



HAL
open science

Œil pour œil : l'art contre la technopolice

Jean-Paul Fourmentraux

► **To cite this version:**

Jean-Paul Fourmentraux. Œil pour œil : l'art contre la technopolice. *Appareil*, 2023, 25, n.p. 10.4000/appareil.6216 . hal-04221877

HAL Id: hal-04221877

<https://hal.science/hal-04221877v1>

Submitted on 28 Sep 2023

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 - NoDerivatives 4.0 International License

Œil pour œil : l'art contre la technopolice

Autour de Paolo Cirio, Capture, 2020

Jean-Paul Fourmentraux

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/appareil/6216>

DOI : 10.4000/appareil.6216

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jean-Paul Fourmentraux, « Œil pour œil : l'art contre la technopolice », *Appareil* [En ligne], 25 | 2023, mis en ligne le 08 février 2023, consulté le 04 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/6216> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.6216>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mars 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Œil pour œil : l'art contre la technopolice

Autour de Paolo Cirio, Capture, 2020

Jean-Paul Fourmentraux

Premièrement, on peut tromper l'appareil, aussi obstiné soit-il. Deuxièmement, on peut introduire clandestinement dans son programme des intentions humaines qui n'y étaient pas présentes. Troisièmement, on peut contraindre l'appareil à produire de l'imprévu, de l'improbable, de l'informatif. Quatrièmement, on peut mépriser l'appareil ainsi que ses productions [...]. Être libre, c'est jouer contre les appareils.

Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*,

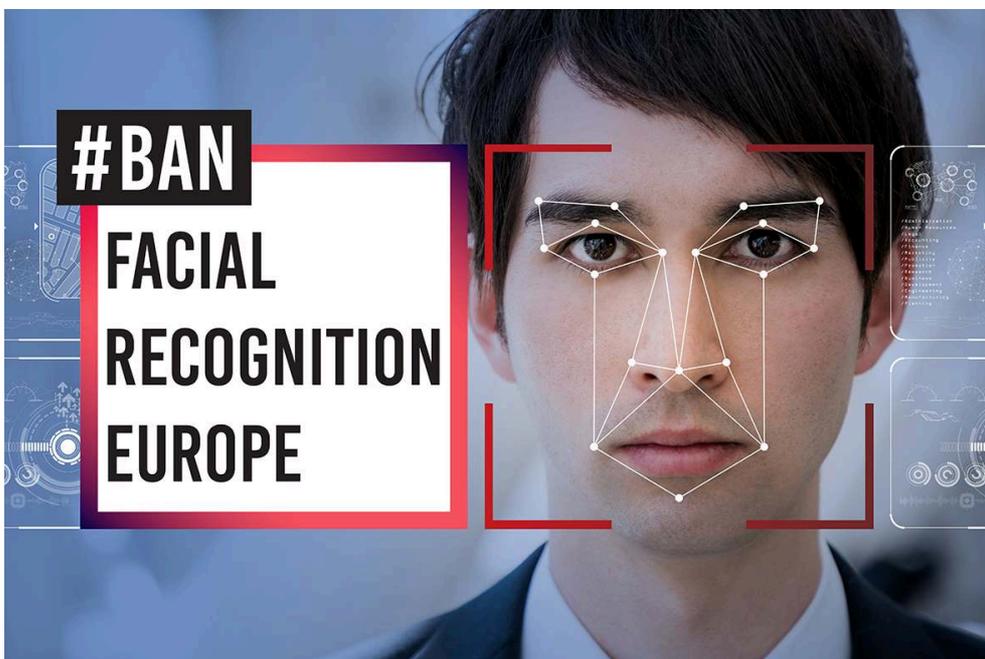
Paris, Circé, 1996, p. 88-89.

- 1 À l'heure où s'instaure une banalisation de la surveillance, les appareils numériques semblent parfois mis au service d'une politique « antisociale ». La recrudescence des dispositifs de sécurité post-attentats du 11 septembre, l'instauration controversée d'une loi dite de « sécurité globale », mais aussi l'injonction au confinement ou au couvre-feu suite à l'irruption de la pandémie de la covid-19, constituent autant de mesures liberticides qui mettent à mal les droits fondamentaux et la vie privée. Sous couvert d'une vigilance partagée, présentée comme un facteur d'amélioration de la vie sociale, les États ont adopté des technologies numériques de plus en plus intrusives : vidéosurveillance, dataveillance, drones, biométrie, géolocalisation, puces RFID, etc. Dans ce contexte, des artistes et des associations citoyennes s'associent pour développer des contre-feux, jouer contre les appareils, reprendre le contrôle et renverser les rôles (entre surveillants et surveillés) ainsi que les frontières de plus en plus floues de la surveillance contemporaine. Est-il possible de restituer et garantir une

démocratie de la surveillance ? Les citoyens peuvent-ils exercer un droit de sousveillance ? L'art peut-il avoir ici un rôle à jouer ?

Déjouer les appareils de surveillance

- Depuis une dizaine d'années, les créations de l'artiste, hacker et activiste italien Paolo Cirio s'attachent à parasiter les outils, interfaces et applications du capitalisme de surveillance. Alors que la transparence est érigée en nouveau principe éthique par les autorités gouvernementales, ses œuvres proposent des contre-dispositifs panoptiques et invitent à une réflexion sur les notions d'anonymat, de vie privée et de démocratie. Dans une démarche technocritique, à la croisée de l'art et du militantisme citoyen, l'artiste a initié en date du 1^{er} octobre 2020, une campagne de pétition en ligne pour « bannir la reconnaissance faciale en Europe¹ ».



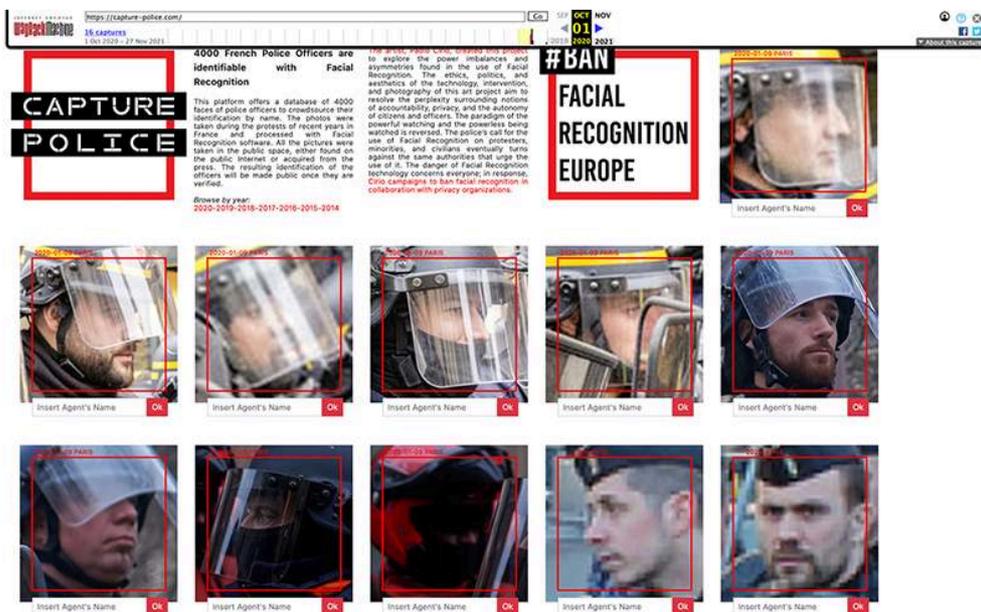
© Paolo Cirio, *Capture*, 2020-2021.

- Cette dernière avait déjà recueilli 14 000 signatures lorsque Paolo Cirio décide d'y associer une performance, in situ, dans le centre-ville de Paris. Parcourant de long en large la capitale française, il y affiche des centaines d'images de visages de policiers², récupérées sur Internet. L'affichage sauvage est une pratique récurrente pour cet artiste, dont l'œuvre entre Street et Net art est inscrite à mi-chemin de l'espace public et des plateformes Internet. Ses actions prennent notamment pour cible les atteintes à la vie privée et à la liberté d'expression engendrées par l'économie invasive des technologies de contrôle et de surveillance.



© Paolo Cirio, *Capture*, 2020-2021.

- 4 Des portraits d'agents des forces de l'ordre, en gros plan, zoomés et recadrés, se trouvent ainsi une première fois exposés, dans l'espace public, sans revendication d'aucune intentionnalité artistique. Simultanément, ces mêmes portraits sont également postés sur une plateforme en ligne intitulée *Capture-police.com* : un site Internet, développé par Paolo Cirio, permettant d'accéder à une base de données de plus de 4 000 photos d'agents de police français. Il s'agit pour la plupart de clichés photographiques ou de séquences vidéo circulant déjà sur la toile, préalablement captés par les médias ou par des citoyens lors de manifestations et postés sur différents comptes Internet (sites web, blogs ou réseaux sociaux tels qu'Instagram). Le site web annonce que ces images-portraits seront soumises aux technologies de reconnaissance faciale, devant permettre, au moins potentiellement, d'identifier des agents de police.



© Paolo Cirio, *Capture*, 2020-2021.

- 5 Ces actions simultanées – site web, pétition en ligne, affichage sauvage – composent les différents volets d'une œuvre composite, baptisée *Capture*³, que l'artiste Paolo Cirio réalise à l'invitation du Fresnoy – Studio national d'art contemporain – dirigé par l'artiste et écrivain Alain Fleischer, à Tourcoing, dans la région Nord de France. L'installation de Paolo Cirio présente une sélection 150 portraits de policiers en tenue d'émeute, qu'il étire en une matrice de visages juxtaposés (verticalement et côte-à-côte) sur toute la surface d'un mur long de 15 mètres. La frise laisse émerger sept tirages d'art, soignés et agrandis, qui exposent (en gros plan) des visages d'agents de

police non identifiés, en position de tirer sur des manifestants : composant une sorte de « peloton d'exécution ».



© Paolo Cirio, *Capture*, 2020-2021.

- 6 Le volet installation du projet doit être montré lors d'une exposition collective au titre évocateur – *Sentinelles* – dont Louise Derry assure le commissariat et projette l'ouverture à la mi-octobre 2020. L'ambivalence du terme *Sentinelles*, qui n'a pas échappé à la commissaire d'exposition, met en exergue deux significations contrastées : l'une place l'artiste à l'avant-garde ou à l'avant-poste de l'observation du monde, dans un souci de vigilance, de voyance, de veille, d'éveil ; l'autre s'intéresse davantage à la part invisible – ou invisibilisée – du monde, dissimulée derrière ses apparences. Incarnant ainsi doublement la vigie, qui veille et surveille, et la luciole qui littéralement, met à la lumière, Paolo Cirio se propose d'incarner la figure du guetteur, de l'observateur vigilant qui tantôt guide, accompagne et éclaire le chemin, tantôt alerte et prévient des risques encourus ou des dangers à venir.
- 7 Une première analyse du projet nous conduit à l'inscrire dans la lignée des visées médiactivistes, ou de l'élan réflexif et critique des media-tactiques dont le philosophe Michel de Certeau⁴ a jeté les fondements et demeure l'une des principales figures. Mais l'on peut aussi y voir, en acte, l'invitation à « jouer contre les appareils⁵ » que portait Vilém Flusser. Attentif aux mutations technologiques, ce dernier proposait de déchiffrer les images sans s'en tenir à leur surface, afin d'étudier les concepts et les appareils qui en constituaient les soubassements philosophiques. Sa pensée des « images techniques⁶ » reposait également sur la prise en compte de ce qu'il nommait le « programme des appareils⁷ », faisant référence aux programmes industriels et politiques encastrés, et pour ainsi dire enfouis, dans la technologie et qui par conséquent ne se laissent que très difficilement appréhender. Or on sait combien la période contemporaine tend à radicaliser cette opacification des appareils, les instituant désormais en véritables boîtes noires⁸ dont les visées sont occultées. Il en résulte une nouvelle génération de techno-images qui se caractérisent, comme l'analyse Yves Citton, « par la mise en circulation de représentations issues de

processus techniques automatisés ne requérant plus d'être filtrés par une subjectivité humaine⁹ ». Afin d'éviter de se voir à son tour programmé par des machines dont l'automatisation s'avère toujours plus puissante, Vilém Flusser préconisait de développer des usages alternatifs et critiques, différents de ceux inscrits dans le programme des appareils. Il distinguait ainsi les « mitrailleurs » des véritables photographes, considérant les premiers bornés par l'application du programme des appareils, quand les seconds cherchaient au contraire à s'en libérer pour imaginer, au-delà des prescriptions d'usage, les conditions d'un art du détournement.

C'est pourquoi le mitrailleur aime les appareils photo automatiques, alors que le photographe pur lutte contre l'automatisme. [...] En effet, dans le dialogue « mitrailleur appareil », c'est le programme de l'appareil qui domine, alors que dans la relation « photographe pur appareil » c'est l'intention humaine qui s'efforce de dominer le programme de l'appareil¹⁰.

- 8 D'une certaine manière, l'art de Paolo Cirio poursuit l'invitation flusserienne à la rébellion contre des technologies numériques qui fonctionnent aujourd'hui en « mode protégé ». Afin de ne pas se voir « dévoré(s) par l'avidité de (leurs) appareils¹¹ », son œuvre préconise de tromper les programmes de la surveillance et de la répression policière¹², d'y ré-introduire des intentions humaines qui n'y étaient pas prévues, ou pour le dire aussi comme Giorgio Agamben, d'en profaner les appareils (ou les dispositifs¹³) afin d'en restituer l'usage à ceux qui en avaient été privés, ou qui en sont devenus les objets malgré eux. L'art joue ici de différentes tactiques ou ruses pour « reprendre la main¹⁴ », exploiter les accidents de l'appareil, détourner et questionner la technologie (au double sens des techniques et des savoir-faire, des logiques et déterminismes qui y sont associés). En ce sens, non sans un brin de provocation, l'artiste Paolo Cirio ambitionne d'exposer l'ensemble de la population et les policiers eux-mêmes aux risques et dangers de la généralisation et prolifération des technologies de contrôle. Autrement dit, afin d'alerter les citoyens et usagers de l'espace public (physique et numérique) du danger et des abus potentiels de la reconnaissance faciale, l'artiste projette d'employer la tactique de l'arroseur arrosé et entreprend de soumettre les agents des forces de l'ordre, eux-mêmes, aux potentielles dérives des technologies et de leurs usages équivoques.

Alerte et censure : l'art dans le viseur

- 9 Mais l'exposition *Sentinelles* n'est pas encore inaugurée et ouverte au public lorsque, le 1^{er} octobre 2020, en parallèle de l'intervention de l'artiste dans les rues de Paris, le ministre français de l'Intérieur, Gérald Darmanin, ayant pris connaissance du projet, publie un premier message d'indignation sur son compte Twitter :

Paolo Cirio : insupportable mise au pilori de femmes et d'hommes qui risquent leur vie pour nous protéger. Je demande la déprogrammation de « l'exposition » et le retrait des photos de son site, sous peine de saisir les juridictions compétentes.

5:24 PM · 1 oct. 2020.¹⁵



- 10 L'emballement médiatique suivra, engendrant un véritable effet Streisand, dont les retombées auront un caractère équivoque. Certains y verront en effet une publicité pour l'artiste et lanceur d'alerte, gracieusement amplifiée par l'émoi du Premier ministre (les commentaires de certains internautes en écho au message de Gérald Darmanin, sur son propre compte Twitter, sont à cet égard assez éloquentes). D'autres plébisciteront au contraire la décision prise par le ministre et par le gouvernement, tant elle leur paraît justifiée et urgente en cette période de fragilisation des agents de l'ordre, dont l'identité est plus fréquemment révélée sur les réseaux sociaux.
- 11 Dans un même élan, en sa qualité d'ancien Maire de la ville de Tourcoing jusqu'à sa nomination dans le gouvernement Macron en septembre 2019, Gérald Darmanin décide d'intervenir directement auprès de l'institution du Fresnoy pour exiger la « déprogrammation » de l'exposition. Et dès le lendemain, en date du 2 octobre 2020, le ministre s'engage publiquement à garantir une plus grande protection des policiers en leur promettant notamment de mieux préserver leur anonymat :
- J'avais fait une promesse, celle de ne plus pouvoir diffuser les images de policiers et gendarmes sur les réseaux, cette promesse sera tenue, puisque la loi prévoira l'interdiction de la diffusion de ces images.
Gérald Darmanin, BFM-TV, 2 octobre 2020.
- 12 Il serait quelque peu réducteur de voir rétrospectivement dans cette déclaration les prémices du désormais controversé article 24 de proposition de loi sur la « Sécurité globale » constituant en délit la capture d'images (photo- ou vidéographique) de policiers dans l'exercice de leurs fonctions, mais la succession des événements et l'enchaînement des mesures peut néanmoins paraître troublante.
- 13 Le point de discorde ne porte pourtant pas, au départ, sur la seule représentation visuelle des agents des forces de l'ordre, qui demeure jusqu'ici un droit démocratique – tout au moins avant l'irruption dans le débat public de l'article 24 de proposition de loi dite de « Sécurité globale ».
- 14 Une circulaire du ministère de l'Intérieur¹⁶ datant du 23 décembre 2008 affirme en effet très clairement que « les policiers et gendarmes ne peuvent s'opposer à l'enregistrement de leur image lorsqu'ils effectuent une mission ». La loi interdit donc aux fonctionnaires de s'opposer à l'enregistrement de leur image, que celui-ci soit

réalisé par un journaliste ou par un simple citoyen. En outre, la diffusion de ces images dans un objectif de médiatisation est également autorisée, sauf si ces images concernent des fonctionnaires appartenant à un corps spécifique et sensible de l'État (tel que le Raid, GIPN, DGSI, etc.).

- 15 Au Fresnoy, la crispation et le point de tension portent davantage sur ce qui sera perçu par le gouvernement, mais aussi par l'institution artistique, comme une possible incitation à l'identification des forces de l'ordre : une invitation faite aux internautes à déclarer et à rendre publique « l'identité privée » des agents photographiés. Autrement dit, le différend porte moins sur la figuration, que sur le « profilage » des agents. Une technique qui ne constitue pourtant qu'une application possible et en outre largement répandue de la reconnaissance faciale, précisément celle que souhaite dénoncer Paolo Cirio. Un usage de la reconnaissance faciale pourtant « en tous points similaire à ce que permet Clearview AI » : une entreprise américaine qui extrait des images d'Internet, établit un profil des visages et vend ces données extraites aux forces de l'ordre.
- 16 Pour le gouvernement, cette œuvre, ainsi exposée, présentait une incitation à la délation et constituait en ce sens un outrage inadmissible au devoir de « protection de ceux qui nous protègent ». Selon le Fresnoy, la prérogative offerte par le site web ne faisait nullement partie du projet initialement défendu par l'artiste et n'aurait jamais reçu l'aval du Studio national d'art contemporain.



CENSURE DE PAOLO CIRIO | TOURCOING | OPITINORE - Collectif ŒIL

© Paolo Cirio, *Capture*, 2020-2021.

- 17 Entre-temps, au Fresnoy, un panneau de médium est venu obstruer l'œuvre de l'artiste, rendant invisible l'ensemble des photographies. Un panneau de bois peint en « bleu », sur lequel, quelques jours plus tard, est momentanément apparu un message anonymement tagué à la bombe de peinture, indiquant : La Honte ! Malgré de nombreux soutiens, après réception de nombreux messages d'intimidation et de menaces, l'artiste choisit quant à lui de quitter la France pour regagner son domicile dans la ville de Turin en Italie. Le site web de l'œuvre *Capture.org* sera également « fermé », son adresse (url) redirigeant désormais les internautes directement vers la

page web de la pétition requérant l'interdiction de la reconnaissance faciale en Europe, ayant désormais recueilli un peu moins de 52 000 signatures.

Loi liberticide et asymétrie des regards

- 18 Au-delà de la polémique qu'il a pu susciter, le projet de Paolo Cirio ravive un débat séculaire : peut-on filmer ou photographier les forces de l'ordre ? En France, le projet de loi de « Sécurité globale » a cristallisé les tensions. Le 10 novembre 2020, une tribune émanant de plusieurs sociétés de journalistes et de rédacteurs de grands médias français pointait et dénonçait les dérives liberticides pour la liberté d'expression de l'article 24 de la proposition de loi : « Cette mesure, qui vise à limiter la diffusion d'images des forces de l'ordre, ne peut qu'attenter à la liberté d'informer – celle des journalistes, et plus généralement celle de tout citoyen¹⁷ ». Unaniment, il a été demandé aux parlementaires, en vertu des droits démocratiques essentiels, que cet article puisse être retiré du texte de loi. Ce n'était pas tant l'objectif affiché par les promoteurs de l'article 24, visant à « protéger ceux qui nous protègent » qui était contesté. Toutefois cette intention louable ne devait et ne pouvait en aucun cas justifier la privation de liberté des journalistes comme des citoyens, susceptibles d'être poursuivis pour avoir diffusé, par quelque moyen que ce soit, « l'image du visage ou tout autre élément d'identification » – à l'exception du numéro de matricule, dit « RIO » – d'un policier ou d'un gendarme en intervention. Ce nouvel article, dans sa première version, était en effet assorti de la création et définition d'un délit *ad hoc*, puni d'un an de prison et de 45 000 euros d'amende. Adopté une première fois à l'Assemblée nationale le 17 novembre 2020, l'article 24 a finalement fait l'objet d'un toilettage et s'est vu renommé et promulgué le 25 mai 2021¹⁸ en « Loi pour une sécurité globale préservant les libertés ». Dans les faits, cette loi initiée par les députés LREM Alice Thourot (Drôme) et Jean-Michel Fauvergue (Seine-et-Marne, ancien parton du Raid), massivement soutenue par le gouvernement et les principaux syndicats policiers, instaure un renforcement des pouvoirs de la police, l'accès aux images des caméras de surveillance, la captation d'images par les drones et par les caméras-piétons.
- 19 Jusqu'alors rien n'empêchait de filmer un policier dans l'exercice de ses missions si aucune interdiction n'avait été posée au préalable. Et pour cause, avant la proposition de loi de « Sécurité globale », aucun article de loi n'existait sur le sujet, à l'exception notable de deux arrêts de la Cour de cassation, datant de 2000 et 2001, précisant que « la diffusion d'images de policiers dans l'exercice de leur fonction est autorisée dès lors qu'elle illustre un événement d'actualité ». En effet, conformément à l'article 9 du code civil, le droit à l'image ne s'applique que sur la vie privée : « Chacun a droit à sa vie privée ». Filmer dans l'espace public reste donc une pratique licite. Dans ce cadre, les réseaux sociaux, tels que Facebook, sont également considérés comme relevant de l'espace public et non du domaine privé. L'anonymat n'y est requis que dans certains cas, très précis : concernant les agents engagés dans la lutte antiterroriste, les interventions criminelles, les investigations financières ou les interventions du Raid.
- 20 Aujourd'hui, afin de garantir cette liberté de filmer, au nom de la liberté d'information, les journalistes revendiquent ce droit constitutionnel inscrit à l'article 11 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. En l'absence d'autre jurisprudence, les particuliers peuvent aussi y recourir et faire valoir leur droit de filmer la voie publique.

À condition que soit respectée la dignité des personnes et que les images produites n'aient pas été truquées.

- 21 En France, le fait de filmer les agents du maintien de l'ordre lors de leurs interventions dans l'espace public restait donc possible et nullement poursuivi, à l'inverse d'autres pays. Ainsi en Espagne, pour encadrer la contestation sociale de plus en plus forte depuis la naissance du mouvement des indignés à Madrid et la multiplication partout ailleurs des manifestations contre les politiques d'austérité, le 30 mars 2015, le gouvernement fait voter la *Ley de seguridad ciudadana*, surnommée « loi bâillon » par ses détracteurs. Depuis, il y est interdit de filmer les forces de l'ordre en opération, sous peine d'amendes pouvant aller jusqu'à 30 000 euros : la plupart du temps, une « violation » de cette loi de « sécurité citoyenne » est punie de 2 000 euros pour un refus de contrôle d'identité et de 600 euros pour avoir photographié des policiers en opération. Entre 2015 et 2020, environ 2 millions de personnes, journalistes, activistes ou simples citoyens ont ainsi été verbalisés. Aux yeux des associations de défense de la liberté de la presse, ces sanctions n'ont pas manqué de créer un climat d'autocensure parmi les journalistes. Ces derniers, par peur des contraventions et de leur montant exorbitant, n'osent plus désormais prendre de risque et préfèrent souvent renoncer à couvrir des événements qu'ils jugent pourtant d'intérêt public. En conférant à la police un pouvoir démesuré, la loi restreint en effet considérablement le droit de manifester et freine l'exercice du métier des journalistes et leur liberté d'informer. Mais là-aussi – comme en France désormais –, les députés de la majorité de gauche et d'extrême gauche au congrès décidèrent d'amender le texte pour en faire disparaître les mesures les plus polémiques afin de préserver des libertés publiques durement acquises, après des années de régime autoritaire.
- 22 Pour autant, depuis une dizaine d'années, dans un contexte de renforcement des lois sécuritaires, les gouvernements contreviennent à ces droits fondamentaux qu'ils tentent de réformer. S'ensuit une asymétrie de pouvoir : d'un côté, l'opacité revendiquée et l'entrave à la liberté d'informer ; d'un autre, la transparence contrainte et un récit public à la seule main des autorités. Pour le gouvernement et ses forces de l'ordre, le renforcement de la surveillance est censé garantir et renforcer la paix sociale, traquant et prévenant tout acte de délinquance. La plus grande transparence est par conséquent demandée aux citoyens, concernant leurs activités, leurs déplacements, mais aussi leurs données. À l'inverse, les autorités revendiquent désormais, pour leur propre compte, la plus grande opacité. Depuis quelques années, suite à la multiplication des attentats terroristes et dans le cadre de la prorogation de l'état d'urgence, les gouvernements ont plus fréquemment recours à l'analyse algorithmique des images de vidéosurveillance, ainsi qu'aux technologies et applications de reconnaissance faciale. L'objectif premier est la surveillance des territoires et l'identification d'éventuels comportements suspects. Mais ces mêmes outils ont désormais une autre utilité : l'identification de civils, manifestants et minorités lors d'affrontements publics. Il en résulte une surveillance généralisée, souvent dénoncée par les associations de défense des libertés publiques comme susceptible d'accentuer les discriminations et les dérives autoritaires.

Sousveiller les surveillants

- 23 Dans ce cadre, l'œuvre de Paolo Cirio a fait office de détonateur. En ciblant les forces de l'ordre plutôt que de présumés citoyens délinquants, elle a épinglé l'absence de réglementation sur la protection de la vie privée et déjoué avec une ironie certaine des technologies de la reconnaissance faciale qui peuvent aisément « se retourner » contre les autorités qui en vantent et recommandent l'utilisation.



© Paolo Cirio, *Capture*, 2020-2021.

- 24 Par contraste, cette affaire n'a fait que souligner le caractère très archaïque de l'article 24 du projet de loi de sécurité globale. Comment en effet soutenir l'idée d'un vol de données et d'images privées à l'ère des médias de (sur)exposition de soi ? L'accusation peut en effet paraître inappropriée à l'heure où les plateformes Internet et les réseaux sociaux reposent, comme l'a montré Bernard Harcourt, sur une « servitude volontaire » qui s'exerce ici de part et d'autre, du côté des policiers comme du côté des citoyens (dont les policiers font bien évidemment partie, avec ou sans uniforme). Internet engage davantage un don d'image et un abandon de soi auquel les internautes ont dû consentir, le plus souvent sans bien mesurer les incidences de cet abandon. En ce sens, les plateformes numériques composent désormais un vaste « supermarché des images » dont la circulation, l'emploi et le réemploi paraissent moins préoccupants que leur possible instrumentalisation par les Gafam aux seules fins d'intensifier la consommation et le contrôle des individus, avec l'assentiment et la collaboration des États. Dans ce contexte, à l'instar de nombreux journalistes, citoyens et militants contemporains, Paolo Cirio a pu recourir à la méthode du renseignement en sources ouvertes – ou Open source Intelligence (OSINT) en anglais – qui consiste en « un ensemble hétéroclite de pratiques d'investigation et d'analyse visant à dévoiler une information préalablement dissimulée en récoltant, croisant ou analysant des données numériques disponibles en source ouverte¹⁹ ».
- 25 La sousveillance exercée par l'œuvre de Paolo Cirio et ses collaborateurs est donc à distinguer ici de la surveillance envisagée comme l'instrument autoritaire et surplombant de l'exercice du pouvoir. Mais la sousveillance est à distinguer aussi de

l'acte de vigilance (Codaccioni, 2020) ou d'auto-surveillance des citoyens par eux-mêmes, qui constitue le creuset pernicieux d'une politique de contrôle qui incite chaque citoyen à surveiller son prochain. Le préfixe sous-(veillance) prend ici toute son importance, en ce qu'il qualifie une observation par en dessous, ou comme le dit le terme anglais *under-veillance* : une surveillance par le bas – *watching from below* – ou par extension, une surveillance par la base. C'est en effet la dimension citoyenne de l'acte de sousveiller qui est alors mise en avant et encouragée, ainsi que le propose le projet de Paolo Cirio qui ne se borne pas à représenter et identifier visuellement les policiers en service, mais invite tout autant les citoyens à dénoncer les méfaits de l'acte même de surveiller. L'enjeu d'un tel projet réside en effet dans sa révélation des coulisses et des mécanismes invisibles du projet autoritaire de la surveillance numérique. Au-delà, ou en deçà du volet artistique, le projet s'appuie sur une campagne de sensibilisation aux risques et dérives de la reconnaissance faciale. L'installation artistique en constitue seulement la face émergée et visible, complétée par la pétition et l'affichage sauvage qui incarnent le second volet, davantage citoyen et militant, du même projet. C'est alors non plus le seul monde de l'art qui est investi, mais la place publique et les forums numériques, autant que la sphère militante et médiatique, en dialogue et avec le soutien des associations citoyennes qui militent pour la préservation de la liberté d'expression et pour la régulation des plateformes numériques²⁶. C'est là le sens de l'histoire qui a vu se conjuguer, dans les rues de nos villes et sur les places d'Internet, des revendications multiples : contre les violences policières, contre la surveillance de nos villes, contre la data-surveillance, pour la liberté d'information et d'expression, pour la liberté de la presse. Cette dimension ouvertement politique et sociale du projet de Paolo Cirio rejoint en ce sens la longue histoire du *copwatching*.

Un art de la riposte... par le Fake

- ²⁶ Autrement dit, l'intention sous-jacente réside moins ici dans l'identification du visage des policiers que dans l'ouverture de la boîte noire du programme politique et de ses nouvelles technologies de contrôle, conjointement mobilisées par l'État et par le capitalisme de surveillance. Le projet orchestré par Paolo Cirio traite davantage des dangers et effets pervers de la reconnaissance faciale, mise au service d'une surveillance généralisée pourchassant toute zone d'ombre et d'opacité, que des images en tant que telles, qui résultent de ce processus. Lorsqu'on prête une attention plus soutenue au projet de l'artiste, on remarque aisément que l'affichage des images et leur mise en scène spectaculaire, qui reprend et parodie la propagande médiatique et policière, n'est que le prétexte ou l'accroche d'une réflexion sur notre rapport à la technologie. Jouant avec les médias, volontairement provocante, la proposition se révèle pourtant inefficace sur le plan technique : la reconnaissance faciale ne fonctionne délibérément pas. Il s'agit d'une feinte. Paolo Cirio rejoint en ce sens le mouvement plus large des artistes développant une sorte de Fake art (Yes Men, Christophe Bruno, etc.) : un art du faux-semblant, visant à démasquer la face cachée des politiques autoritaires.
- ²⁷ Le geste n'en est pas moins efficace sur le plan symbolique et politique, pour ce que l'œuvre révèle : une véritable bataille des images, très inégalitaire. La censure du projet atteste du caractère autoritaire et de cette emprise sur le visible : une confiscation du voir et une découpe du réel. En privant doublement les citoyens de la représentation de

l'image des policiers, pourtant légale, et de la représentation artistique, les pouvoirs étatiques nient la dimension politique et esthétique de l'œuvre d'art. C'est un peu comme si le ministre de l'Intérieur et les policiers découvraient eux-mêmes ces risques de mésusage que les réseaux sociaux, la reconnaissance faciale génèrent en l'absence de régulation de leurs applications.

- 28 L'alerte, lancée par l'artiste, aurait pourtant pu constituer le creuset d'une réflexion commune, ménageant un terrain d'entente plutôt que de dissension, a fortiori à une époque où la question de la nécessaire régulation des plateformes, les seules à sortir vainqueurs des débats, s'avère un problème crucial. Sous couvert de vouloir « protéger ceux qui nous protègent », l'œil du pouvoir manque de percevoir les enjeux véritables d'une protection de nos données et de notre intimité numérique, qu'il s'agisse de l'identité des agents de police ou des citoyens. L'autorité se trompe de cible.

Conclusion

- 29 Le projet *Capture* résonne avec des réalisations antérieures de l'artiste Paolo Cirio, dont le mode opératoire consistait déjà à réinjecter des données privatisées et arbitrairement occultées dans l'espace public.
- 30 En 2014, *Overexposed* proposait un premier retournement de cette tyrannie de la visibilité. Faisant suite aux révélations d'Edward Snowden en 2013, Paolo Cirio prenait pour cible l'identité de plusieurs hauts représentants américains. Les portraits photographiques d'agents de la National Security Agency (NSA), de la Central Intelligence Agency (CIA) ou du Federal Bureau of Investigation (FBI), se trouvaient à leur tour épinglés dans l'espace public. Là encore, la satire politique de Cirio inversait les moyens de propagande contemporains, en révélant comment des images censées être protégées pouvaient avoir été capturées à l'insu des agents dans leur sphère domestique et familiale, avant d'être postées sur les réseaux sociaux. Les identités de Keith Alexander (NSA), John Brennan (CIA), James Comey (FBI), entre autres, ont ainsi été exposées au grand public, à travers la circulation virale et l'affichage sauvage de photographies ayant fuité sur les réseaux sociaux. Adoptant ironiquement la tactique de l'arroseur arrosé, l'œuvre exposait au grand jour le visage de ces hommes de l'ombre, fonctionnaires responsables de la surveillance de masse et des programmes de renseignement classés secret défense, qui collectent et exploitent nos données.
- 31 Composée d'une série de neuf photos non autorisées de ces hauts responsables des services de renseignement américains liés aux révélations d'Edward Snowden, l'œuvre a été placardée sur les murs de plusieurs villes à travers le monde. L'artiste utilise ensuite la technique HD Stencils, permettant d'imprimer des pochoirs et de reproduire indéfiniment ces images murales à la bombe de peinture. Ce procédé technique utilise des logiciels et des découpeurs laser sur mesure, pour créer numériquement des pochoirs adaptés à la réalisation de graffitis en couleur à la peinture aérosol. Grâce à de minuscules trous découpés au laser, les pochoirs offrent un niveau de détail élevé, ajusté à l'impression soustractive en couleur. Développé et codé par Paolo Cirio dans l'application Processing, le script permet de convertir les images bitmap en fichiers vectoriels distincts pouvant être imprimés avec des machines de découpe laser. Le script lui-même est partagé en licence *open source* pour donner à chacun la possibilité de créer ses propres pochoirs HD.

- 32 Là encore, l'enjeu consiste autant dans les images ainsi reproduites que dans la révélation des dangers de leur surexposition et exploitation médiatique (*overexposed*) à des fins qui échappent largement aux auteurs et aux sujets de ces images. Ainsi, l'omniprésence des appareils photo et le téléchargement constant de données sur les médias sociaux facilitent autant la collecte secrète de renseignements que la réalisation d'une potentielle œuvre d'art médiactiviste.
- 33 Auparavant, l'œuvre *Face to Facebook* (2011), réalisée en collaboration avec le programmeur Alessandro Ludovico, résultait elle aussi du détournement d'un million de profils d'utilisateurs du réseau social Facebook et de leur traitement par des algorithmes de reconnaissance faciale (*bots*, agents logiciels automatiques ou semi-automatiques). À partir du piratage de la base de données, les deux artistes ont procédé à l'implémentation d'une sélection de 250 000 profils dans un site de rencontres en ligne inventé de toutes pièces, nommé *Lovely-face.com*. Le détournement s'opérait sur le mode d'une attaque virale, conçue pour éclairer les risques du partage et de la surveillance des informations personnelles sensibles. Publiés à l'insu des internautes, les profils privés se voyaient exposés et mis en relation selon leur caractère sympathique, arriviste, surnois, etc. Une intelligence artificielle se chargeait de l'analyse des expressions faciales afin d'estimer le « taux de compatibilité » des utilisateurs et favoriser ainsi leur rencontre potentielle. L'œuvre singeait et parodiait le pouvoir des réseaux sociaux et les dangers d'une mainmise sur nos données, révélant la viabilité de celles-ci et exposant les coulisses de leur exploitation technique.
- 34 Au fil de ces différents projets, l'œuvre de Paolo Cirio déploie un art de la sousveillance visant à détourner les instruments de la surveillance panoptique exercée par les détenteurs du pouvoir – la police, le gouvernement, le renseignement, les Gafa. La sousveillance revient ici à mener une contre-observation : surveiller les surveillants, rendre publics les systèmes de surveillance et révéler l'identité des autorités qui les contrôlent, afin de dénoncer leurs excès coercitifs et liberticides. Face à la visualité du pouvoir, l'œuvre de Paolo Cirio déploie donc une forme de contre-visualité, au sens donné à ce terme par le philosophe des médias visuels Nicholas Mirzoeff pour contrer la dimension autoritaire et surplombante de la vision guerrière et de ses technologies opératoires²¹.

Dans une telle situation plutôt désespérée, ledit « art avec ordinateur » constitue une île d'espoir. Je me méfie du terme « art », ici et partout, parce qu'il est entouré d'une aura benjaminienne. Ce n'est pas « l'art » qui est intéressant dans cette technique (si l'image ainsi produite est « belle »), mais ce qui est intéressant est le fait que, dans l'art avec ordinateur, l'appareil est effectivement programmé par un homme. Cet homme oblige l'appareil à faire des choses (des images) qui ne sont pas prévues dans les programmes centraux. Il oblige l'appareil à faire des choses imprévues, inattendues.

Or, une situation imprévue, inattendue, s'appelle une « information ». En le faisant, ils se sont emparés d'une petite parcelle du pouvoir dans une situation programmée. Il ne faut pas sous-estimer la petitesse de cette parcelle. Il ne s'agit pas, dans l'art avec ordinateur, d'un petit jeu incapable de nuire au fonctionnement des appareils. Les artistes avec ordinateur nous enseignent comment soumettre les appareils, tous les appareils, y compris les géants de l'économie et de la guerre, à nos propres desseins. Ils sont le germe pour une nouvelle conception de la liberté²².

- 35 On pouvait voir ici s'exprimer, dès l'apparition des premières machines de computation grand public dans les années 1970, une invitation à lutter contre ce que Vilém Flusser désignait lui-même comme l'ère de l'impérialisme informatique. Ce dernier appelait

des formes de création artistique susceptibles de déjouer le totalitarisme des appareils politiques et numériques qui tendent à faire de nous des citoyens programmés et obéissants. Flusser nous invitait également à prendre nos distances vis-à-vis des techno-images issues de l'automatisation des processus techniques. L'homme se trouvait écarté à mesure que s'élaboraient des techniques de modélisation impérative et prédictive des comportements. L'enjeu consistait alors à éviter que les machines informatiques ne parachèvent l'idéal des « boîtes noires²³ », dont l'opacité et le fonctionnement « en mode protégé²⁴ » menacent de soumettre totalement la subjectivité humaine au dictat des programmes. Si le caractère prophétique de la pensée de Vilém Flusser n'a pu véritablement rencontrer l'élan utopiste qui était le sien, la suite de l'histoire et a fortiori la période contemporaine semblent attester de l'importance des arts comme possible contre-pouvoir, tout au moins sur le terrain du symbolique et du politique²⁵. Les œuvres de Paolo Cirio participent ainsi d'une critique de l'utilisation des nouvelles technologies lorsque celles-ci constituent un pouvoir hors de tout contrôle. Au-delà de l'approche critique, elles procèdent de la contre-enquête (OSINT) et du détournement volontiers ironique des applications et données du capitalisme de surveillance numérique pour les transposer simultanément dans le monde de l'art et dans l'espace public de la cité. À la croisée du Net et du *street art*, de l'installation et de la performance, l'artiste combine approche post-documentaire et recherche plastique (photographie, algorithmes, design numérique) pour inciter les citoyens à expérimenter eux-mêmes les coulisses des machines qu'ils utilisent sans toujours en percevoir les logiques et déterminismes. Une philosophie de la libre circulation et du partage des ressources numériques émaille l'ensemble des projets. La redistribution de l'information va de pair avec la réouverture des boîtes noires et de leur traitement algorithmique, afin que les savoir-faire du programmeur et du hacker soient ensuite mis à disposition des citoyens et deviennent des armes de résistance. À ce titre, si le projet *Capture* de Paolo Cirio a bel et bien été entravé, son exposition ayant dû être annulée, dans le même temps sa publicité inattendue, véritable effet Streisand²⁶, aura fait de ce projet un jalon dans l'émergence d'un débat public au long cours et qui reste encore d'actualité.

BIBLIOGRAPHIE

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages Poche, 2007.

Aïm Olivier, *Les théories de la surveillance. Du panoptique aux surveillance studies*, Paris, Armand Colin, 2021.

Crary Jonathan, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

Crawford Mathew, *Éloge du carburateur : essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2010.

De Certeau Michel, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

- Deleuze Gilles, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », dans *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 242-246.
- Feenberg Andrew, *Pour une théorie critique de la technique* [2010], Montréal, Lux, « Humanités », 2014.
- Flusser Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 1996.
- Flusser Vilém, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, European Photography, 1999.
- Flusser Vilém, *Petite philosophie du design*, Paris, Circé, 2002.
- Flusser Vilém, *Les gestes*, Al Dante, Marseille, 2014.
- Flusser Vilém, « Vivre dans les programmes », dossier de la revue *Multitudes*, n° 74, p. 170-217.
- Jarrige François, *Techno-critiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2014.
- Foucault Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- Fourmentraux Jean-Paul, *Images interactives. Art contemporain, recherche et création numérique*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2017.
- Fourmentraux Jean-Paul, *L'œuvre virale. Net art et culture Hacker*, La Lettre Volée, 2013.
- Fourmentraux Jean-Paul, *AntiDATA, la désobéissance numérique. Art et Hactivisme technocritique*, Dijon, Les Presses du réel, 2020.
- Harcourt Bernard, *La société d'exposition*. Paris, Seuil, 2020.
- Kittler Friedrich, *Mode protégé*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.
- Lallement Michel, *L'âge du Faire. Hacking, travail, anarchie*, Paris, Seuil, 2015.
- Levy Steven, *L'éthique des Hackers* [1984], Paris, Globe, 2013.
- Lyon David, *Surveillance Studies. An Overview*. Oxford, Polity, 2007.
- Lyon David, *Surveillance After Snowden*, Cambridge, Polity Press, 2015.
- McLuhan Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'Homme* [1964], Paris, Seuil, 1968.
- Mirzoeff Nicholas, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011.
- Mondzain Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.
- Mondzain Marie-José, *L'image peut-elle tuer*, Paris, Bayard, (2002) 2015.
- Ramonet Ignacio, *L'empire de la surveillance*, Paris, Galilée, 2015.
- Sennett Richard, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel, 2010
- Virilio Paul, *La machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.
- Zuboff Shoshana, *L'âge du capitalisme de surveillance*, Paris, Zulma, 2020.

NOTES

1. En collaboration avec des organisations de protection de la vie privée et certains décideurs politiques. Cette campagne virtuelle prône l'interdiction la technologie de reconnaissance faciale dans toute l'Europe : <https://Ban-Facial-Recognition.eu> (consulté le 15 février 2023).
2. Voir la vidéo produite à l'initiative de l'artiste pour documenter cette action de *street art* : <https://www.youtube.com/watch?v=6UTgBKLD8uM> (consulté le 15 février 2023).
3. Cf. Paolo Cirio, *Capture*, 2020 - <https://paolocirio.net/work/capture/> (consulté le 15 février 2023).
4. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
5. « Être libre, c'est jouer contre les appareils » : Vilém Flusser, *Pour une Philosophie de la Photographie*, Belval, éd. Circé, 2004, p. 88.
6. Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, 1999.
7. *Ibid.* p. 89. Voir plus récemment le numéro 74 de la revue *Multitudes*, dont un dossier a été consacré à la pensée de « Vilém Flusser : Vivre dans les programmes », p. 170-217.
8. Notons que le titre original en portugais (Brésil) de l'ouvrage était *Filosofia da Caixa Prêta* (Philosophie de la boîte noire), traduit en français par *Pour une philosophie la photographie*.
9. Yves Citton, « La singularité flusserienne », *Multitudes*, n° 74, p. 170-175.
10. Vilém Flusser, *La production photographique*, première d'une série de trois conférences à l'E.N.P (École nationale de la photographie), Arles, le 23 février 1984. URL : Flusser France : <https://flusserfrance.eur-artec.com/1984-communication-photographique-arles/> (consulté le 15 février 2023).
11. Cf. Vilém Flusser, « Comment ne pas se faire dévorer par la boîte », conférence prononcée le 9 juillet 1983 dans le cadre des Rencontres d'Arles à l'invitation d'Alain Desvergnes, premier directeur de l'École nationale de la photographie (ENP tout juste créée en 1982, et devenue depuis ENSP) à donner quatre cours aux élèves de l'école sur le thème de la communication photographique : <https://flusserfrance.eur-artec.com/1984-communication-photographique-arles/> (consulté le 15 février 2023).
12. Programmes centraux, « conçus comme des puissances d'automatisation et d'aliénation des subjectivités humaines », suivant l'analyse qu'en donne Anthony Measure dans son article pour le numéro 74 de la revue *Multitudes* (*op. cit.*). Programmes « d'autant plus problématiques qu'ils sont également opaques pour les « programmeurs », ceux qui écrivent le code, les programmeurs étant eux-mêmes programmés par des appareils de niveau supérieur. Flusser émet ainsi l'idée d'appareils engendrant des appareils sans intervention humaine », p. 179.
13. « La stratégie que nous devons adopter dans notre corps-à-corps avec les dispositifs ne peut pas être simple. Il s'agit en fait de libérer ce qui a été saisi et séparé par les dispositifs pour le rendre à l'usage commun » ; Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages Poche, 2007, p. 38-40.
14. Plusieurs auteurs ont éclairé ces nouvelles dynamiques du « faire » (par ou contre la technologie) avec lesquelles résonnent les pratiques étudiées dans le présent article : voir notamment Richard Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel, 2010 ; Mathew Crawford, *Éloge du carburateur : essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2010 ; Michel Lallement, *L'Age du Faire. Hacking, travail, anarchie*, Paris, Seuil, 2015.
15. Voir : <https://twitter.com/GDarmanin/status/1311688550073724931> (consulté le 18 janvier 2022).
16. Il s'agit de la circulaire n° 2008-8433-D : <http://www.montpellier-journal.fr/fichiers/circulairephotospolice.pdf> (consulté le 18 janvier 2023). Avant l'article 24 de la loi dite de « Sécurité globale », toutes les propositions d'amendement à ce précédent article avaient été rejetées par les parlementaires : https://www.senat.fr/amendements/commissions/2018-2019/645/Amdt_COM-13.html (consulté le 18 janvier 2023).

17. Voir *Le Monde*, 10 novembre 2020 : « L'article 24 de la future loi "sécurité globale" menace ». En ligne : <https://www.lemonde.fr> > Débats > Médias.
18. La proposition de loi et son très controversé article 24 sont définitivement adoptés le 15 avril 2021 par le Parlement, par 75 voix contre 33.
19. Cf, Kevin Limonier, Maxime Audinet, « De l'enquête au terrain numérique : les apports de l'OSINT à l'étude des phénomènes géopolitiques », article du dossier « OSINT, Enquêtes et terrains numériques », *Hérodote*, n° 186, 2022, p. 6. Voir aussi Olivier Le Deuff, Rayya Roumanos, « La communauté de pratiques Open Source Intelligence (OSINT) : un réseau qui se consolide », *I2D - Information, données & documents*, n° 1, 2021, p. 87-91.
20. Le projet de Paolo Cirio a notamment été ouvertement soutenu par le Labo 148 – Agence de productions journalistiques et artistiques (<http://www.labo148.com>) par la Quadrature du net, une association de défense et de promotion des droits et libertés sur Internet, (<http://www.laquadrature.net>). Voir aussi les associations [technopolice.fr](http://www.technopolice.fr), la CNIL, etc.
21. Nicholas Mirzoeff, *The Right to look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 124-125, trad. M. Boidy et S. Roth.
22. Vilém Flusser, « L'art et l'ordinateur », *Multitudes*, n° 74, p. 186-189, 2019. Ce texte a été originellement rédigé dans le cadre d'une conférence-débat donnée au Cirque Divers, à Liège (Belgique), le 27 octobre 1984, en présence des artistes Edmond Couchot et Peter Beyls.
23. Le terme de « boîte noire » donnait son titre à un des essais les plus importants rédigés par Flusser en langue portugaise : *Filosofia da Caixa Prêta*, traduit en France par *Pour une philosophie de la photographie*.
24. Friedrich Kittler, *Mode protégé*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.
25. Les arts « ne devraient pas se conformer aux programmes ; ils doivent au contraire réécrire les programmes », Vilém Flusser, dans Peter Weibel, Siegfried Zielinski (dir.), *Flusseriana : An Intellectual Toolbox*, Minneapolis, Univocal, 2015.
26. L'effet Streisand est un phénomène médiatique au cours duquel la volonté d'empêcher la divulgation d'informations que l'on aimerait garder cachées – qu'il s'agisse de simples rumeurs ou de faits véridiques – déclenche le résultat inverse.

RÉSUMÉS

À la frontière des arts numériques, de la philosophie des techniques et des « surveillance studies », résolument critiques, cet article propose l'ethnographie d'une controverse, esthétique et politique, survenue à l'occasion de l'exposition du projet *Capture*, de l'artiste italien Paolo Cirio (2020) et de la pétition européenne qu'elle a inauguré en ligne, visant à bannir la reconnaissance faciale dans l'espace public. À la lumière des théories de Vilém Flusser, nous analysons l'ambivalence des images numériques à l'ère de la reconnaissance faciale ou de l'intelligence artificielle, leurs déterminismes sociotechniques, ainsi que les conditions et modalités de leur possible retournement (ou détournement de leurs appareils) par la ruse artistique. Nous montrerons comment l'art de la désobéissance numérique invite à « mordre la machine », réouvrir les boîtes noires et renverser les rôles entre surveillants et surveillés en lien avec le débat autour des violences policières et l'ambivalence du projet de loi de « sécurité globale ».

At the frontier of digital arts, philosophy of techniques and the resolutely critical "surveillance studies", this article proposes the ethnography of a controversy, aesthetic and political, which

occurred on the occasion of the exhibition of *Capture*, a project of the Italian artist Paolo Cirio (2020), and of the European petition it inaugurated online, aiming at banning facial recognition in the public space. In the light of Vilém Flusser's theories, we analyze the ambivalence of digital images in the age of facial recognition or artificial intelligence, their socio-technical determinisms, as well as the conditions and modalities of their possible reversal (or detour of their devices) through artistic ruse. We will show how the art of digital disobedience invites to "bite the machine", to reopen the black boxes and to reverse the roles of the watchers and monitored in connection with the debate around police violence and the ambivalence of the "global security" law project.

INDEX

Keywords : digital cameras, vision machines, photography, surveillance, police, "global security", censorship, facial recognition, OSINT, technocritical arts, tactical media, sousveillance, Vilém Flusser, Paolo Cirio

Mots-clés : appareils numériques, machines de vision, photographie, surveillance, police, « sécurité globale », censure, reconnaissance faciale, OSINT, arts technocritiques, médias tactiques, sousveillance, Vilém Flusser, Paolo Cirio

AUTEUR

JEAN-PAUL FOURMENTRAUX

Socio-anthropologue (PhD). Professeur de philosophie et théories des arts et médias à l'université Aix-Marseille, membre du Centre Norbert Elias (UMR-CNRS 8562) à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS). Objets de recherche interdisciplinaires : enjeux esthétiques et politiques des arts et technologies numériques. Cf. : <http://ehess.academia.edu/JeanPaulFourmentraux> ; jean-paul.fourmentraux@univ-amu.fr