



HAL
open science

Images en tr@nsit territoires et médiums

Jean Arnaud, Damien Beyrouthy, Christine Buignet, Anna Guilló, Bruno Goosse, Fabrice Métais, Joanne Lalonde, Carole Nosella, Suzanne Paquet, Frédéric Pouillaude, et al.

► To cite this version:

Jean Arnaud, Damien Beyrouthy, Christine Buignet, Anna Guilló, Bruno Goosse, et al.. Images en tr@nsit territoires et médiums. Carnet recherche du LESA - Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts (EA 3274) Aix-Marseille Université, 2019. hal-02441246

HAL Id: hal-02441246

<https://amu.hal.science/hal-02441246v1>

Submitted on 15 Jan 2020

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.

Images en tr@nsit territoires et médiums

Auteurs

Jean Arnaud, Damien Beyrouthy, Christine Buignet, Anna Guilló, Bruno Goosse, Fabrice Métails, Joanne Lalonde, Carole Nosella, Suzanne Paquet, Frédéric Pouillaude, Caroline Renard, Tania Ruiz Gutiérrez.

Résumé

Le programme de recherche international Images en tr@nsit : territoires et médiums, initié par le LESA (laboratoire d'études en sciences des arts, AMU, France), a pour objectif d'étudier les phénomènes actuels de déplacements, de transformations, de transcodings ou de recompositions des images. Pour en analyser les incidences esthétiques, socioculturelles et géopolitiques, ce champ de recherche tient compte des technologies innovantes relatives à la gestion des flux d'images entre divers territoires. Aujourd'hui l'industrie de la communication fabrique des images en permanence, afin de véhiculer toutes sortes de récits médiatiques. Ce programme envisage principalement comment les artistes élaborent des espaces critiques et des contre-récits alternatifs, quels que soient leurs médiums et supports, en interrogeant en tous sens les faits par la fiction et inversement.

Images en tr@nsit ne sépare pas recherche scientifique et recherche-création. En pleine transition numérique, comment artistes et théoriciens interrogent-ils la relation entre l'image et le réel. Dans quelle mesure spéculent-ils sur nos relations à l'instabilité des images ? En d'autres termes, si l'image devient de plus en plus ce qui constitue ou engendre le monde selon un mouvement incessant – ce qui lui ferait perdre sa secondarité – comment est-elle encore un outil critique de connaissance par l'art ?

Cet article s'articule en quatre parties :

1. Usages du document et *compositing* artistique à l'ère de l'instabilité des images
2. Images en transit et transmission : la question de l'archive
3. Émergence de nouveaux récits intermédiaires : translations et transpositions matérielles de l'image
4. Cartographies et territoires

Images en tr@nsit : territoires et médiums est un programme de recherche international initié par Jean Arnaud, Christine Buignet et Anna Guilló (LESA – Laboratoire d'Études en Sciences des Arts, Aix-Marseille Université, France) qui réunit à la fois des artistes et des chercheurs. Il a pour objectif général d'étudier les phénomènes actuels de déplacements d'images afin d'analyser leurs incidences esthétiques et socio-politiques. Il convoque tous types de représentations mais également les images mentales et culturelles qui s'attachent aux productions artistiques circulant d'un territoire à l'autre et s'exprimant différemment en fonction de leurs supports et modes de transport. Il tient compte également des innovations techniques qui génèrent sans cesse de nouveaux phénomènes de mobilité des images. Comment circulent aujourd'hui les images ? Comment s'inventent-elles ? Comment les manipule-t-on ? Selon quelles méthodes et circuits médiatiques ? Selon quels enjeux artistiques, politiques et scientifiques ?

S'intéresser au mouvement et aux flux des images entre divers territoires, médias et médiums conduit à interroger non seulement la manière dont les artistes s'emparent de la question des frontières, des parcours des langues et des idées, des migrations des êtres et des choses, mais aussi leurs modalités d'utilisation des différents supports, techniques et réseaux de communication. Aujourd'hui, les technologies numériques, l'industrie de la communication et les techniques de *transmedia storytelling* permettent d'élaborer et de manipuler toutes sortes de récits et de contre-récits fondés sur l'interférence d'images et de textes – et dont le rapport à la vérité et à la fiction est fluctuant et difficile à situer. Ce programme envisage ainsi la manière dont les artistes élaborent des espaces critiques en interrogeant en tous sens les faits par la fiction et inversement.

Images en tr@nsit : territoires et médiums privilégie les recherches en arts et sciences de l'art en analysant les processus de création qui explorent les phénomènes géopolitiques et interculturels. La création y est ainsi perçue comme lieu de recherche à part entière et comme ensemble de parcours singuliers parmi les signes que l'artiste associe pour donner sens au monde afin d'en proposer, peut-être, d'autres cartographies et d'autres récits au bénéfice d'une nouvelle mondialité.

Un premier workshop a permis d'interroger les pratiques artistiques aujourd'hui concernées par les

phénomènes de déplacements d'images sous l'angle de l'instabilité. Il s'est tenu les 12 et 13 octobre 2018 à Aix-en-Provence avec les partenaires du projet : UQAM (laboratoire Figura, Canada), Université de Montréal (Équipe Art+site, Canada), Université Jean-Monnet Saint-Étienne (laboratoire CIEREC, France), Université Paris 8 (laboratoire AIAC, équipe Théorie, expérimentation, arts, médias et design, France), ARBA (Académie Royale des Beaux-Arts, Bruxelles), laboratoire PRISM (AMU, France). Ce workshop a permis de dégager quelques topiques qui structurent fortement le programme de recherche. Notre propos est ici de les mettre en perspective de façon synthétique¹.

La transition numérique s'accompagne d'une production et d'une circulation exponentielles de données ouvrant l'accès à un nombre infini d'images que chacun peut s'approprier pour les transformer, les transcoder, les recomposer et les rediffuser. En observant les pratiques développées par les artistes utilisant ces nouvelles caractéristiques, nous analyserons ici les manières dont ils s'en saisissent pour traduire des états du monde contemporain à travers une série de questions :

– Comment les artistes envisagent-ils l'espace de l'image par rapport à l'espace réel ? De quelle manière orientent-ils notre perception de l'instabilité relative entre image et « réel » ?

– L'image peut-elle être encore un outil de connaissance et/ou de critique du monde, ou devient-elle de plus en plus ce qui le constitue, voire l'engendre, ce qui lui ferait perdre sa secondarité ?

– En quoi les nouvelles technologies numériques seraient-elles porteuses d'un retournement entre le réel et l'image encore plus radical que celui déjà enclenché par les inventions précédentes (photo, cinéma, vidéo...)?

1. Usages du document et *compositing* artistique à l'ère de l'instabilité des images

Thomas Ruff émettait l'hypothèse que « pour [s]a génération, le modèle de toute photographie n'[était] probablement plus la réalité en elle-même, mais bien les images que nous avons de cette réalité² ». Aujourd'hui, on peut effectivement se demander si ce ne sont pas les images qui constituent dans leur flux même, plus ou moins maîtrisé, une bonne part de la réalité à

1. Remerciements à Yasmina Benari, doctorante au LESA, pour avoir gardé une mémoire de ces deux journées de travail.

2. Thomas Ruff cité in Bruno Lévy, *Zoom sur le portrait*, Paris, Pearson, 2010, p.12.



Fig. 1. Nicolas Maigret, *The Pirate Cinema*, installation vidéo, 2012-2014.

laquelle nous sommes reliés. En outre, ce sont les rapports mêmes entre images documentaires et images artistiques qui se trouvent désormais radicalement remis à plat :

Au-delà du constat banal qu'un document peut avoir des qualités artistiques et qu'inversement, toute œuvre d'art peut revêtir un caractère documentaire, n'importe quel document est aujourd'hui transférable directement au domaine de l'art. Il n'est plus seulement utilisé comme un modèle ou une source iconographique. Il est convoqué tel quel au sein de la proposition artistique, transférant ainsi à l'œuvre ses modes et qualités propres [...] Aujourd'hui, de nombreux artistes affirment dans leur travail une équivalence entre geste documentaire et geste artistique. Cependant, cette équivalence ne nous conduit pas à devoir considérer ces gestes comme identiques mais plutôt comme égaux³.

Les nouveaux usages de documents transforment souvent les images elles-mêmes, et les artistes s'emparent de la possibilité d'expression qui découle de ce constat. *The Pirate Cinema* de Nicolas Maigret est d'abord un site dédié au projet qui en présente les variantes : installation, accès *on line*, performance et livre. Dans l'installation *The Pirate Cinema* (2013), l'artiste juxtapose trois écrans plats qui diffusent en continu des fragments de films syncopés dans un dispositif qui aspire l'activité du réseau *peer to peer* [Fig. 1]. L'installa-

tion saisit un aspect du mouvement du monde contemporain dans une forme assourdissante et inconfortable, et le dispositif lui-même se concentre sur le transit des images à l'ère de leur circulation sur les réseaux sociaux. Ce n'est donc ni le mouvement du regard, ni ce que produit la manipulation des images sur un écran tactile qui intéresse Nicolas Maigret mais ce vaste flux de données échangées en ligne qui questionne la notion d'instabilité de l'image du côté du cinéma et à travers le piratage des images : vol, abolition de la propriété, infiltration des dispositifs de surveillance... Selon Caroline Renard, ce que le médium numérique a inscrit dans l'histoire du cinéma révèle, notamment, un désir d'ambiguïté : il produit une image dont on ne saura plus jamais si elle relève de la captation ou de la simulation et génère de fait un savoir-faire de la simulation. Cette dernière vise parfois des formes de fantasmagorie mais aussi, souvent, des formes de réalisme renouvelées. Ainsi, alors qu'avec la modernité notre rapport au monde a connu une rupture du régime de croyance au réel, on pourrait dire que les dernières technologies nous font glisser vers l'indécidable ou vers une forme stabilisée de l'instabilité.

Du côté du support, tout d'abord, l'ambiguïté des images est désormais inscrite dans les moyens de

production numériques qui conjuguent aux techniques de capture visuelle celle des images de synthèse. Cette hybridation de l'enregistrement et de la composition numérique rend la nature de l'image instable – ou plutôt démontre qu'il n'y a pas de nature ontologiquement déterminable de l'image – et procède ainsi de la remise en cause d'une éventuelle essence, d'un accord du support et du motif. Du côté de l'appareil – de l'outil caméra lui-même – il est manifeste que la maniabilité des petits appareils (mini DV et téléphone portable) affirme la subjectivité du regard caméra. Ce phénomène se répand avec la pratique massive du *selfie* qui combine l'aléatoire d'un cadrage peu maîtrisé et le désir spéculaire de l'autoportrait dans un projet d'exhibition d'image de soi. Enfin, du côté de la prise de vue, la disjonction du regard de l'opérateur et de la position de l'objectif (l'œil n'est plus rivé au viseur, remplacé par un écran) suppose que la caméra participe davantage du réel qu'elle ne le regarde. Tenue à bout de bras, elle circule dans une réalité qu'elle rencontre aléatoirement. Cette position plus flexible de la caméra participe du monde qu'elle est en train de filmer. Ainsi la caméra cesse d'être une continuité du regard et du corps de l'observant pour devenir une extension du réel qu'elle capture. Le paradoxe est ici que l'expansion des pratiques de production d'image de soi et des mises en scène de la subjectivité dans les réseaux sociaux est corollaire de la construction d'une forme de regard dont le sujet n'est plus assignable à un être vivant mais déterminé par les caméras de vidéos surveillances et par tous les dispositifs de prise de vue d'images opératoires. Pour qualifier ces prises de vue automatisées, sans opérateurs, pourrait-on alors parler de « regard sans sujet⁴ » ? Enfin, du côté de la réception des images, il convient ici de rappeler que les écrans tactiles modifient profondément notre rapport aux images et généralisent la possibilité de leur mélange. Du bout des doigts nous les déplaçons, nous les feuilletons, mais aussi nous en augmentons ou en réduisons la taille, nous glissons de l'une à l'autre et les superposons. L'image change ainsi de principe et d'identité dans un geste qui nous fait passer de l'ensemble au détail. Cette nouvelle organisation matérielle de l'image inclut la possibilité de sa manipulation et nous autorise alors à en redéfinir les contours. Indépendantes, les images se juxtaposent, s'incrument et s'entremêlent, leurs limites deviennent floues voire invisibles, etc. Par exemple, l'image sur une tablette ou

sur un écran de téléphone portable renvoie directement à l'écran lui-même, et de fait elle se comporte comme un écran. Elle devient un espace cognitif autonome, un espace ouvert dans lequel le regard et la pensée cheminent ; elle ouvre des lignes de désir que le motif représenté n'avait pas nécessairement prévu. Elle devient un espace potentiellement ouvert non seulement à d'autres images, voisines ou sous-jacentes, mais aussi à l'hyper-textualité.

N'y aurait-il donc pas une articulation à trouver entre l'instabilité que les technologies de simulation numérique mettent en jeu, l'incertitude (entre enregistrement et manipulation) qu'elles produisent, une forme de désir d'ambiguïté (production de mondes virtuels), et le flux et la circulation des données dont *The Pirate Cinema* rend compte ?

C'est à travers d'autres régimes de visibilité, que Damien Beyrouthy interroge actuellement le caractère composite des images contemporaines, fixes ou en mouvement. Il questionne notamment leur constitution, leurs modes de circulation, et sa réflexion s'accompagne de celle que Lionel Ruffel déploie à propos des transformations actuelles des formes culturelles. La manière par laquelle cet auteur considère le contemporain évoque très fortement la notion de « composite » puisqu'il avance qu'« être contemporain c'est être compagnon du temps⁵ ». En effet, pour lui, le contemporain ne serait pas à entendre de manière éphémère, c'est-à-dire comme une époque qui succéderait à la précédente dans une succession temporelle, mais de manière modale : comme un « mode d'être au temps », comme un rapport au temps particulier. Par cela, « non seulement à l'imaginaire de la séparation, [le contemporain] impose un imaginaire de la confraternité, de la coexistence, mais en plus il renoue avec les autres imaginaires non modernes [...] Des superpositions (cum-), non des substitutions⁶ ». On peut remarquer comment cette notion de simultanéité, de synchronie entre en résonance avec la notion d'image composite. Par ailleurs, un autre rapprochement est envisageable quand Lionel Ruffel évoque le tournant spatial de l'époque contemporaine : « le tournant spatial, c'est la prise en compte d'une multiplicité d'histoires concurrentielles ou simplement parallèles qui coexistent et sont juxtaposées. Le tournant spatial, c'est tout simple-

3. Jean Arnaud et Bruno Goosse, « Comme si, comme ça, comme... », in *Document, fiction et droit en art contemporain*, Jean Arnaud et Bruno Goosse (sld.), Aix-en-Provence, Bruxelles, PUP et ARBA, 2015, p.10-12.

4. À propos de ses travaux cumulant plusieurs images photographiques, Alain Paiement parle d'« un regard sans point de vue ». Cf. « [Alain Paiement – Entrevue | Photogaspésie.ca | édition 2013](#) », consulté le 15 mars 2019.

5. Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les Mondes du contemporain*, Paris, éd. Verdier, coll. « Critique littéraire », 2016, p. 21.

6. *Ibid.*, p. 29.



Fig. 2. Damien Beyrouthy et Jean Arnaud, *Mise en conformité*, 2018. Vidéo sonore, 3 min. 15 sec., taille de projection variable.

ment la pensée de la multitude déhiérarchisée⁷ ». On peut rapprocher ces caractéristiques avec la dimension essentiellement spatiale du *compositing* quant à sa mise en relation d'éléments audiovisuels.

L'image composite est un ensemble d'éléments hétérogènes assemblés dans un tout à l'apparence plus ou moins homogène et sans qu'il y ait fusion. Autrement dit, elle serait du disparate en cohabitation; ainsi, interroger la circulation et la constitution des images composites permettrait d'interroger l'époque contemporaine. Porté par cette orientation, et à la frontière de questions sociétales et plastiques, deux pistes pratico-réflexives, en relation avec la question des images en transit, ont émergé : a) L'image se redéfinit constamment en co-présence de mondes à l'heure du mensonge toléré; b) Des modes d'assemblage d'images composites (humain, algorithmique et réticulaire) face aux constructions d'imaginaire et de sens.

La première piste déploie à travers des productions indécises, jouant notamment sur le camouflage d'images, les associations analogiques et la combinatoire, un irrésolu de la représentation. Les différentes productions artistiques individuelles ou collaboratives qui s'inscrivent dans ce champ, ont été élaborées en pensant indirectement au rapport particulier qu'entretient aujourd'hui, par le *compositing*, le couple document/fiction avec le mensonge.

Lorsqu'il réalise *Mise en conformité* et *Mise au point* avec Jean Arnaud [Fig. 2, Fig. 3], Damien Beyrouthy utilise des images du vivant présentées dans leur caractère instable. Dans ces vidéos, les deux artistes déclinent des processus de transformation d'images en mouvement prélevées sur Internet, selon lesquels formes et couleurs ne sont jamais attribuées définitivement (hésitation métamorphique entre images d'une seiche, d'une explosion et d'un engin de combat dans *Mise en conformité*; camouflage d'une pieuvre dans un arbre plusieurs fois répété à l'identique dans *Mise au point*). Il s'agit d'un jeu avec le vraisemblable et la forme identifiable qui oscillent entre le camouflage stratégique et son débordement. Avec quelle norme la forme incertaine et mutante d'une seiche explosive essaie-t-elle de se mettre en conformité? Quelle relation métaphorique un poulpe mimétique établit-il avec un réel aérobique qui lui est étranger? La réponse est ouverte à l'appréciation d'un spectateur confronté à l'évolution permanente de l'espace d'une image composite. Les deux artistes utilisent des images documentaires recontextualisées et déformées pour construire un espace fictionnel qui ne sépare pas la représentation du réel de sa simulation, et qui veut garder au geste poétique toute sa puissance critique.

Dans *(Ré)solution automatique*, l'indécidable se produit pour Beyrouthy dans un contexte plus belliciste



Fig. 3. Jean Arnaud et Damien Beyrouthy, *Mise au point*, 2018. Installation vidéo, 4 min. 15 sec.

où les affichages entre pierre, grenade, nuage, arbre alternent sans arrêt et cohabitent avec des hybrides pierre-grenade, missile-cure-dent. Les questionnements qui pourraient être déployés en leur compagnie sont encore à définir précisément. Dans l'état actuel des choses, deux citations pourraient contribuer à mettre en travail cette piste: le mensonge toléré serait à considérer comme la «résolution fantasmatique de contradictions réelles⁸»; dans ce contexte, «les arts prennent en charge des questions d'ordre philosophique (qu'est-ce que le réel? qu'est-ce que le vrai?), mais peut-être aussi davantage des questions d'ordre épistémique et épistémologique, qui concernent la manière dont la vérité, qu'elle soit médiatique, politique, ou scientifique, se fabrique et s'administre⁹».

La deuxième piste pratico-réflexive élargit la question du composite à la production, la sélection et la diffusion d'images. Le protocole de production artistique de cette piste s'appuie sur la corrélation d'un état attentionnel humain¹⁰ associé à un moteur de recherche. Dans ce processus, les requêtes sont quelques fois des

syntagmes et d'autres fois des images. Une première exploration ayant mené à la création de *Délicat contact*, a produit une représentation de ville de nuit à partir du sondage de films ayant eu un succès important au box-office. Chaque représentation de ville de nuit trouvée était ensuite extraite des films pour être intégrée au *compositing* général. Selon ce processus, l'attention humaine était orientée vers la reconnaissance de type de lieux comme pourraient le faire les algorithmes¹¹ servant à la recherche d'images par le contenu (en anglais, *Content-Based Image Retrieval*: CBIR¹²). Ces algorithmes sont actuellement utilisés par divers moteurs de recherche. Un deuxième travail, *Tendre* [Fig. 4], est constitué de deux chaînes d'images produites en utilisant la recherche d'images par le contenu dont le procédé de recherche s'approche de l'anadiptose. Pour ce faire, deux images initiales ont été utilisées. La première a été extraite de l'épisode 1 de la saison 2 de la série états-unienne *Homeland*. Celle-ci, censée représenter une rue de Beyrouth, Hamra (mais filmée à Haifa en Israël), montre, dans une rue étroite et peu achalandée, des hommes

8. Christophe Den Tandt, « *La droite américaine et la post-vérité* », conférence inédite, 2018, consulté le 12/12/2018.

9. Marie-Jeanne Zenetti, propos issus d'une intervention intitulée « Trouble dans le pacte : écritures documentaires et post-vérité », dans le cadre du séminaire annuel de MARGE (université Lyon 3) « *Administrer la vérité* », organisé par Fabienne Boissieras, 2017-18.

10. La réflexion sur l'attention s'appuie notamment sur l'ouvrage d'Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, éd. du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2014.

11. Pour une introduction à la notion d'algorithme, voir par exemple : Philippe Flajolet, Etienne Parizot, « *Qu'est-ce qu'un algorithme ?* », *Intertices*, consulté le 10/01/2019.

12. Pour des exemples d'algorithmes et d'utilisation de ce procédé, voir notamment Eleonora Moiraghi, « *Explorer des corpus d'images. L'IA au service du patrimoine* », *Carnet de la recherche* à la Bibliothèque nationale de France, consulté le 12/01/2019.



Fig. 4. Damien Beyrouthy, *Tendre*, création en cours (2019).
Au dessus (début de frise), au dessous (fin de frise). Taille de projection variable.

en armes debout dans une fourgonnette. La deuxième provient du résultat obtenu en tapant « Hamra » dans un moteur de recherche. L'image trouvée montre une rue large, emplies de commerces de toutes sortes et très peuplée. À partir de ces deux images initiales, des séries d'anadiploses ont été construites en utilisant chaque résultat de recherche d'image par le contenu comme nouveau point de départ pour une nouvelle recherche, et ce, jusqu'à aboutir à une image présentant une situation et une ambiance proche de l'autre image initiale (séries d'anadiploses commençant par l'image de *Homeland* pour s'approcher de l'image de Hamra et inversement). En d'autres termes, les deux séries d'anadiploses ont été orientées pour attendre la représentation de Hamra montrée dans *Homeland* et tendre la situation découverte dans la représentation de Hamra trouvée grâce à un moteur de recherche. Ainsi, *Délicat contact* et *Tendre* permettent de déployer quelques réflexions autour des images en transit. *Délicat contact* permet notamment d'interroger la construction de l'imaginaire contemporain tandis que *Tendre* met en jeu la production com-

posite de dénotation et connotation incessante des images, lues par des algorithmes et des hommes, et renégociées politiquement et socialement sur la toile.

À partir de plusieurs des exemples cités ici – mais on pourrait aussi penser aux travaux de Masaki Fujihata, Joe Hamilton, Hito Steyerl, Mariko Mori, groupe AES+F... – il apparaît que les disjonctions internes des images composites sont souvent immédiatement visibles, affichant d'emblée leur rupture avec l'espace perspectiviste auquel nous avions habitués aussi bien notre propre perception visuelle que les modes de représentation hérités de la Renaissance. Dans la réalité que nous percevons, les plus fortes disjonctions ne sont en général pas de l'ordre du visuel, mais de l'intelligible, dont la cohérence nous échappe souvent. Comment la prolifération et les caractéristiques de ces nouvelles formes d'images peuvent-elles, par la mise en œuvre de disjonctions visuelles, opérer des ruptures permettant de rendre compte de l'instabilité de nos sociétés et de nos relations au monde? Cette question est posée par

Joe Hamilton dans *Hyper Geography*¹³ (2014), qui utilise le *compositing* pour mêler des types d'espaces a priori incompatibles, ou par Omer Fast qui fait interférer des registres spatio-narratifs non cohérents dans sa vidéo *Spring* (2016)¹⁴.

Si les images composites semblent être devenues aussi aisément recevables que celles présentant un espace cohérent, notamment pour la génération des *digital natives*, pourraient-elles modifier notre perception physiologique des espaces représentés – voire de l'espace réel? Pour aborder cette hypothèse, nous avons brièvement expérimenté, lors de ce premier workshop, les possibilités que pourrait offrir un oculomètre (Eye Tracker Tobii X2-60 en l'occurrence¹⁵) dans l'observation des opérations du regard. Il s'agissait d'enregistrer et de retranscrire visuellement, par tracés en traits et

points et par cartes de chaleur, des mouvements oculaires des membres du groupe sur une succession de quinze images issues de médiums divers et présentant des modalités très différentes de représentations d'espaces (réalistes, fictives vraisemblables, fictives incohérentes, virtuelles, et bien sûr composites). Le protocole proposait pour chaque image, après sa perception initiale, de suivre du regard les différents plans, du plus proche au plus lointain, en gardant ensuite le regard fixé sur le plus lointain jusqu'à l'arrivée de l'image suivante au bout de sept secondes [Fig. 5]. Mais pour être pertinente, l'expérimentation devrait être menée à bien plus grande échelle et sur des groupes de publics d'âges très variés (enfants, adolescents, jeunes adultes, personnes âgées utilisant un ordinateur, personnes âgées n'ayant jamais utilisé...). L'objectif serait alors, d'une part,

13. *Hyper Geography* existe sous plusieurs formes : un livre, où les images sont accompagnées d'un texte de Nicolas Thély, *Hyper Geography*, Paris, éd. Jean Boîte, 2014 ; d'une *vidéo*, ainsi que d'un *tumblr* spécifique.

14. Cette vidéo d'Omer Fast est visible sur le site de la galerie gbagency : http://www.gbagency.fr/en/42/Omer-Fast/#/Spring/site_medias_listes/2310 (ainsi que sa vidéo *Continuity*, 2012 dont *Spring* est une sorte de variante).

15. Ce matériel nous a été prêté par la plateforme H2C2 (Aix-Marseille Université, CRISIS, Aix-en-Provence, France). Merci à Fabrice Cauchard pour son aide technique.



Fig. 5. Quatre exemples de cartes de chaleur synthétisant les durées de fixation du regard de tous les participants en différents points des images (ici : Piero della Francesca, *La Flagellation du Christ* ; Joe Hamilton, vidéogramme de *Merge Nodes* ; Philippe de Jonckheere, *Désordre*, capture d'écran du site desordre.net ; Hito Steyerl, vidéogramme de *Liquidty Inc.*).

de repérer la fluidité et les difficultés de saisie et d'interprétation spatiale des différentes zones des images, d'autre part d'identifier une éventuelle différence dans les modes de perception des images de la part des *digital natives* par rapport aux générations antérieures. Ces opérations nécessiteraient, pour la collecte comme pour le traitement des données récoltées, la collaboration de collègues spécialisés dans ces domaines. Notons qu'une telle entreprise est intéressante *hic et nunc*, tant que la population présente encore ces différences d'habitudes culturelles par rapport à la perception des images.

Au-delà des résultats potentiels d'une telle enquête, peut-on aussi imaginer des usages artistiques des relevés graphiques et des cartes de chaleur obtenues en utilisant un oculomètre? Déjà au tout début du XXI^e siècle, Joan Fontcuberta avait utilisé, dans sa série *Paysages encryptés* (2001-2002), les logiciels Vistapro et Terragen en détournant leur usage. Ceux-ci permettent de générer des paysages en 3D à partir de représentations

topologiques planes (cartes IGN, etc.) ; mais l'artiste leur avait fourni comme éléments de départ des cartes d'identité et de crédit, entre autres. Selon une telle logique procédurale, il serait possible d'envisager des œuvres réalisées à l'aide d'un dispositif oculométrique appliqué à d'autres types d'images, en les déplaçant de leur champ d'origine, ce qui permettrait par exemple, des relectures d'archives à différentes époques.

2. Images en transit et transmission : la question de l'archive

Les exemples précédents montrent que les « images en transit » sont intimement liées, aussi, à une problématique plus générale : celle de l'archivage. Mais de manière plus large, elles soulèvent la question de la conservation des images et celle de la mémoire disponible qu'elles proposent à tout moment à l'usage de

tous. Ainsi, le phénomène des archives hybrides, performatives et subjectives interroge la notion d'archivage du présent à l'ère du numérique. Il s'agit de penser ce que le flux fait à l'image quand tout est continuellement documenté par l'image. Comment les artistes s'approprient-ils cette documentation ?

Pour Bruno Goosse, lorsqu'on parle d'images en transit, il est question de transmission. Certaines choses se maintiennent, certaines choses s'abîment ou disparaissent. Il en va de la fortune comme de l'architecture.

Par la procédure de protection du patrimoine et par le classement, les générations futures recevront une chose du passé. Elles peuvent la conserver, la restaurer, s'en servir pour avoir accès à un monde disparu ; ou bien, se demander ce qui doit en rester. La manière dont les histoires se transmettent dans les choses sont la manière dont nous vivons. Le patrimoine d'une personne morte se transmet à une ou plusieurs personnes vivantes par un système successoral. Celui qui reçoit ce patrimoine, qui peut être une fortune, peut le conserver, s'en servir, ou se demander ce qui doit en rester. Il peut s'en défaire. Quel rapport peut-on établir entre le fait de se départir d'un bien en le donnant, (dans le geste du philanthrope, c'est-à-dire en le référant à une visée sociétale) et le fait d'aliéner un bien en le classant (en aliénant par exemple la possibilité de l'adapter à un nouvel usage) ? Ces deux opérations d'aliénation d'une propriété s'inscrivent à la fois dans la question de la transmission qui façonne une société et dans celle du capitalisme qu'elles ne remettent nullement en question.

Le projet de recherche artistique actuel de Bruno Goosse consiste à mettre en relations ces différents éléments en comparant l'histoire de deux bâtiments que Louis Empain a fait construire : l'un à Bruxelles, l'autre au Québec. La fortune de ces bâtiments diffère en fonction de leur image. C'est en ce sens qu'il est envisageable de les considérer « en transit ». À quels récits ce transit se réfère-t-il ?

En 1934, Louis Empain, découvre les grands espaces du Canada et s'en éprend. Il achète un terrain à Sainte Marguerite du Lac Masson, dans les Laurentides, afin d'y construire un centre de villégiature associant vie au grand air, sports et nature. Il engage le jeune architecte belge Antoine Courtens qui, en s'associant avec Louis Nicolas, construit le domaine d'Estérel. Ce dernier se compose essentiellement d'un hôtel, aujourd'hui

disparu, d'un centre de loisir qui est aujourd'hui intégré dans un ensemble hôtelier de bien être, d'un centre commercial et communautaire et de maisons individuelles¹⁶ [Fig. 6]. Un peu plus tôt (1930), étant depuis le décès de son père l'année précédente à la tête d'une fortune colossale, Louis Empain a fait construire par Michel Polac à Bruxelles une villa qui porte son nom : la Villa Empain. Cette dernière est aujourd'hui le siège de la fondation Boghossian qui l'a scrupuleusement restaurée et en a fait un Centre d'art et de dialogue entre les cultures d'Orient et d'Occident [Fig. 7]. Empain n'a presque pas vécu dans cette maison dont les travaux se sont terminés en 1935. En 1937 il la donnait à l'État belge, afin qu'il y installe un musée art déco.

En 1936, Empain décide d'être un philanthrope plutôt qu'un homme d'affaires. Il consacre alors sa fortune essentiellement à l'éducation des jeunes défavorisés. Il s'agit donc de la dépense d'une fortune en une vie. Quatre-vingts ans plus tard, le centre commercial et communautaire de Sainte Marguerite est toujours là, mais il a un peu perdu de sa superbe. Depuis quelques années, le bâtiment attend une affectation, ou un projet.

Comparons la fortune du bâtiment bruxellois et celle du bâtiment canadien. Quels sont les regards qui ont entraîné la restitution de l'un et quels sont les regards qui entraînent l'abandon de l'autre? Comment voit-on l'un et l'autre? Quel est l'écart en jeu et comment le montrer?

C'est peu de dire qu'il y a quelque chose de la transmission qui se joue à différents niveaux dans cette histoire. Lorsqu'on reçoit une chose en héritage, qu'en fait-on? Louis s'évertue à la dépenser, mais pas de n'importe quelle manière. Dépenser semble transmettre. Ce qu'il reçoit, il veut le donner, il veut décider à qui il le donne; il ne veut pas d'une transmission directe, par lignée familiale. Quant à l'État qui reçoit la Villa pour en faire un musée, il veut en faire ce qui lui plaît, au prix de perdre ce qui lui avait été donné.

Pris dans sa patrimonialisation, le bâtiment bruxellois devient sa propre image en ce sens qu'il se représente lui-même avant d'être pris dans un usage possible; comme une photographie, il garde la trace d'un temps donné et tente de se fixer en ce moment. À l'inverse le bâtiment québécois est pris dans une tension entre l'usage et l'immobilisation. Le devenir image du centre communautaire y est actif au point de conduire

16. Le centre commercial et communautaire a été récemment utilisé par la commune de Sainte-Marguerite comme maison communale et centre culturel. Depuis quelques années, un nouveau bâtiment ayant été construit par la commune pour ces activités, le bâtiment est abandonné. Il a été classé et cité immeuble patrimonial en 2014. Aujourd'hui, il est en attente d'un investisseur et d'une affectation.



Fig. 6. Centre communautaire de Sainte-Marguerite-du-Lac-Masson, Québec. Architecte Antoine Courtens, actuellement en attente d'un projet.

à une rocambolesque affaire juridique qu'il serait intéressant de déplier un peu, pour dire peut-être quelque chose d'un devenir image du monde.

L'approche de l'archive, de la conservation et de la transmission est abordée différemment par Joanne Lalonde. Celle-ci rappelle que dans le contexte numérique, la volonté de documenter la réalité repose sur le caractère immédiat des outils de diffusion et la démocratisation des plateformes de partage de données qui donnent l'illusion qu'on peut tout documenter « en temps réel ». On produit une quantité massive de documents hybrides (textes, sons, images fixes et animées).

Divers théoriciens et critiques ont commenté ces esthétiques de l'archive ou encore de la base de données, notamment la publication *Database Aesthetics* dirigée par Victoria Vesna en 2007, où Christiane Paul¹⁷ soulignait déjà qu'une esthétique de la base de données avait joué un rôle majeur dans la création et la culture numérique. Dans cette culture, l'archive ne serait donc plus nécessairement un objet fixe ni tributaire d'un site

institutionnel (musée, bibliothèque...), non plus associée à une parole d'autorité ou de vérité. Son témoignage est double; elle rend alors compte d'une expérience du présent, laquelle sera rejouée par ses usages. L'archive devient ainsi performative et subjective. Cette conception de l'archive emprunte beaucoup aux propositions de Gabriella Giannachi. Au premier chapitre de *Archive Everything. Mapping the Everyday*¹⁸, celle-ci reprend la proposition de Michael Shanks qui avait décliné la notion en fonction des ères du numérique de 1.0, 2.0 et 3.0, auxquelles Gianacchi ajoute un 4.0.

L'archive 2.0 représente un tournant qui, à l'image du Web, permet le partage de masse et la production de contenus par les usagers, ce qui aura pour conséquence de faire coexister plusieurs types de documents au sein même de la catégorie « archives » comprises dans un écosystème. L'archive 2.0 marque le changement de l'archive comme document stable – quoique fragile, on le comprend –, vers une archive générative du flux.

L'archive 3.0 propose une mixité entre les mondes tangible et numérique où il n'y aurait pas de

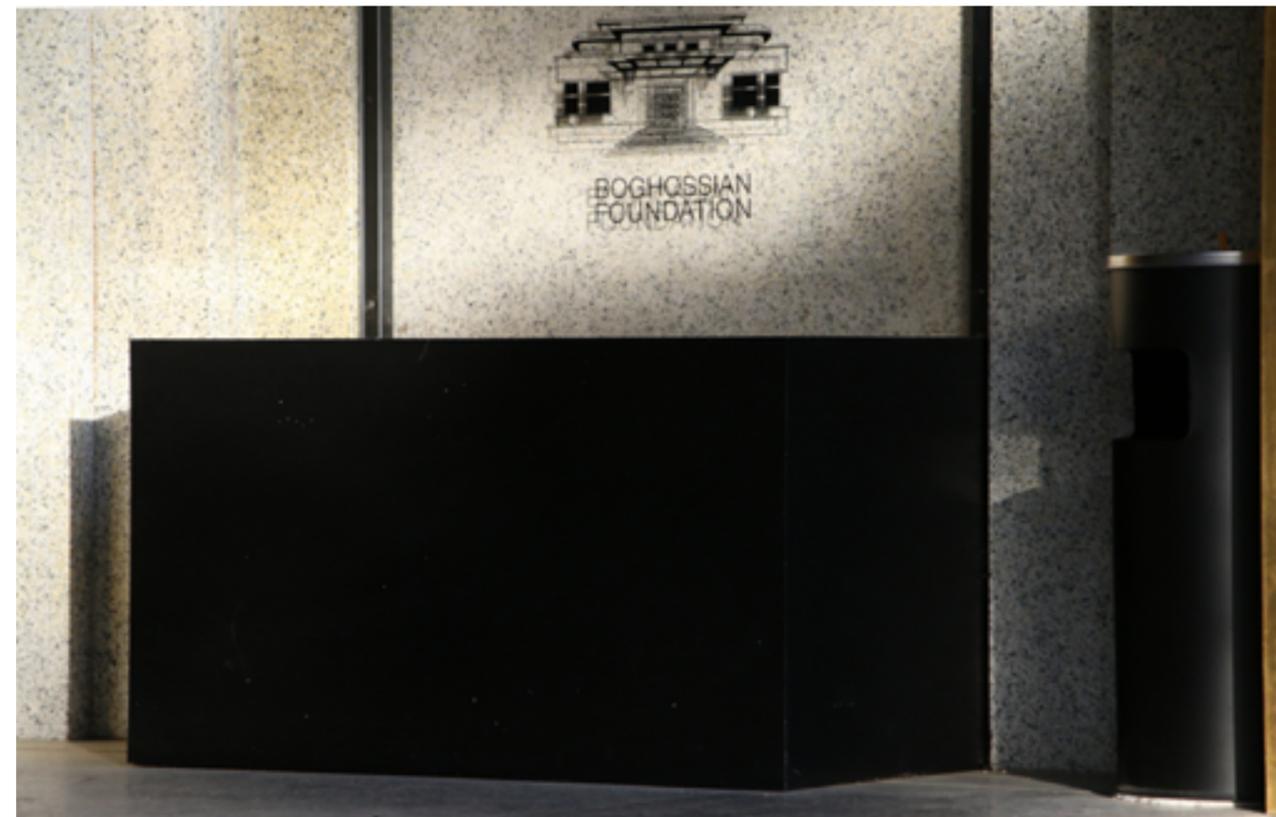


Fig. 7 Entrée de la Villa Empain, Bruxelles. Architecte Michel Polac, actuellement fondation Boghossian.

délai entre le présent et la création de sa mémoire¹⁹. Enfin, l'archive 4.0 est notre environnement, il n'y aurait donc plus de distinction entre l'objet et le lieu où il est consulté. Toujours selon Giannachi, l'archive est un dispositif incarné qui se déploie en direct²⁰ dans un écosystème mixte qui prendra souvent la forme de collections ou cartographies. Wolfgang Ernst²¹ partage en partie cette vision. Il décrit Internet comme « transarchive », une archive dynamique permettant une mise à jour permanente²². Selon lui, les archives deviennent des systèmes cybernétiques, ce sont des formes performatives de la mémoire où l'esthétique de la fixité sera remplacée par une esthétique de la reconfiguration continue²³.

À ce titre, pour Joanne Lalonde, la *Carte sonographique de Montréal* de Julien et Max Stein, (2008) ainsi que le *Selficity project* (2014) piloté par Lev Manovich, sont des œuvres particulièrement éclairantes qui s'ins-

crivent dans cette esthétique de la base de données et qui mettent à profit les dimensions performatives du Web. L'archive s'y définit comme saisie et comme flux. On comprend que la notion d'archive convoque aussi un faisceau de métaphores aqueuses propres à décrire autant sa démesure que son insaisissabilité : recherches de sources, submersion du chercheur dans la masse des documents, torrents d'information. Des chercheurs interrogeant les mutations introduites par le téléversement perpétuel des contenus numériques sur le Web ont repris ce registre métaphorique pour signaler un changement de paradigme. Mais peut-on encore parler d'archives lorsque l'essentiel des opérations en cause a trait à la saisie continue des contenus, au monitoring ou visualisation des flux, à la canalisation de ces flots d'information, à l'instabilité des documents? Comment conjuguer cette pression du présent qu'on veut rendre

17. Victoria Vesna (sld.), *Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, p. 14.

18. Gabriella Giannachi, *Archive Everything. Mapping the Everyday*. Cambridge: MIT Press. (Chapitre 1, « A brief history of the archive »), 2016.

19. *Ibid.*, p. 23.

20. *Ibid.*, p. 153.

21. Wolfgang Ernst (sld.), *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013. Voir aussi, Wolfgang Ernst, *Stirrings in the Archives: Order from Disorder*. Lanham: Rowman & Littlefield. 2015 et *From Media History to Zeitkritik, Theory, Culture & Society*, 30(6), 2013, p.132-146.

22. Wolfgang ERNST (sld.), *Digital Memory and the Archive*, op. cit., p. 84.

23. *Ibid.*, p. 99.

dans son « exhaustivité » et l'écriture de l'histoire par l'archive (qui repose sur des opérations de sélection) ? Enfin, comment faire cohabiter réflexivité, subjectivité voire la volatilité de cette nouvelle conception de l'archive et l'écriture de l'histoire ?

Dans le cadre du programme *Images en tr@nsit*, on analysera ainsi ce que la base de données mondialisée fait à l'archive (l'archivage en temps réel de tout...). « La base de données est la figure organisatrice de notre époque numérique. Elle a une dimension purement horizontale de stockage d'informations mises à disposition, sans hiérarchie ni finalité.²⁴ »

Qu'en est-il de la plasticité du classement à l'ère de l'archive globale ? Internet n'est pas un fonds d'archives. On n'y trouve pas de sélection, ni de classement, la conservation est aléatoire, nul pari sur l'avenir ne préside à ses choix, mais au contraire la valorisation de l'imédiateté mise en scène par la fiction du temps réel. Pourtant, à aucun autre moment de notre histoire une telle quantité de documents n'a été disponible, manipulables pour le meilleur (la production de connaissance et la circulation de l'information) comme pour le pire (vérité et mensonge infiniment entremêlés et difficiles à identifier) ; jamais il n'a été possible comme aujourd'hui d'expérimenter et d'inventer continuellement des classements grâce aux moteurs de recherche.

Cette plasticité du classement n'est pas pour rien dans l'intérêt des artistes pour les archives. Elle semble aller de pair avec une artialisation potentielle de toutes choses (objets, images, textes...) qui rendrait indistinctes les limites communément admises du réel, du virtuel et du fictionnel. Quels sont les enjeux conceptuels et sociétaux d'un devenir archive de n'importe quoi ? Qu'en est-il de la valeur des atlas que constituent aussi bien des historiens que des artistes²⁵ ?

Mais dans notre cadre de réflexion, les analyses porteront essentiellement en ce domaine sur les stratégies et intentions des artistes qui s'emparent de l'image d'archive ou de l'image comme archive provisoire et éphémère, qui se saisissent de leurs systèmes de classement et de contrôle des connaissances pour créer des espaces critiques, en jouant notamment sur l'uchronie et l'anachronie dans un champ médiatique élargi. Ils posent la question du choix documentaire et des méthodes de classement dans leur dimension politique, interrogeant souvent les grands récits dominants par la petite histoire.

3. Émergence de nouveaux récits intermédiaires : translations et transpositions matérielles de l'image

Ce programme de recherche a pour sous-titre *Territoires et médiums*, car il se propose d'analyser les incidences multiples du mouvement incessant entre la perception d'une chose ou d'un lieu et sa restitution ou encore sa transposition selon une intention ou une stratégie artistique. Une approche topologique est donc consubstantielle à *Images en tr@nsit*, car elle permet de relier des éléments et des gestes à l'espace plutôt que de s'occuper seulement de formes isolées et de dispositifs plastiques arrêtés. À ce titre, les opérations de translation et de transposition d'un médium à l'autre concernent les démarches de plusieurs artistes chercheurs engagés dans ce programme.

Carole Nosella produit des vidéos à partir de l'expérience des dispositifs numériques. En s'intéressant aux rapports qu'entretiennent les usagers avec les appareils de captation et de diffusion audiovisuelles, elle interroge la manière dont circulent les images d'un support à un autre. Sa première proposition porte sur un protocole de création. Il s'agit d'une projection mobile et de sa captation simultanée permettant de faire circuler les images hors de l'écran ; ce protocole met en jeu trois actions simultanées : a) projeter des vidéos dans l'espace urbain ou péri-urbain b) effectuer cette action en se déplaçant (marche ou usage d'un moyen de transport, train, voiture, bus) c) filmer l'ensemble depuis le même point de vue que la projection [Fig. 8]. À travers cette pratique, un ensemble de paramètres liés à la création et à la réception des images en mouvement sont bouleversés. Le pico-projecteur, ici exploité pour sa mobilité –au-delà de sa simple fonction de diffusion, puisque associé à une caméra– devient générateur de situations filmiques. Ce dispositif combine dans un même temps captation et diffusion, prise de vue directe et post-production. Par ce protocole, les notions d'écran, de traitement de l'image, de signal, d'effets, de temporalité et les postures du spectateur ou de l'artiste, sont entre autres mises en question. D'un point de vue optique d'abord, puisque lorsqu'on projette dans la rue sur les trottoirs et façades en circulant, l'image se trouve déformée selon les volumes parcourus. La mobilité abolit l'écran classique, rectangle immaculé, et permet d'imaginer le monde comme un écran qui agirait



Fig. 8. Carole Nosella en train de projeter/filmer dans les rues de Saint-Etienne, 2019. Photo de Marie Kaya.

24. Claire Lissalde, « [Science et littérature : mélange des genres](#) », *Arts et Savoirs*, 7 | 2016, mis en ligne le 7 décembre 2016. Consulté le 2 janvier 2017.

25. Cf. *Document, fiction et droit en art contemporain, op cit.*



Fig. 9. Carole Nosella, *Travel street view* (2019 – en cours).

sur les images. Du point de vue de l'opérateur ensuite, un tel dispositif fait fusionner les actions de diffusion et de création à travers le mouvement: le projectionniste est aussi un marcheur, un spectateur et un vidéaste dont le regard et le corps déterminent la prise de vue. Une telle proposition permet d'envisager l'artiste vidéaste comme performeur, expérimentateur d'espaces autant que d'images, d'espaces par les images. Enfin, du point de vue de la composition des images, l'espace de projection transforme les images, jouant comme une palette d'effets, sur leur visibilité et lisibilité [Fig. 9].

Partant du principe qu'à l'ère du tout numérique, nous sommes littéralement pris dans les flux, ceux des images, et plus largement des données, agencées malgré nous par des algorithmes qui restent aveugles devant les affects qui nous lient aux images, ce travail cherche à déjouer ces flux en tentant de les déplier par des procédés plastiques. En déplaçant les enjeux des flux numériques par essence invisibles dans le champ du flux filmique à travers la projection, il essaie de montrer une façon d'ouvrir la boîte noire des flux, d'explorer différemment l'entrelacement entre la nature, le corps et la technique que mettent en jeu ces flux, tentant ainsi de rejouer la circulation du signal en bouclant diffusion et captation, dans un dispositif ouvert, exposant son mode

de fabrication, et dont l'image est accidentée par le contact au monde physique.

Les images circulent ainsi dans l'espace social. On peut observer que l'imaginaire du voyage est présent dans l'interfaçage numérique: on parle de navigation, de réseaux. La circulation parmi les données permet de créer des trajectoires individuelles dans la gigantesque toile. Si ce sont toujours des actions dans le monde tangible que l'on vient comparer dans le monde numérique, les recherches de Carole Nosella veillent à renverser les métaphores pour replacer celle de la navigation dans l'espace tangible. Les vidéos sont ainsi «partagées», «diffusées» dans le «réseau» des rues, dans cet espace «social» qu'est la ville. Elles s'affranchissent ainsi des portails d'accès nécessitant l'identification, afin de redonner au commun, sans distinction, des images à voir.

La deuxième piste que propose Carole Nosella vient d'une expérience personnelle: la perte brutale d'un grand nombre d'images en raison d'un disque dur défaillant, et la récupération partielle de celles-ci par le biais d'un logiciel dédié. La question serait la suivante: les images ne sont-elles pas toujours en transit sur nos disques durs? Le numérique nous a fait entrer dans une dimension technologique de la sauvegarde. En effet, il s'insère, entre nous et nos traces, une computation,

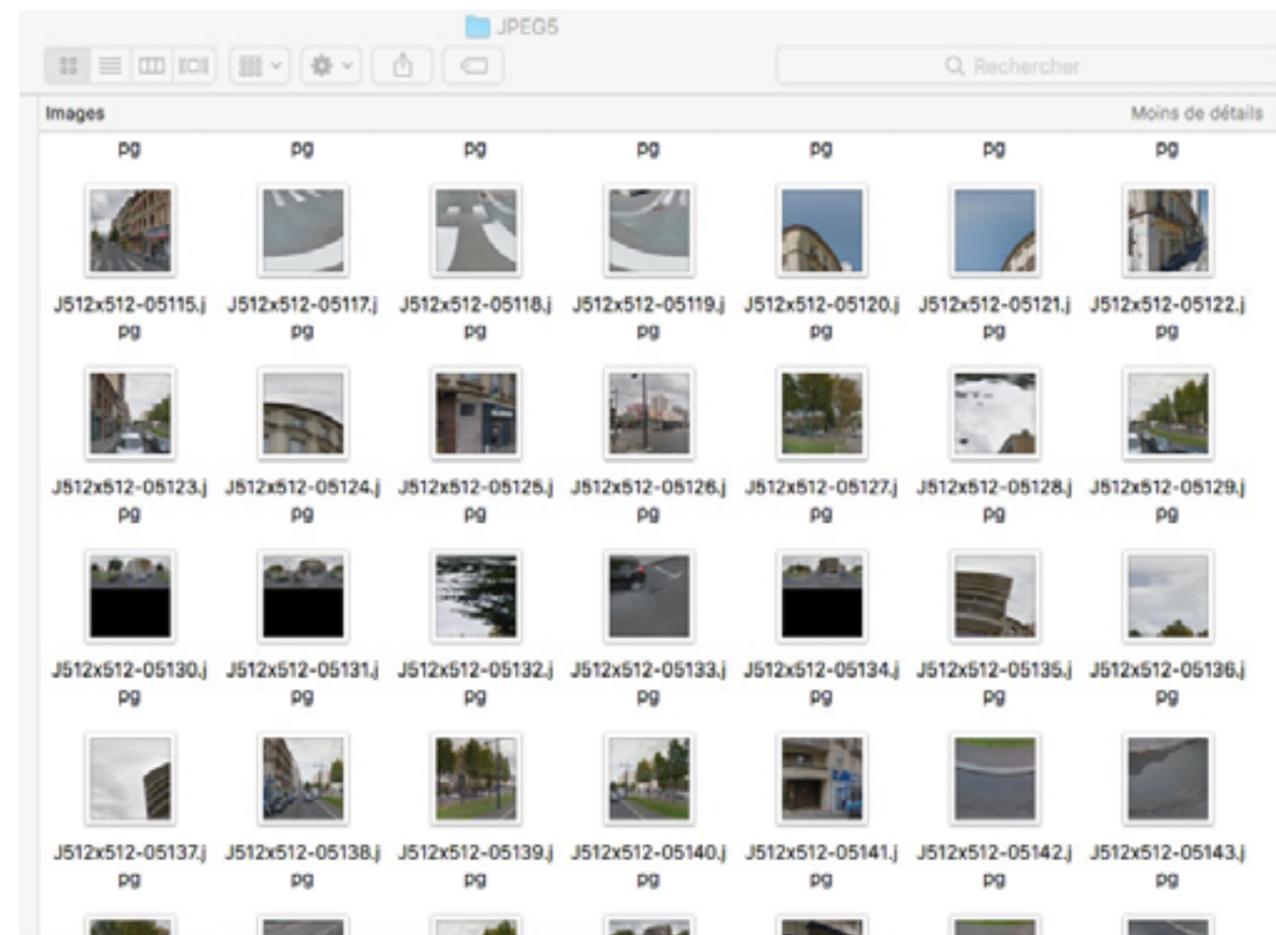


Fig. 10. Carole Nosella, Capture d'écran d'un des dossiers d'images produit par le logiciel de récupération, 14 mars 2018.

ces traces ne sont lisibles que par des machines qui les décodent, nous privant d'un accès immédiat et sensible aux données, ce qui se fait particulièrement ressentir à l'occasion d'une perte de nos données. Ayant besoin d'être calculées pour être lisibles, les images stockées sur nos disques durs n'ont pas de lieu propre, elles ne font que s'incarner à travers des interfaces, aussi sont-elles toujours en transit, en puissance d'apparaître mais aussi de disparaître. Perdre des images à l'occasion d'une défaillance du matériel de stockage correspond ainsi à un retrait radical, sans aucune trace. Si, malgré tout, on peut sauver de la disparition certaines données, ce ne sont pas des données choisies mais celles auxquelles le logiciel de récupération peut accéder. En effet, chaque visualisation est le résultat d'une reconstruction opérée par le système informatique qui ne distingue pas les données stockées des images qui nous sont chères ou indifférentes. «De fait, le *datamining* ne fonctionne

pas sur le modèle de la reconnaissance, ses algorithmes ne reconnaissent rien, ils défont nos images, fragmentent tout ce qui, pour l'entendement humain, pourrait avoir une forme ou une consistance²⁶», explique Antoinette Rouvroy.

Cette déconstruction qui s'opère à travers le traitement des données de nos actions sur Internet est aussi à l'œuvre dans le traitement de nos documents sauvegardés. Ainsi, retrouver des données dont la structure organisationnelle a été détruite, c'est rencontrer une autre mémoire: des fichiers associés sans lien pour nous, des données rendues visibles que nous n'étions même pas conscients d'avoir produites. Ces images issues d'un dossier récupéré sur un disque dur endommagé, une fois rassemblées n'ont aucune logique pour leur propriétaire, mais cet assemblage produit par le logiciel de récupération n'est pas exempt d'une certaine poésie [Fig. 10]. Carole Nosella soulève ainsi l'intérêt

26. Antoinette Rouvroy, « [Gouvernementalité algorithmique et image\(s\) de la pensée](#) », résumé d'intervention pour le colloque « Deleuze: virtuel, machines, lignes de fuite », Cerisy, 1-10 août 2015.

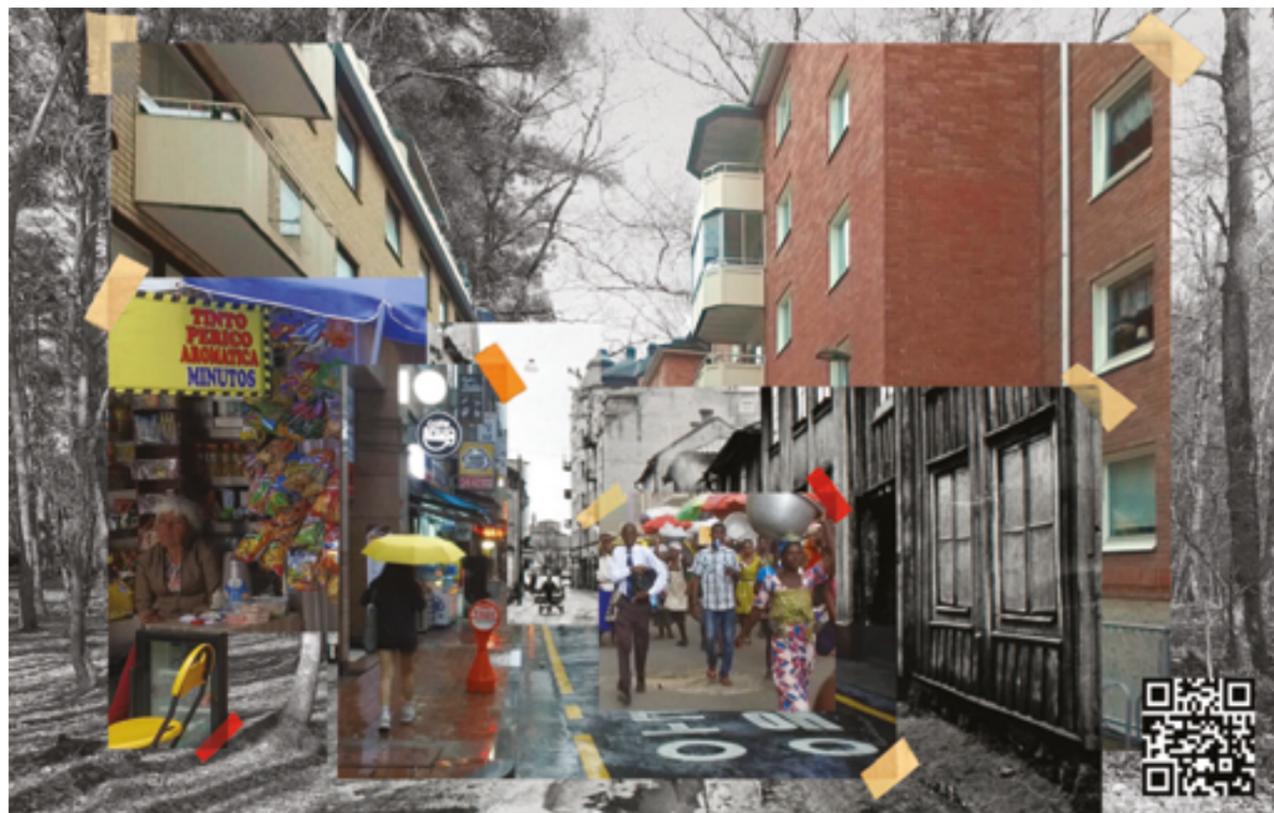


Fig. 11. Tania Ruiz, *Örebro Variations*, 2017. Commande publique, ville d'Örebro, Suède.

d'utiliser ces bases de données constituées malgré soi, peut-être pour redonner du sens à cette organisation sous la forme de récit. Elle propose de mettre à disposition un de ses dossiers mais pose le problème de la propriété des images, car certaines d'entre elles sont des images téléchargées, volontairement ou non lors de sa navigation sur Internet. Si ces images ont perdu leur traçabilité puisqu'elles ont toutes la même date de création correspondant à la date où elles ont été récupérées par le logiciel du réparateur, elles sont toujours assujetties à des droits. C'est un peu ce que convoque, d'une autre manière cependant, l'œuvre d'Evan Roth *Internet Cache Self Portrait : July 17*, 2012, dans laquelle l'artiste américain s'est appliqué à déplier les données du cache Internet dans un espace d'exposition. Ce portrait créé automatiquement ne dit rien de la personne Evan Roth, mais donne des informations sur ses actions sur Internet. Sans hiérarchie ni structure, les images ne sont ici qu'un amas asignant, montrant la durabilité de l'éphémère, la clandestinité des images qui s'accumulent, malgré nous, sur nos ordinateurs.

Dans son travail *Örebro Variations*²⁷, [Fig.11] Tania Ruiz explore l'expérience de l'espace public dans

le cadre spécifique des déplacements opérés par l'exil et la traduction, faisant écho à des problématiques récurrentes dans notre projet de recherche. Quatre des parcours possibles entre la Gare centrale et la place Järntorget sont investis chacun par un plan-séquence vidéo-graphique. Le public est invité à regarder et à écouter les séquences sur des écrans mobiles, tout en marchant. Bien que ce travail puisse être considéré comme une intervention in situ dans le sens où il s'adapte et reste indissociable du site, c'est l'expérience temporelle du déplacement qui est visée en priorité. Le célèbre dispositif des *vidéo walks* introduit par Janet Cardiff est ici repris et réinterprété avec des formes narratives et rhétoriques proches du témoignage documentaire et éloignées des procédés fictionnels propres au travail de Cardiff.

Les écrans mobiles d'aujourd'hui renouent avec la tradition de réversibilité oubliée depuis l'abandon du cinématographe des frères Lumière : à la fois caméra de prise de vue et projecteur de cinéma cet appareil mobile permettait aux opérateurs de restituer le soir même des prises de vue locales. Pour les opérateurs Lumière les prises de vue locales furent la démonstration de la

capacité de leur appareil à reproduire la réalité. *Örebro Variations* utilise pour sa part l'ambiguïté des appareils mobiles pour souligner le caractère subjectif de l'expérience de la ville. Les variations constituent des transformations par divers trucages de la forme même de la ville. Ces métamorphoses peuvent être considérées comme des projections, dans le sens psychologique et géométrique du terme. Chacun des personnages convoqués nous transmet, avec un accent, son expérience unique et complexe de la migration. À travers toutes sortes de déplacements, ce travail soulève des questions sur la mobilité à échelle globale et locale et ses effets potentiels sur la stabilité de la notion d'appartenance territoriale.

On comprend ainsi que ces bribes de récits potentiels ne sont pas seulement issues des nouvelles technologies, mais en sont les véritables médiums, supports et matériaux. Ce rapport, presque tactile, à une nouvelle fabrique de l'image est manifeste dans les recherches de Fabrice Métails dans lesquelles la question des images en transit est celle d'un contact entre le sujet et l'autre – contact qui, à travers la philosophie d'Emmanuel Levinas, est envisagé comme la source du sens de l'expérience vécue. Dès lors que le contact se réalise comme flux, il se donne comme non-immédiateté, il se réalise comme la traversée d'un écart, d'un jeu, d'une distance. Les corps se prolongent dans les flux et se touchent à travers l'écart qu'ils traversent. L'espace que les corps traversent pour se toucher et ainsi entrer dans la signification du contact est un espace technique : c'est la lettre d'amour, c'est la flèche du guerrier, c'est Facebook. Le milieu technique que les corps augmentés traversent est un milieu sensible, d'une esthétique qui ne précède pas les outils et les dispositifs impliqués dans cette traversée mais qui émerge à travers eux, dans leur fonctionnement.

Amour Augmenté, Dramaturgie est une installation interactive dans laquelle les membres du public s'engagent par paires dans deux couloirs où ils trouvent, au fur et à mesure de leur progression, des dispositifs qui leur permettent de rentrer en contact avec l'autre [Fig. 12]. La technique actualise non seulement des pos-

sibilités et des contraintes sensori-motrices inédites dans la manière d'entrer en contact avec autrui, mais elle introduit également de nouvelles acceptions de la distance et de la non-immédiateté : une distance dans laquelle se logent les doutes, les qui-pro-quo et les impatiences (autrement dit les méandres du désir)²⁸.

Le contact autre/être est pris dans le fonctionnement des modalités techniques de nos corps augmentés : c'est à partir de cette prise et de l'exploration sensible qui en découle, qu'il s'agit de faire œuvre. On parlera alors d'un art tout à la fois médiatique et relationnel, le relationnel étant ici porté sur le plan phénoménologique et/ou métaphysique, suivant l'acception que Levinas donne à ce mot, soit un synonyme de autrement-qu'être²⁹. Pour Fabrice Métails, le désir, l'éthique – l'expérience subjective en tant qu'articulation entre un appel et les possibilités d'une réponse – se réalisent et s'incarnent dans les sensori-motricités de nos corps fonctionnels incluant, pourquoi pas, une dimension symbolique, mais ne s'y réduisant pas. L'esthétique de cette caresse ou de ce soin est originairement contaminée par les propriétés matérielles du support qui la rend possible. La vérité du contact reste suspendue à la menace de la contingence³⁰ : l'enveloppe s'est déchirée en chemin, l'encre s'est effacée, un paquet de données s'est perdu. L'accident, en tant que contamination essentielle de la stabilité des flux, est constituant de l'urgence de l'éthique et de la volupté de l'érotique.

Ces rapports sensibles et presque tactiles tout comme les potentialités narratives de ces images en transit que l'on qualifie souvent et abusivement de « dématérialisées », plaignent, tout au contraire, pour une matérialité nouvelle. L'image peut être considérée comme matériau de l'œuvre d'art, en un sens élargi par rapport à celui du collage ou des pratiques combinatoires caractéristiques du xx^e siècle. Internet donne en effet accès à des banques d'images in(dé)finies et mouvantes, et constitue un espace où les images sont davantage en transit – en attente, en stand-by – qu'archivées durablement ou en mouvement. Les artistes utilisent parfois Internet comme support communicationnel de leur

28. Fabrice Métails, Charles Lenay, « Vers une technologie du rapport à l'autre », *Dispositifs artistiques et interactions situées*, sld. Bernard Guelton, Rennes, PUR, 2016. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01477964>.

29. Dès les premières pages de *Totalité et infini*, Levinas associe le terme de métaphysique à ce dépassement du règne de l'être qui se réalise dans la rencontre de l'autre. Dans la phénoménologie-éthique levinassienne, l'altérité d'autrui transcende l'immanence de la sphère phénoménale du sujet, et se révèle en son creux en l'appelant, en l'interpellant. Le rapport à l'autre est dit métaphysique en tant qu'il ne se laisse pas contenir dans les limites du monde physique, mais aussi parce qu'il confère signification — la signification de l'éthique et du désir — à notre engagement dans ce monde ; Emmanuel Levinas, *Totalité et infini - Essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de Poche, coll. « Bib. Essais », 1990, p. 21.

30. Dans sa longue introduction à la version française de *L'origine de la géométrie* de Husserl, Jacques Derrida attire notre attention sur l'ambivalence du lien entre idéalités et inscriptions matérielles : seule l'inscription matérielle est à même de garantir l'itérabilité essentielle à l'idéalité ; mais cet enchaînement nécessaire de l'idée à la matière est aussi une menace, la menace de l'accident et de la contingence qui pourraient contaminer le sens du signe et mener à la mésinterprétation. Dans le contexte de nos préoccupations, la contamination n'affecterait pas seulement la vérité de la connaissance mais aussi celle de l'expérience du rapport à l'autre ; Edmund Husserl, *L'origine de la géométrie*, trad. J. Derrida, Paris, PUF, 2010 (6^e édition).

27. *Örebro Variations* est une commande publique de la ville de Örebro, en Suède, ouverte au public et disponible en ligne depuis l'automne 2017. <http://www.orebrovariations.se>

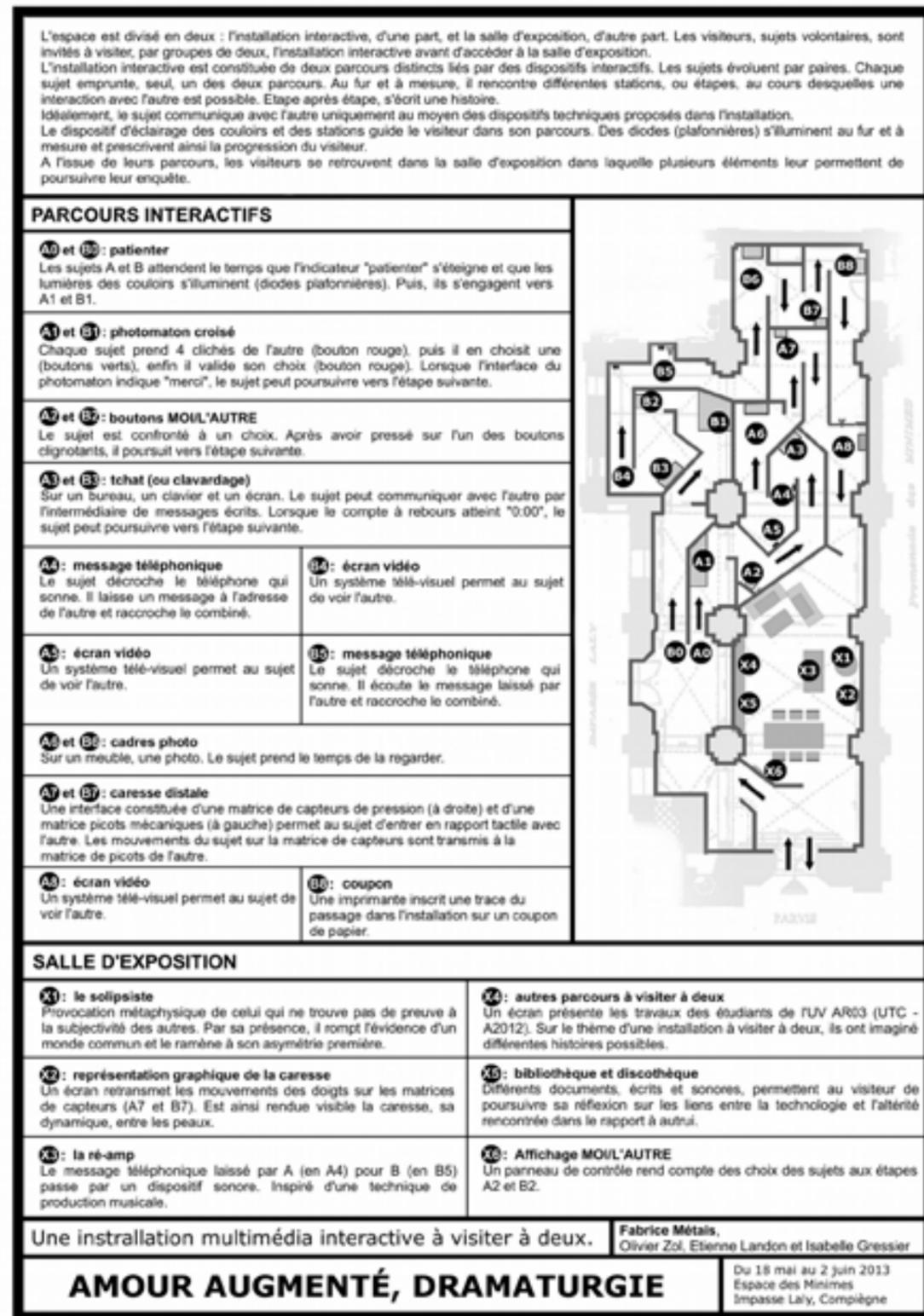


Fig. 12. Fabrice Métais, plan de l'installation *Amour Augmenté, Dramaturgie*, 2013.

création, mais ils y puisent le plus souvent des matériaux-images numériques momentanément à disposition, susceptibles de servir leurs intentions artistiques, et ceci quels que soient leurs médiums d'expression.

La mise en espace plastique de ces documents déjà là, fixes ou animés, utilisés dans leur valeur de témoignage ou comme simple matériel iconique, obéit à quelques paramètres interdépendants qui relèvent non seulement de leur instabilité, mais aussi de leur volatilité ou de leur dissolution dans un nouveau contexte : a) Le choix des effets de montage, visibles ou occultés, fragmentaires ou apparemment homogènes b) Le type de support, d'espace et/ou de média qui accueille les images conditionne leur matérialité et donc leur signification c) À l'ère des récits et contre-récits de toutes sortes, l'élaboration d'espaces narratifs fondés sur l'hétérogénéité visuelle et sur l'interférence document/fiction.

La Madone de Benthala, sculpture réalisée en 2001-2002 par Pascal Convert, fournit un exemple de transposition matérielle qui a fortement conditionné la réception publique de l'image d'origine. L'artiste a conféré une dimension narrative à son œuvre en faisant agir l'image par emboîtements et transpositions successives, du document bidimensionnel à la sculpture. Convert a en effet produit sa *Madone de Benthala* en cire polychrome à partir d'une photographie de reportage de guerre réalisée en Algérie par Hocine Zaourar en 1997, très identifiable dans l'œuvre. L'image est donc journalistique et profane à l'origine, mais son interprétation occidentale, aussi bien par sa publication dans le journal *Le Monde* que par sa transposition artistique par Pascal Convert, a transformé le document du reporter algérien en icône religieuse (l'artiste s'est référé à l'histoire d'un thème occidental, la *Mater dolorosa*³¹). Cette sculpture est ainsi symptomatique de la manière dont les images, en translatant d'une culture à l'autre et d'un médium à l'autre, peuvent provoquer des anachronismes, faire émerger des questions qui fâchent ou des incompréhensions d'ordre sociopolitique³². Le sujet s'est acti-

vé dans un espace-temps historique hétérogène qui a enveloppé l'image de l'extérieur, et son transfert d'un territoire sociopolitique à l'autre a définitivement dédoublé sa signification³³. La translation/transformation matérielle du document initial en une image symbolique paradoxale a finalement conduit Pascal Convert à relier ce conflit algérien à une « crispation générale autour de la question de l'auteur³⁴ », qui caractérise bien le jeu de déplacement de cette « image passage³⁵ ».

Poursuivant ce jeu d'emboîtements/déboîtements d'une image et/ou d'un médium à l'autre, Pascal Convert a réalisé deux autres œuvres en cire selon le même principe : *Piéta du Kosovo* (2000) à partir d'une photo de Georges Méridon (1990), et *Mort de Mohamed Al Dura* (2004) à partir d'une photo dans laquelle l'artiste s'est lui-même mis en scène, en rejouant une séquence vidéo sur la mort du « petit Mohammed » Al Dura à Netzarim (2000). Concernant *Mort de Mohamed Al Dura*, le procédé de transposition d'image, potentiellement sans fin, rejoint *in fine* les pratiques du *re-enactment* et de l'*embodiment*. Ce sont des histoires « de dépossession que ces trois images nous racontent », écrit l'artiste.

Et ce sentiment de dépossession de soi, de son identité, dessine une crise non de l'Islam mais de l'Occident. Les accusations dont seront victimes ces trois images tantôt revendiquées comme icônes du monde occidental, tantôt désignées comme vestiges colonialistes, tantôt comme images de propagande ayant pour origine des mouvances extrémistes islamistes, jusqu'à y voir de pures et simples mises en scène, sont les premiers symptômes d'une crise d'identité de la société occidentale, d'une crise de sa relation aux images³⁶.

Jean Arnaud explique ainsi que la transitivité des images se retrouve dans la conception même des dispositifs d'exposition élaborés par les artistes. Avec *Uraniborg* (2012, Montréal, musée d'art contemporain et Paris, galerie du Jeu de Paume), Laurent Grasso a conçu une exposition autour du brouillage de la temporalité des tableaux, des vidéos et des objets entre lesquels le visiteur circule. Il rend incertaine l'origine des sculptures, des peintures et des images qui croisent en tous sens le

31. Convert s'est référé principalement à la *Mater Dolorosa* du Titien et à la *Pietà* de Michel-Ange, tandis qu'en Algérie, l'image demeure une représentation parmi d'autres où s'exprime la douleur. Cf. Pierre-Alban Delannoy, *La piéta de Benthala : étude du processus interprétatif d'une photo de presse*, Paris, L'Harmattan, coll. « De visu », 2005.

32. Cf. Claire Guillot, « L'encombrante "Madone" d'Hocine Zaourar », *Le Monde*, 6 octobre 2005, consulté le 18 février 2019 et Juliette Hanrot, *La Madone de Benthala. Histoire d'une photographie*, Paris, Armand Colin, 2012.

33. On pense ici à la méthode instaurée par Aby Warburg en histoire de l'art, concernant la survivance des formules du pathos (*Pathosformeln*). Cf. *L'Atlas Mnémosyne*, L'Écarquillé, coll. « Ecrits », 2012. Inachevé à la mort de l'auteur en 1929.

34. Pascal Convert, cité par Claire Guillot, *op. cit.*

35. Pascal Convert, propos de l'artiste sur son [site Internet](http://www.pascalconvert.fr), consulté le 18 février 2019.

36. *Ibid.* <http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento.html>, consulté le 18 février 2019.

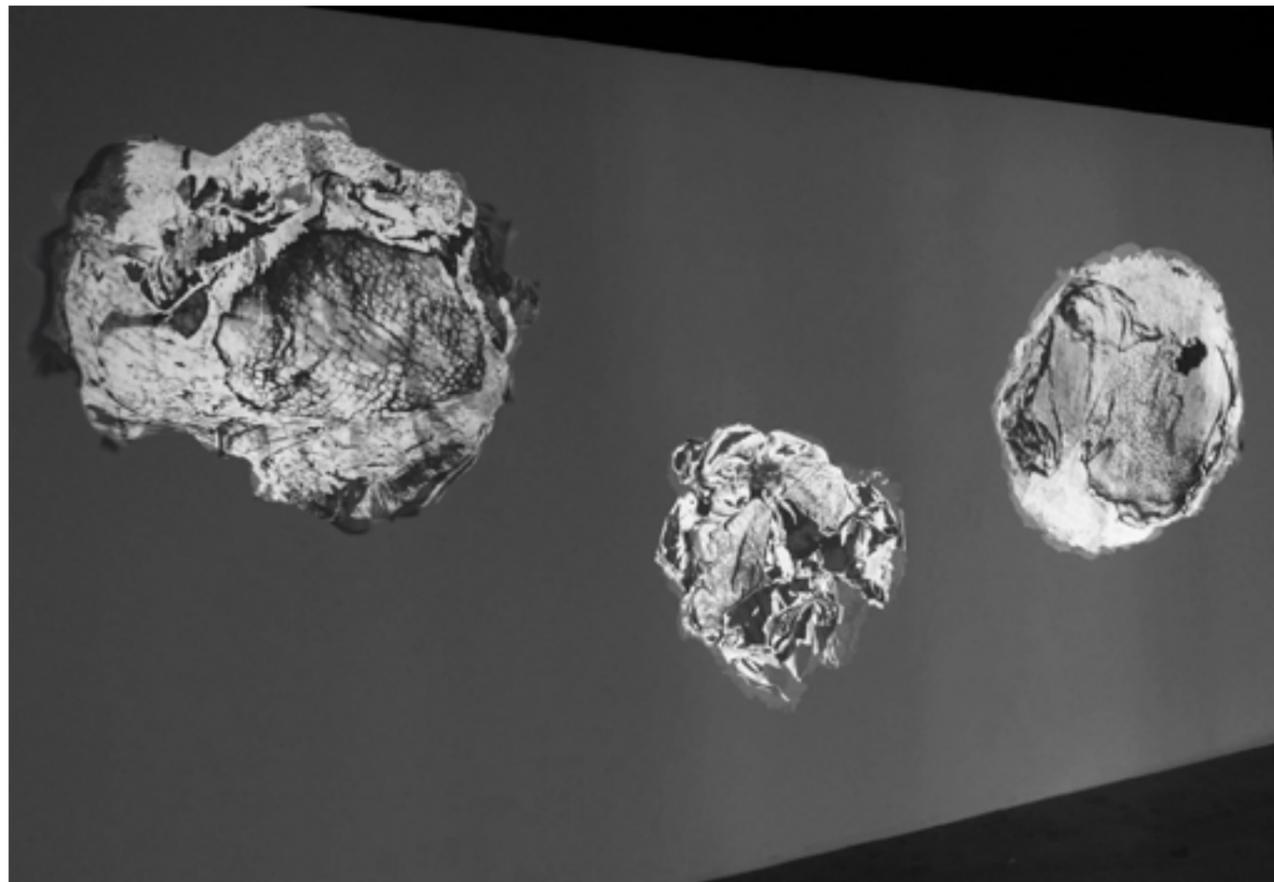


Fig. 13. Jean Arnaud et François Landriot, *Improbable genèse*, 2018. Triple projection vidéo HD sur écran blanc (18, 17 et 16 min), 5 x 2,5 m.

documentaire historique, l'allégorie et le reportage filmé dans différents lieux³⁷. Globalement,

Uraniborg nous emmène dans le royaume de la curiosité, de l'observation, de la découverte et du mystère propre aux XV^e et XVI^e siècles européens. Dans celui du rêve aussi, et de l'imaginaire (fortement sollicité devant les nuées d'oiseaux migrateurs filmés depuis la Villa Medici), dans celui de la contemplation enfin face aux mondes célestes, marins et minéraux. Un peu comme si Laurent Grasso avait aboli les frontières historiques comme géographiques, nous invitait à regarder ce qui est et à deviner ce qui se cache, avec un esprit libre de toute limite et disponible à toutes les re-créations visuelles³⁸.

Laurent Grasso convoque donc des images en mouvement relatif de manière à créer une fausse mémoire historique qui produit une fausse archéologie du

futur. « L'idée est de construire un point de vue flottant, créant ainsi un décalage avec la réalité. Nous nous déplaçons d'un espace à un autre et c'est également la manière dont nous fabriquons des états de conscience³⁹ ».

La question de la volatilité et de la transposition matérielle et visuelle des images se retrouve dans le travail plastique de Jean Arnaud. Ses dessins et ses vidéos se fondent souvent sur un métamorphisme composite ; il ouvre ainsi le programme, côté recherche-création, non seulement à la relation entre vie des formes et formes du vivant, mais également à une réflexion sur l'utilisation des images scientifiques, souvent elles-mêmes réalisées par compositage (astronomie), dans les œuvres plastiques

Les dessins et animations graphiques de Jean Arnaud mettent en évidence une temporalité singulière de l'image selon divers processus de composition métamorphique, et ont régulièrement recours aux ef-



Fig. 14. Jean Arnaud, *Matière grise*, 2018. Installation de 6 dessins sérigraphiques sur calque, 900 x 280 cm.

fets du camouflage. Dans la série *Pas vu* par exemple (commencée en 2010), il a transposé graphiquement des portraits photographiques d'animaux qu'il réalise lui-même ou prélève sur Internet, en associant des techniques manuelles et infographiques. Chaque dessin est construit à partir de différentes versions d'une seule image diversement traitée ; la figure animale est finalement recomposée, mais sa fragmentation apparente et sa dissolution partielle respectent néanmoins le point de vue unique de la photo initiale. Le processus de déconstruction/reconstruction est à la fois visible et nié dans chaque dessin. Le composite s'affirme ici comme une sorte d'anti-cubisme.

Pas vu présente des bêtes plus ou moins fondues dans un décor qui varie visuellement dans l'homogène ; et dans ces images entropiques, le camouflage et la furtivité constituent une métaphore de la survie. Mais ils rendent également manifeste que le monde tend vers

une stabilité non conflictuelle de la matière. « L'espace inorganisé ne cesse d'exercer sur [...le vivant] une sorte de séduction, continue à l'alourdir, à le retenir, toujours prêt à le ramener en arrière pour combler la différence de niveau qui isole l'organique dans l'inorganique⁴⁰ », écrivait Roger Caillois. *Pas vu* montre la matière de l'image sous cet angle ; mais si Arnaud se réfère également aux travaux de D'Arcy Thompson sur la croissance des formes et à ceux de von Uexküll sur l'*Umwelt* (entours, ou « monde propre ») animal⁴¹, il se réfère aussi au zoologue Adolf Portmann pour penser l'effet de dissolution locale de ses figures et formes plastiques. Portmann s'intéressait dès les années 1950 non seulement aux stratégies naturelles qui permettent de se montrer sans être vu pour survivre, mais également à l'apparence de l'animal qui n'est pas forcément adressée à un autre être vivant. *Pas vu* met en œuvre cette notion paradoxale de forme inadressée⁴² à un spectateur. L'expérience perceptive de

37. Cf. Laurent Grasso – *Uraniborg*, Paris, Skira / Flammarion, catalogue exposition à la galerie du Jeu de Paume, Paris, 2012. Uraniborg est le nom donné au palais et à l'observatoire de l'astronome danois Tycho Brahe situés sur l'île de Ven, dans le détroit du Sund. Le palais était dédié à Uranie, la Muse de l'astronomie, Uraniborg signifiant « Le palais d'Uranie ». Il était à l'époque considéré comme le plus important observatoire d'Europe.

38. [Présentation de l'exposition Uraniborg à la galerie du Jeu de Paume](#), Paris, 2012, consulté le 18 février 2019.

39. Anonyme. Cf. <http://memoiredeurope.blog.lemonde.fr/2012/06/12/laurent-grasso-uraniborg/>, consulté le 18 février 2019.

40. Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme* (1938), Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 1987, p. 117.

41. D'Arcy Thompson, *Forme et croissance* (1917), Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2009 ; Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain* (1934), Paris, Denoël, coll. « Bibliothèque Médiations », 1965.

42. Adolf Portmann, *La forme animale* (1952), Paris, La Bibliothèque, 2013 ; Adolf Portmann, *Animal Camouflage* (1956), The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1959.

l'image est ici liée à une éthologie et à une écologie de l'art qui pourrait ainsi ranimer notre empathie à l'égard du vivant, en révélant non seulement ses formes, mais aussi toute la complexité des processus et interactions qui régulent leur émergence dans une image composite.

Cette expérience se poursuit dans les dessins animés d'*Improbable genèse* (2018, œuvre réalisée avec François Landriot). Trois dessins se transforment lentement en trois autres, et ils ont tous été produits par reversement successifs d'images graphiques et photographiques, selon un processus voisin de celui des Pas vu mais plus complexe [Fig. 13]. Les imperceptibles *morphings* hésitent entre images minérales et organiques, et la métamorphose d'un dessin en un autre s'amuse ici de la genèse hasardeuse d'une forme rhinocérique évolutive qui ne parvient jamais à son achèvement. Cette œuvre a été présentée lors de l'exposition *Bio-morphisme – Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant*⁴³, tout comme la vidéo *Mise en conformité* réalisée avec Damien Beyrouthy (cf. supra, p. 6) et une installation graphique sur calque intitulée *Matière grise* [Fig. 14]. Dans cette dernière, les images se modifient selon la lumière qui les traverse et elles sont composées de diverses formes archaïques du vivant – stromatolithes, lichens, peaux d'animaux terrestres ou marins. Les images composites se concrétisent à ce point plus que jamais indéfini qui sépare l'inerte et le vivant.

4. Cartographies et territoires

La question de la mobilité des images pose, on l'aura compris, celle de leur modification de sens et de leur transformation en fonction non seulement du trajet effectué, mais aussi de leur topos. Si le terme « transit » évoque assez naturellement le mouvement et le transport, il peut également convoquer l'imaginaire de l'attente, de l'entre-deux états, un lieu interlope, figé. Ce rapport qu'entretien l'image en mouvement au territoire a été exploré, bien avant l'apparition de la culture numérique, par les artistes arpenteurs qui, des lignes de Nazca aux pratiques du Land Art, ont figuré leurs déplacements à travers toutes sortes de pratiques, qu'il s'agisse de dessiner la terre (géo-graphie) ou de dessiner sur la terre.

Or la connaissance de ces formes-là, peut-être plus que d'autres, est liée à l'appareillage technique qui a permis, soit de les découvrir, soit d'en garantir une documentation venant assurer la pérennité de formes réputées éphémères. À titre d'exemple, il aura fallu attendre l'invention de l'aéronautique pour que le désert de Nazca, au sud du Pérou soit survolé et que, donc, *les géo-glyphes* réalisés par des civilisations pré-incas soient découverts puis documentés grâce à la photographie aérienne. Mais, dès lors que ces actions ou ces œuvres originaires sont « documentées », quel statut donner à leurs images ?

Suzanne Paquet s'attache depuis plusieurs années à faire émerger l'évidence que certaines œuvres existent parce qu'elles s'« expatrient »⁴⁴, parce qu'elles empruntent un autre véhicule. Sans cet autre médium – qui est très souvent la photographie et la mobilité qu'elle offre – ces œuvres ne survivraient pas, elles s'arrêteraient et tomberaient en pièces, pour paraphraser Bruno Latour⁴⁵. Dans le cas du Land Art, les images et leur mobilité ont fait que ces œuvres sont passées, en quelques décennies, d'une forme d'art « légitime », donc reconnue par un public restreint et connaisseur, à une logique proprement touristique. Si cette intermédialité et cette mobilité venues aux œuvres furent d'abord le fait des artistes, elles sont aujourd'hui, aussi (et peut-être surtout), le fait d'amateurs qui publient à l'infini sur les réseaux sociaux des images de ces installations situées dans le désert ou en d'autres sites dont elles ne peuvent être détachées, sauf par la photographie. Ces pratiques ne sont pas sans poser la question de l'instabilité (de la labilité) des œuvres, puisqu'elles circulent par l'action de différents acteurs et réseaux médiaux et techniques et qu'à mesure des déplacements, elles subissent des traductions. Si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle ce qui transporte transforme, doit-on alors attribuer cette instabilité aux œuvres elles-mêmes, à leur réalité matérielle, à leurs supports ou s'agit-il plutôt d'une instabilité du sens de ces œuvres ? Deux cas d'œuvres « en transit » entre monde tangible et monde numérique illustrent cette instabilité : les *Performances invisibles de Steve Giasson* et *Bread Bed de Karen Elaine Spencer*.

Steve Giasson a conçu en 2015 une série de cent-trente énoncés conceptuels qu'il a ensuite exécutés, ou activés, dans le domaine public pour la plupart, à raison de deux par semaines pendant toute une année. Chaque performance a été soigneusement documentée par une ou quelques photographie(s) ou une courte vidéo, aussitôt publiées sur un site web. La furtivité de la micro-intervention prenait donc une forme plus pérenne, par l'image. En plus de ces publications, Giasson invitait les visiteurs du site web à faire comme lui et à activer les énoncés de leur choix pour ensuite lui envoyer les images qui seraient mises en ligne, ce que certain.e.s ont fait⁴⁶. La réalisation des *Performances invisibles* par l'artiste était circonscrite dans le temps, soit de juillet 2015 à juillet 2016, mais les activations effectuées par d'autres, artistes ou internautes parfois anonymes, ont eu pour effet d'ouvrir cette temporalité, tout en multipliant les sites de l'œuvre. De même, l'effectuation des énoncés étant différente d'un.e performeur.e à l'autre, l'œuvre ne saurait présenter une forme, un aspect ou des matériaux uniques, constants ou stables.

Karen Elaine Spencer a présenté au début des années 2000, dans plusieurs galeries et centres d'artistes l'intervention *Bread Bed*, par laquelle elle faisait travailler des gens embauchés pour fabriquer des lits à même le sol, faits de tranches de pain juxtaposées et empilées. Ces « employé.e.s » devaient ensuite s'étendre sur ces lits et ne rien faire. Cette œuvre entraîne évidemment toute une série de réflexions sur, par exemple, l'expression « gagner son pain », sur l'aspect pacificateur de la distribution de pain, etc : « *during the time of caesar, the romans viewed bread as a political tool. In order to pacify the people and discourage revolt, bread was distributed freely to the poor at state-organized circuses. "what the people want is bread and circuses"* », explique Spencer⁴⁷. Les images de cette œuvre ont éventuellement commencé à circuler dans le web, elles ont été bloguées et rebloguées, pour finir par devenir des objets de curiosité, et même des memes⁴⁸, la photographie étant alors accompagnée de phrases plus ou moins humoristiques. Toute cette circulation, plutôt que de faire connaître l'œuvre – ce qui est normalement le but premier des documents – transforme son sens, de façon

plutôt radicale, de sorte qu'elle se trouve déstabilisée tout en restant visible.

Ces deux œuvres, à leur façon, permettent de revisiter la question du document et de sa temporalité, tout comme le fait Joanne Lalonde au sujet de l'archive. Car ce sont les images auxquelles elles donnent lieu qui leur composent une temporalité particulière qu'on pourrait supposer, à la suite d'autres auteurs, être un « présent épaissi »⁴⁹. Les réactivations ou réactualisations successives des énoncés de Giasson tout comme la constante circulation des images de *Bread Bed* en constituent l'actualité toujours renouvelée. Et celle-ci s'accompagne d'une spatialité particulière, d'une géographie qui est celle de l'image constamment mobile : l'image en ligne peut être vue dans divers sites et à partir de maints lieux du monde ; elle se recompose, se réexpose ainsi à tout instant.

Ainsi, la question du territoire est, dans ce programme de recherche, intimement liée à ses nouveaux outils de connaissance et de reconnaissance, qu'il s'agisse de la cartographie alternative, mais aussi des dispositifs de surveillance ou encore de l'imagerie satellite, vue d'en haut, et de l'imagerie *street view*, au ras du sol. Assez naturellement, c'est aussi la question des frontières que les images traversent qui se pose ici, charriant avec elle la problématique de la représentation de ces mêmes frontières⁵⁰ mais celle aussi des phénomènes migratoires tels que les récentes *Borderstudies* les analysent.

Depuis 2005, date à laquelle Google a mis à disposition du grand public son programme de reconnaissance satellitaire Google Earth, Anna Guilló dessine des cartes et des figures parfois peu reconnaissables sur ces vues d'en haut [Fig. 15] mais aussi des images extraites d'un répertoire habituellement destiné à un partage rapide (réseaux sociaux) qu'elle fige par le dessin en grand format, sur des murs, opposant ainsi le temps long de la réalisation au temps court des images qui nous traversent [Fig. 16]. L'analogie qui est ici travaillée est celle de la relation qu'entretient le trait avec le trajet, analogie empruntée aux travaux de Walter Benjamin tant sur la question de l'errance que sur celle de la poussée technique. Chez Benjamin, la question de la

43. Cf. Jean Arnaud, Amélie de Beaufort et Julien Bernard, « Biomorphisme », in *Réalités de la recherche (collective) en arts*, Pierre Baumann (sld.), Bordeaux, PUB, 2019. Voir aussi : <http://jeanarnaud.fr/index.php/2019/02/02/biomorphisme-approches-sensibles-et-conceptuelles-des-formes-du-vivant/>

44. Terme employé par Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, 2002, p. 156.

45. Bruno Latour, *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences* (1987), trad. de l'américain par l'auteur, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Série anthropologie des sciences et des techniques », 1989, p. 337-338.

46. Par exemple : énoncé numéro 7 « [Ajouter une pincée de sel dans la mer](#) », qui eut un bon succès.

47. Cf. <https://likewritingwithwater.wordpress.com/bread-bed/>

48. Un meme (de l'anglais meme) est un élément culturel reconnaissable, répliqué et transmis par l'imitation du comportement d'un individu par d'autres individus.

49. Amelia Groom, *Time*, Londres, Whitechapel Gallery & Cambridge, MIT Press coll. « Documents of Contemporary Art », 2013, p. 16 ; Christine Ross, *The Past Is the Present ; It's the Future Too. The Temporal turn in Contemporary Art*, New York, Continuum, 2012 ; Nadav Hochman & Lev Manovich, « Zooming into an Instagram City: Reading the local through social media », *First Monday*, vol. 18, n° 7, juillet 2013.

50. À ce sujet, voir le programme de l'[antiAtlas des frontières](#) et plus particulièrement les publications de l'[antiAtlas Journal](#)



Fig. 15. Anna Guilló, *Denture jaune de loup de mer la gueule ouverte*, 2018. Édition de 100 cartes postales distribuées sur la Canebière le 7 octobre 2018 lors d'une performance-conférence de trottoir, Bureau des Guides GR 2013, Marseille.

déambulation touche aussi bien une pratique réelle des lieux par la marche qu'un mode d'écriture spécifique. On le sait, ses textes sont faits de fragments d'écriture interrompue puis reprise sans cesse. De cette déambulation, le philosophe donne cette très belle image dans *Enfance berlinoise* lorsqu'il écrit : « Cet art, je l'ai tardivement appris. Il a exaucé le rêve dont les premières traces furent les labyrinthes sur les buvards de mes cahiers⁵¹ », dans laquelle il établit un parallèle entre le

travail d'écriture – y compris au sens le plus graphique du terme – et l'errance intellectuelle. À plusieurs reprises, le philosophe fait par ailleurs référence à des formes et des techniques qui peuvent être aujourd'hui relues à l'aune des nouvelles technologies : la photographie et le plan, « la connaissance la plus exacte du singulier et du général⁵² », mais encore l'avion téléguidé dans lequel Grégoire Chamayou⁵³ a su détecter, chez Benjamin, une géniale prémonition de l'action des drones.

51. Walter Benjamin, « Tiergarten », in *Enfance berlinoise*, trad. de Jean Lacoste, Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978, p. 29

52. Walter Benjamin, « Paris la ville dans le miroir », in *Images de pensée*, trad. Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2001, p. 99.

53. Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, La Fabrique éditions, 2013.

Dans son texte *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936) Benjamin se servait déjà de l'image de l'avion télécommandé pour distinguer ce qu'il appelle la première technique de la seconde technique alors même qu'il parle d'œuvres d'art. Pour la première technique, qu'il nomme également une technique « naturellement arriérée », en comparaison de la technique mécanique, il évoque le corps à corps de l'homme face à la représentation magique des statuettes ou des dessins rupestres. Dans la première, l'homme est engagé le plus possible, dans la seconde, le moins possible. L'exploit de la première est le sacrifice humain (comme pourrait l'être le combat à armes égales, le corps à corps), « celui de la seconde s'annoncerait dans l'avion sans pilote dirigé à distance par ondes hertziennes ». « Une fois pour toutes » serait la devise de la première, « une fois n'est rien », serait celle de la seconde, mécanisée, cette seconde technique dont l'objet est de reprendre, en les variant inlassablement, ses expériences. « L'origine de la seconde technique doit être cherchée dans le moment où, guidé par une ruse inconsciente, l'homme s'apprête pour la première fois à se distancer de la nature. En d'autres termes : la seconde technique naquit dans le jeu. Le sérieux et le jeu, la rigueur et la désinvolture se mêlent intimement dans l'œuvre d'art, encore qu'à différents degrés ».



Fig. 16. Anna Guilló, *Marseille-Rennes*, 2015. Feutre sur mur, exposition du collectif HIC SUNT, *Anxiété cartographique*, 9 février-17 mars 2018 galerie Arondit, 75003 Paris

L'essai de Walter Benjamin *L'Auteur comme producteur* rédigé en avril 1934, marque à l'époque le refus du philosophe de considérer la littérature comme une sphère autonome en insistant sur la position de classe de l'écrivain. Benjamin y développe la notion, complexe, de tendance, la tendance d'une œuvre ne pouvant être politiquement juste que si elle est littérairement juste. Ainsi, au-delà des critiques que Benjamin émet à l'égard de la Nouvelle objectivité et le positionnement de certains intellectuels de gauche, la question est de savoir comment faire coïncider engagement et qualité en insistant notamment sur la technique de l'auteur. Toute la subtilité du postulat de Benjamin est donc de ne pas revenir sur une traditionnelle opposition forme/fond mais bien sur la tension entre tendance et qualité. Ben-

54. Cf. Trevor Paglen, « Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space », in catalogue d'exposition *Experimental Geography. Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism*, New York, Nato Thompson and Independent Curators International, Melvillehouse. 2008.

jamin distingue l'auteur qui opère de celui qui informe et défend, notamment à travers les exemples de Tretjakov et de Brecht, la figure de l'artiste qui peut maîtriser un appareil de production et donc le modifier. Ce texte trouve, depuis plusieurs années, un regain d'intérêt auprès des artistes proches de la géo-esthétique – c'est, par exemple, à lui que fait référence l'artiste et géographe Trevor Paglen dans son texte instaurant son concept de géographie expérimentale⁵⁴.

Images en tr@nsit englobe donc un pan de recherche sur ces nouvelles modalités de création et de diffusion des images qu'empruntent certains artistes à d'autres champs disciplinaires, qu'il s'agisse de cartographie alternative ou de ces images « sans auteur » de



Fig. 17. Tania Ruiz Gutiérrez, [La Plaza II](#), 2004. Projection vidéo en temps réel.

Google Street View⁵⁵ dont de très nombreux artistes s'emparent depuis une dizaine d'années parfois simplement en quête de clichés à soigneusement cadrer. Cela pourrait paradoxalement rappeler la quête de « l'instant décisif » d'Henri Cartier-Bresson qui avait irrigué tout un pan de la photographie. Parmi ces artistes, Jon Rafman considère qu'aujourd'hui « la dichotomie entre nos vies numériques et réelles s'est effritée⁵⁶ », et Doug Rickard y voit la poursuite de son travail de photographe, consacré à la face cachée du rêve américain dans les banlieues des grandes villes. D'autres traquent les erreurs techniques ayant déformé les images, comme Emilio Vavarella, qui dans [The Google Trilogy](#) fait le lien, par la coexistence de trois séries, entre accidents réels et virtuels, soulignant aussi le pouvoir des technologies sur l'être humain.

Certains artistes composent directement avec les interférences entre scènes photographiées par les appareils et signes divers de l'interface permettant les déplacements et zooms du spectateur sur l'écran – flèches, bandes, zones grisées, etc. – ajoutant alors parfois à ces signes un statut d'embrayeurs narratifs comme le fait Michael Wolf dans sa série [Interface](#). D'autres créent des montages sous diverses formes : des bandes de paysages superposées de Julien Levesque ([Street Views Patchwork](#)), un journal de voyage de Jenny Odell ([Travel by Approximation : A Virtual Road Trip](#)), un blog tenu par

Olivier Hodasava depuis 2010 ([Dreamlands](#)), juxtaposant captures d'écrans et textes divers. On peut penser aussi aux réalisations in situ de Paolo Cirio, qui détoure et agrandit à l'échelle 1/1 des personnages photographiés par les voitures de Google, pour aller les coller sur les murs mêmes devant lesquels ils ont été « traqués » – désignant ainsi l'illusion d'anonymat et l'atteinte à la vie privée que constitue la pratique de Google). Enfin, ces images issues de Google Street View servent aussi des montages vidéos — Gregory Chatonski, Tom Jenkins, Gwenola Wagon, etc. — en des récits plus ou moins élaborés.

Ce bref catalogue, s'il est loin d'être exhaustif, permet déjà de faire apparaître comment le déplacement, par captures d'écran, de fragments du continuum photographique de Google Street View se double d'une transformation d'usage, de statut et de sens de ces images. Elles deviennent un matériau apte à reconstruire des récits fictionnels aussi bien que des essais documentaires qui, les uns comme les autres, peuvent viser des objectifs tant esthétiques que politiques. Le regard voire le discours de l'artiste détourne le procédé d'enregistrement mécanisé de Google et son objectif quasi-démiurgique de capturer et maîtriser le monde, incitant le spectateur à regarder autrement ces images, à prendre une saine distance d'avec l'effet fascinateur de la navigation virtuelle.

55. Cf. Anna Guilló, « Les petites fictions de Google Street View », in Jean Arnaud (sld.), *Espaces d'interférences narratives - Art et récit au XXI^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, coll. « L'art en œuvre », 2018, p. 217-231, et Christine Buignet, « Protocole systématisé et appropriations (à partir de Google Street View) », in Danièle Méaux (sld), *Protocole & photographie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013, p. 315-332.

56. Jon Rafman, propos tenu en voix off dans la présentation du Prix Sobey pour les arts qu'il a obtenu en 2018. Vidéo postée par le Musée des Beaux-Arts du Canada : <https://www.youtube.com/watch?v=mnrpCgTVrme>



Fig. 18. Capture d'écran des images de la Place Tahrir, au Caire, filmées 24h/24 par les caméras de Reuters. Archive : Tania Ruiz Gutiérrez

Perspectives

Les divers exemples égrainés tout au long de ce texte servent à eux seuls à montrer la pluralité des recherches associées à ce programme. Nous l'avons vu, les nouvelles modalités de fabrication, de post-production et de diffusion des images brouillent leur rapport à un référent initial, déstabilisant les repères spatio-temporels, induisant de possibles actualisations d'un virtuel inédit [Fig. 17]. Et l'invention de nouveaux espaces d'interférences narratives en arts visuels reformule la question récurrente de l'archive et du document utilisés dans le champ artistique, et conduit à de nouvelles approches des relations réel/fiction et signe/référent, ce qui ne manquera pas, aussi, de nous faire analyser les pratiques artistiques en regard des jonctions et disjonctions icono-linguistiques actuelles⁵⁷.

Considérer les images en transit, c'est prendre en compte les effets d'une rapidité accrue de la circulation d'images proliférantes, aujourd'hui démultipliée par les outils portables de prise de vue et la diffusion immédiate et mondiale par Internet ; c'est également s'attacher aux médiums contemporains et à leurs croisements — voire à leurs fusions — ou encore analyser les effets de la convergence numérique. Les images sont ainsi pensées comme soumises à divers rythmes dans leurs déplacements collectifs ou singuliers, car la

notion de transit sous-entend aussi la non-immédiateté, suspension, plus ou moins provisoire, d'un mouvement, celui du *stand-by*, du stockage temporaire, de la mise en attente. En ce sens, que disent les images générées en boucle par les chaînes d'information en continu, comme le non-reportage que proposaient les caméras de Reuters postées sur un balcon devant la place Tahrir du Caire en 2012-2013 et dont Tania Ruiz a collecté les dizaines d'heures ? [Fig. 18]

Enfin, il ne serait pas juste, aujourd'hui, de concevoir un programme de recherche sans penser les images reçues en des cultures différentes de celles où elles ont été produites, autrement dit d'ancrer la réflexion dans une décolonisation de la pensée et une complexité des élaborations sans cesse réinventées, les milieux et les personnes étant elles-mêmes transformées par les flux qui les traversent. À ce sujet, il sera intéressant d'envisager comment la notion d'*ethnoscape*⁵⁸ proposée par l'anthropologue Arjun Appadurai, peut se traduire dans la composition disjonctive de certaines images ou au contraire dans des formes d'hybridations originales, particulièrement homogènes, ouvrant de nouvelles perspectives sur la mondialisation, mais aussi sur l'utilisation des images par les médias et pouvoirs divers. Ces usages instrumentalisés des images sont, aussi, ce que cherchent à mettre en évidence nombre d'artistes aujourd'hui.

57. Jean Arnaud (sld.), *Espaces d'interférences narratives - Art et récit au XXI^e siècle*, op. cit.

58. Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* (1996), Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 71-72. Il y définit l'*ethnoscape* comme « le paysage formé par les individus qui constituent le monde mouvant dans lequel nous vivons : touristes, immigrants, réfugiés, exilés, travailleurs invités et d'autres groupes et individus mouvants constituent un trait essentiel du monde qui semble affecter comme jamais la politique des nations (et celle qu'elles mènent les unes vis à vis des autres). »

Bibliographie

Ouvrages, articles et revues :

Alloa Emmanuel, Boehm Gottfried, Mondzain Marie-José, Nancy Jean-Luc : *Penser l'image*, Dijon, Presses du réel, 2011.

Alloa Emmanuel (sld.), *Penser l'image - volume 2 - anthropologies du visuel*, Dijon, Presses du réel, 2015.

Aziosmanoff Florent, Davenport Glorianna (préf.), *Living Art. L'art numérique*, CNRS, 2010.

Amy de la Breteque François, André Emmanuelle, Jost François, Moine Raphaëlle, Soulez Guillaume, Trias Jean-Philippe, *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent – Réflexivité, migrations, intermédialité*, L'Harmattan, 2012.

Appadurai Arjun, *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation* (1996), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2015.

Arnaud Jean, *L'Espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2014.

Arnaud Jean, Goosse Bruno (sld.), *Document fiction et droit en art contemporain*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2015.

Arnaud Jean (sld.), *Espaces d'interférences narratives - Art et récit au XXI^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, coll. « L'art en œuvre », 2018.

Arnaud Jean, De Beaufort Amélie, Bernard Julien, « Biomorphisme », in *Réalités de la recherche (collective) en arts*, Pierre Baumann (sld.), Bordeaux, PUB, 2019.

Augé Marc, Didi-Huberman Georges, Eco Umberto, *L'expérience des images*, éd. de l'INA, 2011.

Bajac Quentin, *Après la photographie - De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010.

Baqué Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, éd. du Regard, 2009.

—, *Histoires d'ailleurs : Artistes et penseurs de l'itinérance*, éd. du Regard, 2006.

Bauman Zygmunt, *La Vie liquide*, Paris, Fayard, Pluriel, 2013.

Bellour Raymond, *L'Entre-images 1. Photo, Cinéma, Vidéo*, éd. de la Différence, 1990.

Bellour Raymond, *L'Entre-images 2. Mots, Images*, Paris, P.O.L., 1999.

—, *La Querelle des dispositifs : Cinéma - installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012.

Bénichou Anne, *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts contemporains*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.

Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages* (1939), Paris, Cerf, 1997.

Beyaert-Geslin Anne, Dondero Maria Giulia, *Art et sciences - Approches sémiotiques et philosophiques des images*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014.

Beyrouthy Damien, « Diviser, engloutir, disperser : sur quelques modes de réception dans la norme de l'excès du numérique », dans Saint-Jevin Alexandre, Masure Anthony, Renon Anne-Lise (sld.), *Les Normes du numérique, Réel-Virtuel*, n°6, 2017-2018, permalien : <http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero6/potentialites/engloutir>

—, « Réflexion autour de *Délicat contact* #1. Un rapport instable entre corps, lieux et espace », dans Bédard-Goulet Sara, *Corps contemporain et espace vécu*, dossier Sens Public, 2018,

Beyrouthy Damien, Martin Julie, Nosella Carole (sld.), *Images en transit : trajectoires et réarticulations*, Réel-Virtuel, n°7, 2019, permalien : <http://www.reel-virtuel.com/numeros/numero7>
permalien : <http://sens-public.org/article1274.html>

Bonnet Eric (sld.), *Esthétiques de l'écran - Lieux de l'image*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos », série Ré-tina, 2013.

Bourriaud Nicolas, *Radical. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

—, *The Exform*, London / New York, Verso, 2016.

Buci-Glucksmann Christine, *La Folie du voir – Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002.

—, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1996.

Buignet Christine, « Protocole systématisé et appropriations (à partir de Google Street View), in Danièle Méaux (sld.), *Protocole & photographie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013.

—, « Rencontres, collisions, éclosions, dans le flux des images net-errantes », *Images empruntées : l'artiste comme éditeur*, Canal-U, 2013.

URL : https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/recontres_collisions_eclosions_dans_le_flux_des_images_net_errantes_christine_buignet.17828

—, « Images en liberté - Un nouveau milieu à apprivoiser », revue en ligne *Focales n° 1 : Le photographe face au flux*, 2019. URL : <http://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=489>.

Buignet Christine, Clévenot Dominique (sld.), *Espaces transfigurés*, Figures de l'art, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2007.

Buignet Christine, Rykner Arnaud (sld.), *Entre codes et corps. Tableau vivant et photographie mise en scène*, Figures de l'art, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2011.

Bureau Annick, Magnan Nathalie, *Connexions : art, réseaux, media*, Paris, Ensb-a, 2002.

Caillet Aline, Pouillaude Frédéric (sld.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

Caillois Roger, *Le mythe et l'homme* (1938), Paris, Gallimard, coll. « Folio / essais », 1987.

Cardon Dominique, *La Démocratie Internet. Promesses et limites*, Paris, Seuil, 2010.

Castant Alexandre (sld.), *ImagoDrome : Des images mentales dans l'art contemporain*, Monografik éd., 2010.

Cauquelin Anne, *À l'angle des mondes possibles*, PUF, coll. « Quadrige », 2010.

Chabert Garance, Mole Aurélien (sld.), *Les Artistes iconographes*, Paris, éd. Empire, 2018.

Chamayou Grégoire, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique éditions, 2013.

Chéroux Clément, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001*, Paris, Le Point du Jour, 2009.

Chik Caroline, *L'Image paradoxale. Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, P.U. Septentrion, 2011.

Citton Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2014.

Coëllier Sylvie, Dieuzayde Louis (sld.), *Arts, Transversalités et questions politiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2011.

Couchot Edmond, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

—, *Des images du temps et des machines dans les arts et la communication*, Arles, Actes Sud, 2007

Couchot Edmond, Hillaire Norbert, *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Flammarion, coll. « Champs », 2009.

Dallet Jean-Marie (sld.), *Cinéma, interactivité et société*, co-éd. Université de Poitiers / CNRS, 2013.

D'Arcy Thompson, *Forme et croissance* (1917), Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2009.

De Toledo Camille, Imhoff Aliocha, Quiros Kantuta, *Les Potentiels du temps. Art et politique*, Paris, Manuella, 2016.

De Cayeux Agnès (et alii), « [La Conjuración des drones](#) », *mcd (magazine des cultures digitales) # 78, juin/juillet/août 2015.*

Debord Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 3^{ème} édition avec commentaires, 1992.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Mille plateaux*, Paris, éd. de Minuit, 1980.

Deleuze Gilles, *Cinéma 1 : l'image mouvement*, éd. de Minuit, 1983.

—, *Cinéma 2 : l'image temps*, éd. de Minuit 1985.

Demos T.J., *The Migrant Image : The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham – Londres, éd. Duke University Press, 2013.

Derrida Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.

Didi-Huberman Georges, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.

—, *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire, 2*, Paris, Minuit, 2010.

—, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire, 3*, Paris, Minuit, 2011.

—, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire, 4*, Paris, Minuit, 2012.

Doguet Jean-Paul, *L'Art comme communication. Pour une redéfinition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.

Dorrian Mark, Pousin Frédéric (dir.), *Vues aériennes. Seize études pour une histoire culturelle*, Genève, Metis-Presses, coll « vuesDensemble », 2012.

Duguet Anne-Marie, *Essais sur l'image en perte ; créations électroniques et numériques*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2001.

—, *Déjouer l'image : Créations électroniques et numériques (+ CD Rom)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

Durafour Jean-Michel, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, Paris, Mimesis, 2018.

During Elie, *Faux raccords : La coexistence des images*, Arles, Actes Sud, 2010.

Flusser Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 2004.

Fontcuberta Joan, *La Condition post-photographique*, Le Mois de la Photo à Montréal / Kerber Verlag, Bielefeld Berlin, 2015.

—, *La Furia de les imàgenes. Notas sobre la postfotografia*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, S. L., 2016.

—, *Le Boîtier de Pandore : La photogr@phie après la photographie*, Textuel, 2017.

Forest Fred, *Art et Internet*, Paris, Cercle d'art, coll. «Imaginaire : mode d'emploi», 2008.

Foster Hal, *Le Retour du réel : Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

Fourmentaux Jean-Paul, Hennion Antoine (préf.), Becker Howard (postf.), *Art et Internet*, CNRS, 2010.

—, *L'Œuvre virale : Net art et culture Hacker* (préf. Frank Popper), Exhibitions International, 2013.

Frau-Meigs Divina, *Penser la société de l'écran - Dispositifs et usages*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

—, *Artistes de laboratoire : Recherche et création à l'ère du numérique*, Paris, Hermann, 2012.

—, (sld.), *Images interactives*, Bruxelles, La Lettre volée, 2016.(sld.), *L'Ère post-média : Humanités digitales et cultures numériques*, Paris, Hermann, 2012.

—, (sld.), *Images interactives*, Bruxelles, La Lettre volée, 2016.

Green Rachel, *Internet Art (World of Art)*, Londres, Thames & Hudson, 2004 (trad. franç. H. Odou, 2005).

Grenier Catherine, *La Manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, éd. du Regard, 2014.

Groys Boris, *En public. Poétique de l'auto-design* (2010), Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

Guido Laurent, Lugon Olivier (sld.), *Fixe / animé : Croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010.

Guilló Anna, « Border art et frontières de l'art. Une approche extradisciplinaire », *antiAtlasJournal*, revue numérique bilingue, <http://www.antiatlas-journal.net>, 2017.

Guilló Anna (sld.), revue *Tête-à-tête* n°6, « Partir », Lormont, Le Bord de l'eau, 2014.

—, (sld.), revue *Tête-à-tête* n°7, « Pirates », Lormont, Le Bord de l'eau, 2015.

—, (sld.), revue *Tête-à-tête* n°8, « Disparaître », Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2017.

—, (sld.), revue *Tête-à-tête* n°9, « Méditerraner », Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2018.

Gunthert André, *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.

Hanrot Juliette, *La Madone de Benthala. Histoire d'une photographie*, Paris, Armand Colin, 2012.

Harmon, Katharine, *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*, New York, Princeton Architectural Press 2009.

Huyghe Pierre-Damien, *Le Cinéma avant après*, Paris, De l'incidence éd., 2012.

Husserl Edmund, *L'origine de la géométrie*, trad. J. Derrida, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2010.

Ingold Tim, *Lines: a brief history*, Routledge, Grande Bretagne, 2007.

Jameson Fredric, *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, 2011

Jouannais, Jean-Yves, *Topographies de la guerre*, catalogue d'exposition du BAL, éd. Steidl, 2011.

Jost François, *Un monde à notre image, Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Klincksieck, 1992.

—, *Télévision 5 - La télévision et après : vers le transmedia*, CNRS Editions, 2014.

Jullier Laurent, *L'écran post-moderne - Un cinéma du recyclage et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Kyrou Ariel, *Révolutions du Net : Ces anonymes qui changent le monde*, éd. Inculte / IMHO, 2012

Krajewski Pascal, *L'Art au risque de la technologie*, t. 1 : *Les appareils à l'œuvre* ; t. 2 : *Le glaçage du sensible*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Laforet Anne, *Le Net Art au musée. Stratégies de conservation des œuvres en ligne*, Questions théoriques, L>P, 2011.

Lageira Jacinto, *De la déréalisation du monde. Réalité et fiction en conflit*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Actes Sud, 2010.

Les Carnets du BAL n° 02 « L'image déjà là », Paris / Marseille, Le BAL / Images en manœuvres, 2011.

—, n° 04, « Que peut une image ? » Paris, Le BAL / Textuel / CNAP, 2013.

—, n° 05 « La persistance des images », Paris, Le BAL / Textuel / CNAP, 2014.

Levinas Emmanuel, *Totalité et Infini : Essai sur l'extériorité*. Paris, Livre de Poche, coll. « Bib. Essais », 1990.

Lissalde Claire, « [Science et littérature : mélange des genres](#) », *Arts et Savoirs* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 7 décembre 2016.

Lytard Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002.

Manovich Lev, *Le Langage des nouveaux médias*, Dijon, Les Presses du Réel, 2010.

—, *Software Takes Command: Extending the Language of New Media*, New York, USA, Continuum Publishing Corporation, 2013.

McLuhan Marshall, *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme* (1964), trad. J. Paré, Seuil, 1968.

Méaux Danièle (sld.), *Protocole & photographie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013.

Métais Fabrice, Lenay Charles, « [Vers une technologie du rapport à l'autre](#) », *Dispositifs artistiques et interactions situées*, sld. Bernard Guelton, Rennes, PUR, 2016.

Mitchell W. J. Thomas, *Iconologie - Image, texte, idéologie*, traduction Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009.

Moles Abraham, *L'image communication fonctionnelle*, Casterman, 1981.

Mondzain Marie-José, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2003.

—, *Homo spectator : de la manipulation par l'image*, Paris, Bayard, 2007.

—, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, coll. « Essais documents divers », 2010.

—, *Images (à suivre)*, Paris, Bayard, coll. « Essais documents divers », 2011.

Morizot Jacques, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, Vrin, 2005.

Moulon Dominique, *Art contemporain nouveaux médias*, Paris, Scala, 2011.

Nardin Patrick, *Effacer, défaire, dérégler... Pratiques de la défaillance entre peinture, vidéo, cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos. Retina », 2015.

Naze Alain, *Walter Benjamin : politiques de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2015.

Neyrat Frédéric, *L'image hors-l'image*, Paris, Léo Sheer, 2003.

Niney François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

O'Rourke, Karen, *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*, Cambridge, MIT Press, coll. « Leonardo », 2013.

Ortel Philippe (sld.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation*, t.2., Paris, L'Harmattan, 2008

Paquet Suzanne (sld.), *Errances photographiques. Mobilité et intermédialité*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014.

Parfait Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, éd. du Regard, 2001.

Poissant Louise, Tremblay Pierre et alii, *Esthétique des arts médiatiques : Prolifération des écrans*, Presses de l'Université du Québec, 2008.

—, *Esthétique des arts médiatiques : Ensemble ailleurs*, Presses de l'Université du Québec, 2010.

Portmann Adolf, *La forme animale (1952)*, Paris, La Bibliothèque, 2013.

—, *Animal Camouflage (1956)*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1959.

Quintyn Olivier, *Dispositifs / Dislocations*, Marseille, Al Dante. Questions théoriques, 2007.

Rancière Jacques, *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2003.

—, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

Renard Caroline, *Images numériques ? Leurs effets sur le cinéma et les autres arts*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014.

Ritchin Fred, *Au-delà de la photographie. Le nouvel âge*, Victoires, 2010.

Ruffel Lionel, *Brouhaha. Les Mondes du contemporain*, Paris, Verdier, coll. « Critique littéraire », 2016.

Schefer Jean-Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1997.

Scheiffele Maxime (sous la direction de), *Le Cinéma, et après ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Sierek Karl, *Images oiseaux : Aby Warburg et la théorie des médias*, trad. P. Rusch, Paris, Klincksieck, 2009.

Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques (1958)*, Paris, Aubier, 2012 .

Sirven Hélène, Thély Nicolas, *La Culture distribuée : Œuvre d'art et consommation culturelle*, Paris, CNDP, Scérén, 2010.

Suspended Spaces n° 01 – « Famagusta », collectif, BlackJack / Les Presses du Réel, 2011.

—, n° 02 – « Une expérience collective », collectif, BlackJack / Les Presses du Réel, 2012.

—, n° 03 – « Inachever la modernité », collectif, Paris, ENSBA, 2014.

—, n° 04 – « Le Partage des oublis », collectif, Lisbonne, Sistema Solar, 2018.

Szendy Peter, *Le supermarché du visible. Essai d'iconomie*, Paris, Minit, 2017.

Thély Nicolas, *Basse def. Partage de données*, Dijon, Les Presses du Réel, 2008.

—, *Le tournant numérique de l'esthétique : comment Internet et les technologies numériques changent les pratiques artistiques*, format Kindle, Publie.net, 2012.

Thély Nicolas (sld.), *Search terms : Basse déf.*, Paris, B42 éd, 2012.

Tiberghien, Gilles A., *Finis Terrae : Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007.

Tisseron Serge, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, ré-éd. 2008.

Usages géopolitiques des images, « Les Carnets du BAL » n° 07, Paris, Le BAL / éd. Textuel / CNAP, 2017

Van Essche Éric (sld.), *Aborder les bordures. L'art contemporain et la question des frontières*, Bruxelles,

La Lettre volée, 2014.

Von Uexküll Jakob, *Mondes animaux et monde humain (1934)*, Paris, Denoël, coll. « Bibliothèque Médiations », 1965.

Vouilloux Bernard, *Image et médium*, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

Warburg Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, Le Havre, L'écarquillé, coll. « Ecrits », 2012.

Catalogues d'expositions ou collections :

Baker Simon, Mavlian Shoair (sld.), *Time, Conflict, Photography*, Londres, Tate Publishing, 2014.

Ici, Ailleurs, collectif, Paris, Skira Flammarion / Marseille-Provence, 2013.

Laurent Grasso – Uraniborg, Paris, Skira Flammarion, catalogue exposition à la galerie du Jeu de Paume, Paris, 2012.

Les Immatériaux (2 vol.), collectif, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

Passages de l'image, collectif, Paris, MNAM/ Centre Georges Pompidou, 1990-91.

Performance Art and Video Installation, Londres, The Tate Gallery, 1985.

Projections : les transports de l'image, collectif, Paris, Hazan, 1998.

Sans commune mesure : Image et texte dans l'art actuel, collectif, Léo Scheer, 2002.

Scream and scream again : film in art, Oxford, Museum of Modern Art, 1996.

Tosani Patrick, Giner Pierre, *Des images comme des oiseaux. Une traversée dans la collection photographique du CNAP*, Paris, Loco, 2013.

Tronche Anne, Jean-Michel Ribettes, *D'une image qui ne serait pas du semblant*, catalogue d'exposition, Paris, Maison Européenne de la Photographie, Passage de Retz, 2004.

Van Assche Christine (sld.), François Michaud, Françoise Parfait, *Collection Nouveaux médias. Installations*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006.