoie donc à l'idée d'un regard omniscient, scrutateur et culpabilisant. Le néologisme de sur-veillance d'un point de vu étymologique vient du mot «Veiller» qui signifie éveillé et être vigilant. « *La veille est une action qui engage des corps et des présences; il y a toujours quelqu'un ou quelque chose qui ne dort pas* ⁵», cela décrit donc une veille de quelque chose ou de quelqu'un par une vision en plongée (de haut en bas), et sous-veillance est une observation venant, à l'inverse, en contre-plongée (de bas en haut).

Aujourd'hui, le système d'observation est sous l'influence de la sous-veillance ; une observation discrète et immatérielle. Le système de contrôle a pénétré - de façon virtuelle - dans la vie des individus modernes, dans la mesure où il est sous la vision calculable de la sous-veillance. Selon Dominique Quessada : « *Surveiller n'est plus voir, mais calculer* ⁶». Les données individuelles sont accumulées et stockées dans des bases spécifiques, grâce à un algorithme. Nous pouvons ainsi parler d'observation algorithmique, qui amasse dans un premier temps les informations et qui par la suite, stock ou utilise à des fins diverses. Cet acte d'observation a été nommé « *Mass Surveillance* ⁷» par un ancien membre de la CIA : Edward Snowden. À travers le questionnement de la société de contrôle, nous sommes témoin, à partir des années 70, de la proliférations des œuvres d'artistes autour de la vidéosurveillance. Le Panoptique, élément emblématique de la surveillance, a donné naissance aux œuvres artistiques ironique et ludique. L'exposition *ctrl[space] : Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* réalisé en 2002, au ZKM - Centre d'Art et de Technologie des Médias de Karlsruhe en Allemagne, est une collection d'œuvres questionnant la présence, le fonctionnement et l'influence du regard omniscient de la surveillance. Ce dispositif artistique, et son approche esthétique autour de l'image de la caméra et l'image qu'elle projette sur un écran, engage le spectateur dans l'art, de manière participative dans lequel il s'interroge sur la production de l'artiste, ainsi que sa façon

5 Christophe Kihm, *Vidéosurveillance, regard et identité*, Art Press, 2004, [en ligne] (n°303), p. 27. PDF. Consulté le 05 Janvier 2017. Disponible sur : <https://eds-b-ebsohost-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/Legacy/Views/static/html/Error.htm?aspxerrorpath=/eds/pdfviewer/pdfviewer>

6 Dominique Quessada, *De la sousveillance. La surveillance globale, un nouveau mode de gouvernamentalité*, Multitudes, 1/2010 (n° 40), p. 56. PDF. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-1-page-54.htm>

7 David Lyon, *Surveillance after Snowden*, Polity Press, Cambridge, 2015, p. 21.

d'interagir avec le dispositif.

Au-delà de l'espace d'exposition, les réalisations artistiques ont mis les pieds à l'extérieur, dans l'espace urbain. L'asymétrie - donc l'utilisation alternative - de la caméra de surveillance engage le public dans les interventions artistiques. C'est une manifestation visuelle, dans lequel l'artiste suscite plusieurs points de vue autour de sa réalisation. Ces points de vue, englobent sa vision perspectiviste sur le dispositif d'observation. De ce fait, la manipulation avec l'image de la caméra créer en quelque sorte, un plongement dans l'espace. Un prolongement, influençant les actions et les réactions des individus. Autrement dit, un traitement de l'image induisant des processus cognitifs. Ce qui est en jeu, c'est l'aspect mystérieux de la surveillance qui est invisible à l'œil des individus : Ici, l'artiste contemporain à travers sa pratique dans l'espace public, partage cette vision cachée, dans lequel le spectateur commence à réfléchir à cette réalité, qui entoure discrètement sa vie, et dont il est l'un des acteurs. Autrement dit, l'individu moderne est conscient du regard omniscient de Panopticon, mais, il se met en proie au regard de Panopticon. Cependant, la pensée Foucauldienne ne s'aligne pas à la société moderne, selon le sociologue Michalis Lianos : « *le modèle foucauldien sur le contrôle, et par conséquent son pouvoir explicatif, ne relève pas du sujet contemporain, c'est-à-dire qu'il se réfère au passé.* »⁸. La volonté de visibilité se réfère donc davantage à une volonté d'exister. L'individu moderne pour exister à donc besoin d'être vu. D'attirer sur lui l'attention, quelle qu'elle soit. C'est un sujet qui a été analysé par les sociologues Nicole Aubert et Claudine Haroche dans *les tyrannies de la visibilité*. Ce besoin d'exister sert le pouvoir de surveillance, puisqu'il laisse au cœur des systèmes d'observations des traces numériques. Selon Antoinette Rouvroy, chercheuse en Informatique et Droit de l'Université de Namur, il s'agit d'un acte de gouvernementalité algorithmique renvoyant à une observation intelligente, autrement dit, une anticipation des comportements humain. « *une informatique qui prend de plus en plus « d'autonomie », unebiométrie qui devient « dynamique » ou encore des environnements et une vidéo*

8 Michalis Lianos, *Le Contrôle Social après Foucault*, 2003. PDF. Disponible sur : [http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/ApresFoucault.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/ApresFoucault.pdf)

*surveillance toujours plus « intelligents ».*⁹»L'artiste contemporain aborde cette réflexion autour du système d'observation intelligent, par sa manifestation visuelle et textuelle dans l'espace public, dans lequel l'individu commence à approfondir ses engagements face au pouvoir algorithmique.

Cette recherche envisage trois types d'interventions qui se réfèrent à la réflexion du système d'observation dans l'art actuel. Les réactions face au regard contrôlant induit un foisonnement des caméras de surveillance dans l'espace public à partir des années 90. Cette augmentation de la surveillance centralise certaines réalisations artistiques autour du système d'observation et de son invisibilité de manière ironique et récréative. En parallèle, d'autres artistes investissent l'espace public, de façon textuelle et numérique dans un esprit contestataire, pour dévoiler l'(in)visibilité du système de contrôle à travers leur travaux, en suscitant une imagination fantomatique de la réalité de la société de contrôle. En troisième point de vue, il s'agit d'une divulgation des images de la caméra via les données algorithmiques mais qui renvoient aussi à un aspect esthétique, en détournant le dispositif de surveillance et en partageant l'instabilité visuelle non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps.

9 Antoinette Rouvroy, et Thomas Berns, *Le nouveau pouvoir statistique*, Multitudes 2010/1 (n° 40), p. 88. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-1-page-88.htm>

Première partie

Regards normatifs et contrôlants

Chapitre 1 : De la sur-veillance à la sous-veillance

A partir des années 90, la prolifération de la vidéosurveillance dans l'espace urbain se manifeste comme un œil omniscient et omniprésent, traquant chaque individu. Ce regard insinue la surveillance d'un espace réel et concret, donc d'un contrôle discret / dissimulé de la société. Cela renvoie au Panopticon : *Voir sans être vu*. L'objectif est celui de regarder une population en masse, afin de trouver une hétérogénéité dans l'homogénéité. Comme Gérard Wajcman le souligne :

« L'œil de la caméra de vidéosurveillance ne regarde pas des hommes, une pluralité d'être distinct, elle regarde une population, un ensemble uniforme, une masse homogène. Dans l'attente qu'un élément hétérogène surgisse ¹⁰»

Cette surveillance, est récurrente dans le célèbre roman de Georges Orwell «*1984* ». Cette anticipation autrefois classée dans le genre Sciences-Fiction, nous fait prendre conscience du fonctionnement actuel de la société. Le récit renvoie à un gouvernement totalitaire le « *Big Brother* », où règne une surveillance constante et peu de libertés. De nos jours, la société retrouve une trace de ce fonctionnement totalitaire. *Le Big Brother* devient presque réel et élargit son champs d'observation. L'œil omniscient devient alors fragmenté et se démultiplie pour pénétrer dans toutes les dimensions de la vie des individus modernes, anticipant ainsi chaque faits et gestes. En réponse à ce contrôle, l'individu réagit à travers une réflexion qui questionne de manière ludique et ironique la surveillance dont il est l'objet. On assiste donc à un retournement de situation, où l'observateur se retrouve observé. Cette observation asymétrique de Panopticon permet aux artistes et aux activistes une manipulation du dispositif de contrôle ainsi que son mode de production. L'art est devenu le meilleur outil pour illustrer cette réalité, dans la perspective esthétique. Il utilise la technologie numérique et plastique, afin de susciter une réflexion chez le spectateur et l'amener à explorer l'œuvre dans son contexte. Le regard de la vidéosurveillance dans les créations artistiques transmet une observation au-delà d'une simple perception. Il crée une

10 Gérard Wajcman, *L'œil absolu*, Denoël, Paris, 2010, p. 180.

confrontation entre l'œuvre et son spectateur, de manière à ce que le spectateur cherche de lui-même les causes et les effets de cette même œuvre. La vision de l'artiste sur le dispositif de contrôle engendre donc un espace contrôlé partageant la visibilité et l'invisibilité de ce dernier. Elle engage par ailleurs les actions des individus dans l'œuvre, de façon performative, dans lesquelles ils découvrent une relation entre la machine et le spectateur.

1.1.1 Espace sous contrôle

Le regard de la caméra de surveillance, contrôle de façon continu et permanente, l'espace et le temps. En considérant la théorie de la société disciplinaire de Michel Foucault, qui a analysé le *Panoptisme* de Jeremy Bentham, la norme du dispositif de surveillance apparaît fonctionner à partir du moment où le contrôle traverse le corps. Un contrôle normatif qui est omniprésent conduit au sentiment de contrôle, induisant ainsi l'effet de pouvoir. La théorie du philosophe fonctionne dans l'espace cloisonné, où l'action d'une surveillance hiérarchique se concentre sur l'acte des individus pour contraindre les corps. Cela fait référence au biopouvoir. L'hypothèse du biopouvoir définit le rapport entre le pouvoir et la vie, il s'agit d'une pratique sur la vie, les corps et la population. Selon Foucault, cela définit un type de pouvoir ayant pris la place du pouvoir souverain. Autrement dit, est décrit ici, un pouvoir exercé sur le corps pour imposer la puissance du contrôle qui caractérise le dispositif de pouvoir disciplinaire dans un espace déterminé.

« Le pouvoir disciplinaire en effet est un pouvoir qui, au lieu de soutirer et de prélever, a pour fonction majeure de “dresser” ; ou sans doute, de dresser pour mieux prélever et soutirer davantage.¹¹»

La technique de ce pouvoir se caractérise comme un regard hiérarchique, agissant sur les individus afin d'aboutir à l'objectif final (autrement dit, modifier chaque comportement).

11 J.J.Walhaussen, dans Michel Foucault, *surveiller et punir, la naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975, p. 172.

Il se met au centre d'une organisation et veille au bon déroulement des activités à la manière d'une autorité suprême. Une autorité capable d'appliquer des sanctions en cas de trouble de l'ordre établi. Cette méthode d'observation dans une discipline, concrétise cette surveillance par des caméras installées dans un espace clos, comme dans la prison, l'usine ou l'atelier, où l'effet de pouvoir est visible. Le principe est de rendre visible le dispositif de regard, afin d'imposer son influence aux corps, comme Foucault le dit : « *La surveillance est permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action.*¹² ». Cette technique ne fonctionne que dans un territoire défini, où il est nécessaire se laisser soumettre pour ainsi permettre la mise en place d'un réel système de pouvoir et d'y dresser des systèmes de sanctions en cas de possible désordre.

La pensée de Michel Foucault sur la démarche du dispositif Panopticon a un impact assez puissant dans l'art contemporain. En effet, la vidéosurveillance s'est trouvée une position décisive dans l'art contemporain ces trente dernières années. Cette technologie ancrée dans l'espace et le temps, enregistre en continu des événements quotidiens. Veillant sans cesse, elle témoigne d'un écho constant entre l'observation incessante et les réactions des individus. Elle se présente comme le médiateur, le lien, le paradoxe, entre la visibilité et l'invisibilité de ce regard omniscient. Ce dispositif technique, (les caméras) joue un rôle important dans les présentations artistiques. Il permet le découpage des espaces et du temps en différentes formes de représentations. Plus précisément, les œuvres cherchent à l'intérieur du dispositif de contrôle pour modifier les paramètres afin d'inventer un nouveau sujet dans l'image. Cela se concrétise par une manipulation du dispositif mis à disposition par la vidéosurveillance (captation en temps réel, diffusion, interaction avec le public présent à l'image). Une position dans l'espace et le temps avec les transmissions continues, l'œuvre commence à renouer avec les nouveaux modes de présentation en modifiant les agencements de son dispositif. Parmi les œuvres réalisées autour de la vidéosurveillance, peuvent être citées, *Time Delay Room 1 (1974)* de Dan Graham, et *Public Room, Private Room (1969-70)* de Bruce Nauman, présentées en 2002 au ZKM, en Allemagne, au cours

12 Michel Foucault, *surveiller et punir, la naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975, p. 233.

de l'exposition *Ctrl [Space]*. Reconnues comme des pièces historiques, les deux installations s'organisent dans un espace clos. Un espace par ailleurs sous le contrôle d'une caméra de surveillance, qui attend ses spectateurs pour activer différents mécanismes de l'œuvre. *Time Delay Room 1* est une installation en deux pièces de taille identique, se succédant. Les deux pièces sont équipées chacune d'une caméra accrochée au plafond et deux écrans. Dans l'un des écrans, le spectateur observe en direct le public de l'autre pièce, et dans l'autre écran, se voit avec un décalage temporel de huit secondes. Le spectateur est à la fois l'observateur et l'observé de son image. Les décalages temporels et les coupages des espaces ne permettent pas de tout voir à la fois.

Dans *Public Room, Private Room* de Bruce Nauman, le même principe, mais avec une posture différente est expérimenté. Le public fait l'expérience d'un espace découpé en deux pièces. D'où le titre, faisant état de deux endroits distincts. Dans la première salle le spectateur entre dans une pièce constituée d'un moniteur placé au sol, dans un coin, et d'une caméra accrochée au plafond qui filme la pièce. Le spectateur cherche à se voir dans l'écran de la télévision. Mais, ce dernier affiche en fait, les images de l'autre pièce, inaccessible. Les deux pièces se transmettent leurs images respectives. La caméra d'une pièce, transmet son image à l'écran de l'autre pièce et inversement. Il y a une rupture entre l'espace et l'affichage dans l'écran, qui renvoie à une répétition et une disjonction. Ces, deux installations sont un mode de présentation de soi, ou autrement dit un mode d'inscription de soi dans l'image de la caméra, qui questionne la présence et l'absence de l'image induite par le décalage temporel et le découpage de l'espace. Comme Christophe Kihm le fait remarquer :

« On s'éloigne de l'exercice disciplinaire de la surveillance avec ces dispositifs qui questionnent avant tout la place de ceux qui y pénètrent: ce sont des pièges logiques dans lesquels on doit placer son corps, son regard, son esprit et qui sollicitent une occupation de l'espace et du temps.¹³»

Le spectateur dans cette situation se sent piégé, observé, dans une situation paradoxale

13 Christophe Kihm, *Vidéosurveillance, regard et identité*, Art Press, [en ligne], 2004, (n°303), p. 27. PDF. Consulté le 05 Janvier 2017. Disponible sur : <https://eds-b-ebsohost-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/Legacy/Views/static/html/Error.htm?aspxerrorpath=/eds/pdfviewer/pdfviewer>

d'auto-observation. Un état lui-même soumis à un certain contrôle extérieur, rendu visible par les caméras de surveillances et les écrans TV. De cette manière, la personne, en tant que spectateur, fait l'expérience d'un groupe social, d'observateurs observés. Chez ces deux artistes, nous retrouvons un espace enfermé (l'espace d'exposition) prédéfini et pensé pour rendre compte de la réalité du Panopticon. Le public fait alors entièrement parti d'une expérimentation artistique, qu'il accepte. Que se passerait-il cependant si l'expérience était reproduite dans un espace public (hors de l'espace de l'exposition)? Doit-on accepter d'être surveillé ?

L'espace public est un endroit qui partage, et « *Qui concerne la collectivité, qui est accessible à tous* ¹⁴ » L'art qui investit *in situ*¹⁵ l'espace public, est un art souhaitant une confrontation immédiate avec le public. D'une part pour partager des informations et pour défendre un point de vue et d'autre part, engager ces même spectateurs dans un questionnement révélant un problème sociopolitique. Les artistes, en agissant ainsi, peuvent alors être témoin des réactions du public face à une réalité dont ils ont plus ou moins conscience. Le Panoptique a développé une puissance imaginaire dans l'art, de sorte que l'artiste le manifeste à l'extérieur de l'espace d'exposition. Cela étant dit, le contrôle ne se limite plus uniquement à un espace fermé. Aujourd'hui, le langage numérique a élargi le champ d'observation de la population de masse partout, transformant la société disciplinaire en société du contrôle. Cette expression est développée par Gilles Deleuze en 1990 qui en a fait un nouveau paradigme. La société disciplinaire nous indique que la surveillance est discontinuée dans son action, car l'effet de pouvoir est restreint sur les individus par un contrôle normatif dans un territoire défini. Alors que la société du contrôle a redessiné l'influence de la société sur l'individu, les espaces se sont décloisonnés et l'emprise du pouvoir ne s'exerce plus sur l'individu, mais sur la population en son entier.

14 Albane Cain, Espace(s) public(s), espace(s) privé(s): enjeux et partages, l'Harmattan, Paris, 2004, p. 31.

15 Monumenta, *Travail In situ*, « La notion de travail *in situ*, telle que Daniel Buren l'emploie pour définir son activité artistique dès 1965, signifie que l'œuvre naît de l'espace dans lequel elle s'inscrit ; elle ne saurait être envisagée sans considération de son lieu de présentation, dans et pour lequel elle est conçue », [en ligne], 2012. Consulté le 15 Janvier 2017. Disponible sur : <http://2012.monumenta.com/fr/travail-in-situ>

Rappelant la vérité de la société post-moderne, où l'individu se trouve sous le joug de google sky, et des drones, dont les yeux surplombent de Panopticon. De l'autre côté, le pouvoir exerce aussi via le réseau mondial qui est un pouvoir horizontal sur la société. Il pénètre au cœur de l'espace privé des individus, sans que personne ne puisse échapper à son contrôle. Toute activité quotidienne sur le réseau : les emails, la page personnelle sur les réseaux sociaux, système GPS (géolocalisation en temps réel) etc. Comme Alain Damasio - écrivain français de science-fiction et de fantaisie l'annonce : « *Le contrôle généralisé a créé une prison sans murs* ¹⁶», une liberté totale, mais contrôlée, créant ainsi un paradoxe sur ce qui définit la notion même de liberté.

Le système d'observation dans la société moderne a créé, un sentiment de persécution constante chez les individus. Inquiets, d'être constamment manipulés et contrôlés par autrui. Ce sentiment a été nommé « paranoïa » dans le domaine de la psychologie. Dans le monde de l'art, en 1930, Salvador Dali, le peintre surréaliste, à quant à lui, développé cette idée de paranoïa dans une méthode qu'il a intitulé « *paranoïaque-critique* ». Il s'agit d'une méthode basée sur l'illusion d'optique. L'artiste, dans ses oeuvres peut ainsi créer une illusion, pour susciter une anomalie dans l'esprit du spectateur.

« La principale originalité de cette méthode tient à sa dimension active et volontaire opposée à la passivité des hallucinations recherchées jusque-là par les surréalistes, de même qu'à son association avec une forme de folie ou de dérèglement mental.¹⁷»

Sous l'influence de la société de contrôle, l'art a pris une posture paranoïaque dans l'espace public, et a commencé à questionner le statut de la surveillance dans la vie quotidienne des individus de manière expérimentale. *ACCESS* est une installation interactive réalisée par Marie Sester en 2003, l'œuvre a déjà une place permanente au ZKM. Elle a mis les pieds dans l'espace public à partir de l'année 2003, et a voyagé autour

16 Alain Damasio, in Pierre Ropert, *La société de surveillance de Foucault*, 2014. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/philosophie/la-societe-de-surveillance-de-foucault>

17 MALDONADO, « DALÍ SALVADOR - (1904-1989) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 4 juin 2017. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/salvador-dali/>

du monde (Pays-Bas, États-Unis, Belgique, etc.), s'exposant tantôt dans une galerie et tantôt dans l'espace public, imposant ainsi son univers à la vue de tous. Cette installation applique la technologie du web, de l'informatique, du son et de l'éclairage, dans lequel les utilisateurs du web traquent les mouvements des individus dans l'espace public avec un projecteur robotique unique et un système de faisceaux acoustiques. L'intérêt est d'observer les réactions des gens, en réponse à cet acte (être traqué). C'est une sorte de communication entre les traqueurs et les individus traqués. L'individu traqué se trouve face à un choix : accepter sa traque ou fuir. En parallèle, la personne traquée entend la voix d'un personnage sur le système de faisceau acoustique, pour l'orienter, alors qu'il ignore être le seul à entendre cette même voix parmi le public. Les utilisateurs du web, eux-même ne sont pas conscient que leurs traque provoque une réaction chez la personne ciblée. Comme l'artiste le précise : « *En effet, le traqueur et la personne traqué sont dans une boucle de communication paradoxale.*¹⁸ » Les mots : « *Move forward* », « *Turn around*¹⁹ », définissent avec exactitude une performance virtuelle et fantomatique ayant un impact direct dans l'espace réel et créant ainsi une coercition. Les utilisateurs du web sont des anonymes, traquant des passants au hasard. L'interface web est programmée de manière à ce que la caméra capte chaque personne présente pour la faire apparaître sur l'écran à travers lequel l'utilisateur peut jouer. Les individus ne savent pas pourquoi ni par qui, ils sont en train d'être surveillé et traqué. L'artiste, à travers cette réalisation suscite un nouveau questionnement, en donnant à son œuvre une caractéristique allant au-delà d'un simple objet d'art. Réalisée avec la technologie moderne, cette dernière, se réfère à la réalité de ce système d'observation qui aujourd'hui s'est infiltré dans la vie des individus de manière invisible. *ACCESS* pointe du doigt le problème de la surveillance dans la société. Comme l'artiste le fait remarquer : « *Le contenu de ACCESS appelle à prendre conscience des implications de la surveillance, de la détection, de la célébrité et de leur impact sur la*

18 Marie Sester, *ACCESS*, 2003. Disponible sur : <http://www.accessproject.net/concept.html>

19 *ACCESS*, Novembre, 2011, Z33, Hasselt, Belgique. Disponible sur : <http://www.accessproject.net/archives/Z33.html>

société.²⁰». La caméra de la vidéosurveillance est la seule signification visible de la surveillance, ce qui nous indique son pouvoir, car nous avons conscience d'être observé et contrôlé, mais nous ignorons par qui. Ainsi, nos actes sont sous la vision de ce regard unidirectionnel. Dans le concept de la surveillance, *ACCESS* infiltre le corps de l'individu et le met sous l'effet du projecteur « *miniature stage of inter-est* ²¹», qui suscite un effet (in)volontaire de l'individu assujéti à ce contrôle. Les similitudes avec notre société moderne est alors révélée. D'autres aspects de cette réalisation dénonce, la surveillance comme une intervention dans l'espace privé des individus sans son autorisation. Dès qu'ils sont ciblés, toutes les choses sur eux deviennent visibles aux publics, y compris : leurs locations, leur comportement et, etc. En considérant la théorie de la société du contrôle selon l'interprétation de Gilles Deleuze, l'espace public ainsi que l'espace privé sont devenus les victimes des contrôlants. Cela signifie que, les corps se manifestent comme des données, sous un pouvoir qui tend à gérer la population pour protéger leur liberté contre la menace. Les corps se manifestent comme des données, sous un pouvoir qui tend à gérer la population pour protéger leur liberté contre la menace. *ACCESS* expérimente la position de l'observant tandis que l'individu traqué subit le pouvoir de son observateur invisible. Il s'agit d'une sorte de l'interaction entre l'observateur/observé, traqueur/traqué, induisant d'une manipulation par le traqueur qui soumet la personne traquée à son autorité. L'individu traqué a donc plusieurs choix. Il peut obéir et se comporter (ou réagir) tel qu'on le lui ordonne. Il peut aussi, par gêne, tenter de sortir du territoire du traqueur, autrement dit, il prend la décision de fuir. Ce dernier choix renvoie, par ailleurs, à l'invisibilité du regard asymétrique de la surveillance dans l'espace public qui fait réagir l'individu de manière gênant.

« Nous savons tous que la surveillance est un outil de contrôle. Et c'est mieux fait quand il est invisible. Il est tout à fait fascinant à quel point les agences militaires et autres agences gouvernementales participent à ce domaine. Il devient sérieusement effrayant, quelle que soit la façon dont vous le regardez.²²»

20 *Ibid.*

21 Charlotte Gruber, *InterActions: Performing Actual and Virtual Spaces as Stages of Inter-est, Movement traqueing Performances, ACCESS (Marie Sester)*, Tectum Verlag Marburg, 2013, p. 63.

22 Marie Sester, en interview avec Regine, *Interview with Marie Sester*, Octobre, 2006. Disponible sur : ,

Suite à la réalité du contrôle dans la société, l'individu moderne n'obéit plus au regard vertical du Panopticon, puisqu'il tend à le confronter encore de manière performative. Cette fois-ci c'est la personne traquée qui réagit de façon intrusive au regard asymétrique de la vidéosurveillance. Il s'agit donc d'une réflexion sur l'œil omnivoyant afin d'amasser des informations sur l'observateur pour défendre et protéger son espace personnel et ainsi susciter une égalité entre l'observateur et la personne observée.

1.1.2 Regard inversé

Le regard inversé ou retourné, se réfère à la « sousveillance », c'est un terme définit par Dominique Quessada philosophe français, renvoie à l'observation qui vient « *par en dessous* ». La sousveillance selon Quessada est un acte gouvernemental qui consiste en l'utilisation des bases de données dans une dimension algorithmique, sans accès physique aux individus, et ceux, afin d'analyser les comportements pour anticiper la pensée et les actes. Comme il le précise, la surveillance est dite aveugle.

De son côté, Steve Mann chercheur et inventeur, ainsi que Professeur de la Science appliquée de l'Université de Toronto, a développé la notion de la sousveillance. Autrement dit, une observation mutuelle. Depuis 1994, il installe sur sa tête une caméra, se donnant ainsi un air et un statut de *Cyborg*. Ses expérimentations avec *wearcam*, nous évoquent que la vidéosurveillance ne considère pas seulement les caméras fixes, surplombant l'espace urbain. Elles peuvent aussi être mobile. Steve Mann définit la sousveillance comme une réflexion que les individus construisent à travers les outils d'observation nécessaire à la découverte de leur observateur. Il s'agit donc d'une réaction des individus face à cette surveillance qui les surplombe. À travers cette notion Jean-Gabriel Ganascia Professeur en informatique et expert en Intelligence Artificielle cherche à définir le terme de « *Catopticon*²³ » inspiré du Panopticon de Jeremy Bentham et de la pensée foucauldienne. Le Catopticon

http://we-make-money-not-art.com/you_have_a_back/

23 Jean Gabriel Ganascia : « Le neologisme « Catopticon » à partir d'un vieux mot français, « catoptrique », qui désigne la science des miroirs et dérive lui-même du term grec catoptriké. On peut aussi prêter un

renvoie à l'organisme de la sousveillance, qui est transparent, et induit une surveillance non seulement démultipliée mais aussi fragmenté. La transparence ici se réfère au développement de la technologie numérique, et son utilisation au quotidien, soulevant ainsi l'obscurité de Panopticon. Nous pouvons donner comme exemple : les téléphones, les tablettes, les webcams et tout autre objet pouvant se connecter au réseau mondial. Jean-Gabriel Ganascia nomme cela *l'Autonomie de la transparence*. Ce développement a changé le mode de vie, la ville, la communication et le système du pouvoir sous-entendant une société claire, neuve, sans aucune part d'ombre. Cet effet de transparence dans la sousveillance peut être considéré comme une sorte de défi à la technologie de la surveillance, pour neutraliser l'acte de l'observateur. Ainsi, le droit du public face au regard omnivoyant renvoie à une symétrie fondamentale dans lequel tout un chacun peut communiquer, se voir et se contrôler les uns les autres. Donc, l'observation évoque dans un même temps le Panopticon par les caméras surplombant l'espace urbain, et le Catopticon par les caméras mobiles des individus.

Dans la dimension artistique la notion de la sousveillance s'est développée de manière expérimentale pour exposer l'aspect obscur du regard asymétrique de la vidéosurveillance dans l'espace public. Cette expérimentation se manifeste, soit sous la forme d'une performance, soit par un événement en temps réel, présenté à travers un dispositif, soit les deux à la fois. Suite à la théorie de Steve Mann, l'art contemporain cherche à accentuer l'aspect mystérieux de la surveillance renvoyant à son invisibilité. Il souhaite ainsi dévoiler ce qui n'est pas visible à l'œil de l'individu, pour renforcer une volonté de se protéger des agissements des caméras surveillances. Ces mêmes dispositifs, surplombant inlassablement l'espace urbain. Si les artistes dénoncent les actes de l'observateur, il est évident que Steve Mann, n'est en aucun cas contre le mécanisme de surveillance. Bien au contraire, il le défend presque, non sans mettre en place une égalité entre l'observateur et l'observé pour neutraliser l'acte de la surveillance. Toutefois, ce qui intéresse l'art contemporain c'est

autre étymologie grecque au mot Catopticon : il est composé de *opticos*, « optique », « vue », et *cata*, qui signifie à la fois « sous », et « retour ». » In “ *voir et pouvoir : qui nous surveille ?*”, Éd. le Pommier, Paris, 2009, p. 63.

d'aller au-delà de cette limite, d'intervenir *in situ*, de façon perturbatrice pour dénoncer l'acte de la vidéosurveillance, et mettre en relief cette question : Que voit-il ?

1.1.3 La caméra de surveillance sous contrôle

Le regard électronique de la vidéosurveillance est un élément intégré dans le contexte urbain pour enregistrer le quotidien incessant en temps réel. Son positionnement dans la ville, engendre un autre espace en parallèle de l'espace urbain qui enregistre perpétuellement les images, pouvant attirer l'attention des publics lorsqu'un événement atypique se produit. La diffusion des images, se fait généralement dans un lieu tenu secret, inaccessible aux publics. Ces images peuvent être supprimées sans jamais être exposées, pour raconter leurs histoires sur la ville. Le regard omnivoyant de Panopticon rappelle un élément de la mythologie Grec : Les yeux d'Argos. Personnage aux cent yeux autrement désigné comme "*celui qui voyait tout*". Aujourd'hui, les yeux de ce personnages mythique n'existent plus seulement en tant que ceux d'un dieu omnivoyant, d'un pouvoir venant d'en haut. Son positionnement s'est inversé. Il s'est dispersé et sa vision vient désormais d'en bas. Il s'agit du Catopticon. Comme Jean-Gabriel Ganascia l'a souligné : « *La réincarnation d'Argos sous forme de paon fait écho à la transformation du dispositif du Panopticon en Catopticon*²⁴ »

À la suite de cette théorie, Renaud Auguste-Dormeuil, l'artiste français travaillant dans les domaines de la photographie, de la vidéo, de l'installation et de l'exploitation des nouvelles cartographies, développe une idée qui est la suivante : chacun peut trouver les informations le concernant sur ce dispositif de contrôle (la vidéosurveillance), sans être dans l'illégalité. Il a réalisé plusieurs performances *in situ* dans l'espace public pour mettre en scène le champ visuel de la vidéosurveillance et son mode de fonctionnement, et ainsi, sa localisation géographique. En 1994, il fait une performance connue sous le nom de *Hors*

24 *Ibid*, p. 235.

champs, Hors limites, devant une camera surveillance du Centre Pompidou. Il y mesure la distance approximative du champ visuel, de la caméra au sol et se positionne ensuite devant la caméra surveillance avec un miroir, la mettant ainsi face à un point de vue qu'elle ne connaît pas. L'effet miroir donne naissance à un *autoportrait* de la caméra de surveillance, et révèle ainsi ce qui se trouve hors-champ. Dans sa performance, l'artiste dévie le fonctionnement habituel du dispositif de contrôle, par la réflexion d'un outil (miroir). De ce fait, il fait non seulement état de tout ce qui peut se passer hors-champs, mais il bloque aussi le champs visuel habituel de la caméra. Selon Sébastien Pluot, historien d'art, la caméra de la vidéosurveillance et le miroir ont une sorte de diffusion en commun. Ils agissent tous deux en temps réel. Concernant la pratique de l'artiste : « *il s'agit à la fois de renvoyer une image du pouvoir à son propre regard et de décadrer, d'orienter hors-champs et biaiser un système voué à un cadrage et à une métrique parfaite.*²⁵», nous dit Sébastien Pluot. Cette performance, comme le précise l'artiste, se déroule dans le cadre de l'exposition *Hors limites* à Beaubourg. Il s'est donc questionné sur la meilleure manière de faire une performance qui parle des limites de l'exposition. Cette dernière a été arrêtée par les services de sécurité du musée, et il n'a jamais pu récupérer les images de la dite caméra de surveillance. Subsiste une unique photo de la performance, prise par un ami de l'artiste. Quelques années plus tard, Renaud Auguste-Dormeuil se manifeste encore dans l'espace public avec une autre performance du nom de *Mabuse Paris Visit Tour* en 1999. Il s'agit d'un tour en minibus dans quatre arrondissements de Paris, relatif à la vidéosurveillance, et à son positionnement dans le mécanisme d'urbain. Ce tour est connu comme un voyage touristique autour de la vidéosurveillance. Le public s'installe une heure à bord d'un minibus décoré avec le logo de *Mabuse*, accompagné d'une hôtesse censée commenter la vidéosurveillance sous un angle touristique. Pendant toute une heure, le public découvre près d'une centaine d'emplacements insolites, de caméras de surveillance, et passent dans le champ visuel de soixante-trois d'entre elles. En cours de route, ils passent devant l'Assemblée Nationale, lieu où l'hôtesse fait part des lois mises en vigueur sur la

25 Renaud Auguste-Dormeuil, *Mages sous contrôle*, 13 Février, 2007. Disponible sur : <https://www.fondation-entreprise-ricard.com/Conferences/view/184-renaud-auguste-dormeuil-mages-sous-contrôle>

vidéosurveillance, avant que Charles Pasqua n'en fasse passer de nouvelles sur le sujet. En passant par la place de la Concorde, elle présente l'une des caméras la plus dissimulée et la plus photographiée, car elle est située dans le socle de l'obélisque, l'un des endroits plus photographiés par les touristes. L'excursion continue jusqu'à l'hôtel Ritz, où une caméra a filmé Lady Diana avant son accident de voiture sous le pont d'Alma. Ici le regard omnivoyant avait le statut d'un spectateur, témoin des derniers instants d'une vie. Le voyage se termine devant la Préfecture, lieu où l'artiste a recensé le plus de caméras de surveillance de Paris. Dans cette performance touristique et historique, l'acte de l'artiste peut être considéré comme ironique face au système d'observation. Comme l'artiste l'a mentionné : « *je n'ai aucune fascination pour l'esthétique militaire ou sécuritaire, j'aurai plutôt une volonté de dénonciation car nous vivons dans une société qui fabrique des images de sécurité et de surveillance.*²⁶ ». Son but est de dénoncer le regard de la vidéosurveillance, et ainsi, donner à voir l'élément constitutif du pouvoir aux citoyens, afin de dévoiler l'invisible. Comme il le dit : « *L'idée de ce travail, par la forme ironique, est d'amener à se demander où l'on se trouve.*²⁷ »

L'art de la sousveillance est un art qui cherche à dépasser les limites. Pour atteindre son objectif, il tente d'approfondir ses connaissances sur le système du contrôle et sa relation avec la société, afin d'acquérir une réponse à ses actions. Parfois cette action établit une situation dans laquelle l'individu se sent piégé et paranoïaque, et dans d'autres cas, il engendre une amitié entre la société et l'individu, jusqu'à ce que ce même individu se soumette de son propre chef au contrôle. Ici, l'art, apparaissant au travers de l'artiste, met l'homme face à une vérité. Plaisante ou non, elle permet une confrontation avec une vérité pure. Un fait. Nietzsche nous dit lui-même que : « *l'art nous est donné pour ne pas mourir face à la vérité.*²⁸ ». De même que la poésie nous sort d'une vie ordinaire, et nous ouvre les

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 Pierre-Henry Frangne, *Le fragment et le quotidien dans l'art*, Février, 2004. Disponible sur : http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.htm

portes d'un autre monde, parallèle au monde physique. Un monde lyrique, loin des habitudes quotidiennes et de la réalité prosaïque, et proche d'un idéal. Autrement dit, un monde au-delà de l'utilité.

Sous l'influence du Catopticon, l'individu moderne prend alors de lui-même le rôle d'observateur. Pourquoi ? Tenter d'exister. La technologie crée chez l'individu une certaine spontanéité, dès lors que ce dernier se plie aux règles et accepte le pouvoir du Catopticon. Il est à la fois observateur d'autrui et observé par autrui. Selon le psychanalyste Joël Birman : « *En effet, la condition du voir et de l'être vu a été transformée en un véritable critère ontologique pour l'existence du sujet contemporain*²⁹ ». Il y a cependant un paradoxe entre l'exposition de soi sur internet et le fait d'être capté par la caméra de vidéosurveillance dans l'espace public. L'exposition sur le net est un choix, tandis qu'être vu, par le regard de ce que l'on appelle le Panopticon, rendu de fait inaccessible aux individus, n'en est pas là. Comme Jean-Gabriel Ganascia dit : « *Tandis que les Panopticons dressaient les individus, le Catopticon épanouit la spontanéité de chacun*³⁰ ». Cette médiatisation suscite une interrogation : L'individu moderne, accepte-il d'être sans cesse observé par le Panopticon ?

Chapitre 2 : Observer et être observé

Suite au Catopticon et à son impact sur la société contemporaine, l'individu moderne est devenu de plus en plus dépendant, dans la mesure où il s'est entouré d'appareils innovants. Aujourd'hui, chaque individu possède au moins un ou deux dispositifs mobiles qui l'accompagnent à chaque instant, et qui racontent en ligne chacune des activités réalisées dans la journée. Ce n'est pas un simple contrôle imposé aux individus, tel que celui du pouvoir disciplinaire de Michel Foucault, il s'agit davantage d'une réponse à des

29 Joël Birman, *Je suis vu, donc je suis : la visibilité en question*, dans Nicole Aubert et al., *Les tyrannies de la visibilité*, ERES « Sociologie clinique », 2011, p. 41.

30 Jean Gabriel Ganascia, *voir et pouvoir : Qui nous surveille ?*, Éd. le Pommier, Paris, 2009, p. 84.

besoins. Autrement dit, l'autocontrôle de la société marque le pouvoir contemporain, dans lequel l'individu moderne se soumet aux lois et aux besoins (notamment celui du partage d'information), que crée le réseau. Il développe « *la culture du narcissisme*³¹ » d'une part, et aide de manière involontaire cette société de la surveillance en diffusant ses propres données. Comme Edward Snowden le remarque :

« La technologie a changé, au lieu d'envoyer des gens vous suivre; nous utilisons les appareils que vous payez volontairement, et les systèmes qui vous entourent de façon invisible tous les jours pour vous regarder, en notre nom.³²»

Cette volonté de se mettre en scène face à ces écrans est en lien avec l'idée du *voir et être vu*, renvoie à la fenêtre numérique - l'écran. Nous sommes sans arrêt épiés par une tierce personne, via une webcam, une caméra de surveillance, notre téléphone portable ou tout autre objet susceptible d'être connecté. Cet espionnage engendre une certaine homogénéité entre le sujet observant et l'objet observé, puisqu'à tout moment les rôles peuvent s'inverser. Avant 1950, la télévision était le seul écran dans les foyers représentant la visibilité d'un regard « magique » qui nous voit et qui est vu, dans un espace défini, comme la maison, le bar ou le restaurant. Aujourd'hui, les écrans mobiles jouent le même rôle, mais dans un espace plus vaste que les écrans de télévision (par ailleurs toujours présents dans le quotidien de chacun). Ces derniers possèdent une présence multilatérale, induisant l'omniprésence. Véritable fenêtre numérique, tous ces outils se manifestent comme un révélateur. Ils branchent notre attention sur le monde et inversement, afin de mettre en relief la visibilité sur tout ce qu'on veut voir et savoir. La sociologue Nicole Aubert précise que l'individu moderne tend à être visible pour avoir le sentiment d'exister, de fait, l'invisible étant inexistant. La visibilité d'un individu le rend accessible à tous, et par extension lui donne une place auprès d'autrui. C'est ce que tente de nous faire comprendre Nicole Aubert.

31 Christopher Lasche, *La culture du narcissisme: la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1979, p. 333.

32 Edward Snowden, dans *State of Surveillance' with Edward Snowden and Shane Smith*, Juin, 2016. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ucRWyGKBVzo>

« Enfin, nous sommes environnés de télévisions, ordinateurs, mobiles qui produisent toutes sortes d'images. Cela suppose pour chacun une visibilité immédiate et sans cesse changeante, à l'heure où le monde entier est sur écrans.³³»

À la suite de quoi, la société actuelle apparaît comme étant une société numérique, où chacun cultive une double vie. Une réalité virtuelle dans laquelle tout est partage et diffusion. Ceci inclut l'activité professionnelle, la vie personnelle (site web, blog, compte sur les réseaux sociaux, etc.). L'objectif est de se faire connaître, révélant ainsi le désir, la volonté d'un individu d'exister. La réaction de ce même individu face à l'observation, à la récolte d'informations, parfois de l'ordre de l'intime, sans aucune autorisation, suscite pourtant une contradiction. Elle oppose ainsi le désir à l'inquiétude. En simple citoyen déambulant dans la ville, nous pouvons être anonyme parmi la masse. Cet anonymat garantit une certaine liberté de mouvement. « *l'air de la ville rend libre* », nous fait part Max Weber. Ainsi, l'anonymat apparaît comme un désir, au même titre que celui d'exister. Mais, ne nous y trompons pas, la foule elle aussi observe. Nous l'avons démontré à travers le Panopticon. En effet, la vidéosurveillance est omniprésente dans l'espace urbain, tantôt visible, tantôt dissimulée. De la même façon que ce mouvement de sousveillance fait lui aussi l'expérience de ce même phénomène. Il est à la fois visible et invisible.

Dans la société voyeuriste contemporaine, le voir et le savoir sont deux phénomènes inséparables entre le sujet observant et l'objet observé. Le désir de voir et savoir sont présent tant chez l'observateur que l'objet observé. Là, se trouve la caractéristique de la sousveillance, qui permet un équilibre des deux parties. Nous nous retrouvons, face à un détournement du dispositif de contrôle, dans la mesure où l'individu se soumet au Panopticon.

33 Nicole Aubert, en interview avec le figaro, *Le monde entier est sur écrans*, Mars, 2011. Disponible sur : <http://sante.lefigaro.fr/actualite/2011/03/13/10787-monde-entier-est-sur-ecrans>

1.2.1 Apparaître et disparaître

Au cœur de l'espace urbain, où l'anonymat est sous surveillance verticale dans l'espace aérien, Désirée Palmen, une artiste néerlandaise, se manifeste *in situ* dans la ville, dans laquelle elle disparaît - se dissout littéralement- dans le décor urbain. Elle utilise son corps comme un dispositif de disparition dans la ville, qui fait le lien entre l'art et la politique. Elle réalise une série de performances intitulées *Surveillance Caméra Camouflage*, dans laquelle elle se dissimule grâce à des vêtements dont les motifs s'alignent avec les éléments urbains. Une performance où l'artiste semble s'être métamorphosée en véritable caméléon. Cette pratique crée une illusion d'optique dans le champ visuel de l'observateur, le but étant de garder l'identité de l'artiste secrète. Mais cette disparition fonctionne d'un point de vue précis. Ainsi, si l'artiste camouflée bouge de quelques centimètres, le *mimesis* ne fonctionne plus. Sa première performance dans des vêtements de camouflage se déroule en 1999, dans un bureau de poste de Rotterdam. Elle échappe ainsi au regard de la caméra de surveillance. Par la suite, elle poursuit cette aventure dans sa ville et d'autres pays. Le processus de sa création comprend plusieurs étapes: elle vient sur place avec un modèle et un appareil photo numérique, après quoi elle peint le costume en respectant la photo puis retourne sur le même lieu avec un appareil argentique pour la performance finale.

L'une de ses réalisations, connue sous le nom de *Streetwise*, se déroule en 2002 à Rotterdam, et présente un personnage vêtu d'une combinaison à rayures blanches et noires. Posté sur le passage piéton, le personnage, grâce à sa combinaison, se confond dans la signalétique urbaine. Autrement dit, l'intervention de l'artiste dans le milieu urbain peut être considéré comme une pratique de « *Parasitage*³⁴ ». D'un point de vue artistique, le *Parasite* est une pratique qui se produit par l'imitation et crée des illusions jouant avec la perception et la position. L'artiste dans sa performance, non seulement, trompe la vision de

34 Michel Serre, *Le parasite*, Grasset, Paris, 1980.

l'observateur, mais attire aussi l'attention des gens sur l'effet de camouflage et son l'invisibilité. La manière dont le passage piéton protège le personnage de l'œil scrutateur de la caméra de surveillance, - uniquement dans un angle précis -, et la démarche de l'artiste, suscitent une déviation dans le champ de l'observateur, dans lequel elle disparaît en tant qu'être visible. Cet acte paradoxal dans la réalisation de l'artiste nous rappelle la pensée de Foucault :

« Le Panopticon fonctionne comme une sorte de laboratoire de pouvoir. Grâce à ses mécanismes d'observation, il gagne en efficacité et en capacité de pénétration dans le comportement des hommes ; un accroissement de savoir vient s'établir sur toutes les avancées du pouvoir, et découvre des objets à connaître sur toutes les surfaces où celui-ci vient s'exercer.³⁵»

L'influence de Foucault, notamment celle du biopouvoir s'applique dans la performance de Palmen. Ce que veut démontrer l'artiste ici n'est autre que ce que l'espace public laisse à voir - le corps, sa fragilité, l'adaptation sociale, le style vestimentaire, etc.

L'intervention de Désirée Palmen devant la vision panoptique de la vidéosurveillance pousse à une réflexion des sociétés concernant la protection de l'espace privé, comme l'artiste le dit : « *Dans notre société où le contrôle sécuritaire a de plus en plus d'impact sur les vies individuelles, les gens réalisent qu'il faudrait commencer à protéger la vie privée.*³⁶» La réalisation de l'artiste brouille la frontière entre l'espace public et l'espace privé, ne permettant pas aux voyeurs d'aller trop loin dans leurs observations. L'individu étant ici en symbiose avec son environnement, l'artiste devient d'une certaine manière invisible dans l'espace.

35 Michel Foucault, *Surveiller et punir Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 206.

36 Entrevue au magazine Stradda avec Désirée Palmen et Liu Bolin, *L'art confondant du camouflage Interview parallèle de deux virtuoses*, Avril, 2010. Disponible sur : <http://www.desireepalmen.nl/pboulaye.php>



Figure 1. *Streetwise – Zebra*, Desiree Palmen, 100 x 150 cm, 2002.

À la suite de la série *Surveillance Caméra Camouflage*, Désirée Palmen réapparaît à Jérusalem en 2006. Cette fois-ci, elle est vêtue d'une combinaison représentant des pavés d'une ruelle. Elle est immobile, sa tête et son regard sont baissés. Dans la vidéo de cette performance, les passants marchent près d'elle sans lui prêter aucune attention. Elle apparaît comme absente, inexistante même. Seul un petit garçon curieux tente de reproduire la position de l'artiste, qui change alors de posture. Suite à cette intervention à Jérusalem, l'artiste témoigne qu' « *À Jérusalem, j'ai retrouvé, cette confiance exacerbée dans la vidéosurveillance qui (caractérise) notre société occidentale. Je m'intéresse aux espaces publics et à leurs règles cachées.*³⁷ » Ici, l'artiste cherche par son action à contrôler la vision de l'observateur, qui peut être considérée comme une protestation contre le regard dissymétrique de la vidéosurveillance. Elle se soumet volontairement à son observateur, mais cherche tout de même à s'en protéger en gardant son identité secrète.

À l'instar de Désirée Palmen et ses aventures de camouflages, Renaud Auguste Dormeuil fait un autre écho au regard Panopticon de la surveillance dans le ciel, tels que les

³⁷ *Ibid.*

satellites, les drones, etc. Toute cette technologie innovante et en perpétuelle évolution. En 2001, il fabrique un dispositif, le *Contre-Projet Panopticon*, un vélo surmonté d'une voile accordéon avec une pancarte réfléchissante, et qui peut se déplacer dans la ville sans être surveillé par le système d'observation aérien, (drones et satellites). Ce dispositif reflète une photographie du sol, qui le rend invisible. Une paranoïa qui met en place la transparence et le camouflage dans l'espace. L'artiste dans cette position est en conflit avec les observateurs pour défendre son image, comme il le dit :

« Je suis dans un rapport quasi physique entre ceux, comme certaines armées, qui ont le pouvoir de filmer d'en haut et ceux qui n'ont pas accès à ces images. Or, on dit souvent que celui qui a la maîtrise du ciel va gagner la guerre.³⁸»

La performance de Desiree Palmen et Renaud Auguste Dormeuil mettent l'accent sur la protection des données personnelles dans l'espace public qui instaure le trompe-l'œil dans la vision de l'observateur pour montrer la vérité. « *Le trompe-l'œil n'est pas fait pour tromper, mais au contraire pour montrer la vérité : qu'il a une apparence, et donc qu'il dissimule.*³⁹» Cette confrontation paradoxale au regard Panopticon caractérise la présence de l'individu moderne devant l'œil visible/invisible des surveillants, prouvant son désir d'être soumis au regard d'autrui. Le spectateur étant la première et la principale cible du message diffusé. Le corps est donc un médium grâce auquel la présence anonyme de l'artiste est transmise. Un anonymat retrouvé dans celui de la foule. L'égalité entre l'artiste et le spectateur se trouve donc bien au niveau de l'identité.

« Le corps en formation est le médium, « l'in-formation » du corps est le message de l'œuvre en cours de réalisation, littéralement l'œuvre faite, accomplie par la manipulation que fait l'artiste de son corps. Le « corps de l'œuvre » reflète le corps de l'artiste en termes de signe bio-psychologique immédiat (sémiotique), à tout moment, simultanément signe et chose spécifiée et jouant, en outre, le rôle de médium pour leur « in-formation. »⁴⁰»

38 Renaud Auguste-Dormeuil, en interview avec Sébastien Pluot et Catherine Francblin, *Mages sous contrôle*, février, 2007. Disponible sur : <https://www.fondation-entreprise-ricard.com/Conferences/view/184-renaud-auguste-dormeuil-mages-sous-contrôle>

39 Gérard Wajcman, *L'œil absolu*, Denoël, Paris, 2010, p. 401.

40 Dan Graham, *Ma position Écrits sur mes œuvres*, le Nouveau musée/Institut, Paris, 1992, p. 73.

L'intervention corporelle de l'artiste transmet les informations de l'œuvre pendant sa réalisation. Son corps devient le corps de l'œuvre. Et le corps de l'œuvre se manifeste comme un miroir reflétant le corps de l'artiste jouant le rôle de médium.

Dans la disparition contrôlée chez ces deux artistes, on témoigne d'une expérimentation entre le sujet observant et l'objet observé. Ceci dit, les deux artistes se retrouvent dans deux positions tout à fait opposées. Ils sont en tant qu'êtres observés, observateurs d'eux-mêmes. La deuxième posture est donc l'imagination du champ visuel de l'observateur. Ce champ rendu "concret", les deux artistes peuvent finalement appréhender les possibilités pour y échapper.

Cette action fait écho à la vision de l'observateur. Il s'agit d'infiltrer son action et son positionnement, pour retourner la situation et réaliser un changement de statut. L'observé est en quête d'un pouvoir créant une égalité entre observé et observateur. Comme Peter Weibel le dit : « *Observer l'observateur, superviser le superviseur, surveiller le moniteur - un principe fondamental de la démocratie.*⁴¹ » Cette réflexion peut être considérée sur deux approches différentes dans les réalisations artistiques. La première démarche renvoie aux artistes qui considèrent le système d'observation comme un outil qui visualise les anonymes. Tandis que la deuxième englobe les artistes qui tendent à établir une relation avec la société de contrôle en restant visible, mettant ainsi en avant un double jeu entre l'artiste et l'observateur avec des interactions entre les deux parties.

1.2.2 Être visible

Le visible est la trace d'un être ou d'une chose dans l'espace qui peut être perçue par la vue. Le visible est la trace d'un être ou d'une chose dans l'espace qui peut être perçue par la vue. Il s'agit d'une identité qui nous permet de nous distinguer les uns des autres. D'autant plus

41 Peter Weibel, *Der Wächter als Bandit (The guard as bandit)*, Octobre, 2001. Disponible sur : <http://ctrlspace.zkm.de/e/texts/57>

que le fait d'être visible par autrui est constitutif de notre réalité. Heidegger a nommé cela le *Mitsein*. Le *Mitsein*, renvoie à l'existence de l'homme constitué par sa relation avec les autres. Être visible est devenu un impératif dans la vie des individus modernes, dans la mesure où ils se soumettent au regard du monde dans l'unique but de faire état de leur existence. La réciprocité du *voir et être vu* induit le lien social entre l'homme et la société, car celui-ci ne peut pas exister sans se référer à son image.

« L'autre est pour moi celui que je ne suis pas et surtout celui dont je suis l'objet. C'est cette objectivation qui permet l'expérience d'exister dans le monde avec les autres, dans un monde qui m'est extérieur, qui me domine.⁴²»

Selon Joël Birman la société contemporaine est focalisée sur le « *spectacle et la théâtralisation de l'existence*.⁴³» dans laquelle l'individu se met sous les feux des projecteurs - du monde dans lequel il évolue - . L'existence d'une personne, son regard et sa façon de penser l'aident à mesurer le monde à sa façon. Il cherche la réponse, la cause des conséquences et questionne ce qui lui est énigmatique, pour donner un sens à ses actes. Dans la société contemporaine, la vidéosurveillance est omniprésente. Paradoxalement, cette présence multilatérale est visible et invisible. Sa visibilité renvoie au dispositif du contrôle dans lequel il assujettit l'individu sous l'effet de son pouvoir. Son invisibilité se réfère à une existence fantomatique dans le monde physique. L'invisible a mis en jeu l'existence de l'individu dans la société, dans la mesure où, parce qu'il se sent perdu dans la masse, il essaie de se trouver en tant qu'être visible pour se distinguer aux autres. Ainsi, l'individu cherche à protéger son espace intime ou inversement, cherche à le dévoiler.

1.2.3 Qui suis-je ?

42 Jan Spurk, *De la reconnaissance à l'insignifiance*, dans Nicole Aubert et al., *Les tyrannies de la visibilité*, ERES « Sociologie clinique », 2011, p. 328.

43 Joël Birman, *Je suis vu, donc je suis : la visibilité en question*, Dans Nicole Aubert et al., *Les tyrannies de la visibilité*, ERES, « Sociologie clinique », 2011, p. 48.

Manu Luksch, artiste du net et cinéaste Viennoise résidant actuellement à Londres, réalise en 2007 un long métrage. Une pièce à suspense, de science-fiction de 50 minutes du nom de *Faceless*. Ce film est constitué d'images de caméras de surveillances de Londres. Elle englobe différents lieux publics, allant de la rue au métro, ou encore aux centres commerciaux. Dans son montage, Luksch y présente le public sans visage, indiquant une population sans identité et sans personnalité. Une visualisation en aplat et non spectaculaire ne permettant pas au spectateur d'identifier les personnages du film. La qualité des images est en basse résolution et les couleurs sont très pâles, caractéristiques des images de la caméra surveillance. Cette qualité médiocre est hétérogène, autrement dit, elle montre différentes tonalités de couleur allant du noir, au blanc, passant soudainement à la couleur, et parfois même à une image tramée dans laquelle la ville perd toute son identité. Ce qui est fascinant pour l'artiste, c'est l'esthétique implicite des images qui transfère aux spectateurs leur réel fonctionnement. Comme l'artiste le précise :

« Nous voyons des enregistrements qui documentent notre vie quotidienne, nous reconnaissons notre monde présent dans ce film. L'intrigue de cette société sans visage, sans passé ni futur, se déploie sur les bases de cette esthétique.⁴⁴»

La manifestation de l'artiste se réfère aussi à la loi britannique concernant la protection des données personnelles. Cette même loi donne droit au public filmé de faire une demande pour récupérer une copie de ces enregistrements le concernant. *Faceless* est l'histoire d'une femme cherchant son identité dans une société qui vit dans le temps présent. La protagoniste est masquée comme les autres personnages. Elle n'est, comme les autres, pas identifiable. Elle réussit finalement à surmonter le cauchemar de son anonymat en redécouvrant son visage dans le reflet d'un miroir. La réalisation de Luksch concerne la visibilité des traces laissées par les données des individus dans la société. Ainsi, elle capte l'attention du spectateur sur l'ubiquité de ces caméras, et sur la présence perpétuelle des sociétés de contrôle. Cela indique une présence immatérielle qui observe et qui collecte les

44 Manu Luksch, en interview par Marie Lechner, *La surveillance est une activité qui génère une architecture totalitaire*, Septembre, 2007. Disponible sur : http://www.liberation.fr/ecrans/2007/09/05/la-surveillance-est-une-activite-qui-genere-une-architecture-totalitaire_956824

données des individus, un système de surveillance que l'artiste désigne comme « *une activité qui génère une architecture totalitaire*⁴⁵ ». Une homogénéité dans l'espace où tout le monde peut se voir, où l'espace privé perd sa réelle signification et où il est devenu le centre d'intérêt. Le visible dans *Faceless* se manifeste comme une protection de l'espace privé qui aimerait se distinguer de l'homogénéité et garder sa frontière avec l'espace public. Cet espace privé est soumis au regard Panopticon dans la mesure où l'identité a disparue. Cette visualisation représente une société paranoïaque induisant le système du contrôle et ses influences sur la société.

À l'instar de Manu Luksch, Jill Magid l'artiste américaine s'intéresse à l'image de la caméra de surveillance. A la façon dont filme le dispositif de contrôle. Elle utilise ainsi l'image de la caméra comme un journal intime. Mais Jill Magid, contrairement à Manu Luksch, n'envisage pas la caméra surveillance comme un système de représentation anonymes et impersonnelles. Sa démarche est d'engendrer une relation avec l'observateur, dans laquelle elle se met en lien avec la société du contrôle afin d'observer son observateur. Une visibilité donnée par l'artiste, qui aide l'observateur à surveiller ce qui l'entoure et revendiquant la caractérisation de la société contemporaine par la société du contrôle. Comme Deleuze le souligne, le contrôle démarre par les individus eux-mêmes lorsqu'ils se soumettant à la vigilance, ainsi explique Joël Birman :

« De l'injonction à la visibilité à l'impératif du voir/être vu, les sujets ne seraient plus victimes de la discipline, mais seraient réellement des acteurs permanents de la construction de leur propre prison panoptique et spéculaire.⁴⁶ »

1.2.4 Auto observation : le reflet d'une relation

En 2004, Jill Magid se met en relation intime avec l'organisme Impersonnel du

45 *Ibid.*

46 Joël Birman, *Je suis vu, donc je suis : la visibilité en question*, Dans Nicole Aubert et al., *Les tyrannies de la visibilité*, ERES, « Sociologie clinique », 2011, p. 51.

Système d'Observation à Liverpool pour réaliser un projet du nom de *Trust (Evidence Locker)*. Il s'agit d'une sorte de promenade urbaine filmée par les caméras de vidéosurveillance de Liverpool. Au cours de cette promenade, l'artiste choisit d'instaurer une conversation directe avec les professionnels responsables de la visualisation de ces images. Dans le cadre de son projet, Magid est restée trente et un jours à Liverpool, l'une des villes plus contrôlées d'Angleterre, pour pouvoir récupérer les enregistrements filmés sur lesquels elle est présente. En Grande-Bretagne, les images contrôlées ne sont conservées que trente et un jours avant d'être effacées. Mais, une loi britannique permet à chaque individu d'accéder à ces images à condition qu'il remplisse un formulaire, spécifiant la raison de son passage dans le lieu enregistré, ainsi qu'une photographie personnelle. Faisant suite à cette demande par formulaire, la police se doit de conserver les images pour une durée de sept ans dans un dossier spécifique nommé « *Evidence Locker* ». Respectant ladite loi, l'artiste a donc envoyé trente et un formulaire à *Citywatch* pendant ses séjours à Liverpool. Elle a rédigée ses formulaires sous forme de lettres. Des lettres intimes, qui auraient pu être destinées à un amant. Dévoilant des détails de sa vie privée, des détails parfois même érotiques. Ces éléments de la vie de l'artiste permettent donc à ses destinataires de la suivre à la trace tout au long de son projet. Ces lettres constitue un journal intime intitulé : *One Cycle of Memory in the City of L. « Un portrait intime de la relation entre elle, la police et la ville.*⁴⁷»

Dans ses performances, Magid ne se considère pas comme une victime de la vision de la caméra surveillance, mais elle envisage cette technologie comme un outil qu'elle peut utiliser pour capturer son image et rester visible. Selon elle, le regard de la caméra surveillance a un potentiel qu'elle peut utiliser à son avantage pour sauvegarder chacun de ses actes. Comme elle le dit :

« Mon intention à mon arrivée à Liverpool était d'utiliser le système de vidéosurveillance comme un équipage de cinéma, d'agir comme la protagoniste, et

47 Jill Magid, texte descriptif d'*Evidence Locker*, 2004. Disponible sur : <http://www.jillmagid.com/projects/evidence-locker-2>

d'être sauvegardé au casier preuve pour toujours - ou au moins sept ans.⁴⁸»

L'artiste dans les performances de *Trust* apparaît dans un imperméable rouge qui la distingue facilement des autres passants. Chaque jour elle écrit des informations concernant le lieu visité, indiquant les horaires de son passage. Dans l'une des performances d'*Evidence Locker*, Magid demande aux agents de vidéosurveillance de Liverpool de la guider, pendant dix-huit minutes avec les yeux fermés dans la ville. L'artiste, équipée d'une oreillette, connectée à son téléphone portable, entend les voix des agents de police qui lui permettent d'éviter une quelconque collision avec les passants. Un jeu interactif se met alors en place entre le surveillant et le surveillé, dans l'espace qui se manifeste à la fois l'espace de jeu et l'espace tangible dans lequel nous évoluons.



**Figure 2. *Evidence Locker. Trust*, Vidéo numérique.
Jill Magid. 18 min. 2004.**

Au lieu d'être victime de son observateur, elle lui fait confiance pour la diriger en tant qu'être visible dans la masse de la population. Comme un être qui restera toujours dans les mémoires de la ville. Dans la séquence finale du 31^{es} jours, on voit l'artiste sur la moto de

48 Geert Lovink et Jill Magid, *Surveillance, Performance, Self-Surveillance*, 30 octobre, 2004. PDF.
Disponible sur : <http://www.evidencelocker.net/img/artistTalk.pdf>

l'un des agents chargé de gérer les caméras de surveillance. Leur périple commence au cœur de la ville, sous l'œil vigilant des caméras, pour finir enfin hors champ. Dans un café inaccessible à une quelconque surveillance. Jill Magid considère le système d'observation comme un miroir qui lui donne le reflet de son auto-observation dans lequel elle produit son travail. Ainsi, sa vision sur le système du contrôle illustre un certain optimisme face à ses observateurs en leur témoignant une confiance aveugle. Au sens propre, comme au sens figuré du terme.

Contrairement à Manu Luksch qui visualise le système du contrôle comme *une architecture totalitaire* faisant disparaître l'identité et augmenter l'impersonnalité où la paranoïa dirige la société, Jill Magid visualise cet acte de contrôle de manière positive et finit par exister via cette technologie, qu'elle l'utilise de manière poétique et ludique. En parallèle de Magid, nous pouvons retenir la réalisation en 2012 d'une œuvre intitulée *surveillance chess*. Il s'agit du fruit d'une collaboration de deux artistes suisses : Domagoj Smoljo et Carmen Weisskopf qui ont constitué un groupe nommé !Mediengruppe Bitnik. Ces artistes contemporains travaillent avec internet et leur pratique s'étend au numérique pour influencer l'espace physique. Ils s'intéressent à la perte de contrôle dans les structures mécaniques afin d'établir un défi. *Surveillance chess* est une performance interactive basée sur le jeu d'échec effectués dans les endroits les plus surveillés à Londres. !Mediengruppe Bitnik en interceptant le signal de la caméra de surveillance bloque la vision de l'opérateur de surveillance devant son écran. Une femme avec une valise jaune se figure dans le champ de la caméra surveillance, ouvre la valise et active un commutateur qui échange l'image de la caméra par l'image d'un échiquier. L'évènement provoque un choc aux opérateurs de surveillance qui viennent de perdre le contrôle des caméras, tandis que, dans le même temps, une voix leur annonce : « *J'ai détourné votre caméra de surveillance !* », « *Je suis celle avec la valise jaune.* », « *Ça vous dirait une partie d'échecs ?* » L'artiste en attribuant l'image de l'échiquier, donne ses coordonnées pour que les opérateurs de la surveillance puissent la contacter soit par SMS soit par téléphone pour jouer aux échecs avec elle. Dans un premier temps cette action peut être considérée comme une attaque intrusive pour l'observateur, mais l'invitation au jeu de l'artiste met fin à l'effet brutal causé par le hackage

des caméras. Cette performance, suscite une égalité entre l'observateur et l'observé. Ainsi, le regard asymétrique de la surveillance est remis en cause de manière ludique. Cela peut aussi apparaître dans *Evidence Locker* de Jill Magid, à la seule différence que la performance de Magid s'est effectuée sur une plus longue durée.

Dans ces pratiques artistiques, on s'éloigne de la pensée foucauldienne et de l'exercice de la discipline. On est proche d'un aspect récréatif de la surveillance qui engendre une relation entre l'espace surveillé, l'espace public et l'espace privé. Une sorte de communication conduit une amitié entre l'artiste et l'observateur. Dans la réalisation de Jill Magid et Manu Luksch, on note que les deux artistes suivent bien les lois pour accéder à l'image de la caméra de vidéosurveillance pour faire fonctionner leur démarche dans l'espace public. Mais, ceci n'est pas toujours le cas, comme on le voit dans le projet de ! Mediengruppe Bitnik. Les deux artistes ont détourné ou *hacké* l'image de la caméra pour faire fonctionner leur pratique, car leur projet aurait perdu tout son sens, s'ils en avaient eu l'autorisation. Le but est de donner un étonnement aux opérateurs de la surveillance derrière leur écran, or en les prévenant, on annule tout effet de surprise. Cet acte illégal est aussi évident dans la performance de *Hors-champ Hors-limit* de Renaud August Dormeuil, dans lequel l'artiste réalise sa performance sans aucun préavis, car le but est, là encore, de surprendre les agents derrière leur écran. Cela ouvre une autre approche dans les créations artistiques qui engage l'art du *hacking* dans leur réalisation, afin de révéler une autre réflexion vers l'aspect invisible de la surveillance. Soit pour communiquer avec les agents de sécurité comme nous pouvons l'examiner dans le projet *surveillance chess*, soit pour avertir le public d'un fait inhabituelle survenant dans la société actuelle.

Dans la prochaine partie, nous continuerons à examiner les approches artistiques de la sousveillance, notamment les travaux d'artistes et d'activistes intervenant dans l'espace urbain de façon contestataire. Ils protestent en partageant leur vision (à travers leurs œuvres) aux citoyens, de cet acte qu'est l'observation constante.

Deuxième partie

Révéler l'invisible

Chapitre 3 : Les textures chaotique dans l'espace urbain

Le terme chaotique vient de *chaos*, terme prenant sa source du grec *khaos*, littéralement : les abîmes. Il désigne un désordre, une perturbation. Cette dernière entraîne un bouleversement radical d'une situation enracinée depuis longtemps. À partir des années soixante, l'espace urbain devient un espace créatif. Grâce aux interventions artistiques, une dimension esthétique est ajoutée à la ville, à partir de laquelle les individus commencent à réfléchir au sens propres des visuels illustrés. Les graffitis, les installations diverses dans la ville, engendrent un espace urbain chaotique qui tend à partager son tracas avec les citoyens. Aujourd'hui, dans les grandes métropoles telles que Paris, Berlin, Londres, New York, et Tokyo, nous sommes témoins d'illustrations engagées, dénonciatrices et sauvages sur les murs, apparues de façon impromptues, choquant et perturbant le champs visuel des passants. Cette démarche artistique se nomme le *Street art* ou l'Art de la rue. La naissance de cet art est en lien avec le mouvement DADA, en référence à l'exposition *Ready-made* réalisé par Marcel Duchamp en 1916. L'artiste y présente des objets banals du quotidien en tant qu'œuvres d'art. À partir de là, l'art entre alors dans une nouvelle ère, donnant naissance à un nouvel espace et une nouvelle présentation. Toutefois, l'art de la rue n'a pas son propre spectateur, car il n'est pas dans un espace d'exposition, tel qu'un musée ou une galerie. Il se confronte donc directement aux passants, *in situ* de façon clairement intrusive, leur proclamant une réalité dont ils ont plus ou moins conscience. Gérard Zlotykamien, Daniel Buren et Ernest Pignon-Ernest sont les initiateurs de ce mouvement qu'est l'art urbain en France. Gérard Zlotykamien est le premier avant-gardiste à mettre ses pieds à l'extérieur, dans la ville, pour faire de nouvelles expérimentations via ses dessins. En 1963, il réalise une série d'expositions dans la rue, connues sous le nom d'*Éphémères*, qui présentent les figures d'hommes semblables à des formes fantomatiques et abstraites, sur les murs de Paris. Ces figures étranges sont dessinées à la bombe, très communément utilisée dans l'art urbain. L'outil, comme les figures, évoquent le souffle des hommes après l'explosion d'Hiroshima. Zlotykamien, dans son travail veut faire une nouvelle expérimentation de son

art hors de l'espace d'exposition, et donner à voir ses pensées au grand public. Autrement dit, aux masses. Ses créations murales, pourtant similaires au travail exposé dans une galerie, n'a pas attiré l'attention du public de la même manière. « *Les gens étaient habitués aux toiles, aux choses protégées, aux musées. Si vous leur montriez autre chose, ils étaient complètement déstabilisés.*⁴⁹ ». L'important pour l'artiste est de partager son regard sur ce qui peut se passer dans le monde, même si les oeuvres représentent en première lecture, un monde surréaliste.

« À cette époque-là, j'étais fier de peindre dans la rue parce que dans certains pays, on mettait les gens qui réfléchissent en prison. Ils étaient torturés, abattus. À Paris, il y avait toujours des touristes du monde entier, et me disais qu'ils pourraient réfléchir sur la liberté. C'était le point central de mon travail ouvrir quelque part quelque chose sur l'expression, la liberté.⁵⁰ »

La vision de Zlotykamien sur le monde et sa manifestation dans la rue, donne naissance à l'évolution de l'art de la rue en utilisant de nouveaux outils et traitant de nouveaux sujets (graffiti, pochoir, affiche, stricker et photographie). Les pratiques amateurs au sein de l'espace urbain évoluent donc avec le temps. Aujourd'hui, nous pouvons citer des artistes comme Banksy, Mobstr, Invader, et bien d'autres encore. Ces derniers sont anonymes, et communiquent aux sociétés à travers leurs graffitis. Leurs créations sont parfois ironiques, induisant des enjeux sociaux politiques de la société contemporaine, sur lesquels ce mémoire se base.

À travers ces performances, l'art contemporain et notamment le *Street art*, dénonce la sousveillance. Ces dernières, tantôt ironiques, tantôt ludiques, témoignent d'un chaos urbain, à travers des réalisations textuelles murales contre le regard asymétrique de la vidéosurveillance, qui contextualise le concept du travail de l'artiste de manière contestataire. Cette confrontation brute aux dispositifs du contrôle trace le mouvement des artistes et activistes *in situ* dans l'espace urbain. Sont considérés comme Artistes, les

49 Gérard Zlotykamien, Stéphanie Lemoine, Julien Terral, *In situ: un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours: street art, peinture murale, graffiti, tag, postgraffiti, fresque, pochoir, collage d'affiches, mosaïque, propaganda*, Paris, Editions Alternatives, 2005, p. 19.

50 *Ibid.*

artistes travaillant entre l'art et la politique « *le néologisme artivisme déterminant, depuis les années 2000, les bases d'une (in)discipline particulièrement perturbatrice, située entre esthétismes et politique*⁵¹ ». Nous assistons à une révolution des artistes de la rue qui expriment leurs positions politiques et artistiques par des pochoirs sur les murs de la ville, sans jamais révéler leurs identités. Ils peuvent se manifester de différentes manières par leurs expressions écrites, ces dernières faisant face à l'œil numérique et omnivoyant dans le but d'exprimer leur opposition. L'objectif n'est pas seulement donner une réciprocité de regard aux sociétés du contrôle, mais plutôt une plainte contre le foisonnement du système d'observation dans la ville. Les interventions des artivistes traduisent un désir de changement politique, défendant ainsi une société idéale sans aucun contrôle dissimulé.

« L'artivisme en effet, ne se contente pas « d'être contre » pour beaucoup d'artistes, il s'agit moins de dénoncer et contester ce qui dans la société semble inacceptable que de formuler des propositions positives pouvant aller jusqu'à l'exploration concrète d'utopies.⁵²»

2.3.1 Sousveillance textuelle

Qu'attend-on des mots ? Que racontent-ils et quelle est leur histoire ?

Aujourd'hui, les villes ont pris la forme de bandes dessinées grâce aux visuels et aux textes illustrés sur des parois. À la seule différence qu'une bande dessinée présente une histoire fictive. Dans la ville, nous sommes les acteurs d'une réalité tangible, qui n'est autre que la vie. La ville nous communique par ses langages textuels/visuels pour nous mettre au courant, soit des diverses propagandes, soit pour nous avertir de faits inhabituels. Ce dernier point a notamment attiré l'attention des artivistes. Qu'est-ce qu'un fait inhabituel dans une ville contemporaine ? L'art de la rue est considéré comme un art politique, car il se confronte aux organisateurs de la ville de manière cinglante à travers l'esthétisme. La

51 Sophie Limare, *Les (dé)constructions identitaires face aux caméras de vidéosurveillance*, Juillet, 2014. PDF. Disponible sur : https://impec.sciencesconf.org/conference/impec/pages/Impec2014_Limare.pdf

52 Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme, Art, Action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions Alter-natives, 2010, p. 25.

caméra de surveillance dans l'espace urbain est l'une des cibles principale des artistes, contre laquelle il se révoltent et à travers laquelle ils dénoncent le système sur les murs des métropoles. Leurs interventions se présentent comme une conversation. Un dialogue direct à travers des mots, d'où une discordance entre eux et la société de contrôle.

Banksy, le graffeur britannique, se révolte contre l'excès du regard électronique de la surveillance dans un cadre textuel, ironique et assez subversif. Il commence ses pratiques artistiques dans la rue à partir des années 90 en partant d'illustrations drôles, émouvantes, mais en général contestataires. Son identité reste un mystère, on ne connaît ni son véritable nom ni son apparence. Quand bien même il bénéficie aujourd'hui d'une notoriété, ces deux éléments n'en restent pas moins inconnus. Un fait paradoxal, puisqu'il s'agit d'une célébrité. On le connaît aussi sous le nom de « pirate des murs », car il intervient sans aucune autorisation, restant inlassablement invisible. En 2004, Banksy graffe, sur un mur austère dans un quartier de Marble Arch à Londres, la question suivante : «*WHAT ARE YOU LOOKING AT?*», «*Que regardez-vous?*» La phrase est écrite juste dans le champ de vision d'une caméra de surveillance installée sur le coin opposé du mur. Cette interrogation toute simple, a eu un impact assez puissant vis à vis au public, par rapport à leur situation face à ces caméras. Cela dit, Banksy dans son discours communique non seulement à la société de contrôle, mais aussi aux passants. Cela signifie que, l'artiste, dans sa vision textuelle essaie de rendre visible la présence du dispositif de contrôle. Le montrant ainsi du doigt, et le faisant apparaître comme un fait anormal. « *Je déteste quand les gens disent qu'ils n'ont rien à cacher. On a tous quelque chose à cacher, ou alors c'est qu'on a vraiment un problème.*⁵³ », nous dit-il.

Quelques années plus tard, Banksy laisse une autre trace de ses paroles sur la société de surveillance en Grande-Bretagne. En 2008, il proteste avec la phrase « *ONE NATION UNDER CCTV* ». Cette phrase est dessinée sur le mur d'un bureau de poste dans l'Avenue Newman à Londres. Comme de coutume, il utilise des lettres majuscules et percutantes.

53 Banksy dans Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme, Art, Action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions Alter-natives, 2010, p. 145.

L'artiste représente aussi l'image d'un garçon vêtu de rouge sur une échelle en peignant cette phrase, et sur le côté gauche du bâtiment en bas on voit l'illustration d'un agent de sécurité en bleu, photographiant la scène. Cela montre la position de l'artiste, surveillé en réalisant son oeuvre. Ce texte suscite aussi une ambiance troublante qui présente Londres comme l'une des villes plus équipées de systèmes d'observations dans le monde. Banksy matérialise sa façon de penser à sa façon, et tend à confronter le public devant une réalité gênante.



**Figure 3. *One nation under cctv*, Graffiti, Banksy.
700 cm en Hauteur. 2008.**

À l'instar de Banksy, l'espace urbain est victime de la réalisation d'un autre artiste contestataire, qui intervient aussi de manière textuelle dans la ville. Le graffeur britannique Mobstr s'exprime par ses mots *in situ* dans l'espace public, afin de partager sa vision du monde. Son travail est basé sur la typographie, ainsi, il détourne des objets publicitaires à travers son propre mode d'expression. Il s'agit d'une intervention sur les panneaux d'affichages, et les murs. en parallèle de son écriture comique et ironique, selon laquelle il tend à changer l'apparence actuelle de la ville, Mobstr fait écho aux dispositifs d'observation dans la ville. En 2009, il réalise une oeuvre en dessous d'une caméra

surveillance à Newcastle sur un mur en béton. Il écrit une phrase avec les lettres en majuscules : « *THESE THINGS MAKE MY LIFE DIFFICULT* », « *Ces choses rendent ma vie difficile* ». Sur le côté gauche de la phrase, il illustre une flèche dirigée vers le haut, qui indique l'élément perturbateur de la vie de l'artiste. La phrase est écrite en noire, et est légèrement dissolue avec la texture de béton. Esthétiquement parlant, sa phrase n'est pas aussi frappante que celle de Banksy sur le mur austère de Marble Arch. Ce qui frappe, c'est le sens des mots. Ce qu'ils racontent. La difficulté personnelle de l'artiste face à la présence de la caméra peut être fascinante pour le public. Une intervention illégale, mais assez protestataire, qui met en relief la position du regard omnivoyant, comme un élément assez subversif. Dans ces interventions, les artistes nous confrontent aux systèmes d'observations, nous mettant ainsi dans les situations nous touchant à la fois d'un point de vue personnel et à la fois d'un point de vue général. Cela s'observe particulièrement, dans les graffitis de Banksy où il communique avec le spectateur d'un point de vue général, en mettant la trace de son discours dans la pensée des citoyens concernant le sujet, de manière à ce que son spectateur commence à se questionner. Alors que dans le graffiti de Mobstr les citoyens se trouvent directement dans un discours personnel et assez sévère.

2.3.2 Surveillance Camera Players

Suite aux interventions anonymes des artistes dans l'espace urbain, montrant le « piratage » des murs par un langage de modélisation et intensif contre le système d'observation, l'espace urbain témoigne aussi du mouvement des activistes, qui protestent visiblement dans le champ de vision des caméras, afin d'instaurer la liberté d'expression. Bill Brown, cofondateur du mouvement activiste, réalise en 1996, à New York, une série de plusieurs performances intitulées : *Surveillance Camera Players*. L'aspect théâtral de la performance pour Brown, est instauré par les caméras elles-mêmes, avant même l'intervention des artistes et des activistes concernant l'aspect dramatique de la caméra surveillance. Cela signifie que les caméras de la vidéosurveillance, par leur présence et leur

position dans l'espace public, établissent comme une performance dans la rue pour « *Transformer les rues en scènes*⁵⁴ ». C'est une performance dans laquelle les citoyens soit ignorent la présence de la caméra, soit commencent à performer dans le périmètre couvert de cette dernière. Dans ses performances, Bill Brown se présente comme un être plaintif dans le champ de vision de la caméra par ses écrits, indiquant une protestation muette dans laquelle il essaie de susciter une conversation dialectique avec l'œil omnivoyant. En 2002, il fait une performance *in situ* dans le Time Square à New York devant une camera surveillance, en jouant la pièce de *Amnesia*, réalisée à l'origine par Denis Beaubois en 1996 à Sydney. Brown présente plusieurs pancartes avec des phrases sans cesse différentes pour engager la caméra dans sa performance. Ses phrases sont parfois sous forme interrogative, selon laquelle il essaie délibérément de susciter le chaos dans l'espace en montrant que ces caméras sont conscientes de nos informations personnels. Les questions écrites sur les pancartes sont semblables à cela : « *WHO AM I ?* », « *WHAT'S MY NAME?* », « *Qui-suis je?* », « *Quel est mon nom?* ». Il s'agit d'une sorte de conversation unilatérale avec l'œil omnivoyant, renvoyant à son aspect unidirectionnel de voir sans être vu et sans être parlé. Sur l'une de ces pancartes, on peut lire « *YOU ARE WATCHING ME* », « *Tu me regardes* », un dessin illustrant une caméra de surveillance et l'avatar de Brown, sous un nuage de pensées montrant un point d'interrogation, placés en dessous. Posté derrière sa pancarte, il met littéralement en scène son affiche, créant ainsi une mise en abîme évidente. Ses performances sont fonction du contenu de chaque pancartes, lesquelles sont visualisées par la caméra auxquelles il les présente. Erich W. Schienke, professeur adjoint de Sciences, Technologie et Société à l'Université de Pennsylvanie, constate que la performance de Bill Brown dans *Surveillance Camera Players* nous ramène à la théorie de Foucault. Autrement dit à la description qu'il fait de « *parrhesiastes* » dans son ouvrage de *Fearless Speech*. *Parrhesiastes*, vient du grec, qui décrit la liberté d'expression ou le « *Franc-parler* ».

54 Erich W. Schienke en entretien avec Bill Brown, *Streets into Stages: an interview with Surveillance Camera Players* Bill Brown, 2003. PDF. Disponible sur : [http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/interview.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/interview.pdf)

« Parrhésie, est une activité verbale dans laquelle un orateur exprime sa relation personnelle avec la vérité et risque sa vie parce qu'il reconnaît la vérité comme un devoir d'améliorer ou d'aider les autres (ainsi que lui-même).⁵⁵»

Ainsi, la performance de Bill Brown, à travers le mouvement *Surveillance Camera Players*, se rapproche de cette *Parrhésie*, puisqu'elle met en avant l'expression d'une réalité et ce, en faisant fis de toute autorité (notamment celle des caméras de surveillances), sans jamais utiliser la violence.

Aujourd'hui, en plus d'être victimes d'interventions intempestives des artistes et activistes, et notamment ceux dont les projets traitent des sujets comme la surveillance, la ville est aussi victime des appareils vigilants traversant l'espace aérien. Autrement dit, elle est la victime de reflet visuel de ces appareils sur le sol. Cela se réfère, à l'intervention de l'artiste britannique James Bridle avec sa série de *Drone Shadow* dans le monde. Qui a protesté sur le sol des métropoles pour signaler la présence de l'invisible dans le ciel, créant ainsi des perturbations visuelle dans l'espace urbain.

2.3.3 Le sol sous réflexion

Les interventions des artistes ne se limitent pas seulement aux créations sur les murs de la ville. Elles concernent aussi le sol que nous foulons au quotidien. En exemple, nous pouvons prendre ces trompes-l'œil, d'un réalisme extrême, faisant parfois référence à des événements historiques, ou simplement à des idéologies bien définies. Les créations tantôt textuelles, tantôt visuelles, ne semblent pas prendre en compte les même lois que celle des interventions murales. Ainsi, les artistes interviennent au sol sans avoir besoin d'aucunes autorisation administrative. « *Cet espace destiné aux semelles des passants, qui pourrait en revendiquer la propriété?*⁵⁶»

55 *Ibid.*

56 Stéphanie Lemoine, Julien Terral, *In situ : un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours: street art, peinture murale, graffiti, tag, postgraffiti, fresque, pochoir, collage d'affiches, mosaïque, propaganda*, Paris, Editions Alternatives, 2005, p. 73.

« À priori, le sol est un espace sans qualités. Voisin du caniveau, foulé au pied par les passants, souillé par les chiens et toutes sortes de détritiques, il est sale et grossier. C'est le degré zéro de l'espace. Avec ça, un terrain miné par la signalétique et barré de bandes blanches qui vous disent où marcher. Pourtant, le sol est un lieu d'intervention artistique plutôt prisé.⁵⁷»

Il est par ailleurs important de souligner que si l'on réalise quotidiennement le nettoyage des murs des constructions urbaines, le sol pour sa part, reste vierge de toute entreprise de la sorte. Les œuvres réalisées y restent donc jusqu'à leur disparition progressive et naturelle.

2.3.4 Drone Shadow

James Bridle l'artiste Britannique, qui étudie l'Informatique et l'Intelligence Artificielle à l'Université de UCL à Londres, s'intéresse depuis peu à l'Art, la Littérature et la Technologie. Selon lui, ces domaines pourtant à première vue entièrement opposés, se rejoignent d'une certaine manière. L'art, pour sa part, est capable de parler sa propre langue et de communiquer à autrui. Il ne s'agit donc pas seulement de comprendre l'art, mais aussi d'être capable de parler au public et en combinant avec internet et la technologie. L'esthétisme n'est pas, pour l'artiste, aussi important que la manière dont des idées sous-jacentes peuvent parfois être exprimées par l'art. Pour Bridle, l'esthétique donnée à une œuvre permet une première perception. Autrement dit, une première grille de lecture d'une création. Il s'est par exemple, récemment intéressé aux drones et à leur fonctionnement à distance; un dispositif aérien qui surveille discrètement les civils depuis les airs. Initialement, ces robots (ou prédateurs) sont construits pour des opérations militaires à l'étranger. Leur utilisation s'étend cependant pareillement dans le domaine civil. Bridle cherche à savoir à quoi ressemble le drone. Ce robot furtif, souvent inobservable. Il approfondit alors le mécanisme des drones pour découvrir comment cette machine

57 *Ibid.*

s'articule et par qui elle est dirigée ? Cette technologie complètement invisible aux citoyens, commence à peine à attirer l'attention sur elle. Il s'agit d'un prédateur planant au-dessus de nous, caché dans les nuages à une distance de 30,000 pieds et la vision large de 360°. Nous sommes incapables de discerner son ombre, et pourtant, son regard est constamment fixé sur nous comme une présence obscure et ubiquitaire. Ce prédateur est sous le contrôle d'une équipe bien particulière, constituée d'un pilote et de deux observateurs, qui, à l'aide de capteurs prennent connaissance de l'environnement proche du drone. Bridle lance ses recherches sur le drone à travers un projet intitulé *Drone Shadow*.

Curieux et sceptique (ou inquiet) quant aux agissement des drones dans l'environnement aérien, il décide de les considérer comme des prédateurs. C'est pourquoi, en 2012, l'artiste met en place les premières pièces de *Drone Shadow*. En quoi consiste ce projet ? Bridle, à l'aide de différents matériaux (craie et ficelle) redessine l'ombre d'un drone de type MQ-1 sur le sol londonien. Plus précisément sur le parking d'un studio.

Si ces premières installations avaient pour principal matériau la craie, l'artiste par la suite utilise un spray (une bombe) de couleur blanche, pour tracer la silhouette du drone. L'objectif ? Susciter la réaction des citoyens et plus précisément un questionnement par rapport à la présence permanente de ces drones. Des questions aussi autour des médias et de la technologie. L'important ici, est de rendre visible l'invisible, et de connaître plus profondément les implications plus larges de cette technologie dans la surveillance civile.

« Cela résulte de l'illégitimité inhérente du réseau, de sa tendance à la transparence et de l'invisibilité, du code au «nuage». Ceux qui ne peuvent pas percevoir le réseau ne peuvent pas agir efficacement en elle, et sont impuissants. Le travail, donc, est de rendre ces choses visibles.⁵⁸»

58 James Bridle, *Under the Shadow of the Drone*, Octobre, 2012. Disponible sur : <http://booktwo.org/notebook/drone-shadows/>



Figure 4. *Drone Shadow*, James Bridle. Londres. 2014.

Aujourd'hui, le projet de Bridle est connu grâce à son site *Dronestagram*. Ce dernier recense les prises de vues réalisées par les drones (Satellites Google maps et Instagram), du monde entier (Londres, Istanbul, Berlin, Brighton et Washington DC). Le but est de diffuser ces prises de vues sur les réseaux sociaux Twitter, Instagram et Tumblr. *Drone Shadow*, est donc un prolongement du site *Dronestagram*, dans lequel rappelons-le, l'artiste dessine sur le sol, les silhouettes des drones, et ce, dans différents pays du monde, non sans se heurter au passage, à quelques réticences de villes comme Brisbane (Australie). C'est dans cette même ville qu'en 2013, James Bridle est invité au festival des écrivains où il tente de réaliser l'une de ses célèbres silhouettes. À la bibliothèque Queensland plus précisément, où il se retrouve face à l'opposition du département des Arts de la bibliothèque, en charge de la diffusion et de la gestion des productions artistiques. Ces derniers, sans jamais donner la raison de leur refus, interdisent à l'artiste la réalisation de son oeuvre. Plus tard, il apparaît que la cause de cette réaction de la part du département des Arts, venait d'une crainte pure et simple d'un trouble à l'ordre dans l'espace public. La question de l'utilisation des drones créant débat, la source était donc politique. L'artiste n'a cependant pas eu de problèmes dans d'autres villes traversant pourtant des périodes tendues. En 2012 à Istanbul par exemple, Bridle est invité à participer à *Adhocrcacy*, la biennale du design

d'Istanbul, en même temps qu'une négociation du gouvernement Turque avec les Etats-Unis pour l'achat de drones *predator*. L'oeuvre s'installe aussi un temps à Washington, près de la Maison Blanche, sans que cela ne pose de problèmes.

Drone Shadow n'est, selon l'artiste, pas une simple reproduction. Cette visualisation peut être considérée comme un schéma du système politique. Cette ombre, renvoie en effet, dans une certaine mesure, aux acteurs qui le contrôle, et qui eux, reste toujours dissimulés. Ces drones ont une double présence. Une présence aérienne invisible, et une présence au sol, faisant écho à sa présence initiale.

« C'est la nature de la technologie en réseau aujourd'hui: elle est le produit d'une politique embarquée qu'elle obscurcit simultanément, par son apparente sophistication, et rend visible de façon surprenante, par sa forme explicite. Cette invisibilité est l'intention du pouvoir; le rendre visible est l'intention de l'art.⁵⁹»

Bridle voit ce projet comme étant évolutif, se métamorphosant à chaque nouvelle ville. *Drone Shadow* apparaît en 2012 et se poursuit jusqu'en 2015 dans quatre pays. Personne ne peut dire quel sera sa prochaine destination, mais une chose est clair, le projet est loin d'être fini. Avant de considérer les dessins de Bridle, et son action dans l'espace urbain, comme les schémas d'un système politique, il s'agit avant tout d'y voir un travail artistique. Les dessins respectent chaque fois la taille réelle des drones auxquels ils se réfèrent. Autrement dit, l'artiste procède sur place à ses mesures et à la réalisation de son oeuvre. Comment procède-t-il ? L'artiste, imprime tout d'abord le visuel du drone souhaité sur une feuille, indiquant la taille réelle de chaque partie de l'aéronef. Puis, une fois sur place, à l'aide de ses outils, le réalise *in situ*. Les modèles varient parfois, mais l'artiste pour ses réalisations utilise souvent le modèle MQ1- Predator.

59 James Bridle, *Australia: Drone Shadows, Diagrams, and Political Systems*, septembre, 2013. Disponible sur : <http://booktwo.org/notebook/australia-drone-shadows/>

Contrairement aux activistes et aux artistes, James Bridle intervient de manière visible. L'artiste s'intéresse aux drones, leur programmation et les technologies auxquels il fait appel. Qu'il s'agisse de son contrôle à distance ou de son autonomie, cela lui permet d'aller au delà de ses propres connaissances. Cela, dans l'unique but de révéler au public tout le potentiel d'observation de ces machines.

Aujourd'hui, nous témoignons donc une inquiétante disparition entre l'espace public et l'espace privé. Le système d'observation, pénètre dans l'espace privé des individus au nom de la sécurité. Cela conduit à une observation de masse, recueillant les données des individus via leur carte bancaire, leur système GPS, leur activité dans les réseaux sociaux, etc. Toutes ces actions induisent le développement de la technologie qui fournit des possibilités infinies dans de nombreux domaines d'activités. L'art a donc approfondi ses connaissances en technologie, afin de visualiser les problèmes de notre société contemporaine et les présenter à chacun. Outre, sa dimension esthétique, il illustre une réalité qui ne nous est pas forcément évidente à accepter. Pour cela, l'art questionne d'abord la technologie qu'il utilise pour arriver à ses fins, et par la suite, la raison pour laquelle cette technologie est utilisée.

Chapitre 4 : L'hyper-visibilité : l'effondrement de la distinction espace privé/public

L'espace public ne considère pas seulement l'espace physique dans lequel on communique pour partager nos idées, il s'est élargi au-delà du monde physique, induisant la présence du réseau mondial et son influence dans les domaines professionnels et personnels. Dans la société contemporaine, l'individu moderne s'expose en permanence au monde via le réseau mondial, partageant des informations à la fois personnelles et impersonnelles. Ce sujet, nous le retrouvons dans l'ouvrage *Les tyrannies de la visibilité*, écrit par Nicole Aubert et Claudine Haroche, en traitant d'une théorie selon laquelle

l'homme souhaite exister, donc être vu par ce réseau mondial.

Il observe le monde à travers sa fenêtre numérique et est observé aussi de la même façon. Autrement dit, un œil inquisiteur dans cette interface numérique nous surveille chaque fois que nous sommes derrière nos écrans. En effet, l'observation via internet est insidieux, car le moindre fait et geste en ligne est pris en compte (nos achats, nos recherches, nos activités sur les réseaux sociaux, les add blockers et les cookies etc). Nous pouvons illustrer cela avec le cas d'Edward Snowden, qui en 2013, dénonce la NSA et la CIA, de capter nos données téléphoniques et internet comme notre boîte mail (l'un des endroits les plus privé). Cependant, ces accusations n'ont pas modifiées nos habitudes sur le web, nous divulguons toujours autant nos données personnelles sur les réseaux sociaux. Bien qu'ils se sentent en danger, les utilisateurs ne connaissent finalement pas suffisamment les risques concrets qu'ils encourent en s'exposant ainsi sur internet. Cela sous entend que l'espace privé est sous la vision aveugle de la sousveillance basée sur le calcul des données. « *La surveillance n'est plus un regard qui juge, mais une capacité de calcul fondée sur les probabilités et l'analyse statistique des données.*⁶⁰ ». Autrement dit, une observation algorithmique pour récolter toutes les informations des individus. Tout cela démontre que l'observation intelligente faite de ces données fonctionne sur une anticipation des actes et des pensées individuels. Il s'agit d'une exploitation des données par le *Big Data*. Un nouveau mode de pouvoir, qui a été nommé le « *pouvoir statistique*⁶¹ » Ce type de pouvoir s'appuie sur les technologies en utilisant les dispositifs de détection qui classifie et anticipe le comportement humains en guidant ses choix, ses attitudes, ses activités et ses relations. Contrairement au pouvoir disciplinaire de Foucault, basé sur la discipline pour créer la norme et assujettir le corps, le pouvoir statistique à travers la technologie et donc les données récoltées, créer une forme de gouvernement nommé : gouvernement algorithmique.

60 Dominique Quessada, « *De la sousveillance. La surveillance globale, un nouveau mode de gouvernamentalité* », *Multitudes* 2010/1 (n° 40), p. 56. DOI 10.3917/mult.040.0054. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-1-page-54.htm>

61 Antoinette Rouvroy , Thomas Berns, « *Le nouveau pouvoir statistique. Ou quand le contrôle s'exerce sur un réel normé, docile et sans événement car constitué de corps « numériques »...* », *Multitudes*, 1/2010 (n° 40), p. 88. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-1-page-88.htm>

« Cette révolution du pouvoir, tranquille et sans douleur apparente, repose sur l'intensification du phénomène contemporain d'enregistrements systématiques et de « digitalisation de la vie même », à laquelle concourent les institutions publiques et privées, mais aussi les individus eux-mêmes qui, spontanément, volontairement ou non, conservent, publient et multiplient leurs traces digitales.⁶²»

Aujourd'hui notre corps physique revendique notre corps de données, comme Manu Luksch l'a souligné : « *Nous ne sommes plus seulement un corps physique mais également un corps de données.*⁶³» Donc, l'individu moderne dans la société contemporaine est enclavé dans cette boucle de gestes conscients, et également bloqué par le pouvoir algorithmique sur lequel il n'a aucun contrôle. La visibilité sur la vie des individus est donc totale y compris son espace privé et son intimité. Les médias, alléchés par le gain que représente les informations privées cherchent à infiltrer par tous les moyens la sphère intime. Ces pratiques dévoilent une société de la transparence dans laquelle tout est clair, visible et dévoilé, et où la frontière entre l'environnement public et l'environnement privé s'ébranle. L'intérêt des artistes du numérique sur le *Big Data* s'est trouvé renforcé. Pourquoi ? La manne d'information qu'offre le *Big Data* est telle qu'ils peuvent aisément s'en servir pour la redistribuer dans l'espace urbain. À travers un art interactif questionnant de fait son utilisation dans la société. Cette configuration dans le net art et la technologie de données est perceptible dans les créations de l'artiste britannique Stanza qui s'est notamment intéressé à la technologie d'observation et à la façon de la manifester à l'extérieur. Ses réalisations sont engagées et prennent leur source dans la notion de Panopticon. Dans son travail, l'artiste combine création et technologie. Il s'agit, en fait, d'études entre les approches artistiques et l'Informatique. Pour expérimenter de nouvelles perspectives esthétiques, dans un contexte architectural, différents médiums sont utilisés pour construire ses projets (peinture, vidéo, net art, et art générative par exemple). « *J'explore directement l'art et la technologie et j'utilise la vidéosurveillance, les réseaux en*

62 *Ibid.*

63 Manu Luksch, en interview par Marie Lechner, *La surveillance est une activité qui génère une architecture totalitaire*, Septembre, 2007. Disponible sur : http://www.liberation.fr/ecrans/2007/09/05/la-surveillance-est-une-activite-qui-genera-une-architecture-totalitaire_956824

*ligne, les écrans tactiles et les capteurs sans fil environnementaux pour créer des œuvres interactives.*⁶⁴» Stanza développe ses propres logiciels et ses propres programmes, nécessaires à son travail final. Il se voit comme un créateur de la technologie, ainsi il envisage les artistes travaillant avec les nouvelles technologies, notamment avec la programmation, comme de véritables ingénieurs. Car selon lui, il faut comprendre la technologie et le médium utilisé pour atteindre un résultat satisfaisant. Les réalisations de Stanza autour de la surveillance présentent de nouveaux problèmes que la technologie et le pouvoir du *Big Data* ont suscité dans la société contemporaine. La technologie, à partir de cette idée instaure une tension qu'il nomme *Big Data* ou « *the mother of big brother*⁶⁵ » par l'imagination d'un monde avec de nombreux de calculs captant, enregistrant et analysant chaque actions des citoyens dans l'espace public mais aussi privé.

Le scientifique politique David Barnard-Wills considère l'art de Stanza comme ambigu. Selon lui, le fond du travail de Stanza est conceptuel et il n'a aucune crainte de le revendiquer comme tel, car cela induit ses propres recherches sur l'espace de contrôle et l'espace de la surveillance ainsi que les questions liées à la vie privée.

« L'ambiguïté est intéressant parce qu'il offre la possibilité de mettre en évidence la politique de savoirs qui correspondent à la surveillance, y compris la fréquence des asymétries de l'information entre les observateurs et observé.⁶⁶»

Stanza, en détournant la technologie de l'observation dans ses réalisations, veut montrer qu'il y a une alternative à l'utilisation des données est possible. En parallèle de son intérêt pour les nouvelles technologies, question la façon dont on s'en sert pour contrôler les individus. C'est l'une des problématique majeur des réalisations artistiques de Stanza : *Qui est le propriétaire de l'information qui est régulièrement recueillies sur les personnes ?*

64 Stanza en interview par Jerem High, March, 2011. PDF. Disponible sur : http://www.stanza.co.uk/about/essays/stanza_interview_Leonardo.pdf

65 Stanza, *The Emergent City: 2004 – 2012*. PDF. Disponible sur : http://www.stanza.co.uk/about/essays/Chap_10_Stanza_rev.pdf

66 David Brnard-Wills, *Stanza: An artist's engagement with surveillance, privacy, technology and control*, Novembre, 2014. Disponible sur : <http://www.surveillantidentity.com/>

2.4.1 Les données dans l'espace public

La ville est un élément central de la réalisation de Stanza, et comme il le fait remarquer : « *J'utilise la ville comme une métaphore centrale dans mon travail et je m'intéresse à l'espace en temps réel.*⁶⁷ » Il voit donc la ville comme la source des données sur lesquelles il base ses idées artistiques. L'une de ses réalisations intitulée : « *Urban Generation: Trying To Imagine The World From Everyone Else's Perspective, All At Once* », « *Génération urbaine: essayer d'imaginer le monde de tous les autres perspective, tout à fait* », réalisée en 2006, explore le champ visuel de deux cent d'images de la caméra surveillance à Londres. Les images sont capturées en direct. Il s'agit d'une expérimentation dans le temps présent semblable à un film, sans pour autant en être un. Les événements de la vie, s'y enchaînent, dans une forme évolutive et générative, que l'artiste nomme « *Parallel Realities* » ou « *Réalités parallèles* ». Présentée à travers des écrans de 15 pouces tous connectés à plusieurs réseaux dans l'espace d'exposition, l'œuvre est décrite par l'artiste comme ceci : « *L'œuvre cherche à explorer l'expérience réseau multimodale rhizomatique.*⁶⁸ » Les images juxtaposées, représentent le quadrillage en mosaïque, que l'artiste désigne comme une « *tapisserie urbaine*⁶⁹ ». La série de grilles disséminées dans Londres se transforment en Kaléidoscope, qui altère nos perceptions initiales des images. Cette œuvre est également disponible sur le site de l'artiste pour l'expérimenter à travers le logiciel *Shockwave*, donnant un accès direct à l'œuvre - en réalisation - Dans *Urban Generation* on expérimente les données de l'extérieur à l'intérieur, selon lequel on questionne l'usage réel de ces images de surveillances. Le but de ces images est donc, ici, de contrôler les individus de manière (in)visible. Un contrôle que l'artiste dévoile pour proposer un autre regard sur ces données visuelles. Jo-Anne Green la Directrice de la Nouvelle radio et des Arts de la Scène, constate que:

67 Stanza en interview par Jerem High, March, 2011. PDF. Disponible sur : http://www.stanza.co.uk/about/essays/stanza_interview_Leonardo.pdf

68 Stanza, *The Emergent City: 2004 – 2012*, PDF. Disponible sur : http://www.stanza.co.uk/about/essays/Chap_10_Stanza_rev.pdf

69 *Ibid.*

« Une œuvre générative, elle remet en question dans la «génération urbaine», la période pendant laquelle la menace du terrorisme a rendu notre environnement propice à la surveillance et à l'abus de la vie privée. L'espace privé est devenu un espace public, l'espace public a évolué en un espace dissimulé "gouverne" ou ouvertement corporatif.⁷⁰»

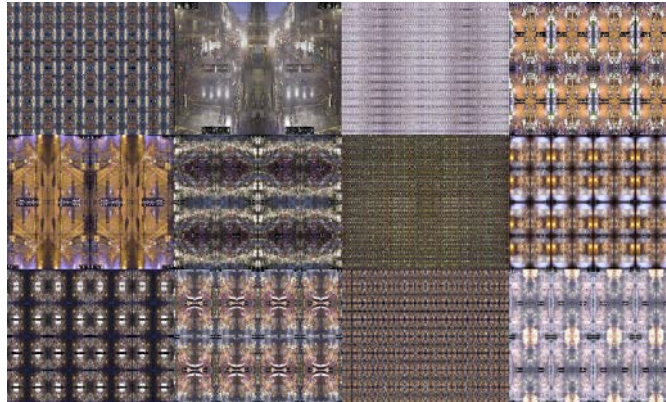


Figure 5. *Urban Generation*, 100 x 70 cm-Image projeté sur l'écran. Stanza. 2005.

Stanza en retravaillant sur ces données a démultiplié sa vision au-delà de la présentation d'une simple image. Il voit donc les collections des données comme une source récupérable qui peut être utilisées dans une perspective artistiques. En effet, il tente de les visualiser afin d'instaurer un détournement de leur usage habituel. Ainsi, il utilise la technique du *hacking* pour accéder aux données, et se les réapproprient sous un aspect positif. « *Je veux montrer que vous pouvez faire quelque chose de positif avec ces données.*⁷¹» Nous affirme-t-il. Stanza, tout en s'intéressant à la récupération des données dans l'espace public et en les exposant à l'intérieur (dans un espace d'exposition), s'intéresse aussi à la divulgation des données privées à l'environnement public. En 2004, il réalise une installation connue sous le nom de «*Publicity*», dans le centre culturel de la Créativité

70 Jo-Anne Green, dans *Title: Urban Generation: Trying To Imagine The World From Everyone Else's Perspective, All At Once*, 2006. Disponible sur : http://www.stanza.co.uk/urban_tapestry/index.html

71 Interview avec Stanza par Martin Palmer, *Hacking Access - A conversation with Stanza*, Mai, 2014. Disponible sur : <http://trondheimkunsthall.com/news/Hacking-Access-A-conversation-with-Stanza>

Numérique de *watershed* à Bristol. Le concept de cette installation tourne autour de questions de propriété des données, et d'identité de ceux qui surveillent. L'artiste, en piratant les images de la caméra surveillance, présente tout ce qui se passe à l'intérieur du bâtiment en diffusant les images à l'extérieur par un système d'affichage immense. Les informations visuelles se diffusent via internet sur le domaine public qui rendent le bâtiment transparent, visible par tous. Le public étant intégré dans les données de l'œuvre, il devient l'élément constitutif de cette même œuvre. Signifiant du même coup, que le public devient la propriété des données qu'il produit. Le «*Publicity*» se manifeste une nouvelle fois en 2010, sous un autre nom : «*God is Watching Over Us Outside In the Panopticon*», «*Dieu veille sur nous dehors dans le Panopticon*». Cette fois-ci Stanza projette les images de la caméra d'un bâtiment public par les vidéoprojecteurs à l'extérieur. Cela suscite une hybridation dans l'espace qui joue avec la perception. Une présentation de ce qui à l'intérieur vers l'extérieur sur une surface bidimensionnelle laquelle ouvre une fenêtre dans le sens de la fenêtre d'Alberti pour visionner les histoires de ce qui est à l'intérieur. Montrant aussi d'une autre façon la transparence de notre société, aujourd'hui, via la technologie. L'expression de l'artiste à travers ses installations nous indique que nos données sont récupérées, analysées et enregistrées. Ainsi, une sorte d'ironie en montrant qu'il n'y a pas d'intimité dans le contexte de cet espace. Cette théorie rapproche de la théorie de Gérard Wajcman dans son œuvre *l'œil absolu* : «*Il faut peut-être aussi tenir compte d'un nouveau facteur de la vie moderne : le fait que la vie privée est entrée dans la marché, sur le marché, comme un objet échangeable, comme n'importe quel objet, qu'elle est devenue une marchandise.⁷²*». La vie privée est donc sous un contrôle absolu des activités en lignes dans le réseau qui amène des inquiétudes autour de cette question : Notre espace privé est-il en danger ?

72 Gérard, Wajcman, *l'œil absolu*, Denoël, Paris, 2010, p. 44.

2.4.2 Les données privés

On utilise la technologie pour améliorer nos modes de vies, nos communications, mais nous donnons, dans le même temps, des informations aux personnes du pouvoir pour exercer le contrôle pour planifier l'ordre. Aujourd'hui, en considérant nos activités en ligne, nous laissons des traces partout sans nous protéger du cookie Internet, ou des cookies des navigateurs et des pubs. Nous avons à la fois peur de la transparence, et à la fois tendance à trop se livrer sur les plates-formes. La dangerosité de nos activités en ligne aujourd'hui, vient en partie des pubs et des cookies. Les *HTTP* cookies sont les données envoyées depuis le site web, capables d'enregistrer les données de l'utilisateur tout au long de sa navigation internet. Conçus et reconnus comme fiables dans la mémorisation des informations, les cookies enregistrent sans aucunes difficultés des mots de passe par exemple, évitant ainsi à l'utilisateur lors de sa prochaine connection, de réécrire son mot de passe. Les cookies apparaissent donc dans un premier temps pratique et comme étant un gain de temps, cependant, certaines versions de ses cookies représentent un risque réel pour la sécurité de nos données personnelles. Ce risque se présente souvent au cours d'une inscription sur un site web. Il s'agit d'un enregistrement de nos entrées et d'un transfert de ces dernières, là où les concepteur de cookies souhaite les apporter. Les données sont les informations personnelles privées comme : le lieu d'habitation, les relations personnelles, la taille des vêtements, etc. Ces cookies sont connus sous le nom de : *Tracking cookie*, ou littéralement suivi de cookie. Il faut donc considérer que l'une des sources du suivi de cookies vient des publicités en ligne. Lesquelles traces nos recherches et nous présentent nos sites favoris. Les publicité subversives peuvent susciter de nombreuses préoccupations en matière de protection de la vie privée. Toutes les annonces ne sont pour autant, pas malveillantes. Nous pouvons par ailleurs nous protéger des pubs douteuses, grâce à l'utilisation de modules spécifiques tels qu'*ads blocker*. D'autres précautions existent en parallèle comme celui de se faire tout simplement plus discret sur les réseaux (sans chercher à dévoiler sa vie privée), ou utiliser la navigation privée qui fonctionne sur

l'ensemble des navigateurs web et qui ne permet pas aux cookies de conserver la trace de nos activités en ligne. Mais, dans tous les cas, il est nécessaire de prendre conscience que ces données privées sont la cible des médias, des réseaux sociaux et des gouvernements, pour une utilisation chaque fois différente, certes, mais souvent à notre insu.

Les artistes numériques, par leurs interventions dans la ville essaient d'exacerber la réalité que le champ de l'espace privé a élargi, dans la mesure où il ne se distingue plus avec l'espace public. Cela étant dit, il apparaît évident, que nos informations personnelles et privées sont involontairement sous le regard de milliards de pairs d'yeux, par les données qu'on partage en ligne, notamment sur les réseaux sociaux. Les artistes présentent ce phénomène par leurs réalisations artistiques au milieu d'urbain pour susciter une réaction dans la société. « *L'urbanisme n'est plus seulement une politique de l'espace et du temps, il intègre désormais le regard. L'urbanisme aujourd'hui commande nécessairement une politique du regard.*⁷³ ». Cette politique du regard est visible dans les créations des artistes numériques tels : James Bridle, Stanza, Michelle Teran, Benjamin Gaulon et bien d'autres. Qui se sont intéressés aux dévoilements la présence dissimulée du système d'observation et les données visuelles aux publics afin de révéler l'invisible. L'invisible se réfère aux données visuelles, notre relation avec ces données et la manière qui sont gérées dans l'instant par les observants. Les observants sont soit les organismes de pouvoir tels que les gouvernements, soit les sociétés privées ou l'utilisateur ordinaire. L'observation par les organismes de pouvoir est centralisée sur l'instauration de la sécurité, principalement pour la prévention des incidents comme les attentats. Cela conduit un contrôle algorithmique de manière discrète qui intervient intrusivement dans les espaces privés pour collecter les informations des personnes afin de leur connaître mieux. Cette intervention se fait soit via *Tracking cookies*, soit via l'acte de piratage afin de chercher un maximum de données personnelles et découvrir l'ensemble de la vie privée d'un individu. L'observation réalisée par les institutions privées et individuels se concentre pour leur part, davantage, sur la protection de leur propre société ou de leur espace de vie, les amenant ainsi à utiliser un dispositif de

73 *Ibid*, p. 192.

surveillance. De se fait, il est possible d'observer des caméras dans les supermarchés, les banques et autres commerces. Les artistes se sont donc intéressés à ces deux modes d'observation, faite par les gouvernements et les sociétés privées, afin de partager une vision différente sur les données récoltés. Ces mêmes données privées qu'ils *hack*, les détournant ainsi, comme le font ces organismes privés et public, de leur fonction première. à savoir, qu'ils n'envisagent pas le *hacking* sous un angle négatif. Au contraire ils le voient comme un outil de création pouvant les aider à présenter une nouvelle forme d'exposition en milieu urbain, par le biais de données piratées, et également donner un sens à ces données. À l'instar de Stanza, Michelle Teran et Benjamin Gaulon se sont intéressés à l'aspect invisible de la surveillance, notamment à la récupération des données privées, pour les intégrer dans leur pratique artistique. Leurs démarches illustrent l'écroulement de la frontière entre l'espace public et l'espace privé de la société contemporaine.

2.4.2 La vie mode d'emploi

Michelle Teran, une artiste canadienne, s'intéresse tout particulièrement à l'exploration, au mapping, et à l'art interactif dans les métropoles, utilise cette notion d'espace surveillé, et de toute la technologie qu'engendre cette surveillance.

Auteur d'une série d'œuvres, connue sous le nom de « *Life: a user's manual* », « *La vie mode d'emploi* », inspirée du roman de George Perec (du même nom), dans laquelle est illustrée le concept central du roman à travers la technologie, et sous forme finale de performance. *La vie mode d'emploi* de George Perec est une configuration de dix histoires se déroulant dans différents immeubles de Paris, dans lesquelles l'auteur détache les parois dans les immeubles et raconte tout ce qui se passe à l'intérieur avec les histoires des habitants. Michelle Teran réalise sa performance dans différents pays, vêtue d'uniformes chaque fois différents, représentant un personnage *nomadic*.⁷⁴ La démarche de sa performance se concentre sur l'utilisation de la camera surveillance sans fil dans les lieux

74 Nomadic c'est un terme utilisé par l'artiste pour expliquer la démarche de son projet.

publics et privés qui transmettent à bande de 2.4 Ghz⁷⁵. Il s'agit d'une interception de l'image de la caméra surveillance à l'aide d'un scanner de type consommateur qui capte en direct l'image de la caméra et le diffuse en ligne. Ces images captées en direct ont visualisées sur un écran mobile situé, de temps à autre, sur un caddie, un chariot en bois, une valise, et bien d'autres supports encore. L'une des séries de cette performance se déroule en 2005 à Berlin, Teran, dans cette performance se présente comme un personnage itinérant muni, pour seul accessoire, d'une valise. Pendant que bras droit, équipé d'un scanner vidéo, intercepte les images des caméras de quartier, sa valise, équipée d'un écran, affiche les images captées. L'écran dans la valise est visible à travers la forme circulaire d'une quarantaine de centimètres de diamètre, découpée sur la toile extérieur de la valise. Teran, dans sa démarche, invite le public à l'accompagner pas à pas, dans les quartiers. Témoignant ainsi d'une visibilité temporaire concentrée sur l'intimité des habitants de la ville. Autrement dit, sa performance apparaît comme une forme de spectacle en temps réel, centralisé sur les gestes des citoyens dans la ville. L'artiste, dans cette aventure, capte les images des caméras situées dans des lieux, tout à fait, privés (des immeubles, des bureaux, des maisons, des supermarchés, un bar, un café, un couloir, une entrée ou un parking). Son but, se concentre sur l'utilisation privée de la surveillance, c'est-à-dire la manière dont cette technologie est utilisée par l'individu. Comme elle a précisé : *«Dans le cadre de ce travail, je ne traite pas de l'utilisation institutionnelle mais privée de la surveillance. Que se passe-t-il lorsque ces technologies sont entre les mains de l'individu. Que regardent les gens? De quelle manière sont-ils utilisés?»*⁷⁶ Ce qui est intéressant pour Teran c'est dévoilement de la virtualité (les images capté par les caméras surveillances privé) qui ne sont pas visible dans la ville. Ici, la virtualité renvoie aux images captées par la caméra qui se transfèrent - de manière totalement invisible - à travers les ondes. Il s'agit d'une relation entre l'espace physique et l'espace virtuel.

75 2.4Ghz c'est la fréquences sans fil qui est Gamme, c'est-à-dire il mesure nos données pour voyager dans la distance long qui peut pénétrer des objets solides comme les murs et les planchers, etc. Mais avec la vitesse inférieure.

76 Michelle, Teran, *LIFE : A USER'S MANUAL*, 2006. Disponible sur : <http://www.ubermatic.org/life/index.html>

« La zone captée par la caméra devient simultanément un lieu physique et virtuel. Il provient d'un emplacement physique, mais est également se déplaçant invisiblement à travers les ondes. Alors, quelles sont nos relations avec les lieux qui sont cachés là-bas? Quelles sont nos relations avec des lieux qui sont à la fois physiques et médiatisés, entre le lieu et le non-lieu.⁷⁷»

L'artiste, dans ses idées s'inspire du terme *non-lieu* de Marc Augé, un anthropologue français. Le *non-lieu* est une description d'un espace sans identité. Une forme d'espace éphémère, médian, qui n'est pas un lieu anthropologique, né dans un but déterminé comme un réseau de transports, un lieu de transit, une masse complexe de câbles ou bien un réseau sans fil. Michel De Certeau, lui aussi, fait la distinction entre *lieu* et *non-lieu* en ce qui concerne l'opposition entre l'espace et le lieu vécu par l'acte de marcher. «*Un lieu, un ensemble d'éléments existant dans un ordre particulier, devient animé ou un espace; Par le mouvement d'un corps mobile.*⁷⁸». Il est donc possible de dire, que le lieu concrétise sa forme par des éléments visibles et que l'espace trouve sa signification par le mouvement du corps dans un lieu. Donc, ces deux modalités : *Lieu et Non-lieu*, sont constitués d'entrelacs et de noeuds. Michelle Teran, par sa pratique dans *Life: a user's manual* tend à rendre visible les médias invisibles, pourtant présents dans la ville. Des médias, qu'elle découvre dans la ville, au cours de ses pérégrinations, car elle croit que les *non-lieu* des réseaux sans fil qui traversent nos villes sont également absents. Elle voit donc de nombreuses possibilités pour examiner des zones encore inexplorées du réseau (soit de l'espace virtuel), qui provient d'un emplacement physique. L'artiste, à la manière d'une conteuse, raconte ces histoires dissimulées au cœur du réseau public, dans lequel les bornes entre l'espace public et l'espace privés sont troubles et se mêlent. Considérant ainsi sa pratique comme un voyage narrative faisant état de phénomènes transitoires :

77 *Ibid.*

78 Explication de Marc Augé sur l'idée de Michel De Certeau à propos de lieu et l'espace, dans, *Non-Places Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, 1995, p. 80. PDF. Disponible sur : <http://www.acsu.buffalo.edu/~jread2/Auge%20Non%20places.pdf>

« L'action de marcher dans la ville et d'intercepter des signaux de surveillance sans fil devient un récit de voyage d'états transitoires, entrelacés entre le lieu et le non-lieu, entre le visible et l'invisible, à mesure que l'on se déplace et habite à la fois le physique et le médié. La ville est un «réseau de noyaux» défini par l'éphémère et l'absence, par les frontières et les états frontaliers.⁷⁹»

Cette déambulation narrative est évidente dans la réalisation de Janet Cardiff, une autre artiste canadienne, qui travaille sur le son et l'installation du son dans l'espace public. Une recherche, aboutissant à son oeuvre *Audio Walks*, à partir de laquelle elle présente une visibilité enregistrée dans l'espace qu'on peut le percevoir via l'écran et l'écouteur. Elle travaille en collaboration de son mari George Bures Miller. *Audio Walks* est comme une guide audio, dans laquelle l'artiste invite les participants à expérimenter un espace enregistré visuel/sonor dans un espace réel via un lecteur CD ou Ipod fourni par l'artiste. La démarche de Cardiff, réalisée *in situ*, par l'enregistrement, dans un premier temps, de lieux divers (forêt, station de métro, gare, musée etc), puis de l'enregistrement de sa propre voix, qu'elle ajoute aux bruits d'ambiances. Cette voix guide les participants dans l'espace avec des indications de direction comme « *Tournez à gauche ici* » ou « *prenez par cette passerelle* ». Puis les participants qui reçoivent la petite caméra vidéo numérique avec un écouteur, ils se rendent sur le lieu où l'artiste a réalisé ses enregistrements visuels et sonores. Les participants commencent alors à expérimenter la vision de l'artiste *in situ*. Ils positionnent l'écran (Ipod) devant leur champ de vision, reprenant exactement le même angle que celui des images et se mettent à marcher et performer, tout en écoutant la voix de l'artiste. Par les visuels enregistrés, l'artiste instaure un espace au-delà de l'espace réel. Il s'agit d'une visibilité sur les données à travers l'écran. Montrant le temps dont ces visuelles ont manifesté, ainsi leur absence dans le temps présent. C'est-à-dire, une superposition dans l'espace via l'écran indiquant l'effet de la réalité augmentée. Toujours le même lieu, sauf que les données dans l'écran ne sont pas les mêmes (ici les données renvoient aux publics). Cette installation interactive suscite aussi une sorte de distorsion dans la vision des participants, induisant un jeu entre le temps et le son de l'environnement dans le temps présent et le

79 Michelle, Teran, *LIFE : A USER'S MANUAL*, 2006. Disponible sur : <http://www.ubermatic.org/life/index.html>

temps enregistré. Elle nous dit ceci :

« Le paysage sonore virtuel enregistré doit imiter le physique réel afin de créer un nouveau monde comme une combinaison sans faille des deux. Ma voix donne des directions, mais aussi des pensées et des éléments narratifs qui inculquent à l'auditeur un désir de continuer et de terminer la marche.⁸⁰»

L'espace enregistré devient l'espace virtuel et narrative, en engageant l'espace à travers le regard incarné d'un écran cinématique. Dans *Life: a user's manual* de Michelle Teran le spectateur observe les données visuelles invisibles, captées par le dispositif mobile, en temps réel, sans aucun enregistrement, et dans *Audio Walks* de Cardiff/Miller, l'utilisateur observe l'absence des données enregistrées dans l'espace. Dans les deux cas, nous sommes témoin d'une divulgation des données via les dispositifs artistiques, insinuant ainsi la présence de l'invisible.

À l'instar de la pratique artistique de Michelle Teran, Benjamin Gaulon l'artiste numérique aussi connue par *artiste hacktiviste*, intervient dans l'espace urbain en divulguant des données privées au public, par un récepteur vidéo sans fil. Une autre pratique qui suscite, elle aussi, des questions autour de l'invisibilité de ces médias et son mode de diffusion.

2.4.3 2.4Ghz de la surveillance à la diffusion

Le projet *2.4 Ghz*, voit le jour à partir de 2008. Gaulon, y pirate les signaux des caméras de surveillance avec un récepteur vidéo sans fil. Il positionne le récepteur vidéo sans fil dans la ville comme une intervention artistique pour révéler les signaux des caméras de surveillance situées dans les quartiers. La pratique utilisé par Gaulon est sensiblement la même que celle utilisé par Michelle Teran. Gaulon expérimente pour sa part les signaux

80 Janet Cardiff, *INTRODUCTION TO THE AUDIO WALKS*, 1991 – 2014. Disponible sur : http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/audio_walk.html

avec plusieurs récepteurs en les installant dans différents endroits. À travers l'exposition de ces signaux, il veut présenter la faiblesse de ces systèmes, pour montrer aux utilisateurs non seulement la propriété des caméras surveillances, mais aussi, la simplicité avec laquelle les signaux peuvent être interceptés. L'instant que l'artiste apprécie particulièrement se trouve être celui de l'installation de son œuvre, car c'est à ce moment que les passants viennent à sa rencontre et lui posent de nombreuses questions. Or, son but premier n'est autre qu'expliquer son projet et ouvrir les discussions concernant la technologie et le système d'observation. Cette intervention suit trois pistes, dans la première, l'artiste en se promenant recueille et enregistre des séquences reçues avec l'appareil qu'il collecte par la suite dans un film. Dans la deuxième piste, il installe les récepteurs pour divulguer la présence de la caméra et rendre évident le fait que n'importe qui peut recevoir ces signaux. La troisième piste considère les workshops en séries, où les participants sont invités à explorer des réseaux sans fil de la caméra surveillance de leur ville en recherchant des signaux vidéo de surveillance 2.4 Ghz. Gaulon en plus de cette question de récupération des données visuelles, s'intéresse aussi à la pratique de glitches et de fichiers corrompus, des images captées, dans une dimension esthétique. Il utilise les fichiers numériques corrompus. Autrement dit, il réutilise les données détruites et les présente comme tel. Selon lui, il fait un recyclage des données corrompues dont le rendu présente un esthétisme fragmenté. « *Ce que je vois en glitch, par rapport à ma pratique, est une façon de s'engager dans un discours critique à l'égard de la technologie, de l'obsolescence et de la matérialité numérique.*⁸¹ »

Gaulon en 2011 lance une association connue sous le nom de *Hacklab*, hébergée par CTVR (le Centre de Recherche sur les Télécommunications) à Dublin entre 2011 et 2013. Il ouvre à Paris, en 2014 son nouveau local. *Hacklab* est un endroit ouvert et open source pour les gens qui souhaitent apprendre et partager leur connaissance sur la programmation, les processus algorithmiques, le média interactive, etc. Il y a, par ailleurs, les outils pour bricoler et fabriquer tout ce qu'on veut créer, comme dans les fablabs. Pour Gaulon ce qui

81 Benjamin Gaulon, dans, *we make money not art*, Novembre, 2012. PDF. Disponible sur : http://we-make-money-not-art.com/interview_with_benjamin_gaulon/

est intéressant c'est le concept de *Critical Making* qui a été développé par Matt Ratto professeure agrégée à la Faculté d'Information de l'Université de Toronto. *Critical Making* décrit les travaux qui combinent la connaissances en sciences humaines et les pratiques d'ingénierie, autrement dit la créativité de l'homme qui se concrétise dans une forme numérique. Aujourd'hui, les lieux tels que les hackerspaces et fablabs regroupent artistes, designers, ingénieurs, éducateurs et makers engagés autour du terme de *Critical Making* pour faire un lien entre la société et la technologie numérique. Comme Benjamin Gaulon le souligne : « *Je crois aussi que les laboratoires de hacklab et les hackerspaces ont un rôle important à jouer dans le remodelage du capitalisme.*⁸²»

La pratique numérique a changée le mode de vie de la société contemporaine, et l'homme moderne est l'inventeur de ce phénomène. Nous sommes complètement impliqués dans la technologie dans notre quotidien dans la mesure où nous ne prenons pas conscience de ce qui se passe autour de nous. La surveillance est l'un de ces cas. Aujourd'hui, les gens ne se soucient pas vraiment du fait qu'ils soient observés ou non (comme expliqué précédemment), même ils se mettent eux-mêmes spontanément sous les regards. L'art s'engage comme un révélateur, perturbant et choquant, il tend à illustrer cette réalité (l'acte de la surveillance dans la société) en direct dans la ville. Comme vu précédemment dans les réalisations des artistes et activistes tels que : Banksy, Mobstr, Bill Brown et James Bridle, intervenus dans la ville à travers leur graffitis, pour avertir le public concernant l'acte de l'observant aussi la technologie utilisé dans ce domaine. D'autre part, nous sommes aussi témoin des interventions artistiques numérique qui perturbent la ville, par leurs outils numériques, pour visionner le champ de vision des observants, et pour questionner les propriétés des ces visuels. Que ce soit, Stanza, en divulguant l'image de la caméra par les systèmes d'affichage immenses, ou la déambulation nomade de Michelle Teran avec son écran mobile, ou bien encore le projet de 2.4 Ghz de Benjamin Gaulon, la technologie d'observation et son mode de fonctionnement sont analysés et mis au jour, à travers une dimension esthétique forte. Cet esthétique donnant une valeur supplémentaire à

82 *Ibid.*

la pensée numérique. L'aspect esthétique de l'observation est imprévisible, car la démarche est fondée sur le hasard. Notamment dans les réalisations des artistes comme Gaulon et Stanza qui travaillent avec les codes pour recréer l'image à travers les données pures ou corrompues, on arrive à une esthétique complètement aléatoire, dont le résultat est toujours variable et noble. Renvoie une esthétique qui est lié à l'espace et au temps.

Troisième partie

Donner à voir les données visuelles

Chapitre 5 : Esthétique interactive liée à l'espace et au temps

La technologie de la surveillance a toujours été le centre d'intérêt des artistes des années 60 jusqu'à aujourd'hui. Favorisant ainsi la création d'œuvres, touchant chacune des domaines divergents et s'inscrivant dans des contextes historiques différents. La surveillance, autre son aspect politique, a souvent un rapport esthétique lié à l'espace et au temps. Les artistes comme Dan Graham, Bruce Nauman, Peter Weibel sont pionniers dans ce domaine. Ils utilisaient cette technologie dans un aspect purement esthétique en suscitant une sorte de distorsion dans l'espace et le temps. Cette distorsion devient évidente, à partir du moment où quelques artistes traitent de la surveillances au cours de l'exposition *ctrl[space] : Rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*, réalisée en 2002, au Centre d'art et de médias Karlsruhe en Allemagne. Cette exposition date d'un an après l'attentat terroriste du 11 septembre 2001 à New York. Le titre de l'exposition et son sous-titre présentent deux aspects différents. L'un représente l'univers informatique et l'autre évoque le concept de Panopticon comme un élément emblématique de la surveillance. Dans cette exposition les artistes ont réagis différemment par rapport à cet élément emblématique (Panopticon) qui nous éloigne de la pensée Foucauldien. Cela se réfère aux porosités spatio-temporelles dans les créations artistiques à travers l'image de la caméra que l'on retrouve dans l'œuvre de Bruce Nauman *Public Room, Private Room*, ou dans l'installation de Dan Graham, *Time Delay Room*. Le dispositif d'observation trouve un autre sens chez les artistes contemporains qui le placent au cœur de leur réalisation. Ils l'amènent, vers une esthétique interactive créé à partir de la manipulation des images et de leur situation temporelle. Dans l'art numérique notamment, la technologie de l'observation se manifeste comme un outil de création. Les artistes numériques se revendiquent d'ailleurs comme les inventeurs de cette technologie. L'art de la surveillance est un art interactif selon lequel le temps joue un rôle primordial dans les réalisations des artistes numériques, mettant ainsi en relief sa dimension esthétique dans l'espace. Nous percevons les visuels soit dans le temps présent soit en décalage temporel, ou soit un mélange les deux. Toutefois, ce n'est pas seulement le temps

qui est manipulable c'est aussi le visuel, comme on l'a examiné dans les réalisations de Stanza dans son œuvre *Urban Generation*. La transformation Kaléidoscope sur les images captées en direct nous rapproche d'un jeu de couleur accentuant l'esthétique des images de contrôle de la vision de panoptique. L'interaction entre le visuel, le temps et l'espace représentent une société interactif et évolutif qui tend à gérer le temps. Ce type de réalisation est tangible chez David Rokeby l'artiste canadien utilisant l'image de la caméra pour remettre en question le temps et l'espace, sans oublier de traiter au passage, les questions autour de la relation entre l'Homme et la machine. Tout comme Stanza, Rokeby créer les programmes et les logiciels avec lesquels il travail. Le regard Panopticon a un rôle majeur dans son travail, et ses réalisations se concentrent souvent sur l'image du corps qui se déplace dans l'espace et le temps. Rokeby n'est pas seulement artiste, c'est aussi un chercheur dans le domaine de la technologie. Il considère ses installations comme des expériences. Cela lui permet d'observer la relation entre l'homme et la machine, autrement dit, son installation et les participants. Comme il en témoigne :

« La technologie est interactive dans la mesure où elle reflète les conséquences de nos actions ou de nos décisions. Il s'ensuit qu'une technologie interactive est un moyen par lequel nous nous communiquons ... un miroir. Le médium ne reflète pas seulement de retour, mais aussi ce qu'il réfracte est donné; ce qui est renvoyé est nous-mêmes, transformé et traité.⁸³»

Rokeby voit la technologie comme un reflet de nos actes, la façon dont nous le traitons et le communiquons est un reflet de nous-même. Ce qui est intéressant pour l'artiste c'est la façon il traite le temps et le visuel dans l'espace virtuel, en intégrant le public dans sa réalisation, et en se positionnant par la suite en tant qu'observateur de sa création pour faire état des interactions de public. *«Parce que j'ai programmé beaucoup, parce que j'ai construit des ordinateurs, je sais ce que c'est écrire un programme, puis regarder les gens faire face à cela, et regarder comment mes décisions changent les expériences des gens⁸⁴»*

83 David Rokeby, *Transforming Mirrors*, 1996. Disponible sur : <http://www.davidrokeby.com/mirrorsintro.html>

84 Rebecca Zacks, *Dances with Machines*, May, 1999. Disponible sur : <https://www.technologyreview.com/s/400409/dances-with-machines/>,

nous explique-t-il. Selon lui, la technologie interactive est la sensation du temps de sculpture elle-même. C'est-à-dire, une définition de la texture et l'écoulement du temps lui-même à travers les images surveillé et sa redistribution dans le temps présent.

3.5.1 Le temps contrôlé

Le temps réel, dans le monde de l'art numérique, définit une modalité de traitement des informations immédiate vis à vis des entrées et sorties de ces mêmes informations. L'art de la surveillance peut être comparé à un art interactif du fait de sa diffusion directe. Autrement dit, d'une interactivité en temps réel. Il s'agit d'un traitement immédiat des informations, impliquant ainsi une manipulation sur les données et une variation constante de leurs résultats. *Watch* est une installation réalisée, de 1995 à 2008, par David Rokeby dans plusieurs pays. Cette installation reste constamment dans l'espace clos (la galerie), par une projection qui présente les données visuelles de l'extérieure vers l'intérieur. Il s'agit d'une connexion réalisée sur la caméra surveillance déjà existante dans l'espace urbain qui diffuse ses images dans cet espace restreint. Les images projetées sont à proximité de l'installation montrant l'espace urbain en symétrie. En 2008, à Toronto, et plus précisément au *Richmond and Spadina*, l'artiste lance cette installation en présentant un carrefour urbain. Le visuel apparaît dans une ambiance parfois mélancolique divisée en deux parties distinctes (une symétrie dans l'image). Deux images présentent simultanément le même lieu surveillé (venant de l'extérieur), mais en miroir. Dans une partie de l'image, le flux urbain est flou et le fond (le paysage statique) est clair, tandis que dans la deuxième partie de l'image, le fond est brouillé et les formes (le flux urbain : voitures, personnes) sont nettes. Les parties en mouvement et les parties immobiles échangent de position à intervalles réguliers, provoquant un fondu croisé où le mouvement devient au fur et à mesure flou et où le statique devient net, et inversement pour l'autre partie de la projection.



Figure 6. *Watch*, Image projeté sur l'écran à Richmond and Spadina dans galerie d'art de Windsoren 2008, David Rokeby.

Dans ce visuel Rokeby suscite une distorsion dans la perception du spectateur conduisant à un plongement de l'espace surveillé. Car dans un premier temps on ne capte pas le flou de mouvement dans la partie freezer, on la voit par la concentration sur l'image qui nous hypnotise par son évolution incessante. La scène surveillée devient un spectacle que tout le monde peut se représenter. Cette visualisation paradoxale nous rapproche d'une ambiance singulière à la science-fiction, dans laquelle l'artiste texture l'écoulement du temps. Une visualisation du monde à travers l'image manipulée de la surveillance. Ce traitement de l'image de *watch* a eu lieu, pour la première fois, en 1996 dans la galerie de Holly Solomon à New York. Il s'agit, d'une projection murale qui présente l'image de la caméra de Broadway et d'Huston, (toujours sur ce même principe de symétrie), montrant une distorsion dans la perception du temps présent. On observe encore l'opposition entre deux images côte à côte, l'une en noir et blanc et l'autre en négatif. Dans la première en négatif, tout ce qui est en mouvement est visible, alors que dans la deuxième image c'est l'inverse, ce qui est en mouvement est flou et invisible. Cette opposition ne nous permet pas de voir les mêmes données visuelles à la fois. Pour donner un exemple, la personne surveillée dans la première image sera invisible dans la deuxième image, puisque la deuxième image est le reflet inversé (en négatif) de la première. *Watch* est programmé

grâce à un processus mathématique, autrement dit, un système de perception artificielle. Comme l'artiste le précise les systèmes électroniques sont capables de créer une nouvelle perception de ce qu'ils voient. « *Habituellement, les images réelles ne sont visibles que par le système, qui répond à ce qu'il voit avec des sons ou de la musique d'interprétation.*⁸⁵ » L'esthétique de l'image de la caméra n'est pas le but principal de l'artiste dans *Watch*, ce qui est privilégié, c'est l'interactivité temporelle qui suscite une interprétation complexe et esthétique. Autrement dit, notre perception initiale est liée au temps manipulé qui, par la suite, engendre une esthétique interactive.

La deuxième version de *watch* connue sous le nom de *Seen* date de 2002. Elle est présentée au cours de la biennale de Venise à travers quatre projections vidéos qui présentent la Piazza San Marco à Venise. Chaque projection est présentée dans différents filtres de couleur avec différentes interactions programmées par l'artiste. Elles donnent à voir, les mêmes images enregistrées. La première et la quatrième projection de *Seen* sont en couleurs, l'opposition entre mobilité/immobilité se traduisant par une antinomie visibilité/invisibilité. En effet, l'artiste dans ses réalisations présente la visibilité et l'invisibilité de l'image de la caméra par le mouvement du corps dans l'espace, qui interprète le regard numérique de panopticon de manière fictive.

Comme mentionné précédemment, Rokeby s'intéresse à l'exploration du mouvement du corps, dans l'image, à travers l'espace et le temps donné par le regard panopticon. *Watch and Measured*, est une autre réalisation interactive programmée par l'artiste, et réalisée en 2000, à Londres au Musée de la Science où les images modifiées présentent à travers trois vidéo-projecteurs qui affichent tout ce qui se passe en directe. *Watch and Measured* est un système qui observe et capte le mouvement des gens dans le musée. La programmation de l'artiste est faite de façon à ce que le système soit sensible aux mouvements dans l'espace. Il s'agit encore d'une opposition de mouvements, où les choses qui bougent sont soit visibles soit invisibles (selon leur emplacement sur l'image). Le système capte aussi la tête des gens et les analyse en les zoomant et en les traquant. L'artiste, à travers cette réalisation voulait

85 David Rokeby, *Watch (1995-2008)*. Disponible sur : <http://www.davidrokeby.com/watch.html>

questionner le rôle du regard panopticon dans notre vie pour savoir quel est son fonctionnement dans la société. *Envahit-il notre vie privée, ou agit-il à la manière d'un ange gardien ?*

3.5.2 Capturer le temps

En 2001, Rokeby est commissionné par Oakville Galleries à Ontario afin de créer une œuvre *in situ* pour le jardin adjacent à l'une de ses galeries. Pour cela, l'artiste crée une œuvre intitulée *Machine for Taking Time*. À partir de laquelle utilise la caméra de vidéosurveillance, non en tant qu'observateur focalisé sur les individus, mais plutôt sur le paysage dans sa globalité, comme témoin de son changement perpétuel. Chaque jour la caméra capte plus de mille images fixes sur un balayage continu autour du jardin pour une durée d'une heure maximum pendant un an. La caméra est connectée à un ordinateur et les images captées sont intégrées à une base de données. Les images sont affichées sur un écran devant la fenêtre de la galerie de *Gairloch Gardens* accroché au plafond. Dans cette réalisation Rokeby utilise un programme informatique nommé Max/MSP, ce logiciel est inventé par Miller Puckette dans les années 1980. Ce logiciel, est programmé à l'origine pour la composition musicale et la synthèse sonore. Aujourd'hui, il est aussi présent dans les domaines de l'art interactif où le temps joue un rôle primordial. Rokeby dans sa réalisation fait une combinaison de ces images avec ce logiciel, et les présente dans un écoulement permanent. Ces images se manifestent selon un trajet programmé aléatoirement et se dissolvent plan par plan. L'objectif de ce travail est dû à la compréhension du temps. Ce projet est aussi représenté dans un autre lieu : le bâtiment Ex-Centris à Montréal de 2007 à 2009 avec collaboration de Daniel Langlois Foundation pour l'exposition « *e-art:New Technologies and Contemporary Art:Ten years of Accomplishments by the Daniel Langlois Foundation.* » Rokeby en s'inspirant de son idée initiale (la captation des images à différents moments de la journée et au rythme des saisons), utilise pour cette installation,

deux caméras surveillances IP (Internet Protocol) connues comme étant une caméra de réseau. Grâce à ces dernières, il peut voir et gérer les images en temps réel, depuis son studio à Toronto via son navigateur web.

Machine for Taking Time est une installation littérale, une sorte de poésie qui illustre la mémoire d'une machine différente de notre propre mémoire. Cela dit, notre perception du temps dépasse la réalité vers un fantasme qui passe en temps réel.

« Machine for Taken Time, elle reflète une expérience de mémoire inaccessible... l'expérience de la mémoire mécanique qui est étrangère à notre expérience de la mémoire. D'autre part, la mémoire est une chose très humaine, avec beaucoup de résonance, et ce même dans son étrangeté, ces différentes sortes de mémoire résonnent avec une sorte de poésie [...]»⁸⁶

Les réalisations de David Rokeby autour de la vidéosurveillance ne concernent la critique faite sur la communauté de la surveillance. Il explore plutôt le processus de la surveillance pour créer une œuvre interactive concrétisant notre perception de l'espace (sur lequel nous agissons) et altère notre figuration du temps. Il voit cette technologie comme un reflet, un miroir de nos actions qui lui permet de saisir l'influence des images de la vidéosurveillance sur le spectateur à travers divers dispositifs dans l'espace. Il présente à la fois la technologie et l'intention artistique derrière son travail. La visibilité dans les réalisations de Rokeby se visualise dans une fiction spatio-temporelle, autrement dit la caméra surveillance nous rend visible les images, modifiées graphiquement, dans un décalage temporel. Cela induit une réalité virtuelle et aussi l'impacte de la technologie sur les individus modernes renvoyant sa relation avec la machine.

86 David Rokeby, en interview avec Louise Boisclair, *David Rokeby : Je suis un artiste interactif et je construis des expériences*, <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte4¬e=ok&no=383&urligne=oui&mot=&PHPSESSID=3626f6fb505d6475638544f804e59f08>

3.5.3 Immersion dans l'espace et du temps

L'immersion dans le monde numérique nous permet de créer une relation étroite avec un monde virtuel, à travers un dispositif spécifique. Autrement dit, ce dispositif particulier est le médiateur entre le monde tangible et le monde virtuel. Il interroge nos actions et nos réactions sensibles et sensorielles face à un écran. Cela engendre aussi une sorte de torsion de l'espace dans lequel on cherche à communiquer avec l'œuvre via le dispositif. Cette théorie est évidente dans la réalisation de Thierry Fournier l'artiste Français, avec son œuvre *A+* ou *See you* réalisée en 2008 pour le festival cube, et ayant voyagé dans plusieurs villes en France. L'installation *A+* détourne un panneau de publicité, le transformant en un écran, qui observe et affiche tous les événements de la ville avec 24 heures de retard. Cela nous place en tant qu'observateur d'un passé révolu. Cette installation, apparue en 2012 dans le centre-ville de Lille en France, présente les citoyens, en suscitant, dans un premier temps, une illusion d'optique. Une immersion dans l'espace enregistré. En effet, elle film un lieu unique, où pourtant les données visuelles – ici, les passants – changent et évoluent. Il s'agit d'une captation et d'un enregistrement de l'image *in situ*, se diffusant de manière différée, induisant une ambiguïté temporelle dans l'espace. Cela, créer donc un trouble dans la perception des spectateurs dès lors qu'ils se trouvent face à l'écran. La première interaction observée est la recherche d'un individu de sa propre personne sur l'écran. Or, les données étant différées de 24h, elles ne pourront se retrouver que le lendemain. Nous avons donc une absence de données dans l'espace réel. *A+* nous rappelle la réalisation de Janet Cardiff dans *Audio Walks*, à la différence que dans *Audio Walks* nous sommes dans une ambiance fictive - suivant la voix de l'artiste à travers un écran -. Dans *A+* le dispositif est fixe et perturbe l'espace à travers les images qu'il renvoie. Dans ces deux réalisations nous observons les visualisations de données absentes, suscitant une immersion dans l'espace urbain et renvoyant aux superpositions d'images, instaurant ainsi un lien entre le réel et le virtuel. Fournier, à travers cette installation voulait expérimenter le paradoxe dans la perception des passants ainsi que leurs interactions avec

le dispositif. Comme il l'explique :

« Ce qui m'intéresse dans A+ : ce paradoxe entre l'extrême banalité de l'image et le surgissement d'un pur bloc de temps, entre la présence de ceux qui regardent et celle de ceux qui passent dans l'image, la perception de la fugitivité de notre propre présence au monde, etc.⁸⁷»

Nous nous trouvons donc face à une communication attirante faite d'images synchronisées. Le titre *A+* indique l'expression « À demain » jouant avec notre perception du temps. Nous sommes constamment surveillés, provoquant ainsi une rencontre avec l'extérieur. *A+* est une observation filmée avec une caméra Sony HD 720p - et non pas avec une caméra de surveillance -. Le processus informatique de cette installation est réalisé avec Max/MSP. Le dispositif mis en place se compose d'ordinateurs de caméras et d'écrans. L'ensemble fonctionne simultanément - que ce soit le programme informatique ou bien la lecture des fichiers enregistrés.

Aujourd'hui, le dispositif de pouvoir a trouvé sa place en tant que dispositif artistique dans les pratiques des artistes numériques. Selon lequel il a été examiné dans les différentes façons y compris : pour la dénonciation son acte dans la société actuelle aussi bien que pour l'esthétisme. Outre son aspect politique et mystérieux, la surveillance arbore une touche artistique accompagnant les pratiques artistiques de bien des façons. Comme examiné dans les réalisations de David Rokeby - de même que dans les réalisations de Stanza - , l'artiste donne une autre vision de la surveillance. Loin d'être critique sur la société de surveillance, son approche est davantage esthétique et liée à la technologie de l'espace et au temps, divulguant les données visuelles. Le traitement apportées à cette technologie, amène le spectateur à une réflexion concernant le processus de création de l'œuvre. Ce comportement, nous pouvons d'ailleurs très bien l'observer dans *Watch* et *Machine For Taking Time*. La manière dont l'artiste utilise un langage de programmation et l'outil

87 Interview de Thierry Fournier par Fabian Berteche, *A+ Thierry Fournier*, Décembre, 2012. PDF. https://fabianberteche.files.wordpress.com/2013/01/berteche_fabian_m1_creanum_a_thierry_fournier_dossier_presse_2013.pdf

informatique pour créer une interaction et communiquer ses idées aux spectateurs.

Les réalisations artistiques autour de la surveillance se dévoilent soit dans l'espace d'exposition (la galerie, le musée), soit dans l'espace urbain, où il ne manque pas de nous étonner. L'œuvre dans l'espace d'exposition a son propre spectateur. Spectateur, d'ailleurs, libre d'interagir ou non, avec cette oeuvre, à contrario d'une œuvre présentée dans l'espace urbain. En effet, la performance s'impose aux yeux du public, qui s'avère à l'origine être de simples passants. L'œuvre, dans ce cas, demande à être vue. Les artistes ayant manifesté leurs réalisations dans l'espace urbain, en plus de présenter un aspect esthétique, souhaite avertir le public de l'omniscience de la surveillance dans la vie quotidienne. Nous pouvons compter parmi ces artistes : Michelle Teran, Stanza, James Bridle, et bien d'autres. Comme mentionné précédemment l'observation aujourd'hui, est un acte plus insidieux. Nous sommes observés partout sur le Net via nos propres dispositifs. Aujourd'hui le téléphone portable est l'espace le plus privé des gens, « *Nous avons l'habitude de dire que la maison d'un homme est son château, on dit aujourd'hui que le téléphone d'un homme est son château.*⁸⁸ ». Dans les interventions des artistes, le seul moyen de communiquer avec l'œuvre se trouve être l'installation en elle-même. Mais cette communication serait par ailleurs impossible sans son public. L'œuvre et la communication ne peut être complète qu'avec une interaction homme/machine. Le spectateur a donc un rôle majeur dans la démarche artistique. Il fait intégralement partie de l'œuvre. Les artistes utilisent souvent les données visuelles des individus dans leurs créations afin de mettre en forme, leurs idées autour de sujet de l'observation. Donc, dans ce contexte, on se demande quel est le droit de l'individu qui est sujet à la captation d'une œuvre d'art en milieu urbain?

Chapitre 6 : Une société qui se voit soi-même

Dans la société intellectuelle contemporaine, l'individu moderne cherche à être visible afin de se sentir exister. Comme expliqué précédemment, il se soumet volontairement aux

88 Edward Snowden, dans *State of Surveillance' with Edward Snowden and Shane Smith*, Juin, 2016.
Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ucRWyGKBVzo>

milliards de regards pour sortir de l'anonymat. Il a cependant, et dans un même temps, la volonté de rester anonyme et dissimulé à cette intrusion dans sa vie privée. Aujourd'hui, pourtant, être anonyme devient de plus en plus complexe, car nous pouvons être surveillés à tout moment. Le partage des données est déjà un élément important de cette surveillance. Nous y diffusons nos identités et y partageons nos données. Nous nous créons une identité virtuelle : un avatar. Ce monde virtuel, nous accompagne donc en parallèle de notre monde physique où il laisse des traces. Donc, être visible devient de plus en plus accessible et désirable jusqu'au moment où nous devenons anonyme dans la visibilité. Notre présence ubiquitaire via les ondes nous rend visible partout dans le monde, revendiquant notre être transparent. Cela est évident à travers nos utilisations quotidiennes via les applications, tels que : Skype, Whatsapp, Telegram, et bien d'autres. Ces dernières nous permettent de garder un contact avec une ou plusieurs personnes simultanément. Ces pratiques et ces habitudes émanent d'une conscience et d'une volonté. Toutefois, cela n'est pas toujours le cas, et comme il a déjà été mentionné, nous pouvons être surveillé sans en être conscient. Les artistes et les activistes contemporains ont bien illustrés cette réalité à travers l'image de la caméra de différentes manières : ludique et ironique. L'image de la caméra de surveillance dans les pratiques artistiques a toujours été observé à travers des dispositifs particuliers *in situ* (soit dans l'espace d'exposition, soit dans l'espace urbain) suscitant ainsi différentes sensations. Dans les réalisations artistiques, nous recevons, la plupart du temps, les données visuelles en direct, - où même avec un décalage temporel, l'action pour sa part se déroule toujours dans l'instant présent- .

L'œuvre dans l'espace urbain, nous accueille parfois de façon inattendue. Elle dénonce souvent une anomalie dans la société. Cela est évident dans les réalisations de Stanza, Banksy et Bridle. Notamment Bridle dans sa réalisation *Drone Shadow* qui suscite une paranoïa dans la perception des citoyens. Ce qui est percutant, dans un premier temps, c'est l'esthétique de la représentation de la silhouette d'un drone sur le sol. Cela amène les spectateurs à une réflexion, quant à la raison d'être de cette réalisation artistique. Elle renvoie à la technologie utilisée (dispositif aérien) qui est contrôlé à distance pour surveiller

les civils depuis le ciel. Cela laisse donc apparaître clairement une surveillance constante de l'espace urbain. Nous ne connaissons nullement ce « qui » qui nous surveille, sans autorisation. Les artistes du numérique ont tout de même dépassés la limite pour partager la vision de la vidéosurveillance *in situ* dans l'espace urbain. Néanmoins, cela n'est possible qu'à partir de l'appareil de l'artiste. Il y a donc une limite technique à ses réalisations, où les individus ne peuvent se surveiller qu'en utilisant le dispositif de l'artiste. Demandons nous donc, comment réagirions-nous, si nous recevions les images de notre surveillance à chaque passage dans le champs des caméras de surveillances ? Cela est-il par ailleurs possible ?

3.6.1 Le reflét de nous même

Dans le cadre de cette recherche, j'ai examiné une pratique artistique à travers une caméra de surveillance personnelle pour expérimenter mes recherches *in situ* dans l'espace urbain à Rennes. Dans ce projet, j'envisage de donner au public l'accès aux images de la caméra de surveillance présente sur place. Il s'agit d'un avertissement au public concernant un fait (in)habituel, poussant ainsi à réagir et à se questionner. Cette pratique comporte deux parties: la partie textuelle et la partie informatique. L'aspect textuelle oriente le public sur un événement en temps réel. Et l'aspect informatique renvoie à la présence d'une caméra de surveillance installée au même endroit que le texte présenté écrit au sol (avec du scotch blanc d'une épaisseur de 5 centimètres). Pourquoi blanc ? La couleur blanche du scotch sur l'asphalt gris a un effet captivant sur la vision des passants dans la ville. Cela les encourage à s'approcher pour observer ce qui est écrit sur le sol et pourquoi. Ledit texte est le suivant : I SEE YOU HERE, *Je te vois ici*, accompagné d'un QR code. Les passants à travers ce QR code peuvent se connecter à l'image de la caméra via leur téléphone. Les questions posées par les passants sont intéressantes et me permettent d'exposer le concept de l'installation. Parfois même, certains n'attendent pas de poser leur question pour scanner le QR code et ainsi comprendre par eux même. En effet, l'aspect choquant et captivant est l'instant où les gens se rendent compte, qu'ils se surveillent eux-même (via leur téléphone).

À ce moment là ils commencent à saisir qu'il y a une caméra en train de filmer l'espace public en direct. Il s'agit d'une observation dans l'espace public à travers l'espace privé (téléphone portable), qui met en jeu la relation entre les deux espaces. Nous sommes présent dans l'espace public mais le seul endroit où nous pouvons nous surveiller c'est à travers notre espace privé. Cela peut sembler paranoïaque et dérangeant, puisque inattendu. I SEE YOU HERE peut avoir plusieurs sens. Aux premiers abords, nous nous retrouvons face à une indication, une invitation pour participer à un événement par exemple. Mais, à partir du moment où l'on scanne le QR, c'est tout autre chose qui nous attends. L'étonnement est donc la première des réactions observées. «*On fait jamais attention qu'il y a une caméra haut dessus de nous...Ce qui capte le plus l'attention c'est le texte...*» les paroles des gens. Et, c'est précisément ce que je voudrais expérimenter ici. Un détournement dans la perception des individus dès qu'ils se trouvent devant le texte. Ils font l'expérience d'une performance, le quotidien devenant un spectacle, portant un message, une action et par la suite, une réaction.

I SEE YOU HERE se présente comme un miroir, reflétant la société ainsi qu'une visibilité pure de chacun, en donnant à se voir (soi-même) de manière honnête et simple. Cela étant dit, nous pouvons donc dire que le public choisi ou non l'interaction immédiate avec l'œuvre. L'individu se trouve dans une omniprésence *in situ* dans laquelle la réalité et la virtualité se confondent. «ici et maintenant». Revendiquant ainsi notre présence physique dans l'espace urbain, et en même temps notre présence virtuelle (avec différents angles de vue). Le dispositif mobile se manifeste en tant qu'un médium entre nous et notre image, et rend nos actes visibles en temps réel induisant la société de la *transparence*⁸⁹ L'espace privé devient l'espace public à la différence que chacun peut l'expérimenter individuellement par leur fenêtre numérique. Grâce au réseau mondial (Internet), une fenêtre s'ouvre au monde à la manière de la fenêtre d'Alberti. Dans la fenêtre d'Alberti le statut du spectateur n'est pas

89 « une transparence totale qui fait que personne ne dissimule rien à personne. », Jean Gabriel Ganastica, dans « *voir et pouvoir : qui nous surveille ?* », Éd. le Pommier, Paris, 2009, p. 60.

visible ; *voir sans être vu*. Cela renvoie à une appropriation du champ visuel que seul un dieu omnivoyant peut percevoir. I SEE YOU HERE fait écho à cette réalité en suscitant une symétrie de regard entre le sujet et l'objet. On se trouve dans le champ visuel de la caméra où on peut surveiller le public lui aussi au même endroit. L'inquiétude du public, vient de l'observation de leur propre image à travers leurs dispositifs personnels. Ils découvrent du même coup, la caméra de surveillance braquée sur eux. Pourquoi ? C'est un acte inattendue. Donc, I SEE YOU HERE de part son honnêteté, transfère un malaise induisant la paranoïa. La première question qui peut venir à nous, après avoir scanné le QR code et visionné notre image, est la suivante : Qui nous surveille ?

3.6.2 I SEE YOU HERE

Le concept de la surveillance suscite toujours un sentiment de persécution dans la perception des individus. Les artistes contemporains ont bien représentés ce sentiment dans leurs réalisations. On le retrouve notamment chez Marie Sester dans son œuvre *ACCESS* ou chez Renaud Auguste Dormeuil dans sa réalisation *Panopticon* dans ces performances, les individus se sentent piégés dans cet état d'observation. L'art de la surveillance dans l'espace urbain est un art qui surprend du fait de son concept principal; *voir sans être vu*. À ses balbutiements, le projet I SEE YOU HERE devait présenter une expérimentation à travers les images des caméras de surveillances présentes dans la ville de Rennes. Cependant, les accès, en France, n'étant possibles que sur la base d'une réquisition judiciaire, cela n'était donc pas réalisable. Pour rendre ce projet réalisable, j'ai pris le parti de fabriquer ma propre caméra surveillance et de l'installer dans l'espace public. Faite à partir d'un Raspberry pi 3 modèle B, munie d'une webcam, le raspberry possède une carte de wifi, spécificité nécessaire pour ma performance. Pour diffuser les images de la caméra en ligne, un réseau local devait être créé. Permettant ainsi la réalisation d'un streaming en ligne, accessible sur n'importe quel navigateur, pour que tout à chacun puisse découvrir les

images de la caméra. Il fallait donc, une connexion à *SSH*⁹⁰ pour configurer l'accès à distance. Puis lancer le serveur et activer le motion en charge de lire la webcam et générer les flux de données en directe. Ensuite, une alimentation, une carte SD, et un adaptateur wifi pour la connexion wifi. Le texte, par ailleurs, fait 3 mètres par 2 mètres (pour pouvoir être visible). Le QR code pour sa part, à été imprimé puis collé directement sur le sol. La caméra a été installé au dessus d'un panneau d'affichage dans la rue de la Broderie à côté la station de bus, Place Hoche, au coeur de la ville de Rennes.



Figure 7. La zone géographique de l'installation, Rue de la Broderie à Rennes.



Figure 8. *I SEE YOU HERE*, 3 x 2 m, Mai, 2017.

90 Secure Shell est un protocole réseau.

J'ai parfois rencontré quelques problèmes techniques, notamment concernant la construction du réseau, que je suis parvenue à régler. Grâce aux fablabs de Rennes qui m'ont grandement aidés. Répondant à mes questions sur la création du réseau. Autrement dit, la majeure partie de mon projet. L'entreprise aurait évidemment été toute autre si j'avais pu avoir accès aux caméras de surveillances de la ville. Le projet dans sa globalité s'est pourtant déroulé et présenté presque comme je l'avais projeté.

Ce projet partage son point de vue avec le public, induisant le droit de public dans la société (renvoie au droit à l'image). La surveillance est pour la plupart du temps, toujours utilisée pour résoudre des questions de sécurité dans la société et globalement, pour prévenir d'une menace potentielle. Notre espace privée est cependant devenu le centre d'intérêt de cette mesure visant à renforcer la sécurité. Notre vie privée se serait-elle restreinte au nom d'une pseudo sécurité ? Ce projet peut donc être considéré comme une anomalie, puisqu'il traite les images qu'il capte, en direct et les renvoie tel quel au spectateur. Le public se trouve dans une situation paradoxale, car, s'il est intéressant de s'observer en direct, il est inquiétant de pouvoir le faire aussi facilement qu'à travers un QR code à scanner. Cela peut, pour ainsi dire, faire l'effet d'une prise de conscience. À la manière d'une alarme, ce projet rend compte d'une chose : nous sommes constamment contrôlés, et ceux, même au cœur d'un espace qui d'origine s'avère être notre propre espace privé.

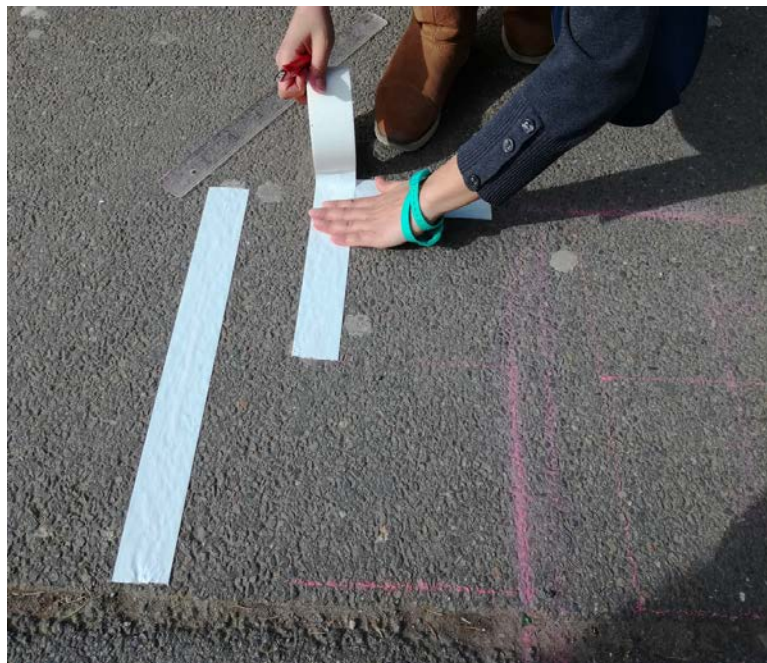
De la même manière, les artistes font sans cesse part de questionnements souvent contestataires face à l'œil omniscient. Les travaux *in situ* des artistes, comme des activistes concernent en effet souvent la présence ubiquitous de ces caméras et de leurs actes discrets mais bien réel. À travers cette pratique maintenant bien connue du *voir sans être vu*. I SEE YOU HERE, va au delà de cette expérimentation unilatérale (de la caméra vers le public). Cette fois-ci, en effet, c'est la caméra surveillance qui demande une attention particulière et qui tente d'engendrer une démocratie dans la société, par un message honnête qui tend à établir une amitié dans la ville entre l'œil omniscient et les

citoyens. Le message n'est pourtant pas sans rappeler la société de *Big Brother*, et son si célèbre «...is watching you », porteur d'une menace lourde découlant d'un contrôle bien particulier nous suivant à la trace. « *I see you here* » ou « *Je te vois ici* » peut donc aussi, renvoyer à cette citation forte. Il laisse planer le doute et nous laisse dans le paradoxe. Selon Francis Jauréguiberry professeur de sociologie de l'Université de Pau, nous vivons aujourd'hui dans une société de *cyber narcissisme*⁹¹. L'individu cherche donc à capter l'attention en se dévoilant en ligne. Le « moi » physique devient alors lié étroitement avec le « moi » virtuel, évoluant dans son environnement où tout se voit, tout s'écrit et tout s'écoute. Notre existence au sein de la société dépend pourtant bien de notre (/nos) profil(s) en ligne. Cette progression de l'utilisation du « moi » virtuel induit le développement de la technologie qui entraîne vers un monde moderne, où il est possible de sortir de la réalité prosaïque et d'entrer dans un monde idéal. Idéal et virtuel.

I SEE YOU HERE a été réalisé comme une expérimentation pouvant évoluer dans le sens large du terme. Il traite de nombreux domaines comme l'art, la technologie, la politique, la philosophie ou encore la sociologie. L'action effectuée en direct, amène à un paradoxe dans lequel l'individu - le public - se sent piégé entre le pessimisme d'un environnement sous contrôle total et l'optimisme d'un autre espace renouant entre ce « moi » réel et cet autre virtuel, les deux ne représentant finalement, qu'une seule et même entité. Dans tous les cas, sa curiosité vis à vis du projet, et l'expérimentation qu'il en fait, lui ouvre une vision neuve vers une idée intellectuelle pouvant être discutable.

91 Francis Jauréguiberry, *Internet comme espace in'edit de construction de soi*, Avril, 2003. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00688049/document>

3.6.3 Les données visuelles











Conclusion

La fenêtre numérique de l'individu moderne ouvre donc à la fois son regard au monde, et le regard du monde sur lui. Il évolue dans un environnement virtuel. Le statut de celui qui observe reste mystérieux, car il ne désigne pas une personne physique, mais bien une personne morale. Ce sont souvent les sociétés qui surveillent, nous appelons cela une multiplicité des regards.

Le monde numérique nous encercle, et nous aliène de systèmes intelligents, puisque visiblement, nous ne sommes plus en mesure de vivre sans. Il s'agit d'une connection assez intime entre la technologie et nous. Un monde fantastique, fait de lignes de codes comme architecture de base. Un monde dans lequel nous mettons volontairement nos données, qui alimentent ces systèmes. Il ne nous viendrait même, jamais à l'esprit qu'un jour, peut-être, ces données pourraient être utilisées contre nous. Nos actions s'enregistrent à chaque connection internet - et ceux, quel que soit l'appareil -. Nous sommes bien conscient pourtant, que le système de surveillance passe par le *Big Data* pour analyser les décisions individuelles, et ainsi anticiper les comportements. Cela renvoie à l'observation algorithmique des données des données. Nous sommes dans une époque où Panopticon coexiste avec Catopticon. À la différence que le Panopticon impose à l'individu la dissymétrie d'un acte indésirable, tandis que le Catopticon étend le champs de cet acte jusqu'à une égalité entre le sujet voyant et l'objet vu.

Dans le cadre de cette recherche nous avons mis au point une méthode d'approche en analysant l'impacte de la surveillance dans différents domaines - artistique, technologique, philosophique, politique et sociologique. Pour mettre en question l'aspect invisible de la surveillance et le rendre visible à travers les différentes approches artistiques et technologiques *in situ* dans l'espace urbain. Pour démontrer cette hypothèse nous avons examiné les différentes interventions artistiques qui questionnent non seulement le statut de l'œil omniscient dans la société contemporaine, mais aussi l'influence de la technologie dans le processus d'observation dans la société.

Lors de ce travail nous constatons que les artistes contemporains visualisent l'acte de Panopticon dans le but d'avertir ou d'engager le public sur ces questions touchant le regard invisible de la vidéosurveillance dans l'espace urbain. Ils apportent aussi une interaction homme/machine à travers leurs dispositifs. Cela s'apparente à une aventure, se déroulant dans un temps immédiat. Une aventure dont nous sommes les acteurs. Leurs réalisations autour de ce sujet représentent une fenêtre vers une réalité augmentée dans l'espace physique, dans lequel l'individu moderne se retrouve comme, paradoxalement, entre deux mondes - parallèles -.

Les interventions artistiques réalisés dans le champ des caméras entraînent une perception de l'écoulement du temps particulier. Notre réalité se détache d'un environnement concret et tangible. La vision du dispositif de contrôle et de son fonctionnement réel change alors radicalement. Nous allons ainsi, au-delà d'une contemplation habituelle, et expérimentons une nouvelle approche de la réalité. Les artistes nous confirment qu'il existe différents positionnements à expérimenter face aux dispositifs de contrôles en partageant leur vision au public. Le regard de la vidéosurveillance met l'individu moderne dans un espace hybride, dans lequel il se trouve dans une réalité interactive lié à l'espace et au temps. Cela renvoie à un détournement qui suscite l'hybridité dans l'espace, induisant la coexistence de deux espaces : l'espace tangible et l'espace surveillé qui est numérique et manipulable.

L'art dans l'espace urbain est un art qui veut annoncer ou dénoncer une réalité. La surveillance est un sujet assez percutant pour que les artistes et activistes contemporains, interviennent *in situ* dans l'espace public et communiquent au public, de façon souvent surprenantes. Une réflexion et un questionnement sur cette réalité quotidienne est ainsi mise à jour. L'opinion des artistes et des activistes pourtant différente, arrive à la même conclusion. Autrement dit, les œuvres réalisées ont un ton ironique, récréatif et contestataire, concentrées sur un objectif commun, celui de dénoncer l'intervention de la

surveillance dans l'espace privé et le dévoiler. Tandis que la surveillance à elle, pour intérêt, d'amasser des données privées. Ce type de visualisation *in situ* ouvre les discussions concernant nos situations actuelles dans la société, encerclée de systèmes d'observations intelligents. La paranoïa induit un malaise lorsque nous nous retrouvons devant notre fenêtre numérique - notre écran. Aujourd'hui, de nombreuses personnes scotch la webcam de leur ordinateur personnel, pour prévenir d'un possible hackage. Car il est possible d'être sous la surveillance d'autrui à tout moment. Cette menace peut être expliquée avec une image très simple. Notre écran, cette fenêtre sur le monde, nous souhaitons l'ouvrir au monde, nous ne cherchons pas, cependant à laisser le monde passer l'ouverture. Cette image reprend la fenêtre d'Alberti, fenêtre, qui donne à voir ce qui est à l'intérieur d'un tableau (les histoires). Nous assistons à un renversement lequel renvoie à un regard dans le tableau qui est capable de voir *«La fenêtre de peinture qu'ouvre Alberti pour voir l'histoire vient très exactement fermer la fenêtre de l'Autre. Cachez ce regard que je ne saurais voir, qui ne saurait me voir.»*⁹² Il s'agit ici, de ne montrer que ce que l'on souhaite montrer. Contrôlant ainsi ce qu'autrui voit de nous. Cela ne signifie pas que nous sommes loin d'être transparent. La société contemporaine est une société claire et nue comme une maison construite en verre. Un idéal de clarté qui illustre le modèle abstrait de Catopticon. La mise en relief de Catopticon s'est bien figuré dans les interventions artistiques dans l'espace urbain, qui, en divulguant l'invisibilité de la surveillance a donné une limpidité de la société aux citoyens.

Au cours de cette recherche, la récurrence du thème de la surveillance dans les pratiques artistiques est apparue évidente. Il s'avère par ailleurs qu'avant de s'intéresser à l'aspect esthétique, les artistes se focalisent à priori sur la technique, la technologie utilisée etc. En ce sens, ils appréhendent leur oeuvres de la même manière que le ferait un ingénieur. Les impacts de la réalisation des artistes sur l'image de la caméra surveillance n'est pas seulement là pour nous montrer les images absentes dans la réalité (les images de

92 Gérard, Wajcman, *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, 2004, p. 431.

la caméra), mais aussi pour nous présenter la possibilité d'expérimenter l'immatérialité via la technologie. Autrement dit, une manipulation des données dans une dimension spatiale, temporelle et corporel, dans lequel le corps se manifeste dans le chemin de l'art et de la science à travers l'image de la caméra et devient *in fine* une œuvre d'art à part entière.

Bibliographie

Ouvrages

AUBERT, Nicole, HAROCHE, Claudine, *Les tyrannies de la visibilité: être visible pour exister?*, Toulouse, Erès, 2011.

AUSTER, Paul, *Revenants, Trilogie new-yorkaise*, 1985, traduit de l'anglais par Pierre Furlan, Paris, Actes Sud, 1991.

CAIN, Albane, *Espace(s) public(s), espace(s) privé(s): enjeux et partages*, Paris, l'Harmattan, 2004.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

GANASCIA, Jean-Gabriel, *Voir et pouvoir : qui nous surveille?*, Paris, Éd. le Pommier, 2009.

GUELTON, Bernard, *Dispositif artistiques et interactions situées*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

GRAHAM, Dan, *Ma position : écrits sur mes œuvres*, Villeurbanne, le Nouveau musée/institut, 1992.

LEMOINE, Stéphanie, et, OUARDI, Samira, *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010.

LEMOINE, Stéphanie, et, TERRAL, Julien, *In situ: un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours: street art, peinture murale, graffiti, tag, postgraffiti, fresque, pochoir, collage d'affiches, mosaïque, propaganda*, Paris, Editions Alternatives, 2005.

LEMOINE, Stéphanie, TESSIER, Yvan, *Les murs révoltés: quand le street art parle social et politique*, Paris, Gallimard-Alternatives, 2015.

LYON, David, *Surveillance after Snowden*, Cambridge, Polity Press, 2015.

ORWELL, George, *1984*, Paris, Gallimard, 1972.

PEREC, George, *La vide mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

SERRE, Michel *le Parasite*, Grasset, Paris, 1980

WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre : chronique du regard et de l'intime*, Largasse, Verdier, 2004.

WAJCMAN, Gérard, *L'œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.

Ouvrages en ligne

DE CERTEAU, Michel, *Walking in the city*, Septembre, 2011. PDF. Disponible sur : https://soundenvironments.files.wordpress.com/2011/09/decerteau_walking.pdf

GRUBER, Charlotte, *InterActions : Performing Actual and Virtual Spaces as Stages of Inter-est*, 2013. Disponible sur : https://books.google.fr/books?id=okhzDQAAQBAJ&pg=PA62&lpg=PA62&dq=access+marie+sester&source=bl&ots=Hl2MUt9QV0&sig=6Z7EATifTVCB1ASnyVejKtfHp_o&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwixMblhpfRAhVItxQKHcDeBgw4FBDoAQgcMAE#v=onepage&q=access%20marie%20sester&f=false

Articles en ligne

AUGÉ, Marc, *Non-lieux, Non-Places*, traduit de l'anglais par John Howe, New York, Verso, 1995. Disponible sur : <http://www.acsu.buffalo.edu/~jread2/Auge%20Non%20places.pdf>

BERTÈCHE, Fabian, *A+ Thierry Fournier*, Dossier de presse, 2013. Disponible sur : https://fabianberteche.files.wordpress.com/2013/01/berteche_fabian_m1_creanum_a_thierry_fournier_dossier_presse_2013.pdf

BERNARD-WILLS, David, *Stanza : An artist's engagement with surveillance, privacy, technologie and control*, Juin, 2014. Disponible sur : <http://www.stanza.co.uk/about/essays/Barnard-Wills%20Stanza%20ST%2030th%20June%202014.pdf>

CHATZICHRISTODOULOU, Maria, *In Search of a Digital Masterpiece (or Two)*, Février, 2011. Disponible sur : http://www.stanza.co.uk/about/essays/STANZA_LEA_03.pdf

DELEUZE, Gilles, *Poste-scriptum sur les sociétés de contrôle*, Paris, Minuit, 1990. Diponible sur : <https://infokiosques.net/IMG/pdf/Deleu.pdf>

GERE, Charlie, *Stanza's Object-Oriented Aesthetic*, Mars, 2016. Disponible sur : http://www.stanza.co.uk/about/essays/GERE_StanzaV3.pdf

HARMAN, Graham, *Philosophical Issues in the Art of Stanza*, 2004. Disponible sur : <http://www.stanza.co.uk/about/essays/HarmanEssayStanza-MASTER.pdf>

HIGHT, Jeremy, *Interview with Stanza*, Mach, 2011. PDF. Disponible sur : http://www.stanza.co.uk/about/essays/stanza_interview_Leonardo.pdf

KIHM, Christophe, *Art contemporain et vidéosurveillance*, Paris, Caisse nationale d'allocations familiales (CNAF), 2005. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2005-6-page-70.htm>

KIHM, Christophe, *Vidéosurveillance, regard et identité : les modalités de la présence*, Art Press, 2004. Disponible sur : <https://eds-b-ebsohost-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/Legacy/Views/static/html/Error.htm?asperrorpath=/eds/pdfviewer/pdfviewer>

LIANOS, Michalis, *Le Contrôle Social après Foucault*, 2003. PDF. Disponible sur : [http://www.surveillance-and-society.org/articles1\(3\)/ApresFoucault.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles1(3)/ApresFoucault.pdf)

LIMARE, Sophie, *Les (dé)constructions identitaires face aux caméras de vidéosurveillance*, Juillet, 2014. PDF. Disponible sur : https://impec.sciencesconf.org/conference/impec/pages/Impec2014_Limare.pdf

LOVINK, Geert, *Surveillance, Performance Self-Surveillance – Interview with Jill Magid*, Octobre, 2004. Disponible sur : <http://www.evidencelocker.net/img/artistTalk.pdf>

MALDONADO, « DALÍ SALVADOR - (1904-1989) », Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/salvador-dali/>

PALMER, Martin, *Hacking Access – A conversation with Stanza*, Mai, 2014. Disponible sur : <http://trondheimkunsthall.com/news/Hacking-Access-A-conversation-with-Stanza>

QUESSADA, Dominique, *De la sousveillance, La surveillance globale, un nouveau mode de gouvernementalité*, in *Multitudes* n°40, 2010. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-1-page-54.htm>

ROUVROY, Antoinette, BERNIS, Thomas, *Le nouveau pouvoir statistique*, in *Multitudes* n°40, 2010. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-1-page-88.htm>

SIMON, Patrick, *Du contrôle social Entretien Avec Michalis Lianos*, La Découverte, 2010. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2010-2-page-117.htm>

TEYSSOT, Georges, *Fenêtres et écrans : entre intimité et extimité*, Mars, 2010. Disponible sur : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/pdf/1005.pdf>

Sitographie

AUGUSTE-DORMEUIL, Renaud, *Renaud Auguste-Dormeuil, «Mages sous contrôle»*, Février, 2007. Disponible sur : <https://www.fondation-entreprise-ricard.com/Conferences/view/184-renaud-auguste-dormeuil-mages-sous-contrrole>

BOISCLAIR, Louise, *David Rokeby : Je suis un artiste interactif et je construis des expériences*, Décembre, 2014. Disponible sur : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte4¬e=ok&no=383&surligne=oui&mot=&PHPSESSID=3626f6fb505d6475638544f804e59f08>

BUCHER, Taina, *Machine visions : James Bridle on drone, bots and the new Aestheic*, Octobre, 2013. Disponible sur : <http://furtherfield.org/features/interviews/machine-visions-james-bridle-drones-bots-and-new-aesthetic>

CARDIFF, Janet, *Introduction to the audio walks*, 1991-2014. Disponible sur : http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/audio_walk.html

CHÉNAIS, Anthony, *A+, une projection dans le temps*, Mai, 2013. Disponible sur : <http://www.lemag-numerique.com/2013/05/a-une-projection-dans-le-temps-3783>

CHATELLIER, Régis, *Ville numérique : quels impacts sur la vie privée?*, Septembre, 2016. Disponible sur : <https://linc.cnil.fr/ville-numerique-quels-impacts-sur-la-vie-privee>

Digital art news, *Digital artworks & public space*, Mars, 2013. Disponible sur : http://media.digitalarti.com/blog/digitalarti_mag/digital_artwok_public_space

DEGLISE, Fabien, *De l'art pour dénoncer la surveillance*, Juin, 2014. Disponible sur : <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/411203/de-l-art-pour-denoncer-la-surveillance>

DE LA BOULAYE, Pauline, *L'art confondant du camouflage, Interview parallèle de deux virtuoses*, 2009. Disponible sur : <http://www.desireepalmen.nl/pboulaye.php>

FRANGNE, Pierre-Henry, *Le fragment et le quotidien dans l'art*, Février, 2004. Disponible sur : http://pierre.campion2.free.fr/frangne_fragment.htm

HAGLE, Will, *How artist Desiree Palmen camouflages herself from surveillance cameras*, Mars, 2016. Disponible sur : <http://greenlabel.com/desire-palmen-camouflage-art/>

HUHTAMO, Erkki, *Silicon remember Ideology, Or David Rokeby's meta-interactive art*, 1999. Disponible sur : <http://www.davidrokeby.com/erkki.html>

JOIGNOT, Frédéric, *L'affaire du Banksy découpé. Qui est propriétaire du street art?*, Mars, 2013. Disponible sur : <http://fredericjoignot.blogspot.com/archive/2013/08/22/l-affaire-du-banksy-decoupe-qui-est-propretaire-du-street-a.html>

Jauréguiberry, Francis, *Internet comme espace in'edit de construction de soi*, Avril, 2012. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00688049/document>

Lechner, Marie, *La surveillance est une activité qui génère une architecture totalitaire, Interview avec Manu Luksch*, Septembre, 2007. Disponible sur : http://www.liberation.fr/ecrans/2007/09/05/la-surveillance-est-une-activite-qui-genere-une-architecture-totalitaire_956824

Leung, Elbe, *Essay-Network Digital Art : Marie Sester's Access*, 2003. Disponible sur : <http://digitalelbe.blogspot.fr/2013/10/netwrok-digital-artmarie-sesters-access.html>

Maincent, Patricia, *Manu Luksch Faceless*, 2007. Disponible sur : <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000061687&lg=FRA>

Manach, Jean-Marc, *Prochaine étape : « hacker » la société de surveillance*, 2010. Disponible sur : <http://www.internetactu.net/2010/06/03/prochaine-etape-hacker-la-societe-de-surveillance/>

Mediengruppe Bitnik, *CCTV – A Trail Of Images, The invisible city – Tools for surveillance*, 2008. Disponible sur : <https://www.bitnik.org/c/>

Monumenta, *Travail In Situ*, 2012. Disponible sur : <http://2012.monumenta.com/fr/travail-in-situ>

NOËL DE TILLY, Ariane, *David Rokeby, Machine for Taking Time*, 2007. Disponible sur : <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2161>

RADLEY, Solomon, *Art that explores questions raised by modern society – about privacy, surveillance culture*, Septembre, 2012. Disponible sur : <http://www.stanza.co.uk/emergentcity/?p=1307>

Regine, *Interview with Marie Sester*, October, 2006. Disponible sur : http://we-make-money-not-art.com/you_have_a_back/

Regine, *Interview with Benjamin Gaulon AKA*, Novembre, 2012. Diponible sur : http://we-make-money-not-art.com/interview_with_benjamin_gaulon/

ROPERT, Pierre, *La société de surveillance de Foucault*, Juin, 2014. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/philosophie/la-societe-de-surveillance-de-foucault>

SENK, Pascale, *Le monde entier est sur écrans*, Mars, 2011. Disponible sur : <http://sante.lefigaro.fr/actualite/2011/03/13/10787-monde-entier-est-sur-ecrans>

ROSEN, Margit, *Observing Observation : Uncertainty – Peter Weibel*, October, 2001. Disponible sur : http://ctrlspace.zkm.de/e/texts/57_b?print-friendly=true#2

SESTER, Marie, *Access*, 2003. Disponible sur : <http://www.accessproject.net/concept.html>

Tom's Guid Staff, *Tacking Cookies : What They Are, and How They Threaten Your Privacy*, Septembre, 2013. Disponible sur : <http://www.tomsguide.com/us/-tracking-cookie-definition,news-17506.html>

VALDES, Robert, *How the Predator UAV Works*, 2003. Disponible sur : <http://science.howstuffworks.com/predator6.htm>

VERNET, Yannick, CRISTOFOL, Jean, GUEZ, Emmanuel, RENARD, Caroline, *Image et temps réel*, 2014. Disponible sur : <http://observatoireimagenumerique.com/image-et-temps-reel/>

WAJCMAN, Gérard, *À propos de Fenêtre*, Mars, 2014. Disponible sur : <http://editions-verdier.fr/2014/03/06/3812/>

WEIBLE, Peter, *Der Wächter als Bandit (The guard as bandit)*, 1978. Disponible sur : <http://ctrlspace.zkm.de/e/texts/57>

Widewalls, *Mobstr*. Disponible sur : <http://www.widewalls.ch/artist/mobstr/>

ZACKS, Rebecca, *Dances with Machines*, 1999. Disponible sur : <https://www.technologyreview.com/s/400409/dances-with-machines/>

Thèses

ZEITZ, Anne, *(CONTRE-)OBSERVATIONS*, thèse, dirigé par BOISSIER, Jean-Louis, Université Paris 8, 2014.

Vidéos en ligne

BRIDLE, James, *A New Dark Age : Trubulence, Big Data, AI, Fake News, And Peak Knowledge*, Media, Decembre, 2016. Disponible sur : https://media.ccc.de/v/33c3-8163-a_new_dark_age#video&t=1044

DAVID, Rokeby, *Watch (1995/2003)*, Youtube. Disponible sur :
<https://www.youtube.com/watch?v=LCDRZWNU7Ck>

Vice, *State of Surveillance with Edward Snowden and Shane Smith (VICE on HBO :
Season 4, Episode 13)*, Juin, 2016, Youtube. Diponible sur :
<https://www.youtube.com/watch?v=ucRWyGKBVzo>

Index

Index nominum

AUBERT, Nicole	5, 25, 54
AUGÉ, Marc.....	64
BARNARD-WILLS, David.....	56
BIRMAN, Joël.....	23, 31, 33
BENTHAM, Jeremy.....	3, 11, 19
DAMASIO, Alain.....	15
DE CERTEAU, Michel.....	64
DELEUZE, Gille.....	14, 17
FOUCAULT, Michel.....	3, 11 sv, 24
GANASCIA, Jean-Gabriel.....	18 sv, 23
GREEN, Jo-Anne.....	58
HAROCHE, Claudine.....	5, 54
Heidegger.....	31
KIHM, Christophe.....	13
LIANOS, Michalis.....	5
MANN, Steve.....	18 sv
Nietzsche.....	23
ORWELL, Georges.....	10
PEREC, George.....	63
PLUOT, Sébastien.....	21

QUESSADA, Dominique.....	4, 18
ROUVROY, Antoinette.....	5
SNOWDEN, Edward.....	4, 24, 54, 112
TEYSSOT, George.....	2
WAJCMAN, Gérard.....	2, 10, 60
WEBER, Max.....	25
WEIBEL, Peter.....	30, 73, 111
W. SCHIENKE, Erich.....	47

Index operum

AUGUSTE DORMEUIL Renaud , <i>Mabuse Paris Visit Tour</i>	22
AUGUSTE DORMEUIL Renaud , <i>Contre-Projet panopticon</i>	29
Banksy, <i>What are you looking at?</i>	44
BRIDLE James, <i>Drone Shadow</i>	50, 52
CARDIFF Janet, <i>Audio Walk</i>	66
FOURNIER Theirry, <i>A+</i>	81
GAULON Benjamin, <i>2.4 Ghz</i>	67, 68
LUKSCH Manu, <i>faceless</i>	32, 33
MAGID Jill, <i>Evidence Locker - Trust</i>	34
PALMEN Desiree, <i>Surveillance Camera Camouflage</i>	27, 28
ROKEBY David, <i>Watch</i> ,	77
ROKEBY David, <i>Machine for taking time</i>	79
Stanza, <i>Génération urbaine: essayer d'imaginer le monde de toutes les perspectives de l'autre, tout à fait</i>	57, 59
TERAN Michelle, <i>La vie mode d'emploi</i>	64, 65
ZLOTYKAMIEN Gérard , <i>Éphémères</i>	42

Table des figures

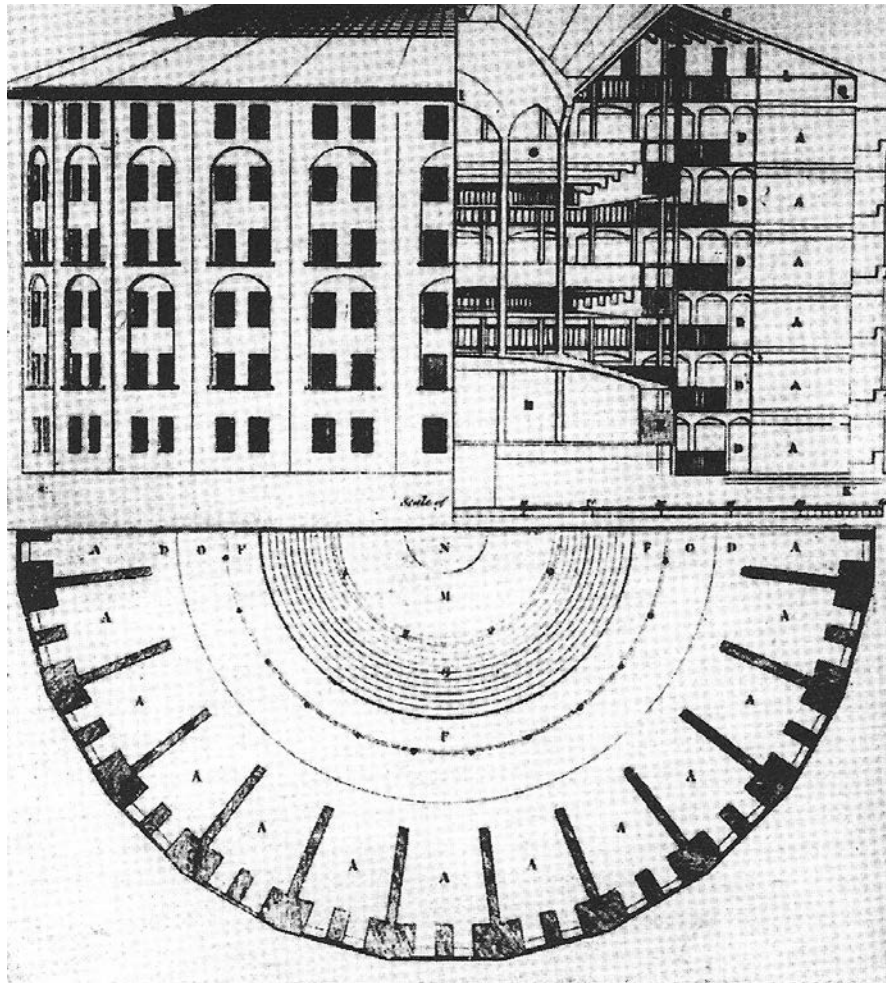
Figure 1. <i>Streetwise – Zebra</i> , Desiree Palmen, 100 x 150 cm, 2002.....	28
Figure 2. <i>Evidence Locker – Trust</i> , Vidéo numérique, Jill Magid, 18 Minute, 2004.....	35
Figure 3. <i>One nation under cctv</i> , Banksy, Graffiti, 700 cm en hauteur, 2002.....	45
Figure 4. <i>Drone Shadow</i> , James Bridle, Londres, Stanza, 2014.....	51
Figure 5. <i>Urban Generation</i> , 100 x 700 cm, Image projeté sur l'écran, Stanza, 2005.....	58
Figure 6. <i>Watch</i> , à Richmond and Spadina dans alerie d'art de Windsoren, Image projeté sur l'écran, David Rokeby, 2008.....	18
Figure 7. La zone geographie de l'installation, Rue de la Broderie à Rennes.....	87
Figure 8. <i>I SEE YOU HERE</i> , 3 x 2 m, Mai 2017.....	87

Annexes

Table des annexes

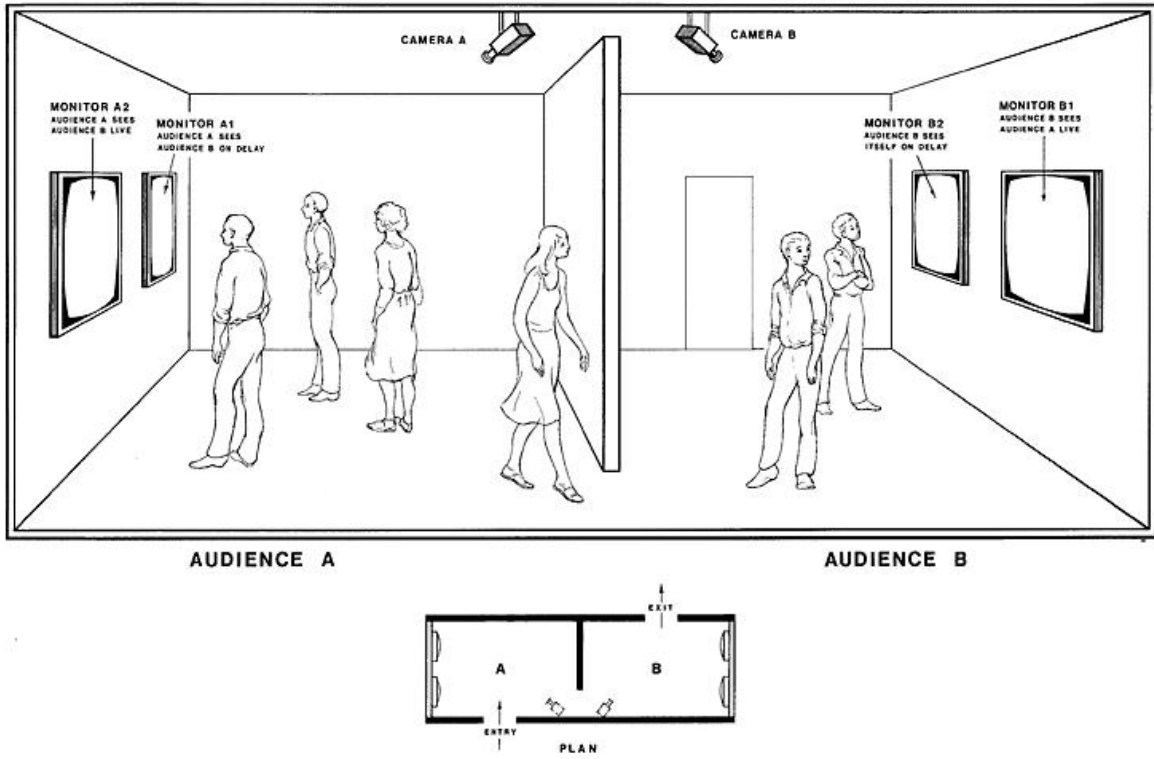
Annexe 1. <i>Pénitencier panopticon</i> , Jeremy Bentham.....	3
Annexe 2. <i>Time Delay Room 1</i> , Dan Graham.....	12
Annexe 3. <i>Public Room, Private Room</i> , Bruce Nauman.....	13
Annexe 4. <i>ACCESS</i> , Marie Sester.....	16
Annexe 5. <i>Contre-Projet Panopticon</i> , Renaud Auguste Dormeuil.....	22
Annexe 6. <i>Faceless</i> , Manu Luksch.....	32
Annexe 7. <i>Surveillance chess</i> , Domagoj Smoljo et Carmen Weisskopf.....	36
Annexe 8. <i>Ephémère</i> , Gérard Zlotykamien.....	42
Annexe 9. <i>Surveillance Camera Players</i> , Bill Brown.....	44
Annexe 10. <i>These Things Make My Life Difficult</i> , Mobstr.....	46
Annexe 11. <i>Prédateur MQ-1</i>	50
Annexe 12. <i>Publicity</i> , Stanza.....	59
Annexe 13. <i>God is watching over us outside in the panopticon</i> , Stanza.....	59
Annexe 14. <i>La vie mode d'emploi</i> , Michelle Teran.....	63
Annexe 15. <i>Audio Walks</i> , Janet Cardiff.....	65
Annexe 16. <i>2.4Ghz de la surveillance à la diffusion</i> , Benjamin Gaulon.....	67
Annexe 17. <i>Watch and Measured</i> , David Rokeby.....	77
Annexe 18. <i>Machine For Taking Time</i> , David Rokeby.....	78
Annexe 19. <i>A+</i> , Thierry Fournier.....	80

Annexe 1. Le pénitencier panopticon, Jeremy Bentham



Le pénitencier de Panopticon de Jeremy Bentham, dessiné par Willey Reveley en 1791.

Annexe 2. *Time Delay Room 1*, Dan Graham



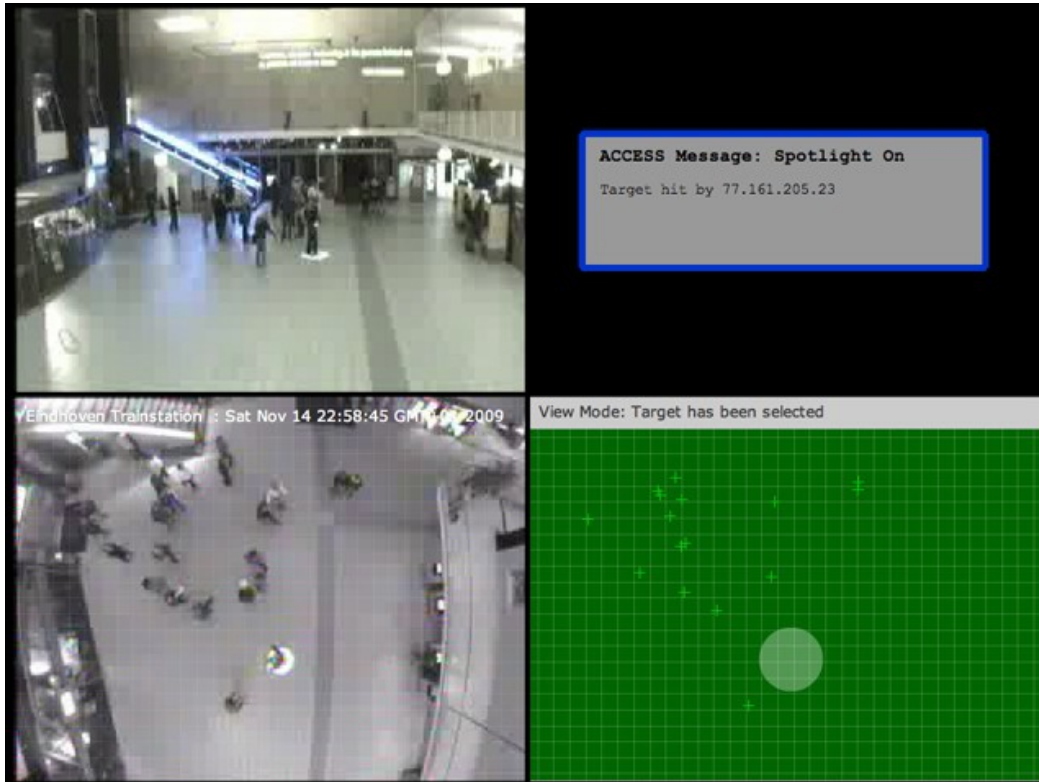
Time Delay Room 1, Dan Graham, 1974.

Annexe 3. *Public Room, Private Room*, Bruce Nauman



Public Room, Private Room, Bruce Nauman, 1969- 1970.

Annexe 4. ACCESS, Marie Sester



ACCESS, Marie Sester, 2003.

Annexe 5. *Contre-Projet Panopticon*, Renaud Auguste Dormeuil



Contre-Projet Panopticon, Renaud Auguste Dormeuil, 2013.

Annexe 6. *Faceless*, Manu Luksch



Faceless, Manu Luksch, 2003.

Annexe 7. *Surveillance chess*, Domagoj Smoljo et Carmen Weisskopf



Surveillance chess, Domagoj Smoljo et Carmen Weisskopf, 2012.

Annexe 8. *Ephémère*, Gérard Zlotykamien



Ephémère, Gérard Zlotykamien, 1963.

Annexe 9. *Surveillance Camera Players*, Bill Brown



Surveillance Camera Players, Bill Brown, 2002.

Annexe 10. These Things Make My Life Difficult, Mobstr



These Things Make My Life Difficult, Mobstr, Surveillance New Castle, 2009.

Annexe 11. Prédateur MQ-1



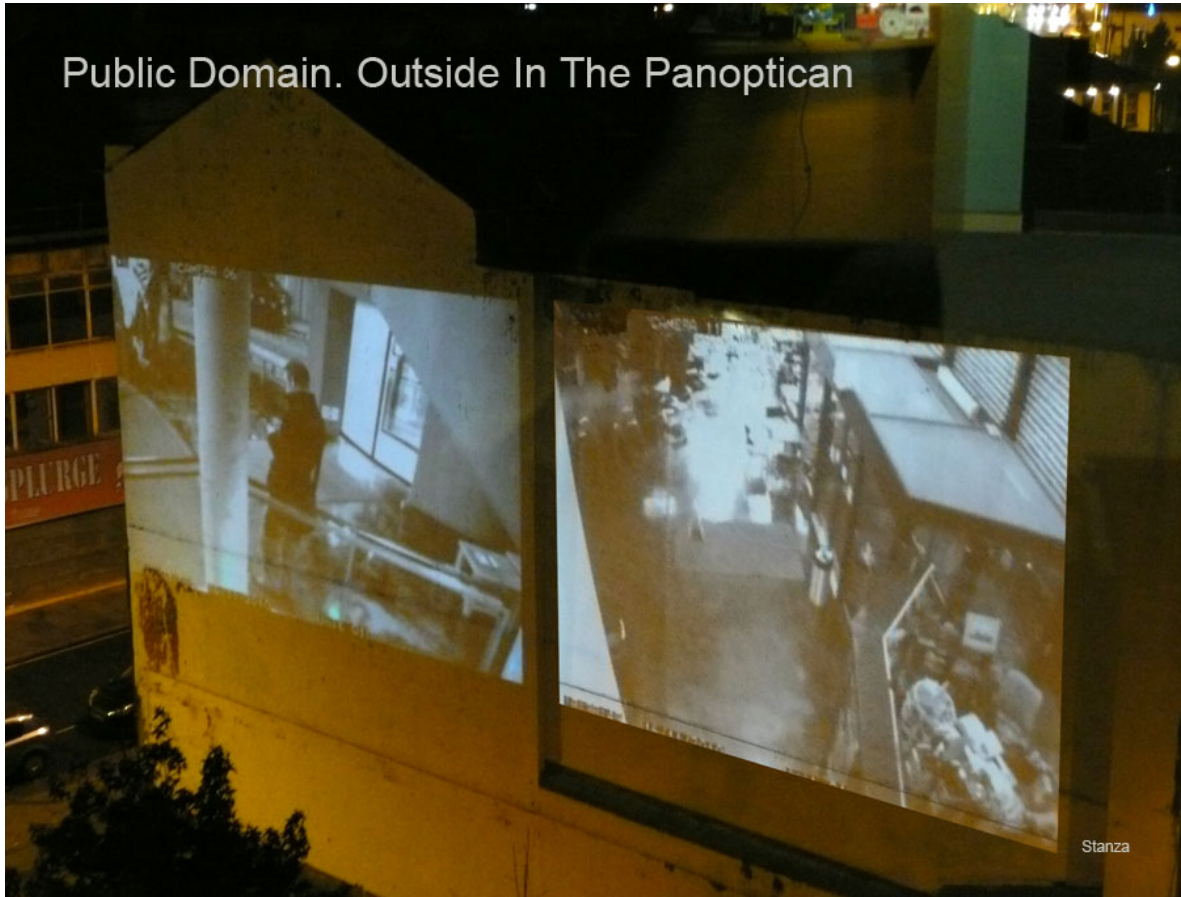
Prédateur MQ-1, Envergure : 16,8 m, Longueur : 8,22 m, Hauteur : 2,1 m.

Annexe 12. *Publicity, Stanza*



Publicity, Stanza, 2004.

Annexe 13. God is watching over us outside in the panopticon, Stanza



God is watching over us outside in the panopticon, Stanza, 2010.

Annexe 14. *La vie mode d'emploi*, Michelle Teran



La vie mode d'emploi, Michelle Teran, Berlin, 2006.

Annexe 15. *Audio Walks*, Janet Cardiff



Audio Walks, Janet Cardiff, Promenade vidéo, promenade de 26 minutes, 2012.

Annexe 16. 2.4Ghz de la surveillance à la diffusion, Benjamin Gaulon



2.4Ghz de la surveillance à la diffusion, Benjamin Gaulon, 2008.

Annexe 17. Watch and Measured, David Rokeby



Watch and measured, David Rokeby, Science Museum, Londres, Royaume-Uni, 2000

Annexe 18. *Machine For Taking Time*, David Rokeby



Machine For Taking Time, David Rokeby, Gairloch Gallery, Oakville, 2001.

Annexe 19. *A+*, Thierry Fournier



A+, Thierry Fournier, 2008-2012.