

Perturbations textuelles de la vidéosurveillance dans l'art contemporain

Contrairement à leurs répercussions dans les domaines météorologiques, écologiques ou sociaux, les perturbations ne sont pas toujours présentées de façon péjorative dans l'art occidental. Longtemps assujéti aux règles et classements hiérarchiques, ce dernier s'est en effet émancipé de son académisme coercitif grâce à des perturbations successives qui ont notamment aboli le dicat de la *mimesis* – issu de la construction perspectiviste de la Renaissance – ou la sacralisation du chef d'œuvre.

Initialement confinée dans les annexes de l'œuvre tels que le titre, la dédicace ou la signature, la lettre a également joué un rôle perturbateur dans l'art. Souvent exploitée au début du vingtième siècle par les lettristes et les dadaïstes pour sa forme plutôt que pour son sens, elle a lié les sphères politiques et artistiques de manière provocatrice, s'est intégrée dans les aphorismes muraux des situationnistes avant d'être sérigraphiée sur les affiches de mai 1968. Simple élément d'identification identitaire dans les tags, elle côtoie aujourd'hui un graphisme plus élaboré dans les graffitis et les pochoirs du *Street art* qui perturbent l'espace urbain de façon parfois humoristique ou agressive.

Dans le sillage de l'art contextuel, pensé par Jan Swidzinski¹ et Paul Ardenne², cette approche esthétique de la perturbation se focalisera sur l'analyse des interventions textuelles réalisées *in situ*³ par des artistes engagés, soucieux de dénoncer la perte progressive des libertés individuelles face au regard unidirectionnel, enregistrable et

continu de la vidéosurveillance. Depuis les années 1990, des artistes internationaux se mobilisent en effet face aux dérives sécuritaires de notre société omnivoyante ; le néologisme artivisme déterminant, depuis les années 2000, les bases d'une (in)discipline particulièrement perturbatrice, située entre esthétique et politique :

De même qu'on ne peut pas comprendre Dada ni le Surréalisme hors de leur relation aux guerres mondiales et à la lutte entre révolution marxiste et révolution capitaliste, de même les artivistes [...] créent et s'engagent dans un contexte particulier. Celui d'un monde où la chute du mur de Berlin a fait entrer le libéralisme dans une phase achevée de globalisation. Un monde que le 11 septembre 2001 a fini de consacrer comme l'ère de la surveillance généralisée⁴.

L'exposition *CTRL [Space]* s'est tenue au ZKM – *Zentrum für Kunst und Medien* – de Karlsruhe en Allemagne, sous le haut commissariat de Thomas Y. Levin, en 2002. Son sous-titre : *Rhetorics of Surveillance from Bentham⁵ to Big Brother – Rhétoriques de la Surveillance, de Bentham à Big Brother*, attestait de l'importance de la pensée de Michel Foucault sur ces confrontations artistiques à une société de contrôle. Cette manifestation peut être considérée comme l'un des premiers constats des relations fécondes entre art contemporain et vidéosurveillance.

Face au développement de cette surveillance généralisée, des artistes poursuivent aujourd'hui la dénonciation d'une société de contrôle du (pou)voir en agissant directement dans le champ

1. Jan SWIDZINSKI, *L'art et son contexte, Au fait, Qu'est-ce que l'art ?*, Québec (Canada), Les Éditions interventions, 2005.

2. Paul ARDENNE, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

3. *L'in situ* caractérise une œuvre qui prend en compte la spécificité du lieu où elle est installée.

4. Stéphanie LEMOINE, Samira OUARDI, *Artivisme, Art, Action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions Alternatives, 2010, p. 17.

5. Jeremy Bentham est un philosophe du XVIII^e siècle qui a imaginé une structure carcérale basée sur la surveillance : dans le Panoptique, le seul gardien d'une tour centrale peut contrôler du regard l'ensemble des prisonniers.

des caméras implantées dans l'espace urbain. Le contexte particulier de la vidéosurveillance sera donc observé à travers un artivisme textuel pratiqué *in situ*, utilisant la lettre comme élément perturbateur à part entière.

Lettres à voir

Au début du XXI^e siècle, des relations se sont nouées entre art et politique sur le front de la sensibilisation aux excès de la vidéosurveillance dans les espaces publics et de nombreuses caméras pochées ou taguées se sont mises à recouvrir les murs des métropoles.

Dans cette mouvance contestataire, le street-artiste britannique Banksy, originaire de Bristol, intervient de façon anonyme et illégale depuis la fin des années 2000 en dénonçant notre mise sous surveillance généralisée. En 2004, il a peint la phrase « *WHAT ARE YOU LOOKING AT? – Qu'est ce que tu regardes ?* », au pochoir et en lettres majuscules, dans le champ d'une véritable caméra de surveillance installée sur un mur londonien du quartier de Marble Arch.



Banksy, *What are you looking at ?*, Marble Arch, Londres, 2004, © de l'artiste.

L'œuvre austère, composée d'un simple texte inscrit sur une façade grise et terne renvoie au regard froid et soupçonneux de la vidéosurveillance qui n'a plus rien de contemplatif. La caméra semble observer les lettres noires qui questionnent l'articulation entre les regards humain et numérique mais l'interrogation s'adresse également au pas-

sant, dont le voyeurisme potentiel se retrouve associé à celui de la caméra. Cette méta-perturbation textuelle rend indirectement visible la présence de la caméra et dévoile les motivations de notre société de contrôle, braquée en continu sur des innocents en sursis. Banksy précise à ce propos qu'il déteste quand les gens disent que : « si on n'a rien fait de mal, alors on n'a rien à cacher. On a tous quelque chose à cacher, ou alors c'est qu'on a vraiment un problème¹ ».



Banksy, *One Nation Under CCTV*, Londres, 2008, © de l'artiste.

En jouant sur le lisible et le visible, la démarche textuelle de cet artiste établit des relations entre voir et pouvoir. L'œuvre, baptisée *One Nation Under CCTV – Une nation sous vidéosurveillance*, peinte en 2008 au pochoir et à la bombe sous la bâche d'un échafaudage, a également perturbé la neutralité d'un mur de la capitale britannique pendant une année entière avant d'être effacée pour cause d'atteinte à l'ordre public. Le titre de l'œuvre semble peint en lettres majuscules blanches par un jeune garçon vêtu d'un haut rouge et grimpé sur une échelle. La scène paraît elle-même photographiée en abyme par un agent de sécurité, habillé de bleu, reproduit au pochoir dans la partie inférieure gauche de cette façade aveugle. Banksy a choisi de s'exprimer sur un mur dépourvu de fenêtre mais néanmoins équipé d'une caméra de surveillance. L'aphorisme dénonçant l'assujettissement au regard d'une nation

1. BANKSY, dans Stéphanie LEMOINE, Samira OUARDI, *Artivisme, Art, Action politique et résistance culturelle*, op. cit., p. 145.

entière connote ici les excès sécuritaires de la capitale britannique – qui demeure l'une des villes les plus surveillées à l'heure actuelle. Il renvoie également au serment d'allégeance scandé la main sur le cœur par les écoliers américains face au drapeau de leur pays :

I Pledge Allegiance to the flag of the United States of America and to the Republic for which it stands, one Nation under God, indivisible, with liberty and justice for all – Je jure allégeance au drapeau des États-Unis d'Amérique et à la République qu'il représente, une nation unie sous l'autorité de Dieu, indivisible, avec la liberté et la justice pour tous.

Dans cette fresque peinte en bleu blanc et rouge, conformément aux couleurs patriotiques des États-Unis, une perturbation textuelle a subrepticement remplacé le mot GOD par le sigle CCTV¹ : la nation n'est donc plus unifiée ici sous la seule autorité de Dieu.

Dans sa récente analyse de *L'Œil absolu*, Gérard Wajcman rapproche les regards divin et numérique : « La vidéosurveillance fonde le pouvoir comme présence réelle. Regard omnivoyant, elle implante en somme Dieu à tous les carrefours². » L'homme de la Renaissance s'était en effet affranchi de la vigilance divine en projetant son regard autonome sur des *Veduta* qui s'ouvraient vers l'infini. À travers le double jeu textuel de cette (con)fusion typographique Banksy rappelle que l'individu hypermoderne, situé dans le champ visuel continu des caméras, se retrouve soumis à une surveillance numérique dont les écrans de réception se situent dans un lieu inconnu et inaccessible. Dans *Surveiller et punir*³, essai consacré à l'étude de la société carcérale, Michel Foucault a observé que les prisonniers du panoptique de Jérémy Bentham, ne sachant s'ils étaient observés ou non par les surveillants, modifiaient leur attitude et devenaient plus dociles face

à ce sentiment d'omniscience invisible. Le glissement imperceptible du texte mis en scène dans cette fresque ambiguë semble vouloir alerter les citoyens actuels sur d'éventuelles mutations comportementales. Ces dernières pourraient en effet se développer insidieusement face aux attentes d'une société sécuritaire réactivant l'omniscience invisible du panoptique par le biais de ses caméras de surveillance.



Mobstr, *Surveillance*, Newcastle, 2009, © Mobstr.

Le caractère épuré de l'intervention textuelle de Banksy se retrouve dans l'œuvre de Mobstr. Cet autre graffeur britannique s'exprime en effet uniquement avec des lettres inscrites *in situ* dans l'espace urbain et intervient tout aussi illégalement à proximité du réseau de surveillance.

En 2009, en contrebas d'une caméra installée sur l'avancée en béton d'un mur de Newcastle, l'artiste a écrit en lettres majuscules noires : « THESE THINGS MAKE MY LIFE DIFFICULT – Ces choses me rendent la vie difficile ». À gauche de la phrase, une flèche orientée vers le haut désigne explicitement ce qui perturbe sa propre vie : la caméra de surveillance. Contrairement à Banksy, Mobstr s'exprime ici à la première personne et utilise ses difficultés personnelles pour attirer l'attention sur le contrôle visuel de ses concitoyens. Malgré le caractère illicite de cette intervention, les lettres, parfaitement alignées sur un axe horizontal, suivent les rainures du mur en béton qui évoquent des lignes d'écriture à forte connotation scolaire. Ces inscriptions disposées quasi conventionnellement demeurent en effet très éloignées des coulures et autres tags aux couleurs agressives qui peuvent « salir » visuellement

1. Les quatre lettres du sigle emblématique de la vidéosurveillance CCTV signifient : Closed Circuit Television – Circuit fermé de télévision.

2. Gérard WAJCMAN, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010, p. 155.

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

l'espace urbain. À travers ce texte épuré et maîtrisé dans sa forme, Mobstr incite le regard à suivre le prolongement de la flèche pour dévoiler explicitement la vraie perturbation urbaine incarnée par la caméra. Instigateur d'un méta-contrôle artiste, il perturbe textuellement la neutralité apparente de l'espace urbain. La forme pronomiale du texte est ici utilisée pour dénoncer les dérives potentielles d'un regard numérique liberticide que nous ne sommes pas toujours en mesure de repérer directement.



Fra Biancoshock, *Control the controllers*, Milan, 2012, photographie Myst-R © Fra.Biancoshock.

À l'instar de Banksy et de Mobstr, l'artiste italien Fra. Biancoshock perturbe textuellement le champ des caméras de surveillance milanaïses. Son projet baptisé *Control the controllers* – *Contrôle des contrôleurs*, réalisé en 2012, consiste à placer un panneau rectangulaire blanc chargé de lettres noires dans le champ d'une caméra de sur-

veillance. La taille décroissante de la typographie, selon un axe vertical de haut en bas, emprunte l'aspect des planches destinées à évaluer notre vision dans les cabinets d'ophtalmologie. Par la présentation de ces tests optométriques, l'artiste « contrôle » dans une mise en abyme décalée et absurde, l'acuité visuelle de la caméra de contrôle. La mise en scène de ce regard numérique « médicalisé » n'est pas sans évoquer le glissement sémantique du terme vidéosurveillance vers celui de « vidéoprotection ». Cette évolution lexicale affaiblit pernicieusement toute velléité de contestation envers un état censé protéger ses citoyens, considérés non plus comme des délinquants en puissance mais comme des victimes potentielles.

La prise de vue photographique de cette perturbation textuelle, à l'instar des interventions de Mobstr ou Banksy, est dépourvue de toute présence humaine et l'ouverture de la porte munie de barreaux, adjacente au panneau optométrique, paraît assujettie à la réussite potentielle de ce test visuel. Cette perturbation textuelle semble illustrer la pensée de Jean-Philippe Bouilloux : « Voir et savoir sont les deux faces de la même pièce. Il y a une relation dialectique qui s'installe entre visibilité et compréhension¹ ». La vision remplace de fait le toucher dans le détournement de ce code de sécurité qui relie (in)visibilité et compréhension. Parallèlement à la fragmentation des lettres (in)visibles qui surgissent ou disparaissent (selon le sens de lecture verticale) de ce rectangle immaculé et étroitement surveillé, la présence se conjugue ici à l'absence. Dans son analyse de l'écriture fragmentaire, Michel Gauthier, évoque le jeu du Fort-Da qui peut faire écho à ce double jeu de « passage » entre (in)visibilité et compréhension :

Le texte fragmentaire n'est-il pas comme la bobine à ficelle du fameux bambin dont parle Freud ? Le texte disparaît avec la récurrente surrection du blanc typographique (fort) et il réapparaît une fois la béance franchie (da). L'être aimé pour l'enfant

1. Jean-Philippe BOUILLOUX, « Du monde de la parole au règne du visible – La revanche de Saint Thomas », dans Nicole AUBERT, Claudine HAROCHE (dir.) *Les tyrannies de la visibilité, Être visible pour exister ?*, Toulouse, Erès, 2011, p. 62.

n'est autre que la mère souvent absente, souvent lointaine, comme la bobine lancée par-dessus le bord du lit. Pour le narrateur, l'être aimé ne serait-il donc pas tout simplement le texte qui finit toujours par revenir après s'être absenté ? Le jeu de l'écriture fragmentaire serait celui du fort-da, le jeu du nourrisson à la bobine¹.

Au-delà de la mise en scène humoristique d'un regard numérique potentiellement défaillant, l'œuvre perturbatrice de Fra Biancoshock pourrait ainsi s'envisager *in fine* comme la perte de toute présence aimée dans le champ de contrôle d'une vidéosurveillance dépourvue d'empathie.

Contrairement aux interventions asomiques² de Banksy, Mobstr ou Fra Biancoshock, d'autres artistes ont choisi de mettre en scène des perturbations textuelles jouées avec leur propre corps, impliqué dans le champ « théâtralisé » des caméras de surveillance.

Êtres à voir

Dans sa récente analyse de *L'espace urbain sous vidéosurveillance*, la sociologue Muriel Ori constate que l'acceptation sociale de la transparence dépend du type de lieu dans lequel est installé le dispositif de contrôle :

À la différence du parking ou du supermarché, la rue n'est pas un espace affecté à une fonction, elle se caractérise au contraire par l'hétérogénéité des acteurs qui l'occupent et par la diversité de leurs pratiques³.

Si les caméras sont, selon elle, davantage acceptées dans des lieux fermés et anxigènes comme les parkings souterrains ou tolérées dans les

supermarchés – où elles se focalisent sur les processus de consommation au détriment des individus ; elles sont fortement rejetées dans la rue lorsque celle-ci « est assimilée à la promenade, à la flânerie ou encore à un lieu de rencontre et de discussion⁴ ». Certains artistes, dénonçant les excès de la surveillance, ont choisi, de fait, de s'exprimer directement sur les trottoirs, rappelant par là même que la rue est un lieu de perturbation qui a souvent joué un rôle capital dans la revendication des libertés au fil de l'histoire.

Le dramaturge et metteur en scène brésilien Augusto Boal a créé dans la seconde moitié du vingtième siècle un théâtre de rue contestataire qu'il a développé malgré la répression de la junte militaire qui le poussa à l'exil. Son œuvre participative, nourrie du concept de spect-acteur⁵, a fortement influencé le collectif de rue américain *Surveillance Camera Players*, cofondé en 1996 par le publicitaire Bill Brown et la graphiste Elisa Danogordo. Au cours de leurs interventions silencieuses, ces artistes présentent successivement des textes inscrits en lettres noires sur de grands panneaux blancs, dans le champ de caméras de surveillance qui n'enregistrent pas le son. Ces perturbations textuelles évoquent les pancartes brandies lors des manifestations de rues mais également les cartels soutenant la narration dans le cinéma muet du début du vingtième siècle. Les *Surveillance Camera Players*, n'utilisant pas la violence pour exprimer leurs revendications, choisissent néanmoins de pervertir visuellement le système de surveillance en lui faisant diffuser un message qui met en doute la neutralité de sa propre vision. Certaines de ces perturbations textuelles, réalisées pacifiquement dans les espaces publics surveillés, ont pourtant été interrompues par les forces de l'ordre. Écrivant eux-mêmes leurs scénarios, ils ont notamment adapté les pièces *1984* et *Ubu Roi*. Les univers de George Orwell et Alfred Jarry donnent le ton de leurs interventions satiriques et absurdes qui commencent de façon récurrente par cette même phrase « Nous savons que vous nous regardez ».

1. Michel GAUTHIER, « Olivier CADIOT, le facteur vitesse (extraits) » dans Jacinto LAGEIRA (dir.), *Du mot à l'image & du son au mot. Théorie, Manifestes, Documents. Une anthologie de 1897 à 2005*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2006, p. 534.

2. Le philosophe Macello Vitali-Rosati définit l'asomie comme l'absence de corps.

3. Muriel ORY, « L'espace urbain sous vidéosurveillance et l'acceptation sociale de la transparence », dans Patrick SCHMOLL et al. (dir.), *Dispositifs spec(tac)ulaires – La société Terminale 2*, Strasbourg, Néothèque, 2012, p. 97.

4. *Idem*.

5. Michael FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, C. Brunet (trad.), Paris, Gallimard, 1990.



Surveillance Camera Players, *Amnesia*, Times Square, New-York, 2004, © Surveillance Camera Players.

Le 4 mai 2002, Bill Brown a joué la pièce *Amnesia*, initialement conçue par l'artiste Denis Beaubois, sur un trottoir de Times Square à New-York. Il a exhibé successivement

dans le champ d'une caméra, une série de sept pancartes sur lesquelles il demandait l'aide

du système de contrôle pour recouvrer sa mémoire.

Sur l'un des panneaux, la phrase « I HAVE AMNESIA – Je suis amnésique » encadrait en lettres majuscules le croquis de son alter-ego dont le visage attristé était la cible d'une flèche accompagnée du mot « ME ». Un second panneau présentait la phrase « YOU ARE WATCHING ME – Tu me regardes » aux côtés du dessin d'une caméra « filmant » en plongée ce double amnésique affublé d'une bulle de pensée interrogative.

Dans cette mise en abyme perturbatrice, sur le fond et la forme, Bill Brown instaure une scène de surveillance graphique dans le champ d'une caméra réelle : il parvient à faire « descendre » le regard de contrôle au niveau de la rue – le rendant ainsi perceptible aux yeux des passants. Ce type de perturbation textuelle, tentant désespérément d'établir une relation avec les caméras de surveillance, met également en évidence le caractère unidirectionnel, vertical et anonyme de leur regard numérique omniscient qui « enregistre » tout.

Bill Brown, modifiant ses gestes d'acteur muet en fonction du contenu de chaque panneau, indiquait explicitement à la caméra qu'elle devait lire ce qui lui était présenté. Sur un autre panneau, son avatar amnésique espérait recouvrer son identification en demandant directement aux caméras « WHO AM I? – Qui suis-je? WHAT'S MY



Surveillance Camera Players, *Amnesia*, Times Square, New-York, 2004, © Surveillance Camera Players.

NAME? – Quel est mon nom? ». Les interrogations identitaires des *Surveillance Camera Players* semblent aujourd'hui pleinement justifiées. Les caméras numériques ayant remplacé les analogiques, elles peuvent en effet être couplées à des logiciels perfectionnés qui les connectent à des bases de données personnelles, notamment celles des passeports biométriques dont la photographie numérique est « compatible » avec ces modalités de contrôle.

Ce dialogue de sourds, unidirectionnel et stérile, confirme l'impossibilité d'entrer en relation avec une caméra de surveillance, faute de réciprocité du regard. Rappelons à travers la pensée de Claudine Haroche que « si le sujet se constitue dans le regard d'autrui, il ne peut se développer, s'affermir dans le même temps qu'à l'abri du regard¹ ». Ces interrogations identitaires jouées dans un espace public étroitement surveillé soulèvent ainsi la complexité des constructions de soi dans notre époque hypermoderne assujettie aux tyrannies de la visibilité.

À l'instar de Banksy, Mobstr ou Fra Biancoshock, les perturbations textuelles des *Surveillance Camera Players* créent une ambivalence sur la pluralité de leur destinataire : leur message s'adresse de fait à la caméra de surveillance tout en recueillant l'attention des passants. Certains d'entre eux prennent le temps de s'arrêter ou de photographier la « scène » avant de lever les yeux vers le dispositif de contrôle. Bill Brown

créent une ambivalence sur la pluralité de leur destinataire : leur message s'adresse de fait à la caméra de surveillance tout en recueillant l'attention des passants. Certains d'entre eux prennent le temps de s'arrêter ou de photographier la « scène » avant de lever les yeux vers le dispositif de contrôle. Bill Brown



Surveillance Camera Players, *Amnesia*, Times Square, New-York, 2004, © Surveillance Camera Players.

1. Claudine HAROCHÉ, « L'invisibilité interdite » dans Nicole AUBERT, Claudine HAROCHÉ (dir.), *Les tyrannies de la visibilité, Être visible pour exister?*, op. cit., p. 85.

explique qu'il choisit ce moment précis pour distribuer aux passants-spect-acteurs des flyers expliquant son intervention. Il se crée dès lors un échange horizontal de regards entre l'artiste et les spectateurs, ce partage du visible contrecarrant la verticalité unidirectionnelle du regard numérique.

Refusant d'être placés sous la coupe d'un contrôle vertical divin ou politique, les *Surveillance Caméra players* revendiquent pleinement, à travers leurs perturbations textuelles, le rétablissement d'un échange de regard humain. Leur artivisme théâtral régule de façon équitable le partage du visible en esquissant une ébauche de construction identitaire, chacun pouvant observer à nouveau qu'il est perçu dans le regard de l'autre : « Être c'est être perçu, je ne suis rien si l'autre ne me perçoit pas¹ ». Cette condition identitaire, évoquée par Nicole Aubert, ne peut en effet germer dans l'œil unidirectionnel du regard numérique de la vidéosurveillance : celui-ci nous permet certes d'être vus, mais sans possibilité de s'affirmer dans le regard de l'autre. Les perturbations textuelles des *Surveillance Camera Players*, proposent ainsi aux spect-acteurs de leur théâtre de « vue » d'expérimenter la difficile affirmation identitaire d'un sujet observé par un autre non (identi) fiable.

Contrairement aux représentations non surveillées d'un théâtre de rue parfois perturbateur, le théâtre de « vue » proposé par les *Surveillance Camera Players* soulève un questionnement sur la place de l'acteur et des spectateurs. Seul en « scène » au début de chaque représentation, Bill Brown est progressivement rejoint par un public interactif qui devient filmé à son tour. Une confusion s'instaure dès lors entre le sujet et la scène : selon un point de vue décentré, la caméra de surveillance filme en temps réel l'acteur et son public dans un même lieu contrôlé. Au cours de ces représentations étroitement surveillées, une porosité des frontières perturbe l'ici, le maintenant et l'ailleurs : le point de vue unique et continu de la caméra englobe celui qui voit et celui qui est vu dans un

même espace-temps. Ce théâtre de « vue » perturbateur atteste que nous sommes aujourd'hui plongés dans une vision sans limite et qu'il devient difficile de différencier le sujet du monde dans lequel il est surveillé chaque jour de manière plus coercitive :

Jusqu'ici, la grande question était de voir, de voir toujours plus, d'élargir sans cesse le champ du visible. Ce qui travaille le temps aujourd'hui, c'est la volonté de tout voir. Nous sommes dans le temps d'une vision sans limites. Et voir sans limites suppose de sortir des limites ou de passer toutes les limites. C'est à dire que voir sans limites implique qu'il n'y a plus de limites entre le sujet et le monde, que dans le monde, qui est le monde visible, il n'y a plus d'écart entre voir et être vu².

Au-delà de leur questionnement identitaire, ces perturbations textuelles théâtralisées et évocatrices du dispositif du panoptique, malgré leurs représentations en « extérieur », permettent de prendre conscience de la globalisation du regard numérique à travers le brouillage des points de vue entre acteurs et spectateurs.

Un grand nombre de productions artistiques du xxi^e siècle reflètent l'évolution de notre société hypermoderne, marquée par l'avènement du numérique. Elles questionnent la limite d'œuvres immatérielles et réticulaires dont il faut (re)penser les modes d'exposition, de diffusion et de conservation. L'art numérique interactif, stimulé par les progrès de la technologie, nourrit chaque jour de nouvelles perturbations qui bousculent l'esthétique contemporaine.

Dans leurs interventions réalisées *in situ*, les artistes urbains interviennent encore concrètement, « à la main », tout en se confrontant au regard numérique de la vidéosurveillance. Leurs œuvres tissent donc un lien entre le matériel et le virtuel et offrent ainsi une familiarisation progressive avec l'immatérialité caractéristique de ce troisième millénaire. Si voir et pouvoir consonnent à l'unisson de doubles jeux de langage (dés)ordonnés, ces perturbations textuelles ne constituent qu'une infime partie de la richesse des produc-

1. Nicole AUBERT, « La visibilité, un substitut à l'éternité ? » dans Nicole AUBERT, Claudine HAROCHE (dir.), *Les tyrannies de la visibilité, Être visible pour exister ?*, op. cit., p. 112.

2. Gérard WAJCMAN, *L'Œil absolu*, op.cit., p. 71.

tions établies entre art contemporain et vidéosurveillance.

Dans son *Introduction à la pensée complexe*, Edgar Morin rappelle que « l'ordre et le désordre sont deux ennemis : l'un supprime l'autre mais en même temps dans certains cas ils collaborent et produisent de l'organisation et de la complexité¹ ». Dans une société de surveillance hautement disciplinée, ces démarches d'artistes relèvent a priori du seul désordre et semblent très éloignées de toute idée d'organisation. À travers la perturbation textuelle de son champ de vision, ces (dés)organisations offrent pourtant une prise de conscience des limites spatiotemporelles d'un regard numérique globalisant, parfois difficiles à discerner. La sollicitation directe des caméras de contrôle permet en outre de mesurer l'importance de la réciprocité du regard, socle de toute ébauche identitaire.

La virtualité du regard numérique de la vidéosurveillance nécessite paradoxalement une mise en scène concrète et « matérielle » pour être saisissable. Le point de vue ordonné des caméras de contrôle semble être le repère stable, choisi par les artistes pour mettre en évidence ses caractéristiques coercitives. En intervenant directement dans le champ de vision continu des caméras de surveillance, ces perturbations textuelles, réalisées *in situ*, confrontent les regards humain et numérique et structurent ainsi notre réflexion sur l'acte de voir.

Sophie LIMARE

1. Edgar MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005, p. 99.