

**Faculté de droit et de criminologie
École de criminologie**

**La surveillance à l'écran :
L'exploration de l'actualisation
d'une théorie de la surveillance et
d'un modèle de visibilité dans les
films de science-fiction**

Auteure : Charlotte Bocian

Promoteurs : Bertrand Renard et Françoise Vanhamme

Année académique 2022-2023

Master en criminologie à finalité approfondie

Plagiat et erreur méthodologique grave

Le plagiat, fût-il de texte non soumis à droit d'auteur, entraîne l'application de la section 7 des articles 87 à 90 du règlement général des études et des examens.

Le plagiat consiste à utiliser des idées, un texte ou une œuvre, même partiellement, sans en mentionner précisément le nom de l'auteur et la source au moment et à l'endroit exact de chaque utilisation*.

En outre, la reproduction littérale de passages d'une œuvre sans les placer entre guillemets, quand bien même l'auteur et la source de cette œuvre seraient mentionnés, constitue une erreur méthodologique grave pouvant entraîner l'échec.

* A ce sujet, voy. notamment <http://www.uclouvain.be/plagiat>

Remerciements

Je souhaite remercier Bertrand Renard, mon promoteur / superviseur rattaché à l'Université Catholique de Louvain, et Françoise Vanhamme, ma co-promotrice / co-superviseure, rattachée à l'Université d'Ottawa. Merci à tous les deux pour votre disponibilité, vos précieux conseils et votre guidance tout au long de la réalisation de ce travail qui clôture mon programme de double diplôme de Master / Maîtrise en criminologie à l'Université Catholique de Louvain et à l'Université d'Ottawa.

Je souhaite également remercier mes proches, qui ont été d'un très grand soutien à toutes les étapes de la réalisation de ce travail.

Dans la suite de ce travail, je ferai usage du « nous de modestie ».

Table des matières

Plagiat et erreur méthodologique grave.....	1
Remerciements	2
Introduction.....	5
Chapitre 1 : Contextualisation de la recherche.....	8
Section 1 : Contexte actuel de la surveillance et considérations socio-criminologiques	8
Section 2 : La problématique	11
Section 3 : Les intérêts de la recherche.....	13
Chapitre 2 : L'approche conceptuelle et les théorie et modèle à tester	16
Section 1 : L'approche conceptuelle.....	16
1. Les cultural studies	16
2. Criminologie culturelle	18
3. Criminologie culturelle visuelle.....	22
4. Les implications pratiques pour notre recherche	23
Section 2 : Théorie et modèle de visibilité à tester empiriquement	25
1. Le surveillant assemblage	25
A. La notion d'assemblage pour théoriser la surveillance	26
B. La notion de désir.....	27
C. Le double de données	29
D. Une surveillance rhizomatique.....	30
a) Une expansion de la surveillance.....	30
b) Un nivellement sur la hiérarchie.....	31
E. La disparition de la disparition	32
2. La métaphore panoptique.....	33
Section 3 : Synthèse	36
Chapitre 3 : Méthodologie.....	39
Section 1 : La question de recherche provisoire	39
Section 2 : Le modèle d'analyse	41
1. Les hypothèses de la recherche	41
2. Les concepts, dimensions conceptuelles et indicateurs empiriques	42
Section 3 : L'observation	45
1. L'observation directe non participante.....	46
2. Le choix du genre cinématographique : la science-fiction.....	47
3. La sélection des films.....	49
Section 4 : Question de recherche définitive.....	50

Section 5 : L'analyse des informations	50
1. La préparation des données	51
2. L'analyse de contenu	51
Section 6 : Les limites de la recherche	52
Chapitre 4 : Analyse	55
Section 1 : Brève description des films	55
Section 2 : Résultats	57
1. Surveillance intensive, <i>assemblage</i> et double de données	57
2. Multiplicité de désirs / d'objectifs	69
3. Un nivellement sur la hiérarchie : une surveillance des « puissants »	74
4. Disparition de la disparition et compromis pour éviter la surveillance	78
5. Les modèles de visibilité	80
6. Éléments nouveaux	84
Section 3 : Discussion	86
1. Réponse à la question de recherche et énonciation de nouvelles hypothèses	86
2. Dangers et résistances	90
Conclusion	96
Bibliographie	101
Annexe	109

Introduction

Dans le cadre de ce travail, nous nous intéressons à la surveillance, que nous définissons, suivant les travaux de G.T. Marx, comme étant « *l'examen d'individus, de groupes et de contextes grâce à l'usage de moyens techniques pour extraire ou créer de l'information* » (Marx, 2015, p. 375, traduit dans Castagnino, 2018, p. 23). La surveillance contemporaine fait l'objet d'une attention particulière en ce qu'une « *expansion capitale et une intensification de la surveillance dans presque toutes les sphères institutionnelles de notre existence* » (Ball et al., 2012, p. 1, traduit dans Castagnino, pp. 18-19) caractériseraient notre époque. S'étonnant de la faible réaction sociale face à l'accroissement des pratiques de surveillance, certains chercheurs se sont réunis et ont fondé le courant des *surveillance studies*, qui a pour vocation éthique et politique de dévoiler au grand jour ces pratiques de surveillance qui, selon eux, sont de nature à favoriser les discriminations, les exclusions, et bien d'autres injustices (Castagnino, 2018).

Les tenants de ce courant de recherche ont longtemps basé leurs analyses sur les travaux de M. Foucault, et particulièrement sur *Surveiller et Punir* (Foucault, 1975), connu pour avoir fait de la surveillance un objet de recherche digne d'intérêt (Castagnino, 2018). Plus spécifiquement, l'analyse de la métaphore panoptique de l'auteur a exercé une influence et une emprise théorique considérables sur les études produites par les *surveillance studies*. Afin de rendre compte de la surveillance contemporaine, les auteurs de ce courant parlent ainsi de panoptique électronique (Lyon, 1994), de ban-panoptique (Bigo, 2005) ou encore de super-panoptique (Poster, 1990), conformément aux analyses de M. Foucault. Le recours à la métaphore panoptique pour comprendre la surveillance contemporaine est, cependant, critiqué par certains auteurs, qui voient dans celle-ci une limite empirique pour décrire cette surveillance contemporaine (Haggerty, 2006) et qui estiment que les analyses de cette dernière qui se basent sur les travaux de M. Foucault ne fournissent que peu d'éléments théoriques nouveaux. Certains auteurs avancent même que le recours à la métaphore panoptique est anachronique, (Castagnino, 2018), le panoptique se référant à la société disciplinaire caractéristique du 18^{ème} et du 19^{ème} siècle, trouvant son apogée au début du 20^{ème} siècle (Deleuze, 1990).

K.D. Haggerty et R.V. Ericson (2000) ont ainsi proposé une nouvelle théorie pour rendre compte de cette surveillance contemporaine, le *surveillant assemblage*, qui s'inspire de nombreux concepts développés par G. Deleuze et F. Guattari. Les auteurs ne

fournissent cependant aucun élément empirique les ayant menés à développer cette théorie, de sorte que nous pouvons concevoir cette théorie comme étant plutôt de nature philosophique.

Dans ce travail, nous aimerions apporter une dimension empirique, et donc pratique, à cette théorie de la surveillance afin de la préciser, l'enrichir et, éventuellement, de la nuancer à partir des données récoltées. Puisque nous ne pouvons pas tester une théorie de la surveillance au regard de la surveillance contemporaine telle qu'elle se déploierait, celle-ci n'étant pas saisissable dans son entièreté, nous nous intéressons aux films de science-fiction portant sur la surveillance. Ces choix seront justifiés plus loin dans ce travail. Puisque nos données constituent des films, soit des produits culturels ayant été produits par des créateurs qui raisonnent dans une sous-culture qui leur est propre, il s'agira donc d'explorer l'actualisation de cette théorie de la surveillance dans la culture que constituent les films sélectionnés. La démarche que nous choisissons est hypothético-déductive. En outre, le *surveillant assemblage* ayant été développé il y a plus de vingt ans, nous n'avons sélectionné que les films postérieurs à l'an 2000, de sorte que cette exploration de l'actualisation du *surveillant assemblage* dans la culture permette également de vérifier la validité actuelle de cette théorie, au regard des données récoltées. Étant donné la controverse autour de la pertinence d'avancer la métaphore panoptique pour rendre compte de la surveillance contemporaine, et puisque les auteurs du *surveillant assemblage* se positionnent du côté de ceux qui avancent que la métaphore panoptique présente peu d'intérêt pour comprendre cette surveillance contemporaine, notre travail consistera également à explorer l'actualisation de la métaphore panoptique dans la culture que constituent les films sélectionnés. Puisque nous nous intéressons à des productions cinématographiques, soit des produits culturels visuels, et que nous nous intéressons à un contrôle social spécifique, soit celui de la surveillance, l'approche conceptuelle qui découle logiquement de notre recherche est la criminologie culturelle visuelle.

Dans un premier chapitre, nous aborderons le contexte de la recherche. Trois sections y seront développées. Dans une première section, nous présenterons le contexte actuel de la surveillance ainsi que des considérations socio-criminologiques, qui justifient que nous nous y intéressions. Dans une deuxième section, nous énoncerons la problématique de notre recherche. Dans une troisième section, enfin, nous détaillerons les intérêts de notre recherche. Dans un second chapitre, nous présenterons, dans une première section, l'approche conceptuelle retenue dans notre recherche, soit la

criminologie culturelle visuelle. À cette occasion, nous présenterons distinctement les *cultural studies*, qui fondent la criminologie culturelle, la criminologie culturelle et la criminologie culturelle visuelle. Nous concluons cette section en énonçant les implications de cette approche conceptuelle pour notre recherche. Dans une deuxième section, nous présenterons la théorie du *surveillant assemblage* et les éléments de la métaphore panoptique. Dans une troisième section, nous ferons une synthèse des éléments abordés dans ce deuxième chapitre. Le troisième chapitre sera consacré à la méthodologie de notre recherche. Cinq sections y seront présentées : la question de recherche provisoire, le modèle d'analyse, l'observation, en tant qu'étape fondamentale de la recherche, la question de recherche définitive, l'analyse des informations et, enfin, les limites de notre recherche. Le quatrième et dernier chapitre sera consacré à l'analyse. Dans une première section, nous ferons une brève description des films sélectionnés (une description plus détaillée est présente en annexe de ce travail). Dans une seconde section, nous présenterons les résultats de notre recherche avant, dans une troisième et dernière section, de proposer une discussion à plusieurs niveaux.

Chapitre 1 : Contextualisation de la recherche

Dans ce premier chapitre, trois éléments seront abordés, comme nous venons de le mentionner. Premièrement, nous ferons la présentation du contexte actuel de la surveillance ainsi que des considérations socio-criminologiques (section 1), ce qui fera l'examen, entre d'autres choses, du courant des *surveillance studies*. Deuxièmement, nous énoncerons et développerons la problématique de notre recherche (section 2). Troisième et dernièrement, nous énoncerons les intérêts de notre recherche (section 3).

Section 1 : Contexte actuel de la surveillance et considérations socio-criminologiques

Comme présenté en introduction de ce travail, nous nous intéressons à la surveillance. La définition de ce que nous entendons par « surveillance » sera expliquée en profondeur dans la partie relative à la méthodologie. Cependant, afin de permettre au lecteur de comprendre dès à présent ce que nous entendons par « surveillance », il convient de donner quelques éléments de définition. Ainsi, et suivant les travaux de G.T. Marx (2015), nous concevons la surveillance comme étant toute considération (de l'anglais *regard*) ou attention (de l'anglais *attendance*) envers autrui. Plus précisément, G.T. Marx distingue une surveillance non stratégique opérée par des individus lambda (par exemple vérifier la météo ou surveiller un enfant) d'une surveillance stratégique, celle menée par l'État, une entreprise ou, plus globalement, toute organisation (Castagnino, 2018). À propos de ce caractère stratégique, G.T. Marx dira que, par contraste avec la surveillance non stratégique, « *strategic surveillance involves a conscious* » (Marx, 2015, p. 735). Parmi la surveillance stratégique, il différencie une forme nouvelle d'une forme ancienne (la surveillance qui a toujours existé), et il dira ainsi que la nouvelle surveillance stratégique est « *l'examen d'individus, de groupes et de contextes grâce à l'usage de moyens techniques pour extraire ou créer de l'information* » (Marx, 2015, p. 375, traduit dans Castagnino, 2018, p. 23). La surveillance ainsi brièvement définie, il convient maintenant d'établir le contexte actuel de la surveillance et de proposer quelques considérations socio-criminologiques, afin de mieux cerner l'ancrage et la pertinence de notre recherche.

La surveillance fait souvent l'objet d'une attention particulière dans les médias et concerne des domaines tels que le développement des technologies de l'information et de la communication, la lutte contre la criminalité ou encore les inquiétudes qui sont observées dans la population à propos de la protection de la vie privée, et ce particulièrement depuis les révélations de E. Snowden (Castagnino, 2018). Le courant des

surveillance studies, qui sera développé dans la suite de ce travail, justifie ses recherches par le fait que la surveillance contemporaine est telle qu'elle se présente comme étant plus automatique, systématique, importante, digitale, technologique, intrusive, etc. (Castagnino, 2018). Selon Ball *et al.* (2012), une « *expansion capitale et une intensification de la surveillance dans presque toutes les sphères institutionnelles de notre existence* » (Ball *et al.*, 2012, p. 1, traduit dans Castagnino, pp. 18-19) caractériseraient notre époque. Selon G.T. Marx (2012), l'augmentation des technologies est telle que le monde que décrivait G. Orwell dans son ouvrage « 1984 » (Orwell, 1949) est rendu de plus en plus possible. Si les technologies ne sont pas présentées comme étant la cause de la surveillance, elles le sont cependant comme étant responsables de l'intensification de cette dernière (Castagnino, 2018). Aucun domaine n'échappe à la surveillance : les employeurs surveillent les employés (Ball, 2001), la police, qui se voit de plus en plus confier comme tâche la collecte d'informations (Haggerty et Ericson 1997), la surveillance des migrants (Whitaker, 1999), la surveillance des potentiels terroristes (Whitaker, 1999), les clients surveillés par les organisations commerciales (Coll, 2015 ; Turow, 2006), les élèves surveillés par l'institution scolaire (Monahan, Torres, 2010), les citoyens surveillés par l'État (Agar, 2003 ; Higgs, 2004). Les bases de données, capables de stocker toujours plus d'informations, lorsqu'elles sont utilisées dans un but de surveillance, sont dites « dataveillance » (Clarke, 1988) et représentent un saut aussi bien quantitatif que qualitatif en matière de surveillance (Castagnino, 2018). Plusieurs tendances sont observées face à cet accroissement de la surveillance. La première réside dans le fait que les frontières séparant les surveillants des surveillés deviennent de plus en plus floues (Castagnino, 2018). Ainsi, les citoyens sont sollicités par la police afin d'être vigilants et d'ouvrir les yeux et les internautes sont sollicités pour surveiller des caméras en ligne (Koskela, 2011). La seconde tendance observée, pour reprendre l'expression de Ball *et al.* (2012), réside dans le fait que la surveillance est plus « *visible et invisible* » (Ball *et al.*, 2012, p. 3, traduit dans Castagnino, p. 19), renvoyant au constat selon lequel, alors que les caméras et autres dispositifs de surveillance passent de moins en moins inaperçus, les pratiques effectives et les effets de ces pratiques sont en grande partie ignorés des citoyens (Castagnino, 2018). Enfin, la troisième tendance observée tient dans le fait qu'il y a de moins en moins de groupes sociaux qui échappent à la surveillance, y compris les élites (Mathiesen, 1997), on parle alors de « démocratisation de la surveillance » (Castagnino, 2018).

Ce contexte ainsi présenté permet d'expliquer que depuis les travaux de M. Foucault dans *Surveiller et Punir* (1975), la surveillance est devenue un objet de recherche digne d'intérêt (Castagnino, 2018), si bien que dans le monde académique anglosaxon, et conformément à la tendance croissante de créer des *studies* (Maigret, 2013), les études portant sur la surveillance ont leur propre label : les *surveillance studies* (Castagnino, 2018). Ce champ de recherche, qui se présente comme étant pluridisciplinaire et international, possède sa propre revue, *Surveillance & Society* (S&S) et son propre réseau de recherche, *Surveillance Studies Network* (SSN). Du côté francophone, la surveillance ne constitue pas en tant que telle une spécialité ou un sous-champ et reste étudiée par discipline (sociologie, droit, sciences politiques, etc.) ou par objet, ils traitent alors d'objets tels que la délinquance, la prison ou encore la cybercriminalité (Castagnino, 2018). Le monde académique francophone n'est cependant pas totalement absent de ce champ d'études. Par exemple, D. Bigo et A. Ceyhan ont chacun rédigé un chapitre au sein du manuel des *surveillances studies* de 2012 et, au Québec plusieurs contributions sont à noter au sein des chercheurs du CICC (Centre International de criminologie comparée) (Castagnino, 2018).

Ce courant des *surveillance studies* a une vocation éthique et politique (Castagnino, 2018). En effet, s'étonnant de la faible réaction sociale face à l'accroissement des pratiques de surveillance (Ball *et al.*, 2012, p. 4), les auteurs de ce courant se donnent pour objectif de dévoiler au grand jour ces pratiques qui, selon eux, favorisent les discriminations, l'exclusion et bien d'autres injustices (Castagnino, 2018). Ils veulent que les citoyens soient éclairés sur les menaces qui pèsent sur eux (Castagnino, 2018). Comme Lyon (2002) le dira, il s'agit d'une « *quête pour la justice, la liberté et le bien-être de l'humanité* » (Lyon, 2002, p. 5, traduit dans Castagnino, p. 21). À titre d'exemple, les dispositifs de surveillance sont accusés de faire peser un risque sur nos libertés individuelles, sur l'égalité des chances ou encore sur la vie privée (Castagnino, 2018). À ce propos, S. Browne (2015) avance que la surveillance est racialisante en ce que les pratiques, les performances et les politiques autour de la surveillance concernent la production de normes relatives à ce qui est appelé la « race ».

À côté de ce courant des *surveillance studies*, d'autres positions sociologiques et criminologiques existent à propos de la surveillance. D'une part, certains auteurs préfèrent parler, à la place de l'intensification des pratiques de surveillance, d'une « *intensification de la recherche d'efficacité organisationnelle (...) qui a pour effet la*

surveillance » (Castagnino, 2018, p. 30). D'autre part, certains considèrent, conformément à la tradition durkheimienne, que la surveillance n'est ni bienveillante ni malveillante mais est à considérer comme étant une activité normale propre à la vie sociale qui permet d'opérer un contrôle social (Castagnino, 2018). Cet aspect « normal » n'est pas à opposer à « anormal » mais à pathologique. Il est donc à considérer que la société moderne présente un niveau de normalité consécutif à la surveillance (Castagnino, 2018). Cette surveillance pourrait ainsi devenir pathologique (Castagnino, 2018), et renvoyer aux formes de contrôle social total. À cet égard, les *surveillance studies* peuvent constituer un indicateur de sensibilité à ces pratiques de surveillance qui sont jugées comme étant pathologiques (Castagnino, 2018). Elles participent ainsi « à la création d'une sensibilité » (Castagnino, 2018, p. 29). Selon Castagnino (2018), le vecteur de cette sensibilité réside, pour les *surveillance studies* dans la technologisation des pratiques de surveillance. C'est cet aspect des *surveillance studies* qui justifie notre intérêt pour ce courant de recherche.

Le contexte actuel de la surveillance et que quelques considérations socio-criminologiques ainsi présentés, la prochaine section fera l'examen de la problématique spécifique de notre recherche.

Section 2 : La problématique

Comme mentionné plus haut dans ce travail, la surveillance est devenue un objet de recherche digne d'intérêt depuis sa légitimation dans *Surveiller et Punir* de M. Foucault (1975) (Castagnino, 2018). Son analyse du panoptique a exercé une influence et une emprise théorique considérables sur les études produites par les *surveillance studies* (Castagnino, 2018) si bien que *Surveiller et Punir* de M. Foucault représente, pour les auteurs des *surveillance studies*, le texte primordial à la base des développements de ce champ de recherche et le panoptisme constitue le point de départ pour ces chercheurs (Aïm, 2020). Cependant, certains auteurs estiment que les changements tant dans les processus que les pratiques de surveillance sont à ce point importants qu'il devient de moins en moins pertinent de parler de la métaphore panoptique pour décrire la surveillance contemporaine (Haggerty, 2006), voyant dans la métaphore panoptique une limite empirique pour décrire cette surveillance contemporaine, celle des années 2000 (Aïm, 2020). De plus, le recours au panoptique est décrit par certains comme pouvant être anachronique (Castagnino, 2018), le panoptique se référant à la société disciplinaire caractéristique du 18^{ème} et du 19^{ème} siècle, trouvant son apogée au début du 20^{ème} siècle

(Deleuze, 1990). Ainsi, plusieurs concepts théoriques ont vu le jour afin de rendre compte de la surveillance contemporaine, tels que le panoptique électronique (Lyon, 1994), le ban-panoptique (Bigo, 2005) ou encore le super-panoptique (Poster, 1990). Pour K.D. Haggerty et R.V. Ericson (2000), ces modèles ne fournissent que peu d'éléments théoriques nouveaux par rapport aux analyses de M. Foucault et proposent ainsi une théorie, celle du *surveillant assemblage*. Se basant sur de nombreux concepts théorisés par G. Deleuze et F. Guattari, cette théorie part du constat que la surveillance est centrale dans les phénomènes tant sociaux que technologiques de la fin des années 1990 (Aïm, 2020). Ils proposent, entre autres choses, qu'une multitude d'éléments surveillants se déploient en lieu et place d'un centre surveillant selon une structure qui serait non hiérarchique et qui permet d'établir diverses connexions (Haggerty et Ericson, 2000). Cependant, la littérature n'est pas toujours d'accord avec cette idée que la métaphore panoptique ne présente plus beaucoup d'intérêt pour parler de la surveillance contemporaine et continuent de s'y référer (Castagnino, 2018). Par ailleurs, que la métaphore panoptique soit sollicitée ou non pour en rendre compte, la théorie du pouvoir présente derrière ce modèle, soit la normalisation disciplinaire, est loin d'être remise en question selon S.P. Hier et J. Greenberg (2009).

Dans ce travail, nous nous intéressons à cette théorie du *surveillant assemblage*. La raison de cet intérêt se justifie par le fait que nous pouvons la considérer, en quelque sorte, comme étant pionnière dans le courant des *surveillance studies*, qui intéresse notre recherche. En effet, cette théorie a contribué, « *au tournant des années 2000, a amorcé le processus d'autonomisation du champ de recherche* (les *surveillance studies*) *sur cet objet* » (Aïm, 2020, p 155, nous rajoutons ce qui est entre parenthèses). Par ailleurs, K.D. Haggerty a rejoint le courant des *surveillance studies* dès le début (Aïm, 2020) et figure, tout comme R.V. Ericson, au rang des auteurs de plusieurs publications produites par ce champ de recherche. De plus, le choix de cette théorie se justifie également par le fait qu'elle présente un caractère innovateur en ce sens qu'elle a été développée dans le but de penser différemment par rapport aux concepts foucaaldiens qui font autorité et dont s'inspirent de nombreux auteurs des *surveillance studies*. Plus spécifiquement, nous proposons une étude empirique visant l'actualisation de cette théorie et l'exploration de sa validité actuelle puisqu'elle a été développée il y a plus de vingt ans. Notre démarche est hypothético-déductive, comme nous le verrons. Notre choix de proposer une étude empirique réside dans le fait que K.D. Haggerty et R.V. Ericson, les auteurs de la théorie,

ne rendent pas compte, dans leur article, d'une quelconque empirie les ayant mené à développer le *surveillant assemblage*, de sorte que nous pouvons considérer cette théorie comme étant plutôt d'ordre philosophique. Notre recherche vise donc à apporter une dimension empirique et donc pratique à cette théorie de la surveillance, afin de la préciser, l'enrichir et, éventuellement, de la nuancer. Puisque la surveillance est insaisissable dans son entièreté, il ne nous est pas possible d'effectuer une recherche représentative dans sa complexité. Nous avons donc décidé de nous intéresser à la culture, et particulièrement au cinéma qui traite des questions de surveillance. Notre recherche fera également l'examen du modèle de visibilité que constitue la métaphore panoptique puisque de nombreux auteurs, dont les auteurs du *surveillant assemblage*, critiquent le recours à cette métaphore pour penser la surveillance contemporaine, comme nous l'avons vu. Nous tenterons ainsi de donner des éléments de réponse sur cette controverse, au regard des données sélectionnées. Notre recherche consiste donc en une étude empirique qui vise à explorer l'actualisation du *surveillant assemblage* et de la métaphore panoptique dans la culture que constituent les films portant sur la surveillance. Dans la partie relative à la méthodologie, nous expliquerons quel est le genre cinématographique que nous avons retenu.

Puisque nous analysons des films, nous analysons les produits d'une sous-culture, celle des créateurs de films, qui raisonnent dans l'épistémè de leur contexte socio-historique et donc nous présentent une certaine vision du monde. Partant, l'approche conceptuelle qui en découle, et qui fera l'objet d'un second chapitre, est celle des *cultural studies*, qui met l'accent sur cette idée de culture et de sous-culture. Plus précisément, puisqu'il s'agit de s'intéresser à un contrôle social spécifique, celui la surveillance, et puisqu'il s'agit de s'intéresser à des films, soit des productions visuelles, notre approche conceptuelle est la criminologie culturelle visuelle, qui découle du courant des *cultural studies*.

Section 3 : Les intérêts de la recherche

Nous avons identifié plusieurs intérêts se rattachant à notre recherche. Le premier est d'ordre criminologique et sociologique. En effet, notre recherche permettra de préciser, d'enrichir et éventuellement de nuancer, à partir de données relevant du domaine de la culture, une théorie que nous pouvons considérer comme étant pionnière dans le courant des *surveillance studies*, soit le *surveillant assemblage*, ainsi que de se prononcer sur sa validité actuelle au regard des données récoltées, puisqu'elle a été développée il y

a plus de vingt ans. À ce propos, il s'agira également de proposer des éléments nouveaux, dans une démarche inductive cette fois, si le *surveillant assemblage* s'avère insuffisant pour rendre compte de nos données. Notre recherche consiste également à interroger, à partir des données récoltées, la pertinence de la métaphore panoptique, qui fait autorité depuis des dizaines d'années et dont la pertinence, pour parler de la surveillance contemporaine, est remise en question par certains auteurs. Le second intérêt est de contribuer aux *surveillance studies* du côté francophone, peu développé, et également aux *cultural studies*, à la criminologie culturelle et à la criminologie culturelle visuelle. Le troisième intérêt identifié part du constat que 20% seulement des publications les plus citées de la revue *Surveillance & Society* (n=30) sont publiés par des auteurs venant de disciplines différentes (Castagnino, 2018). Plus précisément encore, les domaines comme la criminologie, l'informatique, la psychologie, la gestion et l'urbanisme ne représentent qu'entre 3 à 6% des publications (Castagnino, 2018). Ainsi, notre recherche, qui s'inscrit à l'École de criminologie de l'Université Catholique de Louvain et au département de criminologie de l'Université d'Ottawa, contribuera à alimenter les faibles contributions criminologiques des *surveillance studies*. Par ailleurs,

« les *surveillance studies* correspondent bien à cette caractéristique des *studies*, soit cette volonté de décloisonnement disciplinaire pour aborder la complexité de problématiques qui ne peuvent être traitées à partir d'une seule discipline » (Darbellay, 2014, p. 175).

Le quatrième intérêt de notre recherche réside dans le fait qu'à l'occasion de l'examen empirique de la théorie et du modèle de visibilité sélectionnés, nous aimerions apporter une dimension critique, conformément aux *surveillance studies*, en ce qui concerne les différents dangers et risques pointés du doigt notamment par ce champ de recherche. La partie consacrée à l'analyse sera donc également le moment pour nous d'élaborer ces critiques, tout en faisant des liens avec les données récoltées. Enfin, le cinquième et dernier intérêt identifié à notre démarche réside dans le fait que nous n'avons pas consulté d'études similaires dans la littérature, il s'agirait donc d'une contribution pour les *surveillance studies* ainsi que pour criminologie, et plus particulièrement la criminologie culturelle et la criminologie culturelle visuelle.

Dans le chapitre suivant, nous aborderons, d'une part, l'approche conceptuelle retenue et, d'autre part, le développement du *surveillant assemblage* et du modèle de visibilité que constitue la métaphore panoptique.

Chapitre 2 : L'approche conceptuelle et les théorie et modèle à tester

Vu notre volonté d'explorer l'actualisation d'une théorie de la surveillance et d'un modèle de visibilité dans la culture (section 2), l'approche conceptuelle retenue (section 1) est, comme nous l'avons vu, la criminologie culturelle visuelle, laquelle découle du courant des *cultural studies*. Nous proposerons, en fin de chapitre, une petite synthèse (section 3) des différents éléments abordés dans ce chapitre.

Section 1 : L'approche conceptuelle

Dans un premier point (1) nous développerons le courant des *cultural studies*, duquel découle la criminologie culturelle, qui fera l'objet d'un second point (2). La criminologie culturelle visuelle fera l'objet d'un troisième point (3). Enfin, dans un quatrième point (4), nous détaillerons les implications de cette approche conceptuelle pour notre recherche.

1. Les cultural studies

L'élément qui se trouve au centre de ce courant de recherche, que nous développerons plus en profondeur dans la suite de ce point, est celui de la culture. La culture, nous l'avons vu, vise « *les principes de vie partagés qui caractérisent ou sont particuliers à des classes, groupes ou milieux sociaux* » (Hall et Jefferson, 1976, p. 10) et « *est, par conséquent, intimement liée au monde de l'action pratique* » (Hall et Jefferson, 1976, p. 10). Les *cultural studies* britanniques ont vu le jour dans l'après-guerre des années 1950 dans un contexte de révolution industrielle, d'industrialisation des moyens de communication et de fordisme (Cervulle et Quemener, 2018). Elles constituent une des trois branches de cet ensemble plus large des études et sciences culturelles, qui considèrent que les sociétés gagnent davantage à être comprises sous l'angle culturel et être appréhendées comme des cultures vivantes, si bien que certains pays en ont fait une nouvelle entité académique (Chalard-Fillaudeau, 2015). Plus spécifiquement, ce courant large comprend les *cultural studies* du côté anglo-saxon, les *Kulturwissenschaften* du côté allemand et les études culturelles du côté français, qui ont souvent fait face à une méfiance de la part du système universitaire français (Chalard-Fillaudeau, 2015). Nous avons décidé de n'aborder que la question des *cultural studies*, car il s'agit de la branche la plus diversifiée et disséminée des études culturelles (Chalard-Fillaudeau, 2015).

Les *cultural studies* peuvent être définies par la positive ou par la négative. Par la positive, elles

« œuvrent à la rénovation des approches scientifiques traditionnelles dans le but d'éclairer les relations entre l'humain et le culturel et d'analyser les schèmes culturels de façon plus contextuelle et pragmatique » (Chalard-Fillaudeau, p. 11).

Par la négative, elles ne sont ni une discipline, ni une antidiscipline, ni un cadre institutionnel, ni un champ de recherche fédéré (Chalard-Fillaudeau, 2015). S'inspirant de la définition de « culture » que S. Hall et T. Jefferson ont retenue (1976), A. Chalard-Fillaudeau (2015) explique que la culture et la sous-culture fonctionnent comme des totalités expressives qui reposent sur des pratiques sociales, des codes, des rites, des croyances, des systèmes institutionnels ou encore des schèmes symboliques mais également des hommes et des femmes qui contribuent à penser cette même culture, la produire et la transformer.

Les *cultural studies* sont doublement engagées. D'une part, elles considèrent et analysent la culture comme étant un « système mouvant de conventions et de normes » (Chalard-Fillaudeau, 2015, p. 13) qui permet d'organiser aussi bien les réalités dites subjectives que vivent les individus, comme les modes d'expression et de réception, que les réalités dites objectives, c'est-à-dire les conditions du vécu ainsi que les modes de vie des individus (Chalard-Fillaudeau, 2015). D'autre part, les *cultural studies* sont politiquement engagées en ce qu'elles luttent contre les discriminations. Ces discriminations visent le sexe, la classe, ce qui est appelé la « race », etc. (Chalard-Fillaudeau, 2015). En sommes, les *cultural studies* considèrent que nos vies quotidiennes sont ancrées dans le culturel et qu'elles sont construites dans et par celui-ci (Chalard-Fillaudeau, 2015). Partant, elles tendent à rendre compte des structures de pouvoir dans lesquelles nos vies quotidiennes sont plongées, que ces structures soient économiques, sociales, culturelles ou politiques (Chalard-Fillaudeau, 2015). Plus encore, elles visent à saisir les relations de force et de pouvoir qui nous gouvernent et à « recueillir, dans leur texture (pratiques, représentations, expressions artistiques, etc.), les manifestations de joie, de colère, de peur et d'espoir » (Chalard-Fillaudeau, 2015, p. 16). Enfin, elles visent également à montrer comment nous agissons face à ces structures de pouvoir, c'est-à-dire comment nous nous plions devant elles, comment nous y résistons et comment nous les transformons (Chalard-Fillaudeau, 2015).

2. Criminologie culturelle

La criminologie culturelle, courant récent en criminologie, représente une perspective développée par J. Ferrell et C.R. Sanders (1995) et utilisée par S. Redhead (1995) et d'autres (Kane, 2011). Elle vise à intégrer en son sein, en plus des idées sociologiques plus traditionnelles, les idées des *cultural studies* (Ferrell, 1999), que nous venons d'aborder. Avec son focus opéré sur les représentations, les images et le style, la criminologie culturelle intègre également l'orientation intellectuelle offerte par le postmodernisme (Ferrell, 1999). Le postmodernisme renvoie à la postmodernité caractéristique du 21^{ème} siècle qui succède à ce qu'on appelle la modernité tardive caractéristique des années 1970-1980 (Boutinet, 2006). Selon A. Giddens (1994), ce qui permet le passage à la postmodernité est à trouver dans un changement de paradigme culturel : le système sociétal est désormais organisé autour de l'information et de la communication, et non plus centré sur la fabrication.

Plus précisément, la criminologie culturelle entend étudier l'interaction dynamique de la culture, du « crime » et de son contrôle (Rafter et Brown, 2018). Les tenants de ce courant proposent que le « crime » et son contrôle fonctionnent selon des processus culturels (Rafter et Brown, 2018). La criminologie culturelle est critique en ce sens que les objets qui semblent « neutres » ou « objectifs » sont, selon les tenants de ce courant, des constructions culturelles opérées par ceux qui ont l'influence ou le pouvoir de le faire (Rafter et Brown, 2018). N. Rafter et B. Brown (2018) en donnent plusieurs exemples parmi lequel celui des agents de police locaux qui négocient sur le terrain les situations quotidiennes de manière à déterminer, en conséquence, les taux d'arrestation ou d'incarcération. Un autre exemple avancé pour comprendre ce phénomène est à trouver dans le fait que les médias traitent de crimes particuliers de manière à susciter plus ou moins de crainte à leur égard (Rafter et Brown, 2018).

La criminologie culturelle est un domaine relativement distinct au sein de la criminologie comme en témoigne notamment le nombre de collections publiées dès l'émergence de ce courant et qui s'attardent spécifiquement à l'exploration des médias, de la culture et du « crime » (Ferrell et Websdale, 1999 ; Anderson et Howard, 1998 ; Potter et Kappeler, 1998 ; Bailey et Hale, 1998 ; Ferrell et Sanders, 1995). Ainsi, de plus en plus de conférences et de revues en criminologie accordent de la légitimité à une telle analyse sur des sujets variés comme la délinquance juvénile, la criminalité des entreprises, le maintien de l'ordre ou encore la violence domestique (Ferrell, 1999). Selon J. Ferrell

(1999), la criminologie culturelle est à concevoir comme étant moins un paradigme définitif qu'une multitude de perspectives émergentes liées à la sensibilité de l'image, au sens et à la représentation dans l'étude du « crime » et de son contrôle.

J. Ferrell (1999) identifie quatre domaines de recherche qui sont propres à la criminologie culturelle. Dans la suite de ce point, nous développerons ces quatre domaines, en insistant sur ceux qui intéressent notre recherche. Dans le point consacré aux implications de cette approche conceptuelle pour notre recherche, nous détaillerons les domaines qui intéressent spécifiquement notre recherche parmi ces quatre domaines, soit les troisième et quatrième domaine.

Le premier domaine de recherche est synthétisé par J. Ferrell comme suit : « *crime as culture* » (Ferrell, 1999, p. 403). Par cette appellation, J. Ferrell explique que le comportement que nous qualifions de criminel est en même temps un comportement sous-culturel fait de réseaux de symboles, de rituels et de sens partagés (Ferrell, 1999). Ces sous-cultures déviantes communiquent ainsi dans un univers symbolique, par des codes partagés (Ferrell, 1999). Dans cette idée, J.A. Miller (1995) a, par exemple, analysé comment le symbolisme et le style des gangs se présentent comme étant significatifs tant pour les membres du gang que pour les agents de probation chargés de les contrôler. J. Ferrell explique qu'en plus d'être définies par des symboles, des rituels et du sens partagé, les sous-cultures déviantes le sont également par des intensités d'expérience et d'émotion collective (Ferrell, 1999). Par exemple, J. Ferrell (1996) a identifié que la « montée d'adrénaline » et des intégrations de risque, de danger et de compétence sont des éléments qui permettent la participation à des sous-cultures déviantes. Nous nous contentons de mentionner ces différents exemples sans plus de développements puisque les domaines de recherche de la criminologie culturelle qui nous intéressent sont les troisième et quatrième, qui seront développés plus loin dans ce travail.

Le deuxième domaine de recherche de la criminologie culturelle se synthétise comme suit : « *Culture as crime* » (Ferrell, 1999, p. 404). Ce domaine de recherche s'intéresse à la façon dont certains produits de la culture populaire sont édictés comme étant criminogènes tant par les voies médiatiques que légales (Ferrell, 1999). À titre d'exemple, nous pouvons citer le fait que les groupes de *punk* et de *heavy metal* ainsi que les maisons de disque qui y sont associées ont été jugés obscènes, ont subis des poursuites civiles et pénales, et ont donné lieu à des interventions policières très médiatisées (Ferrell,

1999). Dans la même idée, des artistes qui entourent la production du rap et du « gangsta rap » ont été arrêtés et condamnés pour obscénité, accusés de promouvoir, voire de provoquer, le « crime » ou la délinquance (Hamm et Ferrell, 1994). Certains films, dessins animés et programmes de télévision ont également été accusés par des campagnes publiques d'incitation à la délinquance (Ferrell, 1998 ; Nyberg, 1998). La notion de « culturel » revient, ici, à deux reprises : d'une part les cibles de la criminalisation sont de l'ordre du culturel (des artistes, des créateurs, etc.), d'autre part leur criminalisation se fait, en grande partie, par les médias de masse, les « images choc », les conférences de presse, le journal, etc., autant d'éléments culturels (Ferrell, 1999).

Le troisième domaine qui intéresse la criminologie culturelle est le domaine de « *Media Constructions of Crime and Crime Control* » (Ferrell, 1999, p. 406). Derrière cette appellation, les criminologues culturels souhaitent mettre en évidence que la criminalisation médiatisée de la culture populaire, soit le deuxième domaine identifié, n'est pas le seul processus médiatique qui construit les significations du « crime » et de son contrôle (Ferrell, 1999). En effet, la criminologie culturelle tente également de mettre en évidence les liens complexes entre d'une part les médias et d'autre part la justice pénale / criminelle (Ferrell, 1999). Afin de comprendre ce lien complexe, il faut avoir égard à plusieurs phénomènes observés par la criminologie culturelle. Premièrement, il est mis en évidence que les institutions médiatiques relayent régulièrement les données fournies par la police et les agences judiciaires, qui sont des données sélectionnées par ces dernières (Ferrell, 1999). Ce faisant, ils contribuent à leur tour aux agendas du système de justice pénale / criminelle et contribuent à fournir une compréhension réduite de la criminalité et de la lutte contre celle-ci (Ferrell, 1999). Deuxièmement, la criminologie culturelle permet de raffiner et de reconceptualiser certains modèles analytiques classiques des études culturelles et de la sociologie interactionniste (Ferrell, 1999). Par exemple, A. McRobbie et S.L. Thornton (1995) ont démontré qu'avec l'intermédiaire des médias, des concepts tels que « moral panics » ou « folk devils » (Cohen, 1972) ont été reconsidérés. Ainsi, les paniques morales sont de plus en plus perçues comme étant dangereuses et comme constituant des produits commercialisables et les « folk devils » se retrouvent stigmatisés (Cohen, 1972). Troisièmement, les criminologues culturels mettent en évidence que les médias ont fait du « crime » et de son contrôle un divertissement (Ferrell, 1999). Le *policing the crisis* (Hall et al., 1978), avec ses préoccupations sociales et controverses politiques, a fait place à un *entertaining the crisis*

(Ferrell, 1999). Ainsi, les programmes de télévision mettant en scène des images criminelles et policières contribuent à ce divertissement. Compte tenus de ces trois éléments, la recherche en criminologie culturelle se penche notamment sur les films populaires, la musique populaire, les programmes de divertissement télévisuels, les nouvelles et les informations (Ferrell, 1999).

Le quatrième et dernier domaine de la criminologie culturelle se présente comme étant « *The Politics of Culture, Crime, and Cultural Criminology* » (Ferrell, 1999, p. 408). Il s'agit ici de mettre en évidence la présence de relations de pouvoir et d'un contrôle social qui se trouvent aux intersections de la culture et du « crime », domaine qui constitue, en quelque sorte, le fil conducteur de tous les domaines de la criminologie culturelle (Ferrell, 1999). Ainsi, il s'agit notamment de mettre en évidence que certaines pratiques et certains codes symboliques des sous-cultures déviantes font l'objet d'une surveillance et d'un contrôle (Ferrell, 1999). Il s'agit également de montrer comment les constructions médiatiques du « crime » et de son contrôle contribuent, d'une part, à promouvoir voire à légitimer des programmes politiques plus larges qui concernent le contrôle du « crime » et, d'autre part, contribuent à dramatiser, en quelque sorte, le sens du « crime » (Ferrell, 1999). Ce quatrième domaine ne vise pas seulement à mettre en évidence ces relations de pouvoir et ce contrôle social mais vise également à identifier et à analyser les formes de résistance qui existent à leur égard (Ferrell, 1999). Par exemple, il a été montré par J. Ferrell (1998) comment certains artistes ont refusé certaines récompenses gouvernementales, ont organisé des contre-attaques publiques, ont démissionné de certains postes importants, ont eu gain de cause en justice dans des affaires les impliquant et ont créé des spectacles et médias alternatifs. Les criminologues culturels, en ayant pour volonté de mettre en évidence les relations de pouvoir ainsi que les formes émergentes de contrôle social, s'inscrivent dans la lignée des *cultural studies* (Ferrell, 1999). Plus globalement, la criminologie culturelle est, elle aussi, à concevoir comme formant une résistance intellectuelle face aux constructions conventionnelles du « crime » (Ferrell, 1999).

Dans son article, J. Ferrell (1999) conclut par développer ce qui est en train d'émerger et ce qu'on pourrait voir émerger au fur et à mesure que la criminologie culturelle se développe. À ce propos, il explique que la consommation de sens médiatisé n'encadre pas seulement la « réalité du crime » mais aussi celle de son contrôle, si bien qu'au sein de la sous-culture policière, les caméras de surveillance et les caméras

installées dans les voitures de patrouille ont pour fonction de capturer les pratiques des citoyens et des policiers et les images produites « *building blocks for subsequent mass media images of policing* » (Ferrell, 1999, p. 411). Ceci fera dire à P.K. Manning (1998) que le maintien de l'ordre se présente désormais comme un ensemble complexe de pratiques tant visuelles que sémiotiques et que le contrôle social se trouve être de plus en plus médiatisé. Les criminologues culturels qui s'intéressent au maintien de l'ordre et au contrôle social sont donc invités à comprendre ces derniers comme résultant d'un ensemble de pratiques situées dans des « conventions » d'ordre culturel, du symbolisme et du style (Ferrell, 1999).

3. Criminologie culturelle visuelle

La criminologie culturelle visuelle est à trouver aux intersections de la criminologie culturelle, que nous venons de présenter, et de la criminologie visuelle (Nagels et Vanhamme, 2022). Nous pouvons trouver les premières intuitions de ce champ de recherche qu'est la criminologie visuelle, nous semble-t-il, dans la conclusion que donne J. Ferrell (1999) dans son article basé sur la criminologie culturelle. Il dira en effet que « *cultural criminology likewise highlights the inevitability of the image* » (Ferrell, 1999, p. 414).

Les images, qu'elles proviennent de la télévision, du cinéma, de photographies, d'Internet ou encore de jeux, constituent notre quotidien (Nagels et Vanhamme, 2022). Le *late moderne mediascape* (Appadurai, 1996), ce réseau de médias qui diffusent constamment des images gorgées d'informations, est devenu tel que certains avancent que la communication se ferait davantage par l'image que par la parole ou l'écriture (Faccioli, 2007). Cette réalité postmoderne, de plus en plus étudiée, intéresse le courant de la criminologie visuelle. N. Rafter dira que

« *If criminology is the study of crime, then visual criminology is the study of ways in which all things visual interact with crime and criminal justice, inventing and shaping one another* » (Rafter, 2014, p. 129).

La criminologie visuelle s'intéresse, d'une part, à l'image en tant que méthode d'investigation et, d'autre part, aux supports visuels tels que les films, les journaux télévisés et les reportages en ce qu'ils produisent un sens capable d'agir sur nos représentations (Nagels et Vanhamme, 2022). Ainsi, les images produites par ces différents supports contribuent à jouer un rôle dans l'exercice du pouvoir (Nagels et

Vanhamme, 2022). Cette possibilité d'orientation du regard et de l'interprétation du spectateur, qui se trouve au cœur de la criminologie visuelle, intéresse également la criminologie culturelle, fondant ce que C. Nagels et F. Vanhamme (2022) ont nommé la « criminologie culturelle visuelle ».

Ces différents éléments apportés par les *cultural studies*, la criminologie culturelle et la criminologie culturelle visuelle permettent de comprendre qu'une étude de la culture (en l'occurrence de ce que la culture avance sur la surveillance) dans les films, qui constituent également un élément culturel, semble particulièrement appropriée.

4. Les implications pratiques pour notre recherche

Comme nous l'avons vu, ces trois courants de recherche souhaitent notamment rendre compte de structures de pouvoir, de relations de pouvoir, d'un contrôle social et, en ce qui concerne la criminologie culturelle et la criminologie culturelle visuelle, du « crime » et de son contrôle. Notre recherche s'inscrit donc bien dans les intérêts de ces trois courants en ce qu'il s'agira d'analyser une théorie traitant d'un contrôle social, celui opéré par la surveillance, et d'un modèle de visibilité. Plus globalement, nous visionnerons, nous semble-t-il, une certaine structure de pouvoir, des relations de pouvoir, un contrôle social en général et même un contrôle du « crime », un des intérêts majeurs de la criminologie culturelle et de la criminologie culturelle visuelle, car, comme nous le verrons, les films sélectionnés abordent souvent la question de la surveillance pour anticiper le « crime » ou pour rechercher le « criminel ».

Ces trois courants de recherche nous amènent également à comprendre que les créateurs de film font partie d'une sous-culture et les films sont des produits culturels, raison pour laquelle l'approche conceptuelle de notre recherche met nécessairement l'accent sur la culture. Ceci nous amène à être bien au clair sur le fait que le savoir qui sera développé à l'issue de ce travail sera du savoir qui concerne la surveillance telle que présentée dans les films qui auront été sélectionnés et analysés. En d'autres termes, il ne s'agira évidemment pas de questionner la théorie et le modèle de visibilité retenus au regard de la surveillance contemporaine telle qu'elle se déploierait, en ce sens qu'elle n'est pas saisissable dans son entièreté. Comme le disait F. Vanhamme (2014) à propos des romans, films décrivent et constituent les propriétés du cadre dans lequel ils sont produits en ce sens que le créateur de films raisonne dans l'épistémè de son contexte socio-historique, c'est-à-dire qu'il raisonne dans les limites des schèmes de raisonnement

propres au groupe social auquel il appartient. De ce fait, le créateur de film, actualise, à travers les films, ces schèmes qui sont socialement et historiquement ancrés. Les films constituent donc un témoin de ce qui est pensable dans un contexte spécifique, mais aussi de ce qui est vendable.

Concernant spécifiquement la criminologie culturelle, les troisième et quatrième domaines, présentés plus haut dans ce travail, nous intéressent dans le cadre de notre recherche. Le troisième domaine, soit celui de « *Media Constructions of Crime and Crime Control* » (Ferrell, 1999, p. 406) est pertinent en ce sens qu'il attire notre attention sur le fait que les institutions médiatiques relayent souvent les données fournies par la police et les agences judiciaires, qui sont des données sélectionnées, ce qui a pour effet de contribuer à une compréhension réduite de la criminalité et de la lutte contre celle-ci. Ainsi, ce courant de recherche nous amène à voir que les images montrées par les films sélectionnés, en plus de représenter des images sélectionnées par des créateurs qui raisonnent dans une sous-culture qui leur est propre, représentent une image sans doute réduite du contrôle social opéré à travers la surveillance. Par ailleurs, les films sélectionnés constituent le parfait exemple de *entertaining the crisis* (Ferrell, 1999) dont traite notamment ce troisième domaine. Le quatrième domaine, soit celui de « *The Politics of Culture, Crime, and Cultural Criminology* » (Ferrell, 1999, p. 408), nous concerne également car les films sélectionnés abordent la question de la surveillance et donc d'un certain contrôle social et, nous semble-t-il, d'un certain contrôle du « crime », de relations de pouvoir et d'un certain maintien de l'ordre. Par ailleurs, les films traitant de la surveillance constituent un bon exemple de ce que la criminologie culturelle avance lorsqu'elle explique que dans un contexte postmoderne, le maintien de l'ordre se présente comme un ensemble complexe de pratiques tant visuelles que sémiotiques (Manning, 1998).

La criminologie culturelle visuelle, pour finir, nous concerne également puisque ce qui est au centre de notre analyse repose sur des images, qui ont le pouvoir d'orienter notre regard et notre interprétation.

Puisque nous souhaitons nous intéresser à l'actualisation du *surveillant assemblage* et de la métaphore panoptique dans la culture, plus précisément dans les films sélectionnés, la section suivante présentera ces deux éléments.

Section 2 : Théorie et modèle de visibilité à tester empiriquement

Dans un premier point (1) nous développerons le *surveillant assemblage* avant, dans un second point (2) de développer la métaphore panoptique.

1. Le surveillant assemblage

Le *surveillant assemblage* constitue, nous l'avons vu, une théorie pour rendre compte de la surveillance contemporaine (Haggerty et Ericson, 2000). Selon les auteurs, la métaphore du « Big Brother » de G. Orwell (Orwell, 1949) et celle du panoptique de M. Foucault attirent notre attention sur des attributs importants de la surveillance mais ne permettent pas de rendre compte de certaines dynamiques récentes de son fonctionnement (Haggerty et Ericson, 2000). Plusieurs auteurs ont tenté de prolonger l'analyse de M. Foucault et parlent ainsi de panoptique électronique, de super-panoptique ou encore de ban-optique (Castagnino, 2018). Selon K.D. Haggerty et R.V. Ericson (2000), ces auteurs fournissent de plus en plus d'exemples de surveillance totale mais ne fournissent que très peu d'éléments théoriquement nouveaux par rapport à l'analyse de M. Foucault. Ainsi, les auteurs ne proposent pas une extension des concepts de M. Foucault ou de G. Orwell et proposent une toute autre théorie, censée mieux rendre compte, selon eux, de la surveillance telle qu'elle se déploierait actuellement.

Pour les auteurs de ce concept, la surveillance est perçue comme étant une des principales composantes institutionnelles de la modernité tardive (Haggerty et Ericson, 2000). Ils postulent que nous sommes face à une convergence de systèmes de surveillance qui étaient autrefois distincts et que nous pouvons désormais appeler un « *surveillant assemblage* » selon l'appellation anglaise. Nous avons préféré ne pas traduire en français ce concept, afin de ne pas le déformer et rester fidèle à l'appellation originelle. Pour théoriser ce concept, les auteurs se sont inspirés de nombreux outils conceptuels développés par G. Deleuze et F. Guattari. À ce propos, ils expliquent que le *surveillant assemblage* est conforme à la philosophie de G. Deleuze et de F. Guattari qui consiste à penser autrement (Haggerty et Ericson, 2000).

Dans cette deuxième section, nous verrons ce que recouvre la notion d'*assemblage* présente dans l'intitulé du concept (A), avant d'examiner la notion de désir (B) qui sert à alimenter et à coaliser le *surveillant assemblage*. Nous verrons ensuite la notion du double de données centrale dans le concept (C) avant de voir une toute notion tout aussi centrale que constitue la surveillance rhizomatique (D). Enfin, nous concluons cette section par

un examen de la conclusion même de leur article qui postule la « disparition de la disparition » (E).

A. La notion d'assemblage pour théoriser la surveillance

Les auteurs du concept expliquent que l'analyse de la surveillance a souvent mis l'accent sur une ou plusieurs technologies ou pratiques sociales en tant que menace pour les libertés civiles (Haggerty et Ericson, 2000). Pour les auteurs, analyser la surveillance nécessite de comprendre et de considérer qu'il existe un désir de rassembler des systèmes, de combiner des technologies et des pratiques afin de les intégrer dans un ensemble plus large, un *assemblage*, ce qui permet une augmentation croissante du degré de possibilité et de capacité de surveillance (Haggerty et Ericson, 2000). La notion d'*assemblage* contenue dans l'appellation du concept fait référence à une multiplicité d'objets hétérogènes qui travaillent ensemble, fonctionnement ensemble comme une entité fonctionnelle (Patton, 1994) et qui proviennent d'institutions tant étatiques qu'extra-étatiques (Haggerty et Ericson, 2000). Un *assemblage* contient des flux (de l'anglais *flows*) discrets provenant d'une gamme illimitée composée de personnes, de signes, de produits chimiques, de connaissances, d'institutions, etc. (Haggerty et Ericson, 2000). Cette diversité de phénomènes et de processus travaille de concert. La particularité de l'*assemblage* est qu'il est lui-même composé de différents *assemblages* discrets. À titre d'exemple, les auteurs citent le système informatique de la police régionale du centre de l'Écosse : les rapports de police, les conversations téléphoniques enregistrées, les tuyaux, les intuitions, les données sur la criminalité, les écoutes téléphoniques, les vidéos et les enregistrements vidéos, les photographies, etc. sont utilisés dans les enquêtes et dans les pratiques de surveillance par les forces de l'ordre (Haggerty et Ericson, 2000). Dans leur article, K.D. Haggerty et R.V. Ericson rapportent les propos d'un « *Chief Constable* » :

« *The Chief Constable states: 'what do we class as intelligence in my new system in the force? Everything! The whole vast range of information that comes into the possession of a police force during a twenty four hour period will go on to my corporate database. Everything that every person and vehicle is associated with* » (Norris et Armstrong (1997) cité dans Graham (1998), p. 492).

La notion d'*assemblage* peut porter à confusion dans le sens où on aurait tendance à penser qu'il s'agit d'une entité stable avec ses propres limites et frontières. Le *surveillant assemblage* agit en réalité comme une potentialité, ce qui signifie que

plusieurs médias peuvent être connectés pour diverses finalités (Haggerty et Ericson, 2000). Ceci a une implication importante : étant donné qu'il est instable, multiple, sans frontières clairement identifiables et qu'on ne peut pas le rattacher à tel ou tel département gouvernemental responsable, le *surveillant assemblage* a cette particularité qu'il ne peut pas être démantelé par l'interdiction d'une technologie spécifique jugée désagréable (Haggerty et Ericson, 2000). Comme le disent les auteurs du concept ;

« *In the face of multiple connections across myriad technologies and practices, struggles against particular manifestations of surveillance, as important as they might be, are akin to efforts to keep the ocean's tide back with a broom – a frantic focus on a particular unpalatable technology or practice while the general tide of surveillance washes over us all.* » (Haggerty et Ericson, 2000, p. 609).

B. La notion de désir

K.D. Haggerty et R.V. Ericson expliquent que ce qui permet d'alimenter et de coaliser ce *surveillant assemblage* réside dans la notion de désir. Chez G. Deleuze et F. Guattari, le désir représente une force aussi bien active que positive et est exclusive aux systèmes indéterminés (Haggerty et Ericson, 2000). T. May explique (1993) que sans le désir, aucun système social ne peut voir le jour et survivre. Pour F. Nietzsche, le désir représente une volonté de puissance (Haggerty et Ericson, 2000). Les désirs qui alimentent et servent à coaliser le *surveillant assemblage* sont de plusieurs ordres : désir de contrôle, de discipline, de gouvernance, de profit, de sécurité, de divertissement etc. (Haggerty et Ericson, 2000). En ce qui concerne le désir de divertissement, plus spécifiquement, les auteurs expliquent qu'il peut être « voyeuriste » et donnent pour exemple le fait que les séquences filmées par les caméras de surveillance se retrouvent au cœur de certains talk-shows (Haggerty et Ericson, 2000). Les séries télévisées telles que *America's Dumbest Criminals* ont contribué, quant à elles, à atténuer le caractère autoritaire de la surveillance publique de masse selon les auteurs (Haggerty et Ericson, 2000). Quant aux caméras vidéos portatives, elles ont donné lieu à certains shows tels que *America's Funniest Home Video* ou, dans un registre plus sombre, à *Faces of Death*, relatant des séquences filmées de décès accidentels (Haggerty et Ericson, 2000).

Il ne faut cependant pas concevoir la notion de désir comme signifiant que chaque système composant le *surveillant assemblage* comprend un seul désir, un seul objectif. En effet, les différents systèmes qui le composent et qui sont destinés à servir un objectif

trouvent d'autres buts et utilisations à mesures que le *surveillant assemblage* transcende les frontières institutionnelles (Haggerty et Ericson, 2000). Afin d'illustrer cette réalité, les auteurs donnent l'exemple des organisations policières qui bénéficient d'un accès courant et souvent informel à une grande source d'information provenant de bases de données non policières telles que celles des compagnies d'assurance et des institutions financières (Haggerty et Ericson, 2000). Les organisations policières reconnaissent également le potentiel de surveillance et d'investigation compris dans les bases de données propres aux entreprises (Haggerty et Ericson, 2000). Ils citent également l'exemple des entreprises de marketing qui mettent au point des techniques de profilage des consommateurs, ce qui comprend la collecte d'informations aussi diverses que les renseignements sur l'âge, le sexe, les préférences religieuses, l'origine ethnique, les habitudes de lecture, les tendances politiques, le revenu, la taille de la famille, etc. (Haggerty et Ericson, 2000). M. Davis (1998) rapporte également le fait que dans certaines communautés en Californie, la police bénéficie d'un accès libre, direct et informatisé aux dossiers scolaires. Enfin, les auteurs expliquent que certaines institutions qui ne relèvent pas de la justice pénale / criminelle sont de plus en plus appelées à renforcer les capacités de surveillance du système de surveillance propre à la justice pénale / criminelle (Haggerty et Ericson, 2000). Ils citent plusieurs exemples : les institutions financières sont obligées, au Canada, de signaler les transactions jugées suspectes afin de lutter contre le blanchiment d'argent ; les banques américaines sont obligées de comparer la liste des avoirs de leurs clients à une liste reprenant les parents qui sont tenus à fournir une pension alimentaire aux enfants ; les éducateurs et médecins sont légalement obligés de signaler à la police les cas de maltraitance présumée d'enfants ; la police reçoit (sur demande ou non) des enregistrements vidéo concernant des troubles publics et montrant certains contrevenants.

Pour conclure sur la notion de désir, les auteurs avancent que si chez G. Orwell (Orwell, 1949) la surveillance permettait de maintenir un contrôle social hiérarchique et que si chez M. Foucault, la surveillance panoptique permettait de cibler l'âme en disciplinant les masses, la surveillance contemporaine tendrait de plus en plus à constituer l'individu en consommateur éduqué dans l'économie de marché (Haggerty et Ericson, 2000). Cette surveillance permet la production de biens de consommation par la reproduction de comportements, actions et habitudes d'une personne (Haggerty et Ericson, 2000). La surveillance contemporaine comprend également une surveillance de

soi, selon les auteurs, à la lumière des seuils établis par les différents systèmes de surveillance, dans le but de conserver ou d'augmenter certains avantages sociaux telles que les cotes de crédit préférentielles (Haggerty et Ericson, 2000).

C. Le double de données

Dans le *surveillant assemblage*, ce n'est pas le corps de l'individu en première instance qui fait l'objet d'une surveillance dans la mesure où pour se déployer, la surveillance nécessite, selon les auteurs, une interface entre la technologie et la corporéité, par exemple les écrans ou les claviers (Haggerty et Ericson, 2000). Ceci signifie que le corps de l'individu est décomposé en étant d'abord extrait de son cadre territorial pour, ensuite, être réassemblé au sein de divers contextes par le biais d'une série de données récoltées à son égard, appelées un « double de données » (Haggerty et Ericson, 2000). Le *surveillant assemblage* ne vise donc pas tant la relocalisation de l'individu (même si cela peut constituer une conséquence ultime) mais bien le découpage du corps humain pour en faire un double de données capable d'étiqueter le corps humain, d'enregistrer ses mouvements dans l'espace, de reconstruire ses habitudes, ses préférences et son style de vie (Haggerty et Ericson, 2000). Plus précisément, le corps est décomposé en une série de flux (de l'anglais *flows*) discrets et signifiants. Pour comprendre cette notion, K.D. Haggerty et R.V. Ericson donnent plusieurs exemples : le test de dépistage de drogue qui strient les flux de produits chimiques, le détecteur de mensonge qui aligne et compare les flux assortis de respiration, d'électricité mais aussi de pouls et la photographie qui capture les flux d'ondes lumineuses réfléchies. Le corps fonctionne donc lui aussi comme un *assemblage* fait d'une multitude de parties et de processus décomposés à des fins d'observation (Haggerty et Ericson, 2000). Ces exemples permettent également de comprendre que le *surveillant assemblage* s'appuie sur différentes machines pour enregistrer et capter le double de données.

Les informations récoltées, ces doubles de données, sont rassemblées au sein de centres de calcul dispersés qui constituent les laboratoires médico-légaux, les commissariats de police, les institutions financières, les instituts statistiques, les sièges sociaux d'entreprises ou encore les quartiers généraux militaires (Haggerty et Ericson, 2000). Ces centres de calcul recueillent ces doubles de données afin de développer ultimement des stratégies telles que des stratégies gouvernementales, commerciales ou encore de contrôle (Haggerty et Ericson, 2000). Ainsi, ces doubles de données sont utilisés par les centres de calcul pour l'accès aux ressources, aux services et au pouvoir

d'une manière souvent inconnue des individus (Haggerty et Ericson, 2000). Les auteurs reconnaissent néanmoins que le public prend peu à peu conscience des profits réalisés suite à la vente des doubles de données (Haggerty et Ericson, 2000).

D. Une surveillance rhizomatique

Selon K.D. Haggerty et R.V. Ericson, la surveillance se déploierait telle un rhizome, concept qu'ils empruntent à G. Deleuze et F. Guattari (Haggerty et Ericson, 2000). Le rhizome représente une plante qui « pousse comme une mauvaise herbe », constituée de racines interconnectées qui génèrent des pousses à différents endroits. Cette plante peut être cassée à n'importe quel endroit mais elle se reconstituera à partir de ses anciennes lignes ou à partir d'une nouvelle ligne (Haggerty et Ericson, 2000). Cette métaphore du rhizome permet de comprendre deux attributs importants de la surveillance et identifiés par les auteurs du concept : une expansion de la surveillance (a) et un nivellement sur la hiérarchie (b)

a) Une expansion de la surveillance

La surveillance est caractérisée par une croissance phénoménale. K.D. Haggerty et R.V. Ericson relatent certains chiffres publiés à peu près au même moment que la publication de leur article : le nombre de caméras de surveillance en service en Grande-Bretagne était déjà estimé à 500 000 (Freeman, 1999). En faisant quelques recherches complémentaires, il semblerait que le nombre de caméras de surveillance s'élève aujourd'hui à 5 millions pour le Royaume-Uni, à 50 millions pour les États-Unis, à 200 millions pour la Chine, et à 1.6 millions pour la France, selon les chiffres publiés par *Precise Security*, une entreprise de cybersécurité qui précise que certains pays ont préféré ne pas divulguer de chiffres¹. Si les caméras de surveillance font partie du processus de surveillance au sens large, K.D. Haggerty et R.V. Ericson attirent l'attention sur le fait que la surveillance n'est pas le fruit d'un seul développement technologique en ce que le rhizome, pour reprendre cette métaphore, fonctionne par expansion, rejet, variation, conquête et capture, ce qui renvoie à cette idée d'*assemblage* vue plus haut (Haggerty et Ericson, 2000).

Ces différents éléments viennent donc souligner le caractère intensif des pratiques de surveillance contemporaine.

¹ Information provenant du site « MA FORTERESSE » : <https://www.maforteresse.com/guide/quels-sont-les-pays-avec-le-plus-de-cameras-de-surveillance.html>, consulté le 24 septembre 2022.

b) Un nivellement sur la hiérarchie

La métaphore du rhizome permet de comprendre que la surveillance, suivant le *surveillant assemblage*, opère un nivellement sur la hiérarchie (Haggerty et Ericson, 2000). Ceci signifie que la surveillance dans le *surveillant assemblage* est venue transformer les hiérarchies d'observation et vient désormais permettre l'examen et la surveillance des « puissants » (*powerful*), que les auteurs ne prennent pas le soin de définir, par les institutions et la population (Haggerty et Ericson, 2000). Ainsi, les « puissants » font de plus en plus l'objet, selon les auteurs du concept, d'un suivi régulier de leur profil de santé, de leurs performances professionnelles, de leurs transactions financières, de leurs habitudes de consommation, de leur utilisation d'Internet, de leurs habitudes de transport, de l'historique des crédits, etc. (Haggerty et Ericson, 2000).

Cette observation des « puissants » ne se fait pas uniquement par les institutions et les groupes sociaux qualifiés de « puissants ». Ils citent, à cet effet, le « synoptisme » avancé par T. Mathiesen (1997), pour faire la comparaison avec le panoptique de J. Bentham et repris par M. Foucault. Le synoptisme signifie, à l'inverse du panoptique, qu'un grand nombre d'individus peuvent observer un petit nombre d'individus. À titre d'exemple, les auteurs citent le fait que les programmes de télévision permettent de plus en plus au public d'observer et de scruter les dirigeants (Meyrowitz, 1985). Par ailleurs, la surveillance des « puissants » est également rendue de plus en plus possible par l'usage fréquent de caméras vidéo utilisées par le grand public afin d'enregistrer, par exemple, les brutalités policières (Haggerty et Ericson, 2000).

Dans leur article, les auteurs expliquent que, plus largement, les membres de toutes les institutions contemporaines sont soumis à différentes formes de surveillance bureaucratiques par ces dernières. Ils expliquent encore que si les personnes pauvres sont en contact régulier avec plusieurs systèmes de surveillance rattachés à la justice pénale / criminelle ou à l'assistance sociale, les classes moyennes et supérieures sont, elles aussi, de plus en plus soumises à des formes d'observation, d'analyse de routine et de documentation (Haggerty et Ericson, 2000). Selon les auteurs, aucun groupe de la population n'échappe désormais à la surveillance. Il disent en effet que

« these developments cumulatively highlight a fractured rhizomatic crisscrossing of the gaze such that no major population groups stand irrefutably above or outside of the surveillant assemblage » (Haggerty et Ericson, 2000, p. 618).

K.D. Haggerty et R.V. Ericson, sur ce point, avancent que selon M. Foucault comme chez G. Orwell, un nombre restreint d'individus ou de groupes « puissants » surveillent un plus grand nombre, selon une hiérarchie allant de haut en bas. Les auteurs du concept se positionnent ainsi en rupture avec ces deux auteurs, postulant que la surveillance, dans le *surveillant assemblage*, opère un nivellement sur la hiérarchie, rendant possible la surveillance des « puissants », que constituent notamment les membres d'institutions contemporaines et des personnes issues de la classe moyenne et supérieure (Haggerty et Ericson, 2000). Nous aimerions attirer l'attention sur le fait que s'il est vrai que M. Foucault, dans *Surveiller et Punir*, aborde la question d'une surveillance hiérarchique qui se déroule dans la prison, l'hôpital, l'école, l'usine et la caserne (Foucault, 1975), considérant qu'il est nécessaire de surveiller les prolétaires, qui n'ont pas l'auto-discipline requise (Haggerty et Ericson, 2000), et s'il est vrai que la métaphore panoptique signifie qu'un surveillant peut observer un grand nombre de personnes se sachant potentiellement surveillées à tout moment et donc pour lesquelles la présence du surveillant est invérifiable, M. Foucault (1975) a néanmoins reconnu, lorsqu'il parle de la surveillance hiérarchique dans le chapitre de *Surveiller et Punir* relatif à la discipline, que le réseau de relations qui forme la surveillance ne fonctionne pas simplement de haut en bas mais également, dans une certaine mesure, de bas en haut et latéralement, de sorte que les surveillants peuvent aussi être surveillés. Ainsi, bien que l'organisation pyramidale de la surveillance repose sur l'existence d'un « chef », M. Foucault précise bien que le pouvoir est produit par l'appareil tout entier, qui distribue les individus dans ce que M. Foucault appelle ce « *champ permanent et continu* » (Foucault, 1975, p. 208).

K.D. Haggerty et R.V. Ericson concluent ce point sur le nivellement rhizomatique sur la hiérarchie en expliquant que s'il est vrai qu'avec le *surveillant assemblage*, les « puissants » sont de plus en plus surveillés, cette surveillance existe généralement comme une potentialité en ce sens qu'elle ne s'active que lorsqu'un besoin s'en fait ressentir (Haggerty et Ericson, 2000). Ils disent ainsi que « *such surveillance is often a mile wide but only an inch deep* » (Haggerty et Ericson, 2000, p. 618).

E. La disparition de la disparition

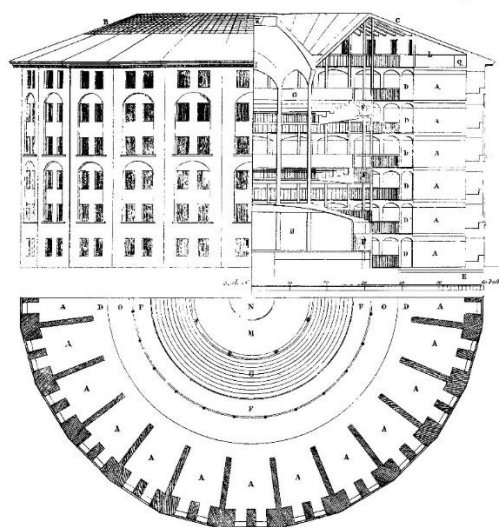
Les auteurs concluent leur article en mentionnant une conséquence inhérente au *surveillant assemblage*, soit la disparition de la disparition, de l'anglais « *the disappearance of disappearance* » (Haggerty et Ericson, 2000, p. 619). L'anonymat

caractéristique de l'époque moderne a fait place à une surveillance omniprésente qui génère la disparition de la disparition, ce processus par lequel il devient de plus en plus difficile de préserver notre anonymat en tant qu'individu ou d'échapper à la surveillance des institutions sociales (Haggerty et Ericson, 2000). La biographie d'une militante suivie par les agents de services secrets dans les années 1950 relate comment cette dernière a échappé à la surveillance en partant en croisière sur l'océan, ce qui serait impossible aujourd'hui, avancent les auteurs, car, même en mer, nos mouvements peuvent être suivis grâce à la surveillance des transactions financières, par les connexions informatiques et par les appels téléphoniques (Haggerty et Ericson, 2000). Du côté militaire, l'apparition surprise d'un groupe militaire, qui avait parfois lieu à l'époque, est aujourd'hui impossible grâce aux dispositifs militaires de détection avancés qui rassemblent plusieurs outils tels que les satellites et les sous-marins munis de capteurs permettant de détecter l'hélice d'un navire qui se déplace (Haggerty et Ericson, 2000).

Les auteurs avancent qu'essayer d'échapper au regard des différents systèmes de surveillance qui nous entourent implique de faire un compromis sur nos droits et avantages sociaux (Haggerty et Ericson, 2000). Ceci signifie que pour rester anonyme, il est nécessaire, par exemple, de ne pas utiliser de crédit, de ne pas utiliser internet, de ne pas aller voter et de ne pas aller travailler (Haggerty et Ericson, 2000).

2. La métaphore panoptique

L'analyse de M. Foucault dans *Surveiller et Punir* (1975) concernant le panoptique part du *Panopticon* de J. Bentham. Ce dernier représente une certaine figure architecturale de la prison : un bâtiment circulaire au centre duquel se situe une tour percée de larges fenêtres donnant sur la face intérieure du bâtiment circulaire. Tout au long du mur circulaire se trouvent des cellules (Paquette, 2018). Chaque cellule comporte à la fois une ouverture sur l'extérieur, faisant entrer la lumière, et une ouverture vers l'intérieur, vers la tour (Paquette, 2018). Cependant, les murs intérieurs des cellules sont opaques, de façon à ce que le surveillant qui se situe dans la tour centrale puisse voir en permanence ce qui se passe dans chaque cellule par l'effet du contre-jour et chaque individu pris dans une cellule ne peut pas savoir si le surveillant est effectivement en train de le surveiller (Paquette, 2018). La figure suivante illustre ce *Panopticon*.



2

M. Foucault explique que l'effet majeur que le panoptique procure chez le détenu est d'introduire un « *état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir* » (Foucault, 1975, p. 234). Il n'y a donc plus besoin de moyens de force ou de contrainte dans la mesure où la personne qui se sait surveillée potentiellement à tout moment intègre les contraintes du pouvoir (Foucault, 1975). Il s'agit donc d'une relation fictive qui s'établit entre le prisonnier et le surveillant, mais de laquelle naît un véritable assujettissement (Foucault, 1975).

M. Foucault utilise le *Panopticon* dans une acception bien plus large que la simple architecture carcérale. Il explique, en effet, que « *le Panopticon est représenté comme un pur système architectural et optique, c'est en fait une figure de technologie politique qu'on doit détacher de tout usage spécifique* » (Foucault, 1975, p. 239). Pour M. Foucault, le *Panopticon* est polyvalent dans ses applications en ce qu'il peut servir autant à amender les prisonniers, comme l'expliquait J. Bentham, qu'à instruire les écoliers, à soigner les personnes malades, à surveiller les ouvriers, à garder les « fous » ou encore à faire travailler les personnes mendiantes ou les personnes que l'on qualifie d'oisives (Foucault, 1975). Ainsi, nous pouvons, selon l'auteur, analyser plusieurs institutions, telles que la prison, l'hôpital, l'école, l'usine, etc. à travers le *Panopticon*. M. Foucault résume son propos en expliquant simplement que dès que nous avons affaire à une multitude d'individus et que nous voulons leur imposer quelque tâche ou conduite, le schéma panoptique peut être utilisé (Foucault, 1975). M. Foucault dira que le schéma panoptique est « *destiné à se diffuser dans le corps social ; il a pour vocation d'y devenir une fonction* »

² <https://en.wikipedia.org/wiki/Panopticon>, consulté le 22 septembre 2022.

généralisée » (Foucault, 1975, p. 242). Comme J. Bentham le disait, ce schéma peut s'appliquer à « *tous les établissements où, dans les limites d'un espace qui n'est pas trop étendu, il faut maintenir sous surveillance un certain nombre de personnes* » (Bentham, 1812, p. 40). Plus spécifiquement, M. Foucault explique que le schéma panoptique représente un intensificateur pour tout appareil de pouvoir en ce qu'il en assure l'économie, aussi bien en personnes, en temps, qu'en matériel, et l'efficacité (Foucault, 1975). Cette efficacité repose sur le caractère préventif qu'engendre le schéma panoptique, sur l'automatisme des mécanismes sous-jacents et sur le fonctionnement continu (Foucault, 1975). K.D. Haggerty et R.V. Ericson (2000) attirent notre attention sur le fait que M. Foucault explique qu'il s'agit surtout des prolétaires qui font l'objet d'une surveillance disproportionnée, puisqu'il était considéré que cette population n'a pas l'autodiscipline requise.

Ainsi, d'un dispositif micro-social, qui prévaut en particulier dans l'institution pénale, nous sommes passés à un mode de fonctionnement du corps social dans son entièreté, à un nouveau type de société (Mathiesen, 1997). Ces différents éléments permettent de comprendre en quoi les études sur la surveillance se sont largement inspirées de la métaphore du panoptique. Comme M. Foucault le disait,

« Et pour s'exercer, ce pouvoir doit se donner l'instrument d'une surveillance permanente, exhaustive, omniprésente, capable de tout rendre visible, mais à la condition de se rendre elle-même invisible. Elle doit être comme un regard sans visage qui transforme tout le corps social en un champ de perception : des milliers d'yeux postés partout, des attentions mobiles et toujours en éveil » (Foucault, 1975, p. 249).

Dans *Surveiller et Punir*, M. Foucault explique en outre que ce qui permet de passer des disciplines à la société disciplinaire réside dans la multiplication et l'extension des dispositifs de discipline à travers le corps social, laquelle est rendue possible grâce au panoptique, ce qui vient également permettre une surveillance généralisée. Cette extension s'est produite au cours des 17^{ème} et des 18^{ème} siècle (Foucault, 1975). Ainsi, M. Foucault identifie deux images de la discipline (Foucault, 1975). D'une part, la « discipline-blocus », ou la « discipline d'exception » correspond à l'institution fermée à laquelle sont rattachées des fonctions négatives telles qu'arrêter le mal, suspendre le temps ou encore rompre les communications. D'autre part, la « discipline-mécanisme »,

qui entraîne la surveillance généralisée et qui fonde ce que M. Foucault appelle la « société disciplinaire », correspond à un

« *dispositif fonctionnel qui doit améliorer l'exercice du pouvoir en le rendant plus rapide, plus léger, plus efficace, un dessin des coercitions subtiles pour une société à venir* » (Foucault, 1975, p. 244).

Nous attirons l'attention sur le fait que la littérature qui a suivi les écrits de M. Foucault n'est pas claire sur ce que revêt l'expression « métaphore panoptique » : parle-t-on uniquement de la structure architecturale ou intègre-t-on également cette modification du comportement par une surveillance toujours possible et invérifiable ? K.D. Haggerty et R.V. Ericson ne sont pas non plus clairs sur ce qu'ils entendent par « métaphore panoptique ». Comme nous le verrons dans la partie relative à la méthodologie, nous considérons, suivant les écrits de M. Foucault, que la métaphore panoptique signifie la structure architecturale ainsi que la modification du comportement inhérente à une surveillance possible mais non vérifiable.

Section 3 : Synthèse

Pour conclure ce chapitre, nous proposons une synthèse à deux niveaux. Le premier vise à rappeler les éléments de la problématique en les précisant à la lumière des développements faits à propos de l'approche conceptuelle retenue. Le second vise à procéder à une synthèse comparative entre les éléments du *surveillant assemblage* et de la métaphore panoptique.

Nous l'avons vu, nous souhaitons explorer l'actualisation du *surveillant assemblage* et de la métaphore panoptique dans la culture, laquelle signifie « *les principes de vie partagés qui caractérisent ou sont particuliers à des classes, groupes ou milieux sociaux* » (Hall et Jefferson, 1976, p. 10). Nous ne revenons pas sur les raisons de procéder ainsi et renvoyons à la problématique. Il s'agira ainsi de s'intéresser à l'actualisation d'une théorie et d'un modèle de visibilité dans la sous-culture propre des créateurs de films, qui raisonnent dans l'épistémè de leur contexte socio-historique et donc qui raisonnent dans les limites des schèmes de raisonnement propres au groupe social auquel ils font partie, autant d'éléments que les *cultural studies* et que la criminologie culturelle visuelle mettent en avant. En nous intéressant à l'actualisation, dans la culture, d'une théorie de la surveillance et d'un modèle de visibilité, nous nous intéressons donc également, d'un point de vue culturel, à des structures et relations de

pouvoir, à un contrôle du « crime » et à un contrôle social en général, conformément à la criminologie culturelle visuelle.

Une synthèse comparative des éléments du *surveillant assemblage* et de la métaphore panoptique s'avère à première vue non nécessaire puisque le *surveillant assemblage* a été conçu dans l'optique de penser différemment par rapport aux travaux de M. Foucault qui font autorité, de sorte que cette théorie n'a pas pour fonction de prolonger les concepts foucauldien en les mettant à jour et se base sur des notions différentes. Nous estimons cependant que certains points doivent être soulignés pour bien marquer la différence et les ressemblances entre les deux.

Premièrement, le *surveillant assemblage* représente une théorie de la surveillance, là où la métaphore panoptique ne représente qu'un modèle de visibilité. Ceci signifie que le *surveillant assemblage* nous donne plusieurs éléments variés censés rendre compte de la surveillance contemporaine, là où la métaphore panoptique n'est mobilisée que comme une structure de visibilité qui a permis, notamment, d'inspirer des théoriciens de la surveillance.

Deuxièmement, K.D. Haggerty et R.V. Ericson expliquent que le *surveillant assemblage* se caractérise par une multitude d'éléments surveillants, là où le modèle panoptique présente un centre surveillant. Nous comprenons que cette multitude d'éléments surveillants est à rattacher à une certaine question du pouvoir, en témoigne le vocabulaire de « institutions étatiques », « institutions extra-étatiques » et de « population » utilisé par les auteurs. Il ne faudrait cependant pas concevoir le centre surveillant de M. Foucault comme étant également la source du pouvoir. Chez M. Foucault, la métaphore panoptique signifie qu'il y a un centre, mais ce centre n'est pas une institution, un groupe ou un individu qui se situerait au sommet de la structure politique (Leclerc, 2006). Le sommet ne constitue donc ni la source ni le principe duquel découlerait tout le pouvoir (Leclerc, 2006). Dans la métaphore panoptique, le pouvoir n'a pas de tête mais simplement un regard (Leclerc, 2006). Ce regard, comme nous l'avons vu, peut permettre au surveillant d'être également surveillé, selon les termes de M. Foucault. Chez M. Foucault, le pouvoir, qui n'a pas de tête, « *enserme les populations dans son regard omniprésent* » (Leclerc, 2006, p. 38) et est multiple, diffus et produit par l'appareil tout entier.

Troisième et dernièrement, K.D. Haggerty et R.V. Ericson soulignent un curieux silence chez M. Foucault car celui-ci ne s'engage pas directement dans les développements contemporains au sujet des technologies de surveillance, qui auraient pourtant permis de donner un intérêt particulier à ses analyses. En s'appuyant sur des outils analytiques diverses de G. Deleuze et F. Guattari, les auteurs se proposent donc de cerner les traits de la surveillance contemporaine, y compris en ce qui concerne les technologies de surveillance.

Le prochain chapitre est consacré à la méthodologie de notre recherche.

Chapitre 3 : Méthodologie

Dans ce chapitre, plusieurs choses seront détaillées : la question de recherche provisoire (section 1), le modèle d'analyse retenu (section 2), l'observation (en tant qu'étape fondamentale de la recherche) (section 3), la question de recherche définitive (section 4), l'analyse des informations (section 5) et, enfin, les limites de la recherche (section 6).

Section 1 : La question de recherche provisoire

La question de recherche que nous nous posons, au regard des développements précédents, s'articule comme suit : Comment le *surveillant assemblage* et la métaphore panoptique s'actualisent-ils dans la culture que constituent les films postérieurs à l'an 2000 portant sur la surveillance ?

Cette question de recherche n'est que provisoire dans la mesure où il faudra la préciser davantage au regard de l'exposé du genre cinématographique qui a retenu notre attention et qui sera développé plus loin dans ce chapitre.

Dans la suite de cette première section, nous définirons les termes « surveillance », « film » et l'expression « postérieurs à 2000 ». En ce qui concerne le terme « comment », celui-ci fait référence à un processus, précisément celui de l'actualisation du *surveillant assemblage* et de la métaphore panoptique dans la culture que constituent les films portant sur la surveillance et postérieurs à l'an 2000.

Si peu d'auteurs provenant des *surveillance studies* ne prennent le soin de définir clairement ce que signifie la surveillance pour eux (Castagnino, 2018), « *sans doute à cause de son apparente simplicité* » (Leman-Langlois, 2011, p. 9), il convient néanmoins, dans le cadre de ce travail, d'en donner une définition. Au sein de ce champ de recherche que constituent les *surveillance studies*, il est généralement fait référence à deux critères pour définir la surveillance, soit l'étendue des activités concernées par la surveillance et le caractère organisé ou stratégique de cette dernière (Castagnino, 2018). Nous allons passer en revue les différentes définitions données de la surveillance dans ce champ de recherche avant de préciser celle que nous retenons aux fins de notre travail. En ce qui concerne les activités prises en compte, D. Lyon définit la surveillance comme étant « *la collecte et le traitement des données personnelles, identifiables ou non, visant à influencer ou gérer ceux dont les données ont été recueillies* » (Lyon, 2001, p. 2, traduit dans Castagnino, 2018, p. 21) avant de la définir, des années après, comme signifiant

« la collecte d'informations, habituellement (mais pas toujours) suivi de leur analyse et utilisation pour des buts de gouvernance sociale, environnementale, économique ou politique » (Lyon, 2012, p. 1, traduit dans Castagnino, 2018, pp. 21-22).

L'usage du terme « informations » est peu satisfaisant dans la mesure où les contours de la surveillance deviennent très vastes (Castagnino, 2018). Selon S. Lemant-Langlois (2011), la surveillance représente ce processus par lequel on acquiert de l'information qui porte sur des objets sociaux et qui vise l'obtention d'un bénéfice autre que la seule collecte d'information. Cette définition s'avère également peu satisfaisante puisqu'elle ne permet pas d'identifier la nature de l'information recherchée ni celle du bénéfice attendu (Castagnino, 2018). Comme vu au début du premier chapitre, la définition que nous retenons de la surveillance se rattache au second critère de définition, soit celui qui prend en considération le caractère organisé ou stratégique de la surveillance. G.T. Marx (2015) explique que beaucoup de définitions de la surveillance mentionnent un but de contrôle, ce qui ne permet pas de rendre compte de la surveillance dans son ensemble, selon l'auteur, car il existe des situations où la surveillance n'implique pas un rapport de pouvoir univoque. Certaines situations de surveillance peuvent même se dérouler au bénéfice du surveillé, explique-t-il, comme le cas des allocations d'aides publiques, lesquelles nécessitent la collecte d'informations portant sur les revenus et les situations personnelles des individus (G.T. Marx, 2015). Ainsi, G.T. Marx propose (2015) que la surveillance signifie toute considération (de l'anglais *regard*) ou attention (de l'anglais *attendance*) envers autrui. Plus spécifiquement, il existe, selon lui, une surveillance stratégique et une surveillance non stratégique, laquelle menée par des individus lambda (vérifier la météo du jour ou surveiller un enfant, par exemple) (Castagnino, 2018). Au sein de cette surveillance stratégique, il différencie une forme ancienne (celle qui a toujours existé) d'une forme nouvelle, qui signifie « *l'examen d'individus, de groupes et de contextes grâce à l'usage de moyens techniques pour extraire ou créer de l'information* » (Marx, 2015, p. 375, traduit dans Castagnino, 2018, p. 23). C'est cette définition de la surveillance que nous retenons. Cette définition permet de mettre l'accent sur un contrôle social opéré et sur la technologisation de la surveillance (Castagnino, 2018).

S'il est aisé de comprendre ce que signifient les films, il nous faut néanmoins en donner une définition. Ainsi, le « film » renvoie à un « *récit chronologique d'un*

évènement particulier »³, au reflet d'une société (Esquenazi, 2007), à une unité de discours (Esquenazi, 2007) ou encore à un discours sur le monde (Soulez, 2011).

L'expression « et postérieurs à 2000 » part du constat selon lequel le *surveillant assemblage* a été théorisée en 2000. En ne sélectionnant que les films portant sur la surveillance et postérieurs à cette date, nous ouvrons la voie à d'éventuelles nouveautés par rapport à la théorisation et qui seraient à rattacher au fait que celle-ci ne serait pas à jour sur certains points. Ces nouveautés seront analysées, cette fois-ci, selon une démarche inductive.

Section 2 : Le modèle d'analyse

Un modèle d'analyse se compose d'hypothèses et de concepts articulés entre eux afin de former un cadre d'analyse cohérent (Van Campenhoudt, Quivy, Marquet, 2017). Ces concepts viennent avec des dimensions conceptuelles ainsi que des indicateurs empiriques, nous y reviendrons. Souvent, le cadre d'analyse entrevoit une hypothèse centrale et un concept-clé au même titre que la recherche est menée avec une seule question de départ (Van Campenhoudt et al., 2017). Ces hypothèses et concepts peuvent venir de deux chemins différents : la théorisation empruntée, en affinité avec la démarche déductive, qui nous concerne, et la théorisation bricolée, en affinité avec la démarche inductive. Comme nous le verrons dans la partie analyse, nous avons rencontré certains éléments qui sortent des concepts retenus, nous en avons alors fait une analyse inductive. Comme le disent Van Campenhoudt et al. (2017), en pratique, le chercheur est effectivement amené à conjuguer l'exigence de cohérence théorique avec celle de la souplesse et de l'inventivité, ce qui signifie que le chercheur va, en réalité, très souvent combiner les deux formes de théorisation.

Dans cette section, nous énoncerons les hypothèses de notre recherche (1) avant de développer les concepts pris en considération et les éléments s'y rattachant (dimensions conceptuelles et indicateurs empiriques) (2).

1. Les hypothèses de la recherche

Une hypothèse consiste en une proposition anticipant une relation entre deux termes, lesquels peuvent être soit des concepts soit des phénomènes (Van Campenhoudt et al., 2017). Les hypothèses permettent de mener une recherche avec ordre et rigueur et

³ Définition fournie par le site CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) : <https://cnrtl.fr/definition/film>, consulté le 27 septembre 2022.

procure à cette dernière un fil conducteur très efficace (Van Campenhoudt et al., 2017). Une fois les hypothèses formulées, tout le travail consistera à les tester en les mettant en confrontation avec des données (Van Campenhoudt et al., 2017). Une hypothèse correspond donc à une proposition provisoire demandant à être vérifiée ou falsifiée. Il existe deux formes d'hypothèses (Van Campenhoudt et al., 2017) : soit l'hypothèse correspond à « *l'anticipation d'une relation entre un phénomène et un concept capable d'un rendre compte* » (Van Campenhoudt et al., 2017, p. 169) soit elle correspond à « *l'anticipation d'une relation entre deux concepts ou, ce qui revient au même, entre les deux types de phénomènes qu'ils désignent* » (Van Campenhoudt et al., 2017, p. 169). Cette deuxième forme d'hypothèse est plus présente en sciences sociales.

L'objectif central de notre recherche, nous l'avons vu, est d'explorer l'actualisation d'une théorie de la surveillance et d'un modèle de visibilité dans la culture que constituent les films sélectionnés, dans une démarche hypothético-déductive. Les auteurs de la théorie du *surveillant assemblage* souhaitent théoriser la surveillance contemporaine, et avancent ainsi que cette dernière se comprend comme formant un *surveillant assemblage*. Ils avancent également que la métaphore panoptique est insuffisante pour rendre compte de la surveillance contemporaine. Partant, l'hypothèse que nous souhaitons tester est la suivante : la surveillance présentée dans les films sélectionnés se présente comme un *surveillant assemblage* et ne peut pas être entièrement expliquée par la métaphore panoptique. Se prononcer sur cette hypothèse revient donc bien à se prononcer sur l'actualisation du *surveillant assemblage* et de la métaphore panoptique dans la culture, ces « *principes de vie partagés qui caractérisent ou sont particuliers à des classes, groupes ou milieux sociaux* » (Hall et Jefferson, 1976, p. 10) et donc également, comme vu plus haut, à observer, d'un point de vue culturel, des structures de pouvoir, des relations de pouvoir, un contrôle du « crime » et un contrôle social, conformément à la criminologie culturelle visuelle.

2. Les concepts, dimensions conceptuelles et indicateurs empiriques

Dans la suite de ce développement, nous détaillerons les dimensions conceptuelles et indicateurs empiriques des concepts retenus. Les indicateurs empiriques constituent des « *manifestations objectivement repérables et mesurables des dimensions du concept* » (Van Campenhoudt et al., 2017, p. 166). Après la présentation de chaque concept, nous proposerons un paragraphe récapitulatif qui vient expliquer en quoi les dimensions comblent utilement le concept et leur caractère systémique.

Concept : Le surveillant assemblage de K.D. Haggerty et R.V. Ericson (2000)

➤ **Dimension 1 : Assemblage**

- Indicateur A : multiplicité d'objets hétérogènes intégrés dans un ensemble plus large.
- Indicateur B : ces objets proviennent d'institutions tant étatiques qu'extra-étatiques.
- Indicateur C : il ne peut être démantelé par la suppression d'un seul objet.
- Indicateur D : Il agit comme une potentialité.

➤ **Dimension 2 : Désir multiple**

- Indicateur A : désir de contrôle, de gouvernance, de profit, de sécurité, de discipline, de divertissement, économique (constituer l'individu en consommateur éduqué dans l'économie de marché).
- Indicateur B : Chaque objet du *surveillant assemblage* a potentiellement plusieurs désirs, objectifs.
- Indicateur C : surveillance de soi pour conserver ou augmenter certains avantages sociaux.

➤ **Dimension 3 : Double de données**

- Indicateur A : Le corps de l'individu n'est pas observé en première instance, il y a une interface entre la technologie et la corporéité.
- Indicateur B : Les informations (les doubles de données) sont rassemblées dans des centres de calcul dispersés comme les laboratoires médico-légaux, les commissaires de police, les institutions financières, les institutions statistiques, les sièges sociaux d'entreprise et les quartiers généraux militaires.

➤ **Dimension 4 : Surveillance rhizomatique**

❖ **Sous-dimension 1 : Surveillance intensive⁴**

- Indicateurs : les individus sont intensivement surveillés et les méthodes d'observation (comme les caméras de surveillance) sont nombreuses.

⁴ Dans leur théorisation, K.D. Haggerty et R.V. Ericson expliquent que le caractère rhizomatique de la surveillance concerne l'expansion de la surveillance, qui s'applique de manière intensive sur les individus, et le nivellement sur la hiérarchie. Le caractère expansif ne pouvant pas être empiriquement testé, nous ne testons que le caractère intensif des pratiques de surveillance.

❖ **Sous-dimension 2 : Nivellement sur la hiérarchie**

- Indicateur A : aucun groupe social n'échappe à la surveillance, donc il ne s'agit pas uniquement de surveiller « la population » (/// synoptisme, Mathiesen, 1997) : surveillance des « puissants » par la population et les institutions, ce qui comprend une surveillance bureaucratique des membres de toutes les institutions contemporaines et une surveillance des classes moyennes et supérieures.
- Indicateur B : la surveillance des « puissants » existe comme une potentialité : elle n'a lieu que quand le besoin s'en fait ressentir et n'est pas profonde.

➤ **Dimension 5 : « Disparition de la disparition »**

- Indicateurs : il devient de plus en plus difficile de préserver son anonymat. Essayer d'échapper à la surveillance revient à faire un compromis sur nos droits et nos avantages sociaux.

Le *surveillant assemblage* représente donc une théorie de la surveillance qui conçoit cette dernière comme fonctionnant selon un *assemblage*. Cette notion d'*assemblage* signifie que la surveillance est produite par une multiplicité d'objets hétérogènes qui sont intégrés dans un ensemble plus large, ce qui a pour fonction que l'*assemblage* ne peut être démantelé par la suppression d'un seul élément. L'*assemblage* est composé d'objets provenant d'institutions tant étatiques qu'extra-étatiques et fonctionne comme une potentialité. Ce qui permet d'alimenter et de coaliser ce *surveillant assemblage* réside dans la notion de désir. Ces désirs, que nous pouvons comprendre comme signifiant des objectifs de la surveillance, sont multiples selon les auteurs et comprennent les désirs de contrôle, de gouvernance, de profit, de sécurité, économique, de discipline et de divertissement. Les auteurs identifient également le désir de surveillance de soi, dans le but de conserver ou augmenter certains avantages sociaux telles que les cotes de crédit préférentielles. Les auteurs précisent également qu'un élément de l'*assemblage* peut comporter plusieurs désirs. Selon le *surveillant assemblage*, le corps de l'individu n'est pas observé en première instance mais bien par l'intermédiaire de la technologie, ce qui signifie que la surveillance vient générer un double de données observable, dont les informations sont stockées dans des centres de

calcul dispersés. Selon le *surveillant assemblage*, la surveillance se déploie comme un rhizome, ce qui signifie que les individus sont surveillés de manière intensive et qu'un nivellement sur la hiérarchie est observé, ce qui signifie que ce qu'ils appellent les « puissants » sont également surveillés. Cette surveillance des « puissants » n'existe cependant que comme une potentialité (quand le besoin s'en faire ressentir) et n'est pas profonde, selon les auteurs. Enfin, la surveillance comprise comme un *surveillant assemblage* signifie que nous constatons une « disparition de la disparition », ce qui signifie qu'il est de plus en plus difficile d'échapper aux pratiques de surveillance.

Concept : La métaphore panoptique de M. Foucault (1975)

- **Dimension 1 : Surveillance d'un grand nombre par un petit nombre d'individus**
 - Indicateurs : multiplicité d'individus auxquels un individu ou un petit nombre d'individus veut imposer une tâche ou une conduite
- **Dimension 2 : Caractère préventif et continu**
 - Indicateurs : un surveillant surveille un grand nombre de personnes. La présence du surveillant est invérifiable. Les personnes, se sachant potentiellement observées à tout moment, orientent leur conduite.
- **Dimension 3 : Application polyvalente**
 - Indicateurs : amender les prisonniers, instruire les écoliers, soigner les personnes malades, surveiller les ouvriers, garder les « fous », faire travailler les personnes mendiants ou les personnes qualifiées d'oisives.

La métaphore panoptique de M. Foucault, signifie ainsi qu'un petit nombre d'individus est capable d'observer un grand nombre d'individus dans le but de leur imposer une tâche ou une conduite. La surveillance dans le panoptique est toujours possible mais invérifiable, ce qui a pour conséquence que les individus orientent effectivement leur conduite suivant la volonté du groupe qui observe.

Section 3 : L'observation

Lorsque nous employons le terme « observation », nous faisons référence à l'observation en tant qu'étape fondamentale de la recherche et non en tant que méthode de recueil des informations qui existe à côté de l'entretien ou encore de l'enquête par

questionnaire (Van Campenhoudt et al., 2017). Ainsi, l'observation qui retient notre attention dans le cadre de cette section se réfère aux

« opérations par lesquelles le modèle d'analyse (constitué d'hypothèses et de concepts avec leurs dimensions et leurs indicateurs) est soumis à l'épreuve des faits, confrontés à des données observable » (Van Campenhoudt et al., 2017, p. 202).

L'observation comprend trois objectifs distincts (Van Campenhoudt et al., 2017). Le premier est de pouvoir confirmer ou infirmer les hypothèses de recherche. Le second consiste à donner à la recherche un principe de réalité, ce qui signifie que les idées du chercheur doivent concorder avec ce que la réalité sociale nous laisse voir. Le troisième et dernier objectif de l'observation réside dans le fait de se mettre en situation *« d'être surpris »* (Van Campenhoudt et al., 2017, p. 204), ce qui pousse le chercheur à faire de nouvelles explorations ou à revoir ses hypothèses.

Dans la suite de cette section, nous commencerons par détailler la méthode de recueil des données que nous choisissons, soit l'observation directe non participante (1). Nous justifierons, ensuite, le choix du genre, qui est le genre « science-fiction » (2), ce qui nous amènera à présenter notre question de recherche définitive dans une prochaine section au regard de ce nouvel élément. Enfin, nous parlerons des films sélectionnés et du processus de sélection (3).

1. L'observation directe non participante

La méthode de recueil des données qui concerne notre recherche est l'observation directe non participante (Van Campenhoudt et al., 2017). L'observation directe renvoie au fait de capter les comportements lorsqu'ils se produisent sans l'intermédiaire d'un quelconque document ou témoignage. Ce « document » dont il est question n'est pas à confondre avec le document visuel que constitue le film en ce sens que le film constitue, dans notre recherche, nos données primaires. Ainsi, il s'agit bien de capter des éléments sans l'intermédiaire d'un document ou d'un témoignage puisque nous n'analysons pas les données des films à travers une autre étude, par exemple, ou par l'intermédiaire d'un témoignage, mais bien directement, comme données primaires. Plus précisément, nous explorons des schèmes d'interprétation, des traits culturels de la surveillance et les visions du monde, celle des créateurs qui raisonnent dans l'épistémè de leur contexte socio-

historique. Partant, les données sont recherchées en ce sens spécifique et, partant, constituent bel et bien des données primaires.

L'expression « non participante » renvoie au fait que nous ne participons pas à l'objet observé, nous sommes bien extérieurs aux films.

2. Le choix du genre cinématographique : la science-fiction

Comme vu dans le premier chapitre de ce travail et comme il sera rappelé dans la section consacrée aux limites, ce travail ne vise pas à apporter une dimension empirique à la théorie retenue et au modèle de visibilité retenu à partir de la surveillance telle qu'elle se déploierait en soi, en ce sens qu'elle n'est pas saisissable dans son entièreté. Nous avons choisi de nous intéresser aux films de science-fiction, qui est un sous-genre cinématographique ou littéraire

« décrivant des situations et des événements appartenant à un avenir plus ou moins proche et à un univers imaginé en exploitant ou en extrapolant les données contemporaines et les développements envisageables des sciences et des techniques »⁵.

Nous avons fait ce choix parce que la science-fiction nous dit quelque chose du sujet qu'elle traite. Plus précisément, elle propose une vision de la société actuelle ou à venir (Lacroix et Prémont, 2016) et permet de ressaisir les enjeux importants du changement social et de ses conséquences ainsi que de la maîtrise de celles-ci (Rumpala, 2010). Plus encore, la science-fiction

« a le formidable talent – peut-être encore davantage que d'autres genres artistiques – de parler franchement de la société qui la conçoit et la consomme, surtout qu'elle n'a pas à s'embarrasser des contraintes du réel pour raconter les différents rapports de force qui s'y exercent » (Lacroix et Prémont, 2016, p. 1).

S'il est vrai que la science-fiction ne fournit pas toujours une explication ou une analyse précise, elle offre toutefois la possibilité de dramatiser, de symboliser et de narrer plusieurs choses telles que les relations humaines, les rapports que les individus entretiennent avec la collectivité et, plus globalement, les phénomènes sociopolitiques (Lacroix et Prémont, 2016). En ce sens, la science-fiction est foncièrement politique car

⁵ Définition fournie par le site CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) : <https://www.cnrtl.fr/definition/science-fiction>, consulté le 27 septembre 2022.

elle constitue « *un genre particulièrement propice à la divulgation ou à la condamnation des idéologies* » (Nicolaou, 2013, p. 63). Il est donc aisé de comprendre qu'à chaque décennie, nous retrouvons des œuvres de science-fiction qui traitent des préoccupations collectives spécifiques de l'époque dont il est question (Lacroix et Prémont, 2016) : le nucléaire et le communisme dans les œuvres de science-fiction des années 1950 ; la guerre du Viêt Nam, les revendications des femmes, les luttes pour les droits civiques, etc. dans les années 1960 ; la conscience écologique dans les années 1960-1970 ; les avancées technologiques rapides dans les années 1980 ; l'effritement du tissu social, ce qui inclut le racisme, le capitalisme et l'individualisme dans les années 1990-2000 ; la surpopulation, les problèmes environnementaux et sanitaires et l'insécurité dans les années 2000 ; le retour de la peur des « robots » et les questions liées à l'intelligence artificielle dans les années 2010 (Lacroix et Prémont, 2016). Comme l'écrivain H.L. Gold le disait,

« *Peu de choses révèlent aussi nettement que la science-fiction les vœux, les espoirs, les peurs, les conflits internes et les tensions d'une époque, ou en définissent les limites avec autant d'exactitude* » (cité dans K. Amis, 1961, p. 64).

Les œuvres de science-fiction se positionnent ainsi comme étant des « *champs d'expériences* » (Lacroix et Prémont, 2016, p. 2) qui rendent possible la problématisation des questions qui traversent une époque et l'examen de ses effets et conséquences (Lacroix et Prémont, 2016).

Afin de faire un lien avec notre approche conceptuelle qu'est la criminologie culturelle visuelle, et donc afin de souligner la pertinence d'avoir choisi de s'intéresser à la science-fiction, nous notons que cette « vision du monde » dont il est question dans la science-fiction permet de comprendre que nous sommes bien là en présence d'une culture (celle des créateurs de films), laquelle signifie, nous l'avons vu, « *les principes de vie partagés qui caractérisent ou sont particuliers à des classes, groupes ou milieux sociaux* » (Hall et Jefferson, 1976, p. 10) et « *est, par conséquent, intimement liée au monde de l'action pratique* » (Hall et Jefferson, 1976, p. 10). Nous nous intéressons ainsi à la vision du monde des créateurs de film en ce qui concerne les questions de surveillance. Par ailleurs, en mettant l'accent sur les relations humaines, sur les rapports que les individus entretiennent avec la collectivité et particulièrement sur les rapports de force qui existent dans la société, la science-fiction nous semble également constituer un

choix pertinent vu l'approche conceptuelle retenue, qui met notamment l'accent sur un contrôle social et des relations de pouvoir.

3. La sélection des films

Afin de sélectionner nos données, soit les films de science-fiction postérieurs à 2000, nous avons fait une recherche sur Google et dans les cites francophones et anglophone suivants : AlloCiné, IMDb, ExpressVPN, Similaires.com et Rotten Tomates. Nous avons également consulté une liste de films traitant de la surveillance et disponible sur Wikipédia⁶. Enfin, nous avons visionné une vidéo YouTube reprenant une liste de films traitant de la surveillance⁷.

Les mots-clés et expressions qui ont été insérés sont les suivants : « surveillance » ; « surveillance de masse » ; « mass surveillance » ; « films sur la surveillance » ; « movies about surveillance » ; « dystopie sur la surveillance » ; « surveillance dystopia » ; « science-fiction et surveillance », « fiction science and surveillance ».

Lors du visionnage des bandes annonces et de la lecture des résumés, nos critères de sélection ont été les suivants : l'année (il faut que le film soit postérieur à l'an 2000) ; le genre (il faut que ce soit de la science-fiction) ; le film doit aborder la question de la surveillance telle que définie plus haut (*l'examen d'individus, de groupes et de contextes grâce à l'usage de moyens techniques pour extraire ou créer de l'information* (Marx, 2015, p. 375, traduit dans Castagnino, 2018, p. 23)), donc le film doit montrer cette dimension de contrôle social de la surveillance et cette dimension technologique rattachée à cette dernière.

Les films que nous avons retenus sont présentés ci-après selon le format « titre, année, réalisateur » :

1. *Anon*, 2018, Andrew Niccol
2. *The Circle*, 2017, James Ponsoldt
3. *Minority Report*, 2002, Steven Spielberg
4. *The Cabin in the Woods*, 2011, Drew Goddard
5. *The Final Cut*, 2004, Omar Naim
6. *Eyeborgs*, 2009, Richard Clabaugh

⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_featuring_surveillance, consulté le 28 septembre 2022.

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=CzawnOefWy4&ab_channel=Topster, consulté le 28 septembre 2022.

7. *Time Lapse*, 2014, Bradley King

La sélection de films que nous avons faite comprend donc sept films. Nous estimons que ce nombre est suffisant dans la mesure où nous ne faisons pas une étude quantitative mais qualitative. De plus, de nombreux films traitant de la surveillance ne remplissent pas les critères de sélection requis, de sorte que nous avons dû éliminer de nombreux films de notre sélection.

Chaque film sera regardé deux fois : une première fois pour prendre connaissance du scénario, des personnages, de l'intrigue, etc. Un deuxième visionnage sera consacré à l'analyse des informations présentées à la cinquième section de ce chapitre.

Section 4 : Question de recherche définitive

Puisque nous avons désormais expliqué que le genre cinématographique qui a retenu notre attention aux fins de notre recherche est la science-fiction, que nous avons développée précédemment, il convient désormais d'annoncer l'intitulé de notre question de recherche définitive au regard de ce nouvel élément central. Ainsi, notre question de recherche s'articule comme suit :

Comment le *surveillant assemblage* et la métaphore panoptique s'actualisent-ils dans la culture que constituent les films de science-fiction postérieurs à l'an 2000 portant sur la surveillance ?

Section 5 : L'analyse des informations

L'objectif de l'analyse des informations est de répondre à la question de recherche et de constater si les informations recueillies à l'étape de l'observation correspondent aux hypothèses formulées (Van Campenhoudt et al., 2017). La vérification empirique n'est cependant pas le seul objectif inhérent à l'analyse des données en ce que la réalité est toujours plus riche que les hypothèses que l'on souhaite tester, l'observation mettant en évidence d'autres éléments (Van Campenhoudt et al., 2017). Le chercheur sera alors invité à interpréter ces faits, retravailler ses hypothèses, modifier son modèle d'analyse ou proposer des pistes de réflexion pour des recherches ultérieures (Van Campenhoudt et al., 2017). Comme indiqué plus haut, si des éléments nouveaux sont repérés par rapport au *surveillant assemblage*, nous en ferons une analyse inductive.

Afin d'analyser les données pour remplir ces différents objectifs, trois opérations sont nécessaires (Van Campenhoudt et al., 2017) : la préparation des données, la mise en

relation des données et la comparaison des résultats. Ces deux dernières opérations forment, en sciences sociales, ce que l'on appelle l'analyse de contenu. Dans la suite de cette section, nous expliquerons comment nous avons préparé nos données (1) avant de procéder comment nous les avons analysées, soit selon l'analyse de contenu (2).

1. La préparation des données

L'analyse qualitative, celle qui nous concerne, nécessite la retranscription et l'organisation des données (Van Campenhoudt et al., 2017). Le propre de l'observation directe est qu'elle consiste à capter les éléments sans l'intermédiaire d'un document ou d'un témoignage (Van Campenhoudt et al., 2017), comme nous l'avons vu, mais bien en tant que données primaires. Par ailleurs, le chercheur a besoin de données définies par le modèle d'analyse et particulièrement par les indicateurs empiriques (Van Campenhoudt et al., 2017). Ainsi, il ne s'agissait pas de retranscrire tout le contenu des films sélectionnés comme on l'aurait fait s'il s'agissait d'entretiens. Il s'est agi, en revanche, de repérer les situations (dialogue, images, histoires, etc.) qui parle de la surveillance au sens où nous l'avons définie plus haut dans ce travail et conformément à ce qui ressort du modèle d'analyse retenu. Nous en avons alors fait la retranscription s'il s'agit de dialogue, nous avons raconté les éléments de l'histoire s'il s'agit d'histoires et nous avons montré, sous forme de captures d'écran, les images pertinentes s'il s'agit d'images.

2. L'analyse de contenu

Après avoir préparé nos données, nous avons procédé à l'élaboration de liens entre celles-ci, soit l'opération de mise en relation et de comparaison des résultats. Lorsqu'il s'agit de données qualitatives, comme c'est le cas en l'espèce, on parle d'analyse de contenu. Comme le rappellent Van Campenhoudt et al. (2017), le but de l'analyse est bien de faire des liens, que nous soyons face à des données qualitatives ou quantitatives.

En règle générale, l'analyse de contenu procède en deux temps : faire des liens entre les éléments de chaque entretien et faire des liens entre entretiens (Van Campenhoudt et al., 2017). Pour ce faire, l'usage d'une grille d'analyse peut s'avérer utile (Van Campenhoudt et al., 2017). Appliquée au visionnage de films, nous pouvons ainsi dire qu'il s'est agi de faire, grâce à l'usage d'une grille d'analyse, des liens entre les éléments de chaque film et de faire des liens entre les films. Faire des liens à ces deux niveaux permettra de « trianguler » nos constations, c'est-à-dire de

« vérifier si une même constatation est confirmée par plusieurs angles de vue : par plusieurs propos à des moments différents d'un même entretien (ou, nous ajoutons, d'un même film) ; par plusieurs locuteurs dans des entretiens différents (ou, nous ajoutons, dans des films différents) » (Van Campenhoudt et al., 2017, pp. 299-300, nous ajoutons ce qui est entre parenthèses).

L'élaboration de liens consiste, plus particulièrement, à soumettre les informations recueillies à l'issue de l'étape de préparation des données à un traitement méthodique (par thème selon les hypothèses, selon une structure qui permet de leur donner un sens, etc.). Il faut toutefois éviter de faire des typologies, afin de ne pas réduire l'apport du qualitatif, nous expliquent Van Campenhoudt et al. (2017). Dans notre recherche, nous avons classé les différentes situations qui évoquent la surveillance (dialogue, histoire, image) selon les différents indicateurs empiriques sélectionnés pour ainsi être en mesure de tester les hypothèses de notre recherche.

En ce qui concerne les éléments nouveaux, nous verrons que nous avons constaté certaines différences par rapport au *surveillant assemblage* et certaines nouveautés qui viennent nuancer et enrichir la théorie, à partir de données culturelles. Nous en avons fait une analyse inductive en retranscrivant les paroles, s'il s'agit de dialogue, en décrivant les scènes, s'il s'agit d'un élément de l'histoire du film et en capturant les images, s'il s'agit d'éléments visuels.

Section 6 : Les limites de la recherche

Nous avons identifié cinq limites à notre recherche, que nous détaillerons dans la suite de cette section.

La première limite tient dans le fait d'avoir choisi des films en guise de données. Les résultats que nous formulerons à l'issue de l'analyse et à l'issue de la recherche sont relatifs à la surveillance telle que présentée dans les films sélectionnés, et non pas à la surveillance en tant que telle, insaisissable dans son entièreté. Ainsi, bien que la science-fiction propose une vision actuelle ou à venir (Lacroix et Prémont, 2016) en parlant « franchement de la société qui la conçoit et la consomme » (Lacroix et Prémont, 2016, p. 1), permet de visualiser les préoccupations collectives d'une époque et permet de ressaisir des enjeux importants au niveau du changement social, de ses conséquences et de la maîtrise de celles-ci (Rumpala, 2010), il nous faut être conscients que les créateurs de films font partie d'une sous-culture, au sens des courants des études culturelles et

visuelles vus précédemment, et raisonnent ainsi dans l'épistémê de leur contexte socio-historique. Le savoir que nous fournirons à l'issue de notre recherche sera donc un savoir limité qui ne s'appliquera qu'à un domaine culturel spécifique.

La seconde limite que nous identifions, en lien avec cette première limite, est que tous les films que nous avons sélectionnés sont soit exclusivement américains soit coproduits avec les États-Unis d'Amérique. Ceci veut dire que le savoir dégagé à l'issue de la recherche sera du savoir qui concerne la surveillance telle que présentée dans les films de science-fiction postérieurs à 2000, qui sont par ailleurs tous d'origine américaine ou en partie américaine. Cela réduit encore davantage la portée des résultats que nous fournirons.

La troisième limite se rattache également au fait d'avoir choisi des films comme données analysables ce sens que, comme l'explique Faroult (2003), nous pouvons concevoir les films (pas seulement ceux provenant de la science-fiction) comme étant des productions idéologiques, même si les créateurs n'ont pas forcément conscience de contribuer à développer une idéologie et une philosophie identifiables et que le spectateur n'en a pas conscience non plus. Il nous faudra y être attentif durant le visionnage et l'analyse des films.

La quatrième limite de notre recherche est inhérente au fait d'avoir choisi d'analyser des œuvres provenant spécifiquement du sous-genre science-fiction. En effet, bien que la science-fiction comporte les caractéristique vues plus haut et donc permet une analyse complexe des différents rapports de force politiques ainsi que des enjeux éthiques s'y rattachant, elle peut en revanche s'avérer, dans certains cas, propagandiste et moralisatrice (Lacroix et Prémont, 2016). À titre d'exemple, I. Lacroix et K. Prémont (2016) citent le fait que les superhéros américains peuvent être vus comme permettant la propagande de valeurs américaines. Si nous ne postulons pas que les films sélectionnés sont moralisateurs et utilisés à des fins de propagande, notamment parce qu'il ne s'agit pas de mettre en scène des super-héros, il nous faut toutefois être conscients de cette réalité et y être attentifs dans le visionnage des films sélectionnés.

La cinquième limite que nous identifions réside dans le fait qu'en matière de visionnage de films, les interprétations divergent souvent entre les téléspectateurs, qui retiennent par ailleurs des aspects différents de la production (Esquenazi, 2012). J. Gray (2006) a, par exemple, montré comment les interprétations de la série « *Simpsons* » sont

divergentes : certains voient une œuvre burlesque faite de gags, tandis que d'autres y perçoivent une critique sociale. En analysant les réactions d'internautes spectateurs de la série de films « *Star Wars, The Revenge of the Sith* », Esquenazi (2012) identifie trois niveaux de jugements : la réussite de l'intégration du film à la série, les effets spéciaux du film et (minoritairement) le discours politique de critique des gouvernements. Le même auteur propose un cadre d'interprétation pour expliquer par quel processus cognitif une interprétation se construit et pour identifier le lieu où sont formées, dans l'œuvre, ces différentes interprétations. Nous nous contentons ici de renvoyer à son article (Esquenazi, 2012). Ces différents éléments attirent notre attention sur le fait que les résultats qui seront produits à l'issue de la recherche sont limités en ce sens qu'ils reposent sur notre interprétation propre des films sélectionnés.

Comme suite logique aux limites de notre recherche et pour conclure ce troisième chapitre, nous proposons un petit développement sur la généralisation de nos résultats. Comme le rappelle J.-L. Moriceau (2019), tout chercheur qui entreprend une étude qualitative, comme c'est notre cas, se pose, à un moment donné, la question de la généralisation des résultats qu'il apporte étant donné les éléments « *inattendus, singuliers et multiformes* » qu'une étude qualitative permet de rencontrer (Moriceau, 2019, p. 289). Le chercheur qui s'intéresse à la généralisation dans une étude qualitative, qui est analytique et qui porte sur un modèle de sens montrant la complexité, peut se munir de critères de scientificité ou, comme le dit Moriceau (2019), de stratégies pour répondre à cette interrogation sur la généralisation de données qualitatives. Une des stratégies les plus courantes pour pouvoir se prononcer sur la question (Moriceau, 2019), et qui semble bien s'appliquer à notre cas, est la transférabilité. Ce critère de transférabilité est « *lié au concept traditionnel de validité externe et réfère à l'applicabilité des données et résultats dans d'autres situations* » (Kemp, 2012, p. 120). Plus encore, ce critère de transférabilité correspond à l'indépendance des résultats par rapport aux contingences, indépendance qui est soutenue par la diversification et la saturation.

Dans le prochain chapitre, nous développerons l'analyse de nos résultats.

Chapitre 4 : Analyse

Dans cette partie consacrée à l'analyse, nous ferons, dans une première section, une brève description de chaque film. Dans une deuxième section, nous présenterons nos résultats avant, dans une troisième section, de proposer une discussion, laquelle abordera plusieurs points.

Section 1 : Brève description des films

Dans cette première section, et afin que le lecteur puisse adéquatement comprendre les résultats de notre recherche ainsi que la discussion qui en suivra, il convient de donner une brève description de l'histoire de chaque film. Préalablement à la lecture des sections suivantes, ou en cas d'incompréhension lors de la lecture, nous invitons le lecteur à lire le descriptif détaillé de chaque film, qui se trouve en annexe de ce travail.

Le film *Anon* se situe dans un futur proche dans lequel l'humanité est plongée dans une société dystopique hautement technologisée. Dans cette société, chaque personne doit porter en permanence un implant oculaire qui permet d'enregistrer ce que la personne voit. Cette technologie permet également de connecter des données existantes, de sorte que lorsque nous voyons une personne, nous avons accès, dans notre champ de vision, aux informations la concernant (âge, profession, conversations sous-titrées, musique écoutée dans une voiture, etc.). Tout ce que l'implant enregistre est stocké dans « l'éther », accessible uniquement aux forces de l'ordre. Le travail policier consiste alors à récupérer les enregistrements visuels de la victime, de la personne disparue ou de témoins pour résoudre les affaires criminelles. L'intrigue du film réside dans le fait qu'un pirate semble brouiller la vision mentale de la victime, de sorte que l'enregistrement montre le point de vue de l'auteur (soit la victime), ce qui ne permet pas de l'identifier. Des cas semblables se multiplient. Le lieutenant de première classe, interprété par Clive Owen, va donc tout faire pour résoudre cette énigme.

Le film *The Circle* met en scène un futur proche dans lequel Mae Holland, interprétée par Emma Watson, rejoint la plateforme *The Circle* pour y travailler. Cette entreprise produit de nombreuses technologies qui ont toutes en commun la surveillance et le traçage des individus et qui répondent à diverses besoins. Mae Holland s'intègre bien et devient rapidement populaire au sein de l'entreprise. Eamon Bailey, interprété par Tom Hanks, l'encourage à participer à une nouvelle expérience : porter sur elle, en

permanence, une caméra *SeeChange*, qui correspond à une des technologies développées par l'entreprise, de manière à rendre sa vie complètement transparente, ce que Mae accepte. Alors que Mae gagne en popularité au sein de l'entreprise, elle réalise petit à petit que ses choix pèsent sur la vie de ses proches.

Le film *Minority Report* met en scène un Washington futuriste de l'année 2054 dans lequel trois humains mutants, les « Pré-Cognitifs », surnommés « Précogs », peuvent prédire le meurtre grâce à leur don de précognition. Le gouvernement utilise alors ces précogs, au sein de l'unité Précrime, pour prédire les futurs meurtres et les empêcher. L'intrigue du film se présente comme suit : alors que John Anderton, agent de Précrime incarné par Tom Cruise, est en train d'enquêter pour identifier le futur meurtre de Léo Crow dans une affaire anticipée par les Précogs, il identifie que le futur meurtrier, c'est lui-même. Ses collègues se lancent alors à la poursuite de John, qui tente de leur échapper, convaincu de son innocence.

The Cabin in the Woods met en scène cinq jeunes, Holden McCrea, Dana Polk, Marty Mikalski, Jules Loudon et Curt Vaughan, qui décident de passer quelques jours de vacances dans une petite maison située en forêt. Ce qu'ils ne savent pas, c'est que plusieurs caméras sont cachées dans la maison et aux alentours de celle-ci, dont les images sont visionnées par un groupe de scientifiques qui font des paris sur l'issue de ces jeunes, tout en les contrôlant par l'injection de certaines substances chimiques censées augmentées, par exemple, la chaleur ou la libido des jeunes.

The Final Cut est un film qui met en avant un monde dans lequel les implants Zoé sont placés chez les individus sur base volontaire. Ces implants, gérés par le groupe *iTech*, permettent d'enregistrer toute la vie de l'individu. À la mort d'un « implanté », comme on les appelle, l'implant est récupéré et un monteur en réalise un « film-mémoire », rassemblant les plus beaux moments de la vie du défunt et destiné à la famille et aux amis du défunt. Alan Hakman, monteur de film-mémoire incarné par Robin Williams, se voit confier le dossier d'un certain Charles Bannister, ancien avocat vedette de *iTech* au passé sombre. Fletcher tente de dévoiler l'affaire au grand jour afin de faire couler *iTech*. Alors qu'Alan se penche sur le dossier, une série d'événements le fera replonger dans son propre passé.

Eyeborgs met en scène un futur proche dans lequel le département de la sécurité intérieure des États-Unis a mis en place le système ODIN, un système Optique de Défense

lié à l'Information Normalisée (ou *Optical Defense Intelligence Network* en anglais), dans le but de lutter contre le terrorisme et la criminalité en général. Ce système permet de connecter l'énorme quantité de caméras de surveillance, qui fonctionnaient jusque-là de manière indépendante, et de créer des robots mobiles munis d'une caméra, les Eyeborgs, qui permettent de surveiller la population. L'intrigue du film réside dans le fait qu'il semblerait qu'une personne veuille assassiner le président. Les forces de l'ordre tentent alors de l'arrêter mais découvrent qu'en réalité le président est mort depuis des années et que le système ODIN a été détourné.

Time Lapse est un film dans lequel trois colocataires, Finn, Callie et Jasper découvrent plusieurs photos de leur propre salon tapissées sur les murs du logement de leur voisin, qu'ils retrouveront mort. Ces photos sont prises par une étrange et imposante machine. Ils découvrent très vite qu'en réalité, la machine prend des photos du futur. Les trois jeunes découvrent ainsi le pouvoir que cette machine possède et se retrouvent plongés au sein d'une spirale infernale.

Comme nous l'avons vu dans la partie relative à la méthodologie, nous avons classé les différentes situations qui évoquent la surveillance selon les différents indicateurs empiriques sélectionnés. Afin d'appuyer notre propos, nous ferons référence à des extraits avec la mention du minutage précis suivant les plateformes de visionnage utilisées, des éléments de l'histoire du film et, parfois, des captures d'écran.

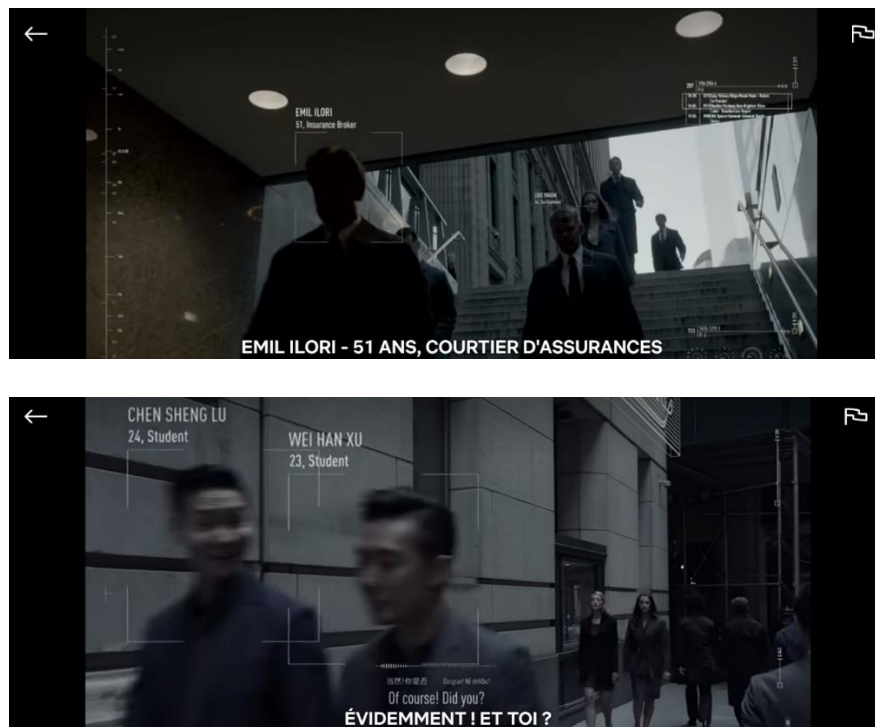
Section 2 : Résultats

1. Surveillance intensive, *assemblage* et double de données

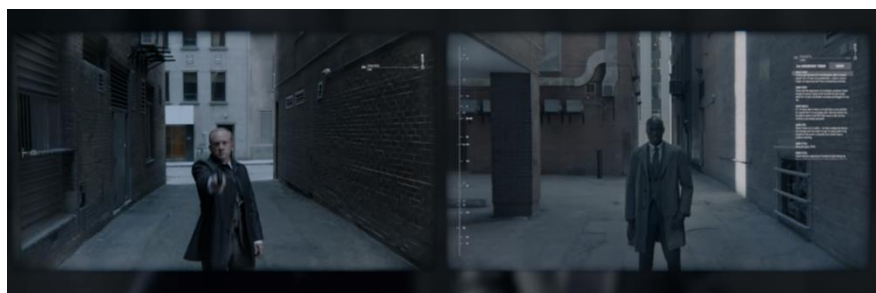
Comme nous l'avons vu plus haut, le *surveillant assemblage* signifie qu'il existe une volonté de rassembler des éléments hétérogènes, que constituent des systèmes, des technologies et des pratiques pour les intégrer dans un ensemble plus large nommé *assemblage*. Dans tous les films consultés, cette notion revient.

Le film *Anon* nous présente une technologie d'implant oculaire présente chez tous les individus sans exception et qui permet d'enregistrer ce que la personne voit. Cette technologie est couplée à d'autres informations de sorte que la personne a accès, dans son propre champ de vision, à des informations aussi diverses que l'âge de la personne qu'elle est en train de voir, sa profession, les conversations sous-titrées de personnes ou encore la musique écoutée dans une voiture qui passe, comme nous le montrent les images

suivantes. Nous reviendrons sur ce point dans la partie relative à la discussion, qui aborde notamment les risques et dangers liés à la surveillance.



Toutes ces informations sont stockées dans une autre technologie que constitue « l'éther » et qui est n'est accessible que par les forces de l'ordre, ce qui permet de résoudre des affaires criminelles. Le travail policier consiste ainsi à aller visionner ce que l'implant oculaire de la victime ou de témoins a enregistré, de manière à identifier l'auteur des faits et à comprendre le déroulé de ceux-ci. Cet implant oculaire a, par exemple, permis d'identifier qu'une personne qui a été portée disparue s'est suicidée et a permis de démontrer, dans une affaire d'homicide, que le tueur avait consommé de l'alcool quelques heures avant les faits. L'image suivante nous montre un dossier récupéré dans l'éther et visionné par Sal Frieland, lieutenant de première classe, qui a permis de montrer le déroulé des faits lors d'un homicide.



En plus de ces deux technologies que constituent l'implant oculaire, qui permet par ailleurs de coupler d'autres données, et le stockage des informations dans l'éther, le film montre également que des caméras de vidéosurveillance permettent de surveiller la population, comme le montre l'extrait suivant : « *ils vont faire une recherche avec la vidéosurveillance ?* » (18:56), demandé par Charles Gattis, inspecteur de police, à Sal Frieland. Par ces différentes technologies, il est devenu si normal et naturel d'avoir accès aux informations des différentes personnes qui nous entourent que lorsque Sal Frieland croise, dans la rue, une jeune femme avec l'inscription « Unknown – Error », ne donnant donc aucune information personnelle, cela pose problème, il se retourne sur la jeune fille, interpellé et perturbé (03:24). Comme dira Sal Frieland à cette jeune femme, plus tard dans le film, « *c'est très étrange de vous regarder et de ne rien voir, aucun nom, aucune donnée, rien. Vous devez attirer les regards* » (39:11).

Dans le film *The Circle*, plusieurs technologies produites par l'entreprise « *The Circle* » sont présentées. Elles font souvent l'objet d'un discours commercial par Eamon Bailey, l'un des fondateurs de l'entreprise. La caméra *SeeChange*, minuscule caméra facilement camouflable, permet de filmer tout en donnant accès à de nombreuses autres données couplées à l'image filmée, comme des données provenant de la reconnaissance faciale, par exemple. Les extraits suivants, provenant de discours de Eamon Bailey auprès de ses employés, nous montrent la portée de cette caméra.

- « *Mais maintenant, si je vous disais que ça c'est pas filmé avec une caméra comme vous les connaissez mais seulement par ceci et cette caméra transmet sans fil. L'image que vous voyez est reliée par satellite, c'est moi qui ai mis cette caméra ce matin, je l'ai collée sur un tronc d'arbre, près du rivage sans autorisation, d'ailleurs personne ne sait qu'elle est là* » (14:50)
- « *voilà Rodeo Beach, Montara, Ocean Beach, Fort Point, ça c'est devant chez moi, et hop on est derrière, et nous voilà sur la 101. (...) Oh, vous avez cru qu'elle fait que filmer ? Non, elle connecte des données et fait le traitement en temps réel. Quand vous voyez ceci, vous voyez aussi ça : qualité de l'air, densité de la circulation, météo, biométrie, reconnaissance faciale, toutes les données archivées et consultables, tout pour mieux vous servir* » (15:19)
- « *Vous voyez des caméras sur cette image ? Non. Nous avons pourtant 144 caméras installées ici, ça s'est fait en une journée et elles sont pratiquement*

invisibles, elles sont de toutes les couleurs, pour les camoufler c'est un jeu d'enfant. (...). » (16:37)

Plus tard dans le film, la caméra *SeeChange* améliorée est présentée, qui est une caméra *SeeChange* mais portée en permanence sur la personne, rendant sa vie complètement transparente et permettant aux internautes de réagir en direct. Mae Holland, nouvelle employée et protagoniste dans le film, est la première à tester ce dispositif. Les extraits suivants permettent de comprendre la portée de ce nouveau dispositif :

- Mae Holland, faisant un discours sur scène : *« à partir de maintenant, je vais porter une caméra modèle SeeChange améliorée, qui sera toujours allumée, je passe à la vraie transparence »* (58:28) ;
- Eamon Bailey, présent sur scène : *« Mae sera le premier membre de The Circle à partager chaque seconde de son travail et de sa vie privée avec le public, alors on l'applaudit, allez ! »* (58:56) ;
- Mae Holland, dans sa chambre : *« bonjour tout le monde ! Il fait très beau, et il faut que je boive un café. On est dans ma troisième journée de transparence et on est maintenant à 2 308 700. Waw ! Est-ce que je vous ai dit que j'étais pas trop du matin ? Ok, parmi tous ces abonnés, il y a ... Salut maman, salut papa, salut, dites bonjour à tout le monde »* (59:46).

Comme nous l'avons dit plus haut, plusieurs autres technologies sont présentées tout au long du film. La technologie du « *ChildTrack* », comme le dira une collègue de Mae Holland, est un « *un programme qui met les enfants à l'abri des prédateurs. À l'instant où un enfant n'est pas où il doit être, une alerte se déclenche et on peut le retrouver en nonante secondes* » (39:25), qui fonctionne par l'insertion d'une puce dans le fémur des enfants. Un bracelet métallique permet, quant à lui, de contrôler la santé des personnes. Une médecin dira à Mae Holland que ce bracelet « *analyse ta tension, ton rythme cardiaque, ton cholestérol, il évalue la durée de ton sommeil, sa qualité, si ta digestion est satisfaisante, continue, et toutes ces données sont stockées dans le cloud et sur ta tablette et ailleurs si tu veux, et naturellement elles sont ajoutées aux autres données de The Circle* » (35:41). Enfin, la technologie *SoulSearch* permet de retrouver n'importe quelle personne sur la planète en moins de vingt minutes. Cette technologie fonctionne en diffusant des photos de la personne à retrouver qui sera visionnée par des milliards

d'utilisateurs, de sorte que la probabilité pour qu'au moins une personne identifie la personne à retrouver est grande. Comme le dira Mae Holland sur scène devant le public d'employés de l'entreprise, qui cherche à retrouver une fugitive, « *à cet instant, dans le monde entier, plus d'un milliard de gens nous regardent et au Royaume-Uni, combien sont-ils ? Pensez-vous que 14 millions de britanniques et un milliard de participants vont réussir à retrouver Fiona Highbridge dans un délai de vingt minutes ?* » (1:16:47).

Le film *Minority Report* présente, lui-aussi, diverses modalités de surveillance. Nous en avons identifié cinq. La première est la vision prémonitoire des *précogs*, ces « humains mutants » qui permettent de prédire le meurtre et de donner le nom de l'auteur et de la victime. La seconde réside dans la base de données de la police qui est utilisée pour comparer les informations connues des forces de l'ordre avec les images reçues par les *précogs* afin d'identifier le lieu où se produira le meurtre, pour l'empêcher. La troisième est cette technologie qui permet de scanner les yeux de la personne afin de l'identifier. Les « art espion » (en anglais *spyders*) constituent la quatrième modalité de surveillance identifiée et permet à de petites machines de marcher au sol, grimper sur les objets et s'infiltrer dans de petits endroits afin de scanner les yeux des personnes, encore une fois de manière à les identifier. Les images suivantes permettent d'illustrer ces *spyders*.



L'extrait suivant, prononcé par l'officier Fletcher, travaillant pour Précrime, permet d'illustrer la portée de cette technologie : « *habitants du 931 Powell, habitants du 931 Powell, ici l'officier Fletcher de la division Précrime. Sous l'autorité de Précrime. Section 6409 nous déployons des spyders (terme traduit en anglais) dans votre immeuble* » (1:18:10, nous rajoutons ce qui est entre parenthèses). Enfin, la cinquième modalité de surveillance est illustrée par un scanner thermique qui permet de détecter toute source de chaleur, et donc de détecter la présence d'une personne. L'image suivante montre une femme travaillant pour Précrime présente dans une machine qui sert de scanner thermique.



L'extrait suivant permet d'illustrer ce scanner thermique : « *Jad, nous sommes en position et prêt à commencer le scanner thermique sur tout le secteur résidentiel de Powell Nord (...). Je sors, 27 corps vivants* » (1:17:18), dira la personne travaillant pour Précrime figurant sur l'image précédente. Le prochain extrait, prononcé par Danny Witwer, une personne qui travaille au ministère de la Justice, permet de cerner la portée des deux dernières modalités de la surveillance présentées : « *On se concentre sur les bouges, survol des bateaux, deux équipes de spyders (terme traduit en anglais) au sol. Passez le bas de la ville au scanner thermique. Contrôlez tout ce qui a des yeux et un cœur qui bat* » (1:04:40, nous rajoutons ce qui est entre parenthèses).

Le film *The Cabin in the Woods*, quant à lui, nous montre la présence de caméras de surveillance qui sont placées dans un logement privatif et aux alentours à l'insu de ses habitants, ce qui constitue une des modalités de surveillance. L'Image suivante illustre cette modalité de la surveillance.



Une autre modalité de surveillance présentées est illustrée par le fait que dans le laboratoire de ces scientifiques qui observent les participants via les caméras installées, se trouve, en d'autres choses, un tableau présentant les données de chaque participant, comme le montre l'image suivante.



Ces images et vidéos produites ne sont pas visionnées par les seuls scientifiques mais sont largement diffusées, de sorte que nous comprenons qu'il s'agit d'une sorte d'émission de télé-réalité produite à l'insu des participants et dont le concept est reproduit dans de nombreux pays, ce qui vient donc constituer une autre modalité de la surveillance.

Le film *The Final Cut* nous présente également une diversité d'éléments surveillants. L'implant Zoé constitue la principale modalité de surveillance. Cet implant, placé chez les individus sur base volontaire, permet de filmer toute la vie de la personne, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Les extraits suivants permettent de saisir la portée de l'implant :

- Une voix automatique : *« bonjour, monsieur et madame Hakman, et bienvenue dans la famille iTech. Vous avez pris une décision très importante. Vous venez d'acquérir un implant Zoé pour votre fils qui va naître. Qu'est-ce que cela signifie, au juste ? L'immortalité. Plus question que les moments les plus*

importants et les plus chers de sa vie ne s'évanouissent et disparaissent avec le temps (...) » (56:53) ;

- Une voix automatique qui s'active lorsque Alan Hakman, monteur de film-mémoire, commence le traitement d'un dossier : « *traitement de 544 628 heures de vie. Dossier par thème. Enfance. Sommeil. Puberté. Repas. Période difficile. Vie amoureuse. Tentation. Idéal personnel. Religion. Drame. Mariage. Masturbation. Peur. Sport. Courbe de croissance. Université. Violence. Scolarité. Amitié. Carrière* » (31:08).

Les images suivantes illustrent ce phénomène. La première image illustre le traitement des données par Alan Hakman. La seconde image permet de montrer la quantité d'informations (images et vidéos) produites par l'implant Zoé, qui permet de montrer toute la vie de l'individu implanté, comme on les appelle.



Tous les enregistrements de la vie d'une personne implantée sont stockés dans des fichiers par l'entreprise *iTech*. Le film-mémoire produit au décès de l'implanté est visionné par les proches du défunt dans une salle de cinéma, comme nous le montre l'image suivante.



Dans le film *Eyeborgs*, il est expliqué qu'une loi a permis de connecter la grande quantité de caméras de surveillance publiques présentes dans le monde de manière à les faire fonctionner non plus de manière indépendante, comme c'était le cas avant, mais selon un système unique appelé ODIN (Système Optique de Défense lié à l'Information normalisée). Une autre modalité de surveillance présentée dans le film réside dans ces petites caméras robotiques, appelées *eyeborgs*, capables de suivre une personne de très près. Ces *eyeborgs* représentent « *une variété importante d'unités de surveillance mobiles (qui) ont été créées à l'image des caméras robotiques dont l'œil peut vous suivre n'importe où* » (00:56, nous rajoutons ce qui est entre parenthèses) et sont également reliées au système ODIN.



Ces différentes caméras connectées par ce nouveau système permettent, par ailleurs, de fournir d'autres informations que la simple image de la personne, ce qui vient constituer une autre modalité de surveillance. En effet, il est expliqué dans le film que les *eyeborgs* utilisent un système d'identification par rapprochement. Les informations fournies sont aussi variées que le nom, l'âge, la profession, le numéro d'identité, mais aussi des informations concernant la religion de la personne et concernant sa « race », selon les termes employés dans le film. Nous reviendrons sur ce point dans la partie discussion sur les risques et dangers liés à la surveillance. Le film nous apprend également que des robots soldats forment une autre modalité de surveillance, sans plus de détails.

Enfin, le film *Time Lapse* nous montre plusieurs modalités de surveillance en ce que, d'une part, une très grande machine munie d'une caméra est présente chez un habitant et dirigée vers le salon de ses voisins, ce qui a permis de capturer les moments les plus banals de la vie de ses voisins comme les moments les plus intimes et que, d'autre part, il s'avère que cette machine prend des photos du futur.

Ces différentes explications et illustrations permettent ainsi de montrer que cette notion d'*assemblage* est présente dans chaque film. Dans la plupart des films, cette notion est comprise de manière implicite puisque les films nous montrent différentes modalités de surveillance (systèmes, technologies et pratiques) qui, fonctionnant ensemble, permettent de rencontrer les différents objectifs de surveillance qui seront présentés à la prochaine section. Dans le film *Eyeborgs*, cependant, cette notion d'*assemblage* est très explicite. En effet, une voix au début du film dit ceci : « *La première étape majeure de ce programme, lancé par le passage de la nouvelle loi, a été de connecter l'énorme parc de caméras de surveillance publiques à travers le monde, qui était jusque-là des caméras indépendantes, en un unique système auquel rien ne pourrait échapper, un système optique de défense lié à l'information normalisée, appelé ODIN* » (00:28). Cet extrait permet de montrer la volonté de connecter différents éléments hétérogènes en un système unique, un *assemblage*. Cette notion revient également dans le film *The Circle*, lorsque Mae Holland demande à Ty Laffite « *c'était pas ça l'idée de départ, réussir à tout rassembler au même endroit ?* » (43:59).

K.D. Haggerty et R.V. Ericson expliquent également que les différents éléments hétérogènes qui constituent l'*assemblage* proviennent d'institutions tant étatiques qu'extra-étatiques. Dans les films *Anon*, *Eyeborgs* et *Minority Report*, les différents éléments surveillants sont utilisés par des institutions étatiques (par les forces de l'ordre en général dans *Anon* et *Eyeborgs* et par Précrime, plus particulièrement, dans *Minority Report*), même si on suppose que ces différentes technologies ont été produites par des groupes privés. Dans les autres films, les différents éléments surveillants sont utilisés par des institutions privées : par des scientifiques dans *The Cabin in the Woods*, par *iTech*, que nous supposons être un groupe privé, et par le monteur de film-vidéo pour le film *The Final Cut* et par des voisins dans *Time Lapse*. Dans le film *The Circle*, l'entreprise qui porte le même nom que le titre du film est, à notre estime, un groupe privé. Cependant, au cours du film, nous pouvons voir une certaine volonté d'expansion du groupe en ce que les fondateurs de *The Circle* souhaitent que de nombreux pays confient l'organisation

de leurs élections via une plateforme opérée par le groupe et que ces élections soient rendues obligatoires.

Ces différentes explications, exemples et illustrations permettent d'appuyer un autre élément de la théorisation de K.D. Haggerty et R.V. Ericson que constitue le caractère intensif des pratiques de surveillance. Comme le dira Ty Laffite, personnage du film *The Circle* « *ils veulent tout enregistrer, tout voir, tout diffuser, tout conserver, tout analyser, que tout soit à disposition de The Circle (...) Chaque respiration, chaque pas, tout va être conservé et ils pourront en faire ce qu'ils voudront, on est des rats de laboratoire, les données de tous les membres de The Circle sont analysées, monétisées* » (43:28). Par cet extrait, nous comprenons que les employés de *The Circle* font l'objet d'une surveillance intensive. Cependant, étant donné l'objectif de l'entreprise de commercialiser ces différentes technologies, nous comprenons que la population, en général, se verra surveillée au même titre que les employés de l'entreprise, qui servent à tester ces différentes technologies. Cet extrait nous montre, par ailleurs, une certaine dimension critique de la surveillance, sur laquelle nous reviendrons dans la partie relative à la discussion. Deux autres extraits nous semblent pertinents pour appuyer davantage ce caractère intensif des pratiques de surveillance. Dans le film *The Cabin in the Woods*, le personnage Marty s'exprime devant ses amis « *c'est ce qu'on voulait, échapper à la civilisation, pas vrai ? Plus de réseau du week-end, plus de caméra à chaque coin de rue (...). La société s'amalgame, les fissures se remplissent mais avec du vent, on est tous répertorié, on est enregistré dans des dossiers sur des ordi, on plante des mouchards sur nos gosses pour pas les perdre, la société doit s'effondrer mais on a trop peur de ça* » (07:56). Il est, par ailleurs, intéressant de noter que cet extrait illustre plusieurs types de technologies présentées dans le film *The Circle* et *Anon*, bien qu'il s'agisse d'un film différent. Enfin, dans le film *The Final Cut*, comme le dira Alan Hakman à une cliente qui souhaite réaliser un film-mémoire de son mari décédé « *il n'y a rien de votre vie que vous ne pourrez me cacher, je le saurai tôt ou tard* » (22:10).

La notion de double de données se comprend également par ces différents exemples. En effet, systématiquement l'individu est observé par l'intermédiaire d'une technologie de sorte que ce qui permet de surveiller la personne et de l'identifier repose sur une série d'informations données par une machine qui enregistre toute la vie de l'individu, qui scanne la chaleur, qui scanne les yeux, qui filme la personne et procède par identification par rapprochement, etc. Par ailleurs, un extrait de *The Circle* permet de

mettre en évidence le stockage de ces doubles de données au sein de centres de calcul dont parlent K.D. Haggerty et R.V. Ericson. Il s'agit, plus précisément, d'une conversation entre Mae Holland et Ty Laffite : Mae demande (41:29) « *où est-ce qu'ils mettent toutes ces données ? C'est sauvegardé quelque part ? C'est dans le cloud ?* », Ty Laffite répond : « *il y a un stockage physique aussi (...) Celui-ci stocke les données de la sénatrice Santos, chaque seconde de sa vie, à partir d'aujourd'hui. Et celui-là, c'est pour le prochain* ». Mae Holland lui demande alors s'il n'y en a que deux, ce à quoi Ty Laffite répond par la négative, l'emmenant dans un autre endroit pour lui montrer où seront stockées les données. Ty Laffite lui dit « *ça faisait partie du chantier du métro, mais ils l'ont abandonné. (...) C'est là qu'ils mettront le reste* » (43:05).

Ce caractère intensif de la surveillance est à ce point importante qu'un certain discours sur la transparence est important à souligner ici. Dans le film *Anon*, Josef Kenik, commissaire, dit ceci lors d'une réunion d'équipe : « *tout repose sur la transparence. On ne peut pas contrôler ce qu'on ne peut pas voir. Nous avons besoin de persistance de l'identité. Et il ne s'agit pas d'un cas isolé, nous pensons qu'il existe un cercle d'individus, dont on ne sait pas s'ils se connaissent entre eux, et qui, comme elle, s'anonymisent eux-mêmes ainsi que d'autres* » (50:52). Charles Gattis dira, un peu après « *l'anonymat, c'est l'ennemi. On doit trouver comment elle fait et la désanonymiser* » (53:00). La transparence est à ce point importante que l'ordre des priorités semble même changé. En effet, face à ce discours de Josef Kenik, Sal Frieland lui demande « *ah je vois, c'est pas le fait d'ôter la vie qui compte pour vous, ce qui compte c'est qu'elle ne veuille pas en avoir* » (51:35), ce à quoi Josef Kenik répond par l'affirmative. Dans le film *The Circle*, Mae Holland utilise elle-même le vocabulaire de la transparence, comme vu précédemment, et Tom Stenton, un des fondateurs du groupe, dira également que : « *l'ouverture, on la pratique sans arrêt, ici, au sein de The Circle, on la vit, chaque jour nous prouvons que l'ouverture est notre plus grande priorité* » (37:04).

Avant de passer à la suite de la présentation des résultats, nous aimerions souligner un autre élément qui attire notre attention et qui vient, encore une fois, souligner l'importance que prend la surveillance de nos jours. En effet, dans le film *Anon*, les personnes qui ne sont pas identifiables sont considérées comme des personnes « sans existence » ou comme des « fantômes », comme si exister se fait nécessairement par le fait d'être surveillé, par l'identification et le traçage. En effet, Sal Frieland dira à un de

ses collègues « *ce matin au centre-ville, j'ai vu un fantôme* » (12:23), faisant référence à ce passage où il a croisé une jeune femme pour laquelle son implant oculaire, qui permet d'afficher d'autres données, marquait l'inscription « Unknown – Error ». Plus tard dans le film, Sal Frieland demandera à cette jeune femme « *depuis quand vous n'avez plus d'existence ?* » (56:36). Enfin, Josef Kenik dira « *on reçoit des rapports tous les jours, fantômes, chiffreurs, appelez-les comme bon vous semble. L'intégrité de notre système est compromise* » (50:47). Nous reviendrons sur ce point.

Pour conclure ce premier point, nous rappelons que tous les films sélectionnés nous présentent donc diverses modalités de surveillance, faites de systèmes, de technologies et de pratiques de surveillance, ce qui permet de comprendre que les individus sont, effectivement, intensivement surveillés. Dans tous les films, la notion d'*assemblage*, donc le fait de connecter des éléments hétérogènes dans un système unique, se comprend de manière implicite. Dans les films *Eyeborgs* et *The Circle*, cependant, nous avons vu que cette idée d'*assemblage* est plus explicite. Enfin, nous rappelons que la notion de double de données se comprend par les différents exemples donnés et que le film *The Circle* nous donne un bon exemple du stockage physique de ces doubles de données dont parlaient les auteurs du *surveillant assemblage*.

2. Multiplicité de désirs / d'objectifs

Pour rappel, les auteurs de la théorie du *surveillant assemblage* expliquent que ce qui permet d'alimenter et de coaliser ce *surveillant assemblage* réside dans la notion de désir, que nous comprenons également comme signifiant des « objectifs », qui sont aussi variés que des désirs de contrôle, de discipline, de gouvernance, de profit, de sécurité et de divertissement. Dans les films analysés, ces différents objectifs sont présentés et illustrés. Nous avons également rencontré certains objectifs nouveaux par rapport à ceux cités par les auteurs du concept, dont nous parlerons dans la partie relative aux nouveautés.

Le désir de sécurité est présent dans les films *Anon*, *Minority Report* et *Eyeborgs*. Cela n'est pas surprenant, à notre estime, dans la mesure où ce sont les trois films qui mettent en scène des institutions étatiques comme étant au centre de la volonté de produire de la surveillance. Dans le film *Anon*, un extrait nous montre clairement la volonté de sécurité à travers le dispositif de l'implant oculaire : alors que *Anon*, la jeune femme au cœur du film, explique à Sal Frieland qu'elle ne souhaite pas être vue, celui-ci explique

que le système assure leur sécurité : « *ils disent que c'est pour notre sécurité* » (56:26). Dans le film *Minority Report*, à travers la prédiction, sur laquelle nous reviendrons dans la partie relative aux nouveautés, l'objectif est d'empêcher le meurtre, et donc de sécuriser la population. Enfin, dans le film *Eyeborgs*, nous retrouvons également la volonté de lutter contre le crime et donc de sécuriser la population, comme le montrent les extraits suivants :

- Une voix au début du film : « *le système ODIN est en mesure de surveiller les communications électroniques, ce qui nous a déjà permis de localiser et de démanteler de nombreuses activités criminelles* » (00:48) ;
- Un discours du président⁸ : « *rien n'est plus important que de savoir que les concitoyens sont protégés, c'est mon souci majeur (...)* » (25:24) ;
- Un discours du vice-président : « *ces robots soldats sont déployés dès aujourd'hui dans le monde entier. Ils ont pour but de protéger nos ressortissants étrangers ainsi que nos enfants ici en Amérique* » (49:49).

Le désir de gouvernance et de discipline, dont parlent les auteurs, est rencontré à plusieurs reprises. Dans le film *Anon*, le système de l'implant oculaire permet de marquer des indications sur le comportement à suivre directement dans le champ de vision de la personne. Voici les exemples que nous avons identifiés : lorsqu'une personne s'approche trop près du vide, l'indication « *prudence, reculez, reculez* » (05:17) s'affiche dans son champ de vision ; lorsque Sal Frieland conduit une voiture, l'indication « *intersection dans 30 mètres, veuillez freiner, arrêtez-vous immédiatement, merci de vérifier votre environnement, la voie est libre, vous pouvez y aller* » (01:25:00) s'affiche ; quand un meurtre a été commis, l'indication « *acte illégal détecté, rendez-vous immédiatement* » (07:58) s'affiche dans le champ de vision de l'auteur ; quand une voiture de police s'approche d'une scène de crime, l'indication « *état d'urgence, obéissez* » (08:24) s'affiche. Ces différents exemples nous montrent bien que le système a une dimension normative, montrant une certaine conduite à suivre. La technologie *SeeChange* améliorée du film *The Circle* pourrait aussi être interprétée comme une volonté de contrôle et de discipline dans le sens où la vie de la personne qui porte la caméra devient totalement transparente et partagée avec des millions d'utilisateurs. Dans *Minority Report*, un certain discours laisse à penser que les crimes prédits sont de l'ordre des crimes passionnels

⁸ Le film laisse, en tout cas, à penser qu'il s'agit du président. Plus tard dans le film, nous comprenons que le système a été détourné. Quoi qu'il en soit, ce discours nous est présenté.

uniquement, ce qui laisse à penser que le système de prédiction a permis d'éradiquer, en grande partie, les crimes avec préméditation, et donc que le système a une certaine dimension normative. Nous reviendrons sur ce point dans la partie consacrée à l'analyse de la métaphore panoptique.

Le désir de justice a été identifié dans les films *Anon* et *The Circle*. Dans le film *Anon*, nous comprenons qu'une volonté de justice anime la création de l'implant oculaire dans la mesure où cette technologie permet, par le stockage des données dans l'éther, de résoudre des affaires criminelles, comme vu précédemment. Dans le film *The Circle*, cet objectif est davantage explicite. En effet, le dispositif *SoulSearch* qui, pour rappel, permet de localiser une personne en moins de vingt minutes, a été utilisé pour retrouver et d'arrêter Fiona Highbridge, condamnée par la justice et fugitive. Un autre exemple qui permet de montrer explicitement le désir de justice est à trouver dans les discours de Eamon Bailey à propos des caméras *SeeChange* :

- « *Imaginez ce que ça représente pour les droits de l'Homme, les militants, les gens qui manifestent n'ont plus besoin de tenir une caméra, maintenant tout ce qu'ils ont à faire c'est la coller sur un mur, et d'ailleurs, c'est ce qu'on a fait* » (16:26) ;
- « *Voilà, désormais le monde entier pourra témoigner, je soutiens la démocratie et tous les militants des droits de l'Homme, tout le monde doit répondre de ses actes, les tirants et les terroristes ne pourront plus se cacher, nous les verrons, nous les entendons, plus rien ne nous échappera. À partir de maintenant, le vrai changement vient du regard. SeeChange. (...) Nous pourrions tout voir. Parce que savoir, c'est bien, mais tout savoir, c'est mieux.* » (16:59).

Le désir de divertissement est rencontré dans les films *The Cabin in the Woods*, *The Circle*, *The Final Cut* et *Time Lapse*.

Le film *The Cabin in The Woods* représente parfaitement cet objectif en ce qu'il met en scène cinq jeunes passant leur week-end dans une petite maison dans laquelle de nombreuses caméras sont présentes à leur insu. Les scientifiques qui contrôlent les opérations, et qui semblent diffuser les images dans une sorte d'émission de télé-réalité, émettent, à plusieurs reprises, la volonté d'observer des relations intimes entre certains des jeunes présents dans la maison. Pour ce faire, et puisqu'ils peuvent contrôler les paramètres chimiques de la maison et de ses alentours, ils vont jusqu'à faire augmenter

la chaleur et à envoyer des phéromones. Cet élément renvoie au désir de divertissement voyeuriste dont parlaient K.D. Haggerty et R.V. Ericson. Cette volonté de divertissement pousse également les scientifiques à faire en sorte que des scènes violentes de meurtre se produisent, en envoyant des zombies attaquer les jeunes gens. Cette volonté de visionnage du crime est à ce point importante qu'un scientifique mentionne que l'expérience similaire qui s'est produite au Japon n'a pas permis de diffuser des images violentes, semblant déçu de la situation : « *ça devait pas se terminer comme ça chez les japonais, ils se sont moqués de nous, ils sont pas foutus de tuer des gamines de neuf ans* » (55:41), dira Chelah, un des scientifiques, ce à quoi un de ses collègues lui répond « *aucune fille tuée, le plantage total* » (55:46). Un autre collègue scientifique, Steve, dira alors « *vous vous bougez à la chimie, Lin, pendant que ces idiots chantent, nous on s'active avec la douleur, on reste pas sans rien faire* » (55:56). Comme expliqué dans le descriptif détaillé du film présent en annexe, la volonté des scientifiques serait, *in fine*, de « sauver l'humanité » par le sacrifice rituel de cinq jeunes. Cependant, un désir de divertissement est tout de même bien présent puisque les scientifiques souhaitent visionner des scènes intimes, diffusent les images à un public de téléspectateurs (« *y a pas que nous en train de regarder* » (40:53) dira Steve, « *faut bien satisfaire les clients* » (40:55) dira Chelah), et font des paris sur l'issue de ces cinq jeunes, autant d'éléments qui, *a priori*, ne sont pas nécessaires si la volonté est simplement de procéder à un sacrifice rituel.

Dans le film *The Circle*, Eamon Bailey explique, lors d'un discours sur scène devant son public d'employés, que les caméras *SeeChange* permettent de donner la possibilité à chacun d'entre nous d'avoir accès à des expériences extraordinaires. « *Ces expériences extraordinaires, il les vit parce que des gens généreux ont partagé avec tout le monde ce qu'ils ont vu* » (57:06), dira Eamon Bailey à propos de son fils souffrant d'infirmité cérébrale et condamné à rester dans un fauteuil roulant pour le reste de sa vie. Mae Holland, présente sur scène à côté de Eamon Bailey dira que « *priver les autres d'expériences comme celles que j'ai vécu, c'est voler quelque chose qui leur revient. La connaissance fait partie des droits humains. L'accès aux expériences vécues par l'humanité fait partie des droits humains* » (57:36).

L'implant Zoé du film *The Final Cut* nous montre également un certain divertissement en ce que les proches du défunt disposeront d'un film retraçant la vie de ce dernier. Un extrait prononcé par une voix automatique permet d'illustrer ce point : « *À partir de ce jour-là, votre fils pourra alors vivre sa vie en sachant qu'à tout jamais, ses*

expériences et ses aventures seront répertoriées, analysées et regardées avec plaisir. C'est ainsi que sont fabriqués nos meilleurs souvenirs de nos gens » (57:38).

Le film *Time Lapse* nous présente également un désir de divertissement en ce qu'une machine munie d'une caméra est placée chez un personnage du film, permettant de prendre des photos du salon de ses voisins, ce qui mettra en évidence des moments banals de la vie de ses voisins tout comme des moments intimes, renvoyant également au divertissement voyeuriste dont parlent les auteurs du *surveillant assemblage*.

Certains éléments permettent de montrer un désir de profit ou un désir commercial. Dans *The Cabin in the Woods*, nous l'avons vu, les images sont diffusées chez un public de téléspectateurs et les scientifiques font des paris sur l'issue des cinq jeunes. Le film *The Circle* permet aussi de comprendre qu'il y a des enjeux commerciaux derrière la production des différentes technologies présentées puisque *The Circle* est une entreprise qui fournit ces technologies. Les nombreux discours commerciaux de Eamon Bailey et de Tom Stenton prononcés sur scène devant le public d'employés témoignent également de cet intérêt commercial. Par ailleurs, un extrait cité plus haut permet de comprendre que les données de tous les membres de l'entreprises sont monétisées, ce qui renforce davantage cette idée que des intérêts commerciaux se cachent derrière la production de ces technologies, lesquelles sont testées sur les employés de l'entreprise. Enfin, dans le film *Anon*, un extrait permet de comprendre que cet objectif est également présent : « *t'as entendu ce qu'a dit Kenik, il y a des (...) intérêts commerciaux derrière cette (...) affaire, et ça dépasse largement notre niveau* » (52:56), dira Charles Gattis à Sal Frieland, à propos d'une affaire qui montre que le tueur s'anonymise en brouillant la vision mentale de sa victime, de sorte que la victime voyait le point de vue de l'auteur, soit elle-même, permettant à l'auteur de ne pas être identifié. Pour plus d'informations sur cet élément du scénario, nous renvoyons au descriptif détaillé du film présent en annexe.

Enfin, le désir de conserver des avantages sociaux en opérant une surveillance de soi, dont parlaient les auteurs du concept, n'est pas rencontré dans nos données.

Avant de passer à la suite de la présentation de nos résultats, nous mentionnons que, comme l'ont expliqué K.D. Haggerty et R.V. Ericson, un élément hétérogène du *surveillant assemblage* peut revêtir plusieurs désirs / objectifs. Nous avons en effet vu que certains éléments surveillants comportaient plusieurs désirs / objectifs.

Pour conclure ce point, nous rappelons que tous les objectifs identifiés par les auteurs du *surveillant assemblage* sont retrouvés dans nos données. L'objectif de sécurité est rencontré dans les films *Anon*, *Eyeborgs* et *Minority Report*. L'objectif de gouvernance et de discipline est rencontré dans les films *Anon* et *The Circle* et *Minority Report*. L'objectif de justice est rencontré dans les films *Anon* et *The Circle*. L'objectif de divertissement est rencontré dans les films *The Final Cut*, *The Circle*, *The Cabin in the Woods* et *Time Lapse*. Enfin, l'objectif de profit ou commercial est présent dans les films *Anon*, *The Circle* et *The Cabin in the Woods*. Nous avons également rencontré d'autres désirs / objectifs par rapport à ceux identifiés par les auteurs, dont nous parlerons plus loin dans ce travail.

3. Un nivellement sur la hiérarchie : une surveillance des « puissants »

Les auteurs abordent la question des « puissants » sans trop de différenciation et abordent ainsi des acteurs aussi diversifiés que les « membres des institutions contemporaines », les « classes moyennes », les « classes supérieures », etc. Le terme « puissant » est donc à considérer comme englobant ces différentes catégories d'individus. Pour plus de clarté, nous avons trié nos informations par catégorie de « puissants ». Nous avons ainsi séparé notre propos suivant les catégories suivantes : employés d'une institution (autres que l'État) ; agents de l'État ; « groupe puissant » (ce qui englobe, dans nos données, les créateurs du groupe *The Circle* et l'avocat vedette du groupe *iTech* pour le film *The Final Cut*) ; les élus.

En ce qui concerne la surveillance des employés d'une institution (autre que l'État), le film *The Circle* nous amène des éléments intéressants. Un extrait que nous avons mentionné dans le premier point de cette section permet de comprendre que les données de tous les membres de la compagnie *The Circle* sont analysées et monétisées, laissant comprendre que les employés servent de « cobayes » pour la commercialisation, *in fine*, des diverses technologies de surveillance produite par l'entreprise. Ainsi, des caméras *SeeChange* sont placées dans tous les recoins des bureaux de l'entreprise *The Circle*, de façon à filmer les employés, comme le montre l'image suivante. Les employés de l'entreprise sont, par ailleurs, invités à poster très régulièrement sur le réseau social du groupe. Les extraits suivants permettent d'illustrer la portée de la surveillance qui est opérée à travers ce réseau social : « Grâce à ça, tous tes collègues, même ceux qui sont de l'autre côté du campus, seront qui tu es » (29:05), dira une collègue à Mae Holland ; « On te voit jamais sur le campus le week-end ou en soirée en semaine, même si tout ça

est facultatif bien sûr. Ce week-end, par exemple, t'es partie à 23h28 le vendredi et t'es réapparue à 08:32 lundi matin » (29:57), dira la même collègue à Mae Holland.



Pour ce qui concerne la surveillance des agents de l'État, les films *Anon* et *Minority Report* nous donnent des éléments intéressants. Dans le film *Anon*, la technologie de l'implant oculaire n'échappe pas aux forces de l'ordre. En effet, cette technologie permet de dévoiler les informations personnelles des agents de l'état, au même titre que tout le reste de la population, comme le montrent les images suivantes.



Le film *Minority Report* permet, quant à lui, d'illustrer le fait que le système de prédiction mis en place par Précrime ne permet pas aux agents de l'état d'y échapper. En effet, le système a permis d'identifier John Anderton, agent de Précrime, comme étant le coupable d'un futur meurtre. Ses collègues se sont alors mis à sa poursuite en utilisant

plusieurs des technologies présentées précédemment (scanner thermique, *spyders*, etc.), ce qui vient également appuyer notre propos.

En ce qui concerne la surveillance des « groupes puissants », deux choses sont à dire.

D'une part, à la fin du film *The Circle*, lors d'un discours sur scène devant les employés du groupe, Mae Holland surprend tout le monde lorsqu'elle invite Eamon Bailey et Tom Stenton à devenir « transparents », conformément la volonté de l'entreprise dont ils sont les fondateurs, et explique qu'elle a déjà publié plusieurs de leurs données personnelles, comme le montre l'extrait suivant : « *ce que je vous propose, c'est une vraie transparence et la connexion permanente entre tous (...) Il faudrait que ça commence ici. On connaît par cœur l'hypocrisie des acteurs du monde numérique. On nous dit que tout doit être sur le cloud et pourtant, nos dirigeants, ils jouent pas le jeu (...) Alors, j'ai eu une idée. Je vais inviter Eamon et Tom à se joindre à moi et vivre la mise en pratique de leur concept. Je les invite tous deux à donner l'exemple à The Circle et au monde entier en devenant transparent. (...) À partir d'aujourd'hui tous leurs messages, les meetings, le téléphone, toute leur vie va être publique, tout sera mis en ligne, on effacera plus rien. (...) Accès à tous les messages, tous les projets, y compris, et c'est vraiment ce que je préfère, accès total aux mails, des comptes de Tom et Eamon, ceux de leur compte privé, ceux de leur compte confidentiel secondaire et ceux aussi de leur compte méga secret ultra crypté et codé dont personne ne connaissait l'existence (...) tous ces documents vous ont été envoyés (...) il n'y aura plus aucun secret. La vie privée a existé pendant un temps. Maintenant c'est fini. Plus personne ne restera dans l'ombre* » (1:36:52). Mae Holland place alors une caméra *SeeChange* améliorée sur chacun d'eux. Le film finit sur cette scène, ce qui montre le poids qu'accorde le film à la volonté de surveillance et de transparence des « puissants ».

Dans le film *The Final Cut*, d'autre part, on apprend que les dossiers des employés qui travaillent pour *iTech* sont en principe protégés et ne sortent pas des fichiers du groupe pour faire l'objet d'un film-mémoire par un monteur. Cependant, le dossier de Charles Bannister, avocat vedette du groupe *iTech* au passé sombre, a pu être extrait des dossiers du groupe et faire l'objet d'un traitement par le monteur Alan Hakman après que la veuve de Charles Bannister ait remporté, en justice, le droit de faire extraire son fichier. La surveillance et la transparence d'un « groupe puissant » est donc rendue possible. Les

extraits suivants permettent d'illustrer notre propos : « *une minute, iTech a laissé sortir son fichier ?* » (13:21) demande un homme dont on ne connaît pas le nom ; « *Bannister est pourtant le premier employé dont l'implant est sorti de iTech corporation parce que sa veuve l'a exigé* » (45:40), dit Fletcher, un ancien monteur, à Alan Hakman.

Enfin, en ce qui concerne les élus, le film *The Circle* nous apporte un élément important. Le discours de Tom Stenton, l'un des fondateurs de *The Circle*, en présence de la sénatrice Olivia Santos, permet d'illustrer très clairement la volonté de surveillance et de transparence des « puissants », en l'occurrence de nos dirigeants : « *l'ouverture, on la pratique sans arrêt, ici, au sein de The Circle, on la vit, chaque jour nous prouvons que l'ouverture est notre plus grande priorité. Notre gouvernement, lui, n'en fait pas autant. Nous attendons l'ouverture et on nous donne la langue de bois, le double langage (...)* Qu'est-ce qu'on peut conclure de tout ça ? Tout le monde doit rendre des comptes, il faut de la transparence. Il faut que nous sachions comment nos représentants, les gens que nous avons élus, utilisent l'argent dont ils disposent, qui est celui de nos impôts. C'est comme ça qu'ils nous serviront mieux » (37:04). La sénatrice répondra ceci « *vous avez raison, Tom, je suis moi aussi convaincue que nos concitoyens doivent savoir comment les représentants qu'ils ont élu prennent leur décision. J'ai donc l'intention de montrer de manière très claire ce que la démocratie doit être et ce qu'elle peut devenir. À partir d'aujourd'hui, mes réunions professionnelles, mes conversations téléphoniques et mes emails seront mis en ligne en accès libre et pourront être consultés par mes électeurs et le monde entier. Le tout en temps réel bien sûr. Tout sera disponible sur ma page True You* » (38:22).

Ces différents éléments permettent ainsi de montrer que la plupart des films viennent appuyer K.D. Haggerty et R.V. Ericson lorsqu'ils avancent que la surveillance contemporaine permet une surveillance des « puissants ». Nous aimerions cependant apporter quelques nuances, qui seront reprises dans la partie discussion. D'une part, dans le film *The Circle*, qui traite de la surveillance des employés du groupe *The Circle*, des élus qui gouvernent, mais également des créateurs du groupe *The Circle*, il nous semble qu'il y a davantage une volonté de rendre les « puissants » transparents, comme nous avons vu, plus qu'une volonté de les soumettre à une surveillance effective et systématique. Il s'agit donc là d'une nuance ou d'une précision par rapport à la théorisation du *surveillant assemblage*. D'autre part, et à notre estime, les éléments présentés pour les films *Minority Report* et *The Final Cut* illustrent ce que les auteurs du

concepts disent lorsqu'ils avancent que la surveillance des « puissants » n'a lieu que si le besoin s'en fait ressentir. Cependant, il ne nous semble pas que celle-ci est peu profonde, comme le disent les auteurs, puisque les films *The Circle* et *Minority Report* donnent à voir, selon nous, une surveillance ou une transparence assez importante des « puissants » : la transparence totale d'une sénatrice et des fondateurs du groupe pour le film *The Circle*, et une surveillance d'un agent de Précrime qui utilise toutes les technologies présentées (système de prédiction, scanner thermique, scanner des yeux, *spyders*) pour le film *Minority Report*.

4. Disparition de la disparition et compromis pour éviter la surveillance

Par la présentation des exemples qui ont précédés ce point, nous comprenons aisément que « disparaître », au sens de ne pas être surveillé par le système, devient chose très compliquée, comme en témoigne un extrait du film *Anon* : « *On peut vivre dans l'anonymat, sauf que c'est super dur* » (55:51), prononcé par le personnage Anon. Que ce soit par des technologies d'implant (*Anon*, *The Final Cut* et aussi *The Circle* en ce qui concerne la technologie de *ChildTrack*), de bracelet métallique contrôlant la santé (*The Circle*), de caméras mobiles qui suivent les individus (*Eyeborgs*), de caméras portées en permanence sur soi (*The Circle*), de caméras en général (*The Cabin in the Woods*, *The Circle*, *Eyeborgs* mais aussi *Anon* qui évoque la vidéosurveillance), de photographies (*Time Lapse*), de scanner des yeux ou de scanners thermiques (*Minority Report*), de prédiction (*Minority Report*, *Time Lapse*) ou de technologies qui permettent d'être tous connectés en réseau (*The Circle*), toutes mettent l'accent sur une surveillance constante et invasive des individus inhibant toute possibilité de rester anonyme, de « disparaître ». Disparaître est à ce point compliqué qu'il semble que le piratage, le contournement du système, soit nécessaire pour y parvenir, comme le suggère le film *Anon*. Dans ce même film, on nous apprend que la surveillance est si invasive que même les communications ne sont plus protégées, comme le montre l'extrait suivant : « *pourquoi elle rencontre ses clients ? Elle pourrait tout faire à distance ?* » (27:20), demande Charles Gattis à Lester, qui lui répond : « *elle veut sûrement éviter les échanges de messages qui laissent des traces qu'on peut intercepter* » (27:23). Dans le film *The Final Cut*, une scène attire notre attention : on évoque qu'une jeune fille a changé son comportement pour devenir une meilleure personne lorsqu'elle a su qu'elle portait un implant et que donc tout ce qu'elle faisait était donc enregistré, mais celle-ci a fini par se suicider. Nous pouvons comprendre cet acte suicidaire, nous semble-t-il, comme la seule issue qu'elle ait trouvé pour échapper

à la surveillance. La surveillance serait donc à ce point omniprésente et invasive qu'arrêter de vivre semble être une issue pour y échapper, selon nos données.

Comme le disent K.D. Haggerty et R.V. Ericson, essayer d'échapper à la surveillance nécessite de réaliser un compromis sur nos droits et avantages sociaux (comme le fait de ne pas utiliser internet, par exemple). Plusieurs films permettent de mettre en évidence cet aspect du *surveillant assemblage*.

Tout d'abord, et afin d'échapper au scanner des yeux, John Anderton, dans le film *Minority Report*, se rend chez un médecin qui remplace ses yeux par une paire d'yeux qui ne lui appartient pas, tout en conservant ses vrais yeux pour pouvoir les scanner et ainsi rentrer dans les locaux de Précrime. L'histoire nous montre que cela a fonctionné puisque des *spyders* ont scanné ses nouveaux yeux et n'ont ainsi pas permis d'identifier qu'il s'agissait de John Anderton. L'histoire nous montre également que ce n'est pas un cas isolé puisqu'on mentionne la présence d'un marché noir pour les yeux, comme le montre l'extrait suivant : « *ils seraient invendables au marché noir* » (1:06:42), dit John à propos de ses propres yeux. Le même film nous présente un enzyme capable de déformer temporairement le visage de manière à ne pas être identifié : « *et comme nous sommes de bons vieux copains, je vais vous donner un bonus qui pourra vous être utile. C'est un enzyme paralysant momentané. Vous devez vous shooter avec cette merveille (...) oh ça va réduire votre belle petite gueule en purée, personne pourra plus vous reconnaître ok ?* » (1:12:10), explique le médecin à John Anderton. Ensuite, le film *Anon* permet de montrer que pour rester anonyme, il est nécessaire de ne pas communiquer par l'entremise de divers appareils électroniques, puisque les communications sont traçables. S'effacer d'une certaine forme de vie sociale semble donc être nécessaire pour ne pas être surveillé. Le film *The Final Cut*, enfin, nous présente la possibilité de contourner l'implant Zoé par la pose d'un tatouage électro-magnétique sur la peau.

Selon nous, cet aspect d'atteinte au corps humain et de douleur présentes dans les films vient forcer le trait à propos des compromis à faire pour échapper à la surveillance et vient renforcer l'idée qu'il est compliqué d'échapper à celle-ci.

Pour conclure ce point, nous rappelons que nos données permettent d'illustrer ce qu'avancent les auteurs lorsqu'ils disent que nous assistons à une disparition de la disparition et que certains compromis sont à faire pour échapper à la surveillance : se munir d'une nouvelle paire d'yeux et utiliser un enzyme pour déformer le visage afin

d'éviter d'être reconnu, le fait d'éviter les communications électroniques, qui laissent des traces, et la pose d'un tatouage électro-magnétique afin de brouiller l'implant Zoé qui enregistre toute la vie de la personne implantée.

5. Les modèles de visibilité

L'intitulé de ce point renvoie au fait que nous n'avons pas simplement identifié des éléments se rapportant au modèle de visibilité de la métaphore panoptique mais également au modèle de visibilité du synoptique, nous y reviendrons. Plusieurs films permettent d'illustrer la métaphore panoptique en ce qu'ils montrent la possibilité de surveillance, par un petit nombre d'éléments surveillants, d'une multitude d'individus ou de situations.

Certains films qui illustrent la métaphore panoptique présentent un surveillant visible. C'est le cas des films *Anon* et *Eyeborgs*. Dans le film *Anon*, nous savons que chaque individu porte obligatoirement sur lui un implant oculaire et que, dès lors, tout ce qui est présent dans son champ de vision est filmé et enregistré. La simple mention de la vidéosurveillance dans le même film ne nous permet pas de nous prononcer sur le caractère visible ou non des caméras.

Dans le film *Eyeborgs*, la technologies des *eyeborgs*, ces petites caméras qui peuvent suivre l'individu et filmer tout ce qui se présente à elles, sont visibles. Le film ne nous donne pas assez d'informations que pour savoir si les caméras de surveillance mentionnées dans le film sont repérées ou non par les individus. Dans le film *The Circle*, les caméras *SeeChange* illustrent la métaphore panoptique en ce qu'une caméra permet de filmer autant de personnes et de situations qui se présentent à elles. Le surveillant y est, en revanche, invisible, comme le suggèrent les extraits suivants déjà mentionnés plus haut et prononcés par Eamon Bailey face au public d'employés : « *c'est moi qui ai mis cette caméra ce matin, je l'ai collée sur un tronc d'arbre, près du rivage sans autorisation, d'ailleurs personne ne sait qu'elle est là* » (15:07) ; « *Vous voyez des caméras sur cette image ? Non. Nous avons pourtant 144 caméras installées ici, ça s'est fait en une journée et elles sont pratiquement invisibles, elles sont de toutes les couleurs, pour les camoufler c'est un jeu d'enfant. (...).* » (16:37).

Certains films présentant la métaphore panoptique illustrent également la présence d'un surveillant qui n'est ni visible ni invisible mais dont la présence est potentielle, se rapprochant alors au plus près des écrits de M. Foucault. En effet, dans le film *Anon*, la

technologie de l'éther suggère qu'un individu ne peut pas savoir s'il sera effectivement visionné par les agents de l'État à partir des bases de données des enregistrements réalisés par les implants oculaires. Les individus savent qu'il y a simplement une possibilité que les agents de l'État consultent des données dans lesquelles ils sont présents, que ce soit par l'intermédiaire des enregistrements de leur propre implant oculaire que par ceux d'un autre individu (qui l'aurait filmé parce qu'ils se trouvent dans son champ de vision), mais ne savent pas s'ils le font effectivement. Un extrait permet de souligner cet aspect : « *c'est nous qui les observons, pas le contraire, on sait où ils se cachent, on est invisible* » (1:13:18), prononcé par Sal Frieland. Le film *The Final Cut* illustre également cet aspect. En effet, étant donné que l'implant Zoé n'est pas obligatoire, qu'il se place chez les individus sur base volontaire, un individu ne dispose d'aucune information permettant de savoir si les personnes qu'il croise possèdent ou non un implant, il sait simplement qu'il y a une possibilité pour qu'elles en possèdent un et que, par conséquent, il soit filmé par ce dernier.

Ces différents exemples permettent, par ailleurs, d'appuyer M. Foucault lorsqu'il dit que le panoptique est polyvalent dans ses applications.

En ce qui concerne la modification de comportement consécutive à la surveillance toujours possible mais invérifiable d'un surveillant, dont parle M. Foucault, plusieurs choses sont à dire. Plusieurs films mettent en évidence ce changement de comportement. Le film *Minority Report* suggère même que cette modification du comportement n'est rendue possible qu'en ce qui concerne un certain type de comportement, nous y reviendrons. L'extrait suivant de *The Circle* (54:39) constitue le parfait exemple de ce que nous voulons mettre en évidence ici.

- « *Tu penses que ta conduite est pire ou meilleure quand tu sais qu'on t'observe ?* », demande Eamon Bailey à Mae Holland sur scène devant le public d'employés ;
- « *Meilleure, ça ne fait aucun doute* », répond Mae Holland ;
- « *Et que se passe-t-il quand tu es seule, quand personne ne t'observe ?* », demande Eamon Bailey ;
- « *Bah déjà je vole des kayaks, plus sérieusement je fais des choses que je ne veux pas faire, je mens* », répond Mae Holland ;

- « *Quand on en a parlé l'autre jour, tu as dit quelque chose de très intéressant, de très direct, tu peux nous le redire stp ?* », demande Eamon Bailey ;
- « *J'ai dit que les secrets sont des mensonges (...) ce sont les secrets qui rendent les crimes possibles, on se comporte mal quand on se croit à l'abri. Je me suis mal conduite parce que je croyais que personne ne me voyait. J'ai cru que j'étais toute seule* », répond Mae Holland.

Le film *The Final Cut*, quant à lui, mentionne un cas qui illustre notre propos et dont nous avons déjà parlé plus haut dans ce travail : celui d'une jeune fille qui a changé son comportement pour devenir une meilleure personne lorsqu'elle a appris qu'elle possédait un implant Zoé et qui a fini par se suicider. Les extraits suivants mettent en évidence l'efficacité du changement de comportement qu'un regard peut procurer : « *cette nana était complètement ravagée, elle picolait, elle se droguait, elle séchait les cours. Ce n'est qu'à l'âge de 21 ans qu'elle a découvert qu'elle a un implant Zoé. Retournement de situation, une vraie renaissance, le fait de savoir qu'un jour on observerait sa vie, ça l'a transformée à mort, elle est devenue gentille, douce, une fille adorable* » (11:35), dit un personnage dont le nom n'est, nous semble-t-il, pas révélé par le film. Ce extrait montre que lorsque cette jeune fille a su qu'un jour tout ce qu'elle faisait allait potentiellement être vu (par le biais d'un film-mémoire, par exemple), elle a changé son comportement pour devenir une meilleure personne.

Dans le film *Minority Report*, une scène présentée à la fin du film permet également de souligner cet aspect de changement de comportement par le regard : Lamar Burgess, directeur de Précrime, se trouve seul dans un bureau avec Danny Witwer, qui travaille au Ministère de la Justice, et dit à ce dernier « *vous savez ce que j'entends ? Rien du tout, pas de bruit dans l'escalier, pas d'aéro glisseur devant la fenêtre, pas de cliquetis de nos petits spyders* (terme traduit en anglais), *vous savez pourquoi je n'entends rien de tout cela, Danny ? Parce que pour l'instant les précogs ne peuvent rien voir* » (1:53:17, nous rajoutons ce qui est entre parenthèses). Juste après avoir prononcé ces mots, Lamar Burgess tue Danny Witwer de deux balles, ce qui suggère qu'il a commis cet acte criminel uniquement parce qu'il savait qu'il n'était pas surveillé et qu'il ne l'aurait pas commis s'il savait qu'il était potentiellement surveillé. Dans le même film, un élément semble indiquer que la modification du comportement par le regard est fonction de la nature du comportement, comme nous l'avons suggéré au début de ce point. En effet, alors que Jad, agent de Précrime, reçoit une alerte de la part des précogs, montrant qu'un meurtre est

sur le point d'être commis, John Anderton lui demande s'il s'agit d'une boule rouge ou d'une boule marron, sachant que la boule rouge signifie que le meurtre qui va être commis est un meurtre sans préméditation, appelés « crimes passionnels », et que la boule marron signifie que le meurtre prédit est un meurtre avec préméditation. Jad répond alors qu'il s'agit d'une boule marron, ce à quoi John Anderton répond « *incroyable, il y a encore quelqu'un dans la région qui est assez stupide pour faire ça* » (37:54). Cet extrait nous laisse à penser que le système a permis d'éliminer quasiment tous les crimes avec préméditation et que les meurtres qui sont encore sur le point d'être commis, que le système va tenter d'empêcher, sont très souvent des meurtres sans préméditation, soit les crimes passionnels. L'extrait suivant permet d'appuyer notre propos : « *on l'appelle boule rouge : dans les crimes passionnels il n'y a pas préméditation, on les découvre tard, presque toutes nos urgences sont des cas spontanés comme celui-ci, nous n'avons presque plus de préméditation dans les meurtres* » (08:18), explique un agent de Précrime à Danny Witwer. Ainsi, la faculté de changement de comportement par le regard, en tout cas lorsqu'il s'agit de meurtre, ne se produirait que lorsqu'il s'agit de meurtre commis avec préméditation.

Comme introduit au début de ce développement, nous avons identifié plusieurs éléments qui se rapportent au modèle de visibilité du synoptique. Le synoptique représente, pour T. Mathiesen, la situation symétrique par rapport au panoptique en ce que plusieurs personnes se concentrent sur une personne ou une situation bien précise et l'observent. L'auteur dit que

« *parallèlement au développement du panoptisme, on constate, à travers les mass media, le développement d'un synoptisme (anglais : synopticism). Non seulement nous nous dirigeons vers une situation panoptique où un petit nombre peut voir et surveiller un grand nombre, mais nous allons sans cesse plus – en particulier à travers la télévision – vers une situation synoptique symétrique, où un grand nombre peut voir et suivre du regard une petite minorité* » (Mathiesen, 1997, p. 28, traduit dans Leclerc, 2006, p. 26, nous rajoutons ce qui est entre parenthèses).

K.D. Haggerty et R.V. Ericson, dans leur article, mentionnent T. Mathiesen en ne parlant que de la question de la surveillance des « puissants ». Si nos données permettent effectivement de comprendre que les situations présentées plus haut dans le cadre de la surveillance des « puissants » permettent d'illustrer le synoptique, nos données

permettent de rencontrer ce modèle de visibilité dans une acception plus large que la seule surveillance des « puissants ».

Dans le film *The Circle*, la caméra *SeeChange* améliorée que porte en permanence Mae Holland sur elle permet à des millions d'internautes d'observer tous les instants de sa vie, la rendant ainsi totalement transparente. La technologie *SoulSearch* permet également à des millions, voire des milliards de personnes, de se connecter et de se focaliser sur une personne à retrouver, par exemple une fugitive. La technologie *ChildTrack* permet également de se concentrer sur un enfant porté disparu à retrouver. Le bracelet métallique présenté dans le film qui permet de contrôler la santé des personnes illustre également le synoptique en ce que cette technologie permet de se concentrer sur la santé d'une personne identifiée, dont les résultats seront potentiellement lus par plusieurs personnes.

Le film *The Cabin in the Woods* vient aussi illustrer ce modèle de visibilité en ce que plusieurs personnes, les scientifiques et les téléspectateurs, peuvent se concentrer sur une situation particulière, celle de la vie de cinq jeunes.

The Final Cut, quant à lui, illustre le synoptique en ce que le film-mémoire réalisé à la mort de l'implanté et retraçant plusieurs moments de sa vie est visionné par plusieurs personnes au cinéma.

Enfin, dans le film *Minority Report*, le système de prédiction permet aux agents de Précrime de se concentrer sur deux personnes bien précises, le meurtrier et la victime. La technologie des *spyders* permet de scanner les yeux d'une personne identifiée et la technologie du scanner thermique d'un lieu spécifique (par exemple un immeuble), dont les résultats seront potentiellement vus par plusieurs agents de Précrime.

6. Éléments nouveaux

Nous avons identifié plusieurs éléments nouveaux par rapport à la théorisation de K.D. Haggerty et R.V. Ericson, que nous analysons ici d'une manière inductive.

Premièrement, plusieurs autres « désirs » ou objectifs ont été identifiés par rapport à ceux cités par les auteurs. Nous en avons identifié trois. Le premier tient dans la volonté d'anticipation / de prédiction. Les films *Minority Report* et *Time Lapse* illustrent cet objectif. Le film *Minority Report*, plus spécifiquement, montre la volonté de prédire le meurtre, comme le montrent les extraits suivants : « *Monsieur Marx, au nom de la*

*division Précrime du district fédéral de Columbia, je vous arrête pour le futur meurtre de Sarah Marx et de Donald Dubin que vous alliez commettre aujourd'hui 22 avril à 08h et 4 minutes du matin » (13:30), prononcé par John Anderton ; « quand les précogs déclarent une victime et un tueur, leurs noms sont incrustés dans le grain du bois. Chaque pièce est unique, la forme et le grain sont uniques, la forme et le grain sont impossibles à contrefaire » (22:09), explique un agent de Précrime à Danny Witwer. Cette volonté d'anticipation de l'acte criminel a été, par ailleurs, identifiée dans le courant sécuritaire des théories de la surveillance (Aïm, 2020). Le deuxième objectif consiste en la « réalisation de notre potentiel d'être humain ». En effet, dans le film *The Circle*, Eamon Bailey explique à Mae Holland que « si on élimine les secrets, si on partage les connaissances et l'information, on pourra enfin réaliser notre potentiel » (53:16), sans plus de précision sur ce que cela signifie. Le troisième objectif identifié est un objectif de santé, que nous rattachons à l'exemple du bracelet métallique de *The Circle* capable de surveiller la santé de celui qui le porte. Nous ne suggérons cependant pas que ces différents objectifs n'étaient pas rencontrés en 2000, année de théorisation du *surveillant assemblage*, mais qu'en tout cas cela n'est pas présent dans l'article qui fonde le concept.*

Deuxièmement, le film *Eyeborgs*, nous montre la capacité d'action de la part des éléments surveillants en cas d'absence d'agents des forces de l'ordre aux alentours, comme l'illustre l'extrait suivant : « en cas d'absence de toute force de maintien de l'ordre, une unité est en droit d'agir en vue d'empêcher l'auteur de perpétrer un crime » (36:49) dit Jarett, le neveu du président, lisant un passage d'une loi. Même si le film laisse à penser que cette possibilité d'action de la part des éléments surveillants serait le fruit d'un détournement du système, et donc pas la volonté du gouvernement, il reste que cet aspect de la surveillance nous est présenté et suggère quelque chose de cette dernière.

Troisièmement, nos données suggèrent que le modèle de visibilité du synoptique est présenté dans une acception plus large par rapport à la théorie du *surveillant assemblage*.

Quatrième et dernièrement, le film *Anon* attire notre attention sur le fait que, selon le discours des agents de l'État, exister socialement nécessite d'être surveillé. Nous reviendrons sur ce point dans la partie relative à la discussion en émettant une hypothèse.

Comme vu tout au long de la présentation de nos résultats, nous avons également souligné quelques différences par rapport à la théorisation de K.D. Haggerty et R.V.

Ericson, ce qui vient également constituer, en soi, des nouveautés. Nous en parlons plus en profondeur à la section suivante.

Section 3 : Discussion

Cette troisième section se divise en deux points distincts. Dans un premier temps, nous tenterons de répondre à notre question de recherche et de nous prononcer sur les hypothèses de départ (1). À ce propos, nous formulerons de nouvelles hypothèses au sujet de points spécifiques. Bien qu'il ne s'agit pas de l'objet de notre recherche, nous proposons néanmoins, pour clôturer ce chapitre, une réflexion critique (2), conformément au courant critique des *surveillance studies* sur les aspects de la surveillance telle qu'elle se déploierait actuellement, et en tout cas telle qu'illustrée dans les films sélectionnés. Nous appuierons notre propos à l'aide de nos données. Ce point fera également l'examen des nombreuses résistances face à la surveillance qui sont présentées dans les films.

1. Réponse à la question de recherche et énonciation de nouvelles hypothèses

Dans ce premier point, nous allons tenter de répondre à notre question de recherche qui, pour rappel, s'articulait comme suit : Comment le *surveillant assemblage* et la métaphore panoptique s'actualisent-ils dans la culture que constituent les films de science-fiction postérieurs à l'an 2000 portant sur la surveillance ? Pour rappel, les hypothèses de notre recherche se formulaient comme suit : la surveillance présentée dans les films de science-fiction sélectionnés se présente comme un *surveillant assemblage* et ne peut pas être entièrement expliquée par la métaphore panoptique. À l'occasion du développement de notre réponse, nous formulerons de nouvelles hypothèses sur certains points, pour lesquelles nous invitons d'autres chercheurs à y réfléchir.

La présentation des résultats à la section précédente permet d'avancer que les films sélectionnés rendent assez bien compte du *surveillant assemblage*. Tous les éléments du *surveillant assemblage* sont corroborés par nos données : l'expansion de la surveillance ; la notion d'hétérogénéité des éléments surveillants, formant un *assemblage* ; la notion de double de données ; la multiplicité des désirs ou objectifs ; le caractère intensif des pratiques de surveillance⁹ ; le nivellement sur la hiérarchie (nous rappelons simplement que M. Foucault voyait déjà la possibilité d'une surveillance des surveillants)

⁹ Nous rappelons qu'il ne nous était pas possible de tester le caractère expansif des pratiques de surveillance, mais seulement le caractère intensif.

; la disparition de la disparition avec les compromis à faire sur nos droits et avantages sociaux pour échapper à la surveillance.

Certains nouveautés concernant la surveillance sont également présentes dans nos données. Nous en avons identifié quatre.

La première réside dans le fait que nous avons identifié trois autres désirs ou objectifs : l'objectif d'anticipation, de prédiction en général et de prédiction du crime plus particulièrement, l'objectif de réalisation de notre potentiel d'être humain et l'objectif de santé. Nous ne suggérons cependant pas que ces différents objectifs n'étaient pas présents en 2000 lors de la théorisation du concept. En tout cas, ils ne figurent pas dans l'article qui fonde le concept, comme vu précédemment.

La deuxième nouveauté réside dans le fait que nos données, et particulièrement celles provenant du film *Eyeborgs*, nous donnent à voir une technologie de surveillance capable d'intervenir, en cas d'absence d'agents des forces de l'ordre présents dans les alentours, dans le but d'empêcher la commission de l'infraction.

La troisième nouveauté tient dans le fait que nos données identifient le modèle de visibilité du synoptique dans une acception plus large par rapport à la théorisation de K.D. Haggerty et R.V. Ericson. Là où les auteurs identifient le synoptique pour la surveillance des « puissants », nos données suggèrent qu'il est plus généralisé, nous y reviendrons.

La quatrième nouveauté est à trouver dans ce discours des agents de l'État dans le film *Anon*, qui suggère qu'exister socialement nécessite d'être surveillé. Bien que nos données ne semblent pas montrer la présence de ce discours dans la population, nous pouvons cependant tirer comme hypothèse que la population opère une surveillance de soi, non plus pour obtenir des avantages sociaux comme le suggèrent les auteurs du *surveillant assemblage*, mais pour exister socialement. Selon cette hypothèse, les individus joueraient donc « le jeu » d'être surveillés, consciemment ou non, pour avoir une certaine existence sociale, puisque le social, selon nos données et selon les études consultées et mentionnées dans ce travail, serait de plus en plus dépendant des pratiques de surveillance.

À côté de ces nouveautés, nous avons identifié trois différences par rapport au *surveillant assemblage*, que nous pouvons également comprendre comme étant des nouveautés.

La première est qu'il ne nous semble pas que nos données étayent le propos des auteurs du concept lorsqu'ils avancent que la surveillance est également tournée vers soi afin de conserver ou augmenter certains avantages sociaux.

La deuxième différence identifiée tient dans le fait qu'à côté d'une surveillance effective et systématique, c'est parfois l'objectif de transparence qui est davantage présent.

La troisième différence que nous avons identifiée réside dans le fait qu'alors que les auteurs du concept identifient que la surveillance (ou la transparence) des « puissants » ne serait que peu profonde, nos données identifient qu'elle serait, au contraire, assez importante. Nous pouvons émettre deux hypothèses ici. La première serait que la surveillance des « puissants » s'est intensifiée au fil des années, rappelons que le concept a été théorisé en 2000, et que donc les films sélectionnés, qui sont postérieurs à l'an 2000, allant jusqu'à l'année 2018, permettent d'en rendre compte, à l'image de ce qu'il se passe actuellement. Ceci suppose que la sous-culture des créateurs de films avait comme volonté, en partie en tout cas, de rendre compte de la surveillance contemporaine. La deuxième hypothèse que nous pouvons émettre tient dans le fait que si les films sélectionnés nous présentent une surveillance des « puissants » assez importante et invasive, en forçant le trait, c'est parce qu'il y aurait une volonté de la part de la sous-culture des créateurs de voir plus de surveillance et de transparence des « puissants », il y aurait donc, selon cette hypothèse, une dimension politique derrière les films sélectionnés qui abordent cette question. Notons que les deux hypothèses pourraient se combiner. Nous invitons d'autres chercheurs à creuser cette question et ces deux hypothèses.

Nos données permettent également de corroborer les écrits de M. Foucault lorsqu'il parle de la métaphore panoptique. En effet, à plusieurs reprises, nos données nous ont donné à voir une structure de la visibilité selon laquelle un petit nombre d'éléments surveillants peut voir une multitude d'individus. Certains surveillants étaient invisibles, d'autres visibles et d'autres encore étaient tel que leur présence était invérifiable mais toujours possible, se rapprochant alors au plus près des écrits de M. Foucault. Nos données nous montrent également qu'un regard dispose de la faculté de changer le comportement d'une personne selon les attentes du système. Sur ce point, nos données viennent préciser le propos de M. Foucault en ce qu'elles suggèrent, en ce qui

concerne le meurtre, que la faculté de changement de comportement n'intervient que s'il s'agit d'un meurtre avec préméditation. Ceci peut être mis en parallèle avec les études suggérant qu'un dispositif, de lutte contre la criminalité par exemple, n'est pas toujours efficace si l'individu concerné est un sujet non rationnel. Une étude a, par exemple, démontré qu'en ce qui concerne les catégories « homicides », « crimes sexuels », « agressions violentes » et « attaques à main armée », les sujets ne sont pas impactés par le dispositif mis en place en ce qu'ils agissent de manière impulsive, non rationnelle (Park et al., 2012). Nos données viennent corroborer cette étude en ce qu'il semblerait que le dispositif (le regard de Précrime en l'occurrence, dans le film *Minority Report*) ne permet pas d'empêcher la commission des meurtres passionnels, sans préméditation, soit des meurtres commis par des sujets non rationnels, mais seulement des meurtres avec préméditation, soit des meurtres commis par des sujets rationnels.

Comme expliqué précédemment, nos données nous présentent également le modèle de visibilité que constitue le synoptique, qui représente la situation symétrique par rapport au panoptique en ce qu'une quantité importante d'éléments surveillants peuvent se concentrer sur un individu ou une petite quantité d'individus à observer. Comme le précise G. Leclerc (2006), ce n'est pas le nombre d'individus qui compte mais la situation asymétrique du regard. Le modèle de visibilité du synoptique a été avancé par T. Mathiesen (1997) mais il s'agit en réalité d'une technologie archaïque, en témoigne notamment la structure du Colisée de Rome (Leclerc, 2006). Le synoptique s'est intensifié à l'époque contemporaine avec l'arrivée de la télévision (Leclerc, 2006). K.D. Haggerty et R.V. Ericson avancent ce modèle de visibilité, en se basant sur les écrits de T. Mathiesen, pour ne parler que de la question de la surveillance des « puissants » en expliquant que celle-ci est rendue possible par les *mass media*, la télévision ou par le biais de petites caméras permettant de filmer des violences policières (Haggerty et Ericson, 2000). Nos données permettent effectivement de comprendre que le synoptique est à l'œuvre lorsqu'il est question de la surveillance des « puissants » mais vont plus loin : le synoptique est appliqué dans la vie quotidienne (la technologie *SeeChange* améliorée du film *The Circle*), pour retrouver une personne, par exemple une fugitive (la technologie *SoulSearch* du film *The Circle*), pour retrouver un enfant porté disparu (la technologie *ChildTrack* du film *The Circle*), pour observer la vie d'un groupe identifié d'individus (*Cabin in the Woods*), pour observer les plus beaux moments de la vie d'une personne (la diffusion du film-mémoire dans le film *The Final Cut*), pour identifier le meurtrier et la

victime dans une affaire de meurtre (les technologies utilisées par Précrime dans le film *Minority Report*). Ainsi, les *mass media*, la télévision et les caméras permettraient une surveillance synoptique de toutes les catégories de la population selon nos données, pas simplement des « puissants ».

Ces différents développements permettent donc d'expliquer comment le *surveillant assemblage* et la métaphore panoptique s'actualisent dans les films sélectionnés et permettent, ainsi, de donner au *surveillant assemblage* une dimension empirique, pratique. Ces informations nous permettent également de nous prononcer sur l'hypothèse de départ. Le *surveillant assemblage* est effectivement en mesure de bien rendre compte de la surveillance présente dans les films sélectionnés. La vision du monde des créateurs de films sélectionnés nous donnent effectivement à voir une surveillance qui se déploie selon un *surveillant assemblage*. Les quelques nouveautés et différences relevées par rapport à la théorisation ne sont pas de nature à remettre en cause la pertinence de ce modèle théorique mais simplement à le préciser d'avantage, à le nuancer et à le mettre à jour selon un point de vue culturel. En revanche, nos données suggèrent que la métaphore panoptique, contrairement à ce qu'avancent les auteurs du *surveillant assemblage*, n'est pas insuffisante pour parler de la surveillance contemporaine. En effet, bien que ce modèle de visibilité ait été conçu en 1975 et concernait les sociétés disciplinaires, autant la structure architecturale que la modification du comportement inhérente à une surveillance possible mais invérifiable sont présentes dans les films analysés, dont la date de sortie varie entre 2002 et 2018. Avancer du savoir sur la surveillance ne peut donc pas faire l'économie de développements sur le modèle de visibilité du panoptique (et du synoptique), selon nos données.

2. Dangers et résistances

Comme nous l'avons déjà introduit plus haut dans ce travail, les *surveillance studies* ont une vocation éthique et politique (Castagnino, 2018). Face à l'absence de réaction sociale face aux pratiques de surveillance (Ball *et al.*, 2012, p. 4), les auteurs de ce courant souhaitent dévoiler largement ces pratiques de surveillance, qui sont de nature à favoriser les discriminations, l'exclusion et d'autres formes d'injustice (Castagnino, 2018) afin que les citoyens soient éclairés quant aux menaces qui pèsent sur eux (Castagnino, 2018), G. Sewell et J.R. Braker disaient, déjà en 2001, « *ni bonne, ni mauvaise, mais dangereuse : la surveillance comme paradoxe éthique* » (le titre de la publication de G. Sewell et J.R. Braker, 2001, traduit dans Castagnino, 2018, p. 13). Les

auteurs du courant alertent des dangers en matière de vie privée, de libertés individuelles, d'égalité des chances, de stigmatisation des populations, notamment par le critère de ce qui est appelé la « race », etc. qu'entraîne la surveillance.

La science-fiction, nous l'avons vu, a cette faculté de cerner les préoccupations collectives d'une époque et permet de parler « *franchement de la société qui la conçoit et la consomme* » (Lacroix et Prémont, 2016, p. 1). En ce qui concerne notre objet de recherche, cela signifie que la science-fiction permettrait de bien mettre en évidence, parfois en forçant le trait, certains risques que fait peser la surveillance sur plusieurs de nos droits. C'est ce que nous avons retrouvé dans nos données. En effet, tous les films analysés nous présentent des éléments de nature à effrayer, bien qu'ils ne constituent pas des films d'horreur, à l'exception de *The Cabin in the Woods*, et à nous alerter sur certaines conséquences néfastes de la surveillance sur nos libertés, ce qui vient appuyer le discours des *surveillance studies*. La surveillance serait, à ce propos, si invasive que l'acte suicidaire de cette jeune fille expliqué dans le film *The Final Cut*, qui a eu lieu lorsqu'elle a appris qu'elle avait un implant Zoé, peut être compris comme seule échappatoire qu'elle ait trouvé face aux pratiques de surveillance, comme vu précédemment. Dans la suite de ce développement, nous tenterons de présenter ces différents dangers identifiés dans nos données.

La notion de vie privée, premièrement, est sérieusement mise en danger en ce que tous les éléments de notre vie sont filmés et rendus transparents, permettant de croiser d'autres données qui fournissent une grande quantité d'informations personnelles, allant jusqu'à filmer les moments les plus intimes de notre existence, et parfois à notre insu. Les éléments surveillants sont, par ailleurs, capables de nous suivre en s'approchant très près de notre être. Certains extraits de *The Circle* permettent d'illustrer notre propos : « *il n'y aura plus aucun secret. La vie privée a existé pendant un temps* » (1:36:52) dira Mae Holland ; « *fier ? Fier de quoi ? De ce mépris total pour la vie privée ? De l'utilisation des données personnelles pour s'enrichir et tout contrôler ? J'suis pas fier, et c'est pas ce que j'ai voulu créer* » (45:33) dira Ty Lafitte à Mae Holland. Un passage du même film permet de comprendre que la surveillance menace notre vie privée jusqu'à atteindre notre intimité : alors que Mae Holland, qui teste le dispositif de la caméra *SeeChange* améliorée, appelle ses parents, celle-ci se retrouve face à ces derniers en train d'avoir des relations intimes, filmées par la caméra *SeeChange* présente dans leur chambre. Les

images sont visionnées par les millions d'internautes qui observent la vie de Mae Holland. Les parents de Mae Holland couperont alors définitivement leurs caméras.

Nos données permettent également d'alerter, deuxièmement, sur l'existence d'un vrai danger en matière de stigmatisation. Le film *Eyeborgs* fournit un exemple pertinent pour appuyer notre propos. En effet, comme l'illustre l'image suivante, la technologie des *eyeborgs*, ces petits caméras capables de suivre au plus près la personne, permettent, en plus de filmer la personne, de croiser des données qui fournissent des informations telles que la religion et ce qui est appelé la « race ». Ceci représente un vrai risque en matière de stigmatisation, et vient appuyer les conclusions de S. Browne (2015) selon lesquelles la surveillance est racialisante.



Nos données permettent également, troisièmement et dernièrement, de montrer que la surveillance fait peser sur les individus un risque en matière de violation de la présomption d'innocence et, plus généralement, de violation des principes juridiques liés au procès pénal et à la condamnation pénale. En effet, le film *Minority Report* nous présente une société dans laquelle les individus sont arrêtés et mis en prison parce qu'ils allaient commettre un meurtre. Comme l'explique Witwer à différents agents de Précrime « *je suis sûr que vous comprenez l'inconvénient légal de la méthodologie de précrime (...) Je ne suis pas avec l'association de défense des libertés mais il ne faut pas se tromper : nous arrêtons des gens qui n'ont pas enfreint la loi* » (22:17). Le film montre même que certains prisonniers qui ont été arrêtés par le système Précrime disposaient, en réalité, d'un « rapport minoritaire », ce qui signifie que les précogs n'étaient pas d'accord entre eux. Ceci vient suggérer que certaines personnes ne sont pas simplement arrêtées et mises en prison parce qu'elles allaient commettre un meurtre, mais également lorsqu'elles n'allaient, en réalité, pas en commettre du tout.

Face à ces différents risques et dangers, nous avons identifié, dans nos données, que plusieurs résistances se mettent en place. Nous rappelons ici que le courant des *cultural studies* souhaitent également montrer comment nous agissons face aux structures de pouvoir qui pèsent sur nous, comment nous nous plions devant elles, comment nous y résistons et comment nous les transformons (Chalard-Fillaudeau, 2015). C'est cet aspect de résistance face aux structures de pouvoir dont parlent les *cultural studies* qui attirent notre attention ici. Dans le film *Anon*, le piratage du système apparaît comme une forme de résistance, afin de conserver son anonymat. Comme le dira le personnage Anon : « *ils essayent de me voir, j'essaie de pas être vue et si vous me demandez ce que je pense du système, je vous répondrais qu'il est foireux* » (56:17). L'extrait suivant (1:30:46) permet de répondre, par ailleurs, à la critique qu'on entend parfois selon laquelle on n'aurait aucune raison de résister à la surveillance si on n'a rien à cacher :

- Sal Frieland : « *tu comprends pas, plus tu essayeras de te cacher, plus tu attireras l'attention. Pourquoi est-ce si important que personne ne te connaisse ? Tu passes ton temps à essayer d'effacer le secret des autres, quel est le tien ?* » ;
- Anon : « *il doit forcément y en avoir un ?* » ;
- Sal Frieland : « *tout le monde a quelque chose à cacher* » ;
- Anon : « *c'est ton obsession, ce après quoi tu cours chaque jour de ta vie, ce qui fait que tu ne peux pas comprendre. C'est pas que j'ai quelque chose à cacher, c'est qu'il y a rien que j'ai envie de montrer* ».

Le film *The Circle* nous présente également plusieurs actes de résistance. En effet, alors que Mae Holland demande à Ty Laffite pourquoi ce dernier se cache, celui-ci répond « *parce que j'ai envie de pouvoir faire ce que je veux comme quelqu'un de normal. Je veux pas être tout le temps observé, alors je passe pas mal de temps ici. C'est plus simple* » (44:30), en rajoutant que « *ce que fait The Circle, il faut que ça s'arrête* » (45:20). Un discours de Mae Holland sur scène suggère que plusieurs groupes d'individus tentent également de lutter contre les pratiques du groupe *The Circle* : « *Mais pourtant, il y a beaucoup de gens dans le monde qui n'ont pas encore rejoint The Circle, ils ne veulent pas participer à la construction de la société ou bien, pire encore, ils rêvent de détruire ce que nous avons bâti* » (1:15:21). La dernière scène du film montrant Mae Holland inviter les fondateurs du groupe à mettre en pratique leurs concepts, soit à devenir transparents, peut aussi être comprise comme un acte de résistance. Le discours de son ami Mercer illustre également une résistance « *mais regarde tous ces gens, tu trouves*

vraiment qu'il y a aucun problème ? (...) Ça t'arrive encore de sortir d'ici ? Tous les deux, avant, on allait à l'aventure et on s'amusait, on découvrait des trucs et toi t'étais audacieuse et enthousiaste, et maintenant tu vis tout à travers un filtre » (47:12).

Le film *Minority Report* nous présente plusieurs techniques vues précédemment afin d'échapper à la surveillance et qui peuvent être comprises comme des actes de résistance : la chirurgie des yeux pour changer ses yeux et ainsi ne pas être repéré par les différentes technologies qui scannent les yeux pour l'identification et l'enzyme qui permet de déformer momentanément le visage afin de ne pas être reconnu. Le film évoque également la possibilité de contourner le système en créant un « écho » (réaliser un crime semblable à un crime passé pour que les techniciens de Précrime pensent qu'il ne s'agit que d'un « écho » et, par conséquent, l'effacent).

Dans le film *The Final Cut*, un passage permet de montrer une résistance qui vient dénoncer que le système de l'implant Zoé est néfaste pour la vie privée, et particulièrement pour le droit à l'image : *« mais je crois que tu ne réalises pas l'étendue des dégâts, on n'a aucun moyen de mesurer l'effet irréversible que l'implant Zoé peut causer sur le comportement des gens. Est-ce que je suis filmé ? Je dois dire oui ou non ? Que penseront-ils dans 30 ans si je fais ça ou ça. Et le droit à l'image, Alan ? Celui de ne pas être photographié ? Le droit de ne pas apparaître dans la mémoire de quelqu'un sans savoir qu'on peut être filmé »* (45:00), dit Fletcher à Alan Hakman. Par ailleurs, le personnage Fletcher, trouvant que les pratiques du système *iTech*, qui stockent les nombreux fichiers réalisés à partir des implants Zoé sont compromettantes, se donne pour objectif de faire couler le groupe en dévoilant au grand jour le cas de Charles Bannister, avocat vedette du groupe *iTech* au passé sombre. La pose d'un tatouage électromagnétique, vue précédemment, peut également être comprise comme un acte de résistance. Le film nous montre, par ailleurs, que plusieurs groupes manifestent contre la technologie de l'implant Zoé, comme l'illustre l'image suivante :



Le film *Eyeborgs*, enfin, met en avant une critique quant à la faculté des *eyeborgs* d'agir en cas d'absence d'agents des forces de l'ordre aux alentours : « *qu'est ce qu'il se passe d'après toi si un Eyeborg te chope à faire un truc illégal et qu'il y a pas de flics dans le coin ? Et ben il a le droit de faire ce qui lui chante (...)* Qu'est-ce qui les empêcherait de les armer ? Réfléchis bien, une armée de robots soldats déjà infiltrée dans la société, chargée de débusquer les ennemis du gouvernement » (37:15) explique G-Man, un personnage du film, à Jarett, le neveu du président.

Conclusion

En conclusion de notre recherche, nous pouvons avancer que les films sélectionnés rendent assez bien compte du *surveillant assemblage* en ce que tous les éléments de cette théorie qui sont mesurables sont présents dans les films sélectionnés et analysés. Nous avons cependant constaté certaines nouveautés ou différences par rapport à la théorisation du *surveillant assemblage*, dont nous avons parfois proposé des hypothèses. Nous invitons d'autres chercheurs à investiguer ces nouvelles hypothèses.

Nous avons identifié quatre nouveautés. Premièrement, nous avons rencontré plusieurs autres objectifs ou désirs à la surveillance, que sont l'objectif de prédiction en général et de prédiction du crime plus particulièrement, l'objectif de « réalisation de notre potentiel d'être humain » et l'objectif de santé. Deuxièmement, nos données nous ont montré à voir une technologie de surveillance capable d'intervenir, en cas d'absence d'agents des forces de l'ordre présents, dans le but d'empêcher la commission de l'infraction. Troisièmement, nous avons rencontré le modèle de visibilité du synoptique dans une acception plus large par rapport à ce qu'avancent K.D. Haggerty et R.V. Ericson dans la théorisation du *surveillant assemblage*. Quatrième et dernièrement, nos données suggèrent qu'exister socialement nécessite d'être surveillé. Si ce discours n'a été rencontré que chez les agents de l'État, nous pouvons tirer comme hypothèse que la population opère une surveillance de soi, non plus pour obtenir des avantages sociaux comme le suggèrent les auteurs de la théorie, mais pour exister socialement. Ainsi, la population jouerait « le jeu » d'être surveillé, consciemment ou non, pour bénéficier d'une existence sociale, pour participer à la vie sociale.

Nous avons également rencontré trois différences par rapport à la théorisation du *surveillant assemblage*. La première réside dans le fait qu'il ne nous semble pas que la population opère une surveillance de soi afin de conserver ou d'augmenter certains avantages sociaux. La seconde différence suggère qu'à côté de la surveillance effective et systématique, c'est parfois l'objectif de transparence qui est davantage mis en avant dans les films sélectionnés. La troisième et dernière différence réside dans le fait que la surveillance, ou la transparence, des « puissants » ne serait pas peu profonde, contrairement à ce qu'avancent les auteurs de la théorie. Nous avons émis deux hypothèses à ce sujet, qui peuvent par ailleurs se recouper. La première était que la surveillance des « puissants » s'est intensifiée depuis la théorisation du *surveillant assemblage*, ce qui suppose que les créateurs de films ont eu la volonté de rendre compte

de la surveillance contemporaine. La seconde suggérait une dimension politique dans la sous-culture des créateurs de films, qui souhaiteraient voir plus de surveillance ou de transparence chez les « puissants ».

Nos données nous ont également permis de rencontrer, à plusieurs reprises, les éléments de la métaphore panoptique de M. Foucault. Que ce soit en ce qui concerne la position asymétrique du regard (un petit nombre qui permet de voir un grand nombre) qu'en ce qui concerne la faculté de changement de comportement par un regard toujours possible et invérifiable, nos données permettent de rendre compte de la métaphore panoptique. Nos données viennent, par ailleurs, préciser les éléments de ce modèle de visibilité en ce qu'il semblerait qu'en ce qui concerne le meurtre, la faculté de changement de comportement n'interviendrait qu'en cas de meurtre commis avec préméditation. Nos données permettent ainsi d'amener des éléments de réponse sur la controverse qui existe quant à la pertinence d'avancer la métaphore panoptique pour rendre compte de la surveillance contemporaine. Nos données viennent également rencontrer le modèle de visibilité du synoptique, qui correspond à la situation symétrique par rapport au panoptique, dans une acception plus large que ce qu'avancent les auteurs de la théorie.

Ces différents éléments permettent ainsi de répondre à notre question de recherche, qui consistait à se demander comment le *surveillant assemblage* et la métaphore panoptique s'actualisent dans la culture que constituent les films sélectionnés. Il est intéressant de noter que nous observons donc une actualisation d'une théorie de la surveillance et de deux modèles de visibilité dans la culture que constituent les films sélectionnés alors que les créateurs de films n'ont peut-être pas de connaissance sociologique ou criminologique sur le sujet, en tout cas nous ne disposons pas de l'information nécessaire pour le savoir.

Nous ne rattachons pas forcément les éléments nouveaux et les différences par rapport au *surveillant assemblage* au fait que la théorie ne serait pas à jour, sauf concernant l'hypothèse que nous avons émise selon laquelle la surveillance des « puissants » s'est intensifiée depuis la théorisation du *surveillant assemblage* et que les créateurs de films ont souhaité rendre compte de la surveillance contemporaine telle qu'elle se déploierait. Ces éléments nouveaux et ces différences ne sont pas de nature à remettre en question la théorie mais à la préciser davantage et à la nuancer sur quelques aspects, à partir de données relevant de la culture, celle des films sélectionnés.

Nos données ont permis de mettre en évidence, globalement, la façon dont le contrôle social opéré par la surveillance se donne à voir dans les films sélectionnés et permettent de mettre en évidence des structures de pouvoir qui entourent la population, ce qui correspond bien aux objectifs des *cultural studies*. Il est également intéressant de noter que nos données, qui traitent de la surveillance, nous donnent également à voir un contrôle du « crime », conformément à la criminologie culturelle et à la criminologie culturelle visuelle, bien que le genre « policier » ne faisait pas partie des critères de sélection des films. À ce propos, la criminologie culturelle attirait notre attention sur le fait que les institutions médiatiques relayent souvent des données fournies par la police et les agences judiciaires, qui sont sélectionnées, et contribuent donc à produire une compréhension réduite de la criminalité et de la lutte contre celle-ci. Nous comprenons donc que le contrôle social, opéré à travers la surveillance, qui nous est présenté dans les films ne représente qu'une image réduite du contrôle social opéré à travers la surveillance. Les données que nous avons analysées confirment également les conclusions de la criminologie culturelle lorsqu'elle avance que d'un *policing the crisis* (Hall et al., 1978), nous sommes passés à un *entertaining the crisis* (Ferrell, 1999). Globalement, et conformément aux enseignements de la criminologie culturelle, nos données permettent de comprendre que les films sont constitutifs d'un certain maintien de l'ordre, ou en tout cas contribuent à en dessiner les contours, puisque dans un contexte postmoderne, que nous avons défini plus haut, le maintien de l'ordre se présente comme un ensemble de pratiques tant visuelles que sémiotiques (Manning, 1998).

Certains limites ont été pointées du doigt dans notre recherche. Nous estimons qu'il est important et pertinent de les rappeler dans la conclusion de notre recherche.

Premièrement, les résultats de notre recherche n'ont qu'une portée limitée en ce qu'ils reposent sur des films de science-fiction. Les *cultural studies*, la criminologie culturelle et la criminologie culturelle visuelle attirent notre attention sur le fait que nous sommes là en présence d'un savoir développé à partir des produits culturels d'une sous-culture, celle des créateurs de films. Il nous faut être au clair avec le fait que les créateurs des films raisonnent dans l'épistémê de leur contexte socio-historique, ce qui signifie qu'ils raisonnent dans les limites des schèmes du groupe social auquel ils appartiennent, et actualisent donc, à travers les films, ces différents schèmes sociologiquement et historiquement ancrés, nous montrant une certaine vision du monde. Les films ne nous

présentent donc, en réalité, que ce qui est pensable dans un contexte spécifique (sociologique et culturel) et vendable.

Deuxièmement, les films sélectionnés sont tous soit d'origine américaine, soit coproduits avec les États-Unis d'Amérique, ce qui vient réduire davantage la portée de nos résultats.

Troisièmement, il nous faut être conscient que les films peuvent être interprétés comme étant des productions idéologiques (Faroult, 2003), bien que les créateurs et les téléspectateurs peuvent ne pas en avoir conscience.

Quatrièmement, il nous faut également être conscient du fait que la science-fiction peut s'avérer propagandiste ou moralisatrice, même si les risques sont faibles en l'espèce, à notre estime, notamment parce que les films ne mettent pas en évidence des super-héros (Lacroix et Prémont, 2016).

Cinquième et dernièrement, il a été montré qu'en matière de films, les interprétations divergent entre les téléspectateurs, qui retiennent par ailleurs des aspects différents (Esquenazi, 2012). Ceci signifie que les résultats de notre recherche ne reposent que sur notre propre interprétation des films, ce qui vient limiter davantage la portée de nos résultats.

Pour conclure cette conclusion, nous proposons de présenter certaines préoccupations sociales qui ressortent de l'analyse que nous avons faite. Ici aussi, la limite qui consiste à être conscient que la présentation des résultats repose sur l'interprétation du chercheur est à garder à l'esprit. Dans la suite de ce point, nous partons du principe que les films analysés nous présentent un seul type de société et ferons ainsi usage du terme « la société ». Les films analysés nous donnent à voir une société sous haute surveillance où tout doit être surveillé et transparent, utilisant pour ce faire plusieurs technologies (implants qui filment toute la vie de l'individu, de nombreuses caméras, parfois placées à l'insu des individus, une puce placée chez les individus, un bracelet métallique, un scanner de chaleur ou des yeux, etc.), si bien que lorsque les données d'une personne ne sont pas publiques et immédiatement visibles ou accessibles, cela interpelle. Tout ce qui concerne les individus, y compris les individus considérés comme « puissants » doit ainsi être connu dans le présent, le passé, mais également dans le futur, avec cet objectif de prédiction que nous avons identifié. Cette société illustrée par les données analysées est telle que les individus qui ne sont pas surveillés sont considérés

comme étant sans existence, comme étant des « fantômes », mettant en évidence que l'anonymat constitue l'ennemi de la société à combattre. Pour assurer la surveillance effective et la transparence, tout doit être connecté (renvoyant au concept de *assemblage*). Ainsi, les caméras sont connectées entre elles, les données sont couplées pour fournir toujours plus d'informations, les individus sont connectés en ligne et rassemblés pour observer la vie d'une personne ou pour retrouver une personne, etc. La disparition de la disparition, dont parlent les auteurs du *surveillant assemblage*, est donc effectivement de mise dans cette société illustrée par les films sélectionnés. Par ailleurs, dans cette société, les dispositifs surveillants ne se contentent pas de surveiller et de collecter des informations mais indiquent, parfois, une dimension normative en indiquant à l'individu ce qu'il doit faire dans telle ou telle situation. Parfois même, en l'absence d'agents des forces de l'ordre, les éléments surveillants peuvent agir à leur place. Les exemples vus permettent de comprendre que dans cette société, plusieurs droits sont compromis, comme le droit à la vie privée et à l'image. Plusieurs risques en matière de stigmatisation ont également été repérés. C'est donc une société dans laquelle la surveillance est vue comme pouvant être problématique qui nous est présentée par les créateurs des films sélectionnés, en témoignent d'ailleurs les nombreux actes de résistance identifiés ainsi que les critiques que certains personnages formulent face aux pratiques de surveillance. Ces différents éléments renvoient ainsi au discours critique des *surveillance studies*, que nous avons développé, et permettent, nous semblent-ils, et bien qu'il s'agisse d'éléments renvoyant au domaine de la culture, d'alimenter les discussions autour des questionnements sur les formes normales et pathologiques de la surveillance dans la société, dont nous avons parlé dans le premier chapitre de ce travail. Ainsi, si nous considérons personnellement la surveillance comme une activité sociale normale en soi, qui permet de rencontrer les objectifs de sécurité, de justice et de gouvernance indispensables à la vie sociale, nous pensons que son expansion, son caractère intensif et les risques qu'elle fait peser sur les droits des individus, illustrés dans les films sélectionnés, sont de nature à alimenter les débats sur ce qui est considéré comme étant un contrôle social normal et pathologique dans la société.

Bibliographie

- Agar J. (2003). *The government machine: A revolutionary history of the computer*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
<https://mitpress.mit.edu/9780262533881/the-government-machine/>
- Aïm O. (2020). *Les théories de la surveillance. Du panoptique aux Surveillance Studies*. Armand Colin. <https://www.cairn.info/les-theories-de-la-surveillance--9782200623494.htm>
- Amis K. (1961). *New Maps of Hell: a survey of science fiction*. Londres, Gollancz.
- Anderson S.E, Howard G.J. (1998). *Interrogating Popular Culture: Deviance, Justice, and Social Order*. Guilderland, NY: Harrow & Heston.
- Appadurai A. (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1996.
- Bailey F.Y. et Hale D.C. (1998). *Popular Culture, Crime, and Justice*. Belmont, CA: West/Wadsworth.
- Ball K.D. (2001). Situating workplace surveillance: Ethics and computer based performance monitoring. *Ethics and Information Technology*, 3(3), pp. 209-221.
<https://doi.org/10.1023/A:1012291900363>
- Ball K.S., Haggerty K.D., Lyon D. (2012). Introducing surveillance studies. In Ball K.S., Haggerty K.D., Lyon D. (Eds). *The Routledge Handbook of Surveillance Studies*, New York, Routledge, pp. 1-11.
<https://doi.org/10.4324/9780203814949-7>
- Bentham J. (1812), Panopticon versus New South Wales. *Work*, éd. Bowring, t. IV.
- Bigo D. (2005). Globalized (in) security: the field and the ban-opticon, In Solomon J., Sakai N. (Eds.). *Translation, Biopolitics, Colonial Difference*, Honk Kong, University of Hong Kong Press (Traces: A Multilingual Series of Cultural Theory and Transition), pp. 5-49.
- Boutinet J-P. (2006). L'individu-sujet dans la société postmoderne, quel rapport à l'évènement ?. *Pensée plurielle*, 13(3), pp. 37-47.
<https://doi.org/10.3917/pp.013.0037>

- Browne S. (2015). *Dark matters: On the surveillance of blackness*. Durham, NC: Duke University Press.
- Castagnino F. (2018). Critique des surveillance studies. Éléments pour une sociologie de la surveillance. *Déviance et société*, vol. 42, no. 1, 2018, pp. 9-40.
<https://doi.org/10.3917/ds.421.0009>
- Cervulle, M., Quemener, N. (2018). *Cultural studies : théories et méthodes* (2e édition.). Armand Colin. *Communication*, vol. 37/2.
<https://doi.org/10.4000/communication.12326>
- Chalard-Fillaudeau, A. (2015). *Les études culturelles*. P.U.V.
<https://www.cairn.info/les-etudes-culturelles--9782842924386.htm>
- Clarke R. (1988). Information technology and dataveillance. *Communications of the ACM*, 31, 5, pp. 498-512. <https://doi.org/10.1145/42411.42413>
- Cohen S., (1972). *Folks Devils and Moral Panics*. London: Macgibbon & Kee.
- Coll S. (2015). *Surveiller et récompenser. Les cartes de fidélité qui nous gouvernent*, Zurich, Seismo.
- Darbellay F. (2014). Où vont les studies ? Interdisciplinarité, transformation disciplinaire et pensée dialogique. *Questions de communication*, 25, pp. 173-186. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9012>
- Davis M. (1998). *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York:Henry Holt.
- Deleuze G. (1990). Post-scriptum sur les sociétés de contrôle. In *Pourparlers*, Paris : Minuit.
- Esquenazi J-P. (2007). *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, A. Colin.
- Esquenazi J.-P. (2012). L'interprétation du film. *Cinéma*, vol. 23, n° 1, pp. 35-54.
- Faccioli P. (2007). La sociologie dans la société de l'image. *Sociétés*, 2007, vol. 95, n° 1, pp. 9-18. <https://doi.org/10.3917/soc.095.0009>
- Faroult D. (2003), Les scénarisations dominantes des opérations techniques. *Cahier Louis-Lumière*, vol. 1 n° 1, p. 26-41. <https://doi.org/10.3406/cllum.2003.850>

- Ferrell, J., Sanders, C.R. (1995). *Cultural criminology*. Boston: Northeastern University Press.
- Ferrell J. (1996). *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Boston: Northeastern Univ. Press
- Ferrell J. (1998). *Criminalizing popular culture*. Voir Bailey F.Y. et Hale D.C. (1998). *Popular Culture, Crime, and Justice*. Belmont, CA: West/Wadsworth, pp. 71-83.
- Ferrell J. (1999). Cultural Criminology. *Annual Review of Sociology* 25, pp. 395-418.
- Ferrell J., Websdale N. (1999). *Making Trouble: Cultural Constructions of Crime, Deviance, and Control*. Hawthorne, NY: Aldine de Gruyter.
- Foucault M. (1975). *Surveiller et Punir*. Gallimard, Paris.
- Freeman A. (1999). *Big Brother Turning into a Big Bother*. The Globe and Mail.
- Giddens A. (1994). *Beyond left and right: the future of radical politics*. Stanford University Press.
- Graham S. (1998). Spaces of Surveillant Simulation: New Technologies, Digital Representations, and Material Geographies. *Environment and Planning D: Society and Space* 16(4): pp. 483–504. <https://doi.org/10.1068/d160483>
- Gray J. (2006). *Watching with the Simpsons: Television, Parody, and Intertextuality*. New York, Routledge (coll. « Comedia »), p. 199. <https://doi.org/10.4324/9780203961360>
- Haggerty K.D, Ericson R.V. (1997). *Policing the Risk Society*. Oxford, Clarendon Press.
- Haggerty K.D., Ericson R.V. (2000), The surveillant assemblage. *The British journal of sociology*, 51(4), pp. 605-622. <https://doi.org/10.1080/00071310020015280>
- Haggerty K.D. (2006). The tear down the walls: on demolishing the Panopticon. In Lyon D. (Ed.), *Theorizing Surveillance. The Panopticon and beyond*, Cullompton, Willan, pp. 23-45. <https://doi.org/10.4324/9781843926818>
- Hall S., Jefferson T. (1976). *Resistance through the Rituals: Youth Culture In Post-War Britain*. Londres, Hutchison Publications.

- Hall S., Critcher C., Jefferson T., Clarke J., Roberts B. (1978). *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*, Hound-mills, UK: MacMillan.
- Hamm M.S, Ferrell J. (1994). Rap, cops, and crime: clarifying the 'cop killer' controversy. *ACJS Today*, 13:1,3,29.
- Hier S.P., Greenberg J. (2009). David Murakami Wood's "Situating Surveillance Studies". *Surveillance & Society*, 7, 1, 71-75.
<https://doi.org/10.24908/ss.v7i1.3309>
- Higgs E. (2004). *The information state in England: The central collection of information on citizens since 1500*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Kane S. (2011). Reversing the ethnographic gaze: Experiments in cultural criminology. In *Cultural Criminology* (1st ed.), pp. 195-208.
<https://doi.org/10.4324/9781315095202-9>
- Kemp S.J. (2012). Constructivist criteria for organising and designing educational research: How might an educational research inquiry be judged from a constructivist perspective?. *Constructivist Foundations*, 8(1), pp. 118-125.
- Koskela H. (2011). Hijackers and humble servants: Individuals as camwitnesses in contemporary control work. *Theoretical Criminology*, 15, 3, pp. 269-282.
<https://doi.org/10.1177/1362480610396646>
- Leclerc G. (2006). *Le regard et le pouvoir*. P.U.F.
- Leman-Langlois S. (2011). Qu'est-ce que la surveillance ? In *Sphères de surveillance*, Presses de l'Université de Montréal, pp. 7-25.
<https://doi.org/10.4000/books.pum.8340>
- Lyon D. (1994). *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Lyon D. (2001). *Surveillance Society: Monitoring Everyday life*. Buckingham, Open University Press.
- Lyon D. (2002). Surveillance Studies: understanding visibility, mobility and the phenetic fix. *Surveillance & Society*, 1, 1, pp. 1-7.
<https://doi.org/10.24908/ss.v1i1.3390>

- Maigret É. (2013). Ce que les cultural studies font aux savoirs disciplinaires : Paradigmes disciplinaires, savoirs situés et prolifération des studies. *Questions de Communication (Nancy)*, 24, pp. 145-167.
<https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8684>
- Manning P.K. (1998). *Media loops*. Voir Bailey F.Y. et Hale D.C. (1998). *Popular Culture, Crime, and Justice*. Belmont, CA: West/Wadsworth, pp. 25-39.
- Marx G.T. (2015). Surveillance Studies. In Wright J.D. (Ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Science (Secon Edition)*, Oxford, Elsevier, pp. 733-741.
- Mathiesen T. (1997). The viewer Society Michel Foucault's "Panopticon" Revisited. *Theoretical criminology*, 1(2), pp. 215-234.
<https://doi.org/10.1177/1362480697001002003>
- May T. (1993). The System and Its Factures: Gilles Deleuze on Otherness. *Journal of the British Society for Phenomenology* 24(1): pp. 3-14.
- McRobbie A., Thornton S.L. (1995). Rethinking 'moral panic' for multi-mediated social worlds. *The British Journal of Sociology*, 46(4), pp. 559-574.
<https://doi.org/10.2307/591571>
- Meyrowitz J. (1985). *No Sense of Place: the impact of electronic media on social behavior*. Oxford University Press.
- Miller J.A. (1995). *Struggles over the symbolic: gang style and the meanings of social control*. Voir Ferrell, J., Sanders, C.R. (1995). *Cultural criminology*. Boston: Northeastern University Press, pp. 213-34.
- Monahan T. et Torres R.D. (2010). *Schools under surveillance: Cultures of control in public education*. Rutgers University Press.
- Moriceau J.-L. (2019). Peut-on généraliser ? In *Recherche qualitative en sciences sociales : s'exposer, cheminer, réfléchir ou l'art de composer sa méthode*, pp. 289-293. Éditions EMS, management & société.
<https://www.cairn.info/recherche-qualitative-en-sciences-sociales--9782376871484-page-289.htm>

- Nagels, C., et Vanhamme, F. (2022). Wall Street à Hollywood : une perspective de criminologie culturelle visuelle. *Criminocorpus* (Revue).
<https://journals.openedition.org/criminocorpus/10354>
- Nicolaou L.-J. (2013). L'idéologie dans la SF américaine. *Les Inrocks 2 : la SF à l'écran*, n° 52 (été), p. 63.
- Norris C. et Armstrong G. (1997). « Categories of Control: The social Construction of Suspicion and Intervention in CCTV Systems ». Report to ERSG; Department of Social Policy, University of Hull.
- Nyberg A.K. (1998). *Comic books and juvenile delinquency: a historical perspective*. Voir Bailey F.Y. et Hale D.C. (1998). *Popular Culture, Crime, and Justice*. Belmont, CA: West/Wadsworth, pp. 61-70.
- Orwell G. (1949). *1894*, Éditions Gallimard.
- Paquette J. (2018), De la société disciplinaire à la société algorithmique : considérations éthiques autour de l'enjeu du Big data. *French Journal For Media Research*.
- Park, H. H., Oh, G. S., et Paek, S. Y. (2012). Measuring the crime displacement and diffusion of benefit effects of open-street CCTV in South Korea. *International Journal of Law, Crime and Justice*, 40(3), pp. 179-191.
<https://doi.org/10.1016/j.ijlcrj.2012.03.003>
- Patton P. (1994). MetamorphoLogic: Bodies and Powers. In *A Thousand Plateaus*, *Journal of the British Society for Phenomenology* 25(2): pp. 157-69.
- Poster M. (1990). *The mode of information: Poststructuralism and social context*. Chicago, University of Chicago Press.
- Potter G.W., Kappeler V.E. (1998). *Constructing Crime: Perspectives on Making News and Social Problems*. Prospect Heights, IL: Wavelan.
- Prémont K. et Lacroix I. (2016). *D'Asimov à Star Wars: Représentations politiques dans la science-fiction* (1st édition). Les presses de l'Université du Québec.
- Rafter N. (2014). Introduction to Special Issue on Visual Culture and the Iconography of Crime and Punishment. *Theoretical Criminology*, 2014, vol. 18, n° 2, p. 127–133. <https://doi.org/10.1177/1362480613510547>

- Rafter N, Brown B. (2018). *The Oxford Research Encyclopedia of Crime, Media, and Popular Culture*. Oxford, Oxford U. Press.
- Redhead S. (1995). *Unpopular Cultures: The Birth of Law and Popular Culture*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Rumpala Y. (2010). Ce que la science-fiction pourrait apporter à la pensée politique. *Raisons politiques*, vol. 40, n° 4, pp. 97-113. <https://doi.org/10.3917/rai.040.0097>
- Sewell, G., & Barker, J. R. (2001). Neither good, nor bad, but dangerous: Surveillance as an ethical paradox. *Ethics and Information Technology*, 3(3), pp. 181–194. <https://doi.org/10.1023/A:1012231730405>
- Soulez G. (2011). *Quand le film nous parle : Rhétorique, cinéma, télévision*. P.U.F.
- Turow J. (2006). Cracking the Consumer Code: Advertisers, Anxiety and Surveillance. In Ericson R.V., Haggerty K.D., Eds., *The new politics of surveillance and visibility*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 279-307.
- Van Campenhoudt, L., Marquet, J., & Quivy, R. (2017). *Manuel de recherche en sciences sociales* (5e éd.). Dunod.
- Vanhamme, F. (2014). La régulation des troubles d'hier à aujourd'hui : quel témoignage des romanciers? In "Justice!" *Des mondes et des visions*, Volume 2, pp. 166-187, *Erudit/Livres et Actes Canada*, Montréal, 2014. <https://www.erudit.org/fr/livres/hors-collection/justice-mondes-visions--978-2-9813073-1-6/000171li/>
- Whitaker R. (1999). *The end of privacy: How total surveillance is becoming a reality*. New York, The New Press.

Sites internet :

<https://www.maforteresse.com/guide/quels-sont-les-pays-avec-le-plus-de-cameras-de-surveillance.html>, consulté le 24 septembre 2022.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Panopticon>, consulté le 22 septembre 2022.

<https://cnrtl.fr/definition/film>, consulté le 27 septembre 2022.

<https://www.cnrtl.fr/definition/science-fiction>, consulté le 27 septembre 2022.

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_featuring_surveillance, consulté le 28 septembre 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=CzawnOefWy4&ab_channel=Topster, consulté le 28 septembre 2022.

Annexe

Anon, 2018, Andrew Niccol

L'histoire se situe dans un futur proche dans lequel l'humanité est plongée dans une société dystopique hautement technologisée. Au sein de cette société, il est exigé par le gouvernement que chaque individu reçoive et porte en permanence un implant oculaire qui enregistre tout ce que la personne voit. Par l'effet de cet implant, qui croise les données de la vision avec d'autres données, chaque personne a accès aux informations des personnes qu'elle croise, peu importe l'endroit : le nom, l'âge, la profession, les conversations sous-titrées entre deux personnes, la musique écoutée dans telle voiture, etc. L'implant permet également l'accès aux informations concernant les choses, telles que les choses commercialisées. Ce monde dans lequel les personnages sont plongés est tel que lorsque Sal Frieland, lieutenant de première classe interprété par Clive Owen, croise une personne dans la rue avec l'inscription « Unknown-Error », n'affichant aucune information, il est interpellé. Dans ce monde futuriste, le travail d'enquête consiste à aller regarder les enregistrements de la victime, des suspects ou de témoins afin de savoir ce qu'il s'est passé. Ces enregistrements sont stockés dans la technologie de « l'éther ». L'accès aux enregistrements est uniquement donné aux forces de l'ordre. L'intrigue du film repose sur le fait que soudainement, lorsque les agents de police essayent de résoudre un cas de meurtre en allant vérifier les enregistrement visuels de la victime, dans le but d'identifier le coupable, ils constatent que les images montrent l'assassinat de la victime du point de vue de l'auteur des faits, ce qui signifie que l'auteur des faits a piraté le système de l'implant oculaire de la victime : la victime voyait ce que l'auteur voyait, la victime a vu son propre assassinat, soit le point de vue de l'auteur. Ainsi, l'auteur a protégé son anonymat, car il n'est pas présent dans les enregistrements visuels de la victime. Par ailleurs, en plus de détourner la vision de la victime au moment de la tuer, cette personne a fait en sorte de pirater le système de l'éther afin d'y avoir accès et de modifier tous les enregistrements de la victime avant le meurtre et qui sont de nature à l'identifier. Des cas semblables se multiplient. Les policiers réalisent que l'auteur des faits est, à chaque fois, une personne que la victime a embauché afin d'effacer les enregistrements de choses qu'elle voulait cacher, comme une liaison secrète ou une affaire de crime en col blanc. Cette personne, c'est cette femme dont Sal a croisé le passage un jour dans la rue et pour qui aucune information n'était disponible, l'indication « Unknown-Error » s'affichait lorsqu'on croise son passage. Sal et ses collègues se

lancent dans une enquête pour essayer de comprendre qui elle est et pourquoi elle fait cela, dans le but de la stopper. Pour ce faire, Sal propose de l'embaucher, prétendant qu'il a besoin de ses services. Sal sert alors d'appât et se crée une couverture : il travaille dans une boîte de courtage, il a une femme, sa vie est une réussite totale, tout cela dans le but de camoufler sa carrière dans les forces de l'ordre, afin de ne pas être démasqué. Il va alors créer une situation que ce nouveau Sal aurait voulu effacer : une liaison avec une prostituée. Dans un forum du « dark éther » que les autres victimes ont aussi utilisé, il essaye de la joindre. Il y parvient. Le pseudonyme qu'elle utilise est « Anon ». Le but est de la rapprocher suffisamment d'un de ses collègues, Lester, afin que ce dernier scanne sa fréquence et parvienne à avoir accès à ses archives des meurtres, via son « proxy ». Mais Lester n'y est pas parvenu. Par ailleurs, elle n'a pas réservé le même traitement qu'à ses autres clients : elle n'a pas tué Sal. L'équipe fait alors appelle à Cyrus Frears, un expert en informatique et en décryptage pour avoir accès à ce qu'elle voit en temps réel. Le commissaire se charge également de l'affaire car, comme il l'explique, l'anonymisation est un réel problème pour le système. Sal Frieland reprend sa couverture et, afin de rentrer à nouveau en contact avec elle, se fait passer, cette fois-ci, pour un acheteur de drogue. Il demandera alors à Anon d'effacer le passage compromettant. Finalement, Sal Frieland entreprend une liaison avec Anon. Mais Anon finit par découvrir la vraie identité de Sal Frieland et décide de se venger : elle prend possession de la vision de Sal, lui fait voir des images violentes et déroutantes : l'illusion que quelqu'un le frappe violemment, qu'un chien l'agresse ou que des souris ont envahi son appartement. Elle efface également tous les enregistrements visuels de son fils décédé et lui fait revoir le moment du décès de ce dernier, c'est-à-dire lorsqu'il a été percuté par une voiture. Elle efface aussi les enregistrements visuels de son fils présents chez son ex-femme, la mère de son fils décédé, afin que Sal n'ait aucun moyen de revoir des enregistrements de son fils. Elle parvient à le faire accuser du meurtre de son voisin. Sal est assigné à domicile et est surveillé. Lorsqu'elle est à nouveau confrontée à Sal, elle lui explique qu'en réalité, quelqu'un tue ses clients en faisant croire que c'est elle. La pirate s'est, en réalité, faite piratée. La réalité, c'est que Cyrus Frears, l'expert en informatique et en décryptage que la police a embauché, s'avère être le « le proxy anonyme », qui a mené les policiers sur une fausse piste et a voulu faire croire que l'auteur des différents meurtre était Anon. C'était en réalité lui. Sal Frieland finit par tuer Cyrus Frears alors que ce dernier essayait de faire du mal à Anon.

***The Circle*, 2017, James Ponsoldt**

Le film met en scène un futur proche dans lequel Mae Holland, interprétée par Emma Watson, est intérimaire dans une petite entreprise et décide de quitter son travail pour rejoindre *The Circle*, la plus grosse boîte de services technologiques et de médias sociaux au monde. *The Circle* fonctionne comme un véritable monde à lui tout seul pour ses employés, on y trouve des choses aussi diversifiées qu'un centre de musculation, des magasins, une crèche, des piscines, un centre de yoga, un chenil, une boîte de nuit, une boulangerie, un espace beauté, une clinique, etc. Mae Holland travaille dans le service client et s'occupe des problèmes de base pour les petites agences de publicité. Régulièrement, Eamon Bailey, le fondateur de *The Circle* interprété par Tom Hanks, fait des speeches sur scène devant son public, ses employés, pour parler notamment des dernières innovations à commercialiser. Il présente, entre autres, les petites caméras discrètes *SeeChange*, qu'ils vont commercialiser dans le monde entier et qui permettent, en plus de filmer, de collecter un tas de données en temps réel (météo, densité de l'air, biométrie, reconnaissance faciale, etc.). Ces caméras *SeeChange* sont aussi placées partout dans l'entreprise *The Circle*. Plusieurs autres technologies sont développées par *The Circle*, comme ces bracelets métalliques portés au poignet des employés et qui permettent de contrôler des choses aussi variées que le rythme cardiaque, le taux de cholestérol ou la qualité de sommeil, ou encore *ChildTrack*, censé retrouver un enfant disparu en nonante secondes grâce à une puce insérée dans le fémur, ce qui permet de réduire les enlèvements, les viols et les meurtres de près de 99%. À chaque speech des leaders de *The Circle*, c'est l'idée de la transparence qui est au centre, si bien que la sénatrice Olivia Santos accepte de soumettre en accès libre un tas de données la concernant telles que ses conversations téléphoniques, ses réunions professionnelles et ses courriels, après le scandale de la sénatrice Williamson qui mettait au cœur des débats la question de la transparence des élus. Un collègue de Mae Holland, Ty Lafitte, septique quant à toutes ces technologies de surveillance développées par l'entreprise, lui montre où sont physiquement stockées toutes ces données. Un soir, Mae décide d'aller faire du kayak dans la baie. Elle manque de se noyer mais est sauvée par une équipe de secours. Ce qui a en réalité sauvé Mae, c'est cette petite caméra *SeeChange* qui filmait la Baie. Un internaute, qui visionnait les phoques de la Baie, a alors vu Mae se noyer en direct et a appelé les secours. Mae Holland et Eamon Bailey font alors un discours sur scène

expliquant les bienfaits de pouvoir tout voir et d'être vu en permanence et Mae annonce publiquement qu'elle va porter, sur elle et en permanence, une caméra *SeeChange* améliorée. Sa vie devient alors totalement transparente. Très vite, elle gagne en popularité mais les choix de Mae ont certains impacts sur ses proches. En effet, alors que Mae a partagé sur son réseau social une sculpture de son ami Mercer, celui-ci a reçu des menaces de la part d'internautes, Mercer ayant utilisé des bois de cerf pour la réaliser. Mercer l'accuse de vivre tout à travers un filtre et décide de couper les ponts avec Mae. Un autre évènement met à mal la vie de ses proches : alors qu'elle porte la caméra *SeeChange* améliorée, Mae appelle ses parents en vidéo-conférence, ce qui la connecte à différentes caméras présentes dans la maison de ses parents, notamment celle présente dans leur chambre, Mae voit alors ses parents avoir des relations intimes, de même que les millions d'utilisateurs qui regardent la vie de Mae à travers sa caméra. Ses parents décident alors de couper leur caméra définitivement. Tout au long du film, différentes technologies sont présentées. Mae fait la promotion, sur scène, face aux employés de *The Circle*, du nouveau logiciel *SoulSearch* qui permet de retrouver n'importe quelle personne en moins de vingt minutes. *SoulSearch* fonctionne de la façon suivante : puisque des millions voire des milliards d'individus sont connectés, il suffit de diffuser des photos de la personne que l'on souhaite retrouver, sachant que la probabilité pour qu'au moins un internaute l'identifie est élevée. Ils font la démonstration sur scène : ils recherchent Fiona Highbridge, condamnée par la justice et fugitive. Une internaute l'identifie dans l'usine dans laquelle elle travaille en à peu près dix minutes. Fiona Highbridge est alors arrêtée par la police. Le public suggère de retrouver Mercer. Mae refuse mais, sous la pression du public, finit par accepter. Un internaute le retrouve mais, sous la pression, Mercer fait un accident de voiture et se tue. Mae Holland s'isole alors quelques jours chez ses parents. Lorsqu'elle revient à *The Circle*, elle fait un discours sur scène dans lequel elle suggère que chaque individu soit en permanence connecté, de manière à ce qu'on n'ait plus jamais à chercher une personne disparue et éviter que ce qu'il s'est passé se reproduise, et propose que Eamon Bailey et Tom Senton, les fondateurs de *The Circle*, appliquent leur concept et deviennent totalement transparents, ce qui ne plait pas à ces derniers. Elle rend alors public les données des fondateurs et place sur chacun d'eux une caméra *SeeChange* améliorée.

Minority Report, 2002, Steven Spielberg

Le film met en scène un Washington futuriste de l'année 2054 dans lequel trois humains mutants, les « Pré-Cognitifs », surnommés « Précogs », peuvent prédire le meurtre grâce à leur don de précognition. Ainsi, les agents de l'organisation gouvernementale Précrime parviennent à éviter les meurtres et à arrêter les futurs meurtriers. Le film commence par mettre en scène l'évitement d'un meurtre passionnel. Le ministère se montre inquiet face aux précogs, puisqu'ils redoutent une faille dans le système. L'intrigue du film se présente comme suit : alors que John Anderton, agent de Précrime incarné par Tom Cruise, est en train d'enquêter pour identifier le futur meurtre de Léo Crow dans une affaire anticipée par les Précogs, il identifie que le futur meurtrier, c'est lui-même. Ses collègues se lancent alors à la poursuite de John, qui tente de leur échapper, convaincu de son innocence. John se rend chez la docteur Iris Hineman, connue pour être celle qui a inventé Précrime. Cette dernière explique à John qu'il y a dix ans, la neuroine, une drogue, a débarqué dans la rue. Elle faisait alors de la recherche clinique sur les enfants drogués. Les enfants de parents drogués à la neuroine avaient de graves lésions cérébrales et la plupart d'entre eux mouraient avant d'avoir atteint l'âge de 12 ans. Ceux qui survivaient avaient ce don de prémonition, ce sont eux les trois précogs qu'utilisent Précrime pour prédire les meurtres. Elle explique également à John qu'il existe des rapports minoritaires stipulant qu'il arrive que les trois précogs ne soient pas d'accord, qu'ils voient les choses différemment. Cela suggère donc que le système est faillible, ce que Lamar Burgess, directeur de Précrime, veut cacher. John se lance alors à la recherche de ce rapport minoritaire, qui se cache à l'intérieur du précog le plus intelligent pour tenter de prouver qu'il est innocent, qu'il n'est pas sur le point de commettre un meurtre, en montrant que le système est faillible. Pour trouver ce rapport, qui se trouve dans un précog, lui-même situé à l'intérieur des locaux de Précrime, John doit tout faire pour ne pas être repéré. Il se rend alors chez un médecin qui remplace ses yeux par une paire d'yeux qui ne lui appartiennent pas afin de détourner le système d'identification des yeux. Le médecin lui donne également un enzyme à injecter qui déformera son visage pendant quelques minutes pour ne pas être reconnu. Alors qu'un district de Washington est passé sous scanner thermique et des petites machines qui scannent les yeux (les *spyders* en anglais) sont déployées pour retrouver John, celui-ci parvient à s'enfuir et à rejoindre le temple, endroit où sont placés les trois précogs. Il enlève Agatha, le précog dans lequel se cache le rapport minoritaire. John découvre qu'il n'y a pas de rapport minoritaire le concernant. En essayant de

résoudre cette affaire et clamer son innocence, John prend connaissance de l'identité de l'homme qui a enlevé et tué son fils et s'apprête à le tuer, comme l'avaient prédit les précogs. Agatha essaye de l'en empêcher en lui disant qu'il a le choix, qu'il a cette chance d'avoir pu voir son avenir, qu'il peut le changer. John ne le tue pas. Léo Crow révèle alors qu'il n'a pas tué son fils, qu'il n'a rien à voir avec l'enlèvement de ce dernier et explique que quelqu'un l'a sorti de prison et l'a engagé pour prétendre qu'il avait tué son fils, de manière à ce que John le tue et que la famille de Léo Crow reçoive beaucoup d'argent en échange. Léo Crow insiste donc pour que John le tue, comme c'était prévu, de sorte que sa famille touche l'argent promis. Léo Crow attrape la main armée de John et dans la précipitation une balle est tirée, qui tue Léo Crow, comme l'avait anticipé les précogs. John fait donc tout pour savoir qui est derrière cette histoire et qui a engagé Léo Crow. La fin du film nous révèle que c'est Lamar Burgess qui est derrière cette histoire. Il voulait voir John mort puisque ce dernier était sur le point de découvrir un meurtre qu'il avait commis des années plus tôt. En effet, voulant conserver son système Précrime et voulant garder les trois précogs, Lamar Burgess avait assassiné, des années plus tôt, la mère du précog Agatha, qui voulait que cette dernière vive avec elle, ce qui ne plaisait pas à Lamar Burgess. John parvient à révéler le secret de Lamar Burgess au grand jour. Alors qu'une prédiction montre le meurtre de John par Lamar Burgess, ce dernier finit par se suicider et change ainsi la prédiction. Après dix ans de Précrime, le système est abandonné, les prisonniers libérés, et les précogs sont emmenés dans un endroit secret où ils sont délivrés de leur don, pouvant désormais bénéficier d'une vie tranquille.

***The Cabin in the Woods*, 2011, Drew Goddard**

Cinq jeunes, Holden McCrea, Dana Polk, Marty Mikalski, Jules Loudon et Curt Vaughan, décident de passer leur week-end dans une maison abandonnée dans la forêt, appartenant au cousin de Curt. Un vieux monsieur sur la route leur indique le chemin. Les jeunes s'installent dans la petite maison et commencent à profiter de leur séjour. En réalité, les jeunes sont filmés à leur insu. Plusieurs caméras sont cachées dans la maison ainsi qu'aux alentours. Ils sont surveillés à distance par de mystérieux scientifiques situés dans un centre. Dans ce centre se trouvent un tas d'écrans qui diffusent les images des jeunes en temps réel. Les scientifiques peuvent également contrôler certains composants chimiques. Ils augmentent ainsi la libido de Holden par voie aérienne. Ils augmentent également la chaleur et envoient des phéromones lorsque Jule et Curt, en couple, sont tous les deux isolés

dans les alentours de la maison. Au sein de ce groupe de scientifiques mystérieux qui observent les jeunes, des paris sont faits à propos de ces jeunes et de l'issue de ce qu'ils appellent « l'expérience ». On comprend que ce n'est pas la première fois que ces scientifiques observent des jeunes, font des paris et qu'ils procèdent ainsi chaque année. Dans le sous-sol de la maison, les cinq jeunes découvrent plusieurs objets étranges et un journal intime ancien. Après que Dana ait lu un passage en latin dans ce livre, des zombies se mettent à envahir le jardin. Nous comprenons que cela a un lien avec le journal intime. Au même moment, Steve Hadley, un scientifique du centre qui surveille les jeunes, annoncent le gagnant du pari, celui qui avait parié que ce sont des zombies, et pas une autre créature, qui apparaîtraient. Au cours du film, on comprend que l'expérience est reproduite dans de nombreux pays et qu'il y a des « clients » derrière, qui ont accès aux vidéos produites. Les zombies apparus plus tôt se mettent à attaquer violemment les cinq jeunes, qui tentent de se défendre. Les zombies tuent Jules. Alors que Curt suggère qu'il faut rester grouper, il change subitement d'avis après que les scientifiques aient changé certains paramètres, ce qui suggère que les scientifiques peuvent contrôler la volonté des cinq jeunes à partir de substances chimiques. Les scientifiques verrouillent les portes de leur chambre, de manière à ce que les jeunes soient enfermés. Alors que Marty découvre une caméra cachée dans sa chambre et comprend qu'il s'agit probablement d'une émission de télé-réalité, un zombie l'attrape et le tue. Les trois jeunes restant tentent de s'échapper, les scientifiques font alors détruire le tunnel qui permet de quitter l'endroit où se situe la maison. Lorsque Curt prend la fuite pour aller chercher de l'aide à moto, il se heurte à une immense paroi numérique qui était invisible et il décède. Dana commence alors à comprendre que Marty disait vrai lorsqu'il disait qu'il avait l'impression qu'ils étaient des marionnettes. C'est ensuite au tour de Holden d'être tué par un zombie. Il ne reste plus que Dana en vie, qui se fera finalement, elle-aussi, attaquée par les zombies. Les scientifiques ont accompli leur tâche qui consistait à diffuser de la douleur et du meurtre, ce qui forme ce qu'ils appellent le « rituel ». Tous les scientifiques font la fête puisqu'il s'agit d'une vraie réussite pour eux. La fête est interrompue lorsqu'ils réalisent que Marty est, en réalité, toujours en vie. Il sauve alors Dana et tente de fuir avec elle. Ils s'enferment dans une trappe située au sol dans le jardin. Ils découvrent alors un ascenseur caché et décident de le prendre. Dans l'ascenseur aux parois vitrées, ils voient passer une série de créatures plus effrayantes les unes des autres. Dana comprend alors qu'ils ont, en quelque sorte, eu le choix de leur mort : lorsqu'elle a lu le journal intime, ce sont les zombies qui sont apparus, et ça aurait été une autre créature qui les aurait attaqués s'ils

avaient pris un autre objet trouvé dans le sous-sol. Un scientifique ouvre l'ascenseur et demande à Dana uniquement de sortir. Dana et Marty parviennent à le tuer. Ils découvrent alors les locaux qui contrôlent tout et sont pourchassés par une série de personnes armées jusqu'aux dents. Dana parvient à ouvrir la porte qui sépare les locaux des créatures effrayantes et celles-ci se mettent à attaquer les personnes armées, d'abord, et les scientifiques, ensuite. Les deux jeunes réalisent qu'il s'agit d'un rituel. Une dame leur dit alors que chaque culture a ses propres rituels avec comme point commun le fait de concerner la jeunesse. Cette dame explique que les victimes doivent être au moins cinq et que chacune d'entre elles doit mourir dans un certain ordre par les créatures qu'ils ont invoquées : la dépravée (Jules), l'athlète (Curt), l'érudit (Holden), le fou (Marty) et, la vierge (Dana), cette dernière pouvant vivre ou mourir selon ce que décide le destin. La dame explique que sous terre se cachent « les anciens » qui, selon la dame, gouvernaient autrefois la terre. Elle explique alors que tant qu'ils acceptent les sacrifices, ils restent sous terre. Puisque les rituels dans les autres pays ont échoué, la dame explique alors que s'ils sont encore en vie, si ce rituel échoue lui-aussi, ce sera « la fin du monde ». Dana tente alors de tuer Marty mais elle est attaquée par une créature. Finalement, la dame se fera tuer par une créature et Dana sauvera Marty en l'avertissant qu'une créature s'approche de lui. La fin du film suggère que la « fin du monde » s'est produite.

The Final Cut, 2004, Omar Naim

Le film met en scène un monde dans lequel les implants Zoé sont placés chez les individus avant leur naissance, permettant d'enregistrer toute leur vie. Cela se fait sur base volontaire des parents. Environ une personne sur vingt possède un implant Zoé. Il arrive que l'implant présente des défauts et montrent ce que voit l'esprit et non les yeux. À la mort d'un « implanté », comme on les appelle, l'implant est récupéré et un monteur en réalise un « film-mémoire », rassemblant les plus beaux moments de la vie du défunt et destiné à la famille et aux amis du défunt. Les proches du défunt peuvent demander au monteur d'insérer tel moment spécifique de la vie du défunt et de supprimer tel autre moment jugé compromettant pour ce dernier. Certains enfants grandissent sans avoir conscience qu'un implant enregistre tout leur vie. Le groupe *iTech*, qui archive les fichiers de l'implant, suggère que l'âge idéal pour révéler à ses enfants la présence de l'implant est de vingt-et-un an. Certains groupes militent contre ces implants, les considérant comme néfastes et comme constituant une entrave à la vie privée. Alors que Alan

Hakman, monteur de film-mémoire incarné par Robin Williams, se voit confier le fichier de Charles Bannister pour en réaliser un film-mémoire, Fletcher lui propose une grosse somme d'argent pour qu'il lui lègue le dossier. Charles Bannister était un avocat vedette de *iTech* avec un passé sombre. Fletcher souhaite donc récupérer le dossier pour montrer au grand jour que *iTech* a les mains sales, pour faire couler le groupe. Alan refuse. Alors qu'il visionne les enregistrements de la vie de Charles Bannister, Alan reconnaît un ami d'enfance qu'il croyait mort. En effet, lorsqu'ils étaient enfants, un accident s'est produit dans lequel son ami s'est accidentellement tué, du moins c'est ce qu'il croyait. Alan avait alors pris la fuite. Il apprend par la suite que cet ami est décédé récemment. Il se rend dans les archives de *iTech* pour voir s'il avait un implant afin de revoir la scène et comprendre ce qu'il s'est passé, mais il constate qu'il n'en avait pas. En revanche, il réalise qu'il a lui-même un implant. Il l'ignorait. Il se rend alors chez un spécialiste qui lui fait un « tatouage audio » sur la peau, procédure douloureuse censée créer un champ électromagnétique qui perturbe complètement l'implant, en empêchant d'enregistrer le son et l'image vidéo. Le film laisse à penser qu'il souhaite avoir ce tatouage parce que le code éthique des monteurs de films-mémoire les empêche d'avoir un implant. Persistant dans sa volonté de revoir la scène de l'accident, il se fait poser des électrodes sur la tête, procédure très risquée qui permet de voir les enregistrements avant le décès de la personne. Alan remonte alors dans le temps et revoir la scène. Il réalise qu'il a essayé d'empêcher son ami de traverser cette poutre suspendue dans le vide avant de tomber et que ce qu'il pensait être du sang était en réalité de la peinture. Son ami ne s'était effectivement pas tué ce jour-là. Alan a la conscience tranquille, il n'a rien à se reprocher. Lors d'une dispute avec sa compagne, celle-ci détruit son matériel de montage ainsi que le fichier de Charles Bannister. Fletcher veut donc tuer Alan puisque les enregistrements de son implant contiennent forcément des images vidéo de Charles Bannister, Alan ayant travaillé sur ce dossier. Ce sera finalement l'associé de Fletcher qui tue Alan d'une balle.

***Eyeborgs*, 2009, Richard Clabaugh**

Dans un futur proche, le département de la sécurité intérieure des États-Unis a mis en place le système ODIN, un système Optique de Défense lié à l'Information Normalisée (ou *Optical Defense Intelligence Network* en anglais), dans le but de lutter contre le terrorisme et la criminalité en général. Ce système permet de connecter l'énorme quantité de caméras de surveillance, qui fonctionnaient jusque-là de manière indépendante, et de

créer des robots mobiles munis d'une caméra qui permet de surveiller la population, appelés les *eyeborgs*. Le film commence par montrer plusieurs scènes où le système ODIN permet de lutter contre la criminalité : un *eyeborg* surveille une vente d'armes, des caméras de surveillance surveillent deux jeunes dans une voiture qui fument de la cigarette, produit interdit. Un *eyeborg* s'approche alors du véhicule et attaque ces deux jeunes. Tout au long du film, nous constatons que les *eyeborgs* ne se contentent donc pas de filmer et de recueillir de l'information mais attaquent plusieurs personnes et que les vidéos récupérées par ces *eyeborgs* ne montrent pas ces attaques car les images sont modifiées. L'intrigue du film réside dans le fait qu'il semblerait qu'une personne veuille assassiner le président lors d'un débat qui se tiendra au Millennium Center. Il semblerait qu'une bombe soit cachée dans la guitare de Jarett, le neveu du Président qui se produira sur scène au même endroit le même jour. L'agent Gunner arrive au Millenium Center dans le but de protéger le président. Il se rend compte qu'il n'y a ni public, ni terroriste, ni président et que ce dernier est mort, probablement depuis des années. Il réalise donc que le système ODIN a le contrôle et utilise le pouvoir présidentiel pour déclarer la guerre, ce qui permet les attaques par les *eyeborgs* ainsi que la modification des vidéos produites par ces derniers. Au même moment, des *eyeborgs* attaquent l'agent Gunner, la journaliste Barbara, qui filme tout ce qu'il se passe, et d'autres agents qui étaient censés protéger le président. Alors que la journaliste Barbara se fait attaquer par un *eyeborg* armé, cette dernière tire une balle sur la guitare, ce qui fait exploser le Millenium Center. L'explosion est diffusée partout à la télévision et le président est considéré comme officiellement mort. Le vice-président devient alors le nouveau président et accuse Jarett de trahison de la nation, diffusant une vidéo truquée montrant Jarett faisant exploser sa guitare durant le débat présidentiel, entraînant la mort du président et des personnes qui se trouvent autour de lui. Le film se clôture par une conversation entre Jarett, que le public croit mort, et l'agent Gunner. L'agent Gunner rassure le jeune homme qu'il y a toujours l'espoir que la population réalise ce qu'il se passe et cesse de l'accuser à tort par les enregistrements vidéo que la journaliste Barbara a pris au Millenium Center avant l'explosion et qui ont déjà beaucoup circulé sur Internet.

***Time Lapse*, Bradley King**

Alertés par les nombreux PV impayés laissés sur la voiture de leur voisin, monsieur Bezzerides, et par le fait que ce dernier n'a pas payé son loyer, trois jeunes colocataires,

Finn, Callie, qui forment un couple, et Jasper décident de se rendre chez lui pour comprendre ce qu'il se passe. Une découverte attire leur attention : une étrange et massive machine munie d'une caméra semble prendre des photos de la fenêtre donnant sur leur salon. Les murs de leur voisin sont d'ailleurs tapissés de photos de leur salon selon une chronologie, photos sur lesquelles ils sont parfois présents. Ils constatent également que certaines photos sont manquantes. La particularité de cette machine est qu'elle prend des photos vingt-quatre heures à l'avance. Ils trouvent également, dans un carnet, une étrange note laissée par leur voisin dans laquelle ce dernier explique qu'il a vu quelque chose dans le futur, via les photographies produites par la machine, qui lui fait penser à sa mort. Il y explique également que bien que la règle d'or du temps et de la causalité est de ne pas tenter de modifier l'avenir, il décide de prendre le risque vu les circonstances, tout en espérant qu'il n'y ait aucun effet néfaste à ce qu'il s'arrête à faire, sans donner plus de détail. Faisant plus de recherches, ils découvrent le cadavre de leur voisin carbonisé. Afin de conserver la machine dotée d'un important pouvoir, les colocataires décident de ne pas alerter la police tout de suite. Les trois jeunes pensent alors qu'ils doivent reproduire à la virgule près l'image de leur salon photographié un jour à l'avance et ainsi ne pas modifier la temporalité dans le but de ne pas subir le même sort que leur voisin. Jasper décide de tirer profit de cette machine afin de connaître les résultats des courses pour lesquelles il parie régulièrement et Finn dépasse son blocage artistique qui l'empêchait de produire quelconque peinture en reproduisant les peintures présentes sur les photos émises par la machine. À plusieurs reprises, des photos montrant des rapprochements entre Calie et Jasper sont produites par la machine. Craignant certaines conséquences néfastes s'ils ne reproduisent pas à la lettre les photos émises, ils décident, à contre cœur, de reproduire les situations présentées sur les photos. Trouvant cela étrange que Jasper se mette soudainement à gagner tous ses paris, Ivan, celui qui prend ses paris, et Marcus, son bras droit, le menacent afin de connaître la raison de ses prédictions justes pour en bénéficier eux-aussi. Sous la pression, il finit par leur avouer comment il arrive à gagner tous ses paris. Ils forcent alors Jasper à lui donner les résultats des courses de chaque jour. En contrepartie, Jasper ne touche que 5% de l'argent gagné par les paris. Alors que Ivan et Marcus sont en train de mettre la pression aux trois jeunes colocataires, Jasper perd le contrôle, tue les deux individus et récupère l'argent qu'ils leur a pris. La docteur Heidecker, une amie de Monsieur Bezzerides, inquiète de ne plus avoir de nouvelles de ce dernier, se rend chez ses voisins, les trois colocataires, qui finissent par lui montrer l'état dans lequel ils ont retrouvé monsieur Bezzerides. En examinant la scène, selon elle

leur voisin n'est pas mort parce qu'il a « changé le futur » mais à cause d'une chute. Elle était au courant des expériences de monsieur Bezzerides et apprend aux trois jeunes que la machine peut prendre des photos dans un futur plus lointain que le lendemain. Constatant qu'elle dispose d'un fusil, Jasper tue de plusieurs balles madame Heidecker par crainte qu'elle s'en serve. Comprenant qu'il n'y a pas de lien entre la mort de monsieur Bezzerides et le fait qu'il n'aurait pas reproduit une photo du futur, Finn veut s'échapper avec Callie mais Jasper assomme Finn et le ligote pour qu'il ne s'échappe pas et pour qu'ils continuent tous à reproduire les photos émises, même si celles-ci montrent un rapprochement entre Jasper et Callie. Finn parvient à se défaire des liens. Il menace alors Jasper de détruire la machine s'il ne les laisse pas partir. Dans la foulée, Finn demande Callie en mariage et celle-ci accepte. Une bagarre éclate entre Jasper et Finn mais c'est finalement Callie qui tuera Jasper d'un coup à la tête. La fin du film nous révélera qu'en réalité, Callie avait trompé Finn avec Jasper et que lorsque Callie s'est rendue d'abord seule chez leur voisin avant de s'y rendre tous les trois, elle a vu les photos qui montrent son infidélité et a décidé de les enlever du mur, pour que Finn n'en prenne pas connaissance, ce qui explique que certaines photos étaient manquantes lorsqu'ils ont visité l'appartement de leur voisin à trois. Elle a aussi remarqué que la caméra ne prend pas des photos uniquement à huit heures du soir, comme ils le pensaient, mais également à huit heures du matin. Sur certains clichés qu'elle est seule à voir, ceux qui sortent à huit heures du matin, elle constate qu'elle est seule dans son salon avec une pancarte lui indiquant de faire certaines choses, par exemple de faire croire que les photos montrant son infidélité constituent les photos à venir, qu'il faut reproduire. Callie suit donc les instructions reçues. Finn découvre la vérité et retire la bague de fiançailles de son doigt. Callie tue Finn car elle pense pouvoir remonter dans le temps et empêcher Finn de découvrir la vérité et les événements qui ont suivi, mais la fin du film nous montre qu'elle n'y est pas parvenue et que ce que la machine prévoit se réalise toujours.

Charlotte Bocian

Janvier 2023

**La surveillance à l'écran : L'exploration de l'actualisation d'une
théorie de la surveillance et d'un modèle de visibilité dans les films
de science-fiction**

Promoteurs : Bertrand Renard et Françoise Vanhamme

Dans le cadre de ce travail, nous nous intéressons à la surveillance, que nous définissons, suivant les travaux de G.T. Marx, comme étant « *l'examen d'individus, de groupes et de contextes grâce à l'usage de moyens techniques pour extraire ou créer de l'information* » (Marx, 2015, p. 375, traduit dans Castagnino, 2018, p. 23). La surveillance contemporaine fait l'objet d'une attention particulière en ce qu'une « *expansion capitale et une intensification de la surveillance dans presque toutes les sphères institutionnelles de notre existence* » (Ball et al., 2012, p. 1, traduit dans Castagnino, pp. 18-19) caractériseraient notre époque. Face à cela, le courant des *surveillance studies* a vu le jour, afin de dévoiler ces pratiques de surveillance qui, selon eux, sont de nature à favoriser les discriminations, les exclusions, et bien d'autres injustices (Castagnino, 2018). Ce courant s'est longtemps basé sur les analyses de M. Foucault, et particulièrement sur la métaphore panoptique. K.D. Haggerty et R.V. Ericson (2000), cependant, avancent que la métaphore panoptique est insuffisante pour rendre compte de la surveillance contemporaine. Ils ont ainsi développé la théorie du *surveillant assemblage* pour mieux rendre compte, selon eux, de cette surveillance contemporaine. Les auteurs ne proposent cependant aucune empirie dans leur article pour rendre compte de leurs résultats. Pour cette raison, et afin de vérifier l'actualité du *surveillant assemblage* (celui-ci ayant été théorisé en 2000), ce travail consiste en une étude empirique visant l'exploration de l'actualisation du *surveillant assemblage* dans la culture que constituent les films de science-fiction postérieurs à l'an 2000 portant sur la surveillance. Nous procéderons de la même manière pour la métaphore panoptique, afin de donner des éléments de réponse quant à la controverse qui existe autour de la pertinence d'avancer cette métaphore pour rendre compte de la surveillance contemporaine.