



HAL
open science

Sousveillance et obfuscation numériques. Autour d'Hito Steyerl (2013-2023)

Jean-Paul Fourmentraux

► **To cite this version:**

Jean-Paul Fourmentraux. Sousveillance et obfuscation numériques. Autour d'Hito Steyerl (2013-2023). *Etudes digitales*, 2023, 12, pp.173-191. 10.48611/isbn.978-2-406-16001-4.p.0173. hal-04360687

HAL Id: hal-04360687

<https://hal.science/hal-04360687>

Submitted on 21 Dec 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.

SOUSVEILLANCE ET OBFUSCATION NUMÉRIQUES

Autour d'Hito Steyerl (2013-2023)

Il n'y a pas besoin de science-fiction pour concevoir un mécanisme de contrôle qui donne à chaque instant la position d'un élément en milieu ouvert, animal dans une réserve, homme dans une entreprise (collier électronique). Félix Guattari imaginait une ville où chacun pouvait quitter son appartement, sa rue, son quartier, grâce à sa carte électronique (dividuelle) qui faisait lever telle ou telle barrière ; mais aussi bien la carte pouvait être recrachée tel jour, ou entre telles heures ; ce qui compte n'est pas la barrière, mais l'ordinateur qui repère la position de chacun, licite ou illicite, et opère une modulation universelle.

Gilles DELEUZE, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, 1990.

Au cœur des sociétés occidentales, la coopération des États avec l'industrie numérique est désormais mise au service d'un système de surveillance permanent des individus, basé sur la collecte et le traitement de leurs données personnelles¹. Ce capitalisme de surveillance, appelé aussi capitalisme de plateforme², développe et promeut de nou-

1 Voir notamment Ignacio Ramonet, *L'empire de la surveillance*, Paris, Galilée, 2015 ; Olivier Tesquet, *À la trace. Enquête sur les nouveaux territoires de la surveillance*, Paris, Premier Parallèle, 2019 et, du même auteur, *État d'urgence technologique. Comment l'économie de la surveillance tire parti de la pandémie*, Paris, Premier parallèle, 2021.

2 Shoshana Zuboff, *L'âge du capitalisme de surveillance. Le combat pour un avenir humain face aux nouvelles frontières du pouvoir*, trad. de l'anglais par Bee Formentelli et Anne-Sylvie

velles technologies de traçage de la vie privée au profit des agences de renseignement qui articulent les data numériques à la reconnaissance biométrique ou à la surveillance aérienne et à des fins de preuves ou d'inculpation judiciaires. Dans ce contexte, le maintien des droits démocratiques fondamentaux devient un combat politique et citoyen : liberté d'expression et de jugement, contrôle et préservation de son image et de sa vie intime et privée autant que de son identité numérique. Diverses tactiques sont mises en œuvre : certaines font sécession, choisissent l'obscurité, la dissimulation, le camouflage, les angles morts, lorsqu'ils sont encore possibles ; d'autres militent au contraire pour davantage de transparence de la part des institutions de pouvoir, en retournant la puissance panoptique contre elle-même, ils font ainsi acte de sousveillance³.

Cet article propose l'examen de ces tactiques ou ruses avec l'œil du pouvoir, doublement esthétiques et politiques, au croisement de l'art et de l'activisme citoyen. L'attention est portée sur l'œuvre de l'artiste et théoricienne berlinoise Hito Steyerl⁴, qui pourchasse avec irrévérence et humour les illusions et machinations du capitalisme de surveillance. Depuis une trentaine d'années, ses œuvres protéiformes – installation, film, vidéo, essais théoriques – questionnent le tournant numérique et algorithmique de la culture visuelle et engagent une réflexion sur la représentation du pouvoir. Leur examen fait émerger deux modes opératoires et tactiques de sousveillance numérique : l'obfuscation et la (contre-)simulation.

Homassel, Paris, Zulma, « Zulma essais », 2020 ; Nick Srnicek, *Capitalisme de plateforme. L'hégémonie de l'économie numérique*, trad. de l'anglais par Philippe Blouin, Montréal, Lux éditeur, « Futur proche », 2018.

3 Steve Mann, « “Reflectionism” and “Diffusionism” : New Tactics for Deconstructing the Video Surveillance Superhighway », in *Leonardo*, vol. 3, n° 2, 1998 ; Steve Mann, Jason Nolan et Barry Wellman, « Sousveillance : Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments », *Surveillance & Society* (« Foucault and Panopticism Revisited »), vol. 1, n° 3, 2002.

4 L'artiste Hito Steyerl (née en 1966 à Munich) est également professeure à l'Universität der Künste de Berlin, autrice de plus d'une trentaine d'essais.

DU CINÉMA AUX ARTS DE CONTRE-SURVEILLANCE

C'est d'abord en tant que chef opératrice que Steyerl fait ses armes dans le monde de la fabrication des images. Formée à l'Academy of moving image de Tokyo, une école de cinéma indépendante dirigée par le réalisateur Imamura Shohei, Steyerl engage une approche critique du réel, détournant les conventions du documentaire⁵ pour produire des installations immersives et volontiers satiriques. Au début des années 1990, elle sera notamment l'assistante-réalisatrice et directrice technique pour le film, désormais culte, *Jusqu'au bout du monde* du réalisateur Wim Wenders⁶. Tourné aux quatre coins du globe, ce *road-movie* dystopique de près de trois heures met en scène un futur dominé par les technologies, une société de contrôle⁷ criblée de systèmes de vidéosurveillance (carte bancaire, puce électronique, voitures « autonomes » tracées par des dispositifs de géolocalisation). Le film simule et anticipe également une innovation révolutionnaire : les casques de réalité virtuelle. On y suit le parcours d'un personnage dont la vision est pour ainsi dire prélevée et enregistrée par une caméra, au prix de vifs et épuisants efforts de concentration, afin d'être transmise *via* un casque de réalité virtuelle à un tiers frappé de cécité. L'œuvre de Steyerl s'inscrit dans la lignée de ce premier long-métrage, attentive au pouvoir des images et aux nouvelles formes de contrôle.

HOW NOT TO BE SEEN (2013)

Steyerl développe depuis le début des années 2010 une série de performances et d'installations critiques et immersives, à l'instar de

5 Les œuvres de Steyerl s'inscrivent dans le courant post-documentaire de l'Allemagne réunifiée des années quatre-vingt-dix. À la suite de cinéastes tels que Harun Farocki ou Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, ses œuvres prennent le contre-pied de la tradition documentaire de l'image-vérité, déjouant l'image-optique et son obsession du réalisme *via* l'ouverture à des technologies de simulation numérique et de réalité virtuelle.

6 Wim Wenders, *Jusqu'au bout du monde* (*Bis ans Ende der Welt*), film franco-australien-allemand-américain, 158 min, 1991.

7 Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

son film *How not to be seen*⁸, hommage à un célèbre sketch des Monty Python dans lequel les humoristes anglais imaginent différents protocoles d'invisibilité. Dans le film des Monty Python, un présentateur (John Cleese), supposé être un membre du gouvernement britannique, alerte la population sur les dangers de la dissimulation face à la menace croissante d'un système autoritaire. De supposés individus, non visibles à l'image, sont traqués et anéantis par des explosions spectaculaires qui les prennent pour cible. Produit dans les années 1970, le film exploite la technique des effets spéciaux et parodie l'esprit des « films d'intérêt public » (*Public information films*) qui envahissent le petit écran à la même époque, à l'initiative du gouvernement britannique.

La version de Steyerl transpose ce mode de communication (ou de propagande étatique) en satire de film éducatif. L'enjeu est cette fois de promouvoir et d'encourager, comme le laisse entendre le titre du film (*How Not to Be Seen*) différentes tactiques⁹ d'invisibilité. L'éloquence du sous-titre – *a fucking didactic educational.MOV file* – en dit long sur le caractère parodique de ce tutoriel vidéo. Le film joue des artifices de l'écran d'incrustation pour intégrer une grande variété de calques et filtres hérités de la culture visuelle numérique. Vêtue d'une tenue traditionnelle japonaise évoquant le *samue* des moines shintoïstes ou le *kimono* des karatékas, ou peut-être encore la tenue portée par les samourais lors de leur entraînement au tir à l'arc (*kyūjutsu*), Steyerl se met elle-même en scène pour livrer cinq leçons ironiques sur l'invisibilité et l'évitement de la capture numérique. L'artiste y dialogue avec deux voix de synthèse robotique, féminine et masculine, qui empruntent un régime de présence et de diction anonyme proche des lanceurs d'alertes. L'œuvre décline et détaille ainsi différents subterfuges permettant de se rendre invisible, depuis les tactiques de camouflage ou de dissimulation, jusqu'au leurre ou à la simulation.

8 Hito Steyerl, *How Not to Be Seen : A Fucking Didactic Educational.MOV File*, 2013. Le film a été diffusé pour la première fois le 8 décembre 1970 dans le 11^e épisode de la saison 2 du Monty Python's Flying Circus (Ian MacNaughton et John Howard Davies, 1969-1974) (<https://www.artforum.com/video/hito-steyerl-how-not-to-be-seen-a-fucking-didactic-educational-mov-> « le-2013-51651, consulté le 19 mai 2023).

9 Nous empruntons le terme de tactique au philosophe Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, figure tutélaire du courant des « médias tactiques » ; David Garcia et Geert Lovink, « The ABC of Tactical Media » [en ligne], 1997 (<https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>, consulté le 19 mai 2023) ; Critical Art Ensemble, *Digital Resistance : Explorations in Tactical Media*, Autonomedia, New York, 2000.



FIG. 1 – Hito Steyerl, *How Not to Be Seen : A Fucking Didactic Educational.MOV File*, 2013, Digital video and sound in architectural environment, 15 min 52, Courtesy the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023, Film still © Hito Steyerl.

Ces différentes tactiques d'invisibilités, consistent tour à tour à :

1. Rendre quelque chose invisible pour une caméra ;
2. Être invisible à la vue de tous ;
3. Devenir invisible en devenant une image ;
4. Être invisible en disparaissant ;
5. Devenir invisible en se fondant dans un monde fait d'images.

Chaque chapitre met en scène une tactique visant à échapper aux dispositifs de surveillance. L'analyse de différents systèmes d'imagerie permet à l'artiste de soulever des questions d'ordre politique, relatives à l'omniprésence dans l'espace public des caméras de surveillance militaires et étatiques. L'œuvre propose en effet une mise en abîme de l'histoire de la photographie aérienne, de la cartographie, de la photogrammétrie et des environnements 2D et 3D. Au fil des « leçons », un motif récurrent apparaît à l'écran : une « cible » utilisée autrefois par l'armée de l'air américaine pour la calibration des caméras de surveillance. Le symbole, visible sur une plaque de béton quelque part au beau milieu du désert californien, figure une trame en dégradés de gris, du blanc au noir. Criblée de fissures et recouverte de broussailles, la cible est aujourd'hui devenue obsolète. Non pas parce que la surveillance étatique ou militaire aurait disparu, l'actualité des conflits atteste bien du contraire, mais parce que de nouvelles méthodes plus précises et des systèmes techniques plus avancés ont depuis fait leur apparition.

Le film fait référence à un vieux dispositif de mire photographique développé aux États-Unis pour définir le degré de précision de la vision aérienne. Une mire de calibrage, gage de réalité, correspondant à une époque révolue de l'image photographique et analogique. À la manière de l'archéologie des médias, l'œuvre *How not to be seen* procède ainsi à l'excavation d'un dispositif visuel attestant des débuts de l'ère de la surveillance. Ces mires de calibrage¹⁰ situées dans le désert Californien de Mojave, sur une étendue de plus de 40 000 km², étaient en effet utilisées par les forces aériennes états-uniennes durant les années 1950. Elles équipaient notamment la base militaire de la Edwards Air Force hébergeant plusieurs organisations telles que la United States Air Force et le Neil A. Armstrong Flight Research Center de la NASA, ou ont été développés des avions spécialisés en surveillance tel que le Blackbird : un modèle d'avion américain non armé, uniquement destiné à servir de caméra volante. À l'époque, la taille des mires variait entre 15 et 25 mètres de largeur. Ces dernières permettaient aux avions d'effectuer la mise au point lors de prises de vues aériennes. Aujourd'hui, bien qu'anciennes et non opérationnelles, ces mires n'ont pas totalement disparu. Indétectables dans le paysage désormais « flouté » par les applications de cartographie aériennes telles que Google Earth, certaines de ces mires sont néanmoins encore employées par les forces armées américaines pour la calibration des drones de combat.

L'OBFUSCATION EN CONTEXTE DE SUR-VISIBILITÉ

La Raison technicienne croit savoir comment organiser au mieux les choses et les gens, assignant à chacun une place, un rôle, des produits à consommer. Mais l'homme ordinaire se soustrait en silence à cette conformation. Il *invente le quotidien* grâce aux *arts de faire*, ruses subtiles, tactiques de résistance par lesquelles il détourne les objets et les codes, se réapproprie l'espace et l'usage à sa façon¹¹.

10 Les mires de calibrage sont des artefacts utilisés pour paramétrer la mise au point des appareils d'enregistrement afin d'en augmenter la précision au moment de la prise de vue. Leur version peinte au sol permet d'effectuer des calibrages aériens.

11 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire*, op. cit., 1990.

L'œuvre de Steyerl révèle et questionne ce réemploi stratégique des premières mires de faible résolution correspondant à un seuil de visibilité initialement égal à 12 mètres. Au temps analogique, les objets de taille inférieure n'apparaissaient donc pas à l'image (petites constructions, véhicules, etc.). Mais à l'ère numérique, la détection est incomparablement plus fiable et permet d'atteindre la précision d'un pixel (31 cm). Le développement des capteurs numérique a considérablement amélioré la sensibilité des instruments optiques militaires, désormais sensibles à une infinité de détails. Pourtant, cette précision à l'excès n'a pas toujours été bien considérée ni acceptée. Aujourd'hui encore, les États ne sont pas unanimement favorables à l'usage de ces technologies. La controverse porte sur le caractère intrusif de la haute résolution, qui permet de percevoir jusqu'aux visages des individus : un excès de précision contraire aux règles de protection de l'identité civile. Depuis 2011, certains pays instaurent en ce sens des mesures de limitation légale, à l'instar de l'Europe qui contraint son satellite Pléiades à produire des images de plus de 50 centimètres par pixel. À l'inverse des États-Unis qui ont choisi de lever ce type de restriction en 2014 afin de permettre à l'entreprise Digital globe d'opérer des prises de vue d'une résolution beaucoup plus fine et précise (31 centimètres par pixel), tout en plaçant qu'à ce degré de définition les images produites préservent l'identité des individus.



FIG. 2 – Hito Steyerl, *How Not to Be Seen : A Fucking Didactic Educational.MOV File*, 2013, Digital video and sound in architectural environment, 15 min 52, Courtesy the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023, Film still © Hito Steyerl.

Steyerl met en exergue ces évolutions, leurs dangers mais aussi leurs limites, et propose en quelque sorte des tactiques d'autodéfense. Il s'agit d'exploiter les failles et faiblesses technologiques des outils de surveillance aérienne, des plus archaïques aux plus développés. Devenir invisible suppose de disparaître des mires de calibrages qui deviennent alors des surfaces propices au déploiement de nombreux effets spéciaux : incrustations, duplication et diffraction des espaces et des silhouettes. L'illusion est parfaite, bien que les ruses employées paraissent bricolées et *low tech* : fond vert, maquillage, déguisement, etc. Ainsi masqués, les individus parviennent à leurrer la mire et à se rendre invisibles aux yeux des appareils de surveillance. Ces tactiques parviennent en effet à tromper les capteurs de l'ère numérique : *to camouflage, to conceal, to cloak, to mask, to be painted, to disguise, to mimicry* (4 min 46 s). Il s'agit de devenir invisible en devenant soi-même une image. Steyerl apparaît, arborant un maquillage facial qui reproduit les différentes teintes d'une mire télévisuelle. Ainsi grimée, l'artiste fait écran à la mire tout en s'y fondant. Aussi frustes soient-ils, les effets visuels produits trompent également le spectateur du film, qui ne sait plus lui-même s'il a affaire à une image-technique¹² ou à un maquillage analogique. Par conséquent, l'image n'est plus ici simple représentation ou décor, elle devient un territoire où il est possible de se cacher¹³ et/ou de disparaître.

12 Voir, sur ce sujet, Vilém Flusser.

13 Dans une œuvre antérieure, *Machine Readable Hito* (2017), réalisée en collaboration avec l'artiste Trevor Paglen, Steyerl s'était déjà prêtée à un tel jeu, quasi-anthropométrique, de « têtes d'expression » soumises à un logiciel de reconnaissance faciale dont l'efficacité d'interprétation s'avérait caduque.



FIG. 3 – Hito Steyerl, *How Not to Be Seen : A Fucking Didactic Educational.MOV File*, 2013, Digital video and sound in architectural environment, 15 min 52, Courtesy the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023, Film still © Hito Steyerl.

L'œuvre de Steyerl où domine une logique de camouflage et de brouillage, résonne particulièrement avec les thèses de l'ouvrage *Obfuscation* publié en 2015 par Helen Nissenbaum et Finn Brunton, avec pour sous-titre *A user's guide for privacy and Protest*. Un « guide » a double valeur protectrice et protestatrice, qui renvoie aux tactiques visant à limiter le poids du profilage et de l'algorithmisation des individus. Contre l'asymétrie des procédures de capture des données, l'obfuscation y fait office d'arme des faibles (contre les puissants¹⁴). Ce terme d'origine latine, synonyme au 18^e siècle de « dissimuler », auquel on a improprement substitué en langue française le terme « s'offusquer », définit l'action de brouillage du code (informatique notamment) et signifie, par extension, l'acte de résistance, sinon de protestation, contre les codes établis. Les auteurs y définissent l'obfuscation comme l'action qui « consiste à produire délibérément des informations ambiguës, désordonnées et fallacieuses et à les ajouter aux données existantes afin de perturber la surveillance et la collecte de données personnelles. »

L'obfuscation est une action contingente, qui s'adapte aux problèmes à résoudre et à l'adversaire à déjouer ou à repousser. Mais elle se caractérise

14 Sur ces points, voir notamment les deux films documentaires réalisés par Marc Meillassoux, *Nothing to Hide*, 20 7 ; *Disparaître sous les radars des algorithmes*, 2021.

par une action sous-jacente : malgré l'impossibilité d'esquiver ou de bloquer la surveillance, il est possible de créer une pléthore de signaux paisibles, ambigus et trompeurs parmi lesquels dissimuler l'information que l'on veut cacher¹⁵.

Une autre ruse consiste paradoxalement à se cacher en plein jour, ou autrement dit à exacerber sa visibilité : « vivre dans une communauté fermée » ou « se fondre dans un vaste centre commercial » de type *mall* à l'américaine, autant d'espaces centralisés dans lesquels la transparence et la neutralité sont la règle. Ces architectures spatiales, aussi luxueuses qu'aseptisées, perpétuent en effet la croyance selon laquelle l'urbanisme transforme et formate en profondeur le comportement des individus : consommateurs heureux et pacifiques, triés sur le volet en fonction de leur race ou de leur classe sociale. S'opère ici un « partage du sensible », au sens du philosophe Jacques Rancière, qui est aussi un partage de la visibilité, permettant à certains, privilégiés, de se protéger en se plaçant délibérément au centre de l'emprise de la surveillance. L'obfuscation renverrait alors aussi à l'exil volontaire, hors des législations, dans des sortes d'oasis exonérées de toute législation et obligation, de nouveaux « paradis artificiels » qu'incarnent aujourd'hui les communautés fermées (*Gated communities*) ou des ports francs réservés aux populations les plus riches et qui permettent d'échapper aux regards et aux contrôles. Ici c'est l'idéologie de la transparence qui est battue en brèche, impliquant une surveillance de tous les instants pour toute une frange défavorisée et marginalisée de la population, quand une élite de privilégiés peut impunément disparaître en pleine lumière. Steyerl rend ainsi un hommage à son amie Andrea Wolf, entrée dans la clandestinité après avoir rejoint vers 1996 l'armée des femmes du PKK (Parti des travailleurs du Kurdistan) et dont le gouvernement turc aurait orchestré la disparition en 1998. Une disparition trop soudaine, en pleine lumière, qui a profondément affecté Steyerl. Un hommage aussi à la réalisatrice Laura Poitras¹⁶, commissaire en 2016

15 Helen Nissenbaum et Finn Brunton, *Obfuscation : la vie privée, mode d'emploi*, trad. de l'anglais par Elena Marconi, Caen, C&F Éditions, « Société numérique », 2019.

16 Laura Poitras s'était auparavant déjà engagée dans une entreprise systématique de dévoilement des opérations militaires du gouvernement américain en « représailles » des attentats du 11 septembre 2001. Sous le coup de poursuites judiciaires après la parution de son premier film sur la guerre en Irak – *My country, my country* (2004) – la réalisatrice a été contrainte de s'exiler en Allemagne afin de pouvoir poursuivre ses investigations. Elle y

de l'exposition *Astro Noise* au Whitney Museum of American Art, qui emprunte son titre au fichier crypté que lui avait envoyé trois ans auparavant le lanceur d'alertes Edward Snowden, ex-analyste contractuel de la CIA et de la NSA. L'exposition figurait et donnait corps au monde opaque de l'armée et des organes de renseignement en proposant de rendre visibles les dispositifs de surveillance occulte du gouvernement américain. Elle réunissait les travaux de plusieurs artistes, dont ceux de Steyerl, préoccupés par l'accroissement et la généralisation de la surveillance de masse, secrète et anonyme, en opposant aux discours étatiques des contrepoints et des contre-visualités¹⁷.

CONTRE LES UNIVERS SIMULÉS ET LA CAPTURE ÉMOTIONNELLE

Désormais, la surveillance opère à l'interface d'une réalité tangible et d'un vaste monde simulé. L'ensemble de nos machines-écrans – téléphones, ordinateurs, tablettes, consoles – extrapole en une myriade de données la composition d'un monde parallèle, dans lequel et avec lequel nous sommes pris. La carte serait-elle devenue le territoire ?

Cela signifie quelque chose de très simple qui a déjà été articulé par le philosophe tchèque Vilém Flusser dans les années 1990 : les images ou les caméras n'enregistrent plus une réalité préexistante mais co-créent une réalité nouvelle ou à venir. Elles produisent, pour ainsi dire, des modèles auxquels la réalité est supposée s'adapter, et elles projettent ces modèles au moyen des statistiques, de la stochastique et de toutes sortes d'autres prédictions de l'avenir générées par ordinateur¹⁸.

réalisera *The Oath* (2010) sur le destin de deux proches de Ben Laden détenus à la prison spéciale de Guantanamo, ainsi que le célèbre *Citizen four* (2014) dédié au lanceur d'alerte Edward Snowden – dernier film (couronné d'un Oscar) d'une trilogie post-11 Septembre qui vaudra à son auteur l'attribution du prix Pulitzer.

- 17 La notion de contrevisualité est empruntée à Nicholas Mirzoeff, *The Right to look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011. Pour un panorama des principales théories qui forment le courant des « Surveillances studies » ou études surveillancielles, voir David Lyon, *Surveillance Studies. An Overview*. Oxford, Polity, 2007.
- 18 Hito Steyerl, *I Will Survive*, entretien avec Florian Ebner, co-commissaire de l'exposition au Centre Georges Pompidou, 2021.

Ce tournant numérique de la surveillance altère autant nos représentations du monde, que nos façons de l'habiter, de nous y mouvoir et de communiquer. Une part importante de nos perceptions se voient ainsi déléguées à des machines qui automatisent la vision et interprètent la réalité. Le traitement automatisé des expressions faciales, dont les applications n'offrent plus seulement de capturer et d'enregistrer le visage d'un individu mais s'essaient aussi à l'identifier et à interpréter ses émotions, en constitue un exemple paradigmatique. C'est le cas notamment de l'oculométrie qui épouse et capte le mouvement des pupilles et permet ainsi d'analyser le regard et son intentionnalité. À l'instar de l'opération qui consiste à « lire sur les lèvres », il deviendrait possible pour une machine de détecter et d'interpréter ce qui se voit. Le visage humain est désormais scruté par de puissants systèmes de détection, de vision et d'« intelligence artificielle ». Ces nouvelles machines de visions, décrites comme autonomes ou dites improprement « intelligentes », sont dotées d'une capacité d'apprentissage (*machine learning*). Pourtant, malgré la maîtrise de leur fonctionnement technique, une bonne part de leur « logique » nous échappe encore. Mais il n'en demeure pas moins qu'à l'ère de la détection et du contrôle, ces machines de visions dont nous devenons la cible, nous regardent, captent nos attentions et émotions, agissent parfois à notre place.

Dans une ère dominée par l'angoisse et les sensations, le pouvoir s'exerce plus que jamais dans le domaine des sens. La composante sensuelle du pouvoir devient plus significative, elle a envahi la perception en tant que telle. Sous le règne des sens, la politique n'est plus seulement esthétisée, elle s'accomplit en tant qu'esthétique. Le règne des sens repose sur le choc et l'attraction, sur le désir et le dégoût, sur la haine et l'hystérie, sur les sentiments et la peur. Le pouvoir de susciter ces sentiments, de les canaliser, de les médiatiser et de les commercialiser est une propriété de la domination contemporaine en tant que telle¹⁹.

19 Voir, « Le règne des sens. L'art de la police et la crise de la représentation », in Hito Steyerl, *Formations en mouvement. Textes choisis* (édités par Florian Ebner et Marcella Lista), Paris, Centre Pompidou / Spector Books, 2021.

SOCIALSIM. REBELION : À BOUT DE SOUFFLE! (2021)

L'œuvre *SocialSim*²⁰ présente une satire de ces développements technologiques. Inspirée par l'univers des jeux vidéo, elle met en scène un monde de données entièrement modélisé dans lequel les individus vivent sous la pression des chiffres et des statistiques. Au-delà de la surveillance et du contrôle, le formatage des opinions et la prédiction des comportements à des fins simultanément politiques et financières y sont devenus la règle. L'œuvre remet en scène la gestion internationale de la crise sanitaire du covid-19, qui a exacerbé la pression des chiffres et des stratégies de simulation numériques, au risque d'accentuer les inégalités sociales et raciales de traitement. Selon une gestion prescriptive et largement inégalitaire qui a également mis les états en concurrence dans la course au brevet de commercialisation d'un vaccin contre le virus.

La recherche d'un vaccin efficace aurait pourtant pu constituer un objectif commun. Mais en dépit de l'avancée des connaissances scientifiques relatives à la propagation de la maladie, en dépit de la nécessité d'une couverture mondiale seule capable d'enrayer la circulation d'un virus sans frontière, les vaccins ont été privatisés pour l'usage et l'enrichissement exclusif des pays développés. Dans une telle situation, les individus se sont vus eux-mêmes placés en situation de rivalité pour l'accès à la vaccination. Ce contexte délétère a créé une agitation sociale sans précédent, enflammant les réseaux sociaux, générant des jugements et des contre-informations (*fake news*). Le conflit a également gagné l'espace public lorsqu'une frange de la population s'est déclarée hostile à la traçabilité imposée par les applications de distanciation sociale et au contrôle des mouvements. L'imposition du masque et du passe-vaccinal, quelle que soit l'efficacité réelle de ces mesures préventives, ont été mal reçues par une partie de la population qui s'est exposée à une véritable chasse aux sorcières : verbalisation, interdiction de déplacement, etc.

20 L'œuvre *SocialSim* a été produite dans le cadre d'un partenariat entre le K21 Düsseldorf et le Centre Pompidou, pour la rétrospective de l'artiste berlinoise Hito Steyerl – *I Will Survive* – qui occupe en 2021 les deux institutions. Ces expositions d'envergures résonnent avec la récente célébration de l'artiste, première femme à figurer en tête de la 2017 Power 100 List établie par le magazine ArtReview.



FIG. 4 – Hito Steyerl, *SocialSim*, 2020, Single channel HD video and live computer simulations Dancing Mania / Rebellion 18 min 19, Courtesy the artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul© VG Bild-Kunst, Bonn 2023, Film still © Hito Steyerl.

Dans ce contexte, *SocialSim* met en scène la confrontation des figures autoritaires des forces de l'ordre au devenir de civils insoumis²¹. L'installation conjugue une installation immersive et un documentaire narratif en deux espaces relativement perméables. Le public est d'abord cerné par des avatars dansants qui semblent littéralement « s'infecter » les uns les autres. Le titre de la pièce emprunte à l'abréviation de l'anglais « *social simulation* » (simulation sociale) faisant référence à l'ensemble des modèles scientifiques de gouvernance qui prétendent pouvoir prédire le comportement des individus dans une société complexe. Deux types d'avatars évoluent autour du public : inspirés tantôt par le cinéma américain et l'uniforme du *bad cop* ; tantôt par la figure de l'ouvrier et de l'ouvrière en tenue de travail. Sous-titrée « Rebelion : À bout de souffle ! », cette chorégraphie sociale pointe un double rapport de force : face au « capitalisme de surveillance » et contre le projet de loi de « sécurité globale ». Dans l'œuvre de Steyerl, l'agent de contamination réside dans

21 L'œuvre fait également sens en France, dans un contexte de durcissement des pratiques policières. Sur ce point, voir notamment Mathieu Rigouste, *L'Ennemi intérieur*, Paris, La découverte, 2009 ; *La domination policière*, Paris, La Fabrique, 2012. Et plus récemment, Serge Quadrupani, Elsa Dorlin, Jérôme Baschet et al. *Défaire la police*, Paris, Éditions Divergences, 2021. Collectif Matsuda, *Abolir la police : échos des États-Unis*, Paris, Niet, 2021.

les innombrables données (data) imposées par l'industrie numérique néolibérale et ingurgitées jusqu'à l'indigestion (ou l'étouffement) par des internautes devenus la cible des médias et des réseaux sociaux²². Ces données réinjectées par l'artiste proviennent autant du Darknet que de l'Internet grand public, où prolifèrent tous azimuts des théories du complot, des pamphlets pandémo-sceptiques et la traque du terrorisme. Englués dans leurs « réseaux sociaux », les individus et leurs avatars se voient ainsi pris au piège, complètement agis par les plateformes, rivés à des données qui les possèdent et qu'ils ne peuvent que relayer, souvent malgré eux²³.

J'ai été fascinée par le fait que la technologie à travers laquelle toutes ces crises sont représentées est plus ou moins la même, au fond. Les mathématiques permettent de simuler ces phénomènes de propagation qu'il s'agisse d'un virus, de l'esprit de révolte ou de manifestation, ou la propagation de fake news ou de théories du complot... Cette observation est le point de départ de notre simulation, que je nomme « chorégraphie sociale²⁴ ».

La viralité est ici métaphoriquement transposée en une sorte de rituel de possession contemporain. Une véritable *Dancing Mania* s'est emparée d'individus se contaminant mutuellement en une chorégraphie macabre évoquant la danse de Saint-Guy : lorsque l'Europe fut traversée, entre les 14^e et 18^e siècle, par d'étranges épisodes de danse collectives, compulsives et frénétiques, par la suite attribuées à la consommation de l'ergot de seigle. Ici, la danse mania qui s'empare des policiers et des citoyens insoumis semble pointer la résurgence contemporaine du Tarantisme, par lequel la raison cède à des formes complètement irrationnelles de comportement. La projection dévoile au bas de l'écran ses principaux paramètres de simulation sociale : menaces de mort envoyées *via* les serveurs de la police française ou allemande (quotidiennes), efficacité de la Cancel Culture (« nulle »), munitions détournées des stocks de l'armée (par tonnes), facteurs de rivalité identitaire (appropriation culturelle). Steyerl y met en scène une *Danse rébellion* (sous-titrée *À bout de Souffle*, en

22 Sur ce point, je renvoie également à mon ouvrage : *antiDATA, la désobéissance numérique*, Les Presses du réel, 2020.

23 Autant de contenus fréquemment supprimés par les gouvernements, par exemple sur Facebook ou sur le réseau TikTok indien.

24 Hito Steyerl, *I Will Survive*, Entretien avec Marcella Lista, co-commissaire de l'exposition au Centre Georges Pompidou, 2021.

hommage au film du cinéaste Jean-Luc Godard), comme un pied de nez à la politique autoritaire du gouvernement français dont l'exercice des forces de l'ordre est souvent raillé à l'étranger. Les paramètres sont alors indexés aux données, officielles et indépendantes, relatives aux différents mouvements de protestation survenus ces dernières années : manifestations contre les atteintes à la liberté de la presse, contre le projet de « loi Sécurité Globale », contre le surcroît des violences policières, contre l'usage abusif des LBD, contre l'implantation des caméras de surveillance et des technologies de reconnaissance faciale dans l'espace urbain, etc. On y croise aussi des données relatives au traitement de la pandémie de covid-19 ou aux manifestations anti-masques et conspirationnistes, etc. Le modèle est celui d'un algorithme en temps réel qui opère doublement, retranscrivant, d'une part, le flux d'informations statistiques relatifs à ces événements, fourni tantôt par les agences gouvernementales, tantôt par des organisations et associations indépendantes ; invitant, d'autre part, les internautes connectés à réagir à ce qu'ils voient.

Les agents de police, pris de convulsions lorsqu'ils côtoient d'un peu trop près des travailleurs et manifestants de la société civile, y sont affublés d'uniformes outranciers et de lunettes de soleil, pareillement aux *bad cops* des séries policières américaines. Certains de leurs mouvements, bras croisés dans le dos ou en position de « clés de coude », ne sont pas sans évoquer les « techniques d'immobilisation » responsables de tragédies telles que la mort par strangulation du citoyen américain George Floyd en 2015. Parmi les données statistiques affichées au bas de l'écran, figurent également la mesure différentielle des taux de verbalisation qui apparaissent considérablement moins élevés dans les quartiers riches que dans les banlieues populaires. On y trouve enfin, pèle-mêle, un troublant inventaire du nombre de grenades GLI-F4 tirées lors de manifestations de gilets jaunes, la mention du nombre de manifestants éborgnés ou de mains arrachées à l'occasion de violences policières, ou encore l'énumération des *tweets* postés par des comptes liés à la police comprenant le mot « ensauvagement ».

Steyerl nous plonge ainsi dans un surprenant carnaval d'avatars, acteurs et/ou agents d'une *Danse mania* dont on peine à saisir si elle les emprisonne ou les libère du joug des institutions et de la contagion médiatique. *SocialSim* ne serait-il qu'un jeu : la « gamification » d'un monde capitaliste et militarisé, mû par des logiques d'adversité, par l'appât du

gain et par la recherche constante de gratification ? La simulation d'un monde devenu individualiste et profondément inégalitaire, qui laisse peu de chance de survie ? Le second espace de l'installation *SocialSim* présente un film vidéo réalisé durant le grand confinement de 2020, articulé à une voix de synthèse qui peinant à articuler correctement le terme « Social Simulation » ne parvient qu'à prononcer le mot « Socialisme ». L'écologie des images servant ici de parabole pour évoquer le devenir contemporain de l'ère visuelle. L'artiste fait référence à l'actualité, en évoquant notamment la disparition du *Salvador Mundi*, ce chef d'œuvre attribué à Leonard de Vinci rapidement apparu sur le marché de l'art avant de disparaître dans la collection privée d'une monarchie du Golfe. La vidéo confronte également des images tournées directement dans différents musées tels que le Centre Pompidou (Paris, France) et le K21 (Düsseldorf, Allemagne), où ont été exposé l'œuvre de l'artiste, à des images de manifestations anti-masques tournées devant le parlement de Berlin. Manifestations qui ont parfois pris l'allure de danses publiques. Le régime documentaire des images est ici questionné, en regard du régime de viralité qui en caractérise désormais la meilleure circulation. On passe ainsi des images virales et simulées qui contaminent les réseaux sociaux et parasitent les institutions muséales aux images qui se rebellent, tentant d'échapper au système de plus en plus libéral et capitaliste entourant la collection artistique ou le scoop médiatique, objets de spéculation, si ce n'est de blanchiment d'argent et d'instrumentalisation politique.

VERS UN ART DE SOUSVEILLANCE

La politique de la visibilité est devenue un nouveau champ de force qui allie des compétences de nature hétérogènes, tout autant orientées vers la transparence comme idéal, enjeu ou tactique, que vers l'obscurité comme repli, résistance ou alibi²⁵.

En contrepoint, l'œuvre de Steyerl déploie une sorte de métaphore des arts de la dissimulation politique. Une occasion de rites d'inversion,

25 Olivier Aïm, *Les théories de la surveillance. Du panoptique aux Surveillance studies*, op. cit. p. 236.

de satire, de parodie et de suspension générale des contraintes sociales. La tactique de contre-surveillance y est ainsi associée à la perspective du carnaval qui, selon l'anthropologue James Scott, symbolise un des lieux spatio-temporels privilégiés de l'exposition (ou de l'explosion ici) du « texte caché » derrière le « texte public²⁶ ». Au sens premier que lui a donné l'ingénieur Steve Mann, la sousveillance²⁷ établit en effet un panoptique inversé qui invite les citoyens à se saisir de dispositifs désormais largement disponibles pour « regarder d'en bas » (*watching from below*) et opérer une contre-surveillance des différentes formes de pouvoirs étatiques ou commerciaux qu'ils subissent. Il est remarquable que l'ingénieur canadien emploie ici le français pour définir la performativité du panopticon inversé qu'évoque la sousveillance – d'après les mots français « sous » (en bas) et « veiller » (regarder). Le terme de sousveillance ou « surveillance par la base » qualifie et regroupe différentes pratiques de résistance face à la prolifération des technologies de contrôles. Il revêt une double dimension, politique et performative, ou opératoire, en ce qu'il figure des tactiques doublement « réflexionnistes » (tendre un miroir) et pragmatiques, qui engagent à l'utilisation de tout moyen d'enregistrement portatif, toute plateforme mobile équipée de caméras, comme moyen de déjouer les dispositifs de surveillance. Il s'agit en effet de détourner et retourner ces mêmes dispositifs contre ceux qui surveillent et incarnent le pouvoir du panopticon. Comme l'indique Mann, la sousveillance vise à augmenter la capacité des gens à atteindre et à collecter des données relatives à ce(ux) qui les surveille(nt) et à neutraliser leur surveillance²⁸. Il en résulte une véritable bataille des images, opérant par la mise en comparaison et confrontation de témoignages photographiques ou vidéos concurrents. Surveillance contre sousveillance : le renversement de perspective promeut des visions contrastées et opposées, un face à face, œil pour œil, regard contre regard. En ce saisissant de ces tactiques, Steyerl contrarie aussi la vision dystopique et les discours désenchantés. Pour ce faire, son œuvre

26 James Scott, *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2019.

27 Steve Mann et alii, *op. cit.* Voir aussi Camille Alloing, « La sousveillance. Vers un renseignement ordinaire », in *Hermès, La Revue*, vol. 76, n° 3, 2016.

28 Steve Mann, Jason Nolan et Barry Wellman, « Sousveillance : Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments », *Surveillance & Society* (« Foucault and Panopticism Revisited »), *op. cit.* p. 333.

propose de résister et d'effectuer un pas de côté : « je survivrai » dit l'artiste, tel un appel à la résistance et à l'insoumission face au contrôle des subjectivités. *I Will Survive*, ce titre donné par Steyerl à sa récente rétrospective parisienne de 2022 faisant référence à un tube de l'histoire de la chanson, véritable hymne à l'émancipation tour à tour célébré lors des luttes féministes et afro-américaines ou par les communautés gay et queer durant les années sida²⁹.

Jean-Paul FOURMENTRAUX
Université Aix-Marseille

29 Sans oublier toutefois que cette même chanson fut également instrumentalisée par l'équipe de France de Football (en 1998 et 2018), ou plus récemment comme titre d'une campagne de prévention contre le coronavirus, portée sur le réseau TikTok par la voix de la chanteuse américaine Gloria Gaynor, au plus haut de la pandémie, durant le mois de mars 2020. La carrière sociale de cette chanson se donnant elle-même comme résultat de controverses, à travers une pluralité de traitements et d'interprétations. Gageons toutefois que ces usages ambivalents n'entament en rien son élan émancipateur.