

Université de Montréal

Temporalité et surveillance dans l'art de David Rokeby

Par
Léah Snider

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en histoire de l'art

mai 2011

© Léah Snider, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Temporalité et surveillance dans l'art de David Rokeby

présenté par :
Léah Snider

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élise Dubuc, président-rapporteur
Olivier Asselin, directeur de recherche
Bernard Perron, membre du jury

Résumé

Dans l'ensemble de ses œuvres, l'artiste canadien David Rokeby cherche à comprendre l'impact des images numériques de surveillance et de leurs divers dispositifs d'enregistrement et de diffusion sur le spectateur. Comment ces images peuvent-elles modifier notre perception de l'espace et, surtout, changer notre configuration du temps? Ce questionnement est le point de départ de notre étude de *Seen*, une installation visuelle de David Rokeby, exposée pour la première fois à la 8^e exposition internationale d'architecture de la Biennale de Venise en 2002 et également présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2007.

Seen met en place un dispositif de surveillance électronique qui semble capter, en temps réel, les passants de la Place San Marco à Venise. Toutefois, ces images ne reflètent pas exactement le moment présent : elles sont traitées, en temps réel, par un programme informatique qui sépare les éléments immobiles des éléments mobiles, les corps en mouvement de l'architecture, et conserve les traces du mouvement. Nous sommes alors menés aux hypothèses suivantes : l'usage d'un tel dispositif de surveillance ne constitue-t-il pas une réflexion sur le passage du temps ? Cette description temporelle d'un lieu ne serait-elle pas une façon détournée d'archiver notre mémoire collective? Il s'agit donc d'examiner comment, en observant l'espace public, l'artiste propose une nouvelle lecture de notre histoire, bâtie non pas autour de l'archivage de ses monuments, mais autour de l'expérience humaine et temporelle.

Mots-clés : arts médiatiques, installation vidéo, surveillance, temporalité, David Rokeby.

Abstract

Throughout his work, Canadian artist David Rokeby seeks to understand how digital surveillance images, and their various modes of recording and transmitting, impact the viewer. How can these images alter our perception of space and, more specifically, change our configuration of time? This question serves as the starting point to our study of *Seen*, a visual installation shown for the first time in 2002 at the 8th International Architecture Exhibition of the Venice Biennial and later presented at the Montreal Museum of Fine Arts in 2007.

Seen is an electronic surveillance installation, which appears to record, in real-time, the pedestrians' movements through Piazza San Marco in Venice. In truth, these filmed images do not reflect the present moment *per se*, but are treated in real-time by a computer program which separates the motionless from the mobile; the moving bodies from the architecture, and saves only brief moments or traces of movement. This raises the following questions: Can the use of such a surveillance device be understood as comment on the passage of time? Can this temporal description of a place constitute an alternative means to preserving our collective memory? In the course of our research, we shall examine how, by observing a public space, the artist suggests a new reading of history, built not around the archiving of its monuments, but around human and temporal experiences.

Keywords: media arts, video installation, surveillance, temporality, David Rokeby.

Table des matières

Résumé.....	iii
<i>Mots clés</i>	
Abstract	iv
<i>Key words</i>	
Liste des figures	vi
Remerciements	viii
Introduction	9
Chapitre 1 : La surveillance	15
1.1) La surveillance : du regard panoptique aux pratiques actuelles	16
1.2) <i>CTRL [SPACE]</i> ou le panoptisme dans l'art contemporain.....	32
1.3) David Rokeby ; VNS	43
1.4) <i>Watch</i>	49
Chapitre 2 : Temporalité	58
2.1) <i>Seen</i> et <i>Next Memory City</i>	60
2.2) L'effet du réel	74
2.3) Passage du temps	82
Conclusion	93
Bibliographie	99
Figures.....	108

Liste des figures

Figures du chapitre 1

Figure 1.1.....	p.108
Jeremy Betham, <i>Panopticon</i> , 1791.	
Figure 1.2	p. 108
Bruce Nauman, <i>Video Surveillance Piece, Public Room, Private Room</i> , 1969-70.	
Figure 1.3	p. 109
Surveillance Camera Players, <i>George Orwell's 1984</i> , 1998.	
Figure 1.4.....	p. 109
Laura Kurgan, <i>New York, September 11, 2001, Four Days Later ...</i> , 2001.	
Figure 1.5	p. 110
Michelle Teran, <i>Argos</i> , 2003.	
Figure 1.6	p. 110
David Rokeby, composantes de l'œuvre <i>Body Language</i> , 1984.	
Figure 1.7	p. 111
David Rokeby, <i>Very Nervous System</i> , 1986-1990.	
Figure 1.8	p. 111
David Rokeby, <i>Watch: Broadway and Houston</i> , Holly Solomon Gallery à New York, 1996.	

Figures du chapitre 2

Figure 2.1	p. 112
David Rokeby, <i>Seen</i> , 2001.	
Figure 2.2	p. 112
David Rokeby, <i>Seen</i> , 2001.	
Figure 2.3	p. 113
David Rokeby, <i>Seen</i> , 2001.	
Figure 2.4	p. 113
Michal Awad, <i>Chinatown</i> , 2001.	
Figure 2.5	p. 114
Louis Daguerre, Détail. <i>La vue du boulevard du Temple</i> (Le cireur de chaussures)	
Figure 2.6	p. 114
Giovanni Antonio Canaletto, Canal. <i>Piazza San marco</i> , c. 1730.	
Figure 2.7	p. 115
David Rokeby, <i>Machine for Taking Time</i> , (boulevard St-Laurent), 2006-2007.	

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à mon directeur Olivier Asselin pour son savoir et ses conseils, ainsi qu'aux membres du jury.

Je remercie également l'artiste David Rokeby pour son œuvre enrichissante.

Merci à Marie-Justine, Jacinthe et Leslie à qui je dois de nombreux éveils. Mes remerciements les plus chers aux grandes dames Anne, Anne-Marie, Ariane, Émilie, Irène, Jessica, Lucie et Margit qui, tour à tour, ont été d'une aide exceptionnelle. Je tiens également à remercier Serge Vaisman sans qui de nombreuses facettes de ce domaine me seraient inconnues et Barbara Steinman, qui m'a appris à voir de l'art, là où je n'en avais pas vu.

Finalement, un remerciement tout particulier à Tristan (et notre plus un).

Introduction

Les centres urbains sont aujourd'hui des sites sous surveillance continue. Nous sommes loin de l'époque où le citoyen, tel le personnage du flâneur baudelairien, pouvait dériver d'un espace à l'autre, en se dissimulant dans les foules. Les pratiques de la vidéosurveillance sont une réalité incontournable et chacun de nos gestes - que nous soyons sur la rue, dans un commerce ou dans un bâtiment public - peut être enregistré, assurant ainsi que rien ne puisse échapper au regard des autorités. Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant que la surveillance constitue aujourd'hui un objet de réflexion majeur de l'art contemporain, alors que le nombre d'artistes qui emploient les images issues de caméras de surveillance comme outil de recherche esthétique foisonne. Ainsi, ce que l'on nomme aujourd'hui « art de surveillance » repose généralement sur la vidéosurveillance, qui est devenue non seulement le support de prédilection de cet art, mais un médium artistique en soi.

L'œuvre de surveillance, qui interroge parallèlement l'art et les mécanismes de la société disciplinaire, est généralement définie, dans toute sa complexité, en regard de l'image du panoptique. Ce dernier a été imaginé par le philosophe anglais Jeremy Bentham (1748-1832) et analysé par Michel Foucault en 1975 dans l'ouvrage *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Selon Foucault : « notre société n'est pas celle du spectacle mais celle de la surveillance. Nous ne sommes ni sur les gradins, ni sur la scène, mais dans la machine panoptique, investis par ses effets de pouvoir que nous reconduisons nous-mêmes

puisque nous en sommes un rouage »¹. Perçue comme étant l'archétype de la société de surveillance moderne, la machine panoptique dont traite Foucault est aujourd'hui associée à de nombreuses représentations visuelles. La force de son image a en effet assuré une génération de créations artistiques. Parmi celles-ci, l'œuvre de David Rokeby fait figure de modèle. Par le biais de ses propres logiciels de création, l'artiste cherche à redéfinir l'esthétique de la vidéosurveillance. La singularité de son art provient d'un intérêt marqué pour la dimension temporelle des œuvres et d'une exploration continue de l'œuvre numérique de surveillance au-delà du principe commun de l'interactivité. Certains critiques d'art le voit même comme le créateur d'un langage visuel qui lui est propre : « Mariant le temps et l'espace, le geste et le langage, l'art de David Rokeby crée, à partir de la logique informatique, une nouvelle poétique pour le XXI^e siècle² ». Son emploi répété du logiciel de traitement vidéo *VNS* lui permet de créer de multiples mises en scène et d'engendrer diverses expériences interactives en temps réel. Ceci relève majoritairement d'une volonté de complexifier les formes de temporalités qu'implique l'image de surveillance.

L'objet de cette étude est d'examiner cette pratique encore émergente qu'est l'art de surveillance, et ce, par l'étude des œuvres de l'artiste canadien David Rokeby, qui

¹ Michel Foucault. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 218-219.

² C'est ce que souligne l'historienne Dot Tuer en 2002 lorsqu'elle remit à l'artiste le Prix du Gouverneur général en arts visuels et arts médiatiques. Voir Dot Tuer. *L'art de David Rokeby : Vers une nouvelle poétique du langage*, 2002 [En ligne] http://www.canadacouncil.ca/prix/ggavam/gx127240203513437500.htm?subsiteurl=%2Fcanadacouncil%2Farchives%2Fprix%2Fggvma%2F2002%2Fdavid_rokeby-f.asp (page consultée le 29 novembre 2007).

témoignent d'une réflexion tout à fait unique sur les images de surveillance. Ce mémoire considère l'ensemble de son œuvre, mais s'intéresse tout particulièrement à l'installation de surveillance *Seen* exposée pour la première fois à la 8^e exposition internationale d'architecture de la Biennale de Venise en 2002 et également présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2007 dans le cadre de l'exposition *e-art*. À l'aide de cette œuvre, nous proposons d'examiner comment, en s'appropriant l'usage de la caméra de surveillance, Rokeby propose une nouvelle esthétique de l'image de surveillance qui, par un ensemble de traitements informatiques, s'éloigne de l'effet panoptique. Plus précisément, il s'agit d'appuyer l'hypothèse selon laquelle les images de l'œuvre, malgré l'usage d'un dispositif de surveillance, ne cultivent pas l'effet de la transmission en « temps réel », mais constituent plutôt une analyse des diverses temporalités d'un lieu et, par extension, une réflexion sur le passage du temps. La question sous-jacente à cette étude est celle-ci : Comment l'œuvre *Seen* réconcilie-t-elle instantanéité et passage temporel ?

Afin que nous puissions identifier la façon dont *Seen* diverge des œuvres de surveillance, et/ou marque une distance avec l'image de vidéosurveillance même, il importe de donner une forme concrète à l'idée de la surveillance. Nous avons ainsi, dans le premier chapitre de notre mémoire, établi un cadre théorique à partir de textes qui s'inscrivent dans la perspective interdisciplinaire des *Surveillance Studies*. À partir de réflexions sur la société disciplinaire – en particulier, celles proposées par les sociologues et théoriciens de la surveillance contemporaine David Lyon et Kevin D. Haggerty – nous examinerons la

contribution qu'apporte aujourd'hui l'étude de Michel Foucault à notre compréhension de la surveillance. Nous identifierons l'image récurrente qui lui est associée, soit l'image du panoptique. Nous verrons qu'il s'agit d'une image qui est largement citée et qui inspire de plus en plus de créateurs également.

C'est en réponse au nombre important d'artistes qui se sont intéressés à la surveillance comme sujet de créativité qu'ont émergé des expositions comme *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*³, qui a été l'une des premières à se pencher sur l'art de surveillance. Elle est considérée comme la plus importante exposition en la matière, de par l'étendue de ses œuvres et en raison de sa vision avant-gardiste. Les commissaires qui ont pris le soin d'exposer ces créations nous permettent d'appréhender l'héritage visuel du panoptique, mais également de formuler une première définition de l'œuvre d'art issue d'une réflexion sur la surveillance. Loin d'être identique, il existe tout de même une conception commune aux œuvres de surveillance : elles seraient généralement considérées en relation au concept de la visibilité absolue, tel que défini à l'aide de l'image du panoptique. Elles sembleraient donc constituer une critique de la société disciplinaire. Si la naissance esthétique et conceptuelle de l'art de surveillance relève de plusieurs médiums, c'est la vidéosurveillance qui demeure le médium de prédilection de cet art, puisqu'elle permet, par son temps instantané, de

³ ThomasY. Levin, Ursula Frohne et Peter Weibel. *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (Karlsruhe, 2002), Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 2002.

renvoyer au regard continu du panoptique et d'explorer l'instant. À cet égard, notre étude de l'œuvre *Watch* (1995) de David Rokeby, présentée en fin de chapitre, permettra d'amorcer notre réflexion sur les temporalités de la surveillance, sujet qui se situe au cœur de notre étude de cas. Au sein de l'espace de la vidéosurveillance, telle que perçue par Rokeby, se retrouvent à la fois notre désir de dénoncer l'étendue des technologies de surveillance et notre fascination pour cette force omnisciente. Nous verrons comment *Watch* précise cette tension entre l'espace surveillé et le pouvoir spectatorial des images de vidéosurveillance, où chaque instant est susceptible d'être transformé en événement.

Le deuxième et dernier chapitre de notre travail consiste en une étude de cas portant sur l'installation de surveillance *Seen* (2002). À la lumière des problématiques dégagées en première partie, il s'agit d'étudier les dynamiques temporelles mises en place par l'œuvre, et ce, dans ses deux contextes d'exposition à Venise et à Montréal⁴. Nous souhaitons pousser plus loin l'analyse de la question du « temps réel » en comparant la temporalité particulière des images de *Seen* avec, entre autres, le discours théorique sur l'image photographique qui lui est étroitement lié. Ceci nous permettra en dernier lieu de traiter du caractère mimétique généralement attendu des images de surveillance et de situer celles-ci dans un cadre plus large pour aborder la question de la mémoire et du passage du temps.

⁴ Le corpus de notre étude de cas est constitué, d'une part, des textes issus du site Internet de David Rokeby, de communiqués de presse, d'entrevues avec l'artiste et, d'autre part, de nos observations personnelles, que nous avons rassemblées sous forme de notes, lors de notre visite de l'exposition *e-art* au Musée des beaux-arts de Montréal en 2007.

Notons finalement que la pratique de la surveillance dans l'art contemporain n'a provoqué que relativement peu d'activités critiques. Ainsi, si les écrits contemporains issus des études sur la surveillance ont amplement abordé les effets des nouvelles technologies sur la société moderne, l'étude historique d'œuvres qui réfléchissent à la surveillance mérite d'être étoffée.

Chapitre 1

La surveillance

1.1 La surveillance : du regard panoptique aux pratiques actuelles

Les questions relatives à la surveillance constituent aujourd'hui un important terrain de recherche et de théorisation dans les sciences humaines et les sciences de la communication. Les récents progrès technologiques ont facilité la collecte d'informations privées et ont entraîné, dans plusieurs cas, de nombreuses discussions quant à la violation possible de nos droits fondamentaux. De multiples travaux issus des sciences sociales se sont penchés sur le phénomène, et ce, principalement à partir des années 1980, formant un corpus d'études regroupées sous la dénomination de *Surveillance Studies*⁵. Le sociologue canadien David Lyon⁶ est un des chefs de file de l'étude internationale de la surveillance. Dans l'article *Surveillance Studies: Understanding visibility, mobility and the phenetic fix*⁷, il présente les *Surveillance Studies* comme un champ d'étude interdisciplinaire dont l'objectif est de documenter le caractère changeant et les conséquences des techniques de surveillance sur la société actuelle :

⁵ Les disciplines principales des *Surveillance Studies* sont la sociologie, les sciences politiques, et la géographie. D'autres disciplines contribuent également de façon importante aux études, dont les sciences de la communication, l'histoire, la philosophie et l'anthropologie. Les développements les plus récents en matière de surveillance font également l'objet d'études dans les domaines informatique, juridique, et les domaines interdisciplinaires des *Media Studies* et *Globalization Studies*. Voir le Surveillance Studies Centre <http://www.sscqueens.org/projects/the-new-transparency> (page consultée le 1er octobre 2010).

⁶ Le sociologue David Lyon est le directeur de la Chaire de recherche du projet des études de la surveillance de l'Université Queens. Il travaille sur les questions de surveillance depuis les années 1980, (voir son ouvrage sur la société de l'information: *The Information Society: Issues and Illusions*, Polity, 1988). Pour une bibliographie complète de ses œuvres plus récentes voir : http://www.sscqueens.org/people/lead_researchers (page consultée le 1er octobre 2010).

⁷ David Lyon. « Surveillance Studies: Understanding Visibility, Mobility and the Phenetic Fix », *Surveillance & Society*, 1 (1), 2002, p.1-7.

Surveillance studies is described as a cross-disciplinary initiative to understand the rapidly increasing ways in which personal details are collected, stored, transmitted, checked, and used as means of influencing and managing people and populations.⁸

Le Surveillance Studies Centre (SSC), le centre de recherche sur les études de la surveillance de l'Université Queen's, est l'un des centres les plus actifs dans le domaine et collabore aux recherches actuelles sur la vidéosurveillance, ainsi que sur les nombreux autres aspects de la surveillance contemporaine (la biométrie, les médias sociaux, le contrôle des frontières et des aéroports, etc.). Aussi diverses soient-elles, les études du centre canadien soulèvent les questions clés qui entourent l'expansion de la surveillance dans un contexte national et mondial. Plus précisément, quels facteurs contribuent à cette expansion générale de la surveillance au sein des sociétés modernes? Qu'ont en commun les cadres institutionnels qui soutiennent la pratique de la surveillance? Quelles sont les conséquences sociales de l'intégration des technologies de surveillance sur la population actuelle⁹?

L'étendue de ces questions rend difficile l'application d'une théorie unique dans le

⁸ *Ibid.*, p.1.

⁹ Pour la liste des projets de recherches en cours au Surveillance Studies Centre, voir « New Transparency Working Papers » : <http://www.sscqueens.org/projects/the-new-transparency> (page consultée le 1er octobre 2010).

discours sur le développement de la surveillance. Pourtant, les *Surveillance Studies* ont majoritairement traité des implications négatives des pratiques de la surveillance, telles que leurs effets sur la protection des droits et libertés, et ce, principalement sous l'angle disciplinaire. Toute question posée à l'endroit de la surveillance nous ramène inmanquablement à Michel Foucault et à son œuvre *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), dans lequel l'auteur analyse le rôle du panoptique comme modèle exemplaire des mécanismes du pouvoir dans ce qu'il appelle la « société disciplinaire ». Quoique la surveillance soit un thème récurrent dans plusieurs de ses travaux, cet ouvrage reste celui le plus largement cité dans les études interdisciplinaires sur la surveillance.

Selon Foucault, la société disciplinaire se serait développée vers la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle. Ce nouvel exercice de la discipline fonctionnerait sous les bases d'une observation constante du corps humain, sous l'effet d'une « machinerie de contrôle » :

Un appareil où les techniques qui permettent de voir induisent des effets de pouvoir, et où, en retour les moyens de coercition rendent clairement visible ceux auxquels ils s'appliquent. [...] L'appareil disciplinaire parfait permettrait à un seul regard de tout voir en permanence. Un point central [...] lieu de convergence pour tout ce qui doit être su : l'œil parfait auquel rien n'échappe et centre vers lequel tous les regards sont tournés¹⁰.

¹⁰ Michel Foucault. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p.175-176.

Ce nouveau pouvoir disciplinaire supposerait donc un dispositif qui contraigne par le regard, un espace clos et surveillé en tous points, un lieu où les moindres mouvements des individus insérés dans des espaces fixes seraient contrôlés. Présentée comme étant le modèle compact du pouvoir disciplinaire, la prison panoptique serait la figure architecturale de cette composition.

Imaginée par le philosophe anglais Jeremy Bentham (1748-1832), le panoptique (du grec *pan*, tout; *optic*, voir) (figure 1.1) est une prison circulaire divisée en cellules vitrées, isolées les unes des autres, de sorte que chaque prisonnier puisse être observé à partir d'une tour centrale. Les fenêtres situées en périphérie permettent à la lumière du jour de s'infiltrer et ainsi d'assurer la visibilité des prisonniers, dont les silhouettes se découpent à contre-jour. Les gardes situés au centre du panoptique, eux, demeurent dans l'ombre. C'est ainsi qu'à partir de la tour centrale, il est possible de tout observer, sans jamais être vu; l'observateur est en principe invisible. De ce jeu de lumière, entre le visible et l'invisible, surgit l'effet panoptique qui doit « induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir¹¹ ». Comme le souligne Foucault :

[...] Bentham a posé le principe que le pouvoir devait être visible et invérifiable. Visible : sans cesse le détenu aura devant les yeux la haute silhouette de la tour centrale d'où il est épié. Invérifiable : le détenu ne doit jamais savoir s'il est actuellement regardé ; mais

¹¹ *Ibid.*, p. 233.

il doit être sûr qu'il peut toujours l'être [...] ¹²

L'efficacité du panoptique repose donc sur le principe d'un pouvoir « visible » et « invérifiable », ce qui suppose l'omniscience du surveillant. Il s'agit alors d'un modèle carcéral qui s'opère à plusieurs niveaux, puisque les prisonniers, conscients de la possibilité d'être observés en tout temps, en viennent à exercer une surveillance à la fois mutuelle et constante. Les sujets, ne sachant ni par qui ni quand ils sont surveillés, deviennent plus obéissants; c'est l'effet panoptique désiré : « celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir; il devient le principe de son propre assujettissement ¹³. » C'est ainsi que sous les effets du regard panoptique, il n'est plus question de recourir à la force; la surveillance est permanente dans ses effets, « même si elle est discontinuée dans son action ». En d'autres termes, la surveillance ne se doit pas d'être continue; l'important, c'est que les individus croient qu'elle l'est.

Ce système carcéral se présente dès lors comme le parfait diagramme du pouvoir, car tel que le laisse entendre Foucault, ses possibilités de contrôle s'étendent bien au-delà de ses murs. Il ne doit pas être admis « comme un pur système architectural et optique : c'est en fait une figure de technologie politique qu'on peut et qu'on doit détacher de tout usage spécifique ¹⁴ ». Ainsi, selon Foucault, ce processus d'observation continue que

¹² *Ibid.*, p. 236.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 233.

propose le panoptique se reproduirait dans l'ensemble des espaces clos, où détenus, étudiants et travailleurs contrôlèrent leur propre comportement sous l'effet du regard ininterrompu des institutions. Cet effet permanent de la surveillance s'étendrait dans le corps social à travers le processus du « panoptisme » donnant finalement forme à la société disciplinaire. Si Foucault a fait du panoptique l'emblème du tournant disciplinaire de la société moderne, le « panoptisme », ce phénomène de la surveillance généralisée en serait finalement la force motrice.

Aujourd'hui, le terme « panoptisme » évoque très largement l'exercice quotidien de la surveillance et se voit évoqué dans plusieurs contextes : d'une part, dans la lignée de l'analyse de Foucault, en référence à la surveillance qui s'instaure dans des institutions disciplinaires de toute sorte (pénitenciers, écoles, hôpitaux, usines, etc.) ; d'autre part, l'usage du terme est souvent employé en référence à la prolifération des dispositifs de surveillance dans la société actuelle¹⁵. Cette image de « l'œil omniscient », quoique de nature plus symbolique, demeure enracinée dans la culture visuelle moderne, et s'articule aujourd'hui essentiellement autour de la vidéosurveillance. Mais la surveillance ne se réduit pas qu'à la vidéo. Dans son livre *The Language of New Media*, le théoricien des nouveaux médias Lev Manovich rattache l'histoire des premières technologies de surveillance à l'avènement de la photographie. Il évoque l'importance historique du procédé de

¹⁵ « Autour du Panoptique de Jeremy Bentham » (Table ronde), *Le Texte étranger*, n° 8, janvier 2011. [En ligne]: <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/panoptique.html> (page consultée le 2 février 2011)

photographie aérostatique de Félix Tournachon Nadar récupéré par l'armée française en 1882. Il souligne également l'apport important de la photographie aérienne durant la Première Guerre mondiale¹⁶. Toutefois, les problèmes liés au développement de la photographie comme outil de surveillance étaient nombreux. En raison du temps de pose, les images photographiques ne pouvaient révéler la présence exacte d'un sujet ou d'un objet éphémère. Comme le souligne l'auteur, ce n'est qu'avec l'avènement du radar, largement employé durant la Deuxième Guerre mondiale, que l'on assiste au perfectionnement des technologies de surveillance. Il insiste sur le fait que pour la première fois, les images obtenues étaient instantanées et que la lecture des données recueillies se faisait dans l'immédiat. Ainsi, Lev Manovich attribue l'apport du radar à l'avènement d'un nouveau type d'écran, soit l'écran du temps réel :

With radar, we see for the first time the mass employment of a fundamentally new type of screen that gradually comes to dominate modern visual culture - video monitor, computer screen, instrument display. What is new about such a screen is that its image can change *in real time*¹⁷.

Dans l'histoire des technologies de surveillance, l'illustration d'une action en temps réel ouvrait alors un nouveau champ de possibilités. On comprend ici que l'expression « temps réel » renvoie à la simultanéité entre la captation et la réception des images. La vidéosurveillance repose, en quelque sorte, sur le même principe. Grâce à ses caractéristiques fondamentales, elle permet de capter l'information dans l'immédiat et

¹⁶ Lev Manovich. *The Language of New Media*, Massachusetts, The MIT Press, 2001, p. 98.

¹⁷ *Ibid.*, p. 99.

d'observer les images en direct, soit au moment même où elles sont captées. À l'image des mécanismes du panoptique, elle prend également appui sur un système d'enregistrement constant et centralisé. La vidéosurveillance, dont les pouvoirs s'exercent par la force d'un regard « visible » et « invérifiable » a d'ailleurs souvent été décrit comme la version moderne du panoptique¹⁸. Développée pour augmenter la sécurité publique, elle a été conçue selon la même logique de transparence qu'évoquait Foucault. Cependant, la vidéosurveillance amplifie en quelque sorte la puissance du regard panoptique, car elle assure une surveillance continue d'individus, non pas soumis à l'autorité d'une institution carcérale, mais circulant dans des espaces ouverts.

L'avènement de la vidéosurveillance est donc un facteur déterminant lorsqu'il s'agit de considérer l'omniprésence des activités de surveillance dans la vie contemporaine. L'accroissement considérable de son emploi est le résultat, d'une part, de la baisse du prix des technologies analogues et, d'autre part, de l'arrivée des technologies numériques. Sommairement, dès les années 1960, la pratique de la vidéosurveillance s'est rapidement étendue à l'aide de la télévision en circuit fermé (CCTV pour « Closed Circuit Television ») qui a permis une surveillance à distance et en continu. Mais ce n'est qu'au cours des années 1980 et 1990, en raison de l'usage répandu des cassettes vidéo, que la vidéosurveillance a véritablement pris son élan. La technologie analogue permettait ainsi l'enregistrement de séquences vidéo sur cassettes pouvant dès lors être conservées à titre de preuve par la

¹⁸ Voir David Lyon, *Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*, Portland, Willan Publishing, 2006, p.4.

majorité des organismes et institutions. Les inconvénients de la bande vidéo (fragilité, détérioration de l'image, lenteur d'enregistrement, etc.) étaient toutefois nombreux. L'arrivée des technologies numériques marqua alors un second tournant dans l'histoire de la vidéosurveillance. Plutôt que de changer les cassettes vidéo de façon quotidienne, le surveillant pouvait alors enregistrer une grande quantité d'information sur disque dur en raison de la capacité de stockage. Ces images enregistrées numériquement étaient également plus lisibles que les images granuleuses enregistrées avec la vidéo analogue. En plus de l'amélioration de la qualité de l'image de surveillance, il est aussi devenu possible de manipuler l'image (pixellisation, zoom sur l'image, ralenti, etc.) afin d'obtenir plus de précision, permettant finalement une meilleure identification des individus.

L'arrivée du numérique, avec ses nouvelles possibilités de captation et de diffusion d'information, a permis un accès inédit à l'espace privé. En revanche, ceci est venu complexifier le type de surveillance exercée. Dans l'essai *Surveillance and Capture: Two Models of Privacy*¹⁹, Philip E. Agre se penche sur la question de la surveillance numérique et propose ainsi de différencier deux prototypes de surveillance : le «surveillance model» (modèle de surveillance souvent associé à la vidéosurveillance) et le «capture model» (modèle de saisie informatique). Il ne s'agit pas de catégories strictes, mais de définitions imagées, de « metaphor-systems » pour reprendre les mots de l'auteur. Il existe des

¹⁹ Philip E. Agre « Surveillance and Capture: Two Models of Privacy » in de Wardrip-Fruin, Noah et Nick Montford *The New Media Reader*, Massachusetts, MIT Press, 2003, p.737-760.

rapprochements et des distinctions entre ces deux prototypes de surveillance. Le modèle de surveillance sous-entend une surveillance cachée et continue. Il fait référence à l'invasion d'un espace privé et personnel. Ainsi, il sous-entend souvent la violation de droits et l'absence de consentement. Le modèle de saisie, quant à lui capte et réorganise l'information, souvent issue d'une liste de données, de façon à permettre aux ordinateurs de les dépister. Il répond ainsi à des commandes virtuelles d'ordre mathématique. Ces récents exemples de modèles de saisie issus des nouvelles technologies (*GPS*, codes-barres, *LED*, etc.) ont été mis sur pied par de nombreuses compagnies (de Xerox à UPS) afin de permettre le recensement d'activités humaines. Le traitement de nos données personnelles est ainsi de plus en plus documenté par les traces numériques que laissent nos transactions et navigations sur Internet. Philip Agre souligne ainsi que la production et l'échange d'information qui se transige à travers l'environnement informatisé sont de plus en plus surveillés et ne se font plus sous le couvert de l'anonymat : « As human activities become intertwined with the mechanisms of computerized tracking, the notion of human interactions with a "computer" - understood as a discrete, physically localized identity - begins to lose its force [...]»²⁰ ».

En effet, la multiplication des capteurs servant à retracer les opérations numériques a fait de la captation d'informations personnelles une réalité quotidienne, contribuant à une perte d'anonymat. Reprenons les propos de Foucault sur la machinerie de contrôle : « En

²⁰ *Ibid.*, p. 743.

apparence, ce n'est que la solution d'un problème technique; mais à travers elle, tout un type de société se dessine²¹ ». Il n'est donc pas étonnant qu'afin de décrire les multiples fonctions des mécanismes de surveillance actuels, l'image du panoptique demeure largement présente dans les études récentes sur la surveillance²². Certains auteurs parlent de « panoptique électrique²³ », d'autres de « panoptique cybernétique²⁴ » ou encore, de « panoptique global²⁵ ». Ainsi, malgré le fait que les technologies de contrôle se soient complexifiées depuis l'analyse de Foucault, le panoptique demeure l'image de la surveillance la plus largement évoquée. Selon David Lyon, dans l'ouvrage *Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*²⁶, aucune autre image n'illustre aussi clairement l'exploration des manifestations sinistres du pouvoir, l'hégémonie de la vision et notre quête d'un ordre social. Il est donc difficile d'échapper à son image, qui dans toute sa richesse conceptuelle demeure centrale aux études sur la surveillance:

The panopticon refuses to go away [...] (it) is such a rich and multifaceted concept. It is capable of interpretation in a number of ways, and of course draws upon the many problematics of modernity. It helps the exploration of knowledge and power, highlights the Enlightenment elevation of vision [...] and is imbricated with a quest for social order and for

²¹ Foucault, *op. cit.*, p.218.

²² Kevin D. Haggerty dans « Tear Down the Walls : On Demolishing the Panopticon » in Lyon, David. *Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*, Willan Publishing, Portland, 2006, p. 26, mentionne les termes : « omnicon », « ban-opticon », « panspectron », « myoptic panopticon ».

²³ David Lyon. *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society*. Oxford, Polity Press, 1994.

²⁴ Haggerty, *op. cit.*, p. 26.

²⁵ Haggerty, *op. cit.*, p. 26.

²⁶ David Lyon. *Theorizing Surveillance : The Panopticon and Beyond*, Portland, Willan Publishing, 2006, p. 4.

progressive social change. We cannot evade some interaction with the panopticon, either historically or in today's analyses of surveillance²⁷.

Cela étant dit, si depuis plus de 30 ans, le panoptique a servi de référence principale pour les études de la surveillance, son utilité se voit de plus en plus contestée. À la lumière de la complexité des conditions et des pratiques de surveillance actuelles, certains théoriciens des *Surveillance Studies* jugent pertinent de revisiter la question du contrôle d'information au delà de l'image du panoptique²⁸. Tel est le cas de Michalis Lianos dans son article *Le Contrôle Social après Foucault*. Dans une perspective post-foucauldienne²⁹, l'auteur revisite l'importante contribution de l'ouvrage de Michel Foucault dans l'étude de la surveillance. Lianos soutient que la perspective foucauldienne demeure importante pour la compréhension des mécanismes de contrôle issus de la société moderne, car elle a pu « représenter l'ingénierie moralisante, mise en place pour la production d'un sujet mentalement souverain et normativement autodiscipliné³⁰ ». Toutefois, soutient l'auteur, « la critique du panoptique, et des techniques de contrôle que [Foucault] a si bien symbolisé, a été passivement projeté par des analystes de tout bord sur tout dispositif de

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Voir les textes de Kevin D. Haggerty, Didier Bigo, Greg Elmer et Andy Opel dans David Lyon. *Theorizing Surveillance : The Panopticon and Beyond*, Willan Publishing, Portland, 2006.

²⁹ Les études post-foucauliennes de la surveillance appellent à un nouveau cadre théorique qui, selon Michalis Lianos, tient compte de trois tendances contemporaines : « a) l'enchâssement du contrôle dans l'interaction large, et souvent agréable, de l'utilisateur avec les institutions et les organisations, b) l'émergence d'un "contrôle involontaire", dépourvu de l'intention d'appliquer des valeurs, c) l'apport inhérent de systèmes sociotechniques qui à la fois, régularisent les comportements sociaux et projettent sur leurs usagers un consentement formé autour de menaces invisibles mais ubiquistes ». Voir Michalis Lianos, « Le Contrôle Social après Foucault », *Surveillance & Society* 1(3), 2003, p. 431.

³⁰ *Ibid.*, 443.

régulation sociale³¹ ». Du même avis, le sociologue Kevin D. Haggerty dans le texte *Tear Down the Walls : On Demolishing the Panopticon*³², soutient que le nombre d'études qui invoquent le panoptique est écrasant. Par conséquent, les analystes auraient exclu ou « négligé » un ensemble de processus de surveillance qui ne relèveraient pas du cadre panoptique :

For a quarter-century the panopticon has been the exemplar for inquiries into surveillance. In the process, however, a host of anomalous findings have emerged that do not match what is conventionally understood to be the panoptic model of surveillance³³.

En effet, il serait erroné de croire que le principe de visibilité régit toutes les technologies de contrôle. Si les mécanismes de surveillance électronique issus des nouvelles technologies (capteurs, *GPS*, satellites, codes-barres, etc.) renvoient à l'image du panoptique en agissant tels des yeux électroniques, ils opèrent toutefois différemment. Dans le Panoptique de Bentham, l'instrument de surveillance est visible; c'est le principe même de son efficacité. En contrepartie, l'exploitation de données personnelles à l'aide de capteurs numériques est généralement dissimulée au regard. Nous multiplions nos transactions quotidiennes sans pour autant comprendre les instruments de surveillance qui sont mis en œuvre. À l'image de la tour centrale du panoptique, certains mécanismes de surveillance reposent encore sur l'observation physique d'individus. L'exemple type de ce

³¹ *Ibid.*, p. 443.

³² Haggerty, *op. cit.*, p. 26.

³³ Haggerty, *op. cit.*, p. 24.

contrôle social par le regard est sans aucun doute la vidéosurveillance, nous dit l'auteur. Mais de plus en plus de mécanismes de surveillance reposent sur la captation « non-humaine » d'activités numériques, outrepassant toute forme de contrôle et de discipline qui s'exercent essentiellement à travers le regard. « [...] In concentrating on the play of architecture in establishing systems of visibility, it [panopticon] provides little guidance for examining the place of new information technologies which are now central to the dynamics of surveillance³⁴. »

Par cette analyse, Haggerty cherche à positionner son étude de la surveillance au-delà des limites conceptuelles du panoptique, afin de faire place à de nouvelles réflexions adaptées aux technologies actuelles. Selon l'auteur, la dernière décennie a vu une augmentation considérable de nouvelles formes de surveillance et une multiplication des façons dont l'information personnelle peut être captée et récupérée. La surveillance n'est plus aux mains de réseaux sélectifs et ne nécessite plus l'installation coûteuse d'instruments spécialisés, souligne-t-il. En d'autres mots, la surveillance cesse d'être l'apanage de pouvoirs institutionnels et gouvernementaux. Avec les signaux satellites, il est désormais possible de regarder n'importe qui, n'importe où à partir d'un ordinateur portable. Cette démocratisation de la surveillance se manifeste également dans le « picture-phone », le téléphone à caméra intégrée qui permet d'envoyer instantanément des photos et vidéos en continu, ce qui signifie que le citoyen moyen peut filmer ou être filmé à son insu. Cette

³⁴ Haggerty, *op. cit.*, p. 32.

accessibilité des technologies de surveillance permet d'exercer un contrôle à partir de divers rangs de la société, en toute liberté, et sans que celui-ci ne relève d'une autorité.

Haggerty souligne finalement que si la surveillance soulève généralement des réactions négatives, particulièrement lorsque celle-ci est subie (dans le cas de la vidéosurveillance instaurée à des fins dissuasives, par exemple), il reste que, de plus en plus, les individus de la société occidentale contemporaine s'y soumettent volontairement et parfois même avec grand plaisir. Il cite en exemple les émissions de télé-réalité et l'ensemble des réseaux sociaux. Il existe une large acceptation sociale de ces dispositifs, qui aujourd'hui sont de plus en plus établis :

At the societal level it is increasingly difficult to suggest that surveillance serves a single coherent purpose such as social control or even a limited set of purposes [...] That surveillance can be experienced from both sides of the lens as "fun" or liberating does not fit neatly within the preoccupations of the panoptic model³⁵.

Ainsi, sans chercher à débattre de la pertinence du modèle panoptique dans l'étude de la surveillance, il est possible de constater que, pour reprendre les propos de Kevin D. Haggerty, le domaine des *Surveillance Studies* est à l'aube d'un changement de paradigme. En effet, si les études de la surveillance ont largement traité des aspects négatifs des technologies de contrôle, nous assistons à un intérêt de plus en plus marqué pour les

³⁵ Haggerty, *op. cit.*, p. 32.

développements positifs de la surveillance. Jusqu'à récemment, par exemple, l'analyse des bienfaits provenant de l'application des pratiques de surveillance (dont la télémédecine) dans le contexte des soins de santé était un thème resté relativement inexploré³⁶. De plus, en raison de la popularité croissante des « webcams » et du succès de la télé réalité en général, nous notons également un nombre grandissant d'études sur le potentiel de divertissement de la surveillance³⁷. L'objectif de telles recherches n'est pas d'amoindrir les méfaits de la surveillance, mais de proposer une analyse sur la façon dont nous faisons l'expérience quotidienne de la surveillance. C'est cette nouvelle approche de la surveillance qui intéresse plus directement notre étude, puisqu'elle est pensée non pas seulement comme l'exercice du pouvoir disciplinaire, mais bien en elle-même, soit comme une forme d'expression unique constituée d'images temporelles, visuelles et spectatorielles. Comment s'équilibre ce nouveau rapport entre l'espace contrôlé de la surveillance et le pouvoir spectral de ses images ? Pouvons-nous alors parler d'une banalisation de la surveillance ? Que se passe-t-il lorsque l'image du panoptique et les procédés de surveillance trouvent une nouvelle finalité ?

³⁶ Voir Lynsey Dubbeld « Telemonitoring of Cardiac Patients User-centered Research as Input for Surveillance Théories » in David Lyon. *Theorizing Surveillance: The panopticon and beyond*, Willan Publishing, Portland, 2006, p. 182.

³⁷ Voir John E. McGrath. *Loving Big Brothe : Performance, Pprivacy and Surveillance Space*, New York, Routledge, 2004 ; Peter Weibel. « Pleasure and the Panoptic Principle » in Levin, Thomas Y., Ursula Frohne et Peter Weibel. *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, MIT Press, 2002, p. 207-223; Anders Albrechtslund et Lynsey Dubbeld. « The Plays and Arts of Surveillance: Studying Surveillance as Entertainment », *Surveillance & Society* 3(2/3), 2005, 216-221.

1.2 CTRL [SPACE] ou le panoptisme dans l'art contemporain

En 2002, le ZKM (Le Centre pour les arts et les médias de Karlsruhe en Allemagne) présentait l'exposition *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*³⁸. Il s'agissait de l'une des premières expositions internationales à se pencher sur l'influence des technologies de surveillance sur la culture visuelle moderne. L'exposition traduisait les effets d'une prise de conscience critique à l'égard de l'art de surveillance (*surveillance art*) et de l'émergence encore précaire d'une histoire de la surveillance. L'ouverture de *CTRL [SPACE]* a obtenu une attention médiatique particulière en raison des événements alors récents du 11 septembre 2001 et de la place prédominante qu'occupaient de ce fait les questions de contrôle et de sécurité³⁹.

Publié en cette occasion, le catalogue des commissaires Thomas Y. Levin, Ursula Frohne et Peter Weibel réunit un corpus d'œuvres d'artistes ayant cherché à dresser le portrait d'un monde sous surveillance, principalement au cours des dernières décennies, au moyen de vidéos, de films et d'installations médiatiques. Comme le suggère le titre : *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, l'exposition se proposait d'examiner l'art de surveillance en fonction des mécanismes de la visibilité

³⁸ Thomas Y. Levin, Ursula Frohne et Peter Weibel. *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (Karlsruhe, 2002), Cambridge Mass., The M.I.T. Press, 2002.

³⁹ L'œuvre de Laura Kurgan, *New York, September 11, 2001, Four Days Later...* (figure 1.4), qui présente des photos satellites de *ground zero* suivant l'attentat du 11 septembre a d'ailleurs été insérée dans l'exposition à la dernière minute, en réponse aux événements.

absolue imaginés par Jeremy Bentham et repris par George Orwell dans le célèbre ouvrage *Nineteen Eighty-Four*. Non seulement le titre évoque l'espace « contrôlé » du panoptique, mais il renvoie également, par la référence à la touche « ctrl » et à la barre d'espace – « Space » du clavier informatique, à la surveillance de plus en plus répandue de l'espace informatisé⁴⁰.

Selon les commissaires, les œuvres de surveillance présentées dans l'exposition découleraient d'une critique du *panoptisme*. Le terme est ici employé dans son sens large, soit comme l'ensemble des phénomènes sociaux engendrés par le modèle panoptique. En effet, ce que l'on nomme art de surveillance, cette forme artistique qui interroge parallèlement l'art et les mécanismes de la société disciplinaire est souvent définie, dans toute sa complexité, à l'aide du panoptique. Conséquemment, les termes *surveillance art* et *panoptical art* sont souvent employés de manière interchangeable.

C'est donc en réponse au phénomène grandissant du contrôle de l'information et de l'intérêt qu' il suscite auprès des artistes actuels que *CTRL [SPACE]* proposait un aperçu de l'héritage visuel du panoptique (en architecture, en peinture, en photographie, en cinéma, ainsi qu'en vidéo). L'exposition traitait également de l'attrait général de la surveillance chez les créateurs de la télé réalité (*Big Brother* et autres), en prenant soin, précisent les commissaires, de ne pas minimiser l'importante dimension politique des œuvres de

⁴⁰ Levin, *op. cit.*, p.11.

surveillance :

Vigilant in its sensitivity to the risks of an aestheticization that would trivialize the irreducible and all-too stark political dimensions of surveillance that CTRL [*SPACE*] explored the historicity of surveillant practices in their relationship to changing logics of representation, thereby offering at once both a state of the art survey of the full range of panopticism [...] and a largely unknown history of the various critical efforts to appropriate, refunction, expose and undermine these logics⁴¹.

Si le panoptisme constitue aujourd'hui un objet de réflexion pour un nombre grandissant d'artistes, les questions d'ordre et de transparence ont longtemps été au cœur de bien des œuvres artistiques et littéraires. Tel que le remarque Thomas Levin dans la préface du catalogue : « Panoptical questions are clearly far from a new concern even as they have increasingly become a major focus of contemporary cultural production⁴² ». L'auteur fait inévitablement mention de George Orwell, mais évoque également l'écrivain et dramaturge Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), dont les pièces renvoient à l'univers de la surveillance d'État. Bien sûr la discipline et les pouvoirs omniscients sont loin d'être de nouvelles préoccupations, de nombreux artistes se sont tournés vers la surveillance comme sujet de recherche esthétique, de là la difficulté de traiter de « l'art panoptique », laisse entendre Levin. Le commissaire fait mention du travail de Walker Evans, qui de 1938 à 1941 a pris plus de 600 photographies de passagers dans le métro à l'aide d'une caméra cachée. Il est

⁴¹ Levin, *op. cit.*, p.13.

⁴² Levin, *op. cit.*, p.13.

aussi question de l'artiste Vito Acconci qui, chaque jour pendant un mois, a suivi un inconnu choisi au hasard dans les rues de New York. Il documenta alors son expérience avec une série de photos en noir et blanc qu'il intitula *Following Piece* (1969). Et Sophie Calle, dont un nombre important d'œuvres explore le caractère voyeuriste de l'artiste. Mentionnons la série de photos intitulée *The Motel* (1981), pour laquelle Calle pris un emploi comme femme de chambre dans un hôtel vénitien avec l'intention de recueillir de l'information sur ses occupants. L'exposition traite également des artistes qui, plus récemment, ont incorporé des technologies de surveillance de pointe à leur démarche (les photos en vision nocturne de Thomas Ruff [c.1995], prises avec un appareil infrarouge et rappelant les images de surveillance militaire ; la série de photos satellites de *Ground Zero* de Laura Kurgan, *New York, September 11, 2001, Four Days Later...*).

Des premiers tirages argentiques aux images satellites, les techniques de surveillance sont étroitement liées à l'évolution des technologies photographiques, ici employées par les artistes afin de traiter de nombreux espaces publics et privés de notre environnement urbain : les rues, le métro, l'hôtel, le bureau, etc. Les images repérées par ces artistes offrent une lecture de la ville et de ses citoyens tels qu'ils sont au moment de leur captation.

Si l'image du regard omniscient peut s'étendre à un ensemble d'œuvres photographiques, nul ne transpose aussi bien les effets du regard disciplinaire que la

vidéosurveillance. En effet, les réflexions soulevées par la surveillance se sont affirmées dans le domaine de l'art contemporain, et ce principalement au début des années 1970, avec le développement des premiers dispositifs de surveillance vidéo en circuit fermé. *CTRL [SPACE]* présente, entre autres, l'installation *Time Delay Room* de Dan Graham (1974) qui, par son exploration d'images enregistrées en direct, traite de la temporalité propre à la surveillance. L'installation vidéographique de Bruce Nauman, *Video Surveillance Piece, Public Room, Private Room* (1969-70) (figure 1.2) est l'une des plus célèbres de l'exposition. Pour faire l'expérience de l'œuvre, le spectateur doit entrer dans une pièce où se trouve un moniteur au sol. À l'opposé du moniteur on retrouve une caméra, placée au plafond, qui filme la pièce. Le spectateur s'attend donc à voir son image dans ce moniteur, mais c'est dans un autre moniteur situé à l'extérieur que sont retransmis les mouvements du spectateur. En sortant de cette pièce, on longe un autre espace, qui lui est inaccessible. Il s'agit de la *Private room*, qui on le devine est équipée du même dispositif que la *Public room*. Ces deux pièces s'échangent alors leurs images respectives, c'est-à-dire que la caméra d'un des deux espaces retransmet les images de l'autre et vice versa.

Aujourd'hui, la vidéosurveillance est devenue le support de prédilection de l'art de surveillance. Tel que mentionné en première partie, la vidéosurveillance, grâce à ses caractéristiques fondamentales, permet de capter l'information dans l'immédiat, en observant les images en direct, soit en cours d'enregistrement. Le pouvoir indéniable de ses images provient non seulement de l'effet de miroir, généré par l'immédiateté de la

transmission, mais également de l'effondrement des frontières courantes entre le public et le privé. En utilisant ainsi les différents modes de captation et de diffusion des caméras de surveillance, de nombreux artistes cherchent à explorer les dynamiques spatio-temporelles des espaces sous contrôle. L'œuvre *George Orwell's 1984* (1998) du collectif « Surveillance Camera Players » (figure 1.3) en est le parfait exemple. Afin de dénoncer l'usage répandu de technologies intrusives, les artistes du collectif ont présenté une adaptation du roman *1984* de George Orwell devant des caméras de sécurité placées à l'intérieur d'un métro à New York. Cette performance interventionniste cherchait à dénoncer les forces de l'ordre et à sensibiliser le citoyen face à cette intrusion dans la vie privée. Comme le décrit le critique d'art Friedrich Tietjen : « Pour les Surveillance Camera Players, les caméras de surveillance sont dangereuses en ce sens qu'elles ne remplissent guère le rôle qu'elles sont censées jouer. Ils estiment qu'elles ne sont pas tant des outils de lutte contre la délinquance que des instruments de contrôle social⁴³. »

Si, en se réappropriant l'image de surveillance, des artistes tels que les « Surveillance Camera Players » cherchent à dénoncer l'usage abusif de la caméra de surveillance dans la société actuelle, d'autres se la réapproprient afin d'étudier les mécanismes de l'espace contrôlé sans pour autant adopter un discours contestataire. La performance publique *Argos* (figure 1.5) de l'artiste canadienne Michelle Teran est un bon

⁴³ Friedrich Tietjen. « Les “Surveillance Camera Players” pointent l'érosion rampante de la vie privée dans l'espace public », *Voir et être vu*, Arte, 9 décembre 2002.

exemple. À l'aide d'un appareil de détection, l'artiste intercepte les images captées par les caméras de vidéosurveillance d'espaces privés environnants et les diffuse en direct sur divers types de supports télévisuels (petit écran LCD, moniteurs télé, écrans d'ordinateur, etc.). Michelle Teran crée ainsi ses marches performatives en suivant des trajectoires définies dans diverses villes. Les images de vidéosurveillance repérées tout au long de ces parcours offrent une lecture de la ville et de ses citoyens tels qu'ils sont au moment de leur captation. Les scènes des plus courantes sont interceptées par son récepteur et peuvent être regardées par les participants à ses performances alors qu'ils sont hors des espaces surveillés par les caméras. En renvoyant ainsi les images de surveillance à l'extérieur de leur contexte original, l'artiste recrée les possibilités imaginaires du quotidien. Des images de vidéosurveillance en noir et blanc, saccadées et qui à l'origine n'étaient pas spectaculaires présentent soudainement un potentiel d'intrigue⁴⁴.

Les œuvres de surveillance qui s'apparentent à celle de Michelle Teran confrontent les spectateurs à leur propre curiosité plutôt qu'avec leur sentiment de crainte. En renvoyant l'image entre l'espace public et privé, elles suscitent un débat sur la puissance idéologique des images de surveillance et la psychologie du spectateur. Dans l'essai *Pleasure and the*

⁴⁴ Michelle Teran. *Life: A User's Manual* [En ligne] <http://www.ubermatic.org/life/> (page consultée le 1^{er} octobre 2009).

*Panoptic Principle*⁴⁵, Peter Weibel constate un changement important dans notre rapport à la surveillance. Il remet en question non pas l'omniprésence de la surveillance, mais notre habilité à prétendre qu'elle n'est pas source de plaisir. Nous vivons dans une société où le regard («the gaze») prédomine, affirme l'auteur. Il évoque les procédures de contrôle dans les aéroports où les passagers et leurs bagages passent, à l'aide des rayons-X, à travers des zones de visibilité les exposant ainsi aux effets d'un regard tout puissant, celui des autorités aéroportuaires. Notre interaction avec les technologies de contrôle est en effet de plus en plus fréquente et les images de surveillance nous sont désormais familières. Ce qui explique, selon Weibel, que notre fascination pour elles soit inévitable. Si la surveillance demeure une forme de contrôle social et répond à notre besoin de sécurité, elle alimenterait tout autant notre curiosité et notre plaisir de regarder :

As Foucault has already revealed, behind the mechanisms of surveillance lie the mechanisms of power, which are likewise supported by libidinal mechanisms. These power mechanisms are formed from psychological mechanisms. Through this entanglement, exhibitionism and voyeurism transform from illegitimate to legitimate pleasures⁴⁶.

Ainsi, le voyeurisme et l'exhibitionnisme seraient deux phénomènes fondamentalement liés à notre culture visuelle. Par conséquent, la surveillance serait passée du domaine de l'effrayant, largement évoquée par l'image du panoptique, au domaine du divertissant. Cette transformation résulterait essentiellement des récents développements

⁴⁵ Peter Weibel. « Pleasure and the Panoptic Principle » in Levin, Thomas Y., Ursula Frohne, Peter Weibel. *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, MIT Press, 2002, p. 207-223.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 208.

technologiques. L'auteur se réfère principalement au phénomène de la télé réalité et à la réappropriation de l'image du «Big Brother» par l'industrie culturelle. Ce phénomène serait également alimenté par l'accessibilité de vidéos personnelles via des sites Internet comme MySpace, YouTube et autres. Nous sommes confrontés quotidiennement à de nombreuses scènes dans lesquelles nous pouvons voir sans être vu, mais ces images de surveillance ne renvoient plus uniquement aux autorités, ni aux forces anonymes du panoptique, elles proviendraient en grande partie de plaisirs voyeurs non avoués. Si la majorité des textes présentés dans le catalogue de *CTRL [SPACE]* explorent la surveillance en lien avec le thème de l'invasion de la vie privée, le texte de Peter Weibel se distingue par son intérêt pour la surveillance comme source de plaisir et de divertissement, ce que l'auteur appelle « the panoptic principle turned into the pleasure principle⁴⁷ ». Weibel tente ainsi de décrire une nouvelle façon de voir la culture visuelle de la surveillance, telle qu'elle se déploie dans toute sa diversité; une manière d'observer ses images qui contrasteraient avec l'approche foucauldienne. Ceci dit, dans les propos de Weibel, nous observons que le regard détient toujours une certaine autorité, ce qui n'écarte donc pas complètement l'image du panoptique.

En effet, le panoptique, et par extension la surveillance en général, c'est avant tout le regard. En évoquant l'art de surveillance en référence au panoptique, tels que le font les auteurs des textes du catalogue de l'exposition, nous constatons qu'ils font référence à un

⁴⁷ *Ibid.*, p. 218.

art qui fait majoritairement appel à une surveillance visuelle. Le texte de Dörte Zbikowski fait toutefois exception. Dans *The Listening Ear: Phenomena of Acoustic Surveillance*, l'auteur soulève la question, trop souvent délaissée, de la surveillance auditive. Il évoque, entre autres, le savant Athanasius Kircher qui en 1650 inventa le principe d'amplification acoustique des pavillons à l'aide de haut-parleurs, construits à même les murs et utilisés comme dispositifs d'écoute afin d'amplifier les conversations⁴⁸. L'auteur introduit un point de vue nouveau, soit celui du phénomène de l'écoute clandestine, et questionne par le fait même le rôle du voyeur comme étant celui qui « regarde ».

Cette importante réflexion sur les sens se poursuit avec l'essai *The All-Seer: God's Eye as Proto-Surveillance*, dans lequel l'historienne Astrit Schmidt-Burkhardt se penche sur la prédominance de l'image de « l'œil du pouvoir » dans l'histoire de la culture visuelle. Elle nous rappelle que la vision a toujours été reliée à un système hiérarchique d'autorité et que l'hégémonie de l'œil (divin ou omniscient) s'est établie bien avant que ne le soit l'idée de l'état policier. De l'œuvre *Les sept péchés capitaux* (1475-1480) du peintre Hieronymus Bosh à la métaphore visuelle du « Big Brother is Watching You » de Georges Orwell, la vision a toujours été perçue comme étant le paradigme de la connaissance. Tel que nous le rappelle l'auteure, l'époque des Lumières ainsi que l'ère industrielle n'ont que contribué à l'essor d'une culture spécifiquement visuelle au sein de laquelle s'inscrit parfaitement

⁴⁸ Dörte Zbikowski « The Listening Ear: Phenomena of Acoustic Surveillance » in Levin, Thomas Y., Ursula Frohne, Peter Weibel. *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, MIT Press, 2002, p. 33-49.

l'œuvre de surveillance⁴⁹. Ensemble, les textes de Dörte Zbikowski et d'Astrit Schmidt-Burkhardt offrent des pistes de réflexion intéressantes sur la place démesurée qu'occupe le pouvoir du regard dans le cadre théorique des études de la surveillance.

Face à la diversité des œuvres et des propos que suscitent l'exposition *CTRL [SPACE]*, nous constatons que l'art de surveillance, tel que présenté par les auteurs du catalogue, est un art qui évolue au rythme des mutations et des évolutions des technologies de surveillance (caméras numériques, Internet, GPS, etc.). Il s'agit d'un art qui explore les modalités des technologies de surveillance, offrant de ce fait un commentaire sur le processus de surveillance même. Dans la lignée des propos des commissaires, nous pouvons également affirmer que l'influence du système panoptique de surveillance est manifeste dans la majorité des œuvres présentées dans *CTRL [SPACE]*, que ce soit dans la révision de l'architecture du panoptique même (*Project for the Renovation of a Panoptic prison* de Rem Koolhaas (1979)) ou, comme nous venons de le voir, dans l'importance qu'accordent les artistes au pouvoir du regard à l'aide de la photographie ou de la vidéosurveillance. Les scènes interceptées par les caméras des artistes sont de nouveau sous observation, alors qu'elles sont portées hors des espaces privés et exposées aux yeux de tous. En voyant ces images de surveillance qui s'enchaînent l'une après l'autre, il est difficile de distinguer l'espace public de l'espace privé. Même l'espace le plus banal (le

⁴⁹ Astrit Schmidt-Burkhardt. « The All-Seer : God's Eye as Proto-Surveillance » in Levin, Thomas Y., Ursula Frohne, Peter Weibel. *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, MIT Press, 2002, p. 17-31.

métro, les rues, l'édifice, la chambre d'hôtel) détient une dimension secrète et le déploiement de scènes intimes devient soudainement l'objet d'une étude publique. La mise en exposition de l'image de surveillance peut finalement sembler contredire le propre du panoptique, qui selon Foucault, doit s'exercer discrètement: « Parce que dans ces conditions, sa force est de ne jamais intervenir, de s'exercer spontanément et sans bruit, de constituer un mécanisme dont les effets s'enchaînent les uns aux autres⁵⁰ ». En d'autres mots, une fois rendue publique, les images de surveillance renvoient-elles encore au pouvoir du regard disciplinaire? Ainsi cet usage que font les artistes des technologies de contrôle les dénaturent-elles? Celles-ci demeurent sans aucun doute des instruments de surveillance et de collecte de données, mais ne paraissent-elles pas, au travers de ce processus créatif, moins envahissantes? C'est finalement sur ce fond d'exploration de l'art de surveillance et à la lumière de ces questionnements qu'il nous est possible d'envisager le travail de David Rokeby.

1.3 David Rokeby et *VNS*

David Rokeby s'est établi comme l'un des artistes canadiens les plus influents dans le domaine des médias électroniques. Dès les années 1980, il se spécialise dans la conception d'installations interactives en temps réel, sonores et visuelles. C'est dans le cadre de ses études en art expérimental à *l'Ontario College of Art* (1979-1984) qu'il conçoit

⁵⁰ Foucault, *op. cit.*, p. 207.

ses premières œuvres informatisées et interactives. Depuis, la majorité de ses œuvres comportent des systèmes de perception artificiels et abordent les questions liées à la surveillance électronique. Elles renversent le rapport traditionnel que nous entretenons avec l'environnement informatisé et explorent les possibilités créatrices de l'image numérique et en particulier celles de l'image de surveillance. À cet égard, l'artiste déclare être fasciné par les territoires ambigus où l'homme et la machine se côtoient :

I am fascinated by the way we transform the raw impressions streaming in through our senses into a coherent mental picture of reality. So I create artworks that look and listen, and try to make sense of what they see and hear. I am caught in the daily clash between the logical world of the computer and the embodied experience of living. So I bring these two worlds into closer dialogue to see what fails and what resolves⁵¹.

Il va sans dire que Rokeby n'est pas le seul à aborder ces questions. Dès la naissance des technologies numériques, de nombreux artistes ont tenté d'exploiter les possibilités créatrices de l'image informatisée. Pensons à un vaste ensemble d'artistes issus des années 70 (dont Bruce Nauman et Dan Graham, tous deux mentionnés précédemment) pour qui la logique de la machine était centrale. Si les premières œuvres de David Rokeby étaient représentatives de ce courant, l'artiste demeure néanmoins un pionnier dans son habileté à jumeler l'expérience de l'art et celle des nouvelles technologies.

En 1984 David Rokeby expose l'une de ses premières œuvres interactives *Body*

⁵¹ Su Ditta et Sara Diamond. *David Rokeby*, catalogue d'exposition, Oakville Galleries, Oakville, Canada, 2004, p.3.

Language (figure 1.6) au Centre national des arts à Ottawa. Composée de trois ordinateurs, d'un logiciel numérique, d'un synthétiseur, de trois caméras vidéo et d'un amplificateur, cette œuvre est conçue afin de transformer les mouvements des spectateurs, captés par caméras vidéo, en sons. Elle permet ainsi d'étudier en profondeur la question de l'interactivité et explore les possibilités créatrices d'un corps en mouvement⁵². *Body Language* a également servi de terrain d'étude pour la création de diverses autres œuvres interactives, dont *Very Nervous System*, présentée pour la première fois à la Biennale de Venise en 1986. Pour cette œuvre, David Rokeby fait également l'utilisation de caméras vidéo, d'un système de perception artificielle, d'un ordinateur, et d'un synthétiseur pour créer un espace interactif dans lequel les mouvements des spectateurs sont traduits en bruit ou en musique. Dans son essai *The Construction of Experience* (1998), David Rokeby explique comment l'œuvre *Very Nervous System* force le spectateur à être plus conscient non seulement de son corps, mais également de l'espace délimité par l'installation:

I've [...] experienced after-effects from spending extended periods interacting with my most-exhibited interactive installation, *Very Nervous System*. [...] An hour of the continuous, direct feedback in this system strongly reinforces a sense of connection with the surrounding environment. Walking down the street afterwards, I feel connected to all things. The sound of a passing car splashing through a puddle seems to be directly related to my movements. I feel implicated in every action around me. On the other hand, if I put on a CD, I quickly

⁵² Angela Plohman. *David Rokeby*. [En ligne] <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=80> (page consultée le 21 janvier 2009).

feel cheated that the music does not change with my actions⁵³.

Very Nervous System (figure 1.7) est à la source du logiciel du même nom (VNS) mis au point par l'artiste en 1993. Ce logiciel de détection permet au spectateur d'user de son corps afin d'interagir avec l'univers informatique. Une caméra vidéo enregistre en temps réel les mouvements des spectateurs, qui à l'aide du VNS, sont transformés en musique ou en images. Ce logiciel que développe David Rokeby est une nouvelle technologie plus proche des sensations humaines et dans cet esprit, plus sensible aux mutations environnantes. Comme le rapporte Dot Tuer :

Lorsqu'il élabore ses programmes informatiques, David Rokeby dit s'intéresser à la possibilité, pour l'ordinateur, d'ériger une forme d'ambiguïté dans un environnement interactif. Il travaille donc avec des éléments du geste, de l'immobilité, du mouvement et du langage pour explorer les avenues par lesquelles l'ordinateur peut synthétiser et traduire ces éléments de façon inattendue et poétique⁵⁴.

Depuis la création du VNS, David Rokeby a développé plusieurs nouvelles applications pour son logiciel qui permettent désormais une meilleure détection du mouvement et un traitement de l'image plus précis. Il s'agit des systèmes *VNS-I*, *VNS-II*, *VNS-III* (1993-1998), aujourd'hui adaptés en logiciels de traitement vidéo en temps réel,

⁵³ David Rokeby. «The Construction of Experience: Interface as Content », dans, *Digital Illusion: Entertaining the Future with High Technology*, Clark Dodsworth, Jr. (éd.), New York, Addison Wesley Publishing Company, 1988, p. 33-34.

⁵⁴ Dot Tuer. *L'art de David Rokeby : vers une nouvelle poétique du langage*, 2002 [En ligne] http://www.canadacouncil.ca/prix/ggavam/gx127240203513437500.htm?subsiteurl=%2Fcanadacouncil%2Farchives%2Fprix%2Fggvma%2F2002%2Fdavid_rokeby-f.asp (page consultée le 29 novembre 2007).

nommés *softVNS-I* (1999), puis *softVNS-II* (2002). Ces systèmes informatiques sont devenus les principaux outils de création pour l'artiste, ainsi que pour d'autres créateurs (musiciens, chorégraphes, compositeurs) ayant fait l'acquisition des droits d'utilisation⁵⁵. À l'aide du VNS, David Rokeby a donc créé un logiciel qui lui a permis de dépasser ce qui existait déjà en matière de traitement de l'image numérique.

Au milieu des années 1990, la question de l'interactivité prend une différente tangente chez Rokeby. Si ses premières installations invitaient le spectateur à explorer l'espace-temps d'une galerie ou d'un musée, à partir de 1995, les œuvres de Rokeby font aussi appréhender l'environnement social et l'espace public. En franchissant les limites de l'espace d'exposition, l'objectif premier est d'explorer l'image de surveillance au-delà de son potentiel interactif afin de l'inscrire dans un contexte socio-culturel élargi. C'est dans cet esprit que David Rokeby réalise ses premières œuvres axées sur la circulation humaine et les comportements sociaux en milieux urbains. D'une part, il tente de comprendre comment nous interagissons au sein d'un univers sous constante surveillance et d'autre part, comment nous percevons les images (notre image) captées par les appareils de surveillance. L'interactivité dans ses œuvres renvoie alors de plus en plus aux phénomènes de la perception et à l'expérience de la lecture d'une image.

⁵⁵ Le logiciel VNS a également été testé auprès de personnes atteintes de la maladie de Parkinson.

Dans son essai *Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media* (1995), David Rokeby accorde une grande importance à l'exploration des échanges visuels, à la complexité de l'interaction entre deux types d'images : l'image reflétée et l'image enregistrée. Selon l'artiste, l'interface électronique est en quelque sorte un miroir déformant qui nous place dans un rapport particulier à l'œuvre et qui, indirectement, altère notre rapport au monde environnant : « By providing us with mirrors, artificial media, points-of-view, and automata, interactive artworks offer us the tools for constructing identities, our sense of ourselves in relation to the artwork, and by implication, in relation to the world⁵⁶».

Cette analogie du miroir altérant est l'une des caractéristiques du travail de Rokeby qui, depuis ses premières créations, s'est opposé à l'idée que l'image de surveillance soit affaire de représentation. Cette idée n'est pas sans évoquer un vaste ensemble de considérations pertinentes à la fois pour le travail de l'artiste mais également pour l'ensemble des œuvres de vidéosurveillance. Si la caméra de surveillance cherche à offrir une lecture immédiate et claire de notre monde, Rokeby, grâce aux diverses manipulations numériques de l'image, cherche à questionner cet idéal de transparence pour révéler l'envers du miroir. Pour l'artiste, l'intérêt n'est donc pas d'exploiter l'effet réel des images

⁵⁶ David Rokeby. « Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media » dans *Critical Issues in Electronic Media*, ed. Simon Penny, New York, State University of New York Press, 1995, p. 133-158.

de surveillance, mais de se les réappropriier et de les détourner de leur fonction stricte d'origine.

1.4 Watch

L'installation *Watch* (figure 1.8) a été créée en 1995 pour la première édition de la Biennale de Gwangju en Corée du Sud⁵⁷. En présentant une variété d'œuvres issues de la scène de l'art numérique actuelle, cette Biennale intitulée « Beyond The Borders » visait à ouvrir certaines perspectives sur l'art électronique et ce, au-delà de cadres conventionnels occidentaux. Cette idée de renouvellement impliquée par l'art numérique a fait l'objet du symposium « InfoART » organisé par l'artiste coréen Nam June Paik et la conservatrice Cynthia Goodman. En parallèle à la Biennale, cet événement cherchait à défier les idées reçues sur la création contemporaine en Asie et à évaluer l'apport de l'art aux nouvelles technologies. La critique d'art Lawrence Chua a observé que la plupart des installations présentées à la Biennale souffraient d'une incapacité à imaginer l'œuvre d'art électronique au-delà d'une simple rencontre entre l'art et la technologie⁵⁸. Participant à l'événement, David Rokeby est du même avis. Il soutient qu'il est devenu « banal » d'appréhender l'art électronique par ses composantes technologiques et il affirme que l'exploration de l'art numérique ne doit plus se limiter à la mise en relation unidirectionnelle entre l'œuvre et le

⁵⁷ *La Biennale de Gwangju*, Gwangju, 20 septembre - 20 novembre 1995.

⁵⁸ Lawrence Chua. « Kwangju Biennial », *Frieze Magazine*, Issue 27, March-April, 1996. http://www.frieze.com/issue/review/kwangju_biennale/ [En ligne] (page consultée le 24 mars, 2009).

public :

For the next generation, interactive art will not be exciting and problematic, it will be necessary and obvious. Once the hype dies away, interaction in art can return to its natural role as a tool for exploring and critiquing relationship itself, an important role during a time when the nature of all our relationships...personal, economic, political, and with the media are in constant flux⁵⁹.

C'est afin de pousser plus loin cette réflexion sur l'interactivité comme phénomène d'influences mutuelles entre l'être humain et la machine que Rokeby crée *Watch*. De 1995 à 2008, cette œuvre numérique de surveillance a été réadaptée à plusieurs reprises pour explorer de nouveaux espaces d'exposition, dont celui de la galerie Holly Solomon à New York, dont il est ici question⁶⁰.

Placée à l'extérieur de la galerie au coin des rues Broadway et Houston, une caméra de surveillance filme en temps réel le va-et-vient des piétons, la circulation des voitures et les gens positionnés à l'intersection des deux rues. Ces images « live » sont transformées par un logiciel informatique qui sépare les éléments immobiles des éléments en mouvement⁶¹. Projetées sur deux écrans côte à côte, les images semblent se renvoyer l'une à l'autre, comme deux miroirs. Ainsi la deuxième image a été inversée horizontalement pour refléter la première, puis chaque écran a été soumis à différentes modifications

⁵⁹ David Rokeby. *Lecture for «Info Art»*, Kwangju Biennale, 1996; [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/install.html> (page consultée le 29 novembre 2008).

⁶⁰ Pour l'historique complète de l'œuvre *Watch* voir : Rokeby, David, *Watch* [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/watch.html> (page consultée le 29 février 2009).

⁶¹ *Idem*.

techniques. Dans l'écran de gauche, on n'aperçoit que les éléments immobiles; l'image est floue comme sous l'effet d'un voile et semble être en perpétuel processus de développement. À l'inverse du premier, le deuxième écran n'affiche que les éléments en mouvement. Tout passant ou tout objet s'immobilisant disparaît de l'écran, comme s'il était englouti par le flot de la vie urbaine. Quant aux éléments mobiles (piétons, voitures, etc.), ils apparaissent en tant que contours blancs se démarquant sur fond noir, semblables à l'effet produit par les rayons X. Ce choix esthétique est intéressant, car il offre un deuxième niveau de lecture de l'image, comme si au-delà de la perception immédiate de l'image de surveillance, il existait une autre réalité qui n'est visible que sous l'effet transparent des rayons-X. On pourrait même y voir une tentative de redéfinir l'image et l'allégorie de la « transparence pure » qu'annonçait la société disciplinaire. Si, selon le principe panoptique, tout doit être vu, *Watch* se présente comme l'instrument pouvant révéler aux spectateurs les réalités indétectables à l'œil nu. Ceci rappelle l'exemple donné par Peter Weibel : les procédures de contrôle des bagages dans les aéroports qui, à l'aide des rayons-X, passent à travers des zones de visibilité et d'invisibilité sous les regards voyeurs des surveillants.

En plus de la caméra placée à l'extérieur de la galerie Holly Solomon, une seconde caméra dotée d'un détecteur de mouvement est insérée dans la salle de projection et est programmée pour capter les mouvements du public. Cette dernière caméra est invisible aux spectateurs. Lorsque ceux-ci s'infiltrèrent dans l'espace clos d'exposition, l'image se fige pendant quelques secondes, comme pour fixer un moment dans l'écoulement de la durée de

la vidéo. Cet arrêt de l'image active alors la bande sonore de l'œuvre et on entend les bruits d'une horloge, le battement d'un cœur et le son d'un souffle léger. L'œuvre se trouve partiellement régie par le spectateur dans la mesure où lui seul peut activer la bande audio de l'œuvre, sans pour autant en être conscient. En effet, lorsque le spectateur entre dans l'espace d'exposition, il ignore qu'il est impliqué dans le processus de fabrication de l'image. Et si plus d'un spectateur entre dans la pièce au même moment, il est impossible de discerner lequel parmi eux a activé la bande sonore en premier. En d'autres mots, la relation subtile de l'œuvre avec le public est difficilement perceptible lorsque plusieurs prennent part à l'œuvre⁶².

Watch nous éloigne ainsi du dispositif interactif classique qui implique une action individuelle et volontaire sur l'œuvre, comme c'était le cas avec *VNS*; elle est plutôt le résultat d'une participation collective involontaire. Dans certaines versions de *Watch* (voir par exemple *Watch*, Presentation House Gallery, 1995), la caméra cachée, en plus d'être responsable de l'activation de la bande sonore, capte aussi l'image des spectateurs, que le logiciel informatique modifie et retransmet de façon aléatoire sur les écrans dans l'espace de la galerie. En introduisant une caméra à l'intérieur de la galerie, Rokeby propose ici une expérience interactive en temps réel où le public se met lui-même en scène. À la fois acteur et témoin, le spectateur contemple son propre reflet qui, au court du déroulement de la

⁶² David Rokeby. *Watch* [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/watch.html> (page consultée le 29 février 2009).

vidéo, devient partie intégrante de l'œuvre⁶³. Quel que soit son lieu d'exposition, *Watch* se construit donc à partir de processus informatiques binaires. Le premier construit une séquence sonore (le son de l'horloge, du souffle et du battement du cœur) selon une logique spécifique, invariable et indépendante du lieu d'exposition. Le deuxième, adapté à l'espace d'exposition, génère l'aspect visuel de l'œuvre, soit la captation d'images en temps réel à partir du lieu en question. D'une version à l'autre, la logique du sonore est la même (il s'agit du même processus de déclenchement de la bande audio suite à l'entrée du public dans la salle), alors que la temporalité du visuel relève de l'espace extérieur filmé.

Rokeby invite ainsi le spectateur à devenir le témoin, en temps réel, d'une société sous surveillance. L'œuvre met en relation les espaces public et privé, ce qui brouille les frontières traditionnelles entre l'espace regardé et le regardeur. *Watch* témoigne ainsi de l'entrelacement des vies de plusieurs personnages anonymes, dont les parcours se recoupent au sein d'un lieu de convergence banal, le coin d'une rue. Cette étude des espaces de vie communs que propose David Rokeby est basée sur l'observation de deux types de relations humaines. Celles qui se produisent dans l'espace public et celles qui naissent à la vue de ces espaces surveillés. Cette observation continue d'images de surveillance provoquent à la fois de la curiosité qui se mêle à de l'angoisse, mais aussi à un certain sentiment de plaisir coupable. Le spectateur n'a d'autre choix que de se sentir voyeur. Dans cet esprit, *Watch*,

⁶³ Voir David Rokeby. *Watch* [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/watch.html> (page consultée le 29 février 2009).

révèle à la fois notre désir de dénoncer l'étendu des technologies de surveillance mais traduit aussi notre fascination pour cette force omnisciente. Selon l'auteur Nancy Campbell, conservatrice de l'exposition *The Giver of Names*:

Through the use of surveillance systems, *Watch* directly confronts the viewer with the idea of personal responsibility through the act of watching and subsequently being watched when the camera turns into the gallery space. The images inscribe the viewer in the work, ultimately questioning the viewer's position vis-à-vis the technology⁶⁴.

L'œuvre réussit habilement à évoquer l'un des objectifs premiers de l'art de surveillance, soit celui de susciter un questionnement sur l'usage des dispositifs de contrôle. Mais au-delà de cette problématique, *Watch*, nous dit Rokeby, implique une transformation de l'image de vidéosurveillance même et par conséquent interroge de manière littérale le sens de ce qui est « regardé » :

The artwork is a live perceptual filter through which the audience watches. The system has embedded itself into the feedback-loop of perception, transforming the process of looking. What is most interesting to me about this transformation of looking is that it invariably also involves a transformation of the apparent "meaning" of what is being watched⁶⁵.

⁶⁴ Nancy Campbell. *David Rokeby: The Giver of Names*, catalogue d'exposition, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, Ontario, janv. 1998, p.13.

⁶⁵ David Rokeby. *Watch* [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/watch.html> (page consultée le 29 février 2009).

Les modifications qu'apporte l'artiste aux images de surveillance agiraient ainsi à titre de « filtres » qui, en temps réel, modifient le regard du public sur l'imagerie de surveillance. Avec *Watch*, l'effet général du regard froid et distant de la caméra de surveillance demeure, mais nous ne sommes plus exactement dans l'effet du temps réel qui lui est généralement attribué. En ajoutant aux images de l'œuvre une facture particulière (l'effet du flou et l'opposition entre les éléments mobiles et immobiles), l'artiste cherche non seulement à brouiller l'effet véridictoire de la vidéosurveillance, mais vise à lui donner un deuxième niveau de lecture. Dans son refus de reproduire le réel, *Watch* peut donc être interprétée, pour reprendre l'analogie proposée par Rokeby, comme un miroir déformant.

Finalement, en insérant ainsi des intervalles visuels dans l'œuvre (à l'aide des manipulations numériques, de l'arrêt de l'image suite à l'arrivée du spectateur et/ou de la projection de l'image du public à l'écran), Rokeby engendre une rupture spatio-temporelle qui rend problématique la perception d'une continuité avec l'espace-temps extérieur. En jouant ainsi sur la continuité de l'enchaînement de l'œuvre, l'artiste fait intervenir l'importante question du temps. Au son de l'horloge, du souffle et du battement du cœur, le spectateur a soudainement une plus grande conscience du temps qui passe. Il est alors porté à se définir par rapport à la façon dont le temps s'écoule, d'une part dans l'espace d'exposition et d'autre part dans l'espace public, sous le regard constant des caméras de surveillance. Si les premières œuvres de surveillance de l'artiste misaient sur leur dimension physique et technique, il est possible de constater que l'emploi du dispositif de

surveillance chez David Rokeby manifeste plutôt un intérêt marqué pour la dimension temporelle des œuvres. Dans *Watch*, la captation et la transmission d'images en direct d'un lieu à l'autre renversent notre conception de l'espace-temps. Au sujet de *Watch*, Rokeby déclare :

When working in more traditional time-based work such as film or video, the artist places events along a linear time line. Because I work with real-time behaviors in my work, I am no longer just positioning events, but defining the texture and flow of time itself⁶⁶.

L'œuvre dépasse les limites traditionnelles de l'espace d'exposition pour s'étendre dans l'espace public, là où la structure changeante de la vie urbaine modifie l'expérience sociale immédiate et là où l'expérience de la temporalité de l'œuvre est imprévisible. Ainsi, chez l'artiste, l'œuvre de surveillance n'est plus réduite au simple usage du modèle de captation, mais elle offre également de nouvelles perspectives temporelles qui nous éloignent de l'imagerie pure de la vidéo de surveillance et de l'effet réaliste pour nous présenter une esthétisation plus prononcée. Tel que nous le verrons dans le prochain chapitre, Rokeby poursuit sa réflexion sur la temporalité de la surveillance à l'aide de l'installation *Seen*. Amorcée avec *Watch*, la coupure avec le temps présent ainsi qu'avec le temps réel caractéristique de la vidéo de surveillance trouve sa forme complète avec *Seen*. Il ne s'agit plus d'une étude sur le moment présent, ni sur l'instantanéité des images de

⁶⁶ David Rokeby. *Watch* [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/watch.html> (page consultée le 29 février 2009).

surveillance, mais plutôt d'une réflexion sur la mémoire et le passage du temps. Le titre en est lui-même indicateur, *Seen* conjugué au passé (vu, avoir vu), s'oppose à *Watch* (voir), au présent.

Chapitre 2

Temporalité

*A [...] thread which runs through my work is my obsession with time. Time, in interactive art is more a material to be worked and formed than a given framework within which the work is constructed. The collisions and interferences between Newtonian time, psychological time, biological time, reflex, consciousness and reflection are a natural area of exploration for interactive art*⁶⁷. - David Rokeby, 1996.

Dans le premier chapitre, nous avons dégagé une idée nouvelle de la surveillance largement inspirée par David Rokeby, qui l'a pensée non seulement comme espace de contrôle, mais comme la manifestation désormais quotidienne d'expériences humaines et temporelles. En nous tournant de nouveau vers le travail de l'artiste, qui selon nous redéfinit de façon unique l'esthétique de la vidéosurveillance, nous souhaitons faire l'étude des dynamiques temporelles mises en place par l'installation *Seen*. Il s'agit d'appuyer l'hypothèse selon laquelle les images de l'œuvre, malgré l'usage d'un dispositif de surveillance, ne cultivent pas l'effet de la transmission en temps réel, mais constituent plutôt une analyse des diverses temporalités d'un lieu et, par extension, une réflexion sur le passage du temps. Ainsi, en premier lieu, nous présenterons *Seen* et ses composantes techniques, puis nous ferons une étude de son contexte d'exposition à la 8^e exposition internationale d'architecture de la Biennale de Venise (2.1). En deuxième lieu, nous souhaitons examiner les images de *Seen* selon les discours théoriques qui se sont

⁶⁷ David Rokeby. *Lecture for «Info Art»*, Kwangju Biennale, 1996; [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/install.html> (page consultée le 29 novembre 2008).

développés sur la temporalité de la photographie et celle du cinéma, deux types d'images auxquelles l'installation de Rokeby est étroitement liée (2.2). Ceci nous permettra en dernier lieu de restituer la problématique de la surveillance dans un contexte plus large, pour aborder la question de l'histoire, de la mémoire et du passage du temps (2.3).

2.1 *Seen et Next Memory City*

Seen (figure 2.1) est exposée pour la première fois à la 8^e exposition internationale d'architecture de la Biennale de Venise en 2002⁶⁸. L'installation est composée de quatre projections vidéo dont les images proviennent de caméras de surveillance perchées à différents endroits au-dessus de la Place San Marco à Venise. Les images captées sont ensuite projetées les unes à côté des autres sur les murs du pavillon canadien d'architecture de structure octogonale. La disposition des écrans suit donc la forme des murs du pavillon. Tel un cube ouvert, ces quatre projections montrent le va-et-vient des piétons et des pigeons défilant dans l'espace public. Contrairement aux images issues de caméras de surveillance qui permettent généralement de voir l'espace filmé sous des angles différents, il s'agit ici d'images prises du même point de vue. En effet, une seule caméra capte l'espace public sous la même orientation. Cette caméra produit une seule image, traitée de quatre manières différentes et projetée sur quatre écrans. *Seen* propose alors un espace de visibilité partagée

⁶⁸ David Rokeby. *Seen* [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/seen.html> (page consultée le 24 juin 2009).

où les objets surveillés sont accessibles à tous et où les sujets surveillants ne sont plus invisibles. Ainsi, l'artiste poursuit sa réflexion sur l'œuvre de surveillance amorcée avec l'installation *Watch* (1995) présentée en première partie de notre étude.

En raison des frais liés à l'alimentation par satellite d'images filmées par caméras de surveillance et diffusées dans le pavillon canadien de la Biennale, l'artiste a enregistré 30 minutes d'images qu'il a gravé sur un DVD qui est devenu la source visuelle principale. Ces images ne sont plus des images captées en direct et, par conséquent, elles deviennent ainsi relativement indépendantes du lieu d'exposition. L'expérience du temps réel n'est en pratique qu'attribuable au logiciel, qui lui, transforme les images au moment même où elles sont projetées. Chacune des quatre images projetées est alors soumise à un traitement numérique différent à l'aide d'un logiciel qui travaille en temps réel les images numérisées (figure 2.2). Cette programmation informatique permet à l'artiste de séparer, dans chaque image, les éléments fixes (l'architecture, les monuments, etc.) des éléments en mouvement (les piétons, les pigeons, etc.) comme c'était le cas dans *Watch*⁶⁹. Ainsi, d'un point de vue technique, une synchronisation entre l'image de la vidéosurveillance et le temps de l'espace extérieur est impossible. Les images sources se déroulent toujours de la même façon, c'est

⁶⁹ Mentionnons toutefois une distinction importante entre les deux œuvres. Contrairement à *Watch*, *Seen* ne contient pas de possibilités d'interaction avec le spectateur. Il importait avec *Watch* de mettre en évidence l'opérationnalité du dispositif de surveillance, avec l'arrêt de l'image suite à l'arrivée du spectateur et/ou le renvoi de l'image du public à l'aide de la caméra cachée. Avec *Seen*, la caméra joue un rôle moins important. C'est l'étendu du logiciel de traitement de l'image (VNS) qui occupe une place de premier plan. Ceci dit, à l'image de la caméra cachée dans *Watch*, les fonctions précises de VNS demeurent dissimulées, elles sont mystérieuses pour le public.

le traitement numérique de l'image qui varie. La temporalité des images est donc adaptée par la machine, par les traitements numériques effectués en temps réel, lors de la projection de l'œuvre. Le résultat perçu sur les différents écrans est le suivant :

Sur le premier écran, seuls les éléments mobiles ont été préservés. Ils errent au milieu d'un espace noir, comme si la place avait été évidée de ses bâtiments. Sur le quatrième écran, qui est l'inverse conceptuel du premier, seuls les éléments fixes apparaissent (l'architecture environnante, les kiosques souvenirs, le maïs soufflé avec lequel les gens nourrissent les pigeons, etc.), telle une image statique, figée dans le temps. Ces écrans sont donc complémentaires, aucun élément ne peut être présent dans les deux images en même temps. Par l'ensemble des déplacements et des effacements qu'elles présentent, les images de ces écrans se rapprochent des images photographiques « non finies » ou en développement⁷⁰. Pensons à Niépce et à ses premières images fugitives, aux daguerréotypes et à leur longue durée d'exposition. Vers 1840, il fallait près de 60 minutes pour produire un portrait sur un daguerréotype, d'où l'impossibilité de saisir la réalité d'une attitude humaine, d'une expression ou d'un mouvement. Ainsi, en raison du temps de pose et du mouvement, l'image révèle simultanément la présence et l'absence d'un sujet. Prise de la fenêtre de Daguerre en 1838, *La vue du boulevard du Temple* s'avère exemplaire. La seule présence humaine visible sur l'image est celle d'un homme arrêté pour se faire cirer

⁷⁰ David Rokeby. *Seen* [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/seen.html> (page consultée le 24 juin 2009).

les chaussures. Circulant trop vite pour pouvoir laisser leurs empreintes, les autres passants n'ont pas été inscrits dans l'image⁷¹.

Daguerre aurait fait plusieurs versions de *La vue du boulevard du Temple* à différents moments de la journée. L'intérêt d'une telle démarche n'était pas le sujet retenu autant que l'observation des conditions de prises de vue, une étude de l'empreinte, et par conséquent, du temps lui-même. Travaillés par ce même jeu d'opposition entre la fixité et le mouvement, les premier et quatrième écrans de *Seen* semblent offrir cette même étude du temps de pose. À l'image des premières photographies, l'architecture de la piazza, telle que perçue dans le quatrième écran, apparaît comme étant stable, inébranlable, voir même éternelle. Ici la réalité de la place San Marco est dépeinte comme étant statique, immobile, comme si toute impression de mouvement était impossible. On dirait même que le temps s'est arrêté pour permettre à l'image de la piazza de bien s'imprégner. Quant à l'image du premier écran, elle offre une vision tout à fait contrastée de la piazza. Par le mouvement constant des éléments mobiles, la place publique apparaît comme lieu vivant, dynamique, rapide, en perpétuel mouvement. Ensemble, ces images offrent une vision complémentaire de la place publique, à la fois très actuelle et marquée par le temps. Il importe alors au spectateur d'associer les images l'une à l'autre et d'imaginer ainsi une sorte de continuité spatio-temporelle.

⁷¹ André Gunthert. *Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose* [En ligne] <http://www.arhiv.lhivic.org/index.php/2009/03/27/961-photographie-et-temporalite> (page consultée le 21 août 2009).

Les deux projections du centre offrent également différentes perspectives sur la circulation de la Place San Marco. Sur le deuxième écran (l'écran bleu), le logiciel prend l'image du premier écran (les éléments en mouvement) comme source principale et introduit un délai d'une demi-seconde. Visuellement, chaque piéton semble laisser la trace de son passage, comme s'il était suivi d'un cortège. Comme le remarque David Rokeby, ceci se rapproche également des études de mouvement des chronophotographies : « This turns each individual person into a Muybridge motion study, or a procession of themselves⁷² ». L'art du mouvement que proposait Muybridge avait comme objectif d'enregistrer plusieurs phases de mouvement sur une surface photographique à l'aide de formes statiques afin de détecter l'invisible, ce que l'œil ne nous permettait pas de voir. Dans le cas de sa première étude, en 1878, il s'agissait de visualiser le mouvement du galop du cheval ou plus précisément, le moment précis où les quatre pattes du cheval ne touchaient plus le sol⁷³. À l'image de Muybridge, Rokeby s'intéresse ici à la représentation du mouvement. En décomposant au ralenti la traversée des piétons dans l'espace, l'image semble étirée dans sa durée, comme si l'artiste avait cherché à capter toute la subtilité du mouvement des passants. Mais si Muybridge était à la recherche de la vraisemblance, avec la décomposition séquentielle du mouvement, les images des écrans du centre s'inscrivent, quant à elles, dans un univers abstrait. En diffusant ainsi l'image du mouvement des piétons

⁷² David Rokeby. *Seen* [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/seen.html> (page consultée le 24 juin 2009).

⁷³ Tim Cresswell. *Capturing Mobility: Mobility and Meaning in the Photography of Eadweard Muybridge and Etienne-Jules Marey' On the Move*, New York, Routledge, 2006, p. 83.

dans un temps plus long que celui de l'action initiale, ces écrans, au bout d'un moment, ne semblent renvoyer à aucune image réelle; seule la mémoire de leurs référents nous permet d'en faire la lecture. En s'éloignant de l'effet véridique des images de vidéosurveillance, l'effet des silhouettes bleues qui se déploient graduellement sur fond blanc rappelle plutôt la matière des dessins à l'encre bleue ou encore l'esthétique des peintures en camaïeu de bleus de style néo-classique. En effet, les images de l'œuvre évoquent la matérialité de la peinture plus qu'elles n'évoquent l'image lisse informatique. L'image chronophotographique brouille les contours des formes et entraîne une fusion progressive entre les figures et le fond, laissant finalement voir la manière dont l'œuvre numérique fut ébauchée.

Le troisième écran fait miroiter l'image de l'écran bleu et laisse ainsi également paraître la récente trajectoire des éléments mobiles. Le logiciel reprend l'image source, la calque et ajoute un dégradé qui produit un tracé continu de couleur rouge vif. Au bout d'un certain temps, la trace s'atténue, puis s'estompe. Ainsi, il est possible de visualiser les endroits où la circulation est plus grande par la densité de la marque rouge qui est laissée et au contraire, les endroits moins colorés représentent les endroits les moins fréquentés. Le spectateur peut donc visualiser la direction et le mouvement de chaque personne et de chaque pigeon. L'arc de vol des oiseaux et les traces des piétons s'inscrivent dans l'image et démontrent leurs parcours. Comme l'explique l'artiste, l'écran sert en quelque sorte de

terrain de probabilité et en raison du traitement numérique permet également de démontrer le niveau de dynamisme de la place publique :

The (...) stream shows, for each pixel, the amount of time since the last movement was seen in that particular location. If a movement is sensed at a pixel, the processed pixel becomes an intense red. After movement has stopped at that pixel, the colour slowly fades. While in *Seen* I chose to represent only the last 8 seconds of movement history for visual clarity, the process maintains the history of each pixel as a floating point number, meaning that it can represent an almost infinite amount of time so, for example, it would be possible to determine from the data that a specific location had last seen movement several years ago⁷⁴.

Cette juxtaposition progressive des traits en bleu et en rouge (deuxième et troisième écrans) non seulement montre l'évolution de la circulation piétonnière mais augmente l'impact visuel de l'œuvre, ce qui met en évidence la beauté du déploiement des piétons. Ce ralentissement du défilement des images correspond à la représentation d'une durée spatio-temporelle étrangère aux images de vidéosurveillance. Rien ici ne nous renvoie au monde orwellien, ou à l'obtention d'images en direct. Rokeby place plutôt l'image de surveillance sous le signe de la peinture. Placés côte à côte, les écrans bleu et rouge explorent alors le jeu des couleurs chaudes et froides qui, juxtaposées les unes aux autres, créent de multiples couches et donnent ainsi l'illusion de profondeur. À l'image de la texture d'une toile, les écrans du centre semblent révéler la présence des couches précédentes et de celles qui lui

⁷⁴ David Rokeby. *Seen* [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/seen.html> (page consultée le 24 juin 2009).

ont succédé, rappelant l'impression que laisse le passage du temps sur les vieux objets ou les vieux murs. Graduellement, ces traces de couleur font place à des motifs abstraits à un tel point que l'image initiale de la piazza et de ses piétons semble déconstruite jusqu'à la limite du visible.

Ainsi, avec ses écrans multiples où se projettent les images et où se reflètent les spectateurs, *Seen* devient à elle seule un espace d'exposition singulier qui, comme nous venons de le démontrer, engendre un retour aux autres formes artistiques plus traditionnelles. Cependant, l'œuvre ne prend toute sa force conceptuelle que dans le contexte du projet collectif *Next Memory City* auquel il appartient et qui, en 2001, occupe tout le pavillon canadien de la Biennale d'architecture de Venise (figure 2.3). Telle une installation multimédia, l'exposition est conçue en trois parties et combine, en plus de l'œuvre vidéo de Rokeby, la photographie de Michael Awad (*Chinatown*, 1995), ainsi qu'une installation audio de David Rokeby et de la musicienne Eve Egoyan (*Channel*). Ensembles, les œuvres traitent des éléments invisibles de notre environnement urbain et font une analyse de la surveillance au-delà de l'univers isolé des nouvelles technologies⁷⁵. Observons brièvement le contenu de chaque œuvre.

⁷⁵ *Interview With the Artists of Next Memory City*. (2002) [En ligne] Adresse URL : <http://www.horizonzero.ca/textsite/invent.php?tlang=1&is=3&file=9> . Michael Awad, Eve Egoyan, David Rokeby, The Arts Today, CBC Radio. Entrevue par Sacha Hastings. (15 min.).

Placée face à l'installation de Rokeby, *Chinatown*, l'œuvre photographique de grand format (2.5 m. x 40 m.) de Michael Awad, présente une vue du quartier chinois de Toronto (figure 2.4). Semblables en cela au premier écran de *Seen*, les photographies ne montrent que les objets qui étaient en mouvement lors de la prise de la photo (piétons, animaux, tramways, etc.). Ainsi, ces images inversent les anciens procédés photographiques, comme les daguerréotypes : les objets immobiles n'apparaissent pas sur la pellicule, les monuments sont éclipsés. En d'autres mots, le processus normal de la photographie est inversé.

Créée par Eve Egoyan et David Rokeby, l'œuvre *Channel*, quant à elle, a été conçue comme une bande sonore accompagnant les deux œuvres visuelles de l'exposition. Diffusé par huit haut-parleurs et présenté en même temps que la projection de *Seen*, l'enregistrement combine divers sons contrastés provenant de la ville de Toronto et de Venise. La séquence sonore débute avec l'écho de bruits de pas qui avancent lentement dans un espace vide et qui viennent briser les premières secondes de silence. Initialement, ces sons de pas sont associés par les spectateurs à l'image des piétons défilant dans l'espace de la piazza. Mais progressivement, de nouveaux sons externes aux images se font entendre (le bruit d'une porte qui ferme, la sonnerie d'un cellulaire, etc.), qui ensemble viennent briser la toute première impression de synchronisation avec l'image. Cette évolution de la bande sonore semble se produire parallèlement à la multiplication des traces dans l'image. En effet, le défilement au ralenti de l'image de la piazza s'arrime curieusement aux sons discontinus de la ville de Toronto. Le bruitage de l'arrivée d'un tramway se jumelle alors

au son lointain des rames d'un gondolier, les rires légers d'enfants s'accordent mystérieusement aux bruits des sirènes de pompiers. Tour à tour, des voix multilingues se font entendre qui, graduellement, deviennent un bruit de foule. Chaque son possède une tonalité musicale : le roucoulement des pigeons, le bruit de pas, le klaxon de la voiture, etc. Aucun son n'est pur, tous sont fusionnés pour créer un nouveau type de sonorité qui, comme l'explique Rokeby, porte l'empreinte architecturale des deux villes. Par cette juxtaposition sonore, les artistes de *Next Memory City* ont donc choisi de repenser l'architecture de la Place San Marco par le biais du son :

The sounds are of urban spaces, so they relate to the images, drawing the images off the flat wall. Venice sounds will pass along the "Channel" between the two Works in one direction, and Toronto sounds in the other. The differences between the city sound-scapes are quite extreme! We are looking at the way that buildings define acoustic spaces. The sounds carry the imprint of architecture without actually showing or referring to the architecture itself⁷⁶.

Cette description de *Next Memory City* nous permet d'aborder brièvement la question du lieu dans l'œuvre de David Rokeby. Ainsi, avec *Seen*, nous sommes en présence d'une œuvre *in situ* qui suit la logique de l'image située. Malgré le fait que l'œuvre ne soit pas présentée dans le lieu exact où les images ont été prises, il existe par extension un lien avec la Place San Marco. Chaque visiteur se sait physiquement proche de

⁷⁶*Interview with the Artists of Next Memory City*. (2002) [En ligne] Adresse URL : <http://www.horizonzero.ca/textsite/invent.php?tlang=1&is=3&file=9> . Michael Awad, Eve Egoyan, David Rokeby, The Arts Today, CBC Radio. Entrevue par Sacha Hastings. (15 min.).

la source visuelle et plusieurs ont sans doute même traversé la place pour se rendre au pavillon canadien de la Biennale. Le lieu est tangible et réel. Face à la captation de ce lieu précis, le spectateur se situe ainsi dans l'espace, ce qui le mène à se situer dans le temps, soit dans le temps propre à l'expérience de l'œuvre et dans l'écoulement du temps relatif à la piazza.

La place Saint-Marc est considérée comme le cœur de Venise, de par sa situation au bord du grand canal, mais surtout en raison de la concentration de monuments. Pensons à la basilique byzantine de San Marco, symbole de la puissance de la République de Venise. C'est également la scène de nombreux carnivals et pièces de théâtre. De multiples œuvres ont également été réalisées d'après elle. Parmi les plus célèbres, la série de peintures du Canaletto (1697-1768) (Figure 2.6)⁷⁷ dans laquelle l'artiste dépeint la vie de la piazza au 18^e siècle, avec ses monuments imposants et ses passants. Si l'œuvre du Canaletto présente la place San Marco avec réalisme, Rokeby offre un regard plutôt embrouillé de la place publique et de son architecture. Il est intéressant de noter qu'un des objectifs premiers des créateurs des technologies de vidéosurveillance est d'augmenter la perfection et le niveau de sophistication des images afin de permettre la détection précise de visages qui, une fois découverts, sont recueillies dans de larges bases de données, tels des empreintes digitales

⁷⁷ Canaletto, Giovanni Antonio Canal. *Piazza San marco*, c. 1730. Metropolitan Museum of Arts [En ligne] http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/all/piazza_san_marco_canaletto_giovanni_antonio_canal/objectview (page consultée le 24 juin 2009).

pouvant faire l'objet d'un suivi à tout moment. Si, sous le regard de la caméra de surveillance, les individus sont de plus en plus reconnaissables, sous le regard de la caméra dans *Seen*, ils sont méconnaissables. En raison du ralentissement de l'image, les piétons sont volontairement brouillés, ils se fondent l'un à l'autre, devenant de moins en moins visibles, au point de s'effacer et de se retirer de toute participation avec leur environnement. Contrairement à *Watch* qui traquait les actions précises de piétons au coin d'une rue, il ne s'agit pas ici d'un témoignage d'activités quotidiennes et de comportements individuels. Il s'agit d'une expérience collective, celle que font les visiteurs de la Piazza San Marco qui jour après jour défilent dans l'espace de la piazza sans lien d'appartenance. Dans cet esprit, l'œuvre pourrait se lire comme une analyse du comportement global de la foule dépeinte ici comme mouvement fluide, incessant et continu. L'œuvre de Rokeby, comme celle du Canaletto, serait donc une représentation de la Piazza et un témoignage de cette place publique à l'air de son temps.

Ainsi, tant au niveau politique que culturel, la Place San Marco a toujours été un centre stratégique. Elle est aussi devenue l'un des plus importants sites touristiques d'Italie. Dans cet esprit, la Place ne doit être abordée comme le simple emplacement de l'œuvre, mais également comme conjoncture historique. Mais il nous est également possible d'affirmer qu'en explorant l'espace et le temps réel, *Seen* ne traite pas que d'un lieu fixe. L'œuvre *in situ* englobe un ensemble de problématiques qui surpasse les caractéristiques physiques de son emplacement. En effet, les trois œuvres de *Next Memory City*, par

l'entremise de capteurs sonores et visuels, cherchent à révéler non seulement l'interstice virtuel existant entre Venise et Toronto, mais également, comme l'indique le titre de l'exposition, la mémoire et les marques invisibles que porte une ville⁷⁸. Pour les trois artistes, il semble donc évident que leurs créations numériques ont un potentiel innovateur qui réside, d'une part, dans leur habilité à capter l'invisible et, d'autre part, dans leur habilité à créer un terrain d'étude qui n'est pas limité par l'espace structuré de la vidéosurveillance. Finalement, ce que révèlent ensemble l'image numérique, la bande audio et la vidéo de surveillance de *Next Memory City* n'appartient ni à Toronto ni à Venise. Il s'agit d'un espace que seul l'équipement numérique peut saisir : non seulement le «built environment», mais aussi et surtout la circulation, le mouvement de ses habitants et l'écoulement du temps⁷⁹.

Avant de pousser plus loin notre réflexion sur les dynamiques temporelles de l'œuvre, nous souhaitons rappeler que *Seen* a également été exposée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2007, dans le cadre de l'exposition *e-art*⁸⁰. L'ensemble des artistes présentés lors de cette exposition abordait la question du rôle des technologies numériques

⁷⁸ *Interview With the Artists of Next Memory City*. (2002) [En ligne] Adresse URL : <http://www.horizonzero.ca/textsite/invent.php?tlang=1&is=3&file=9>. Michael Awad, Eve Egoyan, David Rokeby, The Arts Today, CBC Radio. Entrevue par Sacha Hastings. (15 min.).

⁷⁹ « Next Memory City, Toronto : Venice. David Rokeby collabore avec Eve Egoyan et Michael Awad dans une exploration de l'Inter-cité » in *HorizonZéro, Inventer : Imaginer l'interactivité : L'art de David Rokeby*. Oct. 2002 [En ligne] <http://www.horizonzero.ca/textsite/invent.php?tlang=0&is=3&file=2> (page consultée le 21 novembre 2007).

⁸⁰ Organisée par le Musée des beaux-arts de Montréal en collaboration avec la fondation Daniel Langlois le 26 septembre 2007.

dans la transformation de l'œuvre d'art. Comme *Seen*, la majorité des œuvres avaient été exposées auparavant et ne présentaient aucun lien fixe avec le site d'exposition. Les conditions de production et d'installation de l'œuvre dans le contexte muséal modifiaient inévitablement le traitement du lieu et du temps dans l'œuvre. Tel que décrit précédemment, *Seen* présente différents aspects du temps : le temps de la captation des images par les caméras, le temps du déroulement de la vidéo et de la bande sonore, ainsi que le temps historique de la piazza elle-même. Dans son contexte d'exposition à Montréal, l'œuvre de Rokeby n'était pas accompagnée des autres œuvres de *Next Memory City*. Ainsi, nous ne sommes pas en présence des mêmes supports audio et visuels. En particulier, l'apport important de l'œuvre d'Eve Egoyan qui en quelque sorte forme la bande sonore de *Seen* et renforce son caractère cinématographique. Sans sons, le spectateur perçoit et construit l'espace de la vidéo de Rokeby à partir de la durée et du mouvement seulement. Si, dans le pavillon de la Biennale, chaque spectateur qui parcourait l'espace faisait son interprétation de *Seen* à partir d'un montage personnel des trois œuvres, à Montréal, l'œuvre apparaît alors fragmentée, comme ayant perdu sa globalité.

De plus, à Montréal, *Seen* n'était plus à proximité de la Place San Marco et ses images étaient doublement séparées de leur origine : elles n'étaient plus ni en direct, ni *in situ*. En d'autres mots, l'entrée de données et la sortie d'informations n'étaient pas simultanées. L'illusion d'une synchronisation entre le déroulement des événements de la place publique et l'écoulement du temps dans l'œuvre est alors impossible. Par conséquent,

le spectateur ne se questionne plus de la même façon sur sa situation par rapport à la piazza. Ceci dit, si l'image de la Place San Marco apparaît comme une image distancée, telle une photographie figée dans le temps et transposée hors contexte, *Seen* retient tout de même un lien important avec la piazza dans ce nouveau contexte d'exposition. Le spectateur peut encore se situer par rapport aux secondes qui passent et aux conséquences du temps qui défile sur l'espace physique de la piazza. Si *Seen* acquiert une signification différente au niveau esthétique lorsque déplacée, la question de l'histoire de la piazza, elle, demeure la même.

2.2 L'effet du réel

Seen met en place un dispositif de surveillance électronique qui semble capter en temps réel les passants de la Place San Marco à Venise. Or, comme nous venons de le démontrer, ces images ne reflètent pas exactement le moment présent : elles sont traitées, en temps réel, par un programme informatique qui sépare les éléments immobiles des éléments mobiles, les corps en mouvement de l'architecture, et conserve les traces du mouvement. Cette manipulation des images jette alors un doute sur le processus de leur transmission et sur leur référentialité.

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, les images de la vidéosurveillance étaient initialement considérées comme des preuves irréfutables. Comme nous le rappelle

l'historien André Vitalis dans son article *Être vu sans jamais voir* : « La mise au point de logiciels de surveillance permet une observation en quelque sorte " objective " [...] À la différence d'un opérateur humain, la machine de vision effectue un enregistrement automatique dans le champ dans lequel elle opère⁸¹ ». La vidéosurveillance offre la possibilité d'une captation d'image purement objective, parce qu'elle est perçue comme étant indépendante de l'œil humain. Dans le même sens, l'historienne Maria Giulia Dondero affirme que l'effet véridictoire de la vidéosurveillance est étroitement lié « au fait que *l'œil* appelé à témoigner est interprété comme un *œil non-anthropomorphe* et donc toujours en activité, sans possibilité de défaillance, ni de libre choix⁸². »

Ainsi, en référence aux images issues de caméras de surveillance, l'adjectif « réel » est souvent associé à la notion de captation « automatique ». De par leur nature, elles renvoient à l'immédiateté, elles sont directes, elles renvoient à la captation et à la transmission « live ». Elles agissent comme le ferait une photographie-document, c'est-à-dire comme une empreinte du sujet, mais sans le délai de l'empreinte. L'éternelle question du rapport entre le sujet et le réel se voit de nouveau évoquée. La photographie a longtemps été perçue comme une imitation parfaite de la réalité, et ce, particulièrement au cours du XIX^e siècle. Dans son livre *L'Acte photographique et autres essais*, l'historien de l'art

⁸¹ André Vitalis, « Être vu sans jamais voir », *Le Monde Diplomatique*, mars 1998.

⁸² Dondero, Maria Giulia. « Les temporalités véridictoires dans la photo de sport ». *Nouveaux Actes Sémiotiques. Actes de colloques, 2005, La vérité des images*. [En ligne] <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1920> (page consultée le 1er juin 2009).

Philippe Dubois traite de la valeur documentaire des images photographiques et nous rappelle que dans l'histoire de la photographie :

Il y a une sorte de consensus de principe qui veut que le véritable document photographique 'rende compte fidèlement du monde'. Une crédibilité, un poids de réel tout à fait singulier lui a été attribué. [...] La photo est perçue comme une sorte de preuve, à la foi nécessaire et suffisante, qui atteste indubitablement de l'existence de ce qu'elle donne à voir⁸³.

On a souvent cru que le processus mécanique et le fondement indiciel de la photographie permettaient la création d'une image réelle, « automatique » et objective : « On en a déduit que la photo n'interprète pas, ne sélectionne pas, ne hiérarchise pas. En tant que machine régie par les seules lois de l'optique et de la chimie, elle ne peut que retransmettre avec précision et exactitude le spectacle de la nature⁸⁴ ». Ainsi, de la même façon que la photographie a longtemps été perçue comme une imitation parfaite de la réalité, et ce particulièrement au cours du XIX^e siècle, les images provenant de caméras de surveillance opèrent aujourd'hui de la même façon.

Toutefois, contrairement au principe traditionnel de la vidéosurveillance, où les images sont apparemment restituées telles quelles, en direct, les images de *Seen* proviennent d'une source préenregistrée et elles sont manipulées de surcroît, ce qui affecte, et doublement, le temps de l'œuvre et sa continuité. *Seen* renvoie donc à l'espace de la

perronb 23/5/11 2:24 AM

Commentaire: 2x

⁸³ Philippe Dubois. *L'acte photographique et autres essais*, Labor, coll. Média, Bruxelles, 1990, p. 19.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 26.

vidéosurveillance, sans pour autant évoquer la temporalité stricte du direct, c'est-à-dire l'immédiateté de la transmission de l'image. Nous assistons à un régime particulier de vérité, où il n'est plus possible de voir les choses directement, dans l'instant. Si l'effet de miroir est encore quelque peu au cœur de *Seen*, par le prélèvement direct à la source de l'événement, le caractère indicial de l'image est ici mis en doute. Cet usage peu commun du dispositif de surveillance soulève en effet une série de questions sur la nature des images employées et, par extension, sur le statut de l'image de vidéosurveillance en général. Ainsi, l'effet de réalisme généralement attribué à l'image de surveillance se trouve-il renversé? Si la notion d'image en « direct » ne présuppose aucune manipulation, comment peut-on définir les images de *Seen* ?

Reprenons l'exemple du daguerréotype cité précédemment. Comme dans l'image du daguerréotype qui a une dimension latente, il est possible d'observer dans l'œuvre de Rokeby cette même tension entre ce que nous sommes portés à voir et ce qui est amené à disparaître. En évoquant l'image photo comme « trace » du visible et de l'invisible, *Seen* renvoie à l'effet produit par le dévoilement et la disparition d'un sujet dans le champ photographique, ce que Philippe Dubois dénomme, à la suite de Paul Virilio, « l'esthétique de la disparition » dans son livre *L'acte photographique* :

« [...] La photographie procède d'une *esthétique de la disparition* et de l'effacement, qui va fortement à l'encontre de cette conception trop répandue selon laquelle la photographie serait un comble de réel, un trop-plein de singularité existentielle, une pure manifestation du visible immédiat, bref, révélerait d'une

esthétique de la présence irrésistible du réel et de l'inscription du référent⁸⁵ ».

Dans cet esprit, nous constatons que suite aux interventions esthétiques de Rokeby et malgré l'usage d'un dispositif de surveillance, les images de *Seen* s'éloignent du réalisme objectif de la photographie documentaire et, plus généralement, des images techniques, nous ramenant pratiquement au réalisme subjectif et manuel de la peinture ou de la sculpture. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'en parlant de son travail, Rokeby se réfère au médium de la sculpture : « the most striking sensations I have experienced while working with interactive technologies is the sensation of sculpting time itself⁸⁶ ». En effet, à l'aide du logiciel de création *VNS*, Rokeby sculpte ainsi le temps à même l'image de la vidéo, soit en l'étirant et en l'allongeant, renvoyant ainsi symboliquement à la sculpture, mais s'alliant plutôt d'un point de vue technique au temps cinématographique. Comme le rappelle Philippe Dubois, là où la photo offrait une image arrêtée, le cinéma, lui, à la particularité de reproduire le mouvement et ainsi d'exposer le monde dans sa durée. Dans l'ouvrage collectif *Cinéma et dernières technologies*, Dubois compare les caractéristiques de quatre des dernières technologies qui se sont succédées depuis deux siècles : la photographie, le cinématographe, la télé-vidéo et l'image informatique. Dans le premier chapitre qui leur est consacré, Dubois revoit brièvement la question du réalisme dans l'histoire des « machines à images » et rappelle que dans la trajectoire du mimétisme, c'est

⁸⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁸⁶ David Rokeby. *Watch* [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/watch.html> (page consultée le 29 février 2009).

avant tout une affaire de temps qui a mené à la reproduction fidèle des apparences. « Lorsque le cinématographe s'installe, c'est un nouveau " supplément d'analogie " qui va immédiatement surgir : le réalisme cinématographique ajoute au réalisme de l'empreinte photochimique celui de la reproduction du mouvement, qui est un réalisme du temps⁸⁷ ».

Mais ce n'est qu'avec l'avènement du circuit électronique de l'image vidéo, qu'il devient possible d'observer le monde *en direct*, c'est-à-dire en mouvement, tel qu'il se présente et dans sa durée : « Le réalisme de la simultanéité vient s'ajouter à celui du mouvement pour former une image de plus en plus proche, apparemment de plus en plus *calquée* sur le réel, au point de parfois porter à confusion⁸⁸ ». Cette mimésis du temps réel sera toutefois renversée par l'arrivée de l'imagerie informatique (image de synthèse) qui, créée de façon technologique et sans référent, ne copie pas le monde, mais génère plutôt son propre réel : « En fait, c'est une boucle sans fin (...) où le rapport mimétique fonctionne strictement sur le mode des deux miroirs parallèles qui se font face et se répercutent à l'infini sans qu'on sache où est le point de départ⁸⁹ ». Or, si chaque invention technique avait pour objectif d'augmenter l'impression de réalisme, on comprend qu'au-delà de ce point de vue théorique, il existe des œuvres d'exception qui ont ouvert de nouvelles possibilités créatrices. En effet, pour Dubois, l'histoire des technologies et la question de « l'artisticité » sont deux choses bien distinctes et le développement de l'une n'implique

⁸⁷ Frank Beau, P. Dubois, G. Leblanc. *Cinéma et dernières technologies*, Paris, INA, Bruxelles, Université De Boeck, c. 1998, p.31.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Ibid.*, p.32.

pas nécessairement le progrès ou le recul de l'autre. En d'autres mots, l'enjeu y est avant tout esthétique :

(...) Il convient de ne jamais perdre de vue que les formes de représentation et de figuration, par-delà les différences technologiques de supports, jouent esthétiquement et depuis toujours, avec des modulations infinies, d'oppositions dialectiques entre la semblance et la dissemblance, la forme et l'informe, la transparence et l'opacité, la figuration et la défiguration, le visible (ou le visuel) et l'invisible (ou le sensible et l'intelligible), etc. Toute représentation implique toujours, d'une manière ou d'une autre, un dosage entre semblance et dissemblance. Et l'histoire esthétique des machines à images, cette tresse de lignes générales, est faite de subtils équilibres entre ces données. (...) ⁹⁰.

Dubois réaffirme cette idée en évoquant la thèse de la « double hélice » de Raymond Bellour, selon laquelle plus un système d'image est défini par sa quantité d'analogies, plus on assistera à des effets secondaires de défiguration, « comme si plus un système était capable de mimer le réel au plus fidèle de ses apparences, plus on voyait aussi se multiplier des petites formes minant cette puissance de mimétisme, visant à le déconstruire, comme une revanche de l'image sur l'instrumentalisme de la machine ⁹¹ ».

Dans cet esprit, le potentiel esthétique de *Seen* réside d'une part dans la réappropriation d'images déjà existantes, dites « réelles », et d'autre part dans l'intégration d'images qui relèvent de choix plastiques. Ce logiciel numérique lui permettant de travailler le temps, à l'image d'un sculpteur, d'un cinéaste ou d'un photographe, implique

⁹⁰ *Ibid.*, p.33.

⁹¹ *Idem.*

un travail subjectif de création. Nous sommes loin de cette image de l'*œil non-anthropomorphe* citée précédemment. Si, dans le cas de la vidéosurveillance, l'effet véridictoire est attribué à la soi-disant objectivité de l'appareil, dans le cas de *Seen*, la machine sélectionne, modifie et altère l'image de surveillance. Celle-ci apparaît alors comme une nouvelle image qui manifestement renvoie aux autres formes artistiques traditionnelles : peinture, photographie et cinéma⁹². Contrairement aux images instantanées, nées d'un temps « actuel », qui n'évoquent aucune histoire, aucune couche (épaisseur), les images de *Seen* sont libérées d'une présence immédiate et laissent place (à l'aide de l'effet du ralenti, du jeu de l'image mobile et immobile) à des ruptures de niveaux temporels. Comme nous le verrons finalement, à l'inverse de l'image de la vidéosurveillance, qui affiche généralement ce qui est vu dans l'instant, *Seen*, comme l'indique son titre, évoque plutôt ce qui a été vu, ce qui existe ou existait hors cadre.

2.3 Passage du temps

Les différents régimes temporels que nous venons de décrire sont largement associés aux manipulations numériques des images de *Seen*. Grâce au traitement informatique, l'œuvre réduit, d'une part, l'effet de neutralité que présuppose l'image de surveillance et, d'autre part, l'effet mimétique qu'engendre l'expérience du « direct ».

⁹² *Idem.*

L'œuvre présente alors une double articulation du temps : elle s'inscrit dans le temps, c'est-à-dire en fonction de la durée de la vidéo (son déroulement), mais elle est également marquée par le temps, par les diverses manœuvres techniques de Rokeby (ralenti, répétition, immobilisation, copie, etc.). Il devient alors impossible d'ignorer l'effet du temps qui défile, qui laisse des traces. Les motifs de la trace qui s'introduisent dans les deuxième et troisième écrans, soit les marques rouges et bleues laissées par le passage des piétons sur la place publique, des pigeons sur le sol ou qui s'envolent, sont toutes les marques du temps qui défile. L'œuvre peut alors se lire comme une succession de traces. La marque des passants devient par extension la marque de siècles de circulation qui se mêlent et agissent dans l'image à plusieurs niveaux.

Sous l'effet de la trace, *Seen* devient un lieu de mémoire où le passé est introduit de façon tangible au cœur du présent, comme si Rokeby avait cherché à marquer la vidéo afin que ces images puissent servir d'indices physiques aux événements passés. Cette réflexion sur la trace comme marque physique du temps qui passe, nous renvoie encore une fois à l'image photographique ou à la peinture, qui portent toutes deux en elles la trace de leur fabrication. Par extension, les images de *Seen* pourraient aussi renvoyer à l'ensemble des technologies analogues qui précèdent l'enregistrement numérique (disques vinyles, cassettes, etc.) qui affichent de façon visible les traces de leur production et celles de leur usure. Cette étude des marques temporelles que portent les technologies analogues fait l'objet de l'ouvrage de Lucas Hilderbrand *Analog Video and Aesthetics* et *Grainy Days and*

Mondays: Superstar and Bootleg Aesthetics dans lequel il se penche sur les procédés esthétiques de la vidéo analogue⁹³. Hilderbrand suggère que les vidéos reproduites et vendues illégalement (les « bootleg vidéos ») incarnent une « esthétique d'accès » où les défauts techniques de la vidéo révèlent les modalités des interventions techniques et opérationnelles des usagers : « Analog media, for which duplication involves degeneration, reflect an aesthetic of access. The altered look and sound of a text through its reduced resolution present both a trade-off for our ability to engage with it and indexical evidence of use and duration through time⁹⁴ ». Pour Hilderbrand, la distorsion de la bande vidéo situe celle-ci dans une « esthétique d'accès » : un accès direct au temps, par les interventions techniques et opérationnelles de ses usagers et un accès à l'histoire de la circulation du médium. Chaque opération de recopie entraîne une dégradation du signal vidéo. Ce sont ces défauts techniques qui marquent l'utilisation et la reproduction du médium dans le temps. Par ailleurs, cette distorsion dirige le regard du spectateur vers les fonctions et la matérialité du médium, en créant sur le plan sonore des crépitements et sur le plan visuel, des marques de texture et de grain. L'affaiblissement de la bande vidéo contribue ainsi à la richesse du médium. Ce qui retient alors notre attention dans le texte de Hilderbrand, c'est la double articulation du temps que présente l'auteur. D'une part, dans le processus de copie des images analogues, les données reproduites affichent les traces de leur reproduction et ainsi se détériorent. D'autre part, c'est grâce à la capacité de reproduction de la vidéo que

⁹⁴ Lucas Hildebrand. "Analog Video and Aesthetics." in *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham: Duke University Press, 2009, p. 15.

l'histoire de ses images a pu être communiquée et ainsi préservée. Ainsi, la richesse esthétique de la technologie vidéo, « l'esthétique d'accès », relève à la fois de la détérioration du médium et du pouvoir mnémonique de ses images. La reproduction des images mènent à leur distorsion, mais ironiquement assurent une longévité au film⁹⁵.

Comme chez Hilderbrand, nous notons chez Rokeby un même souci, soit celui de diriger l'attention du spectateur vers la matérialité de la vidéo qui porte en elle les traces de l'insertion d'un temps passé dans le présent. Il n'est évidemment pas nouveau de percevoir les technologies analogues comme étant porteuses d'une valeur historique que les processus numériques ne peuvent contenir. Il existe un discours récurrent concernant les nouvelles technologies numériques. Celles-ci sont souvent perçues comme étant des supports d'information vides, orientés vers le futur. Il y a en effet une tendance à situer les nouveaux médias dans un présent tourné vers l'avenir, où l'histoire a été évacuée et où la mémoire est toujours définie comme étant la rétrospective d'événements passés, et jamais comme étant la manifestation directe du passé dans le présent. Dans cet esprit, il est difficile de voir l'image numérique de surveillance comme étant capable de servir la mémoire. Tel que décrit par les auteurs Gary Genosko et Scott Thompson dans *Tense Theory: the Temporalities of Surveillance*⁹⁶ : « Research on surveillance technologies is troubled by the

⁹⁵ Lucas Hildebrand. "Grainy Days and Mondays: Superstar and Bootleg Aesthetics." In *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham: Duke University Press, 2009, p. 190.

⁹⁶ Gary Genosko et Scott Thompson. « Tense Theory: the Temporalities of Surveillance » in David Lyon. *Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*, Willan Publishing, Portland, 2006, p. 123-139.

constant development of “new” technologies ». En considérant les fondements de la culture numérique, où l'image est continuellement perfectionnée, l'image de la vidéosurveillance est située dans un temps futur. Il peut également paraître difficile d'articuler une réflexion sur le passage du temps avec une technologie si sensible à l'irruption de l'événement. C'est dans ce contexte que l'œuvre de Rokeby fait exception. L'image faillible, effacée (« tracée ») de l'œuvre semble contenir plus d'histoire, et ce, contrairement à l'image « pure » des images de surveillance numérique qui semble n'afficher aucune trace du passé, ni d'un futur possible.

À l'image de la mémoire humaine, il existe un processus aléatoire dans la sélection des images de l'œuvre et c'est ce qui les différencie des autres images de vidéosurveillance. *Seen* n'affiche pas une série d'images « réelles », au même titre que la plupart des œuvres de surveillance, puisqu'elle les modifie à l'aide d'un logiciel. Il s'agit des fragments de la mémoire de l'ordinateur qui se juxtaposent sans ordre chronologique. C'est ainsi que les images de *Seen* se situent hors du temps linéaire. Face à cette incapacité à représenter le réel, l'œuvre mise plutôt sur la puissance de l'imagination de ses regardeurs. Ceux-ci peuvent ainsi imaginer la création à l'infini de scènes qui se superposent, menant à différents degrés de réalité. Si la surveillance par définition est un acte instantané, le temps de *Seen* n'a plus rien du temps de la surveillance qui se limite à l'instant. L'œuvre se pose plutôt dans son propre rapport au temps, celui de sa durée et celui qui la représente symboliquement, qui raconte sa propre histoire.

Nous avons mentionné que *Seen* marque une opposition entre le construit et le non construit. Sur certains écrans, il est possible d'observer un effacement de l'architecture au profit des gens. Sur d'autres, les piétons semblent secondaires par rapport à la monumentalité de la Place San Marco. Ainsi, d'un côté, l'installation réaffirme l'importance historique de la piazza, d'un autre, elle porte une attention particulière aux activités humaines et animales, dont elle souligne la fragilité, sinon la dimension éphémère. Sur certains écrans la présence des éléments architecturaux fait écho à l'histoire de la piazza. Sur d'autres, l'absence de repères historiques renvoie plutôt au temps présent, soit au défilement incessant des passants. Le sol de la piazza joue alors ce rôle de support à l'histoire, de mémoire du passage de l'être humain et du temps. En révélant les empreintes de chaque passant, les images de l'œuvre ne témoignent pas de la place publique telle qu'elle était au moment de sa captation, mais laissent plutôt entrevoir sa durée et son historicité. Il s'agit en effet d'une interprétation de la temporalité spécifique à la Piazza San Marco. Venise est située dans une lagune au bord de la mer Adriatique, ce qui la laisse à la merci de la montée des eaux. La ville et la Piazza San Marco sont ainsi inondées périodiquement. Ce problème est également aggravé par le fait que la ville commence à sombrer. Malgré ce triste présage, la ville redouble de touristes, mais bien sûr, il s'agit de passants, rien de tout ceci n'est permanent. Par le fait même, le vieillissement de la population vénitienne se fait ressentir plus que jamais et c'est ainsi que la ville demeure en attente de son avenir. *Seen* porte alors en elle une mélancolie, puisque c'est la marque

laissée par le temps qui est exploité dans l'œuvre. C'est finalement un spectacle de la mémoire que propose *Seen* et qui confère à l'installation une dimension étonnante et d'autant plus spectaculaire. Par le rythme du développement des images de l'œuvre, le mouvement lent et continu des piétons, les images de *Seen* ne produisent pas l'effet inquiétant propre aux images de surveillance, mais évoquent plutôt la contemplation passive. D'effet quelque peu mélancolique, l'installation ne questionne pas les jeux de pouvoir de la société de surveillance moderne, autant qu'elle n'évoque le tri de la mémoire humaine à l'inéluctable irréversibilité du temps.

Il nous paraît important de mentionner une œuvre récente de Rokeby qui permet de bien relier nos propos. *Machine for Taking Time (Boulevard Saint-Laurent)* (figure 2.6) a été commandée en 2006 par la Fondation Langlois et jusqu'à récemment était exposée en dans le hall du cinéma Ex-Centris à Montréal⁹⁷. Les images qui la constituent ont été captées à l'aide de deux caméras de surveillance placées sur le toit de la fondation aux extrémités est et ouest de l'édifice, puis projetées sur deux écrans suspendus devant les fenêtres qui donnent sur la cour intérieure de l'édifice. Plus de mille images ont été enregistrées, chaque jour, pendant un an. Cette compilation d'images a ensuite été ordonnée de sorte à recréer un panorama de l'espace environnant qui, jour après jour, se déroule dans un tempo lent. Ensemble, les images recueillies forment un terrain où défilent les gens et

⁹⁷ Jean Gagnon. *Machine for Taking Time* <http://www.fondation-langlois.org/e-art/f/machine-pour-prendre-le-temps.html> [En ligne] (page consultée le 21 novembre 2008).

les autos apparus et disparus au cours des heures, de la même façon qu'un paysage change au fil des saisons⁹⁸.

Machine for Taking Time présente alors un long plan séquence de l'espace environnant l'immeuble, mais ce panoramique, apparemment sans suture, est composite : il est construit, en temps réel, à partir d'images prises à différents moments de l'année. Celles-ci ont été choisies de façon aléatoire par les deux ordinateurs du système. On perçoit alors un fondu dans le plan lui-même où du même point de vue sur l'espace, des images provenant de temps différents se fondent l'une à l'autre. Ainsi, tout en respectant la trajectoire spatiale, les images se voient décalées de manière imprévisible par le temps. Ce regard de 360 degrés offre alors une vision cohérente de l'espace, mais ne suit aucune logique temporelle. L'œuvre ne donne pas une impression linéaire du temps conforme au processus de surveillance habituel. Ici, en effet, rien n'est chronologique, il s'agit d'un montage de plusieurs images, juxtaposées l'une à l'autre pour n'en former qu'une, l'image du temps qui défile.

Comme dans *Seen*, les images de *Machine for Taking Time* brouillent lentement les frontières entre les individus et dissimulent fréquemment les passants au profit de l'architecture. Cette décomposition-recomposition temporelle porte alors à la

⁹⁸ *Idem.*

contemplation. Comme le décrit Jean Gagnon, commissaire de l'exposition *e-art* et directeur général de la fondation Daniel Langlois :

Machine pour prendre le temps est une machine non seulement à prendre son temps, mais une machine à rêveries. Là, le présent de la contemplation n'est pas vécu dans sa perte graduelle, bien au contraire; ici le présent est ce moment de fusion des images du passé en une remémoration constructiviste : de la déconstruction du temps naît un présent, l'attente s'enrichit du songe⁹⁹.

Rokeby décrit lui-même son œuvre comme une expérience issue à la fois du réel et de l'imaginaire:

Machine for Taking Time (Boul. Saint-Laurent) gives this fluid time travel of memory the immediacy of vision. The sensation of the pan keeps the eye in the present, drawn to consider the changes in the image as though they were plays of sun and light, to interpret them as live, unfolding experience. But just beneath this shifting surface there is a sensation of something very still, something like an ideal Montreal hanging in a hybrid space between particulars and abstraction. Floating in this river of externalized remembering, in this complex area between the singular and the idealized, I am reminded of the strangeness and beauty of memory, which, every day, tends to fall into familiar invisibility¹⁰⁰.

En dernier lieu, si l'œuvre n'est pas « interactive » au sens strict du terme, dans la mesure où elle n'est pas manipulée par l'utilisateur en temps réel, elle propose diverses scènes qui, telle une histoire sans ordre logique, nécessitent l'interprétation active des spectateurs.

⁹⁹ Jean Gagnon. *Machine for Taking Time* <http://www.fondation-langlois.org/e-art/f/machine-pour-prendre-le-temps.html> [En ligne] (page consultée le 21 novembre 2008).

¹⁰⁰ David Rokeby. *Machine for Taking Time* http://homepage.mac.com/davidrokeby/mft_fdl.html [En ligne] (page consultée le 21 novembre 2008).

Ceux-ci doivent alors observer et comparer les paysages et les activités humaines qui leur sont présentés. Ils sont généralement d'une extrême banalité, car les espaces observés sont parfois désertés pendant de longues périodes de temps. Une tension narrative intéressante est parfois créée lorsque la tranquillité de la scène surveillée est rompue par l'arrivée soudaine de piétons.

Il est possible de comprendre le rôle du spectateur dans le cadre de cette œuvre en se référant aux propos de Jacques Rancière dans son essai « Le Spectateur émancipé ». L'auteur affirme que l'œuvre d'art est envisagée comme entité autonome qui implique une réception active de la part du regardeur, qui à son tour remanie l'objet en question en fonction de son regard. Ainsi, l'auteur remet en question la présumée passivité du spectateur :

[Le spectateur] observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. (L'émancipation) participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérobant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'il a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé¹⁰¹.

Dans cet esprit, l'artiste laisse libre cours à l'imagination du spectateur. En effet,

¹⁰¹ Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p.19.

David Rokeby ne cherche pas à instruire les participants, car sa connaissance des espaces surveillés n'est pas supérieure à celle des spectateurs. L'espace structuré par la vidéosurveillance leur procure tous deux la même « intensité de sentiments¹⁰² ». L'échange entre maître et élève, artiste et spectateur est donc mutuel. Émancipé, ce dernier comprend que « regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions¹⁰³ ».

Somme toute, en examinant la contribution que le travail de David Rokeby fait à la réflexion sur la surveillance, et en comparant *Watch*, *Seen* et *Machine for Taking Time* principalement, il nous est possible d'arriver aux conclusions suivantes. Si *Watch*, une œuvre plus proche de l'univers panoptique, enregistre en temps réel un champ visuel défini, *Seen*, quant à elle, de par son temps d'enregistrement limité et son défilement de l'image plus lent, marque une rupture avec l'événement réel et altère le dispositif de la surveillance. Quant à *Machine for Taking Time*, elle est l'objet d'une surveillance plus souple, elle est surtout le fruit d'une volonté de créer un spectacle de la mémoire. De ce fait, nous constatons qu'il y a une transition dans le travail de Rokeby, d'œuvres qui réfléchissent aux manifestations du pouvoir de la surveillance vers des œuvres qui abordent de plus amples questions, celles de temporalité, d'histoire et de mémoire. Nous remarquons, en définitive, que le rapport entre le spectateur et l'œuvre, qui était à l'origine plus individualisé, est devenu plus collectif.

¹⁰² *Ibid.*, p.20.

¹⁰³ *Ibid.*, p.19.

Conclusion

L'objectif de notre étude consistait à explorer les conceptions théoriques et esthétiques de l'art de surveillance par l'étude des œuvres de David Rokeby. Nous avons tenté de cerner les idées qui conduisent ce champ artistique afin de montrer en quoi l'œuvre de l'artiste canadien redéfinit l'esthétique de la vidéosurveillance et repense les formes de temporalités qu'implique celle-ci. En suivant une approche théorique, nous avons analysé, dans un premier temps, les dimensions formelles et conceptuelles généralement associées à la surveillance, à partir de l'image du panoptique, telle qu'elle fut décrite par Jeremy Bentham et reprise par Michel Foucault. Face à la montée importante des technologies de contrôle, et de la vidéosurveillance tout particulièrement, qui renvoient aux mécanismes d'un pouvoir « visible » et « invérifiable », il n'est pas étonnant que le panoptique demeure la principale métaphore des études contemporaines sur la surveillance (*Surveillance Studies*). Telle que l'évoque l'exposition *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, le panoptique est également réemployé comme image centrale dans l'étude de l'art de surveillance. L'idéal d'ordre et de transparence que proposait Bentham constitue en effet un objet de réflexion alors que le nombre d'artistes qui se tournent vers la surveillance comme sujet de recherche esthétique foisonne.

Cependant, au travers d'un nombre grandissant d'œuvres, l'art de surveillance n'apparaît plus uniquement comme une forme d'expression entièrement définie par ses

dynamiques panoptiques, mais plutôt par un nouveau mode esthétique. Face à la nature changeante de la surveillance, l'image d'une entité centrale qu'est le panoptique ne s'applique plus systématiquement, d'autant plus lorsque l'image de surveillance est réappropriée et détournée de sa fonction d'origine. Dans cet esprit, en se tournant vers la vidéosurveillance comme médium, David Rokeby ne cherche pas à s'approprier la lecture sombre de Foucault, mais prend plutôt une grande liberté par rapport à l'image de la société disciplinaire. Comme nous l'avons vu dans notre étude de l'œuvre *Watch*, si l'artiste joue avec notre perception de l'espace surveillé, ce n'est pas tant dans le but de susciter un débat sur la société de contrôle, que dans celui de mesurer le potentiel esthétique et temporel de l'imagerie de surveillance.

C'est ainsi que le second chapitre de notre étude nous a permis de poursuivre notre réflexion sur les diverses possibilités créatrices qu'offre l'image de surveillance, et ce, à l'aide d'une étude des dynamiques temporelles mises en place par l'installation *Seen*. Notre hypothèse montrait comment l'œuvre de David Rokeby, en raison du traitement numérique particulier, redéfinissait l'esthétique de l'image de surveillance d'une manière complexe. Contrairement au principe traditionnel de la vidéosurveillance où les images sont apparemment restituées telles quelles, en direct, les images de *Seen* sont sujettes à des manipulations informatiques qui complexifient le temps de l'œuvre et sa continuité. Les images de l'œuvre se distinguent alors des multiples projections d'images de surveillance captées en direct qui se veulent neutres ; elles s'éloignent de l'imagerie documentaire.

Il apparaît clairement que Rokeby, en s'appropriant l'image de surveillance, ne cherche pas, une fois de plus, à dénoncer l'étendu des systèmes de contrôle. L'œuvre dépasse l'espace structuré de la vidéosurveillance et propose plutôt une esthétique qui lui est propre. Avec *Seen*, l'artiste cherche à établir un dialogue historique avec divers médiums de l'image et à remettre en question la façon dont les œuvres numériques de surveillance sont produites, tout en revisitant les pratiques artistiques dites traditionnelles, telle la photographie et la peinture. Porté par la puissance de ses effets esthétiques, le spectateur se distancie alors de la nature politique des images de vidéosurveillance. Nous pourrions conclure qu'en se métissant, l'œuvre de surveillance perd de sa force, mais nous estimons plutôt qu'elle y gagne un nouveau statut à travers ces modifications : *Seen* libère la vidéosurveillance de toute fonctionnalité. Ne servant plus à informer dans l'instant, l'image de surveillance est libre de devenir un objet de mémoire qui contient plusieurs temps. C'est donc dans cet esprit que l'œuvre contre-courant exprime un sens de nostalgie. Non pas parce qu'elle présente une critique de la société de contrôle, mais parce qu'elle accentue les limites de l'image de surveillance et les défis historiques qui hantent la *Piazza San Marco*.

À cet égard, notre hypothèse de départ est confirmée. Si les premières œuvres de surveillance misaient sur leurs dimensions physique et technique et sur l'interaction individuelle du spectateur avec l'objet d'art, il est possible de constater que l'emploi du dispositif de surveillance chez David Rokeby relève désormais d'un intérêt marqué pour la

dimension temporelle des œuvres. Ainsi, ses installations de surveillance ne sont pas réduites au simple usage du modèle de captation de l'espace, mais offrent également de nouvelles perspectives temporelles qui se rapportent au temps réel de la captation par surveillance, ainsi que la mise en mémoire de données permise par l'enregistrement d'informations suite à leur captation. Si l'ère numérique permet la captation et la transmission instantanées des données, l'œuvre de David Rokeby détourne et complexifie cette instantanéité pour favoriser la conception du temps comme passage.

Notons qu'il s'est développé un puissant imaginaire autour de la pensée de Foucault et de l'image panoptique et que notre définition de l'œuvre de surveillance ne s'est voulue que partielle. Cette définition était essentiellement centrée sur l'installation de surveillance, car l'ensemble des propos suscités par ce type d'installation nous plaçait au cœur de notre étude de l'œuvre de David Rokeby. Il serait en effet intéressant de pousser plus loin la réflexion sur l'interrelation entre l'œuvre de surveillance et la société technologique qui l'a engendrée. Presque dix ans après l'ouverture de *CTRL [SPACE]*, la culture de la surveillance a changé et ses technologies aussi. Au-delà de la vidéosurveillance, les technologies qui explorent l'espace – de la cartographie à la webcam – se sont perfectionnées. Il est alors possible de noter certaines nouvelles tendances récentes dans l'art de surveillance, dont l'émergence d'artistes qui exploitent les possibilités créatrices de photos satellites issues de « Google Earth » comme médium artistique¹⁰⁴. Toutefois, malgré

¹⁰⁴ Mentionnons les œuvres *Google Street Views* (2010) du jeune artiste montréalais Jon Rafman.

la diversité des nouvelles technologies, les mêmes questions relatives à la perception de l'espace public et privé demeurent. Comme en témoigne la récente exposition canadienne *Sorting Daemons : Art, Surveillance Regimes and Social Control*¹⁰⁵ dont l'objectif consistait à donner à un vaste ensemble d'œuvres une certaine cohésion, de centrer l'art de surveillance autour d'une question simple, mais évocatrice : Qui veille sur nous? En envisageant l'art de surveillance, les questions de la transparence, du vrai, et de l'instant demeurent incontournables.

Ainsi, plutôt que de chercher à donner une définition uniforme à l'art de surveillance, il nous paraît plus juste de faire une distinction importante entre l'œuvre de surveillance qui traite du phénomène de la surveillance comme étant intrinsèquement sinistre, et l'œuvre qui dépeint le phénomène de façon plus nuancée, et comme étant profondément ambigu. La complexité de l'art de surveillance réside sans doute dans cette tension, voir contradiction, entre l'esprit contestataire de l'œuvre et le pouvoir de séduction de ses images. Ainsi, cette difficulté pour l'œuvre de surveillance d'émettre à la fois un message politique et une réflexion sur son propre médium est-elle réconciliable? L'esthétisation de la surveillance est-elle alors véritablement possible? L'ensemble des œuvres de surveillance cherchent-elles encore à fournir une réponse critique au phénomène de la surveillance?

¹⁰⁵ *Sorting Daemons : Art, Surveillance Regimes and Social Control*, Kingston, Ontario, du 16 janvier au 18 avril 2010.

À la lumière de ces interrogations, nous pouvons affirmer que la place de ce type d'art au sein de l'art contemporain demande à être explorée davantage d'autant plus que le phénomène de la surveillance continue d'évoluer et de se transformer. Il semble donc nécessaire de considérer cette étude comme la première étape d'une exploration plus large qui, au travers d'une recherche théorique poussée, renouvèlerait le cadre conceptuel qui entoure l'art de surveillance, et ce, au-delà de la notion du panoptique. Dans cet esprit, notre étude de l'œuvre de David Rokeby semble d'autant plus pertinente dans le cadre plus large de cette recherche et d'autres qui se développeront.

Bibliographie

Ouvrages généraux

BEAU, Frank, P. DUBOIS et G. LEBLANC. *Cinéma et dernières technologies*, Paris, INA, Bruxelles, Université De Boeck, 1998.

BELLOUR, Raymond. *L'entre-images II*, Paris, P.O.L., 1999.

DIDI HUBERMAN, Georges. *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les éditions minuit, 2000.

DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Labor, coll. Média, 1990.

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

KWON, M. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge Mass., The M.I.T. Press, 2002.

LAMOUREUX, Johanne. *L'art insituable : De l'in situ et autres sites*, Montréal, Lieudit Collection, 2001.

LAVOIE, Vincent. *L'instant-monument : Du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Éditions Dazibao, 2001.

LEVIN, Thomas Y., Ursula FROHNE et Peter WEIBEL. *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (Karlsruhe, 2002), Cambridge Mass., The M.I.T. Press, 2002.

LYON, David. *Surveillance Studies: An Overview*, Polity Cambridge, Press, 2007.

LYON, David. *Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*, Portland, Willan Publishing, 2006.

LYON, David. *Surveillance Society: Monitoring Everyday Life*. Buckingham, Philadelphia, Open University Press, 2001.

LYON, David. *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society*. Oxford, Polity Press, 1994.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*, MIT Press, 2001.

MCGRATH, John E. *Loving Big Brother: Performance, Privacy and Surveillance Space*, New York, Routledge, 2004.

NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de la réalité documentaire*, Bruxelles, Université De Boeck, 2000.

POISSANT, Louise. *Esthétique des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1995, Tomes I et II.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

RIESER, Martin et Andrea ZAPP. *New Screen Media: Cinema/Art/ Narrative* (livre et DVD), Londres, British Film Institute, 2004.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'image précaire : Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

SHAW, Jeffrey et Peter WEIBEL. *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*, Cambridge Mass., The M.I.T. Press, 2002.

WARDROP-FRUIIN, Noah et Nick MONFORD. *The New Media Reader*, Cambridge Mass., The M.I.T. Press, 2003.

Articles et essais

ALBRECHTSLUND, Anders, et Lynsey DUBBELD. « The Plays and Arts of Surveillance: Studying Surveillance as Entertainment. », *Surveillance and Society*, vol. 3, n° 2, 2005, p.216-221.

ASSELIN, Olivier. « The Star and the Prisoner: The Spectacle and Surveillance of the Self on the Web », in *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, Montréal, Québec, Kingston, Ontario, McGill-Queen's University Press, 2008, p.198-225.

ASSELIN, Olivier. « Écrans numériques », *Parachute*, Montréal, no. 113, janvier-mars 2004, p.6-11.

« Autour du Panoptique de Jeremy Bentham » (Table Ronde), *Le Texte étranger*, n° 8, janvier 2011, [en ligne]: <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/panoptique.html> (page consultée le 3 juillet 2010).

BOUCHARD, Julie. « Image double ou doublure de soi ; La caméra de surveillance sous l'oeil de David Rokeby », *Archée*, février 2005, [En ligne] <http://arcee.qc.ca/> (page consultée 29 novembre 2008).

CHUA, Lawrence. « Kwangju Biennial », *Frieze Magazine*, Issue 27, March-April, 1996, [En ligne] http://www.frieze.com/issue/review/kwangju_biennale/ (page consultée le 24 mars 2009).

DONDERO, Maria Giulia. « Les temporalités véridictoires dans la photo de sport ». *Nouveaux Actes Sémiotiques. Actes de colloques, 2005, La vérité des images*. [En ligne] <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1920> (page consultée le 1^{er} juin 2009).

DAUBNER, Ernestine. « Interactive Strategies and Dialogical Allegories: Encountering David Rokeby's Transforming Mirrors Through Marcel Duchamp's Open Windows and Closed Doors », 5 août 2000, [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/daubner.html> (page consultée le 21 novembre 2008).

HILDEBRAND, Lucas. « Grainy Days and Mondays: Superstar and Bootleg Aesthetics » in Hildebrand, L., *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham, Duke University Press, 2009, p.161-190.

KIHM, Christophe. « Vidéosurveillance et fiction. Regard et identité : les modalités de la présence », *Art Press*, n° 303, juillet 2004.p.27-31.

MARK, Gary T. « Electric Eye in the Sky: Some Reflections on the New Surveillance and Popular Culture », in Lyon, David et E. Zureik, *Computers, Surveillance & Privacy*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1996.p.193-208.

LYON, David. « Surveillance Studies: Understanding Visibility, Mobility and the Phenetic Fix », *Surveillance & Society*, 1 (1), 2002.p.1-7.

LIANOS, Michalis. « Le Contrôle Social après Foucault », *Surveillance & Society* 1(3), 2003, p.431-448.

PILLET, Florence. « La photographie comme outil de construction de territoires : Approche historique », *Edit* no° 3, [En ligne] <http://www.edit-revue.com/?Article=73> (page consultée le 12 janvier 2009).

VITALIS, André. « Être vu sans jamais voir », *Le Monde Diplomatique*, mars 1998, p.26-27.

Entrevue

Interview With the Artists of Next Memory City. (2002) [En ligne] : <http://www.horizonzero.ca/textsite/invent.php?tlang=1&is=3&file=9> . Michael Awad, Eve Egoyan, David Rokeby, The Arts Today, CBC Radio. Entrevue par Sacha Hastings. (15 min.).

Sites Internet

BENTHAM, Jeremy, *Panopticon Letters*, Ed. Bozovic, Miran, Londres, 1995, p. 29-95. [En ligne] <http://cartome.org/panopticon1.htm> (page consultée le 8 décembre 2008)

Biographie de David Lyon [En ligne] http://www.sscqueens.org/people/lead_researchers (page consultée le 10 octobre 2010).

<http://www.cnac-gp.fr/education/ressources/ENS-balancier-millenaire/ENS-balancier-millenaire.html> (page consultée le 15 mars 2008).

CTRL SPACE – Surveillance Camera Players

[En ligne] <http://hosting.zkm.de/ctrlspace/d/works/51> (page consultée le 3 février 2009).

CTRL SPACE – Bruce Nauman [En ligne] <http://www.medienkunstnetz.de/works/video-surveillance-piece/> (page consultée le 3 février 2009).

GAGNON, Jean. *Machine for Taking Time*. [En ligne] <http://www.fondation-langlois.org/e-art/f/machine-pour-prendre-le-temps.html> (page consultée le 21 novembre 2008).

GUNTHER, André. *Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose* [En ligne] <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2009/03/27/961-photographie-et-temporalite> (page consultée le 21 août 2009).

<http://www.moma.org/exhibitions/2007/aitken/> (page consultée le 15 mars 2008).

<http://www.sscqueens.org/projects/the-new-transparency> (page consultée le 1 octobre 2010).

Le groupe de recherche en arts médiatiques de l'Université du Québec à Montréal (GRAM) [En ligne] <http://www.comm.uqam.ca~GRAM/frames/termA.html> (page consultée le 14 mars 2008).

Look - *Laura Kurgan Design* [En ligne] <http://www.l00k.org/september11th/new-york-september-11-2001-four-days-later> (page consultée le 3 février 2009).

TERAN, Michelle. *Life: A User's Manual* [En ligne] <http://www.ubermatic.org/life/> (page consultée le 1^{er} octobre 2009).

The Design Challenge of Pervasive Computing [En ligne]
http://flow.doorsofperception.com/images/presspics/awad/awad_chinatown.jpg (page consultée le 24 juin 2009).

David Rokeby

Ouvrages généraux

CAMPBELL, Nancy. *David Rokeby: The Giver of Names*, catalogue d'exposition (Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, Ontario, janvier 1998).

DITTA, Su et Sarah DIAMOND. *David Rokeby*, catalogue d'exposition (Oakville Galleries, Oakville, Canada, 2004).

MADILL, Shirley, Dot TUER et Karen HENRY. *David Rokeby*, catalogue d'exposition (Art Gallery of Hamilton, Ontario, 2004).

Articles

BOUCHARD, Julie. « Image double ou doublure de soi : La caméra de surveillance sous l'œil de David Rokeby », *Archée*, février 2005, [En ligne] <http://archee.qc.ca/> (page consultée 29 novembre 2008).

DAUBNER, Ernestine. « Interactive Strategies and Dialogical Allegories: Encountering David Rokeby's Transforming Mirrors through Marcel Duchamp's Open Windows and Closed Doors », 5 août 2000. [En ligne]
<http://homepage.mac.com/davidrokeby/daubner.html> (page consultée le 21 novembre 2008).

DIAMOND, Sara, *et al.* « Next Memory City, Toronto: Venice. David Rokeby collabore avec Eve Egoyan et Michael Awad dans une exploration de l'Inter-cité » in *HorizonZéro, Inventer : Imaginer l'interactivité : L'art de David Rokeby*. Oct. 2002 [En ligne] <http://www.horizonzero.ca/textsite/invent.php?tlang=0&is=3&file=2> (page consultée le 21 novembre 2008).

« Next Memory City, Toronto: Venice. David Rokeby collabore avec Eve Egoyan et Michael Awad dans une exploration de l'Inter-cité » in *HorizonZéro, Inventer : Imaginer l'interactivité : L'art de David Rokeby*, oct. 2002 [En ligne] <http://www.horizonzero.ca/textsite/invent.php?tlang=0&is=3&file=2> (page consultée le 21 novembre 2008).

PLOHMAN, Angela. *David Rokeby*. [En ligne] <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=80> (page consultée le 21 janvier 2009).

TUER, Dot. *L'art de David Rokeby : vers une nouvelle poétique du langage*, 2002 [En ligne] http://www.canadacouncil.ca/prix/ggavam/gx127240203513437500.htm?subsiteurl=%2Fcanadacouncil%2Farchives%2Fprix%2Fggvma%2F2002%2Fdavid_rokeby-f.asp (page consultée le 29 novembre 2008).

TUER, Dot. *Disembodied States: Vision, the Body and the Virtual: David Rokeby*, 2000 [En ligne] <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=80> (page consultée le 29 novembre 2008).

Écrits de l'artiste

ROKEBY, David. « Where the Virtual Meets the Real », *Touch/Touché*, Regina, Mackenzie Art Gallery, 1999, p. 2.

ROKEBY, David. « Transforming Mirrors : Subjectivity and Control in Interactive Media » *Critical Issues in Electronic Media*, Simon Penny ed., New York, State University of New York Press, 1995, p. 133-158.

ROKEBY, David. «The Construction of Experience: Interface as Content », in Dodsworth, Clark Jr. (ed.), *Digital Illusion: Entertaining the Future with High Technology*, New York,

Addison Wesley Publishing Company, 1988, p. 33-34.

ROKEBY, David. « Cybernetic Installation: First Real Snake » *Musicworks*, n° 33, hiver 1985-1986, p. 7.

Documents électroniques

David Rokeby. Catalogue d'exposition (Oakville Galleries, Jun. 25-Oct. 17, 2004) 1 cédérom et 1 guide (85 p.).

Entrevues

David Rokeby - Interview on «Machine for Taking Time». (20 novembre 2007) [En ligne] <http://www.docam.ca/en/?p=233> . David Rokeby, La Fondation Daniel Langlois. Entrevue par Gagnier, Richard et Ariane Noël de Tilly. (2h45).

Interview with the Artists of Next Memory City. (2002) <http://www.horizonzero.ca/textsite/invent.php?tlang=1&is=3&file=9> . Michael Awad, Eve Egoyan, David Rokeby, The Arts Today, CBC Radio. Entrevue par Sacha Hastings. (15 min.).

Sites Internet

ROKEBY, David. *David Rokeby - Media Installation Artist*. [En ligne] <http://homepage.mac.com/> (Page consultée le 25 septembre 2008).

ROKEBY, David. *David Rokeby – Watch*. [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/watch.html> (Page consultée le 25 septembre 2008).

ROKEBY, David. *Seen*. [En ligne] <http://www.youtube.com/watch?v=0Ai49w7QPPY> (Page consultée le 14 avril 2008).

ROKEBY, David. *Machine for Taking Time*. [En ligne] http://homepage.mac.com/davidrokeby/mftt_fdl.html (page consultée le 21 novembre 2008).

Figures

Figures du chapitre 1

Illustration retirée

Figure 1.1 – Jeremy Betham, *Panopticon*, 1791.

Source de l'image : BENTHAM, Jeremy, *Panopticon Letters*, Ed.Bozovic, Miran, Londres, 1995, p. 29-95. [En ligne] <http://cartome.org/panopticon1.htm> (page consultée le 8 décembre 2008).

Illustration retirée

Figure 1.2 - Bruce Nauman, *Video Surveillance Piece, Public Room, Private Room*, 1969-70.

Source de l'image : Anonyme. *CTRL SPACE – Bruce Nauman* [En ligne] <http://www.medienkunstnetz.de/works/video-surveillance-piece/> (page consultée le 3 février 2009).

Illustration retirée

Figure 1.3 - *Surveillance Camera Players, George Orwell's 1984*, 1998.

Source de l'image : Anonyme. *CTRL SPACE – Surveillance Camera Players* [En ligne] <http://hosting.zkm.de/ctrlspace/d/works/51> (page consultée le 3 février 2009).

Illustration retirée

Figure 1.4 - Laura Kurgan, *New York, September 11, 2001, Four Days Later....*, 2001.

Source de l'image : Anonyme. Look - *Laura Kurgan Design* [En ligne]

<http://www.100k.org/september11th/new-york-september-11-2001-four-days-later> (page consultée le 3 février 2009).

Illustration retirée

Figure 1.5 – Michelle Teran, *Argos*, 2003.

Source de l'image : TERAN, Michelle. *Life: A user's manual* [En ligne] <http://www.ubermatic.org/life/> (page consultée le 1^{er} octobre 2009).

Illustration retirée

Figure 1.6 – David Rokeby, Composantes de l'oeuvre *Body Language*, 1984.

Source de l'image : ROKEBY, David. *Body Language*, [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/body.html> (page consultée le 27 janvier 2009).

Illustration retirée

Figure 1.7 - David Rokeby, *Very Nervous System*, 1986-1990.

Source de l'image : ROKEBY, David. *Very Nervous System*, [En ligne] <http://www.medienkunstnetz.de/artist/rokeby/biography/> (page consultée le 27 janvier 2009)

Illustration retirée

Figure 1.8 - David Rokeby, *Watch* : Broadway and Houston, Holly Solomon Gallery à New York, 1996.

Source de l'image : ROKEBY, David. *David Rokeby - Watch*. [En ligne]
<http://homepage.mac.com/davidrokeby/watch.html> (Page consultée le 25 septembre 2008).

Figures du chapitre 2

Illustration retirée

Figure 2.1 - David Rokeby, *Seen*, 2001.

Source de l'image : ROKEBY, David. *David Rokeby - Media Installation Artist*. [En ligne]
<http://homepage.mac.com/> (Page consultée le 25 septembre 2008).

Illustration retirée

Figure 2.2 - David Rokeby, *Seen*, 2001.

Source de l'image : ROKEBY, David, *Seen* [En ligne]
<http://homepage.mac.com/davidrokeby/seen.html> (page consultée le 24 juin 2009)

Illustration retirée

Figure 2.3 – David Rokeby, *Seen*, 8^e Biennale Internationale d'architecture de Venise, 2001.

Source de l'image : ROKEBY, David, *Seen* [En ligne] <http://homepage.mac.com/davidrokeby/seen.html> (page consultée le 24 juin 2009).

Illustration retirée

Figure 2.4 –Michael Awad, *Chinatown*, 8^e Biennale Internationale d'architecture de Venise, 2001.

Source de l'image : Anonyme, *The Design Challenge of Pervasive Computing* [En ligne] http://flow.doorsofperception.com/images/presspics/awad/awad_chinatown.jpg (page consultée le 24 juin 2009).

Illustration retirée

Figure 2.5 – Daguerre. *La vue du boulevard du Temple* (Détail : Le cireur de chaussures).

Source de l'image : GUNTHERT, André. *Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose* [En ligne] <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2009/03/27/961-photographie-et-temporalite> (page consultée le 21 août 2009).

Illustration retirée

Figure 2.6 – Canaletto, Giovanni Antonio Canal. *Piazza San marco*, c. 1730.

Source de l'image : Metropolitan Museum of Art [En ligne]

http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/all/piazza_san_marco_canaletto_giovanni_antonio_canal/objectview (page consultée le 24 juin 2009).

Illustration retirée

Figure 2.7 - David Rokeby, *Machine for Taking Time, (boulevard St-Laurent)*, 2006-2007.

Source de l'image : GAGNON, Jean. *Machine for Taking Time* [En ligne] <http://www.fondation-langlois.org/e-art/f/machine-pour-prendre-le-temps.html> (page consultée le 21 novembre 2008).