



HAL
open science

Circuit fermé : les usages de la caméra comme médium artistique

Pauline Lecommandoux

► **To cite this version:**

Pauline Lecommandoux. Circuit fermé : les usages de la caméra comme médium artistique. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-03797359

HAL Id: dumas-03797359

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03797359>

Submitted on 4 Oct 2022

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.

Circuit fermé : les usages de la caméra comme médium artistique

Pauline LECOMMANDOUX

Sous la direction de Madame Laurence DUMOULIN
Chargée de recherche CNRS, PACTE – Sciences Po Grenoble

UFR LLASIC
Langage, Lettres, Arts du Spectacle, Information et Communication

Mémoire de master recherche – Mention Arts, Lettres, Civilisations
Parcours Comparatisme, imaginaire, socio-anthropologie

Année universitaire 2021-2022

Circuit fermé : les usages de la caméra comme médium artistique

Pauline LECOMMANDOUX

Sous la direction de Madame Laurence DUMOULIN
Chargée de recherche CNRS, PACTE – Sciences Po Grenoble

UFR LLASIC
Langage, Lettres, Arts du Spectacle, Information et Communication

Mémoire de master 1 recherche – Mention Arts, Lettres, Civilisations
Parcours Comparatisme, imaginaire, socio-anthropologie

Année universitaire 2021-2022

REMERCIEMENTS

À ma directrice de mémoire, Laurence Dumoulin, pour son précieux suivi, pour son intérêt certain et constant envers mon sujet, et pour son soutien dans les moments laborieux ;

À mes enseignants de master, Isabelle Krzywkowski et Florent Gaudez, pour la diversité et pluridisciplinarité des séminaires qu'ils ont proposé durant ces deux dernières années et qui ont nourri mes propres réflexions ;

À l'auteure de *Surveiller et sourire*, Sophie Limare, pour son ouvrage sans lequel ce mémoire n'aurait trouvé sa voie et pour le temps qu'elle m'a accordé ;

À l'artiste de *Je ne me vois jamais*, Pierrick Sorin, pour m'avoir fait découvrir la pensée solipsiste et pour cet échange si intéressant ;

À l'artiste de *Red_Rug*, Moshe Ninio, pour les heures qu'il a consacré à préciser et améliorer ma compréhension de son travail et pour sa patience ;

À l'artiste de *Poussière*, Jiro Nakayama, pour sa bienveillance et son envie de me partager la création de son œuvre dans les moindres détails ;

Aux artistes rencontrés mais non présentés, Gary Hill et Fabrice Hyber, pour leur intérêt et leur temps envers ma recherche ;

À mon petit ami, Kévin Jouatel, pour son aide et son soutien positifs, pour les échanges qui ont fait avancer ma recherche, et pour sa patience dans mes moments de difficultés ;

Merci.

SOMMAIRE

NOTA BENE	13
INTRODUCTION.....	15
Panoptique numérique.....	15
L'art de la surveillance : dénoncer ou bien	17
CCTV comme technique artistique ?	19
Problématique du mémoire	21
Méthodologie	21
Annonce du plan.....	22
CHAPITRE 1. CIRCUIT FERMÉ : DE LA TECHNIQUE DANS L'ART.....	25
1.1. CIRCUIT FERME : BOUCLE, SURVEILLANCE, TELEVISION	26
1.1.1. Définir le circuit fermé.....	27
1.1.2. Aux origines de la surveillance.....	31
1.1.3. Télévision = vidéo ?	35
1.2. ART VIDEO : L'ART DE LA SURVEILLANCE ?.....	39
1.2.1. Art vidéo, ou l'apparition d'un nouvel espace-temps	40
1.2.2. Peter Campus, Bruce Nauman, Dan Graham	43
1.2.3. Le surveillance art : un mouvement (in)existant	48
CHAPITRE 2. MÉTHODOLOGIE ET CORPUS D'ARTISTES.....	54
2.1. DEMARCHE EMPIRIQUE ET APPROCHE COMPREHENSIVE	55
2.1.1. État de l'art : <i>Surveiller et sourire</i> de Sophie Limare.....	55
2.1.2. Les hypothèses de travail.....	57
2.1.3. Méthode de constitution du corpus d'artistes.....	59
2.2. LE CORPUS D'ARTISTES, AU CAS PAR CAS	63
2.2.1. Expérience de perception.....	64
2.2.2. Enfermé dans le circuit.....	67
2.3. METHODOLOGIE DE L'ETUDE : UNE APPROCHE COMPREHENSIVE	69
2.3.1. Les usages hypothétiques.....	69
2.3.1.1. Critique.....	70
2.3.1.2. Esthétique	71
2.3.1.3. Expérimental	72
2.3.1.4. Ludique.....	72

2.3.1.5. Technique	73
2.3.2. Élaboration de la grille d'entretien.....	74
2.3.2.1. Œuvre et interprétation(s).....	75
2.3.2.2. Contexte de création et vidéo	76
2.3.2.3. Réflexions ouvertes : symbole, interprétation, identité	77
CHAPITRE 3. RÉSULTATS ET ANALYSES : USAGES ARTISTIQUES DU	
CIRCUIT FERMÉ	81
3.1. RENCONTRES AVEC LES ARTISTES	82
3.1.1. Pierrick Sorin, <i>Je ne me vois jamais</i>, 1993-1994	82
3.1.1.1. Quotidien, humour et absurde	83
3.1.1.2. Boucle, répétition et direct	84
3.1.1.3. Une installation fermée sur elle-même	84
3.1.1.4. Usages et auto-filmage	86
3.1.2. Moshe Ninio, <i>Red_Rug</i>, 1993-1996.....	88
3.1.2.1. Technique holographique	88
3.1.2.2. L'installation	89
3.1.2.3. L'image morte-vivante	90
3.1.2.4. Le circuit fermé de <i>Red_Rug</i>	91
3.1.3. Jiro Nakayama, <i>Poussière</i>, 2006.....	93
3.1.3.1. Un parcours artistique en France	93
3.1.3.2. Création et savoirs	94
3.1.3.3. Perception et usages	96
3.1.3.4. La présence comme effet créateur	97
3.2. ANALYSE CROISEE	99
3.2.1. Analyse systématique	99
3.2.1.1. Éléments artistiques.....	99
3.2.1.2. Démarche de surveillance.....	100
3.2.2. Analyse des usages.....	101
3.2.2.1. Circuit fermé : un symbole de solipsisme ?.....	102
3.2.2.2. Image et esthétique	104
3.2.2.3. La répétition chez Sorin.....	106
3.2.2.4. L'art comme terrain d'expérience, d'apprentissage, de réflexion	107
3.2.3. Interprétations légitimes ?	108
3.2.3.1. Des usages pluriels (mais pas critique).....	108
3.2.3.2. Identité et présence	109
3.2.3.3. Légitimité culturelle	112

CONCLUSION	117
<i>Surveiller et sourire</i> comme exemple.....	117
Une typologie d’usages du circuit fermé.....	117
Vérification de l’hypothèse	118
De la sociologie de l’art.....	119
BIBLIOGRAPHIE	122
1. Sur la surveillance	122
2. Sur l’art et l’histoire de l’art	123
3. Sur l’« art de la surveillance ».....	126
4. Sur la sociologie et la philosophie.....	127
TABLE DES ILLUSTRATIONS	130
TABLE DES ANNEXES	146
ANNEXE 1. LISTE DU CORPUS DIVERSIFIÉ : LES ŒUVRES ET LEURS ANALYSES	147
Expérience de perception	147
Environnements.....	156
Enfermé dans le circuit.....	171
ANNEXE 2*. AUTORISATIONS DE RETRANSCRIPTIONS ET DE DIFFUSION DES TROIS	
ARTISTES RENCONTRES	178
ANNEXE 3. RETRANSCRIPTION DE L’ENTRETIEN DU 21 JANVIER 2022 AVEC	
PIERRICK SORIN	182
ANNEXE 4. RETRANSCRIPTIONS DES ENTRETIENS DU 28 JANVIER ET 2 AVRIL AVEC	
MOSHE NINIO	197
ANNEXE 5. RETRANSCRIPTIONS DES ENTRETIENS DU 24 FEVRIER ET 4 AVRIL 2022	
AVEC JIRO NAKAYAMA	222
ANNEXE 6. FRANÇON MAURICE, HOLOGRAPHIE	250

Note de diffusion : les pages de l'annexe 2 ne sont pas diffusés par souci de confidentialité

NOTA BENE

Ce mémoire est organisé en deux volumes : le premier, ci-présent, contient l'ensemble de la recherche ; le second est le catalogue des annexes et des illustrations qui accompagnent et enrichissent le premier volume.

Le mémoire comporte des citations tirées de textes écrits en anglais. Pour le confort de la compréhension, toutes ces citations ont fait l'objet d'une traduction menée par l'auteure elle-même. De même, le mémoire comporte des schémas réalisés par l'auteure.

L'étude s'appuie à plusieurs reprises sur un ouvrage de Sophie Limare intitulé : *Surveiller et sourire. Les artistes visuels et le regard numérique* (2015). Afin d'aérer la lecture, le sous-titre de l'ouvrage sera occasionnellement retiré.

Ponctuellement, seront cités des extraits de deux ouvrages de Florence de Mèredieu, spécialiste de l'art moderne et contemporain et maître de conférences à Paris I-Sorbonne :

- *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris : Editions Larousse, collection *in extenso*, 2017 ;
- *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris : Editions Larousse, collection Comprendre, reconnaître, 2005.

Pour un meilleur confort lors de la lecture des notes de bas de page, chacun de ces titres sera abrégé selon ses initiales. Ainsi, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne & contemporain* deviendra *HMIAMC*, tandis que *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique* deviendra *ANT*.

INTRODUCTION

Figure-toi, j'ouvre les yeux et le monde me voit.

Telle est l'incitation que porte une des toiles de l'architecte Rémy Zaugg (*fig. 1*) : l'individu voit le monde et le monde le voit aussi. Le monde regarde l'individu. Le terme *regarder* semble quelque peu faible et élémentaire quand il est courant d'entendre que la société est sous observation, qu'elle est surveillée. La surveillance est un phénomène qui existe certainement depuis la présence de l'homme, à différentes échelles, mais qui a connu un moment de généralisation, de globalisation lors des réformes disciplinaires avec tout particulièrement l'apparition des prisons panoptiques. Développement des systèmes de surveillance, apparition de la vidéosurveillance, collecte et enregistrement des données numériques personnelles, il devient difficile d'échapper au contrôle globalisé.

Souvent mise en avant dans les campagnes électorales, la vidéosurveillance serait une mesure phare de politiques de sécurité. La sécurité. Tel est le mot d'ordre de la vidéosurveillance. Cependant, il semblerait que tout le monde n'adhère pas à cette idée, en témoigne le film *Sécurité globale, de quel droit ?* (2021), réalisé par Karine Parrot et Stéphane Elmadjian, portant sur la loi « sécurité globale », ou encore les multiples organismes anti-surveillance que l'on peut trouver en France, et plus encore au Royaume-Uni (le Collectif Stop Caméra à Fontaine en Isère ou encore Big Brother Watch et No CCTV à Londres en sont quelques exemples). Ainsi, la croyance que la surveillance est néfaste semble partagée par la majorité.

Panoptique numérique

La surveillance peut être définie comme l'association d'« ... un excès de veille à une position hiérarchisée¹ ... », un simple suivi qui tourne au contrôle. Si à son origine le regard contrôleur venait essentiellement d'individus hiérarchiquement supérieurs, il tend aujourd'hui à se généraliser. En effet, les récentes technologies telles qu'Internet ou encore le smartphone permettent, par leurs fonctionnalités de reconnaissance ou de géolocalisation par exemple, de doter les individus ordinaires d'un pouvoir inédit de surveillance. Tout est à portée de main, si

¹ LIMARE Sophie, *Surveiller et sourire. Les artistes visuels et le regard numérique*, Montréal : Editions les Presses de l'Université de Montréal, collection Parcours numériques, 2015, p. 13.

tant est que nous sachions comment récupérer ces informations, car l'espace numérique n'est pas un jeu d'enfant et bien plus vaste que nous oserions l'imaginer.

Maintenant, avec le numérique, les êtres humains font face à un espace aux dimensions et caractéristiques bien différentes de ce que le monde connaissait jusqu'alors. L'ordinateur et le smartphone sont de nouveaux outils de communication et d'information très performants, grâce auxquels les individus se « connectent » les uns aux autres et se rencontrent dans des espaces informationnels et de partage tels que les réseaux sociaux. Grâce à ces outils, la surveillance exerce un pouvoir encore plus présent. Elle enregistre les actions et les données, plus ou moins explicitement. L'individu devant l'écran a-t-il le choix de refuser cette surveillance ? Il semblerait qu'on ne puisse y échapper.

L'individu hypermoderne se retrouve finalement dans un panoptique. Théorisé à la fin du XVIII^e siècle par le philosophe britannique Jeremy Bentham, le panoptique (*panopticon* en anglais) est un bâtiment d'architecture circulaire pensé pour le système carcéral. Les cellules sont disposées suivant la circularité des murs et au centre de la prison prône la tour du geôlier. Avec ce regard centralisé, le gardien voit toutes les cellules et peut ainsi surveiller tous les individus sans que ces derniers sachent quand ils sont surveillés. De même, les individus hypermodernes sont dans un panoptique numérique, visibles par les traces / données numériques qu'ils laissent, mais incapables de voir celui qui les guette. La surveillance, implicitement, incite à l'auto-censure, à la normalisation, au non-débordement. Ce phénomène a été étudié par Michel Foucault dans *Surveiller et Punir* (1975). Par l'instauration de la surveillance, une société va voir son modèle originel basculer vers le disciplinaire, c'est-à-dire vers une société close, où les interdits font la loi et où la surveillance est unique et supérieure. Aujourd'hui, avec l'expansion que la société moderne connaît (flux, technologie, pouvoir), le modèle disciplinaire a muté : le temps libre personnel est maximisé par l'État et les entreprises sont devenues superpuissantes en économie de l'attention². Les individus sont sans cesse sollicités à agir dans l'espace numérique. Ainsi, ce ne sont plus les interdits qui formalisent les actes, mais les incitations : incitations à donner ce que nous sommes, incitations à numériquement nous construire, incitations à nous observer les uns les autres. La surveillance est aussi devenue *sousveillance*. La surveillance n'est donc plus unique mais multiple, elle n'est

² CHANDELIER Julien, « Photographie et surveillance. Images du monde – Images de soi. Contrôle social, sousveillance, panoptisme(s) », *Séminaire de l'ARIP*, jeudi 26 novembre 2020. URL : <https://arip.hypotheses.org/4584>

plus seulement verticale mais aussi horizontale, elle n'est plus disciplinaire mais contrôlée et contrôlante³.

Ce n'est pas parce que la surveillance s'effectue de manière moins contraignante qu'elle n'est pas vue, par certains, comme une atteinte aux libertés individuelles. Il arrive que les individus surveillés participent eux-mêmes à la surveillance des autres. Cette atteinte aux libertés de chacun représente d'ailleurs une critique récurrente. De fait, il est fréquent de lire des articles soulignant une peur envers les systèmes de vidéosurveillance⁴, une peur de l'atteinte aux libertés individuelles, posant la question de l'efficacité de ces systèmes.

Ainsi, ne serait-ce qu'à travers ce court développement, il semblerait que la surveillance ait un pouvoir réprimant sur les libertés individuelles.

L'art de la surveillance : dénoncer ou bien ...

Imaginé par le philosophe britannique Jeremy Bentham en 1785, et remis au jour par Michel Foucault en 1975, le panoptique prend à nouveau place dans l'actualité, et pas seulement d'un point de vue politique. En 2001 et 2002, le ZKM (Centre d'art et des médias) de Karlsruhe (Allemagne) a accueilli une exposition retraçant les questionnements et créations artistiques autour du panoptique. Intitulée « CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance. From Bentham to Big Brother », celle-ci a permis de requestionner la surveillance à l'ère du numérique. La surveillance est un sujet controversé et le site de l'exposition ne se retient pas de nous prévenir en écrivant « "CTRL [SPACE]" promises to be an experience that is at once fascinating, frightening and above all enlightening⁵. » La présence de la vidéosurveillance dans la production artistique ferait de l'art un moyen de dénonciation. Mais l'art n'a-t-il pas d'autres objectifs que de dénoncer ?

Quand on se lance à la découverte des réalisations qui traitent de surveillance ou qui utiliseraient des systèmes de vidéosurveillance, on réalise rapidement que le discours associé à ces productions artistiques est un discours de dénonciation. C'est en tout cas ce qu'on peut lire

³ GRASSI Edmondo, « David LYON (2018), *The Culture of Surveillance* », *Communication*, vol. 37/1, 2020, mis en ligne le 11 mai 2020, consulté le 14 avril 2021 [En ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/communication/11962#bodyftn1>

⁴ CHOTEAU Estelle, « Nantes. Faut-il avoir peur de la vidéosurveillance ? », *Ouest France*, mis en ligne 15 novembre 2017, consulté le 15 avril 2021 [En ligne]. URL : <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/nantes-faut-il-avoir-peur-de-la-videosurveillance-5380204>

⁵ Trad. : « "CTRL [SPACE]" promet d'être une expérience à la fois fascinante, effrayante et surtout éclairante ». LEVIN Thomas Y. (curateur), « CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance. From Bentham to Big Brother », *ZKM. center for art and media Karlsruhe*, consulté le 13 avril 2021 [En ligne]. URL : <https://zkm.de/en/event/2001/10/ctrl-space-rhetorics-of-surveillance>

dans un article de Télérama intitulé « Le “surveillance art” vous rassure : c’est mieux d’être un peu parano ». Le « ... “surveillance art” nous [invite] à débusquer les mouchards et autres technologies espionnes cachés dans notre quotidien [et] donnent à voir les voyeurs⁶. » Cette phrase introductive à l’article donne le *La* : le *surveillance art* dénonce les pratiques de surveillance et de contrôle. Le même discours se retrouve sur la page Wikipédia du *Surveillance art* : « Surveillance art is the use of technology intended to record human behavior in a way that offers commentary on the process of surveillance or the technology used to surveil⁷. » Plus loin, en parlant des différents types de projets : « ... all have been shown to provide some type of critical response to the rise of surveillance⁸ ... ». Ainsi, toutes les productions portant sur la surveillance ou qui utiliseraient une technologie de surveillance feraient la critique de ce système, le dénonceraient.

Le *surveillance art* (art de la surveillance) semble constituer un mouvement artistique reconnu. Tout du moins, c’est ce que suggère la page Wikipédia qui lui est consacrée. Une autre source numérique semble aller dans le sens de cette supposition : le site internet *Art and Surveillance*. Ce site est un projet de recherche qui veut former une base de données d’artistes, d’œuvres et d’expositions sur le thème de la surveillance. Il cherche à examiner « ... how art engages with surveillance technologies and the images they produce⁹ ... ». Cela dit, bien qu’un lien soit envisageable entre ce site et le *surveillance art*, à aucun moment ces termes ne sont employés pour qualifier les productions présentes sur ce site. Aussi, on remarque qu’il y a une prise de distance vis-à-vis du pouvoir dénonciateur de ces œuvres : « ... exhibitions and art objects that thematize surveillance constitute unique sites at which to question both the technologies themselves and the actors who use them¹⁰. » Le propos n’est plus critique, il devient un questionnement. On voit aussi ressortir ici un intérêt plus marqué pour le dispositif technologique lui-même et non plus seulement pour la surveillance.

⁶ TESQUET Olivier, « Le “surveillance art” vous rassure : c’est mieux d’être un peu parano », *Télérama*, publié le 25 avril 2004, consulté le 4 janvier 2021 [En ligne]. URL : <https://www.telerama.fr/medias/le-surveillance-art-vous-rassure-c-est-mieux-d-etre-un-peu-parano,111578.php>

⁷ Trad. : « L’art de la surveillance est l’utilisation de la technologie destinée à enregistrer le comportement humain d’une manière qui offre des commentaires sur le processus de surveillance ou la technologie utilisée pour surveiller. » « Surveillance art », *Wikipédia*, création le 26 avril 2009, dernière révision le 8 novembre 2020, consulté le 4 janvier 2021 [En ligne]. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Surveillance_art

⁸ Trad. : « ... il a été démontré que tous apportent un type de réponse critique à la montée en puissance de la surveillance ... ». *Ibid.*

⁹ Trad. : « ... comment l’art interagit avec les technologies de surveillance et les images qu’elles produisent ... ». « About », *Art and Surveillance*, consulté le 4 janvier 2021 [En ligne]. URL : <http://www.artandsurveillance.com/about/>

¹⁰ Trad. : « ... les expositions et objets d’art qui thématisent la surveillance constituent des lieux uniques pour interroger à la fois les technologies elles-mêmes et les acteurs qui les utilisent. » *Ibid.*

L'appellation *surveillance art* n'apparaît pas dans les manuels d'histoire de l'art¹¹, ni même dans des ouvrages plus spécialisés sur les arts vidéo et numériques¹². Cette absence laisse suggérer que ce « mouvement » n'est pas encore institutionnalisé et reconnu dans le monde artistique mais qu'il est encore à l'état de formation. De fait, les limites d'exercice du *surveillance art* sont encore mal définies et ne permettent pas d'associer catégoriquement une pratique artistique de la surveillance à une forme de critique négative de celle-ci. Dans ce cas, il est possible d'envisager qu'une production artistique portant sur la surveillance et / ou utilisant un système de vidéosurveillance fasse l'apologie de celle-ci. Sans aller jusqu'à prendre parti, une œuvre de surveillance pourrait proposer des questionnements (sur la surveillance, sur la technicité, sur l'image dans l'art ou encore sur la question de la représentation).

Ainsi, il est ici suggéré que la surveillance pourrait faire l'objet d'usages pluriels dans la pratique artistique, dévoilant des discours variés sur la surveillance. L'étude cherchera à observer si cette multiplicité d'usages de la surveillance est bien présente au sein de la pratique artistique actuelle et quels propos sont alors soutenus par les artistes.

CCTV comme technique artistique ?

De nombreux travaux artistiques portant sur la surveillance sont réalisés. Formellement, à quoi correspond la surveillance aujourd'hui ? Il est aisé de constater que le terme anglais désignant la surveillance peut apporter une piste à l'étude : *CCTV, closed-circuit television*, que l'on peut littéralement traduire par *télévision en circuit fermé* [T.d.A.]. Le circuit fermé peut se définir comme un réseau fermé sur lui-même qui ne communique pas avec l'extérieur. Dans le contexte de la surveillance, ce réseau est constitué d'ordinateurs qui vont diriger des caméras. Celles-ci vont enregistrer des images qui seront retransmises aux moniteurs des ordinateurs qui les contrôlent et visionnées par des vidéo-opérateurs. La boucle est ainsi fermée. Mais, bien qu'il parte et revienne à un même point interne, il semble pourtant que ce circuit fermé ait un regard tourné vers l'extérieur de son système.

Ainsi, parmi toutes les productions existantes sur la surveillance et dans le cadre de l'étude, il a été fait le choix de sélectionner des productions qui s'inscrivent dans un système vidéo en circuit fermé. Cela implique que le système prenne place dans un milieu, au sein d'un

¹¹ On ne trouve, par exemple, aucune trace du terme *surveillance art* dans le livre de Florence de MÈREDIEU, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris : Editions Larousse, collection *in extenso*, 2017.

¹² À nouveau, le terme *surveillance art* est absent dans le livre de Florence de MÈREDIEU, *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris : Editions Larousse, collection Comprendre, reconnaître, 2005, bien qu'une section soit consacrée à la surveillance dans l'art.

contexte. Transposé dans la production artistique, ce critère correspond à la dimension d'installation et / ou d'*in situ*. Le système vidéo en circuit fermé peut alors s'intégrer à l'installation ou bien même être celle-ci.

Le concept d'installation est né dans les années 1950-1960, à la suite des *happenings*. Une installation est une pratique « ... hors d'elle-même, cessant pratiquement d'exister comme une entité autonome¹³ ... » tant elle dépend de la présence du spectateur pour être œuvre. L'installation est un médium très puissant aux yeux des artistes car elle a la qualité, ou plutôt même le pouvoir, d'immerger les spectateurs en son sein. L'artiste peut alors tenter de créer l'illusion du réel dans son installation. Les artistes cherchent à se défaire du réel, à le déconstruire, à le perturber, à créer une nouvelle image de celui-ci, ou même à le faire disparaître en lui-même. L'art est l'illusion du monde, c'est un monde fictif dans le monde qui contiendrait plus de réalité que le monde lui-même. Dans cette quête de distanciation-confusion avec la réalité, les artistes vont chercher à faire vivre une expérience du sensible au spectateur.

Pour quelque temps, le spectateur va croire à l'illusion de l'installation. Une fiction va lui être contée. Telle est la démarche de Roman Ondák : faire croire. L'artiste slovaque propose en 2008 à la galerie gb agency (Paris, France) une exposition intitulée « More Silent Than Ever¹⁴ » (*fig. 2*). Deux salles, trois œuvres et beaucoup de vide. Ce dernier mot est probablement celui qui qualifie le mieux l'univers plastique de l'artiste. L'une des deux salles est justement entièrement vide, d'apparence en tout cas. En effet, nous serions sous surveillance. C'est le cartel¹⁵ qui nous l'annonce et c'est bien la seule chose qui nous est dite dans cette salle silencieuse. On cherche, on scrute les murs, le plafond, en quête d'une caméra, d'un micro, d'un rien qui nous confirmerait que nous sommes bien surveillés. Mais voilà, il n'y a rien. Peut-être n'y a-t-il rien à craindre. Mais alors pourquoi nous préciser que nous sommes surveillés ? Le doute persiste : et si c'était vrai ? Dans cet espace vide, avec un cartel pour unique indication, ce sont nos réactions face à la surveillance que Roman Ondák cherche à provoquer. En détournant la réalité, l'artiste remet en question notre inconscient.

Ici, aucun circuit fermé ne semble être présent et pourtant, la mise en scène de l'installation instaure un doute sur la (non)présence¹⁶ de la surveillance. L'œuvre reproduit une situation à laquelle l'homme est de plus en plus confronté : la surveillance est là, mais il ne la perçoit pas ; il n'en a parfois pas conscience. Ainsi, l'installation permet à l'artiste de confronter

¹³ GOLDBERG Itzhak, *Installations*, Paris : Editions CNRS, 2014, p. 16.

¹⁴ Trad. : « Plus Silencieux Que Jamais ».

¹⁵ Étiquette à proximité d'un objet d'art donnant différentes informations sur celui-ci (auteur, titre, date, etc.)

¹⁶ Orthographe empruntée à Sophie Limare.

le spectateur à un environnement qui lui est commun en lui faisant prendre conscience de la nature de cet environnement. Avec le circuit fermé, le spectateur a la possibilité de comprendre le fonctionnement de la vidéosurveillance et de saisir les pouvoirs bénéfiques et néfastes que celle-ci possède.

Problématique du mémoire

Le mémoire veut questionner l'usage du circuit fermé dans la pratique artistique. Il est donc nécessaire de s'interroger sur ce qui est entendu par « circuit fermé » : type de matériau, technique artistique, format d'œuvre, période historique, intention artistique, etc.

Il a été présenté plus tôt dans cette introduction une des formes, physique notamment, de la surveillance. Par la traduction littérale de *CCTV*, il a été fait le constat que la surveillance, et précisément la vidéosurveillance, peut prendre la forme d'un système vidéo en circuit fermé, dont le regard surveilleur serait tourné vers l'extérieur.

Le circuit fermé retient mon intérêt car il est techniquement réalisable dans la production artistique. Il constituerait donc la notion qui articule le dialogue entre la surveillance et l'art. Le circuit fermé sera donc l'élément central du mémoire car il incarne une technique artistique représentant potentiellement la vidéosurveillance dans la production artistique. Ainsi, la vidéosurveillance peut se caractériser, tant dans la forme que dans le fond, par la notion de circuit fermé. Mais peut-on en dire autant du circuit fermé ? Est-il nécessairement rattaché à la vidéosurveillance ? Le mémoire va chercher à comprendre quelle place incarne le circuit fermé dans les œuvres et quels stratagèmes ont été employés pour parvenir à créer l'environnement voulu. La question de fond de cette étude peut être formulée ainsi :

Comment les artistes pensent-ils les systèmes vidéo en circuit fermé dans leurs productions ?

Quels usages font-ils de ce type de technique et quels propos soutiennent-ils ?

Méthodologie

Pour formuler ces usages, le mémoire va s'attacher à observer des œuvres contenant un système vidéo en circuit fermé. Pour rassembler ces productions, il faut préalablement définir un milieu dans lequel celles-ci seront prélevées. Il a été fait le choix¹⁷ de sélectionner les œuvres dans les collections des FRAC¹⁸ de France.

¹⁷ Celui-ci sera explicité dans le Chapitre 2. Méthodologie et corpus d'artistes, p. 54.

¹⁸ Fonds Régional d'Art Contemporain.

La pratique de l'art vidéo remonte aux années 1960-1970. De fait, les productions rassemblées sont relativement récentes. Le corpus diversifié est donc actuel, mais pour autant, il faut considérer les résultats avec nuance ; ceux-ci ne doivent pas être lus comme représentatifs d'une tendance liée à la période historique.

Au total, dix artistes ont été rassemblés. Leurs douze productions sont présentées dans l'annexe 1. Tous ces artistes ont reçu une demande d'entretien de ma part, leur expliquant mon projet de mémoire et l'intérêt que je porte à leur(s) réalisation(s). Sur la dizaine d'artistes interrogés, trois d'entre eux ont accepté de me rencontrer. Les résultats fournis dans le Chapitre 3 ont été établis grâce à ces entretiens. Ils rendent compte des usages faits des systèmes vidéo en circuit fermé dans la pratique artistique actuelle.

Annonce du plan

Cette recherche se donne pour objectif de réaliser une typologie de la diversité des usages des systèmes vidéo en circuit fermé dans la production artistique et des propos que ces différents usages engagent. Pour ce faire, le mémoire dressera un état de l'art du circuit fermé, en passant par la surveillance, mais plus largement de l'art vidéo, avant de cibler son regard sur les œuvres vidéo auxquelles sont associées l'interprétation de surveillance que le monde de l'art a vu apparaître dans les années 1970, à travers les œuvres de Peter Campus, Bruce Nauman et Dan Graham.

L'approche de ce mémoire étant principalement sociologique, il m'a semblé important d'inclure un volet réflexif sur la démarche engagée. Comprendre comment la réflexion est née, comment elle a évolué à travers différentes lectures permettra de saisir la construction même de ce mémoire. Un chapitre sera donc consacré à la démarche empirique, à la méthodologie adoptée ainsi qu'aux matériaux recueillis. J'y présenterai la manière dont j'ai constitué le corpus d'artistes sur lequel porte cette recherche ; ainsi que les analyses réalisées avant les entretiens. Tous ces artistes et leurs œuvres seront présentés au cas par cas afin de proposer une ou des hypothèses sur l'usage qu'ils font du circuit fermé. Ces usages hypothétiques seront traités un à un afin de leur construire une description claire. Celle-ci servira lors des entretiens pour présenter aux artistes l'hypothèse formulée lors de l'analyse. La dernière sous-partie de ce chapitre sera consacrée à la présentation de la grille d'entretien élaborée pour structurer les discussions.

C'est grâce aux résultats d'entretiens que la typologie d'usage du circuit fermé pourra finalement être élaborée et ainsi clarifier la présence ou non d'une relation entre le circuit fermé

et la surveillance dans la production artistique. Je reviendrai sur les usages et processus autour du circuit fermé abordés avec les artistes. Bien sûr, il est envisagé que les œuvres retenues pour l'étude ne se réfèrent pas à la surveillance. Et pourtant, celles-ci ont été sélectionnées car leurs conditions de présentation et d'interprétation laissent suggérer un possible lien avec la vidéosurveillance. Il est donc important de souligner le rôle et les pouvoirs de l'interprétation et d'apporter quelques points de réflexion à ce sujet. Finalement, que ces œuvres relèvent ou non d'un phénomène de surveillance, le positionnement adopté dans cette recherche souligne l'émergence de discours (ceux des artistes) qui ne sont généralement accessibles que par le passage d'une institution culturelle, et non directement. Avec l'approche sociologique, ces discours adoptent une place et une forme plus nette et peut-être aussi plus brute dans le champ artistique.

CHAPITRE 1.

CIRCUIT FERMÉ : DE LA TECHNIQUE DANS L'ART

1.1. Circuit fermé : boucle, surveillance, télévision

Cette partie établit les éléments de base du mémoire à savoir : définir le circuit fermé, le replacer au sein du principe de vidéosurveillance, examiner son existence dans l'histoire de la surveillance, comprendre son avènement grâce à la télévision et pourquoi il a été utilisé par les artistes vidéastes des années 1970. De fait, on retrouvera dans les pages suivantes une courte histoire de la surveillance, produite notamment d'après la lecture de *Surveiller et punir* (1975) de Michel Foucault, puis quelques points clés sur la télévision et ses liens avec l'art vidéo, sachant qu'il est fréquent de lire que la seconde découle de la première d'un point de vue technique. Or, il serait présomptueux d'affirmer cela. L'art vidéo se positionne effectivement par rapport à la télévision, mais c'est davantage grâce aux avancées techniques de la caméra vidéo que cette pratique artistique a vu le jour.

Il est possible d'aller plus loin encore et de dire que ce qui unit la télévision et l'art vidéo, c'est bien l'image vidéo en tant que telle, cette image en mouvement qui, comme Philippe Dubois le décrit si bien dans *La Question vidéo* (2011), est de nature incertaine. La vidéo a pris place entre le cinéma et l'image informatique. En termes d'esthétique, « ... elle joue [...] entre le film et la télévision, entre l'art et la communication, la fiction et le réel, etc¹. » Philippe Dubois considère le terme *video* comme un mot annexe qui s'ajoute, qui complète, qui précise. *Video* ne semble jamais d'usage en tant que terme autonome et établi. *Video* est invariable et n'a pas de traduction, le mot est le même dans de nombreuses langues. *Video* est en fait la conjugaison du verbe latin *videre* et signifie alors « je vois ». « Et pas n'importe quel verbe, LE verbe, générique de tous les arts visuels, qui englobe toute l'action constitutive du voir : *video*, c'est l'acte même du regard. En ce sens, on peut dire qu'il y a de la "vidéo" dans tous les autres arts de l'image². » Même si la vidéo n'est pas identifiable en tant qu'objet concret, elle est avant tout l'action originelle de toutes formes de représentations visuelles, de toutes les images existantes. *Video, je vois*, c'est l'action du « ... regard en train de se faire³ ... », *hic et nunc*, ici et maintenant.

¹ DUBOIS Philippe, *La Question vidéo. entre cinéma et art contemporain*, Crisnée : Editions Yellow Now, collection Côté cinéma, 2011, p. 77.

² *Ibid.*, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 79.

Cela implique à la fois une action en cours (un procès), un agent à l'œuvre (un sujet) et une adéquation temporelle au présent historique (*je vois*, c'est en direct, ce n'est ni *j'ai vu* – la photo, passéiste – ni *je crois voir* – le cinéma, illusionniste – ni *je pourrais voir* – l'image virtuelle, utopiste⁴).

La vidéo est un format de représentation qui utilise le même mot pour désigner l'action et l'objet. La vidéo est à la fois « L'image comme regard [et] le regard comme image⁵. » Cette indistinction n'aide pas à la concrétisation du phénomène vidéo, elle contribue à sa nature incertaine, à son ambiguïté. « C'est sans doute pour cela que le mot est et reste en langue latine, langue hors du temps, inactuelle et matricielle, généraliste et générique⁶. »

1.1.1. Définir le circuit fermé

L'expression « circuit fermé » apparaît au sein de la définition de « circuit ». Le dictionnaire TLF définit le circuit sous trois sens : d'abord comme « une chose, un lieu, ou une figure linéaire⁷ » ; puis sous la forme d'un « groupe d'appareils se refermant sur lui-même⁸ » ; enfin sous un sens figuré. Au premier sens, le circuit est décrit comme une ligne courbe, fermée ou non, qui désigne à la fois une ligne, une limite, un déplacement ou encore un parcours décrivant un mouvement circulaire, courbe ou sinueux. Au second sens (c'est là qu'apparaît l'expression « circuit fermé »), le circuit est entendu sous un sens technique. En effet, il est utilisé dans les domaines de l'électricité, de l'électromagnétique, de l'électronique, de la technologie et de la télévision en tant que groupement d'appareils qui font circuler des éléments les uns vers les autres. En électricité, un circuit fermé est un « Circuit dans lequel il n'existe d'interruption dans aucun des éléments⁹ (cf. Siz. 1968). » Il intervient aussi dans le domaine de la télévision, notion qui va intéresser le sujet du mémoire :

Circuit fermé. Installation autonome de transmission des images de télévision d'un point à un autre grâce à une caméra reliée directement par câble coaxial à un appareil récepteur¹⁰ (cf. Bailly-Roche 1967¹¹).

⁴ DUBOIS Philippe, *op. cit.*, p. 79.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷ Dictionnaire TLF, « CIRCUIT », *CNRTL*, consulté le 26 janvier 2022 [En ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/circuit>

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ BAILLY René, ROCHE André, *Dictionnaire de la télévision*, Paris : Editions Larousse, 1967.

Enfin, au sens figuré, le circuit est une « Suite d'actions ou de faits qui aboutissent au point de départ (et se répètent¹²) » ou bien un discours qui s'éternise, qui fait un « Long détour (de paroles) avant d'en arriver au fait¹³ ». La définition de « circuit » se termine par une remarque apportant plusieurs informations à propos du terme. Parmi les usages et altérations de « circuit », on trouve le verbe transitif « circuiter » ainsi défini : « Tourner (autour de¹⁴). »

Cette définition de « circuit », ici sélectionnée et raccourcie, apporte des éléments d'appui à la définition et présentation de ce qu'est un circuit fermé. On peut notamment retenir les notions de circularité, continuité, transmission, circulation et bouclage qui viennent dresser une première image du circuit fermé.

La définition donnée par le TLF de circuit fermé est tirée d'un ouvrage de René Bailly et André Roche : le *Dictionnaire de la télévision*, paru en 1967 aux éditions Larousse. En plus de la définition citée précédemment, il est précisé que la télévision en circuit fermé, aussi appelée télévision filaire, est répandue depuis 1955. Ce type de système est utilisé dans de nombreux contextes pour contrôler, surveiller et / ou informer, sur des lieux accessibles ou non à l'homme (par exemple, surveiller les voies ferrées ou bien l'intérieur d'une machine inaccessible à l'homme).

Ainsi, ces deux définitions, celle de « circuit » dans le TLF et celle de « circuit fermé » dans le *Dictionnaire de la télévision*, informent sur la nature, le fonctionnement et les usages du circuit fermé. Il s'agit donc d'un système contenant plusieurs appareils, notamment une caméra et un récepteur (généralement un moniteur), qui fait circuler une image du premier au deuxième appareil grâce à un câble coaxial ; il y a ici circulation et transmission d'informations. Le circuit fermé se caractérise comme un système clos, fonctionnant en interne (d'où son qualificatif « fermé ») et dont la circulation de l'information (ou du courant) est ininterrompue ; il y a ici continuité. Ce maintien de l'information, captée par la caméra, signifie que le circuit fermé fonctionne en direct. Pour ce qui est des notions de circularité et de bouclage que j'ai évoqué plus haut, il faut en venir aux usages du circuit fermé : contrôler, surveiller et / ou informer. L'information, l'image, captée par la caméra est transmise jusqu'au moniteur sur lequel elle est diffusée. L'information est alors analysée par la personne qui utilise le circuit fermé et, en fonction du résultat de son analyse, se déplacera ou non sur le site observé par la caméra. Il y a donc circularité et bouclage dans le sens où l'information, qui est parvenue d'un

¹² Dictionnaire TLF, « CIRCUIT », *op. cit.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

bout à l'autre de la chaîne du circuit fermé, retourne à son point de départ par le biais de la personne chargée du circuit fermé.

Le circuit fermé est donc un mécanisme qui capte une information, l'enferme dans sa boucle et la fait continuellement circuler au moyen de la technique (caméra, câble coaxial, moniteur) et de l'activité humaine (contrôle, surveillance, information).

La définition de « circuit fermé » du *Dictionnaire de la télévision* renvoie à deux autres définitions : celle de la « caméra » et celle du « câble coaxial ». Le câble coaxial est un « ... câble utilisé pour la transmission des signaux vidéo¹⁵ ... » employé sur des distances ne dépassant pas 40 kilomètres. Le câble coaxial n'est pas à confondre avec le tube cathodique, utilisé pour la télévision, qui lui convertit un « ... signal électrique en image¹⁶ ... », alors que le premier ne fait que transmettre le signal vidéo, il n'agit pas dessus. En effet, la conversion aura déjà été faite par la caméra, qui traduit la lumière qu'elle reçoit dans son objectif en image. Le câble coaxial transmet cette image de la caméra au moniteur.

Le câble coaxial est une invention qui remonte à la fin du XIX^e siècle. La caméra est un principe bien plus ancien, dont l'invention remonte au XV^e siècle. Le terme « caméra » trouve son origine en Italie sous la forme de *camera obscura*, qui signifie « chambre noire ». La chambre noire est l'ancêtre de l'actuelle caméra et elle était utilisée par les artistes comme outil de représentation. Si aujourd'hui la caméra est définie comme un « ... appareil de prises de vues animées¹⁷ ... » pour la télévision, le cinéma ou tout autre usage, de taille relativement petite, la *camera obscura* était quant à elle un objet imposant dans lequel l'artiste pouvait entièrement pénétrer. Les écrits de Léonard de Vinci apportent une description des *camera obscura* (fig. 3) utilisées à l'époque de l'artiste : « ... “C'est encore la chambre d'une maison hermétiquement close. Une fine ouverture est percée dans un volet. Sur le mur opposé se peint, renversée, l'image du paysage extérieur¹⁸.” » Il suffisait à l'artiste de placer sa toile devant le mur sur lequel apparaissait l'image et de repasser au crayon les contours du paysage. De la *camera obscura* à la caméra telle qu'elle est connue au XXI^e siècle, beaucoup d'améliorations et d'évolutions ont eu lieu (taille, technologie, optique), mais le principe de renversement de l'image grâce à un objectif recevant la lumière est le même. Le fonctionnement de la caméra se découpe en trois parties : une partie optique, un système d'émission et un récepteur. La partie

¹⁵ BAILLY René, ROCHE André, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶ Dictionnaire TLF, « TUBE », CNRTL, consulté le 10 février 2022 [En ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/tube>

¹⁷ BAILLY René, ROCHE André, *Ibid.*, p. 29.

¹⁸ BESSY Maurice, CHARDANS Jean-Louis, *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, Paris : Editions J.-J. Pauvert, 1965-1971, p. 302.

optique est constituée d'un objectif qui reçoit la lumière de l'extérieur, c'est-à-dire l'image, et qui la transmet au système d'émission. Celui-ci est un tube électronique qui transforme l'image en signal électrique. L'image acquiert son statut d'image grâce à ce dispositif. Avant cela, elle ne correspond qu'à des variations d'intensité lumineuse. Cette image électrique nouvellement formée atteint ensuite le récepteur, qui agit comme un moniteur, où elle est rendue visible pour l'utilisateur de la caméra.

La caméra a, depuis son origine, connu de multiples usages. Si à ses débuts elle était grandement utilisée par les artistes, son utilisation en tant qu'outil artistique s'est peu à peu dissoute au fil de ses évolutions techniques. Elle connaît un regain d'intérêt auprès des artistes du XIX^e siècle sous la forme de l'appareil photographique et devient par la suite une forme d'art en soi. De ce nouvel appareil découle de nombreuses expériences optiques dont certaines, notamment la chronophotographie¹⁹ (1878) (*fig. 4*) d'Eadweard Muybridge (1830-1904), annoncent l'apparition d'un nouvel appareil, la caméra, mais aussi d'un nouvel art : le cinéma. La caméra naît d'une succession d'inventions et d'évolutions cinématographiques qui ne sera pas retracée ici²⁰, mais qui témoigne d'un intérêt ardent pour le cinéma et d'une incessante quête de perfectionnement quant à la technologie des caméras utilisées pour filmer.

Au début du XX^e siècle, la caméra répond donc essentiellement à un usage cinématographique. C'est au cours des années 1940, pendant la Seconde Guerre mondiale et conjointement au développement de la télévision, que la caméra est utilisée pour une autre fin que le cinéma. Elle fait partie d'un système en circuit fermé permettant de surveiller à distance le lancement de fusées et missiles allemands. L'appareil est relié par câble à un moniteur, qui transmet en direct les images, mais sans les enregistrer. Naît ainsi le principe original de la CCTV (*Closed Circuit TV*²¹) : une caméra placée à distance permet d'observer en temps réel un lieu grâce à la retransmission des images sur un moniteur. Chaque caméra est reliée à un seul moniteur, mais très vite des systèmes de commutation sont installés sur les circuits de vidéosurveillance. Cela permet de faire apparaître sur un seul moniteur les images de plusieurs caméras. Les systèmes de vidéosurveillance vont connaître (et connaissent toujours) de nombreuses évolutions techniques²². Dès 1954, il est possible d'enregistrer les images filmées par les caméras (l'enregistrement se fait sur bandes magnétiques). Au cours des années 1960,

¹⁹ Technique photographique consistant à prendre une succession de photographies à des intervalles très courts pour reconstituer les différentes étapes d'un mouvement ou d'un phénomène physique.

²⁰ Voir BESSY Maurice, CHARDANS Jean-Louis, *op. cit.*, p. 302-311., pour une brève histoire de la caméra.

²¹ Trad. : Télévision en circuit fermé.

²² LEMAIRE Élodie, *L'œil sécuritaire : mythes et réalités de la vidéosurveillance*, Paris : Editions La Découverte, collection L'envers des faits, 2019, p. 9-10.

tout comme la télévision, les systèmes de vidéosurveillance passent à la couleur. Aussi, les caméras sont manipulables à distance (modifier l'angle de vue, zoomer). L'évolution majeure se produit lorsque la vidéo, qui était jusque-là analogique, passe au numérique : une capacité d'enregistrement multipliée grâce aux disques durs (plus besoin de bandes magnétiques), le numérique offre une meilleure image que l'analogique (haute définition), l'angle de vue n'a plus de limites (vision à 360°). Très récemment encore, les caméras de vidéosurveillance ont acquis la possibilité de se déplacer grâce à leur installation sur des drones.

Bien que les systèmes de vidéosurveillance connaissent toutes ces évolutions, son principe s'appuie sur le même mécanisme qu'à son origine : le circuit fermé. C'est d'ailleurs avec cette expression que la vidéosurveillance avait été nommée à sa naissance : télévision en circuit fermé, ou pour reprendre le terme anglophone *CCTV* (*Closed Circuit TV*) qui est toujours employé aujourd'hui pour désigner les systèmes de vidéosurveillance.

Il semblerait donc que le principe de circuit fermé soit la caractéristique majeure de la vidéosurveillance, et peut-être bien (aujourd'hui en tout cas) une des caractéristiques principales de la surveillance contemporaine. Il faut retourner en arrière, aux tout premiers principes de surveillance, pour observer si le principe de circuit fermé, tel qu'il a été décrit plus haut, était déjà présent ou non, pour savoir si surveillance rime avec circuit fermé.

1.1.2. Aux origines de la surveillance

Afin de comprendre quelle était la première forme de surveillance, il faut d'abord expliquer de quels processus et évolutions elle découle. L'ouvrage *Surveiller et punir. Naissance de la prison* de Michel Foucault (1975) est éclairant à ce sujet.

Tout commence avec le supplice, et notamment avec sa disparition. Le supplice est une peine qui affecte physiquement le corps du condamné, volontairement douloureuse, entraînant parfois jusqu'à la mort, et ayant pour objectif principal de blâmer le condamné. Cette punition marque le corps du supplicié et l'esprit de l'homme qui le regarde ; le supplice est intense : il est le triomphe de la justice²³. Il fut pratiqué jusqu'au début du XIX^e siècle. Progressivement à cette période, se met en place un double processus d'élimination du supplice : « ... effacement du spectacle [et] annulation de la douleur²⁴ ... » La finalité de ce double processus est de moins toucher le corps et d'avoir plus d'effets sur l'esprit de l'individu, sur son comportement. Cela

²³ FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Editions Gallimard, collection tel, 1975, p. 44.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

conduit à modifier les peines et à redéfinir les crimes en fonction de leur gravité et du vice qu'ils entretiennent (ex : le viol reflète une perversion ; le meurtre est une pulsion, un désir²⁵). Beaucoup de peines qui touchaient directement au corps vont être revues pour toucher *indirectement* le corps, notamment par l'enfermement, l'interdiction et la contrainte. « ... la prison, la réclusion, les travaux forcés, le bagne, l'interdiction de séjour, la déportation [...] sont bien des peines "physiques"²⁶ ... » Cette manipulation du corps du condamné, ce contrôle, témoigne d'un dépassement de la punition. Il n'est plus tant question de punir pour un crime, mais de corriger le comportement qui a amené à produire ce crime.

Ce contrôle du comportement passe par une codification nette des pratiques illicites. Le but est de généraliser, hiérarchiser et établir un code valable pour tous de la punition : universalisation du pouvoir de punir. Cependant, cette universalisation peut amener à des débordements punitifs du côté de la justice et du peuple qui devront être modérés et nuancés pour respecter l'humanité du criminel²⁷. Cette codification a lieu au début du XIX^e siècle. Jusqu'alors, l'enfermement était peu attribué pour plusieurs raisons :

Parce qu'il est incapable de répondre à la spécificité des crimes. Parce qu'il est dépourvu d'effets sur le public. Parce qu'il est inutile à la société, nuisible même : il est coûteux, il entretient les condamnés dans l'oisiveté, il multiplie leurs vices. Parce que l'accomplissement d'une telle peine est difficile à contrôler et qu'on risque d'exposer les détenus à l'arbitraire de leurs gardiens. Parce que le métier de priver un homme de sa liberté et de le surveiller en prison est un exercice de tyrannie²⁸.

Lors de la redéfinition des peines, il est fait le constat que les travaux forcés, le bagne, la détention représentaient en fait une seule et même forme de correction : l'enfermement. À toutes ces structures indépendantes et éparpillées a été appliqué un même principe architectural et fonctionnel : un lieu clos, dont il est impossible de sortir ou de pénétrer, où la loi de la punition règne, tout en continuant d'appliquer une peine à la hauteur du crime.

La prison fut victime de nombreuses critiques et désaccords, mais il est un point sur lequel tous s'accordent : la rigueur de la prison encadre et maintient les criminels, par le travail forcé, par l'isolement, par la surveillance, par la rétribution du travail (permettant ainsi un début de réinsertion). Tout cela dans la cadence d'un emploi du temps qui rythme la journée par l'enchaînement d'activités bien précises, avec son lot d'obligations et d'interdictions. Avec la

²⁵ FOUCAULT Michel, *op. cit.*, p. 25.

²⁶ *Ibid.*, p. 17.

²⁷ *Ibid.*, PARTIE II, Chapitre I, p. 87., et les 6 règles de légitimation et codification du pouvoir de punir, p. 112-116.

²⁸ *Ibid.*, p. 135.

prison, la peine disparaît de la vue du public. La simple connaissance que cette peine sera accomplie au sein de la prison, entre le criminel et son surveillant, doit suffire à être un exemple.

Le criminel est continuellement observé en prison : son comportement, ses habitudes, ses attitudes. L'objectif de la prison est de lui faire acquérir de nouvelles habitudes, et de faire disparaître les anciennes, qui étaient jugées mauvaises. Il s'agit d'un remaniement total de sa personne. La prison applique donc bien un pouvoir de contrôle sur les individus puisqu'elle cherche à rétablir un ordre chez ces êtres *violents, déviants*. L'individu devient soumis à un système qui l'englobe et dont il ne peut s'échapper : un système disciplinaire.

La prison discipline. La discipline, c'est assujettir un corps à une domination pour le rendre docile dans le but qu'il soit utile. Pour exercer sa force, la discipline va agir sur les corps *via* plusieurs modalités. Elle va façonner les corps en les conditionnant à un comportement qu'elle aura déterminé (organisation des activités, déplacement et répartition des corps). Elle va aussi se munir d'un dispositif architectural. En effet :

[l]'exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraigne par le jeu du regard ; un appareil où les techniques qui permettent de voir induisent des effets de pouvoir, et où, en retour, les moyens de coercition rendent clairement visibles ceux sur qui ils s'appliquent²⁹.

Un tel système de disciplinarisation cherche à normaliser les individus. Pour exercer une telle discipline, la forme architecturale la plus adaptée est celle pensée par Jeremy Bentham à la fin du XVIII^e siècle : le panoptique (*fig. 5 à 7*). Il s'agit d'une architecture carcérale circulaire. Les cellules forment le périmètre de ce cercle. Au centre prône une tour ; c'est là que s'installe le gardien. L'ouverture des cellules est tournée vers cette tour et les détenus n'ont aucun moyen de voir leurs congénères. En revanche, grâce à la vision axiale des cellules et l'effet de contre-jour, le surveillant est capable de voir (au moins la silhouette) de chacun des détenus. « Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. [...] La visibilité est un piège³⁰. » Le fondement même du panoptique de Bentham est de faire en sorte que la surveillance soit permanente sans qu'elle soit appliquée continuellement ; le détenu verra toujours la tour d'où est exercée la surveillance mais ne pourra jamais vérifier s'il est alors effectivement surveillé. Les effets du panoptique sont toujours actifs sans être pour autant effectifs. Tel le circuit fermé, l'information captée est distribuée en continu, mais n'implique pas nécessairement d'être observée, d'être analysée. Le surveillant a accès à la vision de la cellule, à l'écran de visionnage, sans pour autant la/le surveiller.

²⁹ FOUCAULT Michel, *op. cit.*, p. 201.

³⁰ *Ibid.*, p. 233-234.

Le modèle du panoptique a connu, pour ainsi dire, un grand succès au milieu du XIX^e siècle. C'est le modèle carcéral qui était alors établi, tant dans l'architecture que dans la discipline. Il est l'incarnation du système disciplinaire que constituent alors les sociétés humaines (notamment occidentales) de l'époque. Le pouvoir, détenu par un petit nombre, contrôle la surveillance et celle-ci s'accomplit le mieux dans des espaces clos, spatialisés et hiérarchisés. La surveillance est donc exercée de manière hétéronome³¹, chaque individu étant le plus possible immatriculé et devant entrer dans les normes établies (ou, pour le dire d'une autre manière, ne pas franchir les interdits sous peine de subir une punition, une correction visant à rectifier sa déviance). Les individus d'un tel système sont donc contraints à la normalisation exercée par la société dans laquelle ils évoluent. Pour le cas de la France, c'est l'État qui détient ce pouvoir, c'est donc l'État qui discipline.

Les systèmes disciplinaires sont toujours en activité aujourd'hui, à différentes échelles (prison, hôpital, famille, école, usine), mais ne constituent pas le seul système qui soit. Dans « Les sociétés de contrôle³² » (1990), Gilles Deleuze écrit que les sociétés disciplinaires connaissent un basculement avec la politique de Napoléon : le XX^e siècle, et plus précisément l'après Seconde Guerre mondiale, voit naître ce que le philosophe nomme les *sociétés de contrôle*. Selon lui, elles supplantent les sociétés disciplinaires. Avant de s'avancer plus, il faut observer les caractéristiques et effets d'une société de contrôle. À la différence de la discipline, rigide et fixe, le contrôle introduit la notion de variabilité. Ainsi, une attitude ou un effet qui aura été déterminé dans une société disciplinaire connaîtra des variations d'application dans une société de contrôle. Aussi, quelques caractéristiques d'un système disciplinaire ont été données plus avant, et le contrôle se place en opposition à une partie d'entre eux. En effet, le contrôle agit sur des espaces ouverts (ce qui le rend particulièrement actif sur l'ensemble d'un territoire), où chaque action est maximisée dans son espace et son temps. Étant appliqué de manière continue sur des espaces ouverts, cela signifie que le contrôle n'est pas unidirectionnel, d'un supérieur à un inférieur, mais multidirectionnel et il est donc aussi exercé par les individus constituant cette société de contrôle. La surveillance devient autonome³³, vivante au sein des individus. Le regard surveillant de chacun n'agit plus comme une interdiction, comme un effet de normalisation (comme c'est le cas pour la discipline), mais comme une incitation à surveiller

³¹ CHANDELIER Julien, *op. cit.*

³² DELEUZE Gilles, « Les sociétés de contrôle », *EcoRev'*, n°46, 2018, p. 5-12., consulté le 24 février 2022 [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-ecorev-2018-1-page-5.htm?contenu=resume>

³³ CHANDELIER Julien, *ibid.*

davantage, à surveiller soi-même. Cet acte de surveillance en provenance de l'individu est qualifié de *sousveillance*³⁴.

Ainsi, Deleuze écrit en 1990 que les sociétés de contrôle ont pris le dessus sur les sociétés disciplinaires. Julien Chandelier, doctorant en sociologie à l'Université Paris-Descartes, propose que ces deux types de sociétés cohabitent au XXI^e siècle : société disciplinaire pratiquée dans l'espace étatique (ce qu'il qualifie comme le réel) ; société de contrôle pratiquée dans le numérique. Il faut constater que pour le premier, le contrôle est devenu omniprésent et inévitable, et que pour le second, les effets sont plus nuancés : le contrôle est bien omniprésent dans le numérique, mais reste unilatéral en ce qui concerne le *réel* de tout un chacun. Dans tout cela, la surveillance reste pratiquée (par un supérieur ou par tous les individus). Elle ne prend plus la forme du panoptique mais s'appuie toujours sur le pouvoir du regard et de la présence (systèmes de vidéosurveillance, collecte de données numériques) par le biais de la mécanique du circuit-fermé. Ainsi, depuis ses prémisses jusqu'au numérique, en passant par le panoptique, la surveillance prend la forme d'un regard capable d'observer sa cible continuellement et, en retour, qui peut ou non contrôler, agir, faire cas de son observation, répondre de son pouvoir de surveillant.

1.1.3. Télévision = vidéo ?

Surnommée le « petit écran » ou encore la « petite lucarne », la télévision tire son étymologie du grec *têle*, qui signifie loin, et du latin *visio*, qui signifie vision³⁵. Il faut comprendre là que la télévision permet de voir ce qui se passe au loin. Dans le langage courant, la télévision fait référence à cette boîte, aujourd'hui devenue très plate, qui occupe bien souvent une place centrale dans le salon, en face du canapé, et qui transmet aux membres d'un foyer des informations et images venues du monde entier. Mais il ne s'agit que de la partie visible de la télévision. Son action commence bien avant qu'apparaissent des images à l'écran. En effet, elle est un groupement d'appareils (caméra, câbles, émetteur, tube cathodique, récepteur, antenne) qui transmet à distance les images filmées. Les principales opérations effectuées par la télévision sont la traduction de la lumière reçue par la caméra en signal électrique puis, après s'être déplacé jusqu'au récepteur, de transmettre ce signal électrique en lumière, notamment grâce au tube cathodique dont c'est la fonction.

³⁴ CHANDELIER Julien, *op. cit.*

³⁵ BAILLY René, ROCHE André, *op. cit.*, p. 208.

Tracer un historique de la télévision et désigner son inventeur n'est pas chose aisée. Sa création est due à une multitude d'autres inventions qui, par leurs rencontres et leurs évolutions, ont conduit à la formation de la télévision telle qu'elle est décrite ci-dessus. Le *Dictionnaire de la télévision* de René Bailly et André Roche (1967) propose quelques moments clés et explications de la création de la télévision³⁶. Quelques dates majeures sont retenues ici. Le premier moment marquant de l'histoire de la télévision est la réussite de la transmission. Celle-ci s'est faite dans un premier temps grâce aux ondes radioélectriques. En 1860, Giovanni Caselli, physicien italien, met au point le pantélégraphe, ancêtre du fax, qui parvient à transmettre grâce à l'électricité des messages. Deux décennies plus tard, Constantin Senlecq, physicien français, « ... énonce le principe de la transmission séquentielle des éléments de l'image³⁷ ... » (1879) qu'il parvient à mettre en œuvre dans un appareil qui analyse, transporte et reconstitue les images à l'aide du courant électrique. Puis, l'arrivée de l'électronique bouleverse la transmission : le scientifique russe Boris Rosing utilise un tube cathodique pour recevoir et reconstituer l'image (1907). 20 ans plus tard, en 1927, Vladimir Zworykin, physicien russe, met au point son « ... iconoscope, élément essentiel des appareils de télévision, qui permet l'analyse électronique de l'image³⁸. » C'est la première forme complète de la télévision. Les années 1930 seront caractérisées par de multiples expériences de transmissions, avec des distances de plus en plus longues et une définition de plus en plus grande. Très rapidement naît ainsi la première émission de télévision en France, le 26 avril 1935. Alors qu'une partie de l'Europe et les États-Unis développent leurs premières émissions à grande échelle, la Seconde Guerre mondiale suspend toute avancée télévisuelle. La télévision connaît cependant un essor très important dans l'après-guerre : cela est lié à l'explosion générale de consommation. La télévision devient ainsi, à partir des années 1950, la forme de divertissement la plus répandue, supplantant la radio et le cinéma.

André Bazin, spécialiste de la télévision, qualifie « ... des notions comme simultanété, effet de présence et sentiment de direct³⁹ ... » comme les principales caractéristiques de la télévision. Il voyait en elle une image-vidéo capable de rendre ce que le cinéma n'est pas parvenu à faire : donner une vision telle quelle de la réalité et de la vie. Dans *Une télévision allumée* de Viva Paci et Stéfany Boisvert (2018), la télévision est présentée comme un média qui met et considère les humains à égalité, à la différence du cinéma qui va choisir les personnes

³⁶ BAILLY René, ROCHE André, *op. cit.*, p. 208-210.

³⁷ *Ibid.*, p. 208.

³⁸ *Ibid.*, p. 208.

³⁹ PACI Viva, BOISVERT Stéfany, *Une télévision allumée : les arts dans le noir et blanc du tube cathodique*, Saint-Denis : Editions Presses universitaires de Vincennes, 2018.

(les acteurs) qu'il filme. « La caméra [de la télévision] aurait ainsi le pouvoir de créer une parole inédite⁴⁰ ... », celle de ceux qui, habituellement, sont exclus du regard de la caméra.

La télévision connaît un développement particulièrement important dans les années 1950-1960, notamment du point de vue esthétique. Elle avait alors le rôle de repousser les limites des médias auxquels elle s'accouplait (son, vidéo, happenings multi- et inter-media). Cela rejoint bien évidemment l'explosion de la consommation de biens (électroniques) que connaît la société dans la période d'après-guerre. La nouveauté majeure autour de la vidéo et de la télévision est l'arrivée de la caméra portative de Sony en 1967 : la Portapak. Dans le même temps, de nombreuses collaborations entre la télévision et les vidéastes ont lieu. « La télévision de service public, alors à ses débuts, les grands réseaux de télévision et la télévision par câble permettaient toutes aux pionniers de la vidéo de créer leurs œuvres et de les diffuser⁴¹. » Des laboratoires expérimentaux tels que le GRI (Groupe de Recherche Image) apparaissent et accueillent des artistes comme Nam June Paik ou Allan Kaprow. C'est de cette pratique à la télévision que va découler l'art vidéo, pour « ... "libérer la télévision"⁴² ... » de ses pratiques habituelles. Bien que cette alliance entre la télévision et les créations vidéo, sous la forme de programmes et d'émissions, revitalisa « ... la programmation et [changea] les codes du langage télévisuel⁴³ », elle fut malgré tout absorbée par l'impassibilité de l'industrie de la télévision. Les artistes furent englobés par les studios et avaient perdu la liberté de création pour répondre à un rendement télévisuel.

Peu à peu, en réponse à cette subordination de l'art à la télévision, ces créations devinrent alors critiques et contestataires, relevant d'un activisme vidéo. Cet activisme fut accompagné d'expériences formelles et esthétiques sur la vidéo. L'arrivée de la caméra Portapak, qui avait la caractéristique révolutionnaire d'être portative, fit sortir les vidéastes des studios de télévision et de leurs contraintes. Avant cela, les quelques vidéastes qui n'avaient pas souhaité participer aux expériences proposées à la télévision s'étaient emparés de caméras de surveillance et avaient commencé à filmer. Avec la caméra portative, une création *underground* se formait, distante des réseaux télévisuels et muséaux, promouvant une création centrée sur le processus et non sur le résultat, l'œuvre finale. Par exemple, le centre 'Global Village Video' basé à Manhattan a proposé toute une série de documentaires « Guerilla TV » révolutionnaires,

⁴⁰ PACI Viva, BOISVERT Stéfany, *op. cit.*, p. 10.

⁴¹ *Ibid.*, p. 254-255.

⁴² *Ibid.*, p. 123.

⁴³ *Ibid.*, p. 273.

tant dans l'esthétique que dans les sujets abordés. Le centre bouscula les conventions télévisuelles publiques pour réclamer une télévision indépendante et plus libre.

La vidéo, distinguée grâce à la Portapak, a été le moyen de se détacher du joug de la télévision, dominante et monopolisée (par le gouvernement en ce qui concerne la France). L'apparition et l'usage massif de la vidéo portable a permis de s'émanciper de cet outil qu'est la télévision et qui (peut) imposer un discours. La vidéo portable a critiqué et contesté, a donné une voix à ceux qui voulaient transmettre un message. Ce phénomène est d'ailleurs toujours présent dans les nouveaux outils numériques.

Aujourd'hui, la répartition de l'outil vidéo est très différente et bien plus développée que dans les années 1970 : « ... des caméras vidéo dans les mains des gens, une distribution décentralisée et une variété infinie de moyens de diffuser l'art et l'information⁴⁴. » La distinction entre télévision et vidéo est très nette à présent et une alliance comme il y a pu en avoir dans les années 1960-1970 avec les groupes expérimentaux ne pourra probablement pas se renouveler, car la télévision a des objectifs peut-être trop rigides pour la vidéo, et ce malgré le déploiement des caméras et des formats de plus en plus manipulables (téléphones portables).

⁴⁴ PACI Viva, BOISVERT Stéfany, *op. cit.*, p. 264.

1.2. Art vidéo : l'art de la surveillance ?

Il est une forme de flux d'images qui, par son inquiétante étrangeté⁴⁵, a suscité l'intérêt des artistes de l'art vidéo : la vidéosurveillance. Si les artistes ne cessent de traiter, frontalement ou subtilement, le sujet de la surveillance, c'est bien parce que celui-ci n'est pas encore « résolu ». La surveillance est un sujet qui fait polémique et qui a déjà inquiété par le passé. Si les artistes s'y intéressent, c'est aussi car parler de surveillance, c'est parler d'images et de vidéos du monde, c'est parler de la réalité. Source infinie de matières et de matériaux, cette réalité propose et provoque plus d'une idée à la fois. Alors produire de l'art à propos de la surveillance, c'est proposer un regard voyeur, surveilleur, observateur sur le monde ; ou bien une manière un peu vicieuse d'observer les procédés des systèmes de surveillance.

Les œuvres de Peter Campus, Bruce Nauman et Dan Graham importent beaucoup à l'étude pour plusieurs raisons. Ce trio d'artistes forme les piliers de l'art vidéo et présente donc ici l'intérêt de contribuer à définir cette pratique dans ses caractéristiques majeures. Il se trouve qu'ils sont aussi très régulièrement associés et étudiés pour les similitudes que leurs travaux partagent avec la surveillance vidéo. Il apparaît même que ces productions relèveraient du *surveillance art*, terme qui, malgré son évidence, est très peu employé dans la littérature sur l'art vidéo.

Y a-t-il vraiment une pratique de la surveillance dans l'art ? Observer la présence de comparaisons entre des productions plastiques et la surveillance, sans pour autant que celles-ci soient regroupées sous le terme de *surveillance art* semble étrange. Ce n'est pourtant pas les exemples qui manquent. De nombreux travaux vidéographiques ont été envisagés et interprétés comme des œuvres proposant un discours sur la surveillance, faisant même apparaître la notion de pulsion scopique.

Ce terme est l'invention du psychanalyste Sigmund Freud. D'abord conçu en allemand sous la forme *Schaulust*, regroupant alors l'action de regarder avec curiosité et le désir sexuel, il est traduit en anglais par *scopic pulsion*. Le terme *scopic* renvoie à deux termes différents : *scopophilie* et *scoptophilie*. « ... du grec *-skopos*, *-skopia*, de *skopein* "examiner, observer"⁴⁶ ». *-scop* désigne le fait de regarder, d'observer, alors que *-scopt* désigne le fait de « ... "s'amuser

⁴⁵ Emprunt à Sigmund Freud du titre d'un de ses essais, intitulé en allemand *Das Unheimliche* et publié en 1919.

⁴⁶ Dictionnaire Le Petit Robert, « -SCOPE, -SCOPIE », Paris : Editions Le Robert, 2016, p. 2329.

de⁴⁷». » La pulsion scopique définit le fait d’apprécier observer et d’être observé, jouant à la fois sur les notions de voyeurisme et d’exhibitionnisme.

Le terme « scopique » entre donc bien en dialogue avec les intentions supposées des installations vidéo portant sur la surveillance. *Going Around the Corner Piece* (1970) (fig. 21 et 22) de Bruce Nauman est l’illustration même de ce terme : le spectateur est incité au voyeurisme, il observe les autres individus déambuler autour de la structure, mais il est aussi soumis à l’exhibitionnisme, ces mêmes individus étant eux aussi capables de l’observer évoluer.

1.2.1. Art vidéo, ou l’apparition d’un nouvel espace-temps

À l’heure de la communication, les pratiques artistiques engagent à toutes les perspectives. Ce n’est plus tant à l’intérieur d’une même discipline que dans une heuristique, “préférant le voyage à la destination”, que la création contemporaine fait face au monde. Il n’y a désormais pas plus d’art vidéo que d’installation, de multimédia que de *cellules* (le mot dit bien ce qu’il veut dire) propres à une discipline. Il n’y a que notre sombre désir de classer et d’en finir avec ce qui a pour mission d’élargir le champ de la pensée⁴⁸.

La mondialisation de l’art dans le courant des années 1980-1990 accentue les échanges à travers le globe et engendre une infinité d’échanges culturels et artistiques. L’identification des courants devient alors plus complexe pour plusieurs raisons : les pratiques et les « écoles » explosent, la création est aussi effervescente qu’instable ; les genres et techniques se mélangent et se chevauchent, il devient impossible de penser une histoire de l’art comme une succession d’évènements. Il s’agit plutôt d’envisager cette histoire comme une superposition d’évènements simultanés, produisant eux-mêmes une diversité d’autres évènements simultanés, telle une généalogie.

Il serait donc délicat (et dans le contexte de ce mémoire, inapproprié) de vouloir dresser une liste exhaustive de tous les courants et de leurs filiations les uns aux autres. L’intérêt se porte maintenant sur une pratique qui a vu le jour conjointement à l’apparition des *happenings* et de l’installation : l’art vidéo.

L’art vidéo est souvent désigné comme l’enfant de la télévision, mais en réalité, l’un et l’autre se doublent⁴⁹, collaborent sans se supplanter. L’art vidéo n’est pas une autre forme de

⁴⁷ MIJOLLA (de) Alain (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse : concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, Paris : Editions Hachette littératures, 2005, p. 1547.

⁴⁸ BLISTÈNE Bernard, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁹ Dans le sens de : s’accompagner.

télévision, mais un format qui donne vie à la télévision, qui permet de la penser et de nourrir son imaginaire. « C'est-à-dire qu'il me semble préférable de voir la vidéo plutôt comme une manière de *penser la télévision avec ses propres formes*. C'est-à-dire, justement, comme image et comme dispositif⁵⁰. »

En effet, la naissance de l'art vidéo se fait par une perturbation de l'image télévisée à l'aide d'un aimant approché d'un tube cathodique en 1963 : l'artiste coréen Nam June Paik (1932-2006), à l'origine de cette perturbation, incarne alors la figure clé de l'art vidéo. Cet artiste va en fait subir les influences de multiples modalités. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la vidéo connaît un développement majeur ; elle fait son apparition sur le marché pour le grand public, ce qui ouvre largement l'accessibilité à ce médium. En 1967, Sony crée le *Portapak*, le premier enregistreur vidéo portable, là aussi, pour le grand public. Cela va, en quelque sorte, avoir le même effet que les tubes de peinture pour les impressionnistes : les artistes vont investir leur création dans la découverte de ce nouveau médium rendu accessible. Aux États-Unis, c'est avec les expérimentations du musicien-plasticien John Cage (1912-1992) que cette pratique va prendre son envol ; en Allemagne, c'est Fluxus, auquel Nam June Paik a participé, qui a eu un rôle important dans le développement de l'art vidéo.

“– Croyez-vous que l'art vidéo soit appelé à prendre un grand développement ?

– J'en suis convaincu. Marcel Duchamp a tout fait sauf la vidéo. Il a fait une grande porte d'entrée et une toute petite porte de sortie. Cette porte-là, c'est la vidéo. C'est par elle que nous pouvons sortir de Marcel Duchamp.” Interview de Nam June Paik par Irmeline Lebeer, 1975⁵¹.

C'est par le *happening* que les artistes vont développer l'art vidéo. La vidéo va servir à enregistrer ces actions, à en produire une trace ; elle va aussi être utilisée comme médium artistique, intégrant le *happening*. C'est ainsi qu'en 1969 Nam June Paik produira, avec la participation de Charlotte Moorman (1933-1991), *TV Bra for Living Sculpture*. La violoncelliste porte sur son buste une brassière munie de deux petits moniteurs retransmettant en direct l'action, qui est alors filmée par Nam June Paik. L'instantanéité de la diffusion de la vidéo plaît aux artistes. Il n'y a plus qu'à patienter pour que le film soit tiré et développé avant de pouvoir le voir. La vidéo, par ses capacités techniques, élargit le champ des possibles artistiques.

⁵⁰ DUBOIS Philippe, *op. cit.*, p. 108.

⁵¹ MÈREDIEU (de) Florence, *ANT, op. cit.*, p. 27.

Alors que la vision du peintre est une vision globale et panoptique, celle du cinéaste est une vision qui éclate en une infinité de prises de vues fragmentaires. Le monde du cinéma et de la vidéo apparaît alors comme un univers optique en apesanteur, délivré des contingences matérielles et qui flotte dans l'espace⁵².

Ce qui étonne avec l'image vidéo, c'est que bons nombres de ces caractéristiques, de ces modalités, se recoupent avec celle de l'image picturale, à la seule différence (et encore) que la première est une « image-mouvement » comme l'a formulé Deleuze⁵³. En effet, il est approprié en vidéo de parler de lumière, de couleur, d'espace, de format et / ou cadrage, quoique ce dernier tende déjà vers un vocabulaire cinématographique. À ceux-ci s'ajoutent la fragmentation de l'image par la pixellisation, la possibilité du traitement vidéo (l'image peut être étirée, condensée, déformée, incrustée, recadrée, mise en abyme), la texture (les effets de neige ou de bruit), et bien sûr le travail du temps. Retransmise en direct, en différé, retardée, décalée, inversée, ralentie, accélérée, la vidéo défie les lois de la temporalité. L'enregistrement et la rediffusion d'une image dans un autre espace que celui d'origine amène la vidéo à pouvoir faire se superposer, s'imbriquer différents espaces et temporalités qui ne peuvent se côtoyer en réalité. Ces espaces-temps produits grâce aux pouvoirs de la vidéo relèvent à la fois de la notion de mise en abyme et d'ubiquité. Alexandra Dementieva réalise, en 2003, *La Mémoire du miroir* (fig. 8). Le spectateur entre dans une salle obscure où il se place au centre. Son image apparaît alors sur l'écran qui lui fait face, tel un miroir. Peu à peu, d'autres silhouettes apparaissent sur le moniteur, surgissant de l'obscurité. Il s'agit des images enregistrées des précédents visiteurs qui se sont présentés à l'écran. À l'instar de souvenirs visuels, ces images qui reparaissent sont générées par le système vidéo, confrontant ainsi le temps présent du spectateur avec le temps passé de ceux qui l'ont précédé. Découvrant peu à peu les possibilités de la vidéo, les artistes vont jouer avec le décalage, le cadrage, l'omniprésence, l'emboîtement d'évènements, développant ainsi un certain attachement à la notion de narcissisme : « ... l'appareil fonctionnant comme une sorte de miroir électronique légèrement décalé et faussé, ce qui permet à l'artiste (ou au spectateur) de jouer avec sa propre image⁵⁴. » L'image vidéo crée un double de la réalité. Il la transpose dans un monde numérique, derrière l'écran, tout en lui faisant face.

Réapparaît ici un questionnement autour de la mimesis, délaissé depuis plusieurs décennies alors. La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle sont marqués par la volonté de se détacher des conventions académiques qui amènent à l'apparition de nouvelles techniques et pratiques artistiques. Cela conduit peu à peu, tout au long du XX^e siècle, à rapprocher l'art de

⁵² MÈREDIEU (de) Florence, *HMIAMC, op. cit.*, p. 537.

⁵³ MÈREDIEU (de) Florence, *HMIAMC, op. cit.*, p. 536.

⁵⁴ MÈREDIEU (de) Florence, *ANT, op. cit.*, p. 38.

la réalité, à vouloir faire disparaître la frontière qui les distingue. Cette démarche fait elle-même apparaître de nouvelles pratiques, plus hybrides, plus totalisantes, pour cette fois-ci être au plus proche de la réalité. Il faut reconnaître que cette volonté d'approcher le monde semble parfois bien lointaine de la réalité et pourtant, c'est dans cet éloignement vis-à-vis du réel, tel que Marcuse le conçoit, que l'on est le plus à même de pouvoir parler et réfléchir sur celui-ci⁵⁵. Ainsi, les installations vidéo produisant un dérèglement de l'espace-temps ordinaire sèment le trouble et la confusion dans l'esprit du spectateur et stimulent la réflexion sur le sujet.

Les travaux de Dan Graham, Bruce Nauman et Peter Campus se situent là, dans ce traitement optique de la réalité, dans cette perturbation de notre espace-temps. Par un usage conceptuel de la vidéo et l'utilisation de matériaux comme la lumière, l'ombre, le miroir, le verre, leurs installations vidéo transforment les repères, déstabilisent. Ces trois artistes sont notamment reconnus pour leurs systèmes vidéo en circuit fermé, avec simplement une caméra et un moniteur, reprenant le principe de la caméra de surveillance. « Le couplage d'une caméra et d'un moniteur Tv permet ainsi de constituer un système autonome, l'enregistrement se nourrissant de la projection⁵⁶. » Ces systèmes en circuit fermé, dénommés « chambres optiques », jouent sur le *feed back*⁵⁷ et la retransmission en temps réel, permettant une mise en abyme de la situation et confrontant le spectateur à un dérèglement spatial et temporel de sa propre image, de son propre double.

1.2.2. Peter Campus, Bruce Nauman, Dan Graham

La vidéo c'est l'image immédiate : c'est l'appareil qui dit *je vois* avant même que son utilisateur ait vu quoi que ce soit⁵⁸.

Les trois artistes présentés ici sont les pionniers de l'art vidéo et même plus, les piliers de cet art. L'ayant tous trois travaillé sous la forme de circuit fermé, ils ont produit des installations complexes qui, au sein de l'histoire de l'art, nécessitent explications et schémas tant elles se cachent de toute forme de compréhension immédiate. Cette ambiguïté n'est pas sans rappeler celle des systèmes de vidéosurveillance, dont l'écho se fait entendre chez ces trois artistes. Tous trois créeront « ... des espaces sombres, "vides", dans lesquels une lumière

⁵⁵ Voir MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris : Editions du Seuil, 1979.

⁵⁶ MÈREDIEU (de) Florence, *ANT, op. cit.*, p. 57.

⁵⁷ Renvoi de la situation filmée dans l'image diffusée.

⁵⁸ FARGIER Jean-Paul, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Crisnée : Editions Yellow Now, 2005, p. 32.

dirigée ou des écrans incitent le spectateur à une participation active⁵⁹. » Ainsi, le spectateur est confronté à un espace dont il doit chercher et reconnaître la fonction. Le spectateur est au centre ; il est l'image.

Ses *Three Transitions* (1973) [fig. 9] sont considérées comme un classique de l'art vidéo ; utilisant ce médium pour créer une métaphore du moi intérieur et du moi extérieur, Campus crée des illusions de transformation : il apparaît en train de se poignarder dans le dos, d'effacer la surface de son visage ou de se hisser à travers son propre dos ouvert⁶⁰.

Peter Campus (1937 -) est un des pionniers de l'art vidéo, connu notamment pour ses installations en circuit fermé, dont il était le premier à réaliser, produites entre 1971 et 1977. Courte période de création, mais soutenue puisque son œuvre rassemble dix-huit compositions de caméras, moniteurs et projecteurs en tout genre. C'est après des études en psychologie expérimentale que Peter Campus se lance dans la création vidéographique. De fait, les questions d'identité personnelle, d'individualité, et de spatialité forment la trame de fond de ses installations vidéo. Rattaché alors à un mouvement de vidéo conceptuelle qui prend forme durant la même période (Graham et Nauman en font aussi partis), l'artiste s'adonne à créer des « chambres optiques », pièces généralement obscures qui plongent le spectateur dans un état éveillé, alerte. Jouant avec la lumière, l'ombre et les distorsions spatiales, Peter Campus parvient à produire chez le spectateur plusieurs sentiments : étrangeté de la situation, réflexion sur l'individu, introspection, etc.

Mem (fig. 10 et 11) est une de ces chambres optiques, produite en 1974-1975. L'espace dans lequel elle prend place est, comme beaucoup d'autres, vide et sombre. Une zone de lumière éclaire le sol et un trapèze lumineux s'étend sur le mur. En s'avançant dans la zone de lumière, le spectateur est filmé sur sa droite et son image est aussitôt projetée sur le mur. L'inclinaison de la projection provoque une déformation de l'image : en s'approchant de la projection, l'image du spectateur rapetisse, jusqu'à disparaître. De par son inclinaison en trapèze, la projection, et par conséquent l'image du spectateur, est tordue, défigurée. Il y a cependant un endroit précis où le reflet n'est pas déformé, où l'individu apparaît comme il s'imagine être, intact, mais où, de par la lumière unilatérale, une moitié de son corps reste dans l'ombre. Comme si l'artiste cherchait à faire figurer à ce point précis le conscient, exposé à la lumière, et l'inconscient, cette partie de l'être restée dans l'ombre. « "C'est une métaphore de

⁵⁹ Musée d'art moderne et contemporain, *Vidéo Topiques : Tours et retours de l'art vidéo : [exposition Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 18 octobre 2002 – 2 février 2003]*, Strasbourg ; Paris : Editions Musées de Strasbourg, 2002, p. 96.

⁶⁰ RUSH Michaël, *Les Nouveaux Médias dans l'art*, Paris : Editions Thames & Hudson, 2000, p. 106.

l'existence", dit Peter Campus⁶¹. » En se voyant progressivement apparaître puis disparaître, le spectateur prend conscience de sa présence, mais plus encore de son existence puisque son image ne reste pas éternellement projetée. « La certitude qu'on a soi-même de sa propre existence et de sa brièveté produit un effet déconcertant parce qu'elle est ici à peine saisissable concrètement dans sa capacité d'être figurée⁶². » Le spectateur qui se penche sur son reflet projeté scrute l'image, comme pour vérifier son authenticité, ne croyant pas qu'elle puisse disparaître du mur lorsqu'il s'en éloigne, éteignant par la même sa propre existence. Par la « ... vision distanciée, décalée et ubiquiste⁶³ ... » qu'offre la vidéo, Peter Campus « “[...] rend possible l'existence simultanée d'un point de vue extérieur avec le sien propre⁶⁴.” » Il offre la capacité au spectateur de pouvoir se voir sous deux angles simultanément : depuis le haut, ce que les yeux sont capables de voir du corps ; depuis le moniteur qui diffuse ce que la caméra capte du spectateur.

L'œuvre n'était plus quelque objet commercialisable (un tableau ou une sculpture) mais le processus physique même de création artistique. La caméra vidéo représentait l'"autre" ou le public et aidait ces artistes à se libérer des limites de la création traditionnelle⁶⁵.

Artiste à la production abondante, mêlant sculpture, vidéo et performance, Bruce Nauman (1941 -) tire de l'intérêt de chacun de ses gestes artistiques. L'artiste enregistre lui-même ses performances dans un environnement solitaire et intime, ce qui lui vaut le titre de performeur d'atelier. Aucun échange n'a lieu avec le public, hormis le partage de l'expérience individuelle (Nauman performe seul devant sa caméra, faisant de cette dernière l'œil du public ; les spectateurs observent seuls la performance enregistrée et diffusée dans l'espace d'exposition). Dans ses vidéos-performances, il joue avec plusieurs paramètres, notamment deux : son corps et le cadrage de la vidéo. En façonnant ainsi l'image de son corps par le biais du cadrage, l'artiste crée des situations perturbantes et déséquilibrantes telles que *Wall/Floor Positions* (1968) (fig. 12). Le spectateur y voit un homme, Nauman, prenant des postures sculpturales contre le mur et le sol, délimitant ainsi, à l'aide de son corps, l'espace de son atelier. Le corps devient sculpture vivante, incarnant un processus de création en action. Pour Nauman, la vidéo est un prolongement du geste artistique, car elle permet de retenir le geste créateur en

⁶¹ Musée d'art moderne et contemporain, *Vidéo Topiques : Tours et retours de l'art vidéo : [exposition Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 18 octobre 2002 – 2 février 2003]*, Strasbourg ; Paris : Editions Musées de Strasbourg, 2002, p. 97.

⁶² *Ibid.*, p. 97.

⁶³ MÈREDIEU (de) Florence, *HMIAMC, op. cit.*, p. 487.

⁶⁴ CAMPUS Peter, dans MÈREDIEU (de) Florence, *ANT, op. cit.*, p. 86.

⁶⁵ RUSH Michaël, *op. cit.*, p. 47.

l'enregistreur. L'artiste s'oppose à la fixité qui, jusqu'alors, avait dominé la forme de l'œuvre. Il la dé-peint aujourd'hui en exposant la source de la création : le geste artistique originel, le geste de la main tenant le pinceau, le geste du corps de l'artiste.

Jouant ainsi avec son corps, Bruce Nauman en vient à concevoir des installations dans lesquelles le corps du spectateur est impliqué de force dans le fonctionnement de l'œuvre. Ses dispositifs sont tous très similaires les uns aux autres. Ils sont constitués sur la base du principe de couloir (corridor étroit, pièce fermée ou murs à contourner), accompagné d'un système vidéo en circuit fermé (au moins une caméra et un moniteur). *Live/Taped Video Corridor* (1969-1970) (fig. 13) est l'une de ses plus célèbres installations. Le spectateur entre dans un corridor sans issue, au bout duquel il aperçoit deux écrans, montrant ce même couloir vide. À mesure qu'il s'avance, le spectateur voit apparaître sa silhouette sur l'un des deux moniteurs (sur l'autre, le couloir reste vide ; il s'agit d'un enregistrement). Il se voit de dos, en vue plongeante. Il comprend que la caméra qui le surveille se trouve derrière lui, installée en hauteur à l'entrée du couloir. Ainsi, plus il s'enfonce dans le corridor pour s'approcher de son image, plus celle-ci se fait petite sur l'écran, plus elle lui échappe. Le spectateur assiste à la désolidarisation de son corps et de son image, se déroband à lui-même.

Dans un esprit sensiblement différent, Bruce Nauman crée *Going Around the Corner Piece* (fig. 14 et 15) la même année que *Live/Taped Video Corridor*, en 1970. Là encore, il s'agit d'un circuit fermé. Quatre murs, quatre caméras, quatre moniteurs, connectés ensemble selon un schéma en croix. Les caméras sont fixées dans les coins en hauteur, donnant un point de vue qui rappelle la vidéosurveillance. Les écrans sont directement posés au sol, obligeant le spectateur à baisser la tête pour le regarder. Une fois entré dans le champ de la caméra, le spectateur devient un élément actif de l'œuvre. Pourtant, celui-ci est incapable de voir son image retransmise. Le dispositif est conçu de telle manière à ce que la caméra qui le filme envoie l'image au moniteur qui se trouve en diagonale d'elle. Le spectateur est capable de voir les autres visiteurs qui expérimentent l'œuvre, mais il ne peut attester de sa propre présence. Il surveille l'image du moniteur, observe chacun des gestes des autres visiteurs qu'il vient de croiser, mais il lui est impossible de vérifier sa propre existence à l'œuvre. Le voyeur « invisible » observe le comportement d'un autre individu peut-être lui aussi inexistant. Mais quand le couloir est vide, le voyeur est déçu. Et si la caméra mentait ? S'il ne s'agissait que d'un enregistrement où il n'y a que des absences ? Nauman instaure la dimension du jeu dans ses installations. Les spectateurs jouent entre eux au chat et à la souris, ne sachant pas vraiment

quel rôle ils incarnent : tous sont capables de surveiller, mais tous se savent surveillés. L'artiste confronte les visiteurs à des « ... performances d'autosurveillance⁶⁶ ... »

On note immédiatement la proximité de *L'Expérience du Présent*⁶⁷ avec plusieurs des réalisations majeures de Dan Graham, datant de la même époque. À propos de *Performer/Audience/Mirror*, cet artiste observait qu'avec la vidéo "il devient possible de jouer avec un temps différé, il y a disjonction entre le temps et le lie[u]⁶⁸". [sic]

Alors que Peter Campus et Bruce Nauman utilisent le temps réel de la vidéo, il est d'autres artistes tel que Dan Graham (1942-2022) qui cherche la perturbation par l'asynchronie temporelle entre le réel vécu et la vidéo. Lui aussi pionnier dans l'art vidéo et l'usage du circuit fermé, Dan Graham les expérimente sous toutes les coutures : prise et retransmission directes, décalage temporel, intérêt pour la lumière et les reflets, installations à l'échelle de l'architecture. Dan Graham développe en effet un questionnement entre l'espace public et l'espace privé. À l'image des chambres optiques de Campus, Graham réalise des installations vidéo habitables, dans lesquelles le spectateur pénètre et est isolé. Il va même jusqu'à investir une galerie marchande créant, plus qu'une installation, un environnement complexe d'images s'imbriquant, se répondant et se démultipliant (*Video Piece for Showcase Windows in Shopping Arcade*, 1976).

Ce qui intéresse davantage Dan Graham, c'est la désorientation et plusieurs moyens s'offrent à l'artiste pour y parvenir. Il use presque irrémédiablement de miroirs sans tain pour ses installations vidéo, et n'hésite pas à paramétrer un délai de quelques secondes entre la captation de l'image et sa diffusion. Ces deux éléments, assemblés avec un système vidéo en circuit fermé, ne laissent pas la perception du visiteur indifférente. Graham cherche à confronter la personne du spectateur à son propre regard, jouant à la fois sur la dualité observateur / observé et sur la subjectivité / objectivité. Il y a, dans son œuvre, une dimension psychologique très importante qui, tout en étonnant et intrigant, tente de faire perdre ses repères à l'individu. Ces jeux optiques prennent aussi une dimension temporelle très particulière. Graham, par un décalage infime de quelques secondes (5 à 8 secondes), provoque une superposition du présent

⁶⁶ RUSH Michaël, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁷ *L'Expérience du Présent* est une action réalisée par Ruptz, un collectif d'artistes belges, en 1975. Jean-Louis Sbille, un des trois artistes du groupe, était installé entre deux miroirs, face à une caméra et un moniteur, équipé de micros captant son rythme cardiaque. Tout cela (image et son) était retransmis à l'intérieur et à l'extérieur du lieu d'exposition. L'artiste s'observait sur les miroirs et sur le moniteur, réagissant aux sons qu'il percevait de son propre corps. (dans FOULON Pierre-Jean, VANDEN BEMDEN Yvette, *Art vidéo : commentaire [colloque, Namur, le 21 octobre 2001]*, Namur : Editions Presses universitaires de Namur, 2004, p. 47.)

⁶⁸ GRAHAM Dan, *Œuvres 1965-2000*, Paris : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2001, p. 79, dans FOULON Pierre-Jean, VANDEN BEMDEN Yvette, *op. cit.*, p. 48.

avec un « passé immédiat », comme le décrit Walter Benjamin⁶⁹. Le circuit fermé enferme alors le spectateur dans son propre présent d'il y a quelques secondes et qui, par le truchement du miroir, se répète in(dé)finiment. C'est ce principe même qu'a réalisé l'artiste au sein de *Present Continuous Past(s)* (1974) (fig. 16 et 17). L'installation se présente comme une pièce carrée et fermée, dans laquelle il faut préalablement passer par un sas pour entrer. En arrivant, le spectateur se trouve face à un miroir recouvrant tout le mur, dans lequel il trouve son reflet. Immédiatement sur sa gauche, un autre miroir recouvrant lui aussi la totalité du mur. Il constate alors, dans ce second miroir, le reflet d'une caméra et d'un moniteur qui se trouvent donc sur le mur d'en face (c'est-à-dire, à la droite du spectateur lorsqu'il entre dans la pièce). En s'en approchant, le spectateur découvre que rien ne figure sur cet écran. Soudain, une forme se matérialise sur l'écran, comme si elle se trouvait à l'entrée de la pièce. Puis cette forme s'avance au centre de la pièce. Le spectateur reconnaît sa propre silhouette. Voici que son image est comme une « ... ombre portée dans le passé⁷⁰ ... », il y a quelques instants de cela. Accompagnant cette « ombre », les reflets provoqués par les miroirs se mettent eux aussi à bouger. Il y a à la fois un retard et une duplication in(dé)finie de ce retard. Ses installations pourraient être pensées comme de simples mécaniques techniques, n'allant pas plus loin. Mais le jeu optique à retardement provoque un effet magique dès lors que le visiteur comprend le fonctionnement du système.

Se dessinent chez ces trois vidéastes des formes et des questionnements artistiques qui rappellent le système de vidéosurveillance. Bien que des rapprochements aient été faits entre leurs productions et la surveillance, ces artistes ne sont pas rattachés à un mouvement traitant proprement de cette notion. Pourtant, on voit apparaître ici et là, parfois dans un livre d'histoire de la vidéo, parfois dans la presse, le terme de *surveillance art*. Qu'est-ce à dire ?

1.2.3. Le surveillance art : un mouvement (in)existant

Afin de parler du *surveillance art*, il est nécessaire de commencer par ce qui symbolise la surveillance : le panoptique. À l'origine de la surveillance visuelle, celui-ci exerce un contrôle sur les individus *via* un pouvoir disciplinaire prenant la forme d'un regard omniprésent.

⁶⁹ MÈREDIEU (de) Florence, *ANT, op. cit.*, p. 227.

⁷⁰ DURING Élie, *Faux raccords : la coexistence des images*, Arles : Editions Actes Sud ; Nice : Editions Villa Arson, 2010, p. 83.

Le panoptique s'établit sur une « ... *asymmetry of seeing*⁷¹. » Il y a ceux qui voient et ceux qui sont vus, et comme Michel Foucault l'écrit dans *Surveiller et punir* : « “[...] La visibilité est [alors] un piège⁷²” ».

Dans ce régime de visibilité attaché au pouvoir, “le panoptique est une machine à dissocier le couple voir-être vu : dans l’anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir ; dans la tour centrale, on voit tout, sans être jamais vu⁷³”.

Les individus enfermés dans le panoptique ne savent finalement qu’une chose : ils sont potentiellement soumis au regard de surveillance. S’installe alors une boucle de vision du surveillant observant à l’individu observé, de l’individu observé au surveillant observant, etc. Découle donc du panoptisme le principe de circuit fermé et, par déclinaison dans la vidéo et le numérique, de retransmission en direct. C’est par des notions comme « ... la visibilité, le voyeurisme et l’image en direct⁷⁴ », définissant la surveillance visuelle, que les artistes vont s’emparer des discours de Bentham et de Foucault.

La vidéo étant la technique privilégiée par les systèmes de surveillance⁷⁵, les artistes se l’approprient pour traiter ce sujet avec le même langage. Elle est donc totalement apte à reproduire les images si particulières à la surveillance : « ... plans fixes, panoramiques, à angles fixes, plongées, effets de zoom et mouvements de caméras très mécaniques, noir et blanc, grand angle⁷⁶ ... » En somme, des images désintéressées, aléatoires et insipides. Aussi, la vidéo est très flexible, malléable et offre une large possibilité de dispositions, comme suggéré dans les parties précédentes (art vidéo, installations vidéo).

Rapidement explicité lors de la présentation de l’art vidéo, celui-ci naît d’un détournement de la télévision. Devenue un média de masse dans les années 1950-1960, elle sera (et est toujours) utilisée par les régimes capitalistes comme support pour inciter à la consommation. Mais c’est par le même biais, celui de la télévision donc, que vont être révélées les pratiques de surveillance et de contrôle de masse. « Car si cette société a tant besoin de contrôler, c’est sûrement parce que tout lui échappe⁷⁷. » Ainsi, certaines productions artistiques

⁷¹ Trad. : « ... *asymétrie* de la vision. » SOMAINI Antonio, « Visual Surveillance. Transmedial Migrations of a Scopic Form », *Acta Univ. Sapientiae*, Film and Media Studies, n°2, 2010, p. 148, consulté le 4 mai 2021 [En ligne]. URL : <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-9.pdf>

⁷² FOUCAULT Michel, *op. cit.*, p. 202, dans PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris : Editions du Regard, 2001, p. 278.

⁷³ *Ibid.*, p. 278.

⁷⁴ PARFAIT Françoise, *op. cit.*, p. 276.

⁷⁵ Les termes « vidéosurveillance » et « caméras de surveillance » sont bien là pour rappeler que c’est la vidéo qui permet d’avoir ce regard omnipotent.

⁷⁶ PARFAIT Françoise, *ibid.*, p. 281.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 287.

se placent en réaction à ce pouvoir massif, entrant en écho avec le fameux *1984* de Georges Orwell (1949), roman dystopique dans lequel d'ailleurs les écrans de télévision sont perpétuellement allumés, ne laissant aucune respiration aux habitants. Ce n'est pas tant la télévision en elle-même qui va être le sujet de critique, mais les discours et représentations qui émanent d'elle.

Cette appropriation de la télévision par les artistes a conduit à en détourner l'usage, mais aussi le fonctionnement jusqu'à faire d'elle un simple moniteur au sein d'un système vidéo plus large. *Eye* (1993) de Bill Spinhoven est constitué d'un écran présentant l'œil de l'artiste en gros plan, fixant et suivant les mouvements des spectateurs se présentant à lui. Métaphore du pouvoir omnipotent de la surveillance, cette installation ouvre la réflexion sur l'influence de la télévision sur l'individu.

De nombreuses installations sont conçues dans cette même optique, en témoignent les œuvres de Campus, Nauman et Graham. En utilisant le *feed back*, le circuit fermé, la variation de l'espace et du temps, le grand angle ou encore l'enregistrement long, des caractéristiques propres à la vidéo, les artistes produisent eux-mêmes des images de surveillance. Le principe de cette dernière est donc intrinsèque à la vidéo. Dans *Live/Taped Video Corridor* de Bruce Nauman, le spectateur se voit avancer dans le couloir, il surveille sa propre évolution. Mais il ne s'approche pas de son image comme il s'approcherait de son reflet dans un miroir. Celle-ci s'éloigne de lui à force qu'il s'approche du moniteur. Elle le fuit. Dans ce moment d'éloignement à soi-même, le spectateur réalise la distance que provoque et impose le système vidéo, s'apparentant alors à un système d'autosurveillance. En impliquant le spectateur dans l'enregistrement d'images de surveillance, les artistes opèrent une séparation entre le visiteur et sa propre image, engendrant, comme voudraient le faire entendre certains discours artistiques, un sentiment d'inquiétude et d'angoisse vis-à-vis de la vidéosurveillance.

Créer soi-même les images de surveillance en installant le système adéquat dans l'œuvre (ou faire de l'œuvre ce système) est un des choix envisagés par la création pour discuter de la surveillance. Une autre alternative peut être d'utiliser des images de surveillance produites dans un réel contexte de surveillance. Ces images-là ne sont pas enregistrées dans le direct de l'exposition ; il s'agit de *found footage* (enregistrement trouvé) de caméras de surveillance publiques et privées. Le *found footage* est une mine d'images inutiles et *a priori* inintéressantes de vidéosurveillance que l'artiste explore et investit en création. *Le Géant (Der Riese)* (1983) de Michael Klier est un film composé uniquement à partir d'images issues du *found footage*, accompagnées de musiques classiques allemandes de la période romantique. Il se trame alors, tout au long du visionnage (le film dure environ 80 minutes), une forme de narration que le

spectateur s'obstine à vouloir comprendre. Pourtant, les images n'ont aucun lien entre elles. C'est par le montage de ces images que Klier parvient à « ... créer “un effet temporel de parcours⁷⁸” ... » et suscite ainsi l'imaginaire du spectateur. « Le montage et la bande son ont suffi à créer un récit, à le dramatiser et à produire l'adhésion et l'identification du spectateur comme pour tout spectacle cinématographique⁷⁹. » Klier réintroduit du sens et du suspens dans l'image de surveillance, d'ordinaire disparue dans la banalité du quotidien.

L'art de surveillance est donc envisagé sous deux formes principales : la récupération d'images de surveillance (le *found footage*), et la création d'images de surveillance par l'usage en direct de la vidéo. L'art vidéo traduit le regard de la surveillance selon plusieurs types de traitement : *feed back*, circuit fermé, flexibilité de dispositif ou encore montage.

What emerges [...] is the possibility of considering visual surveillance as a scopic form which has the capacity of 'migrating' not only *across media* – an expression which seems to imply a distinction between media as clearly defined and separate entities – but also *reinventing media*: maintaining some of its characteristic features but at the same time rearranging them in ever changing medial forms. We may call this migration 'transmedial'⁸⁰ ...

La notion d'intermédialité est ici envisagée dans la relation pensée par l'artiste entre la surveillance et l'usage des médias qui constituent l'œuvre, une relation traitée dans une forme scopique, c'est-à-dire en instaurant dans l'œuvre un échange ambigu entre voir et être vu. Parler d'art de surveillance ferait donc appel à la notion d'intermédialité, car il y aurait intermédialité dans l'usage qui est fait des différents médias utilisés, mais aussi dans la rencontre des deux champs que sont l'art et la surveillance, et pour lesquelles les productions seraient regroupées sous le terme de *surveillance art*, si tant est que ce terme veuille bien être utilisé.

En effet, l'appellation *surveillance art* existe bien, mais apparaît très peu dans la littérature consacrée à l'art vidéo. Il est utilisé par Michael Rush dans son livre *Les Nouveaux Médias dans l'art* (1999) ; une page Wikipédia est consacrée au « Surveillance art⁸¹ » ; le journaliste Olivier Tesquet l'emploie dans son article « Le “surveillance art” vous rassure : c'est mieux d'être un peu parano⁸² » (2014) pour Télérama. Aussi peu d'occurrences pour un sujet

⁷⁸ DURING Élie, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁹ PARFAIT Françoise, *op. cit.*, p. 281.

⁸⁰ Trad. : « Ce qui émerge est la possibilité de considérer la surveillance visuelle comme une forme scopique qui a la capacité de 'migrer' non seulement à *travers les média* – une expression qui semble impliquer une distinction entre les média comme des entités clairement définies et séparées – mais aussi de *réinventer les média* : maintenir certaines de ses principales caractéristiques tout en les réarrangeant en des formes médiales en changement. On peut appeler cette migration 'transmédiale' ... » SOMAINI Antonio, *op. cit.*, p. 156-157.

⁸¹ « Surveillance art », *Wikipédia, op. cit.*

⁸² TESQUET Olivier, *op. cit.*

qui est pourtant traité dans la plupart des livres d'histoire de l'art vidéo. Alors que l'art vidéo regorge de productions portant sur la surveillance, pourquoi le terme *surveillance art* ne parvient-il pas à prendre racine dans les discours artistiques ? Il semblerait que l'issue du sujet soit encore incertaine.

Ainsi, le *surveillance art* n'a pas encore sa place au sein de l'art vidéo. Manque de définition ou incapacité à rassembler ceux qui souhaitent s'y rattacher ? Il est, en tout cas, certain que le peu d'informations à son sujet ne permet pas d'affirmer son existence absolue et donc que la réflexion doit poursuivre son cours.

Quoiqu'il en soit, l'art vidéo a fait ses preuves en termes de surveillance. En investissant les modalités de la vidéo dans le domaine de la surveillance, les artistes proposent de porter un regard à la fois sur les images produites par la surveillance et sur ses systèmes. La vidéosurveillance fonctionne sur le principe de vidéo en circuit fermé, elle induit ce principe ; mais le circuit fermé, à l'inverse induit-il le principe de surveillance ?

CHAPITRE 2.

MÉTHODOLOGIE ET CORPUS D'ARTISTES

2.1. Démarche empirique et approche compréhensive

Le sujet de ce mémoire trouve son origine auprès d'un artiste pour qui j'ai développé une préférence artistique : Peter Campus, qui a fait l'objet d'une présentation dans le chapitre précédent. Mes premières rencontres avec ses œuvres étaient guidées par la question de la surveillance, que j'explorais déjà. Les mises en scène de ses circuits fermés peuvent parfaitement être interprétées sous l'angle de la vidéosurveillance. À partir de là, mes questionnements se sont concentrés sur la vidéosurveillance dans l'art, et notamment sur les différents usages qu'il peut en être fait.

En effet, mes premières recherches sur le sujet laissaient ressortir une forte critique de la surveillance, que ce soit dans la pratique artistique ou dans la société. Le livre de Sophie Limare, dont il est question dans cette sous-partie, est l'une des premières lectures qui ont contribué à établir l'état de l'art sur la surveillance dans l'art. Il a un important impact sur l'ensemble de la recherche menée ici, au point de partager avec ce mémoire la même structure typologique.

La présence d'un corpus d'artistes à interroger dans la recherche s'est instaurée dès le début de la recherche. Il semblait évident de faire appel à eux en tant que pratiquants et témoins d'une technique spécifique. Les œuvres en question, celles rassemblées dans le corpus, relèvent d'une sélection qui, tout comme la démarche, a été empirique. La formation du corpus a été entamée alors que le sujet n'était pas spécifiquement défini. La vidéosurveillance avait encore une place particulièrement importante et c'est aussi grâce à la constitution de ce corpus que le sujet du mémoire porte aujourd'hui sur les systèmes vidéo en circuit fermé.

2.1.1. État de l'art : *Surveiller et sourire* de Sophie Limare

Pour son étude sur l'usage de la vidéosurveillance dans l'art, Sophie Limare a procédé à une sélection d'artistes actuels qui travaillent *in situ*, dans la perspective de questionner le pouvoir de la vidéosurveillance à faire évoluer nos conceptions spatiotemporelles, identitaires et relationnelles à la réalité au travers d'une analyse esthétique¹. Ce choix pour les productions

¹ LIMARE Sophie, *op. cit.*, p. 16-17.

in situ se justifie par son questionnement autour d'une nouvelle perspective (au sens artistique du terme) offerte par l'écran numérique, qui lui aussi propose un point de vue unique. Elle interroge le pouvoir diatopique de la vidéosurveillance, l'interstitialité spatiale qui s'établit avec elle. Les œuvres doivent donc s'inscrire dans l'espace réel et dans l'espace contrôlé, traiter de l'espace au travers de l'œuvre par effet de transformation et non de représentation.

Ce corpus d'œuvres est distribué en trois catégories :

- *(In)visibilités numériques* ;
- *(Dis)continuités visuelles* ;
- *Contrôles (ré)créatifs* ;

Qui correspondent respectivement à des catégories critiques, esthétiques et ludiques.

Dans la première catégorie, Sophie Limare dresse une sélection d'œuvres portant un regard contestataire sur la vidéosurveillance. Ces œuvres agissent bien souvent directement dans un lieu public et dévoilent la présence de systèmes de vidéosurveillance tout en les condamnant. Il s'agit de pratiques artistiques de la sousveillance, d'extimité² forcée, de paradoxes de la transparence ou encore d'évolutions du panoptique de Bentham.

La seconde catégorie traite de l'usage de la vidéosurveillance comme médium, par son caractère proche de la vanité et comme regard continu fixe. S'y retrouvent beaucoup d'œuvres qui abordent les notions d'ubiquité ou de distorsion de la temporalité.

Faire voir le temps, le traverser, le capter dans ses empreintes et ses strates, en différé ou en direct, telle est sans doute une des grandes obsessions du 20^e siècle, qui s'est placée d'emblée sous le signe du temps, et même de l'espace-temps (Buci-Glucksmann, 2003³).

La vidéosurveillance comme médium permet le travail du temps, non plus linéairement, mais aléatoirement, en (dis)continu.

Enfin, la dernière catégorie rassemble des œuvres qui détournent de façon ludique les pouvoirs de la vidéosurveillance pour en rire. Ces interventions artistiques déjouent la surveillance en adoptant ses modes de fonctionnement, ses *règles*. C'est en allant creuser dans les contraintes de la vidéosurveillance que les artistes produisent des jeux hors-les-normes de celle-ci.

Tout au long de l'ouvrage, l'auteure garde en ligne de mire l'injonction « voir et pouvoir » qui caractérise le texte *Surveiller et punir* de Michel Foucault (d'où le jeu de mots

² L'extimité est le désir de se montrer aux autres. Voir LIMARE Sophie, *op. cit.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 84.

dans le titre). L'ensemble des trois catégories est accompagné de revendications et de questionnements identitaires qui découlent de ce « voir et pouvoir » :

Dans ce monde voyeuriste où le cogito est devenu “je suis vu donc je suis”, il semble néanmoins paradoxal de rencontrer des réactions hostiles à la vidéosurveillance qui place le sujet hypermoderne et individualiste en continu sous les feux de la rampe médiatique⁴.

Sophie Limare poursuit et démontre qu'être surveillé malgré soi et surveiller sa propre exposition, monstration, extimité sont deux choses différentes. Dans le premier cas, l'individu est observé, il est réduit à un sujet ne pouvant choisir d'être vu ; dans le second, l'individu choisit de s'exposer et ce qu'il veut exposer de lui-même.

En conclusion, l'auteure indique que les trois types d'usages (critique, esthétique, ludique) construits à travers son ouvrage portent en eux un message pour le spectateur : ils l'incitent à se retourner face à la caméra, à réclamer la transparence de la surveillance et à demander à *sousveiller*. Les individus se doivent de repositionner et d'affirmer leur identité face à cet outil de pouvoir dont il faut justement reprendre le contrôle.

Cette lecture a apporté beaucoup d'éléments d'appuis et a soulevé de nouvelles réflexions sur le sujet même du mémoire. D'abord, il semble que la présence de la question identitaire dans la recherche de Sophie Limare est entièrement amenée par l'impact des pouvoirs de la vidéosurveillance sur les individus y étant soumis. C'est bien ce questionnement artistique *sur* la vidéosurveillance qui fait évoluer le regard sur le monde, sur l'individu, sur l'être à soi, et donc qui questionne le rôle, la prise de position, l'évolution des individus face à l'évolution propre de la vidéosurveillance.

Aussi, la classification proposée dans son ouvrage semble malléable, car certaines œuvres pourraient facilement entrer dans plusieurs catégories. Ces possibilités n'ont pas été particulièrement suggérées dans le texte de *Surveiller et sourire*, mais je reste convaincue que des aménagements, des nuances sont tout à fait envisageables avec les œuvres de son corpus.

2.1.2. Les hypothèses de travail

Comme précisé au début de cette partie, le début de la recherche se concentre spécifiquement sur la présence de la surveillance dans l'art. Il est fait le constat général que la

⁴ LIMARE Sophie, *op. cit.*, p. 38.

surveillance (toutes visions confondues) représente un ennemi, un système de contrôle qui nuit à la liberté des individus. La première partie de *Surveiller et sourire* nourrit cette idée. Ainsi, il infère ici que les œuvres d'art portant sur la surveillance sont contestataires, revendicatrices, engagées. Cependant, l'étude d'artistes comme Peter Campus, Bruce Nauman ou encore Dan Graham, montrent que des artistes s'intéressant à la vidéosurveillance n'en font pas nécessairement une approche critique. Alors qu'il semble évident de considérer les œuvres d'art de surveillance comme critique, comment se fait-il que l'analyse de trois artistes contemporains démontre une utilisation de la vidéosurveillance non contestataire ? Cela signifie-t-il que d'autres usages de la vidéosurveillance en tant que médium artistique sont envisageables ?

Alors que le début de la recherche s'intéressait très spécifiquement à la présence de la vidéosurveillance dans la pratique artistique, la lecture de *Surveiller et sourire* a remis en question le sujet du mémoire. Constatant que cette question a déjà été posée et résolue par Sophie Limare, il me fallait réagir et me tourner vers une autre piste.

Au cours de la lecture, un des artistes de la première catégorie (contestataire) a retenu mon attention : Sylvain Vriens. Les deux installations présentées par Sophie Limare ne prennent pas place dans un lieu public, mais fonctionnent à peu près partout où elles pourront être installées. Il s'agit de deux œuvres qui utilisent des caméras et des moniteurs pour constituer un circuit fermé (*fig. 18 et 19*). Cela entre bien sûr en résonance avec le travail des trois artistes contemporains précédemment cités. En prenant du recul sur l'analyse faite de leurs œuvres, je réalisais que, si la notion de surveillance pouvait être débattue, la présence d'un système vidéo en circuit fermé ne pouvait pas l'être. Alors, en réaction à la recherche sur l'usage de la caméra de surveillance dans l'art par Sophie Limare, j'ai décidé de me préoccuper du système vidéo en circuit fermé.

Avec le circuit fermé, la surveillance n'a plus autant d'importance. Elle n'est qu'un usage que permet le circuit fermé. Cela a été expliqué dans le premier chapitre, le circuit fermé est un système qui peut être employé dans plusieurs domaines, notamment scientifiques, mais aussi politique (surveillance) ou bien encore pour le divertissement, dans le fonctionnement de la télévision.

En reprenant le questionnement sur lequel je m'étais arrêtée avec la vidéosurveillance, j'ai réalisé que le circuit fermé pouvait être interrogé de la même manière : les systèmes vidéo en circuit fermé dans la pratique artistique sont-ils nécessairement contestataires d'une forme de surveillance ? Peuvent-ils répondre à des usages multiples ?

La typologie de Sophie Limare sert alors de grille de base que je m'autorise à moduler si les futures analyses s'y prêtent. Le sujet prend ici un nouveau départ. Le propos, par l'analyse

des œuvres et des discours des artistes, est de montrer qu'il n'y a pas une posture univoque contestataire mais une diversité d'usages, large, complexe et nuancée.

Pour se faire, j'ai envisagé de réaliser des entretiens semi-directifs auprès d'un corpus d'artistes qu'il me fallait désormais constituer.

2.1.3. Méthode de constitution du corpus d'artistes

Dès les premières réflexions, le corpus a été envisagé comme un ensemble d'artistes contemporains ayant travaillé, ponctuellement ou sur le long terme, avec un système vidéo en circuit fermé. Les premières méthodes envisagées pour déterminer ce corpus étaient les suivantes :

- Contacter des institutions culturelles à différentes échelles et obtenir ainsi un répertoire d'artistes. Ces échelles commenceraient d'abord avec la ville de Grenoble, puis s'étendraient à la région, au pays voire à l'Europe si cela est nécessaire (c'est-à-dire si jamais le répertoire établi par les précédentes échelles est insuffisant) ;
- Contacter des enseignant.e.s spécialisé.e.s en art ou dans la culture afin, là aussi, de récupérer les potentiels contacts qu'ils pourraient avoir avec des artistes travaillant la vidéosurveillance. Là aussi, je procéderais par échelonnage en fonction du répertoire constitué ;
- Reprendre tous les artistes cités dans *Surveiller et sourire. Les artistes visuels et le regard numérique* (2015) de Sophie Limare. J'essaierai alors d'entrer en contact avec elle et les artistes qu'elle présente ;
- Reprendre les artistes présents à l'exposition « CTRL [Space]. Rhétorique de la surveillance. De Bentham à Big Brother » (2001-2002) du ZKM de Karlsruhe. Là aussi, j'essaierai d'entrer en contact avec ce Musée des médias et les artistes présentés à l'époque ;
- Rassembler des artistes selon ce que je rencontrerai (lectures, discussions, sorties, etc.)

Dans le même temps, deux questions se présentaient à moi :

- Combien d'artistes ai-je envie d'interroger ?

- De quelle manière vais-je les traiter ? Travail en surface ou travail approfondi ?

Ces deux questions sont liées puisque, suivant le temps qui m'est imparti, je considérais pouvoir soit traiter un petit nombre d'artistes (5 à 6 personnes) en profondeur, soit traiter un nombre plus important (20 à 25 artistes) mais plus en surface. Je n'avais alors pas réalisé que ce nombre serait très probablement donné dès lors que je commencerai à rassembler des artistes.

Ayant mis au jour ces premières méthodes, je souhaitais me consacrer à ma première idée, c'est-à-dire de prendre contact avec des institutions et des enseignants grenoblois, puis étendre la recherche à la région et au pays si jamais le corpus rassemblé me semblait insuffisant. Je ne souhaitais pas m'étendre à l'étranger par peur de ne pas être capable de mener des entretiens convenables. Je n'étais pas certaine de pouvoir réaliser cela sans altérer la qualité de l'échange.

Cependant, ces premières réflexions sur la manière de choisir, de sélectionner les artistes qui constitueraient mon corpus, ont été questionnées par l'une de mes enseignantes. J'habite moi-même Grenoble et on m'a demandé si, outre l'aspect pratique que comporte cette méthode s'établissant là où je vis, il y avait d'autres raisons qui justifiaient ce corpus. Il se trouve que la ville de Grenoble a connu plusieurs manifestations contre la vidéosurveillance et que cet argument pouvait justifier mon choix. Seulement, je ne veux pas me servir d'un élément qui vient contester la vidéosurveillance. Cette étude ne cherche pas à faire une critique de ce domaine, ainsi je n'ai pas souhaité intégrer un tel argument à l'élaboration de mon mémoire.

Réalisant que cette méthode était restrictive, il a fallu s'atteler à repenser un modèle qui soit à la fois inscrit dans le monde de l'art contemporain et sur l'ensemble du territoire français. Les FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain) sont apparus comme une solution à ce problème. La France en compte vingt-trois. Il s'agit de collections publiques fondées en 1982 et répondant à « ... la politique de décentralisation mise en place par l'État avec les nouveaux conseils régionaux pour permettre à l'art d'aujourd'hui d'être présent dans chaque région de France⁵. » Les FRAC ont pour missions de rassembler des œuvres d'artistes français, mais aussi étrangers, de permettre leur diffusion auprès d'un large public et de penser des dispositifs de sensibilisation à la création contemporaine. Leurs collections sont les plus diffusées de France, avec un tiers de leurs œuvres présentées chaque année. Ainsi, les FRAC possèdent un rôle déterminant dans le développement social et culturel du territoire français. C'est pourquoi, à partir de ce moment, il a été décidé que le corpus formerait un répertoire d'artistes à partir des

⁵ « LES FRAC : QU'EST-CE QU'UN FRAC ? », *PLATFORM : Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain*, consulté le 8 mars 2021 [En ligne]. URL : <https://frac-platform.com/fr/les-frac>

collections des FRAC de France, collections que l'on peut retrouver sur le site des collections des FRAC⁶ ainsi que sur la plupart des sites de chaque FRAC.

La procédure pour sélectionner les œuvres était simple et habituelle : entrer des mots-clés correspondant au sujet dans la barre de recherche de chaque collection en ligne. La première recherche portait sur les termes « installation vidéo ». Bien évidemment, cette appellation regroupe énormément de productions. Il a fallu un peu de temps pour constater que cette méthode était trop imprécise. La méthode de sélection manquait de précision car aucun critère sur le type d'œuvre recherché n'avait été spécifiquement formulé. Dans un premier temps, pour pallier cela, il a fallu affiner la méthode d'investigation. Les recherches suivantes portaient sur les termes : « surveillance », « vidéosurveillance ». Une sélection d'œuvres semblant porter sur la surveillance a été formée à partir de ces nouvelles recherches. Cependant, comme la surveillance était directement ciblée dans ces recherches, les œuvres rassemblées laissaient apercevoir une opinion critique sur la surveillance. Il fallait trouver un moyen de contourner ce problème. Dans le même temps, la lecture de *Surveiller et sourire* de Sophie Limare apportait de nouvelles réflexions et précisions sur le sujet mais le choix entre le circuit fermé et la vidéosurveillance n'avait pas encore été formulé.

Formellement, comment peut-on décrire la vidéosurveillance ? Cette réponse, on peut la trouver dans le nom anglais de la vidéosurveillance : *CCTV, closed-circuit television* que l'on peut littéralement traduire par « télévision en circuit fermé⁷ ». Ainsi, la vidéosurveillance peut se définir comme un système conçu en circuit fermé, c'est-à-dire comme un circuit interne visible seulement par ceux qui font partie et contrôlent ce réseau. Il a donc semblé évident que le corpus constitué devait comporter des installations vidéo en circuit fermé, c'est-à-dire fermées sur elles-mêmes. Cela est bien sûr venu confirmer la problématique finale de ce mémoire.

Soixante-et-une références ont été cataloguées à partir de ces larges recherches au sein des collections en ligne des vingt-trois FRAC français. Parmi toutes ces œuvres, nombre d'entre elles ont été retenues parce qu'elles sont des installations vidéo. Mais il a rapidement été constaté que peu d'entre elles comportaient dans leur mécanique un système en circuit fermé. Une réévaluation du corpus a eu lieu, en ne conservant que les œuvres qui présentaient un système en circuit fermé, c'est-à-dire contenant une boucle dans laquelle pouvait circuler une image. Cela concerne donc tant les systèmes vidéo que le jeu de miroir par exemple. Cette

⁶ Voir www.lescollectionsdesfrac.fr

⁷ Traduction de l'auteure.

réévaluation a permis d'affiner le corpus à vingt-et-une œuvres, produites par dix-huit artistes différents.

Ce corpus de dix-huit artistes n'est pas celui présenté dans ce mémoire. Celui-ci a fait l'objet d'une troisième réévaluation. En effet, le corpus présentait différents formats d'œuvres. Les critères de sélection des œuvres ont été spécifiés pour trouver une cohérence et surtout pour correspondre pleinement au cœur du sujet du mémoire. Le critère principal de sélection a donc évolué : de « œuvres contenant un système en circuit fermé », il est passé à « œuvres contenant un système **vidéo** en circuit fermé ».

De fait, ce critère influence grandement le format de l'œuvre et celle-ci doit donc nécessairement être une **installation** qui présente un système vidéo en circuit, car aucun autre format d'œuvre ne peut présenter un tel médium.

Deux interrogations majeures sont survenues pendant cette période de resélection. Celles-ci concernent deux artistes. La première portait sur Sylvain Vriens (1980 -), un hollandais qui crée des installations interactives en tant qu'artiste-développeur évoqué quelques pages plus tôt, dont deux œuvres comportaient un système vidéo en circuit fermé. Cet artiste n'a donc pas été découvert dans la collection d'un FRAC mais dans le livre de Sophie Limare, *Surveiller et sourire* (2015) et il avait été subjectivement intégré au corpus pour l'intérêt frappant de ses œuvres. Les deux installations alors retenues jouaient sur la temporalité et la dualité présence / absence. La seconde interrogation venait de Pierrick Sorin, plus précisément de son œuvre *C'est mignon tout ça* (1993) (fig. 20). Il s'agit d'une vidéo d'une durée d'environ 3 minutes 30 secondes. Il n'y a là aucun circuit fermé. Cependant, c'est dans la réalisation de la vidéo qu'un circuit fermé a été utilisé, et celui-ci est montré à l'image, il tient un rôle dans la vidéo. Bien que ces œuvres aient, dans un premier temps, été intégrées au corpus, elles n'en font aujourd'hui plus partie car elles sortent des critères de sélection.

L'application des nouveaux choix a été réalisée pendant la phase d'analyse des œuvres. Effectivement, avec pour seul repère la fiche de présentation de la collection, certaines œuvres étaient quelque peu énigmatiques et il fallait les analyser pour saisir le fonctionnement du circuit fermé. Après cette période d'analyse et de réajustement du corpus, celui-ci se trouve constitué de douze œuvres, réalisées par dix artistes, s'étendant de 1974 à 2016.

2.2. Le corpus d'artistes, au cas par cas

Il est temps à présent de s'attarder sur le corpus d'artistes formé et de le découvrir en profondeur (annexe 1). Ce corpus a vu sa structure s'affiner, se spécifier et se préciser de jour en jour. Cela se perçoit déjà, et sera d'autant plus évident au fur et à mesure de la lecture du mémoire. Une réelle intimité s'est établie avec les œuvres, intimité qui a involontairement mais nécessairement influencé les analyses qui en ont été faites. De fait, malgré les efforts menés pour minimiser ses effets, une certaine subjectivité persiste très certainement dans les analyses, la typologie hypothétique ou encore la grille d'entretien qui suivront.

Cependant, cette intimité avec le sujet est en quelque sorte inévitable pour le maîtriser dans sa totalité et sa spécificité. La rencontre avec des œuvres d'art peut difficilement se faire dans une objectivité complète. Une remarque similaire peut être faite aux discours des critiques d'art ou encore aux institutions muséales. Cette rencontre implique un regard, certes légitime et éduqué, mais avant tout personnel. Cela rejoint bien évidemment la question de l'interprétation et sa légitimité face aux œuvres et aux propos des artistes.

La question de la subjectivité et de l'objectivité se pose au sein de ce mémoire qui se veut porter un propos sociologique sur une pratique artistique. L'objectivité absolue n'est pas atteignable. Cependant, tout au long de la recherche, un effort de distanciation a été investi et plusieurs procédés et techniques ont été instaurés pour remettre le plus systématiquement possible en question toute forme de réflexion subjective.

Le corpus définitif compte donc douze œuvres et dix artistes. Toutes les œuvres ont fait l'objet de descriptions, analyses et interprétations afin de proposer des hypothèses concernant l'usage du système vidéo en circuit fermé les constituant. Les analyses ont été réalisées les unes indépendamment des autres et ont ensuite été organisées en catégories. Celles-ci rassemblent des œuvres utilisant des mécaniques de pensée similaires, formant ainsi trois groupes : expérience de perception, environnements artistiques et enfermement vidéographique. Par souci de clarté, seules les trois œuvres dont les entretiens ont été réalisés sont présentées ici (identifiées par un astérisque). Cependant, avant d'entamer les analyses, voici un récapitulatif du corpus organisé en catégorie, pour permettre une rapide vue d'ensemble du corpus. Toutes les analyses non présentées ici se trouvent en annexe 1.

Expérience de perception

Edith DEKYNDT, *Discreet Piece*, 1997
Bertrand LAMARCHE, *The Funnel Stage*, 2008-2015
Jiro NAKAYAMA, *Poussière*, 2006 *
Moshe NINIO, *Red_Rug*, 1996 *

Environnements

Tony BROWN, *Lucy & Frank*, 1995
Fabrice HYBER, *Dégradés verts*, 1991-1992
Fabrice HYBER, *Programme d'entreprise indéterminée*, 1986-1993
Francisco RUIZ DE INFANTE, *3+5 = 8 mètres en tout (représentation)*, 2002
Francisco RUIZ DE INFANTE, *La Pierre de New York (atelier)*, 2006-2007

Enfermé dans le circuit

Dan GRAHAM, *Mirror Window Corner Piece*, 1974
Matthieu LAURETTE, *Artist's Studio Spycam*, 1997
Pierrick SORIN, *Je ne me vois jamais*, 1993-1994 *

C'est bien l'œuvre, et uniquement l'œuvre, qui est analysée dans ce « cas par cas ». L'analyse de l'œuvre en fonction du contexte de création, donc en fonction des questionnements de l'artiste, sera traitée durant l'entretien et dans l'analyse des résultats d'entretiens⁸. L'hypothèse émise pour chaque œuvre est donc déconnectée de tout élément extérieur à l'œuvre elle-même et fera l'objet d'une vérification et d'une confirmation auprès de l'artiste durant l'entretien.

2.2.1. Expérience de perception

Les œuvres constituant cette première catégorie ont pour particularité de s'appuyer sur des systèmes vidéo en circuit fermé simples. Une caméra filme un élément et retransmet en direct l'image sur un moniteur, situé à proximité. Mais ce qui justifie leur rassemblement, c'est qu'elles jouent sur l'échelle de l'élément filmé. Il peut s'agir de poussière ou d'images abstraites construites dans le but d'être inidentifiables. En jouant sur l'échelle (agrandissement,

⁸ Voir CHAPITRE 3.2. Analyse croisée, p. 99.

cadrage particulier, décontextualisation, jeu de lumière), le système propose une image inhabituelle et inqualifiable aux yeux du spectateur. Son imaginaire est ainsi incité à produire des interprétations en raccrochant l'image diffusée à des éléments similaires et concrets pour le spectateur.

Jiro NAKAYAMA, 1961- , Tokyo, Japon.

Poussière, 2006, installation vidéo (deux projecteurs lumière, une caméra vidéo, un écran ou vidéoprojecteur), dimensions variables, conservée au FRAC Lorraine^{9,10}.

L'installation se présente à la manière d'une scène et d'une arrière-scène. La scène présente un moniteur sur un socle ; l'arrière-scène, derrière le socle, est constituée d'un dispositif qui capte l'image diffusée sur le moniteur de la scène.

Ce dispositif comporte une caméra vidéo, deux projecteurs et un fond noir. La caméra fait dos au socle et en face d'elle se trouve le fond noir. Entre elle et le fond sont disposés les deux projecteurs, face à face et perpendiculaires à la caméra et au fond. L'image captée par ce système n'est autre que la poussière environnante, mise en lumière par les projecteurs et le fond noir (qui crée ainsi un contraste).

Jiro Nakayama propose ainsi un agrandissement du minuscule, sans pour autant chercher à immerger le spectateur dans cette poussière géante. On pourrait aussi qualifier cet agrandissement d'image à la loupe, ou encore d'une observation au microscope.

L'artiste cherche à isoler la poussière, à la décontextualiser de son environnement pour redéfinir son image, la perception que nous en avons. Nakayama n'intervient pas sur l'image. Il la redonne telle qu'elle est capturée par la caméra mais sous une nouvelle perception qui peut interroger le spectateur. Pourtant, le titre de l'œuvre, *Poussière*, nous fait remarquer que l'image (in)définissable apparaissant à l'écran est bien de la poussière.

Ici, la poussière nous apparaît volante, éparpillée et unitaire. Le spectateur pourrait presque parler d'une poussière, ou d'un grain de poussière. Il est étrange de constater que ce qui est communément appelé de la poussière est à la fois singulier et pluriel, qu'il n'est pas vraiment envisageable de penser la poussière sous une unité. Certes, il est possible de parler de

⁹ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Lorraine : http://www.lescollectionsdesfrac.fr/rechercher-et-voir-les-oeuvres-des-collections-des-frac#/artwork/42000000000586?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=22&layout=grid&sort=by_author

¹⁰ Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 152.

mouton de poussière, mais cela représente un amas de poussière donc de « plusieurs » poussière(s). De plus, le fond noir crée de la profondeur, une profondeur qui pourrait être qualifiée d'abyssale ou de spatiale, évoquant ainsi les univers marins et spatiaux. Ce sont bien souvent vers ces thèmes que l'interprétation du spectateur va se tourner. Et à raison : la poussière est bel et bien présente dans les fonds marins comme dans l'espace.

La question à se poser est donc de savoir ce que connote ces univers. Il est courant d'entendre qu'il s'agit de lieux infiniment grands pour l'homme, mais aussi de lieux inexplorés car inaccessibles et qui soulèvent ainsi une multitude d'inconnues. Le mystère soulevé par les abysses et l'espace relève de ce que le romantisme allemand a qualifié de sublime : un paysage fascinant mais inconnu et dangereux.

Par le truchement de son installation vidéo, Nakayama cherche probablement à donner l'illusion de mondes lointains. Le fait est que ces lieux relèvent d'une certaine esthétique qui peut être fascinante, absorbante pour l'homme.

Il est possible de classer l'usage du circuit fermé comme un usage esthétique, dans l'intention de fasciner le spectateur en sublimant un élément parfaitement anodin. Il sera nécessaire de questionner l'artiste sur son intérêt pour le beau et le fascinant dans son travail.

Moshe NINIO, 1953- , Tel Aviv, Israël.

Red_Rug, 1993-1996, installation vidéo (hologrammes sur verre, cadre aluminium, caméra vidéo et moniteur en circuit fermé), 3 x 50 x 60 cm, conservée au FRAC Occitanie Montpellier^{11,12 et 13}.

Les principaux éléments de l'œuvre sont ces hologrammes sur verre. Ceux-ci sont au nombre de trois, fins et tout en longueur, posés au sol. Le plus à gauche est entièrement coloré de rouge, qui serait qualifiable de rouge turc ou rouge cochenille¹⁴. L'hologramme du milieu

¹¹ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Occitanie Montpellier :

https://www.navigart.fr/frac-om/artwork/40000000000687?filters=query%3Acircuit%20ferme%C3%A9&page=1&layout=grid&sort=by_auth_or

¹² Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 154.

¹³ Auparavant nommé le FRAC Languedoc-Roussillon. La nouvelle appellation date de 2016. « Le Frac Occitanie Montpellier », *Frac OM*, 2021, consulté le 19 mai 2022 [En ligne]. URL : <https://www.frac-om.org/quest-ce-quun-frac/le-frac-occitanie-montpellier>

¹⁴ Le rouge turc est la substitution industrielle du rouge cochenille, couleur issue d'une technique arménienne ancestrale (XI^e et XII^e siècle avant J.-C.)

est lui aussi composé de rouge, mais seulement aux deux tiers, sur le côté de droite. Enfin le dernier, tout à droite, est totalement noir. Au-dessus de ces plaques est positionnée une caméra, légèrement inclinée, qui filme les hologrammes. Le circuit fermé se forme par la diffusion de l'image filmée sur deux moniteurs (chiffre déterminé à partir des photographies) disposés ailleurs dans l'espace d'exposition.

Les hologrammes enfermés dans le verre ne représentent pas un motif identifiable. Il semblerait même qu'ils s'agissent de traces, faites aléatoirement ou involontairement, possiblement apparues suite à une réaction chimique. Une image abstraite en somme. Le titre, *Red_Rug*, sollicite un imaginaire. De plus, le verre étant posé au sol, l'image d'un tapis rouge est d'autant plus forte.

Le spectateur se trouve donc face à des images abstraites, évoquant l'imaginaire d'un élément décoratif, un tapis rouge, qui sont filmées et retransmises en directes dans d'autres lieux. Moshe Ninio forme ainsi une mise en abyme d'une image dans une image, d'une image holographique dans une image filmée, numérique.

À ce stade, il est possible d'envisager que le circuit fermé de *Red_Rug* serve un usage esthétique, mais beaucoup d'éléments manquent à la description de l'œuvre pour la concevoir dans sa globalité. Par exemple, le fait que la caméra qui filme les hologrammes soit suspendue est intrigant. J'en viens à imaginer que celle-ci est peut-être en mouvement et que, potentiellement, elle filmerait tant les détails que l'ensemble des hologrammes, et non seulement une vue statique. Aussi, le titre *Red_Rug* me semble porteur de sens. Fait-il référence à un élément culturel ? A-t-il valeur de mémoire ? Autant de questions à soumettre à l'artiste durant l'entretien pour déterminer son intention.

2.2.2. Enfermé dans le circuit

Face aux œuvres répertoriées ici, les individus se présentant au circuit fermé n'auront aucun contrôle sur leur image. Ils seront enfermés dans le système. Dès lors qu'ils entreront dans le champ de la caméra, ils devront se soumettre à la technicité du système conçu et ne pourront le contrer. Si, pour le spectateur, le circuit fermé peut sembler comme une atteinte à l'image de soi et comme la manifestation d'un pouvoir numérique et de contrôle, il peut s'agir pour l'artiste d'un moyen de monstration voire d'exhibition de soi.

Pierrick SORIN, 1960- , Nantes, France.

Je ne me vois jamais, 1993-1994, installation vidéo (deux moniteurs, un lecteur, un caméscope, un pied de caméscope, vidéo couleur, muet), dimensions variables, 1 minute 21 secondes, conservée au FRAC Franche-Comté^{15,16}.

Il s'agit d'une installation constituée de deux moniteurs ainsi que d'une caméra. Les moniteurs se font tous deux faces et la caméra fait face à l'un de ses moniteurs, elle est même collée à celui-ci. Le cartel indique qu'une vidéo est présente dans l'œuvre. Ainsi, l'un des moniteurs diffuse l'image filmée par la caméra, tandis que l'autre diffuse la vidéo enregistrée au préalable par l'artiste. Le moniteur filmé par la caméra est celui qui diffuse la vidéo enregistrée. Cette vidéo montre l'artiste, Pierrick Sorin, en pied, essayant de se placer au bon endroit pour voir au-delà de quelque chose. La caméra filme donc en gros plan l'artiste, essentiellement son visage, quand celui-ci apparaît dans le champ de la caméra. C'est cette image qui est diffusée sur le second moniteur. On comprend ainsi que l'artiste cherche à s'apercevoir dans le second écran. Il se trouve que pour apparaître sur le second moniteur, l'artiste doit se placer pile devant l'objectif de la caméra. Seulement, il ne peut pas se voir puisque la caméra se trouve tout juste dans l'axe de son visage. Il est donc impossible pour l'artiste (enregistré dans la vidéo) de s'apercevoir sur l'autre écran.

L'image de l'artiste se trouve coincée à deux endroits : dans la vidéo enregistrée, qui tourne en boucle ; dans le circuit fermé qui l'empêche de se voir. Il se retrouve ainsi à répéter sans cesse la même action et à incessamment échouer à l'accomplir. Le système apparaît donc ridicule et absurde alors que l'artiste est, dans le fond, parvenu à faire techniquement fonctionner l'impossibilité auquel son personnage est confronté.

Ici, le circuit fermé de Pierrick Sorin est ludique mais il accomplit aussi une prouesse technique. L'artiste m'expliquera le contexte et le processus qui l'ont amené à imaginer un tel système.

¹⁵ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Franche-Comté : https://www.navigart.fr/fracfc/artwork/370000000000416?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=2&layout=grid&sort=by_author

¹⁶ Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 176.

2.3. Méthodologie de l'étude : une approche compréhensive

La récolte des données s'est faite à partir d'entretiens auprès des artistes du corpus dans une approche compréhensive. L'ambition était d'être au plus près de la pensée de l'artiste pour pouvoir, par la suite, apporter des interprétations et explications aux discours artistiques. Ma démarche est celle d'une approche compréhensive (Max Weber, sociologue allemand, 1864-1920) puisqu'elle cherche à saisir l'intention de l'artiste.

... la compréhension permet de recomposer le sens d'une activité. Dans la mesure où l'activité se définit comme la conduite que le sujet investit d'une signification, comprendre veut dire retourner au processus de production du sens, qui s'exprime dans les différents motifs par lesquels les sujets rendent compte de leurs comportements¹⁷. [sic]

Ainsi, la grille d'entretien s'est construite sur cette volonté de comprendre la démarche artistique, en proposant des questions ouvertes sur la création de l'œuvre pour laquelle ils sont interviewés. L'objectif de ces rencontres était de connaître le plus précisément possible l'intention des artistes pour en rapporter le sens le plus exact. Afin de leur laisser une parole suffisamment libre tout en allant questionner les notions qui m'intéressent, il a été fait le choix de réaliser des entretiens semi-directifs qui, dans les faits, se sont parfois orientés vers des entretiens non-directifs.

Les usages hypothétiques déterminés lors des analyses ont été présentés à chacun des artistes comme une invitation à confirmer ou infirmer. Bien souvent, eux-mêmes proposaient des usages, parfois présents dans la typologie préparée, parfois nouveaux. Cette typologie n'était qu'hypothétique et attendait d'être soumise aux entretiens pour gagner en spécificité.

2.3.1. Les usages hypothétiques

Suite aux analyses des œuvres, quelques nouveaux usages, en plus de ceux proposés par Sophie Limare (critique, esthétique et ludique), se sont ajoutés à la liste. Au total, cinq usages hypothétiques du système vidéo en circuit fermé ont été formulés : critique, esthétique,

¹⁷ GONTHIER Frédéric, « Weber et la notion de "compréhension" », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2004, n°116, p. 35-54., consulté le 18 mai 2022 [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2004-1-page-35.htm>

expérimental, ludique et technique. Ces cinq usages sont décrits et précisés dans cette sous-partie à l'aide de l'ensemble des analyses effectuées (dont celles non présentées dans la précédente sous-partie). Les entretiens diront par la suite si ces usages hypothétiques étaient justes ou erronés.

2.3.1.1. Critique

L'usage critique a été supposé chez deux artistes pour lesquels l'entretien n'a pas eu lieu : il s'agit de Tony Brown¹⁸ et Francisco Ruiz de Infante¹⁹, faisant tous les deux parties de la catégorie *Environnements*. De fait, l'usage critique ne trouvera pas sa place dans les résultats (à moins que les entretiens révèlent un usage critique dans l'une des cinq œuvres).

Cet usage critique s'établit sur celui défini par Sophie Limare dans *Surveiller et sourire*, notamment par la création d'une situation paradoxale. Ruiz de Infante, dans *3+5 = 8 mètres en tout (représentation)* (2002), choisit d'installer une caméra de surveillance dans une installation étroite et presque inaccessible qui se présente comme un espace clos. La caméra pourrait donc surveiller la totalité de cet espace. La présence d'un regard omniprésent pour un espace aussi petit semble paradoxale car rien ne peut y échapper et, inversement, la caméra est elle-même vue de tous. L'individu qui évoluera dans cet espace se saura surveillé, alors que la surveillance a généralement pour caractéristique d'être discrète, voire invisible. Se serait donc par la simulation d'une situation paradoxale que l'artiste ferait une critique de la vidéosurveillance.

La seconde œuvre, celle de Tony Brown, n'est pas une critique de la surveillance mais de l'image. *Lucy & Frank* (1995) est une installation qui crée et perturbe ses propres images. Une caméra capture le réel, le transforme en images, celles-ci sont projetées mais leur projection est perturbée par une sphère qui se déplace devant. Ainsi, l'image est perturbée, rendue parfois illisible, comme si la sphère empêchait volontairement la lecture, comme un avertissement pour ne pas lire quelque chose de faux. L'installation porterait alors une critique sur les images, sur leur véracité.

À ce stade, il est possible de faire l'hypothèse qu'un usage critique du circuit fermé ne conduirait donc pas nécessairement à une contestation de la vidéosurveillance. Cela sera confirmé ou infirmé si l'un des artistes interviewés qualifie l'usage du circuit fermé de son installation de critique.

¹⁸ Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 156.

¹⁹ Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 165.

2.3.1.2. Esthétique

Cet usage a été supposé dans les installations de cinq artistes : Edith Dekyndt²⁰, Bertrand Lamarche²¹, Jiro Nakayama²², Moshe Ninio²³ et Dan Graham²⁴. Les quatre premiers font tous partie de la catégorie *Expérience de perception*. Effectivement, cette catégorie regroupe des installations qui jouent sur l'échelle de perception, produisant ainsi des images abstraites qui sollicitent l'imaginaire du spectateur. L'esthétique est créée par un travail formel de l'image, par son décentrement par rapport à la réalité, soit en cadrant un détail comme la poussière (Dekyndt, Nakayama) ou en immergeant le spectateur dans une image englobante (Dekyndt, Lamarche), soit encore en travaillant l'image elle-même, en tant que matériau (Graham, Ninio).

Ce dernier artiste propose plusieurs images, sous plusieurs formats. Il y a d'abord les hologrammes posés au sol, qui semblent connoter l'univers du tapis mais qui dans le même temps ne représentent pas de motif identifiable. Ces images abstraites, fluides, sont filmées par une caméra qui les diffuse sur deux moniteurs dispersés dans l'espace d'exposition. Se crée une image numérique dans laquelle on retrouve l'image holographique. La mise en abyme de l'image lui donne un nouveau statut esthétique : de l'image holographique, elle devient image numérique.

Dan Graham a lui aussi travaillé la mise en abyme dans *Mirror Window Corner Piece* (1974). L'image de la réalité est prise dans l'objectif de la caméra et dans le reflet du miroir, reflet lui-même pris dans l'objectif de la caméra. L'image devient infinie. Ajoutant à cela des délais de quelques secondes sur la diffusion des images filmées, Graham produit une perturbation visuelle infinie, qui donne le sentiment de ralentir l'action réelle.

L'usage esthétique du circuit fermé est un usage finalement très formel, qui manipule l'esthétique, la mise en scène de l'image par la lumière, l'échelle, le cadrage, la temporalité ou la mise en abyme. Cela se rapproche de l'usage esthétique de la caméra de surveillance proposé par Sophie Limare, caméra qui devient un objet de vanité, un regard continu fixe jouant sur l'ubiquité et la distorsion temporelle. Dan Graham met tout à fait en action ces deux dernières notions dans *Mirror Window Corner Piece* (1974).

²⁰ Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 148.

²¹ Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 150.

²² Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 152, et analyse en chapitre 3.1.3. Jiro Nakayama, *Poussière*, 2006, p. 93.

²³ Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 154, et analyse en chapitre 3.1.2. Moshe Ninio, *Red_Rug*, 1993-1996, p. 88.

²⁴ Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 171.

2.3.1.3. Expérimental

L'hypothèse de l'usage expérimental du circuit fermé a été formulée chez deux artistes : Fabrice Hyber²⁵, pour *Dégradés verts* (1991-1992), et Dan Graham, à nouveau. En effet, son installation a fait l'objet de deux hypothèses : un usage esthétique et un usage expérimental. Si l'esthétique des images de son installation est aussi particulière, c'est parce que le dispositif (ou devrait-on dire *les dispositifs*) relève d'une certaine complexité. La disposition en angle, le face à face de miroirs et de fenêtres, l'installation de deux circuits fermés, l'orientation des caméras, le décalage de la diffusion du direct. Tout cela contribue à introduire le spectateur dans une installation complexe et perturbante. Celle-ci se présente comme une énigme visuelle qui demande l'expérimentation de l'œuvre pour comprendre le fonctionnement et la circulation des images. L'implication du spectateur est nécessaire s'il est curieux de saisir le sens de *Mirror Window Corner Piece*. Une fois celui-ci compris, il peut expérimenter et s'amuser à jouer avec la disparition / apparition de sa propre image.

Dans *Dégradés verts*, le circuit fermé est aussi utilisé pour l'expérimentation de l'œuvre, mais il sert davantage à l'expérience de l'œuvre, à la recherche artistique, qu'au spectateur. La caméra est utilisée comme outil de transformation de la réalité en direct pour diffuser sur l'écran une vision qui se veut similaire au flou, au dégradé en peinture. Il s'agit d'une expérience de représentation du dégradé par l'usage de la vidéo en direct. En supposant que cette caméra soit manipulable, alors le spectateur expérimente le flou vidéo. La caméra porte la réflexion de l'expérience.

L'usage expérimental du circuit fermé se résume donc dans l'aspect technique du système vidéo qui propose l'implication ou la manipulation du spectateur pour éveiller sa réflexion.

2.3.1.4. Ludique

L'usage ludique du circuit fermé reprend celui proposé par Sophie Limare, c'est-à-dire un usage qui va chercher les limites de la caméra de surveillance pour les détourner, les rendre ridicules et en rire. Il s'agit en quelque sorte d'une satire, d'une caricature de la surveillance. Le même principe est appliqué ici pour le circuit fermé, et l'hypothèse d'un usage ludique a été

²⁵ Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 159.

formulée pour les installations de Matthieu Laurette²⁶ (*Artist's Studio Spycam*, 1997) et Pierrick Sorin²⁷.

Dans l'œuvre de Sorin, c'est dans la technicité même du circuit fermé que les limites ont été repoussées. Le personnage est en totale incapacité de pouvoir se voir à cause du direct et la disposition de la caméra et des écrans. Il se retrouve ainsi à répéter sans cesse la même action et à toujours échouer à l'accomplir. La situation est absurde, ridicule et sans issue.

Chez Laurette la situation est tout à fait différente. Le circuit fermé présenté s'apparente à de la vidéosurveillance. Le public a accès à un moniteur qui diffuse en direct l'atelier de l'artiste. Celui-ci a installé une caméra dans son atelier, permettant ainsi au public d'observer l'artiste à l'œuvre ; il leur livre sa création en direct. Ce système rappelle le principe de la télé-réalité, où des individus (voués à devenir célèbres) sont observés dans leur quotidien, jusque dans leur intimité. Ici, l'artiste montre volontairement son atelier. Cette extimité assumée va à l'encontre du principe de surveillance, où les observés sont normalement inconscients d'être vus. En cela l'installation de Laurette caricature la vidéosurveillance et déjoue ses règles en se plaçant lui-même sous surveillance.

2.3.1.5. Technique

Ce dernier usage est particulièrement formel et éloigne l'usage du circuit fermé de toute forme de signification ou de symbolisation. Un usage technique du circuit fermé revient à se servir de celui-ci comme un simple outil au service de l'intention de l'artiste et / ou du sens de l'œuvre. Cet usage a donc été envisagé pour les installations de Fabrice Hyber²⁸ (*Programme d'entreprise indéterminée*, 1986-1993), Francisco Ruiz de Infante²⁹ (*La Pierre de New York (atelier)*, 2006-2007) et Pierrick Sorin.

Les deux premiers artistes font partie de la catégorie *Environnement*, répartition qui explique l'usage technique du circuit fermé. Étant des installations de grandes envergures, qui produisent un environnement, celles-ci sont constituées d'une multitude d'éléments qui, pris séparément ne conduisent pas nécessairement au sens de l'œuvre, mais qui fonctionnent dans un ensemble au sein duquel résulte le sens de l'œuvre. Dans ces deux installations, le circuit

²⁶ Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 174.

²⁷ Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 176, et analyse en chapitre 3.1.1. Pierrick Sorin, *Je ne me vois jamais*, 1993-1994, p. 82.

²⁸ Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 162.

²⁹ Fiche de l'œuvre en annexe 1, p. 168.

fermé est comme un rouage dans la mécanique d'une montre : il peut sembler insignifiant voire inutile, mais sans lui rien ne fonctionne.

Quant à Pierrick Sorin, le système en circuit fermé de son installation est en lui-même très technique car elle parvient à créer une impossibilité. Elle réussit à échouer. Bien que cette disposition semble simple, elle fait preuve d'une certaine technicité. À ce propos, l'œuvre de Dan Graham relève elle aussi d'une disposition complexe et technique. L'usage technique n'a pas été envisagé, mais il pourrait très bien correspondre.

2.3.2. Élaboration de la grille d'entretien

La réflexion pour la grille d'entretien a eu lieu après les analyses d'œuvres. Cette grille a pour objectif de tracer le chemin souhaité pour les entretiens. Ceux-ci sont envisagés selon un schéma semi-directif ; ainsi, il se peut que la discussion ne suive pas le tracé exact de la grille qui sera ici établie. C'est pourquoi cette grille sera conçue suivant des catégories de questions, afin que, durant l'entretien, la collecte d'information se répartisse suivant ces catégories et qu'ainsi l'interviewer puisse avoir une vue globale des informations collectées et celles qu'il faudrait encore obtenir.

Ces catégories sont au nombre de trois et sont les suivantes : œuvre et interprétation(s) ; contexte de création et vidéo ; réflexions ouvertes : symbole, interprétation, identité. Chacune d'elles cherche à élargir la discussion en utilisant l'œuvre comme point de départ, pour comprendre la présence du circuit fermé dans l'œuvre de l'artiste et enfin quelles réflexions l'œuvre a pu apporter à la pensée de l'artiste. Il s'agira donc dans un premier temps de cerner l'œuvre dans son entièreté, d'observer comment l'artiste la présente ainsi que le circuit fermé qui la compose, quelles ont été les intentions et quelles interprétations on peut en tirer. Ensuite, quelles pensées ont précédé la création de cette œuvre, dans quelles réflexions l'artiste se trouvait quand il a envisagé sa création, quelle relation l'artiste avait alors avec la vidéo. Enfin, la discussion sera tournée vers des questionnements qui touchent le sujet du mémoire, mais qui se trouvent aussi être des questions propres à la réflexion artistique. Ainsi, seront abordés les thèmes du symbole, de l'interprétation et de l'identité.

2.3.2.1. Œuvre et interprétation(s)

Description par l'artiste de son œuvre

L'artiste sera interrogé sur les éléments de l'œuvre et comment ceux-ci s'articulent entre eux.

Il lui sera demandé de retracer le chemin du circuit fermé.

- Pouvez-vous donner une description de l'œuvre ?
- Quels sont les éléments essentiels à observer ? Pourquoi ?
- Y a-t-il des dialogues entre les éléments ? Si oui, lesquels ?
- L'œuvre contient un système vidéo en circuit fermé. Avez-vous remarqué qu'il s'agissait d'un circuit fermé ?
- Pouvez-vous expliquer son fonctionnement, quel circuit suit-il ?

Avis sur mon interprétation

L'interprétation envisagée lors de l'analyse sera présentée à l'artiste et son avis quant à cette interprétation sera interrogé.

- Suite à l'analyse de l'œuvre, j'ai émis l'hypothèse suivante : [*annonce de l'hypothèse*].
Que pensez-vous de cette interprétation ?
- Êtes-vous d'accord avec cette interprétation ?

Interprétation par l'artiste & intention de l'œuvre

L'artiste donnera l'intention et l'interprétation que lui-même fait de son œuvre, si jamais il en a une à soumettre.

- Avant de parler de votre intention, avez-vous une interprétation personnelle à proposer ?
- Quelles intentions placez-vous dans cette œuvre ?
- Faites-vous un lien entre vos intentions et l'interprétation que vous donnez ?

Le rôle du circuit fermé dans l'œuvre

Rôle principal, secondaire ? L'artiste expliquera pourquoi il a choisi d'utiliser un circuit fermé dans son œuvre.

- Le rôle du circuit fermé est-il fondamental dans l'œuvre ?
- Qu'apporte-t-il à l'œuvre ?
- Ce choix de la vidéo en circuit fermé a-t-il été évident ou est-ce le fruit d'une longue réflexion ?

Un usage du circuit fermé (critique, esthétique, expérimental, ludique, technique)

Il sera proposé à l'artiste d'attribuer un usage au circuit fermé de son installation. Cette décision pourra être accompagnée de l'usage hypothétique formulé lors de l'analyse de l'œuvre.

- D'après mon analyse, j'ai émis l'hypothèse que le circuit fermé de l'œuvre répond à un usage [x]. Qu'en pensez-vous ?
- Notre discussion amène à penser que le circuit fermé utilisé répond à un usage [x]. Êtes-vous d'accord avec ma proposition ? Êtes-vous d'accord ?

2.3.2.2. Contexte de création et vidéo

Récurrence de l'usage de la vidéo et du circuit fermé dans son travail global

L'intérêt est de savoir si l'artiste est un habitué de la vidéo et du circuit fermé où s'il s'agissait d'une découverte.

- Êtes-vous un habitué de la vidéo ? Si oui, à quelle fréquence l'utilisez-vous et pourquoi vous êtes-vous spécialisé dans cette technique ? Si non, pourquoi vous êtes-vous tourné vers cette technique ?
- Le principe de circuit fermé est-il nouveau pour vous ? Comment l'avez-vous découvert ?
- Nous avons discuté ensemble de l'usage du circuit fermé dans l'œuvre. Connaissez-vous d'autres contextes où un système en circuit fermé est appliqué ?

La place de cette œuvre dans son travail

L'artiste expliquera la position qu'occupe l'œuvre au sein de son travail, de ses questionnements et de ses attitudes artistiques.

- En face de quelles autres productions s'inscrit l'œuvre ?
- Répond-elle à une démarche mise en place ?
- S'inscrit-elle dans des questionnements généraux ou ponctuels dans votre œuvre ?
- Était-ce une commande ou une production personnelle ?
- Était-ce un nouveau format pour vous ?

Le contexte de création (personnel, politique, technologique, artistique)

L'artiste a produit son œuvre dans un contexte particulier. Il est ici question de déterminer quel était ce contexte et comment celui-ci a influencé, ou non, la pensée et la production de l'œuvre.

- Que se passait-il autour de vous qui a participé à la création de l'œuvre ?

- Avez-vous été influencé ou interloqué par des débats, des actions qui ont sollicité votre imagination ?
- Ce contexte a-t-il laissé un impact important sur la pensée ou la production de cette œuvre ?

Inspirations & processus de création (premières intentions, évolutions)

L'artiste sera questionné sur l'évolution de sa pensée, de quelle idée première est née l'œuvre et comment cette idée a évolué jusqu'à la fin de la production.

- Quel a été votre point de départ ? Une inspiration ? Un questionnement ? Une commande ?
- Quelle fut la première idée, comment a-t-elle évoluée, par quels questionnements est-elle passée ?
- Avec le recul, considérez-vous avoir laissé des idées intéressantes de côté ? Reviendrez-vous sur des sujets pour les approfondir davantage ?

2.3.2.3. Réflexions ouvertes : symbole, interprétation, identité

Symbolisation

L'entretien se dirigera ici vers les notions de conceptualisation, de symbolisation, de métaphorisation. L'intention est de déterminer si l'artiste accorde une importance aux symboles que peuvent porter les éléments de l'œuvre, notamment le circuit fermé. Si c'est le cas, alors il sera questionné sur les symboles qu'il associe à cet élément spécifique.

- Une idée peut-elle être rendue concrète par le biais d'un objet, d'une technique, d'un mécanisme ?
- Y a-t-il des symboles dans l'œuvre ?
- La technique vidéo, du circuit fermé, a-t-elle permis de rendre réalisable certaines pensées, certaines idées ?
- La vidéo en circuit fermé peut-elle être la métaphore d'un symbole dans l'œuvre ?

L'interprétation

Ici, une explication plus précise de la nature de cet entretien sera donnée. Il faudra expliquer à l'artiste que l'étude cherche à comprendre l'usage qui est fait du circuit fermé. Nous reviendrons donc sur l'usage que nous avons donné au circuit fermé de l'œuvre, et sur les possibles autres usages du circuit fermé dans d'autres contextes. L'idée est de conduire la

discussion vers l'hypothèse à démontrer : déterminer si le circuit fermé de son œuvre a, par définition, un lien avec la vidéosurveillance. Par défaut, en observant les œuvres, il a été considéré qu'il pouvait y avoir un lien puisque qu'un circuit fermé se trouve dans leur installation. Leur œuvre pourrait donc être interprétée sous l'angle de la surveillance.

- Un lien avec la vidéosurveillance est-il envisageable pour vous au sein de votre œuvre ?
Que pensez-vous de cette interprétation ?
- Est-elle valable bien qu'elle ne considère l'œuvre que depuis un élément bien précis ?
- Cette interprétation sert-elle ou bien dessert-elle l'œuvre ?
- L'interprétation entre-t-elle en jeu dès la création de l'œuvre ? Est-ce un facteur de l'œuvre ?
- Revenons aux intentions et interprétations que vous m'avez données plus tôt : existe-t-il un lien entre elles ?
- Ce lien est-il essentiel à l'œuvre ?

La question de l'identité (face au circuit fermé)

Il a été fait le constat que les œuvres rassemblées par Sophie Limare tendaient toutes à questionner l'identité, l'identité surveillée, l'identité face à la caméra. Ayant supposé qu'il pouvait y avoir un rapport entre le circuit fermé de l'œuvre et la notion de surveillance, l'artiste sera questionné sur la notion d'identité qui pourrait apparaître.

- Est-il question d'identité dans votre œuvre ?
- Que pensez-vous de ce lien entre image vidéo et identité ? Et entre surveillance et identité ?
- Le circuit fermé est-il un bon mécanisme pour parvenir à ce questionnement ?
- Selon vous, l'usage d'une caméra amène-t-il toujours à la question de l'identité ?

La grille a subi un ajustement majeur au cours des entretiens. En effet, les premiers entretiens ont révélé que la question de l'identité n'apportait aucune réponse concluante ni même démonstrative à la recherche. La notion d'identité a alors semblé trop intime, trop personnelle et pas suffisamment proche de l'idée de surveillance. Le terme présence est apparu après quelques temps de réflexion et a semblé bien plus approprié car avant même de considérer l'identité de l'individu, la surveillance constate la présence et le comportement de cet individu, se sachant ou non surveillé.

La présence est le « Fait d'être présent³⁰ », d'assister, « ... de participer à quelque chose, de jouer un rôle quelque part³¹. » La présence n'est pas nécessairement un acte impliquant une trace physique (présence du corps de l'individu), mais peut aussi se manifester virtuellement (se retrouver en ligne *via* des supports de communications virtuels, ce qui annule la distance qui sépare géographiquement les individus) et de manière différée (l'on pense à toutes les émissions radiophoniques ou télévisées qui sont pré-enregistrées pour être diffusées plus tard, et où les animateurs temporalisent l'émission au temps de sa diffusion et non de son enregistrement). La présence intervient aussi dans la *Phénoménologie de la Perception* de Maurice Merleau-Ponty (1945), selon des réflexions bien particulières, mais dont il sera retenu ici l'expression « *Présence à soi(-même)*. Fait d'éprouver sa propre existence d'apr. MERLEAU-PONTY, *Phénoménol. perception*, 1945, p. VII³²). » Cette dernière définition apportera beaucoup de sens au moment de l'analyse des usages.

La caméra de surveillance questionne pleinement la présence de l'individu. Elle lance sur lui un pouvoir ubiquitaire³³. Il est alors à la fois présent dans la réalité, puis présent dans l'objectif de la caméra, et enfin présent (parfois en plusieurs fois) sur les écrans de surveillance. Il est possible de pousser l'idée plus loin en supposant que l'individu sera aussi présent de manière différée dans l'enregistrement de la vidéo de surveillance. Ainsi, il a été proposé aux artistes interviewés de réfléchir à la valeur de la présence dans leur installation.

- La présence ou l'absence d'un des éléments de l'installation vous semble-t-elle importante ?
- Quel est la place accordée au spectateur vis-à-vis de l'œuvre ?
- Le terme de présence vous semble-t-il résonner avec votre installation ? De quelle manière ?

³⁰ Dictionnaire TLF, « PRÉSENCE », *CNRTL*, consulté le 12 mai 2022, [En ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/pr%C3%A9sence>

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ LIMARE Sophie, *op. cit.*, p. 44.

CHAPITRE 3.

RÉSULTATS ET ANALYSES : USAGES ARTISTIQUES DU CIRCUIT FERMÉ

3.1. Rencontres avec les artistes

Des démarches de prise de contact ont été entamées pour chacun des dix artistes ; six d'entre eux ont répondu à la demande, cinq ont accepté de réaliser un entretien, mais seuls trois de ces entretiens ont pu être utilisés pour la recherche. Tous trois ont accepté de faire une seconde rencontre pour approfondir le sujet. Étant dispersés en France et à l'étranger, il n'aurait pas été aisé de se déplacer pour faire les entretiens, c'est pourquoi ceux-ci ont été fait en ligne grâce à un logiciel de visiophonie. Les trois artistes ont donné leur autorisation pour la retranscription leurs discours¹, ce qui permet de redonner ici en détail leurs explications, et qui contribue à aller au bout de la démarche compréhensive. Ainsi, les descriptions qui suivent peuvent valoir de comptes-rendus à ces entretiens, produits à partir de la parole des artistes interviewés.

Les entretiens ont donc été réalisés sur la base des usages hypothétiques et de la grille d'entretien. Celle-ci représentait un fil conducteur à suivre, mais la réalité des entretiens s'est imposée et il a fallu se détacher partiellement de cette grille. Cela a été favorable car, aux vues de la grille composée, certaines informations n'auraient probablement pas été mentionnées. Or celles-ci se sont avérées faire partie du contexte global de l'œuvre. Cette prise de liberté dans la conduite des entretiens fut inattendue mais très bénéfique pour la recherche.

3.1.1. Pierrick Sorin, *Je ne me vois jamais*, 1993-1994

Pierrick Sorin (1960 -) est un artiste vidéaste français dont la carrière se distingue en deux périodes : la première, des années 1980 jusqu'en 1995 à peu près, durant laquelle il s'est concentré sur des productions personnelles (période de *Je ne me vois jamais*, 1993-1994), puis la seconde, après 1995 donc, où il a connu un certain succès et a reçu des commandes. Depuis, il réalise essentiellement des installations scénographiques pour des spectacles et ne se réserve plus de temps pour réaliser des productions personnelles, bien qu'il ait toujours quelques idées en tête.

¹ Voir annexe 2 des autorisations de retranscription et de diffusion, p. 178.

3.1.1.1. Quotidien, humour et absurde

L'œuvre de Pierrick Sorin est marquée par un travail centré sur l'œuvre elle-même, sur la création. Pour la mettre en exergue, il utilise plusieurs outils : il s'appuie sur le comique, sur la mise en scène d'un personnage solitaire, sur les outils de la vidéo, et depuis les années 2000 il utilise un dispositif très particulier : le *Pepper ghost*, traduisible par « le fantôme de Pepper ». Cette technique, dont l'on fait remonter la création au milieu du XIX^e siècle, permet de créer une illusion d'optique, de simuler la présence d'un personnage par son image. Parfois comparé à l'hologramme, ce dispositif est pourtant beaucoup plus simple. Dans les œuvres de l'artiste, le *Pepper ghost* dispose d'un décor physique dans lequel est réverbéré l'image. Celle-ci est produite en contrebas du décor. Un écran diffuse le personnage interprété par Pierrick Sorin (qu'il a auparavant mis en scène, enregistré et isolé pour apparaître seul) et cette image vient se refléter sur un verre incliné à 45°, qui se trouve au-dessus de l'écran et en face du décor (fig. 21). L'image apparaît ainsi de manière un peu mystérieuse dans le petit décor. Ce dispositif lui permet alors de susciter l'émerveillement du spectateur, mais aussi de pouvoir symboliser l'enfermement de l'individu dans le système, voire de parler de repli sur soi.

C'est notamment par la pratique de ce que Pierrick Sorin nomme « l'autofilmage » qu'il a vu naître ses notions d'enfermement et de repli dans son travail. Étant un artiste solitaire, l'outil vidéo permet la maîtrise, le contrôle de l'image de soi par l'usage de l'écran retour et du direct. Ne travaillant pas avec des acteurs, Pierrick Sorin est à la fois le réalisateur et l'acteur de sa mise en scène, il se doit donc d'avoir un contrôle sur sa propre image. Durant l'entretien, il a partagé l'idée qu'il n'était pas particulièrement à l'aise avec la pratique de la performance. Pourtant, une grande part de sa création repose sur ses qualités de jeu d'acteur, et l'on peut ajouter à cela que les situations présentées dans ses œuvres sont des événements que Pierrick Sorin a lui-même vécu dans son quotidien.

En effet, l'artiste s'inspire de situations anodines, quotidiennes qui l'intriguent, qui soulèvent chez lui un paradoxe, et les tourne en caricature, les exagère pour souligner chez elles leur dissonance par rapport à la réalité. Il met alors en place un contexte d'enfermement, de repli sur soi, parfois en y ajoutant un phénomène de répétition qui insiste et rend ridicule le personnage. C'est par exemple ce qui se présente dans *Les réveils* (1998) (fig. 22), une vidéo produite sur un mois dans laquelle l'artiste se filme à son réveil, tous les jours, et explique chaque matin qu'il se sent encore accablé par la fatigue, malgré la nuit, et qu'il doit se coucher plus tôt le soir même. Malheureusement, le personnage ne suit pas son propre conseil, se couche tard et se retrouve à nouveau dans un état de fatigue le lendemain matin.

Pierrick Sorin se plaît donc à récupérer l'absurde du quotidien pour le tourner en ridicule. En dépit de cela, la caricature n'empêche pas l'apparition d'un discours philosophique menant à des questionnements existentiels, comme par exemple la notion de solipsisme qui sera abordée plus loin.

3.1.1.2. Boucle, répétition et direct

La vidéo, notamment en direct, est son outil de prédilection. Il l'utilise depuis le début de sa pratique, qui coïncide pour lui avec la démocratisation de l'usage de la vidéo dans le champ artistique, soit autour de l'année 1985. La vidéo était alors source d'intérêt et de questionnement, à la différence d'aujourd'hui où cet outil de prise de vue et d'enregistrement peut sembler relativement naturel. Il avait alors été fasciné par les expériences de *feedback* où l'écran est filmé par la caméra. Se crée ainsi une boucle, une mise en abyme à l'infini de l'image. Cette apparition visuelle d'un infini a beaucoup retenu son attention. Selon lui, l'infini rejoint les questions fondamentales de l'être humain ; la vidéo, par la mise en place d'un phénomène de boucle, permettrait donc d'accéder visuellement à ces questionnements.

Lors de l'entretien, Pierrick Sorin a utilisé davantage les termes de « boucle » et de « bouclage » que de « circuit fermé ». Cependant, il s'agit simplement d'une habitude de langage car l'artiste n'a émis aucune objection lorsque le système vidéo de *Je ne me vois jamais* était qualifié de circuit fermé. Il trouve justement que ces trois expressions (boucle, bouclage et circuit fermé) offrent la possibilité de former une circularité : partir d'un point mais tourner en rond, sans parvenir à sortir du circuit.

La vidéo intéressait donc l'artiste pour sa capacité à jouer avec le direct et à pouvoir mettre en place un phénomène de boucle, qui s'apparente alors pour lui à un moyen d'enfermer, de faire revenir sur lui-même le sujet filmé. C'est ainsi que Pierrick Sorin a expérimenté ses premières installations vidéo, dont *Je ne me vois jamais*.

3.1.1.3. Une installation fermée sur elle-même

Cette installation découle d'une situation vécue où l'artiste se trouvait face à la caméra, très près d'elle. Il tentait de se voir sur l'écran de contrôle mais dès lors qu'il bougeait la tête pour apercevoir l'écran, il disparaissait du cadre de la caméra et donc n'apparaissait plus sur l'écran retour. Cette situation problématique a soulevé dans son esprit un paradoxe : mettre en place un dispositif pour se voir mais qui, finalement, empêche de se voir. L'expérience qu'il a

personnellement vécue lui est apparue comme « ... un incident de travail² ... » dont il a tiré profit.

Avec *Je ne me vois jamais*, Pierrick Sorin met donc en scène une situation paradoxale qui relève, pour lui, de notions philosophiques. En effet, le personnage de la vidéo subit le direct et l'effet « fermé sur soi » contraints par l'outil vidéo. Ce bouclage vidéo se rapproche pour l'artiste de l'idée qu'il n'y a rien à espérer à l'extérieur de soi-même. Ses propos s'appuient sur la théorie philosophique du solipsisme, théorie selon laquelle le sujet pensant est le seul individu de sa réalité. Pierrick Sorin présente cette théorie comme une fiction créée par l'inconscience, où chaque individu est « ... entièrement seul au monde³ ... ». Chacun vivrait « ... une sorte de rêve⁴ ... ». Pierrick Sorin tente de symboliser le solipsisme au sein de ses circuits fermés. Ceux-ci lui permettent ainsi d'enfermer le personnage de son dispositif dans un monde où il est contraint d'être seul, de se parler à lui-même et de répéter les mêmes actions.

L'artiste voit alors dans les personnages qu'il met en scène des attributs autistiques. Il considère que cette tendance à l'autisme lui vient d'événements vécus dans sa vie. Pierrick Sorin dit être très intéressé par la psychanalyse, d'où son intérêt pour les diverses expériences de son vécu qui pourraient affecter son travail artistique. En témoigne le processus de création de *Je ne me vois jamais*, installation qui a donc été conçue à partir de son expérience personnelle.

Pour autant, la création de cette œuvre n'a pas fait l'objet d'une démarche réflexive et analytique. L'expérience vécue lui a semblé si paradoxale et absurde que cela lui a suffi à vouloir réaliser cette idée. Il a pressenti un sujet intéressant et s'est aussitôt lancé dans la création. Finalement, c'est bien cet effet de surprise, par le paradoxe ou l'absurdité de la situation, qui pourra tout autant interloquer le spectateur de l'œuvre.

Cependant, Pierrick Sorin m'a avoué trouver que ce dispositif n'était pas cohérent à ses yeux. Il explique : « ... normalement ça devrait être une performance où je serai réellement sur une scène avec une caméra devant moi⁵. » Le dispositif vidéo final lui paraît absurde puisque c'est une image vidéo qui essaie de se voir, et non plus une vraie personne confrontée à des impossibilités physiques, d'où ce questionnement autour d'une performance. Pourtant, l'artiste explique que ce n'est pas dans sa personnalité de se mettre en scène, de faire des performances. Transformer l'expérience en dispositif vidéo avec un film pré-enregistré de lui-même lui a

² Propos de l'artiste, tiré de l'entretien effectué le lundi 21 janvier 2022, retranscription de l'entretien en annexe 3, p. 182.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

donné le sentiment de s'éloigner du vécu, alors que c'est justement dans le format du film et du direct qu'il trouve le plus d'intérêt dans son idée. Il conclut en disant qu'un public n'aurait peut-être pas saisi le paradoxe de la situation si cela avait été une performance. Il y a là un premier usage discernable pour le circuit fermé : l'éloignement avec la réalité, une mise à distance qui permet d'observer la situation et de constater son absurdité et, pourquoi pas, d'en rire.

3.1.1.4. Usages et auto-filmage

Lorsque Pierrick Sorin a été interrogé sur le ou les usages du circuit fermé de *Je ne me vois jamais*, il a d'abord longtemps considéré la question. Il a parlé d'un usage ludique. En effet, il explique qu'il y a beaucoup de jeux simples qui fonctionnent sur le principe de boucle, et qu'il est possible de voir une forme de jeu dans l'installation. Plus tard dans l'entretien, il a aussi parlé d'un usage humoristique que je rapproche ici avec l'usage ludique proposé par Sophie Limare. Pierrick Sorin a expliqué que le comique est souvent lié à une certaine répétition. Il a fait référence à Henri Bergson, philosophe français qui rédigea *Le Rire : essai sur la signification du comique* (1900), qui dit que l'humour est du mécanique plaqué sur du vivant. Pour l'artiste, la mise en boucle, le circuit fermé sont comme des mécanismes venant diriger la vie. Cette dernière est relativement ancrée dans une mécanique, dans une boucle, dans un cycle.

Le circuit fermé répond ainsi à un second usage : symbolique. Cette installation, par la boucle qu'elle produit, imite l'effet cyclique de la vie, mais surtout, pour l'artiste, elle permet de « ... symboliser le renfermement de l'individu sur lui-même⁶ ... » En allant plus loin, il propose aussi d'y voir la symbolisation des planètes qui tournent sur elles-mêmes ou par rapport à un point central, tel un satellite. Le monde, selon Pierrick Sorin, est fondé sur la répétition des événements.

Enfin, l'artiste propose un dernier usage lié aux caractéristiques formelles du dispositif : un usage esthétique. D'une part, il soutient qu'une chose est belle parce qu'on y retrouve une répétition (ex : un visage avec une symétrie parfaite est considéré comme beau). D'autre part, le fait de filmer de très près l'écran produisait des effets de grossissement des lignes TV, renvoyant pour l'artiste à des pratiques picturales antérieures à la vidéo, notamment au Pop Art. Ainsi, les deux procédés du dispositif, la répétition du film pré-enregistré et le direct du circuit

⁶ Propos de l'artiste, tiré de l'entretien effectué le lundi 21 janvier 2022, retranscription de l'entretien en annexe 3, p. 182.

fermé, produisent une esthétique visuelle propre à la vidéo, et se rapportant pourtant à des phénomènes préexistants à la vidéo (la beauté d'un visage, le Pop Art).

Pierrick Sorin ne fait donc pas de rapprochement entre le dispositif de *Je ne me vois jamais* et un système de vidéosurveillance. Il ne considère pas non plus que cette œuvre soit une action de surveillance. Pour lui, il y a surveillance à partir de l'instant où une situation est observée par quelqu'un d'extérieur à celle-ci. Pierrick Sorin affirme que ce phénomène n'a pas lieu dans ses productions puisque c'est l'unique personnage qui tente de se regarder lui-même et que, étant conscient de soi-même, il n'est pas utile de *se* surveiller. Cependant, lorsqu'il a produit cette installation, la vidéosurveillance se développait beaucoup, notamment dans les magasins. Il suppose que cela l'a influencé, sans pour autant qu'il y ait une trace apparente de cette influence dans son travail⁷. Il pense même qu'aujourd'hui le circuit fermé n'a plus de lien de proximité avec la surveillance, que les deux se sont émancipés l'un de l'autre.

L'entretien visait enfin dans un dernier temps à interroger l'artiste sur la présence et la légitimité de la question identitaire dans son œuvre. Il est possible de voir une forme de quête identitaire dans le comportement du personnage : il s'évertue en vain à apercevoir le retour de sa propre image. Mais au-delà d'une question identitaire, cette quête se rapproche davantage d'un questionnement sur son existence. L'installation entretient un dialogue perturbant entre la présence et l'absence de ce personnage. C'est la question de sa propre existence, de sa propre présence au monde (ou plutôt dans l'installation) à laquelle l'individu cherche à répondre en tentant de voir son image dans le moniteur au-delà de la caméra. Aussi, produire cette situation au sein de ce système vidéo vient poser une question qui s'apparente à la théorie du solipsisme : lequel, entre le personnage filmé et son image dans l'écran, est *réellement* présent, conscient ?

Cela dit, de manière plus générale et en dehors du cadre du circuit fermé de l'œuvre, l'artiste pense que la vidéo et l'identité ne sont pas nécessairement liées. Une relation entre les deux n'apparaît que dans le cas où un individu se filme, quand il est en situation d'« ... autofilmage⁸ ... » comme aime à le qualifier l'artiste.

⁷ Par contre, il est important de spécifier qu'à la sortie de ses études aux Beaux-Arts de Nantes en 1990, Pierrick Sorin a produit un dispositif vidéo intitulé *Sans titre*. Celui-ci prenait place dans un bar et s'appuyait sur la notion de surveillance, jouant avec le direct et le pré-enregistré afin de faire douter le spectateur de la véracité des images.

⁸ Propos de l'artiste, tiré de l'entretien effectué le lundi 21 janvier 2022, retranscription de l'entretien en annexe 3, p. 182. Il s'agit d'un terme qu'il a naturellement fait découler de « autoportrait ». Ensemble, nous ne sommes pas parvenus à trouver l'origine de ce terme, mais Pierrick Sorin soutient qu'il n'en est pas le créateur.

3.1.2. Moshe Ninio, *Red_Rug*, 1993-1996

Moshe Ninio (1953 -) est un artiste plasticien vivant à Tel Aviv. Œuvre de petite envergure mais artiste majeur de la scène artistique israélienne, il produit depuis le milieu des années 1970. Il ne cesse de varier les médiums afin de mettre en lumière la question de l'image en tant que telle, qui est au cœur de son travail. Derrière les images poétiques, simples et en suspens de ses installations se cachent en réalité un travail de contrôle et de contrainte. L'image, toujours complexe à déchiffrer, est interrogée pour ses capacités spirituelles, philosophiques et aussi politiques. L'installation *Red_Rug* tente de se confronter à l'image, notamment l'image holographique.

3.1.2.1. Technique holographique

Un hologramme est une image tridimensionnelle. La technique holographique utilisée par Moshe Ninio pour produire *Red_Rug* n'est pas celle pratiquée aujourd'hui, dans les années 2020, qui est pour sa part numérique. Tout d'abord, elle partage avec la photographie l'usage d'une plaque photographique, mais la production de l'image est tout à fait différente. L'image holographique est le résultat de l'interférence de deux faisceaux laser opposés, un faisceau de référence, qui illumine la plaque, et un faisceau objet, qui illumine l'objet et dont la réflexion atteint la plaque⁹. L'image crée une fausse apparence de l'objet, mais sa forme est si naturaliste qu'en se déplaçant, l'image bouge et simule une présence *réelle*, d'une manière troublante et inquiétante. Cette technique analogique nécessite du matériel, des substances et des connaissances très spécifiques qui ne sont plus pratiquées depuis quelques décennies. La technique holographique utilisée par Moshe Ninio est aujourd'hui largement obsolète. *Red_Rug* témoigne de cette pratique disparue.

Red_Rug est à mettre en parallèle avec un deuxième hologramme de sol à taille humaine, complémentaire, réalisé quelques années plus tard : *Rainbow_Rug*¹⁰ (1996-2000) (fig. 23). Chacune a été produite avec une technique holographique différente qui donne son nom à l'œuvre. C'est-à-dire que *Red_Rug* a été réalisé grâce à la technologie « Reflection hologram », qui produit des hologrammes monochromatiques de couleur rouge rouille, et *Rainbow_Rug* a

⁹ Pour des informations plus précises sur la fabrication d'un hologramme, voir les extraits de FRANÇON Maurice, *Holographie*, Paris : Editions Masson et Cie, 1969 en annexe 6, p. 250.

¹⁰ Il en existe trois versions identiques : une conservée à la galerie Chantal Crousel à Paris, une seconde au muhka, Musée d'Art Contemporain à Anvers, et une troisième à la galerie Dvir à Tel Aviv. Toutes partagent la même taille : 179.6 x 59.6 x 5 cm.

été réalisé avec la technologie « Rainbow hologram », qui réalise donc des hologrammes à effet arc-en-ciel. Les images qui apparaissent dans ces holographies sont, comme leurs titres l'indiquent, des tapis¹¹. Le choix pour cet objet sera explicité plus tard, car il a toute son importance.

3.1.2.2. L'installation

Red_Rug est une installation conservée par le FRAC Occitanie-Montpellier. Il s'agit d'une production personnelle, mais elle a néanmoins été partiellement financée par le FRAC, alors dirigé par Ami Barak, commanditaire du projet d'exposition¹². Lors de sa présentation en 1996, l'hologramme était installé sur le sol du premier étage, un espace semblable à un grenier, plongé dans une semi-obscurité. Les images prises par le dispositif vidéo de surveillance de l'installation étaient transmises en temps réel à des moniteurs placés au rez-de-chaussée, dans l'entrée du FRAC, face à l'une des entrées de la gare de la ville. Cette entrée comportait, à hauteur d'œil, deux fenêtres rondes (comme on en voit pour les salles d'opération) qui permettaient d'observer 24 heures sur 24 et 7 jours sur 7 une *opération* en cours : celle de l'installation.

La caméra utilisée, qui planait au-dessus de l'hologramme posé au sol à taille humaine, était une caméra de surveillance volontairement programmée en autofocus. Ce mouvement avait été envisagé lors de l'analyse de l'œuvre, mais il avait été pensé comme un mouvement contrôlé, où la caméra se déplaçait selon un chemin prédéfini. Or ce n'est pas le cas. La caméra était, en quelque sorte, bien en mouvement, mais il s'agit d'un mouvement désordonné, une sorte de palpitation de l'objectif. Le focus avait des difficultés à se stabiliser et n'y parvenait jamais. Moshe Ninio transmettait ainsi à l'écran un phénomène de divergence, d'entre-deux. La caméra était en perpétuelle recherche d'un point fixe, mais ne parvenait jamais à le trouver.

Red_Rug a été montrée peu de fois et, détail important, sa présentation au FRAC Occitanie-Montpellier a été la seule fois où l'artiste a utilisé un système vidéo en circuit fermé. Néanmoins, tout au long de l'entretien Moshe Ninio n'a cessé d'affirmer que *Red_Rug* est une œuvre qui activait un dispositif en circuit fermé par rapport à l'infinitude optique de l'image holographique. En effet, la caméra qui filmait l'hologramme de son installation ne pouvait pas

¹¹ Un tapis daghestanais pour *Red_Rug*, et un tapis persan pour *Rainbow_Rug*. Le Daghestan est une république russe, à l'Est de la Géorgie.

¹² Ami Barak, commissaire d'exposition et critique d'art, est en majeure partie responsable de la création de la collection du FRAC, qui contient des œuvres des plus grands artistes français et internationaux des années 1990.

stabiliser la mise au point sur l'image car elle était instable. Il s'agit techniquement d'une contradiction optique interne et intégrée à l'hologramme. Ce *choc* entre l'infini optique de l'hologramme et la caméra qui opte pour une finitude optique est au cœur de l'œuvre. L'objectif de la caméra ne pouvait pas se verrouiller sur un élément, pour ainsi dire sur le noyau, car un hologramme n'en a pas. L'ensemble de l'hologramme est un noyau. Comme expliqué précédemment, un hologramme est produit à partir de l'interférence d'un faisceau de référence et d'un faisceau objet, en balayant l'objet à 360°. L'objet (ici, le tapis) est capturé dans son intégralité, chaque millimètre, y compris les plus petits plis qui se présentent au scan. L'objet est reproduit à l'exacte identique, à l'exception de la tonalité. L'illusion du volume est rendue, mais dans un format plat. La caméra ne pouvait pas faire la mise au point sur l'hologramme car l'image n'a aucun aspect tangible. En plus du mouvement qu'elle subissait, elle devenait instable et cherchait indéfiniment un point focal, un point de *repos*. Ainsi, du point de vue du spectateur se créait un écart entre l'image fixe de l'hologramme et l'image instable délivrée par la caméra, un écart qui restait infini puisque la caméra ne captait jamais clairement l'hologramme.

3.1.2.3. L'image morte-vivante

L'image du tapis a beaucoup d'importance. Tout d'abord, un tapis est en soi une image, une image matérielle, qui trouve son origine dans les cultures nomades traditionnelles du Moyen-Orient. Un tapis est une image holistique en deux dimensions. En Orient, le tapis répondait entre autres à deux fonctions : pratique et symbolique (afficher l'ordre universel et religieux dans la vie quotidienne, dans l'espace). Il représentait la totalité du monde, du Paradis ou des Cieux. Originellement, en Orient, le tapis n'est pas un objet décoratif, ce n'est pas un objet à regarder. C'est quelque chose *avec* lequel il faut *être*, en s'allongeant ou en marchant dessus. Dans les mosquées, lors de la prière, les individus s'installent sur le tapis et font corps avec celui-ci. *Red_Rug* témoigne de cette transition d'une attitude d'*être avec* à une attitude de *spectateur*, une personne éloignée de l'œuvre par le mécanisme de séparation de l'art occidental (cadre ou piédestal). C'est un mécanisme qui découle du principe muséal de distanciation par l'*exposition* et l'*objectivation* des œuvres d'art. Le tapis utilisé pour *Red_Rug* est un tapis semi-nomade daghestanais qui représente spécifiquement les corps célestes. C'est une sorte de vision plate à 360° des cieux. L'appareil holographique, qui balaie tout autour à 360°, est lié au tapis dans le sens où il cherche à être cette image holistique, indivisible. La dimension symbolique du tapis est cachée par ses fonctions pratiques et décoratives. De même, l'holographie n'avait

à son origine pas pour but de reproduire des objets tridimensionnels dans une visée artistique ou spectaculaire comme c'est le cas aujourd'hui. À ses débuts, l'holographie était utilisée en optique, en médecine, en géophysique ou encore en archéologie¹³. Au fil des années, il lui a été trouvé un intérêt artistique.

Ce qui est alors produit, c'est un assemblage de divers produits chimiques et lumineux qui reproduisent l'apparition de l'objet, rendant ainsi compte d'une image flottante comparable à un fantôme et mettant en lumière la dimension morbide de l'hologramme. Le spectateur doit s'arrêter, se *fixer* pour voir l'hologramme. Tout comme l'image encapsulée dans le verre de l'hologramme, le spectateur est figé par celui-ci. Ainsi, l'hologramme est une technique qui donne l'illusion du mouvement et l'anéantit en même temps. L'image est en quelque sorte morte-vivante. Le spectateur a le sentiment que l'image bouge de par l'illusion du volume, mais il n'en est rien, elle est figée. C'est une image paradoxale.

D'une certaine manière, l'holographie peut être considérée comme l'aboutissement du concept de mimesis occidental, mais il s'agit d'une image perverse et inquiétante. L'origine mythologique de la peinture occidentale commence avec la mythologie grecque, avec cette ombre cernée sur le mur avant le départ de l'amant¹⁴. La peinture est la représentation de ce qui, dans le monde, peut être représenté et qui se répand dans le monde lui-même, c'est-à-dire une image à la fois fixe et mobile. L'holographie est l'aboutissement de toute cette peinture car elle incarne cette image en étant à la fois fixe et mobile, morte et vivante, paradoxale.

3.1.2.4. Le circuit fermé de *Red_Rug*

Mais alors, qu'apporte le système vidéo en circuit fermé à cette image si importante ? Le circuit fermé de *Red_Rug* correspond simultanément à un usage phénoménologique et allégorique.

Le caractère morbide de l'image, évoqué quelques lignes plus tôt, implique le gel, la fixation du spectateur pour percevoir, voir l'image. Ce paramètre est ce qui caractérise l'usage phénoménologique dans le circuit fermé de *Red_Rug*. La phénoménologie est la manière dont l'esprit et le corps reçoivent et absorbent les phénomènes de la réalité. L'image impose au corps de se placer, de se situer à un endroit précis pour qu'il puisse la consommer, la saisir, ou tout du moins en partie.

¹³ FRANÇON Maurice, *Holographie*, Paris : Editions Masson et Cie, 1969.

¹⁴ Voir *L'Histoire naturelle* de Plin dans laquelle il raconte les origines de la peinture et de la sculpture, notamment avec le mythe de la fille de Dibutade.

L'allégorie est centrale en art. *Red_Rug* peut être considéré comme une allégorie du solipsisme. Dans *Red_Rug*, l'image et sa représentation forment un tout, une image holistique, totale. La caméra qui tente tant bien que mal de capturer cette image est *frustrée*, son travail est voué à l'échec. Mais cet échec met justement en lumière l'accomplissement de l'hologramme, qui fait de son image le signifiant et le signifié, une image solitaire (d'où l'attachement à la pensée solipsiste).

Le circuit fermé a aussi un usage optique, lié à la structure en circuit fermé, où le regard est enfermé, l'image est inaccessible. Car celui-ci apporte bien sûr avec sa circularité la notion de narcissisme. D'une part, la caméra est obsédée par l'idée de capturer l'image holographique. D'autre part, la caméra capte (regarde) une image passive, l'hologramme, qui engendre un mouvement illusoire. Finalement, il est possible d'envisager que la caméra cherche incessamment à découvrir le cœur de l'image. Malheureusement pour elle, l'image holographique est optiquement infinie et elle ne pourra jamais atteindre ce cœur, ce noyau. La persistance du regard face à cette incapacité à pouvoir voir témoigne d'un désir de contrôle, d'un désir de surveillance.

La caméra de cette installation ne surveille pas au sens d'espionner, elle agit comme une transmission, comme un moniteur qui permet de surveiller sans avoir besoin d'une présence humaine. Dans *Red_Rug*, il est question de surveiller pour avoir un résultat définitif, mais l'information est brouillée, elle ne cesse d'être inaccessible. Cette surveillance cible une information qu'elle sait inaccessible par expérience, mais reste obsédée par l'idée de l'obtenir. Pour le visiteur, cela se traduit par une image instable, floue mais qui laisse entrevoir des aperçus nets. L'image plonge le regard dans une certaine frustration.

Cette *frustration* est le résultat des caractéristiques du dispositif, et cela est anticipé dès la naissance du projet. La création d'un hologramme est un projet mathématique visant à créer une image mathématique. Il faut créer une équation mathématico-physique qui correspond à l'objet, à son volume, à l'angle de vue et à ce que l'on va en percevoir. Cela demande donc d'anticiper la position du spectateur pour qu'il puisse voir l'image fixée dans l'hologramme. Celui-ci est transparent et nécessite une lumière parallèle à lui pour dévoiler son image, sachant qu'elle ne peut être vue que d'un point de vue particulier. La position du spectateur est une question importante lors de la création de l'hologramme car il s'agira de fixer le spectateur pour qu'il *consomme* l'image. Il faut donc penser l'accessibilité du point de vue. Le spectateur devra expérimenter pour trouver cette place, ni trop loin, ni trop près. En fixant le spectateur à l'image, celui-ci devient également figé (mort-vivant), tout comme l'image. Il n'est donc pas nécessaire de reproduire le mouvement incontrôlé et désespéré de la caméra. L'holographie est une

création extrêmement planifiée, qui contrôle le résultat et la réception avant même d'être produite.

Dans *Red_Rug*, ni l'hologramme, ni l'image de la caméra ne sont présents. Ce sont deux effets pervers pour faire croire à la présence d'une image-chose, qui a été scannée : le tapis. En même temps, ils l'intensifient et l'annihilent. L'hologramme et l'image vidéo ne proviennent d'aucun matériau, elles ne sont que des projections, des illusions. Même la présence du spectateur est futile pour le système : l'installation est en circuit fermé, l'œuvre fonctionne sur elle-même, elle est solitaire, étant elle-même le signifiant et le signifié. Le spectateur fait vivre l'installation en stimulant une réflexion, mais l'œuvre seule n'est que matière technique montrant une image perverse, morbide, morte-vivante. Pour reprendre les mots de Max Weber, la magie du monde a été désenchantée par la technologie, à partir de l'invention de la perspective et des dispositifs qu'elle a apportés. Cette magie a été remplacée par l'illusion, une magie artificielle.

3.1.3. Jiro Nakayama, *Poussière*, 2006

Jiro Nakayama (1961 -) est un plasticien japonais ayant beaucoup travaillé à Paris, qui est retourné au Japon il y a maintenant 5 ans. Cet artiste a fait des études scientifiques dans le domaine de l'environnement et utilise ses connaissances dans des installations sensibles et sobres. Il joue sur les effets de perception et le dépassement de la réalité par l'usage de matériaux très simples, voire parfois en ne travaillant qu'avec le vide et l'absence.

3.1.3.1. Un parcours artistique en France

Il est arrivé en France dans les années 1980 où il a découvert l'art contemporain. Il étudie aux Beaux-Arts de Dijon de 1986 à 1988, puis aux Beaux-Arts de Paris de 1988 à 1992. Sa formation à Paris s'accompagne du commencement de sa production personnelle. Avant son arrivée en France, Jiro Nakayama a fait des études sur la protection de l'environnement à l'Université d'Azabu au Japon. Il était intéressé par les phénomènes provoqués par la pollution. Il a fait beaucoup de recherches sur les centrales nucléaires et leur dangerosité, mais ses recherches ayant été mal accueillies là-bas, il a été expulsé par sa faculté.

Son arrivée en France lui a ouvert les yeux sur le monde de l'art contemporain. Il était alors très au fait de l'art moderne (Picasso, Matisse), mais il n'avait aucune connaissance sur la

production contemporaine. Il semble avoir été marqué par le Centre Georges Pompidou, dans lequel il dit avoir passé beaucoup de temps. Très vite, il s'est dit que l'art contemporain pouvait être un outil pour « ... protéger la liberté¹⁵ ... ». De manière personnelle, l'art contemporain lui a enseigné beaucoup de choses. Il le compare même à « ... un bâton d'aveugle pour se promener dans le monde¹⁶. »

Très vite, vers la fin des années 1990 et le début des années 2000, il s'est mis à produire des œuvres sans matériau. Il a par exemple produit *Changeur spatial* (1993-1998) (fig. 24), une performance participative. Il suffit au spectateur de positionner ses mains autour de ses oreilles et de faire basculer une des mains devant l'oreille. Le spectateur est ensuite invité à échanger les positions des mains (toujours en gardant l'alternance devant/derrière). Cette disposition autour des oreilles modifie la perception des sens, et donc de l'espace. Il s'agit d'un travail très subtil qui questionne directement la perception du spectateur sur son monde environnant. Ses œuvres sont généralement vides de matériau mais très structurées.

C'est dans cette continuité plastique que l'artiste a été amené à produire *Poussière*. En 1994, il réalise *Lumière* (fig. 25), une installation immersive qui consiste à vider une salle blanche et à faire varier l'intensité de la lumière, de l'obscurité à la clarté totale. Depuis toujours il expérimente avec des matériaux et notions aux apparences très simples, tels que le vide, la lumière, le son, et avec des effets très légers et minimaux, comme c'est le cas pour *Lumière*. *Poussière* est du même gabarit. Cette installation montre l'air. Mais ce qui retient le plus l'attention, c'est la poussière qui occupe cet air.

3.1.3.2. Création et savoirs

Avant d'être acquise par le FRAC Lorraine, *Poussière* a fait l'objet de quelques expositions. Il se trouve que cette installation existe en huit exemplaires, dont le n°1 est justement celui acquis par le FRAC Lorraine. C'est lors d'une exposition au Centre Culturel Suisse à Paris en 2006 que le FRAC a découvert le travail de Jiro Nakayama (l'œuvre fut acquise la même année).

La question d'utiliser la vidéo pour montrer la poussière ne s'est pas vraiment posée à lui. Nakayama s'est instinctivement tourné vers cette technique. Au fur et à mesure de ces expérimentations pour montrer la poussière, il a amélioré la qualité de sa vidéo. Il a par exemple

¹⁵ Propos de l'artiste, tiré de l'entretien effectué le jeudi 24 février 2022, retranscriptions des entretiens en annexe 5, p. 222.

¹⁶ *Ibid.*

compris qu'un fond noir était plus adapté, qu'il fallait que la lumière soit latérale et qu'elle ne touche pas l'objectif de la caméra. Il précise que si ces techniques fonctionnent pour lui, ce ne sont pas nécessairement les meilleures solutions. Il entend par-là qu'il ne sait pas encore quels sont les moyens les plus efficaces pour montrer l'air, il a simplement expérimenté différentes méthodes de son côté.

Quand Jiro Nakayama s'interroge, se questionne et cherche des réponses, il a le sentiment de toucher le monde, de commencer à comprendre. Il dit : « ... j'ai compris ; mais je n'ai pas encore compris¹⁷. » C'est-à-dire qu'il découvre des choses, mais ne sait pas encore tout. Quand Jiro Nakayama se concentre sur la création d'un projet, il découvre généralement beaucoup de choses.

À ce propos, nous avons eu une longue discussion autour de l'expression « circuit fermé ». L'artiste ne connaissait pas ce principe, alors que cela s'applique très bien au dispositif de *Poussière*. Nous avons pris le temps d'expliquer le principe et il semblait ravi de découvrir le circuit fermé car il a dit mieux comprendre ce qu'il a fait. Il a considéré que le circuit fermé, à l'inverse du circuit ouvert, permet de prouver quelque chose. La télévision, qui est un circuit ouvert, ne peut pas prouver la véracité de ses images car c'est invérifiable de manière globale. Alors qu'un circuit fermé permettrait d'avoir accès au début de la boucle car il y a un lien de proximité. Cette lecture du circuit fermé comme moyen pour prouver est à comprendre avec l'usage que Jiro Nakayama en a fait dans *Poussière*. Pour cela il faut observer la disposition de l'installation.

Lorsque *Poussière* est en prêt, le commissaire d'exposition est libre d'installer l'œuvre de Nakayama comme il le souhaite, c'est-à-dire qu'il peut mettre à distance ou non l'écran et la caméra. Durant l'entretien, l'artiste a pu me montrer une disposition de son œuvre qu'il a pensé pour la galerie où il expose actuellement. L'écran et la caméra sont éloignés de 4 ou 5 mètres. Le spectateur découvre l'écran en premier et peut s'arrêter pour observer l'image et s'interroger sur la nature des petits éléments qui flottent. C'est en se déplaçant et en découvrant le dispositif filmique qu'il comprendra que c'était de la poussière. Cette disposition, celle de Tokyo, est la seule où le moniteur et le dispositif sont à distance. D'ordinaire, les deux éléments sont très proches l'un de l'autre et l'effet de découverte progressive n'a pas lieu. L'ensemble de l'œuvre s'offre au spectateur dès la première rencontre. La distance entre l'écran et la caméra

¹⁷ Propos de l'artiste, tiré de l'entretien effectué le jeudi 24 février 2022, retranscriptions des entretiens en annexe 5, p. 222.

à l'exposition de Tokyo ne convient pas à l'artiste car il y voit un contrôle du spectateur, un contrôle de sa réception de l'œuvre.

3.1.3.3. Perception et usages

Jiro Nakayama réfléchit beaucoup à la réception de ses œuvres. Il m'a expliqué qu'en peinture, par exemple, les artistes pensent leur œuvre pour produire des émotions chez le spectateur. Nakayama n'aime pas cette manière de penser et de recevoir la production. Le discours est imposé et à sens unique, de l'œuvre au spectateur qui reçoit et perçoit les émotions. Lui ne veut pas imposer l'émotion au spectateur. Il ne cherche pas quelle émotion il veut produire, il veut simplement montrer quelque chose, proposer une réflexion sur le monde sans anticiper la forme ou le sujet de cette pensée. D'où l'usage automatique de la réalité proche et de peu de matériaux additionnels. Il ne produit pas d'images lui-même, celles-ci sont toujours prises et rendues en direct, mais sous une autre perception.

En effet, le décentrement de la perception semble être une mécanique évidente dans *Poussière* mais aussi dans d'autres de ses productions. Jiro Nakayama me confirme l'usage de cet effet et complète à nouveau que cela invite à la réflexion, tant pour les spectateurs que pour lui-même. En touchant à la perception, il propose un nouveau regard, un nouvel accès au réel et emmène à la découverte du commun. Cependant, il n'est pas tout à fait d'accord pour dire que ce décentrement de la perception est une mécanique récurrente. Il ne fait pas cela pour *perturber* mais pour proposer un regard, une pensée. Selon lui, une œuvre est une machine à réfléchir.

Il s'agit d'un processus de création et de réception assez expérimental. Il a ajouté que s'il n'y a pas d'expérimentation dans l'art, s'il n'y a pas d'expérience, alors il n'y a pas d'art contemporain. L'expérience artistique est ce qui alimente l'art contemporain. On peut déjà voir ici un usage possible du circuit fermé de *Poussière* : un usage expérimental qui aurait pour intention d'alimenter la production contemporaine.

Un second usage de *Poussière* serait esthétique. L'image produite dans l'installation, cette poussière flottante sur un fond noir, est particulièrement esthétique. Elle peut, comme cela avait été suggéré lors de l'analyse pré-entretien, représenter des fonds marins ou un univers spatial, des paysages étranges et imaginaires. Et pourtant, cette image est tirée du réel, ce n'est pas une esthétique pensée ou créée par l'artiste. Donc l'image de *Poussière* évoque les paysages sublimes du romantisme allemand, courant qui fantasmait la réalité, alors qu'elle ne découle d'aucun processus de création ou d'esthétisation.

Il peut être difficile de détacher son regard de l'écran, absorbant et énigmatique. Il est tentant de rester toujours plus longtemps devant l'écran, d'attendre qu'il se passe quelque chose, un évènement qui expliquerait le sujet de la vidéo. Mais le sens ne vient qu'en faisant le lien avec le dispositif filmique proche de l'écran et l'usage du direct. Cet instant est très important pour Jiro Nakayama. C'est à ce moment précis que le spectateur comprend que l'écran est relié à la caméra, et donc que cette image qui l'a questionnée n'est autre que la réalité. Ce moment est comme une solution à la méditation qu'il a pu entretenir devant l'écran.

En comprenant que le moniteur diffuse en direct l'image filmée par la caméra, le spectateur peut avoir le sentiment d'avoir été pris au piège par l'écran, alors que la réponse était presque sous ses yeux. Le circuit fermé lui a prouvé qu'il ne s'agissait pas d'une image fantasmée et fausse, construite uniquement pour plaire. L'artiste propose qu'en ressortant avec cette œuvre en tête, le spectateur ait appris à douter de l'image, à douter des choses.

3.1.3.4. La présence comme effet créateur

Quand Jiro Nakayama a été interrogé sur la possibilité d'interpréter *Poussière* comme une action de surveillance, un élément qu'il n'avait jusqu'alors pas remarqué s'est révélé à ses yeux. Avec cette question, il a pris conscience que les spectateurs ne font pas que découvrir qu'il s'agit de poussière : les spectateurs découvrent aussi qu'ils ont surveillé la réalité proche, qu'ils se sont interrogés sur elle par le biais d'une transmission vidéo en directe. Jiro Nakayama suppose qu'en regardant l'écran, les spectateurs pensent à l'image, essaient de l'interpréter, peut-être même qu'ils s'imaginent que ce n'est qu'un enregistrement. C'est seulement en comprenant que le système fonctionne en direct qu'ils réalisent qu'ils avaient sous leurs yeux une perception différente de la réalité.

Dans la situation, l'usage du verbe « surveiller » peut sembler excessif, mais l'artiste a défini l'action de surveiller comme regarder quelque chose qui fait partie de la réalité. Selon cette définition, *Poussière* est bien un système de surveillance (du réel). Jiro Nakayama a confié qu'il n'était jamais parvenu à formuler cette interprétation de *Poussière* de la sorte, et pourtant il lui a semblé atteindre alors le point culminant de cette œuvre.

L'entretien s'est finalement tourné sur la validité du terme présence dans la compréhension de *Poussière*. Il a répondu que sa production pouvait se séparer en deux catégories : une où la présence du spectateur est primordiale pour qu'un effet (de quelque nature que ce soit) s'applique ; une autre qui concerne beaucoup plus le plaisir que l'artiste va prendre à produire une œuvre. Comme expliqué plus tôt, Jiro Nakayama soutient que sa pratique est

sous-tendue par le plaisir de découvrir et d'apprendre à chaque nouveau questionnement, à chaque nouvelle création. C'est bien la réflexion et l'expérimentation qui motivent sa production artistique. La présence de l'œuvre pour l'artiste est donc primordiale pour symboliser en quelque sorte l'aboutissement d'une réflexion. Pour la première catégorie, Jiro Nakayama présente une nouvelle œuvre de sa production : *Boulevard* (fig. 26), une installation de 1994 prenant place sur le Boulevard de Sébastopol à côté du Centre Georges Pompidou. L'artiste a enregistré le passage des voitures dans ce boulevard et l'a rediffusé à ce même endroit à l'aide de haut-parleurs cachés dans les arbres. L'intention de cette installation était de surprendre le passant en créant un décalage entre le son et la réalité de la circulation routière sur le boulevard. Le spectateur est le centre de cette installation, car on attend de lui une réaction, et pourquoi pas une réflexion.

Au regard de ces deux catégories formées par l'artiste, il semblerait que *Poussière* intègre la première catégorie, celle présentée dernièrement. L'œuvre ne prend sens et n'a d'effet que si un spectateur contemple la vidéo et découvre grâce à la caméra que l'image arrive en direct. C'est bien l'effet de *déclat* qui est recherché chez le spectateur, ce moment de compréhension de la totalité de l'œuvre. Celui qui observe, surveille l'œuvre se retrouve surpris par l'œuvre elle-même.

3.2. Analyse croisée

Suite aux analyses individuelles des entretiens, sont repris ici, de manière systématique, les éléments qui se recourent ou se différencient dans les trois discours rassemblés. Cela permettra d'avoir une vision générale de tous les points communs et des discordances afin de, par la suite, pouvoir s'attarder sur les éléments qui intéressent particulièrement le sujet du mémoire. Chacun des usages proposés par les artistes seront précisés et expliqués avant d'ensuite se focaliser sur l'hypothèse de la recherche : la présence d'un circuit fermé dans ces installations connote-t-elle la notion de surveillance ? Et est-il possible, comme le propose Sophie Limare dans son ouvrage, de voir aussi apparaître un questionnement sur l'identité ?

Toute cette réflexion n'est finalement que le fruit d'une démarche hypothético-déductive qui m'amène au-delà d'une simple question sur la surveillance et l'usage du circuit fermé, pour interroger la démarche en elle-même : celle de l'interprétation et de la légitimité à pouvoir interpréter les discours rassemblés ici.

3.2.1. Analyse systématique

L'analyse systématique relève des points de croisement ou de divergence dans les trois discours rassemblés. Ils ne font pas l'objet d'une analyse approfondie, mais permettent de cibler en substance certains aspects des usages du circuit fermé qui seront mis en relation par la suite.

3.2.1.1. Éléments artistiques

Pierrick Sorin et Moshe Ninio considèrent tous les deux que leurs installations créent une situation ou une image paradoxale qui, de fait, interpellent l'esprit et conduisent facilement à un questionnement artistique, voire philosophique. Ils abordent tous les deux la philosophie solipsiste dans l'interprétation qu'ils ont de leurs propres installations. Il faudra comprendre précisément ce qu'est le solipsisme et pourquoi ces deux artistes y ont fait référence. Jiro Nakayama n'a pas mentionné cette notion et le discours qu'il a tenu pendant l'entretien ne s'en rapproche pas non plus. Aussi, mais il faudra vérifier que le solipsisme a bien à voir avec la notion qui suit, ces deux mêmes artistes, Sorin et Ninio, ont aussi mentionné l'importance de l'infini dans leurs travaux.

Moshe Ninio et Jiro Nakayama montrent un intérêt pour la question de l'image, sa nature, ses effets et son impact sur la vision de l'homme. Il se trouve qu'ils font tous les deux parties de la catégorie « Expérience de perception ». Leur discours sur l'image confirme leur position dans la catégorisation.

Chacun a fait référence à des figures ou des courants de l'Histoire de l'art. C'est la confirmation que la création n'est pas un processus *ex nihilo* mais, au contraire, une démarche qui s'inspire du passé et / ou du présent. L'usage du circuit fermé n'est donc pas anodin.

3.2.1.2. Démarche de surveillance

Chacun des trois artistes démontre une démarche créatrice différente. Pierrick Sorin expérimente et dit ne pas chercher à analyser, il suit sa curiosité ; Moshe Ninio prépare beaucoup techniquement et pousse la réflexion jusqu'aux symboles, c'est un travail de perfectionniste ; Jiro Nakayama expérimente et s'informe beaucoup sur les éléments de ses dispositifs, il a soif d'apprendre tout en créant.

La place du circuit fermé n'a pas la même importance dans les trois installations qui sont étudiées ici. Pour *Je ne me vois jamais* et *Poussière*, le circuit fermé est l'élément principal, toute la mécanique de l'installation repose sur ce principe. Dans *Red_Rug*, le circuit fermé est un élément plutôt secondaire, mais qui vient tout de même mettre en avant et en action la plasticité de l'hologramme.

Les trois installations sont muettes. Aucun artiste n'a travaillé le son. Cette absence est intéressante à comparer avec la vidéosurveillance qui ne dispose pas non plus de son.

Jiro Nakayama est le seul à avoir parlé de la réception de son œuvre, ou plutôt, de comment il envisage la réception de l'installation. Cette question de la réception est impliquée dans la création de l'œuvre.

Aussi, cet artiste était le seul qui ne connaissait pas le principe du circuit fermé avant l'entretien. Il se trouve que la discussion que nous avons eue lui a procuré une nouvelle perception de son travail.

Les travaux de Pierrick Sorin et Moshe Ninio relèvent d'un certain narcissisme. L'un met en scène un personnage qui se démène pour se voir ; l'autre rend « fou » une caméra qui *s'entête* à vouloir voir une image sur laquelle elle ne peut se poser. Peut-être est-il envisageable de voir dans le circuit fermé un usage narcissique ?

Jiro Nakayama et Moshe Ninio voient dans leurs systèmes en circuit fermé une action de surveillance, alors que Pierrick Sorin n'envisage pas qu'il puisse y avoir de la surveillance

dans *Je ne me vois jamais*. Pierrick Sorin parle cependant d'*autofilimage* pour qualifier sa pratique, qui consiste donc à se filmer soi-même.

De manière générale, qu'il y ait ou non surveillance dans le propos de l'artiste, tous démontrent une inutilité de la surveillance et un désintérêt pour celle-ci. Pierrick Sorin ne parle pas de surveillance mais d'humour ; Moshe Ninio insiste sur une surveillance qui ne parvient à rien et devient absurde ; et Jiro Nakayama propose davantage de parler d'une observation assidue que de surveillance. Ainsi, parler de critique de la surveillance par le circuit fermé n'est pas envisageable avec les résultats actuels. Il s'agit plutôt d'une déconsidération de la surveillance, de ses fonctions et effets, jusqu'à parfois la rendre absurde.

À chacun a été posé la question de l'identité, à savoir notamment si le circuit fermé est un moyen pour interroger l'identité des individus. Tous ont répondu qu'en tant que tel le circuit fermé n'interrogeait pas l'identité du spectateur. En revanche, la notion de présence a reçu plus d'intérêt auprès des artistes interrogés, notamment en dialogue avec son antonyme : l'absence.

3.2.2. Analyse des usages

Il est temps désormais d'observer en détail ce que les usages donnés par les artistes disent de l'utilisation du circuit fermé en tant que médium artistique. Pour cela, l'étude s'appuie sur les entretiens effectués qui seront mis en dialogue avec des savoirs et interprétations extérieurs pour déployer les sens qui se cachent derrière ces usages.

Tableau référençant les usages donnés par les artistes

	J. NAKAYAMA	M. NINIO	P. SORIN	TOTAL
Allégorique		X		1
Esthétique	X		X	2
Expérimental	X			1
Ludique			X	1
Optique		X		1
Phénoménologique		X		1
Symbolique			X	1

Le tableau ci-avant reprend les réponses données par les artistes à propos des usages. Sept usages ont été énoncés par les trois artistes interrogés, dont un seul fait se croiser deux discours : esthétique. L'ensemble des usages sera abordé tout au long de cette sous-partie.

3.2.2.1. Circuit fermé : un symbole de solipsisme ?

Qu'en est-il alors des sept usages donnés par les artistes ? Que disent-ils sur le circuit fermé et son utilisation en tant que médium artistique ?

Avec seulement trois entretiens pour trois œuvres différentes, les résultats représentés dans le tableau précédent ne peuvent donner une tendance d'usage du système vidéo en circuit fermé, bien qu'ils viennent nourrir l'imaginaire des usages qui lui sont associés. En effet, il est tout à fait pertinent d'utiliser le circuit fermé pour travailler une esthétique de l'image, pour expérimenter sur l'image (par le biais de la perception par exemple), ou pour symboliser une notion, telle que la surveillance ou bien encore le solipsisme, pensée philosophique rencontrée à plusieurs reprises au cours des entretiens.

En effet, cette idée apparaît dans les discours de Pierrick Sorin et Moshe Ninio. La question, dans le cadre de cette réflexion, est de déterminer si ce solipsisme souligné dans l'œuvre de deux artistes connote la surveillance, ou encore la vidéosurveillance. Le solipsisme est une pensée philosophique et métaphysique du début du XVIII^e siècle qui ne semble pas avoir de chef de file précis, et qui fait de la conscience pensante l'unique certitude face à un monde rempli de représentations trompeuses. Le sujet conscient ne croit qu'en sa propre existence puisqu'il ne peut pas démontrer qu'il existe d'autres consciences que la sienne. Ainsi, un solipsiste ne peut *réellement* échanger qu'avec lui-même, étant donné qu'il n'a pas confiance en les autres sujets qui l'entourent (ils sont faux, ce sont des illusions de sa propre conscience). Le sujet solipsiste est donc enfermé avec lui-même. C'est de là que vient l'analogie avec le circuit fermé, chemin clos sur lui-même. En revanche, rien n'amène à rapprocher le solipsisme d'une action de surveillance. Ne croyant qu'en sa solitude, le solipsiste n'a pas d'intérêt à surveiller les autres individus qui l'entourent puisque selon sa philosophie ceux-ci n'existent pas. Cependant, il est peut-être possible de voir une action d'autosurveillance dans le solipsisme, l'individu ne pouvant que se surveiller lui-même. Mais, le solipsisme peut bien ressembler à de l'autosurveillance, si cette démarche n'est pas consciente ou volontaire, est-il possible de le considérer comme de la surveillance ? Ce n'est pas ce que soutiennent les artistes qui voient, au contraire, dans l'autosurveillance une action absurde et inutile.

L'apparition de la notion de solipsisme dans le discours de Sorin ou Ninio n'est pas la marque d'un *usage solipsiste*. Justement, la présence de cette pensée philosophique est le témoignage d'un usage particulier du système vidéo en circuit fermé : l'*usage symbolique*, qui est très clairement identifié chez Pierrick Sorin, mais qui apparaît sous un autre nom avec Moshe Ninio.

Cet usage symbolique du système en circuit fermé est certainement le plus important tout en étant le plus large. L'adjectif symbolique désigne ce « Qui constitue un symbole, qui a le caractère d'un symbole, [ou bien encore] qui repose sur un symbole¹⁸. » Ainsi, il est entendu derrière l'appellation « usage symbolique » le fait de représenter un symbole, de symboliser quelque chose par l'intermédiaire du système vidéo en circuit fermé. Durant l'entretien, il a été proposé à Pierrick Sorin de voir dans *Je ne me vois jamais* un usage symbolique, avec lequel il est d'accord, car le fonctionnement de son circuit fermé invite à penser qu'il s'agit d'une symbolisation du solipsisme.

Étonnamment, alors que son discours entre en résonance avec celui de Pierrick Sorin, Moshe Ninio a proposé des usages différents (ou en tout cas nommés différemment). Cette différence est questionnable. Ses usages, allégoriques, optiques et phénoménologiques, sont-ils propres à être des usages ? N'est-il pas possible de plutôt y voir des phénomènes de symbolisation pour certains, pour l'allégorie par exemple ? L'allégorie, selon le TLF est une forme « ... d'expression consistant à représenter une idée abstraite, une notion morale par une image ou un récit¹⁹ ... », elle est donc un moyen de symboliser une idée. Ici, pour Moshe Ninio, l'usage allégorique du circuit fermé de *Red_Rug* sert à représenter le solipsisme : il est donc possible de voir derrière le terme « allégorique » la présence d'un usage symbolique. Avec cette démarche, cela ajoute une voix au nombre d'usages symboliques, faisant de ce dernier le deuxième usage le plus représenté avec l'usage esthétique. Cependant ce cas de figure ne fonctionne que si l'on adapte l'usage allégorique en usage symbolique.

Pour ce qui est des usages optiques et phénoménologiques abordés par Moshe Ninio, ceux-ci se doivent d'être mis en relation avec la notion d'image qui est au cœur de l'installation. Cela rejoint d'ailleurs un certain propos autour de l'esthétique de l'image, et donc de l'usage esthétique du circuit fermé.

¹⁸ Dictionnaire TLF, « SYMBOLIQUE », *CNRTL*, consulté le 6 mai 2022 [En ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/symbolique>

¹⁹ Dictionnaire TLF, « ALLÉGORIE », *CNRTL*, consulté le 27 avril 2022 [En ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/all%C3%A9gorie>

3.2.2.2. Image et esthétique

L'usage optique et l'usage phénoménologique donnés par Ninio ont beaucoup à voir l'un avec l'autre, car le second découle en quelque sorte du premier. Si le circuit fermé de *Red_Rug* répond d'abord à un usage optique, c'est parce qu'il met en lumière la relation d'un regard porté sur une image passive, inaccessible, car elle est une illusion. L'impossibilité pour ce regard, qui est celui de la caméra, à capturer son sujet est provoquée par son paramétrage (autofocus) qui lui confère une attitude d'humain, impatient et devenant incontrôlable à l'idée de ne pouvoir parvenir à son but.

Je rappelle maintenant que la production d'un hologramme, avec les techniques utilisées par Moshe Ninio, requiert un certain nombre de prédéterminations, notamment celle de la position du spectateur, point spécifique et unique qui le fixe où il peut correctement voir l'hologramme, ou si l'on ose la personnification, le seul angle où l'hologramme se révèle au spectateur. L'intention d'un usage phénoménologique intervient dans l'appréhension, dans la réception de l'image par le spectateur, qui est donc contrainte par l'hologramme. La réalité de l'hologramme est que celui-ci est par nature imperceptible (ou presque) et que pour le voir, il faut passer par l'immobilité du corps, par sa fixation. Le spectateur est finalement en quête de l'image à travers sa propre immobilité. C'est en devenant comme l'image, fixe, immobile, qu'il perçoit la réalité de l'image holographique.

Ce rapport direct entre le corps et l'image est constamment mis en scène dans l'œuvre de Moshe Ninio. L'image est toujours travaillée à échelle humaine pour justement engendrer un lien physique avec le spectateur. C'est une manière pour l'œuvre de *s'adresser* au spectateur, ou dans l'autre sens, pour le spectateur de pénétrer plus directement la réflexion de l'œuvre. L'image est élaborée dans la perspective d'influer sur le spectateur, de provoquer une réaction. Une intention similaire se retrouve dans le travail de Jiro Nakayama, mais cette fois non pas en jouant sur le format de l'image, mais sur la perception qu'a le spectateur de l'image.

Dans *Poussière*, l'artiste propose un décentrement du regard par l'isolation d'un élément tout à fait commun mais invisible : l'air, et plus particulièrement la poussière. C'est précisément ce travail sur la perception qui était recherché par l'artiste pour inviter le spectateur à la réflexion. La poussière qui apparaît sur le moniteur n'est pas présentée à son échelle habituelle. Les filaments sont plus gros, ils sont agrandis et ils sont aussi décontextualisés : tous ces éléments *flottent* dans l'obscurité. Cela concourt à ne pas voir de la poussière mais à imaginer d'autres univers se rapprochant de l'esthétique de l'image (comme par exemple des abysses ou

le vide spatial). C'est ensuite avec la découverte du dispositif filmique que l'image est questionnée pour sa nature et pour sa *transformation* dans le circuit fermé.

Le circuit fermé a un impact majeur sur la plastique de l'image de cette poussière. Il est d'ailleurs utilisé dans cette intention : Jiro Nakayama a bien fait un usage esthétique du circuit fermé de *Poussière*. Par son isolement et son traitement lumineux, l'image de la poussière acquiert des qualités esthétiques remarquables qui poussent d'ailleurs le spectateur à entrer en contemplation devant cette image latente, suspendue et profonde. Là où le travail visuel et esthétique de Jiro Nakayama devient intéressant est qu'il ne produit pas lui-même cette image, mais il va la chercher dans la réalité et il l'isole pour lui donner toute son importance.

Jiro Nakayama parvient à donner des qualités esthétiques à son installation par le travail de l'image. Pierrick Sorin, à l'aide de procédés différents mais toujours avec le circuit fermé, produit lui aussi une image esthétique. Celle-ci joue beaucoup avec l'imaginaire de la télévision. Dans *Je ne me vois jamais*, l'artiste crée deux images : une première pré-enregistrée, qu'il a tournée dans son atelier, où on le voit en pied et en noir et blanc ; une seconde qui est créée en direct par une caméra filmant de très près l'écran où est diffusée la première image. Il y a donc un réemploi, une réutilisation de la première image pour fabriquer la deuxième qui provoque un effet de mise en abyme dans l'utilisation de l'image (bien que visuellement cet effet n'ait pas lieu). Mais ce qui est intéressant, c'est la transformation de l'image de son premier à son second état, par son passage dans l'objectif de la caméra. En filmant d'aussi près l'écran du moniteur (moins de 5 cm de distance), la caméra est capable de capter la matérialité de l'écran, la trame qui le compose, et saisit le changement de variation de luminosité et le balayage de l'image. La seconde image, par rapport à l'original, acquiert une texture très singulière qui est le fruit du passage par plusieurs technologies différentes.

En effet, il est possible de découper ce chemin en quatre étapes : la transformation de la réalité en image par la caméra qui enregistre le film ; la rediffusion de cette image sur un moniteur ; la captation de cette image diffusée par une seconde caméra ; la diffusion de cette captation sur un second moniteur. Sachant que chacune de ces technologies (les deux caméras et les deux moniteurs) dispose de caractéristiques techniques particulières qui influencent évidemment la qualité plastique de l'image. C'est donc bien par l'usage du circuit fermé, par l'accumulation des transformations que l'image acquiert une esthétique qui lui est propre.

3.2.2.3. La répétition chez Sorin

Pour Pierrick Sorin, cet usage esthétique du circuit fermé prend aussi forme dans la répétition de l'image et de la scène. La répétition incarne en fait plusieurs éléments au sein de l'installation. Esthétiquement, l'artiste a comparé la répétition à la notion de symétrie. La symétrie parfaite d'une image provoque un sentiment d'harmonie et d'homogénéité. Par rapprochement, Pierrick Sorin propose de voir dans la répétition la représentation d'un univers parfait.

Mais, de manière paradoxale, la répétition de la situation, ce personnage qui ne parvient jamais à se voir, relève d'un certain comique. C'est d'ailleurs la première chose que m'en a dit Pierrick Sorin : le circuit fermé de *Je ne me vois jamais* sert à mettre en place une situation absurde et amusante, il répond à un usage ludique. Effectivement, l'artiste a fait référence à la technique du comique de répétition (aussi appelé le *running gag*) qui se manifeste plusieurs fois de suite en reprenant la même mécanique. Cette mécanique, chez Sorin, est donnée par le circuit fermé. Celui-ci, pour reprendre l'expression de Henri Bergson, est plaqué sur le vivant, vient automatiser la vie, la boucler, pour lui donner une forme de cycle qui en revient toujours aux mêmes événements répétés. Ainsi, la répétition dans *Je ne me vois jamais* est aussi vue comme un moyen de symboliser une mécanique temporelle qui semble se répéter avec plus ou moins de ressemblances au cours des siècles et millénaires de l'existence humaine.

La répétition grâce au circuit fermé symbolise même davantage : Pierrick Sorin utilise cette boucle pour « ... symboliser le renfermement de l'individu sur lui-même²⁰ ... » Le circuit fermé de *Je ne me vois jamais* produit une situation d'enfermement, connotant ainsi la pensée solipsiste détaillée plus tôt. Cela va même plus loin car le solipsiste, parce qu'il pense, a la certitude que sa conscience existe et donc que lui-même existe. Dans l'installation, le personnage lutte contre le circuit fermé pour essayer de se voir, comme pour se confirmer que son image apparaît bien quand il fait face à la caméra. Mais, paradoxe, pour se voir, il doit sortir du cadre de l'objectif. Il lui est impossible de se voir à travers le circuit vidéo conçu dans *Je ne me vois jamais*. C'est d'ailleurs pour la mise en scène de cette incapacité à pouvoir confirmer une présence que l'œuvre est ainsi intitulée. Le personnage, incapable de vérifier sa présence à l'écran, n'a finalement jamais la confirmation qu'il existe bien, puisque l'écran retour ne lui montre qu'une absence.

²⁰ Propos de l'artiste, tiré de l'entretien effectué le lundi 21 janvier 2022, retranscription de l'entretien en annexe 3, p. 182.

3.2.2.4. L'art comme terrain d'expérience, d'apprentissage, de réflexion

Finalement, bien que chacun des artistes ait sa propre pratique, tous témoignent d'une forme d'expérimentation artistique qui alimente les savoir(s)(-faire) de l'art et sa réflexion. Un des trois artistes interviewés considère que le circuit fermé de son installation sert un usage expérimental, que le circuit fermé participe de l'expérimentation de l'œuvre, particulièrement lors de sa création : il s'agit de Jiro Nakayama.

En effet, l'expérimentation renvoie à une forme de test, d'essai, de recherche autour d'un sujet ou d'une problématique. Ne s'apparentant pas à un groupe de plusieurs artistes et revendiquant son art sous son nom, Nakayama *expérimente* en autonome. Il est à ce propos intéressant d'observer la définition d'« expérimenter », qui met justement en avant cet aspect d'autonomie : « Éprouver, apprendre, découvrir par une expérience personnelle » ; « Soumettre quelque chose à une expérience afin d'en déterminer les différentes propriétés ; vérifier par l'expérience²¹. » L'expérimentation se manifeste bien à l'échelle de l'individu, ce qui correspond au moment de la réflexion et de la création de l'œuvre chez l'artiste.

De manière générale, Nakayama s'applique naturellement une méthode de création qui se fonde sur l'expérience des choses, la découverte et l'apprentissage des savoirs. Chaque œuvre est le produit d'une recherche, d'une réflexion sur un sujet et de son expérimentation artistique. *Poussière* est une œuvre qui montre la poussière et seulement elle. Il a d'abord fallu comprendre ce qu'est la poussière et comment celle-ci évolue, avant de passer à la conception plastique de l'œuvre. Cela a nécessité de tester plusieurs agencements du dispositif filmique, pour parvenir à trouver l'organisation qui semble aujourd'hui être la plus efficace pour montrer la poussière. Mais toute cette phase d'essais n'est pas perceptible par le spectateur. Il s'offre à lui une toute autre vision de l'œuvre, où le circuit fermé n'est pas la disposition la plus efficace mais le moyen d'isoler la poussière et d'en donner une autre perception, un autre regard et, par là même, d'ouvrir une réflexion à partir de cette image de la poussière.

L'usage expérimental du circuit fermé, même plus largement le caractère expérimental de l'œuvre n'est pas perceptible pour le public. Les spectateurs vivent une expérience de réception, beaucoup plus focalisée sur la perception de l'œuvre et la réflexion qu'elle apporte. Alors que l'artiste expérimente à la fois la réflexion et la manipulation de son expérience. Selon l'individu, qu'il soit artiste ou spectateur, le circuit fermé sert un usage différent : expérimental pour l'un, réflexif pour l'autre.

²¹ Dictionnaire TLF, « EXPÉRIMENTER », CNRTL, consulté le 9 mai 2022 [En ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/exp%C3%A9rimenter>

Ces sept usages du circuit fermé ouvrent sur un imaginaire bien plus large que celui de la surveillance, qu'il serait difficile de résumer en quelques mots. Connotant le solipsisme, l'enfermement, ou encore la répétition, le cycle, le circuit fermé sert de symbole, d'expérience pour questionner l'image et sa perception, pour conduire le spectateur à réfléchir sur la complexité de ce système vidéo parvenant à revenir sur lui-même. Éloignés de ceux proposés par Sophie Limare, ces usages représentent une partie de l'utilisation qui est faite de la vidéo en circuit fermé.

3.2.3. Interprétations légitimes ?

3.2.3.1. Des usages pluriels (mais pas critique)

En reprenant la grille de lecture proposée par Sophie Limare, à savoir trois usages qui sont : critique, esthétique et ludique, on constate que seuls deux usages se retrouvent dans les résultats : esthétique et ludique. L'usage critique établi par Sophie Limare dans *Surveiller et sourire* ne s'est pas retrouvé dans le discours des artistes. Aucun ne semble donc avoir envisagé l'usage de leur système vidéo en circuit fermé comme un moyen de critique, qui plus est pour la surveillance spécifiquement.

Pourtant, la question de l'interprétation de l'œuvre par la surveillance ne leur a pas semblé inappropriée à tous. Seul Pierrick Sorin a montré un désaccord avec cette idée. Il m'a expliqué qu'il y a surveillance quand un observateur extérieur est présent. Or dans *Je ne me vois jamais*, aucun individu extérieur à la situation ne s'ajoute ou observe le personnage essayant de voir son retour. Il serait possible de considérer que le spectateur puisse jouer ce rôle, être cet observateur externe à la scène, mais alors cette intervention serait justement *en dehors* de l'œuvre, sachant que celle-ci n'établit aucun lien avec l'extérieur. Cela a été décrit à plusieurs reprises : *Je ne me vois jamais* est une installation close sur elle-même. Ainsi, la notion de surveillance n'est pas envisagée par Pierrick Sorin comme outil d'interprétation de *Je ne me vois jamais*. La surveillance est entièrement absente.

Pour Jiro Nakayama et Moshe Ninio, il en est autrement. Jiro Nakayama propose de voir le spectateur de l'installation *Poussière* comme un observateur assidu, qui surveille l'apparition d'un élément perturbateur à l'écran. Le spectateur ne prend lui-même conscience de ce rôle que lorsqu'il s'autorise à lier le visionnage de l'écran au fonctionnement du dispositif filmique. Ce dernier lui révèle à la fois deux choses : le sujet de l'image et sa posture d'observateur. En réalisant qu'il s'agit d'un dispositif qui retransmet en direct une image captée dans la réalité

proche, le spectateur prend conscience de l'attitude qu'il a eu face à son environnement direct, une attitude d'attente pour la perturbation de l'image. En interprétant son installation ainsi, Jiro Nakayama propose donc de lire *Poussière* comme une œuvre qui met le spectateur en position de surveillant, bien que cela n'ait pas été envisagé au moment de la création de l'œuvre. Il est possible de voir de la surveillance dans l'installation de Jiro Nakayama, mais celle-ci n'est pas critiquée, sa mise en scène sert davantage à interroger le spectateur.

Enfin, chez Moshe Ninio, il n'est pas à proprement parler de surveillance, mais plutôt de transmission. Il faut imaginer le système de *Red_Rug* comme un circuit de surveillance pour suivre une opération en cours. Cependant, cette *opération* est parfaitement indéchiffrable. Sur l'écran se succèdent frénétiquement des images rouges, floues, incontrôlables. En effet, la caméra ne parvient pas à s'arrêter sur un point fixe car ce qu'elle regarde, l'hologramme, n'est que l'illusion d'un objet et ne reproduit donc pas son volume réel, empêchant la caméra de se poser sur un point. Ainsi, l'image qu'elle tente d'observer ne se livrant pas à elle, la caméra ne parvient pas à transmettre autre chose que son propre échec à observer, à capter. Le circuit fermé de *Red_Rug* est réduit à l'absurde, incapable d'agir correctement. Il est déconsidéré pour ses propriétés d'observation.

Il serait possible de lire dans les arguments de Moshe Ninio une forme de critique de la surveillance, en rendant celle-ci absurde. Cependant, l'intention explicite de critiquer la surveillance n'est jamais ressortie dans son discours. D'abord, parce que la notion de surveillance n'est pas entendue comme l'action de surveiller des individus et leurs comportements, mais comme moyen de transmission ; ensuite, parce qu'il lui semblait intéressant de déconstruire un fonctionnement logique pour le rendre absurde et mettre en avant des incapacités. Il n'a pas montré d'intérêt à vouloir formuler une critique ; c'était, au contraire, une forme de désintérêt qui se manifestait dans son discours.

3.2.3.2. Identité et présence

Dans son ouvrage *Surveiller et sourire*, Sophie Limare conclut que le regard numérique surveillant apporte un « ... risque de fragilisation identitaire de l'homme du 21^e siècle, assujéti aux dispositifs de contrôle d'une société voyeuriste²². » Il est entendu ici que la vidéosurveillance pourrait ébranler l'identité des individus qui y sont confrontés de manière exponentielle. C'est-à-dire que la présence des systèmes de vidéosurveillance affecte le rapport

²² LIMARE Sophie, *op. cit.*, p. 145.

à la réalité et introduit l'individu qui entre dans le champ de la caméra dans une virtualité dont il n'a pas conscience. Il devient un être *hypermoderne* selon Sophie Limare : « Si la perspective a structuré le regard de l'homme moderne, le regard numérique de la vidéosurveillance semble obliger l'individu hypermoderne à se positionner dans l'hybridité de la réalité augmentée²³. » La présence grandissante et continue de la caméra de surveillance dans les rues impose son pouvoir de contrôle sur les individus. Sophie Limare propose que ces individus surimposent leur présence en s'engageant dans un monde hybride et scopophilique²⁴ par la réclamation du « ... partage de cette visibilité surveillée et la réciprocité du regard de contrôle²⁵ ... »

Donc la vidéosurveillance atteint l'identité dans sa nature tangible et la convertit virtuellement, sans son consentement. L'individu acquiert malgré lui une double identité, concrète et numérique, dont il lui devient impossible de se séparer. Il ne peut que l'accepter et s'adapter à cette surveillance au mieux pour lui résister. Grâce à leur capacité interactive et leur valeur critique, les œuvres de *surveillance* du corpus de Sophie Limare sont alors considérées comme des outils pour s'exercer à cette résistance.

Cette notion identitaire n'est pas abordée de la sorte dans les trois œuvres discutées dans ce mémoire, probablement parce que la notion de surveillance elle-même est peu représentée et qu'elle n'est pas critiquée mais bien souvent rendue absurde ou inutile.

De plus, l'identité en tant que telle n'a pas particulièrement trouvé de place privilégiée dans l'interprétation des œuvres du corpus. Face à cet échec, il a fallu déplacer le terme d'*identité* à celui de *présence* pour venir introduire une idée plus proche du monde de la vidéosurveillance. Présence à l'écran de l'individu, présence virtuelle, présence différée, co-présence. Le terme de présence est tout à fait intéressant dans le cadre de la vidéo (sans même parler de surveillance), car la vidéo rend compte d'une présence par l'image, soit en direct, soit en différé, soit enregistrée, mais il s'agit d'une présence dont la valeur est questionnable : l'image est-elle une chose présente ? Matériellement ? Virtuellement ? Quelle est la nature, l'identité de l'image ?

Chez Jiro Nakayama, le dispositif filmique, qui a pour objectif d'éveiller la surprise et la pleine compréhension de l'œuvre lors de sa découverte, demande la présence du spectateur et de sa conscience pour être œuvre. La présence de ce dernier est essentielle à l'œuvre pour qu'elle soit entière, pour qu'elle puisse *fonctionner*. Si personne ne regarde l'écran, alors personne ne pourra découvrir le dispositif filmique et comprendre l'image diffusée. Il faut bien

²³ LIMARE Sophie, *op. cit.*, p. 148.

²⁴ Voir 1.2. Art vidéo : l'art de la surveillance ?, p. 39.

²⁵ LIMARE Sophie, *ibid.*, p. 147.

une conscience pour intellectualiser l'œuvre et le rôle que lui-même a tenu, à savoir celui d'un surveillant.

Pierrick Sorin et Moshe Ninio intègrent eux aussi la notion de présence à leurs installations, mais cette fois en y associant la notion d'existence pour l'un et d'identité pour l'autre. En effet, tous deux ont mentionné un intérêt pour la philosophie solipsiste. Chez Sorin, l'individu qui tente de se voir chercherait à vérifier son existence par sa présence sur l'écran retour. Cependant, ce n'est qu'un écran vide qui se présente à lui. Il ne parvient donc pas à avoir la certitude qu'il existe. En poussant la réflexion plus loin, ce sont les images en elles-mêmes qui sont interrogées. Je questionnais plus tôt la présence de l'image : des deux images produites dans *Je ne me vois jamais*, laquelle a la légitimité d'être la plus présente ? L'image enregistrée, qui a saisi un instant de vie du personnage et la redonne en boucle, ou bien l'image prise en direct, qui s'inscrit dans l'ici et maintenant de l'œuvre et du spectateur ?

Enfin, dans *Red_Rug* de Moshe Ninio, l'identité et la présence prennent des formes particulières. L'identité prend place dans la rencontre de l'image-tapis avec la technique de l'holographie, qui traduit en fait la rencontre entre une image orientale et une image occidentale. Le tapis, tel qu'il est apparu au Moyen-Orient, est une image holistique, qui rassemble tout un univers sans hiérarchie. C'est une image-objet. À la suite des Croisades, les occidentaux ont ramené avec eux des tapis d'Orient. Cet objet a alors acquis un usage décoratif, bien différent de ce qu'il en était fait au Moyen-Orient. Dans les représentations occidentales, le tapis servait alors à désigner l'Orient. *Red_Rug* est la subordination d'un système de représentation matériel (le tapis) par un système immatériel et technique (issu de l'histoire de l'art occidental), ici l'hologramme qui l'emprisonne, l'immobilise.

L'usage du circuit fermé dans ces installations amène donc à l'idée de présence, présence du sujet filmé, présence de l'image, mais aussi à l'absence ou à l'inconnaitance de la présence d'un élément. Si, dans le corpus du mémoire, l'identité ne trouve sa place que dans la pensée solipsiste évoquée chez Moshe Ninio, avec Sophie Limare cette notion prend davantage d'importance. Peut-être que cela est dû au fait qu'un questionnement à propos de la vidéosurveillance est présent dans chacune des œuvres de son corpus, alors que les trois œuvres dont il est ici question ne considèrent pas la surveillance pour les mêmes raisons.

Bien que ce mémoire ait pris comme point de départ le livre de Sophie Limare, *Surveiller et sourire. Les artistes visuels et le regard numérique* (2015), il est important de rappeler que nous avons chacune suivi un chemin de recherche et une problématique différents. De fait, les divergences qui peuvent se manifester entre nos deux discours ici rapportés ne formalisent aucune réponse définitive et univoque. Cependant, nous portons toutes deux un discours sur des

productions artistiques, nous produisons une réflexion depuis un point de vue extérieur à la création de ces œuvres, mais chacune à un niveau différent – Sophie Limare en tant que docteure en esthétique et théorie de l’art contemporain, moi-même en tant qu’étudiante en master de recherche en arts, littérature et sociologie – qui influence la valeur et surtout la légitimité de nos discours. À notre échelle, nous sommes chacune confrontée à la légitimité culturelle, concept sociologique bourdieusien.

3.2.3.3. Légitimité culturelle

Comment établir le degré de légitimité culturelle d’une pratique, d’une préférence, d’un art ou d’un genre [...] sans apparaître soi-même comme partie prenante des classements sociaux et des jugements subjectifs de goûts et de valeurs²⁶ ?

La culture légitime est un concept élaboré par Pierre Bourdieu (1930-2002), sociologue français, pour qualifier les connaissances et savoirs culturels qui apparaissent légitimes à l’ensemble des individus constituant une même société. Le sociologue montre au travers de ce concept que ce qui est culturellement légitime est en fait sociologiquement déterminé, et non naturel ou inné comme c’était alors considéré jusque-là. La culture légitime est le résultat de l’éducation. L’école valorise certains types de savoirs, considérés comme plus prestigieux par exemple, et cela induit qu’il existe des sous-cultures, elles-mêmes considérées plus ou moins légitimement. Celui qui a acquis les connaissances enseignées par l’école profite alors d’une position sociale avantageuse. Les programmes scolaires étant conçus par l’État, Bourdieu écrit : « ... la culture légitime est la culture d’État²⁷ ... », dite aussi culture bourgeoise.

Ainsi, le concept de culture légitime semble apparaître du fait d’une hiérarchie culturelle, elle-même due à la pluralité de la production culturelle. Cette hiérarchie, pour se légitimer, doit se faire accepter de tous.

Bernard Lahire (1963 -), sociologue français lui aussi, a beaucoup travaillé sur la culture légitime de Bourdieu et il propose d’analyser les cultures telles qu’elles se présentent les unes par rapport aux autres, dépendamment de leur légitimité et de leur hiérarchie. Aujourd’hui, les distinctions dans la hiérarchie des cultures deviennent confuses du fait de l’émergence d’une

²⁶ LAHIRE Bernard, « La légitimité culturelle en questions », dans DONNAT Olivier, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris : Ministère de la Culture – DEPS, « Questions de culture », 2003, p. 39-62., consulté le 10 mai 2022 [En ligne]. URL : <https://www-cairn-info.sid2nomade-1.grenet.fr/regards-croises-sur-les-pratiques-culturelles-9782110052766-page-39.htm>

²⁷ BOURDIEU Pierre, *Sur l’État : Cours au Collège de France*, Paris : Editions Le Seuil, 2012, p. 163. Dans « Culture légitime », *Wikipédia*, création le 11 avril 2007, dernière révision le 25 mars 2021, consulté le 10 mai 2022 [En ligne]. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Culture_l%C3%A9gitime

culture de masse. Bernard Lahire montre justement que cette dernière s'est immiscée dans la plupart des groupes et milieux sociaux et donc que l'antagonisme entre une culture dominante et une populaire se dissipe.

Ce travail de Bourdieu sur la légitimité culturelle souligne en fait les inégalités culturelles et les fonctions sociales de l'art²⁸ dont certains tirent un profit de visibilité, de *distinction* selon Lahire grâce à leur position privilégiée dans la hiérarchie des groupes sociaux. La distribution inégale des connaissances et savoirs culturels conduit à la hiérarchie des savoirs, habilitant certains, grâce à des certifications par exemple, à être *légitimes* dans leur discours et à se distinguer du populaire ou du vulgaire. La théorie de la légitimité culturelle de Bourdieu s'est construite en opposition avec les idées de sensibilité esthétique innées comme le *don de nature* ou le *goût naturel*, pour justement montrer qu'il s'agit d'une construction sociale s'établissant sur la hiérarchie des arts (ex : les genres en peintures, les courants artistiques) et sur la hiérarchie des publics.

Cependant, pour étudier la légitimité culturelle, la sociologie doit elle-même s'extraire et adopter une posture évaluative qui, par défaut, lui impose de se légitimer et donc de se placer hiérarchiquement par rapport à son sujet. Bernard Lahire propose deux attitudes : croire au sentiment d'évidence des écarts, éliminer tout doute concernant la classification de cette légitimité, ou bien justement émettre un doute systématique sur la légitimation d'une culture. Seulement, ce sont là deux postures radicales qui ne sont « ... pas compatible[s] avec l'esprit scientifique²⁹. » L'idéal est bien sûr d'exercer un doute relatif et raisonnable, sachant que la force de légitimation d'une culture connaît plusieurs paramètres variables tels que le public, le contexte, l'époque, etc³⁰.

De fait, comme cette sociologie de la culture légitime regarde les inégalités culturelles depuis une certaine distance, elle acquiert une légitimité dans son propos car elle dit observer de l'*extérieur* (ce qui est le cas). Mais, cette sociologie porte alors davantage de curiosité et d'intérêt pour les cultures dominantes, car il y a (naturellement) plus de matière sociologique, que pour les cultures éloignées et leurs publics qui « ... sont donc réduits à leur "pauvreté

²⁸ LAHIRE Bernard, *op. cit.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Autour de la sociologie des publics : PASQUIER Dominique, « Publics et hiérarchies culturelles. Quelques questions sur les sociabilités silencieuses », *Idées économiques et sociales*, 2009, n° 155, p. 32-38., consulté le 11 mai 2022 [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-1-page-32.htm>

culturelle” [...], sans qu’on puisse décrire et analyser leurs pratiques, leurs goûts, leurs expériences³¹ ... »

En revanche, le degré de légitimité culturelle de telle ou telle activité, de tel ou tel produit peut être toujours plus ou moins contesté car aucune institution ne détient le monopole de la fixation des prix en la matière, et que ceux-ci ont les produits de rapports de force susceptibles d’être remis en question³².

Là aussi où cette théorie atteint des limites est qu’il n’existe pas d’institution culturelle comme il existe une institution scolaire (c’est la comparaison formulée par Bernard Lahire). La culture légitime est donc portée par une multitude de personnalités subjectives tels les critiques d’art, les historiens de l’art, les journalistes culturels ou encore les institutions elles-mêmes.

Des effets de domination et de croyance sont bien sûr actifs dans cette sociologie de la légitimité culturelle. Une culture acquiert sa légitimité si un public croit en son importance, voire en sa supériorité vis-à-vis des autres. Cette supériorité s’instaure car certaines institutions culturelles disposent de moyens pour interioriser et imposer cette légitimité, s’inscrivant ainsi dans des rapports de force, de domination par rapport à d’autres institutions culturelles, mais aussi par rapport aux publics qui n’y ont pas accès.

Lahire se penche plus précisément sur l’influence de cette légitimité culturelle dans l’enquête sociologique, particulièrement lors des entretiens. Il explique que l’enquêté perçoit quand l’enquêteur est légitime, spécialiste, et cela fait peser le poids de la légitimité sur l’enquêté, qui modifie alors ses réponses pour convenir, pour « ... être comme il faut (être³³). » Il faut deux conditions pour que l’effet de légitimité engendre des modifications dans l’entretien :

- Une population d’enquêtés qui représente « ... un univers social différencié et hiérarchisé³⁴ ... » ;
- Ou bien que « ... l’enquêté ait un minimum de connaissance pratique de l’univers culturel en question [...] et qu’il ait un minimum de foi, de croyance dans la légitimité et l’importance de cet univers culturel³⁵. »

Dans le cadre de ce mémoire, il semblerait que la deuxième condition présentée par Bernard Lahire puisse s’appliquer aux entretiens qui ont été dirigés. Bien que, en tant

³¹ LAHIRE Bernard, *op. cit.*

³² *Ibid.*

³³ BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Editions Le Seuil, 1979, p. 252., dans LAHIRE Bernard, *ibid.*

³⁴ LAHIRE Bernard, *ibid.*

³⁵ *Ibid.*

qu'étudiante en master de recherche, je ne me considère pas légitime (pas tout à fait) pour parler officiellement en tant que spécialiste de circuit fermé dans l'art, il se peut que les artistes interrogés se soient sentis légitimes de tenir un discours particulier qui ait altéré leurs réponses. Ces déformations sont difficiles à objectiver et rejoignent l'idée qu'il ne peut exister de réponse univoque à la légitimité/illégitimité d'une culture, faisant de la sociologie de la légitimité culturelle une sociologie de la nuance, comme beaucoup d'autres.

CONCLUSION

Surveiller et sourire comme exemple

Le sujet du mémoire trouve son origine dans l'œuvre de Peter Campus, mais la base et la structure se sont, elles, établies sur l'ouvrage de Sophie Limare, *Surveiller et sourire. Les artistes visuels et le regard numérique* (2015). C'est d'après la lecture de cet ouvrage qu'a été envisagée la formation d'une typologie. L'ambition était alors de suivre un parcours similaire, parallèle à celui de l'auteure.

Mais *Surveiller et sourire* ne sert pas d'élément de comparaison à cette étude. Au contraire, il s'agit d'un élément d'appui, d'un modèle pour une recherche similaire autour d'un sujet différent mais proche. Toutefois, si comparaison il devait y avoir, celle-ci serait de formuler, au vu des résultats des deux études, que ce n'est pas le format de la surveillance (le circuit fermé) qui est critiqué mais l'action de surveiller en tant que telle.

Nos deux études sont analogues par le choix des sujets. Sophie Limare a observé les usages faits de la caméra de surveillance dans la création contemporaine *in situ* et a déterminé trois usages ; j'ai analysé les discours de trois artistes utilisant un système vidéo en circuit fermé dans leur installation vidéo et en ai déterminé sept usages. Elle regarde exclusivement les œuvres comportant une « caméra de surveillance » et traitant explicitement de surveillance, et je regarde pour ma part les œuvres contenant un système vidéo en circuit fermé, c'est-à-dire identique à ce qui est utilisé pour la vidéosurveillance, mais sans pour autant rechercher un lien avec la surveillance. L'auteure vient en fait vérifier comment est traitée la surveillance dans l'art pour éveiller les publics à ce sujet, tandis que je vérifie si le *format même* de la vidéosurveillance, c'est-à-dire le circuit fermé, est utilisé *pour signifier* la surveillance.

Une typologie d'usages du circuit fermé

La recherche se proposait de dresser une typologie des usages des systèmes vidéo en circuit fermé dans la production artistique. Le livre de Sophie Limare, *Surveiller et sourire* a servi de typologie de départ à la réflexion. Trois usages étaient proposés :

- Critique
- Esthétique
- Ludique

Le corpus de l'étude a été réalisé à partir des collections des FRAC de France, rassemblant ainsi douze œuvres qui ont été analysées pour, dans un premier temps et de manière isolée, proposer une première typologie en prenant comme appui la typologie de Sophie Limare. Cette seconde version comportait cinq usages :

- Critique
- Esthétique
- Expérimental
- Ludique
- Technique

Suite à ces analyses pré-entretiens, des demandes de rencontres ont été adressées aux artistes du corpus, qui étaient eux au nombre de dix. Les discours de trois d'entre eux ont été rendus et analysés. Les entretiens se sont appuyés sur la typologie des cinq usages hypothétiques pour interroger les artistes sur leur perception et l'usage (ou les usages) du circuit fermé de leurs installations. L'issue de ces entrevues a abouti à la formation d'une dernière version de la typologie comportant sept usages :

- Allégorique
- Esthétique
- Expérimental
- Ludique
- Optique
- Phénoménologique
- Symbolique

L'aboutissement de l'étude montre deux choses : que les analyses et entretiens ont fait surgir des usages qui n'avaient pas été anticipés par la typologie de base (celle de Sophie Limare) ; parmi tous les usages rencontrés et apparus, deux n'apparaissent pas dans la typologie finale : l'usage technique, qui finalement n'apporte au circuit fermé rien de plus que sa propre formalité, et surtout l'usage critique, qui faisait lui partie de la typologie de base. La disparition de cet usage signifie beaucoup pour cette recherche.

Vérification de l'hypothèse

Le mémoire s'est donné comme objectif de déterminer si les systèmes vidéo en circuit fermé dans la pratique artistique sont nécessairement contestataires d'une forme de surveillance. De fait, si l'un des artistes du corpus avait porté un jugement contestataire sur la surveillance ou sur la vidéosurveillance, alors l'usage du circuit fermé de son installation aurait été classé comme *critique*. Les résultats de l'enquête montrent qu'un lien avec la

vidéosurveillance est parfois suggéré dans certaines œuvres. Cependant, ce lien avec la vidéosurveillance n'existe que pour la rendre absurde, pour la déconsidérer. Il ne s'agit donc pas d'une critique, d'une contestation, mais d'un désintérêt pour la vidéosurveillance. Les résultats de l'enquête montrent une absence d'usage critique dans les trois installations étudiées. Ainsi, et dans le cadre de cette recherche uniquement, les résultats conduisent à conclure que les systèmes vidéo en circuit fermé dans la pratique artistique ne sont pas contestataires d'une forme de surveillance.

Cependant, il faut nuancer ce résultat : celui-ci n'est produit qu'à partir des réponses de trois artistes au lieu de dix, soit à peine un tiers du corpus. Et quand bien même les réponses de tout le corpus auraient été rassemblées, sa faible valeur numérique ne lui permet pas de se revendiquer représentatif pour toutes les installations vidéo comportant un système en circuit fermé. Ce résultat n'est pas sans valeur, mais il faut garder à l'esprit le contexte dans lequel il se situe.

Si l'enquête a démontré que les circuits fermés dans les installations des trois artistes ne répondaient pas à un usage critique, à une intention contestataire, alors à quoi sert-il ? Les analyses et entretiens ont mis au jour sept usages artistiques différents des systèmes vidéo en circuit fermé qui témoignent d'une multiplicité d'approche. Certaines semblent se rencontrer de par leur caractère foncièrement artistique (usages esthétiques et symboliques), d'autres semblent au contraire particulièrement spécifiques et propres à la pratique de l'artiste (usages ludiques et phénoménologiques par exemple). L'usage, quel qu'il soit, est toujours induit par l'intention de l'artiste et c'est précisément la compréhension de cette intention qui était recherchée dans les entretiens.

De la sociologie de l'art

Mais celui qui respecte la logique de la preuve empirique se met dans une position toujours plus fragile que celui qui se tient à distance de tout matériau empirique. Une interprétation empiriquement fondée est toujours plus "sale" (ou moins "nette") qu'une interprétation "pure" et ne reposant que sur les effets de croyance produits chez le lecteur¹.

Le mémoire a voulu démontrer que le circuit fermé, qui caractérise le fonctionnement de la vidéosurveillance, ne connote pas nécessairement cette surveillance. La recherche y est parvenue dans une certaine mesure. Elle l'a démontré pour trois cas particuliers. L'approche de

¹ LAHIRE Bernard, *op. cit.*

la surveillance dans l'art a été démystifiée grâce à l'enquête sociologique. Pour éviter les déformations, l'étude s'est détachée des discours institutionnels et s'est concentrée sur les créateurs, afin de recueillir la parole la plus *vraie* et de la considérer comme l'explication la plus juste qui puisse être donnée de l'œuvre. Bien sûr, cette démarche n'est pas exempte de certains biais comme la légitimité des artistes à considérer eux-mêmes leur travail (influence subjective), ou encore la compréhension qui a été faite de leur discours. Comme l'écrit Bernard Lahire, la position adoptée pour cette étude est *fragile* mais tout a été fait pour la maintenir le plus solidement possible. La démarche compréhensive a été le fil conducteur de la recherche et il ne fallait en aucun cas transgresser cette recherche à l'approche ascendante.

Cela dit, cette *véracité* qui serait donnée par l'artiste est tout à fait questionnable. D'abord, dans quelle mesure peut-il s'exprimer sur son œuvre dans le contexte global de l'art sans être subjectif ? Ensuite, une œuvre exposée est rendue publique. Elle *n'appartient plus* à l'artiste et il devient possible pour tout un chacun, culturellement légitime ou non, de s'exprimer sur cette œuvre et d'en proposer une interprétation. C'est la volonté même de la culture : se rendre accessible à tous. L'artiste, à travers son œuvre, propose un terrain de réflexion, sur lequel il a lui-même un avis, mais rien n'empêche le public qui s'y confronte de s'approprier l'œuvre, d'y voir et interpréter quelque chose que l'artiste ou le critique d'art n'a pas pensé, vu ou dit.

Figure-toi, j'ouvre les yeux et le monde me voit.

Enfin, je propose à nouveau la citation de Rémy Zaugg pour cette fois y voir, non pas la métaphore d'un monde sous contrôle, mais pour exprimer la pluralité des regards (le monde) qui se posent sur les œuvres, sur cette peinture (j'ouvre les yeux) et sa citation.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sur la surveillance

Livres

BAILLY René, ROCHE André, *Dictionnaire de la télévision*, Paris : Editions Larousse, 1967.

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

LEMAIRE Elodie, *L'œil sécuritaire : mythes et réalités de la vidéosurveillance*, Paris : Editions La Découverte, collection L'envers des faits, 2019.

Articles en lignes

CHOTEAU Estelle, « Nantes. Faut-il avoir peur de la vidéosurveillance ? », *Ouest France*, mis en ligne 15 novembre 2017, consulté le 15 avril 2021 [En ligne].

URL : <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/nantes-faut-il-avoir-peur-de-la-videosurveillance-5380204>

DELEUZE Gilles, « Les sociétés de contrôle », *EcoRev'*, n°46, 2018, p. 5-12., consulté le 24 février 2022 [En ligne].

URL : <https://www.cairn.info/revue-ecorev-2018-1-page-5.htm>

FOUCAULT Michel, *Des espaces autres. Hétérotopies* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, p. 46-49., consulté le 23 décembre 2020 [En ligne].

URL : <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>

GRASSI Edmondo, « David LYON (2018), *The Culture of Surveillance* », *Communication*, vol. 37/1, 2020, mis en ligne le 11 mai 2020, consulté le 14 avril 2021 [En ligne].

URL : <https://journals.openedition.org/communication/11962#bodyftn1>

SALLAZ Jean-Pierre, DEBROSSE Philippe, HAN Dominique, « Rapport sur l'efficacité de la vidéoprotection », *Ministère de l'intérieur, de l'Outre-mer et des collectivités territoriales*, juillet 2009, mis en ligne le 17 novembre 2010, consulté le 15 avril 2021 [En ligne].

URL : <https://www.interieur.gouv.fr/Videoprotection/Documentation-et-textes-juridiques/La-commission-de-videosurveillance/Rapport-efficacite>

Sites internet

Dictionnaire TLF, « CIRCUIT », *CNRTL*, consulté le 15 janvier 2022 [En ligne].

URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/circuit>

Dictionnaire TLF, « TUBE », *CNRTL*, consulté le 10 février 2022 [En ligne].

URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/tube>

Films

PARROT Karine, ELMADJIAN Stéphane, *Sécurité globale, de quel droit ?*, Paris, AGITI Films, 2021, 49 minutes, mis en ligne les 29 janvier 2021 sur Vimeo, consulté le 11 février 2021 [En ligne].

URL : <https://kparrot.gitlab.io/securite-globale-de-quel-droit/>

2. Sur l'art et l'histoire de l'art

Livres

BESSY Maurice, CHARDANS Jean-Louis, *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, Paris : Editions J.-J. Pauvert, 1965-1971.

BLISTÈNE Bernard, *Une histoire de l'art du XXe siècle*, Issy-les-Moulineaux : Editions Beaux Arts / Editions TTM, 3^e édition, 2009.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris : Editions Gallimard, collection Folio Essais, 2010.

DUBOIS Philippe, *La Question vidéo. entre cinéma et art contemporain*, Crisnée : Editions Yellow Now, collection Côté cinéma, 2011.

DURING Élie, *Faux raccords : la coexistence des images*, Arles : Editions Actes Sud ; Nice : Editions Villa Arson, 2010.

FARGIER Jean-Paul, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Crisnée : Editions Yellow Now, 2005.

FOULON Pierre-Jean, VANDEN BEMBEN Yvette, *Art vidéo : commentaire [colloque, Namur, le 21 octobre 2001]*, Namur : Editions Presses universitaires de Namur, 2004.

FRANÇON Maurice, *Holographie*, Paris : Editions Masson et Cie, 1969.

GOLDBERG Itzhak, *Installations*, Paris : Editions CNRS, 2014.

KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris : Editions Gallimard, collection Folio Essais, 1989.

KAYE Nick, *Multi-media: video – installation – performance*, New York : Editions Routledge, 2007.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *Histoire de l'art pour tous*, Paris : Editions Hazan, 2011.

MÈREDIEU (de) Florence, *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris : Editions Larousse, collection Comprendre, reconnaître, 2005.

MÈREDIEU (de) Florence, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris : Editions Larousse, collection *in extenso*, 2017.

Musée d'art moderne et contemporain, *Vidéo Topiques : Tours et retours de l'art vidéo : [exposition Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain, 18 octobre 2002 – 2 février 2003]*, Strasbourg ; Paris : Editions Musées de Strasbourg, 2002.

PACI Viva, BOISVERT Stéfany, *Une télévision allumée : les arts dans le noir et blanc du tube cathodique*, Saint-Denis : Editions Presses universitaires de Vincennes, 2018.

PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris : Editions du Regard, 2001.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : Editions La Fabrique, 2008.

RUSH Michael, *Les Nouveaux Médias dans l'art*, Paris : Editions Thames & Hudson, 2000.

Articles en lignes

GONZALEZ Angelica, « Le dispositif : pour une introduction », *Marges*, vol. 20, 2015, mis en ligne le 1^{er} mars 2017, consulté le 22 juillet 2022 [En ligne].

URL : <https://journals.openedition.org/marges/973#quotation>

MAIGNANT Aurélien, « Éthique et politique de l'immersion sur les scènes contemporaines : théories en tension », *M@gm@*, vol. 17 (3), 2019, consulté le 22 juillet 2022 [En ligne].

URL : http://www.analisiqualitativa.com/magma/1703/articolo_07.htm

MAIRESSE François, HURLEY Cecilia, « The Elements of Expologie: The Components of a Theory of the Museal Apparatus. Éléments d'expologie : Matériaux pour une théorie du dispositif muséal », *MediaTropes*, University of Toronto Libraries, vol. 3, 2012, p. 1-27., consulté le 22 juillet 2022 [En ligne].

URL : <https://mediatropes.com/index.php/Mediatropes/article/view/16896>

Expositions

BURNS Jody, JACKSON Posy, « Holografi: Det 3-Dimensionel Mediet », Kulturhuset, Stockholm, mars 1976, catalogue d'exposition, Stockholm : Editions Kulturhuset, 1976 ; New York : Editions The Museum of Holography, 1976.

DAVIS Douglas, O'GRADY Gerald, BARZYK Fred, DIKE (van) Willard, « Open Circuits. The Future of Television », *MoMA*, New York, 23-25 janvier 1974.

Sites internet

Dictionnaire TLF, « ALLÉGORIE », *CNRTL*, consulté le 27 avril 2022 [En ligne].

URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/all%C3%A9gorie>

Dictionnaire TLF, « EXPÉRIMENTER », *CNRTL*, consulté le 9 mai 2022 [En ligne].

URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/exp%C3%A9rimenter>

Dictionnaire TLF, « SYMBOLIQUE », *CNRTL*, consulté le 6 mai 2022 [En ligne].

URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/symbolique>

« Le Frac Occitanie Montpellier », *Frac OM*, 2021, consulté le 19 mai 2022 [En ligne].

URL : <https://www.frac-om.org/quest-ce-quun-frac/le-frac-occitanie-montpellier>

Les collections des FRAC, consulté en 2021 et 2022 [En ligne].

URL : <http://www.lescollectionsdesfrac.fr/#/artworks>

« LES FRAC : QU'EST-CE QU'UN FRAC ? », *PLATFORM : Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain*, consulté le 8 mars 2021 [En ligne].

URL : <https://frac-platform.com/fr/les-frac>

« Notice *Je ne me vois jamais* », *Navigart Frac Franche-Comté*, consulté en janvier 2021 [En ligne]. URL :

https://www.navigart.fr/fracfc/artwork/370000000000416?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=2&layout=grid&sort=by_author

« Notice *Poussière* », *Les collections des Frac*, consulté en janvier 2021 [En ligne].

URL : http://www.lescollectionsdesfrac.fr/rechercher-et-voir-les-oeuvres-des-collections-des-frac#/artwork/420000000000586?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=22&layout=grid&sort=by_author

« Notice *Red_Rug* », *Navigart Frac OM*, consulté en janvier 2021 [En ligne].

URL : https://www.navigart.fr/frac-om/artwork/400000000000687?filters=query%3Acircuit%20ferm%C3%A9&page=1&layout=grid&sort=by_author

3. Sur l'« art de la surveillance »

Livres

LIMARE Sophie, *Surveiller et sourire. Les artistes visuels et le regard numérique*, Montréal : Editions les Presses de l'Université de Montréal, collection Parcours numériques, 2015.

Articles en lignes

TESQUET Olivier, « Le “surveillance art” vous rassure : c’est mieux d’être un peu parano », *Télérama*, publié le 25 avril 2004, consulté le 4 janvier 2021 [En ligne].

URL : <https://www.telerama.fr/medias/le-surveillance-art-vous-rassure-c-est-mieux-d-etre-un-peu-parano,111578.php>

SOMAINI Antonio, « Visual Surveillance. Transmedial Migrations of a Scopic Form », *Acta Univ. Sapientiae*, Film and Media Studies, n°2, 2010, consulté le 4 mai 2021 [En ligne].

URL : <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-9.pdf>

Sites internet

Dictionnaire TLF, « PRÉSENCE », *CNRTL*, consulté le 12 mai 2022 [En ligne].

URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/pr%C3%A9sence>

LEVIN Thomas Y., « CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance. From Bentham to Big Brother » *ZKM. Center for art and media Karlsruhe*, consulté le 13 avril 2021 [En ligne].

URL : <https://zkm.de/en/event/2001/10/ctrl-space-rhetorics-of-surveillance>

« Surveillance art », *Wikipédia*, création le 26 avril 2009, dernière révision le 8 novembre 2020, consulté le 4 janvier 2021 [En ligne].

URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Surveillance_art

Art and Surveillance, consulté le 4 janvier 2021 [En ligne].

URL : <http://www.artandsurveillance.com/about/>

Séminaires

CHANDELIER Julien, « Photographie et surveillance. Images du monde – Images de soi. Contrôle social, sousveillance, panoptisme(s) », *Séminaire de l'ARIP*, jeudi 26 novembre 2020.

URL : <https://arip.hypotheses.org/4584>

4. Sur la sociologie et la philosophie

Livres

Dictionnaire Le Petit Robert, « -SCOPE, -SCOPIE », Paris : Editions Le Robert, 2016, p. 2329.

DUVIGNAUD Jean, *Sociologie de l'art*, Paris : Editions Presses Universitaires de France, collection Le sociologue, 1984.

HAYLES Nathalie K., *Lire et penser en milieux numériques. Attention, récits, technogénèse*, Grenoble : Editions UGA, collection Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques, 2016.

MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris : Editions du Seuil, 1979.

MIJOLLA (de) Alain (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse : concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, Paris : Editions Hachette littératures, 2005, p. 1547.

ROMPRÉ David, *La sociologie : une question de vision*, Paris : Editions L'Harmattan, collection Les Presses de l'Université Laval, 2000.

Articles en lignes

BOURDIEU Pierre, *Sur l'État : Cours au Collège de France*, Paris : Editions Le Seuil, 2012, p. 163. Dans « Culture légitime », *Wikipédia*, création le 11 avril 2007, dernière révision le 25 mars 2021, consulté le 10 mai 2022 [En ligne].

URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Culture_1%C3%A9gitime

EYNDE Laurent (Van), « Husserl et l'imagination comme mode intentionnel. La théorie de l'intentionnalité dans le cours de 1904-1905 », *Phänomenologische Forschungen. Phenomenological studies. Recherches phénoménologiques*, vol. 5, 2000, p. 45-70., consulté le 22 juillet 2022 [En ligne].

URL : https://www-jstor-org.sid2nomade-2.grenet.fr/stable/24360451?sid=primo#metadata_info_tab_contents

GONTHIER Frédéric, « Weber et la notion de “compréhension” », *Cahiers internationaux de sociologie*, n°116, 2004, p. 35-54., consulté le 18 mai 2022 [En ligne].

URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2004-1-page-35.htm>

LAHIRE Bernard, « La légitimité culturelle en questions », dans DONNAT Olivier, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris : Ministère de la Culture – DEPS, collection Questions de culture, 2003, p. 39-62., consulté le 10 mai 2022 [En ligne].

URL : <https://www.cairn.info/regards-croises-sur-les-pratiques-culturelles--9782110052766-page-39.htm>

PASQUIER Dominique, « Publics et hiérarchies culturelles. Quelques questions sur les sociabilités silencieuses », *Idées économiques et sociales*, n°155, 2009, p. 32-38., consulté le 11 mai 2022 [En ligne].

URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-1-page-32.htm>

Sites internet

« Culture légitime », *Wikipédia*, création le 11 avril 2007, dernière révision le 25 mars 2021, consulté le 10 mai 2022 [En ligne].

URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Culture_l%C3%A9gitime

« Intentionnalité », *Wikipédia*, création le 9 septembre 2012, dernière révision le 28 juin 2022, consulté le 22 juillet 2022 [En ligne].

URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Intentionnalit%C3%A9>

« *Phénoménologie de la perception* », *Wikipédia*, création le 20 mars 2006, dernière révision le 19 avril 2022, consulté le 12 mai 2022 [En ligne].

URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ph%C3%A9nom%C3%A9nologie_de_la_perception

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1. Rémy Zaugg, <i>Le monde voit</i> , 2000	131
Figure 2. Roman Ondák, <i>More Silent Than Ever</i> , 2006.....	131
Figure 3. Schéma d'une mise en situation d'un objet bicolore dans une <i>camera obscura</i>	132
Figure 4. Eadweard Muybridge, <i>The Horse in Motion</i> , 1878	132
Figure 5. Jeremy Bentham, Plan du Panopticon	133
Figure 6. N. Harou-Romain, Projet de pénitencier, 1840	133
Figure 7. Photographie de l'intérieur du pénitencier de Stateville.....	134
Figure 8. Alexandra Dementieva, <i>La mémoire du miroir</i> , 2003	134
Figure 9. Peter Campus, <i>Three Transitions</i> , 1973.....	135
Figure 10. Peter Campus, <i>Mem</i> , 1974	136
Figure 11. Schéma de mise en situation d'un objet bicolore dans l'installation vidéo <i>Mem</i> de Peter Campus.....	136
Figure 12. Bruce Nauman, <i>Wall/Floor Positions</i> , 1968, vidéo.....	137
Figure 13. Bruce Nauman, <i>Live-Taped Video Corridor</i> , 1970	137
Figure 14. Bruce Nauman, <i>Going around the Corner Piece</i> , 1970, installation vidéo.....	138
Figure 15. Bruce Nauman, <i>Goind around the Corner Piece</i> , 1970, dessin	138
Figure 16. Dan Graham, <i>Present Continuous Past(s)</i> , 1974.....	139
Figure 17. Schéma explicatif de l'installation <i>Present Continuous Past(s)</i> de Dan Graham	139
Figure 18. Sylvain Vriens, <i>I am always here</i> , 2008	140
Figure 19. Sylvain Vriens, <i>Surveilling the Surveiller</i> , 2010	140
Figure 20. Pierrick Sorin, <i>C'est mignon tout ça</i> , 1993.....	141
Figure 21. Schéma de mise en situation d'un objet bicolore dans un dispositif de <i>Pepper ghost</i>	141
Figure 22. Pierrick Sorin, <i>Les réveils [capture vidéo]</i> , 1988.....	142
Figure 23. Moshe Ninio, <i>Rainbow_Rug</i> , 1996-2000	142
Figure 24. Jiro Nakayama, <i>Changeur spatial [protocole]</i> , 1993-1998.....	143
Figure 25. Jiro Nakayama, <i>Lumière</i> , 1994	143
Figure 26. Jiro Nakayama, <i>Boulevard</i> , 2000.....	144



Figure 1. Rémy Zaugg, *Le monde voit*, 2000, peinture (bombe, aluminium, caractères imprimés, laque transparente), Mudam Luxembourg, Luxembourg.
© Rémy Zaugg / Photo : Rémi Villaggi

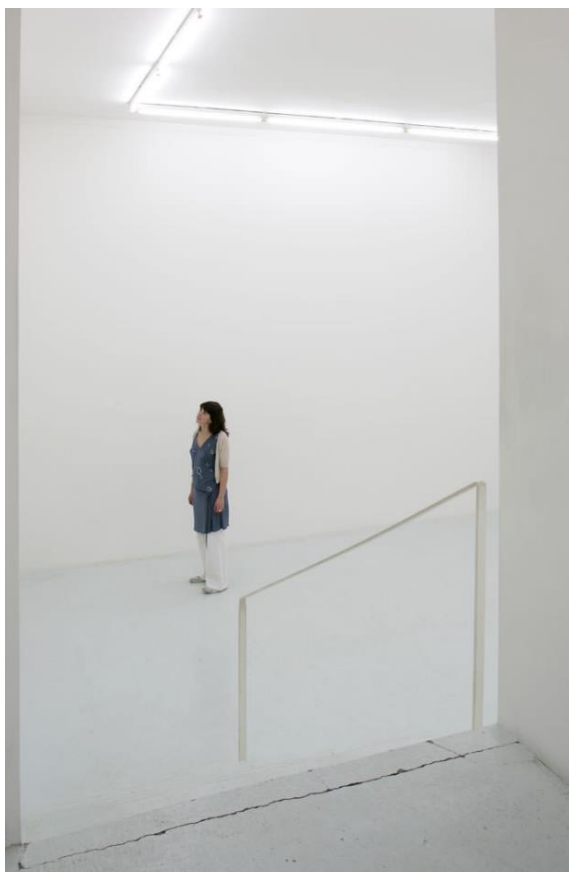


Figure 2. Roman Ondák, *More Silent Than Ever*, 2006, installation, gb agency, Paris, France.
© Roman Ondák, gb agency

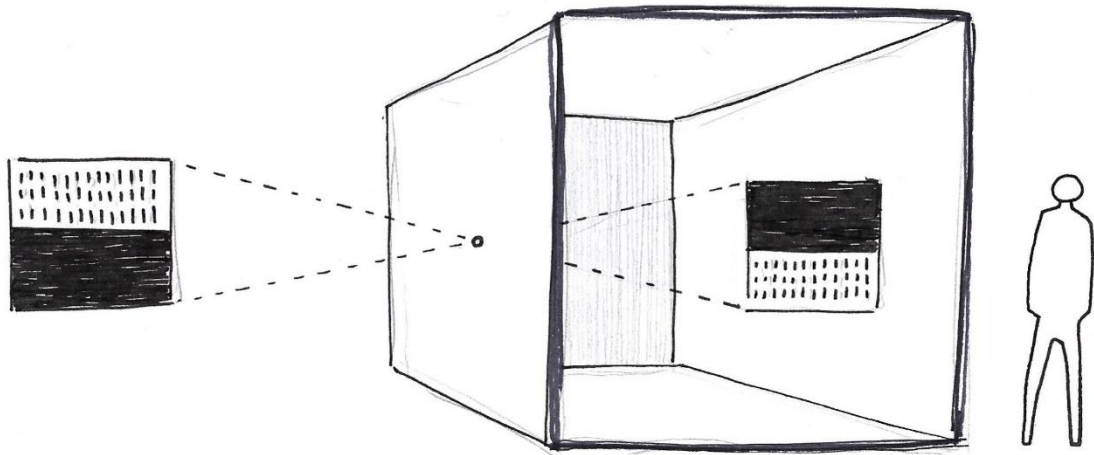


Figure 3. Schéma d'une mise en situation d'un objet bicolore dans une *camera obscura*.

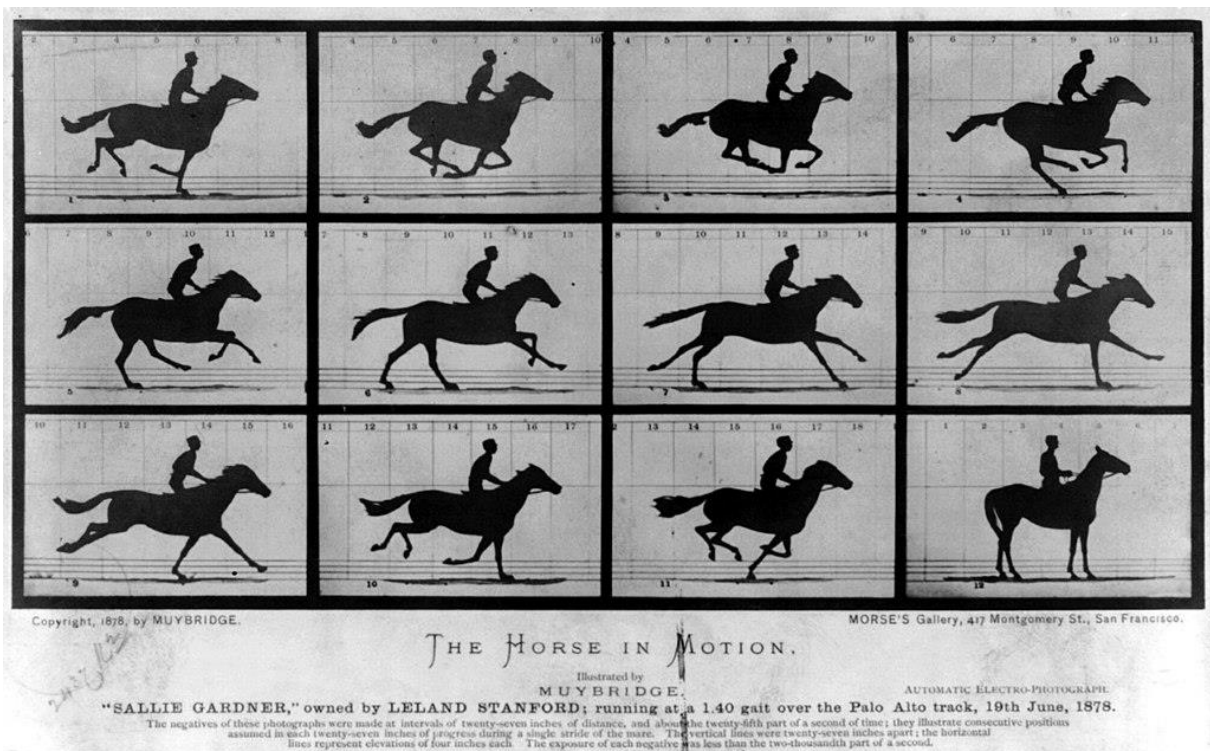


Figure 4. Eadward Muybridge, *The Horse in Motion*, chronophotographie, 1878.
 © Eadward Muybridge / Photo : Library of Congress Prints and Photographs Division Washington

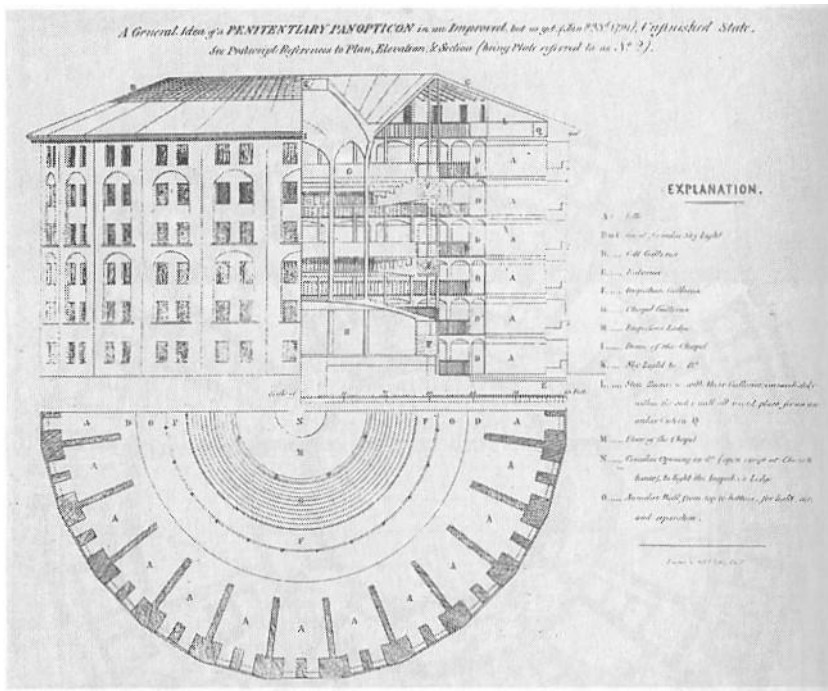


Figure 5. Jeremy Bentham, *Plan du Panopticon*, *The Works of Jeremy Bentham*, éd. Bowring, t. IV, p. 172-173. © tiré de *Surveiller et sourire*, Michel Foucault (exemplaire personnel)

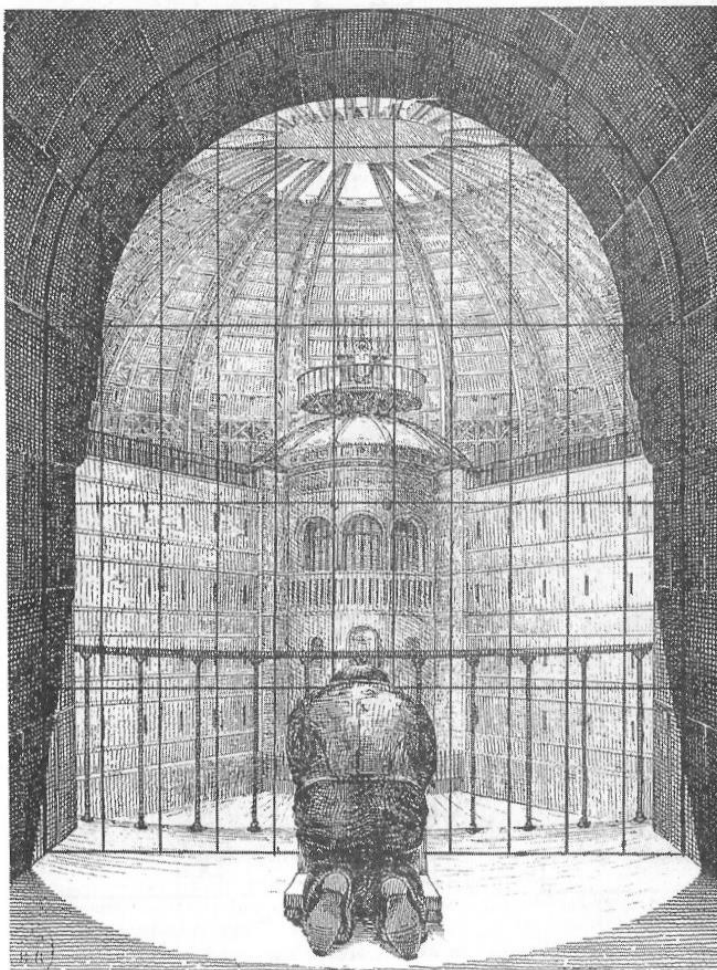


Figure 6. N. Harou-Romain, *Projet de pénitencier*, 1840, gravure d'un détenu dans sa cellule, faisant sa prière devant la tour centrale de surveillance. © tiré de *Surveiller et sourire*, Michel Foucault (exemplaire personnel)

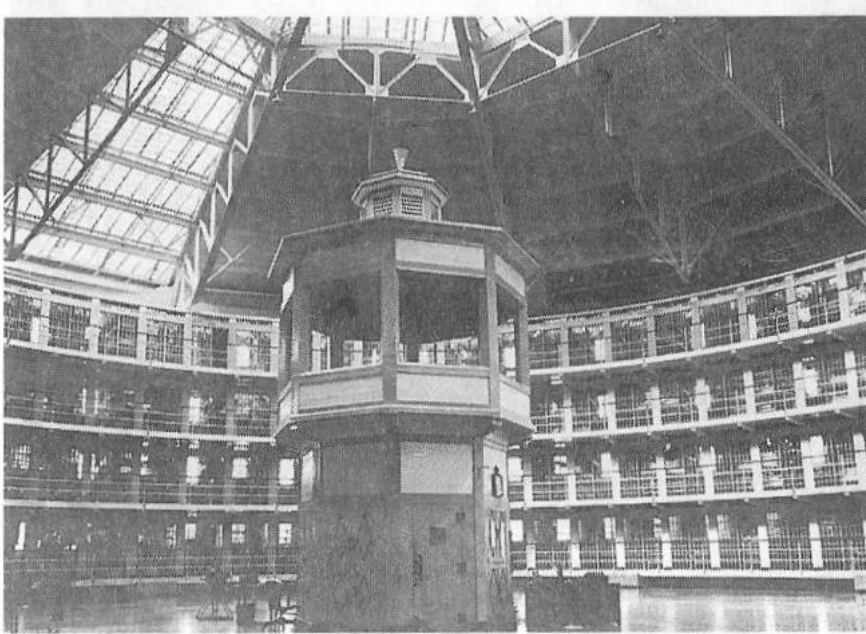


Figure 7. Photographie de l'intérieur du pénitencier de Stateville, États-Unis, XX^e siècle. (auteur inconnu)
© tiré de *Surveiller et sourire*, Michel Foucault (exemplaire personnel)



Figure 8. Alexandra Dementieva, *La mémoire du miroir*, 2003, installation vidéo interactive (écran, caméra, ordinateur, câble, deux projecteurs, amplificateur), dimensions variables, lieu de conservation inconnu.
© Alexandra Dementieva

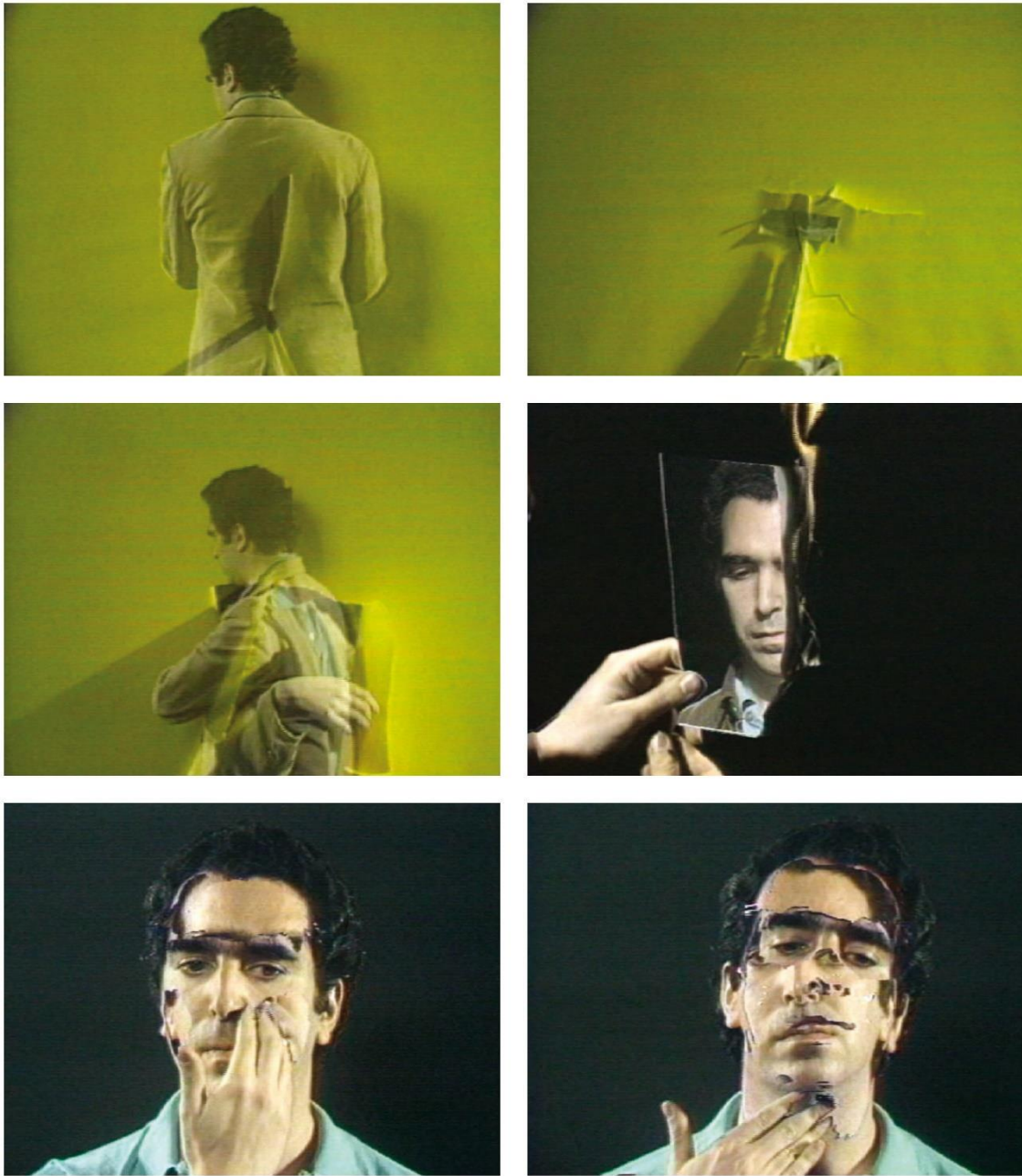


Figure 9. Peter Campus, *Three Transitions*, 1973, vidéo (couleur, son), 4 minutes 53 secondes, Courtesy de l'artiste et Cristin Tierney Gallery, New York, États-Unis.
© Peter Campus



Figure 10. Peter Campus, *Mem*, 1974, installation vidéo (spot lumineux, caméra, projecteur), dimensions variables, lieu de conservation inconnu.
 © Peter Campus, Kunsthalle Bremen / Der Kunstverein Bremen

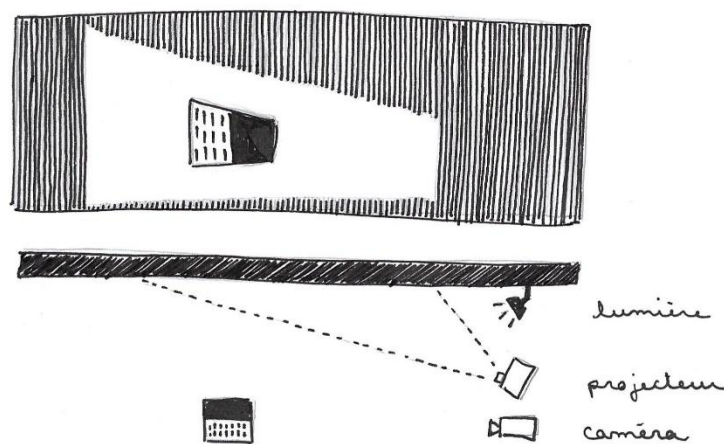


Figure 11. Schéma de mise en situation d'un objet bicolore dans l'installation vidéo *Mem* de Peter Campus (projection au mur et vue du dessus).



Figure 12. Bruce Nauman, *Wall/Floor Positions*, 1968, vidéo (noir et blanc, son), 60 minutes, Zentrum für Kunst und Medium (ZKM), Karlsruhe, Allemagne.
© 2014 VG Bild-Kunst, Bonn



Figure 13. Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, 1970, installation vidéo (panneau mural peint, caméra vidéo, deux moniteurs vidéo, dispositif d'enregistrement vidéo et de lecture vidéo), dimensions variables, Musée Guggenheim, Bilbao, Espagne.
© 2018 Bruce Nauman / Artists Right Society (ARS), New York



Figure 14. Bruce Nauman, *Going around the Corner Piece*, 1970, installation vidéo (circuit fermé, quatre caméras noir et blanc, quatre moniteurs noir et blanc, cube blanc), 284 x 654 x 654 cm, Centre Pompidou, Paris, France.

© Photo : Philippe Migeat / Centre Pompidou, RMN

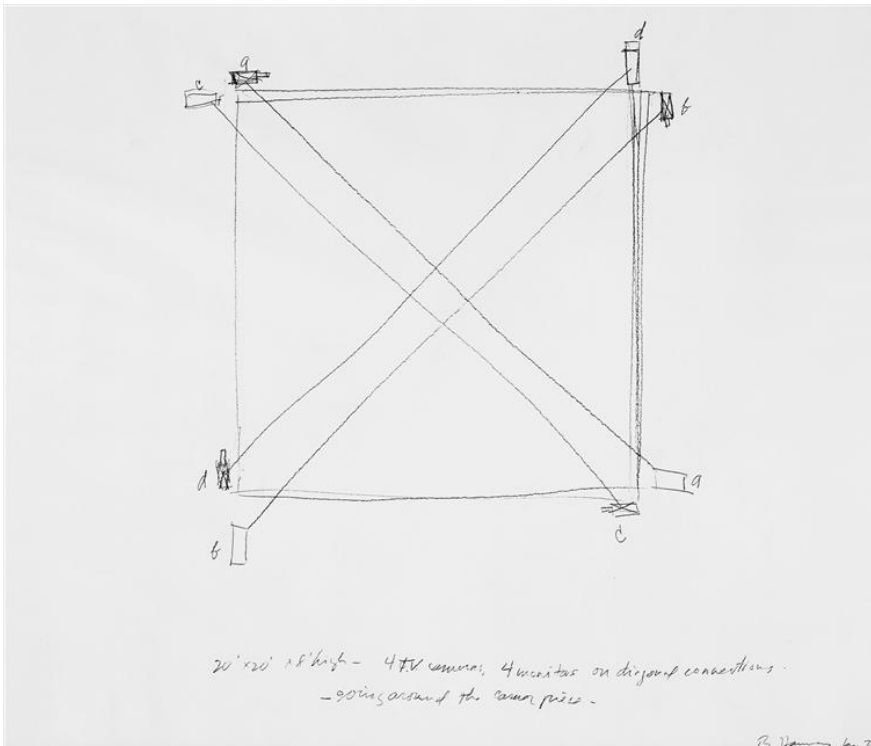


Figure 15. Bruce Nauman, *Going around the Corner Piece*, 1970, dessin (mine graphite), 59 x 74 cm, Centre Pompidou, Paris, France.

© Service audiovisuel du Centre Pompidou / Centre Pompidou, RMN



Figure 16. Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 1974, installation vidéo (circuit fermé, caméra noir et blanc, moniteur noir et blanc, deux miroirs, microprocesseur), dimensions variables, Centre Pompidou, Paris, France.
 © Service audiovisuel de Centre Pompidou / Centre Pompidou, RMN

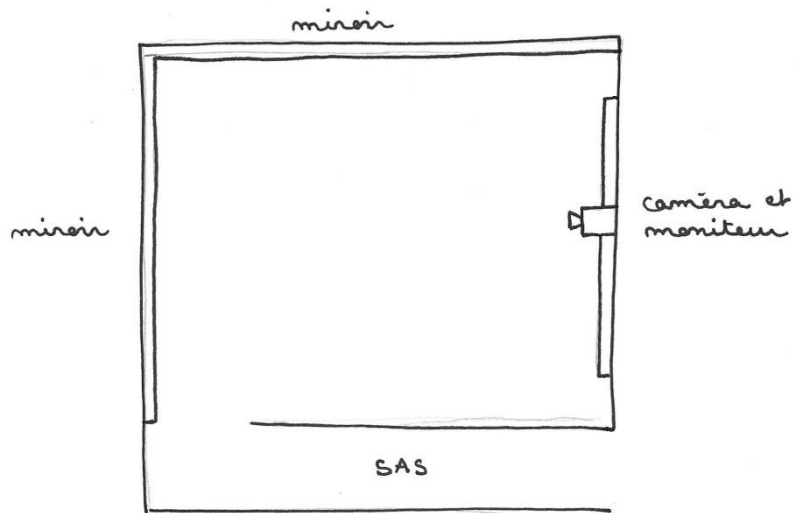


Figure 17. Schéma explicatif de l'installation *Present Continuous Past(s)* de Dan Graham (vue du dessus).



Figure 18. Sylvain Vriens, *I am always here*, 2008, installation vidéo interactive (caméra, moniteur), dimensions variables, lieu de conservation inconnu.
© Sylvain Vriens



Figure 19. Sylvain Vriens, *Surveilling the Surveiller*, 2010, installation vidéo à retardement (deux caméras, deux moniteurs, une chaise), dimensions variables, lieu de conservation inconnu.
© Sylvain Vriens



Figure 20. Pierrick Sorin, *C'est mignon tout ça*, 1993, vidéo (cassette Mini-DV, SD, PAL, 4/3, couleur, son), 3 minutes 28 secondes, FRAC Pays de la Loire, Rennes, France.
 © Frac des Pays de la Loire

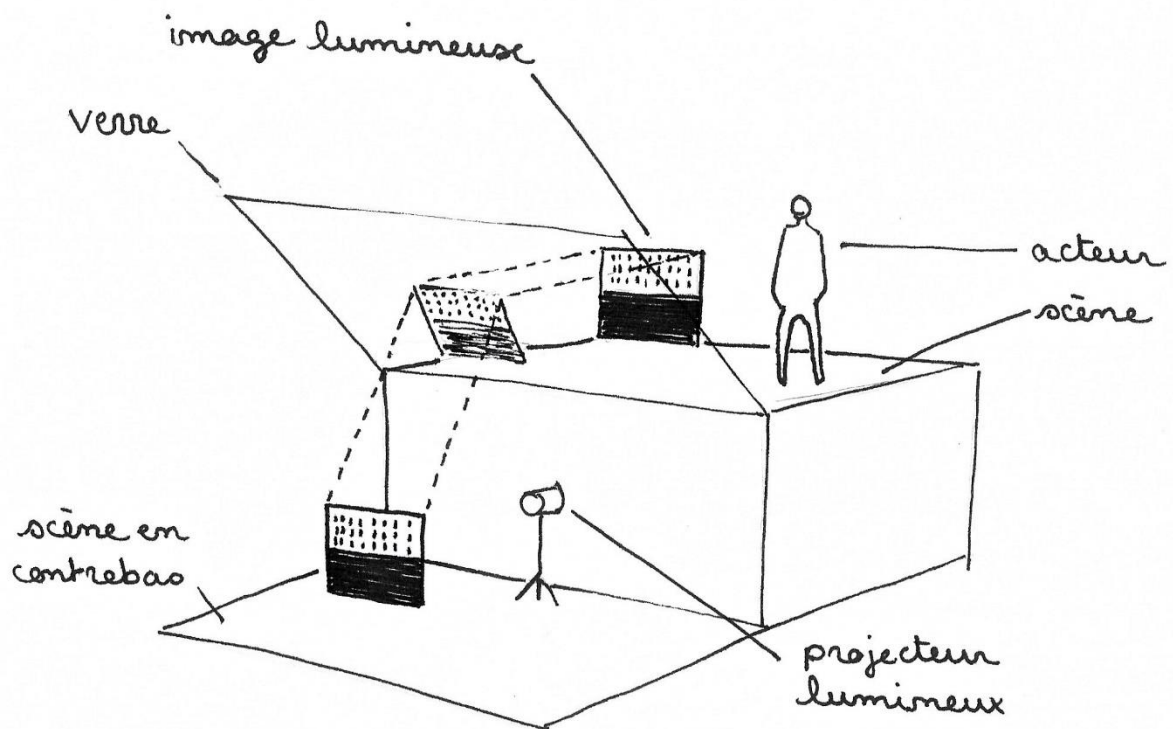


Figure 21. Schéma de mise en situation d'un objet bicolore dans un dispositif de *Pepper ghost*.



Figure 22. Pierrick Sorin, *Les réveils* [capture vidéo], 1988, vidéo (Betacam SP, PAL, couleur, son), 5 minutes 15 secondes, Centre Pompidou, Paris, France.
© Adagp, Paris / Centre Pompidou, RMN

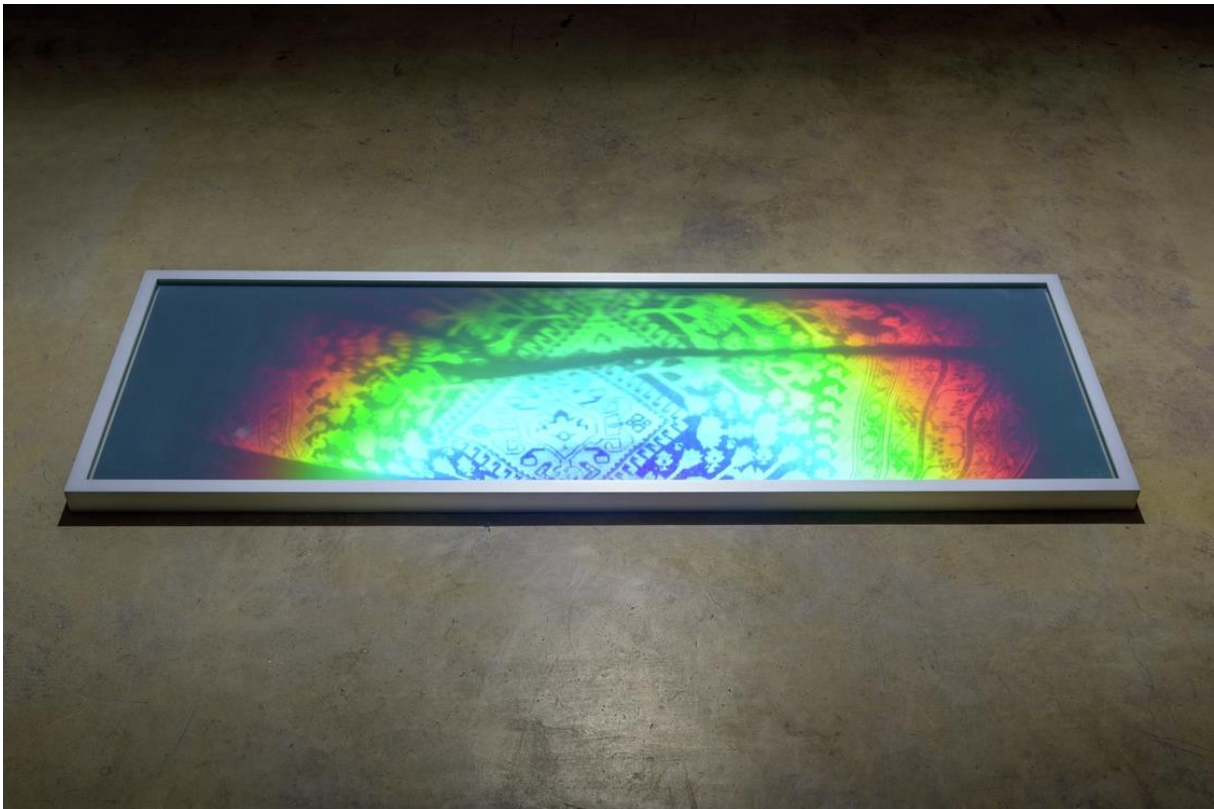


Figure 23. Moshe Ninio, *Rainbow_Rug*, 1996-2000, 4 x 57 x 180 cm, hologramme en verre encadré, Galerie Chantal Crousel, Paris, France.
© Moshe Ninio / Galerie Chantal Crousel

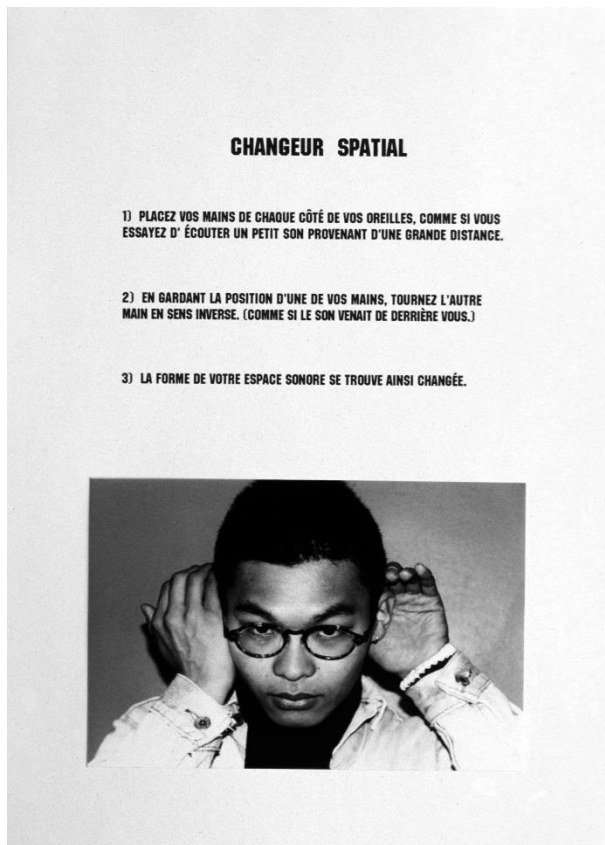


Figure 24. Jiro Nakayama, *Changeur spatial* [protocole], 1993-1998, performance participative, lieu de conservation inconnu.

© Jiro Nakayama

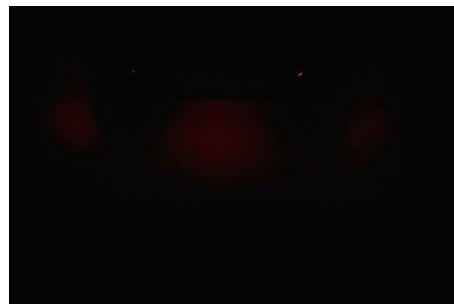


Figure 25. Jiro Nakayama, *Lumière*, 1994, installation lumineuse (spots halogènes, dégradeur), dimensions variables, lieu de conservation inconnu.

© Jiro Nakayama



Figure 26. Jiro Nakayama, *Boulevard*, 2000, installation sonore (deux haut-parleurs), dimensions variables, lieu de conservation inconnu.

© Jiro Nakayama

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE 1. LISTE DU CORPUS DIVERSIFIE : LES ŒUVRES ET LEURS ANALYSES	147
ANNEXE 2. AUTORISATIONS DE RETRANSCRIPTIONS ET DE DIFFUSION DES TROIS ARTISTES RENCONTRES	178
ANNEXE 3. RETRANSCRIPTION DE L'ENTRETIEN DU 21 JANVIER 2022 AVEC PIERRICK SORIN	182
ANNEXE 4. RETRANSCRIPTIONS DES ENTRETIENS DU 28 JANVIER ET 2 AVRIL 2022 AVEC MOSHE NINIO	197
ANNEXE 5. RETRANSCRIPTIONS DES ENTRETIENS DU 24 FEVRIER ET 4 AVRIL 2022 AVEC JIRO NAKAYAMA	222
ANNEXE 6. FRANÇON MAURICE, HOLOGRAPHIE.....	250

ANNEXE 1

Liste du corpus diversifié : les œuvres et leurs analyses

Expérience de perception.....	147
Environnements.....	156
Enfermé dans le circuit	171

Expérience de perception

Les œuvres constituant cette première catégorie ont pour particularité de s'appuyer sur des systèmes vidéo en circuit fermé simples. Une caméra filme un élément et retransmet en direct l'image sur un moniteur, situé à proximité. Mais ce qui justifie leur rassemblement, c'est qu'elles jouent sur l'échelle de l'élément filmé. Cet élément, il peut s'agir de poussière ou d'images abstraites construites dans le but d'être inidentifiables. En jouant alors sur l'échelle (agrandissement, cadrage particulier, décontextualisation, jeu de lumière), le système propose une image inhabituelle et inqualifiable aux yeux du spectateur. Son imaginaire est ainsi sollicité à produire des interprétations en raccrochant l'image diffusée à des éléments similaires et concrets pour le spectateur.

Edith DEKYNDT, 1960- , Ypres, Belgique.

Discreet Piece, 1997, installation vidéo (projecteur, spot, caméra couleur muet), dimensions variables, conservée au FRAC Franche-Comté¹.



Crédit photographique : Blaise Adilon

L'installation est plongée dans le noir. Elle semble se dérouler en deux temps : il y a un dispositif constitué d'un spot et d'une caméra installés dans le coin de la pièce, et une projection de ce qui est filmé au sein de ce dispositif sur le mur opposé. La notice de l'œuvre découverte sur le site internet de l'artiste indique que la projection peut être diffusée dans une autre salle que le lieu de tournage².

Le spot et la caméra sont disposés perpendiculairement l'un par rapport à l'autre, chacun faisant face à un des murs composant le coin. Le dispositif est très resserré auprès du coin. A vue d'œil, il ne semble pas prendre plus d'1 m² de surface. Ce qui est filmé au sein de ce

¹ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Franche-Comté : https://www.navigart.fr/fracfc/artwork/37000000025044?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=1&layout=grid&sort=by_author

² DEKYNDT, Edith, « DISCREET PIECE », site internet de l'artiste, consulté le 19 juillet 2021 [En ligne], URL : <http://www.edithdekyndt.be/discreet-piece>

dispositif est retransmis en direct dans la projection, offrant alors un gros plan de l'image filmée. C'est bien un circuit fermé qui est utilisé, puisque le spectateur a à la fois accès au sujet filmé et à la projection en direct de ce sujet au sein d'un même lieu.

La caméra filme donc l'intérieur d'un petit espace où il ne se trouve *a priori* rien. Pourtant le spot, qui est la seule source lumineuse de l'installation, fait la lumière sur quelque chose d'imperceptible qui apparaît dans la projection : la poussière. La petitesse du dispositif de tournage fait écho à celle du sujet filmé. En revanche, l'agrandi produit par la projection produit un effet de démesure : la poussière n'est plus cet élément petit, invisible et inoffensif ; elle devient imposante et peut submerger le spectateur. De plus, l'incessant mouvement volatile de la poussière contribue à cette immersion et peut fasciner le regard.

Une consultation du site internet de l'artiste permet de compléter le titre de l'œuvre : *DISCREET PIECE (dusts in a beam of light)*³. Le titre, *Discreet Piece*, peut être traduit ainsi : *Pièce Discrète*⁴. Cette appellation ouvre à deux interprétations, notamment en s'attardant sur le sens de « *piece* ». Ce mot est-il entendu au sens d'un espace, une salle, ou au sens d'une unité, un objet ou morceau d'objet ? Je considère que les deux sens sont valables. En effet, la simplicité matérielle et spatiale de l'installation entre en dialogue avec le titre. L'obscurité renvoie aussi à cette idée de la discrétion, de l'intimité, du silencieux. Pour ce qui est de la notion d'unité, il semble tout naturel d'imaginer qu'il s'agit là de la poussière. Élément infime, (im)perceptible, la poussière pourrait bien être ce *discreet piece*. En la mettant en lumière, en la filmant et en la projetant en gros plan, Edith Dekyndt semble vouloir faire remarquer que la poussière est omniprésente dans l'air et que, malgré l'attribut péjoratif que la plupart ont d'elle, elle peut aussi être un élément esthétique.

En effet, il est possible de voir dans l'image de la poussière en mouvement l'agitation d'un monde autonome, où de petits éléments blancs fonctionnent en (dés)harmonie. « L'image [...] laisse au spectateur l'impression d'un firmament piqué d'étoiles filantes⁵. »

Ainsi, le circuit fermé mis en place dans cette installation semble servir un usage esthétique, laissant libre court au ressenti et à l'imagination du spectateur. L'entretien cherchera à comprendre le processus de conception de l'œuvre dans le travail d'Edith Dekyndt, s'il s'agit d'un sujet récurrent ou si au contraire l'artiste approchait une nouvelle thématique.

³ DEKYNDT, Edith, *Ibid.*

⁴ T.d.A.

⁵ VERDIER, Thierry, « Edith Dekyndt : petits faits "magiques" », *artpress*, mis en ligne le 1^{er} janvier 2010, consulté le 19 juillet 2021 [En ligne], URL : <https://www.artpress.com/2010/01/01/edith-dekyndt-petits-faits-magiques/>

Bertrand LAMARCHE, 1966- , Levallois-Perret, France.

The Funnel Stage, 2008-2015, installation vidéo en direct (caméra, vidéoprojecteur, moteur, moniteur, table 150 x 60 cm), dimensions variables, conservée au FRAC Corsica⁶.



Crédit photographique : Galerie Jérôme Poggi

Une caméra est disposée sur une table. En face d'elle se trouve un moniteur qui diffuse ce que la caméra filme, c'est-à-dire le moniteur diffusant sa propre image. Le circuit fermé est ainsi formé. Entre ces deux éléments sont installés des supports lumineux. Devant l'écran se trouve une arche lumineuse, puis une mini-boule à facette surplombe un disque blanc tournant sur lui-même. Ainsi, l'arche et les lumières entrent dans le champ de la caméra et apparaissent sur le moniteur. De fait, comme la caméra filme ce qu'elle filme, un phénomène de mise en abyme se produit sur l'écran. L'arche et les lumières entrent donc elles aussi dans ce phénomène, provoquant un effet de profondeur dans l'image diffusée par le moniteur. C'est d'ailleurs dans cette profondeur que le titre trouve son sens. *The Funnel Stage* peut ici être traduit ainsi : la scène en entonnoir. Ce motif en entonnoir est parfaitement visible dans l'image produite par le circuit fermé. Tout ce dispositif est installé sur une table, et non loin de la table se trouve un

⁶ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Corsica : <http://www.bertrandlamarche.com/works/2015-Funnelstage.html>

écran de projection où est justement projeté l'image filmée par la caméra. On retrouve donc la même image sur le moniteur et sur la projection.

L'installation propose une expérience esthétique très forte, notamment du fait de la pénombre et de l'absence de couleur. Surtout, la projection à taille humaine apporte une sensation d'immersion et d'aspiration qui participe à cette dimension esthétique. Le dispositif vidéo ainsi que le rendu vidéo lui-même possèdent tous deux une dimension architecturale. En effet, le dispositif est de petite taille : il tient sur la surface d'une table. Il pourrait être assimilé à la taille d'une maquette d'architecture, ou bien pourrait constituer la maquette d'une scène de spectacle, avec son plateau, ses lumières et son fond de scène. Quant à la vidéo, on discerne dans l'image la formation d'un tunnel, rendu par les arches lumineuses. Cela crée une impression de profondeur. Associée à la projection, cette profondeur accentue la sensation d'immersion.

Ici, l'usage du circuit fermé permettrait à l'œuvre de servir une intention esthétique, une intention englobante et spectaculaire. De même que pour l'entretien avec Edith Dekyndt, il faudra se pencher sur la question de récurrence de l'intérêt esthétique dans le travail de Bertrand Lamarche.

Jiro NAKAYAMA, 1961- , Tokyo, Japon.

Poussière, 2006, installation vidéo (deux projecteurs lumière, une caméra vidéo, un écran ou vidéoprojecteur), dimensions variables, conservée au FRAC Lorraine⁷.



Crédit photographique : Centre culturel Suisse, Paris

⁷ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Lorraine : http://www.lescollectionsdesfrac.fr/rechercher-et-voir-les-oeuvres-des-collections-des-frac#/artwork/42000000000586?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=22&layout=grid&sort=by_author

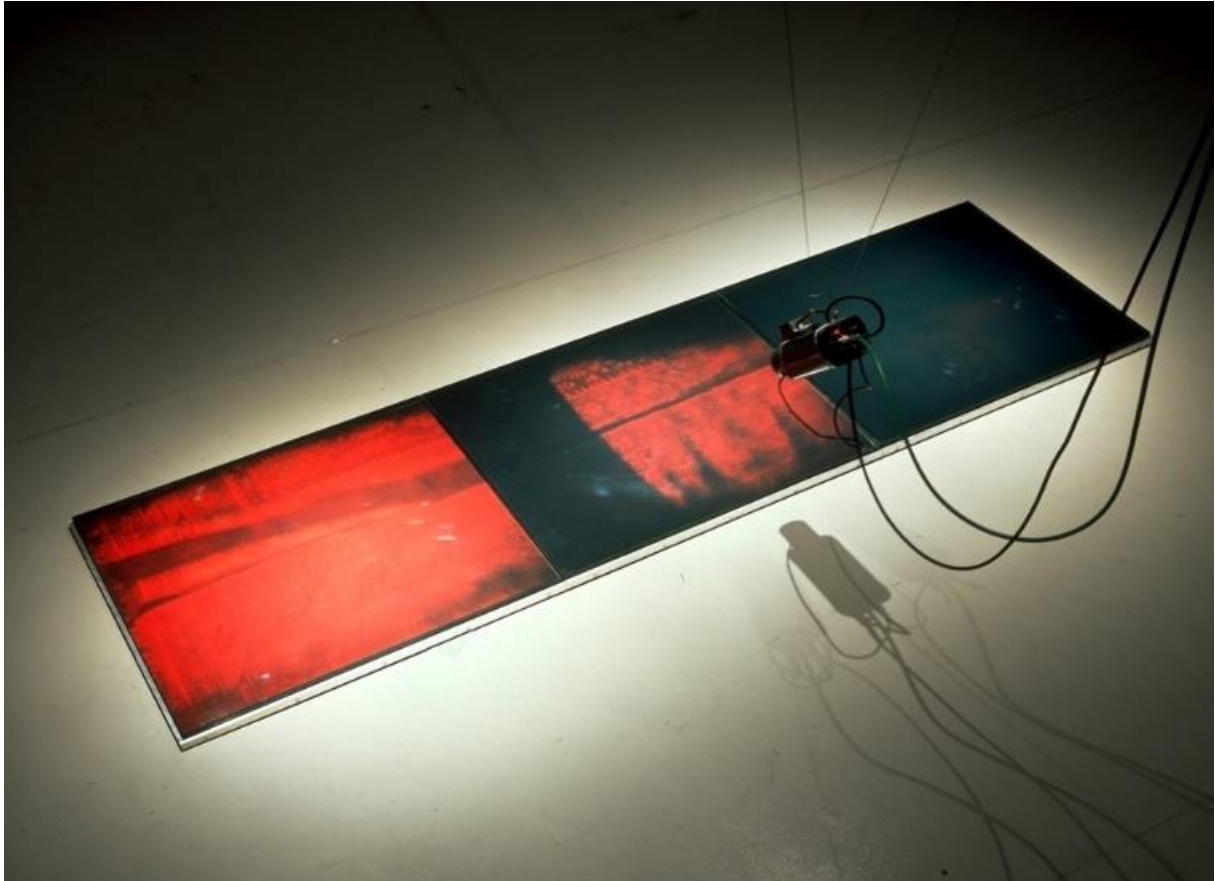


Crédit photographique : Centre culturel Suisse, Paris

Voir analyse dans le chapitre 2.2.1. Expérience de perception, p. 65.

Moshe NINIO, 1953- , Tel Aviv, Israël.

Red_Rug, 1993-1996, installation vidéo (hologrammes sur verre, cadre aluminium, caméra vidéo et moniteur en circuit fermé), 3 x 50 x 180 cm, conservée au FRAC Occitanie Montpellier⁸.



Crédit photographique : Jean-Luc Fournier

⁸ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Occitanie Montpellier : https://www.navigart.fr/frac-om/artwork/40000000000687?filters=query%3Acircuit%20ferm%C3%A9&page=1&layout=grid&sort=by_auth_or



Crédit photographique : Jean-Luc Fournier

Voir analyse dans le chapitre 2.2.1. Expérience de perception, p. 66.

Environnements

Cette catégorie rassemble des installations de grandes tailles, plongeant le spectateur dans un univers artificiellement créé qui peut être qualifié d'environnement. Le circuit fermé n'est pas l'élément fondamental de l'œuvre mais un composant de celle-ci. Il peut alors acquérir une valeur d'outil, de symbole ou bien encore de critique visant un projet plus large que lui-même. Étant un élément constitutif de l'environnement, il faudra déterminer quel est le sujet de l'œuvre et comment le circuit fermé participe à ce sujet, quel rôle il joue dans le sens de l'œuvre parmi tous les autres composants de l'installation.

Tony BROWN, 1952- , Peterborough, Royaume-Uni.

Lucy & Frank, 1995, installation multimédia (technique mixte, aluminium enduit, moulage de polystyrène et élastomère, PVC, toile synthétique, plastique, machinerie électrique avec composants électroniques, système informatique, caméra et vidéo projecteur), 230 x 240 x 900 cm, conservée au FRAC Pays de la Loire⁹.

⁹ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Pays de la Loire : https://www.navigart.fr/fracpl/artwork/49000000000199?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=1&layout=grid&sort=by_author



Crédit photographique : Stéphane Bellanger

Il s'agit d'une installation multimédia qui se présente selon trois espaces. Le premier est un amas d'objets, semblant être des détrit. Il est possible de déterminer les différentes matières constituant ce tas, mais la reconnaissance d'objet en tant que tel reste difficile. Le volume de cet amas est cerné par un cadre noir sur lequel est fixé un bras motorisé portant une caméra. Celle-ci se déplace au-dessus des détrit et en filme les détails. Il est d'ailleurs précisé dans la notice du FRAC Pays de la Loire que la caméra « ... [capte] en temps réel des vues fugaces de statues classiques étendues sur lit de détrit¹⁰ ... » Accolé à ce premier espace, se trouve un écran en toile synthétique de 2,4 mètres par 2,3 mètres sur lequel a lieu une projection. Il s'agit de l'image filmée par la caméra, c'est-à-dire les détrit. Enfin, un troisième espace se trouve collé à l'autre côté de l'écran. La toile de projection sert en quelque sorte de séparation entre l'espace des détrit et ce troisième espace. C'est de ce côté qu'a lieu la projection. Le vidéoprojecteur se trouve à quelques mètres et, entre lui et la toile, est installé une sorte de

¹⁰ Site Navigart FRAC Pays de la Loire, « Tony BROWN », consulté le 14 juillet 2021 [En ligne], URL : https://www.navigart.fr/fracpl/artwork/490000000000199?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=1&layout=grid&sort=by_author

dispositif à bascule portant une sphère (qui d'après une photographie, semble à vue d'œil faire 1 mètre de diamètre). Celle-ci fait des va-et-vient, s'approchant et s'éloignant de la toile, et perturbant ainsi la projection de son ombre en incessant déplacement.

Le dispositif donne le sentiment de se trouver sur un terrain de fouilles archéologiques anachronique, où des éléments contemporains dialoguent avec des statues classiques. La caméra aiderait à conserver l'état des fouilles et servirait d'œil à distance pour observer le terrain. La sphère, quant à elle, vient perturber la vision. Peut-être représente-t-elle la connaissance qui vient parfois perturber la réalité, qui serait incohérente avec les résultats.

« Lucy and Franck, deux répliques de gisants historiques, sont pris dans des jeux cinétiques¹¹. » Voilà ce qui est dit sur cette œuvre dans le journal *Le Monde* à propos des artistes exposé à la IIIe Biennale d'art contemporain de Lyon en 1995, auquel Tony Brown a participé. L'œuvre fut créée la même année, cela laisse penser qu'elle a été conçue dans le cadre de la biennale. Cette courte description est intéressante car elle laisse suggérer que les deux noms qui figurent comme titre de l'œuvre, *Lucy & Franck*, sont des personnages historiques. Ainsi, ce journal suggère que les statues gisant au milieu de cet amas sont Lucy et Frank.

Le circuit fermé présent dans cette œuvre est perturbé par une sphère en mouvement. Un élément extérieur au système empêche la lecture de l'image diffusée. S'agit-il d'un perturbateur qui déforme l'image, ou s'agit-il d'une forme d'avertissement pour prévenir du mensonge des images ? Il semblerait que le circuit fermé revêt ici un usage critique, contestataire vis-à-vis de la connaissance et / ou de la vérité des images. Pour vérifier cette hypothèse, il semble inévitable de déterminer qui sont Lucy et Frank.

¹¹ Archives Le Monde, « LES ARTISTES ET LES ŒUVRES AU PALAIS DES CONGRÈS », *Le Monde*, publié le 16 décembre 1995, consulté le 14 juillet 2021 [En ligne], URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/12/16/les-artistes-et-les-oeuvres-au-palais-des-congres_3890093_1819218.html

Fabrice HYBER, 1961- , Luçon, France.

Dégradés verts, 1991-1992, installation (huile sur toile, fusain sur papier, moniteur vidéo, caméscope et objets divers), dimensions variables, conservée au FRAC Nouvelle-Aquitaine¹².



Crédit photographique : Stéphane Bellanger

La photographie diffusée par le FRAC Nouvelle-Aquitaine laisse voir une installation composée de trois monochromes verts accrochés au mur, ainsi que deux dessins au fusain. Au sol, sont disposés des objets dans une gamme de verts très large, ainsi qu'un petit moniteur.

La notice se trouvant sur le site des collections du FRAC apporte plus d'indications, et parfois des contradictions. En effet, la notice indique que ce ne sont pas trois mais quatre monochromes verts qui sont accrochés, avec à leurs côtés trois dessins au fusain. Aussi, le moniteur est relié à un caméscope, chose qui ne se discerne pas sur la photographie. Celui-ci

¹² Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Nouvelle-Aquitaine : https://www.navigart.fr/fracaq/artwork/32000000000568?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=1&layout=grid&sort=by_author¬e

filme les objets et l'image est donc retransmise (en direct semble-t-il) sur le petit moniteur posé au sol. Il faut préciser que les images filmées ne sont pas nettes, mais floues.

En lisant davantage la notice, je constate que c'est un questionnement sur la couleur, plus particulièrement sur le dégradé que Fabrice Hyber présente dans cette œuvre.

À propos de cette œuvre, Fabrice Hyber indique : “[...] le dégradé, c'est une des possibilités de la peinture qui ne peut être en revanche réalisée dans un film. Le film n'a pas les moyens du dégradé parce que les images sont des séquences, coupées les unes des autres [...] Cela n'a bien sûr rien à voir avec le fait de pouvoir filmer en temps réel l'éclaircissement ou l'obscurcissement progressif d'un lieu. [...] Seul le flou donne l'impression de dégradé. Comme si la vidéo se trouvait en deçà de la peinture¹³.”

Plusieurs notions plastiques ressortent de l'installation : le dégradé, la couleur, la peinture, le film, la vidéo, le clair et le sombre, le flou. Ici, Fabrice Hyber semble chercher à comparer la fabrication d'une même notion, le dégradé (comme l'indique le titre), selon deux techniques différentes que sont la peinture et la vidéo. Si pour la première, la matière picturale est tout à fait adéquate à la création d'un dégradé, pour la seconde cela semble infaisable sans un « trucage » technique tel que le flou.

Fabrice Hyber souligne que le dégradé d'une couleur, en vidéo, n'a aucun lien avec le changement de lumière d'un lieu. La couleur en elle-même ne change pas, elle subit simplement le phénomène de lumière du lieu (ex : lever ou coucher de soleil). Alors pour parvenir à dégrader une couleur, sans qu'elle subisse l'évolution de la lumière, Fabrice Hyber règle l'objectif de son caméscope de telle manière à ce que l'image soit floue. Ainsi, les éléments filmés se confondent les uns dans les autres, donc les couleurs de ces objets se dégradent les uns vers les autres. J'utilise le terme « vers » car selon moi un dégradé est le passage d'une couleur à une autre, d'un glissement vers une autre couleur, pas forcément différente, mais dans une nuance différente (plus claire ou plus sombre).

Cette histoire de vidéo est intéressante. Cela aurait été tout aussi réalisable avec de la photographie, mais l'artiste a ici fait le choix d'utiliser la vidéo, et qui plus est, de la vidéo retransmise en direct. C'est là que se trouve le circuit fermé. Donc il veut montrer la couleur, le dégradé en direct, tel qu'il apparaît et non pas tel qu'il peut être enregistré.

Ici, le circuit fermé semble être utiliser comme outil, comme mécanisme de transformation et de retransmission de la couleur. Il s'agirait donc d'un usage expérimental.

¹³ Entretien avec Jean-Yves Jouannais, *artpress* n°180, mai 1993, dans Navigart FRAC Nouvelle-Aquitaine, « Fabrice HYBER », consulté le 2 août 2021 [En ligne], URL : https://www.navigart.fr/fracaq/artwork/32000000000568?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=1&layout=grid&sort=by_author¬e

Une question subsiste : comment est manipulée la caméra ? Est-elle accessible au public ? Aussi, il sera important d'interroger Fabrice Hyber sur son choix pour la vidéo en circuit fermé. Peut-être s'agit-il pour lui d'une technique familière et récurrente dans son travail, ou au contraire, était-ce une nouveauté, un choix spécifique et ponctuel.

Fabrice HYBER, 1961- , Luçon, France.

Programme d'entreprise indéterminée, 1986-1993, installation (technique mixte sur papier, silicone, peinture et élastomère sur bois, métal, djellaba, moteur rotatif électrique, moniteur de contrôle, caméra de surveillance, compte-temps électrique, table, miroir, câble vidéo), surface minimum de 80 m², conservée au FRAC Pays de la Loire¹⁴.



Crédit photographique : Stéphane Bellanger

Il s'agit d'une installation avec 43 éléments graphiques accrochés sur deux murs (formant ainsi un coin), puis de plusieurs éléments disposés devant ce mur. Il semblerait qu'une table verte soit installée sur un grand panneau carré posé au sol, devant lesquels est suspendue un vêtement long et clair à boutons. Des éléments électroniques semblent être raccordés au-dessous de la table, cela se voit de par les câbles qui s'éloignent de la table.

¹⁴ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Pays de la Loire : https://www.navigart.fr/fracpl/artwork/49000000000617?filters=query%3Asurveillance&page=1&layout=grid&sort=by_author

Les éléments aux murs semblent être les dessins de préparation de l'installation. Plusieurs représentations et croquis sont présents : des tables, des chaises, des modèles de vêtements, un chat. Une carte du monde et des affiches de modes ont aussi été intégrées à l'ensemble.

Le second ensemble est complexe. Il y a une table montée sur des roulettes, dont l'un des pieds est maintenu à l'aide d'une calle. Cette table est verte et le dessus est peint en blanc, dont on aperçoit quelques dégoulinures sur la tranche. Cette table est disposée sur une surface carrée en silicone sur laquelle il est possible de lire des inscriptions, des indications, des mesures, des dessins ressemblant à des patrons de tissus. Pour en revenir à la table, un moniteur est accroché à son dessous. Celui-ci est relié par câble à une caméra. Cette dernière est disposée de telle manière à filmer le reflet d'un compteur (ce qui semble être décrit dans les matériaux comme le contre-temps électrique) dans un miroir. Ce dispositif de tournage, qui est un circuit fermé, est relativement petit et semble être mis à l'écart de la table (les photographies ne permettent pas de déterminer où il se trouve, mais laisse supposer qu'il est éloigné).

Quant au vêtement, et à l'aide de la notice, il est possible de déterminer qu'il s'agit d'une djellaba (c'est ce que nous donne la description des matériaux) blanche avec des boutons verts. Celle-ci est suspendue par les épaules à l'aide de quatre fils blancs.

Tout cela semble disparate, peu cohérent. Le titre donné par le catalogue du FRAC Pays de la Loire, *Programme d'entreprise indéterminée*, n'est en réalité que le sous-titre de l'œuvre. Le site internet de l'artiste intitule l'œuvre différemment : *Peinture homéopathique n°08 (Programme d'entreprise indéterminée)*¹⁵. Cela amène à produire plusieurs interprétations. Tout d'abord, le terme « homéopathique », associé à l'idée de peinture, laisse penser que l'installation a été conçue dans une visée thérapeutique. Pour rappel, l'homéopathie consiste à soigner le malade en lui administrant (en très petites quantités) des médicaments qui provoquent des symptômes similaires à ceux présents chez le malade¹⁶. Ainsi, le titre suggère que les éléments de l'installation ont été choisis et pensés par similitude, par ressemblance, par connexion. Le matricule « n°8 » fait comprendre que cette peinture homéopathique fait partie d'une série, il s'agit donc, pour l'artiste, d'un format récurrent. Enfin, le sous-titre « programme d'entreprise indéterminée » peut faire voir l'installation comme l'annonce d'un programme, d'une programmation, d'une préparation pour un sujet encore indéterminé, non précisé mais

¹⁵ Site internet de Fabrice Hyber, « Peinture homéopathique n°08 », consulté le 2 août 2021 [En ligne], URL : <https://archives.hyber.tv/app/photopro.sk/hyber/doclist#sessionhistory-XulARAql>

¹⁶ « HOMÉOPATHIE », CNRTL, consulté le 16 septembre 2021 [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/hom%C3%A9opathie#:~:text=f%C3%A9m,-.HOM%C3%89OPATHIE%2C%20subst.,que%20l'on%20veut%20traiter.>

qui prendrait justement sa source dans les idées naissant des liens qui auront été produits par similitudes.

En s'attardant sur le circuit fermé décrit plus tôt, il est évident de constater que celui-ci n'est pas le cœur de l'installation mais qu'il fait malgré tout parti de l'expérience de démonstration anticipé par Hyber. Ce circuit semble être un outil au service du sens, de l'intention. L'entretien soumettra l'artiste au choix de cette technique, le circuit fermé, pour comprendre quel impact cet élément engendre dans le réseau d'informations construit dans cette installation.

Francisco RUIZ DE INFANTE, 1966- , Vitoria-Gasteiz, Espagne.

3+5 = 8 mètres en tout (représentation), 2002, installation (deux chaises, un tabouret, une petite échelle, kit en bois + deux plaques en verre, une caméra de surveillance N/B, un moniteur de contrôle, deux lampes fluorescentes, câblage pour tout le système, deux photographies couleur sur PVC sous-verre, un schéma dessin de montage), 250 x 250 x 250 cm, conservée au FRAC Île de France¹⁷.



Crédit photographique : Francisco Ruiz De Infante

¹⁷ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Île de France : https://www.navigart.fr/fracidf/artwork/39000000000715?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=10&layout=grid&sort=by_author¬e=ruizdeinfante_SD02675

L'espace observé ne contient pas d'ouverture sur l'extérieur, l'installation se trouve dans un espace clos. Elle est même délimitée par une structure en bois qui va du sol au plafond, encadrant un espace de 2,5 m par 2,5 m par 2,5 m, soit 15,625 m³. Tous les éléments du cartel sont disposés dans cet espace. Un des côtés du cadre est accolé au mur de la pièce, tous les autres côtés verticaux sont ouverts. Sur ce mur sont accrochés les deux photographies couleurs. Sous ces photos sont disposées les chaises et l'échelle, elles-mêmes installées sur ce qui semble être des palettes en bois. Face à ces assises se trouve le tabouret sur lequel est placé le moniteur, dont s'échappe un câble qui décrit un circuit sur presque tout la hauteur et la largeur du cadre en bois. Au-dessus, à gauche de ce moniteur est installée un projecteur qui éclaire l'ensemble de l'espace.

Voilà ce qui est visible au travers de la photographie et à l'aide du cartel. Cependant, tous les éléments cités dans ce dernier ne sont pas visibles ou discernables sur la photographie. Par exemple, la caméra de surveillance énoncée dans le cartel n'apparaît pas sur la photographie et ne fait pas non plus l'objet d'une description. Mais, comme cette caméra est présentée comme une *caméra de surveillance*, alors cela laisse suggérer que l'installation comprend un circuit fermé. La fiche du Navigart de FRAC Île de France précise que le schéma de dessin de montage est exposé proche de l'installation. Il doit permettre d'appréhender l'œuvre depuis l'extérieur.

Cette même fiche explique que le travail de Francisco Ruiz de Infante est bien souvent basé sur l'éphémère. C'est le cas pour cette installation qui a été conçue pour l'exposition « Premiers mouvements, fragiles correspondances » en 2002, première exposition du Plateau à Paris (il s'agit du nom du FRAC Île de France). Cette installation n'a pas été présentée ni reproduite ailleurs. Pour sa réalisation, Ruiz de Infante s'est soumis aux contraintes de l'espace mis à sa disposition (il s'agirait des sous-sols du Plateau).

L'artiste est parti de contraintes physiques (comme la hauteur de plafond de 3 mètres à peine) et d'associations métaphoriques liées à l'observation de l'espace, pour en explorer les limites de visibilité et d'accessibilité. “ Quels sont les espaces ‘permis’, quels sont les espaces ‘interdits’ ” se demande-t-il ? Cet environnement perceptif qui “ surveille, se surveille et laisse voir quelques secrets d'une façon dangereuse ” mise sur le trouble du spectateur, complice par sa présence d'un enchaînement déréglé d'échelles et de points de vue¹⁸.

Cette notion de contrainte, de limite est très présente, tant dans le format restreint et où rien ne dépasse de l'œuvre que dans son titre. Le calcul « 3+5 = 8 mètres » suivi du commentaire

¹⁸ POINDRON, Flore, « Francisco RUIZ DE INFANTE – 3+5 = 8 mètres en tout (représentation) », Navigart FRAC Île de France, consulté le 28 août 2021 [En ligne], URL : https://www.navigart.fr/fracidf/artwork/39000000000715?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=10&layout=grid&sort=by_author¬e=ruizdeinfante_SD02675

« en tout » laisse bien entendre cela. L'installation pourrait faire penser à un espace minimal de survie, dont l'accès serait restreint et limité, mais en même temps où la présence de caméras suggèrerait que cet espace est observé, surveillé.

À partir de cette interprétation, le circuit fermé semble être utilisé pour critiquer la surveillance car elle permet un regard omniprésent sur cet espace restreint. Cependant, et cela sera à résoudre durant l'entretien, le circuit suivi par l'image n'est pas connu et il n'est pas possible, à partir des précédentes informations, de déterminer quel point de vue observe la caméra, donc de déterminer ce qui est diffusé sur le moniteur. Aussi, l'installation semble accessible au public mais rien, ni dans la photographie ni dans la notice, ne le confirme.

Francisco RUIZ DE INFANTE, 1966- , Vitoria-Gasteiz, Espagne.

La Pierre de New York (atelier), 2006-2007, installation multimédia interactive (structure bois et aluminium, deux moniteurs vidéo, un lecteur DVD, deux caméras de surveillance, un ordinateur plus un écran, un ampli, deux haut-parleurs, un caisson de basse), dimensions variables, en collaboration avec Christian Sébille (son), conservée au FRAC Champagne-Ardenne¹⁹.



Crédit photographique : Frac Champagne-Ardenne

¹⁹ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Champagne-Ardenne : https://www.navigart.fr/fracca/artwork/36000000000580?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=2&layout=grid&sort=by_author



Crédit photographique : Frac Champagne-Ardenne

Il s'agit d'une grande structure en bois et en aluminium presque totalement fermée. Un des côtés de cet espace n'est pas recouvert d'aluminium. C'est par ce même côté que l'on peut rentrer dans la pièce, en passant par une porte. Cette disposition est assez dérisoire car il serait possible de rentrer dans l'espace sans prendre la porte. A l'intérieur, il y a un bureau qui forme un T. Sur celui-ci on discerne des moniteurs, des câbles, des ordinateurs. Au fond de l'espace, face à la paroi non-recouverte, est diffusée en grand une projection. Des haut-parleurs viennent sonoriser le tout. Là encore, les photographies et la notice ne permettent pas de décrire l'ensemble de l'installation. Cependant, des caméras de surveillance (deux) sont à nouveau présentes dans le travail de Francisco Ruiz de Infante. À nouveau, il est possible de supposer qu'un circuit fermé est présent, mais son mécanisme est inconnu.

D'après la notice du FRAC Champagne-Ardenne cette installation a spécialement été conçue pour une exposition « Tables amplifiées (bestiaire) », au FRAC Champagne-Ardenne en 2007. Cette œuvre a été conçue d'après une vidéo et un spectacle du même nom, créés en collaboration avec un compositeur de musique électroacoustique, Christian Sebille²⁰.

²⁰ CNAP, « LA PIERRE DE NEW-YORK (ATELIER) », dernière mise à jour le 2 mars 2020, consulté le 28 août 2021 [En ligne], URL : <https://www.cnap.fr/la-pierre-de-new-york-atelier>

L'installation se présente vraiment comme un laboratoire accessible au public²¹, un lieu de découverte et d'apprentissage, de construction et de partage des connaissances. Le site du FRAC Champagne Ardenne indique que les installations de Ruiz Infante se veulent comme des représentations d'une pensée, autrement dit, une multitude de notions, de connaissances, de savoirs qui se croisent, s'interpellent, se mélangent, se créent tout en étant informulables car instables et mouvants.

Ici, le circuit fermé ne semble pas soutenir un propos critique sur la surveillance. Il semble plutôt faire partie d'un tout et n'être qu'un outil servant l'intention. Il reste cependant à déterminer quel est ce circuit fermé et quel rôle joue-t-il dans cette installation. Francisco Ruiz de Infante semble connaître les systèmes vidéo en circuit fermé puisqu'il s'agit de la deuxième œuvre contenant ce système. Cela reste bien sûr à vérifier, il peut aussi s'agir d'une simple coïncidence.

²¹ CNAP, *ibid.*

Enfermé dans le circuit

Face aux œuvres répertoriées ici, les individus se présentant au circuit fermé n'auront aucun contrôle sur leur image. Ils seront enfermés dans le système. Dès lors qu'ils entreront dans le champ de la caméra, ils devront se soumettre à la technicité du système conçu et ne pourront le contrer. Si, pour le spectateur, le circuit fermé peut sembler comme une atteinte à l'image de soi et comme la manifestation d'un pouvoir numérique et de contrôle, il peut s'agir pour l'artiste d'un moyen de monstration voire d'exhibition de soi.

Dan GRAHAM, 1942-2022²², Urbana, Illinois, États-Unis.

Mirror Window Corner Piece, 1974, plans et photographies de l'installation éponyme comprenant deux miroirs, deux moniteurs, deux caméras vidéo avec retardateurs d'images, 77,2 x 215,3 x 2,5 cm, conservés au FRAC Pays de la Loire²³.

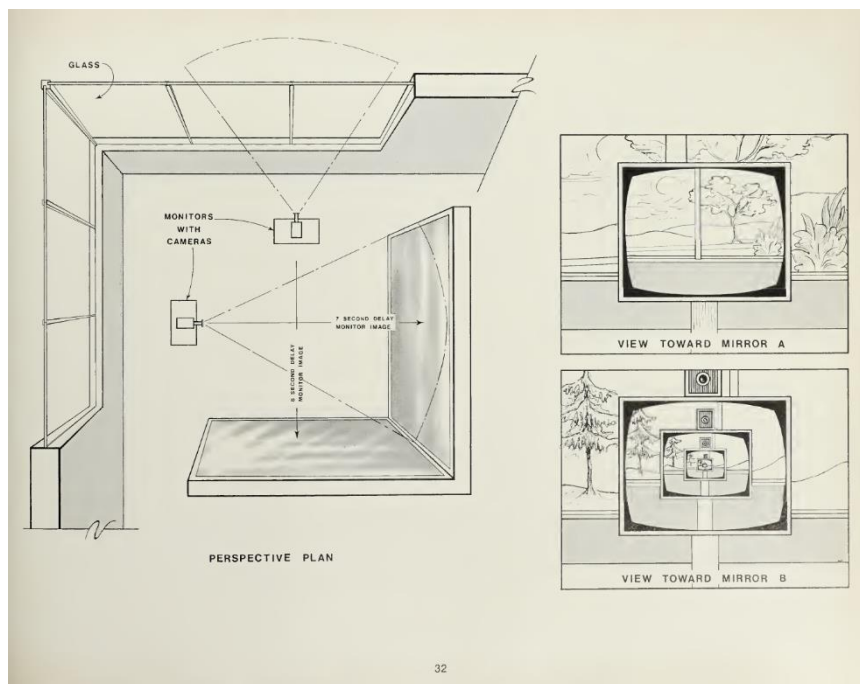


Crédit photographique : Marc Damage

²² Dan Graham ne fait malheureusement pas partie des artistes interviewés. Il nous a quitté le 19 février 2022, alors que je venais de le contacter pour lui proposer un entretien. Le corpus étant déjà formé à ce moment-là, j'ai souhaité le conserver et permettre au lecteur de connaître une de ses célèbres installations.

²³ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Pays de la Loire :

https://www.navigart.fr/fracpl/artwork/49000000000532?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=1&layout=grid&sort=by_author



Crédit photographique : Dan Graham in *Video, Architecture, Television* (détail)

Ce sont là les plans et photographies de *Mirror Window Corner Piece*, une installation réalisée en 1976. Les plans (cadre de droite) datent de 1974, mais les photographies (cadre de gauche) datent de 1976, année où l'installation a été montée à la Galerie Vega, à Liège (Belgique). Le nom exact de l'installation est *Mirror – Window – Corner Piece*. De fait, ayant constaté sa réalisation, mon analyse portera sur l'installation en elle-même (probablement spécifiquement sur celle réalisée pour la Galerie Vega), et les plans et photographies du FRAC Pays de la Loire serviront de documents pour l'analyse. D'ailleurs, la notice du FRAC Pays de la Loire précise que ces documents ont été achetés à la Galerie Vega en 1992.

Pour comprendre le fonctionnement de l'installation, il faut d'abord connaître les éléments qui la constitue. Ils sont assez simples : deux miroirs, deux caméras vidéo et deux moniteurs. Ensuite, il est important de considérer l'espace qui sera utilisée comme lieu d'exposition. Le titre indique que les fenêtres constituant le coin d'une pièce seront incluses dans l'installation. Additionné aux miroirs, cela induit que l'installation va jouer sur le reflet de l'extérieur dans l'espace intérieur. En effet, les deux miroirs sont perpendiculaires l'un à l'autre et font chacun face à l'une des deux fenêtres formant le coin dans lequel est installée l'œuvre. L'espace de l'installation est donc enfermé entre deux fenêtres et deux miroirs. Les caméras et moniteurs sont dans cet espace. Chaque caméra est disposée sur un des moniteurs, et chacun des moniteurs fait face ou dos à l'un des miroirs.

Pour la suite de l'explication, je conseille de s'armer du plan de l'installation. Les installations de Dan Graham relèvent d'une certaine complexité de compréhension, c'est pourquoi de nombreux plans de ces œuvres sont diffusés, pour rendre la lecture de son travail plus accessible.

Face au miroir A se trouve la caméra A et le moniteur A. La caméra A cadre la fenêtre opposée au miroir A, elle filme donc l'extérieur. Cette image est diffusée sur le moniteur A avec un délai de 8 secondes. Ce moniteur fait face au miroir A. Donc le miroir A reflète l'image diffusée par le moniteur A avec 8 secondes de retard, ainsi que le dos de la caméra A et l'extérieur visible à travers la fenêtre A.

Les éléments B relèvent d'une installation quelque peu différente. La caméra B cadre le miroir B. l'image filmée est retransmise avec un délai de 7 sur le moniteur B qui fait face au miroir B. Ainsi, le miroir B reflète l'image du moniteur B avec un retard de 7 secondes, la caméra B qui lui fait face ainsi que l'extérieur visible à travers la fenêtre B. Comme la caméra B filme le reflet de l'extérieur grâce au miroir, l'activité de l'extérieur se retrouve diffusée dans le moniteur avec un délai de 7 secondes.

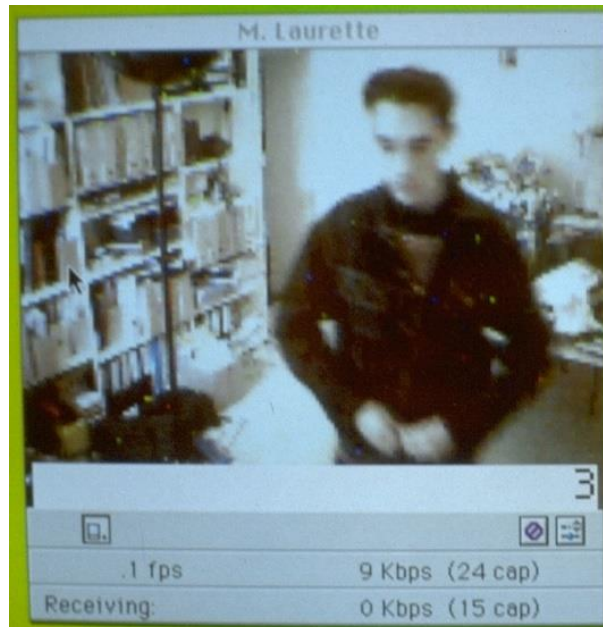
Le visiteur se retrouve alors coincé dans une installation qui joue avec la mise en abyme et la notion d'infini grâce à la mise en place de deux circuits fermés, indépendants l'un de l'autre. Les photographies de l'exposition à la Galerie Veda montrent que la silhouette du visiteur est dupliquée en 4 à 5 reflets suivant son positionnement dans l'œuvre. Il est donc visible par lui-même et par les autres visiteurs selon différents angles et différents espaces temps (les délais de 7 et 8 secondes des moniteurs font état du visiteur dans le passé).

Dan Graham semble chercher à déstabiliser le spectateur, à le confronter à une difficulté. Troublé par les images qui l'entourent, le spectateur se transforme en expérimentateur de l'œuvre. C'est, je pense, ce que Dan Graham cherche à produire. Il met le visiteur face à une énigme visuelle qui est solvable par l'expérimentation du dispositif. Le spectateur peut ainsi être maître de ce qu'il décide de faire apparaître ou disparaître de lui-même dans l'installation.

Les circuits fermés conçus par Dan Graham dans *Mirror – Window – Corner Piece* semblent s'apparenter à une expérience esthétique et expérimentale de la vidéo et de la télévision. L'entretien visera à déterminer si cette pratique aussi énigmatique de la vidéo et du circuit fermé tant à produire d'autres effets ou non.

Matthieu LAURETTE, 1970- , Villeneuve-Saint-Georges, France.

Artist's Studio Spycam, 1997, installation multimédia interactive (ordinateur, modem, CuSeeme, ligne RTS ou ISDN, caméra vidéo), dimensions variables, conservée au FRAC Occitanie Montpellier²⁴.



Crédit photographique : Jean-Luc Fournier

L'installation s'établit dans deux endroits. Dans le lieu d'exposition, se trouve un moniteur qui retransmet en direct l'image filmée par la caméra qui lui est relié. Cette caméra se trouve dans l'atelier parisien de l'artiste Matthieu Laurette. L'installation a été produite et active pour une exposition partagée avec Pierre Joseph, du 7 mars au 19 avril 1997, au FRAC Languedoc-Roussillon, aujourd'hui renommé FRAC Occitanie-Montpellier²⁵.

L'artiste ne semble s'être donné aucune indication quant à l'attitude à avoir devant la caméra, si ce n'est de l'ignorer. Le spectateur le voyait ainsi passer devant l'objectif, mais aussi disparaître. Cette installation porte la dimension de surveillance, car le spectateur observe l'artiste, ou plutôt, observe son atelier, ce qu'il s'y passe. Cela ne fait pas du spectateur un connaisseur des projets de Laurette, mais il peut déterminer ce qu'il s'y passe par observation.

²⁴ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Occitanie Montpellier :

<https://www.navigart.fr/frac-om/artwork/40000000000693?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=2&layout=grid&sort=by-author>

²⁵ VAILLANT, Alexis, *Matthieu Laurette présente 'Free Sample Demix'*, Paris : Editions Galerie Jousse Seguin, 1998, 96 pages. Accessibilité : LAURETTE, Matthieu, *Site officiel de l'artiste*, consulté le 9 août 2021 [en ligne], URL : <http://www.laurette.net/#current>

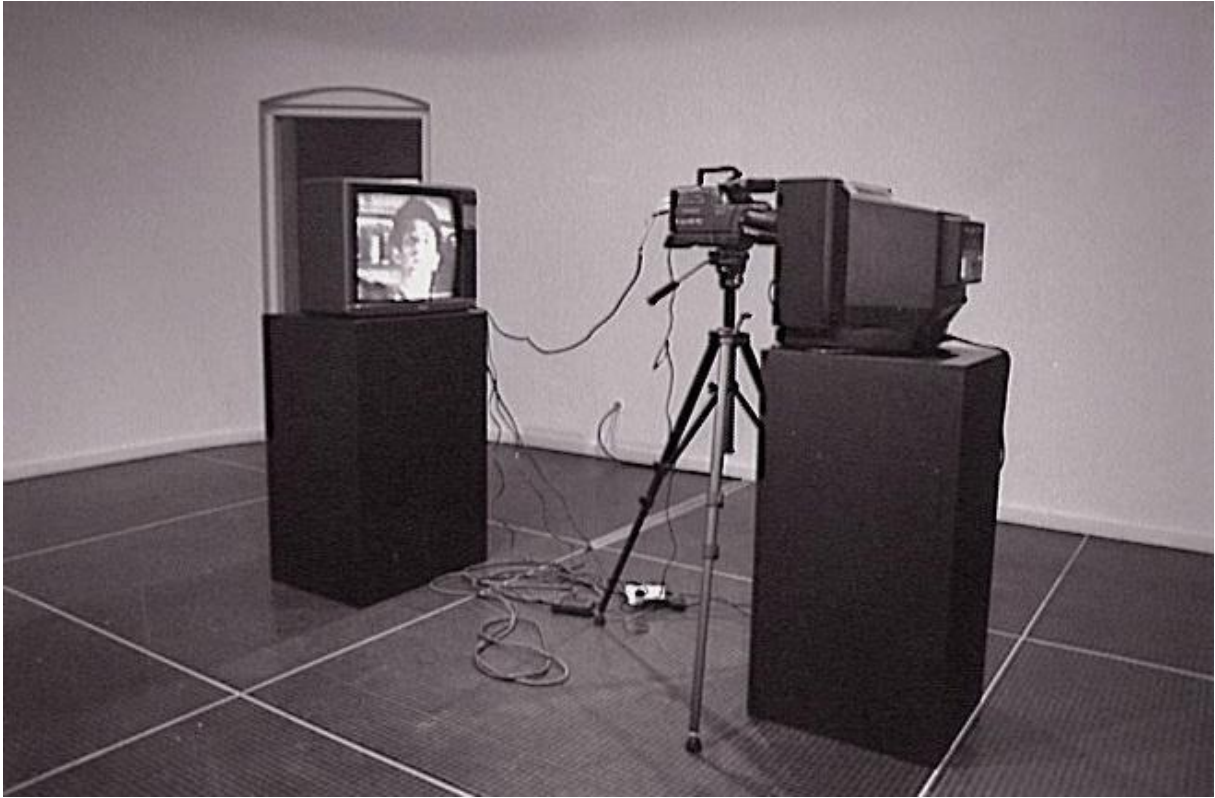
Le directeur du FRAC Languedoc-Roussillon précise que rien de compromettant n'est apparu à l'image pendant l'exposition. Seul un petit incident technique a eu lieu lors du vernissage ; un spectateur a voulu manipuler le système vidéo et a dérèglé l'image.

Laurette se sait observé, surveillé, puisqu'il est le créateur de ce système s'apparentant à de la surveillance. Cette attitude est troublante et peut amener à penser que l'artiste s'exhibe, ou du moins qu'il se donne en spectacle en interprétant son rôle d'artiste dans son milieu « naturel », dans son atelier. Il donnerait ainsi accès au spectateur à la naissance de l'œuvre, au processus de création, à tout d'un tas d'attitudes et de mécanismes artistiques qui font le « mystère » de l'artiste. Je suggère par-là que Matthieu Laurette pourrait jouer sur ce mécanisme de monstration et exagéré ainsi le rôle de l'artiste.

Ce circuit fermé ne serait donc pas une critique directe de la surveillance, mais plutôt une forme ironisée de celle-ci qui glorifie son pouvoir pour mieux en montrer ses défauts. Cela reste à confirmer dans l'entretien. Il faudra aussi interroger l'artiste sur son travail en général et comprendre quelle place cette œuvre occupe.

Pierrick SORIN, 1960- , Nantes, France.

Je ne me vois jamais, 1993-1994, installation vidéo (deux moniteurs, un lecteur, un caméscope, un pied de caméscope, vidéo couleur, muet), dimensions variables, 1 minute 21 secondes, conservée au FRAC Franche-Comté²⁶.



Crédit photographique : Adagp, Paris

²⁶ Lien pour accéder à la notice de l'œuvre dans le catalogue du FRAC Franche-Comté :
https://www.navigart.fr/frafc/artwork/370000000000416?filters=query%3Ainstallation%20vid%C3%A9o&page=2&layout=grid&sort=by_author



Crédit photographique : Adagp, Paris

Voir analyse dans le chapitre 2.2.2. Enfermé dans le circuit, p. 68.

ANNEXE 3

Retranscription de l'entretien du 21 janvier 2022 avec Pierrick Sorin

(Les mots inscrits entre deux astérisques désignent des actions.)

Pauline Lecommandoux – Alors mh ... Donc je vous ai contacté dans le cadre de mon mémoire que je fais sur, comment dire, l'usage du circuit fermé dans la pratique contemporaine et en fait j'ai découvert l'installation *Je ne me vois jamais* parce que j'ai décidé en fait de composer mon corpus d'œuvres sur les collections des FRAC en France et donc il y avait parmi je sais plus quel FRAC *cherche* le FRAC Franche-Comté. Voilà.

Pierrick Sorin – Oui.

PL – Et du coup je voulais...

PS – Juste pour, pour me souvenir vous êtes en sociologie ?

PL – Alors moi je viens d'une licence d'arts plastiques et en fait mon master est pluridisciplinaire ou interdisciplinaire, ça dépend. Il est entre les arts, la littérature et la sociologie. Et moi mon mémoire c'est plutôt la dualité art/socio, enfin le couple on va dire. Mais je n'ai pas vraiment de connaissances, enfin vraiment... j'ai quelques acquis en sociologie mais ça reste vraiment de l'ordre du débutant. *rires*

PS – Ouais.

PL – Voilà je m'essaie un peu à la chose on va dire.

bruits

PS – j'ai tendance à fumer alors donc que...

PL – Allez-y !

rires

PS – Ça va pas se transmettre !

PL – Non ! Effectivement là ça va pas me gêner !

[...]

PL – Alors, est-ce que vous pouvez d'abord me faire une description de *Je ne me vois jamais* selon vous. Comment vous décririez l'installation.

PS – Oui alors, c'est assez ancien j'ai dû faire ça en mille neuf cent quatre-vingt... je sais plus quatorze ou ...

PL – Ouais c'est ce que j'ai, 93-94.

PS – Ouais. Hum ... Donc j'essaie de me souvenir ... En fait, ça part du fait que ... Donc j'ai eu l'occasion de beaucoup me filmer moi-même ... Et je me souviens qu'un jour j'étais devant la caméra qui était assez près de moi et j'essayais de me voir sur l'écran de contrôle qui était au-delà de la caméra et ... c'était un problème parce que, pour me voir il fallait que je bouge la tête et dès lors que je bougeais la tête, j'étais plus sur l'écran. Donc j'ai ressenti intuitivement qu'il y avait une sorte de paradoxe, à

savoir : je mets en place un dispositif pour me voir mais en même temps ce dispositif me ... m'empêchait de me voir et donc en fait j'ai voulu mettre en scène simplement ce paradoxe avec l'intuition qu'il y avait quelque chose d'un petit peu philosophique derrière ça puisque ça... enfin le paradoxe par définition est un des sujets qu'on peut trouver en philosophie surtout chez certains philosophes présocratiques...

PL – D'accord.

PS – Voilà et donc ce truc était un peu un incident de travail, enfin c'était pas un incident grave mais finalement il suffisait que je déplace un peu le moniteur pour réussir à me voir mais ... Mais du coup si je le déplaçais, je regardais plus dans la bonne direction ... Donc j'ai simplement voulu mettre en scène ce paradoxe qui est qu'un outil qui est fait pour se voir peut aussi faire que ça nous empêche de nous voir.

PL – Oui.

PS – Ça peut être le cas, même aujourd'hui avec une réunion Zoom, on se voit mais comme on a recours au Zoom finalement bon on se voit pas vraiment ...

PL – Oui c'est ça.

PS – On peut après avoir des tas d'interprétations à partir d'un dispositif comme ça ... Et j'ai fait ça un petit peu comme ça n'importe comment à l'arrache, je m'attendais même pas à ce qu'un FRAC me propose d'acheter cette œuvre donc voilà, donc bon... Et donc le dispositif c'est heu ... C'est pas cohérent parce que normalement ça devrait être une performance où je serai réellement sur une scène avec une caméra devant moi ...

PL – Ah vous pensez que normalement ça devrait être une performance ? C'est drôle ! Enfin c'est bien !

PS – Oui parce que là finalement c'est étrange parce que ... ça devient complètement absurde puisque c'est un personnage qui est sur un écran vidéo ... c'est une image vidéo qu'essaie de se regarder elle-même donc ça devient totalement absurde mais c'est ... *il fait des cercles avec sa main* ça doit être dans cette mise en abyme d'absurdité que je trouve qu'il y a quelque chose d'intéressant, je sais pas forcément très bien quoi en fait. Si vous voulez, il y a un écran où on me voit plutôt en pied ou en tout cas en plan relativement pas très serré et heu ... et un autre écran ... et donc il y a une caméra enfin ... ohlala de toute façon le dispositif vous le connaissez, vous l'avez vu d'après des photos ou ...

PL – Oui, oui je l'ai vu d'après des photos d'ailleurs en fait je me suis essayée à comprendre. Donc j'ai compris comme vous qu'il y a bien deux écrans ; vous allez me dire si c'est correct. J'ai eu deux étapes, une première où j'ai cru comprendre mais c'est pas du tout ça en fait. Donc il y a un écran comme vous venir dire où vous êtes en pied. Et cet écran là il est filmé justement heu et ça cadre quasiment que votre tête et donc on voit apparaître votre tête sur l'autre écran, enfin il y a votre tête qui va et qui vient parce qu'elle essaie de se voir.

PS – Voilà, c'est ça. Vraiment vous le décrivez mieux que moi.

PL – *rires*

PS – Et ... Voilà donc oui c'est ... Tout ce qui m'intéressait c'est le fait que ça joue sur le direct.

PL – Oui ça aussi.

PS – Le plus intéressant dans la vidéo c'est quand même beaucoup le direct et le côté fermé sur soi-même c'est donc ce qui m'intéressait parce que ... je sais pas exactement d'où ça vient mais j'aime bien ce système comme ça de boucle qui peut-être a l'air de dire qu'il y a rien à espérer quelque part à

l'extérieur de soi-même ou ... Il y a une théorie philosophique aussi qui peut paraître un peu saugrenue qu'on appelle le solipsisme, je sais pas si ça vous parle ce mot-là ...

PL – Heu vaguement mais je connais pas heu ... solipsisme ?

PS – Ouais ... C'est une sorte de concept un peu théorique qui ne prétend pas forcément être réel mais qui permet de réfléchir. C'est un concept selon lequel éventuellement il est possible que chaque individu soit entièrement seul au monde et que tout ce qu'il voit autour de lui, même la personne avec laquelle il est en train de communiquer, comme moi en ce moment, n'existe pas. C'est simplement une fiction créée par l'inconscience. Donc chacun à ses propres fictions ... Ça veut pas dire qu'il y a pas d'autres humains, mais chacun se crée un film intérieur en pensant que c'est la réalité extérieure alors qu'en fait c'est uniquement un cinéma qu'on se fait dans la tête. C'est comme ... ou alors comme une sorte de rêve en fait.

PL – Oui je vois que ça fait ... Est-ce que ...

PS – Qui concerne aussi bien le regard, que le toucher, que ... donc ce qui fait que ... ça vient de Descartes.

PL – Oui c'est ça, c'est bien ce à quoi je pensais...

PS – C'est une théorie qui m'a un peu marqué et quand je fais des systèmes un peu en boucle comme ça, ça rejoint un petit peu ça, c'est un petit peu l'idée que l'individu finalement est enfermé dans une espèce de monde qui se crée et finalement il y a une sorte d'autosuffisance par rapport à ça donc il est ... il fonctionne finalement comme ça en boucle fermée...

PL – OK et heu ... c'est ce qu'on retrouve aussi justement dans *C'est mignon tout ça*.

PS – Oui.

PL – Parce que ... d'ailleurs j'ai beaucoup analysé cette vidéo en fait ... Elle faisait partie de mon corpus, je l'ai beaucoup étudiée et justement j'étais retombée sur cette notion de « je suis replié sur moi-même » et que du coup vous vous mettiez en abyme dans une vidéo qui est comme ça, bouclée sur elle-même et que le personnage lui-même se dit « je suis trop replié sur moi-même ». Là j'ai juste relu mon analyse mais je crois que c'était ce que j'avais écrit plus ou moins ...

PS – C'est important de dire aussi que ça vient, enfin que cette attitude de travailler sur des choses fermées sur elle-même c'est déterminer par l'outil aussi, l'outil vidéo qui se prête à ça ... Vous devez connaître aussi, dans les premières expériences qui ont été faites quand la vidéo a existé, il y a eu cette expérience du *feedback*, qui consiste à refilmer l'écran ... la caméra filme l'écran sur laquelle l'image qu'elle filme est diffusée et du coup dans l'écran on voit une mise en abyme à l'infini.

PL – Oui, une sorte de larsen vidéo quoi.

PS – Ouais. Je crois que ça c'est quelque chose qui me fascinait parce que, c'est pas que l'aspect technique de la chose. C'est cette idée qu'il y a un infini, une représentation comme ça qui se démultiplie à l'infini ... Et ça pose la question de l'infiniment petit, de l'infiniment grand de ... enfin la notion de l'infini qui rejoint les questions fondamentales de l'être humain. Voilà, pour moi les idées qu'on a sont souvent conditionnées par les outils qu'on utilise et ... alors maintenant les gens qui utilisent ... la vidéo est devenue tellement quelque chose de presque « naturel » dans la vie de tous les individus que les gens se posent plus de questions. Mais moi j'ai découvert la vidéo à un moment où elle commençait à être disponible pour le grand public donc c'était quelque chose de ... qui interrogeait beaucoup plus que ...

PL – Et à partir de, enfin vous dites, j'imagine que ça doit être dans les années 1980-1990 que vous avez découvert ça ?

PS – Oui.

PL – Et depuis ça a toujours été un outil que vous utilisez régulièrement, avec lequel vous êtes à l'aise maintenant ? peut-être ?

PS – Heu oui ! Oui, y compris quand on me demande de mettre en scène des spectacles j'utilise la vidéo directe sur scène tout le temps. Oui parce que je crée des spectacles où les chanteurs sont sur scène, des opéras en particulier, où les chanteurs sont devant des caméras et ils sont ... leur image est rediffusée en temps réel. Donc il y a un côté un petit peu sur ce qui est fermé aussi comme ça sauf que ils sont incrustés en temps réel dans des maquettes donc l'image apporte autre chose que ce qu'on voit sur la scène.

PL – Ok. Hum ... Vous avez plus parlé, en termes de terminologie, vous avez plus dit « boucle » ou « bouclage » que « circuit-fermé ». Vous faites une distinction entre les deux ou c'est juste une habitude de langage pour vous ?

PS – Heu a priori je fais pas de distinction heu ... Oui, parce que pour moi dans le bouclage ou le circuit fermé il y a cette idée de circularité ... On part d'un point mais on tourne en rond et ... J'avais fait une petite vidéo aussi qu'a jamais été montrée, pas d'intérêt, c'était juste un type qui faisait des galipettes dans son jardin.

PL – Ah d'accord.

PS – Et ... les galipettes étaient mises en boucle comme ça donc c'était un peu bête mais ... ça ... il se mettait en boucle lui-même en faisant des galipettes sur lui-même tout le temps et c'était encore renforcé par la vidéo qui bouclait les boucles qu'il faisait lui-même.

PL – Mhm, oui d'accord ok.

PS – Il y a une connotation aussi heu ... c'est un peu secondaire mais y'a aussi une connotation peut-être sexuelle de ... qui serait liée à l'auto-érotisme. Tout d'un coup il y a même plus besoin de partenaire ... on se satisfait avec soi-même.

PL – Ah oui comme on est bouclé sur soi-même heu on s'auto, ah oui d'accord...

PS – Oui on... enfin il y a une dimension je sais pas qu'elle est la définition de l'autisme mais il y a un côté un peu autistique comme ça dans ce personnage autistique qui est dans son monde et qui s'en sort pas, qui se parle à lui-même ... ça correspond à des tendances peut être que j'ai eu parce que moi étant fils unique je m'inventais des, des ... des fois je m'inventais des amis ... dans ma tête ... A part ça enfin je ... J'ai quand même vécu très normalement, j'ai eu des vrais amis etc *rires*

PL – Nan mais vous pensez que ça peut être une raison pour l'accomplissement de ce travail ?

PS – Oui, oui certainement. J'ai tendance à être assez croyant en tout ce qui est psychanalyse.

PL – D'accord ... alors oui, je regarde mes questions en même temps ... en fait si vous voulez je vais commencer peut-être un peu plus à expliquer ma démarche ... Dans mon mémoire je cherche à distinguer les différents usages qu'on peut faire d'un système vidéo en circuit fermé. je suis tombée sur un livre de Sophie Limare qui s'appelle *Surveiller et sourire. Les artistes visuels et le regard numérique* et dans ce livre-là elle présente tout un corpus d'œuvres et elle les catégorise en trois usages : un usage critique, un usage esthétique et un usage ludique. Et moi quand j'ai fait heu ...

PS – Pardon ? J'ai pas entendu le troisième heu ... usage.

PL – Ludique.

PS – D'accord.

PL – Voilà. Et moi en faisant mon propre corpus, j'ai trouvé que certain, certaines productions entraient pas tout à fait dans les catégories qu'elle proposait. Je me suis moi-même amusée à essayer de comment dire ... donner un usage à ce que je rencontrais et heu ... pour le vôtre, je sais pas si ça s'applique vraiment à *Je ne me vois pas* mais pour *C'est mignon tout ça* c'est sûr qu'il y a une sorte d'usage un peu sexuel. Mais pour l'installation avec les deux écrans, je me suis dit qu'il y avait quand même un travail avec ... vous avez parlé d'absurde alors je trouve que ludique ça rentre bien dans cette idée-là, vous voyez ce que je veux dire ?

PS – Oui.

PL – J'ai mis ludique et technique, je sais pas si vous allez être d'accord, parce que, c'est vrai qu'il y a ce questionnement où vous avez dit que vous étiez curieux de la vidéo, comment ça fonctionne quand la boucle est sur elle-même, cet effet de démultiplication, d'infini donc, voilà moi dans mon analyse j'ai mis ludique et technique. Qu'est-ce que vous diriez ?

PS – Heu ...

PL – Je suis peut-être pas très claire, peut-être je peux expliquer ...

PS – Si, nan, nan, c'est juste que c'est compliqué comme questionnement ... Je pense que, effectivement, parler de ludique ça me paraît assez juste parce qu'il y a un côté ludique à la boucle ... par exemple il y a beaucoup de jeu simple qui fonctionne sur l'idée de la boucle. Même quand les gens font une partie de pétanque, finalement ils jettent leur boule, ils la ramassent, ils la rejettent, ils la ramassent, ils la rejettent ... Bon ça avance parce qu'il y a un point, un point, un autre point, mais beaucoup d'activités ludiques sont liées à une espèce de recommencement comme ça. Et c'est peut-être ce recommencement qui plaît aux gens. De même qu'un bébé va répéter tout le temps le même mot, ou les mêmes gestes ... Donc oui, le mot ludique me convient. Dans mon cas je dirai qu'il y a un usage symbolique aussi.

PL – Ah oui !

PS – Bon ça c'est un terme un peu vague mais ...

PL – Si, si allez-y au contraire j'ai plus une partie sur ce qui va être symboles et tout donc allez-y. Surtout que vous m'avez parlé du solipsisme donc j'imagine qu'il y a des liens.

PS – Oui ... Le côté symbolique c'est ce dont je parlais avant. C'est le fait de symboliser le renfermement de l'individu sur lui-même, de symboliser des tas de choses même le fait que les planètes tournent sur elles-mêmes, par rapport à un point central. Quelque part, le monde, même tout en évoluant, il est quand même fondé sur ce truc de répétition et de tourner sur soi ... Après, est-ce qu'il y a d'autres usages heu ... C'était quoi les usages avant ludique ? Vous parliez d'usages ...

PL – Alors heu Sophie Limare, elle propose aussi critique et esthétique. Moi j'en ai d'autres aussi.

PS – Oui bah esthétique aussi parce que la répétition ... la répétition est un, un paramètre de l'esthétique. Souvent, quand on trouve une chose belle, c'est parce qu'il y a en fait, sans qu'on s'en rende compte, il y a répétition de quelque chose.

PL – Ah !

PS – On va trouver un visage beau parce qu'il est bien symétrique. Il y a une répétition, une mise en miroir. Et évidemment avec les circuits fermés on est dans cette mise en miroir ... Et après par contre l'autre je vois pas trop ...

PL – Critique ? Il y a pas besoin forcément de trouver quelque chose, vous en faites pas !

PS – Oui enfin c'est vrai que quand je fais une installation comme *c'est mignon tout ça*, oui, je me sers du circuit fermé pour avoir un discours critique un petit peu sur l'image qui risque d'enfermer les gens sur eux-mêmes et c'est vrai qu'à ce niveau-là j'étais, enfin ... je savais pas que le fait de se filmer soi-même allait devenir quelque chose qui allait se multiplier à l'échelle de la planète comme c'est le cas maintenant.

PL – Ah oui !

PS – C'est peut-être pour moi, avec le recul du temps, je le vois comme une critique un peu prémonitoire d'un monde où se montre, on se regarde beaucoup soi-même ... Bon c'est pas le cas de tout le monde non plus mais ...

PL – Nan mais c'est, c'est comment dire c'est majeur quoi ... C'est vrai ça, ce que vous dites, parce que au moment où vous avez fait *C'est mignon tout ça*, oui c'était pas du tout développé comme ça l'ai aujourd'hui de se ... même juste le selfie en soi.

PS – Oui, oui.

PL – Ou tout YouTube, où on voit des tas de gens se filmer, proposer des contenus où ils sont dans leurs bureaux finalement et ils font on ne sait quoi ... oui.

PS – Pardon *il sort quelques instants de l'écran* Ben après je peux vous dire aussi une chose, c'est que je suis pas forcément ... quand je fais quelque chose, j'analyse pas forcément tout, je pressens quelque chose comme ça et ça me suffit pour heu ... pour me mettre à le faire. Et après j'analyse pas forcément de manière très, très précise ...

PL – Ah oui donc là par exemple pour votre idée, vous êtes parti d'une expérience que vous avez vécue. Et vous avez juste-

On entend quelqu'un parler dans le fond

PS – On me réentend là ? En boucle ? Nan ? *rires*

PL – Ah non, non, c'est parce que mon copain est aussi en visio !

PS – Ah d'accord ! *rires*

PL – Désolée ! Heu qu'est-ce que je disais ? Hum ... Oui donc. Je vais attendre qu'il termine.

PS – Nan mais c'est pas grave, c'est pas gênant !

PL – Heu alors je disais: votre idée de départ c'est parti d'une expérience que vous avez vécue où vous étiez coincé avec votre moniteur, vous arriviez pas à voir votre retour, c'est ça ?

PS – Oui, oui.

PI – Et donc ça été l'origine de ce projet-là, mais vous avez pas eu comment dire d'autres déclics qui sont survenus avec cette idée ? Vous êtes parti, enfin vous avez eu d'autres transitions entre temps ?

PS – Non ... Il y a peut-être un truc esthétique qui m'amusait aussi c'était le fait de refilmer un écran ... le fait de refilmer un personnage qu'était sur un écran et de le refilmer en gros plan ... ça créait un effet au niveau des images de grossissement des lignes TV ou des points je sais pas ... ça créait une espèce de grossissement comme ça qui renvoyait aussi à des pratiques picturales à l'époque, aux années

1960 ... où certains peintres du Pop Art montraient des images de pixels, enfin avec des sortes de pixels un peu grossis ... Donc il y avait ça aussi qui m'intéressait un peu secondairement.

PL – Ok. Et heu ...

PS – Mais c'est vrai que j'ai pas plus d'analyse. Le truc de base c'était surtout que je trouvais ça absurde de ... d'être en train de se filmer, de pas réussir à se voir parce qu'on se filmait.

PL – Est-ce que vous avez eu d'autres idées paradoxales qui sont nées de *Je ne me vois jamais* ?

il considère la question

PS – Mh non, non ... non a priori, peut-être que si mais je, ça me vient pas à l'esprit ...

PL – Ok.

PS – Et puis ... ça n'a rien à voir mais il y a un autre film qui s'appelle *Les Réveils*, où je me réveille tous les matins, qui est relativement connu, qu'a été pas mal diffusé. Je sais pas si vous voyez ce que c'est ? C'est un personnage qui se filme au moment où il se réveille tous les matins ... Et je l'ai fait réellement comme ça tous les matins pendant 1 mois, me filmer à mon réveil ... Et ça aboutit aussi à une sorte de ... dans le film on voit le dispositif de tournage et ... ça aboutit aussi à une sorte de boucle parce que comme le type se filme tous les matins pendant 1 mois et qu'on a tous ses réveils les uns derrière les autres, il y a aussi une espèce d'effet de boucle mais qui est là lié à la répétition des jours et au fait que le type qui prétend qu'il va se coucher plus tôt pour être en forme n'arrive jamais à le faire donc il y a cette idée aussi qu'il tourne en rond par rapport à une intention qu'il arrive pas à mettre en œuvre.

PL – Vous avez dit tout à l'heure que ça devrait être une performance. Mais, on est bien d'accord que vous êtes resté sur, comment dire, une installation vidéo parce qu'à la base ce projet vous ne pensiez pas qu'il irait très loin, enfin c'est ce que j'ai cru comprendre. Est-ce que vous pouvez expliquer un peu plus pourquoi c'est pas une performance comme vous avez commencé à me le dire ?

PS – Oui, je crois que si c'est pas une performance c'est aussi parce que j'ai toujours moi utilisé le, l'outil vidéo pour justement ne pas me montrer en vrai, devant les gens. Donc ... là c'était question de personnalité ... je pense qu'il y a des gens qu'aiment bien jouer devant les gens. Donc du coup si j'avais plutôt été comme ça, j'aurais plutôt transformé ça en performance et comme c'était pas le cas ... Ben je me suis représenté devant les gens, déjà sur un écran au départ ... Mais ... ce qui est pas très logique non plus mais ...

PL – Pourquoi ?

PS – ... Parce que moi je voulais reproduire un truc que j'avais vécu en vrai. Quand je l'ai vécu, j'étais en chair et en os devant un écran et, tout d'un coup, je le reproduis en me transformant en personnage dans une télé. C'est peut-être plus intéressant justement de le faire comme ça, parce que le faire sous forme d'une performance ... j'ai l'impression que les gens comprendraient rien.

PL – Oui, finalement moi je trouve que ça fonctionne pas si mal comme. C'est une vidéo parce que c'est un personnage déjà enfermé visuellement dans quelque chose, enfin qui existe pas physiquement et du coup il essaie de produire quelque chose qui est un problème physique pour nous quand justement on se retrouve dans la situation que vous avez vécue et heu ... c'est là que ça devient absurde justement, comme vous l'avez dit tout à l'heure, c'est parce que c'est juste la représentation d'une situation paradoxale. Oui, c'est sûr qu'avec une performance, il y a un truc qui serait pas passé. Il aurait manqué quelque chose... Et donc en fait tout ça, ça reprend des questionnements que vous avez régulièrement sur, on l'a déjà, la boucle, la répétition, tourner sur soi, être enfermé...

PS – Oui, ce qui- puis il y a aussi la dimension ludique, ludique-humoristique c'est ... on dit souvent que le comique est lié à une certaine répétition ... comique de répétition et oui, oui je pense que c'est ça qui m'a intéressé aussi. C'est que la répétition amène tout le temps quelque chose d'un petit peu comique ... l'humour c'est quelque chose qui m'a toujours intéressé ...

PL – Vous diriez que cette part d'humour elle est tout le temps un peu présent dans ce que vous faites ?

PS – Oui, l'humour est toujours présent.

PL – Ouais ok.

PS – Même quand je veux pas ... l'humour revient par la fenêtre si je le chasse par la porte ... j'étais en train de penser aussi à Bergson et son histoire de ... qui dit que l'humour est de la mécanique plaquée sur du vivant et ... justement la mise en boucle *remue les mains* la mise en circuit fermé c'est comme si quelque chose de mécanique venait diriger la vie. C'est-à-dire qu'on a l'impression d'être des êtres vivants, libres, et puis en fin de compte on est tout le temps pris dans des choses qui sont relativement mécaniques. Ça nous amuse quand tout d'un coup on prend conscience du côté mécanique de notre vie ou celle des autres.

PL – Oui, donc finalement c'est vraiment très fort. C'est une installation très simple mais qui symboliquement a une grosse idée derrière. Sur être enfermé dans la vie ... Qu'est-ce qu'on a dit aussi ? enroulement de l'individu sur lui-même ...

PS – Heu oui je disais aussi que la, le circuit fermé ça renvoie à la notion d'infini et que ... du coup ça prenait une dimension métaphysique.

PL – Et ça aussi ça se poursuit dans vos productions... c'est même actuel, toujours ce ... cette boucle cet effet cyclique de la vie. Ah voilà c'est ça que j'avais tout à l'heure en tête, le mot cycle. On parle aussi souvent de ça, pour la vie, que c'est un cycle, on naît, on meurt, on naît, on vit, on meurt, etc.

PS – Oui, oui, bah oui.

PS – Mais ce qu'il faut savoir quand même c'est que moi je travaille beaucoup heu ... j'ai fait des choses de manière relativement libre jusque dans les années ... 1995 peut-être, il me semble, et après, comme j'ai eu un certain succès, j'ai eu des commandes ... et depuis ces années-là je fais pratiquement que des réalisations de commandes.

PL – Ah ouais, d'accord ! Et donc là c'était pas une commande du coup.

PS – Ça c'était pas une commande, personne me l'avait demandé. Mais actuellement, c'est rare que je prenne le temps de faire des choses qui me sont pas demandées. Des fois, j'ai des idées alors je les note, mais je les réalise pas parce que je préfère répondre à des commandes, mais c'est vrai aussi ... C'est toujours plus agréable de travailler pour satisfaire quelqu'un, en fait, vu que je disais que j'étais un peu artiste heu ... Je préfère faire quelque chose que quelqu'un me demande. Il y a comme une relation affective qui se met en place avec la personne, qui me plaît quoi ... Et puis aussi pour des raisons financières. C'est que, quand je travaille sur commande, je suis rémunéré donc ... comme je suis pas prof, je vis uniquement de mon travail artistique ... Bon cela dit, c'est des commandes où j'ai, quand même la plupart du temps, une assez grande marge de liberté.

PL – D'accord oui c'est pas des contraintes très limitantes.

PS – oui, non c'est rare que ... Après j'ai quand même des contraintes. Là je suis en train de travailler sur un scénario où je dois raconter de manière hum ... comme on dit entre guillemets décalée, humoristique, etc, l'histoire d'une petite ville de Suisse. Je joue différents personnages qui sont venus dans cette ville, Napoléon, César, etc. Donc j'ai quand même des thèmes bien ... bien posés, enfin personnellement me déguiser en César, ça m'amuse pas plus que ça mais ... Mais une fois que je suis

déguisé en César, je peux lui faire faire des choses qui vont plus me correspondre, des choses très ludiques ... Et c'est vrai que je réalise aussi assez rarement des courts-métrages genre avec un début et une fin. J'en ai fait mais ... je fais plutôt des choses qui s'apparenteraient à des tableaux animés où ... il y a tout le temps une boucle invisible. C'est-à-dire qu'à un moment, on recommence et on peut pas vraiment dire à quel moment ça s'est fini et à quel moment c'est reparti quoi.

PL – Ah oui, c'est ambigu.

PS – Oui c'est heu ... C'est un rapport au temps. Je crois que c'est ça qui me plaît dans le côté circuit fermé / boucle, c'est ce rapport au temps. Le temps passe et ne passe pas.

PL – Ah ouais ! ... Finalement, ça me fait penser à quelque chose que j'ai analysé, enfin qu'on a appris en cours. C'était sur comment heu ... C'était un cours de mythocritique et de mythanalyse et je sais plus comment s'appelle la personne qu'a mis ça en place, mais il faisait une étude du roman qui était- avec que des romans qui étaient spirallaires, c'est-à-dire qui reviennent toujours à un même point, mais qui évoluent forcément. C'est-à-dire que c'est pas une boucle où ça se passe exactement de la même manière, mais on repasse par un même point et on va toujours dans une autre direction. C'est pour ça qu'il disait spiralaire, parce que finalement, ça repasse par un même point je sais pas comment dire, si on était dans un tableau, par une même ordonnée ou une même heu je sais plus trop, j'ai oublié et bref

PS – Oui

PL – Mais ça évolue... Plus le temps passe ... qu'est-ce que vous avez dit : le temps passe et ? heu et en même temps il passe pas.

PS – Oui.

PL – Ok. Hum ...

PS – Sinon, je crois que j'avais été marqué aussi, enfin ça n'a pas peut-être rien à voir avec votre-

PL – Ah mais allez-y !

PS – Quand la vidéo a commencé à rentrer dans le champ artistique, je sais pas dans les années ... peut-être 1985, par-là, il commençait à y avoir des festivals d'art vidéo, c'était un peu les premiers. Et à l'époque j'avais vu un film de, d'un type de l'Est, mais qui vit aux Etats-Unis je crois, qui est encore vivant je crois. Qui s'appelle Rybczynski et qui ... qui présentait un film, alors, à l'époque c'était très nouveau parce que le système de l'incrustation en vidéo, du *chroma key* là, c'était pas encore... c'était pas très connu, c'était relativement nouveau. Il utilisait ce système du *chroma key* pour ... il avait fait un film qui se passait dans une sorte de chambre d'hôtel. Il y a un type qui rentrait, qui posait sa valise, qui ressortait. Bon. Après il re-rentrait, il reposait sa valise, il ressortait. Mais là, tout d'un coup, y'a un voleur qui rentrait par la fenêtre et qui piquait la valise et le type re-rentrait encore, il partait. Le voleur re-rentrait pour piquer la valise, mais en plus y'a une femme qui sortait d'un placard de l'hôtel et tout se répétait, se répétait, se répétait vraiment de manière très, très mécanique. Mais il y avait tout le temps un personnage en plus qui venait s'ajouter donc vous avez une spirale comme ça ... à tel point qu'à la fin, la chambre d'hôtel était pleine à craquer de gens dans tous les sens.

PL – Oh !

PS – Et je trouvais que c'était vraiment, enfin c'est une œuvre d'art vidéo qui est, comment dire, culte. Elle a été un petit peu plus oubliée maintenant mais ...

PL – La manière dont vous l'avez décrite ça me fait penser à *The Reflecting Pool* parce que, bon c'est pas la même chose, mais je sais pas, il y a des choses qui s'ajoute ou qui disparaissent mais qui par le montage vidéo, viennent se confronter. Vous voyez ce que je veux dire ? Enfin même si *Reflecting Pool*

c'est pas du tout dans la même idée je pense. Vous pouvez me redonner le nom de, du réalisateur du film ?

PS – Oui, oui alors c'est un nom compliqué c'est, Rybzinsky

PL - ... sky ok

PS – Heu le prénom est encore plus compliqué je-

PL – Haha ! Je pense que déjà, rien qu'avec ça, ça sera pas mal !

PS – Le film dont je parle, c'est assez simple, s'appelle Tango.

PL – Tango, ok !

PS – Voilà, et l'orthographe que je vous ai donné elle est sûrement fausse !

PL – Haha ! C'est pas grave !

PS – Si vous tapez tango et Rybzinsky écrit n'importe comment je pense que ça va marcher.

PL – Oui, effectivement ! Très bien ! Ok, alors. J'aimerais aller un peu plus loin parce qu'on a pas du tout parlé de ça et je suis presque contente parce que ça veut dire que vous avez pas du tout envisagé ce lien-là. J'ai mis votre œuvre dans mon corpus parce que je me pose la question, c'est un peu le fond de mon mémoire, de savoir si un système vidéo en circuit fermé induit forcément une notion de vidéosurveillance. Parce qu'à l'inverse, quand on parle de vidéosurveillance, circuit fermé c'est presque obligatoire, c'est même la traduction en anglais, ça s'appelle *CCTV Closed-circuit television*, mais en français on n'a pas ce lien cause à effet qui est direct. Et c'est pour ça que je me pose la question : est-ce que circuit fermé veut forcément dire vidéosurveillance ? Alors, d'après vous, dans *Je ne me vois jamais*, est-ce qu'il y a une notion de surveillance, de vidéosurveillance qui est en jeu ?

PS – Hum ... *il considère la question* Il me semble pas en fait, il me semble pas même si ... il y a un rapport ... Quand j'ai commencé à faire des trucs en circuit fermé comme ça, c'est vrai j'étais- ... c'était aussi une époque où la vidéosurveillance se développait aussi dans les magasins par exemple. Je pense que le développement de la vidéosurveillance m'a influencé.

PL – Ah oui merci, c'est super comme info ça !

PS – C'est plutôt dans ce sens-là. Mais ... Par contre, il me semble pas que ce soit ... mais je crois que le fait de travailler en circuit fermé ça, même si au tout début quand ça s'est fait il y avait peut-être un rapport de proximité avec la vidéosurveillance, maintenant je pense que ça s'est complètement émancipé de ça. C'est devenu quelque chose à quoi on s'intéresse tout à fait indépendamment de l'idée de surveillance. Il me semble.

PL – Le circuit fermé vous voulez dire ?

PS – Oui.

PL – Et si on envisageait *je ne vois jamais* vraiment sous l'angle de la vidéosurveillance, vous pensez qu'on comprendrait quelque chose ? Est-ce qu'en soit une interprétation de *Je ne me vois jamais* en se disant « oui, c'est un système d'auto-surveillance » (vu que c'est une boucle sur soi-même), est-ce que vous pensez, vous trouvez que ça a de la cohérence et que ça a un intérêt en fait, dans ce système-là, que vous avez réalisé ?

PS – Pour moi il y a surveillance à partir du moment où il y a quelqu'un d'extérieur à, au tournage qui va regarder ce qui se passe. Moi, dans ce que je fais, c'est tout le temps le personnage qui se regarde lui-

même. Donc il est pas dans la surveillance puisqu'il ... quelque part on pas besoin de se surveiller soi-même, puisqu'on sait ... Il y a surveillance quand il y a une tierce personne qui regarde en fait. Moi, dans mes trucs, il y a personne d'extérieur qui est là pour regarder, à part le spectateur du film après mais ça c'est ... c'est une autre histoire.

PL – Ok, le spectateur c'est autre chose quoi. Mais du coup par exem-

PS – Je suis content de parler aussi de, d'une œuvre entre guillemet très conceptuelle qu'a été ... qu'a été faite par un artiste contemporain qui est mort il y a deux ans, que je connaissais d'ailleurs ... c'est un artiste français ...

PL – Qui a beaucoup travaillé la vidéo ?

PS – Ben nan pas tellement en fait ... Oh zut, j'ai des problèmes de trous de mémoire ... En fait, il a installé, ou fait installer une caméra de surveillance dans son atelier.

PL – Ah !

PS – Et-

PL – Laurette Matthieu !

PS – Nan, c'est un artiste vieux, enfin quand il est mort, il avait 80 ans au moins.

PL – D'accord.

PS – Il a fait la biennale de Venise tout ça ... Sa femme a fait la biennale de Venise aussi ...

PL – Ok !

PS – Et à un moment donné, il a signé un contrat avec un milliardaire australien, américain ou australien ... qui fait que le milliardaire, qui est un collectionneur d'art, il est pas que milliardaire, il pouvait surveiller l'artiste, à distance, tous les jours dans son atelier.

PL – Ah oui d'accord.

PS – Ils ont fait un contrat et ... l'artiste jusqu'à sa mort, quand il allait travailler dans son atelier, il était surveillé par le milliardaire.

PL – Ah oui le système fonctionnait, d'accord.

PS – Alors bon, il y a des jours il devait pas être dans son atelier, donc l'autre il avait absolument rien à voir ...

PL – Justement, je vous ai dit Matthieu Laurette parce que lui il a exactement fait pareil, mais avec un FRAC. Il avait disposé une caméra dans son atelier, et depuis le musée, on pouvait l'observer. Et du coup, là c'était pour le visiteur. C'était pas pour un collectionneur.

PS – Ah oui.

PL – Donc système assez similaire mais-

PS - Je sais qu'il y a ... J'avais créé aussi une œuvre éphémère, juste quand je sortais de l'école des Beaux-Arts. Bon j'avais des amis qui tenaient un bar pas très loin de l'école. Et j'avais mis en place un dispositif, comme ça aussi, qui était vraiment fondé sur l'idée de la surveillance là parce qu'en fait ...

J'avais mis en place un dispositif qui faisait que quand on rentrait dans le bar, quand on allait au bar du bar, enfin au ... *confusion*

PL – Oui, je vois, sur la table du bar mais *rires* le bar !

PS – Oui ! On remarquait qu'il y avait des écrans de surveillance qu'avaient été installés. Bon, ils étaient installés parmi les bouteilles qu'il y a derrière le serveur là et sur un écran on voyait les gens en direct qui rentrait dans le café (je vais dire le café au lieu du bar pour distinguer).

PL – Ok.

PS – Et on voyait bien que c'était bien réel puisqu'au moment où on regardait, la personne qu'on voyait, elle était bien effectivement en train de rentrer dans le café. Et puis il y avait un autre écran où on voyait les gens dans les toilettes en train de ... en train de pisser, donc debout pour les hommes en général, assis en général pour les femmes. Et la caméra était placée de telle sorte que dans le cas des femmes on apercevait un tout petit peu leurs fesses au moment où elles s'asseyaient mais-

PL – Ah oui je vois. C'était au-dessus de la toilette et donc en fait on la voyait surtout près de la porte, ok.

PS – Mais par contre les hommes, comme, vu qu'ils étaient placés ben on voyait leur sexe.

PL – Ah oui d'accord.

PS – Et en conséquence, très rapidement, il y a eu des problèmes avec la police, non pas à cause de l'installation elle-même, mais parce que les gens se disaient « moi je veux pas qu'on voit mon ... »

PL – Oui.

PS – « ... qu'on voit mon pénis » enfin on va dire ça comme ça. Donc ils allaient uriner dans la rue.

PL – Ah oui carrément !

PS – Ils allaient uriner dans la rue et donc il y a eu des plaintes, etc. Jusqu'au jour où j'expliquais quand même que c'était faux, c'est-à-dire qu'en fait j'avais filmé des figurants qui étaient d'accord, qui m'avaient signé une décharge et le film des gens qui urinaient dans des toilettes, c'était un film pré-enregistré avec des figurants qui ...

PL – Ah donc-

PS – On voyait pas le visage d'ailleurs.

PL – Donc il y avait un double système. Il y avait donc la caméra qui filme l'entrée et ça c'était un système en direct.

PS – Voilà.

PL – Bouclé en direct. Et il y avait la caméra qui filmait les toilettes mais qui n'était qu'un enregistrement.

PS – Voilà. Mais là les gens n'avaient pas la possibilité de vérifier si c'était vraiment ... parce que c'était un bar très fréquenté et tout, il y avait tout le temps du monde, du mouvement donc ...

PL – Ah c'est malin ça !

rires

PS – J’ai même assisté à une scène un jour, parce que j’y passais un certain temps dans ce bar, il y avait une fille qui était venue avec son copain, puis tout d’un coup elle regarde l’écran et elle dit « mais heu, c’est toi ! » alors qu’elle voyait pas le visage, elle voyait que le sexe. Elle disait « mais c’est toi ! Putain, mais pourquoi t’y a été ? C’est dégueulasse ! » Le pauvre, il se faisait engueuler alors- il dit « Non, j’y suis pas allé ! »

PL – Oh oui le pauvre !

PS – Ça donnait lieu à des trucs...

PL – Ah oui, ça crée plein de- d’autres situations en fait très gênantes pour ceux qui voient, pas forcément ceux qui le vivent parce finalement personne ne vit cette situation où ils sont filmés dans leur intimité mais ... les autres le croient... Ok, donc a priori pas de vidéosurveillance, de toute façon, c’est ce que j’avais pressenti ...

PS – Oui, pour moi c’est pas lié fondamentalement. Il y a un rapport mais on peut très bien travailler dans le système de boucle et de circuit fermé vidéo sans être ... sans qu’il y ait cette notion de surveillance.

PL – J’allais dire l’inverse mais c’est pas forcément opposable, hum est-ce qu’il y a un rapport par contre avec l’identité ? Est-ce qu’on peut vraiment calquer une question identitaire- Est-ce qu’on pourrait mettre un usage identitaire mettons, sur le circuit fermé de *Je ne me vois jamais* ? Parce qu’en plus, c’est un peu ce qu’il y a dans le titre finalement. J’y pense là en le disant. *Je ne me vois jamais* c’est quelqu’un qui arrive pas à se regarder.

PS – Oui, oui, oui je pense qu’on peut rapprocher ça d’une question de ... d’identification. C’est ... enfin le personnage qui se filme comme ça c’est comment dire ... C’est un peu comme s’il cherchait à savoir, à se connaître à travers une image de lui et en même temps il arrive jamais à se connaître donc ... Il y a peut-être une espèce de quête ... une sorte de quête d’identité à travers ça, mais qui est vouée à l’échec ... Je veux me connaître, mais c’est qu’une image de moi que je vois et ... et je sais plus aussi forcément qu’est-ce qu’est vrai. Est-ce que c’est moi qui filme qui suit la vraie personne, ou est-ce que c’est l’image qui est plus vraie que moi-même ? Ça renvoie en fait tout simplement à l’idée du miroir, même sans parler de ... Parce que bon la vidéo fonctionne comme un miroir et je sais que, enfant, ou même adolescent, je me regardais dans un miroir et ... ça arrive un petit peu à tout le monde, c’est même étudié par la psychanalyse ... ça arrive qu’on se regarde dans un miroir et qu’on est du mal à sentir, que cette image dans le miroir c’est nous.

PL – Mh oui je-

PS – Sorte de hiatus ... Bon ça nous arrive pas tous les jours, heureusement ...

PL – Ça serait un peu épuisant je pense à force ! Oui, je vois tout à fait ce que vous voulez dire, on se regarde et puis ... ça m’est déjà arrivé de me dire, de réaliser, de prendre conscience que le reflet c’est ce que les gens voient continuellement, tous les jours de moi, physiquement je parle. Ouais, c’est bizarre.

PS – En psychologie, on parle du stade du miroir. Je pense pas que ce soit Freud, je pense que c’est quelqu’un d’autre.

PL – Ah oui c’est vrai !

PS – qui explique que le bébé qui se voit dans le miroir, pendant un certain temps, très petit, il fait pas forcément de lien entre lui et cette image-là. Et puis, le jour où il est dans les bras de sa mère, il reconnaît que c’est sa mère, donc il se dit « Si elle, c’est ma mère, l’autre ça doit être moi ». Et c’est un stade par lequel tout le monde passe, puis il y a des gens qui ratent un petit peu l’étape peut-être, qui persistent un peu trop longtemps à pas être tout à fait certain que c’est eux qui sont dans le miroir.

PL – Ah vous pensez qu'on peut rater cette étape-là ? En fait, j'avais jamais envisagé que, oui effectivement, on pouvait comment dire ... un peu passer à côté de- parce que c'est un âge, il me semble, c'est un certain nombre de mois, à partir d'un certain nombre de mois, quand on se voit dans le miroir, on se reconnaît. Mais ... J'avais jamais envisagé qu'on pouvait louper un peu ce passage.

PS – J'ai pas étudié la question de très près.

PL – Nan, nan, bien sûr mais ... Ça peut être un questionnement ... Et donc en fait, vous parlez du miroir. Pour moi, le miroir c'est quelque chose de très symbolique. Ça peut vraiment être un outil qui peut être à la fois matériel et immatériel, dans la production artistique, et qui peut être très, très symbolique. Et vous, vous appréciez faire appel à des symboles comme par exemple on a parlé de la vidéo, ça permet la boucle, le miroir, tout ça ...

PS – Oui, oui.

PL – Ok. Justement, pour moi, tout ce qui va être vidéo- le circuit fermé, je sais pas pourquoi je pense tout de suite à Narcisse, le reflet dans l'eau, se regarder et l'effet miroir, le miroir noir aussi, je sais pas, tout ça, j'arrive pas encore tout à fait à trouver le fil conducteur, mais je sais qu'il y a un lien très fort entre tous ces éléments, qui sont à la fois des symboles et des objets ... *relis ses questions* J'ai écrit, est-ce que vous pensez que la caméra ça amène forcément, nécessairement à la question de l'identité ?

il considère la question

PL – Ou en tout cas, est-ce que vous pensez que les systèmes vidéo bouclés ça peut amener à ces questionnements d'identité.

PS - ... Uniquement quand on est en situation d'auto-filmage, se filmer soi-même ... Utiliser une caméra normalement, enfin pour filmer des gens, pour filmer la nature, pour filmer je ne sais quoi, ça ... ça renvoie pas particulièrement à une question d'identité.

PL – Ah oui, vous utiliser « auto-filmage », c'est un mot que vous avez entendu autour de vous ou que vous avez dit comme ça ?

PS – Bah c'est moi, j'avoue c'est ... J'ai créé le mot quand, parce que à l'époque je me filmais moi-même, c'était assez peu courant. C'était même assez rare, il y avait que quelques artistes qui avaient fait ça dans le monde, mais c'était ... C'était très peu courant parce que c'était- Quand j'ai commencé, je faisais ça avec des caméra cinéma donc, c'était pas du tout pratique de se filmer soi-même alors, on avait aucun retour image, donc on savait jamais si on était vraiment bien devant la caméra. Moi j'ai commencé à faire ça donc à une époque où c'était peu courant de le faire, donc j'ai entre guillemets inventer ce mot-là qui met venu naturellement à l'esprit. Je sais pas, je pense qu'il existait avant, enfin j'ai pas ... En tout cas, il y avait le mot « autoportrait » qui existait, ça c'est sûr donc, « auto-photographique » même ...

PL – Ah et vous pensez que vous l'avez fait découler de « autoportrait » donc ? Peut-être ?

PS – Ah oui, oui !

PL – Ok !

PS – Ça c'est une question intéressante, je crois que je vais faire une recherche pour voir si j'arrive à trouver une date à laquelle ce mot a commencé à être utilisé.

PL – Auto-filmage ?

PS – Ouais.

PL – Oui, il me semble c'est dans le titre de la vidéo- Ah oui quand j'écris auto-filmage, il y a votre nom qui apparaît en fait. Et je tombe forcément sur vous. Ah non ! « auto-filmer ... se filmer soi-même » oui ... J'avais jamais croisé ce mot avant vos vidéos et ça m'a fait, comment dire, ça a accroché mon esprit, je me suis dit « tiens, auto-filmage c'est étonnant » et en même temps c'est très logique, c'est tout de suite parlant ... Ok, ça fait déjà beaucoup, beaucoup de choses, c'est très bien, merci beaucoup. Est-ce que ... bon, je vais essayer d'éplucher tout ça, de retaper notre entretien. Est-ce que, si jamais j'ai besoin de précisions, je peux revenir vers vous plus tard ?

PS – Oui, oui, bien sûr oui.

PL – Ouais, merci beaucoup ! Bon de toute façon je suis censée terminer mon mémoire cette année donc, je reviendrai pas vers vous dans 3 ans, c'est ce que je veux dire.

PS – D'accord.

PL – Mais voilà. Donc ... Oui ?

PS – Bon bah très bien, il y a presque un phénomène de circuit fermé là.

PL – Ouais allez-y.

PS – Mais qui marche pas complètement bien. Parce que vos lunettes ont tendance à refléter l'écran.

PL – Oui, ah oui donc on pourrait faire un jeu de ...

PS – Mais elles sont pas suffisamment miroir comme ça, ça pourrait marcher mais...

PL – *manipule ses lunettes, puis son téléphone* En fait, avec un- ah voilà regardez, on y arrive ! Avec un téléphone.

PS – Là ça marche.

PL – C'est ça qui est pratique avec les écrans noirs comme ça. Et du coup, on pourrait avoir un larsen vidéo qui se fait.

PS – Ah oui, oui.

PL – Ah c'est marrant, j'avais jamais essayé tiens !

rires

PL – Ah je suis contente, c'est marrant ça ! Bon, merci beaucoup, de votre temps.

PS – C'est mon travail, donc hésitez pas s'il y a ...

PL – Merci et bon courage pour votre scénario. Je vais mettre fin à la réunion. Au revoir ! Bonne journée !

PS – A bientôt ! Au revoir !

ANNEXE 4

Retranscription des entretiens du 28 janvier et 2 avril 2022 avec Moshe Ninio

Les entretiens avec Moshe Ninio ont été réalisés en français et en anglais.

28 janvier 2022

PL – Hum well, I will try not to talk much about it because first I want your opinion. Well, I can explain that my work is about closed-circuit and so, I wonder how it is use in an artistic production, in which ways, what is the intention of the artist when he decide to use closed-circuit. And later maybe I will say more about my research paper, but first I don't want to talk much to let you speak about it and hum... So, I contact you about *Rouge Tapis*... Is it the real name of the artwork? Or is it a traduction? ... You understand?

MN – I'm not sure. Look, it's ... This is the name, yeah. It's the name because the ... I guess I did want to go into much details, but it [inaudible] to make the graphic technics, of the time, which is today completely obsolete. We can not do it anymore. And at the time, there were 2 types of holography, I did it with professionals. There were no many persons, it was at the time very specific. And of alchemy, of the image. At the time, in the world, there were very few. And that's not exist anymore, today it's all digital. But this oldish type of holography, and it's all about it. It's all about- the work is actually about closed-circuit. And it's about closed-circuit in the ... obviously, in the sense of tautology.

PL – Oh ok!

MN – And the way, an idea of this, concerning the image. It's really paradoxical work. It's all about the closed-circuit. It's about an image that ... I did 2 holographic works. One is still kept in Paris, in the Chantal Crousel Gallery, and the 2 they relate to each other.

PL – Mh!

MN – The 2, they are 2 types of holography. 2 kinds of technology. 2 kinds of *aganics*, total vocabulary, it doesn't exist anymore. And the one used in *Rouge Tapis* is the image receding to the ground. That's the one image elevated. The rainbow rug holography. So, both of them are totally about the paradoxical notion of the image. Image spectra time. But it's not ... So, *Rouge Tapis* ... again, it was shown very few times. It was shown without the closed-circuit and with it.

PL – Oh ok.

MN – And ... the all notion at the time- now holography remain ... aspects is do to with notion of infinity.

PL – Ah.

MN – Because it's about ... You can not ... The image ... is no focus. And it's, the notion is- If you will read about holography, you will find immediately definition of what is infinity. And the ... which- you can not really ... it's- again, holography which again I'm not the master but it interested me because the metaphysic of the image. It's a kind of very perverse technology which today came back. When I did it, it was completely obsolete. Today, everybody [inaudible] holography. Because it became paradox of the spectacle, but at the time it was really, almost thirty years ago, it was really an obsolete technic. [inaudible] to help with someone in the states, someone in Britain, someone in Canada and each of them

reach this technology because of his concern with other topics, with astrophysics, or others notions which nothing to do with art.

PL – Ok.

MN – And all of them had to do with a notion of infinity, or with the infinity. Because it has to do with an image that you really can not ... Again, you have to read about holography and the notion of infinity. And ... the camera ... because of it, you can not really photograph it. You can photograph the object but you can not ... when you try to put the old kind of camera, or a moving camera, you let her to the image, it can never reach to a conclusion. It became crazy. Because the focus wants to reach precision, but you can never reach it.

PL – You mean, when the camera looks at a hologram, it's crazy?

MN – Yes.

PL – Ok! That's why you choose hologram because with the camera it became blurred and things like that maybe?

MN – It tries- the automatic system of the video camera is looking for the focus, but you can never [inaudible]. Because there so many angles. So, it becomes, it, it become the camera. Well, it's was camera before it [inaudible] as cameras, in case if you are speaking in the nineties. But the camera gets out of control. It tries to reach a focus and to stay stable on a certain point, or the focal point. So, it tries to make an image but it's like- what was shown in Montpellier was like a satellite looking at the moon. Or some other star, looking for above and try to get information about it. But the hand to transmit it downstairs, to the floor [inaudible]. The piece was shown in the attic. How do you say attic in French?

PL – Le grenier.

MN – Maybe. It was shown in the upper level, the dark level and it was transmitted to the entrance. It was a light area. Full of light, in the entrance. But it would never- So, the image of the screen was rotative at the time. Could never reach stability.

PL – Ok.

MN – Never a stable point.

PL – On each screen there were no stability?

MN – Yes.

PL – Ok. And there is 2 screens, that's it?

MN – Ye.

PL -Ok. Yes. One up stair and one down stairs.

MN – No.

PL – No?

MN – Up stair was the kind- up stair was the ... how to call it, the operation of the speech (?)

PL – Yes.

MN – Down stairs was the transmission. Uh ... But ... the camera in the- what was attached all the time rotating. It was kind of a boat, kind of ... hysterical movement of the camera, in relation to a static and completely different image, for the holography.

PL – You're saying that the camera was moving? No?

MN – Yes. Because the- it was moving about uh ... the focus try to ... all the time to move. Or to reach a certain position, trying to enter in relation to the center of the image.

PL – Ok.

MN – It can be easily understood. But it was about this kind of discrepancy, this kind of something between photography in artwork, but it was not really photography, it was part of the system of ... It's not about documenting the work, but it's about trying to get into the ... center of it, but never get it.

PL – Ok.

MN – So, the camera was, not rotating but-

PL – It was vibing or ...?

MN – Yes mh yes ... The image. The image was all the time moving like that.

PL – Yes. Because I did not understand ... when I discovered the, your work, it was hard to understand because there was no many information and ... so, I understand that there were a closed-circuit, with 2 screens, but I have a picture hum I don't know if you will see this picture *je lui montre une image imprimée*. And so, this is the hologram and the camera and I did not understand that the camera was vibing.

MN – The hologram was down again because of technical problems. I don't like the work, but it was not properly finished.

PL – Oh! Ok.

MN – Could not doing at the time in one piece. It was inconceivable to get it, to get uh ... the transparency. It's basically, the hologram, the objective is the transparency. It is knew, when you look at it, you see nothing.

PL – Oh.

MN – It gets, the information gets out only in a certain, very specific light. Otherwise, there is no information. It's a holography of a carpet which is of course kind of oxymoron.

PL – Ok.

MN – Because now it's a tridimensional image which turn red, because this kind of holography is monochromatic. The other holography is the all-rainbow spectrum, but the spectrum is very hum ... how to say it ... unpleasant to the eye. It's a spectrum but unpleasant ... very toxic rainbow.

PL – Ok. And so, you decided to put it in red? No?

MN – Yes, not in red because, the other type is monochromatic and this kind of rusty red yes.

PL – Rusty red you say?

MN – Yes.

PL – It's interesting because when I saw this color, I immediately think about cochineal red. You know this color? I don't know why I think about that ...

MN – I don't remember origin, what I use to carpet at the time, most of them or middle East, one is from Dagestan, I think the second one. The first one, I think, was Persian. So for this one it's a Persian carpet.

PL – Persian carpet, ok.

MN – Yes. I used to look for this specific. Getting it was a very bizarre story when we got this specific one. From somebody who came for Iran, it was a friend of our, and it's magelit. But, the other carpet, another story. What is a carpet? A carpet is an image obviously, the carpet is a tridimensional image. It's a tridimensional image if you look for sides ... The original carpet, it's all about it, the wool you use for carpet is different from a wool of western painting. But it's basically today the original image. But you can look for 4 sides. Again, 4 sides, no long, tail of mythology to do with ... heaven, and paradise ... certain topography. But it has to do with ... a carpet is holistic, it's a holistic image.

PL – Holistic?

MN – Yes. Holistic in the sense that it ... again, a real carpet, it is the full, a picture of the world. And ... idealistic picture of the world. But again, the real carpet, not what today is called a carpet ... That why it relates to the holography. It is again something that you can not really ... It aims for the holistic image, the holography. It's something which, you know, the holography is that each millimeter captures the whole image. If you break it, you still keep the image.

PL – Mh I'm not sure to understand ...

MN – In the holography, any particle of the hologram is the all information of the hologram.

PL – Mh ok. So with the hologram- Sorry?

MN – The holography, the ... the ... Again, each ... Holography is about scan. Scanning became an issue. It's the all [inaudible] of scanning.

PL – Scanning? Scan ! Oui, ok yes.

MN – So, I get the all holography. It was done with chemicals and with [inaudible]. Today, it's done with computers. But ... and the instruments scans for many hours the object. And it's scanning from all sides, to create ... certain image of the information, of all the sides of the object. That was the all holography.

PL – Mhm.

MN – Scans from, that's before computers started to create 3d- uh, images from all sides. When holography is about ... I don't remember when it started, during... I think it ... [inaudible] always played with illusion. It's a guerrian thing, to do with, the ultimate illusion. And the ultimate image. An image that is a little kind of post cubist image. Because how to get ... If view, a static view which changes in respect to your movement, respect to it. In the holography, when you're a child and you're no, but it's about the way you can see an object from all sides, all out flat. That's because the leisure scans all of it but it translates it in a way to a flat surface.

PL – Ok.

MN – So, it was all about this kind of illogical and of representation. In the way it's- ... almost ... When it was started, it was only made for a show, so it started before we use metaverse, but metaverse was already there. Imagine how you play with something which is floating- an image is a holography which is a ghost in the space but sometimes makes you a ghost.

PL – So, there is a lot of immateriality in this work.

MN – Yes.

PL – In the materials, but also in the sense, in the intention. You understand what I mean? Because you talked about holistic image and you use a hologram of a carpet to reach this idea. Am I right?

MN – Look, using carpet is a kind of oxymoron, it's a kind of completely desperate act, because holography was not done to reproduce tridimensional object. It's kind of what would be all of 3 sides. Again, the carpet is some folds so, there is some tridimensionality, but the hologram was done mainly for portraits, objects, to [inaudible] like in a cubist painting, which [inaudible] about how to give different perspectives, or different points of the same object. But in the same surface. That was the beginning of holography, in a way to connect photography with cubism in a certain way and to create a kind of advantage point. Which is not a physical, you can never be there. It's almost the good luck, at each point, if you can see something from an angle which is not even an angle. Because all the angles combine. And, at the same time, it's truly morbid. It's morbid because it's completely [inaudible] about movement-

PL – Uh, you said morbid?

MN – Morbid, morbide.

PL – Ah morbide !

MN – Yes. Because it's kind of living-dead. The ultimate living-dead image.

PL – Mh.

MN – If you ... It's unkindly holography; because look ... look in a small-scale hologram. It tries to give impression that the image moves in a spectrum. [inaudible]. There are 2 positions that create continuity, which ... We become used to it but it's because it tries to do it not in a film or the film [inaudible], which is obviously morbid but in different, the [inaudible] is different. But because it tries to do it ... fix object ... So these frictions between the fix object or surface and an illusion of movement ... is this unkindly, ghost-like, morbid existence. It's a very unpleasant holography. I want it because it's unpleasant, because it's a ... taki

PL – Taki?

MN – I don't know, taki, the English is taki ... taki is almost physical feeling or sensing of a museum ... Like a corpse you don't know if it's moving, if it's still alive or not. This holography.

PL – Ok. Hum volatile peut-être ou ouais non ...

MN – Holography try at the time to be the ultimate image. An image ... no. In the mythology, an object which moves, starts to move or like in the myth about painting, the myth about sculpture. Well, this kind of image was [inaudible] there. The image starts to move. It's become alive. So, it was the combination of the tradition of representation of the west, from the (Occident?) oxils to ... those, the burred and ... the grapes ... What is myths about painting that comes into the real space. These are the myth of ... mythology, is the beginning of- le commencement de la peinture. Le début de la peinture dans la mythologie grecque. Comme quelque chose qui est tout à fait, une représentation qui ... commence de partager dans la vie réelle.

PL – Oui ok.

MN – Le point de départ de la peinture occidentale, et l'holographie c'est une conclusion of these, de cette origine.

PL – Mh !

MN – l'effet pervers.

PL – Comment ?

MN – prevers *se mélange* I was interested in this perversity.

PL – Mh conclusion perverse.

MN – Yes.

PL – Des mythes ok.

MN – So [inaudible] again about this perversity.

PL – Ok. Mh ... What can I ask then ... Maybe I can talk about, more about what I said before. I try to understand what is the use of closed-circuit, because my hypothesis for my research paper is that closed-circuit always mean CCTV.

MN – Tu peux le dire encore une fois ?

PL – Hum ... Mon hypothèse, pour mon mémoire, c'est : est-ce que le circuit fermé veut forcément dire vidéosurveillance ? Est-ce qu'il y a forcément un lien depuis le circuit fermé vers la vidéosurveillance ?

MN – Hum ... You mean surveillance system?

PL – Yes, CCTV.

MN – Yes. I used what, what, the camera used was for surveillance. That's what I wanted it, but we couldn't get it. So, I use a regular one. It was impossible to get in Montpellier a surveillance camera but it started with it.

PL – Ok. Si, it was a want of- vous vouliez vraiment avoir une caméra de type surveillance.

MN – Yes, il y a eu deux pièces dans l'exposition. Le deuxième c'était une vidéo qui était fait avec une caméra de surveillance dans des *mall*, dans une heu ... espace de commerce ...

PL – Ah oui un centre commercial.

MN – Oui.

PL – Ok. Mais heu ça c'est dans le matériel, mais est-ce que vous aviez l'intention hum ... que votre œuvre soit interprétée avec une notion de surveillance ?

MN – Oui.

PL – Ok.

MN – Oui, c'est vrai.

PL – Parce que ... En fait, j'arrive pas trop à voir le- I don't see the link between the holographic image, that is the ultimate image, and the surveillance notion.

MN – It's not surveillance again. When you speak about surveillance, you [inaudible] the political aspect. Get the all kinds. It's- to do surveillance, it's not about ... how to say it ... It was more clear in

the video camera because ... surveilling figures, figures in the, is ... central TV. But here, the surveillance was about ... no information. It was about a blurred information. But the surveillance was not about spying but about ... How to say it ... It was not surveillance in the sense of ... Dan Graham, it was not formulate- Dan Graham is about- it was the first time. Somebody did a piece about surveillance. So, do- So, it's not age- not what I'm speaking about.

PL – You're speaking-

MN – De quoi je parle ?

PL – Vous parlez de Dan Graham, c'est ça ?

MN – Oui.

PL – Oui.

MN – La surveillance, les deux chambres de ... Je pense à une pièce des années-

PL – Oui, *Two Rooms* ?

MN – Ensemble disent quelque chose.

PL – Oui, oui ça me parle.

MN – The delay image. Ok?

PL – Oui.

MN – Old work of Graham is about surveillance. Even if it was hard to come out. On a pas besoin de voir un système photographique pour avoir de la surveillance.

PL – Ah !

MN – Tous les [inaudible] sont autour de la surveillance ... Alors ... The issue of surveillance camera was not about ... It was these ... think about trying ... of, to get too targetive, a certain thing it [inaudible] targetive. It's clear, you want to target a certain- it's not trouble, but you want you to target an object, an image, information, but you can not target it because there is no stability.

PL – Ah ... Donc, je vais essayer en français, vous avez essayé de contrôler quelque chose avec la caméra que vous ne pouvez-

MN – Oui, qui est incontrôlable.

PL – Voilà c'est ça. Parce que contrôler je pense que c'est important puisque ça a un lien avec la surveillance.

MN – C'est contrôler pour avoir un résultat définitif, par rapport à quelque chose qui est là, en face de vous, mais qui ne peut pas arriver à ça.

PL – Oui, c'est-

MN – Frustration, it's all about frustration.

PL – Oui, frustration.

MN – And, the camera, and, focus is frustrated. So, it shows this frustration to a risk of conclusive result about what it tries to target.

PL – Mh. Ok, it's ... It makes sense. Je comprends de mieux en mieux.

MN – So, it's a kind of solipsistic and very lonely work.

PL – Mh, ok. And, is it the- was it the first time for you to use closed-circuit video or are you used to it? No, it was the first time?

MN – The only time.

PL – The only time.

MN - ... I used it, yeah.

PL – Ok, so it is absolutely not something you use uh...

MN – No.

PL - ... frequently? Ok. So, why did you choose to use closed-circuit, because, yes maybe because you are interested on holography at this time?

MN – Look, I ... I didn't feel the need to ... Again, it was- became too complicated to do it, at the time. And, we even try to get to it- the holography change, and this kind of surveillance, which is so ... You know, today when you speak about surveillance, we speak about Pegasus.

PL – We speak about what?

MN – Aujourd'hui quand on parle de surveillance, on parle de Pegasus.

PL – Pegasus ? I don't understand.

MN – Pegasus c'est la plus grande histoire de la surveillance, c'est l'histoire- système de surveillance israélien qui dans le- que tu peux monter sur le téléphone portable. Today, surveillance is much ... is- you don't use a camera for surveillance.

PL – Mh.

MN – Already for 20 years. It's not something which, it's ... too primitive.

PL – Ah oui, c'est dépassé.

MN – Oui.

PL – On est surveillé *via* nos téléphones vous voulez dire ? Par exemple-

MN – Yes.

PL – But I wanted to understand the word you use : pegasus? I'm sorry, I don't understand.

MN – Do Google. It's today in the front page of the New York Times.

PL – Oh!

MN – Yeah.

PL – I'll try to ... Pega- ... Ah it's a logicie- Ah oui! yes! I heard of it hum ... yes, yes, yes of course! Sorry.

MN – Aujourd'hui, ça c'est la surveillance.

PL – Oui, le fameux logiciel.

MN – Israélien.

PL – Oui.

MN – Malheureusement. C'est pas nouveau. C'est devenu, maintenant le monde a conscience de ça, mais c'est pas nouveau.

PL – Oui, effectivement, il est pas tout récent ce logiciel. Ok. Mh, ah yes, is *Rouge Tapis* an order or a personal work?

MN – Sorry?

PL – Mh, est-ce que *Rouge Tapis* était une commande ou une production personnelle ?

MN – Non, c'était, c'était fait, c'était personnel, mais c'était montré dans cette manière seulement là-bas.

PL – A Montpellier ?

MN – Seulement là-bas. Je pouvais le produire avec un système financier du FRAC. Je ne pouvais pas trouver de moyen ici, c'était assez cher et ... pour cette période. Et c'était montré ici mais pas dans cette manière, pour des raisons financières. Et les gens ici ne sont pas intéressés, à l'époque, par ce type de travail. Et alors, Sami Barak, qui était le commissaire à l'époque là-bas, et ... alors c'était une ... Je ne pas répéter, c'était trop compliqué à l'époque.

PL – Mhm ok. Et donc-

MN – Comme je ne pouvais pas, à l'époque, produire un hologramme qui ont ... dans une ... in one piece. Le deuxième, encore une fois, on doit ajouter que le taille, est la taille d'un corps humain.

PL – Ah yes ! Alors attendez, moi j'ai ... I've got 50 by 60 centimeters.

MN – It's a human mesure – mètre. The most you can get with this technology at the time, that the one is about, it's the wrong the same, it's 1.70. The one in Paris is different. The other one is in one piece, the rainbow rug. Rainbow is the name of the technology. Red is again the name of the technology. So, it's not red but it's to do- I'll come with the name. I think it's call "flection hologram" and "rainbow hologram". And, one is going down, one is going up. But ... I'm finishing today, in this period, an extension of the second hologram which was down years ago, which I try to photograph, which I couldn't do at the time 'cause it couldn't have the equipment to do it. Now we have the equipment to do it, to have an image of, but a static image of the after image, that hologram is an after image. Which I did try to take at the time but it was difficult. But now that somebody can help me to do the real production of having the after image. I'm not ... curieux. The 2 of them were about extension in the image that can be the source of all the images.

PL – Source of all the images?

MN – What will be [inaudible] of the image. Not to stimulate but to ... I'm not sure of the word in English. For ... something which ... issue, or give birth to another image. On the hologram, the image

we should taking out is the opposite of the original one. Maybe... I'll send it when I will have it. But, both of them have to do with this kind of ... what I will call it ... a certain disillusionment about illusion.

PL – Oh! Yes ok. Désillusion d'une illusion.

MN – And the studding to where the culture is cling for forward.

PL – Sorry?

MN – With the certain of the studding were this [inaudible] civilization is going forward. Une certaine vision d'où on va arriver avec l'image.

PL – D'accord.

MN – C'est-à-dire qu'on arrive aujourd'hui avec métaverse. C'est-à-dire qu'il n'y a pas une distinction entre l'image et avant ... with ... It's a bit for, j'ai oublié le mot ... I forgot the word for ...

PL – Les lentilles ?

MN – Sorry?

PL – Les lentilles ? Lenses?

MN – Uh yes bot not lenses it's ... artificial ... [inaudible] intelligence but ... I will come with the word. In a way, this was the beginning of what we are today, this kind of having ... an image which is ... which share space with, which is more intensive than reality. That what holography wanted to be. No, at the time, when there was no performance of the holography with dead singer in Las Vegas. It became 20 years later. But now that you can have a certain eternity. So, this idea of eternity which does the infinite ... Holography today is to create eternal ghost, you can know, make a junction or whatever ... ABBA, their performance of ABBA NOW, it's basically holography.

PL – Ah yes, yes, that's right.

MN – So, this will take my [inaudible] in a certain disillusion, that's the [inaudible] morbid. That's why I can not be in an ABBA performance. For me it's completely morbid.

PL – Yes ok. That's right. I wanted to ask you how you would qualify the use of the closed-circuit in *Rouge Tapis*. I can explain what I think. I read a book about a woman that try to classified art production about surveillance. And, she creates 3 qualifications. There was critic, aesthetic and playful. And me, for my research paper, I created more categories because I think that closed-circuit can respond to many uses and intention. And so, to you, what- how would you qualified the use of closed-circuit in *Rouge Tapis*? For example, is it a use for aesthetic? Or for symbolic?

MN – Phenomenological. It's a ... I would say it's kind of allegoric. But it's-

PL – Ah! Allegory! Oh yes, yes!

MN – Which is a central category in art. But it's all allegorical about a certain solipsism, yeah. Again, solipsism that start with Jasper Johns, coming for art, not coming for philosophy. Jasper Johns in mind, not philosophy. Jasper Johns, American painter. This kind of tautology between signifier-

PL – Hum, you said Jeffer- no Jasper Johns?

MN – Yeah. You can not make a distinction between signifier and signified. It becomes one.

PL – Oh thank you that's ... I think that's what I'm searching for from beginning and ... You just say it, signifier and signified- oui, le signifiant et le signifié en même temps.

MN – So, it's a work about the optical, obviously, and it's about the optical, obviously, the prism. So, if you want I got the link- We know that optical has to do with imprisonment. So yes, it's to do with surveillance. But not in the sense of an optical, it's about no any- ... again, I didn't do many works but all of works have to do with uh about this notion which the image can look poetic, always but behind this poetic there is uh ... control. I do a text at the period but it's only [inaudible] It would be translated into English about the work of five artists: Cady Noland, the American artist which deal the politic. Do you know Cady Noland?

PL – Kenny?

MN – Cady Noland.

PL – Kedy?

MN – I can send you, I will send you the name.

PL – Yes.

MN – Cady Noland is extremely important American artist, with draw for make a gart. She's my generation. She is the daughter of Kenneth Noland, the painter. Probably the most important female artist in the States, although she shows very little. Uh Gustav Metzger, maybe you don't know. Clare BO, the Belgian artist who deals with surveillance and his politics. It will be translated into English. It's a preparation for the exhibition. And, some earlier works of mind before *Red Tapis*. But it's all to do with this [inaudible] between surveillance and conceptual politics. But not in a straight forward manner. The work, which is very early, is to do with a surveillance tower, [inaudible]. So, it's about a tower that becomes something else. But it's a tower of surveillance, uh radar. So, it's always there, but in a very sublimar, between something which has to do with survival, protection, alert, danger, but at the same time it's give in a poetical manner. Tu as- C'est clair ?

PL – Ça va.

MN – But again, this work, this specific work made in Montpellier was ... it was a really closed circuit, it's all about it. Something which tries to ... And, and of course about the narcissi aspect of the image. It's an image, it's a reflection of something which- because, the camera itself was reflected in the glass.

PL – Yes!

MN – So, it was this play of trying of orogos, something it tries to capture its own self. But it's always photographing the tapis but sometimes photography oneself doing it. But again, the central signal, this notion of the infinite, focus of the hologram, the object, and in ability to capture it [inaudible].

PL – Heu, can you repeat, sorry, because there- ça a coupé.

MN – Les choses les plus importants était de ce décalage, je pense ça c'est le mot en français. Entre l'image fixe mais qui n'est pas fixe.

PL – Oui.

MN – Un peu cet aspect de l'infinité dans l'image qui ne peut jamais attrapée une ou arriver à une conclusion optique. Et la caméra qui veut, la vidéo qui veut attraper quelque chose qui est fixe. Elle commence à devenir fou.

PL – Oui, c'est ça.

MN – C'est ça.

PL – Ok, c'est bon. J'ai compris, j'ai mieux compris tout ça. Donc voilà, on a parlé du circuit fermé et puis, ah oui voilà. J'avais une partie- I have a part in my interview, more about symbolization and specifically about CCTV and identity. But I think we already talk a lot about in our discussion because you talked about infinity and things like that from the beginning and so, I think it's ok if I don't ask my question because, we already talk about it I think. Hum ... Is there something ... We did not talk much about identity. Do you think there is always a question of identity in closed-circuit?

MN – Aujourd'hui- Today, identity it's very about stereotypes.

PL – About quoi?

MN – Stereotypes. Stéréotype. De quoi tu veux parler quand tu parles d'identité, de quoi tu parles ? Quel type d'identité ?

PL – Je dirai, comment dire ... Vous avez dit qu'il y a un reflet de la caméra dans le verre de l'hologramme, et qu'elle essaie de se regarder elle-même, comme si elle était narcissique, comme si elle essayait de capturer sa propre image. Je pense que ce que je questionne quand je parle d'identité c'est par rapport à un certain narcissisme, qui est presque obligatoire, je trouve, dans le circuit fermé.

MN – J'ai utilisé ce mot narcissisme. Evidemment c'était un système narcissiste. J'ai utilisé le mot narcissiste quand je parlais de réflexion de la caméra hors de cette surface. Dans l'autre hologramme, qui fait, il y a un miroir qui est encore plus clair. L'image que je veux prendre c'est l'image de [inaudible] image dans le miroir. Quand tu regardes d'un côté, tu vois l'image, de l'autre côté tu vois seulement un miroir. Tu vois rien. Tu vois une ombre. Et cette métaphysique de l'image était importante quand je pensais sur les deux. J'ai jamais montré les deux ensembles. La meilleure manière à faire c'est de montrer les deux ensembles pour avoir les deux notions d'une image qui est souterrain. Que tu dois regarder comme ... abysse ?

PL – Oui.

MN – Abysse. Quelqu'un qui- something which goes into the floor. Ça c'est *Rouge Tapis*. L'autre c'est l'image qui est un peu flottante. Il rencontre les deux, est important pour le sens métaphysique de l'image. C'est deux côtés ... les deux sont ... pas trop joyeux, mais ... alors je ne sais pas de quoi tu parles quand tu parlais du mot identité. Aujourd'hui, le mot identité c'est seulement dans l'économie politique de, d'origine de gens. Je ne suis pas comme ça.

PL – Ok.

MN – Alors il n'y a pas cet aspect de politique, l'identité n'est pas là.

PL – D'accord. C'est intéressant parce que vous me demandez ce que j'entends par identité et en fait moi ce que j'attends c'est vous, votre vision. Quand je vous dis ce mot, qu'est-ce que vous entendez. Et ce que vous me dites, c'est très intéressant, parce que c'est vrai que vous êtes très, très proche de l'image et je comprends ce ressenti que vous avez par rapport au mot identité.

MN – Je ne joue pas dans ce domaine de l'identité.

PL – Donc, ces deux travaux, qui se répondent beaucoup, est-ce que vous pensez qu'ils devraient comment dire ... dans la description de *Rouge Tapis*, est-ce qu'on devrait préciser qu'il a une sorte de jumeaux ?

MN – Non.

PL – Ok.

MN – Non, mais c'est vrai que je pensais aux deux en même temps. Je pouvais pas produire l'autre en même temps. C'était à l'époque extrêmement cher. Pas vraiment cher, c'était très compliqué le plus grand hologramme jamais fait. Donc c'était, normalement l'hologramme ancien, c'était des objets comme ça. C'est extrêmement compliqué dans le sens de produire. Pour faire le deuxième, je devais faire l'holographie ici, mais produire en Amérique, extrêmement loin à Vermont, les seules personnes qui pouvaient le faire existent plus. Extrêmement, quelque chose rare ... il y a des gens extrêmement fous et cultes. Les gens qui ont occupé les hologrammes à cette période ils étaient cultes. Une personne à Londres qui pouvait pas le produire. C'était une astrophysicienne américaine qui a un laboratoire. Je ne peux pas entrer à tout, mais c'est extrêmement compliqué de ... produire un hologramme de cette taille, et que tu veux regarder sur le sol. C'est un projet optique de créer un hologramme. C'est créé parce qu'un hologramme c'est un projet mathématique, une image mathématique. Et, avant la mort allégorique, c'est allégorique mais avant la mort. On doit créer une- physical mathematical equation which becomes an image. But it relates to the optical film of the object, of the perception. You have to imagine exactly where the spectator will see the image. It's all about control. Hologram is about fixing the spectator, it's an important issue. In relation to surveillance, yes. Because you create all in advance the way the spectator will be place relate to the image. Otherwise, he will not see it. It really important, yes. But the spectator, in certain way, he fix the position in order to consume the image; It's extremely important aspect of the 2 works. The way the spectator becomes dead himself.

PL – OK, yes, yes it's clear.

MN – In order to consume the full intensity of the colors. You have to replace the, very specific position. If you come too far, you won't see it, too close you will see yourself in the mirror. But this is narcissist. So, in order to fully consume it, you have to become fix yourself, like the image. It's part of this- thinking about the holography in respect to not [inaudible] on the floor. Like a carpet.

PL – Yes, because *Rouge Tapis* is on the floor, and the other one is also on the floor?

MN – Yeah. It replaces the real carpet. It's not really because it's an image. For this replacement of what was the carpet.

PL – Yes.

MN – Which becomes an image of itself, it's become as a ghost. Which you can not look out but it fixes it. C'est clair ?

PL – Yes. Where is the other work? It is in Paris?

MN – Yeah. There are 3 versions. One in the muca, in Munich, there is one version, one in the gallery and one in Israel soon I will show out of the hologram.

PL – Ok.

MN – Je vais montrer, j'espère, ici ou à Bruxelles. L'année prochaine, j'espère.

PL – L'année prochaine vous allez exposer les deux travaux ?

MN – Non, seulement le rainbow rug, avec les produits, les pièces satellites.

PL – Ok, good luck !

MN – On peut dire que la caméra dans *Rouge Tapis* est un satellite.

PL – Ah oui !

MN – Ca c'est le mot, je pense c'est le mot. C'est un satellite, au rapport de la Terre. J'oubliais ce mot, oui. C'est joué comme un satellite.

PL – Et l'hologramme est la Terre ?

MN – Oui, la Terre, la lune, oui. C'était la place, c'était une place de satellite. Le rapport de satellite qui veut ... Il y a le film *Solaris* de Tarkovski. Tu as vu ce film ?

PL – No, I heard of it, but I did not watch it.

MN – Regarde, très important. Les rapports entre- Il y a des rapports entre *Solaris* et- Il y a là-bas comment tu peux- tout est là. Il y a l'aspect de figure fantôme, et le ... comment dire ça en français le ... J'oubliais même le mot ... spaceship ?

PL – Le vaisseau spatial ?

MN – Oui qui est en rapport à une terre inconnue qui ne, qui a une sorte de- that you can not really describe. And you want to have information about this – *Solaris* is very important.

PL – I understand the link, yes.

MN – Ok.

PL – Right, thank you. I think, for the moment, it's enough.

MN – Ok!

PL – If, after I analyze our discussion, if I need more information, do you allow me to send a message?

MN – Yeah.

PL – Thank you very much, really!

MN – Thank you, bye!

PL – Well, have a good Friday, and a good weekend! Goodbye!

2 avril 2022

PL – La dernière fois je vous ai pas demandé d'informations sur votre formation artistique et sur votre carrière d'artiste. Est-ce que vous pouvez me dire des éléments importants, qui sont importants dans votre parcours ?

MN – C'est pas important. J'ai voulu t'envoyer le PDF de mon dernier catalogue, parce qu'il y a là-bas l'autre hologramme, le deuxième. Mais je n'ai pas réussi de le faire. J'ai eu des problèmes avec le PDF. C'est un PDF d'il y a 5 ans, où il y a de bonnes photos du deuxième hologramme qui est plus important pour moi. Alors, je vais le faire dans quelques jours.

PL – Ah merci !

MN – Tu vas avoir toutes les informations là-bas. Et la biographie aussi.

PL – Très bien. Donc, je voulais savoir-

MN – Tu t'occupes de combien d'artistes ? Dans ta recherche ?

PL – Alors, j'avais une population de 12 productions à peu près.

MN – Productions c'est quoi en anglais ?

PL – Artworks.

MN – Ah ! En français c'est productions ?

PL – Non, on dit des œuvres mais moi j'aime bien utiliser le terme production.

MN – Ok.

PL – C'est personnel.

MN – Non, non, c'est pas personnel, c'est intéressant. Et ils sont tous vivants ? They're all alive ?

PL – Eh bien non, il y a juste Dan Graham qui vient de décéder donc.

MN – Dan Graham est décédé ?

PL – Oui.

MN – J'étais pas- Quand ?

PL – Là, il y a pas très longtemps, c'était en février je crois.

MN – C'est la première fois que j'entends ça. Ok. C'est dommage parce que normalement je suis au courant. J'ai rencontré Dan Graham j'ai passé deux-trois jours ici, à Tel Aviv, avant 30 ans. C'était sa première et dernière visite en Israël ... Il n'était pas très âgé, quand même.

PL – Non, il est mort d'une maladie je crois, je sais plus précisément.

MN – Pas le corona ? Peut-être ? Je sais pas ...

PL – Non, je crois pas. C'est plutôt un cancer, je sais plus.

MN – Ok.

PL – Voilà. Et donc j'ai une douzaine d'œuvres.

MN – Dan Graham est le seul qui est mort ?

PL – Oui.

MN – Dans ta recherche. Mais tu as parlé avec lui.

PL – Non. J'ai envoyé un mail et j'ai pas eu de réponse. J'ai relancé mais ... Il m'a pas répondu et puis comme il est décédé, tant pis ... Sinon j'ai réussi à échanger avec vous, Gary Hill, un autre artiste français qui s'appelle Pierrick Sorin

MN – Oui, je me souviens, un artiste assez connu français, dans les années 1990. Amusant.

PL – Oui, exactement ! Très dans l'absurde.

MN – Oui, oui, mais il a disparu. Il était une grande vedette à l'époque, il était partout mais il a disparu.

PL – Bah oui, maintenant il répond plus à des commandes de scénographie. Et j'ai discuté aussi avec Jiro Nakayama, un japonais, qui a fait ses études, voilà, qui a beaucoup produit en France et qui aujourd'hui est retourné au Japon. Et je vais aussi probablement rencontrer un autre artiste qui s'appelle Matthieu Laurette, et Fabrice Hyber.

MN – Ah ok ! Fabrice, quel travail de Fabrice, celui qu'il a fait à la Biennale de Venise ? Non ?

PL – Moi je travaille sur une peinture homéopathique.

MN – Ok ... Ah ! Mais ça n'a rien à voir avec le *short-circuit* ?

PL – Oui il y en a une avec un circuit fermé. Et je veux savoir pourquoi il y a ce circuit fermé. Parce que c'est tellement, c'est très gros comme production, une peinture homéopathique, il y a beaucoup de choses.

MN – De quelle année ?

PL – Alors, peinture homéopathique, je sais plus ... nan j'ai pas noté ... ça doit être dans les années 2000. Alors, qu'est-ce que je voulais dire ? Oui voilà : je voulais vous demander, est-ce que *Rouge tapis*, donc c'est une production holographique, c'est un projet assez important, mais qu'est-ce qui a déclenché cette idée de travailler avec l'hologramme ? Est-ce qu'il y avait une origine ?

MN – Ça veut dire quoi déclencher en anglais ?

PL – Heu ... je saurais pas traduire, je vais regarder ...

MN – J'ai entendu le mot avant mais le ...

PL – *trigger, cause.*

MN – Figure out ?

PL – Mh ... Yes, what was the beginning, what was the first idea that activate ... ?

MN – Look ... It's a pity, I'm not sure I'll be able to put it into words in English or in French. Just 2 weeks ago, a text was published in Hebrew. But it will be in English in few months 'cause it will be publish in a book in Germany. About 5 artists.

PL – Yes Cady Noland.

MN – Oui, I mentioned it. It will be published. I have it here. The texts they are wrote by these persons from Berlin. That is a different earlier work, but it explains my occupation with image. What is an image? So, it comes from a certain idea of the image, the ghost, and about, the clech between the old ... image making, she not active anymore, between negative and positive.

PL – What is the clech?

MN – Clech? Uh ...

PL – How do you write it ?

MN – Uh ... This is it, this is the publication. It's about this work. The hologram started from here. From a work from 20 years before.

PL – Ok.

MN – It started from how you make an image. All the holograms is do, avec deux rayons, with 2 rays. Did you check what is an hologram? Hologram was done from a meeting of 2 rays.

PL – Yes.

MN – And the 2 rays clech each other. They create in the middle, in physical term, interference, in optics. So, the idea of the notion of creating ... J'ai eu quelques pieces différentes, qui ont les deux, en interferant, construit le troisième qui une ... which is a body, which is a ghost. C'est clair ? Je sais pas si c'est clair.

PL – Donc, vous aviez deux travaux.

MN – Non.

PL – Ah.

MN – J'ai eu, je n'ai pas les images en face de moi, j'ai eu plusieurs pièces. C'est toujours autour de l'image. Encore une fois, c'est l'ancien rapport à l'image. C'est pas l'image d'aujourd'hui qui est tout à fait différente dans le sens métaphysique de l'image. Une métaphysique de l'image ancienne qui n'est pas numérique, c'est très important, de l'image analogue, de l'image numérique. A cause de ça aujourd'hui l'holographie est tout à fait différente de l'holographie ancienne. L'holographie qui a disparu il y a 20 ans, 15 ans, c'était vraiment quelque chose d'une procédure semi-mythique, ou mystique, de créer cette apparence. Surtout de l'apparence ! Qu'est-ce que c'est une apparence ? Appearance and the way ... Appearance is created like male and female, but in different way by 2 ... *altypodes* which is negative and positive ray, it's really difficult to explain it. 'cause I was not the expert, but I studied it. Because in a way it's an empty ray and a full ray. It creates by scanning, but it's the all scanning. It's a scanning in the space, create a body which doesn't exist. So, it's not photography, but it's a scanning- again, there is this oxymoron of what is to make in hologram or something flat. Like a carpet. So, it's about the fold. So, it all came from this notion of dead and live, an image which is dead and live. That was the idea of holography. Because it's an image that you animate by moving around it. That the all idea of holography. It's really about living-dead. All image is about living-dead, from the beginning. Photography is about living-dead. We know that early photography is about photographing people in a way that they are alive. It's really basic. So, that was the context. It was very naive, preliminary thinking. There is a text by French writer, published in 2000, a French catalogue, which related to Holbein's ambassadors.

PL – Oui, je vois, l'anamorphose du crâne.

MN – Alors ça commençait par-là. But in order to experience. The image of Holbein is about death actually, but in order to experience it you have to be alive. If not, you will not see it. Because you have to move to look for the right advantage point. So, actually Holbein's painting was a picture where you have to look, to find, which is actually 2 images in 1. So, in way this work started there, in terms of Art History. Holbein was the reference, I saw it later, in the National Gallery. Long before I did a work which is about uncomfortable feeling, something which moves but at the same time it's completely morbid, or static. It has to do with the image, it's my understanding of it.

PL – Yes, ok. What was the name of the work you show me just at the beginning, in the book?

MN – If I will manage to send you ... I'll send you a PDF of it, it's heavy. It's around 20 pages, this is the first, this is the second, and this is the third.

PL – And what are their names?

MN – I will send you. The most important for me is ... Claerbout (David), who is interesting for you. Claerbout, the Belgian artist?

PL – Yes, you told me about this person but ... Clar Bo, how do you write it? Because I didn't find this artist.

MN – I will send it to you, by mail. I will send it to you the preface, the beginning is translated in English, but not the rest of it. There is a chapter on each of us. It will be published ... I forgot the name of the magazine in Berlin. It will come.

PL – All right. The last time, I told you about the use of closed-circuit in art production. [débat sur le terme circuit fermé et circuit court]. Et je vous ai parlé d'un livre qui regroupait des productions sur la surveillance. Et l'auteure avait classifié les usages en 3 catégories.

MN – C'est un livre français ou anglais ?

PL – C'est un livre français.

MN – Sophie ... Ok, je ne connais pas évidemment.

PL – Oui, c'est un petit livre.

MN – Publié quand ? Quelle année ?

PL – C'est 2015. Je peux vous envoyer la référence si vous voulez. Et donc elle a fait trois catégories, et je m'appuie sur ces 3 catégories. J'essaie de voir justement, avec ces entretiens, si vous en tant qu'artiste vous aviez pensé des usages. Et quand je vous ai posé la question la dernière fois, vous m'avez parlé d'un usage phénoménologique et allégorique. Vous vous souvenez ?

MN – Peut-être.

PL – Vous avez beaucoup parlé de l'usage allégorique de la caméra et de l'écran dans *Rouge tapis* mais vous ne m'avez pas parlé de la phénoménologie, et j'aurais aimé savoir ce que vous entendiez derrière ce mot quand vous l'avez utilisé pour *Rouge tapis*.

MN – Je ne me souviens pas. Heu ... Si tu peux m'envoyer le morceau que je, je peux même vous répondre d'une manière écrite. It makes sense ... Look. I have to think about it. Je dois réfléchir. Je ne peux pas vous répondre immédiatement. Si tu peux m'envoyer ce paragraphe par mail.

PL – Moi je peux simplement vous redonner des-

MN – Je veux avoir le contexte, si tu peux.

PL – Par exemple pour l'allégorie vous m'avez parlé du solipsisme et de Jasper Johns, en me disant que Jasper Johns proposait, comment dire, pas la notion philosophique du solipsisme mais quelque chose de plus artistique et, si j'ai bien compris, ça jouait sur le signifiant et le signifié.

MN – Oh oui.

PL – Mais par contre avant ça, vous m'avez parlé de la phénoménologie et on a pas poursuivi, je vous ai pas relancé là-dessus.

MN – C'est important mais ... It's difficult for me to explain it in the moment. Pauline, if you can, please, send it to me in writing, I will have to think about it.

PL – J'écris pour m'en rappeler ... Alors, vous m'avez beaucoup parlé de la caméra de *Rouge tapis-*

MN – Maybe, now that it comes to my mind, the phenomenological it's about the physical dance with the image. The way your body. I think I spoke about the 2 holograms, especially about the second one, which you didn't see. The phenomenological is about the way you apprehend, the way you move physical. Your actual physical body in relation to an object which is an image. Ok? This is the phenomenological. The way, especially in the second holography, when you have to position yourself in respect to ... an image on the floor. A certain dance with your body. You have to situate yourself. It was as well in *Rouge tapis*, but in a more primitive manner, or basic. As I told you, it was an accomplished work. It was not accomplished because of technical problems which I could not overcome at the time. I couldn't produce it in 1 piece, that's why it's 3 different. It has to be in 1, not in 3. And it was supposed the object to look different, but we could not overcome it. So, *Rouge tapis*, maybe I mentioned it last time, is a monochromatic hologram, in sepia/red colors. It's the colors of the hologram, not of the carpet. Ancient holography existed in monochromatic. That's why it was called *Rouge tapis*, it transfers the colors into 1 color. The other one, *Rainbow: Rug*, translate all the colors but in a very vulgar, aggressive.

PL – Toxic!

MN – Toxic ... it accentuate it, it's artificial, something ... There is a text written about it, by curator of the exhibition in Los Angeles, and he speaks about these unpleasant aspects of the color. A rainbow is ... un soulagement, something that embraces you. This is the opposite, it's rainbow but it's apocalyptic rainbow. It's like commercial toxic candies. So, the phenomenology is to do with your position and movements in respect of grasping the image. Because you can never grasp it in the all. The allegorical is about ... Holbein is [inaudible]. The meta meaning of life and death. No, Holbein is about *memento mori*.

PL – Yes!

MN – Holbein is about *memento mori*.

PL – What do you know about the phenomenology in general? How do you define it?

MN – I used this word now in the most basic word, not in philosophical manner. I studied it years ago, it was important to me, 40 years ago. So, there is a certain memory of the way you ... a knowledge, of the all, before and the knowledge of the fragment. How you build a certain picture between precondition knowledge and fragments of experience, between experience and the skill. When I say phenomenology, it is in the banal sense, but I have as well a certain memory of what's in my mind.

PL – Donc, la phénoménologie se serait comment on construit une image à partir-

MN – Phenomenology in the way we translate phenomena to knowledge. How impressions become knowledge.

PL – Ok, I got this one, how impression-

MN – Again, I'm saying in now in a very ... not critical manner, but let's keep it to dead.

PL – Ok. I will send you, like you said, the context when you talked to me about phenomenology.

MN – This one I really raise, ça je veux effacer sans doute.

PL – Là ce que vous m'avez dit on le garde pas ?

MN – Garde pour toi, si tu veux, mais moi je veux effacer ça.

PL – Ok.

MN – Je n'ai pas donné trop de référence. C'est pour toi.

PL – Ok, ça me permet de comprendre.

MN – Oui, même moi ... Je n'ai pas ouvert un livre de ça depuis 40 ans.

PL – On a reparlé justement de *Rouge tapis*-

MN – Usuels was important for a certain moment in very naive manner because they really never studied philosophy. I studied but not really as a professional. So, I'm careful with that. But I did take lessons with expert.

PL – Alors, *Rouge tapis* est en trois morceaux, mais concrètement quand on arrive à voir l'image, qu'est-ce qu'on voit ? Quel angle du tapis on voit ? Est-ce qu'on voit un gros plan ?

MN – Il y a ... There is what you see with your eyes, and what the camera shows. As I mentioned last time, the camera gets crazy because once you focus on the infinite [inaudible] ... What you see is actually ... Again, I did it for many years, but it's about- and we didn't took photo because it was difficult. You see ... a folded carpet. It's an image about sealing. Quand tu veux enfermer quelque chose.

PL – Ah oui, quand on ferme une enveloppe avec un sceau.

MN – Oui heu, ça c'est une empreinte. C'est pas ça. Sealling, in English if I get it right, it's like, how do you call the draperies of a corpse, when you cover a corpse with a-

PL – Ah oui un linceul !

MN – Comme on peut dire linceul de Turin ? Comment s'appelle cet heu ... shroud of Turin.

PL – Oui the shroud! Like Jesus had a shroud.

MN – Oui ! Alors, ça c'est l'origine de l'hologramme de tapis. Le vrai.

PL – Donc en fait on voit un tapis qui est plié.

MN – Oui, plié, mais de manière qui ferme, qui est en même temps le shroud et le corps, c'est le même objet.

PL – Et est-ce que c'est pour ça que l'hologramme fait la taille d'un humain ?

MN – Évidemment.

PL – Ok, très bien, je comprends.

MN – It relates to these very basic images of the shroud, which is either fake or real. Is the most basic image, it's the shroud of veronica veil²⁷. The most basic image.

PL – I don't know.

MN – Le drap ... Jesus face, Veronica Veil it is the word in English.

PL – Veronica Veil ... Yes I see those images.

MN – Le plus important c'est le shroud de Turin, which is the most emblematic image of the index, in relation to the body. It the most emblematic relation to painting and to photography. In a way, it's the first photography.

PL – Yeah, in a way, yes.

MN – They're many theories, they are many, many stories about it. Every few weeks they are new theory, there is a last one from few weeks ago that said that's really, not a fake. But it's all to do about real image, or fake, it's all about the index. So, there is this memory of this very basic image and the way it relates to enveloping a corpse. But without a corpse. The corpse in the image.

PL – Ça va aussi dans le sens de l'holographie comme une image morte-vivante, a living-dead image.

MN – Oui, évidemment. No, the issue of the Jesus image it's, again, Jesus never dies. He came to life, he's dead, he became alive. It's holography. Yeah? But, the first hologram is to do as well with ... He left signs. Because his body was still alive when he was inside. It's part of the mysteries of his index.

PL – Thank you, c'est très éclairant. Je comprends beaucoup plus de choses encore sur votre travail. Vous avez aussi parlé de la caméra justement qui essaie de regarder et vous l'avez comparée à un satellite. Donc je suis allée voir, pour me rappeler vraiment bien qu'est-ce qu'un satellite. J'ai eu une définition qui disait que c'est un corps qui gravite autour d'un astre.

MN – But a satellite can be fix location in the space.

PL – Ah ! Pour vous ça peut être fixe donc ?

MN – Nan, not for me, it's general.

PL – Oh ok.

MN – You can put *via* satellite. When you do transmissions these days. The transmission is a fix space. It moves, it rotates with the rotation of the planet. It's not Sputnik. Satellite are really in one location. It's for surveillance, most of them today are for surveillance, or for transmission.

PL – Et j'ai aussi vu une autre définition qui disait qu'un satellite peut aussi être une personne qui est sous la dépendance d'une autre personne. Et du coup, est-ce que-

MN – It's a secondary?

²⁷ Il parle d'un thème pictural qui s'appelle le *Voile de Véronique* qui représente le linceul de Turin.

PL – Oui, c’est une deuxième définition. Mais est-ce que vous pensez qu’on peut dire ça de la caméra de *Rouge tapis* ? Qu’elle est dépendante ?

MN – Nan, c’est pas dans cette allégorie, dans cette métaphore, non. Mais c’est pas un parasite. C’était montré comme ça une fois seulement à Montpellier.

PL – Ah parce que maintenant il n’y a plus de caméra autour de l’hologramme ?

MN – C’était pas montré, la dernière fois c’était à ce moment-là je pense. C’était satellite dans le sens ... In the sense that it tries to capture a focal point which was impossible and to transmit it to the street level. It was 2 levels in Montpellier. The installation of the hologram was in the attic. And the transmission was to the street level, to the entrance of the space. Maybe I have an image. The doors Of the Montpellier FRAC at the time were like, street level, where is a window like the operation in hospital.

PL – Oh yes ok!

MN – And I transmit it to the like it’s an operation going on.

PL – Ah oui, c’est très intéressant parce que même les passants, c’est ça, les passants pouvaient voir l’intérieur-

MN – La nuit, la nuit. Le jour, non. Il y a

PL – Ah ça fonctionnait aussi la nuit ?

MN – Oui, oui, à l’extérieur.

PL – D’accord. Donc justement cette caméra, son objectif c’était « de surveiller » pour avoir un résultat définitif, un résultat stable.

MN – The closed system was transmission. Transmission to downstairs.

PL – Oui, ce que je veux dire c’est que la caméra filmait et retransmettait, mais son objectif c’était d’essayer de capturer, de cibler un résultat, c’est ça ? Mais elle n’y parvenait pas.

MN – Le résultat qui était sur un écran de télé ancienne, c’était, ça devait être un écran de surveillance, l’ancien écran de surveillance. On n’a pas acheté à cause de raison financière, alors c’était une télé normale, petite mais normale. J’ai voulu un écran de surveillance comme tu vois dans les anciennes entrées de banque, ou des lieux secrets. Quand tu vois, tu le vois pas. Tu veux, but it’s very blurred, very ... not clear what you see. But it was about an image that all the time partial, like dead, because camera was moving like that and the image ... It was like ...

PL – Oui, qu’est-ce qu’on pourrait dire, c’était ... tremblant quoi. Shaking.

MN – Not stable. Camera tries to locate itself in relation to the focal point and the screen downstairs capture these trembling, it was trembling, but the image is not trembling. It all about these unpleasant dead-alive.

PL – En fait, je voulais revenir justement sur le rôle mais aussi la présence de la caméra-

MN – It’s not interesting to speak about the work than to see it.

PL – Yes ... Hum, je voulais vous parler de l’idée de présence. Avec *Rouge tapis*, il y a à la fois besoin d’une présence, de quelque chose à surveiller, mais aussi, on a besoin que quelque chose soit présent pour surveiller. Vous voyez ?

MN – I'm not sure, say it again in English.

PL – The hologram is something to surveil, and the camera is use for surveilling. But we need the presence-

MN – No, the camera is use for surveilling and for transmission. And, the camera is like a satellite. It's use for transmission. Again, I'm mention *Solaris* of Tarkovski, it's about these effects as well. It's not surveillance in the sense of spying. But in the sense of monitoring, like in hospital. It's equipment that, it's a mechanical way of surveillance which is not human, that records a certain situation without human presence. But it transmits it to a counter where people can surveil. I'm not clear. It's not surveillance in the sense of spying. But the work I showed you here, the issue of surveillance spying is in the text. In these images. It's an image which is mystical and ... the final image is a bit spiritual. But behind it there is surveillance, as well, but in political terms.

PL – So, there is no need of human presence in *Rouge tapis*?

MN – Yeah, again, it's in terms of ... Like today, we reach this point. It's a closed system. It's a very lonely work. It's something which doesn't need any spectator.

PL – Oui donc, comment dire, il y a pas de présence nécessaire.

MN – Oui. There's no need of a spectator or visitor. It's totally uh...

PL – Independent.

MN – Yeah not independent but unclosed or maybe self-efficient.

PL – Self-efficient, yeah. Donc, il y a pas besoin de présence physique de qui que ce soit et en fait, elle est disponible pour elle-même, l'œuvre. Elle est auto-suffisante.

MN – In a way. Actually, all artworks are self-efficient.

PL – You think?

MN – Yeah. They're solitary. But it becomes alive with somebody looks at it.

PL – Ah donc ils sont morts, mais ils sont autosuffisants en étant morts, mais ils prennent vie quand il y a un visiteur, c'est ça ?

MN – Oui. There is a reflection, otherwise it's only matter. I think I don't have anything else to say about it in the moment.

PL – Ok. Là on a vu à peu près ... Je vous ai posé cette question sur la présence parce que lors de notre dernier entretien, je vous ai interrogé sur la notion d'identité, and you said that there is no link between identity and your work.

MN – Look, the word identity is very different today, in current political atmosphere, environment than 20 years ago. So, when you say today identity, it's very targeted notion, what is identity. I'm not there.

PL – And, that makes me wonder, think and I finally become to another word, to presence. Because, with surveillance you need presence of something.

MN – I belong to old art, art of presence. All the possibility of presence. In my terms, which are totally old and uh anciens, art ... in a way I'm ... I belong to the last, in terms of generation. Generation was still insisting on presence, which is not the case anymore, but knowing it's impossible.

PL – Knowing it's impossible? I don't understand why.

MN – Technology doesn't allow presence.

PL – Physical presence.

MN – No presence in general.

PL – But what do you say if you talk about virtual presence?

MN – It's a fake presence.

PL – It's a fake presence, ah! That's really important to me, ok.

MN – Look, there is presence and there is effect. With technology we move from presence to effect. It's very fundamental thing to understand. Et je suis là-bas, dans cette compréhension qui était très [inaudible]. Cette tragédie ou drame que tu peux jouer, la peinture, real painting, not conceptual painting. Real painting is about presence. If there is no presence there is no painting. Rembrandt is an obvious case. The most important one, it's obviously what is presence, yeah? And in his case, like most of baroque painting it relates to what is called *ultima luza*, the last real straight. It's the end when light is spirit.

PL – Ah la dernière lumière, *la ultima luz*.

MN – This is the center of baroque. But presence happen there. Between emerging and disappearance. So, this is the old system of painting which photography, try to imitate but again ... The only painter which today deals with it is Luc Tuymans, Belgian painter, the most important today, the last who deals with presence. Obviously, conceptual art, or today art in general, does not deal with it. It's a lost thing. It's a very vaste discussion. Obviously, Brancusi is about presence, and Damien Hirst is not about presence. Je peux aller sur ça, séparément, mais ce drame était important pour moi, avant 40 ans, avant 45 ans. Pour comprendre : j'arrivais à l'art, That I arrived to art when presence was not possible. At least, we make kitsch. Like Anish Kapoor. Anish Kapoor deals with presence, but in a kitsch manner. When you make theater of presence.

PL – Ah quand on théâtralise trop ?

MN – Look, in american art, Johns who deals with it, there is this understanding that ... in American art, presence disappears with Rothko. This is the last moment of presence. It's clear?

PL – Yes.

MN – And then, there is no presence. Only representation. Which is totally different. And textual painting. So, I'm coming for this moment in art, which is the art of the 50-70. I can not avoid it, but, feeling the tragedy, so to speak, I was on borderline, between presence and no presence. Je pense qu'on a parlé assez pour aujourd'hui.

PL – Oui.

MN – C'est très intéressant pour moi mais, là j'ai le temps mais ...

PL – Oui, ça fait beaucoup à traiter. Juste, je veux voir avec vous, est-ce que dans *Rouge tapis* on peut dire qu'il y a un hologramme qui témoigne d'une présence, mais à côté il y a l'image retransmise qui est fausse en fait, qui est devenue virtuelle.

MN – Tout est faux. I think that I used last time the word perverse. The holography is perverse. We have today, in the 2 holograms, is presence real deals in a perverse manner. Doesn't come from emanation from matter, but as a projection.

PL – Très bien.

MN – If you have the patience and the time, we can speak again in few more days, si tu veux.

PL – Oh ! Pour que vous y pensiez et –

MN – Pour toi, pour réfléchir sur-

PL – Oui, je pense que j'ai beaucoup de réponses à des questions que je me suis posée et là c'est très bien. Je pense que j'aimerais beaucoup revenir sur cette histoire de présence surtout.

MN – Je pense que c'est important de comprendre le 2^e hologramme, parce que le rapport entre les deux fait la première plus claire. Même s'il n'y a pas le closed-circuit, mais le closed-circuit c'est dans la pièce, sans la vidéo.

PL – Oui, c'est avec nous-même.

MN – It's closed on its own. Kind of scatological image. It's the moment when the sign and signified became one. This is about holography. There is no difference between signified and signifier.

PL – Oui, ok. Super !

MN – Alors, send me your paragraph, I will look for the ... answer by writing. Ok?

PL – All right, perfect! Thank you a lot, and see you maybe later or not. I'll send you the message.

MN – If needed, we can speak again next week, on Saturday on evening, I'll let you know. Ok.

PL – Ok, thank you very much! Bye, have a nice weekend!

MN – Bye.

ANNEXE 5

Retranscription des entretiens de 24 février et 4 avril 2022 avec Jiro Nakayama

24 février 2022

PL – Donc on va commencer. Peut-être je vous redis juste sur quoi je travaille.

JN – Oui.

PL – Donc moi je suis en deuxième année de master à Grenoble, plutôt en art et en sociologie. Et je m'intéresse aux vidéos en circuit fermé dans la production artistique. Et j'ai trouvé votre travail, *Poussière*, dans les collections du FRAC Lorraine. Ça vous dit quelque chose ?

JN – Oui.

PL – Oui. Parce que j'ai décidé de constituer mon répertoire d'œuvres à partir des collections des FRAC. Voilà. Donc, dans un premier temps, j'aimerais que vous me disiez qui vous êtes, rapidement, une petite présentation, et puis ce que vous faites en ce moment, et puis après on parlera peut-être un peu plus de l'œuvre *Poussière* justement. Alors qu'est-ce que vous faites en ce moment ?

JN – Qu'est-ce que je fais en ce moment ?

rires

PL – Oui, oui enfin, quel est votre parcours d'artiste peut-être avant.

JN – Pardon, qu'elle est la question ? J'ai pas compris.

PL – Votre parcours d'artiste.

JN – Parcours ? Parcours d'artiste. Heu ... Oui, j'ai appris Beaux-Arts en France, mais avant j'étais étudiant qui étudie sur l'environnement. L'environnement qui touche sur la pollution, sur la protection, sur le naturel. J'ai travaillé avec l'échange/les charges [?] dans montagne au Japon. Donc je suis plutôt intéressé côté scientifique. J'étais radio amateur, des équipements électroniques très comment dire ... habitué à travailler. Je n'ai jamais intéressé travailler avec vidéo.

PL – D'accord, donc vous étiez plutôt sur des équipements pour la radio et pas la vidéo.

JN – Pour la radio oui, pas vidéo.

PL – Ok. Et alors, comment s'est venu du coup la vidéo ?

JN – Heu ... Comment dire ... J'ai beaucoup de chose qui n'est pas d'accord avec le Japon. A l'époque, quand j'étudiais sur nature, surtout j'ai étudié sur centrale nucléaire qui pollution très dangereuse. Mais, à l'époque, ce que je faisais n'était pas du tout aimé par la faculté où j'étais. J'étais expulsé.

PL – Ah oui ?!

JN – Et je suis venu en France et j'ai commencé à comprendre le monde d'art contemporain que je connaissais pas du tout. Je connaissais l'art moderne, je connaissais Picasso, Matisse, tout ça, mais Centre Georges Pompidou je connaissais pas. J'ai passé beaucoup de temps là-bas et c'est comme ça

que je découvre l'art contemporain. Je me suis dit ça pouvait être un outil pour ce que je voulais faire. C'est-à-dire un peu la lutte contre société dans laquelle je n'ai pas aimé, je ne sais pas comment exprimer.

PL – Donc vous avez découvert l'art contemporain en France ?

JN – Oui, j'ai compris que l'art contemporain est un outil pour ... Je trouve pas

PL – Pour dénoncer ?

JN – Peut-être pour dénoncer quelque chose, et aussi protéger la liberté, en faisant de l'art on protège liberté d'expression par exemple. Mais quelque chose qui est aussi sur la société. Donc quand j'étais jeune je voulais faire quelque chose avec l'outil de science, en étudiant les problèmes de pollution, problèmes de la nature, mais en fait ça ne marchait pas du tout à cause de la force industrielle japonaise ... Je n'ai pas bien exprimé pardon.

PL – Si, je comprends !

JN – Oui ?

PL – Oui.

JN – Mais avec le côté culture, j'ai dit : peut-être je peux faire quelque chose. C'est comme ça que je suis entré dans le monde de la culture, avec l'art contemporain.

PL – D'accord. Donc, vos premiers travaux tournaient plus autour d'un questionnement sur la société ?

JN – Oui, en même temps, c'est moi qui étudie ce qu'il se passe dans la société.

PL – Ok.

JN – En faisant de l'art. Pour moi, mon travail de l'art, des œuvres, sont des outils pour nous faire comprendre des choses, le monde. Et d'ailleurs j'ai appris beaucoup de choses par ça.

PL – Vous avez appris beaucoup de choses ... ?

JN – De réalité, de monde.

PL – D'accord. A travers l'art ?

JN – A travers l'art.

PL – D'accord ok.

JN – C'est comme si, un bâton d'aveugle pour se promener dans le monde.

PL – D'accord ... Et vous avez commencé à produire des œuvres à partir de quand à peu près ?

JN – Heu à partir de ... depuis le départ de mon étude, étudiant à l'école des Beaux-Arts, en 1988.

PL – En 1988, ok ... Et *Poussière*, ça date de 2006. Ah oui, plus tard. Et donc *Poussière*, comment est née cette idée ?

JN – À l'époque j'essayais de faire des œuvres qui n'a pas de matériau. Il y a beaucoup de pièces fait sans matériau. A l'époque, par exemple, avant l'année 2000, il y avait, je ne sais pas si ça existe encore en France, il y a Canal+. Il y avait une émission qui s'appelait « nulle part ailleurs²⁸ ». Vous connaissez ?

PL – Non, je connais pas, mais Canal+ je connais.

JN – « Nulle part ailleurs » a diffusé une fois ma pièce, devant le public. Dans la télévision, il y a beaucoup de public. A la télévision, il diffusait cette émission. Et donc moi j'ai pas vu cette émission, quelqu'un qui avait enregistré mais moi j'ai pas vu. J'ai montré une pièce qui n'a pas de matériel et qui demande au spectateur de faire ça : on fait d'écouter de loin comme ça *positionne ses mains derrière ses oreilles* puis on va retourner l'autre côté. Et échangeant de l'autre côté *il fait pivoter ses mains d'avant en arrière de ses oreilles*. Voilà. Ça s'appelle le *Changeur d'espace*²⁹.

PL – Changeur d'espace ...

JN – Heu *Space changer*, c'est le mot anglais.

PL – *Space changer* ...

JN – Ça, ça montrait que l'oreille est un outil qui mesure l'espace et la distance.

PL – Donc ça c'était une œuvre ...

JN – Une œuvre heu je ne sais plus quelle année c'était, je dois chercher, mais ça doit être 1998, quelque chose par là.

PL – D'accord, et c'était votre premier travail sans matériau ?

JN – Non, c'était pas le premier mais un qui était bien représenté. Avant ça j'ai fait des lunettes qui rend daltonien. Et puis j'ai fait un grand filtre qui mesure 2m par 2m qui rend myope et daltonien aussi.

PL – Ah c'est intéressant !

JN – Il y a deux filtres ; un qui fait daltonien et un qui fait myope. Quand on superpose les deux, on ne voit plus qu'est-ce qu'il y a de l'autre côté. Quand on est trop myope et qu'on est daltonien, on ne sait pas. Mais si c'est seulement un filtre on peut deviner ce que c'est. Mais quand c'est deux on ne voit pas.

PL – D'accord ok.

JN – Donc des œuvres, il y a des structures des œuvres autour de ce que je montre, mais les matériaux même n'existe pas. Souvent c'est vidé.

PL – Et justement-

JN – *Poussière* ?

PL – Oui voilà, je voulais en venir à *Poussière*.

JN – La *Poussière* donc montrait de l'air devant nous, où nous vivons. Normalement, on ne pense pas que autant de poussière devant nous. Mais cet air, on l'aspire. Tout ce qu'on regarde ça traverse cette poussière, qu'on ne fait pas attention, qu'on ne voit pas, normalement. Là je montre parce que là tout le monde vit avec masque. Maintenant, peut-être plus en France, mais Japon on a toujours les masques et on fait attention aux poussières de l'air actuel. Les gens font plus attention à cette chose que ... Bon je

²⁸ https://fr.wikipedia.org/wiki/Nulle_part_ailleurs

²⁹ Correction : le titre exact est *Changeur spatial*, 1993-1998.

parle de ça en même temps que cette exposition qui s'appelle *donne le nom japonais* ça veut dire en français : « Ce qui se passe en réalité ».

PL – Vous êtes en train de la préparer en ce moment ?

JN – Non, l'expo est déjà- ça c'est une carte d'invitation.

PL – D'accord.

JN – J'expose ici ... Donc là je suis dans le musée-galerie où j'expose cette pièce. Le premier étage je montre mes anciens travaux, donc où il y a *Poussière* et quelques autres heu ... là je peux pas déplacer ... Je vais allumer. *Il va dans le fond de la pièce ouvrir quelque chose* Je déplace mon ordinateur. *Il se déplace et emmène l'ordinateur vers le fond de la pièce, je vois sur l'écran une boîte depuis laquelle jailli beaucoup de lumière* Vous voyez quelque chose ?

PL – C'est très lumineux mais oui je vois un petit peu.

JN – C'est lumineux parce que je développe la poussière dans la bouteille avec la chaleur, dans l'eau, avec de la lumière très puissante.

PL – Vous faites heu comment dire grandir...

JN – Des vases de poussière.

PL – De la poussière.

JN – Oui, de la poussière que j'ai ramassé dans cet espace. Là il y a de la poussière que j'ai ramassé dans cet espace et là il y a de la terre du terrain d'à côté. Je développe pendant 1 mois et je vais voir qu'est-ce qui va se développer. C'est-à-dire que je montre des œuvres qui ne sont pas finies.

PL – Qui sont en cours de réalisation.

JN – Oui. Donc je montre des œuvres hum ... comment je peux expliquer ...

PL – Qui poussent ? Enfin qui grandissent ?

JN – Normalement, l'artiste fait une œuvre, en peinture par exemple, qui a pensé cette peinture qui peut faire émotion à quelqu'un, avec ce qu'on dessine. Mais je me suis dit « c'est un peu comme propagande ». C'est un sens unique au spectateur. On impose émotion au spectateur. On impose l'émotion et je ne suis pas d'accord d'imposer émotion. En regardant beaucoup de télévision propagande ... Bah moi actuellement beaucoup au Japon, peut-être vous en France, je ne sais pas ... D'ailleurs ça fait 5 ans que je ne suis pas en France, d'ailleurs ça fait 5 ans que je n'ai pas parlé français !

rires

JN – Je n'arrive pas bien parler !

PL – Ah non, vous vous en sortez très bien je trouve, vous avez un bon français !

rires

JN – J'ai un peu de difficulté, mais c'est bien, comme ça, ça fait plaisir de faire revenir ma mémoire de français. Bon et donc je ne veux pas imposer l'émotion au spectateur. Et je me dis, si je me place à la place du spectateur, je peux montrer quelque chose qui n'est pas imposer une émotion. Excusez-moi, ma phrase très moyenne.

PL – Hum ... Donc vous vous mettez à la place du spectateur, et vous faites comment dire, vous faites en sorte qu'il y ai pas d'émotion imposée ?

JN – Voilà. Je n'aime pas imposer. Je suis contre-propagande en fait.

PL – Contre-propagande

JN – Contraire de propagande.

PL – Et donc qu'est-ce que vous cherchez comme heu ... Est-ce que vous cherchez un résultat, quand vous faites une œuvre, quand même ?

JN – En fait, quand je fais des œuvres il y a des choses que je découvre. Peut-être le spectateur aussi, je ne sais pas. Mais par exemple, avec la *Poussière*, avant de réaliser je ne savais pas mais je vois beaucoup de poussière qui monte. Je pensais que la poussière descend, de haut en bas.

PL – Ah oui, oui.

JN – Mais en fait il y en a beaucoup qui monte.

PL – Ah oui ok ! Oui c'est étonnant, on s'attend pas à ça.

JN – Avec ça j'ai compris que, par exemple, la pluie tombe sur la terre parce que la poussière qui fait le centre moléculaire, autour il y a de l'eau qui se développe et il tombe. Donc dans l'atmosphère il doit y avoir beaucoup de poussière. Donc pour avoir beaucoup de poussière dans l'atmosphère, il faut que poussière monte. Et tout ça je ne savais pas. Je l'ai découvert en faisant cette pièce ... Bon ce n'est pas encore prouvé mais c'est comment dire ... J'arrive pas à trouver le bon mot ... Comment je peux dire ça heu ... quelque chose qui n'est pas encore prouvé mais l'idée.

PL – Une hypothèse ?

JN – Hypothèse voilà, hypothèse. Donc on peut avoir des hypothèses en regardant des œuvres.

PL – Oui !

JN – Toujours il y a ce genre de choses. C'est pour ça que je me dis, en faisant des œuvres, mes œuvres sont comme le bâton d'un aveugle.

PL – Hum comment vous ... enfin, vous avez chercher avec *Poussière* à montrer la poussière, la mettre en évidence. Est-ce que ça été difficile de trouver un système, ce système vidéo là, que vous avez mis en place, c'était difficile à imaginer ou est-ce que c'est venu rapidement ?

JN – En fait, dès le départ j'ai, je voulais montrer la poussière, j'ai essayé de filmer avec mon petit caméra, et petit à petit j'ai trouvé que c'est mieux d'avoir un fond noir, et la lumière c'est mieux d'avoir deux de chaque côté. Comment on peut expliquer ? Face à face, et caméra est dedans. La mise au point est à l'intérieur du faisceau lumière.

PL – Et donc vous avez tout de suite utilisé une caméra pour montrer la poussière ?

JN – Oui. Après, il vaut mieux mettre l'abat-jour autour de l'objectif, pour que la lumière touche pas directement à l'objectif. Petit à petit j'ai trouvé la technique pour montrer mieux la poussière. Mais en fait heu, bon j'ai trouvé quelque moyen pour mieux montrer la poussière, mais en réalité je ne sais pas encore qu'est-ce qui fait le mieux montrer la poussière. Par exemple, cette fois-ci, pour utiliser la lumière, j'ai pensé à utiliser la lumière de comment dire ... de diodes.

PL – Ah heu des LED ?

JN – LED, oui voilà. Je vais utiliser les LED parce que même ... au théâtre maintenant la lumière c'est des LED. Bon je n'ai pas essayé, j'ai demandé à quelques personnes mais les gens ne savent pas. J'avais un peu peur que les LED ne montre pas bien la poussière. Je ne sais pas encore quelle est la meilleure condition pour montrer la poussière physiquement. Je sais qu'avec la lampe traditionnelle de théâtre, on montre bien, mais je ne sais pas pourquoi ça montre bien. Comme quand on réfléchit physiquement, je ne sais pas qu'est-ce qui est le moyen le mieux montrer. Là je me pose la question, ça veut dire que je commence à quelque chose que je ne sais pas. Ça veut dire que je touche le monde. Je commence à comprendre ; j'ai compris, mais je n'ai pas encore compris.

PL – D'accord ! et heu ... aussi, j'ai pas vu l'œuvre en vrai mais, d'après les photos que j'ai vues, il y a l'écran-

il se lève

JN – Je ne sais pas si le fil passe, je déplace encore l'ordinateur.

PL – Ce que je voulais dire c'est que en fait, le dispositif avec la caméra il est derrière le moniteur où vous montrer la poussière. Ah oui alors ... oui, oui, je reconnais le dispositif et l'écran ... il est ...

JN – Je ne sais pas si vous voyez quelque chose ?

PL – Si, si ça va.

JN – Il y a câble qui [inaudible] à télévision.

PL – Donc le téléviseur est éloigné de l'endroit où vous filmez.

JN – Attendez pardon, j'entends pas bien. Qu'est-ce que vous dites ?

PL – Je dis que le téléviseur où on voit la vidéo, il est éloigné de la caméra qui filme.

JN – Oui en fait, mais heu là cette pièce, comme FRAC collection, je peux prêter aux gens. Il y a des gens qui exposent parfois juste à côté de téléviseur. Ça je laisse la liberté.

PL – D'accord, ça c'est pas ... Ok.

JN – Là ici, il y a 4-5 mètres de distance entre le téléviseur et le dispositif, c'est adapté à cet espace. En fait, je préfère bien que le spectateur regarde d'abord la télé, passer quelques moments, et qu'il se pose la question « qu'est-ce que c'est ces petits points qui bougent ? », et découvre après la caméra. Comme ça, ça fait ... je ne sais pas. Je ne veux pas montrer caméra d'abord, avant que les gens voient télévision.

PL – Vous voulez qu'ils se posent des questions et qu'ils aient des hypothèses justement ?

JN – Oui, qu'ils développent ses idées sur ces images et après comprendre la réalité. Mais je ne comprends pas très bien votre vocabulaire, caméra, circuit fermé vous avez dit ?

PL – Oui, circuit fermé, effectivement. Parce que ...

JN – Dites-moi.

PL – Le dispositif que vous avez mis en place correspond à ce qu'on appelle un circuit fermé. C'est-à-dire que votre caméra filme quelque chose et vous redonnez tout de suite, pas très loin, l'image que vous filmez. Donc le spectateur, exactement comme vous venez de le présenter, voit l'écran et après il découvre le système avec la caméra et ça fait un circuit fermé. Vous comprenez ?

JN – Ce logique quand on regarde smartphone, c'est toujours circuit fermé ?

PL – Oui aussi !

JN – Même quand on prend une photo avec smartphone, c'est circuit fermé parce qu'on voit l'écran, ce qu'on voulait prendre en photo. Donc c'est ça ?

PL – Oui c'est hum ... une image qu'on filme, qu'on déplace jusqu'à un autre point et qui après est observable, et qu'on peut retourner à ce point où ça été filmé.

JN – Il y a d'autres façons d'être circuit fermé ?

PL – Comment ça ?

JN – Heu parce que préciser circuit fermé ça veut dire qu'il y a autre chose que circuit fermé.

PL – Oui, par exemple, le circuit ouvert ça va être la télévision. Parce que la télévision c'est une image qu'on filme à un endroit précis mais qu'on envoie partout dans le monde. Ça c'est un circuit ouvert. C'est-à-dire que les gens voient par l'origine de l'image. Ça va ?

JN – Donc le problème est si l'origine de l'image est devant lui, c'est circuit fermé.

PL – Comment ?

JN – Quand l'origine de l'image est devant lui, et si une caméra qui prend l'image de cette chose, ça fait circuit fermé. Donc si l'image n'est pas devant lui, ça fait l'image ouverte.

PL – Voilà c'est ça, ça peut être ça. Donc vous, vous aviez pas pensé que c'était un circuit fermé ?

JN – Non, j'ai pas d'idée qu'est-ce que circuit fermé.

PL – Eh bien, voyez par exemple, en anglais, pour parler de la surveillance, on dit *closed-circuit television CCTV*. Et donc la surveillance, c'est un système vidéo en circuit fermé. C'est-à-dire qu'on filme un endroit précis, une place par exemple, et il y a quelqu'un qui surveille cet endroit et il peut, il a accès à l'endroit filmé mais c'est une image vidéo qui est pas transmise au monde entier. C'est juste ce circuit-là.

JN – Ah c'est plutôt juridique ?

PL – En fait le circuit fermé, c'est pleins de trucs, oui il y a du juridique, mais c'est aussi utilisé en électricité par exemple quand la lumière est allumé, le circuit électrique est fermé et quand la lumière est éteinte, ça veut dire que le circuit électrique est ouvert.

JN – Quand c'est éteint c'est ouvert ? Ah oui ...

PL – Oui parce que du coup *fais des schémas avec ses mains* là c'est ouvert *il comprend* voilà.

JN – Oui mais je n'arrive pas bien à comprendre le lien avec l'image. Electrique c'est lumière, j'ai l'impression c'est contraire.

PL – Ah, vous avez l'impression que c'est un circuit ouvert justement vous ?

JN – Parce que si avec vidéo, c'est ouvert comme avec votre explication lumière, il y aura pas d'images. Parce qu'elle est électronique. L'électricité ne passe pas.

PL – Mais si l'image passe, ça veut dire que le circuit est fermé.

JN – Comment ? Vous pouvez me répéter là ?

PL – Si le circuit est fermé, ça veut dire que l'image passe, en continu. Mais si on coupe le circuit, si on l'ouvre, l'image peut plus circuler, elle s'arrête.

JN – Mh ... c'est ça.

PL – Et ici, l'image est filmée et elle est renvoyée à la caméra tout le temps, c'est-à-dire qu'il y a ce direct- C'est en direct *Poussière* ?

JN – Oui.

PL – Voilà, et donc la caméra filme tout le temps les poussières qui se déplacent, et c'est renvoyé tout le temps au moniteur, et le spectateur peut tout le temps voir l'image.

JN – Là, je vous vois, mais est-ce que ça c'est circuit ouvert ou fermé ?

PL – Fermé.

JN – Je me vois moi-même aussi, avec petit image sur l'ordinateur : ça c'est circuit fermé ou circuit ouvert ?

PL – Circuit fermé.

JN – Moi-même qui suit devant mon ordi, c'est fermé ?

PL – Oui. C'est un peu comme se regarder dans un miroir, c'est un circuit fermé parce qu'on voit tout de suite l'image en direct, et elle ne revient qu'à nous, elle n'est pas disponible pour la terre entière.

JN – Ca veut dire que moi-même, devant l'écran, ça c'est circuit fermé, mais la poussière dans l'écran c'est circuit ...

PL – Fermé.

JN – C'est fermé, d'accord. Ouais ... Quand c'est ouvert, quand cette image est diffusée dans le monde entier, ça s'appelle ouvert ?

PL – Eh bien oui on appelle ça ouvert parce que justement elle est diffusée partout, à pleins d'endroits. Mais quand elle arrive à un endroit, elle va pas plus loin.

JN – Si y'a deux écrans ? ou trois écrans, ça c'est ouvert ou fermé ?

PL - *réfléchit* ça dépend comment ils dialoguent avec la caméra.

JN – Ouais ... Si c'est dans une maison, y'a plusieurs écrans, si plusieurs personnes regardent, c'est fermé ou ouvert ?

PL – Ça dépend ce qu'ils regardent ; s'ils regardent des images, par exemple : si sur les écrans il y a des images des autres pièces dans la maison, c'est un circuit fermé, parce qu'on va d'une pièce à un écran et ça tourne. Mais si les écrans montrent un film, ou quelque chose qui a lieu dans un autre pays, eh bien là ça sera ouvert.

JN – Quand c'est autre pays, c'est ouvert, là je comprends bien mais dans une galerie, la poussière, si y'a plusieurs écrans, diffusés dans plusieurs salles, ça sera toujours fermé ou ouvert ?

PL – Oui, oui, si vous filmer votre poussière, mais que vous mettez plusieurs écrans, et que vous diffusez la poussière sur ces écrans, c'est quand même un circuit fermé car tout est ensemble, tout est relié.

JN – Oui mais télévision tout est relié aussi.

PL – Oui !

JN – La télévision dans le monde.

PL – Je comprends ! *rires* Comment je peux expliquer ... La télévision, comment dire-

JN – C'est difficile.

PL – Oui, oui, nan, nan mais c'est bien, moi ça me fait travailler aussi mes explications ... La télévision, l'image hum ... ne peut pas revenir à son origine, c'est-à-dire que le spectateur va être le point final. Il ne va pas pouvoir retourner au point de départ du circuit. L'image va aller de là où on la fabrique, jusqu'au téléviseur, après le téléviseur va être vu par le spectateur, mais le spectateur peut pas retourner au début. Alors que, pour votre circuit fermé par exemple, on a la poussière qui est filmée par une caméra, puis après s'est envoyé jusqu'à un téléviseur, ensuite le téléviseur est vu par un visiteur/spectateur, et le spectateur peut aussi voir la poussière puisqu'elle est à quelques mètres.

JN – Donc on peut lui prouver que c'est la réalité quand c'est fermé, et quand c'est ouvert, comme l'image drapeau, y'a des gens qui disent que c'est fabriquer de NASA, et ... y'a des gens qui disent que c'est pas la réalité

PL – Quelle image ?

JN – Heu de NASA, de la lune, première personne qui a marché sur la Lune.

PL – Ah oui ! Eh bien, par exemple oui, oui c'est vrai ça.

JN – Parce qu'on ne peut pas prouver ... c'est comme ça qu'il y a des gens qui disent que c'est une fausse image.

PL – Oui.

JN – Avec la guerre qui comment peut-être en Ukraine, là on ne sait pas quelle image est vérité et quelle image est fausse.

PL – Oui, exactement... Alors, qu'est-ce que, qu'est-ce que ... Ah justement, je vous ai parlé de la vidéosurveillance, de surveillance, tout simplement. Parce que, mon hypothèse pour mon mémoire c'est de vérifier si le circuit fermé justement, cette idée de boucle, ça veut forcément faire penser à la surveillance, parce que la surveillance utilise ce système. Mais est-ce que circuit fermé ça veut forcément dire surveillance, vous comprenez ?

JN – La dernière phrase je n'ai pas compris.

PL – Mon hypothèse c'est de savoir si le circuit fermé veut forcément faire penser à la surveillance.

JN – Le circuit fermé est forcément quoi ?

PL – Heu forcément lié à la surveillance.

JN – Lié à la surveillance ...

PL – Par exemple, est-ce qu'on peut imaginer qu'il y a une idée de surveillance dans votre œuvre *Poussière* ?

Il réfléchit

PL – Vous pouvez répondre non, il n’y a pas de problème. C’est justement toute la question.

JN - ... Avant-hier, curieusement, personne n’est venu à l’exposition d’ici, mais la caméra était toujours diffusée. Donc là, ça marchait pas la surveillance, c’était toujours allumée, on voit la poussière mais c’est pas ... personne n’a surveillé.

PL – Ah ok !

JN – Là avec votre questionnement, ça me rend de réfléchir à un point très intéressant. Tout à l’heure je vous ai dit que je veux que le spectateur trouve la télévision d’abord et regarde un moment et je n’ai pas encore réfléchi de pourquoi dans ce sens-là. Mais là, votre phrase me fait comprendre que les gens imaginaient ce qu’ils ont fait eux-mêmes, et c’est après qu’ils ont compris qu’ils ont surveillé la réalité qui se passe à côté.

PL – Ah ! Vous pensez que ça peut être une interprétation ?

JN – D’abord, l’image que les gens regardent ... Quand je regarde un tableau, surtout la peinture abstraite, les gens essayaient d’imaginer toutes les possibilités. Je pense que les gens font ça en regardant la télévision, l’image avec les points qui bougent. Et à la fin ils ont compris, en regardant la caméra, qu’ils ont fait la surveillance de la réalité. C’est là que je trouve quelque chose d’intéressant. Moi-même je peux pas expliquer, parce que chaque personne va penser autre chose. Mais ça se passe quelque chose au moment où ils ont compris que ce qu’ils ont fait c’est la surveillance. Parce qu’au départ, ils ont pensé que c’était enregistrement de l’image, fabriquée par l’artiste.

PL – Oui, vous aviez pas pensé à cette possibilité, dans votre œuvre ?

JN – Si. Mais je n’arrive pas à faire la phrase comme ça.

PL – Ah d’accord. Donc vous aviez cette idée de surveillance, mais vous aviez pas pensé heu ...

JN – Je sais quelque chose qui parle intéressant. Mais je ne peux pas expliquer aux gens qu’est-ce que j’essaie de faire au spectateur.

PL – Mh, ok ça va dans votre démarche de ...

JN – Votre explication de l’image fermée, comme vous avez dit heu ... J’arrive plus à trouver votre vocabulaire.

PL – Circuit fermé.

JN – Circuit fermé ! Circuit fermé de l’image, avec cette logique. Je comprends moi-même ce que je suis en train de faire.

PL – En fait voilà, c’est toute ma question parce que, ce que j’essaie de dissocier c’est qu’il y a comment dire ... le mécanisme de circuit fermé, c’est-à-dire cet effet de boucle, et la surveillance. Les deux sont pas la même chose. La surveillance utilise le circuit fermé, mais le circuit fermé n’est pas forcément de la surveillance.

JN – Nan mais, quand on sait que c’est l’image fermée, on fait bien image fermée, mais quand on sait pas, c’est complètement autre chose.

PL – Oui.

JN – Que ce qu’on regarde.

PL – Et justement je voulais vous demander, vous pensez que vous, comment dire ... le système vidéo que vous avez mis en place il sert à surveiller ? Est-ce qu'on pourrait dire ça ?

JN – Si on définit, si surveiller c'est : on regarde quelque chose de réalité, oui c'est surveiller.

PL – D'accord.

JN – Là je dois parler une chose, mais quelques années avant de faire cette pièce *Poussière*, j'étais invité dans festival de film expérimental, à Paris, dans un cinéma. Et ce que j'ai exposé dans la salle de film, à l'écran y'a pas de lumière, noir, mais il y a le son qui continue et les spectateurs essayaient d'écouter tous les sons qu'on entendait par haut-parleur. Et en fait ce n'est que son de réalité extérieure dans la rue de Paris.

PL – Oh ! Donc là vous avez fait un circuit fermé de son.

JN – Parce que, comme je vous ai montré tout à l'heure avec cette pièce *mets les mains devant et derrière ces oreilles* avant je travaillais beaucoup avec le son et l'espace.

PL – Oui.

JN – Là donc la pièce de cinéma, c'est pas expérimental de cette époque, c'était très proche de la *Poussière*. Les gens savaient que c'était un festival de cinéma expérimental, les gens essayaient d'écouter et regarder au maximum et en fait ce n'est que réalité du monde.

PL – Oui en fait, c'était pas tant un film, c'était même plutôt une sorte de vidéo, d'installation ...

JN – Y'a pas d'images.

PL – Oui voilà, mais ce que je veux dire c'est que c'était pas enregistré, c'était tout le temps du direct. Donc, est-ce qu'on peut dire que c'était un film quand même ? Moi je suis pas sûre, mais ... Qu'est-ce que vous en pensez ?

JN – Dans le festival expérimental, il y a pas de film mais c'est une diffusion de cinéma. D'ailleurs les spectateurs pensent que ce sont des films. Je n'ai jamais dit, y'a des gens qui sont sortis de cette séance, peut-être ils ne savent rien du tout, peut-être, je ne sais pas.

PL - *surprise* Ah c'est possible !

JN – D'ailleurs, mes expériences en musée d'art moderne de la ville de Paris, au musée j'ai déposé deux grands haut-parleurs et dans espace du musée- normalement le musée est un espace très spécial pour le bruit. Il y a beaucoup de ... comment dire ... aération ?

PL – Oui.

JN – Donc le petit bruit de moteur, et le bruit des pas des spectateurs. Surtout le bruit dans le musée c'est silence, beaucoup de silence.

PL – Oui.

JN – Mais là j'ai fait le son de l'extérieur du musée, donc les gens essayaient de comprendre qu'est-ce que c'est ce bruit, alors que c'est que le bruit de l'extérieur du musée. Donc parfois il y a des voitures qui passent, la voiture de police qui passe. Devant le musée d'art moderne de la ville de Paris, il y a, une fois par semaine, il y a le marché devant, donc entend le marché. Et les gens ... J'ai pas expliqué ce que c'est mais il y a le microphone sur le toit du musée et on entend le son de l'extérieur. Toutefois, je pense que c'est très, très proche de démarche de *Poussière*.

PL – Et donc ça c'est encore au Centre Pompidou ?

JN – Nan c'est pas Pompidou, c'est musée d'art moderne de la ville de Paris. Pompidou c'est musée national. Musée d'art moderne c'est ville de Paris.

PL – D'accord.

JN – Non, non il apparaissait à une époque c'est ... l'année 2000.

PL – Donc l'œuvre sonore dont vous me parlez elle est au musée d'art moderne de Paris ?

JN – Oui.

PL – D'accord très bien, j'irai regarder ça. Merci. Je voudrais enchaîner, je voudrais vous poser une autre question, toujours sur le système vidéo de *Poussière*, donc on a dit qu'il pouvait servir à surveiller, mais est-ce qu'il peut aussi servir, comment dire ... est-ce qu'il peut avoir un usage esthétique, ou un usage expérimental ... Vous comprenez ce que je veux dire par usage ?

JN – J'ai pas bien compris, pardon.

PL – Je voudrais savoir quel usage on peut donner au circuit vidéo que vous avez créé. A savoir, est-ce qu'on peut dire que ce circuit fermé il a, par exemple, un usage esthétique ? Ou est-ce qu'il a un usage, mettons, expérimental, ou un usage symbolique ? Je peux expliquer plus si vous voulez, parce que c'est vrai que j'ai pas très bien introduit mon idée ... Je vous explique peut-être un peu plus ?

JN – Oui mais ... là, je veux parler de quelque chose, surtout c'est vous qui me faites comprendre que ma pièce existe au moment où les gens découvrent la caméra.

PL – J'ai pas compris.

JN – Les gens avoir une idée en regardant l'image du téléviseur, mais il ne comprend pas, il ne sait pas encore ce que c'est. Après quand il découvre caméra, c'est le moment que ... il comprend pas seulement le système, il comprend ce qu'il a fait était ... Je ne sais pas, j'arrive pas à trouver le bon vocabulaire ... L'acte qu'il a fait devant l'écran ... qu'est-ce que c'était l'acte avant de regarder caméra ? ça veut dire que l'image qu'il a regardée, il ne sait pas ce que c'est. Et quand il découvre caméra, c'est le moment qu'il comprend ce qu'il a fait. Mais ce tout petit moment à comprendre, c'est peut-être 0,01 seconde, c'est ce moment où le spectateur saisit ma pièce. Il y a peut-être des gens qui passent 1h devant le téléviseur, et regarder la caméra 2 secondes après mais en tant qu'œuvre d'art, ça existe ce moment où il comprend que c'est caméra qui est attachée au téléviseur, donc c'est 0,1 seconde ...

PL – Oui, ça lui donne une solution.

JN – Dans son cerveau, il a essayé de comprendre ce qu'il avait fait avant de savoir ça. Celui qui a passé 1h devant le téléviseur en essayant de comprendre-

PL – Quelque chose.

JN – quelque chose qui va passer, ça passe pas encore, je vais attendre encore 10min, si après 10min ne passe pas je m'en vais, c'est là qu'il heu ... Il était sur la chaise, il est debout et se déplace et c'est le moment qu'il découvre caméra. Mais cette heure, c'est pas une pièce.

PL – Ouais. Hum ... Je réfléchis parce que c'est un peu comme piéger le spectateur mais en même temps c'est pas un piège.

JN – Oui, oui, c'est un piège. A partir du moment où je cache la caméra, ça fonctionne comme un piège. Mais ce piège qui fait voir aux gens, mais chaque personne qui est pas heu ... après ça je peux pas le

dire mais heu ... Peut-être ce moment qu'ils ont commencé de [inaudible] tous les images qu'on voit sur la télévision, peut-être, bon je découvre le doute, il faut douter des choses ... Bon, là je peux pas dire parce que chaque personne penserait des choses. Mais qui découvre quelque chose, donc ... Peut-être j'impose la découverte de quelque chose, c'est pas découvrir la caméra, c'est pas découvrir ce système. Mais découvrir la vie quotidienne et ... Bon, peut-être je fais découvrir qu'il faut douter de voir des choses.

PL – Parce que c'est vrai que quand on regarde cet écran, le premier écran, on voit des choses, moi je trouve que ça fait très comment dire spatial et en même temps on dirait des fonds marins. Il y a tout un imaginaire de paysage un peu étrange qui me viennent en tête.

JN – Oui.

PL – Voilà. C'est très esthétique en fait.

JN – Oui, très esthétique oui.

PL – Vous êtes d'accord. Et après, on se rend compte, enfin on pense que la vidéo est là pour faire voir quelque chose de beau d'esthétique, et après on découvre le système et ça nous fait changer d'avis un peu sur ...

JN – Déjà, ça fait comprendre cette esthétique mais pas fait par l'artiste. L'artiste n'a pas travaillé sur l'esthétique.

PL – Elle est réelle en fait.

JN – Réelle, oui. *temps* Dans l'histoire de l'art il y a le réalisme. Le réalisme montre le monde plus réel, et il y a des mouvements qui n'est pas réalisme, plutôt fantasme.

PL – Le romantisme ? avec le sublime

JN – Le romantisme, oui. Donc beaucoup de gens pensent que les artistes travaillent sur ça, sur heu quelque chose symbolique, mais en fait je fais degré zéro de fabrication. Mais degré zéro de fabrication même valeur pour ceux qui regardent.

PL – Oui c'est que vous faites croire que c'est quelque chose de fabriquer comme vous dites, alors que vous n'avez touché à rien presque.

JN – Voilà.

PL – Ouais, ouais ok, super. Heu j'ai ... oui, je voulais parler... En fait, j'ai lu un livre qui parlait justement des œuvres de surveillance. L'auteur écrivait que ces œuvres de surveillance elles avaient, elles répondaient à des usages, c'est-à-dire que soit c'était une critique de la surveillance, soit c'était une esthétique, soit c'était ludique. Et hum à la toute fin sa conclusion c'est de dire que finalement la surveillance ça nous pose la question personnelle de l'identité. Moi l'idée d'identité je la trouve un petit peu ... large, et peut-être qu'on peut plus se questionner sur comment dire ... le circuit fermé rend compte d'une présence. Vous comprenez ?

JN – Oui.

PL – Est-ce que vous êtes d'accord ?

JN – Vous parlez d'un auteur, quelqu'un qui a écrit ses phrases, c'est qui ?

PL – C'est Sophie Limare et le livre ressemble à ça.

JN – *Surveiller et sourire* ...

PL – Oui.

JN – C'est qui ? C'est une sociologue ?

PL – C'est une historienne de l'art qui travaille à l'Université de Bordeaux.

JN – Ah oui ?

PL – Mh ! Et elle a écrit ça avec heu ... c'est une collection, donc la collection s'appelle *Parcours numériques* et c'est une collection qui a été créée par Maurice Merleau-Ponty. C'est ça ? Je crois oui. C'est bien ça le nom ? Maurice Merleau-Ponty³⁰ ?

JN – Attendez, vous parlez de Merleau-Ponty ?

PL – Oui, si vous voulez j'écris dans la conv- ou alors je vous écris sur Whatsapp, je vous donne le titre.

JN – Oui, mais c'est, c'est un livre ancien ?

PL – Non, non, ça date de ...

JN – J'ai pas compris la liaison avec Merleau-Ponty.

PL – Eh ben c'est lui qui a commandé ce livre-là, pour faire simple.

JN – Merleau-Ponty a ... ?

PL – Commandé.

JN – Commandé à cette personne. Ça veut dire qu'à l'époque Merleau-Ponty est vivant ?

PL – Heu oui.

rires

JN – Oui, c'est vieux le livre.

PL – Bah non.

JN – C'est pas actuellement ?

PL – Non, ça date de 2015.

JN – Mais Merleau-Ponty n'est pas encore vivant ? Je ne sais pas. Je pensais toujours que Merleau-Ponty c'était quelqu'un de l'époque de Sartre, années 1960.

PL – Oui moi aussi ! Je regarde, Merleau-Ponty ...

JN – Je connais pas très bien ...

PL – Bah alors oui, qu'est-ce que c'est que cette histoire, pourquoi je me trompe ? Ah nan, nan ! Attendez, c'est pas lui, c'est un italien.

³⁰ Ma mémoire m'a joué un mauvais tour à cet instant-là. J'ai corrigé mon erreur par la suite.

JN – Ah c'est quelqu'un d'autre.

PL – Oui, c'est quelqu'un d'autre mais c'est aussi un philosophe, ah ! J'y étais pas du tout, vous allez vous moquer de moi : il s'appelle Marcello Vitali-Rosati.

JN – Je connais pas, nan.

PL – C'est parce que je confonds, je sais pas pourquoi, pardon.

JN – Je croyais que vous commencez par côté de sociologie, qui n'est pas du domaine de l'art. Mais là vous êtes complètement dans le domaine de l'art.

PL – Heu oui c'est vrai que mon sujet est très proche de l'art et le côté sociologique c'est justement parce que je fais ces entretiens. Je me base pas juste sur une analyse que je vais faire moi-même sur des textes que je vais lire, mais je veux aussi rencontrer les artistes des œuvres que j'ai sélectionnées. Et en fait ça m'est très utile parce que, voyez, vous m'avez parlé de vos études scientifiques, sur l'environnement, etc., et moi j'avais pas du tout cette notion en tête, je savais pas du tout que c'était quelque chose qui vous intéressait et ça change beaucoup de choses par rapport à *Poussière*, parce que moi, *Poussière*, je pensais que c'était une œuvre tout simplement esthétique, pour être beau, et là j'en apprend beaucoup, beaucoup plus, c'est très important d'avoir ces entretiens.

JN – J'amène deux livres pour vous montrer.

PL – Oui, allez-y.

JN – Au final j'ai emmené 5 livres. D'abord une exposition 4.14 à centre d'exposition d'école des beaux-arts de Bourges.

PL – À Bourges, ok.

JN – Dans salle d'exposition, il n'y a rien, vide. Il n'y a que la lumière qui change. C'est vraiment la lumière de la salle. Et la force de la lumière décroît petit à petit qui devient noir. En prenant une ou deux minutes je crois, je sais plus combien de temps. Après donc la salle devient complètement noire et après ça commence à revenir doucement.

PL – Comme le soleil qui passe.

JN – Et en fait, il faut être là-dedans pour comprendre. Tout le monde sait bien que comme heu crépuscule, on donne émotion nostalgique. Je ne sais pas pourquoi avec lumière qui est tout doux ça devient très nostalgique. Ça donne quelques émotions seulement avec force de la lumière. Et ça continue dans l'espace, normalement il y a la galerie d'exposition. Et quand on entre une fois là-dedans, après on oublie combien de temps on est resté.

PL – Ah !

JN – Parce que ça change peut-être le côté dormant de nuit noire.

PL – On perd ses repères en fait.

JN – Oui. Bon, dans *Bila Savoye*-

PL – Les heures claires.

JN – De Le Corbusier, on a invité plusieurs artistes dont j'étais. On a exposé des sculptures, des petits accessoires par-ci par-là, et moi je voulais pas exposer objet comme toujours. J'ai montré que le son. Le son qui diffuse seulement quelques secondes, je sais plus c'est calcul par Modulor de Le Corbusier. Une

fois par heure, quelques secondes de son très aigu, très aigu que ça peut devenir désagréable mais avec le son, on peut sentir que notre corps est dans l'architecture, que quand on marche, on sait bien qu'on marche avec le son, quand on change de direction, on change de direction. Et on peut sentir l'espace de Bila Savoye avec le son, une fois par seconde. Au centre de cette architecture que j'ai découvert que cet endroit est très bien pour diriger partout dans architecture. En fait, j'ai découvert après que Le Corbusier a fait ce point exprès c'est l'endroit sorti de cuisine pour que le cuisinier dire : à table ! et tout le monde écoute dans toute l'architecture.

PL – Ah ! oui, donc vous avez vraiment bien choisi l'endroit.

JN – J'ai choisi par hasard un point qui diffuse dans toute l'architecture, en fait Le Corbusier savait ça. Voilà. Donc j'ai montré quelqu'un qui vient voir l'architecture ce centre, il sait pas que c'est un bon point. Et je voulais faire quelque chose aussi logique en fait. Et bon ... celui-là je parle après. APDV. C'est association APDV à Paris, dont j'étais associé. Je suis un des premiers membres de cette association. C'est dans le HLM. Autour de Paris il y a beaucoup d'HLM comme ça, construit par briques. Plus souvent sont des architectures des années 1930. Parce que la France a fait travailler les allemands. C'est à cause de Première Guerre mondiale. Je trouve pas le vocabulaire pour dire ça. La France a gagné la guerre contre l'Allemagne, ont fait travailler les allemands pour la France. C'est à cause de ça qu'on a Deuxième Guerre mondiale. Les allemands très fâchés, faire travailler peuple. Là Dans cette heu ... J'ai une photo dans mon site internet mais dans HLM J'ai passé le son de l'oiseau coucou une fois par jour.

PL – Dans le bâtiment ?

JN – Au centre de HLM, là où 2000 personnes habitent. Mais il n'y a pas beaucoup de conversations parce qu'il y a beaucoup de migrants, beaucoup d'étrangers habitent. Ça donne atmosphère assez triste. C'est pour ça que nous on a fait venir beaucoup d'artistes, de travailler l'art contemporain au sein de HLM. Ce catalogue, il y a beaucoup de travail artistes. Et moi, dès le départ j'ai mis ce coucou qui diffuse deux fois, alternatif, coïncidence, pour que ... j'espérais que habitant de HLM se parlent : « est-ce que vous entendez coucou ? » des choses comme ça. Donc, dans l'endroit où il y a pas de conversation, je voulais créer la conversation entre les gens.

PL – Ok.

JN – Donc je voulais intervenir sur la société en faisant l'œuvre d'art. Je ne sais pas qu'est-ce qui peut se faire mais je voulais déclencher quelque chose. Et là, avec votre explication de circuit fermé, de caméra, vous m'avez fait comprendre ce que j'ai fait. En fait c'est déclencher quelque chose. Je provoque à déclencher plutôt au spectateur. Mais là avec HLM c'est par hasard, les gens ne savent pas que l'artiste intervenir. Mais dans le musée ou la galerie, on sait évidemment que c'est l'artiste qui a fait, mais ce qu'il a fait c'est déclencher des gens à commencer à réfléchir.

PL – Vous cherchez à déclencher une réaction, mais sans, comment dire, après contrôler la réaction. Vous voulez juste la déclencher, et après, les gens ...

JN – Oui ... J'ai à peu près l'idée, mais je ne veux pas déclencher assassinat dans HLM !

PL – Non, non ! Justement, ce que je veux dire c'est que-

JN – Je pensais c'est que ... Je pensais bonne chose mais heu ...

PL – Comment ?

JN – Je veux que ça devient bonne chose pour la société. Je veux pas faire quelque chose de méchant. Et heu ... Tous mes travaux il y a ce sens, de déclencher que les gens à commencer à réfléchir. Commencer à bouger quelque chose.

PL – Très bien. Eh bien ... Ah oui, donc vous cherchez à déclencher quelque chose, mais vous cherchez pas forcément à faire réaliser par exemple-

JN – Je ne sais pas quoi et d'ailleurs ... je fais quelque chose que je ne sais pas. Je sais pas le résultat. Voilà, je veux plutôt savoir le résultat en faisant cette pièce.

PL – Donc finalement c'est très expérimental.

JN – Oui.

PL – Comme processus ...

JN – Là je pense quand on voit c'est expérimental. Si il n'y a pas de côté expérimental, il n'y a pas de signification de l'art contemporain.

PL – D'accord ... C'est comme ça que vous définissez l'art contemporain, c'est par le fait qu'il y ait une expérience ?

JN – Plutôt moi mon souhait, un peu comme démocratie. Si je ... démocratie, bon je ne sais pas si ça tient en français, mais c'est ici pour japonais, c'est un peu comme vélo. On pédale, si on s'arrête de pédaler, il y a plus de démocratie. Parce que le vélo s'arrête. Démocratie si on continue pas, c'est fini. Et je pense que l'art contemporain c'est même chose. On arrête l'expérimental, il y a plus d'art contemporain. Donc il faut quelqu'un qui pédale, quelqu'un qui fasse l'effort.

PL – Alors je regarde mes fiches pour voir si j'ai d'autres questions, mais je pense que ... qu'on a déjà parlé de beaucoup de choses ... Bon, j'ai une dernière question, mais je pense que elle va pas avoir beaucoup de sens vu ce qu'on a dit. Est-ce que vous pensez qu'il y a, comment dire, des symboles derrière *Poussière* ?

JN – Y'a, y'a quoi ?

PL – Des symboles.

JN – Symboles ? Des symboles ? Je connais pas ce vocabulaire.

PL – Heu des symboles des hum ... Je sais pas comment ...

JN – Des symboles ?

PL – Ouais.

JN – Des symboles ?!

questionnement commun

JN – Vous dites des symboles, des comme article pluriel ? symboles ? Oui. Est-ce qu'il y a des symboles ? Heu non.

PL – D'accord.

JN – Symboles c'est chaque spectateur qui invente.

PL – C'est bien ce qu'il me semblait vu tout ce qu'on a dit déjà, ça me semblait cohérent que ça soit propre au spectateur. Vous, vous êtes pas à l'origine d'un symbole, vous provoquez simplement une réflexion. Et bien merci beaucoup, pour toutes ces informations ! Je vais prendre le temps de tout

analyser. Est-ce que, par hasard, si j'ai d'autres questions que j'aimerais vous poser, est-ce que je peux vous rappeler ?

JN – Oui, tout le temps, oui.

PL – Super ! Très bien merci beaucoup !

JN – D'ailleurs, vous m'avez fait apprendre beaucoup de choses. Moi-même j'ai compris qu'est-ce que j'ai fait avec ma pièce.

PL – Eh bien très bien, je suis ravie !

JN – Très enrichissant pour moi !

PL – Super ! Pour moi aussi ! Et merci pour votre temps, et pour votre effort de parler en français, vraiment c'était très agréable !

JN – Vous me donnez la référence de ce livre que vous m'avez montré tout à l'heure.

PL – Oui, je vous l'envoie tout de suite sur WhatsApp.

JN – Oui, s'il vous plaît.

PL – Merci beaucoup en tout cas ! Bonne journée, au revoir !

JN – Bonne journée, à bientôt !

4 avril 2022

PL – Alors, je voulais qu'on rediscute par rapport à plusieurs choses. Je ne vous ai pas demandé, comment dire ... *Poussière* est une installation qui a été acquise par un FRAC, mais avant d'entrer dans le FRAC, quelle était la vie de cette installation ? Comment elle est née, est-ce qu'elle a fait des expositions ?

JN – J'ai exposé à plusieurs endroits, ah nan. Avant que le FRAC acquiert, je sais plus parce que cette pièce est une pièce, comment dire ça en français ... multiple, en 8, c'est-à-dire que même pièce peut avoir 8 exemplaires.

PL – Ah oui d'accord, il y a plusieurs exemplaires !

JN – Donc 1 achetée par un FRAC de Metz, FRAC Lorraine. D'ailleurs j'ai un peu peur qu'ils ont pas oublié tout ça. D'après mon mémoire, c'est bien marqué sur le contrat qu'ils ont acheté. Mais le contrat c'est ma galerie, c'est eux qui l'ont et moi je n'ai pas sur moi. Mais je suis sûr qu'ils ont acheté le n°1 de tous les exemplaires.

PL – Ah ! Donc, oui, ils ont vraiment acheté le tout premier que vous avez fait.

JN – Oui, voilà.

PL – D'accord. Et vous savez comment ils ont découvert votre travail ?

JN – Comment, vous parlez de leur idée ?

PL – Nan, nan, comment ils ont découvert *Poussière* et pourquoi ils l'ont acquise ?

JN – Ils sont venus à l'exposition que j'ai exposé à Centre culturel Suisse à Paris.

PL – D'accord ok. Donc *Poussière* existait avant l'acquisition.

JN – Oui, on peut pas acheter avant que ça existe.

PL – Eh bien, en fait justement, je vous pose la question parce que je discute aussi avec d'autres artistes et il y en a un qui, comment dire, a produit grâce aux financements du FRAC en question. Donc en fait il a créé l'œuvre pour le FRAC presque. Voilà, je voulais savoir si *Poussière* c'était le cas, ou si ça avait été créé avant.

JN – Non, c'était avant.

PL – D'accord, très bien. Et est-ce que, dans le même temps que vous avez créé *Poussière*, vous avez fait d'autres œuvres qui entrent en dialogue ou pas du tout avec *Poussière* ?

JN – Attendez, qu'est-ce que ... Il n'y a pas de relation directe mais il y a quelque chose qui m'a donné de l'idée pour arriver à *Poussière*. Je crois qu'il y en a, mais faut que je réfléchisse !

PL – Allez-y.

Il prend le temps de réfléchir

JN – Bon, j'ai beaucoup de travail avec la lumière. Par exemple, dans une salle entière de centre d'art à Bourges, qui s'appelle la Box, j'ai vidé la salle et j'ai exposé que la lumière de salle. C'est-à-dire, dans la salle vide j'ai contrôlé la force de la lumière.

PL – Ah oui, vous m'en avez parlé !

JN – Oui, de white cube, je sais pas si ça se dit en français ?

PL – Oui, oui.

JN – La salle est vide. Il y avait ça, il y a quelques autres ... Je me rappelle plus, je dois chercher ! Excusez-moi, je réfléchis un peu.

PL – Allez-y ! Prenez 5 minutes, je peux lire autre chose.

Il réfléchit et me montre un livre

JN – Donc l'exposition d'une salle vide.

PL – Elle s'appelle comment cette œuvre ?

JN – *Lumière*.

PL – *Lumière* et c'est de quelle année ?

JN – 1994. Je m'intéressais d'exposer le vide. Presque vide. Vide et presque vide. Et très peu de différence. Par exemple avec la lumière. J'ai exposé aux Bourses d'art, monument d'Ivry. Une salle, deux chaises, avec deux lumières qui changent très peu de force de lumière et bougent un peu l'ombre.

PL – Ah oui ok.

JN – À l'époque je m'intéressais beaucoup à très peu de différence. Ça aussi, en fait j'ai trouvé en même temps que la *Poussière*. Un bac c'est l'eau douce, l'autre bac c'est l'eau de la mer. Il y a très, très peu de différence que si on fait pas attention on ne voit pas la différence.

PL – D'accord. Oui, vous êtes sur quelque chose de très, très subtil.

JN – Oui. Donc, certains appellent ça inframince. Ça vient de Marcel Duchamp. Ce n'est pas directe référence à Marcel Duchamp mais je m'intéressais à légère différence des choses.

PL – D'accord. Alors, j'ai deux autres questions. Votre travail justement il est très, sur des choses très fines, des différences très minces et vous travaillez aussi beaucoup sur le son, on l'a vu, mais aussi sur la vision un petit peu, finalement. Et moi, ça m'a interrogé sur la notion de perception. Parce qu'à chaque fois vous délocalisez la perception, vous la décentrez pour que ça devienne une question. Alors que d'ordinaire c'est pas une question. Vous comprenez ce que je veux dire ?

JN – Oui, oui.

PL – Qu'est-ce que vous pouvez dire par rapport à cette notion de perception ? Est-ce que, d'abord, vous êtes d'accord avec ce que j'ai dit ? Ou est-ce que-

JN – Oui, oui, j'invite les gens à réfléchir mais plutôt ... c'est moi qui veux trouver des choses à réfléchir. Découvrir des choses. Je pense que je vous ai dit l'autre jour je fabrique des œuvres d'art, c'est parce que les œuvres d'art fonctionnent comme une canne des gens aveugles. C'est un outil comme tentaculaire des affects.

PL – Mais cette histoire de perception c'est constant, ça devient presque une mécanique de bouleverser comme ça la perception. C'est-à-dire que presque à chaque fois dans vos œuvres, vous faites en sorte de perturber la perception normale des choses pour que justement ça devienne quelque chose sur lequel on va réfléchir, sur lequel on va découvrir de nouvelles choses. Et donc pour arriver à cette réflexion, vous perturber la perception.

JN – Pas toujours, pas toujours. En tout cas le but n'est pas perturber. C'est pour aider à réfléchir.

PL – Donc l'idée c'est de changer un petit peu, se faire douter, pour faire réfléchir.

JN – Oui, la machine à réfléchir. Par exemple, je sais pas si j'ai l'image, ça par exemple *Il me montre des photographies de *Compter en binaire** C'est en fait, en France on compte les chiffres avec le pouce, puis les doigts ... Je ne sais pas les autres asiatiques, mais au Japon on plie le doigt à l'intérieur, et les indiens ils comptent avec les phalanges. Là avec la photo que je vous ai montré, avec ce système on peut compter jusqu'à 1200, je sais plus combien de chiffres !

PL – Beaucoup !

JN – Même logique que l'ordinateur, le binaire on peut compter à beaucoup de chiffres. Et ça, j'appelle ça la mémoire extérieure de notre cerveau. Première mémoire extérieure de notre cerveau.

PL – Les mains ?

JN – Voilà. L'écriture aussi c'est la mémoire extérieure de notre cerveau. J'ai réfléchi à ça parce qu'à l'époque, je sais plus en quelle année j'ai fait ça mais, c'est presque le début de l'arrivée de l'ordinateur personnel, 1995-1996 par-là. Et beaucoup de gens intéressés pour savoir comment ça fonctionne l'ordinateur. Et il y a de la mémoire à l'extérieure. Bon, déjà l'ordinateur est notre mémoire extérieure. Et j'essaie de trouver qu'est-ce qui était le premier mémoire extérieur de notre cerveau. Tout ça ce sont des machines qui aident notre pensée.

PL – Oui, donc vous diriez plutôt que vous cherchez à produire des machines, des circonstances de réflexion, mais que vous êtes pas forcément dans un travail de perception. C'est que des fois ça se présente à vous comme ça.

JN – Perception mais heu ... pas seulement !

PL – Pas que, voilà ! Pas seulement, ok. C'est intéressant parce que quand j'ai découvert votre travail, tout de suite j'ai pensé que justement que c'était une perturbation de la perception et en fait il se trouve que j'ai toute une catégorie dans ma sélection d'œuvres où il y a 3-4 œuvres qui sont justement des perturbations de la vision. Et en fait c'est assez amusant parce qu'il y a une autre artiste qui s'appelle Edith Dekyndt, je sais pas si vous la connaissez, elle est belge. Elle a fait aussi un travail sur la poussière, vraiment comme vous, avec une installation de lumière et une retransmission. Donc vous la connaissez pas, c'est ça ? C'est étonnant parce que vos deux travaux sont très, très similaires et ... faudrait que je regarde les dates, pour savoir qui a copié !

Rires

JN – Personne n'a copié, mais il y a une artiste belge, origine anglaise, qui est très connue d'ailleurs maintenant. Pas de poussière mais beaucoup de travail qui fait de choses ressemblant à moi. Elle est devenue très connue, mais je me suis dit je ne peux pas continuer cette direction parce que ça ressemble trop. Veronica Jassens.

PL – Ah Ann Veronica Jassens ! Ah oui effectivement elle a aussi fait ...

JN – Ami d'elle est venu me voir à mon exposition et ça l'a vraiment choqué de ressemblance. Il a tout de suite me demander s'il peut envoyer image, à l'époque il y a que le fax, il m'a demandé s'il peut envoyer à Ann Veronica Jassens et j'ai dit oui, il a envoyé à Ann Veronica Jassens. Donc la conception était quelque part très proche du mien. Mais je ne la connais, je n'ai jamais parlé avec elle.

PL – Effectivement, je vois qu'elle a aussi fait un cube d'eau. Mais elle, elle a l'air de travailler beaucoup avec la couleur aussi, la lumière et la couleur.

JN – Oui, elle est plutôt, j’ai failli dire visuel, mais pas seulement visuel. Il y a beaucoup de choses qui ressemblent et puis il y a l’autre belge francophone, elle s’appelle Joëlle Tuerlinckx. Elle aussi elle a dit que j’ai fait beaucoup de choses ressemblant à son travail. Donc là j’ai bien compris que le travail à ma façon y’a pas en France, je connais personne, mais en Belgique il y a quelques personnes.

PL – Oui c’est étonnant ce croisement de productions. Et est-ce que vous savez s’il y a comme une sorte de courant ou d’appellation ?

JN – Non. Ça c’était courant des années 1990. Je ne sais pas s’il continue. En tout cas moi je continue pas beaucoup dans cette direction.

PL – Vous diriez que vous avez changé de direction depuis ces années-là ?

JN – Oui, parce que quand même il y a plus de 20 ans maintenant.

PL – Oui c’est vrai.

JN – Bon là je ... c’est accidentellement j’ai pas beaucoup de travail manuel existant mais là je travaille beaucoup sur l’écriture. C’est-à-dire que je travaille beaucoup sur Twitter. J’ai plus de 50 000 abonnés.

PL – D’accord, sur Twitter, ok. Et donc qu’est-ce que vous faites dans ce travail d’écriture ?

JN – C’est difficile à expliquer !

PL – Vous écrivez en quelle langue sur Twitter ?

JN – En japonais.

PL – En japonais. Parce que sinon peut-être je serais allée voir mais bon, je pourrais pas comprendre !

JN – Mais je peux un peu expliquer. J’ai commencé écrire un Twitter, c’est à cause de l’accident de centrale nucléaire au Japon. À l’époque heu ... Le Japon a été un pays assez libre pour ma formation, jusqu’à l’accident de centrale nucléaire. De là, beaucoup de censure des informations. Ça devient de pire en pire, ça devient presque un pays fasciste depuis l’accident de centrale nucléaire.

PL – Et ça date de quand cet accident ?

JN – C’est 2011.

PL – D’accord, et donc depuis vous trouvez qu’il y a beaucoup, beaucoup de censure au Japon ? D’accord, c’est pas du tout quelque chose qu’on ressent ici en France.

JN – Encore en France on affronte pas cette censure japonaise sur l’histoire de centrale nucléaire. Parce que la France est un pays de centrale nucléaire aussi.

PL – Oui, donc il faut mieux se taire pour pas faire peur.

JN – Oui, bon je vous montre un peu exemple, je sais plus si ils font encore ça maintenant, mais dans des grands journaux français, *Libération*, *Le Monde*, il y a la publicité de la société d’énergie française, ça s’appelait EDF. Mais il y a grande publicité, même dans métro parisien, il y a des publicités. Mais publicités disent qu’il ne faut pas utiliser trop d’énergie, des choses comme ça. Et c’est très bizarre parce que eux ils paient beaucoup d’argent pour dire qu’il ne faut pas consommer. Je n’avais pas compris jusqu’à cette histoire centrale nucléaire pourquoi société électricité font beaucoup de publicités. En fait, s’ils font beaucoup de publicités, ils paient beaucoup aux journaux et contrôler le média. C’est habituellement payer beaucoup d’argent aux mass media. C’est ça que j’ai très bien compris. La France

c'est pareil. Société qui touche au nucléaire, essayer de payer beaucoup d'argent pour publicité et les médias sont très contents pour l'argent.

PL – Oui c'est sûr.

JN – On ne peut pas critiquer. C'est comme ça que la France aussi on ne peut pas critiquer les centrales nucléaires avec information.

PL – Ok, donc finalement vous êtes ... d'une production qui était assez réflexive, vous vous êtes retourné quand même vers de l'écriture un peu plus ... pas révolutionnaire mais critique.

JN – Ce système média, comme ce que je viens de vous parler et moi comme j'ai étudié sur l'environnement avant de commencer arts plastiques, je connaissais un peu le côté toxique de radioactivité et côté danger de centrale nucléaire. Du coup, quand français ont commencé, j'ai parlé beaucoup de ma connaissance *via* internet. Il y a des choses qu'en France on parle et qu'on parle pas au Japon. Donc cela aussi j'ai parlé aux japonais. Ça c'était des bases de mon Twitter, mais après j'ai ajouté quelques philosophies ... Bon, je parle pas beaucoup de l'art en fait. Mais il y a beaucoup de gens qui intéressés, surtout des gens dans le monde de l'art intéressés ce que j'écris sans savoir que je suis artiste.

PL – Ah ! D'accord. Donc en fait, là avec Twitter vous avez une posture assez critique finalement, en tant qu'artiste, mais les gens ne savent pas nécessairement que vous êtes un artiste, c'est ça ?

JN – Presque personne ne savait que j'étais l'artiste.

PL – D'accord, mais est-ce que votre écriture sur Twitter vous considérez ça comme une production artistique ou est-ce que c'est un engagement politique ?

JN – Finalement ça devient travail artistique.

PL – Ça devient quand même un travail artistique.

JN – Il y a des critiques d'art japonais qui ont regardé mon écrit Twitter. D'ailleurs, l'exposition qui vient de terminer, il y avait un grand critique d'art japonais qui est venu voir et c'est là qu'il a découvert que c'est moi qui écrivais ça. Il ne savait pas.

PL – Et qu'est-ce que vous revendiquez comme forme artistique dans ce travail d'écriture ? Est-ce que c'est le fait de s'être emparé de Twitter ? Est-ce que c'est parce que vous êtes un artiste vous avez créé quelque chose sur Twitter ?

JN – Heu j'écris, c'est tout.

PL – Voilà, vous écrivez et cette écriture est considérée comme une production artistique.

JN – Heu oui. Comme on ne peut pas limiter qu'est-ce qui est art et qu'est-ce qui est pas art, donc je considère que c'est un travail artistique et d'ailleurs je twitte pas avec mon nom. C'est un pseudonyme que j'utilise. Et l'exposition que je viens de terminer, en fait c'était exposition de ce pseudonyme et moi. Deux personnes exposées, mais en fait c'était mon exposition personnelle.

PL – Et quel est ce pseudonyme ?

JN – C'est un nom français, il s'appelle Éric C. Mais il y a très peu de gens qui connaît que c'est moi. En fait, Éric C. c'est mon œuvre.

PL – Et vous avez commencé en 2011 ?

JN – Oui, oui voilà c'est ça.

PL – Et depuis vous êtes toujours actif ?

JN – Oui.

PL – D'accord, très bien, c'est important comme ça je pourrais mettre des dates ... Ah, ça fait pile 11 ans en fait.

JN – Oh oui c'est ça oui.

PL – Est-ce que c'était un nom que vous utilisiez en France ? Ou ça n'a rien à voir ?

JN – En fait, à l'époque j'avais beaucoup de comptes (réseaux sociaux), beaucoup d'identités, dont un qui s'appelle Éric C. qui a marché très bien, je ne sais pas pourquoi !

PL – D'accord ! Et vous avez gardé, d'accord ! Très intéressant.

JN – Donc c'est pas moi qui a choisi, c'est le public !

Rires

PL – Super ! Ok, je vais revenir un petit peu sur *Poussière*. C'était très intéressant la discussion qu'on a eu car dans ce que vous m'avez décrit, il y a une vraie découverte de la part du spectateur, c'est-à-dire qu'il s'assoit, il regarde la vidéo, il se pose des questions et c'est après, quand il découvre le système, qu'il comprend vraiment le fonctionnement de l'œuvre. Donc, en somme, il y a nécessairement besoin de la présence de quelqu'un ou de quelque chose pour que l'œuvre fonctionne. Est-ce que vous êtes d'accord ?

JN – Pour la *Poussière* oui.

PL – Parce qu'en fait je vous ai parlé, je crois qu'on a discuté un petit peu de la notion d'identité, je sais pas si vous allez vous souvenir, mais ça n'a pas eu comment dire beaucoup de retentissement il me semble. Et j'ai beaucoup réfléchi à cette notion d'identité, et je me suis dit qu'avec la surveillance, il fallait mieux parler de présence que d'identité.

JN – Il faut mieux d'abord présence que l'identité ?

PL – Oui, je trouve que le mot présence est plus adapté quand on parle de surveillance, que le mot identité. Ça va ? Nan, c'est pas très clair, on peut réessayer si vous voulez. Donc vous savez que je me questionne beaucoup sur la vidéo en circuit fermé et sur la surveillance, la vidéosurveillance. Au départ, je pensais que ça soulevait un questionnement au niveau de l'identité des gens qui sont surveillés. Mais je me rends compte que, les gens qui sont surveillés se rendent pas compte qu'ils sont surveillés et donc, ça n'atteint pas nécessairement leur identité. Par contre, quand ils réalisent qu'il y a une caméra, ils réalisent leur présence, ils réalisent qu'ils sont à un endroit, qu'ils sont surveillés et qu'ils apparaissent autre part. ça va ?

JN – Non, excusez-moi j'ai pas très bien compris.

PL – Non, vous en faites pas, je vais continuer d'expliquer. Comment dire ? Vous connaissez le mot présence ?

JN – Oui.

PL – Oui. Moi je pense que la vidéosurveillance ça implique forcément la présence d'une personne, la présence d'une caméra pour que l'action de surveillance s'applique. Si y'a une caméra mais qu'il y a personne à surveillance : il y a pas de surveillance. S'il y a une personne, mais qu'il y a pas de caméra : il y a pas de surveillance non plus. Alors que s'il y a la présence des deux, et bien là ça fonctionne. Et

dans *Poussière*, dans votre installation, si elle est toute seule, elle marche pas, elle est pas en activité. Alors que quand il y a un spectateur, c'est là qu'elle prend sens, vraiment. Vous êtes d'accord ?

JN – Oui heu ... Est-ce qu'un tableau ça fonctionne sans spectateur ?

PL – Justement, c'est un peu la question que je vous pose. Est-ce que vous pensez qu'un tableau, ou est-ce que votre installation vous pensez qu'elle fonctionne même quand il y a personne ? Est-ce qu'il faut une présence pour que l'œuvre fonctionne ?

JN – En fait, c'est intéressant ce que vous dites mais ... J'ai lu un travail d'un artiste d'art brut, qui expose à Lausanne maintenant, dans le musée. Un artiste qui était malade de psychiatrie, hospitalisé toute sa vie. Il exposait, non pas exposait ... Le musée montre le travail qu'il n'a jamais montré à personne. Il a caché son travail en-dessous de son oreiller. Il a caché toute sa vie en-dessous de son oreiller. Donc personne n'a vu pendant son existence. Mais on expose ça dans le musée d'art brut à Lausanne. Je me rappelle plus ce qu'il a dessiné, mais cette histoire était tellement importante ! On a exposé quelque chose qu'il a jamais montré à personne.

PL – Oui c'est vrai ! Est-ce que c'était son souhait ou pas ?

JN – Là on peut pas savoir !

PL – Oui on peut pas savoir.

JN – Lui non plus il ne sait pas !

Rires

PL – D'accord ! Et vous vous rappelez le nom de cet artiste ?

JN – Non, pas du tout !

PL – Ah mince ! Je vais chercher !

JN – Vous demandez à quelqu'un du musée d'art brut de Lausanne, forcément les gens savent. C'est intéressant pour votre travail aussi.

PL – Oui, absolument !

JN – L'art brut, une chose très bien, c'est très universel. Parce qu'il y a pas de règle à regarder, il y a pas de lecture obligée, c'est ouvert à tout le monde. Les japonais ne connaissent pas bien l'art contemporain, mais ils comprennent bien l'art brut.

PL – Oui, il y a pas besoin de lecture, alors que *Rouge tapis*³¹ il y a une lecture en fait ...

JN – Il faut la connaissance pour comprendre certaines œuvres. Mon travail aussi il faut quand même la connaissance pour saisir quelque chose. Si quelqu'un veut savoir c'est travail l'art. Donc quand même la lecture est multiple pour tout le monde.

PL – Ah oui, la question de l'interprétation c'est multiple et c'est un grand sujet dans ...

JN – Donc là, avec la question que vous me posez, je ne sais pas très bien répondre.

³¹ Lapsus de ma part, je voulais bien sûr parler de *Poussière*.

PL – Et si on sort de *Poussière* et qu'on pense de manière générale à votre production, est-ce que ça a de l'intérêt pour vous de parler de présence ? C'est très large ma question, pardon je m'en rends compte !

JN – Présence de ... quoi, présence de l'œuvre ?

PL – Eh bien, à vous de voir à quel moment il peut s'appliquer une présence, parce que la présence ça peut être quelque chose qui est physiquement là, mais ça peut aussi être quelque chose qui est présent virtuellement, ou alors qui est différé dans le temps hum ... J'essaie de vos donner des pistes.

Rires

JN – Oui mais, c'est toujours difficile de répondre ... C'est vrai que j'ai, quelque part, on vit de ... Je voudrais bien que quelqu'un qui ... intéresse le travail, bon bien sûr c'est un travail d'art, mais c'est pas le cas de monsieur art brut. Il a pas fait pour que quelqu'un s'intéresse à son travail.

PL – Oui, ça c'est important dans l'art brut. Ils produisent pas pour-

JN – S'il était très intelligent, on ne sait pas, peut-être il a pensé que quelqu'un si intéresse s'il a jamais montré dans sa vie ! Je ne pense pas, mais c'est possible aussi.

PL – Souvent l'art brut c'est considéré comme une production de personnes avec une maladie mentale ou des troubles mentaux et que, de fait, c'est pas forcément pensé pour être exposé mais que c'est fait pour soulager l'esprit de la personne. Ça c'est la définition que je me suis faite de l'art brut, mais je pense que c'est très malléable comme définition et puis l'art brut c'est tellement vaste qu'on peut mettre beaucoup de choses sous ce nom.

JN – Je n'ai pas donné bon exemple.

PL – Non, non, il est intéressant votre exemple !

JN – Quelque part il est intéressant, mais cette histoire de présence dans mon travail, là peut-être je donne autre exemple, dans la boîte de biscuits de Boltanski. Il utilise beaucoup de boîtes de biscuits, mais à l'intérieur, peut-être c'est vide, mais on ne sait pas. Il a collé la photo sur la boîte de biscuits donc il fait semblant qu'il y a quelque chose de l'intérieur de la boîte, les gens imaginent qu'il y a quelque chose de l'intérieur de la boîte. N'est-ce pas ? Donc, là, on montre pas, parce que on montre pas que ça donne un ... un effet. Si on montre quelque chose clairement, ça donne pas l'effet.

PL – Oui alors que là, comme il cache ...

JN – Comme il cache on ne voit pas qu'il fait de l'effet de réfléchir. Pour Christo c'est pareil. Bon Christo on connaît qu'est-ce qu'il y a à l'intérieur. Mais heu ... attend ... le travail de surréaliste sur lequel Marey a photographié. Marey a utilisé un poème fait par un poète surréaliste très connu que j'ai oublié, et on parle de machines à coudre et de parapluie, couvert avec le feutre, on ne voit pas l'intérieur, on ne voit que la forme. Il y a quelques œuvres comme ça, qu'on ne montre pas exprès l'intérieur, mais on fait sentir qu'il y a quelque chose, et c'est de là que imagination du spectateur qui gonfle, qui augmente. Une sorte de technique de la part de l'artiste. Il n'y a pas de ça dans mon travail, mais avec ça, c'est très difficile d'expliquer, montrer quelque chose et la présence de spectateur. Mais le spectateur est important, parce que sans spectateur on ne peut pas imaginer quelque chose qu'on voit pas.

PL – Oui, et puis je me rappelle quand je vous ai posé la question à propos de la surveillance, vous m'avez dit que la veille de notre entretien, personne n'était venu à l'exposition, et donc que l'œuvre n'était pas active la veille puisque personne n'était venu.

JN – Ah oui, je me rappelle plus mais ... Je pense que dans moi il y a deux choses. Il y a l'œuvre qui fonctionne avec spectateur, je veux faire réaction au spectateur. Il y a d'autres œuvres aussi qui demandent spectateur, par exemple, j'ai enregistré le son de boulevard à Paris, il y a le bruit de voitures

qui passent. Enregistrement j'ai passé sur les haut-parleurs qui tiennent sur les arbres de boulevard, et j'ai fait passer le bruit de voitures. Et les gens qui marchent sur le piéton ils remarquent pas qu'il y a du bruit qui vient de haut-parleurs. Mais quand la voiture s'arrête avec le feu, que le feu rouge et la voiture s'arrête, c'est à que les gens commencent à faire attention. Parce que la voiture continue de rouler !

PL – Ah oui ok !

JN – Cette pièce par exemple j'ai besoin de spectateur. J'ai visé le spectateur, j'ai fait pour que le spectateur réfléchisse.

PL – Comment elle s'appelle cette pièce ?

JN – *Boulevard*, c'est boulevard à côté de Centre Georges Pompidou. J'ai pas de photos.

PL – Pas de souci. Et l'année à peu près ?

JN – Je ne sais pas mais vers 1994, par-là. Mais, avec Twitter c'est plutôt évident. J'ai ... Il y a des travaux que j'attends le spectateur. Je veux l'interroger, celui qui parle avec moi, celui qui m'entend. Une personne qui écoute, qui regarde. Mais il y a des travaux que j'ai pas 100% besoin de ces gens. Ce n'est pas tous les cas même chose. Il y a des choses que j'ai fait pour les autres, pour qu'ils regardent, pour que les autres remarquent, ou alors pour que la société réagisse. Par exemple, je sais pas si je vous ai parlé d'un coucou dans HLM à Paris ?

PL – Oui.

JN – Là vraiment, si personne n'habite, il n'y a pas de sens. Je ne sais pas qu'est-ce qui va commencer avec ça mais quelqu'un qui réagisse avec ce travail un jour. Parce que pendant 2 ans que j'ai fait coucou 2 fois par jour dans cet ensemble d'HLM. J'attendais que quelqu'un remarque, mais je n'ai jamais entendu parler finalement. Bon ça c'est un résultat. Mais que j'ai entendu quelqu'un qui a parlé au voisin, je ne sais pas, mais je voulais simplement essayer, est-ce que ça arrive, même si arrive rien. Pour moi je suis déjà content de savoir que ça n'a rien arrivé. Bon, c'est visé aux gens, mais la présence, oui c'est important, mais la signification de présence n'est pas toujours même chose. Ça varie selon le travail.

PL – D'accord. Parce que des fois, peut-être qu'il y a des œuvres qui se suffisent à elles-mêmes ?

JN – Par exemple, votre avis ?

PL – Moi, je suis pas trop sûre de cette opinion, c'était plus une proposition pour vous parce que je pense qu'une œuvre, pour qu'elle soit œuvre, il faut qu'elle entre en relation avec un humain qui va la percevoir. En fait, c'est un peu comme le fameux questionnement, si un arbre tombe dans la forêt, est-ce qu'il fait du bruit ? On sait pas, enfin, techniquement, si ça fait du bruit, mais si y'a pas d'homme pour l'entendre est-ce qu'il fait quand même du bruit ?

JN – Mais ça, je pense à autre chose, parce que là il y a pas de présence de l'artiste, il y a pas de fabricant dans votre histoire.

PL – Avec l'arbre ? Oui effectivement, c'est vrai.

JN – Si l'artiste existe et s'il y a pas besoin de spectateur, donc la présence des autres, là le questionnement c'est les autres. Dans ce cas-là, par exemple, si vous faites la cuisine que vous mangez tout seul, là c'est quoi ? Vous faites bonne cuisine pour vous, c'est ... il y a pas autre qui essaie de goûter votre cuisine.

PL – Ah c'est un très bon exemple ça la cuisine.

JN – C'est avec plaisir que nous faisons cuisine.

PL – Oui ! Dans l'idée que ça va arriver à quelqu'un d'autre.

JN – Déjà si c'est pour manger et faire bon goût, oui ça encore je comprends mais peut-être parfois il y a autre chose encore qui ajoute élément. Il y a déjà le plaisir de produire je pense.

PL – Oui parce que, finalement, cet artiste brut, ça lui faisait plaisir de produire mais il a jamais senti le besoin de le montrer à quelqu'un d'autre.

JN – Peut-être pas plaisir, mais peut-être il était angoissé et il était obligé de ... là on ne sait pas. Je pense que tout le monde est un peu ça.

PL – Le besoin de faire quelque chose ?

JN – Heu ... peut-être oui et plaisir de fabriquer.

PL – Ok, très bien ! Je pense que on a fait le tour de tout ce que je voulais revoir avec vous.

JN – En tout cas je pense que ce genre de questionnement, je réfléchis tout le temps. Fabriquer quelque chose, à quoi ça sert ? C'est la difficulté de répondre, mais ce n'est pas parce que je ne réfléchis pas, c'est plutôt je réfléchis mais je ne sais pas si j'arrive à expliquer. Je réfléchis mais je n'ai pas encore arrivé à la réponse.

PL – Oui, c'est ça, c'est qu'on a pas tous forcément réfléchi à la question et qu'elle demande un certain temps de réflexion.

JN – Je continue, je continue.

PL – Eh bien moi je vais retranscrire tout ce qu'on a dit, parce qu'on a quand même ajouté beaucoup de choses et du coup je vous renverrai tout ce que j'ai écrit, comme ça vous verrez ce que je dis sur vous, et moi j'attends que vous me renvoyez le PDF avec l'autorisation.

JN – D'accord, je vais le faire.

PL – Merci beaucoup ! Et puis bonne soirée, à bientôt peut-être ! Au revoir !

JN – Merci à vous, avec plaisir, au revoir !

ANNEXE 6

FRANÇON Maurice, *Holographie*, Paris : Editions Masson et Cie, 1969, « CHAPITRE 2. PRINCIPE ET APPLICATION DE L'HOLOGRAPHIE », p. 30. (ci-dessous) et p. 33-36.

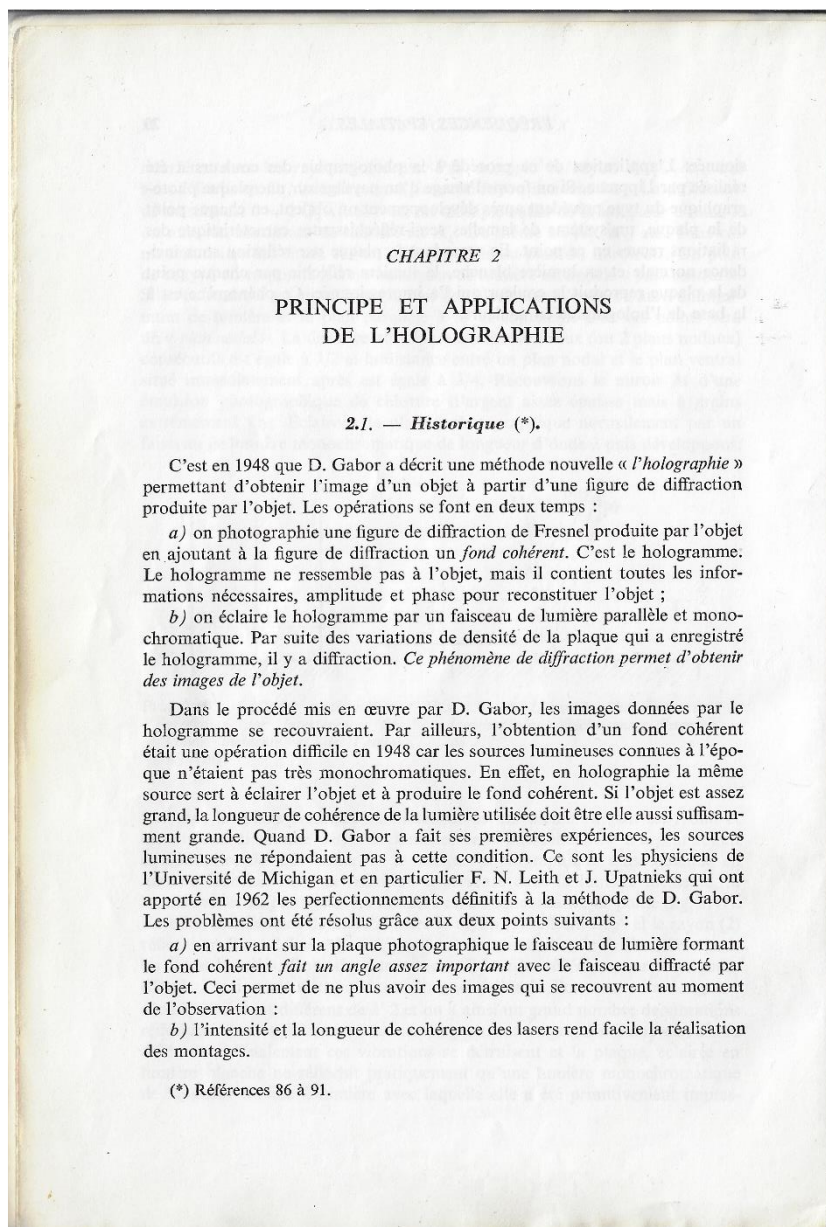
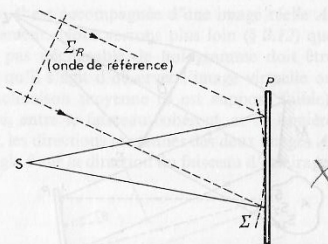


FIG. 2.4. — Inclinaison de l'onde de référence cohérente à l'enregistrement.



(fig. 2.4). Comme précédemment, on prend la photographie en donnant au fond cohérent une amplitude plus grande qu'à l'onde Σ dans le plan de la plaque P . Après développement, on éclaire la plaque par un faisceau de rayons parallèles dont l'inclinaison est la même que lors de la prise de la photographie. On obtient la figure 2.5. C'est la figure 2.3 sur laquelle on aurait fait pivoter les deux faisceaux diffractés par un effet de réseau analogue à celui de la figure 1.29. On a une image virtuelle S' et une image réelle S'' . L'image virtuelle S' occupe par rapport au hologramme P la même position que la source S par rapport à la plaque photographique vierge. Grâce à la séparation des directions des faisceaux, l'œil peut observer commodément l'image virtuelle S' sans être gêné par les autres faisceaux.

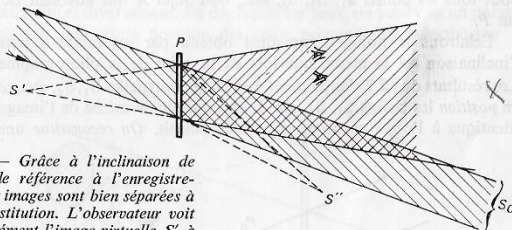


FIG. 2.5. — Grâce à l'inclinaison de l'onde de référence à l'enregistrement, les images sont bien séparées à la reconstitution. L'observateur voit commodément l'image virtuelle S' à travers le hologramme.

2.3. — Reconstitution d'une image en trois dimensions d'un objet quelconque. Hologramme de Fresnel (*).

Considérons un objet diffusant quelconque A (fig. 2.6). Il est éclairé par une source ponctuelle L dont la cohérence temporelle est suffisante pour que

(*) Références 65, 107, 162 à 171, 282, 300.

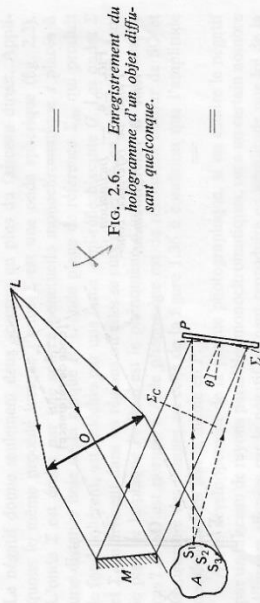


FIG. 2.6. — Enregistrement du hologramme d'un objet diffusant quelconque.

les vibrations diffractées ou diffusées par tous les points de l'objet A soient cohérentes. La source L (laser) est au foyer d'un objectif O ; une moitié du faisceau émergent sert à éclairer l'objet A et l'autre moitié, après réflexion sur un miroir plan auxiliaire M , envoie l'onde plane cohérente Σ_R (onde de référence) sur la plaque photographique P . Un point quelconque S_1 de l'objet A éclairé par L diffuse de la lumière sur la plaque photographique P qui reçoit ainsi du point S_1 une onde sphérique Σ . Elle interfère avec l'onde cohérente Σ_R et nous sommes dans les mêmes conditions que précédemment si l'amplitude produite par Σ_R est plus grande que l'amplitude diffractée (ce qui est plus facile à réaliser que l'inverse). Nous pouvons faire le même raisonnement pour tous les points S_1, S_2, S_3 , etc., de l'objet A qui envoient de la lumière sur P .

Éclairons le hologramme ainsi obtenu par un faisceau parallèle dont l'inclinaison est la même que lors de la prise de la photographie (fig. 2.7). Les résultats du § 2.2 s'appliquent. Les images virtuelles S_1, S_2 , etc., reconstituent en position les points S_1, S_2 , etc. Il en est donc de même de l'image A' qui est identique à l'objet et située au même endroit. On reconstitue une image en

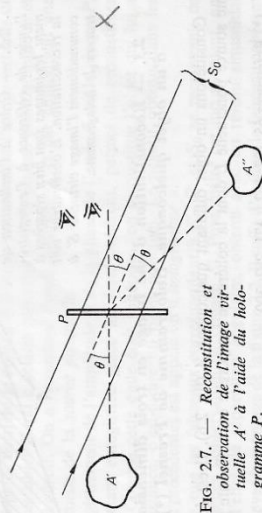


FIG. 2.7. — Reconstitution et observation de l'image virtuelle A' à l'aide du hologramme P .

trois dimensions. L'image virtuelle A' est accompagnée d'une image réelle A'' qui peut être photographiée directement. Nous verrons plus loin (§ 2.12) que si l'épaisseur de l'émulsion n'est pas négligeable, le hologramme doit être éclairé de façon différente suivant qu'il s'agit d'observer l'image virtuelle ou l'image réelle. Soit θ l'angle d'inclinaison moyenne (θ est supposé faible), lors de la prise de la photographie, entre le faisceau cohérent et la lumière issue de A (fig. 2.6). A la restitution, les directions moyennes des deux images A' et A'' (fig. 2.7) sont inclinées de l'angle θ sur la direction du faisceau d'éclairage.

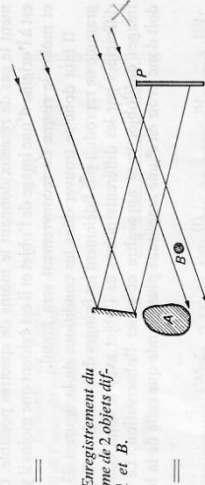


FIG. 2.8. — Enregistrement du hologramme de 2 objets diffusants A et B .

En observant l'image A' avec les deux yeux, on a l'impression de voir l'objet lui-même. On a donc une parfaite sensation du relief. Imaginons que l'on prenne un hologramme de deux objets diffusants A et B , B étant placé entre la plaque et l'objet A (fig. 2.8). A la restitution (fig. 2.9) si on accommode sur B' , l'image A' n'est pas au point et inversement. En déplaçant les yeux, on peut voir un point S' de A' qui, dans une autre position des yeux, pourrait être masqué par B' .

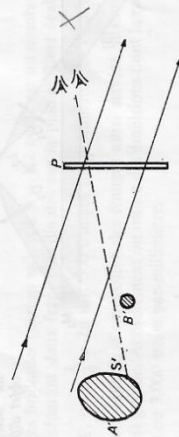


FIG. 2.9. — A la reconstitution, on peut observer des points S' de A' qui seraient cachés par B dans une autre position des yeux.

Toutes ces opérations sont évidemment impossibles avec une photographie ordinaire. En résumé, pour reconstituer l'image d'un objet diffusant quelconque, il faut procéder aux opérations suivantes :

- a) on prend une photographie en lumière monochromatique, la plaque

étant éclairée simultanément par l'objet diffusant et par un fond cohérent (onde de référence) d'amplitude convenable ;

b) on développe la plaque qui est par définition un *hologramme* de Fresnel ;

c) on éclaire le hologramme dans les mêmes conditions que lors de l'enregistrement. Le hologramme reconstitue deux images de l'objet, l'une virtuelle, l'autre réelle. A travers le hologramme l'œil peut observer commodément l'image virtuelle.

On comprend maintenant pourquoi nous avons étudié plus particulièrement le cas de réseaux donnant le moins de spectres possible. Chaque spectre est à l'origine d'une image de l'objet et il est évident que moins il y aura d'images et moins le risque de recouvrement sera grand.

Il faut donc se trouver dans les conditions de la figure 1.33 sinon le hologramme ne reproduit pas fidèlement les franges dues aux interférences des ondes diffractées par les différents points de l'objet avec le fond cohérent. D'autres images de l'objet vont apparaître et gêner l'observation. Le fond cohérent doit donc avoir en *P* une amplitude plus grande que celle de la lumière diffusée

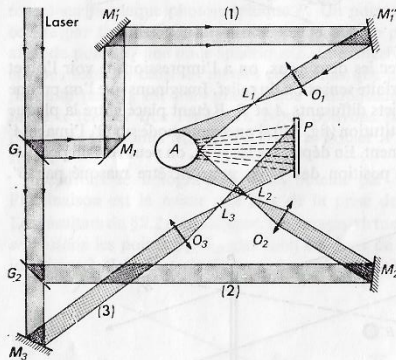


FIG. 2.10. — Exemple de montage expérimental pour l'enregistrement du hologramme d'un objet diffusant.

par l'objet. La figure 2.10 indique un exemple de montage pratique pour éclairer un objet *A* sous différents angles et avec un même laser. Tout se passe comme si l'objet *A* était éclairé par les 2 sources ponctuelles L_1 et L_2 , le fond cohérent éclairant directement la plaque photographique *P* étant produit par la source ponctuelle L_3 . Les lames semi-réfléchissantes G_1 et G_2 , les miroirs M_1 , M_1' , M_2 et M_3 sont disposés de façon que les 3 trajets ne soient pas trop différents. Il ne faut pas en effet que les différences de marche dépassent la longueur de cohérence du laser utilisé.

Mots-clés : art vidéo, vidéosurveillance, installation vidéo, circuit fermé, caméra, usage, étude sociologique.

RÉSUMÉ

Au tournant des années 1960 se forme une variété de nouvelles pratiques inédites : *happenings*, installations, nouveaux médias, etc. L'art vidéo prend son envol grâce au développement de la caméra, de la télévision et des supports d'enregistrement vidéo, rendus accessibles au grand public. Profitant à la création artistique, ces nouveaux médias et techniques provoquent l'apparition de questionnements vidéographiques en réaction à cet essor de la caméra et de l'écran. C'est ainsi que naissent des installations vidéo mettant en scène un système de « vidéosurveillance », en reprenant le principe du circuit fermé. Celles-ci sont rapprochées d'un mouvement nommé *surveillance art*. La vidéosurveillance est donc caractérisée dans l'œuvre par sa dimension close, mais à l'inverse, parler de circuit fermé signifie-t-il obligatoirement parler de surveillance ? La production artistique actuelle, celle qui constitue le paysage des FRAC de France, inclut des réalisations s'appuyant sur un système vidéo en circuit fermé. L'étude s'appuie sur un corpus diversifié de productions contenant ce type de système. Le témoignage des artistes permet de rendre compte de la nature des usages faits du circuit fermé. Il est ainsi donné un aperçu de la production vidéographique en circuit fermé et de ses différents usages (attaché à la surveillance ou non).