



INFRAMINCE 15 / L'IMAGE N'EST PAS LE TERRITOIRE

n° 15 / L'IMAGE N'EST PAS
LE TERRITOIRE

NANS BORTUZZO
JEAN DUBOIS
HITO STEYERL
GUILLAUME PASCALE
DANIÈLE MÉAUX
JEAN-ROCH SIEBAUER
ERIC TABUCHI
MEZLI VEGA OSORNO

ENSP
↙

Filigranes Éditions / ENSP

INFRA- MINCE



15 €

3	ÉDITORIAL / CAROLINE BERNARD - NICOLAS GIRAUD
4	PORTFOLIO / <i>WHO OWNS THE USA</i> NANS BORTUZZO
16	DOSSIER / DE NOUVEAUX IMAGINAIRES GÉOGRAPHIQUES JEAN DUBOIS ET AL.
26	EN CHUTE LIBRE: UNE TENTATIVE DE RÉFLEXION SUR LA PERSPECTIVE VERTICALE HITO STEYERL
34	A-T-ON ENCORE LES PIEDS SUR TERRE ? GUILLAUME PASCALE
42	NOUVEAUX DISPOSITIFS DE QUESTIONNEMENT DES TERRITOIRES DANIÈLE MÉAUX
54	LABORATOIRE / FLOU, FEUIL, TRAIT JEAN-ROCH SIEBAUER
64	ENTRETIEN / ERIC TABUCHI NICOLAS GIRAUD
76	PORTFOLIO / <i>MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION</i> MEZLI VEGA OSORNO
88	LIVRES / <i>SOUVENIRS D'UN GLACIER</i> , CORINNE VIONNET <i>TERRA FORMA</i> , AÏT-TOUATI, ARÈNES, GRÉGOIRE <i>HOW TO SECURE A COUNTRY</i> , SALVATORE VITALE <i>LA PATAPHYSIQUE DE L'ESPACE</i> , JACINTHE LESSARD-L., MARC-ANTOINE K. PHANEUF <i>DRAILLES</i> , TILL ROESKENS
95	CONTRIBUTEURS /

Les photographies recèlent davantage que des informations optiques: elles mesurent, quantifient, contrôlent... Ces images, qualifiées d'opératoires par le réalisateur allemand Harun Farocki, dépassent les fonctions premières de représentation. Elles relaient les événements en cours, les augmentent d'informations invisibles pour permettre, par exemple, la réalisation d'un geste technique ou l'analyse d'une situation. Farocki énonce ainsi que la photographie « contient plus que l'apparence visuelle des choses ».

Cette question des images opératoires a occupé durant quatre ans des équipes de l'ENSP et de l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal (EAVM/UQAM). Ce groupe de recherche ENSP/UQAM a ainsi proposé différentes approches artistiques inspirées par cette imagerie opératoire puis ouvert de nouvelles perspectives topographiques, de nouvelles géographies fondées sur le fractionnement de l'image en données quantifiables.

Construit comme un dialogue, ce numéro confronte une partie de ces recherches à d'autres propositions plastiques et critiques. Danièle Méaux étudie l'influence réciproque des nouveaux médias et des bases de données dans la pratique des photographes contemporains, question que soulève également le travail du photographe Eric Tabuchi et les recherches menées à l'UQAM. Dans une perspective plus large, Hito Steyerl rappelle que la définition de nos paradigmes optiques résulte d'une construction hégémonique de domination et préfigure l'avènement du capitalisme, dans une translation sans rupture entre voir le monde et faire le monde. Les outils de représentation du monde se sont ainsi transformés en moyens de préhension de celui-ci, comme l'illustrent le texte et les projets de Guillaume Pascale. De l'image on produit la carte et de la carte on déclare l'Empire. C'est cette fabrication du monde que Nans Bortuzzo interroge par les bases de données, Jean-Roch Siebauer par le texte et Mezli Vega Osorno par un travail de terrain, depuis les stigmates du sol jusqu'à l'organisation de nos infrastructures et de nos écosystèmes.



DE NOUVEAUX IMAGINAIRES GÉOGRAPHIQUES: AU-DELÀ DES IMAGES OPÉRATOIRES

JEAN DUBOIS ET CAROLINE BERNARD, NANS BORTUZZO,
ALEXANDRE CASTONGUAY, ALICE JARRY, GUILLAUME PASCALE

Je suis un œil. Un œil mécanique. Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. [...] Libérée des frontières du temps et de l'espace, j'organise comme je le souhaite chaque point de l'univers.

Dziga Vertov, *Manifeste du Ciné-œil*, 1923

Depuis la fin du xx^e siècle, les caméras ne captent plus les images seulement pour la vision humaine. Certaines d'entre elles sont maintenant uniquement destinées au fonctionnement de dispositifs autonomes. Il n'est plus question simplement de concevoir des machines de vision, mais une vision pour les machines. On peut dire aujourd'hui qu'aux images que nous voyons s'ajoutent désormais celles qui nous regardent. Le cinéaste et essayiste Harun Farocki les a d'ailleurs nommées *operative images* (images opératoires)¹ en insistant sur le fait qu'elles participent davantage à faire fonctionner une opération automatisée qu'elles ne constituent un objet à contempler en soi. Ces opérations entrelacées aux images sont effectuées, dans des systèmes opaques, à une vitesse et selon une complexité telle qu'elles échappent non seulement à la vue, mais aussi à l'attention des humains. Ces images révéleraient en quelque sorte un « inconscient visible » d'après

Farocki, ce qui n'est pas sans nous rappeler l'inconscient optique chez Benjamin :

[...] la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient. [...] La photographie et ses ressources, ralenti ou agrandissement, la révèlent. Cet inconscient optique, nous ne le découvrons qu'à travers elle, comme l'inconscient des pulsions à travers la psychanalyse.²

Or, cet inconscient devrait, semble-t-il, s'estomper à mesure qu'il est dévoilé par la saisie de nos machines de vision. Devrions-nous alors aborder la question plutôt selon l'angle de l'augmentation de la conscience comme on l'entend aujourd'hui en évoquant, entre autres, une réalité dite augmentée par les nouvelles technologies d'imagerie immersive? Jusqu'à quel point serait-il raisonnable de réduire ainsi

1. Harun Farocki, *Phantom images*, PUBLIC, 29, 2003, Trad. par Brian Poole, 2004. p. 12-22.

2. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, 1931. Trad. André Gunthert. Études photographiques n° 1, novembre 1996.

cette augmentation à un principe d'efficacité technique? Quels nouveaux imaginaires ou nouvelles formes de lucidité nous faudrait-il alors inventer afin d'adapter notre psyché à ces soi-disant nouveaux états de conscience? La logique des images opératoires a dorénavant infiltré non seulement notre façon de prendre des images, mais aussi de les rendre en les organisant et en les partageant automatiquement dans les médias sociaux ou dans les monumentaux répertoires de Google Earth ou Google Street View. Les derniers modèles de caméra Gopro HERO sont notamment équipés de composantes (GPS, altimètre, accéléromètre, horloge) permettant de saisir des données spatiotemporelles en les associant à chaque séquence filmée de manière à en situer le trajet. Nos appareils intègrent conséquemment des ordinateurs croisant la prise de vue avec l'échantillonnage de métadonnées contextuelles et des algorithmes de reconnaissance de forme afin de pouvoir automatiser la chaîne de leur production, de la phase de captation jusqu'à celle de diffusion.

Nous alimentons en conséquence continuellement une infrastructure de visualisation géographique mondiale qui redessine progressivement le champ de vision de notre environnement autant à une échelle locale que globale. Il ne s'agit plus alors de simplement examiner comment la technologie donne la vue aux machines, mais surtout de voir comment cette nouvelle iconographie peut aussi suggérer aux humains de nouvelles façons d'imaginer le monde en totalité ou dans la moindre de ses parties en leur donnant curieusement le sentiment que ses dimensions peuvent se réduire à celle de la sphère intime. Hannah Arendt n'hésite pas à en faire un aspect clé de notre condition moderne:

La découverte de la Terre, la cartographie des continents et des mers, a demandé des siècles et ne s'achève que de nos jours. Ce n'est qu'aujourd'hui que l'homme prend plei-

nement possession de sa demeure mortelle et qu'il rassemble les horizons infinis, jadis ouverts, tentations et interdits, en un globe dont il connaît les contours majestueux et la surface en détail comme la surface de sa main³.

Bien que la géographie nous présente souvent l'espace selon le point de vue en plan de la cartographie, elle se constitue aussi à partir de données recueillies à « hauteur d'homme ». Elle ne se contente pas d'assembler des clichés aériens ou des mesures télémétriques provenant de satellites. Elle examine aussi la surface terrestre horizontalement en y ajoutant des informations invisibles de là-haut. D'ailleurs, depuis les premières mappemondes, les cartes ont d'abord été réalisées à partir de mesures prises au sol ou sur les océans bien avant la naissance de l'aviation et de la conquête spatiale. La logique des déplacements par translation aura donc animé la construction cartographique avant celle permise par l'élévation du point de vue. La géographie étant tout aussi physique qu'humaine, ses deux branches principales correspondent tant aux disciplines des sciences naturelles qu'à celles des sciences sociales. On ne saurait pas la dissocier non plus des arts et des lettres. On a vu apparaître notamment sous l'étiquette de géographie expérimentale une approche critique menée par des artistes tels que Trevor Paglen. Il est d'ailleurs révélateur que ce dernier définisse la géographie d'abord en se gardant à distance de la cartographie:

La géographie contemporaine entretient des relations profondes avec les différents types de cartographie. Les géographes les plus critiques se méfient même, à raison, du point de vue divin sous-tendu dans de nombreuses pratiques cartographiques. Aussi utiles que peuvent être les cartes, elles ne peuvent seulement traduire en de grossières lignes ce qui constitue un espace particulier⁴.

Il préfère ancrer sa méthode dans la lignée d'Henri Lefebvre⁵ selon lequel les humains créent le monde autour d'eux autant qu'ils sont en retour influencés par l'environnement qui les accueille. L'espace se construit en conséquence dans une relation réciproque entre activités intentionnelles et adaptations contextuelles. Cela n'a jamais été aussi vrai qu'à l'ère de l'Anthropocène, alors que notre planète est désormais envisagée presque comme un artefact. Selon Paglen, la géographie expérimentale est une pratique réflexive qui ne peut disjoindre la production culturelle de la production de l'espace. Elle ne se veut pas contemplative mais active, expérimentant conjointement ces deux formes de production afin d'en faire émerger une synthèse menant à de nouvelles organisations spatio-culturelles, sans pourtant garantir un résultat autre que d'essayer de les améliorer. En n'excluant pas la création cartographique, la géographie expérimentale peut engendrer aussi bien des promenades ou des processions, des interventions urbaines ou dans la nature, des installations éphémères ou permanentes ainsi que toutes sortes de représentations paysagères. Quels que soient les moyens employés, il s'agit d'inventer des œuvres qui nous donnent une conscience particulière de l'espace, contribuant ainsi à la faire évoluer selon un dessein aussi politique qu'esthétique car, de l'avis de Paglen, les activités humaines sont inextricablement spatiales et de nouvelles formes de liberté et de démocratie ne peuvent émerger qu'en relation dialectique avec de nouvelles approches de l'espace. C'est d'ailleurs ce que fait l'architecte Laura Kurgan⁶ lorsqu'elle conduit ses recherches artistiques en expérimentant des systèmes d'information géographique (SIG) associés aux technologies de localisation, de télédétection, de cartographie numérique. Elle aborde les données géographiques comme des figures de médiations qu'il faut interpréter justement parce qu'elles sont sujettes, comme toute forme de représentation, à subir des traitements rhétoriques

ou esthétiques. Elles ne sont pas strictement réductibles aux faits qu'elles sont censées mesurer. Elles existent en marge du monde, elles sont « para-empiriques ». On les collige afin de répondre à des fins spécifiques, notamment selon certains intérêts économiques ou politiques. Elles ne sont pas neutres et doivent être traduites afin d'être présentées. C'est pour cette raison que leur existence et usage doivent être débattus selon différents points de vue afin de mieux comprendre quels types d'espaces elles essaient de produire.

C'est dans le même esprit que les membres du programme recherche-création regroupant Caroline Bernard, Nans Bortuzzo, Alexandre Castonguay, Jean Dubois, Alice Jarry et Guillaume Pascale ont proposé des approches artistiques inspirées d'abord par l'imagerie opératoire de Farocki mais aussi, plus largement et au-delà, par l'émergence d'une infrastructure de vision globale qui aujourd'hui conditionne la perception de notre environnement physique, social et politique, afin de suggérer de nouveaux imaginaires de l'espace géographique en l'abordant dans la diversité de ses aspects. Contrairement à une démarche curatoriale habituelle, cet assemblage de propositions artistiques n'a pas été effectué *a posteriori* selon une logique faisant converger des œuvres d'art déjà réalisées. Elle a été initiée à l'inverse, invitant les participants à réagir à une problématique commune tout en sachant très bien que les perspectives de création qui en résulteraient offriraient un éventail d'aboutissements hétérogènes interrogeant tour à tour différentes trajectoires qui dévient de celles associées aux méthodes et conventions militaires, industrielles ou scientifiques.

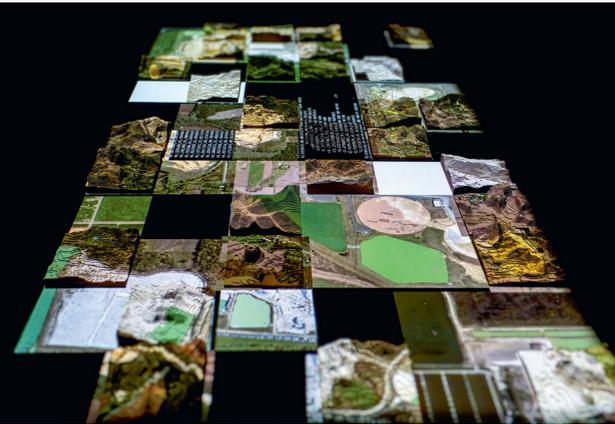
3. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, 1958. Trad. par Georges Fradier, Coll. Liberté de l'esprit, Paris, Calmann-Lévy, 1961.

4. Trevor Paglen, *Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space*, 2009. Dans Nato Thompson (dir.), *Experimental Geography - Radical Approaches to Landscape, Cartography, and Urbanism*. Brooklyn, Melville House.

5. Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, 1974. Coll. Société et urbanisme, Paris, Anthropos.

6. Laura Kurgan, *Close Up at a Distance: Mapping Technology and Politics*, 2013. New York, Zone Books.

Dust Silica



Alice Jarry, *Dust Silica*, 2018, installation vidéo, Vox Centre de l'image contemporaine, Montréal

À la fois application et installation vidéographique, *Dust Silica* (2018) d'Alice Jarry s'appuie sur les modes opératoires d'une infrastructure qui examine, du haut des airs, l'impact socio-environnemental de l'extraction du sable en Amérique du Nord. Alors que cette pratique industrielle a d'importantes répercussions sur la biodiversité, les écosystèmes et les collectivités, l'application répertorie les coordonnées géographiques de carrières et de sablières depuis des bases de données publiques et corporatives. Suivant cet itinéraire, *Dust Silica* parcourt ensuite Google Earth et télécharge des tuiles d'images animées de ces paysages marqués et excavés qui, une fois en galerie, se superposent à des couches topographiques modélisant le relief de ces espaces usés par l'activité humaine.

Alice Jarry: La saisie et la médiation des phénomènes terrestres reposent aujourd'hui principalement sur des technologies de vision, de modélisation et de simulation qui remplacent le travail sur le terrain. Comme le souligne le théoricien des médias Jussi Parikka, "C'est désormais à travers et dans les médias que nous saisissons la terre comme un objet de relations cognitives, pratiques et affectives"⁷. Si des outils comme Google Earth permettent aux scientifiques

d'observer des formations géologiques, atmosphériques et océaniques complexes, ce système de vision planétaire propose – dans un contexte artistique – des moyens inédits d'appréhender de manière critique l'impact de l'activité humaine sur le territoire. Cette infrastructure logicielle induit toutefois de nouveaux rapports avec la spatiotemporalité de l'écorce terrestre: la Terre, qui n'apparaît pas comme une composition picturale fixe et formée d'avance, se coconstruit grâce à la configuration algorithmique d'une base de données, de photographies aériennes et satellitaires, de systèmes d'information géographique et de modèles tridimensionnels. Se donnant à voir *just-in-time*, sur mesure et sur demande, cette image du monde se présente comme une cartographie performative par laquelle le territoire s'agence en même temps que le processus de navigation. En produisant un territoire agrégé en temps réel, c'est-à-dire un cadrage de la Terre qui est compressé, qui n'existe pas au préalable et par lequel l'image fixe fait place à de nouveaux points de vue instables, *Dust Silica* se manifeste selon un agencement dynamique s'affichant *just-in-time*. Si les sites physiques de ces carrières n'ont jamais été expérimentés directement, l'œuvre suggère quand même une forme de vigilance envers une matérialité à risque et pose un regard sensible sur des agencements naturels et culturels qui fragilisent des écosystèmes et des communautés. Liant la temporalité de l'œuvre à de nouvelles formes d'expériences de lieux rendus accessibles par un enchevêtrement d'images, de données et d'algorithmes, *Dust Silica* souligne ainsi le contraste entre l'instantanéité liée aux nouvelles technologies et la temporalité géologique du sable.

Pangée



Caroline Bernard, Damien Guichard et André Girard, *Pangée, atlas de l'effondrement*, 2018

Pangée, atlas de l'effondrement (2018) est une carte imaginaire constituée à partir de coordonnées GPS (Global Positioning System) captées durant un *road trip* de douze mille kilomètres du Québec jusqu'en Californie. Le littoral de l'Amérique du Nord y est complètement redessiné à partir des relevés de positions enregistrés systématiquement le long du trajet effectué par Caroline Bernard et Damien Guichard. En considérant seulement l'espace du bassin visuel perceptible depuis la route, le traitement informatique d'André Girard a permis de transformer la silhouette du continent en une longue bande de terre entourée par des océans où se serait effondré tout le territoire qui aurait échappé au regard des voyageurs.

Caroline Bernard: Ce tracé GPS est une tentative d'enregistrement total, mais malgré le déploiement de ces dix-sept mètres, la mémoire achoppe et reste pleine de failles et de béances. Le territoire dessiné est une Pangée, un continent unique, calculé depuis les limites du relief et de notre champ de vision. Ainsi, le monde est réduit aux contours de la ligne d'horizon, il ne tient plus qu'à un fil qui résiste à une somme toujours croissante d'effondrements. Leur disparition s'inscrit dans le creux de la carte. Ainsi, les choses au-delà du champ de vision, au-delà des capacités de la mémoire, sont en poussière, dissoutes dans l'océan. On croit l'espace d'un moment

le monde cristallisé, enfin fixe mais, effervescent, il se dissout sans cesse, se réduisant à une peau de chagrin seule à la dérive sur la surface du globe terrestre. Ainsi, *Pangée* est une carte réalisée non pas depuis un point de vue synoptique comme dans les cartes classiques, mais depuis un point vivant et en mouvement. La carte porte en elle la trace intrinsèque du déplacement qui la produit. Elle déjoue les limites habituelles de la cartographie puisqu'elle est le croisement de données optiques, le résultat des limites de la vue. Les images restent en latence, couchées dans la potentialité de la carte.

La carte comprend aussi des portions où sont inscrites différentes descriptions et impressions recueillies durant le périple. On y retrouve un itinéraire tracé en rouge où les noms des lieux traversés ont été remplacés par les titres de fragments narratifs racontant ce qui a été vécu pendant le voyage. En mariant la géographie des grands espaces à l'historiographie d'un récit intime, *Pangée* propose ainsi un territoire chimérique où l'échelle du document se confond avec le contenu de sa légende.

7. Jussi Parikka, *A Geology of Media*. Minneapolis, University of Minnesota, 2015.

L'Homme aux caméras



Guillaume Pascale, *L'homme aux caméras*, 2019, installation vidéographique, InterAccess Toronto

L'Homme aux caméras (2018) est une installation vidéographique de Guillaume Pascale comprenant une série de petits écrans autoportants affichant les ombres portées des *trekkers* chargés par Google de capter les images pour Street View le long des sentiers se situant hors des circuits routiers. On peut ainsi suivre leurs silhouettes qui caressent le sol aux quatre coins du monde, de l'Irlande à une île du Pacifique, même jusqu'en Antarctique. En effet, depuis 2014, dans le but d'alimenter la banque d'images de son application, la firme californienne propose un programme de *trekking* accessible à des photographes professionnels, des ONG ou de simples voyageurs qui en font la demande. Équipés d'un sac à dos de presque vingt kilos contenant un dispositif de prise de vue panoramique muni de quinze caméras et d'un système GPS, ces reporters photographiques ont pour mission de marcher à bonne allure et de soigner la posture afin que la machine puisse effectuer ses relevés photographiques en respectant les conditions idéales.

Guillaume Pascale: J'ai souhaité exacerber ces images à l'aide de dispositifs de présentation conçus pour l'occasion. Ils se composent de moniteurs de 4 pouces augmentés d'une lentille de Fresnel, assemblés sur des perches à égoportraits, fixées sur trépieds. Découvrir un nouveau paysage implique la déambulation du visiteur aux prises avec

une forêt d'écrans. Son regard est sollicité, interpellé par les déformations optiques générées par les lentilles de Fresnel. Elles altèrent les échelles, déforment les perspectives, réfléchissent les émissions lumineuses des moniteurs, faussent la distance entre l'œil et l'écran. Un tel paysage électronique tente de reproduire les sensations que pourrait potentiellement procurer une immersion physique dans l'environnement de Street View, une expérience finalement probablement assez éloignée du sentiment de vraisemblance revendiqué par Google.

À partir de ces séries d'images glanées pas à pas, l'artiste a produit des séquences animées au moyen d'un algorithme d'interpolation consistant à évaluer les images intermédiaires successives qui séparent une de la suivante afin de recréer de la continuité dans une suite de photographies détachées. Cette technique est communément employée afin de réaliser des ralentis vidéos très fluides, en opposition à la méthode classique consistant à répéter plusieurs fois la même image. De cette manière, le logiciel interpole les quatre mètres d'espace manquants entre deux images clés saisies par le logiciel. Le résultat produit un effet de *morphing* conférant une allure visqueuse à la texture du paysage.

Guillaume Pascale: Cette instabilité peut nous sembler proche des espaces friables dépeints par l'auteur américain de science-fiction Philip K. Dick dans son roman *Ubik* (1970). Dans un environnement où la temporalité est incertaine, le romancier décrit des lieux fluctuants entre plusieurs états du temps et interroge notre perception de l'environnement où, quelque part, le temps se serait affaissé.

Quatre-vingt-dix ans plus tard, l'installation de Guillaume Pascale fait un clin d'œil complice au film *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, non seulement parce que dans l'une et l'autre on voit l'opérateur se promener avec sa caméra sur le dos, mais aussi parce que la méthode analytique du documentaire se mêle étroitement à la forme éclatée du cinéma expérimental.

timeScape ()



Jean Dubois, *timeScape ()*, 2018, vidéogramme extrait de l'installation médiatique

Le film perpétuel *timeScape ()* (2018) de Jean Dubois nous fait suivre les efforts d'un pilote de drone ajustant inlassablement la position de sa caméra volante afin qu'elle puisse toujours le placer devant l'objectif. Plongé dans l'obscurité, son environnement n'est cerné par aucun horizon, aucune profondeur de champ. Conséquemment sans ces indices, le pilote, pourtant bien ancré au sol, apparaît curieusement flotter dans l'image selon les mouvements inversés de la caméra qui semble, du coup, solidement fixée en l'air.

Jean Dubois: À l'ère de l'égoportrait, si l'usage du *selfie stick* n'est pas suffisant pour accroître l'arrière-plan de nos souvenirs de voyage, nous pouvons utiliser certaines caméras embarquées sur des drones qui nous suivent à la trace sans nous perdre de vue dans le décor. On comprend rapidement que ces égoportraits suggèrent également des «géoportraits» qui ne servent pas simplement à s'autoreprésenter, mais aussi à «s'égolocaliser» en nous plaçant au milieu du champ de vision un peu comme le fait le point bleu qui nous situe toujours au centre des cartes interactives de notre téléphone intelligent.

Autour de la tête du caméraman de *timeScape ()* voltige une série de nombres qui circulent comme le ferait une nuée d'insectes à laquelle

on ne pourrait pas fausser compagnie. D'ailleurs, le bruit lancinant des quatre moteurs de l'engin nous donne l'impression que nos oreilles ont été plongées en plein cœur d'un essaim d'abeilles. En y regardant de plus près, nous reconnaissons graduellement que les données qui s'agitent pêle-mêle autour de lui affichent l'année, le mois, le jour, l'heure, la minute et la seconde actuels. L'environnement épuré proposé par *timeScape ()* se structure ainsi davantage à partir de repères temporels plutôt qu'à partir de frontières spatiales. Il en va de même du GPS qui fonctionne fondamentalement à partir de données et de dispositifs temporels (éphémérides, horloges atomiques) orchestrés en continu afin de comparer les temps de propagation des signaux électromagnétiques échangés entre ses satellites, ses stations terrestres et les récepteurs intégrés à tous les appareils de localisation que nous utilisons. Une erreur d'un millième de seconde dans le processus peut ainsi correspondre à un décalage de trois cents kilomètres sur le terrain. Le système se doit donc d'être précis au milliardième de seconde pour également compenser les effets des lois de la relativité qui peuvent représenter un écart de quelques millièmes de seconde par jour et conséquemment d'une dizaine de kilomètres quotidiennement. L'espace calculé par le GPS se mesure donc paradoxalement à partir d'une analyse chronométrique.

Jean Dubois: Enfermé dans le flux éternel d'un présent complètement vide, le personnage de *timeScape ()* est laissé à lui-même dans une existence qui tourne en rond. À l'instar de certaines situations austères et satiriques dépeintes par Samuel Beckett, on y retrouve un discours autoréférentiel qui ne mène nulle part. Ce portrait sans paysage propose une histoire sans fin selon une logique absurde qui détache l'espace du temps qui passe.



Vue partielle de l'exposition *5Ws* de Nans Bortuzzo à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal, 2019

L'exposition *5Ws* collige et cartographie les questionnements de plus d'un demi-million d'Américains en répertoriant vingt millions de leurs requêtes de recherche sur le Web. Ces informations récoltées par AOL pendant plusieurs mois à l'insu de leurs auteurs ont été anonymisées et rendues publiques en 2006. Après avoir mis la main sur ces archives, Nans Bortuzzo a analysé leur contenu afin de dévoiler les inquiétudes intimes exprimées par ces internautes en catégorisant leurs interrogations selon la méthode journalistique des 5Ws: *Who, What, Where, When, Why*.

Nans Bortuzzo: Nos informations personnelles sont aujourd'hui disséminées dans les réseaux sociaux et dans les banques de données. Selon le sociologue Antonio Caselli, la notion même de vie privée change de visage. De droit individuel, elle deviendrait l'objet d'une négociation collective. Puisque nos données sont désormais multidimensionnelles, elles incluent inévitablement des informations sur nos interactions sociales et engagent des tiers. Notre vie privée est encadrée dans un tissu social, et aujourd'hui «il n'y a rien de plus collectif qu'une donnée personnelle»⁸.

L'analyse du réseau sémantique correspondant au vocabulaire de cette archive a permis à l'artiste de visualiser l'importance des relations de proximité entre chaque terme en faisant apparaître les principales thématiques abordées dans les requêtes. Ces affinités ont délimité ainsi des sujets plus ou moins dominants les uns par rapport aux autres. Huit thématiques en ont émergé, couvrant un large spectre de préoccupations à propos de la sexualité, la famille, le divertissement, la consommation, l'éducation, le travail, la santé et les traitements médicaux. D'autre part, plusieurs sous-thèmes dont la ségrégation raciale, la religion, l'accès au crédit ou l'immigration s'entremêlent un peu partout sur la carte.

Nans Bortuzzo: L'imagerie qui découle des algorithmes de cette analyse sémantique est capable de cartographier à la fois un terrain social et politique. Ce réseau nodal permet ainsi de rendre visibles certains aspects cachés de la réalité vécue aux États-Unis. Sans dessiner le territoire géographique comme tel, cette représentation s'apparente à un nouveau type de topographie qui, à l'image du rhizome, puise sa signification à partir de considérations plus abstraites et philosophiques⁹.



Tablées d'Alexandre Castonguay et Sophie Perry, repas performatif, Université Concordia, 2018

Dans le cadre du projet de repas performatifs *Tablées*, Alexandre Castonguay a conçu une assiette dont la forme particulière est façonnée à partir d'un jeu de données climatiques recueillies sur la planète depuis cent cinquante ans, soit au début l'ère industrielle. La surface ondulée obtenue par l'agencement des polygones provenant de la synthèse des résultats offre une assise précaire aux aliments que l'on ose y déposer, particulièrement lorsqu'ils sont de nature plutôt liquide. Ainsi, Castonguay nous propose d'investir la matérialité de nos accessoires domestiques afin de réinventer leurs usages en les transformant en quasi-objets désobéissants tels qu'a pu les imaginer José Saramago¹⁰. Il s'agit pour lui de combler notre déficit d'attention face au dérèglement climatique là où l'on ne s'y attend pas. En guise de dessert, il aime servir dans ses assiettes une glace végane au charbon activé qui en fondant laisse une «empreinte de carbone» sur la porcelaine étincelante avant de fuir sur la table et de s'incruster entre les dents des convives.

Alexandre Castonguay: La pratique de la géophagie se définit comme l'ingestion de la terre chez les individus. À une plus grande échelle, je l'apparente à l'appétit gargantuesque de nos sociétés, particulièrement

occidentales, pour les ressources terrestres. La contextualisation d'un des plus anciens ensembles de données sur le réchauffement climatique, ainsi que l'analyse de son intégration dans une pratique artistique, me permettent de soulever les problématiques qui découlent de la saisie des données et de leur accumulation, des opérations liées à leur représentation, des motivations comme des résultats obtenus.

Un peu à l'image du zoom cosmique structurant le film *Power of Ten* de Charles et Ray Eames¹¹, le changement proportionnel inscrit dans l'assiette d'Alexandre Castonguay mesure le cosmos à partir de l'échelle d'un repas sur l'herbe. On peut y voir un moyen d'attirer l'attention sur des enjeux dont l'ampleur est encore difficile à imaginer dans le cadre de la vie quotidienne. C'est pour cette raison que cette prise de conscience doit émerger directement dans notre environnement domestique, c'est-à-dire en plein cœur de notre univers géographique le plus intime.

*

L'ensemble des propositions réalisées lors de ce programme de recherche-crédation n'aborde pas seulement le statut stratégique des images opératoires en les déplaçant du cadre de «l'inconscient visible» des machines vers celui de la subjectivité humaine, il implique aussi le difficile problème de montrer leur potentiel esthétique en les confrontant aux conventions imaginant l'espace géographique. Comme ce fut le cas avec la photographie à la fin du XIX^e siècle, puis avec le cinéma et la télévision durant le XX^e siècle, ce nouveau type d'images remet en question, au XXI^e siècle, l'idée même que l'on se fait du monde. Ces propositions nous incitent à reconsidérer les principes esthétiques et les méthodes de création actuellement en vigueur en regardant les images et les espaces qu'elles représentent non plus comme des choses tangibles et fixes, mais plutôt comme des processus instables, hybrides et non finis.

8. A. Casilli et P. Tubaro, La vie privée et les travailleurs de la donnée, 2018, 22 janvier. *Le Monde*. <https://www.casilli.fr/2018/01/22/la-vie-privee-et-les-travailleurs-de-la-donnee-le-monde-22-janv-2018/>

9. Nathalie Casemajor-Loustau, Les topographies du pouvoir de Mark Lombardi: l'œuvre dans la carte. *Espace Sculpture*, 2013, n° 103-104, p. 12-16.

10. José Saramago, *Quasi-objets*, 1978. Trad. Claude Fages. Paris, Points, 2000.

11. Charles & Ray Eames, *Powers of Ten: A Film Dealing with the Relative Size of Things in the Universe and the Effect of Adding Another Zero*, 1977. Pyramid Films.