
La (dé)construction du sens par la sociophotographie

Quand des photographes interrogent les pouvoirs des industries numériques par la recherche-création

Sophie Jehel *,** — Pascal Martin ***,****

* Université Paris 8, Centre d  tudes sur les médias, les technologies et l  internationalisation, 2, rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis Cedex

** Associée au CARISM

sophie.jehel@univ-paris8.fr

***   cole Nationale Supérieure Louis-Lumière, La Cité du Cinéma, 20 Rue Ampère, 93200 Saint-Denis,

**** Laboratoire Paragraphe

p.martin@ens-louis-lumiere.fr

RÉSUMÉ. Dans la fabrique du sens par l  image, trois acteurs jouent un rôle déterminant : les créateurs, les diffuseurs, les publics. Les créateurs peuvent-ils éclairer les publics sur l  orientation du sens que donnent    leurs productions les principaux responsables de la diffusion des images que sont devenues les plateformes numériques ? Quel regard portent des photographes sur la num  rimorphose, c  est-  -dire sur les transformations des activités sociales, affectives, professionnelles, mais aussi photographiques sous l  injonction des industries numériques ? Nous analyserons le potentiel critique et interprétatif des créations visuelles réalisées par quatre jeunes photographes dans le cadre d  un atelier qui articule démarche en Sciences de l  information et de la communication et démarche photographique.

ABSTRACT. In the creation of meaning through images, three actors play a decisive role: creators, distributors and publics. Can creators enlighten the public on the direction of the meaning given to their productions by the main broadcasters of images that digital platforms have become? How do photographers view the transformations of social, affective, professional, and also photographic activities under the pressure of digital industries? We will analyse the critical and interpretative power of the visual creations made by four young photographers in the context of a laboratory workshop that articulates an approach based on information and communication sciences and a photographic approach.

MOTS-CLÉS : *photographie, GAFA, IA, représentation, imaginaire critique.*

KEYWORDS : *digital photography, GAFA, AI, representation, critical imagination.*

2 La fabrique du sens à l'ère de l'information numérique : enjeux et défis

1. Introduction

L'image a acquis une place centrale dans les échanges communicationnels médiatisés sur les plateformes numériques (Gunthert, 2015 ; Rouillé, 2020 ; Fontcuberta, 2022). Or, dans la fabrique du sens par l'image numérique, trois acteurs au moins jouent un rôle spécifique : les créateurs, les diffuseurs et les publics. Les photographes-créateurs peuvent-ils nous éclairer sur l'orientation du sens que donnent à leurs productions les principaux organisateurs de la diffusion des images que sont devenues les plateformes numériques ? Quel regard portent de jeunes photographes sur la numérimorphose, c'est-à-dire sur les transformations des activités sociales, affectives, professionnelles, mais aussi photographiques sous l'injonction des industries numériques ? Nous avons interrogé quatre jeunes photographes. Leur point de vue est pertinent à trois titres : ils et elles créent des images ; ils et elles appartiennent à des générations qui interagissent depuis leur adolescence sur les réseaux socionumériques ; ils et elles ont participé pendant un semestre à un atelier-laboratoire interdisciplinaire consacré au numérique.

Au cours de cet atelier, soutenu par l'EUR ArTeC, des étudiants en Sciences de l'information et de la communication (SIC) de l'Université Paris 8 et des jeunes photographes de l'École nationale supérieure Louis-Lumière conduisent des enquêtes sur l'impact social des industries numériques¹. Chaque année une dizaine d'enquêtes sont publiées sur un site internet dédié : <<https://numerique-investigation.org>>. A travers une série photographique, les photographes rendent compte d'un travail documentaire réalisé en collaboration avec les étudiants en SIC, à partir des recherches en sociologie du numérique et d'enquêtes de terrain. Nous souhaitons dans cet article explorer, à deux voix, les apports de cette collaboration réussie entre SIC et Photographie, et interroger la fabrique du sens de l'image, en partant des intentions des créateurs et des démarches photographiques qu'ils mettent en œuvre dans ce contexte.

Montrer l'envahissement des techniques numériques, interroger l'imaginaire numérique est devenu un thème sur lequel réfléchissent les photographes². Dans le cadre de l'atelier-laboratoire, les jeunes photographes réalisent un travail de réflexivité qui engage leur expérience quotidienne de création d'image et d'usage du numérique, qui relève de la recherche-crédation (Renucci, Reol, 2015).

La sociophotographie, concept que nous avons créé dans le cadre de cet atelier, permet de nommer le travail du photographe, qui construit un point de vue sur des faits sociaux, notamment à partir d'une enquête de terrain, mais le développe dans un registre qui peut être documentaire ou emprunter les codes de la fiction. L'article analysera les procédés techniques utilisés par les photographes dans leur dénonciation des modalités de la domination exercée par l'oligopole des industries du numérique (en particulier les GAFAM). Les photographes sont doublement concernés par les plateformes systémiques : elles exercent sur leur travail de création des censures et des contraintes fortes, tout en offrant à leurs productions une visibilité difficilement contournable. A travers ces expérimentations techniques et dramaturgiques, nous souhaitons mettre en évidence l'apport de ces créations à la recherche en SIC (Saemmer, 2015), et plus particulièrement à la construction d'un imaginaire critique du numérique. Nous avons sélectionné quatre démarches produites en 2022 qui soulèvent chacune des enjeux différents du capitalisme numérique et qui proposent une interprétation, une dénonciation mais aussi une représentation des pouvoirs des plateformes numériques. Après avoir suivi leurs travaux, nous avons réalisé un entretien de quarante à soixante minutes, avec chaque auteur et autrice, pour recueillir l'état de leurs réflexions quelques semaines après la fin de l'atelier.

2. Le statut central et néanmoins dégradé de l'image sur les plateformes numériques

La construction du sens par la sociophotographie 3

sur les plateformes numériques, au point qu'il est possible de documenter une dimension néolibérale de la photo numérique (Rouillé, 2020). Les industries numériques, après avoir favorisé l'image fixe, valorisent aujourd'hui les messages vidéo à travers leurs algorithmes. Comme l'observe le Conseil supérieur de l'audiovisuel : « Les contenus audiovisuels sont l'un des premiers moteurs de consommation sur internet et constituent un fort potentiel de captation d'audience pour ces acteurs » (CSA, 2016 :14).

Les applications photographiques ou de messagerie vidéographique sont en effet recherchées et développées par toutes les grandes plateformes : Apple propose FaceTime, Twitter a dû fermer Vine et Periscope mais favorise la diffusion de vidéos. « La vidéo est de plus en plus au centre des conversations en temps réel [...] sur Twitter. Les Tweets contenant de la vidéo sur Twitter ont augmenté de plus de 50 % depuis le début de l'année 2016 », déclarait Jeremy Rishel, responsable du développement produit pour les créateurs chez Twitter (CSA 2016 : 14). Yahoo a racheté Flickr puis Tumblr. Google a ses applications : appareil photo de Google, Google camera, Photo Sphere Caméra, YouTube (racheté en 2006). Facebook a racheté Instagram (en 2012), puis WhatsApp (en 2014). Microsoft a racheté Skype (en 2011). La croissance d'Instagram a été fulgurante : l'entreprise revendique plus de 2 milliards d'utilisateurs mensuels en 2022, dont 22 millions en France. Chaque jour, 100 millions de photos et vidéos y sont postées. Snapchat propose des échanges de photos éphémères, et revendique 6 milliards de snaps échangés chaque jour. L'utilisation par les adolescents en est parfois frénétique (Jehel, 2016, Corroy et Jehel, 2019). Pinterest, que les adolescentes investissent fortement, revendique 454 millions d'utilisateurs mensuels dans le monde. La plateforme chinoise Tiktok, gérée par Bytedance, a misé sur des vidéos courtes, qui peuvent être indéfiniment reproduites et viralisées. Elle est devenue un concurrent sérieux aussi bien pour Snapchat, pour Instagram que pour YouTube et revendique en 2022 plus de 1,7 milliards d'utilisateurs actifs.

2.2. Les atouts de l'image dans l'économie numérique

L'orientation stratégique des industries numériques vers la communication visuelle est liée à la compatibilité des caractéristiques de l'image numérique avec les ressorts du capitalisme numérique. Le succès des industries numériques repose sur des politiques émotionnelles intriquées dans des dispositifs computationnels (Jehel, 2022). Nous définirons les politiques émotionnelles comme des modalités de gouvernance des usagers des plateformes par leurs émotions supposées et stimulées par les contenus et les dispositifs numériques. On peut en distinguer en particulier quatre dimensions : celle de l'économie de l'attention (Lanham, 2006) qui vise à capter la présence des internautes, celles du web participatif (Proulx, 2017) qui incite à la publication et au partage, celles du web affectif (Alloing et Pierre, 2019) qui stimule les publications par des gratifications et celles de la surveillance panoptique (Foucault, 1977) qui articule la sousveillance entre les internautes (Quessada, 2010), et la surveillance exercée sur les usagers grâce aux traces laissées sur les interfaces numériques.

Or l'image joue un rôle clé dans ces politiques émotionnelles (Jehel, 2022). Parmi les différents régimes de l'attention identifiés par Dominique Boullier (2014) dans sa typologie, l'image peut notamment être rattachée au régime de la projection. Dans la communication interpersonnelle, elle favorise un sentiment de coprésence avec ses interlocuteurs. Comme le résume Hélène Joffe (2007), le pouvoir de l'image provient de sa capacité à émouvoir, à persuader et à faciliter l'identification.

« Il ressort [des principales recherches] que la principale caractéristique du matériel visuel est sa faculté de susciter des émotions [...] Le matériel visuel s'imprègne profondément dans la mémoire. Cette particularité est liée à l'intensité du matériel visuel et lui confère toute sa puissance » (2007 :102-103).

Offrir un appareil photo inclus dans le téléphone portable permet de cumuler les

4 La fabrique du sens à l'ère de l'information numérique : enjeux et défis

2.3. L'instrumentalisation des images sur les plateformes porte atteinte à leur statut et à leur signification

Les communications visuelles permettent aux industries numériques de poursuivre des objectifs commerciaux clés : proposer des activités qui favorisent l'exposition de soi avec le selfie (Frosh, 2022) et renforcent de ce fait l'implication personnelle avec la marque du réseau socionumérique ; allonger le temps passé sur leurs plateformes, tout en permettant des échanges de plus en plus courts et rapides à l'aide de photographies conversationnelles (Gunthert, 2015) ; accroître la valorisation publicitaire de ces espaces du fait de leur circulation ; recueillir des données personnelles qui permettent d'alimenter discrètement des systèmes de recommandation via des algorithmes ; profiler en conséquence les publicités en favorisant celles produites par les internautes eux-mêmes. La combinaison des technologies de traçage et de géolocalisation permet le tag automatique des photos, et donc leur archivage pour les utilisateurs, tandis qu'il permet aussi de renseigner les plateformes sur les activités et les déplacements des usagers.

Ces objectifs qui relèvent du marketing des réseaux socionumériques sont aussi sources de dégradation du statut des images. Pour agir affectivement sur les utilisateurs, les images porteuses des émotions les plus violentes (colère, indignation, moquerie) sont valorisées par les algorithmes de recommandation (voir encore récemment les déclarations de Frances Haugen³). Les images les plus stéréotypées au risque d'être discriminatoires circulent très largement sur les fils de recommandation (Jehel, Gozlan, 2019). Sur Instagram c'est aussi une esthétique visuelle conformiste voire sexiste qui se diffuse, celle de la jeune femme séductrice sollicitant la reconnaissance du regard masculin. Pour décrocher la célébrité, les utilisatrices miment les poses des influenceuses qui cumulent des millions de vues. Mais sur Snapchat, les adolescents sont prêts à échanger la photo d'un écran noir ou du plafond pour alimenter le dispositif de gratification des flammes qui récompense l'envoi d'une photo par jour (Jehel, Corroy, 2023).

Comment qualifier, par ailleurs, le statut iconique des émojis, à mi-chemin entre la représentation symbolique d'objets, qui pourrait faire croire à la création d'une langue d'images, remplaçant les mots par des signes colorés, et l'illustration d'émotions ressenties (joie, colère, soutien, humour, désapprobation...), que l'expression écrite, souvent très contrainte, peine au contraire à expliciter sur ces espaces ? Camille Alloing et Julien Pierre (2021) les appellent « des mots-images » et des « mots-émotions », pour rappeler qu'il ne s'agit d'images que dans leur apparence visible, mais qu'elles sont aussi des signes, aisés à retranscrire par les plateformes. Au-delà des services affectifs rendus aux usagers, les émojis, témoignent en effet de l'intérêt des plateformes pour des images réduites à des signes unidimensionnels, dont la signification propre les intéresse moins que leur capacité à déclencher des interactions. Le double statut de l'image et son instrumentalisation au service de l'économie numérique se révèle aussi dans les filtres, ou « egofiltres » (Allard, 2018) que proposent Snapchat ou Instagram : ils désinhibent la publication d'images de soi par la ludification, et facilitent reconnaissance faciale et géolocalisation. La prise de conscience de ces ambivalences du web affectif pourrait être facilitée par la construction d'un imaginaire visuel et critique de l'économie numérique, à ce jour embryonnaire. C'est à cet objectif que participent les démarches photographiques que nous allons maintenant analyser.

3. Construire un imaginaire critique du numérique par la photographie

3.1. Capacité critique du medium photographique

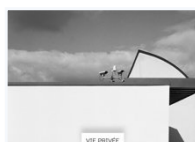
Les représentations visuelles du numérique sont aujourd'hui encore assez pauvres. Les images proposées par le moteur de recherche Google pour illustrer « les GAFAM » se réduisent à des agencements de logos et des graphiques de la croissance

technologie pouvant conforter des institutions en établissant la preuve d'un état de la réalité (pour la police, pour les médias, pour l'anthropologie), le « ça a été » de Barthes (1980), elle a aussi dès ses débuts fait preuve de sa capacité à falsifier, à montrer ce qui se dérobe aux yeux, à déplier ce qui se joue dans les mécanismes de l'identification. L'artiste photographe contemporaine, Stéphanie Solinas, interroge, par la construction de dispositifs complexes, l'invention de la photographie d'identité par Alphonse Bertillon (Sans titre. M. Bertillon, 2012). Philippe Bazin s'attache à définir « une photographie documentaire critique » (2017) capable de dénoncer des formes de domination, par l'enquête longue et la dignité redonnée aux personnes minorisées grâce à une attention particulière à la forme de ses portraits. C'est une démarche que l'on pourrait rapprocher de celle de Nadège Abadie dans sa série consacrée à des migrants, « Silences d'exil », ou à son enquête auprès de femmes nées au début du XX^e siècle, *Tout ce que je leur dois* (2022). Samuel Bollendorff rappelle que, face aux flux d'images disponibles de toute part, il importe que le photographe soit le garant d'une éthique des images pour « redonner conscience » aux spectateurs. Certains de ces photographes ont tutoré les productions des jeunes photographes que nous avons interviewés.

En travaillant sur la représentation des impacts sociaux du numérique, les jeunes photographes ont participé à une recherche-crédation, nourrie par une appropriation des grands enjeux de l'économie numérique et par une démarche d'enquête par entretien sur certains usages du numérique. La valeur épistémique de leurs productions, qui combinent texte et série photographique, est multiple. Elle est d'abord réflexive-critique, comme celle que l'on attribue à l'artiste-chercheur (Caillet, 2019 :17). Elle peut aussi être une voie de connaissance du réel par la *mimesis*, en tant que démarche de fiction modélisante (Schaeffer, 1999, cité par Fournout, 2015 :46), d'autant que le médium se prête à la *mimesis* d'une réalité ; elle peut aussi avoir une valeur expérimentale selon le modèle pragmatiste issu de Dewey, qu'identifie Aline Caillet (2019 :71 sq), en tant que ses auteurs s'immergent dans un univers technologique et documentent leur expérience.

Leur valeur épistémique tient aussi à leur capacité à construire un imaginaire visuel critique du numérique. Le rôle de l'imaginaire de l'internet a joué un rôle déterminant dans la diffusion des technologies numériques et dans l'adoption des usages numériques (Flichy, 2001 ; Turner, 2012). Cet imaginaire fait de rationalisation extrême (Wilhelm, 2021), de solutionnisme mais aussi de magie (Desbois, 2015) doit aujourd'hui pouvoir intégrer des problématiques critiques.

3.2. Représenter le numérique en tant que pouvoir suppose un point de vue critique



Votre vie privée en ligne n'est pas une utopie

Clément Bernard-Guillerminet s'est investi dans une enquête sur la difficile mobilisation des usagers du numérique pour échapper à la surveillance panoptique des plateformes numériques. Sa série photographique⁴, qui accompagne l'article intitulé « Votre vie privée n'est pas une utopie », s'attache à représenter la puissance des industries numériques. Par des photographies d'architecture au graphisme implacable, il souhaite exprimer, de manière sensible, son propre ressenti vis-à-vis de la manière dont les GAFAM s'imposent et rendent si difficile la protection de la vie privée et le recours à des réseaux alternatifs. Il a sélectionné dans ses archives personnelles des photographies de bâtiments, immeubles, musées susceptibles de « symboliser leur puissance et de représenter cette forme de pouvoir et son opacité ». Par un travail technique, il a veillé à « redresser les perspectives pour qu'on ait l'impression d'avoir un point de vue très frontal » auquel on ne peut échapper. Aucune ligne de fuite, « notre regard n'a pas le choix que d'être devant ça ». Jouant sur les textures, les ombres, les contrastes, il a cherché à renforcer la dimension colossale et écrasante des structures. Dans ses images en noir et blanc, les perspectives redressées, fruit d'une maîtrise parfaite de la chambre photographique, résonnent avec la profondeur des

6 La fabrique du sens à l'ère de l'information numérique : enjeux et défis

représentations relève de la *mimesis*, entendue ici comme une production métaphorique. On peut y appréhender une certaine hiérarchie, un manque d'empathie, une forme d'austérité mais surtout un sentiment de puissance dévastatrice et de crainte que peuvent inspirer les GAFAM.



Peut-on la mettre à l'envers aux GAFAM ?

Le second travail que nous présenterons ici use du pouvoir de l'humour et de la fiction pour donner corps à une échappée du numérique. Dans une parodie de campagne gouvernementale, un Etat imaginaire sonne l'heure de la révolution déconnectante. Antoine Bertron et Ysé Jeener inventent un État, le MAFAG, dont le tout aussi invraisemblable « ministère de la déconnexion » mène campagne afin d'interdire l'usage des technologies numériques à tous les publics⁵. Par souci de cohérence et d'humour, la campagne use de procédés photographiques anténumériques.

L'anacyclique du Mafag n'échappe à personne, il s'agit des GAFAM pour lesquels les auteurs de ce travail admettent que s'opposer à eux n'est pas s'opposer au numérique mais plutôt s'opposer au système économique et politique plus global dans lequel les outils numériques ont été développés et par lequel ils sont instrumentalisés. Les GAFAM ont transformé les outils numériques en une technique de production capitaliste qui repose sur la collecte des données privées à des fins de spéculation financière et de surveillance.

La position du photographe, Antoine Bertron, se veut ici singulière, en phase avec sa pratique personnelle. Ses travaux de recherches l'ont incité à fabriquer une *box camera*, qui intègre un appareil photographique argentique et un mini-laboratoire. À l'image des photographes ambulants du XIX^e siècle, Antoine Bertron a choisi de se déplacer à vélo le long de la Loire, d'Orléans à Nantes. Cherchant avant tout l'échange avec les personnes photographiées, il a mis en place un système de troc : plutôt que de vendre leurs portraits aux personnes, il leur propose d'échanger un tirage contre un don.

Ce projet, nommé Bicyclophtotroc⁶, l'a amené à expérimenter différentes techniques photographiques que l'on pourrait qualifier d'anti- et ante-numériques. C'est cette démarche qu'il a mise en œuvre dans le cadre de l'atelier pour illustrer la campagne du Mafag. Celle-ci met en scène des objets désuets issus des GAFAM, transformés en appareil photographique argentique. Vidés de tous leurs attributs numériques, ces appareils ont permis de réaliser des photographies visibles sur le site internet au passage de la souris sur les affiches. Produites sur papier argentique, elles donnent à voir le point de vue des objets placés dans leur environnement initial et constituent la trame des affiches collées sur les écrans publicitaires LED désactivés des villes du Mafag.

Cette démarche s'inscrit dans un questionnement simple que pose le jeune photographe : « comment parler du numérique sans utiliser ces outils, pour les questionner profondément, les critiquer et montrer comment ils cassent les liens sociaux, que cela soit à travers la photographie mais également dans la vie de tous les jours ». Considérant que les 5 grandes entreprises du numérique dirigent pour une part nos vies numériques, il a décidé de détourner des objets numériques de leur statut originel et de les transformer, paroxysme de l'absurde, en de simples boîtiers photographiques rudimentaires. Les cinq images liées au texte caractérisent chacune des entreprises. À chaque fois, la démarche suit rigoureusement les mêmes principes. Chaque marque est définie par un objet - une Xbox pour Microsoft, un Imac pour Apple, un Smartphone pour Google, une boîte en carton pour Amazon- littéralement transformée en chambre photographique. Pour les 3 premiers, les composants électroniques ont été retirés, seuls sont conservés les châssis. Puis un objectif doté d'un obturateur, pour former une image, et d'un diaphragme, pour obtenir la bonne lumination, a été positionné au moyen d'une structure simple, en carton, à la bonne distance de la surface sensible. Cette dernière n'est pas un négatif mais une feuille de papier photographique qui par principe donne une image négative, qu'il conviendra

d'un traitement différent. Antoine Bertron a ainsi cherché à singulariser une position critique en créant une démarche alternative aux pratiques numériques. Elle relève à la fois de la réflexivité critique et de la *mimesis* voire d'une *contre-mimesis*. A l'opposé, les deux démarches que nous présenterons maintenant ont cherché à mettre en cause les idéologies embarquées dans les processus numériques de l'intérieur, avec des « intelligences artificielles » (IA).

4. Interroger le numérique de l'intérieur de la technologie numérique

Le « ça a été » de Barthes (1980) n'est plus, et ce depuis bien longtemps. Le sémiologue, dans *La chambre claire*, considérait la photographie comme preuve intangible de la véracité d'un événement. L'arrivée du numérique y a mis un terme quasi définitif. La retouche et les manipulations au sein même du fichier informatique de base ont permis, sans en entacher leur qualité intrinsèque, de modifier les images fixes ou animées à souhait. Un pas supplémentaire vient encore d'être franchi avec l'IA et l'infini des possibilités que les algorithmes qui la créent fournissent. Les programmes Midjourney, Wombo, Dall E sortent de la sphère des initiés pour être connus d'un public plus large ; des artistes tels Anne Horel, Jos Avery, Jean-Luc Michon, des chercheurs comme Lev Manovich, s'en emparent comme de nouveaux vecteurs créatifs et remplacent le concept même de photographie par celui d'image. Là où la technique questionne et inquiète, « Faut-il avoir peur de l'IA ? » titre le magazine Photo⁷, indépendamment des questions éthiques que cela soulève pour les uns, d'autres entrevoient le rôle d'un super assistant, avec lequel le dialogue et la communication restent permanents. Midjourney, par exemple, utilise le chat Discord et la première ligne de commande est *imagine...* C'est ce qu'ont compris deux jeunes photographes de l'atelier qui se sont emparés de ces outils et de leurs enjeux politiques dans une forme de déconstruction tacite de l'inéluctable fuite en avant du non-contrôle, donnant par là même quelques soubresauts au « ça a été » de Barthes.

4.1. Déconstruire l'idéologie de la dématérialisation



Le travail de Clément Montmea, photographe, et Emilio Sanchez Galán, philosophe, vise à dénoncer l'idéologie de la virtualité et de l'immatérialité du numérique, par un retour sur le processus historique de délocalisation des industries minières hors de France et la production de photographies de synthèse issues d'images d'archive retravaillées⁸. Au cœur des architectures numériques, des minerais sont indispensables à la réalisation des composants électroniques, pour produire notamment les semi-conducteurs. Associer le numérique à l'extraction minière est pertinent tant d'un point de vue conceptuel, politique qu'écologique, c'est ce que Clément Montmea et Emilio Sanchez Galán ont voulu défendre, dans un subtil triptyque alliant textes, images et IA. Ils mettent en évidence un double paradoxe. Ils rappellent d'une part le coût écologique et humain de l'extraction des minerais rares face aux économies relatives qu'il est censé apporter. D'autre part ils montrent combien ces excavations d'un autre temps nourrissent le présent et l'avenir de l'économie numérique. Les images des mines retravaillées par l'IA dévoilent ainsi l'impensé de la « dématérialisation » par le numérique. Clément Montmea précise « La France n'a plus de mines sur son territoire ou très peu et donc c'est quelque chose que je voulais mettre en avant et le montrer par des images présentant les stigmates de son passé industriel ». Et pour souligner combien les minerais et l'imaginaire de la mine sont présents dans les technologies modernes, il a décidé de jouer avec l'IA sur les photographies en question en précisant : « j'ai voulu croiser le concept du *data mining* nécessaire aux algorithmes informatiques et le *mining* physique, celui de l'extraction du charbon et des minerais de fer, mais aussi le minage numérique, qu'utilise justement l'intelligence artificielle ».

La photographie a donc commencé par collecter un grand nombre d'images qu'il

8 La fabrique du sens à l'ère de l'information numérique : enjeux et défis

terme dans l'acception donnée par Vettraino-Soulard (1993). Les consignes textuelles fournies à l'IA, n'étaient autres qu'une description de l'image, par exemple : « mine de charbon au début du siècle ». L'IA, à partir de ces deux informations, proposait 4 images modifiées. Le photographe, par itérations successives, pouvait redemander à l'algorithme d'autres propositions. Certaines des photographies publiées résultent du mélange de plusieurs des combinaisons proposées par l'IA. Clément Montmea insiste, « le but n'était pas de changer fondamentalement le rendu des photographies [initiales], mais d'opérer de petits changements comme l'ajout de prothèses ». Le fait de conserver le cadrage, la composition de l'image, les couleurs, les lignes fortes relevait d'un postulat de départ.

Selon la distance d'observation, le spectateur des productions publiées ne perçoit pas la même chose. Éloigné, il reconnaîtra une représentation de l'industrie minière (terril, chevalement). En se rapprochant, il verra des formes que le photographe qualifie de « bouillie photographique », avec pertes de détails et émergence d'objets qui n'ont rien à voir avec les environnements miniers. Les deux auteurs concluent « C'est un peu l'illustration des désastres écologiques français dus à la mine, et les effets transitionnels vers le numérique qui mettent en évidence l'impact que cela a sur les ressources minières ». Ils veulent aussi rendre sensible l'impact du travail d'abstraction par extraction photographique et les limites de la prétention à l'universel au cœur du fonctionnement de l'IA : à force de viser la production d'une synthèse par extraction de bases d'images et abstraction, l'image proposée par l'IA manifeste de nombreuses aberrations.

4.2. Déconstruire le transhumanisme par l'image



Créer son mausolée numérique pour contrôler sa mort

Et si l'IA donnait un sens quasi-mystique au « ça a été » barthésien ? Cette question est soulevée par Qinyu Chen et Corinna Kranig dans une étude sociophotographique sur les mausolées numériques⁹. Ce concept, né des réseaux socionumériques et de l'IA, consiste à organiser de son vivant son devenir numérique après sa mort. Les motivations en sont diverses (Brun, Bourdeloie, 2022). Elles trouvent leur origine dans des convictions religieuses, dans la peur de l'oubli ou dans la volonté d'offrir un réconfort aux proches endeuillés. Ainsi les autrices du texte recueillent-elles le témoignage d'une étudiante chinoise de 26 ans, qui après la mort de sa mère, a repris ses comptes sur les réseaux : « Je me connectais souvent à son compte pour publier du contenu à son nom. Je savais que ses amis et ses proches étaient aussi tristes que moi, et je voulais que tout le monde sache qu'elle allait bien de l'autre côté. », explique-t-elle. Sur les plateformes, le désir d'une vie éternelle devient réalisable. Se pose alors la question du contrôle de cette image. Quelles précautions prendre pour préparer un mausolée numérique et contrôler la mémoire de soi ? N'y a-t-il pas un risque que les profils numériques *post-mortem* ne correspondent pas à ce qu'étaient les personnes vivantes, ni à ce qu'elles auraient souhaité montrer d'elles ?

La photographe Corinna Kranig a tenté l'expérience sur elle-même, « parce que je trouvais ça un peu difficile éthiquement de travailler sur la mort de quelqu'un d'autre » confie-t-elle. La source d'inspiration de ce projet a été *Eter-9*, un réseau social sur lequel les utilisateurs préparent « leur vie numérique » post-mortem en y postant des images. Ainsi, après leur mort, une IA prendra le contrôle du compte et, à partir des publications et des photographies fournies, générera des images. Afin de simuler ce que pourrait être le résultat, Corinna Kranig a construit un processus à partir des images d'elle-même qu'elle a postées ces dernières années sur Instagram. Elle en a fait des descriptions textuelles littérales, les a copiées dans le programme *Dall-E* qui, à son tour, a généré des images. Son objectif était de comparer les photographies réelles et celles obtenues par l'IA, qui, à l'inverse des expériences de Clément Montmea, ne connaît pas l'image originale. Sur le site internet, un astucieux jeu de curseur permet de comparer la photographie publiée sur Instagram, sa description textuelle et l'image créée par l'IA. Les résultats sont parfois surprenants :

réponse, Corina Kranig avoue : « Cela m'a fait peur, je n'ai pas eu envie de me piéger moi-même dans ma vie réelle et de contrôler mon image pour cette hypothétique vie numérique après ma mort [elle n'a que 27 ans !], j'ai désactivé mon compte personnel Instagram... »

5. Conclusion

Ces quatre démarches sociophotographiques illustrent un dialogue fécond entre recherche et création, entre photographie et SIC. Elles participent à la construction d'un imaginaire critique du numérique. Leur portée épistémique tient à la fois de la *mimesis*, de la contre-*mimesis* et de la démarche pragmatiste. Elles tiennent de la *mimesis* quand elles proposent des formes architecturales évoquant la puissance des GAFAM et la crainte suscitée par leur gouvernance, mais de la contre-*mimesis* quand l'hypothèse et la représentation d'un monde vidé du numérique font ressentir le vide créé dès aujourd'hui par le remplacement d'actions sociales par des activités socionumériques. Certaines démarches résolument pragmatistes expérimentent une utilisation intentionnelle de l'IA pour démontrer sa dimension extractive, loin de l'imaginaire de la dématérialisation et du « virtuel », mais aussi pour faire ressentir visuellement les limites de sa puissance d'abstraction et d'universalisation. Une autre expérimentation nous rend perceptibles les libertés que prend l'IA dans la représentation de soi, et les risques éthiques qui en résulteraient si d'aventure les internautes étaient tentés par un projet transhumaniste de vie éternelle numérique, qui pourrait paradoxalement envahir aussitôt de diverses pensées inquiètes leurs activités d'autodocumentation photographiques. Ces quatre démarches contribuent à nourrir activement un imaginaire critique et documenté des stratégies des industries numériques.

6. Bibliographie

- Allard L., « Du géofiltre à l'égofiltre : les territoires de jeu des individus-marques à l'épreuve des applications de messagerie sociale », *Questions de communication*, vol. 34, no. 2, 2018, pp. 95-106.
- Alloing, C., Pierre J., « L'usage des emoji sur Twitter : une grammaire affective entre publics et organisations ? », *Communication & langages*, vol. 208-209, no. 2-3, 2021, pp. 269-298.
- Boullier D., « Médiologie des régimes d'attention » dans Citton Yves (dir.), *L'économie de l'attention, nouvel horizon du capitalisme*, La Découverte, 2014, p. 84-108.
- Brun V., Bourdeloie H., « Quand le numérique matérialise le défunt : les données post-mortem dans le processus de deuil », *Études sur la mort*, vol. 157, no. 1, 2022, p. 27-40.
- Desbois, H. (2015). A Kind of Magic. *Interfaces numériques*, 4(2). <https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.544>
- Douplitzky K., « Entrée en scène », *Médium*, 2018/1, n°54, p. 5-21.
- Fontcuberta J., *Manifeste pour une post-photographie*, Arles, Actes Sud, 2022.
- Foucault M., « L'œil du pouvoir, échange avec Michèle Perrot et Jean Pierre Barrou », 1977, *Dits et écrits 1976-1988*. Paris, Gallimard, 2001, p. 190-207.
- Fournout O., « Art et science : la fiction enquête », *Communication & langages*, vol. 210, no. 4, 2021, p. 33-57.
- Frosh, Paul. « L'image gestuelle. Selfie, théorie de la photographie et sociabilité kinesthésique », *Le Temps des médias*, vol. 38, no. 1, 2022, p. 108-125.
- Gunthert André, *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.
- Jehel S., Corroy L., « Dans les « flammes » de Snapchat : le travail émotionnel des adolescents », *RFSIC*, n°26, 2023.

10 La fabrique du sens à l'ère de l'information numérique : enjeux et défis

Quessada, D.. « De la sousveillance. La surveillance globale, un nouveau mode de gouvernementalité », *Multitudes*, vol. 40, no. 1, 2010, pp. 54-59.

Renucci F., et Réol J.M., « Introduction générale », *Hermès, La Revue*, vol. 72, no. 2, 2015, p. 14-17.

Rouillé A., *La photo numérique. Une force néo-libérale*. Paris, L'échappée, 2020.

Saemmer, A., « Réflexions sur les possibilités d'une « recherche-crédation » désinstrumentalisée », *Hermès, La Revue*, vol. 72, no. 2, 2015, p. 198-205.

Vettraino-Soulard M-C., *Lire une image*, Paris, Armand Colin, 1993.