



**HAL**  
open science

## Les corps ignorés de la ville des données

Jordan Fraser Emery

► **To cite this version:**

Jordan Fraser Emery. Les corps ignorés de la ville des données : exploration poétique et artistique. Colloque HyperUrbain 9, Khaldoun Zreik; Ali Rachidi; Nasreddine Bouhai, Nov 2023, Agadir, Maroc. hal-04348343v2

**HAL Id: hal-04348343**

**<https://hal.science/hal-04348343v2>**

Submitted on 19 Dec 2023 (v2), last revised 6 Jan 2024 (v3)

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

## COMMUNICATION (vidéo)

### Les corps ignorés de la ville des données : exploration poétique et artistique

The overlooked bodies of the data city:  
a poetic and artistic exploration

**Jordan Fraser EMERY**

Université Savoie Mont-Blanc, laboratoire LLSETI  
Universidade de São Paulo, laboratório LAPA

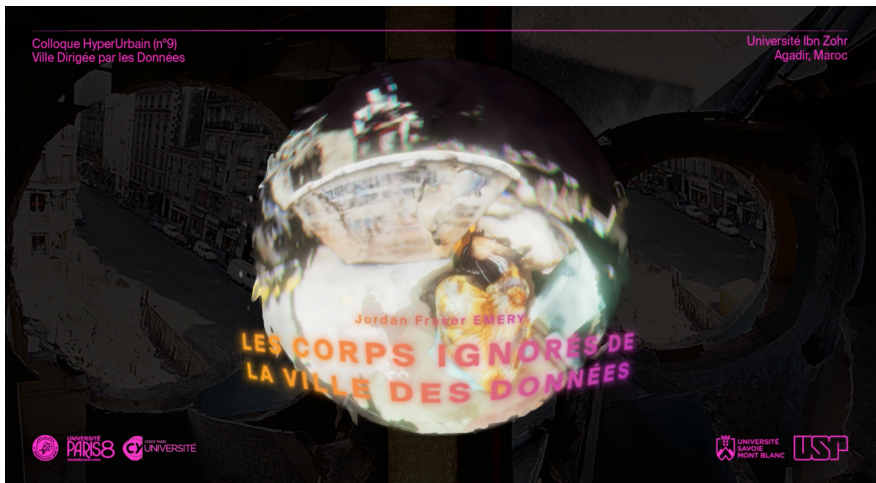


Figure : première image de la présentation visuelle.

Ma proposition pour le colloque était située à la marge de la notion de « ville des données » ; je suis ravi qu'elle ait été acceptée. Je souhaitais effectivement interroger les corps ignorés et/ou exclus de l'imaginaire urbain des *Data Cities* que s'est proposé de questionner ce neuvième colloque. La ville numérique que je vais présenter et donc discuter avec vous est une poésie visuelle et numérique d'un territoire urbain fictionnel produit à partir de captations photogrammétriques de personnes sans domicile stable ou fixe à São Paulo au Brésil.

\*\*

Pour la Région métropolitaine de São Paulo (*Grande São Paulo*) un chiffre de 2014 présente 1,5 million de caméras installées pour environ 20 millions d'habitants, soit environ un œil numérique pour 14 habitants (Globo, 2014). Dans la ville de São Paulo même, ce sont 20 mille caméras à reconnaissance faciale qui seront mises en service pour la fin de l'année 2024 avec l'infrastructure nommée *Smart Sampa* (Jezequel, 2023). Celle-ci vise « à moderniser et à étendre la surveillance des caméras dans la capitale, en y associant le concept de villes intelligentes » (Prefeitura São Paulo, 2022).

Officiellement, il est écrit que cette reconnaissance : « [...] permettra de suivre une personne suspecte, en surveillant tous ses mouvements et activités, en fonction de caractéristiques telles que la couleur, le visage, les vêtements, la forme du corps, les aspects physiques, etc » (*ibidem*). Ronaldo Lemos note même qu'à terme ces caméras devraient être en mesure de détecter le vagabondage (Lemos, 2022). C'est comme si le projet de la ville de São Paulo trouvait, dit-il, ses racines en 1893, lorsque le maréchal Floriano Peixoto, président du pays, créa un décret législatif qui autorisait la punition par le travail forcé des « [...] homos, vagabonds et capoeiras qui [étaient] trouvés et, à ce titre, poursuivis dans la capitale fédérale » (Decreto n° 145, de 11 de julho de 1893). Avec ce projet, c'est la mise en exergue contemporaine des figures modernes du Flâneur de Baudelaire contre celles du Chiffonnier de Benjamin, soit de l'utile et du profitable contre l'infructueux et le préjudiciable, du bon contre le mauvais.

\*\*

Habitant provisoirement à São Paulo entre 2022 et 2023, j'ai pris l'habitude de réaliser des captations photogrammétriques lors de mes déplacements et de mes flâneries au sein de cet ordre urbain que chante

Caetano Veloso (1991) : « Ici, tout semble être en construction alors que c'est déjà en ruine<sup>1</sup> ». Et à la manière de Gordon Matta-Clark, j'ai collecté de la texture urbaine, soit les déchets qui jonchent le sol d'une avenue ou d'un pavillon sécurisé, les murs décrépits tels ceux qui jouxtent des bâtiments flambant neuf, la *polygraphie* (Fraenkel, 2007) des graffitis égayant l'idéal hygiéniste de toutes villes touristiques et mondialisées. Aussi l'incongruité d'un objet, d'une architecture ou d'une présence. Car espaces de transits et de déambulations, les rues et artères de cette mégalopole sont, pour un nombre conséquent de personnes sans toit qui y sur/vivent - 53 000 recensées en juin 2023 (Ribeiro, 2023) - des espaces de vie, ceux du sommeil et du travail de rue notamment. Il suffit par ailleurs de s'immobiliser quelques secondes dans le flux urbain pour considérer la façon dont ces individus sont pratiquement partie intégrante du bâti, les passants circulant au ras des corps à terre, voire les enjambant. Aux côtés des personnes sans domicile fixe (*moradores de rua*), se trouvent des collecteurs de papiers (*catadores de papel*) ou de cannettes (*catadores de lata*) et toutes sortes de vendeurs ambulants (*vendedores ambulantes* aussi *camêlos*).

\*\*

Diffusion *Jacentes* "GISANT·E·S" 001 (2023) - [lien vidéo](#)

\*\*

À l'œil numérique des caméras de surveillance qui caractérisent le paradigme de la *smart city*, mon approche d'écriture et de lecture du territoire de São Paulo préfère celle de l'œilleton. Non pas seulement la lentille de la porte, mais la béance des *Conical Inter-sect* (1975)<sup>2</sup> de Gordon Matta-Clark<sup>3</sup>. À l'invitation de Jean-Hubert Martin à la Biennale de Paris, l'artiste éventre circulairement deux immeubles mitoyens du 17<sup>e</sup> siècle voués à laisser leur place au Centre Pompidou et aux Halles. « Il s'agit alors pour Matta-Clark de mettre en évidence, par cette forme, la stratification spatiale et temporelle de

---

<sup>1</sup> "Aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína". Le chanteur fait là une allusion à Claude Lévi-Strauss et ses *Triste Tropiques* (1955). Pour ce dernier les villes du Nouveau-Monde telle São Paulo passent de « la fraîcheur à la décrépitude sans s'arrêter à l'ancienneté » (: 82).

<sup>2</sup> Paris, rue Beaubourg. Réalisé dans le cadre de la Biennale de Paris de 1975. Un film silencieux et en couleur de 16 minutes est réalisé et acheté en 1994 par le Centre Pompidou.

<sup>3</sup> En rejet avec l'architecture promue par Le Corbusier, dont Oscar Niemeyer et Lúcio Costa les deux architectes de Brasília sont les disciples.

Paris » (Lepaon et Tourneur, 2020). Et à la manière des coupes coniques de l'artiste, mes photogrammétries fonctionnent comme un acte d'extraction. Elles ne montrent toutefois pas l'envers d'un endroit, mais le caractère décalé et strié de fissures de la ville. Des dissonances visibles dans le système large et ordonné de la trame urbaine que l'accommodation perceptive du flux urbain finit cependant par invisibiliser.

Par ce geste de coupe que j'opère à main levée avec le smartphone, les espaces et les corps perdent l'importance de leur ancrage spatial spécifique dans la ville ; cette déterritorialisation allant jusqu'à la déperdition du sens de la localisation (région, quartier, rue...). La réterritorialisation de cette collection disparate au sein d'un espace tridimensionnel numérique confère néanmoins à l'ensemble comme à chaque modélisation 3D une nouvelle portée. Cette situation construite tant visuelle que virtuelle donne au corps devant l'écran à vivre un espace en ruine, une évanescence du monde des choses. La ruine donnant à voir selon Bruce Bégout (2022) le « flux dissolvant du temps » car elle nous met en contact avec « une sorte d'éternité des forces productrices et destructrices et de leur jeu continu d'opposition ». Cette stylistique de la ruine ne joue pas la copie mimétique, et si évidemment il y a de la ressemblance, il y a surtout de la semblance comme dirait Didi Huberman. C'est encore à dire de l'imperfection, un manque, un inaccessible contre la copie, le double et le circonscriptible des services mondiaux de la cartographie en ligne et même des personnages célèbres et célébrés des musées de cire.

\*\*

Cette impulsion esthétique personnelle pour ce qui s'effrite, déborde et fait perdre la face à l'organisation spatiale<sup>4</sup> de la ville et de celles en devenir des données, respecte dans sa restitution visuelle l'espace euclidien. Devant l'écran, vous êtes immergés, déambulant au-dessus d'un quadrillage en tant que présence fantomatique, invisible à vous-même et aux corps présents, mais au sein d'une topographie qui fait des objets et des corps des « points vivants » (Aït-Touati et al., 2019). C'est une tentative de déjouer les cartes euclidiennes des GAFAM qui donnent à voir et parfois

---

<sup>4</sup> Pour François Laplantine d'ailleurs : « c'est d'abord le renoncement à l'exotisme, ce processus par lequel le divers est transformé en divertissement et qui ne retient du Brésil que les tons flamboyants, alors qu'il y a tant d'histoires et d'histoires de vie qui ne peuvent être racontées qu'en utilisant des couleurs sales et délavées, des teintes tristes exprimant le Brésil qui vire au gris, au verdâtre, des tons qui ressemblent à la couleur de la farofa, le manioc, épiluchée » (Laplantine et Lévy, 2002 : 116).

parcourir en trois dimensions les édifices qui surplombent les corps. Je suppose que ce détournement provoque une désorientation, tel un re/cadrage qui passe par le regard et un rapport réglé à l'espace.

Car à la manière de l'autoportrait tondo de Parmigianino dans un miroir convexe ou celui d'Escher dans un miroir sphérique, c'est me semble-t-il à une dimension cognitive par les sens et une dimension opératoire par l'image auquel nous sommes renvoyés, soit un certain rapport à autrui et à soi-même. Ainsi, dans un premier temps, prenons un peu de temps pour la description technique et fonctionnelle de l'application de captation photogrammétrique utilisée, suivis d'une discussion sur ce qu'en tant que machine de vision (Virilio, 1988) elle m'a offert en termes de lecture et d'écriture.

\*\*

Je me suis servi de *3D Live Scanner*, application gratuite pour smartphone, et œuvre du développeur Luboš Vonásek. Cette dernière a été créée avec la technologie Google ARCore et Huawei 3D Modeling Kit qui permettent au travers d'une optique photographique d'un smartphone de réaliser une photogrammétrie de l'espace. En bougeant le téléphone autour et/ou au-dessus d'un élément ou d'un ensemble d'éléments, la caméra capture d'une manière automatique une succession d'images dans des positions et des angles différents. Par triangulation, lorsque le même point est identifié sur deux photos ou plus, le logiciel établit l'intersection géométrique des rayons lumineux et finit par construire un modèle 3D de l'ensemble de la scène.

À l'aide du doigt sur l'écran ou d'une importation dans un environnement virtuel, il est possible de se déplacer auprès du modèle 3D, de tourner autour et même d'y prendre place. La restitution photogrammétrique permet alors d'expérimenter un nouvel espace, auprès d'objets et de corps, qui *in situ* ont été approchés de quelques pas raisonnables. Ce nouvel espace n'est ni l'espace vécu de ces corps et objets ni même le mien; il est une opération de calcul qui permet d'approcher à partir de nos mouvements de captation (main levée + déplacement de notre corps) une situation. Ce qui fait qu'on se détache du photojournalisme pour une esthétique de la situation est en partie dû à l'entrelacement image numérique et image de synthèse. De même, l'application n'étant pas optimisée pour la captation des visages, ces derniers restent inaccessibles, accentuant de fait la considération d'une situation et non d'une personne -

qui se trouverait alors dépossédée du pouvoir d'agir sur la circulation de son image.

\*\*

Les corps à terre que je photogrammétrise sont généralement inertes d'un sommeil, d'une fatigue urbaine ou de l'infinie attente du mendiant. Cependant, le mouvement de captation à main levée également orienté par les mouvements de mon corps donne à certains de ces individus du mouvement. Comme si par la captation et la transcription particulière de ce média, les corps retrouvaient symboliquement une certaine vitalité. Surtout, cette mise en mouvement de corps inertes traduit le flux urbain et son écoulement laminaire au sein duquel est inscrite ma captation. Ce mouvement est de deux sortes : l'un est une traînée de matière, l'autre un flou de bougé - parfois les deux à la fois.

La première semble transcrire l'effet du coup d'œil porté par le flux urbain à ces individus se trouvant à ses pieds ; étirant par sa fugacité ces corps persistant dans sa rétine un dixième de seconde. Cet étalement de matière proche d'un coup de pinceau est proche dans son fonctionnement du flou directionnel du filé<sup>5</sup> de la photographie. Ce résultat n'est pas sans évoquer aussi la captation des déplacements du corps sur une seule image permise par la chronophotographie d'Étienne-Jules Marey. Notamment cette impression de fluidité donnée à la décomposition de la locomotion humaine ou animale par le physiologiste.

Néanmoins, nous sommes plus proches des « impressions psychiques ressenties dans la mobilité » (Martin, 2023) que prônent les futuristes italiens que sont les deux frères Anton Giulio et Arturo Bragaglia. Comme le note Pauline Martin, ces deux futuristes indépendants n'ont que faire de l'approche analytique du mouvement défait de toute confusion proposé par Marey<sup>6</sup>, ils s'intéressent eux à la continuité du mouvement. Ainsi retrouvons-nous par exemple l'effet du flou de bougé dans *Change of Position* (1911)<sup>7</sup> et également dans le Portrait polyphysiognomique qu'ils font

---

<sup>5</sup> « Les deux principales expressions photographiques du mouvement, le *bougé* et le *filé* (l'auteur souligne), désignent respectivement le mouvement de l'appareil et du sujet. Elles confèrent au flou une signification inédite, cette fois sans aucune attache avec la peinture, en même temps qu'elles inaugurent une perception de la réalité radicalement nouvelle » (Makarius, 2022 : 105) ; cité par Pauline Martin (2023).

<sup>6</sup> « [...] on peut tirer des images chronophotographiques recueillies sur pellicule mobile des épreuves absolument nettes et dépourvues de confusion » (Marey, 1899) ; cité par Pauline Martin (2023).

<sup>7</sup> Tirage gélatino-argentique, 12,8 × 17,9 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art.

d'Umberto Boccioni (1912-1913)<sup>8</sup>. Ce portrait futuriste qu'ils nomment de polyphysiognomique (*polifisiognomico*) voit les oreilles, le nez et les yeux recombinaés en parties fragmentaires du visage.

La fixité et la dissolution conjointe de la face n'est d'ailleurs pas sans rappeler les déformations des portraits de Francis Bacon. Avec ses défigurations, le peintre a signé l'un des plus beaux et troublants paradigmes, celle de l'implosion charnelle de l'être humain. Soit une rupture frontale avec la représentation communément admise de ce dernier. La représentation physique n'étant pas sa préoccupation, l'intérêt du peintre se porte sur les traits généraux à même d'exprimer la condition humaine : « [j]e voudrais que mes images aient l'air d'avoir été traversées par un être humain, comme un escargot qui laisse une trace de la présence humaine... comme un escargot qui laisse sa bave<sup>9</sup> » (Bacon, 2008).

\*\*

Justement, la rapidité de notre captation décélère, par la superposition puis l'assemblage algorithmique des images captées, le flux urbain auquel j'appartiens. Ce travail du temps et de l'espace se donne à voir à même le corps photogrammétrisé en ce que cette décélération numérique du flux balafre le corps ou le visage. Ma comparaison avec ces artistes tient alors aussi au fait d'appréhender par l'image un rythme tout en étant ramené au fait qu'il s'agit d'une modélisation figée et non d'une image en mouvement. Car seuls les éléments figés ou très peu en mouvements sont captés. Les corps qui marchent, les voitures qui passent ne le sont pas. Il y a ainsi l'expression d'un différentiel de vitesse. La vitesse au sol, celle du transit des véhicules et des flâneries des passants, dont je suis à ce moment l'unique référentiel pour le logiciel. Et d'une manière contextuelle, la vitesse souterraine des lignes du métro et la vitesse dans les airs, celles des hélicoptères et des avions. Toutes ces infrastructures offrent différentes vitesses, collectives ou non, qui contractent ou dilatent du temps et des distances. Des spatio-temporalités marquées par et pour des genres, des expériences racisées et des « classes géosociales » (Cagé et Piketty, 2023). Pour Virilio, la ville était composée d'un espace-temps synthétique (1991 : 63), c'est-à-dire que « les personnes occupent le temps du transport et de la

---

<sup>8</sup> Tirage gélatino-argentique, 12,3 × 17 cm. Milan, Collection Calmarini.

<sup>9</sup> "I would like my pictures to look as if a human being had passed between them, like a snail, leaving a trail of the human presence and memory of the past events as the snail leaves its slime".



transmission au lieu d'habiter l'espace » (Bukatman, 1993 : 126). Et c'est sur le corps de ceux qui malgré eux habitent (encore) l'espace public que s'expose cette expérience sensible.

Ainsi le corps semble drapé dans un tissu de pixels allant jusqu'à une fusion des textures. Le corps s'amalgame avec son environnement et fait étoffe commune, évoquant tant une chrysalide qu'une housse mortuaire. Il y a donc quelque chose d'une politique de la surface du corps puisque l'effet connote quelque chose qui colle à la peau. La rue reste effectivement attachée tant bien que mal à la chair, comme s'il était impossible, non pas seulement pour les concernés de s'en défaire, mais pour le flux urbain de se départir de ses préjugés à partir des signes qui énoncent les conditions d'une vie dans la rue : vêtements et odeurs comme « marqueurs corporels de la misère » (Dambuyant-Wargny, 2006 : 19). C'est ainsi qu'à la fin de sa recherche ethnographique auprès d'une population de rue à Paris, Lucas Graeff, demande, « est-il possible de sortir la rue du corps ? » (Graeff, 2012 : 766). Une esthétique qui n'est enfin pas sans évoquer le drapé marbré des défunts couchés des effigies funéraires chrétiennes.

Le gisant, *jacente* en portugais, est une statue funéraire de l'art chrétien, signifiant littéralement en français ce qui est étendu et couché (ci-gît). Si la référence à ces tombes est pertinente, c'est pour ce qu'elle dit encore de notre temps : « le capitalisme est né en Chrétienté » écrit Laurent Testot (2019). État laïque, le Brésil voit toujours sa population revendiquer à plus de 80 % une chrétienté partagée entre catholicisme et protestantisme (Brunet, 2019). C'est aussi pour leur aspect formel que la figure du gisant est de circonstance, car comme l'exprime João Baptista Borges Pereira, il y a culturellement, dans nos sociétés occidentales, un lien entre la mort biologique et la mort sociale, dont l'horizontalité est l'élément directeur de cette association (Pereira, 2013).

\*\*

Il n'est peut-être pas étonnant donc qu'au mitan des années 1950, le Brésil se mette à construire à l'intérieur de ses terres une nouvelle capitale tout en horizontalité. Inaugurée en 1960, Brasília présente une architecture où l'étendue prime. Celle des deux axes principaux de 6 et 12 km chacun qui donne à la ville sa forme d'avion ou de croix inscrite dans un lac<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Lucio da Costa écrit : « Le plan [Pilote] est né du geste premier de celui qui désigne un site ou en prend possession : deux axes se croisant à angle droit, soit le signe de la croix lui-même [...]. Il s'agit là d'un acte délibéré de possession, d'une sorte de défrichement relevant de la tradition coloniale » (Costa, 1991) ; cité et traduit par (Vidal, 2002).

Celle de la majeure partie des bâtiments principaux et des jardins et des esplanades qui les auréolent. Ces aires désignées de protection environnementale (*Areas de Proteção Ambiental*) étant implicitement des aires de protection du pouvoir que le terme de cordon sanitaire (*cordão sanitário*) utilisé dans le plan pilote (*plano piloto*) de la ville explicite. Une horizontalité qui semblait vouloir dépouiller la ville et la vie de tout abris, de passages et de nids. Du “vide”, comme pour se prémunir de la variété des situations spatiales qui caractérisent les anciennes capitales que sont São Paulo<sup>11</sup> et Rio de Janeiro<sup>12</sup>. Un “vide” qui n’est pas sans évoquer « l’embellissement stratégique » (Loewy, 2007) de Paris par le Baron Haussmann<sup>13</sup>. De même, le plan pilote de Brasília éloigne les quartiers les uns des autres et planifie des villes satellites construites pour les travailleurs hiérarchisées selon la classe sociale. Le “vide” de cette horizontalité urbaine exprime une disparition et non une potentialité ou un espace disponible. Brasília exprime la rationalité administrative et autoritaire de son temps<sup>14</sup>, celle qui profile son asepsie jusque dans le béton blanc d’Oscar Niemeyer.

\*\*

Aujourd’hui, le syntagme de la ville intelligente (*smart city*) tel *Smart Sampa* pour São Paulo désigne une mutation dans la capacité d’une ville à utiliser les technologies de l’information et de la communication à des fins d’améliorations stratégiques dans la filiation d’Haussmann. Et cette mutation, nous le comprenons, est en partie spatiale ; en paraphrasant Foucault (2004) nous pouvons même dire que cette dernière oppose l’espace d’en haut, un

---

<sup>11</sup> Ville oblique et curviligne pour Laplantine et Olievenstein (1993).

<sup>12</sup> Rio de Janeiro et São Paulo sont des villes qui au début du XX<sup>ème</sup> siècle ont assistés au développement des *cortiços* et *recindades* (grands pavillons précaires dans les régions centrales, nouveaux ou adaptés à partir d’anciennes demeures, avec certains services partagés, tels que les salles de bains ou les buanderies) note Danilo Guiral Bassi (2020). Brasília, écrit-il, n’a pas vécu cette étape commune à de nombreuses métropoles latino-américaines.

<sup>13</sup> « Bref, les “embellissements stratégiques” du Baron Haussmann étaient une méthode rationnellement planifiée d’étouffer dans l’œuf toute velléité de révolte, et, si elle avait lieu malgré tout, de l’écraser efficacement – en faisant usage du dernier recours des puissants, selon Benjamin : le sang... » (Loewy, 2007).

<sup>14</sup> « Autour d’elle, il y a une haute et infranchissable muraille, invisible mais sûrement plus solide que n’importe quelle muraille des villes du Moyen Âge. La séparant de la plèbe, une immense ceinture de réserve crée un espace vide entre elle et ses satellites. À l’intérieur de la ville, un admirable Monde Nouveau. Grandes espaces, absence de pollution ambiante, sonore, visuelle... humaine (...). Hors de ses murs invisibles, temps et espaces sont autres. Dehors, la plèbe ; dehors, le monde immonde ; dehors, le réel qui donne substance à l’irréel de Brasília. Comme dans les villes médiévales, l’étranger est un intrus (...) » (Oliveira, 1976 : 87-88). Cité par Laurent Vidal (2002).

espace des édifices et du *cloud*<sup>15</sup>, et l'espace d'en bas, un espace de la boue et de la trace dont certains citoyens tentent d'ailleurs ne plus toucher terre<sup>16</sup>. Or, Augustin Berque nous rappelle que chez les Grecs de l'Antiquité « gésir » se disait *hupokeimai* (*ὑπόκειμαι*), verbe exprimant l'idée de base, de fondement, de cela au-dessus de quoi ou à partir de quoi s'édifie quelque chose. Le participe de ce verbe, *hupokeimenon* (*ὑποκειμενον*), fournissant à Aristote le moyen d'exprimer, pour la première fois dans l'histoire, la notion de *sujet* - cela au-dessus de quoi et à propos de quoi se construit le discours humain (Berque, 2001).

\*\*

Dans *Highb-Rise : um lugar ao sol* (2009), le réalisateur Gabriel Mascaro installe sa caméra au cœur de 9 appartements-terrasses (*penthouse*), des propriétés luxueuses et ultramodernes de São Paulo, Recife et Rio de Janeiro : « [j]'ai toujours habité avec le regard dirigé vers le haut. Je vois les choses comme si j'étais près du ciel [...] » énonce l'une des propriétaires. Deux époux évoquent également les tirs entre deux gangs rivaux qu'ils observent depuis leur appartement : « [p]lutôt tragique, mais très beau ! Je ne sais pas ce qui se passe entre ces deux gangs, mais ils échangent des coups de feu et les balles sont très colorées. Elles nous montrent leur chemin [...] Elles sont magnifiques. Nous avons un feu d'artifice gratuit presque tous les jours<sup>17</sup> ».

Ce que dé/monstre le documentaire de Gabriel Mascaro, c'est qu'il y a « des genres de vie qu'on considère déjà comme des non-vies », « précaire » et non « dignes de deuil » (Butler, 2014 : 62-63). Et il nous semble que cette appréciation peut être en partie expliquée par une distanciation phénoménologique entre certains groupes de corps. Que cela soit depuis un hélicoptère, depuis un *penthouse*, par le biais d'une caméra intelligente surplombant les flux urbains ou par l'indifférence même pour les corps à

---

<sup>15</sup> Cet anglicisme désigne des serveurs accessibles sur Internet, ainsi que les logiciels, services et bases de données qui fonctionnent sur ces serveurs.

<sup>16</sup> Les hélicoptères permettent aux classes très aisées de s'affranchir des embarras terrestres dont le trafic urbain et les troubles à l'ordre public. D'après l'AFP, l'État de São Paulo a la plus grande flotte d'hélicoptères au monde. En 2017, l'association nationale de l'aviation civile recense 700 hélicoptères (32,8 % de la flotte nationale) et 528 hélicoptères, soit quasiment la moitié de ceux de tout le Brésil (AFP, 2017).

<sup>17</sup> Se re/joue ici la hiérarchie de classe et de race. Dans le contexte de Rio de Janeiro notamment où les *favelas* ne sont pas forcément situées à la périphérie de la ville. L'abolition de l'esclavage en 1888 mène les populations noires à quitter les demeures coloniales rurales pour la ville. Des villes qui, ne présentant pas une offre de logements abordables contraignent cette nouvelle population à habiter les espaces les moins désirables (Lino e Silva, 2022 : 2).

terre que la course urbaine esquivé du regard pour se concentrer dans l'horizon rationnel des édifices.

\*\*

Avec *Les grandes villes et la vie de l'esprit* (2018), issu d'une conférence donnée en 1902, Georg Simmel appréhende la « grande ville » en termes d'expériences corporelles. L'auteur y considère la fonction sociale des sens au sein de laquelle l'influence sensorielle mutuelle et la perception (la vue) sont primordiales (ibid : 79). Le regard et plus précisément l'échange de regards est le « phénomène d'interdépendance le plus immédiat, le plus pur dans l'absolu » écrit-il (ibid : 83). Or l'accélération du temps porte l'individu en fuite devant les manifestations corporelles de la douleur, écrit en retour Richard Sennett (2002). Les grandes artères où circulent les personnes et les véhicules, tout comme le transport des données numériques qui nous concerne, montrent que le contact physique quotidien entre citoyens ne correspond plus à une rencontre d'affects et de significations (Scardua, 2019 : 596). Notre exploration visuelle s'inscrit dès lors dans le « contexte d'un monde plus vaste et structuré tout entier par l'inégalité, l'exploitation et les diverses formes d'effacement » (Butler, 2014 : 56).

\*\*

Pour conclure. À la machine de vision paradigmatique de la ville des données, telle *Smart Sampa*, il est possible d'opposer des machines poétiques offrant des images critiques sur les développements technologiques de l'image et nos rapports d'humain à humain. Il faut ainsi retrouver l'humour noir de Gordon Matta-Clark pour qui les régions obscures de la ville devaient être chéries, opposant le monumental au *non-u-mental* : « [l]'une de mes préoccupations ici est le non-u-mental, c'est-à-dire une expression de la banalité qui pourrait s'opposer à la grandeur et à la magnificence des structures architecturales et de leurs clients qui se glorifient d'eux-mêmes » (Wall et Matta-Clark, 1976 : 77). Un appel à re/penser la ville des données à partir des corps qui gisent, la détresse du monde étant le *sujet* et non pas quelque chose à chasser de nos vues.

## Bibliographie

- Aït-Touati, Frédérique, Alexandra Arènes, et Axelle Grégoire. 2019. *Terra forma: manuel de cartographies potentielles*. Paris: Éditions B42.
- Bacon, Francis. 2008. *Francis Bacon*. Édité par Matthew Gale, Chris Stephens, et Martin Harrison. London: Tate Pub.
- Bégout, Bruce. 2022. *Obsolescence des ruines: essai philosophique sur les gravats*. Essai. Paris: Éditions Inculcte.
- Berdet, Marc. 2012. « Chiffonnier contre flâneur. Construction et position de la Passagenarbeit de Walter Benjamin ». *Archives de Philosophie* 75 (3): 425-47. <https://doi.org/10.3917/aphi.753.0425>.
- Berque, Augustin. 2001. « L'Art, et la terre sous le ciel ». *Art Press*, 2001.
- Bukatman, Scott. 1993. *Terminal identity: the virtual subject in postmodern science fiction*. Durham: Duke University Press.
- Butler, Judith. 2014. *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* Traduit par Martin Rueff. Manuels Payot. Paris: Payot & Rivages.
- Cagé, Julia, et Thomas Piketty. 2023. *Une histoire du conflit politique: élections et inégalités sociales en France, 1789-2022*. Paris: Éditions du Seuil.
- Dambuyant-Wargny, Gisèle. 2006. *Quand on n'a plus que son corps: soin et non-soin de soi en situation de précarité*. Paris: Colin.
- Foucault, Michel. 2004. « « Des espaces autres » ». *Empan* 54 (2): 12-19. <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012>.
- Graeff, Lucas. 2012. « Corpos precários, desrespeito e autoestima: o caso de moradores de rua de Paris-FR ». Édité par Gustavo Martineli Massola. *Psicologia USP* 23 (4): 757-75.
- Kapp, Silke. 2014. « A cidade como espaço teórico ». In *Imagem, imaginação, fantasia: Vinte anos sem Vilém Flusser*, édité par Rodrigo Duarte, Alice Serra, et Romero Freitas, 191-201. Belo Horizonte: Relicário.
- François, Laplantine, et Claude Olievenstein. 1993. *Um olhar francês sobre São Paulo*. São Paulo: Edidora Brasiliense.
- Lemos, Ronaldo. 2022. « Opinião - Ronaldo Lemos: "Big Brother" paulistano quer saber a cor da sua pele ». Folha de S.Paulo. 27 novembre 2022.

<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/ronaldolemos/2022/11/big-br-other-paulistano-quer-saber-a-cor-da-sua-pele.shtml>.

Lepaon, Ève, et Cécile Tourneur. 2020. « Gordon Matta-Clark : Conical Intersect ». Jeu de Paume. 2020.

<http://lemagazine.ieudepaume.org/2020/10/gordon-matta-clark-conical-intersect/>.

Martin, Pauline. 2023. « Chapitre X. Flou de bougé : retour historique ». In *Le flou et la photographie : Histoire d'une rencontre (1676-1985)*, 321-58. *Æsthetica*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

<https://doi.org/10.4000/books.pur.190281>.

Mascaro, Gabriel, réal. 2009. *High-Rise : um lugar ao sol*. Documentaire. Não Disponível.

Pereira, João Baptista Borges. 2013. « Simbologia do corpo no Brasil tropical ». In *Physis Soma : o corpo, a expressão e a poética do movimento*, édité par Luiz Felipe Pondé, Angela Magalhães, et Nadja Fonseca Peregrino, Tempo&Memória, 110-19. São Paulo.

Poder Legislativo. 1893. *Decreto nº 145, de 11 de julho de 1893*. <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-145-1-1-julho-1893-540923-norma-pl.html>.

Prefeitura São Paulo. 2022. « Nova Plataforma de Videomonitoramento Smart Sampa ». 2022. <https://participemais.prefeitura.sp.gov.br/legislation/processes/209>.

Sennett, Richard. 2002. *La chair et la pierre : Le corps et la ville dans la civilisation occidentale*. Traduit par Zoé Andreyev. Art, architecture, cinéma. Éditions de la Passion.

Simmel, Georg. 2018. *Les grandes villes et la vie de l'esprit, suivi de Sociologie des sens*. Traduit par Jean-Louis Vieillard-Baron, Frédéric Joly, et Philippe Simay. Petite bibliothèque Payot 910. Paris: Éditions Payot & Rivages.

Testot, Laurent. 2019. « Le capitalisme, idée chrétienne ? » In *La Grande Histoire du christianisme*, 135-40. Petite bibliothèque. Auxerre: Éditions Sciences Humaines. <https://doi.org/10.3917/sh.testo.2019.01.0135>.

Veloso, Caetano. 1991. *Fora Da Ordem*. Mp3. Vol. Circuladô. Brésil: Universal Music Ltda.

- Virilio, Paul. 1988. *La machine de vision*. Collection L'Espace critique. Paris: Editions Galilée.
- . 1991. *The Lost Dimension*. Semiotext(e) Double Agents Series. Paris: Semiotext(e).
- Wall, Donald, et Gordon Matta-Clark. 1976. « Gordon Matta-Clark's Building Dissections ». *Arts Magazine*, 1976.