



HAL
open science

Du médium au média, les pratiques artistiques documentaires face au net

Julie Martin

► **To cite this version:**

Julie Martin. Du médium au média, les pratiques artistiques documentaires face au net. Ligeia, dossiers sur l'art, 2020, N°181-184 (2), pp.107. 10.3917/lige.181.0107 . hal-03143854

HAL Id: hal-03143854

<https://hal.science/hal-03143854>

Submitted on 17 Feb 2021

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.

Du médium au média, les pratiques artistiques documentaires face au net

Julie Martin

Si l'attention portée par les artistes sur le monde qui leur est contemporain n'est pas inédite, les nouveaux usages des images dans la sphère artistique, mais aussi informationnelle et vernaculaire, corrélés aux technologies récentes de diffusion invitent à réexaminer les pratiques artistiques documentaires. Sans revendiquer la désignation de Net Art¹ ni même se la voir attribuer, certaines œuvres actuelles qui livrent un récit de l'actualité ou des phénomènes contemporains plus discrets entretiennent des liens denses avec les modalités de visibilité offertes par les médias de diffusion en ligne. Moteurs de recherche, logiciels de navigation comme Google Map et Google Street View, réseaux sociaux numériques, constituent autant de moyens et de sujets explorés par certains artistes. L'un des gestes les plus caractéristiques mis en œuvre par ces artistes est la remédiation qui désigne, selon les chercheurs canadiens J. David Bolter et Richard A. Grusin, l'intégration d'un média par un autre média et qui rend visible le média intégré². Il s'agira ici d'examiner, à travers trois œuvres particulièrement exemplaires, comment certaines œuvres documentaires récentes remédient les médias d'informations et de communication les plus récents et les rendent perceptibles en tant qu'entremetteurs qui interviennent dans notre perception du monde.

Immédiacie et hypermédiacie

De nombreux théoriciens s'accordent, bien que leurs formulations soient différentes, sur l'impact décisif de la médialité dans notre perception du monde. S'il est nécessaire de rappeler cette emprise, c'est parce que la médialité s'accomplit en tentant de se faire oublier. Bolter et Grusin indiquent que l'invention de nouveaux médias est toujours motivée par la promesse de réformer leurs prédécesseurs, en offrant une expérience plus immédiate et plus transparente qu'ils nomment l'immédiacie. La stéréo nous fait croire que l'orchestre est dans la pièce tandis que l'écran plat s'apparente toujours plus à une fenêtre. Les deux chercheurs démontrent que l'immédiacie relève de trois stratégies déployées dans le champ de la représentation visuelle. La première tactique est la perspective géométrique qui permit aux artistes de la Renaissance de restituer, sur la surface plane du support, la profondeur de l'espace représenté et de donner l'illusion de la troisième dimension. Puis la peinture à l'huile permit d'effacer les traits du pinceau pour produire une surface imitant la matière de l'objet représenté, niant de la

1 Jean-Paul Fourmentraux, « Net art – Créer à l'ère des médias numériques », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 6 juillet 2012, n° 1. Disponible sur <https://rfsic.revues.org/179> [consulté le 29 janvier 2001].

2 J. David Bolter et Richard A. Grusin, *Remediation: understanding new media*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1999, 295 p.

sorte le processus de peinture. La troisième tactique est la photographie qui automatise la technique de la perspective linéaire et la représentation du réel.

Rendre perceptible la médialité numérique :

Une pratique photographique ou vidéographique, qui plus est à dimension documentaire, semble tendre vers une transparence du médium au profit du sujet représenté. Dès lors que ces images sont diffusables en ligne par des médias qui les rendent présentes en tout temps et en tout lieu, la médialité paraît condamnée à s'effacer. Or il semble en être autrement dans la majorité des pratiques artistiques à dimension documentaire à l'ère des images fluides, qui paraissent plutôt manifester une opacité médiatique. Le travail de l'artiste Mishka Henner (1976-) qui déploie depuis 2011 une œuvre résultant en partie de l'emploi de Google Earth est à ce titre édifiante. Ce logiciel mis à disposition des internautes en 2005 permet d'accéder à une imagerie satellitaire couvrant quasiment la totalité de la surface du globe. Mishka Henner remarque alors que :

Les gouvernements préoccupés par la visibilité soudaine de leurs espaces politiques, économiques et militaires ont exercé une influence considérable sur les fournisseurs de ces images pour censurer des sites jugés vitaux pour la sécurité nationale. [...] Étonnamment, l'un des gouvernements les plus virulents à imposer cette forme de censure était le Néerlandais, qui cachait des centaines de sites importants, notamment des palais royaux, des dépôts de carburant et des casernes de l'armée dans [son] pays relativement petit. La méthode de censure néerlandaise est remarquable pour son intervention stylistique par rapport à d'autres pays ; celle d'imposer des polygones audacieux et multicolores sur des sites plutôt que des techniques plus subtiles et plus standard utilisées dans d'autres pays³.

L'artiste enregistre ces curieuses perturbations par des captures d'écran qui donnent lieu en 2011 à la série de tirages imprimés *Dutch Landscapes*. La caserne de la reine Beatrix à La Haye y est dissimulée par de gros polygones dans un camaïeu de teintes vertes et grises empruntées aux bâtiments et à la végétation environnante. Encore à La Haye, de petites formes triangulaires ou rectangulaires recouvrent le Palais Noordeinde, cabinet de travail du roi des Pays-Bas. La pixellisation sous la forme de polygones colorés est si excessive qu'il est peu probable qu'un quelconque explorateur de Google Earth puisse se méprendre et supposer que ces configurations procèdent d'incidents numériques. Celles-ci sont plutôt affirmées comme des interventions volontaires, analogues à celles permises par le filtre cristallisation de Photoshop, qui consiste à substituer aux nuances de couleurs, des polygones monochromes proches des teintes initiales de l'image.

En rendant disponibles au grand public des images du monde, Google Earth peut être considéré comme un média. Est promu à travers lui un accès toujours plus immédiat à la « réalité »

3 <https://mishkahenner.com/Dutch-Landscapes> [consulté le 01/10/2018] [traduction personnelle].

dont témoignent les séduisants slogans de la société : « découvrez la planète du bout des doigts avec Google Earth [...] Survolez des villes telles que Londres, Rome et Tokyo. Plongez dans le monde réel...⁴ ». Les modifications des images, qu'exigent les gouvernements soucieux de préserver les lieux sensibles de la curiosité du grand public ou d'usages malintentionnés, provoquent des interruptions de l'immédiateté dont s'enorgueillit le média. Ce que voit notre œil n'est alors plus ce qu'il apercevrait si nous survolions physiquement les lieux. Ces modifications manifestent ce que le système de visualisation de la terre tente de nous faire en permanence oublier : les images que nous regardons ne sont pas analogues à une vue directe, mais une reconstruction. En effet, l'image disponible sur Google Earth n'est pas uniforme, mais constituée d'éléments divers provenant de collectes réalisées auprès de multiples fournisseurs satellitaires et assemblés pour donner l'illusion de la continuité. De façon semblable, chacune des images de la série *Dutch Landscapes* est composée de soixante vues accolées afin d'obtenir une image haute définition, continue et homogène.

En choisissant les retouches de l'État hollandais, l'artiste retient une forme de censure pour le moins visible et créative. Avec les polygones, outre l'allusion à la pixellisation, il consigne une intervention qui peut évoquer le cubisme, un mouvement pictural ayant participé à opacifier la surface picturale, et à mettre fin à la transparence de la peinture. McLuhan fait appel au cubisme dans sa théorisation des médias, car ce mouvement « en restituant l'intérieur et l'extérieur, le dessus, le dessous, l'avant, l'arrière et tout le reste en deux dimensions, rejette l'illusion de la perspective en faveur d'une conscience sensorielle instantanée de l'ensemble. Le cubisme, en découvrant la conscience globale instantanée, annonçait brutalement que c'est le médium lui-même qui est le message⁵ ». On peut rappeler également qu'en France la Section de Camouflage, créée en 1915 par le Ministère de la guerre, a été chargée de produire des motifs inspirés du cubisme à des fins de dissimulation militaire. Il s'agissait d'annihiler les volumes des objets au moyen de surfaces peintes et de les faire visuellement disparaître.

Paradoxalement, l'opacité engendrée par les polygones produit de la transparence, en révélant d'une part la présence du média, et d'autre part la censure et donc l'honnêteté du gouvernement hollandais qui ne s'évertue pas à couvrir son geste de dissimulation. Aujourd'hui les camouflages hollandais ne sont plus visibles sur Google Earth et laissent place à une vue aérienne classique. Ont-ils disparu ou bien ont-ils été remplacés par une autre forme de dissimulation ? Nous sommes désormais bien incapables de répondre à la question.

Dans les pratiques artistiques documentaires actuelles, les médias numériques sont fréquemment

4 <https://www.google.fr/intl/fr/earth> [consulté le 2 octobre 2018].

5 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : Les prolongements technologiques de l'homme*, traduit par Jean Paré, Paris, Seuil, 1968 [1964], p. 31.

employés au titre d'une technique, d'un médium qui permet d'obtenir une image⁶. Google Earth ou Google Street View notamment, ont généralisé la visualisation aérienne du territoire et suscité une production artistique abondante. Clement Valla (1971-) par exemple entreprend tout comme Mishka Henner d'interroger la supposée immédiacite de ces médias en collectionnant des captures d'écran du logiciel Google Earth où le paysage présente des déformations résultant de l'assemblage des différentes prises de vues. Au sein de ces pratiques, l'image est déplacée hors du média à l'origine du projet et ce dernier n'apparaît plus comme moyen de transmission. Il existe toutefois des œuvres au sein desquels les médias sont incorporés et continuent à apparaître en tant que médias.

Remédier des médias d'information et de communication en ligne

La capacité des médias numériques à intégrer des médias plus anciens, nous l'avons mentionné, prend le nom de remédiation selon le néologisme employé par Bolter et Grusin, entre autres. Bien que remédier implique une correction, cette signification sans être totalement étrangère au concept des deux théoriciens, cède place chez eux à celle de mise en abyme d'un ou plusieurs médias au sein d'un autre. « Cependant, l'acte même de remédiation garantit que le média plus ancien ne peut être entièrement effacé⁷ ». La remédiation constitue ainsi une représentation d'un média dans un autre⁸ provoquant ce que Bolter et Grusin nomment une hypermédiate, autrement dit une visibilité accrue du médium intégré. Nous pensons que cette logique intermédiaire est spécifiquement en œuvre dans les pratiques artistiques à dimension documentaire actuelles.

Les médias de communication deviennent les acteurs d'une pièce chez Rabih Mroué (1967-) et Lina Saneh (1966-). En 2012, alors que le monde arabe est fortement ébranlé par des contestations populaires à l'encontre des systèmes de gouvernance autoritaire, les deux artistes libanais décident d'examiner dans *33 tours et quelques secondes* les outils communicationnels utilisés pendant ces révolutions. Ils conçoivent une installation destinée à la scène. L'espace théâtral est dépourvu d'acteurs, les seuls protagonistes humains sont présents par l'intermédiaire d'une page Facebook et d'un écran de *smartphone* projetés en fond de scène, ainsi qu'à travers la présence sur les planches de moyens de communication plus anciens (une télévision, un téléphone fixe et son

6 Jon Rafman est généralement considéré comme l'un des premiers artistes à avoir eu recours à Google Street View pour son projet initié en 2008 intitulé *9-eyes* en référence aux neuf caméras placées sur le toit des véhicules Google assurant la prise de vue. Paolo Cirio s'approprie avec *Street Ghosts* (2012-2017) la silhouette des passants dans Google Street View et la colle à l'emplacement correspondant dans l'espace physique. Josh Begley avec *Prison Map* récolte à partir de 2012 des images satellites des prisons américaines. David Thomas Smith assemble des images aériennes de Google Maps dans des photomontages, Caroline Delieutraz sillonne depuis 2012 Google Street View à la recherche des lieux photographiés par Raymond Depardon, etc.

7 J.D. Bolter et R.A. Grusin, *Remediation*, op. cit., p. 47. [traduction personnelle].

8 *Ibid.*, p. 45. [traduction personnelle].

répondeur, un fax). La disparition de Diyaa Yamout, un jeune activiste libanais qui vient de mettre fin à ses jours est racontée par ses proches et des inconnus, à travers ces objets.

L'histoire rappelle l'immolation de Mohammed Bouaziz le 16 décembre 2010 à Sidi Bouzid qui déclenche, dès le lendemain, des affrontements entre la population et les forces de l'ordre ; eux-mêmes entraîneront une grande vague de protestation qui deviendra la Révolution tunisienne. En agaçant des contenus trouvés sur internet et en en inventant de nouveaux, Rabih Mroué et Lina Saneh déplacent cet événement au sein du Liban et rapportent ce qui aurait pu se passer sur le mur Facebook ou le téléphone d'un jeune militant récemment décédé. *Via* la plateforme en ligne, des internautes commentent l'engagement de Diyaa, le choix de son geste, sa portée philosophique et politique dans le contexte de la société libanaise. Des sympathisants tentent d'utiliser sa mort pour propulser un mouvement de révolte. En face d'eux des sceptiques minorent ou banalisent le geste. Non sans humour de la part des artistes, une certaine Lucid recommande un suivi psychologique. S'ajoutent d'autres voix : celles des messages téléphoniques d'une supposée amante (on reconnaît la voix de Lina Saneh) et les SMS d'une amie retenue dans un aéroport londonien, prête à mener un soulèvement contre la compagnie aérienne dont l'avion reste au sol. Toutes deux n'ont pas encore connaissance de la triste nouvelle. S'ajoutent le discours anesthésiant de la télévision, élaboré par un présentateur au ton consensuel et la convocation d'un expert psychologique dont l'analyse tend à décrédibiliser le militant. Et pendant ce temps, un fax débite des textes dont le contenu demeure hors de portée du regard du spectateur.

Dans une interview, Rabih Mroué explique, non sans évoquer Marshall McLuhan : « [n]ous nous sommes surtout intéressés à l'usage de ces nouveaux médias à travers le très ancien média qu'est le théâtre⁹ ». La mise en scène théâtrale dans *33 tours et quelques secondes* conduit en effet le spectateur à regarder les médias devenus protagonistes et non pas seulement le message qu'ils véhiculent. Rabih Mroué et Lina Saneh cherchent ainsi à examiner, avec le spectateur, le rôle de ces médias et plus particulièrement celui nuancé depuis, des réseaux sociaux au sein des Révolutions arabes alors qualifiées de « révolutions Facebook », « e-révolutions » ou encore « révolutions 2.0 ». Par exemple, un utilisateur poste dans le fil d'actualité « The revolution will not be televised ». La phrase se réfère à une chanson écrite en 1970 par le poète et musicien Gill Scott Heron, dont les paroles livrent une critique virulente de la télévision comme dispositif qui perpétue les ségrégations raciales en assénant le modèle d'une Amérique blanche. Pour celui qui est considéré comme le père du rap, la révolution est broyée par le langage publicitaire et télévisuel qui maintient les corps inertes devant les écrans. En faisant surgir cette référence sur le mur Facebook, les artistes

9 Wouter Hillaert, « 33 tours et quelques secondes, Entretien avec Rabih Mroué et Lina Saneh », traduit par Isabelle Grynberg, <http://www.kfda.be/fr/archive/detail/33-tours-et-quelques-secondes> [consulté le 7 août 2019].

soulèvent la question suivante : si la révolution n'est pas télévisée pourrait-elle davantage être digitale ? En entretien Lina Saneh s'interroge :

Mais internet, dont Facebook par exemple, peut-il constituer un nouvel espace public, pour que cette parole émerge ? C'est un grand bouleversement, tellement nouveau, que l'on n'a pas la réponse. L'expérience du printemps arabe nous laisse penser que c'est le cas. Mais ce n'est pas si simple : sur quelle citoyenneté l'on débouche, quand il n'y a pas de présence physique ? Comment la parole peut-elle correctement circuler ? La pièce observe ces échanges, pose ces questions¹⁰.

Le texte d'Heron invite les noirs-américains à se rendre dans la rue. Dans son article consacré au rôle des médias sociaux dans la révolution tunisienne, Romain Lecomte, docteur en sciences politiques et sociales, démontre l'impact de Facebook dans la propagation de l'information et du sentiment d'indignation, mais aussi l'importance de l'espace public physique dans cette dissémination :

Il semble donc que Facebook a encouragé, puis simplifié la coordination des manifestations. Mais il faut bien voir dans cet usage de Facebook pour coordonner des mobilisations, plus un facilitateur qu'une condition *sine qua non* : d'une part, les étudiants et lycéens les plus engagés (les premiers à avoir manifesté) étaient tout à fait à même de se coordonner par des vecteurs plus classiques (téléphone portable et bouche-à-oreille), d'autre part, comme on peut le voir dans divers témoignages, ils ont, bien entendu, cherché également à grossir leurs rangs d'une façon tout à fait classique : investissant, malgré la présence policière, cet espace public ancien qu'est la cour des lycées et des universités¹¹.

Le théoricien rappelle ici le rôle du média plus élémentaire que constitue celui du langage parlé. Sur scène, la télévision, le téléphone fixe, le fax sont présents, montrant que la sphère médiatique actuelle est plurielle.

Dans leur pièce, Rabih Mroué et Lina Saneh se gardent bien d'apporter un discours univoque. En frottant le média que constitue Facebook aux médias plus classiques et à diverses références théoriques et culturelles, ils offrent au spectateur l'opportunité de se demander si ces moyens peuvent suffire à contrer le règne des gouvernements liberticides et de chercher le rôle qu'ils peuvent jouer dans cette lutte. En interview Rabih Mroué s'explique davantage :

À chaque époque, des technologies émergent, d'abord liées aux autorités en tant qu'outil de contrôle. Au fil du temps, les gens apprennent à utiliser ces outils contre l'autorité. De la même manière, bien qu'internet soit toujours utilisé pour rassembler des informations sur des personnes partout dans le monde, que leurs buts soient commerciaux ou politiques, il existe toujours des failles qui permettent aux gens de se faufiler et d'agir en leur sein contre les autorités. C'est ce qui s'est passé en Égypte, en Tunisie et en Syrie. Néanmoins, est-il possible de faire une

10 Ludovic Lamant, « Avignon 2012 : il n'y aura pas de révolution au Liban », Blog de Mediapart, <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/020712/avignon-2012-il-ny-aura-pas-de-revolution-au-liban>, 8 juillet 2012 [consulté le 4 octobre 2018].

11 Romain Lecomte, « Révolution tunisienne et Internet : le rôle des médias sociaux », *L'Année du Maghreb*, 20 décembre 2011, VII, disponible sur <https://anneemaghreb.revues.org/1288> [consulté le 12 mars 2020].

révolution avec ces outils uniquement via Facebook ou Twitter ? J'en doute. Ces outils ne peuvent que faciliter la communication entre les personnes¹².

Une question demeure toutefois : si le Liban a aussi son martyr pourquoi le sacrifice de celui-ci n'a-t-il pas conduit à une révolution comme en Tunisie ? En déconstruisant le médium artistique que constitue le théâtre, notamment en le privant d'acteur c'est-à-dire d'un corps vivant et agissant, la proposition vient souligner métaphoriquement la disparition du jeune militant, mais aussi l'absence d'action révolutionnaire au Liban. Ainsi, il s'agit pour les deux artistes d'examiner la situation idéologique de leur pays et de chercher avec le spectateur ce qui a empêché ce sursaut : le morcellement de la société libanaise ? L'absence d'un adversaire clairement identifié ? La mainmise des religions ? Le maintien d'une forme de conservatisme dans l'appropriation des médias numériques par la jeunesse qui perpétue notamment la figure du martyr ? Les artistes se gardent ainsi d'une approche techniciste en soulignant combien les technologies sont prises dans des récits et des imaginaires communs.

Au cœur de cette pièce, un médium ancien remédie de nouveaux médias, mais en allant à rebours de la remédiation qui consiste pour les nouveaux médias à intégrer les anciens puisqu'ici le théâtre remédie des formes médiales plus récentes comme la télévision, le fax, le téléphone, les médias sociaux. En intégrant et en donnant à voir les médias Mroué et Saneh, provoquent une hypermédiation et documentent tout autant des phénomènes du monde contemporain que les moyens par lesquels ceux-ci sont médiatisés, et nous interrogent sur la portée de ces moyens.

Profaner les dispositifs

Pour montrer et faire expérimenter au spectateur ce rôle des médias dans notre perception du réel, l'artiste américaine Taryn Simon et le programmeur Aaron Swartz ont imaginé puis réalisé l'œuvre en ligne www.imageatlas.org. Ce logiciel en ligne indexe les premiers résultats des moteurs de recherche d'images Google de diverses nations. Ainsi, en tapant le terme de son choix l'internaute visualise les six premières images proposées dans cinquante-sept territoires différents.

Sur le web, un moteur de recherche met des contenus à disposition des internautes, et constitue en cela un média. *Image Atlas* en diffusant divers résultats visuels à ses usagers est un média gigogne dans lequel un médium image est intégré dans un moteur de recherche à son tour intégré dans un logiciel qui constitue l'œuvre. Il se produit une remédiation au sens défini par Bolter et Grusin, et celle-ci met fin à l'immédiaticité, à la transparence du média que constitue Google Image, et ce de plusieurs façons.

Malgré l'apparente dimension internationale du web, les résultats sont différents selon le

¹² Göksu Kunak, « Theatre of the Present. Rabih Mroué in conversation with Göksu Kunak », Ibraaz, <http://www.ibraaz.org/interviews/167/>, 28 mai 2015 [consulté le 11 mai 2016].

territoire puisque la connexion est toujours déterminée géographiquement par l'adresse IP de nos ordinateurs ou le GPS de nos *smartphones*, et les réponses personnalisées en relation avec la localisation. En juxtaposant les résultats par pays, *Image Atlas* rend perceptible la dimension spatialement située de la recherche internet, invisibilisée lors d'une recherche classique et fait apparaître explicitement les frontières nationales que les pionniers de l'internet espéraient voir s'effacer. C'est ce que nous avons pu expérimenter le 20 mai 2016, en saisissant le mot « woman » sur *Image Atlas*. Seules des icônes représentant des liens brisés apparaissent pour la Chine montrant la censure de Google appliquée par la Chine et suspendant alors l'immédiacité à laquelle nous a habitués l'expérience de la recherche sur Google Images. Mais c'est sur un autre point que la demande s'est révélée plus déroutante encore. Dans les résultats du moteur de recherche Google Images France, seule la cinquième image montrait une jeune femme entièrement vêtue, et ce choix vestimentaire semblait lié à la présence d'un nourrisson. Quant aux autres pays, ils ne proposaient que des représentations de femmes habillées. Ce qu'affiche *Image Atlas* n'est pas une représentation conscientisée, pensée ou encore conceptualisée de la réalité, mais une production visuelle calculée. Les moteurs de recherches ne montrent pas des images en adéquation avec une situation effective, mais une construction visuelle issue d'une logique calculatoire. En effet, les images extraites du flux par les moteurs de recherche sont des fichiers mis en avant par une combinaison de facteurs divers : le référencement des sites qui les accueillent, la censure des pays, et différents algorithmes. Antoinette Rouvroy écrit au sujet de l'accès aux informations généré par les algorithmes :

C'est un « savoir » qui surgit non plus à *propos* du monde, à *partir* d'un certain point de vue sur le monde, mais à *même* le monde numérisé. Un « savoir » découvert « en temps réel » par les algorithmes, inductif plutôt que déductif, un « savoir » qui n'éprouve pas le monde sur lequel il porte, et ne se laisse pas davantage éprouver par lui : ce n'est qu'à même une « réalité numérique » et sans plus aucun contact avec le monde qu'elle est censée représenter que se façonne la réalité algorithmique¹³.

Loin de l'objectivité que leur dimension mathématique laisse supposer, les algorithmes absorbent les doctrines dominantes autant qu'ils les colportent¹⁴. On peut alors s'interroger sur la portée de cet ensemble de données calculées et se demander si les résultats sans cesse actualisés des moteurs de recherche ne sont pas des données programmées dont le revers, dès lors que nous les visualisons à chaque recherche, est de participer à construire, à notre insu, des références visuelles partagées, d'une certaine façon de programmer nos stéréotypes.

Google Images, dont les résultats sont ordonnés, entre autres, par des algorithmes prédictifs,

13 Antoinette Rouvroy, « Mise en (n)ombres de la vie même : face à la gouvernementalité algorithmique, repenser le sujet comme puissance », Blog de Médiapart, <https://blogs.mediapart.fr/antoinette-rouvroy/blog/270812/mise-en-nombres-de-la-vie-meme-face-la-gouvernementalite-algorithmique-repenser-le-sujet-com>, 27 août 2012 [consulté le 8 octobre 2018].

14 Voir Claire Richard, « Dans la boîte des algorithmes. Comment nous sommes rendus calculables », *Revue du crieur*, n° 11, p. 68-85.

semble loin de susciter une subjectivation, et plutôt constituer un dispositif au sens que Michel Foucault accorde à ce terme :

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit [...]. Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes. Ainsi, tel discours peut apparaître tantôt comme programme d'une institution, tantôt au contraire comme un élément qui permet de justifier et de masquer une pratique [...]. Troisièmement, par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante¹⁵.

La notion de dispositif est particulièrement développée chez Foucault à travers le système de vision que constitue le panoptique. Elle est toutefois largement applicable aux médias en ligne et plus globalement à internet comme réseau mondial mais hétérogène de technologies, de stratégies sociétales, d'usages délibérés ou contraints, comme espace de surveillance analogue à la prison imaginée par Jeremy Bentham. Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Giorgio Agamben poursuit le travail de Foucault et caractérise le dispositif comme : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants¹⁶ ». Selon le philosophe, les dispositifs altèrent la personnalité des individus et entraînent la perte de la position de sujet.

Afin d'échapper à cette dé-subjectivation, c'est-à-dire à cette perte de liberté en tant que sujet, il est nécessaire d'opérer, dit-il, « une profanation du dispositif ». En se référant à la religion, il explique que « tandis que consacrer (sacrare) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes¹⁷ ». Seule la profanation des dispositifs permet une re-subjectivation, une reprise de position comme être autonome procédant librement. Avec l'œuvre de Taryn Simon et d'Aaron Swartz, l'expérimentation de Google Images comme dispositif prescripteur de sens, conduit le spectateur à retrouver son statut de sujet, dont l'usage quotidien et machinal des moteurs de recherche l'avait dépourvu. En effet, en offrant la possibilité de comparer les résultats par pays dans un espace qui n'est pas dévolu à une recherche réelle, mais à une expérimentation de la recherche, la remédiation au sein d'*Image Atlas* réoriente l'emploi du moteur de recherche et propose un usage distancié d'un média utilisé quotidiennement et aveuglé. Le 7 mars 2017, à quelques semaines du premier tour des

15 Michel Foucault, « Le Jeu de Michel Foucault » dans *Dits et Écrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994 [1977], p. 298.

16 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* [2006], traduit par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 31.

17 *Ibid*, p. 39.

élections présidentielles en France, alors que les sondages étaient tous en contradiction, nous avons expérimenté la recherche du mot « President » sur *Image Atlas*. Verrions-nous apparaître le portrait du candidat favori de notre futur élu ? Est-ce que le *PageRank* de Google, l'algorithme de classement du moteur de recherche fonctionnant sur la méritocratie (le nombre de liens référençant l'information), nous permettrait d'apercevoir le visage du chef du futur gouvernement ? Quelle ne fut pas notre surprise de voir surgir en première réponse la marque de camembert Président ! Agrégeant les résultats des moteurs de recherche en ligne, l'œuvre s'actualise en permanence et les résultats obtenus sont fluctuants. Le lendemain, la même demande manifestait que François Hollande reprenait (provisoirement) sa place de *leader* devant l'éminent fromage ! Notre requête du mot « président » a ainsi, contre toute attente, provoqué une situation humoristique non inscrite dans le programme de Google Images, les algorithmes d'anticipation étant incapables de prédire le potentiel burlesque d'un tel résultat. C'est à une expérience de même nature que se livrent les deux créateurs lors de la présentation du projet au New Museum of Contemporary Art à New York dont témoigne l'échange suivant :

Taryn Simon : « Amérique ».

Aaron Swartz : La différence entre les visions états-uniennes et iraniennes de l'Amérique est assez frappante.

TS: « Célébrité ». En Syrie, c'est *La Joconde*, puis Marilyn Monroe et Arthur Miller, et aux États-Unis, Paris Hilton...

« Juif ». Le mot allemand est « jude », alors c'est « Jude Law » chaque fois qu'on cherche « juif ».

« Fête »... « Masculinité ». On essaie avec « Taryn Simon ». Aaron l'a fait hier et il a découvert que, pour une raison qui m'échappe, en Israël je suis un hot-dog.

AS: Pour être honnête, on t'aime partout ailleurs.

TS: Est-ce que je continue ? Ou quelqu'un dans public a-t-il un mot à proposer... ?
« Sexe ». Ça, c'est intéressant... « Obama » : vous remarquerez que, en Corée du Nord, il est invisible.

AS: Et aussi, qu'en Espagne, Obama fume.

TS: « Management » : en Syrie, c'est plutôt intéressant.

AS: En Syrie, le management sort du canon d'une arme.

[...]

AS: N'hésitez pas à continuer à jouer tout seul à la maison. Merci !18

Comme cette anecdote permet de le vérifier, l'expérience proposée par l'œuvre autorise momentanément à glisser de la notion de dispositif à celle d'appareil selon la distinction amenée par Pierre-Damien Huyghe. Si le dispositif programme la subjectivité de l'opérateur, au contraire l'appareil laisse la place à des possibles, à de l'étrangeté, à de l'imprévu. *Image Atlas* permet de substituer à l'emploi, l'exercice. Chez Pierre-Damien Huyghe, l'emploi relève d'un usage qui met en souffrance la subjectivation de l'opérateur alors qu'avec l'exercice, le sujet se libère :

18 Taryn Simon, *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure : Œuvres de Taryn Simon*, Londres; Paris; Cherbourg-Octeville, Tate; Jeu de Paume; Le Point du Jour, 2015, p. 272.

L'enjeu de la différence entre « exercice » et « emploi » d'un appareil c'est la voie prise par la subjectivation. Tantôt une modalité du sujet se libère (elle existe, elle s'aperçoit, elle s'exprime au sein de l'expérience), tantôt elle demeure en souffrance (elle n'aperçoit pas les formes de sa sensibilité, elle fonctionne sous ses formes, en soumission)¹⁹.

Avec la requête « président », nous ne cherchions pas réellement une image du futur élu, ni même du président du moment, mais à savoir ce que Google Images allait nous suggérer. Nous expérimentions, nous opérions un geste qui relevait davantage de l'exercice que de l'emploi, nous échappions temporairement à l'autoritarisme que constitue le dispositif Google Images par l'usage de l'appareil qu'est *Image Atlas*. Ce en quoi le logiciel fait œuvre.

Nous pouvons alors saisir l'influence que les médias ont sur notre perception du monde. Cette œuvre permet d'entrouvrir les boîtes noires, au sens cybernétique, que constituent les médias numériques mettant en mouvement les images actuelles.

En intégrant et en donnant respectivement à voir Google Map, Facebook et Google Image, des œuvres comme *Dutch Landscapes* de Mishka Henner, *33 tours et quelques secondes* de Rabih Mroué et Lina Saneh ou *Image Atlas* de Taryn Simon et Aaron Swartz provoquent une hypermédiacité, rendent visibles les médiations et permettent au spectateur de saisir celles-ci comme des intermédiaires qui interviennent dans notre rapport au monde contemporain. Les médias numériques n'apparaissent dans ces démarches artistiques ni comme de « simples outils » ni comme des technologies déterministes mais comme des dispositifs, autrement dit des structures qui sont à la fois les résultats, les propagateurs et les catalyseurs invisibles des discours dominants. Il apparaît alors que documenter notre monde contemporain et documenter notre relation aux images partagées en lignes sont étroitement liés.

19 Pierre-Damien Huyghe, *L'Art au temps des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 26.