

# Les (dé)constructions identitaires face aux caméras de vidéosurveillance

Limare, Sophie

Laboratoire CLARE ARTES, Université Montaigne Bordeaux 3  
sophie.limare@neuf.fr

<b>1</b>	<b>Videosurveillance d'artistes .....</b>	<b>163</b>
	<i>Image 1 : George Orwell's 1984, performance © Surveillance Camera Players .....</i>	<i>163</i>
	<i>Image 2 : God's Eyes Here on Hearth, performance, New-York, 2000 © Surveillance Camera Players.....</i>	<i>164</i>
	<i>Image 3 : Amnesia, performance, Times Square, New-York, 2002 © Surveillance Camera Players.....</i>	<i>165</i>
<b>2</b>	<b>Disparitions contrôlées .....</b>	<b>166</b>
	<i>Image 4 : Surveiller le surveillant, Sylvain Vriens, installation vidéo interactive, 2010 © Sylvain Vriens.....</i>	<i>166</i>
	<i>Image 5 : Je suis toujours ici, Sylvain Vriens, installation interactive, 2008 © Sylvain Vriens..</i>	<i>167</i>
<b>3</b>	<b>Vidéoprotection d'artiste.....</b>	<b>168</b>
	<i>Image 6 : Trust (Evidence Locker), Jill Magid, 2004, DVD, edited CCTV footage and audio, 18 min, Courtesy of the artist and Yvon Lambert, Paris © Jill Magid.....</i>	<i>169</i>
	<i>Image 7 : Trust (Evidence Locker), Jill Magid, 2004, DVD, edited CCTV footage and audio, 18 min, Courtesy of the artist and Yvon Lambert, Paris © Jill Magid.....</i>	<i>170</i>
	<b>Références bibliographiques .....</b>	<b>171</b>

« Voir sans être vu [...] était jadis un attribut de Dieu, son privilège » (Wajcman, 2010 : 74). Longtemps assujetti à une omnivoyance divine, l'homme de la Renaissance a peu à peu conquis le monde par le regard, grâce à l'écran pictural de son « tableau-fenêtre ». En instaurant une distance entre sujet et objet, celui-ci assigne en effet une place au spectateur et le désigne comme « témoin de son histoire » (Wajcman, 2004 : 296). La *veduta* de la Renaissance, qui s'ouvrait sur un monde pictural fixe, mesurable et pensable, a aujourd'hui cédé la place à une *window* donnant accès à un monde virtuel fluide, insaisissable et complexe. *L'homo ecranis* du XXI<sup>e</sup> siècle, placé devant la fenêtre de son ordinateur, peut dialoguer par écran interposé avec un interlocuteur situé dans un autre espace et se retrouver filmé – parfois à son insu – par des webcams intégrées jusque dans son téléphone intelligent. À peine émancipé d'une vigilance divine, « l'individu hypermoderne » (Aubert, 2010) est ainsi redevenu la proie d'une omnivoyance numérique et profane en se situant notamment dans le champ visuel des caméras de surveillance qui ponctuent son espace urbain.

D'un point de vue étymologique, Christophe Kihm rappelle que le verbe « surveiller » associe un excès de veille à une position hiérarchisée : « Dans "surveillance", le préfixe "sur" vaut à la fois comme une marque intensive et locative : il y a renforcement de la veille et affirmation d'une position de supériorité ». Ce critique d'art précise en outre que :

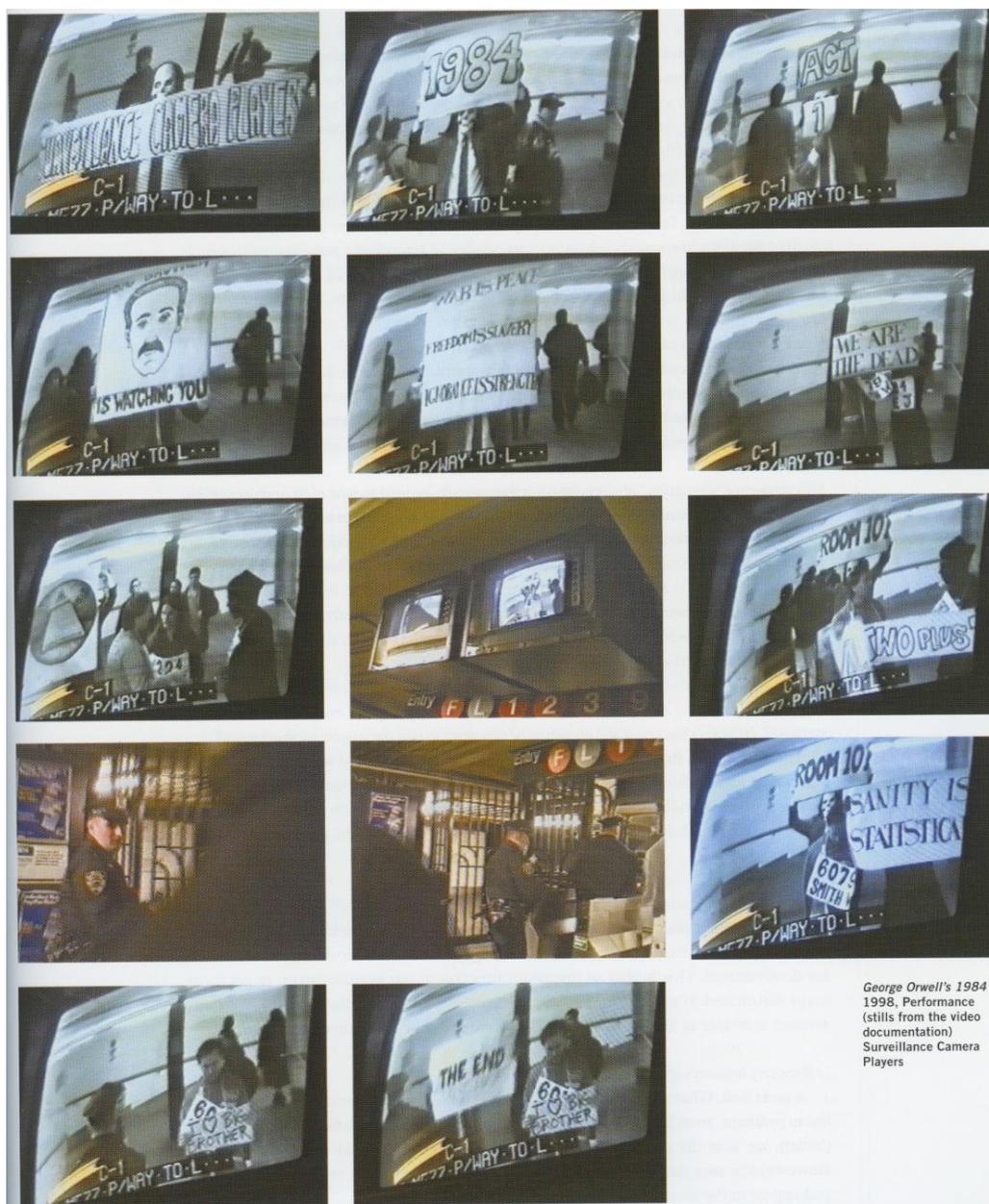
Dans "vidéosurveillance", "vidéo", bien évidemment, engage un "voir", mais ce "voir" désigne d'abord un appareil technique, la caméra vidéo, qui suppose elle-même une série de relais et de transmissions pour montrer ce qui doit "être vu" (par celui qui veille, exclusivement, puisque celui qui est veillé, c'est un des termes de la proposition hiérarchique, ne (se) voit pas » (Kihm, 2004 : 27).

Cette mise au point lexicale permet de constater que le dispositif de la vidéosurveillance nourrit une dialectique entre voir et être vu tout en questionnant simultanément le visible et l'invisible. À la fois, unidirectionnel, plongeant et continu, ce regard numérique mémorable partage les espaces en différenciant ses lieux de captation et de diffusion. Les écrans de réceptions de ces images de contrôle appartiennent en effet aux relais de transmissions des caméras insérées dans l'espace public mais se situent dans un endroit de diffusion le plus souvent tenu secret. Ils n'offrent ainsi aucune réciprocité au regard du surveillé, lequel, à l'instar du prisonnier du panoptique, ne sait s'il est observé ou non. Rappelons que le panoptique est un type d'architecture carcérale, imaginé au XVIII<sup>e</sup> siècle par le philosophe Jérémy Bentham, qui permettait à un seul surveillant d'observer l'ensemble des prisonniers sans que ces derniers ne sachent à quel moment ils étaient soumis à son regard. Dans son essai *Surveiller et Punir*, rédigé en 1975, Michel Foucault observe que cette omniscience invisible modifie le comportement des individus observés, conformément aux attentes d'une société de contrôle. Les individus surveillés dans les espaces urbains actuels se retrouvent dans un dispositif similaire à celui du panoptique, leur observation étant imposée par des contraintes essentiellement sécuritaires.

Le remplacement du terme « vidéosurveillance » par celui de « vidéoprotection » a récemment permis de faire passer chaque citoyen du statut de délinquant probable à celui de victime potentielle ; le développement des caméras de surveillance va ainsi de pair avec la lutte contre le terrorisme. Ce glissement sémantique a pour but de légitimer le renforcement des dispositifs de contrôle dans notre société voyeuriste, où « voir » rime avec « savoir » et « pouvoir ». Ces contrôles visuels continus, mémorables et unidirectionnels font l'objet depuis les années 2000 de nombreuses interventions artistiques. Le néologisme « artivisme » caractérise une récente (in)discipline, située entre esthétisme et politique, qui tente – entre autres mobilisations – de sensibiliser les citoyens à la perte progressive de leurs libertés individuelles. Dans le sillage de la pensée de Georges Orwell et de Michel Foucault, il s'agit dès lors d'analyser différentes modalités d'interactions socio-linguistiques conçues par des artistes contemporains souhaitant faire « écran » aux caméras de surveillance.

## 1 Videosurveillance d'artistes

Face à la prolifération des caméras de surveillance depuis les années 1990, le renforcement des liens entre art et politique vise à faire prendre conscience à la population de l'excès de ces dispositifs de contrôle dans les espaces publics. Sur les traces des Situationnistes et du théâtre contestataire d'Augusto Boal, le collectif américain *Surveillance Camera Players*, fondé en 1996 par les artistes Bill Brown et Elisa Danogiordo, a choisi de s'exprimer sur les trottoirs new-yorkais. Leur mode d'expression consiste à monter des pièces de théâtre, jouées *in situ*, directement dans le champ des caméras de surveillance. Ces caméras ne pouvant enregistrer de sons, les acteurs sont munis de pancartes qui ne sont pas sans évoquer les cartels du cinéma muet au début du XX<sup>e</sup> siècle. Leurs interventions, s'inscrivant au cœur de la dialectique entre voir et être vu, commencent toujours par cette même phrase : « *We know you are watching/Nous savons que vous regardez* ». Le répertoire du collectif comporte notamment les adaptations théâtrales de 1984, de Georges Orwell ou d'*Ubu Roi*, d'Alfred Jarry.



George Orwell's 1984  
1998, Performance  
(stills from the video  
documentation)  
Surveillance Camera  
Players

Image 1 : George Orwell's 1984, performance © Surveillance Camera Players

La pièce intitulée : *God's Eyes Here on Earth/ Les yeux de Dieu sont ici sur terre*<sup>1</sup>, créée en juillet 2000, a été jouée en cinq actes/pancartes sur le parvis de la cathédrale Saint Patrick de New-York. Le contenu de chaque panneau entretenait la confusion des omnivoyances divine et numérique tout en provoquant implicitement les surveillants des images captées par les caméras situées à proximité de l'édifice religieux : « Pourquoi y a-t-il des caméras de surveillance à l'église ? », « Dieu ne voit-il pas tout ? », « Papa dit que les caméras sont les yeux de Dieu », « Maintenant je prie pour les caméras », « Je veux que Dieu me voit » :



Image 2 : *God's Eyes Here on Earth, performance, New-York, 2000* © *Surveillance Camera Players*

La prière du collectif s'adresse en contre plongée à un nouveau Dieu numérique anonyme, implanté dans un édifice religieux et ayant conservé le privilège de voir sans être vu. En choisissant de jouer devant un lieu de culte, les *Surveillance Camera Players* réfutent paradoxalement tout assujettissement à un regard vertical, venu d'en haut, que celui ci soit d'origine divine, paternaliste ou politique.

Le niveau de réception de ces performances dépend de la présence/absence des écrans de contrôle qui les enregistrent. Alors que les surveillants sont séparés des acteurs par les écrans de réception des images captées par les caméras, aucun élément ne vient « faire écran » entre le public constitué de passants et les acteurs du collectif. Un échange de regard et de reconnaissance mutuelle s'installe dès lors horizontalement entre les membres du collectif et les spectateurs, venant contrecarrer le dispositif plongeant et hiérarchisé de la vidéosurveillance. Certains badauds se retournent s'arrêtent, sourient, et prennent même des photographies de la performance avant de lever les yeux pour découvrir, à travers la présence de la caméra, le sens de la pièce qui se joue dans l'espace où ils se trouvent :

<sup>1</sup> Les captures d'écrans de cette performance sont visibles sur le site des *Surveillance Camera Players* : <http://www.notbored.org/god's-eyes.html>



Image 3 : Amnesia, performance, Times Square, New-York, 2002 © Surveillance Camera Players

Il est à préciser, à travers les propos de France Borel, qu' « en allemand et en anglais, "regarder" signifie se protéger, être sur ses gardes, vérifier quelles sont les menaces » (Borel, 2002 : 97). Au-delà de l'aspect participatif du dispositif, chaque passant découvre dès lors qu'il est lui-même impliqué dans le champ visuel de la caméra qui contrôle simultanément l'espace des acteurs et celui des spectateurs. Les membres du collectif profitent par ailleurs de cet instant de prise de conscience pour distribuer au public des tracts dénonçant les dangers de la vidéosurveillance.

L'écran de la salle de diffusion - et de contrôle - devient *in fine* un élément de délimitation spatiotemporelle de ces scènes de théâtre de « vues ». Sur le site Internet du collectif new-yorkais, nombre de captures d'écrans ou d'enregistrements de vidéosurveillance attestent de l'existence de leurs pièces jouées dans la rue. Les captures d'écrans des images de surveillance décriées par les *Surveillance Camera Players* deviennent ainsi – paradoxalement - les seules traces de leurs interventions éphémères (souvent interrompues par les forces de l'ordre).

L'objectif de ces interventions consiste à mettre en évidence le manque de dialogue et de réciprocité inhérent au regard numérique des caméras de surveillance. L'intérêt accordé à ces échanges velléitaires, par écrans de contrôle interposés, met en évidence le besoin de reconnaissance identitaire inhérente à toute relation humaine. Dans sa contribution à l'analyse des *Tyrannies de la visibilité*, Jan Spurk observe que le voir et l'être vu sont intimement liés aux problèmes de la reconnaissance et à l'injonction à la reconnaissance : « L'autre est pour moi celui que je ne suis pas et surtout celui dont je suis l'objet. C'est cette objectivation qui permet l'expérience d'exister dans le monde avec les autres » (Spurk, 2011 : 328). Le je(u) des *Surveillance Camera Players* démontre en effet que dans toute relation – que celle-ci soit établie par contact direct ou par l'intermédiaire d'un écran -, la construction identitaire demeure avant tout dépendante de la réciprocité du regard. En étant jouées de façon textuelle et muette face aux caméras de surveillance, ces pièces de théâtre de « vues » dénoncent l'unidirectionnalité d'un regard numérique qui ne peut donner lieu à une construction identitaire pour un sujet uniquement vu et dans l'impossibilité de voir celui qui l'observe par écran interposé.

## 2 Disparitions contrôlées

À l'instar des *Surveillance Camera Players*, Sylvain Vriens questionne l'(in)visibilité face à la vidéosurveillance. Cet artiste néerlandais, qui conçoit des œuvres numériques dans des espaces publics - tels des ascenseurs - ou détourne des applications de smartphones, a réalisé en 2010 une installation vidéo interactive intitulée : *Surveillant the surveiller/Surveiller le surveillant*.



Image 4 : *Surveillant le surveillant*, Sylvain Vriens, installation vidéo interactive, 2010 © Sylvain Vriens

Le dispositif épuré consistait à superposer, face à une chaise, deux moniteurs de contrôle vidéo sur lesquels était posée une caméra de surveillance braquée vers le siège vide. Chaque spectateur pouvait s'asseoir – sans pour autant déplacer la chaise incrustée dans le sol –, et observer en temps réel son action sur les écrans. Or, à peine assis, ces derniers lui présentaient

les images du spectateur précédent en train de surveiller un autre spectateur. Dans cette mise en abyme voyeuriste et décalée, chaque observateur se retrouvait ainsi dans le rôle d'un surveillant et dans celui d'un futur « surveillé ». Ce dispositif discret, conçu en intérieur relève davantage de l'artistique que de l'artivisme mais il permet néanmoins de prendre conscience de la hiérarchisation du regard, inhérente à toute société de contrôle. Le décalage temporel de ces interactions par écrans interposés permet à chaque visiteur d'expérimenter une variable du panoptique, en se retrouvant assis au cœur de la dialectique entre voir et être vu. La démarche de Sylvain Vriens semble confirmer la pensée de Joël Birman rappelant que « La condition du voir et de l'être vu a été transformée en un véritable critère *ontologique* pour l'existence du sujet contemporain » (Birman, 2011 : 41).

L'installation interactive intitulée : *I am always here/Je suis toujours ici*, réalisée en 2008, traite également du processus de la disparition face aux écrans de la vidéosurveillance.



Image 5 : *Je suis toujours ici*, Sylvain Vriens, installation interactive, 2008 © Sylvain Vriens

Le dispositif est constitué d'un moniteur fixé à hauteur du regard et retranscrivant en temps réel ce qui est filmé dans la salle d'exposition qui le contient. Les visiteurs intégrés dans cet espace surveillé peuvent s'observer suivant les variations de leurs déplacements ; or, dès que l'un d'entre eux lève les yeux sur le moniteur et découvre le système de vidéosurveillance, l'image de son corps disparaît aussitôt de l'écran. Parallèlement à cette disparition ponctuelle et paradoxale, la vidéosurveillance poursuit la retranscription simultanée des autres éléments de la pièce ainsi que des visiteurs non « avertis »<sup>2</sup>. Le titre de l'œuvre : *Je suis toujours ici*, atteste de l'incohérence visuelle de cette ellipse visuelle subite et contradictoire : le spectateur ayant disparu de l'écran de contrôle demeure effectivement toujours « ici », dans le champ de la caméra censée le surveiller en temps réel. Ce décalage ubiquitaire perçu entre le « réel » et sa captation numérique instaure donc un doute face à la véracité des images de vidéosurveillance auxquelles nous accordons pourtant un crédit exponentiel. Le corps étant ontologiquement lié au sentiment identitaire, sa disparition sur l'écran de contrôle induit également une incertitude sur la présence de l'observateur pourtant tangible dans l'espace de l'exposition. Si toute « preuve »

<sup>2</sup> Une vidéo de cette installation interactive est visible sur le site de Sylvain Vriens via le lien : <http://www.sylvain.nl/art/i-am-always-here/>

s'établit aujourd'hui essentiellement sur un registre iconique, le système mis au point dans cette installation interactive finit par « créer » sa propre réalité en effaçant délibérément des modalités de preuves par l'image. Dans son étude sur *Le visible et l'invisible*, Maurice Merleau-Ponty (1964) rappelle à ce sujet que :

Si nous pouvons perdre nos repères à notre insu nous ne sommes jamais sûrs de les avoir quand nous croyons les avoir ; si nous pouvons, sans le savoir, nous retirer du monde de la perception, rien ne nous prouve que nous y soyons jamais, ni que l'observable le soit tout à fait, ni qu'il soit fait d'un autre tissu que le rêve. (Merleau-Ponty, 1964 : 20).

Ce dispositif instaure ainsi un doute dans notre appropriation de la réalité en perturbant nos repères de perception du visible.

Sans travailler *in situ* dans l'espace urbain, Sylvain Vriens détourne en outre la crédibilité accordée au panoptique tout en mettant en exergue l'une de ses principales caractéristiques : le spectateur ayant pris conscience de sa propre filature n'intéresse pas le regard numérique de la vidéosurveillance. Un surveillé « averti » n'en vaut donc aucun. Ce dernier ne peut être considéré comme un suspect potentiel et devient par la même insignifiant pour la société qui le contrôle. Il est à noter que tout spectateur détournant son regard de l'écran de contrôle se retrouve aussitôt réintégré dans le dispositif de surveillance. Ces effacements au sein de « captures » d'écrans renouvèlent ici le rôle du piège du chasseur décrit par Jean-Louis Weissberg dans son analyse des *Présences à distance* :

Installer un piège engage le chasseur dans une pratique de substitution. Le piège fonctionne à sa place, le libère du contrôle de l'espace, de l'assignation territoriale ainsi que de l'affectation temporelle. C'est le premier dispositif automatique de l'humanité, qui plus est cybernétique, puisque c'est l'énergie potentielle ou cinétique de l'animal qui permet son auto-capture. (Weissberg, 1999 : 54).

Dans l'installation de Sylvain Vriens, l'auto-capture du visiteur est assujettie à sa propre substitution dans un piège à regard paradoxal. Si les *Surveillance Camera Players* dénonçaient par leurs interventions artistiques les dérives d'une visibilité imposée conduisant à un sentiment de dépossession de soi, Sylvain Vriens soulève pour sa part une interrogation sur ce qu'il reste du sentiment identitaire lorsque nous sommes confrontés à la disparition en temps réel de notre image. Ces disparitions contrôlées mettent paradoxalement en exergue le vide ressenti face à l'absence du regard. Le sujet hypermoderne ne pouvant en se sentir exister qu'en étant vu : « aurait-il besoin du regard de la caméra comme une garantie ontologique de son être ? » (Kihm, 2004 : 30). Selon Christophe Kihm, étudiant les modalités de la présence dans la vidéosurveillance, cette interrogation semble aujourd'hui légitime : la terreur étant « moins dans le regard de l'autre que dans son absence » (Kihm, 2004 : 30). Les modalités d'interactions visuelles par écrans, proposées par Sylvain Vriens, soulignent ainsi la complexité des (dé)constructions identitaires comme faisant partie intégrante de notre hypermodernité.

### 3 Vidéoprotection d'artiste

Sous un angle plus intimiste et romantique que celui du collectif *Surveillance Camera Players* ou de Sylvain Vriens, Jill Magid élabore également des interactions avec la vidéosurveillance par écran interposé. Au début de ce troisième millénaire, cette artiste américaine a passé trente-et-un jours à Liverpool, l'une des villes britanniques les plus contrôlées visuellement, suite aux débordements répétés de ses supporters de football et au meurtre du petit James Bulger, dont l'enlèvement capté par la vidéosurveillance d'un centre commercial a fait la une des médias internationaux en 1993.

Dans ce contexte visuel hautement coercitif, Jill Magid a cherché en 2004 à établir des relations d'intimité avec la structure impersonnelle du système de vidéosurveillance de cette ville. Son projet intitulé : *Trust (Evidence Locker)*, consistait à rendre compte d'une déambulation urbaine de l'artiste, uniquement filmée par les caméras de Liverpool, tout en instaurant un dialogue avec

les professionnels chargés de visualiser ces images de contrôle. Vêtue d'un imperméable rouge, sensuel séduisant et facilement repérable, Jill Magid a demandé à des policiers de bien vouloir suivre ses pérégrinations, par écrans interposés, en leur fournissant des indications précises concernant les moments et les lieux constitutifs de son trajet. L'artiste s'est ainsi volontairement laissée capturer et observer par les écrans de surveillance de cette ville hypermoderne équipée - à l'époque - de deux-cent-quarante-deux caméras.



Image 6 : *Trust (Evidence Locker)*, Jill Magid, 2004, DVD, edited CCTV footage and audio, 18 min, Courtesy of the artist and Yvon Lambert, Paris © Jill Magid

En l'absence de demande de récupération de ces images de contrôle, ces dernières ne sont conservées que trente-et-un jours avant d'être effacées des fichiers numériques de la police. Une loi britannique précise néanmoins que si un individu accepte de remplir un formulaire administratif de demande d'accès à ces images, tout en indiquant ce qu'il faisait dans le champ visuel des caméras et en envoyant une photographie personnelle accompagnée de la somme de dix livres, la police est alors contrainte de conserver ces « preuves » visuelles pendant une durée de sept années dans un fichier spécifique nommé : « *Evidence Locker* ». Afin de pouvoir accéder aux images de sa filature urbaine, Jill Magid a dû remplir trente-et-une demandes à l'attention du personnel de surveillance de Liverpool. Chaque formulaire - commençant par les termes : *Dear observer*/Cher surveillant -, a été rédigé telle une lettre envoyée à un amant, dévoilant de nombreux détails personnels sur les tenues et les pensées de l'artiste. Ces missives administratives, à forte connotation privée voire parfois érotique, sont censées aider le policier à retrouver la trace de l'artiste dans le flux des images enregistrées pendant les trente-et-une journées de son projet. Faisant partie intégrante de l'œuvre, ces mots constituent la trame d'un journal intime, baptisé : *Un cycle de mémoire de la ville de L*. Le rapprochement entre le texte et l'image de contrôle témoigne d'une étroite relation établie entre l'artiste, les fonctionnaires de police et la ville de Liverpool - évoquée ici par sa seule initiale « L ». Ces formulaires éminemment bureaucratiques attestent également d'une intimité possible entre un simple piéton et le membre du personnel de police chargé de l'observer. Le manque de communication par écran de surveillance, dénoncé par les *Surveillance Camera Player* de par son processus unidirectionnel anonyme et soupçonneux, se mue ici en une relation sensuelle, ludique et

poétique. À travers l'organisation de ce double jeu de piste et de séduction, Jill Magid met en exergue « le potentiel érotique d'être regardée » (Knifton, 2010 : 90). Au delà de l'obtention d'une copie des fichiers iconiques la concernant, l'artiste oblige en outre le service des images de contrôle à archiver la mémoire de son passage pendant sept années : la vidéosurveillance, en sus d'être utilisée comme médium, devient ainsi un moyen de conservation d'une œuvre artistique et un élément mémoriel liant l'artiste à la ville de Liverpool, considérée dès lors comme son espace de création<sup>3</sup>.

Impliquée personnellement dans ce dispositif Jill Magid parvient à organiser le décentrement du regard sur son propre corps grâce au point de vue distancié des caméras qui, telles des Gopros<sup>4</sup>, l'accompagnent en filmant ses mouvements. Dans son essai consacré aux *Égarements* identitaires, Marcello Vitali Rosati observe qu'« il y a deux relations avec le monde et finalement deux mondes : le monde que je vois et le monde que l'autre voit » (Vitali-Rosati, 2014 : 11). À travers l'organisation du décentrement de sa propre image grâce à utilisation du potentiel technologique de la vidéosurveillance, Jill Magid expérimente une réconciliation de ces deux mondes et par là même une (re)construction identitaire. Cette auto-surveillance par écran interposé réduit de fait la faille d'un égarement identitaire dû à l'impossibilité pour un corps – selon M. Vitali-Rosati -, de prendre la place d'un autre corps.

La seconde facette de ce projet : *Trust (Evidence Locker)*, réalisée au cours de cette même année 2004, s'inscrit dans la poursuite de cette recherche d'intimité et de douceur potentielle au sein du système de vidéosurveillance de la ville de Liverpool. Pendant une durée de dix-huit minutes, Jill Magid a demandé au personnel chargé de visualiser les images de vidéosurveillance de la guider dans la ville à l'aide de quatre caméras, alors qu'elle avait les yeux fermés.



Image 7 : *Trust (Evidence Locker)*, Jill Magid, 2004, DVD, edited CCTV footage and audio, 18 min, Courtesy of the artist and Yvon Lambert, Paris © Jill Magid

<sup>3</sup> D'autres images du projet *Trust (Evidence Locker)* sont visibles sur le site de Jill Magid via ce lien : <http://www.jillmagid.net/EvidenceLocker.php>

<sup>4</sup> Une GoPro est un modèle miniature de caméra étanche et antichoc, utilisé notamment dans les sports extrêmes et aquatiques.

Équipée d'une oreillette reliée à son téléphone portable sur lequel elle entendait la voix du fonctionnaire de police, l'artiste pouvait éviter les personnes qui venaient à sa rencontre tout en se dirigeant dans la bonne direction. Le titre de l'œuvre induit une relation de confiance instaurée entre la surveillée et le surveillant auquel elle se « confie » les yeux fermés. À travers cette partie de Colin-maillard urbain, Jill Magid est avertie des obstacles situés sur sa route par la voix de ses partenaires-policiers : le terme de « vidéoprotection » est ici exploité au sens propre !

Dans son analyse de *La lecture comme jeu*, Michel Picard observe que « Le jeu dédouble celui qui s'y adonne en sujet *jouant* et sujet *joué* » (Picard, 1986 : 112). Dans toute partie, le joueur est en effet à la fois absent – absorbé par le jeu –, tout en restant présent dans le monde réel extérieur qui continue d'exister. Jill Magid, dans sa partie de Colin-Maillard engagée avec la police de Liverpool, est donc « réunie » à la fois dans l'espace du jeu et celui du monde réel. Loin de la victimisation de chaque citoyen, proie potentielle d'un *Big Brother* numérique, l'artiste ouvre des relations possibles avec le dispositif de contrôle qu'elle utilise comme un élément créatif à part entière. En dehors de toute contestation artiste, elle cherche à explorer visuellement les capacités technologiques offertes par la vidéosurveillance dans l'exploration positive de nouvelles modalités de construction de soi.

La restitution de cette œuvre hybride constituée de formulaires administratifs et d'images de surveillance a été présentée aux spectateurs de la Biennale 2004, à la Tate de Liverpool, sous forme de vidéos projetées en grand format dans des salles obscures. Face à la reproduction agrandie du contenu des écrans des caméras de contrôle, chaque spectateur se retrouvait dans la situation d'un témoin tiers, d'un voyeur ou d'un surveillant potentiel, tout en pouvant s'identifier à la surveillée devenue une héroïne, différenciée de la masse par la mise en scène d'une autofiction hautement contrôlée.

Si Michel Foucault reste considéré comme l'un des précurseurs de la mise au jour des liens qui unissent le voir et le pouvoir, force est de constater que de nombreuses démarches artistiques récentes ne se placent plus d'emblée dans le sillage de la pensée foucauldienne. Le développement des émissions de télé-réalité et l'utilisation croissante des webcams attestent par ailleurs des tyrannies de la visibilité auxquelles est volontairement soumis le sujet narcissique qui a aujourd'hui besoin d'être vu pour exister. Le mouvement artiste n'est donc plus la seule voie empruntée par les artistes qui cherchent à faire « écran » aux caméras de surveillance. Face à la montée inéluctable des dispositifs de contrôles visuels dans nos sociétés sécuritaires, de nouvelles démarches, à l'instar de celle de Jill Magid, cherchent à explorer le potentiel esthétique et créatif du processus de la vidéosurveillance.

Si l'écran pictural du tableau-fenêtre de la Renaissance a permis de différencier l'œuvre du monde qu'elle imite, il a surtout assigné une place à un spectateur qui « voit » en le rendant, par là même, maître de son regard. Avant la perspective, il n'y avait en effet « aucune distance pensable et donc aucun lien pensable entre sujet et objet » (Wajcman, 2004 : 174). Le point de vue unique de la vidéosurveillance renouvelle les apports du regard perspectiviste en y ajoutant une dimension temporelle et mémorisable. L'interactivité instaurée dans ces démarches visuelles permet de prendre en compte ce nouveau regard numérique et de l'expérimenter en tant qu'élément incontournable de notre société technologique actuelle. Le voir, se confrontant à l'être vu, nourrit en effet de fécondes modalités de (dé)constructions identitaires. Qu'elles soient d'origine artiste ou artistique, ces expérimentations visuelles au travers des écrans de contrôle des caméras de surveillance se révèlent être de pertinents leviers conceptuels, capables de soulever la complexité des désirs d'(in)visibilité de l'individu hypermoderne.

## Références bibliographiques

Aubert, Nicole. (2010). *L'individu hypermoderne*, Toulouse : Érès.

Borel, France. (2002). *Le peintre et son miroir, regards indiscrets*, Tournai : La Renaissance du livre.

- Birman, Joël. (2011). Je suis vu donc je suis : la visibilité en question. In Aubert Nicole & Haroche Claudine (dir.), *Les tyrannies de la visibilité, Être visible pour exister ?*, Toulouse : Érès, pp. 39-52.
- Foucault, Michel. (1975). *Surveiller et punir Naissance de la prison*, Paris : Gallimard.
- Kihm, Christophe. (Juillet-Août 2004). Vidéosurveillance, Regard et identité. *Art Press*, N° 303, pp. 27-31.
- Knifton, Robert. (2010). You'll never walk alone : CCTV in Two Liverpool Art Projects. In Remes Outi & Skelton Pam (dir.), *Conspiracy Dwellings, Surveillance in Contemporary Art*, Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, p. 90.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1964). *Le visible et l'invisible*, Paris : Éditions Gallimard.
- Picard, Michel. (1986). *La lecture comme jeu*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Spurk, Jan. (2011). De la reconnaissance à l'insignifiance. In Aubert Nicole & Haroche Claudine (dir.), *Les tyrannies de la visibilité, Être visible pour exister ?*, Toulouse : Érès, p. 323-333.
- Vitali-Rosati, Marcello. (2014). *Égarements - Amour, mort et identités numériques*, Paris : Hermann.
- Wajcman, Gérard. (2004). *Fenêtre, Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse : Verdier.
- Wajcman, Gérard. (2010). *L'Œil absolu*, Paris : Denoël.
- Weissberg, Jean-Louis. (1999). *Présences à distance. Déplacement virtuel et réseaux numériques. Pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, Paris : L'Harmattan communication.