



HAL
open science

Google Street View comme domaine d'actions : éléments pour une conduite

Guillaume Ertaud

► To cite this version:

Guillaume Ertaud. Google Street View comme domaine d'actions : éléments pour une conduite. Sciences de l'Homme et Société. 2016. dumas-02368801

HAL Id: dumas-02368801

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02368801>

Submitted on 18 Nov 2019

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Sous le sceau de l'Université Européenne de Bretagne

Université Rennes 2

Arts : pratiques et poétiques

Master Arts et Technologies Numériques

Google Street View
comme domaine d'actions :
éléments pour une conduite

Guillaume ERTAUD

Sous la direction de Nicolas THELY

2016

Remerciements

Mes remerciements vont dans un premier temps à Nicolas Thély, pour m'avoir aiguillé dans la marche de ce travail, et m'avoir conduit vers un champ de références fécond.

En second lieu, je remercie mes proches pour m'avoir soutenu, Laurence, Basile, Thomas et Lucile.

Enfin, je remercie le personnel de l'école nationale supérieure d'architecture de Nantes, notamment Claudia Enrech pour son soutien. Un remerciement tout particulier au personnel de la bibliothèque de l'ensa Nantes.

Sommaire

Introduction	4
Street View : un système d'information	8
État du système	8
Un système à l'œuvre	22
Terrain et <i>faux terrain</i>	42
Simulation et illusion	43
Le faux comme milieu	49
Éléments pour une conduite	60
Corpus artistique	60
Cadre théorique	77
Conclusion	95
Bibliographie	100
Annexes	105
Table des matières	157

Introduction

D'octobre 2013 à janvier 2014 le Contemporary Art Museum of Raleigh présentait l'exposition *Surveying the terrain*¹, dédiée aux relations entre art contemporain et techniques cartographiques croisées aux questions politiques que soulèvent le contrôle visuel des espaces publics et privés. Parmi les dix artistes présentés, le photographe Doug Rickard expose quelques images de sa série *A New American Picture*, dont la particularité est d'avoir été réalisée à même l'écran de l'ordinateur connecté au système d'information géographique Google Street View. En complément à l'information délivrée par la page Internet du CAM of Raleigh, un lien pointe vers une exploration virtuelle de l'exposition mise en ligne par ... Google Street View. Ainsi, les images de Rickard sont rendues visibles par le moyen même qui les a produites. Cette situation, pour inédite qu'elle puisse être, renseigne *a minima* sur la capacité du système d'information Street View à occuper un rôle certain dans la fabrique et la diffusion des images dans l'environnement informationnel. Sa capacité à l'auto-référence, additionnée à l'ambition du projet qui rejoint celle de l'entreprise de gestion de l'information Google, l'installe dans une position singulière : il suffirait de s'y pencher pour avoir accès à une totalité du monde en image.

Quand Rickard prend position devant son écran pour produire ses images, plutôt que d'aller battre le terrain de son pays, il crédite le système d'information d'une capacité à témoigner d'une réalité socio-spatiale (Rickard, 2015, p. 162). Incidemment, ce déplacement pose question du rôle que peut prendre un système d'information géographique dans la mise en image des lieux. Au regard du large déploiement de Street View, cumulé à son accès grand public, quelles conséquences les images ainsi produites ont-elles sur l'imagibilité des espaces construits ? Cette question constitue le point d'ancrage initial de la recherche dont ce mémoire rend compte.

¹« Surveying the Terrain at CAM Raleigh will explore how ten contemporary artists are using maps, mapping technologies, cartography, surveying, science and politics to create artworks. Renowned artists in the exhibition include Vik Muniz, Trevor Paglen, David Maisel, Mishka Henner, Doug Rickard, Matthew Jensen, Clement Valla, Laura Kurgan, Maya Lin and Alfredo Jaar. This exhibition includes photography, sculpture, light installation and video », dossier de presse, [en ligne] accessible à <<http://camraleigh.org/wp-content/uploads/2013/09/Surveying-the-Terrain-at-CAM-Raleigh-Oct-4-Jan-13-2013.pdf>>, consulté le 18 mai 2016.

À l'évidence, Street View est dominé par une modalité d'accès au réel structurée par l'image, notamment photographique. Cet état de fait rappelle ce que Régis Durand signalait en 1995, faisant le constat d'une « accentuation spectaculaire, au cours des trente dernières années, du caractère *imagique* de la culture occidentale. » (Durand, 1995, p. 142). En référence à un texte de Robert Smithson, Durand inscrit chez cet artiste une appréhension d'un certain état du monde « après la photographie », dans le sens où il y aurait un *avant* et un *après* la photographie.

Dans cette imagicité généralisée, la photographie occupe une place importante, sous une forme ou sous une autre, même si elle tend de plus en plus à être concurrencée ou déplacée par l'image électronique. Cette situation paradoxale (à la fois de permanence et d'éloignement progressif) fait que certains tendent à voir dans la photographie une quasi *nature*, un état premier, “naturel” de notre culture, et donc un matériau de départ dont l'artiste peut alors faire usage en se l'appropriant et en le transformant, sans qu'il devienne pour autant “photographe”. (Durand, p. 142)

Un peu plus loin, Durand revient sur l'« imagicité » et la relie à une forme de mémoire des lieux. Il relate une expérience personnelle de fréquentation d'un lieu précis de Paris, un de ceux qu'Eugène Atget a photographié au début du XX^e siècle, et dont la pratique quotidienne enclenche la remémoration de l'image :

Il y a en effet dans cette vision des choses un caractère répétitif : elle est faite d'apparitions et de disparitions, de passages et de retours, de variations incessantes de la distance (temporelle et spatiale). Et aussi, une profonde instabilité de l'esprit, une sorte de bovarysme topographique. À peine posé quelque part, le regard est ailleurs, il voit de l'ailleurs. Mais ce qui pourrait n'être que labilité, incertitude, est constamment contrebalancé par des opérations de l'esprit, une dialectique, une reprise des contraires, qui font de cette expérience une véritable forme de pensée . (Durand, p. 157)

Le mouvement, dans le temps et dans l'espace, semble construire une expérience en propre, déterminée par sa condition photographique.

Le registre d'image auquel la photographie appartient est déterminé, tout au moins dans sa réception, par sa nature indicielle. Voir d'après – ou au travers – une photographie, reviendrait à voir sans elle, en apparence. Nous pouvons nous rappeler avec Hubert Damisch combien cette configuration est intégrée chez ceux qui la pratiquent : « L'art – ou l'astuce ? – du photographe consisterait-il, pour une part, à nous laisser ignorer que la boîte obscure n'est pas “neutre”, et que sa structure n'est pas indifférente ? » (Damisch, 2001, p. 10).

À l'opposé de cette pratique, celle de Michael Snow se caractérise notamment par une attention à l'incidence des techniques d'images sur qu'elles font paraître.

La plupart du temps, lorsque nous regardons une photo dans un journal ou dans un magazine, nous allons droit à son sujet, moi comme les autres. Mais pour prétendre à être ce qu'on appelle “de l'art”, la photographie n'a pas seulement besoin de grands sujets, elle doit permettre au spectateur de prendre conscience des étonnantes transformations que subit un sujet pour devenir photo. (Snow, 1999, p.99)

Travaillant la photographie dans la lignée de ceux qui, selon Régis Durand, voient dans ce médium « un état premier, “naturel” de notre culture » (Durand, 1995, p. 142), Snow élabore avec elle une œuvre qui touche aux conditions de l'expérience menée par son biais. L'attention portée à la manière dont l'action se déroule constitue un axe de son travail : « J'essaie de faire attention à : “comment une chose en amène une autre” ; plus précisément : “comment une action en amène une autre”. » (Snow, 1978, p. 49)

Dans la suite de l'intérêt que porte Snow au « comment », au déroulé des actions dont la photographie peut être le terrain, il nous semble opportun de saisir cet angle pour aborder la question de l'image des lieux d'après Street View. Quand Doug Rickard affirme travailler à une nouvelle image de l'Amérique dans une filiation photographique, un nouveau territoire est implicitement désigné. En quoi Street View constitue-t-il un domaine d'action ? Interroger les modalités du déroulement du travail qui y mené est l'objet principal du présent propos.

En tant que système d'information géographique, Street View fait partie de la suite des services proposés par Google, dont le domaine d'activité général touche à la gestion de l'information sur les réseaux interconnectés. Au regard de la portée des activités de Google, de leurs dimensionnements à l'échelle globale, en quoi Street View participe-t-il au projet de l'entreprise ? Comment la mise en image des lieux en contexte informationnel opère-t-elle et d'après quels modèles ? Si l'on peut aisément mesurer le déploiement de Street View depuis 2007 par les chiffres avancés par l'entreprise, comment évaluer le degré d'appropriation de ce mode d'accès à l'information géographique ?

Street View se différencie d'autres systèmes d'information géographique par la position qu'il octroie à son utilisateur. C'est par le biais d'une simulation d'un déplacement, sous condition de photographies panoramiques, qu'est proposé l'accès aux configurations spatiales. Le point de vue programmé par le système est générique. Dès lors, quelles sont les conditions d'une expérience spatiale via une simulation ? Dans quelle mesure la nature simulée du système – simulation double : celle propre au modèle informatique, et d'une image photographique assemblée en panoramas – est-elle en capacité de constituer un terrain à même de livrer des éléments constitutifs d'une conduite ?

La réalisation d'images depuis de Street View suppose d'en adopter le point de vue, et par suite la mise en forme programmée par le système. Si l'expérience menée à son bord n'est pas

sans convoquer le sujet au présent de son action, pour autant, à quelles conditions le maniement du dispositif permet-il d'en altérer le point de vue ? Afin d'enquêter sur les éléments d'une conduite d'une production d'images à partir de Street View, il a été déterminé un échantillon de trois pièces situées dans le champ artistique et littéraire, qui ont en commun de convoquer le système d'information comme une mise à l'épreuve. Au travers d'entretiens menés avec les artistes/auteurs de ces pièces, il s'agira de faire état de leurs pratiques comme des analyses en acte du système.

Afin de parvenir à une qualification plus fine du domaine d'action que constitue la pratique d'images à partir de Street View, les éléments issus de l'analyse croisée des entretiens seront rapprochés de notions empruntés à deux références théoriques : l'une permettant d'appréhender Street View sous l'aspect d'un appareil d'enregistrement, l'autre concourant à en retracer l'action depuis l'aire du virtuel.

Né d'un questionnement sur les conditions photographiques de Street View, ce travail prend la forme d'une enquête visant à identifier les éléments d'une conduite. Comment, et à quelles conditions, adopter le point de vue de Street View ? Comment déroger à la nature programmée du système tout en tenant compte de sa disposition à reconsidérer le moyen convoqué pour le faire ? Au regard du matériel analysé, quelles notions sa fréquentation amène-t-elle à requalifier ?

1 Street View : un système d'information

L'intérêt que porte ce travail à la production d'images au contact d'une interface d'information géographique grand public, suppose de situer cet outil au regard du contexte qui l'a produit, et par suite de faire état de ses caractéristiques. Aussi nous faut-il l'aborder par ce qui le constitue, depuis son rôle dans l'accès à l'information géographique tel que Google l'ambitionne, jusqu'à l'évocation des productions qui ont pu le précéder, en passant par une description de la technique embarquée et de l'interface côté utilisateur.

Street View est par nature un outil à activer, son fonctionnement est dépendant des requêtes que l'utilisateur lui soumet. En conséquence, la caractérisation de cet outil doit aussi en passer par une observation de ce qu'il produit. Il s'agira donc de mesurer l'incidence du déploiement de ce dispositif depuis trois situations : la recherche universitaire, l'espace public, la production de contenus culturels.

1.1 État du système

Le présent travail se donne pour objet de poser des repères au cœur d'une pratique artistique dont la caractéristique première est de se constituer à partir d'un système d'information géographique grand public. Son trait particulier est d'avoir été conçu, développé et maintenu non par une puissance publique dans le but d'organiser et de distribuer la connaissance d'un territoire, mais par une entreprise privée spécialisée dans la recherche d'informations sur Internet : Google.

Bien qu'il ne s'agisse pas ici de faire état en détail des caractéristiques de cette vaste entreprise multinationale située dans le secteur de l'économie de la connaissance, il convient néanmoins de situer l'application Street View au regard notamment des objectifs de cette entreprise.

1.1.1 Une ambition motivée

Fondée en 1997 par Larry Page et Sergey Brin, la société Google émerge au milieu d'une période de montée en puissance de l'Internet grand public. Son secteur d'activité concerne alors essentiellement celui de la recherche d'information et c'est par la mise en place du service de moteur de recherche que Google est lancé. Avec l'accroissement permanent des ressources électroniques au cours des années 1990, la pertinence des résultats de recherche

devient un enjeu majeur dont se saisit Google pour asseoir son activité.

Dès son origine il y a quinze ans [en 2010], dans la tête bien faite de deux étudiants de Stanford, Sergey Brin et Larry Page, s'est imposée en effet la nécessité d'indexer l'intégralité des sites du world wide web pour les faire passer sous le rouleau scanneur de leurs algorithmes. (Kyrou, 2010, p. 14)

Pour atteindre cet objectif Larry Page est assez clair sur le périmètre d'action que s'est fixé son entreprise : « Notre ambition est d'organiser toute l'information du monde, pas juste une partie » (Kauffmann, 2010).

Pour parvenir à son objectif, l'entreprise Google a mis en place, outre son moteur de recherche, un ensemble de produits qu'elle classe en sept catégories : Web , Google mobile, Activités commerciales, Médias, Géo, Recherche spécialisée, Loisirs et travail, Réseaux sociaux². À la seule lecture de cette liste, il apparaît clairement que l'entreprise Google poursuit son l'objectif initial en diversifiant son offre pour se positionner en passage obligé de toute activité qui concerne de près ou de loin Internet, qu'elle s'adresse à des particuliers, à des structures publiques ou à des entreprises.

Pour qualifier le positionnement de Google face au monde de l'information et le dimensionnement de la portée de son activité, le journaliste et essayiste Ariel Kyrou produit une lecture du mastodonte de l'information qu'est devenue Google en lui attribuant une volonté quasi divine de régner sur la planète Internet :

Autrement dit : Google agit comme s'il ne faisait qu'un avec la toile, la transformant en un monde parallèle à notre monde physique, tenant à la fois de la nouvelle bibliothèque de Babel et de la simulation grandeur nature de la Terre. Et cette planète numérique n'est rien d'autre, en définitive, que l'ombre informationnelle intégrale de notre Terre et de ses savoirs depuis la nuit des temps. (Kyrou, 2010, p. 126)

Selon Kyrou, ce projet de développement à l'échelle planétaire du numérique s'incarne notamment dans l'implication de Google dans plusieurs projets dont deux qui se positionnent comme outils d'accès à des données géographiques :

Ainsi faut-il interpréter son titanesque chantier de numérisation des bibliothèques de nos

²Listes des produits proposé par Google : Web : Moteur de recherche , Google favoris , Google chrome , Google mobile, Google mobile, Recherche pour mobile, Google maps pour mobile ; Activités commerciales : Adsens , google pour les pros , Admob ; Médias : Google livre , Acutalités , Google recherche d'images , Google recherche de vidéos ; Géo : Google maps , Google earth ; Recherche spécialisée : Recherche personnalisée Google, Google Tendances des recherches, Google Scholar ; Loisirs et travail : Gmail , Google Drive , Google Docs , Sheets , Slides , Google Forms , Dessins , Google Sites , Agenda , Google Traduction ; Réseaux sociaux : Google+, Blogger, Google Groupes, Hangouts. Cf. [en ligne], accessible à <www.google.com/intl/fr/about/products>, consulté le 15 mai 2016

civilisations, son achat d'un satellite pour améliorer les performances de Google Earth ou les parcours de ses centaines de Google Cars partout dans les rues du monde pour en photographier les coins et les recoins à 360 degrés, monter Google Street View – et en profiter accessoirement pour capturer quelque donnée... (Kyrou, p. 126)

L'amplitude de la couverture géographique de Google Earth et Google Maps corrobore la visée énoncée par Larry Page de travailler à l'échelle du tout. Cette échelle d'intervention est régulièrement avancée comme un objectif de l'entreprise. En conséquence Google investi en 2004 le champ de l'information géographique en rachetant la société Keyhole et lance son service de cartographie Google Maps. À partir de 2007, Street View lui est associé dans le but de permettre une visualisation de lieux à différentes finalités, commerciales notamment. Dans un article relatant la genèse et les paramètres techniques de Street View, l'équipe d'ingénieurs en charge de ce projet rappelle que l'initiative est le fait de Larry Page qui, lui-même construisit un prototype de ce que sera la Google Car :

Il y a quelques années de cela [article publié en 2010], Larry Page, co-fondateur de Google, fit, en voiture, le tour de la baie de San Francisco, et réalisa une captation vidéo de plusieurs heures en visant les façades des immeubles. Sa motivation : la mission de Google est d'organiser l'information mondiale, et la rendre universellement accessible et utile, et ce genre d'images réalisées au niveau de la rue en contient une énorme quantité. (traduction libre) (Anguelov *et al.*, 2010)

Le lien ici établit entre le projet Street View et son potentiel de vecteur d'information est directement associé à l'ordre de grandeur visé par Google : « l'information mondiale,[...] universellement accessible et utile » (Anguelov *et al.*). Face à cette ambition de l'universel, dont dénote Street View, Ariel Kyrou fait appel à la notion de « mégaloscopie » empruntée à Virilio :

L'urbaniste et penseur Paul Virilio a raison de déceler dans Google Earth la marque d'une "mégaloscopie, c'est-à-dire une vision du monde qui est aujourd'hui l'équivalent de la mégalomanie d'hier. Voir le monde entier, c'est quelque chose de fou, non pas au sens pathologique, mais au sens perceptif. Voir le tout, d'une certaine façon, cela ne participe que de la métaphysique. Du divin. Voir le tout, ce n'est pas athée..." Et cela assassine tout le mystère de la recherche, non pas virtuelle mais in situ, les pieds collés au sol, tournés vers l'inconnu, les yeux jetés vers la découverte... (Kyrou, 2010, p. 23)

Cette approche, marquée par une tonalité critique, se retrouve par ailleurs dans l'ouvrage *The Googlization of Everything* de Siva Vaidhyanathan (Vaidhyanathan, 2011). Pour sa part, il cherche à mettre en évidence l'impact de la présence de Google dans le quotidien des activités de ses usagers et sa capacité à bouleverser nombre d'activités dont celles qui ont une portée

publique. Quelques pages sont consacrées à Street View et c'est sous l'aspect de son assimilation à une technique de contrôle et de surveillance que porte l'essentiel du propos³.

L'ambition de Google le porte à proposer des solutions de traitement et d'accès à l'information dimensionnées à une échelle globale. C'est à ce niveau que se situe notamment les projets Google Earth, Google Maps et son parent Street View, tous trois empruntant la voie des systèmes d'informations géographiques déployés habituellement par des structures publiques.

Luc Vincent, ingénieur responsable du projet Street View pour Google, situe le contexte de la création du dispositif d'orientation spatiale dans l'émergence de l'offre cartographique en ligne : « Depuis la création de MapQuest.com en 1996, les systèmes de cartographie en ligne ont rapidement connu un succès planétaire. Google Maps prenant en charge les frais, les nouvelles applications de cartographie sophistiquées AJAX (Asynchronous JavaScript et XML) ont commencé à apparaître en 2004. » (Vincent, 2007, trad. libre). Il note l'importance que prend dans ce cadre l'image aérienne :

Ce qu'on appelle le GéoWeb s'est développé avec ce type d'images, offrant une valeur considérable aux activités telles que les ventes immobilières, les assurances, la gestion environnementale, la gestion des affaires municipales, les urgences, et les forces de l'ordre, tout en facilitant la vie des internautes. Pourtant, les images souffrent d'un manque de détails, et la visualisation des bâtiments et des rues d'en haut peut être déconcertant. (Vincent, trad. libre)

Dans le but de compenser le manque de précision de l'imagerie aérienne, et afin de permettre d'accroître la demande d'activités commerciales notamment, le projet Street View prend en charge l'accès à l'information visuelle à niveau de la chaussée :

Pour résoudre cette limitation, Google a lancé la fonctionnalité Street View dans Google Maps en mai 2007. L'idée est très simple: fournir une interface qui peut afficher des images au niveau de la rue de manière naturelle, et qui permet une navigation pratique entre les images sans perdre le contexte de la carte. (Vincent, trad. libre)

La complémentarité de Street View à Google Maps est ici clairement établie, tout comme l'est l'objectif de proposer un mode intuitif de relation aux images de la rue.

En prenant en charge par l'image l'accès à l'information géographique, Street View est totalement conforme aux objectifs de Google et participe à suppléer aux limites visuelles des images satellites. Ainsi Street View prend place dans une logique de mise en image de la surface du globe en assurant une continuité entre la vue aérienne et la vue au sol. Google ira

³ Cf. chapitre 3 « The Googlization of us. Universal surveillance and unfracstructural imperialism », sous-partie « Street View and the universalization of surveillance », p. 98-107. Nous y reviendrons dans le point 1.2..2.1.

même jusqu'à renverser le mouvement en proposant un accès en image à la lune ! ⁴

1.1.2 Description du système

1.1.2.1 Prémices

En l'état actuel de la recherche, les documents consultés permettant d'établir une brève généalogie de Street View sont le fait d'auteurs impliqués dans le projet. Malgré le peu de distance qu'ils permettent de prendre avec les faits relatés, ils constituent néanmoins une des rares matières disponibles.

Selon Luc Vincent, ingénieur responsable du programme Street View chez Google, le projet serait né d'une initiative de Larry Page, co-fondateur de Google (cf. *supra*). Dans un entretien vidéo réalisé à l'occasion d'une exposition au Computer History Museum en 2011⁵, ce même Luc Vincent donne quelques informations complémentaires relatives à la suite de l'initiative de L. Page :

Il [Larry Page] avait collecté sept heures de capture vidéo via une caméra embarquée en conduisant dans le secteur de la Baie de Stanford et donna le tout à Marc Levoy à Stanford [incompréhensible] en lui demandant de faire quelque-chose d'intéressant avec. Lorsque j'entrais chez Google, dès le premier jour, le projet de mon 20 % fut de travailler avec cette équipe de Stanford pour que ça marche. (transcription libre à partir de la vidéo 00:00:46 à 00:01:07).

Vincent établit ici le lien entre la captation vidéo réalisée par L. Page et l'équipe du chercheur et enseignant Marc Levoy à l'université de Stanford⁶. L'équipe en question est réunie autour du projet *CityBlock*⁷ et hébergée au sein du Computer Graphics Laboratory du M.I.T. . Le court texte de présentation du projet confirme les propos de Luc Vincent et précise quelques éléments :

Ce projet débuta vers mars 2001, lorsque Larry Page, co-fondateur de Google, nous confia une bande vidéo qu'il avait réalisé en conduisant dans le secteur de la Baie, il

⁴Développé avec la NASA, ce projet met en œuvre des vues immersives, des données audio et des descriptions réalisées par différentes missions d'exploration lunaires. Cf. [en ligne] accessible à <http://www.nasa.gov/home/hqnews/2007/sep/HQ_07195_Google_Moon.html>, consulté le 6 mai 2016.

⁵Cet entretien vidéo est accompagné de la mention suivante : « This video appears in the Computer History Museum exhibit "Going Places: Google Maps with Street View," 2011. » Cf. [en ligne] accessible à <https://youtu.be/Z4JIdviGh_w> , consulté le 8 mai 2016.

⁶Marc Levoy est Professor of Computer Science and Electrical Engineering. Sa succincte présentation indique qu'il a travaillé pour plusieurs projets Google, dont Street View, mais aussi pour le projet Glass. Cf. [en ligne] accessible à <<http://graphics.stanford.edu/~levoy/>>, consulté le 15 mai 2016.

⁷« The Stanford CityBlock Project: multi-perspective panoramas of city blocks » , Cf. [en ligne] accessible à <<http://graphics.stanford.edu/projects/cityblock/>>, consulté le 15 mai 2016.

nous mit au défi d'inventer un moyen de réduire la vidéo en quelques images. [...] La méthode que nous avons élaborée pour résoudre le problème a été appelée "panoramas multi-perspectives" [...] Nous avons proposé un projet de recherche sponsorisé par Google pour développer l'idée, financé en novembre 2002. [...] Le projet a pris fin en juin 2006 et sa technologie a été utilisée dans Google StreetView. (The Stanford CityBlock Project, 2013, trad. libre).

La demande que Page adresse à l'équipe, rapportée ici, tient dans l'idée de compacter ou réduire la vidéo à quelques images (« a way to summarize the video with a few images »). Bien que ce ne soit pas indiqué, il est fort probable que cette demande de passage d'une séquence vidéo à une série d'images photographiques soit liée à la nécessité d'alléger le poids des éléments visuels à télécharger, et ainsi d'adapter le projet au faible débit de l'Internet à l'époque. Les travaux initiés dans le cadre du projet *CityBlock* aboutiront à la mise au point d'une technique d'images à perspectives multiples en milieu urbain notamment.

Suite à cette période de recherche entre l'équipe de Levoy et l'équipe de Vincent, Google déploie le service en ligne à compter de mai 2007⁸.

En l'état actuel et selon les chiffres avancés par Google, Street View couvre sept continents, plus de soixante-cinq pays, pour plus de onze millions de km parcourus.

1.1.2.2 Éléments techniques

Concernant les moyens techniques mise en œuvre dans le déploiement de ce projet, nous nous appuyons sur l'article « Google Street View: capturing the world at street level » (Anguelov *et al.*, 2010) évoqué précédemment. Nous retenons de cet article les points nécessaires à une compréhension globale du dispositif. Le niveau de détail retenu est fonction des attentes de ce présent travail, à savoir saisir les effets de la vue immersive sur un corpus de travaux artistiques. Nous proposons une traduction libre de quelques extraits de cet article, afin de rendre plus accessible la compréhension des termes techniques notamment.

L'équipement du véhicule nécessaire à la captation des données image et de position a fait l'objet de plusieurs versions.

La version prototype fut un SUV [sport utility vehicle] avec caméras, lasers, GPS et plusieurs ordinateurs. L'idée était de tout faire en une fois. Une Chevy van fut équipée

⁸ Phases de lancement de Street View : « Mai 2007. Google Maps présente les premières photos Street View de cinq villes des États-Unis : New York, San Francisco, Las Vegas, Miami et Denver. Aujourd'hui, des images Street View sont disponibles pour plus de 50 pays. Juillet 2008. Street View est disponible pour l'intégralité du parcours du Tour de France 2008. C'est la première fois que des images Street View sont utilisées en Europe. Août 2008. Street View est disponible dans plusieurs villes du Japon et d'Australie. C'est la première fois que Street View fait son apparition en dehors des États-Unis ou de l'Europe. » Cf. : [en ligne] accessible à <<https://www.google.fr/about/company/history>>, consulté le 9 mai 2016.

de laser avant et arrière, de deux caméras vidéos hautes vitesse, de huit caméras hautes résolutions assemblées en rosette, et d'un ensemble d'ordinateurs pour enregistrer les données connectés à vingt disques durs cadencés à 500 Mbytes par seconde. Cet équipement permit de réaliser quelques captations. Ce type de véhicule et son équipement ne pouvait être déployés à grande échelle. Très rapidement, vient l'évolution à la troisième génération du véhicule, dite "lite" en sélectionnant des composants standards : caméra basse résolution, connectée à un PC standard et un seul disque dur. Ce véhicule fut utilisé pour réaliser un grand nombre d'images aux États-Unis, en Australie, en Nouvelle-Zélande et au Japon. (Anguelov *et al.*, 2010)

Le dispositif de captation a été adapté à différentes unités véhiculaires : la voiture, le trolley, le vélo tricycle, et le sac dos. (Anguelov *et al.*)

Pour la génération suivante, mise au point d'un système de caméra panoramique baptisé R5 ; système monté sur un mat qui peut s'escamoter pour passer sous les ponts ; c'est cette version qui a couvert un grand nombre de zone. La rosette R5 est composée de 8 caméras avec capteurs de 5 mégapixels de type CMOS, et une objectif fish-eye sur le dessus pour capturer les niveaux supérieurs des bâtiments. La R7 est composée de 15 capteurs identiques au R5 mais sans le fish-eye, pour obtenir des images hautes résolution et accroître le champ de vision. Le relevé de la position du véhicule est importante pour l'expérience de navigation. (Anguelov *et al.*)

Le positionnement du véhicule est essentiel afin d'y associer les panoramas à haute résolution. Pour cela, un GPS est associé à un encodeur de roue et à un capteur de données de navigation inertielle. Un algorithme est appliqué pour affiner le positionnement de trajectoire. (Anguelov *et al.*)

Du côté utilisateur, les panoramas à 360° sont la partie la plus populaire. Les différents terminaux informatiques ont pu tirer partie de images pour proposer une visite en mode immersive des rues. Il est intéressant d'enrichir les images de marqueurs afin de, par exemple, localiser un commerce local, chercher un itinéraire, ou faire une recherche d'un bien immobilier. En croisant les données 3D collectées, celles issues de Google Maps, et les images Street View, on obtient des images enrichies d'annotations. Par ailleurs, il est possible d'intégrer des données issues services de photos externes comme Panoramio, FlickrR. Ce type de pont entre Google et les contenus générés par les utilisateurs est destiné à unifier la navigation entre images géolocalisées. (Anguelov *et al.*)

Street View est doté d'un mode de navigation "click-to-go", spécifique à Street View, et qui permet à l'utilisateur de naviguer d'une position 3D à la suivante, à l'aide de sa

souris en activant des zones sensibles présentes à l'image. Une carte simplifiée apparaît à l'image. (Anguelov *et al.*)

Les images visibles par l'utilisateur sont générées par un processus de calcul. Les images sont d'abord assemblées en panoramas et adaptées aux différents niveaux de zoom. En fonction de celui-ci, le chargement du panorama est partiel ou intégral. Ensuite vient l'étape de floutage des visages et des plaques d'immatriculation, qui requiert une somme de calculs importants.⁹ (Anguelov *et al.*)

1.1.2.3 Description de l'interface

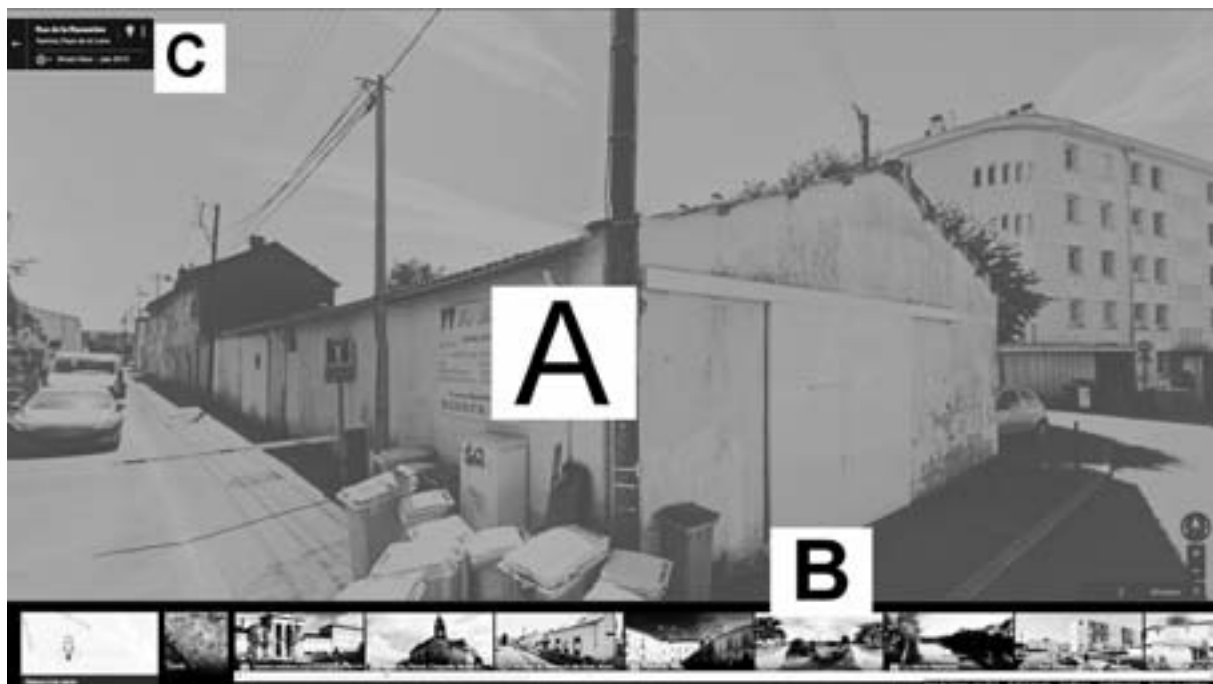
Les éléments de description suivants tiennent compte de l'état actuel de l'interface au moment de la rédaction de ce mémoire. L'équipement informatique employé est un ordinateur de bureau standard connecté à Internet. Le navigateur utilisé est Firefox version 46.0.1. L'interface a été utilisée avec un autre navigateur (Chrome), aucune différence apparente n'a été relevée.

Le service Street View est distribué via le service de cartographie Google Maps, et c'est par son intermédiaire que se fait l'accès. La fenêtre de Google Maps occupe l'intégralité du navigateur. En bas à droite, l'activation d'un cartel permet de générer un ensemble d'images montrant des vues photographiques relatives au positionnement géographique du système. Un pictogramme, sous la forme d'une figure humaine stylisée jaune, est également affiché sur ce cartel. Au survol de la souris sur ce pictogramme, une information est délivrée : « Parcourir les images Street View ». Pour ce faire, il convient de glisser et de déposer le pictogramme sur la carte. Cette action génère sur la carte un tracé bleu indiquant les zones couvertes par Street View, à la suite de quoi l'affichage de la carte disparaît et apparaît la fenêtre Street View proprement dite.

La fenêtre du navigateur en version Street View est composée de plusieurs zones. La zone principale A (cf. schéma page suivante) affiche l'image panoramique assemblée. À l'aide du pointeur de la souris, il est proposé d'effectuer différents mouvements de balayage de l'image permettant ainsi de faire défiler la vue panoramique à 360° ; on notera que le panorama n'est jamais visible dans son intégralité, et sa vue est parcellisée. Certaines zones sensibles au passage du pointeur permettent de passer d'une position géolocalisée à une autre. Une seconde zone B, plus ramassée et occupant une bande horizontale située au bas de l'écran, est composée de plusieurs éléments visuels contextuels. Un cartouche « Retour à la carte » permet de réactiver la carte ; il permet aussi de déplacer le pictogramme jaune symbolisant un personnage sur la carte et

⁹Un autre article, traitant de la procédure de floutage automatisée, précise le taux de réussite du processus : « En soumettant un échantillon d'images extraites de Google Street View à un système totalement automatisé, nous sommes en capacité de flouter plus de 89 % des visages, et 94 à 96 % des plaques d'immatriculation. » [en ligne] accessible à http://static.googleusercontent.com/media/research.google.com/en//archive/papers/cbprivacy_iccv09.pdf, trad. libre, consulté le 9 mai 2016.

d'explorer ainsi différentes zones géographiques en affichant simultanément la vue sur la zone principale. Un cartouche « Earth » permet de basculer vers la vue aérienne. Une suite d'une dizaine d'imagettes affiche des images Street View figées de lieux situés à proximité ; au clic sur ces pavés d'images, la zone principale affiche la zone correspondante. La seconde zone est escamotable à tout moment. Juste au dessus de cette zone sont situés deux outils nécessaires à la navigation : le + et le – du zoom et un pictogramme en forme de boussole dont l'activation permet d'effectuer un balayage rapide du panorama. Enfin, une troisième zone C située en haut à gauche de l'écran. Sous la forme d'un petit pavé, elle affiche l'adresse du positionnement, un pictogramme sous la forme d'un plot qui permet de revenir à l'affichage de la carte, et la date de la prise de vue affichée dans la zone principale ; à noter à ce sujet, qu'en fonction de la disponibilité, des vues antérieures sont accessibles, la vue la plus récente est affichée par défaut.



Fenêtre principale de Street View.

1.1.3 Les antécédents

Selon les propos de l'équipe Google en charge du développement de Street View, l'initiative du projet est due à Larry Page et remonte au début des années 2000. Sans chercher à situer ce projet au regard d'autres systèmes de collecte et de restitution d'informations géographiques par l'image pour

en établir de possibles liens causaux, il convient néanmoins de mentionner ici deux opérations voisines qui le précèdent. L'une concerne un objet multimédia réalisé aux États-Unis au tournant des années 1980. L'autre, plus ancienne, pris forme à la fin du XVIII^e siècle en Europe, pour se développer jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Pour l'un comme pour l'autre cas, il s'agit de faire état, via ce rapprochement, de la convergence de la simulation du déplacement par des artifices techniques et de la mobilisation du registre visuel pour ce faire.

1.1.3.1 *Movie Map*

À la fin des années 1970 et aux débuts des années 1980, le M.I.T (Massachusetts Institute of Technology) se voit être le lieu d'expérimentations qui font converger simulation informatique, image et information géographique.

En 1978, Peter Clay soutient un mémoire de recherche dans le cadre de ses études au Département d'Urbanisme et d'Aménagement du M.I.T. Intitulé *Surrogate travel via optical videoscopic* (Clay, 1978), ce mémoire est réalisé sous la direction de Nicholas Negroponte, professeur en infographie. Le résumé le présente ainsi :

Cet article décrit un système qui renseigne un utilisateur sur l'itinéraire à suivre dans une zone inconnue. L'utilisateur perçoit le tracé de l'itinéraire via un affichage séquentiel d'images prises le long du chemin qu'il a lui-même définit. Le système, couplé à la mémoire tampon d'une carte graphique et à un mini-ordinateur dédié, s'appuie sur les capacités du vidéodisc et en explore les possibilités. Le but du système est double : 1) démontrer le potentiel informatique de l'assistance par commande graphique, 2) augmenter la connaissance du champ de la cartographie cognitive. (Clay, trad. libre)

Ce mémoire traite des capacités du support vidéodisque optique comme capacité de stockage de données images vidéo et de données d'informations, le tout interfacé sur un fond de plan. Il décrit le principe d'un projet d'orientation spatiale qui réunit sur un écran un plan du MIT couplé à des séries d'images continues. Le système est doté de fonctions interactives qui permettent à l'utilisateur de déterminer son chemin au préalable et ainsi de faire paraître à l'écran des séries d'images relatives à la position occupée sur le plan. Les relations entre le plan et l'image d'une part, et les fonctionnalités d'interaction dont est doté le système d'autre part, conduisent à établir un lien significatif entre ce projet et les principes de base de Street View. Le mémoire se conclut sur l'idée d'un voyage au travers de la carte :

Ce système tente d'assister l'utilisateur dans la compréhension de son environnement. Il invite à l'exploration. Celui qui l'utilise effectue une sorte de voyage dans l'espace cartographié. Cette visite permet de connaître la zone géographique. Si bien que se

rendre dans cette région, c'est comme revenir dans un endroit connu. (Clay, trad.libre)

On notera par ailleurs que le titre du mémoire renseigne sur la valeur de substitution dont relève ce voyage via vidéodisque.

Les actes de la septième conférence annuelle du SIGGRAPH¹⁰, qui s'est déroulée en 1980, font paraître un article d'Andrew Lippman, chercheur au laboratoire Architecture Machine Group du M.I.T., titré « Movie-maps: An application of the optical videodisc to computer graphic » (Lippman, 1980). On y retrouve le principe décrit sommairement par Peter Clay, mis à l'épreuve d'une expérimentation sans que le lieu de tournage soit explicitement nommé. En voici le résumé :

Une carte interactive et dynamique a été élaborée à l'aide de la technologie du vidéodisque, et permet à l'utilisateur de se déplacer par simulation dans un endroit inconnu. L'utilisateur, à la fois pilote et lecteur de la carte, est en présence de séquences d'images réalisées image par image, faiblement échantillonnées, qui recomposent l'imagerie réelle d'un lieu, ou encore d'images de synthèses générées par ordinateur de ces images. Le lecteur peut contrôler la vitesse, le parcours, l'angle de vue et le mode de présentation de ces informations, et ainsi parcourir la zone. De plus, il peut accéder à des données auxiliaires spatialisées et mémorisées dans les bâtiments ou dans les lieux dans l'environnement. Cette carte de base est améliorée dans le but de fournir non seulement des vues topographiques, mais aussi une représentation plus sensible et visuellement plus achevée d'un environnement par le traitement d'images optiques et électroniques. (Lippman, trad.libre)

On notera la nature simulée du déplacement proposé à l'expérience de l'utilisateur positionné en conducteur/lecteur de carte. Il est ainsi en mesure de contrôler les paramètres de ce déplacement, d'interagir avec des données spécifiquement situées sur la carte. L'association de l'image et des données telles qu'elle interagissent à la demande de l'utilisateur en fonction d'un trajet établi sur une carte, pose les principes de l'expérience spatiale que Street View déploiera à une grande échelle. La capacité du système à établir un lien entre la visualisation simulée d'espaces urbains et la transmission d'informations les concernant préfigure en grande partie ce que Street View déploiera via Internet.

L'article de Lippman ne signale pas le lieu de l'expérimentation dont il rend compte. Une recherche complémentaire conduit sur le site Internet de l'artiste Michael Naimark et en particulier sur un de ses articles : « Aspen the Verb: Musings on Heritage and Virtuality » (Naimark, 2006). Il renvient en détail sur l'expérience de tournage d'un film à Aspen au Colorado qui sert de base visuelle au vidéodisque dont l'article précédemment cité de

¹⁰ Pour Special Interest Group on Computer Graphics, cf. «SIGGRAPH History».

Lippman traite. L'équipe qui réalisa ce film était composée de Andrew Lippman, chef de projet, John Borden, cinéaste, Stan Syzaki, étudiant au MIT, et Michael Naimark, artiste. Le projet est lié au laboratoire Architecture Machine Group du M.I.T. dirigé par l'architecte Nicholas Negroponte et financé par des fonds de l'agence de recherche de l'armée américaine (DARPA Cybernetics Technology Office). Naimark mentionne la première initiative de Peter Clay comme préalable à ce tournage et indique que le film a alors été réalisé en format 16 mm. Spécificité de ce tournage, des captations sonores ont été réalisées en complément. Réalisé image par image, le film est étendu à toutes les rues d'Aspen ; en complément des images historiques sont jointes au film sous forme de photographies.

Sans chercher à démontrer un lien de causalité entre les expériences menées au M.I.T. autour des cartes filmées interactives et le dispositif que met en place Google au début des années 2000, il est néanmoins permis de constater qu'un même élan les traverse. L'environnement universitaire du M.I.T. n'est certainement pas pour rien dans ce croisement, Larry Page y ayant étudié.

1.1.3.2 Panorama, Cosmorama

En prenant un peu de distance avec une période marquée par la montée en puissance des outils liés à la modélisation informatique, tout en portant attention à la forte sollicitation du regard dans Street View comme principe structurant de l'illusion du déplacement, la question des antécédents trouve matière à réponse dans le panorama. On a pu constater combien le principe d'exploration des images sur le mode panoramique compte pour fabriquer le point de vue immersif, mais aussi comment l'ambition de Google traverse aussi cet outil : non seulement voir à distance mais aussi tout voir.

En tant que lieu, et en tant que technique d'image, le panorama est une construction – du point de vue du bâti comme du point de vue de l'illusion produite – dédiée à l'exercice du regard. Dans son *Essai sur l'histoire des panoramas*, publié en 1891, Germain Bapst attribue à l'écossais Robert Barker la paternité du panorama : « La découverte de Robert Barker est constatée par le brevet d'invention qui lui fut accordé le 19 juin 1787 » (Bapst, 1891). Il en décrit le principe :

Le panorama est une peinture circulaire exposée de façon que l'œil du spectateur, placé au centre et embrassant tout son horizon, ne rencontre que le tableau qui l'enveloppe. La vue ne permet à l'homme de juger des grandeurs et des distances que par la comparaison ; si elle lui manque, il porte un jugement faux sur ce que sa vue perçoit. (Bapst, p. 8)

Depuis cette fin du XVIII^e jusqu'au début du XX^e siècle, le panorama va conquérir de nombreuses villes européennes et américaines.

Lieu de mise en scène du regard sur fond d'expérience simulée, le panorama est investi à la fois comme un art du spectacle et comme un support à la connaissance. L'historien François Robichon note cette double caractéristique et suggère un lien entre le panorama et les dispositifs d'information modernes :

Le dispositif panoramique, générateur de l'illusion, va être l'objet d'un double discours qui tentera de le formaliser comme art et comme savoir. [...] En inaugurant un nouveau mode de communication où l'essentiel du message réside dans son mode de transmission, le panorama préfigure l'ère des *mass media*. » (Robichon, 1985, p.79)

La forte fréquentation des panoramas¹¹ tout au long de XIX^e siècle en fait un lieu fréquenté par tout type de population, de ce fait il constitue un canal privilégié pour diffuser des connaissances : « Nous vous devons le double avantage de voyager très économiquement et de connaître les villes les plus intéressantes [...], une espèce de connaissance géographique aussi curieuse qu'instructive » (extrait du *Moniteur Universel*, 8 septembre 1799, cité par Robichon, p. 80). Parmi les sujets représentés sur les toiles des panoramas, les scènes urbaines des grandes capitales occupent une large place ; les reconstitutions de scènes exotiques – l'appel du lointain –, ainsi que d'épisodes historiques cultivant le sentiment national, sont également bien présentes. L'exposition universelle de Paris en 1900, point culminant de son succès, en fait un outil majeur de divertissement et support promotion et de publicité. À terme, ce succès pose la question du recours à l'artefact : « À ses heures de gloire, le spectacle connut des chiffres d'affluence étourdissants. Et c'est bien sur ce désir "historique" de s'illusionner qu'il faut s'interroger. » (Robichon, p.66) Ce questionnement sur le rôle joué par l'artifice dans la relation au monde est également posée par l'historien Bernard Comment :

Par son dispositif, le panorama réalise un désir particulièrement vif au XIX^e siècle, celui d'une maîtrise absolue qui procure à chaque individu le sentiment euphorique que le monde s'organise autour et à partir de lui, un monde dont il est en même temps séparé et protégé par la distance du regard. Un double rêve de totalité et de possession se trouve assouvi, qui fonctionnera comme un encyclopédisme au rabais. (Comment, 1993, p.9)

Le monde simulé à portée de regard s'ouvre au public du panorama. Lieu de déploiement de l'artefact dans un espace clôt, il déplace le spectateur par le recours à l'illusion.

Même si le développement du panorama au cours du XIX^e siècle a pu faire naître des variantes importantes – le Diorama, avec une large place donnée aux successions de décors ; le Maréorama avec sa toile peinte en mouvement ; le Cinéorama avec le recours à des projecteurs ; etc. –, toutes ont en commun le principe d'un débordement de la perception

¹¹Pour les seuls panoramas parisiens, Robichon cite ces chiffres : en 1805, 6 panoramas enregistrent 50000 entrées par an; en 1885, 12 panoramas enregistrent 2 à 300000 entrées/an. Robichon, 1985. p. 72.

visuelle par le recours à l'assignation du corps du spectateur dans une position déterminée. Si il a y sensation de déplacement, c'est bien par le regard que le mouvement se joue.

Parmi ces déclinaisons plus ou moins spectaculaires, le Cosmorama, projet à la dimension plus modeste, et rarement évoqué, constitue un cas intéressant de recours au regard en vue de produire un effet de dépaysement. Pour en présenter le principe, l'historien de médias Erkki Huhtamo cite un document publicitaire : « L'idée était de créer une “magnifique et intéressante collection des plus célèbres monuments de l'Antiquité et des siècles modernes, ainsi que des villes et des sites les plus remarquables des quatre parties du monde” »(Huhtamo, p. 146). Le Cosmorama « ou la promenade pittoresque autour du monde » (Huhtamo, p. 145) est localisé à Paris, dans le quartier du Palais Royal, et ouvre ses portes au public en janvier 1808, pour les fermer en 1832. À la différence des panoramas, la position du spectateur n'est pas soumise à un dépassement du regard, auquel prépare le cheminement effectué dans le bâtiment avant d'accéder au promontoire. Dans le cas du Cosmorama, le spectateur est invité à observer des tableaux, au travers d'un système optique constitué de lentilles, provoquant ainsi une mise à distance entre le tableau et le spectateur¹². Le parcours effectué par le spectateur le conduit de poste d'observation en poste d'observation, la succession des regards vers les tableaux suppose sa participation active. Au déplacement mental qu'engendre la vue des tableaux via l'optique répond celui du corps.

Cette promenade d'une lentille à une autre constituait une sorte de voyage de substitution qui, grâce à l'imagination du visiteur, devait permettre de sortir des frontières physiques étroites du Cosmorama pour atteindre les dimensions de l'histoire universelle. [...] Le projet tombait à point nommé, et se voulait une réponse à la demande public pour des images qui soient capables de décrire et des restituer virtuellement les différentes régions du monde. (Huhtamo, p. 147)

L'attrait pour le lointain, dont dénote aussi le panorama, trouve dans le Cosmorama une réponse qui ne se produit pas dans l'absence du corps, malgré que le voyage proposé soit de l'ordre d'une substitution.

Le Cosmorama proposait certes des déplacements virtuels – une série d'ailleurs – mais son dispositif fonctionnait différemment. [...] Pour examiner les vues, les corps devait s'arrêter momentanément ; les déplacements induits n'étaient transmis qu'aux yeux. L'alternance entre mouvement et stase corporelle se prolongeait tout au long de l'expérience, à mesure que le spectateur se déplaçait d'un poste d'observation à un autre. (Huhtamo, p. 151)

¹²En l'absence de documents précis sur la structuration du Cosmorama – autres que des articles qui le commentent –, Huhtamo procède par comparaison avec un équivalent à Londres, ouvert en 1808.

L'expérience du visiteur du Cosmorama ne procède pas d'une immersion continue de la perception. L'agencement des tableaux, même s'il contribue à faire plonger le regard dans une matière visuelle, produit une perception pseudo-immersive à laquelle le spectateur est conduit à souscrire s'il veut en ressentir l'effet. Son consentement est nécessaire s'il veut voyager par substitution.

Développé par Google et par une équipe de chercheurs du M.I.T. au début des années 2000, Street View est un produit d'orientation spatiale par l'image combiné au service de cartographie Google Maps. Situé dans la continuité d'expériences technologiques au croisement de la vidéo, des supports numériques et la simulation 3D, Street View déploie à l'échelle planétaire un accès à l'information géolocalisée dont l'expérience situe l'utilisateur dans une situation pseudo-immersive. L'offre d'un voyage par substitution via les réseaux interconnectés mobilise fortement le registre visuel en proposant une visualisation des espaces par balayage d'images assemblées en panoramas. Cette sollicitation du regard comme vecteur de déplacement n'est pas sans rappeler le principe qui structure le panorama tout au long du XIX^e siècle. L'appel du lointain et la soif du regard trouvent dans le panorama un lieu qui combine art de la mise en scène et diffusion publique de connaissances. Cette équation semble trouver dans Street View une possible actualisation.

1.2 Un système à l'œuvre

Après avoir posé quelques repères permettant de caractériser le système d'orientation spatiale Street View au sein de l'entreprise Google, en tant que technique mais aussi en tant qu'offre de service, il convient d'évoquer ce dispositif depuis le point de vue de son usage et des ses effets.

L'axe principal de l'activité de Google est situé dans la fourniture de services dans le contexte des réseaux interconnectés. L'ambition de se situer à un niveau global en a fait un incontournable de l'Internet. Ce positionnement, on l'a vu, le rend suspect d'une trop forte emprise sur des pans très divers d'activités, à commencer par tout ce qui touche au traitement de l'information et de la connaissance. L'implication de Google dans le domaine de l'information géographique, via Google Earth et Google Maps est avéré, et Street View figure parmi les outils par lesquels Google se rend indispensable.

Prenant acte du déploiement de cet outil à une grande échelle, il s'agit de chercher à réunir quelques indices qui témoignent de son implication, et ceci en suivant trois pistes. La première tentera de mesurer l'incidence de Street View dans le champ de la recherche en sciences sociales et en sciences pour l'ingénieur. La seconde rendra compte de situations de conflits liées au déploiement de Street View dans l'espace public. La troisième cherchera à délimiter les contours d'un corpus de pratiques de production de contenus culturels à partir de Street View.

1.2.1 Dans la recherche

Il est à noter que le choix de viser une palette disciplinaire large, et non de restreindre au seul domaine dans lequel se situe ce présent travail, tient à la dimension ouverte que constitue l'expérience de Street View. Ce système d'information géographique a de possibles applications dans différents domaines, dont nous cherchons à déterminer les points de convergence.

Pour tenter de cerner à grand trait la présence de Street View dans le domaine de la recherche en sciences sociales et en sciences pour l'ingénieur, le choix arrêté a été de procéder à une recherche documentaire. Pour ce faire, deux moteurs de recherche dédiés ont été sélectionnés : Isidore, et theses.fr. Le premier¹³ est limité aux sciences humaines et sociales, quant au second¹⁴, il n'est borné par aucune restriction disciplinaire. Pour sonder ces deux ressources, le critère « Google Street View » (entre guillemets) a été utilisé en tant qu'expression afin d'écartier les réponses concernant l'un ou l'autre des trois mots. Dans le cas de la recherche via Isidore le critère *Mémoires, Thèses et HDR* a été activé pour ne générer que des réponses qui y sont liées. Ce choix limite la recherche documentaire à des travaux académiques, quand bien même de nombreux autres documents – articles de revues, carnets de recherche par exemple – auraient pu être traités ; néanmoins il s'agit là d'effectuer un sondage qui cherche à mesurer une tendance au sein d'ensembles homogènes. Les deux moteurs effectuent, dans la mesure où ils ont accès à la totalité des documents, des recherches en texte intégral ; les occurrences ont pu ainsi être relevées à différents endroits du texte. Notre attention s'est portée sur deux indicateurs : d'une part la discipline associée au document repéré, et d'autre part son intitulé.

Ces deux requêtes ont produit 71 réponses ; les doublons – theses.fr recense aussi les travaux du champ SHS – ont été supprimés.

1.2.1.1 Premier indicateur : la discipline

Un ensemble de vingt-quatre disciplines ressort de l'interrogation des deux moteurs. La désignation des disciplines utilisée s'en tient à celle des moteurs de recherche interrogés, même en cas de désignations proches ; à titre d'exemple Sciences de l'information et de la communication et

¹³« ISIDORE est une plateforme de recherche permettant l'accès aux données numériques des sciences humaines et sociales (SHS). Ouverte à tous et en particulier aux enseignants, chercheurs, doctorants et étudiants, elle s'appuie sur les principes du web de données et donne accès à des données en accès libre (open access). » Ce moteur permet des recherches en texte intégral. Cf. [en ligne] accessible à <<http://www.rechercheisidore.fr/apropos>>, consulté le 22 mai 2016.

¹⁴« theses.fr est le moteur de recherche des thèses de doctorat françaises. theses.fr recense toutes les thèses soutenues depuis 2006. Il vise à donner sur le web un point d'entrée : à toutes les thèses de doctorat en cours de préparation en France ; à toutes les thèses de doctorat soutenues en France, quel que soit le support matériel de la thèse (document papier, numérique, édition commerciale...) ; aux personnes et organismes en lien avec ces thèses. » Cf. [en ligne] accessible à <<http://www.theses.fr/apropos.html>>, consulté le 22 mai 2016.

Information et Digital Humanities mentionnées comme deux disciplines différentes, sont répertoriées comme telle ; il en va de même pour la discipline Représentations.

Liste des disciplines classées par ordre alphabétique

architecture
 art et histoire de l'art
 arts plastiques
 droit
 éducation
 géographie
 histoire
 information et digital humanities
 informatique
 instrumentation et informatique de l'image
 linguistique
 littérature
 mécanique et génie civil
 morphologie mathématique
 non renseigné
 optimisation et sûreté des systèmes
 représentations
 robotique
 sciences de l'information et de la communication
 sémiotique
 sociologie
 télécommunication
 traitement du signal et des images
 urbanisme et aménagement
 vision pour la robotique

Trois disciplines sur les vingt-quatre recensées se détachent nettement.

<i>discipline</i>	<i>nombre d'occurrence</i>	<i>valeur</i>
géographie	12	17 %
informatique	10	14 %
histoire	5	7 %

Ensuite viennent les disciplines : *Art et histoire de l'art*, *Droit*, *Mathématiques*, *Sciences de l'information et de la communication*, *Sociologie*, *Vision pour la Robotique* qui sont toutes mentionnées à trois reprises. *Éducation* et *Instrumentation et informatique de l'image*

apparaissent deux fois. On notera que neuf des soixante-et-onze réponses ne sont pas affectées à une discipline ou catégorie précise.

En l'état de ce constat, les disciplines qui forment le trio de tête de ce sondage déterminent, pour Street View, une trame d'action fortement marquée par la géographie. Même si à partir de ces quelques indices il est malaisé d'extrapoler, ce versant géographique confirme le lien de ce système d'information à la familles des SIG. Le recours à l'image photographique, qui plus est lorsqu'elle est mise en scène sur le mode panoramique, n'est cependant pas usuel dans les outils de ce type. La discipline informatique émerge assez logiquement parmi les champs les plus travaillés. L'histoire quant à elle colore ce trio de discipline en renforçant la part des sciences humaines parmi les champs où se manifeste Street View.

1.2.1.2 Second indicateur : l'intitulé

note : l'intégralité des intitulés est consultable en annexe 1, p. 106-109

Les intitulés des travaux de recherche font partie des éléments d'information exploitables pour leur capacité à renseigner de manière très synthétiques sur le contenu ; certains semblent y parvenir mieux que d'autres. Néanmoins, il est intéressant de remarquer la récurrence de certains mots et de la nombrer. L'absence des mots *Google*, ou *Street View* parmi les soixante-et-onze intitulés est à signaler. Les mots repérés n'ont pas été déterminés a priori ; c'est leur récurrence qui les a fait émerger.

<i>mot</i>	<i>occurrence</i>
urbain	12
3D	7
mobile/mobilité	7
modèle/modélisation	7
espace	6
image	6
vision/visible	5
ville	5
virtuel/virtualité	4
cyber (préfixe du type <i>cyber-espace</i>)	3

Il ne s'agit pas ici de se lancer dans une analyse sémantique, mais de prendre acte de la récurrence de certains mots dans les titres, qui permet d'esquisser les contours d'un contexte d'application de Street View. Certains mots ont la particularité de croiser des disciplines ; par exemple le mot *urbain* croise aussi bien l'histoire que les mathématiques ; *mobile/mobilité* rencontre aussi bien la géographie que la robotique.

Parmi les dix mots repérés, il est possible de procéder à des rapprochements. Additionnés, les mots *urbain* (ou *urban* en anglais) et *ville* comptent dix-sept occurrences. À eux deux ils relient des intitulés aussi différents que « Fabriquer la Rome fasciste. L'action de l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni (INA). Investisseur immobilier et financeur de l'aménagement urbain » ; « La ville numérique exposée : Internet au service de la flânerie » ; ou encore « De l'immersion à l'habiter dans les mondes virtuels : le cas des villes dans Second Life ». De la même manière, l'association des mots *vision/visible* et *image* – en ce sens qu'ils engagent la perception visuelle – réunie onze occurrences et se retrouvent, par exemple, dans les titres suivants : « Estimation de pose de grands blocs d'images panoramiques issues de systèmes de numérisation mobile » ; « Les zombies et le visible, ce qu'il en reste : une pratique artistique de la hantise cinématographique » ; « Interstitialités et virtualité – une approche dialogique des anamorphoses et des images doubles dans l'art contemporain ».

<i>mot</i>	urbain	3D	mobile/mobilité	modèle/modélisation informatique	image
<i>disciplines</i>	histoire	vision pour la robotique	histoire	histoire	traitement du signal et des images
	géographie	traitement du signal et des images	information et digital humanities	informatique	mathématiques
	mécanique et génie civil	robotique	robotique	traitement du signal et des images	informatique
	vision pour la robotique	mathématiques	télécommunication	mathématiques	instrumentation et informatique de l'image
	mathématiques	instrumentation et informatique de l'image	géographie		arts plastiques
	informatique				
	sémiotique				
	urbanisme et aménagement				

Rapprochements mots/ disciplines

En l'état de ce sondage réalisé à partir de documents de recherche il ressort que Street View croise différentes disciplines – vingt-quatre disciplines ou catégories – et, incidemment, relie les sciences humaines et sociales aux sciences pour l'ingénieur. En ce sens, sa présence peut être tenue comme un indicateur de recherches travaillant à la croisée de champs disciplinaires. Ce constat n'est pas sans rappeler le positionnement universitaire du travail de Peter Clay évoqué précédemment – il réalise son projet dans le cadre du département d'urbanisme du M.I.T, et participe au tournage d'un film dans une équipe pluridisciplinaire –, dont on a pu constater le rôle dans l'émergence de l'idée d'une carte filmée interactive enrichie d'information.

1.2.2 Dans l'espace public

« Il y a cinq siècles, l'invention de l'imprimerie grâce à Gutenberg, rendait les livres et la littérature scientifique accessibles à un large public. Depuis cette date, aucune autre invention que Google n'a modifié aussi profondément l'accès à l'information. » (Vise & Malssed, 2006, p.1) C'est par ces mots que s'ouvre le livre *Google story*, dont le contenu retrace les étapes de développement de l'entreprise, et en dresse un portrait assez élogieux. Le parallèle entre les deux « inventions » situe d'emblée Google dans le rôle, déjà évoqué précédemment, d'organisateur de toute l'information du monde¹⁵. L'ambition de Google s'adapte à la taille du réseau dont elle entend être un carrefour incontournable. Face à cette aspiration à gérer une totalité, de nombreux pans d'activités sont touchés, à tel point que des critiques émergent régulièrement faisant état des capacités de Google à recouvrir de son pouvoir tout ou partie des affaires de la planète. Faire état des usages de Street View revient à tenter de cerner sa réception dans un sens large, au travers notamment des conflits que l'appétit de Google suscite.

1.2.2.1 *Googlisaton* du monde

En 2011, Siva Vaidhyanathan, publie *The Googlization of Everything*, ouvrage qui traite d'un monde sous l'influence de Google. Selon, lui le géant de la gestion de l'information mondialisée n'est pas seulement un fournisseur de système par lequel transite l'information. Par le fait même que l'information et la connaissance doivent en passer par son infrastructure, Google agirait sur la structuration des données, et par conséquent sur le contenu dont le récepteur ignorerait qu'il en porte l'empreinte. Google ne se contenterait plus de transmettre les informations, il en conditionnerait la réception chez l'utilisateur. Pour Vaidhyanathan, la *googlisation* désigne l'infiltration des procédures de Google dans de nombreuses sphères :

La Goolglisation touche trois pans majeurs des sociétés humaines : nous (effets de Google sur nos informations personnelles, nos habitudes, opinions et jugements) ; le

¹⁵« Notre ambition est d'organiser toute l'information du monde... », Kauffmann, “Google”, *op. cit.*

monde (au travers de la globalisation d'une forme étrange de surveillance, que je nommerai un impérialisme d'infrastructure) ; et la connaissance (par ses effets sur l'utilisation des grands corpus des connaissances accumulés dans les livres, bases de données en ligne et le Web). (Vaidhyanathan, 2011, p. 2, trad. libre)

Ces trois facteurs – « us », « the world » et « knowledge » – seraient ce par quoi Google agirait pour étendre sa sphère d'influence. L'échelle individuelle – le « us » entendu comme un de chacun de nous – constitue une porte d'entrée importante ménagée Google pour gérer l'information et, surtout en dégager des revenus. Une large partie des produits *offerts* à l'internaute se font au prix d'un coût indirect :

Avec Google, c'est donc le consommateur qui paie un prix négatif pour que son double, l'utilisateur, puisse utiliser sans contraintes et sans coûts les services du moteur de recherche. [...] Google est devenu le symbole de l'économie numérique et, au sein de celle-ci, de l'économie relationnelle. (Perri, 2013, p.107)

L'effet de Google se mesure à l'échelle individuelle, dans les relations quotidiennes des utilisateurs :

Ancré dans la vie quotidienne, Google semble soudain être devenu indispensable. Des millions d'internautes, parlant plus d'une centaine de langues, l'utilisent quotidiennement et considèrent que Google et Internet ne font plus qu'un. Grâce à un ordinateur ou à un téléphone mobile, Google permet à chacun de trouver immédiatement des informations sur n'importe quel sujet. (Vise & Malssed, 2006, p.1)

Pour le journaliste et essayiste Ariel Kyrrou, Google a tout d'un dieu, tout aussi puissant et omnipotent qu'il semble échapper à la critique. Filant la métaphore d'un dieu haut perché – son implication à donner à voir le monde depuis la vue satellitaire ferait de lui un élément d'essence divine – Kyrrou fait état de sa propre dépendance au *cloud*¹⁶ pour mener ses affaires courantes :

Ces outils de mon ubiquité, en dialogue permanent avec le ciel de l'informatique, pour reprendre la métaphore du *cloud computing*, ont des facultés sans commune mesure avec les possibilités, fort limitées, de ma plume à l'encre violette ou même de mon ordinateur sans Internet. Ils font de moi un mini-dieu, mais un mini-dieu qui ne serait que le locataire de son enveloppe omnipotente. (Kyrrou, 2010, p. 6)

Face à la puissance de Google et à sa propension à se rendre indispensable, selon Kyrrou l'utilisateur est dans l'ambivalence d'une relation qui suscite à la fois méfiance et fascination :

Cette ambition a quelque chose de fascinant, à l'image des sentiments qu'éveille en beaucoup

¹⁶Le *cloud* désigne un ensemble de fonctionnalités de traitements informatiques dont l'essentiel des opérations s'effectue via un réseau distant.

d'entre nous Google Street View. Une voix intérieure a beau nous susurrer que ce n'est qu'une reproduction réaliste des villes et demain des régions du monde entier, que ce n'est et ne sera jamais l'équivalent du monde réel, nous ne pouvons nous empêcher de nous y balader, ne serait-ce que pour voir à l'avance, anticiper nous aussi, tels des dieux aux petits pieds, la réalité que nous nous apprêtons à découvrir de visu. (Kyrrou, 2010, p. 6)

Street View prend en charge différentes fonctions liées à l'orientation spatiale, notamment celle qui permet de prévisualiser les lieux d'un déplacement à venir. Cette faculté de voir à l'avance est tributaire de la captation qu'il aura été nécessaire de réaliser au préalable. Ce « voir » par délégation est le propre de cette interface qui propose de se substituer au déplacement. L'entreprise de captation photographique des rues que Google met en œuvre incessamment depuis le lancement du projet a suscité des réactions variées, qui vont de l'adhésion au rejet. Siva Vaidhyanathan consacre une part importante de son ouvrage à traiter de l'incidence de Google sur la vie privée dans son chapitre intitulé : « The Googlization of us : surveillance and infrastructural imperialism » (Vaidhyanathan, 2011). C'est sous cet aspect qu'il traite de Street View dans une sous-partie dont l'intitulé fournit à lui seul la teneur : « “Street View” and the universalization of surveillance ». Les quelques pages que Vaidhyanathan consacre à Street View (p.98-107) traitent d'une potentielle atteinte à la vie privée. Le regard que peut poser quiconque au travers d'un écran connecté sur une personne qui n'a pas nécessairement consenti à la prise de vue est décrit comme un moyen qui rompt la réciprocité des regards échangés dans l'espace public. Vaidhyanathan aborde notamment le cas du Japon où la culture très spécifique du regard dans l'espace public se heurte aux images automatisées. Il cite les propos d'un japonais qui prit part au débat lors du déploiement de Street View en 2008 via son blog¹⁷, et qui met en avant la part culturelle dont dénotent les critiques à l'encontre du dispositif de captation :

Selon Osamu, le principal problème que pose Street View, c'est l'asymétrie du regard. Un individu marchant dans la rue scrutant l'intérieur des propriétés serait mal perçu par les habitants qui informeraient la police d'un tel comportement, considéré dangereux et déviant. Mais avec Google Street View, les habitants ne peuvent ni voir ni savoir qui observe. (Vaidhyanathan, 2011, p. 103, trad. libre)

La non-réciprocité du regard va à l'encontre de la convention qui régule le respect de la vie privée. La solution retenue fut de faire nouvelle campagne en diminuant la hauteur de la caméra pour éviter de photographier au-dessus des palissades.

1.2.2.2 Street View en controverses

Dans le même registre de réaction, en 2009, certains habitants de la ville de Broughton au

¹⁷La source en question est accessible à cette adresse : <<https://globalvoices.org/2008/10/07/japan-street-view-and-public-space/#>>, consulté le 25 mars 2016.

Royaume-Uni ont fait barrage, au passage de la voiture Google dans les rues de leur ville par crainte que les images ainsi réalisées ne renseignent d'éventuels voleurs. Ce cas, signalé dans l'article de Melissa Miles, et publié dans le catalogue d'exposition du Mois de la photo à Montréal en 2013 (Miles, 2013), fait partie des litiges qu'ont pu déclencher la mise en œuvre de Street View. Selon Melissa Miles, cette réaction est à relier avec la montée en puissance des caméras de vidéo-surveillance dans l'espace public dans le but d'accroître la sécurité. La vidéo-surveillance se trouverait dans la situation paradoxale d'être mise en œuvre pour sécuriser l'espace public tout en empiétant possiblement sur la vie privée¹⁸. Street View serait pris dans le même paradoxe : délivrer une information visuelle utile au grand nombre au prix d'un empiètement sur la vie privée.

Vaidhyathan mentionne quant à lui le cas de l'Allemagne dont la loi garantit les propriétaires de biens immobiliers contre toute publication d'images de leur propriété sans leur accord (Vaidhyathan, 2011, p. 102). Pour faire face à cette obligation Google mis en place une procédure de floutage des biens à la demande des propriétaires¹⁹ ; par la suite cette procédure s'est généralisée à l'ensemble des pays couverts.

Pour expliquer les réactions de défiance face à une technique qui porterait atteinte à la vie privée, Melissa Miles met en avant la particularité de Street View : l'automatisation de la saisie, sa désincarnation. La non-réciprocité, déjà évoquée dans le cas du Japon, est lié à cette situation. Alors que dans le cas de litiges entre un photographe et un individu, le rapport humain ainsi engagé donne une consistance au conflit, Street View déséquilibre le rapport du voir-vu implicite dans l'échange de regards. Miles avance que cette asymétrie repose sur une désincarnation des regards qui, pourtant fait ressurgir la question du corps :

Le développement de mode de [ces] modes mécanisés de production et de consommation d'images a donné lieu à de nombreux débats, dans les années 1980 et 1990, sur le décentrement et la désincarnation de la vision. Les débats entourant la vie privée et la publication en ligne d'images automatisées ont toutefois ramené l'accent sur les corps. (Miles, 2013, p . 180)

Les corps dont il s'agit sont ceux des occupants de l'espace publique saisis dans des situations inattendues et soudainement surexposés à un potentiel regard anonyme et démultiplié. L'inflation de collectes de captures écrans montrant des situations incongrues, voire socialement réprouvées, qui ont marqué le déploiement de Street View, peuvent être perçues comme l'indice de la résurgence de la question du corps qu'évoque Melissa Miles. Pourtant celle-ci souligne le paradoxe qui traverse

¹⁸Elle se réfère à un conflit autour d'une webcam installée dans un port aux États-Unis pour informer les usagers du port des conditions météorologiques qui dû être retiré au motif qu'elle exposerait les passagers d'une compagnie maritime à une violation de leur droit à la vie privée.

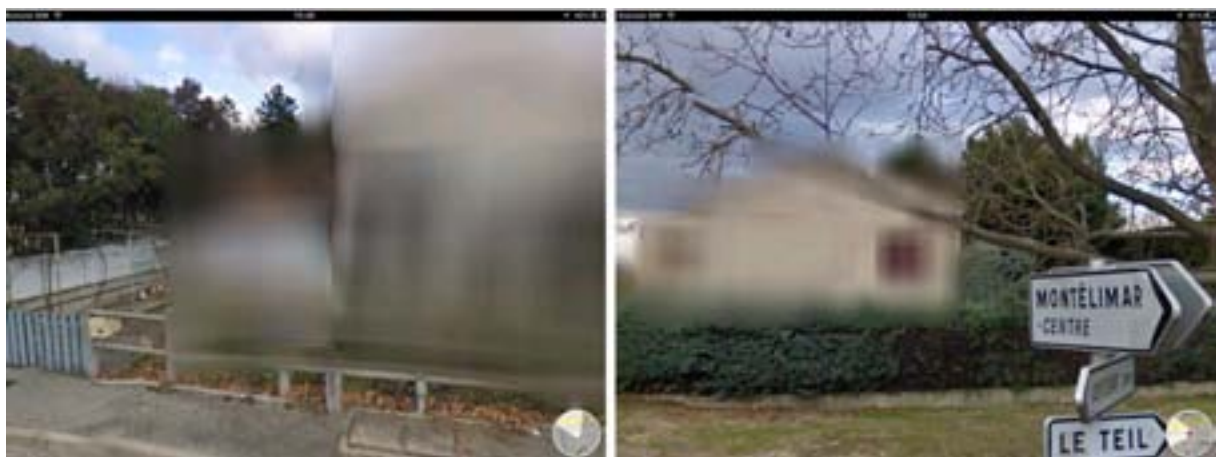
¹⁹Cf. [en ligne] accessible à <<http://googlepolicyeurope.blogspot.fr/2010/10/how-many-german-households-have-opted.html>>, consulté le 14 mai 2016.

cette question quand on constate, qu'à l'inverse, l'image du corps occupe une place significative dans la mise en récit de soi dans l'économie des réseaux sociaux sur Internet.

Les tensions qui traversent les usages de Street View au contact des espaces publics ont de échos plus ou moins directs dans le travail de quelques plasticiens. Citons le cas de la cagoule de camouflage Pixelhead créée par Martin Bakes en 2010 afin d'échapper à toute tentative de prise de vue réalisée sans consentement : « Worried about your picture showing up on Google Streetview? Sick of photos of yourself appearing on sites like Facebook? Here's the solution! » (Bakes, 2010) (cf. illustration ci-dessous) La littéralité de cette proposition de dissimulation rejoint celle du net artiste français Nicolas Frespech. Prenant au mot la possibilité offerte par Google aux propriétaires de bien immobilier de faire flouter leur propriété, Frespech a entrepris d'adresser des demandes de floutage des maisons occupées depuis son enfance, quand bien même il n'en serait pas propriétaire. En résulte une série de quinze captures d'écran, rassemblées sous l'intitulé Ma Google street (view), affichant le résultat de ses demandes (Frespech, 2012) (cf. illustration ci-dessous).



Martin Backes, *Pixelhead*, 2010



Nicolas Frespech, *Ma Google street*, 2012

Les controverses qui ont émergé en réaction à la mise en œuvre de Street View dans l'espace public renseignent sur sa réception. Le registre visuel du dispositif semble susciter des craintes d'intrusion dans la sphère privée. Ces inquiétudes sont d'autant plus vives qu'elles se nourrissent d'une asymétrie des regards entre la machine et l'individu ; ce déséquilibre se retrouve dans la suspicion de voyeurisme via les écrans des terminaux informatiques interconnectés. Il s'agit pour nous de prendre acte de ce constat, en ce qu'il informe sur le rôle de l'image dans les rapports entre sphère privée et la sphère publique mis en jeu par Street View.

1.2.3 Dans la production de contenus culturels

Avant de s'engager plus avant, il convient de définir ce qu'on entend par *production de contenus culturels*. Sous cette désignation sont regroupées des unités cohérentes, réalisées à des fins expressives ou fonctionnelles, et reliées au secteur culturel : artistique, littéraire, multimédia, vidéo-ludique ou encore mémoriel. En se penchant sur ces productions, il s'agit de faire le constat de l'action de Street View dans ce milieu.

Il est à noter que les éléments abordés ici ont été observés par le biais d'un écran d'ordinateur connecté à Internet. Cela ne résulte pas d'un choix délibéré mais d'une adaptation face à un corpus dont une quasi majorité des éléments qui le composent se donne de cette manière.

1.2.3.1 Constitution du corpus

La formation de ce corpus de productions de contenus culturels est liée à un travail de référencement réalisé par l'écrivain Pierre Ménard. En novembre 2011, il publie un article sur son site Internet dans lequel il fait part de son intérêt pour Google Street View. Il évoque les éléments déclencheurs à cet intérêt :

Cette envie de faire le point sur les créations élaborées à partir de Google Street View m'est revenu en lisant le récent article *Les effacés* de Cécile Portier en marge de son atelier d'écriture mis en place dans le cadre de sa résidence d'écrivain au Lycée Henri-Wallon d'Aubervilliers soutenue par le Conseil Régional d'Île -de-France. Ce qui est en jeu dans ces ateliers d'écriture : *La fiction mise en procédure*. [...] Assister à la lecture/performance *Une traversée de Buffalo* de François Bon avec Dominique Pifarély le 28 septembre, à la Dynamo de Banlieues Bleues à l'invitation de Fred Griot a été également un déclencheur très fort. (Ménard, 2011)

À la suite de cet article, Pierre Ménard lance un groupe d'échange sur Facebook en vue de réunir d'autres références et d'y associer d'autres personnes. Pour compléter ce travail de collecte, et en maintenir l'accès hors du seul périmètre de Facebook, il met en ligne le site web

« Le tour du jour en 80 mondes »²⁰ sur lequel sont consignés les contenus signalés sur le groupe de discussion :

Photographier sans appareil, écrire et créer autour des images de Google Street View. Suite à mon article *Pourquoi vouloir voir le monde en vrai ?* et à mon appel à l'envoi de photographies de vos voyages virtuels, j'ai créé ce groupe Facebook pour que vous puissiez simplement publier en ligne vos photos ou vos textes. Le titre de ce groupe est un hommage au magnifique livre de Julio Cortázar écrit en 1972.

Le groupe d'échange Facebook compte 152 membres (au 10 avril 2016).

En complément aux références dont fait état le site, le corpus s'est augmenté de références repérés via des sources diverses, notamment le moteur de recherche Google. Par ailleurs la lecture du texte « Protocole systématisé et appropriations (à partir de Google Street View) » de Christine Buignet (Buignet, 2013) a permis de stabiliser quelques références. Il est à noter que la constitution de ce corpus a fait l'objet d'un signalement dans un rapport de recherche (Devismes, 2014).

Cinq catégories ont été retenues : artistique (au sens d'art plastique), littéraire, multimédia, vidéo-ludique, mémoriel. Les références collectées sont classées en fonction de leur appartenance à tel ou tel registre d'expression. Quand la description fournie par l'auteur ne suffit pas à déterminer le registre dans lequel inscrire la référence, elle est affectée a posteriori en fonction des éléments saillants.

1.2.3.2 Détail du corpus

Le corpus regroupe cinquante-deux références. Un tableau les regroupe en annexe (annexe 2, p.110 et suivantes). Seules les références de la catégorie art font l'objet d'une notice. Les contenus des références des autres catégories font l'objet d'une recension groupée.

Notices des références de la catégorie art.

Mark Amerika, *Google-Assisted Living. 8-Bit Heaven. Internet photography*, 2012.

<http://www.glitchmuseum.com/8bitheaven.html>

Série de captures d'écrans de Street View, montrant des vues urbaines ; le sous-titre précise : « photographie d'internet ». Les couleurs sont saturées. L'équilibre chromatique initial est désorganisé en fonction d'une couleur dominante (rouge ou bleu notamment). La série est accessible depuis le site web du *Museum of Glitch Aesthetics* ce qui l'assimile à une esthétique de la distorsion.

²⁰Cf. [en ligne] accessible à < <http://letourdujour.tumblr.com/>>, consulté le 19 mai 2016.

Mark Amerika, *Lake Como Remix digital video*, sans date.

<http://www.glitchmuseum.com/lakecomoremix.html>

Capture d'écran vidéo d'un parcours autour du Lac de Côme (Italie) via Street View. L'image restitue le mouvement d'un véhicule en déplacement. Incomplète, elle oscille entre un noir complet et une fragmentation. Des bribes de cartes apparaissent. L'incomplétude de l'image renvoi à une erreur de synchronisation entre la continuité du mouvement et les chargement des données images.

Martin Backes, *Pixelhead*, 2010.

<http://www.martinbackes.com/new-artwork-pixelhead>

Objet en forme de cagoule à enfiler pour dissimuler le visage. Le tissu est marqué par une trame de carrés de couleurs aux valeurs neutres. Une description présente cet objet comme une parade à l'indiscrétion photographique de Street View.

Nicolas Baudouin, *Journal de voyage virtuel*, non daté.

<http://nicobaud.tumblr.com>

Ensemble de captures d'écrans prélevées sur Street View. Les images sont travaillées, recadrées, et mise en scènes pour prendre l'apparence de photographies de voyage. Elles montrent des scènes de rues, à dominantes urbaines. Une attention aux déformations propres à Street View est perceptible même si elle n'en constitue pas un trait récurrent.

Charles Beauté et Juliette Goiffon, *Street Views*, 2012.

<http://juliettegoiffon-charlesbeaute.com/STREET-VIEWS.html>

Série de six cartes du monde – Amérique du Nord et Groënland ; Amérique du Sud et Antilles ; Europe ; Afrique, Inde et Moyen Orient ; Sibérie, Japon et Chine ; Océanie – présentant le tracé des routes et rues ayant fait l'objet d'une captation par Street View. Le bleu est la seule couleur utilisée, aussi bien pour le tracé des frontières que pour le tracé Street View. Les cartes sont imprimées en offset sur papier et éditées à 300 exemplaires.

Martin Brink, *Pontiac Street view*, 2012.

<http://www.martinbrink.se/post/82082515961/pdf-pontiacstreetview>

Ensemble de treize captures d'écrans traités en noir et blanc. Vues urbaines de la ville de Pontiac, États-Unis. Les images sont assemblées sur le mode d'un livre de photographies.

James Bridle, *Rorschmap: Street View*, 2013.

<http://rorschmap.com/streetview>

Via à une interface qui détourne Street View, et qui en réorganise la disposition de la fenêtre d'affichage, il est possible de visualiser des rues sur le mode du test Rorschach. La fenêtre de Street View est divisée en quatre parts égales qui présentent la même image. Le déplacement propre à Street View est maintenu, mais les formes fragmentées se télescopent à la manière d'un kaléidoscope.

Krista Charles *Matchbook Landscape*, en cours.

<http://www.etsy.com/listing/96783663/it-pays-to-look-well>

Série de dessins sur pochettes d'allumettes. Les dessins représentent les vitrines et abords des commerces dont les pochettes d'allumettes portent la marque. Les dessins ont été réalisés d'après Street View.

Paolo Cirio, *Street ghosts*, 2012.

<http://streetghosts.net>

Mise en situation de fragments d'images prélevées dans Street View, sur les lieux même des prises de vue, essentiellement des figures humaines. En agrandissant à l'échelle humaine des images de corps, en les imprimant et en les collant sur les murs, les corps sont réinsérés dans le contexte d'origine des prises de vue. Le collage est ensuite photographié.

Caroline Delieutraz, *deuxvisions*, 2012.

<http://www.delieutraz.net/deux-visions>

Série de diptyques composées de deux images d'un même lieu. Chacun est composé d'une juxtaposition d'une reproduction d'une photographie de Raymond Depardon extraite de son livre *La France*, et d'une capture d'écrans Street View du même endroit. Les compositions des images réalisées à partir de Street View sont très proches de celles de R. Depardon.

Jesse England, *Street view film camera*, 2011.

<http://www.jesseengland.net/index.php?/project/street-view-film-camera>

Détournement d'un appareil photo à film argentique couleur de type jetable. Le film de format 35 mm est pré-exposé pour que la boussole de Street View (située en haut à gauche, caractéristique de l'interface avant sa mise à jour en 2014) apparaissent sur les photographies de paysage réalisées dans un second temps.

Nicolas Frespech, *Ma Google street*, 2012.

<http://www.frespech.com/art/googlestreetview/rue.php>

Série de captures d'écrans de Street View en grande partie floues. Ce floutage est le fruit d'une démarche de l'artiste qui a entrepris de faire flouter toutes les lieux de vie qu'il a occupé depuis son enfance. Google permet aux propriétaires de faire procéder à un floutage de leurs biens. La demande se fait en ligne. L'artiste précise qu'il n'est pas le propriétaire de toutes ces maisons.

Valery Levacher, *Waldoscope - Painting the drift - Peindre la dérive*, en cours.

<http://waldoscope.blogspot.fr>

Ensemble de captures d'écrans Street View. Les éléments permettant d'identifier l'interface Street View sont absents des images. Leur mise en scène les valorise en tant qu'images autonomes. Leurs formes se rapprochent de photographies (travail de la mise au point, notamment). Des images

réalisées avec des appareils photos traditionnels sont également visibles.

Mishka Henner, *No Man's Land*, 2011.

<http://www.mishkahenner.com/No-Man-s-Land>

Série d'images réalisées à partir de captures d'écran Street View. Aucun signe graphique ne renseigne sur la source des images. Cette série montre des prostituées sur les bords de routes en Espagne et en Italie, saisies dans leur environnement de travail ; la dimension paysagère prime sur un quelconque voyeurisme.

Robin Hewlett et Ben Kinsley, *Street with a view*, 2008.

<http://www.streetwithaview.com>

Au passage de la voiture Street View dans les rues de Pittsburg, les deux artistes ont réalisé une série de situations inhabituelles en faisant participer les habitants d'un quartier. Leurs actions ont été enregistrées par Street View et y sont accessibles.

Olivier Hodasava, *Dreamlands, virtual tour*, depuis 2010.

<http://www.dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr>

Publié sous la forme d'un blog, le carnet de voyage d'O. Hodasava restitue ses déplacements quotidiens à bord de l'interface Street View. Chaque billet est composé au minimum d'une capture d'écran et d'un texte. Les textes relèvent autant de la description des lieux traversés que d'une fiction née au contact des situations rencontrées. Les images sont présentées avec toute leur signalétique d'origine.

Erwan Le Bot, *Manchester by bed*, 2008-2009.

<http://manchesterbybed.canalblog.com>

Série d'aquarelles réalisées d'après Street View. Elles ont pour seul sujet la ville de Manchester aux États-Unis. Aucun des signes distinctifs de Street View n'ont été conservés. De courts textes accompagnent les reproductions montrée sur ce blog.

Julien Lévesque, *Street view Patchwork*, 2012.

<http://www.julienlevesque.net/street-views-patchwork/index.html>

Série d'images recomposées à partir de quatre fragments d'images exécutées depuis Street View. Chaque image ainsi composée est dotée d'une url propre. Le navigateur affiche, par un jeu de cadre, l'exécution programmée de quatre fenêtres Street View dont les fragments d'images se complètent pour former un paysage à l'apparence harmonieuse.

Nicholas Mason, *Versificator*, 2012- 2016.

<http://www.versificatorproject.tumblr.com>

<http://versificator2.tumblr.com>

Ensemble d'images de type photographique réalisées à partir de captures d'écrans Street View.

Aucun des signes distinctifs de Street View n'apparaît à l'image. Les retouches et les recadrages – le format carré reprend celui du moyen format de certains appareils photographiques – orientent la réception de ces images en fonction des codes photographiques qui ont cours dans une certaine photographie de paysage.

Albertine Meunier, *Around the world*, 2013.

<http://www.albertinemeunier.net/around-the-world>

Composition d'images réalisées à partir de l'assemblage dans le navigateur de quatre fragments de Street View présélectionnés. Chaque fragment montre un lieu différent. Deux dessins de figures humaines sont incrustés sur l'assemblage.

Jon Rafman, *The nine eyes of Google Street view*, depuis 2008.

<http://9-eyes.com>

Série de captures d'écrans prélevées dans Street View. Elles n'ont fait l'objet d'aucune retouche ni cadrage. Les choix des compositions n'est pas étranger à l'indiscrétion face à laquelle Street View peut confronter son utilisateur. Les situations incongrues et cocasses sont très présentes.

Doug Rickard, *A New American Picture*, 2011.

<http://www.dougrickard.com/a-new-american-picture>

Ensemble d'images photographiques réalisées à même Street View en photographiant l'écran. Les signes distinctifs de Street View n'apparaissent pas à l'image. La série se positionne comme une documentation de l'Amérique contemporaine et assume sa filiation avec une certaine tradition de la photographie documentaire.

Remo Rauscher, *The streets of the invisibles*, 2011.

<http://vimeo.com/37078076>

Court métrage de 10 minutes réalisé à partir de captures d'écrans vidéo provenant de Street View et de Google Earth. La bande son composée d'extraits de musique de film de genre, associée à des effets de montage, situe ce film dans la catégories du film policier. Il tire partie de l'effet d'immersion de Street View pour suggérer le point de vue d'un personnage.

systaime (alias Michaël Borrás), *Google Maps Bitches*, en cours.

<http://google-street-bitches.tumblr.com>

Ensemble de fenêtres Street View assemblées sur un site Internet. Chacune d'entre elle focalise sur une prostituée dans son environnement de travail, à savoir des rues ou bords de route. L'absence d'information ne permet pas d'identifier clairement l'intention de cette collection. Le site Internet de l'artiste le situe dans le registre de l'appropriation des flux numériques.

Eric Tabuchi, *FAT (French American Trip)*, 2011.

<http://www.erictabuchi.com/index.php?/ongoing/fat---a-french-american-trip>

Assemblées sous la forme d'une brochure couleur de 32 pages, FAT est un ensemble de captures d'écrans Street View, nettoyées des signes habituels de l'interface. Les images ont en commun de montrer une vue d'un commerce français dont le nom évoque une ville ou un état américain.

Emilio Vavaralla, *The Google Trilogy*, 2012.

<http://emiliovavarella.com/archive/google-trilogy>

Composé de trois éléments – *Report a Problem* ; *Michele's Story* ; *The Drivers and the Cameras* – cette trilogie se présente comme un « projet abordant les relations entre les humains, le pouvoir et les erreurs techniques » (traduction libre). Les trois éléments sont composés de captures d'écrans de Street View, plus ou moins retravaillées en fonction du projet, et juxtaposées.

Mickael Wolf, *Street View*, sans date.

<http://photomichaelwolf.com>

Série d'images réalisées à partir de Street View en photographiant l'écran. Les images procèdent par des cadrages qui, majoritairement, isolent des figures humaines dans des environnements urbains. Des fragments de signes propres à Street View apparaissent occasionnellement et sont intégrés comme des formes graphiques. Sous l'effet d'un grossissement optique l'affichage de l'écran forme une trame qui unifie l'ensemble.

Carlo Zanni, *Self portrait with a dog*, 2008

<http://www.selfportraitwithdog.com/spwd>

Appropriation par l'artiste d'images Street View le présentant dans les rues de la ville de résidence promenant un chien. Cette présence à l'image est présentée comme involontaire. L'artiste la relie à un tableau de l'artiste futuriste italien Giacomo Balla, *Dynamisme d'un chien en laisse* (1912) ; il y voit un autoportrait à l'heure des images en réseaux.

Les vingt-huit références de cette catégorie forment un ensemble hétérogène dont le point commun est d'utiliser la matière visuelle fournie par Street View. Pour tenter d'organiser *a minima* ces productions, il est possible de les classer en fonction de la mise en forme choisie par les artistes pour travailler le matériau de Street View. Le tableau page suivante permet de repérer des récurrences. On notera que l'image fixe constitue un moyen majeur de traitement de Street View.

artiste	image fixe	sculpture	carte	mashup	dessin	in situ	objet	performance	texte	vidéo
Mark Amerika	x									x
Martin Backes		x								
Nicolas Baudouin	x									
Charles Beauté et Juliette Goiffon			x							
Martin Brink	x									
James Bridle				x						
Krista Charles					x					
Paolo Cirio	x					x				
Caroline Delieutraz	x									
Jesse England	x						x			
Nicolas Frespech	x									
Valery Levacher	x									
Mishka Henner	x									
Robin Hewlett et Ben Kinsley						x		x		
Olivier Hodasava	x								x	
Erwan Le Bot					x				x	
Julien Lévesque	x			x						
Nicholas Mason	x									
Albertine Meunier	x			x						
Jon Rafman	x									
Doug Rickard	x									
Remo Rauscher										x
systaime				x						
Eric Tabuchi	x									
Emilio Vavaralla	x									
Mickaël Wolf	x									
Carlo Zanni								x		
27	18	1	4	4	2	2	1	1	2	2

Catégorie art : répartition par médium

Autres catégories.

Littéraire : six références. Ces productions littéraires sont d'ordres différents : état de projet en cours de travail, billets de blogs, vidéo, livre numérique. Elles ont en communs d'être produites par des auteurs engagés dans un projet littéraire qui travaille directement depuis la

question de l'écriture numérique. Elles intègrent Street View pour sa capacité à questionner le statut de l'écriture au contact des zones urbaines notamment. Street View est également saisi pour qualité d'espace dédoublant l'espace réel ; en cela il est un levier à la fiction.

Multimédia : trois références. Deux des trois références sont des films courts illustrant des morceaux de musique ; ce sont des clips inscrits dans la pratique de diffusion des groupes de musique concernés, ils ne sont pas le fait de personnes tiers. La troisième référence est un film court réalisé à des fins publicitaires pour le compte d'une marque de voiture. Ces trois objets ont en commun d'intégrer des images Street View dans la matière filmique. Le clip publicitaire a la particularité de mettre en scène des personnages immergés dans un environnement construit sur les codes visuels de l'interface Street View (visages floutés, signalétique de la carte, etc.)

Mémoire des lieux, liens aux lieux : dix références. Ces productions sont toutes liées à une mise en relation d'un matériau visuel et de sa géolocalisation. La valeur d'attestation d'un lieu produite par Street View (au travers de son lien à la carte) traverse une grande partie des références. Y sont notamment valorisées des productions graphiques amateurs – photographies, films courts – avec l'idée de les mettre dans leur contexte géographique d'origine. Pour deux des références la dimension mémorielle tire partie des capacités d'inscription de Street View, dans ces deux cas le dispositif tient lieu de document (d'une performance dans un cas, d'œuvres d'art éphémères pour l'autre).

Jeux : quatre références. Trois des références collectées proposent l'expérience d'un voyage à bord de l'interface Street View, en tirant partie d'une appropriation de son code graphique et du code informatique (API, pour Application Programming Interface) permettant de l'intégrer dans un environnement tiers. La dimension ludique, qu'elle soit associée à un voyage guidé en mode « random », ou à la quête d'un objet à rechercher dans les rues – quatrième référence – est liée au changement de destination du projet initial de Street View.

Le balayage des références de ce corpus a permis de faire le constat d'une présence de Street View dans la production de contenus culturels. Le dispositif est abordé comme un objet d'intérêt qui requalifie l'expérience des environnements urbains notamment. Il n'est pas seulement une matière première recyclée mais il est aussi travaillé à partir des codes qui structurent son interface. La présence marquée de pratiques d'images fixes à caractère photographique contribue à constituer ce système d'orientation spatiale grand public comme un substitut du réel. Le déplacement simulé est y vécu comme une expérience dont il est possible de conserver des traces, d'en établir des récits et d'y faire circuler des éléments de fiction.

Street View est un service grand public d'aide à l'orientation spatiale adossé au service de cartographie GoogleMaps. En conformité avec les produits de l'entreprise Google, il a été

conçu comme un outil de traitement de l'information. Son dimensionnement à l'échelle globale rejoint l'ambition de Google de traiter « toute l'information du monde ». Sa conception a su tirer partie d'expérimentations menées dans le domaine universitaire au croisement de l'urbanisme, des techniques informatiques et de l'image. Envisagé sur un temps plus long, son mode d'approche des configurations spatiales par l'image peut être mis en relation avec celui du panorama auquel il emprunte le point de vue immersif mais aussi l'ambition de proposer un voyage par substitution.

Street View est un service déployé à grande échelle, aussi faut-il tenter de prendre la mesure de son impact sur plusieurs pans d'activités. Dans le domaine de la recherche universitaire, Street View se révèle être présent au croisement des sciences humaines et sociales et des sciences pour l'ingénieur via la géographie et l'informatique. À son contact, c'est aussi la question de l'impact des techniques d'images globalisées sur la vie privée qui ressort de son déploiement dans l'espace public. Les controverses qui ont pu émerger lors de sa mise en œuvre révèlent que Street View n'est pas un dispositif neutre. Aussi n'est-il pas surprenant de constater que cet outil prend une place significative dans les productions de contenus culturels. C'est sous l'aspect d'images fixes que Street View apparaît le plus couramment traité dans ce corpus pour intégrer différentes mises en œuvres artistiques.

2 Terrain et *faux terrain*

Les caractéristiques de Street View, son large déploiement et sa couverture géographique, en font un dispositif à multiples entrées. Son accessibilité grand public a participé à sa large diffusion. Toutes sortes d'appropriations ont marqué l'accueil de cet outil. À titre d'exemple, sur un mode strictement visuel, la réception de Street View a été l'objet d'une attention aux incongruités que la saisie automatisée a révélé. Cette curiosité a donné lieu à des nombreux sites Internet constituant des collections de capture d'écrans²¹. Le photographe allemand Mickael Wolf a été attentif à cette particularité de Street View qu'il a rapproché d'une certaine tradition de la photographie de rue pour laquelle les configurations inattendues de scènes urbaines ont pu constituer, sinon un thème structurant, tout au moins un motif récurrent. Son travail à partir de Street View, décliné en plusieurs séries, en comporte une dont le titre, *A Series of Unfortunate Events*²², assume pleinement une sensibilité aux situations saugrenues.

De ce cas où l'inattendu constitue une entrée dans le dispositif, on pourra noter le rôle important donné à la fixité de l'image capturée sur l'écran, tout comme il est notable que la valorisation de ces images s'effectue en dehors de l'interface d'origine, détachées de leur contexte de parution. Une fois mise de côté la part d'anecdotes imprégnant ce type de contenus, on pourra aussi les observer comme un commentaire visuel de ce que *fait* Street View : prendre au mot ces commentaires, non pas dans ce qui les motive mais plutôt dans leurs modalités de mise en forme. Il ne s'agit pas, pour le présent travail, de s'en tenir à consigner ce type d'appropriations mais de souligner leur valeur de symptôme d'un déplacement, et qu'à son observation, ce sont les conditions mêmes des effets de ce dispositif qui apparaissent.

Cette manière de procéder est à relier avec ce que Nicolas Bourriaud a nommé « les lois de délocalisation » et explicité ainsi : « l'art n'exerce son devoir critique vis-à-vis de la technique qu'à partir du moment où il en déplace les enjeux ; ainsi les principaux effets de la révolution informatique sont-ils aujourd'hui visibles chez les artistes qui n'utilisent pas l'ordinateur » (Bourriaud, 1998, p. 69-70). Selon Bourriaud, « l'art conscientise les modes de production et les rapports humains produit par les techniques de son temps, et [qu']en déplaçant ceux-ci, il les rend davantage visibles, nous permettant de les envisager jusque dans leurs conséquences sur la vie quotidienne. » (*id.*). Le présent travail est une tentative de situer l'utilisation par des artistes/auteurs du dispositif Street View dans cet axe. Par conséquent, le terrain que cette recherche s'est constitué est tout autant inscrit dans le dispositif lui-même que dans ses effets, le tout envisagé depuis un corpus d'œuvres.

²¹Un exemple parmi d'autres, le site *streetviewfun* indique rassembler douze mille images. Cf. [en ligne] accessible à <<http://www.streetviewfun.com/>>, consulté le 10 mai 2016.

²²Cf. [en ligne] accessible à <<http://photomichaelwolf.com/street-view>>, consulté le 18 novembre 2015.

Il s'agit ici de délimiter le terrain qui fonde cette recherche. La nature de ce terrain est spécifique puisqu'elle procède d'un effet que produit un mode d'accès à des configurations spatiales. Ce terrain ne préexiste pas à l'expérience, il est le produit d'un système d'information à activer. Plus encore, la forme qu'il prend procède par une simulation d'une relation aux espaces mise en images. Pour produire son effet – l'illusion d'un déplacement, un voyage par substitution – le dispositif déploie un espace simulé, c'est là sa condition. Chercher à fixer les contours du terrain, suppose de rappeler que ce dispositif est par nature une simulation ; mais aussi ce qui lie l'illusion et l'effet d'immersion.

Dès lors que l'artefact prend en charge la constitution même du terrain, se pose la question de sa part programmée, en ce qu'elle détermine des positions prédéfinies. Tenir le factice comme un lieu à pratiquer, à composer avec lui un possible point de vue, incite à envisager l'artefact comme un milieu ouvert à l'expérience. Il s'agirait de non seulement *faire avec* les moyens programmés mais aussi de *dé-faire avec* les paramètres qui le structurent.

2.1 Simulation et illusion

2.1.1 Opérer par simulation

2.1.1.1 Cartes et simulation

Dans la suite de fonctionnalités mise en œuvre par Google, Street View se déploie en complément au service de cartographie Maps. Il est donc adossé à une représentation géographique de l'espace fruit d'un système de coordonnées et de descripteurs. Sans nous engager plus en avant dans un rappel des tenants et aboutissants de cette science, il semble néanmoins nécessaire de noter l'importance de la carte dans les environnements de simulations. L'historien Antoine Picon fait le constat d'une crise de la cartographie à l'heure des écrans de contrôle de toutes sortes – conçus et réalisés sur des modèles mathématiques – , où différentes échelles se côtoient, aussi bien le pouvoir institué qui souhaite contrôler un territoire que des usagers qui y reportent les événements et faits saillants qui structurent les itinéraires quotidiens. Faisant une rapide analyse de l'actualité des cartes digitales, et notamment urbaines, Picon évoque le besoin de connaissance en temps réel par la carte : « La ville est bien davantage “ce qui arrive” que ce qui s'étale par vagues successives du centre en direction des périphéries sans cesse plus lointaines » (Picon, 2003, p. 58). Cette importance prise par la dimension temporelle est liée selon lui à l'accroissement des systèmes d'informations dans le contexte de la guerre froide : « Le développement de la visualisation informatique et de la simulation étaient intimement liées au désir de voir apparaître “ce qui arrive”

en même temps que l'adversaire, voir même quelques secondes avant lui. » (Picon, p. 62).

Ce rappel de l'enjeu du contrôle par la visualisation informatique, et incidemment par la carte, en situation de conflit, dit à lui seul le lien qu'entretiennent cartographie et pouvoir, croisés à l'environnement calculé.

Cette relation entre une représentation et l'autorité qu'elle confère, est l'objet du texte de Louis Marin, « Le roi et son géomètre », qui produit une analyse d'une carte de Paris datée de 1652. Cette carte, dédiée au roi de France et réalisée par l'ingénieur Gomboust, est présentée comme le résultat d'un long travail de relevés et valorisée par ses auteurs comme le produit d'un savoir :

L'ingénieur du roi et l'intendant des fortifications assurent le lecteur-spectateur de cette exacte coextensivité de la réalité et de la représentation : ils déclarent la vérité de ce rapport qu'ils donnent à voir. Il faut les croire, car ils ont en main et en tête la *science* : “Voici tout ce que l'art et l'usage des instruments de Mathématiques peuvent donner au jour de plus parfait.” (Marin, 1981, p.212)

Cette carte fait du calcul le moyen de la vérité qui se donne ainsi dans la représentation. Marin avance sur la complémentarité d'un regard théorique et d'un regard sensible qui prennent la conscience de leurs coexistences :

[...] mieux encore, c'est par cette représentation que l'œil sensible se découvre pouvoir être œil théorique, un deuxième œil qu'il recelait depuis toujours mais dont il ne se savait pas doué. Il a suffi qu'une représentation vraie lui soit offerte pour qu'il se constitue sujet de savoir à la mesure du dessin des savants. (Marin, *id.*)

La carte est ici une formalisation d'une combinaison du théorique et du sensible à l'œuvre dans le travail de l'œil. Bien qu'il ne soit pas là question de simulation au sens qu'elle prend pour les interfaces des systèmes d'information géographique, la part accordée au calcul dans la constitution d'une « représentation vraie » au service du pouvoir royal est à souligner, pas seulement pour sa part technique, mais bien parce qu'elle tient lieu de vecteur du pouvoir attribué de la sorte par une représentation cartographique.

2.1.1.2 Visibilité de la simulation numérique

L'analyse que Louis Marin livre de la carte de l'ingénieur Gomboust procède pour une part d'une analyse d'un texte figurant à même la carte ; y sont indiqués l'objectif visé de cette carte, la méthode employée, la durée nécessaire à sa réalisation, etc. C'est en quelque sorte l'appareillage de la carte qui est explicité dans ce cartouche dilaté.

L'appareillage nécessaire à la création d'œuvres d'art numérique suppose, quant à lui, un déploiement de techniques sans lesquelles il ne peut s'activer. Comme le note Edmond Couchot, le mode de parution des œuvres d'art numérique est inextricablement lié aux processus qui les produisent :

L'art numérique est tributaire d'une technologie très complexe, celle de l'informatique – qu'on appelle aussi science du traitement automatique de l'information –, et il est nécessaire de comprendre l'originalité de cette technologie productrice de formes visuelles, sonores ou textuelles pour saisir ce qui change et ce qui perdure dans les pratiques artistiques qui en sont issues. [...] Tous les programmes nécessaires à la production des objets virtuels reposent sur des algorithmes de simulation, lesquels s'inspirent de modèles logico-formels issus non seulement de l'informatique et des mathématiques, mais de beaucoup d'autres sciences, de la physique à la neurobiologie. (Couchot, s.d.)

Si la complexité des processus mis en œuvre est un caractère distinctif des œuvres d'art numérique, c'est aussi ce par quoi elles prennent forme. Saisir cette complexité n'est cependant pas nécessairement l'objet des œuvres en elle-même. Leur mode de parution va même jusqu'à jouer d'une tension entre ce qui est perceptible et qui ne l'est pas. Ce qui affleure à la surface des écrans sur lesquels se déploient les interfaces de simulation²³ oblitère la mécanique, voire n'accroît son effet qu'en fonction de son absence, en apparence.

Cet état de quasi disparition des processus virtuels est souligné par Anne Cauquelin. Son analyse des registres de temporalités actives au sein des œuvres d'art numériques, en passe par la qualification de la notion de « temps réel » à laquelle ont couramment recours les commentateurs pour évoquer l'instantanéité mise en œuvre dans certaines œuvres d'art :

En effet, le raccourci [entre deux points distants] ne peut se faire qu'avec l'intervention d'un processus complexe, d'une véritable organisation de programmes croisés, sous-jacents à l'apparition de l'objet. Sous cette opération instantanée, s'étend donc une aire de calculs impénétrables à la perception, l'aire du virtuel, dont nous voyons seulement l'effet de surface. (Cauquelin, 2006, p. 103)

La condition de fonctionnement du virtuel est indexée sur le degré de disparition des tâches qui lui sont nécessaires. Quelle que soit l'expérience qu'il met en jeu, l'artifice propre à la simulation ne se livre à la perception que dans un « effet de surface ».

²³ Dans son acception large, le mot *simulation*, du verbe *simuler*, a deux connotations : l'une est liée à celle d'une tromperie, l'autre l'orienté plutôt vers celle d'un artifice à valeur démonstrative : « Simuler : reproduire artificiellement une situation réelle à des fins de démonstration ou d'explication » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/simuler>). C'est bien cette seconde acception que nous retenons.

Il est nécessaire de rappeler que tel que nous le traitons ici le dispositif Street View n'est, bien sûr, pas envisagé comme une œuvre d'art, mais comme une interface à partir de laquelle sont produites des images assemblées dans des œuvres. L'effet que Street View met en œuvre tient pour une large part dans l'immersion, vecteur d'un sentiment de présence aux lieux. Cet effet constitue une part agissante du dispositif dont les artistes/auteurs du corpus témoigne dans leurs propos (cf. partie 3.1.2).

2.1.2 Illusion et effet d'immersion

2.1.2.1 L'illusion, la limite et le cadre

Pour saisir ce qui structure les rapports entre l'immersion et l'illusion tels qu'ils peuvent se distribuer dans un dispositif comme Street View, il est proposé de faire un détour par un autre dispositif déjà évoqué plus haut, à savoir le panorama.

L'immersion, du verbe *immerger* qui signifie plongée²⁴, induit l'idée d'un enveloppement et par suite d'une perturbation des limites habituelle du corps. Cette question de la limite est un des points abordés par Bernard Comment dans son livre sur les panoramas au XIX^e siècle (Comment, 1993), et c'est au travers de la fonction du cadre, entendu comme limite de la représentation, qu'est pointé le lien à l'illusion. Quand il s'agit de juger la valeur de la peinture de panorama, la critique néo-classique est plutôt forte à l'égard de la confusion que génère l'illusion du panorama. « Un article du *Journal des artistes*, en 1830, stipule que l'imitation doit respecter certaines limites, celles prescrites par le bon goût. “Dans les productions des artistes, nous ne désirons point une imitation complète de la nature.” » (Comment, p. 62) La question de la limite de la représentation est le point d'achoppement sur lequel se heurte la réception de la peinture de panorama. Sa tendance à livrer une imitation de la nature hors des limites conventionnelles outrepassé les fonctions de la représentation. L'œuvre d'art doit par ailleurs se distinguer d'un simple enregistrement :

L'art, pour exister, doit donc se marquer comme tel, dans son déficit de ressemblance que compense l'idéal dont il est porteur ou messenger. Cela entraîne une condamnation sans détour de toute forme d'art qui se contenterait d'enregistrer la réalité telle qu'elle est, qui ferait de l'illusion une fin en soi. (Comment, p. 63)

Dans son analyse sur les figures des « cadres de la représentation, » Louis Marin précise la fonction du cadre pour la peinture classique dont on retrouve l'écho dans la mention précédente :

²⁴ Immersion, du verbe immerger : « Mettre entièrement dans l'eau ou dans quelqu'autre liquide. [...] Par analogie, entourer quelque chose ou quelqu'un (de brouillard, de brume, d'ombre), souvent jusqu'à le faire disparaître .» Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/immerger>>

Le monde est ici tout entier contenu, hors de quoi il n'y a rien à contempler. Opérations d'autonomie de la construction représentative, changement de l'aspect, simple appréhension perceptive des choses en prospect, office de raison, comme l'écrit encore Poussin, modification, modalisation du regard : là, on voyait, on regardait le monde, la nature ; ici, on contemple l'œuvre d'art et elle seulement. (Mari, 1988, p. 67)

On peut aisément mesurer ici combien la conception du tableau est liée à la fonction d'une découpe prise en charge par le cadre. Rapprochée à la dilatation des toiles de panoramas, qui peuvent atteindre plusieurs centaines de mètres carrés et nécessaire au dépassement de la perception, l'appréhension de la représentation héritée du modèle classique ne peut que se heurter à cet effacement des limites constitutif de l'illusion.

Si l'on suit l'idée que le cadre est non seulement un élément structurel mais aussi fondateur d'une expérience esthétique, et qu'en son absence l'expérience de l'illusion propre au panorama n'offre aucune prise, on pourrait conclure à une certaine stérilité du dispositif. Pourtant B. Comment avance l'hypothèse qu'une expérience particulière se constitue au contact de l'illusion. Selon lui, la forte présence des scènes urbaines reconstituées dans les panoramas n'est pas le seul fait d'une recherche d'un exotisme des grandes capitales lointaines. À l'époque de l'agrandissement des grandes agglomérations, la vision maîtrisée de l'espace urbain qu'offre le panorama produit un effet certain sur le citoyen :

Il vient vivre l'illusion bien plus précieuse d'une maîtrise sur le monde, sur l'espace collectif ; dans le panorama, la ville se donne comme une configuration stable ordonnée autour du spectateur qui se réapproprie ainsi l'agglomération dans laquelle il éprouve quotidiennement l'impression de se perdre. (Comment, 1993, p. 91)

Par l'épreuve d'un point de vue construit sur une illusion, le spectateur peut être amené à compenser une appréhension d'un réel très proche. En s'immergeant dans l'espace urbain du quotidien sur un autre mode que celui de l'expérience corporelle usuelle, le citoyen éveille, par ce changement de milieu, une perception en propre conditionnée par l'illusion.

2.1.2.2 L'immersion : illusion d'un changement de milieu

Dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau définit l'illusion ainsi :

« L'illusion est une fausse apparence qui se joue de nous (du latin *ludere*, jouer). Dans l'illusion, il existe bel et bien un objet réel (ce qui le sépare, par exemple, de l'hallucination où on croit percevoir quelque chose là où il n'y a rien) ; mais il se présente d'une manière trompeuse, et nous avons l'impression qu'il est autre que ce qu'il est effectivement. » (Souriau, 1999)

Telle que définie, l'illusion relève de la « fausse apparence », ce qui induit que la véritable ne se livre pas, qu'elle est dissimulée, et ainsi qu'elle échappe à la perception. On a bien noté que malgré ce jeu d'apparence, l'objet est « bien un objet réel ».

Nous avons précédemment fait allusion à l'analyse d'Anne Cauquelin relative à la notion de temps réel, pour montrer combien la temporalité des œuvres d'art numérique est liée à l'instantanéité : « Sous cette opération instantanée, s'étend donc une aire de calculs impénétrables à la perception, l'aire du virtuel, dont nous voyons seulement l'effet de surface. » (Cauquelin, 2006, p. 103) Le virtuel, qui procède par le biais de tâches de calculs dans le but de simuler telle ou telle action, a pour caractéristique selon Cauquelin de ne pas être perceptible dans ses processus mais seulement dans ses résultats. Ce qui se livre à la perception est un « effet de surface ». Cette conception voisine celle d'Edmond Couchot, quand, à propos de la nature de l'image numérique, il affirme : « L'image numérique est d'abord une simulation du réel, et non plus une reproduction optique. Elle est la traduction visuelle d'une matrice de nombres qui simule le réel – l'objet – dont elle peut restituer une quasi-infinité de points de vue. » (Couchot, 1986) Le virtuel simule en dissimulant, l'illusion qu'il produit tient en ce qu'il fait passer une chose pour une autre, en apparence.

Pour le cas qui nous concerne, qu'est-ce qui est simulé ?

Si la notion d'immersion est largement associée dans le langage courant à l'expérience sensorielle déployée autour de la « réalité virtuelle », il faut rappeler que cette acception n'est évidemment pas la seule. À titre d'exemple, Thierry Davila, dans son texte sur les artistes marcheurs - Gabriel Orozco, Francis Alys, le laboratoire Stalker notamment – avance la notion de « cinéplastie » pour qualifier la forme qui s'élabore dans la marche. Il note à cette occasion ce que le geste qui prend forme doit à la pratique d'une action en situation :

« Pour le piéton planétaire, faire un geste suppose, dans un premier temps, une immersion dans un contexte, une insertion dans un cadre particulier au sein duquel il y a action. Par conséquent, agir se produit toujours à partir d'une mise en situation, et c'est dans la situation qu'il y a la possibilité du geste, qu'il y a la possibilité d'un événement, d'un jeu. (Davila, 2002, p. 175-176)

La mise en situation par immersion établit les conditions du geste nous dit Davila. Si plongée il y a, ce n'est pas dans un autre état du réel mais bien dans des circonstances autres. L'immersion ici prend le sens d'un changement de milieu.

Retenons cette acception et appliquons-là au dispositif Street View. La simulation d'une action est au cœur de ce système d'information géographique. L'action simulée par le système est l'immersion, avec pour objectif de donner à l'utilisateur accès à un environnement *comme si* il se trouvait sur les lieux mêmes ; l'immersion lui permet de changer de milieu sans

changer de lieu, en apparence. Ce dont fait l'épreuve l'utilisateur de Street View, c'est de l'illusion d'un changement de milieu, de l'illusion de l'immersion. Transposée à la pratique des artistes/auteurs de notre corpus et à l'angle choisi pour les travailler, l'expérience de cette illusion est à considérer comme le lieu d'une pratique d'images au sens où elle permet de travailler la tension contenue dans la fausse apparence que génère la simulation. C'est bien sur ce terrain-là que se situe le présent propos.

2.2 Le faux comme milieu

Le déploiement de la simulation de l'immersion par l'illusion d'un changement de milieu est au cœur de dispositifs comme le panorama ; Street View reconduit cette distribution. La technicité propre à chacun des deux dispositifs – l'architecture et la peinture pour l'un, la puissance de calcul associée à l'image photographique géolocalisée pour l'autre – conditionne l'expérience qui s'y produit, notamment en affectant à l'observateur un point de vue paramétré. Pour se produire, l'illusion impose d'en passer par l'application d'un positionnement agencé. Comme pour toute expérience programmée, que se passe-t-il quand l'illusion vient à être altérée, ne serait-ce qu'en y conduisant à son terme sa logique de possession/dépossession du point de vue ? Que se passe-t-il quand cette altération du point de vue en passe par une production d'images au sein d'un dispositif lui-même construit sur l'image ?

Au point où la perception est le jeu des fausses apparences (Souriau, 1999), il s'agit de considérer le faux comme un milieu où mener de véritables expériences.

2.2.1 S'illusionner : en images ?

2.2.1.1 Le panorama, lieu d'une pratique d'images

Ethnologiquement, le terme panorama renvoie au sens d'une totalité visible : *pan-* tout, et *-rama* vue. Cet état d'un visible saisissable en totalité est le propos du panorama, dispositif conçu par Robert Barker en 1787 (Robichon, 1985, p. 65), qui donne à observer, dans un bâtiment dédié, une toile peinte circulaire, représentant une vue urbaine ou une scène historique : « Le panorama n'est autre chose que la manière d'exposer un vaste tableau, en sorte que l'œil du spectateur, embrassant successivement tout son horizon et ne rencontrant partout que ce tableau, éprouve l'illusion la plus complète. » (*Moniteur Universel*, 23 septembre 1800, cité par Robichon, p. 65) Le panorama, en tant que système construit, relève de l'illusion optique. Robichon, précise : « La grande illusion panoramique attira les foules. À ses heures de gloire, le spectacle connut des chiffres d'affluence étourdissants. Et

c'est bien sur ce désir "historique" de s'illusionner qu'il faut s'interroger. » (Robichon, p. 78) Il analyse la réception du panorama : « Le public "populaire" aime l'illusion du spectacle, son saisissement, alors que les "gens de goût" s'en écartent résolument pour admirer les qualités artistiques du tableau. » (Robichon, p. 79) L'appréciation du panorama n'est pas uniforme, et quand il s'agit de sa qualification par le registre artistique, une certaine mise à distance opère, et rompt l'illusion visée par le dispositif.

Pour autant, ce type de réception n'annule pas l'attrait que peut exercer le panorama, qui va jusqu'à être considéré comme un lieu d'exercice pour les artistes ; un article de l'architecte Hittorff, daté de 1842 signale:

[...] on a droit d'être étonné du grand effet que produisirent ces panoramas, exécutés par M. Prévost, et qui firent dire à David, le régénérateur de l'École française, lorsqu'il eut passé quelques heures à les admirer avec ses élèves : "Vraiment, Messieurs, c'est ici qu'il faut venir pour étudier la nature" (Hittorff, 1842)

À peine un siècle plus tard, Walter Benjamin se fait l'écho de cette mention :

De même que l'architecture commence à échapper à l'art grâce à la construction en fer, la peinture, de son côté, s'émancipe grâce aux panoramas. [...] On s'évertuait infatigablement à transformer les panoramas, par des artifices techniques, en théâtres d'une parfaite imitation de la nature. On s'efforçait de reproduire les changements de la lumière du jour dans le paysages, le lever de la lune, le bruissement des cascades. David conseille à ses élèves de dessiner sur le motif dans les panoramas. (Benjamin, 2002, 3^e édition, p. 37)

« Étudier la nature » dans un cas, « dessiner sur le motif » dans l'autre, le panorama est tenu pour un substitut du réel visible d'une valeur équivalente au réel même, une pratique d'image semble pouvoir prendre racine dans cet espace construit pour provoquer, à dessein, l'illusion par l'outre-passement de la vue. Avec le panorama, c'est sous l'aspect d'une totalité qu'une situation s'offre à la perception visuelle, quand bien même cette totalité n'est que le produit d'un artifice. La « fausse apparence » (Souriau) de l'illusion n'en constitue pas moins un mode de parution, à la cohérence propre qui peut, dès lors, être le lieu de pratiques d'images.

2.2.1.2 Images et consentement à l'illusion

Jacques Aumont, dans son livre *L'image* (Aumont, 2003), structure son analyse du sujet sur une partition entre différents acteurs de l'image. Parmi ceux-ci le spectateur occupe une part significative. On s'accordera le droit de ne pas rappeler ici en détail les liens indéfectibles qui s'exercent entre un spectateur et une image, et inversement. Selon Aumont l'illusion occupe une place importante dans les relations du spectateur à l'image, et notamment dans le cas de l'image

représentative. L'illusion représentative se distribue en fonction de certaines conditions, parmi lesquelles une condition psychologique. « L'illusion ne se produira que si elle produit un effet vraisemblable : autrement dit, si elle offre une interprétation plausible (plus plausible que d'autres) à la scène vue. » (Aumont, p. 71) Cela implique « qu'il s'agit bien d'un jugement, et par conséquent, que l'illusion dépend largement des conditions psychologiques du spectateur, en particulier de ses attentes » (Aumont, p. 72). Et Aumont de rappeler l'anecdote fondatrice de la tromperie dont fut victime le peintre grec Zeuxis, joué d'une illusion que le peintre Parrhasios mit en œuvre, et dont l'artifice tenait essentiellement dans la mise en scène de son atelier, qui lui fit confondre un objet avec sa représentation.

Sa victoire illustre surtout, pour nous, l'importance de la disposition à être trompés, car, si Zeuxis avait vu ce trompe-l'œil de but en blanc, qui sait si celui-ci eût été aussi efficace ? Au contraire, la véritable mise en scène dont il fut victime le prédisposait à accepter pour plausible une fausse perception. (Aumont, p. 72)

Ainsi considérée, la propension à l'effet compte tout autant que son agencement. Cette anecdote, et la lecture qu'en propose Aumont, rappelle certes que le degré d'attente dicte la portée de l'illusion mais aussi qu'en matière d'illusion par l'image, celle-ci n'est pas seule agissante, elle suppose une mise en scène.

Pour resserrer quelque peu le propos sur cette donnée, la question de la mise en scène de l'illusion ouvre sur la place qu'occupe le spectateur dans le cadre de la représentation théâtrale. Dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Souriau traite de cet aspect au travers de la définition de la notion de *distanciation*. Il y établit le lien avec le théâtre de Brecht pour évoquer ce qui, via la distanciation, se joue « entre le spectacle et son spectateur, en opposition avec le mode de participation magique et illusionniste du théâtre dramatique, l'identification de l'acteur au personnage ayant un corollaire, l'identification du spectateur au personnage » (Souriau, 1999, p.595-596). Chez Brecht, la distanciation prend forme grâce au jeu de l'acteur ; elle a notamment pour fonction « d'amener le spectateur à la conscience, son but est politique ». Souriau rappelle cependant le nécessaire consentement sur lequel repose le dispositif théâtral :

[...] la participation du spectateur n'est jamais totalement soumise à l'illusion. Le bâtiment, la présence des autres spectateurs se chargent de lui rappeler qu'il assiste à un spectacle. [...] L'illusion est également une convention, une règle du jeu que le spectateur veut bien accepter. (Souriau, *id.*)

Dans un dispositif réglé comme celui du théâtre, l'illusion se produit sous condition d'un acquiescement, dont la modulation peut s'effectuer via la distanciation.

Rapporté au cas qui nous concerne, à savoir celui la mise en scène de l'image dans un dispositif d'illusion, il ne s'agirait pas tant de déconstruire le mécanisme pour en révéler une hypothétique vacuité, mais plutôt de tenter de l'analyser de l'intérieur par les moyens mêmes qui concourent à son fonctionnement, à savoir l'image.

2.2.2 Faux terrain pour expérience authentique

À nouveau, le panorama se trouve être le lieu indiqué pour examiner les conditions de construction d'un point de vue situé au sein de la mécanique génératrice de l'illusion. Ce faisant, il s'agira, au travers de l'étude d'un cas, de cerner les conditions mises en œuvre pour déroger au programme qui régule le dispositif.

2.2.2.1 *Faux Terrain*

Arno Gisinger est un photographe autrichien, né en 1964. Son travail, situé au croisement de l'art et de l'histoire, interroge la place de l'image dans la production de l'histoire, plus particulièrement celle du XX^e siècle.

Après avoir travaillé sur la mise en récit du fait historique à Oradour sur Glane (*Oradour*, 1994) et s'être emparé de la difficulté de documenter par la photographie un lieu de stockage d'armes du III^e Reich enfoui dans les profondeurs d'une grotte (*Messerschmittthalle*, 1995), Arno Gisinger s'est attaché à l'analyse du panorama d'Innsbrück, en Autriche, en tant que « machine du regard » (Chéroux & Gisinger, 1997). Ce travail se compose de deux séries : une première, en couleur, intitulée *12 Betrachterbilder*, et une seconde, en noir et blanc titrée *Faux Terrain*. L'objet commun à ces deux séries tient dans les conditions de mise en scène d'un fait historique local. La présence du corps des visiteurs du panorama est l'objet de *12 Betrachterbilder*, et traite plus particulièrement de l'injonction au regard produit par le dispositif panoramique. Saisis en contre-plongée depuis l'espace situé en contrebas du promontoire, les spectateurs, tout entiers livrés à l'observation de la toile, semblent plongés en eux-mêmes, quoique réunis en nombre sur la plateforme. La série *Faux Terrain* quant à elle, traite de cet espace spécifique du panorama où se tient précisément le photographe. C'est sur elle que nous allons nous pencher plus en détails.

Édifié en 1896, le panorama d'Innsbrück est construit à proximité des lieux même de la bataille²⁵, objet de la représentation picturale qui couvre les 1000 m² de toile peinte. Comme bon nombre de panoramas établis en Europe, celui d'Innsbrück assume la double fonction de divertir les spectateurs par la mise en scène d'un fait historique local et, ce faisant, de participer à cultiver le sentiment

²⁵Le panorama d'Innsbrück représente un la guerre d'indépendance du Tyrol de 1809, telle qu'elle se déroula le 13 août 1809 et opposait les troupes tyroliennes d'Andreas Hofer aux armées d'occupation napoléonienne et bavaroise. Cf. Chéroux & Gisinger, 1997.

national. On sait la place qu'occupe la captation du regard dans le dispositif propre au panorama, et sa capacité à plonger le spectateur dans un mode de présence au lieu qui repose sur l'illusion. C'est précisément cet aspect que travaille Arno Gisinger avec sa série *Faux Terrain*.



Arno Gisinger, *Faux Terrain*, 1997, extraits.

Tel que conçu par Robert Barker, le faux terrain est un espace du panorama essentiel à la production de l'illusion. Il sépare le spectateur, placé sur une plate-forme, de la toile peinte avec une distance suffisante pour rendre impossible l'examen détaillé de la peinture et le maintenir captif d'une zone où l'effet visuel est à son maximum. Comme le note l'historien de la photographie Clément Chéroux,

Je suis au bord de l'image, mais jamais je n'y entre totalement serait tenté de dire le spectateur du panorama. Confiné derrière la balustrade, [...] je ne peux en effet pénétrer dans l'image. Je suis fermement assigné à rester au centre du panorama, dans l'œil du dispositif. (Chéroux & Gisinger, 1997, n.p.)

Cet espace est une zone intermédiaire où sont placés, pour parfaire l'illusion, différents éléments de décor en trois dimensions qui assurent une transition visuelle entre l'espace bidimensionnel de la toile peinte et la balustrade du promontoire où se tiennent les spectateurs. Arno Gisinger installe sa chambre photographique dans cette zone intermédiaire, espace visible mais inaccessible et lieu des artefacts, et c'est à partir de ce point de vue qu'il construit les images de sa série *Faux Terrain*.

Les sept photographies de la série sont composées de manière à ménager dans l'image un étagement des plans et à conduire le regard depuis les objets qui composent le décor au premier plan vers un fragment de toile peinte en arrière plan. Dans cette zone dédiée au factice, Gisinger convoque les qualités techniques et optiques de la photographie pour déplacer dans l'image l'effet visuel : « Placés [sic] au centre du *Faux terrain*, c'est-à-dire à la lisière de l'espace de la représentation, la caméra peut, par la focalisation, rompre l'effet spatial du panorama ou bien en effacer totalement les frontières tout en créant de nouvelles illusions. » (Chéroux & Gisinger, 1997, n.p.) Cette double capacité de la focalisation propre à l'appareil photographique constitue un trait saillant de la mise en œuvre, par Gisinger, du médium photographique et se voit ainsi attribué le statut d'analyseur d'une situation par les moyens mêmes de son action.

La rupture de « l'effet spatial du panorama » signalée par Gisinger est reprise par Clément Chéroux lorsqu'il analyse la série :

Réalisées à la lisière du plat et du relief, les photographies d'Arno Gisinger montrent la rupture de l'espace perceptif. Elle introduisent de l'*estrangement* dans l'illusion et mettent de ce fait en évidence ce que le dispositif panoramique tente de dissimuler à la vue du spectateur en lui assignant une place centrale et fixe. (Chéroux, in Gisinger & Steiner, 2013, p. 16-18)

Il y aurait une dimension critique dans la mise en œuvre de la rupture de l'illusion par le dispositif photographique. Selon Chéroux, la notion d'*estrangement* constituerait le moyen de cette rupture.

Empruntée à l'historien Carlo Ginzburg, cette notion est d'abord liée au champ littéraire. Ginzburg fait référence à Viktor Chklovski, critique littéraire russe (1893-1939), pour qui

[...] la fin de l'art est de nous procurer une sensation de la chose, mais une sensation qui soit une vision, et pas seulement une reconnaissance. Pour parvenir à ce résultat, l'art utilise deux procédés : l'*estrangement* des choses et la complication des formes, par laquelle il cherche à rendre la perception plus ardue et à en prolonger la durée. (Chklovski, 1996, cité par Ginzburg, 2001, p. 17)

Ginzburg relie également cette notion à celle de la mémoire involontaire chez Proust, pour qui « l'art serait un instrument pour raviver notre perception figée par l'habitude » (Ginzburg, p. 16). Autre référence, l'historien se réfère à Montaigne dont il note l'intérêt pour la figure du naïf :

"Naïf", *nativus* : l'amour de Montaigne pour ce mot et son dégoût corollaire pour l'artifice nous portent au cœur de la notion d'étrangement. Comprendre moins, être ingénu, rester stupéfait sont des réactions qui peuvent nous aider à voir davantage, à saisir une réalité plus profonde, plus naturelle. (Ginzburg, p. 26)

Au travers de la notion d'étrangement, se fait jour l'idée d'un décalage, dont l'art s'emparerait avec profit pour raviver une perception figée. Appliqué au sujet qui nous occupe, l'étrangement peut être considéré comme un moyen de mise en œuvre d'un point de vue alternatif à celui construit par la panorama qui, pour sa part, déplace la perception tout en figeant la situation de l'observateur. En procédant ainsi, il ne s'agirait pas tant de renverser le système, et d'aller contre le régime de vision qui s'y déploie, que de construire les conditions d'un point de vue qui le travaille de l'intérieur.

Par ailleurs, cette notion n'est pas sans lien avec la nature réflexive de la pratique photographique de Gisinger. Dans un entretien, le critique Étienne Hatt lui pose la question de l'orientation (au sens de direction) de son regard :

On a l'impression qu'il s'agit d'un regard en biais ? En effet [lui répond A. Gisinger], mes photographies induisent un regard oblique et indirect, littéralement réfléchi. La question de la position du photographe – au sens propre et au sens figuré – est primordiale pour moi. Elle s'exprime d'abord par le choix d'une distance, d'une focale et de la perspective. (Hatt & Gisinger, 2006)

Alors que la frontalité du regard repose sur un parallélisme des plans – le plan focale de la surface sensible photographique et le plan de l'objet photographié –, le regard oblique induit un possible croisement des plans. Rapportée à la position du photographe, ce type de regard métaphorise une approche des situations où il s'agit de fabriquer des prises, quand bien même le médium utilisé est perçu comme une fenêtre au travers de laquelle il suffirait regarder pour saisir le monde.

La question de la focale, à nouveau mentionnée, est, on le voit, centrale dans son travail. Dans la série *Faux Terrain*, elle constitue, selon Gisinger, un moyen pour effacer les frontières propres à l'effet spatial du panorama, « tout en créant de nouvelles illusions ». Par le recours à des moyens optiques, la focalisation conduit à compartimenter l'exercice du regard, à organiser l'espace en hiérarchisant les plans en fonction du degré de netteté. La focalisation est dotée de la capacité – humaine et/ou mécanique – à redistribuer l'organisation de l'espace. De quel espace en l'occurrence ? Celui du panorama ou de son effet ? Il faut en effet

distinguer la répartition spatiale propre au panorama – un spectateur situé sur un promontoire et maintenu à distance d'une représentation peinte qui s'impose à lui –, de l'effet que produit cette répartition dont le vecteur est la sensation de perte de repères et qui provoque aussi une redistribution de l'espace. À l'intérieur du panorama, ces deux niveaux semblent se conjuguer, l'espace construit et l'espace perçu mettent à l'épreuve le spectateur.

Cette mise à l'épreuve des limites de l'espace est au cœur de l'ouvrage que Pierre Bayard consacre à un type particulier de récits de voyages, ceux dont l'auteur, « voyageur casanier » (Bayard, p. 15), n'a jamais quitté son fauteuil. Cet ouvrage a « l'ambition de réfléchir sur la relation que la littérature entretient avec le monde qu'elle dépeint, et en particulier avec les lieux qu'elle accueille » en resserrant son analyse sur les moyens convoqués par les écrivains et essayistes qui « parviennent à rendre réels des lieux qu'ils ne connaissent pas et à leur conférer une forme plausible d'existence » (Bayard, p. 16-17). Il ressort notamment de son analyse l'identification d'un type d'espace désigné comme *atopique* et définit ainsi : « espace que mettent en scène la littérature et l'art, et qui se caractérise par la perméabilité des frontières entre les œuvres et le monde, ainsi qu'entre les différentes œuvres » (Bayard, p. 157). La faculté, ici attribuée à l'art, d'une redistribution des limites spatiales, en installant une porosité, est en mesure de qualifier ce à quoi parvient Arno Gisinger via la focalisation. Elle constitue le moyen mis en œuvre pour faire basculer l'espace du panorama dans un espace atopique. Cette bascule opère au sein même du milieu qu'elle travaille, et contribue à situer dans le faux terrain l'emplacement d'un mode d'altération des coordonnées du point de vue construit par le panorama.

2.2.2.2 Dé-faire avec

Si l'on considère, avec Arno Gisinger, le panorama comme une « machine à voir »²⁶, la question du rapport que sa série *Faux Terrain* entretient avec ce qui la régule se pose. Nous avons vu comment Gisinger s'y prend pour installer un point de vue dans le panorama qui diffère, voire altère, le point de vue assigné au spectateur. Il y a une dimension critique dans cette série, ne serait-ce que par le choix d'occuper un espace, soustrait à la pratique corporelle, dont la fonction est d'installer une distance permettant à l'effet de se produire.

S'intéresser aux effets du panorama ne veut pas dire dénoncer la représentation historique comme mensonge présumé de l'histoire ou dévoiler la représentation du paysage comme document fallacieux remontant à une époque pré-photographique. [...] Ce qui importe en somme c'est de révéler les mécanismes de la mise en scène et d'interroger les procédés de la production d'images. (Chéroux & Gisinger, 1997, n.p.)

²⁶L'expression « machine à voir » est extraite du texte d'Arno Gisinger, « Le panorama, une “machine à voir” » (Chéroux & Gisinger, 1997, n.p.)

On notera ici l'intention énoncée par Gisinger d'une interrogation qui porte sur les conditions d'un registre d'images et non pas d'un jugement de la portée historique de l'effet du panorama. Plutôt qu'une critique, cette série s'emploie à mettre à distance l'effet – on revient ici à la notion d'étrangement avancée par Clément Chéroux (cf. *supra.*) – pour y inscrire les conditions d'une analyse par l'image. Avec cette manière de procéder, Gisinger compose à partir et avec les caractéristiques du système, il *fait avec* les composantes du dispositif pour entamer l'effet sans l'annihiler ; il le *dé-fait avec* lui.

Ce type de conduite n'est pas dans rappeler le principe de la distanciation évoquée précédemment. Pour Souriau, « Brecht définit la distanciation comme un regard que le théâtre doit provoquer, regard fait d'étonnement, d'interrogation, semblable à celui du savant. » (Souriau, 1999, p. 596)

Le théâtre constitue un lieu de travail significatif pour l'artiste David Hockney.

À la fin des années 1970, époque au cours de laquelle je n'ai exécuté que quelques tableaux, j'ai beaucoup travaillé pour le théâtre. Le théâtre ou, en tous cas, le type de théâtre pour lequel j'ai travaillé, l'opéra, le théâtre à l'italienne, a des liens étroits avec la perspective. [...] Il est évident que ce j'ai réalisé pour le théâtre m'a donné à réfléchir aux problèmes de l'illusion, particulièrement de l'espace dans l'espace. » (Hockney, 2005, p. 100-101).

Hockney établit un lien entre son travail sur la perspective dans le contexte théâtral et l'apport qu'a pu représenter sa pratique de la photographie pour ce faire. Au milieu des années 1980, il a réalisé une série de « photocollages »²⁷, pièces qui ont en commun de recomposer une scène (d'intérieur, urbaine, ou un paysage) à l'aide de photographies accolées, chacune au cadre propre mais composant un ensemble construit selon un seul point de fuite. La perspective y est à la fois unique et multiple, structurée et désordonnée, *défaite avec* l'appareil photographique dont la structuration visuelle est fondée sur les lois de la perspective. Hockney clôt cette série avec *Pearlblossom Hwy. 11-18 avril 1986, #2* :

C'est mon dernier photocollage et, sans aucune doute, le plus pictural de tous ceux que j'ai exécutés. Il m'a fallu neuf jours pour prendre les photographies et deux semaines pour les assembler. Je le considère comme ma réponse panoramique à la perspective orientée vers un point unique. (Hockney, p. 112)

On notera le lien établi entre vue panoramique et perspective dont les photocollages sont une mise en forme, et qui n'est pas sans évoquer les compositions d'images géométrisées telles que

²⁷Parmi cette série : *La partie de Scrabble, 1^{er} janvier 1983* ; *En marchant dans le jardin zen du temple Ryoanji, Kyoto, 21 février 1983* ; série de photocollages pour *Vogue, par David Hockney, 1986* ; *Le Bureau, 1^{er} juillet 1984*. Hockney, *ibid.*

Street View les faire paraître à l'écran.

Chez Hockney, la pratique de la photographie est associée à sa filiation avec le principe de la perspective. Si il s'en remet à ce médium c'est pour ses capacités à l'aider à « voir neuf »²⁸, à voir selon un programme :

Nous avons tendance à penser que la photographie est une restitution parfaite de la vie. Mais en fait, la photographie n'est que le dernier avatar de la vision du monde imaginée par les artistes de la Renaissance. Il s'agit tout simplement de la transposition mécanique des théories de la perspective. (Hockney, p. 124)

Le recours à la photographie pour Hockney est un moyen pour travailler à partir d'une mise en forme du visible construite sur une mécanique.

Cette dimension opératoire de l'usage de la photographie ouvre la voie à une question dominante à l'heure des caméras et autres dispositifs de captations embarqués. Sans s'arrêter plus en détail ce sujet vaste, il est néanmoins possible de l'évoquer succinctement au travers du travail de l'artiste vidéaste Harun Farocki. Pour donner à comprendre la valeur qu'il associe aux images fonctionnelles produites par différentes machines, Farocki utilise l'expression « images opératoires » :

De telles images, qui ne sont pas faites pour divertir ou pour informer, je les nomme depuis mon premier travail sur ce sujet (*Auge/Maschine* [Œil/Machine], 2001) « des images opératoires ». Des images qui ne visent pas à restituer une réalité, mais font partie d'une opération technique. (Farocki & Graham, 2009, p. 95-96)

Dans son cas, l'opérationnalité de ces images constitue un biais pour compenser un surinvestissement de sens dont seraient l'objet les autres types d'images :

Si nous nous intéressons aux images qui interviennent dans une opération technique, cela vient plutôt du déferlement des images non opératoires, du dégoût pour le métalangage. D'un dégoût pour la pratique quotidienne de la remythologisation du quotidien, pour la prolifération dans tous les domaines, dans tous les programmes de télévision, d'images visant à confirmer de la manière la plus banale que le monde est comme il est. (Farocki & Graham, *id.*)

Pour Farocki, les images opératoires permettent par ailleurs d'accéder à un registre esthétique qui déporte la question de l'auteur : « De telles images doivent retenir l'artiste en quête d'un sens qui ne renvoie pas à un auteur, à une intention, mais à une beauté non calculée. »

²⁸Cette expression constitue le titre de la seconde partie du livre *Ma façon de voir*, partie qui ouvre sur des « Réflexions sur la photographie » et se clôt sur « Les limites de la photographie », (p.84-121).

(Farocki & Graham, *id.*) Il est notable que des images produites par des équipements de saisie automatisée ou qui procèdent d'un traitement informatique soient le lieu d'une possible « beauté non calculée ». Pour paradoxale que cette assertion puisse paraître, elle dit à elle seule la nécessité d'en passer par une approche indexée sur les moyens embarqués.

Nous avons tenté dans un premier temps de borner un possible terrain de travail à partir des caractéristiques des relations entre simulation et illusion de l'immersion. À partir de ce terrain, il s'agit pour nous de tenter d'explicitier comment il peut constituer un champ d'exploration de certaines pratiques d'images. Ces pratiques se caractérisent par une adaptation aux dispositifs au contact desquelles elles se construisent. Ce faisant, nous émettons l'hypothèse qu'elle relèvent d'une méthode qui essaie de *faire avec* le dispositif, de le travailler de l'intérieur et ainsi de le qualifier par le recours à de moyens qui le structurent. Plutôt que de le déconstruire, il s'agirait de le *dé-faire avec*, en établissant un point de vue qui l'altère.

Par ailleurs, il ressort de cette partie que les agencements visant à l'illusion ne seraient pas que des lieux de déréalisation des configurations mais bien le lieu d'expériences authentiques. Le faux terrain, tel qu'Arno Gisinger l'investit, peut constituer une méthode programmatique permettant d'envisager l'artefact comme un milieu ouvert à l'expérience. Street View, dans sa configuration technique, n'est pas doté d'un faux terrain comparable à celui du panorama. Pour autant si l'on considère le faux terrain comme le lieu véritable d'une pratique d'images qui met en tension l'exercice du regard au contact d'une simulation, il serait envisageable de qualifier la pratique d'images à partir de Street View comme moyen de constituer un faux terrain et ainsi d'y situer un point de vue tout en adoptant celui du dispositif.

3 Éléments pour une conduite

Suite à la description du système d'information Street View et de son impact, puis à la délimitation d'un domaine de mise en pratique de l'image au contact d'un artefact, il convient à présent de chercher à identifier les éléments d'une conduite d'un projet artistique dont Street View constitue le ressort essentiel. La méthode envisagée consiste à rassembler des échantillons à partir de l'analyse d'un corpus de références artistiques et de références théoriques.

3.1 Corpus artistique

Le constat de pratiques d'images au contact de Street View a permis de rendre apparent qu'une large part de ces pratiques prennent la forme d'images fixes, prélevées sur l'interface par le biais de captures d'écrans (cf. partie 1.2.3). Au travers de ces pratiques d'images fixes, différents sujets sont traités : impact de la simulation sur la représentation, omnivoyance du système automatisé, reconfiguration de l'image des lieux. Street View, en tant que système d'information géographique orienté image, travaille la question de l'image des lieux avec acuité. En donnant accès, via une simulation du déplacement, à des configurations spatiales distantes, ce dispositif agit dans la transparence propre aux techniques d'enregistrement et de diffusion du visible. C'est pourtant un système non neutre, déterminé techniquement, qui positionne son utilisateur dans un point de vue façonné pour rendre efficient l'accès à l'information géographique contenue dans un lieu.

Se situer dans ce point de vue pour traiter en image de la relation aux lieux constitue le point commun de trois productions rassemblées ici dans un corpus resserré. Cet ensemble de trois pièces sera analysé dans le développement qui suit : l'œuvre *deuxvisions* de Caroline Delieutraz ; le carnet de voyage *Dreamlands, virtual tour*, d'Olivier Hodasava ; le récit de voyage *Laisse venir* de Pierre Ménard et Anne Savelli. Les trois pièces de ce corpus ne sont pas assemblées ici en fonction d'une typologie. Néanmoins elles ont en commun une pratique de l'image fixe extraite de Street View. La fonction des images réalisées par capture d'écran et intégrées à un projet détaché de l'interface constitue également un point de convergence : dotées d'une expressivité propre héritée du système dont elle sont issues, leur mise en relation avec un matériau externe produit une requalification de celui-ci.

Face à l'hétérogénéité de ce corpus, il ne sera pas mené d'analyse des formes. Pour parvenir à identifier le commun des pratiques qui sous-tendent ces pièces, des entretiens ont été menés avec les artistes/auteurs. Une analyse croisée de ces entretiens permettra de faire émerger des points de jonctions permettant d'identifier les contours d'une pratique.

3.1.1 Description des pièces

3.1.1.1 *deuxvisions*, Caroline Delieutraz

Caroline Delieutraz, *deuxvisions*, 2012.

Caroline Delieutraz, est une artiste française née en 1982. Elle situe son travail dans le registre du net art. Les conditions de production et de diffusion des images constituent l'axe majeur de son activité d'artiste. Son terrain d'observation et de pratique est pour l'essentiel situé sur Internet.

deuxvisions est une œuvre réalisée en 2012. Cette pièce est déclinée deux versions : une version web et une version accrochage. Ce travail est un ensemble d'images, composé de quinze diptyques pour la version web et de vingt-huit diptyques et un livre pour la version accrochage. Dans les deux cas, chaque diptyque forme une juxtaposition de deux images d'un même lieu : une première extraite d'un livre du photographe français Raymond Depardon (Depardon & Lussault, 2012), et une seconde sous la forme d'une capture d'écran réalisée dans Google Street View. La déclinaison web de ce travail prend la forme d'une page d'un site Internet dotée d'une url propre²⁹, et est composée de quinze diptyques associés à un hyperlien pointant vers Google Street View ; la déclinaison accrochage de l'œuvre se compose d'une pièce réunissant vingt-huit diptyques encadrés accrochés au mur et d'un exemplaire du livre de Depardon pour consultation. Dans le cas de la version web, les images de Depardon sont des numérisations des pages du livre ; les images Street View, quant à elles, sont des captures d'écrans légèrement recadrées et portant quelques marques de l'interface. Concernant la version de pièce exposée, les images de Depardon sont des pages extraites du livre ; les captures d'écrans Street View ont été imprimées et sont les mêmes que pour la version web. Dans tous les cas, les deux images de chaque diptyque sont de même format ; les cadrages sont, sinon identiques, tout au moins les plus proches possibles. Réalisée en 2012, cet ensemble se joue d'une possible simultanéité des dispositifs de prise de vue sur le territoire.

Les rapprochements en images mis en œuvre font coexister différentes déclinaisons d'une même image. Les photographies de Depardon constituent le point de référence de la production des captures d'écrans réalisées par Delieutraz. Ces images sont des reproductions contenues dans un livre, et, en tant que telles, sont le produit d'une édition qui résulte d'une série de choix. L'édition à partir de laquelle travaille Delieutraz est la version poche d'une publication de type « beaux livres »³⁰ publiée à l'occasion de l'exposition « La France » à la Bibliothèque nationale de France de septembre 2010 à janvier 2011, elle-même fruit d'un travail issu d'auto-commande financée par des fonds publics et privés³¹.

²⁹Cf.[en ligne] accessible à < <http://deuxvisions.net>>, consulté le 12 mars 2016.

³⁰ *La France de Raymond Depardon*, Paris, Seuil, 2010.

Les images réalisées par Delieutraz à même l'interface Street View sont d'un autre ordre. Elles sont réalisées par prélèvement d'affichages sur écran de compositions de photographies géolocalisées et assemblées par Street View sur un fond de carte. Elles sont le produit de plusieurs opérations : dans un premier temps les prises de vue sont réalisées par la flotte de voitures Google , à la suite de quoi elles sont traitées et mises en ligne ; dans un second temps Delieutraz procède à une enquête à partir des informations contenues dans le livre, notamment via l'index des lieux de prise de vue situé en fin d'ouvrage ; une fois le lieu de prise de vue localisé, les captures d'écrans sont réalisées en prenant pour référence les cadrages des images de Depardon. La pièce *deuxvisions* ne traite pas seulement d'une confrontation d'images d'un même lieu, ce faisant elle aborde aussi la question de la réplique d'une image en contexte de diffusion. Ainsi elle induit la question d'une image d'un lieu qui préexisterait à l'acte même.



Caroline Delieutraz, *deuxvisions*, capture d'écran,
source : <http://deuxvisions.net>

³¹ « Début 2004, sans prévenir mes proches, j'ai commencé à chercher des soutiens financiers. J'ai été auditionné par la commission du Fonds national d'art contemporain. La direction des Arts plastique du ministère de la Culture a accepté de soutenir le projet en contrepartie de dons de triages pour leur collection. Parallèlement, l'agence Magnum a démarché les conseils régionaux et cinq d'entre eux ont répondu favorablement [...]. Deux partenaires privés, la banque HSBC et la Mutuelle des architectes français, m'ont soutenu tout comme notre maison de production, Palmeraie et désert, qui a fourni la logistique pour la réalisation de cette mission : photographier le territoire français. », in Depardon, Lussault, *La France*, p. 15-16.



Caroline Delieutraz, *deuxvisions*, version accrochage, détail,
source : <http://www.delieutraz.net/en/two-visions/>

Le cadrage constitue un point central dans ce travail. La pratique de la photographie tient pour beaucoup aux facultés de l'opérateur à pratiquer par le cadre une découpe. Le cadre résulte d'un choix et renvoie à la question du point de vue sélectionné associé à l'optique retenue. Le bord de l'image photographique est donc partie prenante de l'image. Les reproductions contenues dans le livre de Raymond Depardon sont cernées d'un cadre noir détournant en quasi-totalité l'image ; ce cerne constitue le bord du plan-film original non exposé à la lumière, sa présence renseigne sur la nature du type d'appareil photographique utilisé – en l'occurrence une chambre photographique utilisant des plans-films 20x25 cm – et indique que les images n'ont pas été recadrées. Les reproductions des photographies de Depardon sont des fac-similés d'images photographiques dont le cerne noir détache l'image du support. Le cadrage photographique, ingrédient de la composition, est redoublé par le détournement de l'image. Les captures d'écrans, quant à elles, cadrent dans un ensemble d'images assemblées en mode panoramique, c'est-à-dire dans une image sans bords apparents. La confrontation des deux images opère par le cadrage, c'est en fonction de lui que les éléments de la composition se structurent.

3.1.1.2 *Dreamlands, virtual tour*, Olivier Hodasava

Olivier Hodasava, *Dreamlands, virtual tour. Carnet de voyage virtuel/virtual tour diary*, depuis 2010.

Écrivain et photographe, Olivier Hodasava est un des principaux acteurs francophones de cette pratique d'image et d'écriture réalisées depuis Street View.

Le travail d'Olivier Hodasava relève du registre littéraire. Il se déploie principalement sur un blog, initié en 2010. Cette publication est une initiative de l'auteur, et relève de l'auto-édition. Elle se déploie sur la plate-forme d'édition de blogs blogspot. Le titre de cette publication, *Dreamlands, virtual tour*, composé de deux parties, associe à des zones géographiques l'idée d'un rêve d'une part,

et d'autre part suggère l'idée d'un voyage virtuel. Le sous-titre « Carnet de voyage virtuel » oriente clairement cette production vers un genre particulier : le carnet de voyage. Le qualificatif « virtuel », déjà présent dans le titre, renseigne quant à lui sur la nature du voyage dont ce blog témoigne. Son processus de publication adopte le principe d'une chronique quotidienne. Les billets, ou articles (terme utilisé sur le blog pour désigner le regroupement de contenus textes et images dans une page à l'url propre) sont la plus petite unité de publication. Certains regroupements de billets sont réalisés via l'utilisation de libellés, ils ont la même fonction que des descripteurs ou des mots-clés, ils relient des billets aux contenus proches.

Le carnet de voyage tenu par Olivier Hodasava s'apparente au journal dans lequel le voyageur consigne les éléments saillants d'un parcours. À ceci près que le parcours qui se dessine de billet en billet, n'a entraîné aucun déplacement physique. Ce voyage, pour immobile qu'il soit, n'en demeure pas moins lié à un mouvement, et c'est Google Street View qui est en constitue le moyen de transport. Les lieux visités durant ce voyage ne sont l'objet d'aucune feuille de route préétablie, seule la curiosité de l'auteur semble motiver chaque visite. Le choix des pays visités ne fait l'objet d'aucune explications. Il va de soi que seuls les pays qui font l'objet d'une couverture par Google Street View sont susceptibles d'avoir été visités, et parmi ces pays, certains n'ont pas été intégralement parcourus par Google. Street View n'est donc pas seulement un moyen de transport, mais il est aussi la clé du voyage, voir même le voyage lui-même.



Olivier Hodasava, *Dreamlands, virtual tour*.
Carnet de voyage virtuel/virtual tour diary,
source : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/>

La relation au temps du voyage est un autre trait caractéristique du carnet de voyage, dont le rythme est marqué par la succession des chroniques. Le blog d'Olivier Hodasava est indexé sur une temporalité quotidienne ; un billet publié équivaut à une journée de voyage. Il faut bien noter qu'à la différence d'un journal de voyage réalisé dans la temporalité d'un déplacement et sur les lieux mêmes, celui-ci n'est pas tributaire d'une linéarité conditionnée par le déplacement propre au voyage. Plus exactement, la temporalité du voyage virtuel dont le blog témoigne est à la fois continue et fragmentée : continue parce qu'elle est fonction d'une progression quotidienne garantie par la publication du blog, et fragmentée parce que le voyage peut à tout instant être interrompu, suspendu, et reprendre sans rupture de temps.

La chronologie du voyage est fonction de la mise à jour du blog, la date de chaque billet est d'ailleurs le moyen principal de l'organisation de cette publication. Le premier billet a été publié le vendredi 14 mai 2010. À compter du dimanche 24 octobre 2010, chaque billet est numéroté en fonction du jour qui le sépare du début du voyage ; à ce jour ³² Olivier Hodasava en est à son 1679^e jour de voyage. Le rythme de la publication des billets organise le carnet de voyage. Pour autant, les images prélevées sur l'interface Street View, et les textes qui y sont liés, ne sont pas nécessairement publiés sitôt réalisés ; un billet du 9 janvier 2011 en témoigne :

Bizarrement, ce que je montre aujourd'hui c'est ma toute première capture, faite peu avant de lancer le blog (c'était en avril dernier et je viens juste de la retrouver). L'image est prise sur les hauteurs de Margnaeglish, village côtier de l'île écossaise d'Arran. Murs enduits de blanc, encadrements framboise, toits gris sur fond de ciel d'orage... le cottage – sur lequel j'étais tombé en cliquant au hasard – avait vraiment tout pour plaire. Et je pensais alors qu'il allait rapidement faire l'objet d'un post. Mais j'ai décidé d'inaugurer le blog par un voyage à Manchester. Et de report en report, l'image a fini par se retrouver dans les strates inférieures du lot des images sensées être prioritaires – pour ne plus en bouger jusqu'à aujourd'hui.³³

Voyage au cœur d'une archive, il se déroule dans un environnement figé, et l'expérience relatée par l'auteur se déroule dans le présent de son déplacement et de sa restitution. Le rapport au temps est donc à la fois marqué par une progression quotidienne, dont le compte est tenu jour après jour produisant un effet de simultanéité, et par une navigation non linéaire rendue possible par la relative permanence d'un environnement figé par l'image.

L'essentiel du carnet de voyage Dreamlands... tient dans la combinaison d'images et de textes. Les images sont des captures d'écrans réalisées à partir de Google Street View dont elles portent la marque :

³²Au 4 avril 2016 : [en ligne] accessible à <<http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016/04/les-pensees-de-bord-de-route-agoo.html>>, consulté le 4 avril 2016.

³³Cf. [en ligne] accessible à <<http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/search/label/Margnaeglish>>, consulté le 04 avril 2016.

boussole en haut à gauche, inscriptions diverses – logotype de Google en filigrane, mention de signalement de contenus inappropriés, etc. Ces éléments indiquent que les captures d'écrans ne sont ni recadrées ni retouchées et utilisées sous leur forme brute. Tout en étant décontextualisées, leur provenance est néanmoins explicite. Hors les informations géographiques contenues dans le titre et dans le texte, les images ne sont assorties d'aucun hyperlien pointant vers Google Street View.

Au regard du grand nombre de billets postés sur le blog, il n'est pas aisé de décrire de manière exhaustive les différentes combinaisons texte/image. A minima, chaque billet met en présence au moins une image et une phrase ; dans ce cas l'image occupe la largeur maximale de la page. Parmi de nombreuses variantes, les plus récurrentes sont les suivantes : une image associée à un texte ; une groupe d'images associées à un texte ; plusieurs groupes d'images associés à plusieurs groupes de textes ; dans le cas de lots d'images, elles peuvent être regroupées sous la forme de grille, ce qui engage une plus faible lisibilité à chacune d'entre elles. La nature des textes évolue : alors qu'au lancement du blog, les textes dépassent rarement le commentaire d'image et témoignent régulièrement d'un étonnement face aux capacités du dispositif Street View à susciter de inattendu, l'écriture tente progressivement des incursions vers un registre plus fictionnel.

Dans le journal de voyage d'Hodasava, l'image tient lieu de témoignage d'un déplacement, à la manière de l'image photographique. Elle participe de la mise en récit d'un mouvement, quand bien même il se produit sans quitter le fauteuil, et atteste de ce que le voyageur a vu et de ce qui l'a marqué. Malgré qu'ils soient indexés à un référentiel de seconde main, les lieux ainsi documentés acquièrent une existence propre.

3.1.1.3 *Laisse venir*, Pierre Ménard et Anne Savelli

Pierre Ménard et Anne Savelli, *Laisse venir*, La Marelle éditions, Marseille, e-pub, 2012.

Pierre Ménard et Anne Savelli sont écrivains. Ce projet est leur seul travail mené en commun. Publié sous forme numérique, *Laisse venir* relève du journal de voyage, et relate un parcours entre Paris et Marseille réalisé via Google Street View. Le volume, constitué de textes et d'images, est rythmé par l'alternance des deux récits, disjoints, mais empruntant le même protocole : rallier les deux villes en dix étapes. La progression du récit s'effectue dans le sens Paris-Marseille. La progression dans le livre peut se faire de manière linéaire, chapitre après chapitre, ou bien en circulant à l'aide d'une carte présente en début de volume, qui permet soit de ne suivre qu'un des deux voyageurs, soit d'entrer directement dans le récit de chacun via une étape.

Le projet d'Anne Savelli et Pierre Ménard est né dans le cadre d'une résidence d'écrivain à Marseille à l'invitation de La Marelle (Ménard & Savelli, 2012, p. 13), au cours de laquelle Anne Savelli a mené deux projets qui ont abouti à deux publications : *Laisse venir* écrit avec Pierre Ménard et

Anamarseilles. Laisse venir fait suite à une proposition de Pierre Ménard à Anne Savelli d'écriture à quatre mains, dans la suite du livre *Les autonaves de la cosmoroute* ou *Un voyage intemporel Paris-Marseille* de Julio Cortázar et Carol Dunlop, publié en 1983. Sans pour autant suivre à la lettre près le protocole établi par Cortázar et Dunlop – un voyage d'un mois sans quitter l'autoroute –, Ménard et Savelli en retiennent l'idée d'un itinéraire à deux et une attention portée aux espaces des bords de route, ceux situés en marge du flux routier. Pour tout moyen de déplacement, Savelli et Ménard s'en remettent à Google Street View, ce qui contribue à requalifier le mouvement même du trajet, et à faire de l'interface d'information spatiale non seulement un véhicule mais aussi une prothèse visuelle dotée de son propre régime d'attention aux lieux.

Tout comme le livre référence de Cortázar et Dunlop, cette publication est assimilée au genre littéraire du carnet de voyage. Les auteurs y font le récit de leurs pérégrinations. Le trajet suit une feuille de route préétablie, spécifique à chacun des deux voyageurs, les parcours ont néanmoins en commun un même motif, celui de la remémoration de lieux traversés par le passé. Chacun effectue dix étapes entre Paris et Marseille, à son rythme. Au total, ce sont dix-huit villes qui deviennent, via l'exploration interfacée, lieu d'écriture.

L'itinéraire de Pierre Ménard est marqué par une recherche de traces orientée vers la remémoration d'un trajet d'enfance. Celui d'Anne Savelli est l'occasion de réintroduire dans le présent de l'écriture des fragments d'expériences liés aux lieux traversés à différents moments de sa vie.



Pierre Ménard, Anne Savelli, *Laisse venir* couverture (à droite), et page intérieur (à gauche).

Cette publication restitue le voyage commun des deux auteurs malgré qu'ils l'aient réalisé séparément, chacun posté à la fenêtre de leur ordinateur connecté à Street View. Quelques occurrences témoignent de renvois et de croisements, dans la conscience de l'autre écrivain et consultant une même interface devenue moyen de transport et zone de déambulation. Ce sont deux voies parallèles qui sont rendues présentes dans ce carnet, et qui convergent vers un même projet : parcourir l'itinéraire de Paris à Marseille à bord d'un même véhicule. La structuration de cette publication est fonction des villes étapes qui donnent lieu à capture d'images et à écriture. Le carnet n'est rythmé par aucune date, la chronologie du voyage ne constitue pas une mise en forme du récit. D'un point de vue formel, les contributions des deux auteurs suivent un principe commun : une distribution conjointe de textes et d'images. Le contenu publié est plus dense pour Pierre Ménard que pour Anne Savelli, tant pour ce qui concerne les textes que pour les images³⁴.

Les images sont des captures d'écrans, nettoyées des marques qui signent habituellement l'interface (la boussole d'orientation, et les différents éléments qui cadrent la fenêtre de l'application). En l'état, mis à part quelques zones floues et quelques parasites visuels propres à Street View, ces images ne présentent que peu de différences avec des images photographiques usuelles ; du point de vue du lecteur, l'attente produite par ces images relève du registre photographique. La combinaison du texte et de l'image est identique aux deux itinéraires. Le rôle de l'image dans la mise en récit du voyage prend plusieurs formes. Les captures d'écrans témoignent des parcours réalisés, et de ce qui a frappé les deux auteurs au cours de leur déplacement, à la manière d'une pratique d'image sur site. À cette valeur de témoignage, s'ajoute celle d'une confrontation à un mode d'accès aux configurations spatiales singulier. Dans ce cas, les captures d'écrans cherchent à saisir non plus seulement ce que Street View montre mais *comment* il montre. Dans ces situations, l'écriture témoigne de l'étonnement, de la surprise des confrontations aux scènes rencontrées. Enfin, il n'est pas rare que l'image soit intégrée dans le fil d'un texte pour prendre en charge la continuité du récit textuel mais par d'autres moyens. Cela se régule par un jeu de renvois plus ou moins explicite entre les deux éléments.

3.1.2 Analyse croisée des entretiens

Des entretiens ont été menés avec les artistes/auteurs des éléments du corpus (*cf.* annexe 3, pour leurs transcriptions intégrales).

Dans le cadre de ce travail, qui cherche à identifier les éléments d'une conduite de production

³⁴L'itinéraire de Pierre Ménard compte 108 images ; celui d'Anne Savelli, 57.

d'images à partir d'un outil de simulation du déplacement, les propos des artistes/auteurs sont envisagés comme un matériau de première main. Ils précèdent l'analyse qui sera menée à l'appui de deux textes théoriques plus loin dans le développement.

Partant du constat que les pratiques d'images à partir de Street View sont hétérogènes (*cf.* partie 1.2) et par conséquent difficiles à réduire à une grille d'analyse préexistante, ces propos sont traités ici dans leurs possibles recoupements. Les points de convergence identifiés peuvent alors être tenus pour des bornes qui délimitent un possible domaine d'actions.

La méthode employée consiste à prélever des éléments de réponse aux questions posées, à les synthétiser, tout en maintenant la répartition par auteurs (quatre entretiens ont été menés ; parmi les trois travaux du corpus, un a été mené en binôme) ; ces éléments sont ensuite rattachés à une notion, définie *a posteriori*, – notion ou expression approchante – qui traverse les propos. L'association de ces notions permet de délimiter différentes approches de Street View. Neuf notions ont ainsi émergé de ce travail d'analyse des entretiens. N'ont été retenus que les notions partagées par au moins deux auteurs (*cf.* tableau ci-dessous).

	Caroline Delieutraz	Olivier Hodasava	Anne Savelli	Pierre Ménard
pratiquer Street View	X	X	X	X
travail de la mémoire	X	X	X	X
travail du souvenir			X	X
une mise à l'épreuve	X	X		
effet de globalité	X	X	X	X
limitation et accroissement de la perception			X	X
registres de temporalité	X		X	X
Street View entre réel et fiction	X	X	X	X
modalités photographiques de Street View	X	X	X	X

Répartition des notions par artiste/auteur

L'attribution des propos rapportés est indiquée par les initiales de l'interviewé entre crochets : Caroline Delieutraz [CD], Olivier Hodasava [OH], Anne Savelli [AS], Pierre Ménard [PM]. L'ordre de classement des propos n'obéit à aucune logique particulière ; par commodité, un même classement est maintenu pour chaque notion.

Pratiquer Street View

« en fait la première chose c'est de retrouver au moins le lieu, bon alors sur le livre il y a un index donc euh, on retrouve les villes, après on fait un petite enquête avec les pages jaunes, si on a un bistrot, ou... et puis après... si il n'a y pas de signes particuliers, faut vraiment chercher... si par exemple c'est un rond-point, faire les ronds-points de la ville, enfin voilà une enquête assez logique » [CD]

« je cherche pas le cadrage par rapport aux bords de l'image, je cherche par rapport aux formes générales, en fait c'est plus comme si on regardait un paysage en fermant un peu les yeux pour voir » [CD]

« au début ... je trouvais ça passionnant d'essayer de deviner quel type de paysage on allait avoir quand on [...] sur telle carte, en fonction de la densité de rue, de la largeur des rues, de leurs particularités ou pas, enfin j'essayais d'imaginer les paysages avant de plonger et un vrai plaisir c'était de deviner où j'allais tomber, quel type de paysage j'allais rencontrer un peu, et je passais beaucoup de temps au niveau de la carte et finalement assez peu au niveau des images presque, enfin des vues panoramiques. Il y a eu une deuxième phase où j'ai passé beaucoup de temps à chercher des images, et donc je passais aussi beaucoup de temps à passer de la carte à la photo. Il y a vraiment une période où j'étais fasciné par le fait que je pouvais faire, chausser des bottes de sept lieues et dans une même ville pouvoir basculer d'un endroit à l'autre, j'avançais comme ça et en fait corollairement à ça » [OH]

« [question : c'est pas simple en effet de le qualifier... ça relève du photographique?] oui, tu cadres tu adoptes un point de vue » [OH]

« généralement quand je me promène sur Street View, effectivement je ne m'arrête pas sur une image, je clique, j'avance, je clique, j'avance, je regarde, je fais des tours panoramiques continuels » [OH]

« d'abord on est voyeur, complètement, et puis en plus on n'est pas regardé, donc pour le coup on est vraiment complètement voyeur, y'a aucun risque, c'est-à-dire on peut pas être surpris en train de regarder, contrairement à un voyeur à sa fenêtre par exemple, donc y'a une sensation de contrôle, d'hyper contrôle et c'est effectivement le cas je pense dans le jeu vidéo, où effectivement on pilote quelque chose, on avance, on bouge, effectivement on fait corps, ça c'est vrai aussi, on fait corps avec l'image » [AS]

« le pas, justement comme vous dites de Street View, en fait c'est comme si on marchait à pied [...] je me suis plié à faire ces 30 km comme ça, par petits sauts » [PM]

« et je les aurais jamais trouvé [ces dessins] si je n'avais pas pris ce temps d'aller dans des lieux auxquels je n'avais pas de liens, auxquels a priori voilà, mais juste parce que je m'étais

plié à faire entre deux villes le parcours à pieds, quasiment, parce que c'est vraiment ce que j'ai ressenti c'est que voilà quand on avance en cliquant à chaque fois c'est à peu près le rythme qu'on ferait de la marche » [PM]

Travail de la mémoire

« Et pour moi, les photos de Depardon, pour beaucoup sont des photos familiales, surtout celles de La France, peut-être, aussi parce que ça rappelle un peu, ça peut rappeler les vacances qu'on a faites quand on était petit, en France je trouve » [CD]

« à chaque fois que je me suis retrouvé ces derniers temps dans un lieu virtuellement visité, et bien j'avais l'impression de connaître la ville comme si j'y étais déjà venu, vraiment, je savais que deux rues plus loin y'avait une boulangerie, j'ai une bonne mémoire visuelle » [OH]

« c'était intéressant de travailler avec des gens très très jeune qui ont encore une mémoire... voilà qui n'ont pas encore beaucoup vécu, et de leur proposer de repartir en arrière » [AS]

« là c'était plus un travail de mémoire effectivement puisque je reprenais un itinéraire, qui était somme toute un itinéraire de l'enfance » [PM]

« Comme si justement la technique nous renvoyait quelque chose, un miroir déformé quoi, mais non, qui c'est qui est déformé, c'est ma mémoire qui est déformée ou c'est le... et donc c'était là en l'occurrence la technique qui avait raison, moi qui avais biaisé et qui avait cru que le lieu était ailleurs en fait » [PM]

« justement c'est ce qui m'intéresse, c'est de voir la variété des appréhensions, et artistiques, techniques, littéraire de ce lieu-là, qui est pour moi très fort en terme de... par rapport à la mémoire, comment on peut se projeter dans les lieux où on a été, dans les lieux où on voudrait aller et, juste dans cette différence entre ... réel et fiction, comme si c'était, non pas une ... presque l'image de cette définition de ce qui serait la différence entre réel et fiction, mais une définition avec pas finit, qui est sans cesse en mouvement » [PM]

Travail du souvenir

« s'intéresser à la fois au lieu lui-même, à ce qu'il fait remonter de souvenir mais aussi à ce qu'il permet de création, alors si on veut de fiction, mais aussi de tissage entre un vrai souvenir et quelque chose qu'on va inventer » [AS]

« Street View c'est que ça permet, d'étape en étape, de lieu en lieu, d'aller explorer les choses de façon différente, d'explorer des souvenirs réels, des images mentales, de la pure fiction et puis en plus mon travail dans *Laisse venir*, c'est beaucoup moins un texte sur mes souvenirs, qu'un texte sur ce que c'est qu'écrire » [AS]

« Street View me sert d'appui pour me rappeler cette image-là, qui est une image extrêmement fugace, une image de rien du tout, dont normalement je ne devrais pas me souvenir, ce n'est pas le souvenir réel d'un lieu réel dont je garderais une image mais qui est juste le souvenir d'une projection, d'une image mentale. Donc moi ça m'intéresse Street View à ce niveau-là parce que justement parfois Street View correspond exactement à votre souvenir » [AS]

« comme dans la réalité, devoir passer des heures à essayer de trouver l'endroit et c'est un détail, qui à un moment ramène un souvenir qui va vous faire trouver le lieu en fait » [PM]

« mais sinon ils ont pas changé du coup reviennent des souvenirs que j'avais totalement oublié, des choses assez troublantes » [PM]

Une mise à l'épreuve

« et du coup il y avait des images que je trouvais assez marquantes [parmi les images de Depardon], qui font partie de ce que j'appelle les images familières, et j'ai eu envie de voir, j'ai eu juste envie de voir ce que donnaient dans Street View ces images. » [CD]

« une chose est certaine c'est que l'équivalent de ce que fait Caroline [Delieutraz], ça m'est arrivé de le faire et notamment sur les photos de Stephen Shore, j'ai fait ça y'a un moment, ça me fascinait de voir ce qu'étaient devenus les lieux trente ans après, quarante ans après et j'ai retrouvé pas mal de lieux, je ne sais pas j'ai fait sept-huit posts sur les photos de Stephen Shore, et c'était fascinant de découvrir que certaines choses avaient changé et d'autres pas, que certains poteaux télégraphiques étaient toujours là et que tu pouvais faire quasiment le même cadrage que lui en fait, mais les bâtiments autour... t'arrivais toujours à trouver quelques repères, à te dire ah oui effectivement c'est le même endroit mais ce jeu des sept erreurs entre les deux images c'est un truc qui moi me fascine » [OH]

« Pour revenir sur Hélène Gaudy et les autres, ça m'arrivait assez souvent d'aller sur les pas de livres, de Jean Rollin par exemple, sur les pas de... j'ai une de mes amies proche qui a fait une tournée au Japon, elle est comédienne et donc je suivais son déplacement au jour le jour de manière virtuelle et ça m'arrivait d'intégrer éventuellement des morceaux d'échanges qu'on avait eu ensemble, j'essaie de découvrir les lieux et éventuellement de l'envoyer à certains endroits et elle m'envoyait vers certains endroits, il y avait comme ça des passerelles entre nous, ça arrive assez souvent j'aime bien ça, aller sur les lieux d'un espace où l'autre est allé. » [OH]

Effet de globalité

« Et c'est vrai que le fait qu'on ait tout le contexte, ça n'a pas la même force, parce qu'on a tout le contexte ». [CD]

« cette continuité-là, c'est ça qui fait qu'on rentre dans un monde » [CD]

« je trouvais ça intéressant d'aller, de marcher dans ses pas, d'avoir l'impression de marcher dans ses pas, y'a vraiment quelque chose qui tient de ça et par ailleurs de finalement reconstituer la spatialité de la ville dans son ensemble, elle évoque les remparts, elle évoque les bords de canal, elle évoque des lieux du centre, elle évoque certains bâtiments, ça avait quelque chose d'agréable finalement de savoir les situer les uns par rapport aux autres, de pouvoir me faire une idée de l'espace général » [OH]

« le décor c'est tout, puisque c'est en dehors d'une narration, d'une histoire, et du personnage, c'est tout le reste, c'est l'arrière plan, c'est le décor naturel, c'est le décor artificiel, c'est tout ce qu'on veut, à partir de là évidemment que s'y inscrivent le factice et la naturel, et le temps, le passé, le présent, le labyrinthe, y'a tout la-dedans » [AS]

« le fait que ça ne soit pas soi qui décide du cadrage, même si au moment de faire la capture d'écran on cadre, le reste du temps, on a l'impression d'être dans ... dans un infini quoi, dans un monde qui se développe sans arrêt, oui oui ça fait sens » [AS]

« Street View, et en même temps, moi ce que je leur fait travailler c'est l'idée que cette strate qui vient se poser sur la réalité, maintenant à plusieurs niveaux puisqu'elle s'inscrit dans le temps en plus, on peut aujourd'hui revenir sur différentes périodes, donc on interroge ça avec eux, essayer de voir comment on peut inventer une ville, en quelque sorte lire ce que Google Street View nous propose, c'est-à-dire un monde parallèle » [PM]

« C'est comme un calque en fait » [PM]

« Avec *Laisse venir* c'est ça qui est intéressant, c'est de s'être donnée un territoire très long et vraiment avec l'idée d'un itinéraire, quelque chose qui épuisait un lieu conséquent » [PM]

Limitation et accroissement de la perception

« le sujet de mon texte c'est ça, c'est le fait de laisser ou non venir les choses, de contrôler ou de pas contrôler, là-dessus Street View est très intéressant, parce qu'effectivement comme vous le disiez, à la fois on contrôle et on contrôle pas, on peut pas aller voir ... si la Googlecar n'est pas passé tant pis pour nous, on fait avec ce qu'on a devant les yeux et en même temps en manipulant sans arrêt les fléchés, finalement on trouve énormément de choses qui d'habitude ne sont censées servir à rien » [AS]

« c'est quelque chose qui, pareil, provient de quelque-chose d'autre, qu'on a pris à quelqu'un, et qu'est appauvrit quelque part, c'est de seconde main, où on essaye de le sortir de son cadre technique, appauvrit, pour essayer de... en le reliant, en apportant des liaisons, en faisant une lecture différente de ces éléments, leur apporter une valeur, voilà, moi c'est ça que j'aime bien sur Street View, c'est à la fois un lieu et c'est un outil avec toutes ses contraintes, toutes ses

ambiguïtés, tout son appauvrissement par rapport à l'image mais en même temps avec toute cette recherche d'une image ... déjà faite et... et située, liée à un lieu » [PM]

« alors que là quand on est devant l'image, et en plus une image qu'on peut figer mais qu'on peut, dans laquelle on peut tourner, très légèrement, parce que, voyez, avec l'angle qui permet de ... c'est comme avec... c'est si on auscultait, il y a un côté comme ça à la loupe, on peut zoomer, alors bien sûr si on zoom ça devient flou, il y a ce côté on est limité, on est contraint par une technique, mais en même temps cette contrainte-là elle nous permet de voir des choses que même la meilleure des mémoires, la mémoire la plus aiguisée, aurait sans doute oublié, c'est assez fort » [PM]

Registres de temporalité

« ce qui était intéressant de le faire en 2012 c'était qu'il y avait encore des photos sur Street View qui étaient des photos qui avaient été prises presque à la fin du périple de Depardon, il y avait deux dispositifs qui avaient pu être au même moment au même endroit » [CD]

« à Saint-Étienne, donc je le dis clairement, pour le coup c'est pas ambiguë j'y vais pour deux raisons, à la fois parce que ma grand-mère vient de mourir et que je dois aller faire une présentation d'un de mes livres et le hasard total fait que c'est à vingt-quatre heures d'intervalle je fais un seul trajet, et que quand je vais dans Street View, je vois Saint-Étienne l'été, c'est-à-dire que le trajet pour aller au crématorium moi je le fait par moins treize, c'est couvert de neige » [AS]

« on passe de l'été à l'hiver, et plusieurs fois ça a été le cas, c'était vraiment saisissant, des paysages pleins de lumière, puis tout d'un coup c'était... c'était l'hiver, il avait neigé dans des coins où il ne neige pas très souvent » [PM]

« c'est d'abord le lieu, et puis c'est pour voir si les choses ont changé, voir un lieu où j'ai vécu, rien que ces trois approches donnent quelque chose de supplémentaire à quelque-chose qui est de l'ordre utilitaire au départ » [PM]

Street View, entre réel et fiction

« oui, j'avais l'impression de jouer au jeu vidéo, “devenez Depardon”, un peu oui, c'est une sorte de jeu vidéo, une sorte de petite aventure, tout à l'heure je parlais d'enquête, je pense que c'est ça que je voulais un peu dire, ça rejoint la question du côté fictionnel qu'évoque Street View, c'est peut-être pour ça que ça passe si bien avec la littérature » [CD]

« y'a rien qui me réjouit plus que quand les frontières, les passerelles entre le réel, enfin qu'est-ce que le réel, et le virtuel devienne floues, ambiguës ou étranges, où ça crée du performatif, l'un dans l'autre. » [OH]

« oui, ça se déplie, finalement tu ne sais plus quel je parle non plus, quel... tu est ton je, tu ne sais plus, ni elle ni moi ne savons en fait, on avance, enfin moi j'avance... un peu au radar, enfin au radar... enfin c'est assez excitant d'être dans ce truc... qui tient presque du jeu amoureux... carrément, t'as un truc où tu vas aux limites de l'autre, tu vas donner un peu de lui publiquement » [OH]

« l'idée c'était de se dire... et bien voilà je suis traversée, je suis traversée, parce que précisément quand je me mets en état, entre guillemets, d'écriture, je laisse les choses venir, et ce qui me traverse ne porte pas nécessairement un nom, en tout cas je ne le distingue pas forcément clairement, je ne me dis pas nécessairement exactement c'est un texte que j'ai lu et qui m'a influencé ou c'est une rencontre que j'ai faite et qui a eu de l'importance pour moi, tout ça arrive comme ça par flux, ce qui est proche de Street View pour le coup » [AS]

« j'ai trouvé ce système-là qui était de commencer par dire “il”, et de... une fois que l'image Street View apparaissait, donc dans ma tête qu'on commençait à être dans de la fiction, ce qui a l'air paradoxal mais c'est comme ça, de m'adresser à un “tu”, et ce “tu” effectivement il est multiple. » [AS]

« vers la fin j'ai lâché, on sait plus ou on en est, mais je crois que c'est parce que précisément, c'est de ça dont je parle, c'est le fait au bout d'un moment de ne plus savoir où on en est... pour le coup y'a vraiment une adéquation entre la forme et cette perte de repères » [AS]

« ça redonnait une sorte de réalité à quelque chose qui était une fiction [...] c'est amusant de débusquer une forme de vérité en allant dans un lieu où c'est les fictions, on va dire, pas la mais les fictions qui... qui prévaut » [PM]

« c'est fou que, de façon numérique on arrive à retrouver les mêmes sensations que quand on marche et qu'on va se perdre aussi, se dire que voilà, on est derrière l'ordinateur, on s'est perdu, comment est-ce qu'on pourrait se perdre et avoir peut-être pas les mêmes angoisses mais presque, c'est-à-dire à un moment, avoir vu une image, et puis parce que c'est la technique, on appuie mal, ça nous ramène à peut-être 500 mètres avant et on essaye de retrouver l'image et on y perd un temps fou alors que bon... » [PM]

Modalités photographiques de Street View

« En fait ce qui m'a frappé c'est que c'était très proche au niveau de la.... Enfin quand je cherchais un cadrage proche de celui de Depardon, j'arrivais à quelque chose de proche de son image, ça, ça m'a frappé, et je me suis rendu compte que c'était, que ça pouvait arriver sur plusieurs photos, c'est pour ça que ça m'a intéressé. » [CD]

« La décontextualisation chez Depardon fait que ce sont vraiment des photos, des photos de

photographe, ce qui n'est pas le cas sur Street View, quand on est sur Street View on a tout le paysage, le 360 » [CD]

« le cadrage c'est par définition un peu la photo non ? ... Après moi j'ai choisi de les capturer pour être au plus proche du cadrage de Depardon mais c'est vrai que là, à ce moment-là, je gomme aussi la continuité en faisant ces captures » [CD]

« si il faut mettre le curseur je me considère plus comme quelqu'un qui écrit que comme photographe, et ce qui m'intéresse dans la photo c'est de... finalement qu'elle soit une sorte de nuage de fumée qui dit le lieu existe, il n'existe pas tout à fait non plus... que ce soit un petit truc... j'aime assez quand je vois la manière dont on lit mes posts, la manière dont les gens sont parfois embarqués parce qu'il y a la photo justement, parce qu'il y a l'image qui crédibilise le texte » [OH]

« je cherche pas à exposer, je cherche pas ... non... la photo pour moi est un déclencheur, une passerelle, tant mieux si elle peut éveiller des choses. J'aimais bien par exemple que dans *Éclats d'Amérique* il y ait très peu d'images » [OH]

« Enfin, je pense que c'est un peu dans le non dit que les choses se passent du coup, c'est plus la peine d'aller en faire une tartine.... c'est une vraie question, à partir du moment où on a eu des appareils photos numériques en main par exemple, tout d'un coup qu'est-ce qu'on faisait de la description » [AS]

« cette image n'est pas une image photographique habituelle, elle est photo... un peu comme quand on fait, moi j'en ai beaucoup fait en littérature des palimpsestes ou du cut-up, c'est important quand même que l'on sache, que le lecteur sache, peut-être est-il suffisamment éclairé pour le sentir, en tout cas les auteurs dans lesquels on a été pioché, il faut qu'ils sachent qu'on a pioché chez eux, donc c'est important de préciser sans mettre à chaque fois la référence toutes les deux phrases, pour arriver à la fois qu'on sente le collage, qu'on voit légèrement le scotch mais que ça ne soit pas trop trop gênant à la lecture, donc dire que ça existe, d'où ça vient, le préciser, mais que ça gêne pas l'esthétique de la photo » [PM]

« moi j'ai accordé vraiment de l'importance sur les cadrages, et parfois je me disais non vraiment cette photo-là ça va pas, c'est trop tordu quand je... parce que des fois pour arriver à avoir tout ce qu'on veut on est obligé de prendre un angle qui va ... éclater la perspective, du coup ça allait pas donc » [PM]

Le constat d'une convergence de propos autour de notions permet de poser des jalons dans un contexte de pratiques au contact de Street View. Néanmoins, l'imbrication de ces éléments

entre eux ne permet pas de les hiérarchiser. Pour autant, des liens peuvent être établis.

Parmi eux notons la proximité entre le travail de la mémoire et celui du souvenir, aux côtés desquels les registres de temporalités peuvent être rangés. L'expérience de Street View menée entre réel et fiction, par le biais d'un effet de globalité fait apparaître la nature non neutre du dispositif.

Sa capacité à limiter et à accroître la perception visuelle simultanément est convoquée comme un moyen de mettre à l'épreuve des formes sensibles. Les modalités photographiques de Street View, quand bien même elles sont natives, font partie des différentes manières de pratiquer Street View déployées par les artistes/auteurs pour mener leurs projets à partir de l'interface.

3.2 Cadre théorique

Deux références théoriques sont convoquées ici : *Le Cinéma, avant après* de Pierre-Damien Huyghe d'une part, et *Fréquenter les incorporels* d'Anne Cauquelin d'autre part. La première référence vise à questionner la pratique au contact d'un système d'information en partie construit sur une captation de données visuelles relevant du registre photographique. La seconde est convoquée ici pour interroger cette même pratique confrontée à un système déployé dans « l'aire du virtuel ».

3.2.1 À l'épreuve de Street View

Dans l'ouvrage *Le Cinéma, avant après*, Pierre-Damien Huyghe traite des conditions et impacts de la mise en œuvre des dispositifs d'enregistrements d'images, en particulier le cinéma et la photographie. L'analyse qui s'y déploie procède par l'examen de situations auxquelles ces dispositifs confrontent ceux qui les pratiquent. Parmi eux, les artistes – « ceux qui conduisent les techniques » (Huyghe, 2012, p. 210) –, mais pas seulement. Cet ouvrage attribue une place de choix aux configurations techniques pour leurs capacités à opérer au sein des œuvres. Non qu'il s'agirait de les réévaluer – voire de les surévaluer – mais bien plutôt de déterminer leur part dans les propositions échafaudées avec elles. Pour ce faire, il convient de porter l'attention aux conditions d'expériences qui naissent à l'épreuve des faits³⁵.

Rapprochées aux cas qui nous occupent, il s'agit de soumettre les trois pièces du corpus à des éléments de ce texte, afin d'évaluer la possible constitution d'un point de vue au cœur même du dispositif Street View.

³⁵« En définitive, une œuvre authentique, une situation esthétique sont l'affaire d'une épreuve. Pas, bien entendu, d'un moment éprouvant, mais de quelque chose qui appartient au registre du sensible, bref de l'épreuve d'une donne, soit ce qui n'est pas déjà intégré dans les structures d'expérience. » (Huyghe, 2012, p. 219).

3.2.1.1 Agir en état d'absence

Street View n'est pas un dispositif situé sur le même plan qu'un appareil photo ou une caméra (vidéo, ou cinéma). Cet agencement est le produit d'une collecte de photographies géolocalisées dont la restitution s'effectue via une interface dotée de fonctionnalités permettant de l'activer. La photographie est un des constituants de ce composé, au même titre que le moteur de recherche qui permet d'adresser des requêtes au système, ou encore que les lignes de code qui composent l'agencement des données. Il ne donne forme à aucune image qui n'ait déjà été produite, il en assure (seulement) l'accès et la parution sur l'écran connecté au réseau.

Néanmoins, l'expérience menée à son bord, n'est pas sans partager celle que décrit Pierre-Damien Huyghe à propos de la caméra³⁶ :

Une caméra inerte tient en soi une disposition à l'ouverture, disposition qui sera mise en œuvre – déclenchée à vrai dire – dans certaines conditions, à partir d'une certaine position. S'il est impossible d'exclure tout à fait que, s'agissant de ces conditions et de cette position, le sujet y soit pour quelque chose, en revanche, une fois que l'appareil est mis en œuvre, une fois qu'il est ouvert, une fois qu'il tourne, ce sujet s'absente : il est exclu par la mécanique même de l'opération. (Huyghe, p. 15)

L'absence du sujet lors de l'exécution de l'opération, une des conditions de la mise en œuvre de la caméra, se retrouve bien évidemment dans l'action de saisie opérée par la voiture Google ; cette absence est poussée à son comble puisque la saisie est produite dans la continuité d'un parcours prédéterminé au cours duquel la saisie automatisée s'effectue. À cette absence du sujet matériellement programmée pendant la saisie, peut être associé un état d'absence qui se constitue lors de la mise en fonction de l'interface par l'utilisateur. Non seulement la « mécanique même de l'opération » exclu le sujet, mais plus encore elle s'efface elle-même des images qu'elle produit. Cette situation se produit de manière transparente, l'utilisateur est appelé à occuper le point de vue de la mécanique auquel il peut désormais substituer le sien en agissant via le terminal informatique, et activer une position dite immersive. En recourant à cette position aux coordonnées calculées, l'utilisateur se glisse dans la position d'une mécanique dont le degré d'absence est garant d'une efficacité de la vue simulée. Avec cette absence de la mécanique, on pourrait être tenté de postuler un retour du sujet en lieu et place de la machine, ce qui nous conduirait au-delà du périmètre posé. En effet, il ne s'agit pas de décrire, au travers des usages techniques, ce qu'il en serait de l'état du sujet, mais de prendre acte de l'impact des dispositifs sur le sujet :

Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'il y a *et* qu'il n'y a pas sujet. Et que des entreprises, par

³⁶« “Caméra” est un nom générique pour une opération technique. Plus générique encore : appareil d'enregistrement. » (Huyghe, p. 14).

exemple des films, peuvent être menées depuis, par et pour des subjectivités en fait absentes des opérations qui se mènent avec leurs noms, leurs intentions ou leurs prétentions. De telles entreprises nous concernent grandement, elles ne sont pas sans incidence sur “nous”. (Huyghe, p. 14)

Précisant l'angle par lequel il aborde cette question, P.-D. Huyghe situe les productions réalisées par le biais de la caméra, et valorisées comme expression d'un sujet, comme des tentatives visant à réintroduire du sujet là d'où il aurait été chassé :

[...] si ces industries, au vieux sens du mot, si ces savoir-faire (la photographie et le cinéma) relèvent d'une historicité singulière, c'est en ce sens que, dès leurs débuts, avant même qu'ils soient dotés de suppléments techniques et finalement technologiques, avant encore que leurs conditions d'usages soient véritablement entrés dans une économie, ils étaient venus heurter, par la nature même de leurs capacités, toute la culture installée du sujet. Cette dernière s'est défendue, elle a valorisé, parmi toutes les pratiques possibles, celles où un certain maniement permettait de rapatrier la production dans une aire de responsabilité subjective suffisante et crédible. (Huyghe, p. 15)

On notera ici la dimension réactionnelle de « la culture installée » d'un sujet qui, aux prises avec des techniques d'images qui le déplacent, répond en investissant les pratiques. La ligne ainsi tracée par P.-D. Huyghe permet, au travers de la question d'un sujet « heurté » par la technique, de situer la pratique de Street View sur un axe structurant pour l'analyse.

Envisagé de cette manière, le travail de Caroline Delieutraz, pour ne citer que celui-ci, se voit traversé d'une tension que l'intention initiale d'un rapport de confrontation d'images ne recouvre pas. En se rendant dans Street View sur les pas de Raymond Depardon pour y prélever des captures d'écrans, elle met les images de ce dernier à l'épreuve d'un dispositif qui, a minima, interroge l'autorité du photographe³⁷. Symptomatique des questions que soulève l'usage de Street View par Caroline Delieutraz à l'endroit de Depardon, une discussion lancée par le photographe français Thierry Girard sur Facebook se fait l'écho de la réception partagée de ce travail. Menée du 20 au 23 novembre 2013, cet échange³⁸ est constituée de commentaires qui touchent surtout à la question de l'argent public alloué au photographe pour mener ce projet, ainsi qu'à la qualité photographique du travail mené. Street View apparaît dans cette discussion comme un dispositif aliénant et contraire à un projet de photographie

³⁷Il faut rappeler le dimensionnement du projet de Depardon dont le titre de l'exposition à la BnF en 2010, « La France » l'installe dans une position au spectre large. Caroline Delieutraz va dans le sens d'une critique, rattachée à une approche héritée selon elle du net art : « il a une certaine autorité, il dégage une certaine autorité sans l'être probablement lui-même, puisqu'il a plutôt l'air, mais bon le fait qu'il soit une autorité dans la photo... voilà, je pense ça ça vient plus d'une tradition du net art, la tradition un peu du piratage entre guillemets, du détournement peut-être plus que du piratage, oui c'est ça, donc ça m'amuse beaucoup » (entretien non reproduit)

³⁸Cf. annexe 4, p.153-156.

documentaire. L'effet miroir qui se joue dans le recours à Street View comme mise à l'épreuve du sujet Raymond Depardon est un trait essentiel de la pièce de Caroline Delieutraz, ce qui n'apparaît pas explicitement dans les commentaires. Les participants, en qualifiant le travail de Depardon au contact des images Street View, prennent acte de la capacité du dispositif à mettre le sujet à l'épreuve.

3.2.1.2 Rendre présent l'absence

Pour le sens commun, la technique photographique est dotée une valeur de mémoire, à son contact c'est le référent qui serait en état de retour, elle en porterait la trace. Abordant cette question par celle de la reproduction, P.-D. Huyghe convoque le sens que Walter Benjamin lui attribue pour en faire le marqueur d'une rupture désignée comme décisive :

Ce que la photographie instaure, puisque c'est d'elle que date l'époque selon Benjamin, c'est un cours jusqu'alors inédit de la reproduction. Avant cette invention, une reproduction n'était pas seulement secondaire en valeur par rapport à l'original, elle était également seconde. En d'autres termes, on la pensait en fonction d'un référent. Voilà précisément ce que la photographie entame, ouvrant du même fait la voie d'une culture inédite. (Huyghe, p. 170)

L'idée de reproduction, modifiée par l'enregistrement photographique, est, en ces termes, détachée de la question du référent. Non pas que, face à une image photographique il ne soit plus possible de se référer à une forme ou à une configuration, mais plutôt que la manière de s'y référer est modifiée.

Le “ça a été” désigne une disparition dont la photographie témoigne, non parce qu'elle conserve, mais parce qu'elle manque d'une forme de présence. [...] Ce qui se graphie dans la photographie, c'est pourtant un passage qui fait de toute façon manquer dans la reproduction le moment même, l'absolu “ici et maintenant” tel que vécu. (Huyghe, p. 170)

Pour paraphraser Huyghe, la photographie témoigne d'une disparition de ce qui se jouait au moment de la prise de vue ; par extrapolation, face à l'image photographique c'est l'absence qui est rendu présent. Transposée aux éléments de corpus, quelles questions cela soulève-t-il ? Le lien aux lieux est un ressort majeur de la pratique de Street View. Son déploiement au cœur de la fonctionnalité cartographique de Google participe à lui attribuer une valeur de référence. Du point de vue de l'utilisateur, une situation spatiale perçue au travers de cette interface jouit d'un crédit qui repose pour une part sur le système de coordonnées géographiques et pour une autre part sur la valeur testimoniale de l'image photographique. Pour ne considérer que cette dernière, et en la rapprochant du régime de présence à l'image décrit sous l'aspect de la reproduction, ce que l'image rend présent à l'utilisateur de Street View c'est une absence des lieux. En tenant pour acquis ce

constat, la question du référent, telle qu'elle se déploie dans le travail de Caroline Delieutraz, prend un tour particulier. Dans son cas, cette question se double de celle qui a trait au champ de références qui circulent dans les images de Raymond Depardon. Si elles rendent présent une absence des lieux, les captures d'écrans qu'elle réalise sur les pas de Depardon font-elles état d'une absence de ses photographies ? Peut-on lire dans ces images une tentative de « rapatrier la production dans une aire de responsabilité subjective suffisante et crédible » telle qu'énoncée par P.-D. Huyghe ?

Le récit de Pierre Ménard et Anne Savelli est largement impulsé par un mouvement de remémoration. La tension, entre ce que Street View fait apparaître des lieux pratiqués par le passé et ce que cela éveille en terme d'écriture, se formalise par le travail de mémoire. Si la pratique d'une écriture à partir d'un matériau qui rend présent l'absent n'est pas inédit, la présence des captures d'écrans aux côtés des textes atteste de ce régime de lien aux lieux. Les images témoignent de l'absence d'une relation aux lieux tout en permettant la remémoration.

Le voyage dont Olivier Hodasava fait le récit sur son blog est un périple au contact d'une archive, et dont l'objectif avoué est de se déplacer sans quitter le fauteuil. Pour ce qui le concerne, la réalisation de captures d'écrans est une saisie de ce qui paraît à l'affichage dans le moment présent de la déambulation dans Street View. En se conformant à l'analyse de P.-D. Huyghe, c'est une absence des lieux, telle qu'elle se présente sur l'écran, qui est enregistrée. Lorsque Olivier Hodasava produit son travail littéraire à partir de ces images, les lieux qu'il intègre à son récit sont présents en état d'absence, ce qui, selon ses propos³⁹, contribue nettement à éveiller l'écriture. Les captures d'écrans d'après Street View lui permettent d'activer une modalité de présence des lieux dont le manque est générateur. En poussant ce raisonnement d'un cran, le voyage dont il témoigne par son blog est un voyage dans le présent des lieux absents.

3.2.1.3 Indexer les situations

La description des paramètres de l'expérience à partir des techniques d'enregistrement conduit P.-D. Huyghe à aborder l'impact de la caméra, technique de vision autonome, sur la perception visuelle :

Elle fait voir non seulement ce qui ne se verrait pas sans elle, comme dans le gros plan ou la vue de détail produite par une forte focale, mais encore elle fait voir d'une manière qui lui appartient. [...] Bref, en faisant voir à sa façon, en instituant *du* visible, la caméra met le visible en divergence. (Huyghe, 2012, p. 171)

³⁹« clairement je considère les images comme un déclencheur de texte, j'me dis pas tiens, je vais raconter des histoires qui se passent à San Francisco, mais je me dis tiens, plongeons à San Francisco et puis les images éveillent en moi une idée. Ce qui était assez génial quand... *Éclats d'Amérique* je l'ai écrit en deux mois et demi, c'était génial comme déclencheur, je le conseille comme déshinibeur (sic) », cf. entretien, annexe 3, p. 136-152. Note : *Éclats d'Amérique* est un récit de voyage publié aux éditions Inculte en 2014.

De l'opération de la caméra résulte une partition du visible. Faire le constat de ce partage amène à prendre conscience de ce qui divise, mais aussi de ce qui est commun. Le lien ainsi maintenu délimite une zone de partage par laquelle transitent les opérations qui conduisent la perception visuelle à se conformer aux techniques d'enregistrement du visible. Cet ajustement de la perception aux modalités techniques peut être tenue pour le vecteur d'une nouvelle indexation des situations perçues ; de cela on peut déceler quelques occurrences parmi les éléments du corpus.

Le type de récit qui émerge au contact de Street View prend différentes formes chez Olivier Hodasava. Alors qu'au début de son voyage, de nombreux billets s'en tiennent à une description des lieux et des sensations que lui procure l'usage de Street View, son écriture évolue vers une part nettement fictionnelle. Déjà évoqué précédemment, il s'est livré à une expérience qui consistait à produire une série de billets mettant en scène une personne de son entourage alors en déplacement en Californie⁴⁰. Au fil des publications, un jeu s'installe dans lequel s'instaure des allers-retours entre récit à caractère réel et récit fictionnel. Adepte du brouillage des limites de ces différents registres⁴¹, Olivier Hodasava perçoit nettement la confusion d'identité qui se joue alors : « finalement tu ne sais plus quel je parle non plus, quel... tu est ton je, tu ne sais plus, ni elle ni moi ne savons en fait, on avance, enfin moi j'avance... un peu au radar, enfin au radar... enfin c'est assez excitant d'être dans ce truc... qui tient presque du jeu amoureux... carrément, t'as un truc où tu vas aux limites de l'autre, tu vas donner un peu de lui publiquement »⁴².

L'incitation à ce trouble que provoque l'usage de Street View est également mentionnée par Anne Savelli comme un des aspects auquel se confronte son écriture. Son projet d'écriture, à partir des images réalisées dans Street View, tient dans sa capacité à recevoir ce qui arrive :

⁴⁰Série de douze billets, publiés entre le 9 et le 26 février 2016 : mardi 9 février 2016, *Cole Valley Cafe*, part.1 : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016/02/cole-valley-cafe-part-1.html> ; mercredi 10 février 2016, *Cole Valley Cafe*, part. 2 : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016/02/cole-valley-cafe-part-2.html> ; jeudi 11 février 2016, *Vulcan stairs - San Francisco* : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016/02/vulcan-stairs-san-francisco.html> ; vendredi 12 février 2016, *Journée sans - San Francisco* : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016/02/journee-sans-san-francisco.html> ; lundi 15 février 2016, *The Willows - San Francisco* : http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016_02_01_archive.html ; mardi 16 février 2016, *Parler d'elle - San Francisco* : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016/02/parler-delle-san-francisco.html> ; mercredi 17 février 2016, *Un rêve - San Francisco*, <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016/02/un-reve-san-francisco.html> ; jeudi 18 février 2016, *Fin de l'histoire ? - San Francisco* : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016/02/fin-de-lhistoire-san-francisco.html> ; vendredi 19 février 2016, *Toronto et ailleurs...* : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016/02/toronto-et-ailleurs.html> ; lundi 22 février 2016, *Toronto et ailleurs (2)...* : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016/02/toronto-et-ailleurs-2.html> ; mercredi 24 février 2016, *Pas maintenant, merci - Toronto* : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016/02/pas-maintenant-merci-toronto.html> ; jeudi 25 février 2016, *Une expérience - Toronto et ailleurs...* : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016/02/une-experience-toronto-et-ailleurs.html> ; vendredi 26 février 2016, *Urban Putt - San Francisco* : <http://dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/2016/02/urban-putt-san-francisco.html>

⁴¹« y'a rien qui me réjouit plus que quand les frontières, les passerelles entre le réel, enfin qu'est-ce que le réel ?, et le virtuel devienne floues, ambiguës ou étranges, où ça créé du performatif, l'un dans l'autre. » entretien, cf. annexe 3, p. 136-152.

⁴²Entretien, cf. annexe 3, p.136-152.

« et bien voilà je suis traversée, je suis traversée, parce que précisément quand je me mets en état entre guillemets d'écriture, je laisse les choses venir, et ce qui me traverse ne porte pas nécessairement un nom, en tout cas je ne le distingue pas forcément clairement, [...] tout ça arrive comme ça par flux, ce qui est proche de Street View pour le coup, c'est ça qui vous intéresse, et c'était la-dessus que je voulais écrire »⁴³. Son récit se fait l'écho d'un déficit d'orientation qui gagne progressivement pour atteindre son maximum lorsqu'il touche au but : « vers la fin j'ai lâché, on sait plus où on en est, mais je crois que c'est parce que précisément, c'est de ça dont je parle, c'est le fait au bout d'un moment de ne plus savoir où on en est... pour le coup y'a vraiment une adéquation entre la forme et cette perte de repères »⁴⁴.

Pierre Ménard, quant à lui, intègre à son récit même la part de trouble qui naît du nivellement de la perception sur celle que le système enclenche. La consultation via Street View de lieux pratiqués dans le passé produit un décalage et c'est bien cela qui est recherché dans la conduite de ce projet :

Passer par où j'ai déjà vécu, voir et revoir tous ces lieux tels qu'ils ont été, mais pas comme à l'époque où je les ai connus, fréquentés, tels qu'ils sont aujourd'hui, figés dans le temps de la prise de vue (il y a deux, trois, parfois quatre ans en arrière). Avancer ainsi, dans l'espace et le temps, mais toujours avec un temps de retard. (Ménard & Savelli, 2012, p. 37)

L'idée même de progresser est rebattue, elle se mesure à un décalage temporel qui produit de la confusion. À la surprise même de l'auteur, la dissociation, établie de fait entre l'utilisateur et le dispositif, en vient parfois à s'amenuiser à tel point que le registre émotionnel l'emporte :

Effectuer un circuit, très vite nous tournons en rond. Les souvenirs ne nous reviennent pas sous forme d'images, celles que nous voyons en marchant, en circulant, nous en empêche, mais sous la forme d'émotion. Je sens mon cœur battre plus fort, sans savoir pourquoi. (Ménard & Savelli, p. 34)

P. Ménard réitère ce constat lors de l'entretien et va dans le sens d'une similarité des sensations éprouvées : « c'est fou que, de façon numérique on arrive à retrouver les mêmes sensations que quand on marche et qu'on va se perdre aussi, se dire que voilà, on est derrière l'ordinateur, on s'est perdu, comment est-ce qu'on pourrait se perdre et avoir peut-être pas les mêmes angoisses mais presque »⁴⁵.

L'expérience menée au travers de Street View, c'est-à-dire au travers d'un système au régime

⁴³Entretien, cf. annexe 3, p.126-135.

⁴⁴*Ibid.*

⁴⁵Entretien, cf. annexe 3, p. 115-125.

perceptif propre mais néanmoins partagé, semble se produire via un effet de nivellement. À compter du moment où Street View est considéré comme autonome et devient auto-référent, la relation aux lieux s'indexe à cet agencement, qui devient ce à quoi l'expérience réelle est mesurée. Pour P.-D. Huyghe, l'image photographique participe à un recalibrage de ce qui peut tenir lieu d'expérience :

Ainsi, ce qui disparaît dès lors que l'image de type photographique prend valeur et fait autorité dans la culture – et c'est de fait le cas, dit Benjamin dans les premières pages de *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée* – c'est toute une structure de la localisation fondée sur l'expérience et la valeur du site. L'idée que tout ce qui peut venir à l'expérience, chose ou événement, ait un site, c'est-à-dire un lieu d'origine, un “ici et maintenant” fondateur est précisément ce qui se suspend à l'époque de la photographie. (Huyghe, 2012, p. 171)

La délocalisation de l'expérience « à l'époque de la photographie » explicitée ici détient une portée programmatique pour l'utilisateur de Street View. Les trois pièces de notre corpus sont concernées d'une manière ou d'une autre par cette modification structurelle de l'expérience localisée. Le commun des ces constructions est d'être traversé par la question du lieu, soit qu'il s'agisse d'enquêter sur les pas d'un photographe pour retrouver le lieu de ses images afin de les confronter à leurs versions géolocalisées ; soit que la mise en récit d'un itinéraire par un appareil icono-textuel prenne forme au contact d'un travail de remémoration des lieux ; soit que la tenue d'un carnet de voyage virtuel se joue d'un rapport différé aux lieux pour faire naître des micro-récits via les raccourcis propres à la déambulation dans Street View. Il ne s'agit pas là d'infirmier ou de confirmer par l'exemple le propos de P.-D. Huyghe mais de prendre acte de l'inscription de ces productions dans une problématique articulée autour de la notion de lieu « à l'époque de la photographie ».

Au contact du texte de Pierre-Damien Huyghe, une possible qualification de Street View émerge. À l'aide de trois articulations énoncées, il est possible de rendre compte des conditions d'une pratique qui en tire partie. Le mode d'action qu'implique Street View positionne celui qui le pratique en état d'absence, le point de vue semble libre d'occupation. Au regard de la nature photographique des images qui le compose, pratiquer Street View revient à faire l'expérience de la présence d'une absence. En s'alignant sur les modalités techniques de production du visible propre au dispositif, la perception est amenée à s'ajuster. Les travaux rassemblés dans le corpus ont en commun la question du lieu, un lieu saisi, inscrit dans une matière visuelle qui y donne accès par une simulation. En prenant le parti d'adopter le point de vue de Street View, les artistes/auteurs investissent la question du lieu dans un mode de parution dont ils font le socle de leurs pratiques ; ce faisant ils créent les conditions de son altération.

3.2.2 Temps et lieu dans « l'aire du virtuel »

Dans son ouvrage *Fréquenter les incorporels*, Anne Cauquelin pose l'absence du corps – et pas seulement celui de l'humain – comme un motif prégnant de l'art contemporain, et notamment dans les œuvres construites dans l'espace cybernétique. Pour penser état de fait, elle a recours au concept d'*incorporel*, puisé chez les stoïciens :

Le domaine où nous pouvons examiner la question de l'incorporel et tester à la fois son utilisation et son efficace aujourd'hui n'est plus celui de la physique, ni le système du monde [...]. C'est, curieusement, dans une région que les stoïciens n'ont pas abordée, la région de l'art, que se pose la question de l'incorporel ou, plus exactement, la question du corps. [...] Cela peut surprendre, mais c'est un fait que la demande de corps dans le domaine artistique est une requête actuelle, répétitive, obstinée, lancinante. C'est devenu, en effet, un thème presque inévitable dans les débats sur l'art contemporain, et particulièrement dès lors qu'il s'agit de l'art dit numérique. Y a-t-il encore du corps ? Il n'y a plus de corps, le corps propre de l'artiste s'est absenté, ce sont les machines qui font œuvre ou peignent, calculent, inventent. Mais justement inventent-elles ? (Cauquelin, 2006, p .37)

Il est important de noter qu'Anne Cauquelin produit son analyse à propos d'œuvres d'art qui se déploient dans l'espace cybernétique⁴⁶. Les pièces constituant le corpus de cette recherche n'ont pas cette caractéristique. Néanmoins, elles partagent une même source, Street View, qui, elle, se déploie dans cet espace. Dans les lignes qui suivent, nous ne perdrons pas de vue cette situation. Pour ce qui nous concerne, il s'agit de retenir de l'analyse de Cauquelin des traits qui caractérisent ce dispositif à partir desquels les artistes/auteurs travaillent, et d'évaluer en quoi ils installent des conditions spécifiques de production des pièces.

Anne Cauquelin rappelle les caractères attribués à l'espace électronique – temps, action, lieu, exprimable, vide – et en propose une répartition :

On voit déjà dans ce bref rappel, les croisements susceptibles de se produire entre les attributs d'un tel espace. Le temps et le lieu forment un composé singulier, où l'on ne sait lequel des deux protagonistes l'emporte. L'action et l'exprimable sont liés par la virtualité qu'ils supposent tous deux, et qui elle-même dépend des caractères du lieu-temps cybernétique. (Cauquelin, p. 100)

Parmi ces caractères nous nous arrêterons plus particulièrement sur celui du temps, dont il est

⁴⁶Pour les définitions d'espace électronique, d'espace cybernétique, nous nous reportons à celle de « cyberspace » définie ainsi : « Le terme de cyberspace désigne l'espace numérique engendré par les ordinateurs reliés entre eux par des systèmes de communication. Le réseau Internet est l'infrastructure matérielle, logicielle, culturelle, sociale, politique et économique du cyberspace. » Annick Burreaud, *Les Basiques : art multimédia*, 2004, [en ligne] accessible à <http://www.olats.org/livresetudes/basiques/8_basiques.php> consulté le 28 avril 2016.

apparu plus haut (cf. partie 3.1.2) qu'il est un élément structurant de la pratique de Street View par les artistes/auteurs. Aux différents registres de temporalités, auxquels Street View confronte, peuvent être associés le travail de la mémoire et celui du souvenir qui, tous deux, s'agrègent pour former un marqueur majeur des travaux du corpus lié au temps. Dans le sillage de Cauquelin, nous évoquerons ensuite la question du lieu.

3.2.2.1 Perspective temporelle du virtuel

L'acception courante du virtuel, lorsqu'il est utilisé pour qualifier le dispositif numérique, lui attribue un potentiel, une puissance. « Et ce dispositif n'est pas virtuel parce qu'il ouvrirait des possibilités infinies, mais parce qu'il est incorporel, sans contenu latent, intemporel. Le dispositif virtuel issu du calcul n'a pas du tout le caractère du possible, mais celui du nécessaire. » (Cauquelin, p. 104) L'intemporalité du virtuel avancée par Cauquelin met sur la voie d'une relation au temps décalée d'un horizon du possible, sans perspective ; l'espace numérique n'est pas hors du temps mais ne s'effectue pas suivant une succession, une progression.

Que le virtuel soit de l'ordre de la nécessité, voilà ce que nous apprennent les incorporels stoïciens et qui va à l'encontre des théories sur les possibles, qui caractériseraient, selon certains, les dispositifs électroniques en réseau. Car le possible est de l'ordre de la psychologie de l'action. Il joue sur la perspective temporelle habituelle : l'attente, la distance, le lointain, l'approche. Or s'il y a bien une temporalité du virtuel, c'est précisément dans l'évitement de la perspective, aussi bien spatiale que temporelle. (Cauquelin, *idem*)

La distinction opérée entre une « temporalité du virtuel » et une temporalité habituelle se dessine en recourant à la perspective, elle en constitue la ligne de partage.

Cauquelin relie plusieurs notions autour de la perspective temporelle habituelle, parmi lesquelles celle de l'attente. La démarche d'enquête dans laquelle se lancent P. Ménard et A. Savelli d'un côté, et C. Delieutraz de l'autre, repose sur l'idée que quelque chose va se produire, suivant un déroulé.

L'expérience du temps, propre à Street View, à laquelle Ménard et Savelli font face constitue un des moteurs de l'écriture. Tous deux effectuent le trajet Paris-Marseille sur les traces de cet itinéraire déjà pratiqué dans le passé, ils en produisent sur Street View une actualisation qui met l'espace numérique à l'épreuve des souvenirs, et inversement. De la conformité des situations attendues à ce qui ressort de l'expérience naît une bonne partie du propos des deux auteurs. La nature visuelle de Street View, relevant pour l'essentielle de la saisie photographique, est proche d'une archive que l'utilisateur active en soumettant des requêtes. Bien que l'état figé de ce qui se présente à leurs yeux ne soit pas une découverte, tous deux font le constat de sauts temporels, d'écarts, à la fois entre l'aspect attendu d'un lieu et de ce que Street View en montre, mais aussi entre deux situations

géographiquement proches restituées dans des saisons différentes (Ménard & Savelli, 2012, p.79 et p. 90). Dans ces deux cas, l'image des lieux est soumise à une attente qui, quand elle n'aboutit pas, ouvre à un imprévu. La perspective temporelle qui fonde cette attente ne se réalise pas dans Street View, et c'est cette non réalisation – plus précisément ce qui amène à en faire le constat – qui est, pour une part, l'objet du projet d'écriture.

C. Delieutraz procède dans Street View à une recherche de cadrages photographiques qui prennent pour modèles les images de Raymond Depardon. Quand bien même son projet vise surtout une confrontation de deux images d'un même lieu, sans pour autant valoriser la démarche qui l'y a mené, en présentant la capture d'écran conjointement à son modèle photographique, l'idée d'une succession est bien présente : convoquée comme modèle, l'image photographique précède nécessairement la capture d'écran. La recherche géographique à laquelle C. Delieutraz a dû s'astreindre en passe nécessairement par une attente à l'endroit de l'image où elle va paraître. La nature du projet ne peut que faire aboutir la recherche, l'attente est nécessairement comblée. La temporalité propre à Street View ne joue d'ailleurs aucun rôle dans ce travail, à tel point que c'est plutôt le maintien d'un registre temporel commun aux deux dispositifs de prise de vue qui est recherché :

ce qui était intéressant de le faire en 2012 c'était qu'il y avait encore des photos sur Street View qui étaient des photos qui avaient été prises presque à la fin du périple de Depardon, il y avait deux dispositifs qui avaient pu être au même moment au même endroit ⁴⁷.

Cette recherche de synchronicité est l'indicateur d'un usage de Street View à rebours de sa temporalité propre.

Le projet d'O. Hodasava prend la forme d'un carnet de voyage, et est publié sur un blog. La mise à jour du blog s'approche du rythme quotidien, chaque billet est daté en fonction de son jour de publication et numéroté en fonction du nombre de jours écoulés depuis le début du projet. Ce décompte et ce rythme calendaire produisent une cohérence temporelle qui hérite de la mise en ligne. Le processus de production du contenu texte et image ne respecte pas pour autant une progression linéaire. Comme il s'en explique, la mise en ligne est précédée d'un travail préparatoire :

je passais beaucoup de temps à chercher des images, j'enrangeais beaucoup beaucoup d'images et j'écrivais mes posts cinq jours à l'avance par peur du stress de la page blanche et tout ça, pour avoir cette sécurité de pouvoir rater un jour éventuellement et que ce soit pas grave et de pouvoir rattraper, donc j'avais cinq jours d'avance, entre cinq et sept, minimum cinq parfois sept ⁴⁸.

La perspective temporelle propre au carnet de voyage est rejouée par le biais du rythme de

⁴⁷Entretien avec l'artiste mené le 18 février 2016 (non reproduit dans ce mémoire, à la demande de l'artiste).

⁴⁸cf. entretien, annexe 3, p. 136-152.

publication propre au blog, format de publication pour lequel la succession des billets suivant un ordre chronologique est une des constantes majeures. Le temps de la publication suit un avancement qui n'est pas celui de l'expérience de la déambulation au sein de Street View.

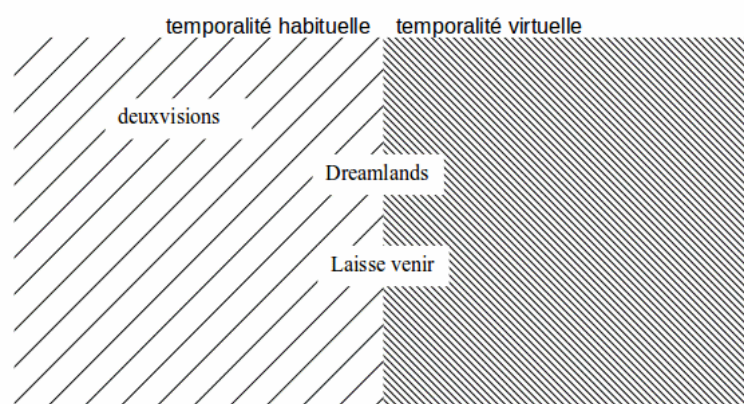
Par ailleurs, le blog est parfois le lieu d'un dialogue qui s'instaure entre O. Hodasava et un tiers, ce qui donne lieu à une altération de la continuité du récit du voyage. Cas récent, O. Hodasava convient avec une journaliste de publier une série de billets relatif au voyage qu'elle effectue en la suivant quotidiennement à distance. Cette synchronisation apparente cède le pas rapidement :

elle s'attendait sans doute à ce que je visite virtuellement les lieux qu'elle allait visiter mais très vite je l'ai intégrée elle en tant que personnage de fiction dans le processus et donc très vite, elle, ce qu'elle publiait ailleurs sur Instagram et sur Facebook, elle sait que vais l'engranger et que je vais en faire quelque chose qui va être fictionnel ou déformé [...] j'essaye tous les jours de la surprendre, tous les jours d'aller là où elle ne m'attend pas et j'imagine qu'elle aussi, quelque part, elle fait ce jeu-là. (*idem*)

La dimension ludique des échanges dans l'espace numérique, dont le blog assure la mise en récit, s'effectue sans règles préétablies :

la règle s'écrit en cours de route, ça peut changer, typiquement hier [veille de l'entretien] j'ai fait un post, fin de l'histoire, je pars de San Francisco et donc elle m'a envoyé un message sur Facebook, t'arrêtes ? On verra demain, et aujourd'hui je suis sensé être à Toronto. (*ibidem*)

Fortement marquée par son format de publication, modélisé sur le carnet de voyage, la temporalité à l'œuvre dans le projet d'Olivier Hodasava ne suis pas nécessairement une voie immuable. Même si elle demeure un axe structurant pour le récit, elle est le jeu de dérèglements qui sont le fait d'une pratique de Street View hors de toute régulation temporelle.



Répartition des pièces du corpus en fonction du registre de temporalité

3.2.2.2 Une conscience du temps redistribuée

Anne Cauquelin fait le constat de la rupture du « schéma temporel perspectiviste » au sein de l'espace numérique, du fait essentiellement de la modification de la distance qui sépare deux points distincts entre lesquels l'information circule dans l'instant. « L'effet de raccourcissement agit de la même manière que le sommeil évoqué par Aristote : il abolit le temps pour la conscience.» (Cauquelin, p. 102) Elle revient sur l'usage courant qui consiste à qualifier ce temps spécifique comme un *temps réel* pour souligner la concomitance de l'immédiateté et de la réalité : « est réel ce qui est présent, instantanément, devant moi » (Cauquelin, p. 103) ; et de rappeler que cet effet temporel est le fait de tâches d'arrière plan dissimulées : « sous cette opération instantanée, s'étend donc une aire de calculs impénétrables à la perception, à l'aire du virtuel, dont nous voyons seulement l'effet de surface » (Cauquelin, *idem*). Le mode de parution des images sur l'interface Street View ne déroge pas à ce principe, il se produit dans le temps présent de la déambulation. « L'effet de surface » évoqué par Cauquelin, dont on comprend bien qu'il caractérise une rupture de la perspective temporelle habituelle, est particulièrement opérant pour l'analyse des œuvres du corpus.

Maintenu pour ce qu'il est, il vient conforter l'enquête entreprise par Caroline Delieutraz dont l'objet principal est de produire une confrontation entre deux images d'un même lieu sans pour autant chercher rendre signifiant la démarche même qui l'a conduit sur les pas des photographies de Depardon. Le point de vue qu'elle construit s'accommode du mode de parution des images au sein de Street View ; en les prélevant elle les inscrit dans un régime de représentation détaché de l'économie temporelle de l'espace numérique.

Il en va différemment pour ce qui concerne le travail d'Anne Savelli et Pierre Ménard. L'intention qui fonde ce projet tient dans un exercice de mise à l'épreuve de souvenirs au contact des lieux. Le temps présent du parcours sur Street View est en permanence évalué pour sa capacité à enclencher l'écriture, il est ce à quoi écrire est confronté. Dans le processus de création, les captures d'écrans constituent l'entrée par laquelle le travail de remémoration se réalise. À ce stade, l'effet de surface est reconduit. La direction prise par les deux auteurs pour construire le montage texte/image donne une part importante aux conditions qui sous-tendent ce travail. À de nombreuses reprises le texte explicite la pratique, comme le ferait un voyageur consignait les faits qui émaillent son parcours :

Passer par où j'ai déjà vécu, voir et revoir tous ces lieux tels qu'ils ont été, mais pas comme à l'époque où je les ai connus, fréquentés, tels qu'ils sont aujourd'hui, figés dans le temps de la prise de vue (il y a deux, trois, parfois quatre ans en arrière). Avancer ainsi, dans l'espace et le temps, mais toujours avec un temps de retard. En arrière. (Ménard & Savelli, 2012, p. 37)

L'inversion du sens de progression génère l'idée d'une temporalité spécifique qui tient au dispositif. Le mode de déplacement dans Street View obéit à une cadence particulière :

J'avance à mon rythme. L'impression de foncer, en fait c'est assez troublant. Deux temps trois mouvements. Au début on ne s'en rend pas compte, toujours dans cette activité débordante, on écrit avec au moins l'impression de laisser des traces derrière soi comme autant de jalons. La vitesse pour devenir visible, pas le contraire. On avance pour apparaître. Faire surface plutôt que faire date. (Ménard & Savelli, p. 115)

Le rapport au temps est un élément qui met en tension la façon dont l'image arrive, dans le mouvement par lequel il s'agit de *faire surface* et non pas *faire date*. Le point de vue constitué par les deux auteurs dans ce travail d'écriture et d'image à partir de Street View tire partie d'une conscience du temps, sinon abolie, tout au moins redistribuée.

3.2.2.3 Une forme d'inscription du lieu

Selon Anne Cauquelin, la répartition des attributs de l'espace numérique relie le temps au lieu pour former « un composé singulier ». Tout comme la perspective temporelle habituelle, la perceptive spatiale « est frappée d'interdit. Elle n'a plus "lieu" d'être. Le *ici* et *là* confondus, la distance abolie, la fameuse ligne construite pour nous permettre de réarranger le monde selon un point de vue et un point de fuite est répudiée. » (Cauquelin, 2006, p. 105) Pour autant, si l'espace numérique est en capacité de s'ordonner durant le moment où il paraît, c'est bien qu'il trouve à ce moment-là un lieu où se former. De là, la nature instable du lieu,

[...] toujours dans l'hésitation constante entre existence et anéantissement. [...] Il n'apporte donc avec lui aucune particularité, aucune propriété, sinon la capacité d'accueillir des corps et de s'y conformer, c'est-à-dire de se former autour, de les envelopper. Le lieu devient une enveloppe occasionnelle, qui ne désigne aucune racines, aucun rattachement particulier. (Cauquelin, *idem*)

Cette conception du lieu met en avant sa nature provisoire, détachée de tout contexte, mais aussi sa plasticité. Sa forme est fonction de ce qui y prend corps, et rien ne s'oppose à sa reconduction. Street View, en sa qualité de système d'information géographique déployé dans l'espace numérique, pose avec pertinence la question du lieu. Comme tout moteur de recherche d'information, il doit être activé pour produire une réponse, ici sous la forme d'un ensemble de coordonnées géographiques. La réponse est a priori invariable, seule la position de celui qui a généré la requête peut introduire une variable. Dans le contexte des enquêtes menées par les artistes/auteurs de notre corpus, nous avons vu que cette position est marquée par la variation du degré d'attente à l'endroit de Street View, soit qu'il abonde dans le sens de l'utilisateur, soit qu'il

produise une réponse décalée (ce qui peut constituer une motivation à s'y soumettre). Olivier Hodasava fait régulièrement le constat de l'interrogation de la part de ses lecteurs quant à la véracité de son voyage, non qu'ils remettent en question son existence même, mais plutôt qu'ils éprouvent le besoin d'aller enquêter eux-même sur les traces du voyageur : « ça arrive au moins une fois par mois que quelqu'un m'écrive en me disant, j'avais du mal à croire que c'était vrai, que ce lieu existait, alors j'suis allé voir moi-même dans Street View »⁴⁹ Outre la capacité de Street View à produire sa propre authenticité qui apparaît dans ce fragment d'entretien, c'est le régime de véracité d'un lieu qui est apparent : hors du système qui l'a produit, il est permis d'en douter. On remarquera par ailleurs que les captures d'écrans ne semblent pas constituer un indice suffisant ; pourtant Olivier Hodasava dit bien la place qu'occupe ce type d'image, qu'il assimile à de la photographie, dans l'économie de son projet :

[...] ce qui m'intéresse dans la photo c'est de... finalement qu'elle soit une sorte de nuage de fumée qui dit le lieu existe, il n'existe pas tout à fait non plus... que ce soit un petit truc... j'aime assez quand je vois la manière dont on lit mes posts, la manière dont les gens sont parfois embarqués parce qu'il y a la photo justement, parce qu'il y a l'image qui crédibilise le texte ⁵⁰.

La caractère photographique de la capture d'écran émerge là au travers de sa fonction d'indice, pas de fumée sans feu, pas de photo sans lieu...

Pour suivre cette filiation de la capture d'écran avec le registre photographique – pointé par ailleurs par Pierre Ménard⁵¹ –, il serait intéressant de la mettre en relation avec l'aspect provisoire que revêt le lieu dans l'espace numérique tel qu'analysé par Anne Cauquelin. À propos du temps et du lieu, elle écrit : « Ils ne prennent corps que dans certaines circonstances et retournent à leur neutralité, à leur indifférence, dès que l'occasion – un signal ou une impulsion - s'éteint. » (Cauquelin, 2006, p. 106) Le mode de parution du temps et du lieu est fonction de circonstances déterminées par une entité qui les produit. Rapporté au cas qui nous concerne, la capture d'écran est une manière d'en saisir l'affichage et ainsi d'en inscrire la trace sur un support ; celle-ci témoigne de son effectuation. Sa faculté de saisie associée à celle de trace, attribuent à ce type d'image un caractère photographique. Quand bien même ces deux traits ne suffisent pas à ranger la capture d'écran dans la catégorie des images photographiques, ils sont déterminants aux yeux de ceux qui les perçoivent ainsi. Pour revenir à l'acception du lieu comme enveloppe avancée par Cauquelin, saisir et inscrire l'affichage d'un lieu c'est saisir ce par quoi quelque chose se forme. La capture écran, en effectuant une

⁴⁹Cf. entretien, annexe3, p. 136-152.

⁵⁰*Ibid.*

⁵¹« Écrire et photographier (sans appareil photo) dans un même mouvement, une même dynamique. Un même geste ? », *Laisse venir*, p. 30.

saisie du lieu, lui donne une forme d'inscription. Rapporté au cas d'une image produite par le biais d'un système d'information géographique, cette inscription d'un lieu prend une valeur particulière puisqu'elle est reliée à des coordonnées géographiques.

Les caractéristiques de l'espace numérique qu'Anne Cauquelin identifie pour qualifier le mode de parution des œuvres d'art numérique, sont fortement liées au temps et au lieu. Leur répartition spécifique dans « l'aire du virtuel » donne des clés de lecture qui permettent de cerner certaines modalités de production d'images au contact du dispositif de simulation Street View. Avec la modification de la perspective temporelle, la quête est déportée, la recherche est réorientée, et c'est à partir de cette désorientation que de nouvelles situations se dessinent. Cela s'effectue dans une relation au temps qui superposent les actions nécessaires à l'exécution du système, qui vont de la captation des données aux requêtes de l'utilisateur. Dans la suite de ces opérations, la forme paraît à la surface de l'écran, devenu provisoirement le lieu de l'image. La capture d'écran constitue dès lors une des formes possibles d'inscription du lieu, au travers de laquelle un point de vue émerge.

Afin de faire émerger les éléments d'une conduite artistique au contact d'un système d'information, nous avons constitué un échantillon de trois pièces qui prennent place dans un corpus resserré. Ces trois pièces – aux statuts différents – ont en commun de prendre Street View comme domaine d'action, que ce soit pour questionner la valeur d'une image, pour se donner les moyens d'un voyage planétaire depuis une perception archivée des configurations spatiales, ou encore pour mettre à l'épreuve l'écriture des lieux à partir d'un itinéraire de remémoration. Autre trait commun, aucune d'elles ne cherche à se départir du système d'information, elles travaillent à la constitution d'un point de vue depuis l'œil du système.

À partir de ce corpus, une analyse croisée des entretiens menés avec les artistes/auteurs a fait ressortir des aspects de la pratique de Street View en contexte de production de contenus artistiques. Ces aspects renseignent sur les conditions de l'expérience, et tissent un réseau de descripteurs du système d'information du point de vue de ceux qui l'ont pratiqués.

Pour prolonger l'analyse visant à établir les conditions d'une conduite, deux références théoriques sont convoquées pour approfondir les éléments saillants issus du corpus. Ces deux références qualifient la pratique de Street View, d'une part parce qu'il relève de la catégorie des dispositifs d'enregistrement, et que, d'autre part, « l'aire du virtuel », nécessaire à son activation, constitue son mode de parution.

Le recoupement de ces analyses dessine les contours d'une conduite. Le schéma ci-dessous propose d'en restituer les éléments : le registre temporel et le registre de localisation y sont activés selon une modalité de présence/absence. Le système d'information, constitué en domaine d'action n'est pas oblitéré, il demeure la trame de référence.



Domaine d'action et éléments d'une conduite

Conclusion

L'essai *Art and The Internet*, paru en 2013, mentionne, parmi la cinquantaine d'artistes listés, le nom de Jon Rafman pour sa série *9-Eyes*⁵². Initiée en 2009, cette série d'images prélevées sur l'interface de Street View fait figure de référence en matière de réemploi d'un matériau visuel sécrété par la société de l'information. Classée dans la rubrique « Activist and surveillance related work », la série de Rafman est présentée ainsi : « *9-Eyes* speculates on the proliferation of visual cultures such as memes, but equally draws focus to the extensive and enending surveillance brought about by dot-com corporations such as Google. » Le lien opéré par les auteurs entre la série de Rafman et le phénomène de la surveillance à l'ère des réseaux interconnectés livre certes une des lectures possibles de ce travail mais, en revanche, ne se prononce pas sur les capacités de cette iconographie à questionner, à partir de son ancrage propre, la fabrique de l'image des lieux.

Avec la montée en charge des techniques de visualisation des configurations spatiales⁵³ à plusieurs échelles – celle de la vue satellitaire, aérienne, ou encore celle du drone –, se pose avec acuité la question d'un renouvellement de l'image des lieux au contact des appareils d'enregistrement. Au-delà de la seule question d'une observation désincarnée et menaçante, il y a matière à s'interroger sur la façon dont l'économie de la production de l'image se trouve déplacée par ce fort accroissement de l'information visuelle déclinée en mode image. Désignées par Harun Farocki comme des « images opératoires », les images générées par automates s'imposent à l'artiste : « De telles images doivent retenir l'artiste en quête d'un sens qui ne renvoie pas à un auteur, à une intention, mais à une beauté non calculée. »⁵⁴

Sans s'engager dans la voie d'une esthétique involontaire telle que ces propos de Farocki peuvent le suggérer, il est néanmoins notable qu'une part de ces images sont générées par le recours à une puissance de calcul, et donc issues d'un environnement technique qui répond à

⁵²Lambert, McNeil, Quaranta, *Art and the Internet*.p. 88-89.

⁵³Cf. Asendorf et al., *Vues d'en haut*.

⁵⁴Farocki et al., *HF, RG [Harun Farocki, Rodney Graham]*.p. 95-96.

un programme. Assumée ou non, la nature des images n'en détermine pas moins le sens qui leur est octroyé. Rapporté au cas qui nous occupe, à savoir le système d'information Google Street View, et par suite aux conditions d'une pratique d'images menée à son bord, il est nécessaire de rappeler le contexte qui l'a vu émerger.

Street View est un des multiples services grand public proposés par Google. Déployé en 2007, puis étendu progressivement à une échelle mondiale, le dimensionnement de ce système d'information géographique est en accord avec l'ambition de Google dont le projet peut se résumer à une phrase énoncée par Larry Page, un des co-fondateurs de l'entreprise : « Notre ambition est d'organiser toute l'information du monde, pas juste une partie »⁵⁵. L'implication de Google dans l'information géographique passe donc par un système qui prend corps par l'image photographique géolocalisée. L'idée d'un accès à l'information par l'image indexé à la carte émerge au tournant des années 1980 dans le contexte de la recherche universitaire du M.I.T., au croisement de l'urbanisme et de la science de l'informatique (computer science). Le principe d'un système d'information mêlant carte interactive et visualisation immersive des lieux est rapidement évoqué sur le mode d'un voyage par substitution. Car c'est bien cela que Larry Page cherche à élaborer, non pas seulement livrer de l'information mais aussi produire une expérience de déplacement par simulation. Pour ce faire, la mise en image des lieux est construite selon le modèle de l'image panoramique, qui emprunte au phénomène des panoramas des XVIII^e et XIX^e siècle la valorisation de l'exercice du regard comme mode d'accès aux configurations spatiales. Du panorama, Street View recycle également la configuration d'un point de vue déterminé par le système. Street View se présente comme l'équivalent d'un véhicule. À son bord, l'utilisateur fait l'expérience d'un déplacement simulé en recourant à un point de vue techniquement construit.

La mise en œuvre de ce système d'information à grande échelle, conformément à la ligne suivie par Google, a des répercussions multiples. On en perçoit des traces aussi bien dans la recherche universitaire, qu'au travers de controverses touchant à la limite de la vie privée dans l'espace public. Perçu comme un des ingrédients d'une certaine *Googlisiation* du monde, Street View est l'objet d'une réception suscitant critique et fascination. Il n'est donc pas surprenant de le voir figurer en bonne place dans de nombreuses productions de contenus à portée culturelle, et notamment artistique.

Parmi ces productions, un ensemble de travaux d'artistes émerge ces dernières années. L'image fixe, réalisée par capture d'écran, constitue l'un des traits dominants du traitement que ces travaux appliquent à Street View. Souvent perçues et rattachées au registre photographique, ces images détiennent néanmoins un lien à l'environnement informationnel

⁵⁵Kauffmann, "Google".

qui les a générés. Ce lien indéfectible agit sur la réception de ces images, d'autant qu'au travers de lui se pose la question des conditions d'une pratique de l'image dans un milieu déterminé non seulement par sa nature d'artefact, mais aussi empreint d'un point de vue assigné. Comment produire des images dans un milieu bâti sur la simulation visuelle et dont l'expérience est structurée par un point de vue générique ?

Répondre à cette question suppose une conception de la simulation en des termes qui lui octroient une valeur d'usage avérée. Or, la simulation est communément reçue comme un moyen de substitution, et à ce titre cantonnée dans le registre du factice. Le photographe Arno Gisinger a réalisé en 1997 une série de photographies qui prend pour objet le panorama d'Innsbrück, érigé en 1896, et travaille plus particulièrement la question de la mise en scène du fait historique. Pour réaliser cette série il situe son point de vue dans le « faux terrain » du panorama, un espace situé entre le promontoire où se situent les visiteurs et la toile peinte. Cet espace, exclu de toute occupation humaine mais nécessaire à la bonne réalisation de l'illusion, est une zone intermédiaire aménagée d'éléments de décors en trois dimensions qui assure une transition vers l'espace en deux dimensions de la toile peinte. Gisinger installe dans le *Faux Terrain* – intitulé de la série – le point de vue lui permettant de produire une série d'images qui compose avec les moyens mêmes qui régulent l'exercice du regard dans le panorama. Sans chercher à statuer sur la valeur d'une écriture de l'histoire par le recours à une illusion, *Faux Terrain* détient un caractère d'exemplarité pour ce qui touche à la pratique par l'image d'une configuration qui mobilise le regard et assigne un point de vue. Cette pièce contribue par ailleurs à situer dans la simulation un domaine d'action ouvert, où le factice devient le lieu d'une expérience véritable.

C'est donc bien un possible terrain qui se constitue là, né de l'expérience en milieu simulé. Transposé à l'environnement informationnel de Street View, ce terrain est-il en capacité d'informer la conduite d'un projet artistique ? Si oui, sur quelle base identifier les éléments qui la composent ? Pour en faire état, un corpus resserré de trois pièces est soumis à une double analyse : d'une part à partir d'entretiens menés avec les artistes/auteurs des pièces, et d'autre part en recourant à deux références théoriques, l'une permettant d'aborder Street View sous l'angle des appareils d'enregistrement, l'autre d'évaluer la portée de son action depuis « l'aire du virtuel ».

Les pièces du corpus restreint – *deuxvisions* de Caroline Delieutraz, *Dreamlands, virtual tour* d'Olivier Hodasava, et *Laisse venir* de Pierre Ménard et Anne Savelli – n'entrent pas dans une même typologie. Néanmoins, elles ont en commun une pratique de l'image fixe extraite de Street View, et intégrée à un ensemble détaché de l'interface. C'est pour leur capacité à travailler la matière visuelle dispensée par Street View dans un environnement tiers que ces pièces ont retenu l'attention. Pour autant, c'est par le maintien d'un lien formel assumé avec le

système d'information, en adoptant son point de vue notamment, que ces pièces tirent partie de cet emprunt. De l'analyse croisée des entretiens il ressort une pratique marquée par plusieurs aspects. Sous l'effet d'une perception visuelle à la fois limitée et recalibrée, Street View met les formes sensibles à l'épreuve de son échelle globale. Il permet tout autant de retrouver les traces d'actions enfouies dans le passé, que d'enclencher de possibles fictions. Malgré sa nature de système programmé, son activation participe à l'établir en dispositif non neutre.

Le croisement de ces éléments avec le texte de Pierre-Damien Huyghe, *Cinéma avant après*, permet de qualifier la pratique de Street View comme une épreuve, au sens où il s'agit, à son contact, d'éprouver sa nature d'appareil. Huyghe ne mentionne pas le système d'information géographique en tant que tel, mais un lien se dessine au travers de la nature photographique des images qui composent Street View. À ce titre, pratiquer Street View revient à faire l'expérience de la présence d'une absence, celle d'un ici et maintenant. Le lien aux lieux, tel qu'il est activé par les artistes/auteurs du corpus, se produit sous l'aspect d'un mode de parution des configurations spatiales propre au système d'information. Mener une expérience au travers de Street View revient à en adopter son point de vue quand bien même il se produit dans une divergence. Ce sont là les éléments d'une possible conduite qui émergent.

De l'ouvrage *Fréquenter les incorporels* de Anne Cauquelin il est retenu les caractéristiques de l'espace numérique que l'auteur identifie pour qualifier le mode de parution des œuvres d'art numérique. Street View ne relève pas de celles-là, néanmoins c'est au titre de dispositif déployé dans « l'aire du virtuel » que le système d'information peut être qualifié. La répartition spécifique du temps et du lieu dans l'espace numérique ouvre des voix à l'exercice de la perception. En exécutant le système par ses requêtes, l'utilisateur agit dans le présent de son action tout en faisant paraître des configurations aux temporalités multiples. La mise en forme ainsi engendrée paraît à la surface de l'écran, devenu provisoirement le lieu de l'image, que l'utilisateur peut inscrire par la capture d'écrans.

L'engagement dans un projet dont l'appareil constitue le moyen, suppose, selon Pierre-Damien Huyghe, de lui accorder une attention particulière : « Décisive, en somme, est la nature de l'estime que porte à l'appareil celui qui a pour apanage l'entreprendre, c'est-à-dire l'intention, le projet. Cet appareil est-il considéré comme un moyen à employer ou à faire rendre – à sécréter – au bénéfice d'une fin qui lui est par nature étrangère, ou bien est-il envisagé comme une capacité à déployer, comme un milieu ou une matrice à mettre ouvertement en œuvre ? »⁵⁶Dans la distinction que Huyghe pose entre « moyen à employer » ou « capacité à déployer » se situent les éléments de réponse à la question qui traverse ce mémoire. La

⁵⁶Huyghe, *Le cinéma avant après*, p. 50.

conduite d'un projet de mise en image des lieux *avec* un système d'information géographique tel que Street View suppose de considérer l'appareil comme un milieu. Sa capacité à reconfigurer le temps et le lieu de l'action engagée à son bord est distribuée selon un régime de présence/absence qui fait office de modalité d'exécution.

L'activation d'un appareil pour accéder aux configurations spatiales distantes avec pour objectif de traiter de l'image des lieux présuppose une lecture paysagère de l'espace. S'attendre à déceler dans l'image panoramique que distille Street View de possibles représentations dénote d'une conception picturale de l'espace. C'est cette même attente qui, selon Louis Marin, conduisait, au XVIII^e siècle quelques touristes anglais, sous l'impulsion d'une mode, à la recherche d'une nature constitué en tableaux. Pour y parvenir, il fallait s'équiper d'un accessoire particulier, le miroir de Claude⁵⁷ et observer le paysage par son biais : « ayant trouvé un paysage à leur gré, pour affiner leur plaisir et convertir celui de la nature dans ceux de l'art, [ils] les contemplaient en leur tournant le dos, dans un miroir légèrement teinté, un *Lorrain-glass*, bref, faisant de l'image dans le miroir, de la “vue”, du *propect*, du panorama, un tableau de Claude. »⁵⁸ Faut-il lire dans la représentation paysagère un horizon d'attente commun au miroir de Claude et à Street View ? Au moins peut-on constater que, du tourisme artistique au voyage par substitution, la nature des moyens engagés pour ce faire prend des chemins différents. Pour autant, il y est toujours question d'un déplacement, et ce, dans une économie du corps qui se voit être le lieu des images ainsi formées.

⁵⁷ « Un miroir de Claude – la plupart du temps un miroir assez petit, teinté et inclus dans une boîte – est un accessoire d'aide au dessin et à la peinture très en vogue à la fin du XVIII^e siècle auprès des artistes amateurs lors de réalisation d'esquisses. La scène ainsi reflétée dans ce miroir était supposée ressembler aux peintures de paysages italiens réalisées par le célèbre peintre français du XVII^e siècle Claude Lorrain. » Source: « Claude glass | V&A Search the Collections », [en ligne] accessible à <<http://collections.vam.ac.uk/item/O78676/claude-glass-unknown>>, consulté le 9 mars 2016.

⁵⁸ Marin, *Des pouvoirs de l'image*. p. 90.

Bibliographie

Les éléments du corpus ne figurent pas dans cette bibliographie mais sont détaillés dans un tableau placé en annexe 2

Ouvrages

- Aumont, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 2^e édition, 2003, 248 p.
- Bayard, Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?* Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, 158 p.
- Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, 3^e éd., 2002, 974 p.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998, 123 p.
- Cauquelin, Anne, *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, 143 p.
- Comment, Bernard, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, A. Biro, 1993, 127 p.
- Damisch, Hubert, *La dénivelée : à l'épreuve de la photographie*, Paris, Seuil, 2001, 215 p.
- Davilla, Thierry, *Marcher, créer: déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2002, 191 p.
- Durand, Régis, *Le temps de l'image: essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995, 202 p.
- Ginzburg, Carlo, *À distance: neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 2001, 248 p.
- Huyghe, Pierre-Damien, *Le cinéma avant après*, Le Havre, De l'Incidence Éditeur, 2012, 221 p.
- Kyrou, Ariel, *Google god: big Brother n'existe pas, il est partout*, Paris, Inculte, 2010, 277 p.
- Marin, Louis, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 265 p.
- Perri, Pascal, *Google, un ami qui ne vous veut pas que du bien*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2013, 174 p.
- Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 1999, 1408 p.
- Vaidhyathan, Siva, *The Googlization of Everything: (And Why We Should Worry)*, Berkeley, University of California Press, 2011, 265 p.
- Visé, David, A., Malseed, Mark, *Google story*, Paris, Dunod, 2006, 314 p.

Chapitres d'ouvrages

- Buignet, Christine, « Protocole systématisé et appropriations (à partir de Google Street View) », in Danièle Méaux, *Protocole & photographie contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 315-332.
- Couchot, Edmond. « Médias et immédias », in Robert Allezaud, *Art et Communication*, Paris, Éditions Osiris, 1986, p. 101-106, [en ligne] accessible à <http://www.multimedialab.be/doc/citations/edmond_couchot_medias.pdf>, consulté le 7 mars 2016.
- Huhtamo, Erkki, « Un voyage dans le passé : le Cosmorama de Paris, 1808-832 », in Guillaume Le Gall, *Avant l'image, des dispositifs pour voir*, Les Carnet Du BAL, n° 6, Paris, Textuel, 2015, p. 144-159.
- Marin, Louis, « Le Roi et son géomètre », in *Le portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 209-220.
- Miles, Melissa, « Vie privée sur Google Street : webcams, Street View et transformation de la photographie et de la vie privée en public », in *Drone : L'image automatisée*, Montréal, Kerber et Le Mois de la Photo à Montréal, 2013, p. 174-183.
- Picon, Antoine, « Représenter la ville territoire : entre écrans de contrôle et dérives digitales », in Franz Ackermann, *GNS : Global Navigation System*, Paris, Palais de Tokyo, 2003, p. 54-67.
- Rickard, Doug, « À propos de *A New American Picture* », in Guillaume Le Gall, *Avant l'image, des dispositifs pour voir*, Les Carnet Du BAL, n° 6, Paris, Textuel, 2015, p. 161-171.

Catalogues d'exposition, monographies d'artiste

- Asendorf, Christoph, Gervais, Thierry, Jaumouillé, Laure, Seban, Alain, Le Bon, Laurent, *Vues d'en haut*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2013, 429 p.
- Chéroux, Clément, Gisinger, Arno, *Arno Gisinger: faux terrain : Fotografien aus dem Innsbrucker Panorama*, Innsbruck: Atelier für Fotografie und Visual History, 1997, non paginé.
- Depardon, Raymond, Lussault, Michel, *La France: 420 photographies*, Paris, Points, 2012, 511 p.
- Farocki, Harun, Rodney Graham, *HF, RG [Harun Farocki, Rodney Graham]: [à l'occasion de l'Exposition HF, RG, [Harun Farocki, Rodney Graham], présentée au Jeu de Paume-Concorde à Paris du 7 avril au 7 juin 2009]*, Paris, Black Jack édition, 2009, 205 p.
- Gisinger, Arno, Steiner, Aline, *Arno Gisinger: Topoi*, Paris, Trans Photographic Press Éditions, 2013, 335 p.
- Hockney, David, *Ma façon de voir*, Paris, 2005, 248 p.
- Lambert, Nicholas, McNeil, Joanne, Quaranta, Domenico, *Art and the Internet*, London, Black Dog Publ, 2013, 223 p.
- Snow, Michael, *Michael Snow : Panoramique ; œuvres photographiques & films ; photographic works & films ; 1962-1999*, [exposition], Société des expositions du Palais des beaux-arts de Bruxelles ; Cinémathèque royale de Belgique ; Centre

national de la photographie, Paris ; Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais, Genève, 1999, 127 p.

Snow, Michael, Sayag, Alain, *Michael Snow: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 13 Décembre 1978-29 Janvier 1979*, [exposition], Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, 78 p.

Solomon, Dan, « Surveying the Terrain “Surveillance art” on view at CAM Raleigh », dossier de presse, 20 septembre 2013, [en ligne] accessible à <<http://camraleigh.org/wp-content/uploads/2013/09/Surveying-the-Terrain-at-CAM-Raleigh-Oct-4-Jan-13-2013.pdf>>, consulté le 18 mai 2016.

Articles

Couchot, Edmond, « Numérique art », s. d., *Universalis éducation*, [en ligne] accessible à <<http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/art-numerique>>, consulté le 17 mai 2016.

Gisinger, Arno, Hatt, Étienne, « Regardez avec moi... », *ViteVu, le blog de la Société française de photographie*, entretien, 8 mars 2006, [en ligne] accessible à <www.sfp.asso.fr/vitevu/index.php/2006/03/08/47-entretien-avec-arno-gisinger>, consulté le 21 mars 2016.

Kauffmann, Sylvie, « Google : “Notre ambition est d’organiser toute l’information du monde, pas juste une partie” », *Le Monde.fr*, 21 mai 2010, [en ligne] accessible à <http://www.lemonde.fr/technologies/article/2010/05/21/larry-page-president-de-google-notre-ambition-est-d-organiser-toute-l-information-du-monde-pas-juste-une-partie_1361024_651865.html>, consulté le 18 décembre 2015.

Marin, Louis, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahiers du Musée National d'art Moderne, Art de voir, art de décrire II*, n° 24, 1988, p. 62-81.

Ménard Pierre, « Pourquoi vouloir voir le monde en vrai ? », *Liminaire*, 11 novembre 2011, [en ligne] accessible à <<http://www.liminaire.fr/au-lieu-de-se-souvenir-16/article/pourquoi-vouloir-voir-le-monde-en>>, consulté le 12 avril 2016.

Robichon, François, « Le Panorama, Spectacle de L’ Histoire », *Le mouvement social : bulletin trimestriel de l’institut français d’histoire sociale*, n°. 131, avril-mai 1985, p. 65-88.

Articles techniques

Anguelov, Dragomir, Carole Dulong, Daniel Filip, Christian Frueh, Stéphane Lafon, Richard Lyon, Abhijit Ogale, Luc Vincent, Josh Weaver, « Google Street View: capturing the world at street level », *Computer*, n° 6, 2010, p. 32-38.

Frome, Andrea, Cheung, German, Abdulkader Ahmad, Zennaro, Marco, Wu, Bo, Bissacco, Alessandro, Adam Hartwig, Neven, Hartmut, Vincent, Luc, « Large-scale Privacy Protection in Google Street View », [en ligne] accessible à <http://static.googleusercontent.com/media/research.google.com/en//archive/papers/cb_privacy_iccv09.pdf>, consulté le 9 mai 2016.

Lippman, Andre, « Movie-Maps: An Application of the Optical Videodisc to Computer Graphics », *ACM SIGGRAPH Computer Graphics* 14, n° 3, July 1, 1980, p. 32-42, [en ligne] accessible à <<http://portal.acm.org/citation.cfm?doid=965105.807465>>, consulté le 9 mai 2016.

- Naimark, Michael, « Aspen the Verb: Musings on Heritage and Virtuality », *Presence: Teleoperators and Virtual Environments* 15, n° 3, June 2006, p. 330-335, [en ligne] accessible à <<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pres.15.3.330>>, consulté le 20 décembre 2015.
- Vincent, Luc, « Taking Online Maps Down to Street Level », *Computer* 40, n° 12, décembre 2007, p. 118-120, [en ligne] accessible à <<http://ieeexplore.ieee.org/lpdocs/epic03/wrapper.htm?arnumber=4404825>>, consulté le 10 mai 2016.
- « The Stanford CityBlock Project: multi-perspective panoramas of city blocks », 21 novembre 2013, [en ligne] accessible à <<http://graphics.stanford.edu/projects/cityblock/>>, consulté le 15 mai 2016.

Documents, rapports

- Bapst, Germain, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Paris, Imprimerie Nationale, 1891, 70 p., [en ligne] accessible à <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6481919w>>, consulté le 15 novembre 2015.
- Clay, Peter, « Surrogate Travel via Optical Videodisc », Massachusetts Institute of Technology. Dept. of Urban Studies and Planning., 1978, 20 p. [en ligne] accessible à <<http://dspace.mit.edu/handle/1721.1/76862>> consulté le 23 avril 2016.
- Devisme, Laurent, *Péri-: ville invisible ? Enjeux et outils d'un urbanisme descriptif*, rapport de recherche, 2014, 4 p., [en ligne] accessible à <<http://www.urbanisme-puca.gouv.fr/IMG/pdf/rapport-guide-lecture-peri-ville-invisible.pdf>>, consulté le 15 novembre 2016.
- Hittorff, Jacques Ignace, *Description de la rotonde des panoramas élevée dans les Champs-Élysées*, Paris, édition aux bureaux de la revue générale de l'architecture et des travaux publics, 1842, 29 p., [en ligne] accessible à <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65408431>> consulté le 20 décembre 2015.

Ressources électroniques

- Bakes, Martin, *Pixelhead*, 2010, [en ligne] accessible à <<http://www.martinbackes.com/new-artwork-pixelhead/>>, consulté le 8 mai 2016.
- Burreaud, Annick, « Les Basiques : art multimédia », octobre 2004, [en ligne] accessible à <http://www.olats.org/livresetudes/basiques/8_basiques.php> consulté le 28 avril 2016.
- Frespech, Nicolas, *Ma Google street*, 2012, [en ligne] accessible à <<http://www.frespech.com/art/googlestreetview/rue.php>>, consulté le 8 mai 2016.
- « Japan: Street View and Public Space », *Global voices*, 7 octobre 2008, [en ligne] accessible à <<https://globalvoices.org/2008/10/07/japan-street-view-and-public-space/#>>, consulté le 25 mars 2016.
- « How many German households have opted-out of Street View? » 21 octobre 2010, *Google Europe blog*, [en ligne] accessible à <<http://googlepolicyeuropa.blogspot.fr/2010/10/how-many-german-households-have-opted.html>>, consulté le 114 mai 2016.
- « Interview of Google's Luc Vincent, 2011 », *Youtube*, mise en ligne par 17 février 2016 par Computer History, [en ligne] accessible à <https://youtu.be/Z4JIdviGh_w>, consulté le 8 mai 2016.

- « Le tour du jour en 80 mondes », sans date, [en ligne] accessible à [<http://letourdujour.tumblr.com/>](http://letourdujour.tumblr.com/), consulté le 19 mai 2016.
- « Marc Levoy », 7 janvier 2016, [en ligne] accessible à [<http://graphics.stanford.edu/~levoy>](http://graphics.stanford.edu/~levoy/), consulté le 15 mai 2016.
- « Notre histoire en détail », *Google société*, sans date, [en ligne] accessible à [<https://www.google.fr/about/company/history>](https://www.google.fr/about/company/history), consulté le 9 mai 2016.
- « NASA Maps the Moon With Google », *NASA, New Releases*, 18 septembre 2007, [en ligne] accessible à [<http://www.nasa.gov/home/hqnews/2007/sep/HQ_07195_Google_Moon.html>](http://www.nasa.gov/home/hqnews/2007/sep/HQ_07195_Google_Moon.html), consulté le 6 mai 2016 .
- « SIGGRAPH History », 2015, [en ligne] accessible à [<https://www.siggraph.org/about/history>](https://www.siggraph.org/about/history), consulté le 25 mai 2016.
- « streetviewfun », sans date, [en ligne] accessible à [<http://www.streetviewfun.com/>](http://www.streetviewfun.com/), consulté le 10 mai 2016.

Moteurs de recherche documentaire

- Isidore, [en ligne] accessible à [<http://www.rechercheisidore.fr/apropos>](http://www.rechercheisidore.fr/apropos), consulté le 22 mai 2016.
- theses.fr, [en ligne] accessible à [<http://www.theses.fr/apropos.html>](http://www.theses.fr/apropos.html), consulté le 22 mai 2016

Annexes

Annexe 1

Résultats des requêtes issues de moteur de recherche *Isidore* et *theses.fr*

Annexe 2

Corpus des productions de contenus culturels recourant à l'iconographie Google Street View

Annexe 3

Transcription des entretiens

Annexe 4

Discussion à propos de l'œuvre *deuxvisions* de Caroline Delieutraz, menée sur Facebook entre le 20 et 22 novembre 2013

Annexe 1

Résultats des requêtes issues des moteurs de recherche *Isidore* et *theses.fr*

Seuls les titres sont listés (cf. partie 1.2.1) ; aucun critère n'est utilisé pour leur classement.

- La ville numérique exposée : Internet au service de la flânerie
- Analyse de visibilité et géolocalisation en milieu urbain avec un modèle numérique 3D
- La ruralité au comptoir : une géographie sociale et culturelle des cafés ruraux bretons
- En deçà du tableau, la rue : Traversées urbaines et art du quotidien
- Estimation de pose de grands blocs d'images panoramiques issues de systèmes de numérisation mobile
- Usages géographiques du cyberspace
- Développer une autonomisation guidée de l'apprenant en français sur objectifs spécifiques : vers un apprentissage fondé sur le Web (web based learning)
- De l'immersion à l'habiter dans les mondes virtuels : le cas des villes dans Second Life
- « Trouve ta mosquée » : formation d'une « communauté de projet » par l'édification de lieux de culte musulmans visibles en Île-de-France, préalable d'une communauté élargie dans l'espace public français ?
- Mutations contemporaines du roman espagnol : Agustín Fernández Mallo et Vicente Luis Mora
- Le moteur de recherche et les collégiens : quelles représentations, quels obstacles, quelle didactisation ?
- Les zombies et le visible, ce qu'il en reste : une pratique artistique de la hantise cinématographique
- Fabriquer la Rome fasciste. L'action de l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni (INA). Investisseur immobilier et financeur de l'aménagement urbain
- La mise à jour du Modèle Multimodal Transfrontalier du Grand Genève. Présentation des opérations de mise à jour réalisées au sein de la Direction Générale de la Mobilité de l'État de Genève
- Les enjeux du passage en métropole : l'exemple de Grenoble-Alpes Métropole dans le cadre du transfert de la compétence « voirie, déplacements et espaces publics »
- La Vieille dans la toponymie du Royaume-Uni et de l'Irlande : trace d'un ancien culte voué à la Nature ?
- L'action en situation d'urgence : facteurs d'efficacité dans la gestion du réseau routier en cas de crues rapides. L'exemple du département du Gard
- Les carrières de meules du sud de la péninsule ibérique, de la protohistoire à l'époque moderne

- La mortalité liée aux crues torrentielles dans le Sud de la France: une approche de la vulnérabilité humaine face à l'inondation
- Le cybercommerçant
- Beyond desktop : designing novel user interfaces to enhance 3D exploration
- Entre objet naturel et objet technique, quelle place pour l'arbre en ville ?
- Sécurité et libertés fondamentales des communications électroniques en droit français, européen et international
- Cartographie et analyse économique de la vulnérabilité du littoral atlantique français face au risque de submersion marine
- Développement d'un modèle d'estimation des variables de trafic urbain basé sur l'utilisation des technologies de géolocalisation
- Architecture distribuée dédiée aux applications de réalité augmentée mobile
- Quelle place pour les apprentissages spatiaux à l'école ? Étude expérimentale du développement des compétences spatiales des élèves âgés de 6 à 15 ans
- Pratiques informationnelles informelles des adolescents (14 - 18 ans) sur le Web
- The informal settlements in the quebradas of Valparaiso : dynamic of ownership
- Importer des femmes pour exporter des fraises ? : Flexibilité du travail, canalisation des flux migratoires et échappatoires dans une monoculture intensive globalisée : le cas des saisonnières marocaines en Andalousie
- Événements et territoires - le coût des inondations en France : analyses spatio-temporelles des dommages assurés
- Applications et services DTN pour flotte collaborative de drones
- Une géographie de l'insécurité urbaine post catastrophe : le cas de la Nouvelle-Orléans et du cyclone Katrina (USA, 2000-2010)
- Intimité 2.0
- Entre trivialité et culture : une histoire de l'Internet vernaculaire
- Mise en correspondance robuste et détection de modèles visuels appliquées à l'analyse de façades
- Navigation spatiale en milieu urbain réel ou virtuel : performances et traitement multisensoriel de l'information spatiale chez les voyants, malvoyants et aveugles congénitaux ou tardifs
- 3D urban cartography incorporating recognition and temporal integration
- Contributions to the 3D city modeling : 3D polyhedral building model reconstruction from aerial images and 3D facade modeling from terrestrial 3D point cloud and images
- Robust, refined and selective matching for accurate camera pose estimation
- Décomposition intrinsèque multi vue et ré-éclairage
- Passage à l'échelle pour les mondes virtuels
- Cameras 3D pour la localisation d'un système mobile en environnement urbain

- Localisation précise et fiable de véhicules par approche multi-sensorielle
- Analyse sémantique de nuages de points 3D dans le milieu urbain : sol, façades, objets urbains et accessibilité
- Shape grammar parsing : application to image-based modeling
- Multi-sources fusion based vehicle localization in urban environments under a loosely coupled probabilistic framework
- Calibration par programmation linéaire et reconstruction spatio-temporelle a partir de réseaux d'images
- Conception d'un dispositif d'acquisition d'images agronomiques 3D en extérieur et développement des traitements associés pour la détection et la reconnaissance de plantes et de maladies
- Cartographie RGB-D dense pour la localisation visuelle temps-réel et la navigation autonome
- Localisation et cartographie visuelles simultanées en milieu intérieur et en temps réel
- Understanding and exploiting mobility in wireless networks
- Système de vision hybride a fovéation pour la vidéo-surveillance et la navigation robotique
- Modélisation agent de la perception visuelle humaine limitée appliquée a la simulation du comportement des conducteurs en carrefour
- Problèmes de tournées de véhicules périodiques avec contraintes de sécurité ou de qualité de service
- Inference attacks on geolocated data
- Localisation et cartographie simultanées par vision monoculaire contraintes par un SIG : application a la géolocalisation d'un véhicule
- Cyberspace et paysage : regards croisés sur la ville et les environnements digitaux
- La sélection sociale de l'innovation : Parcours d'innovations environnementales depuis un centre de Recherche & Développement jusqu'à l'espace domestique
- Synthèse sonore d'ambiances urbaines pour les applications vidéo-ludiques
- Le cadre privatif : des données aux contextes : approche inter-dimensionnelle des enjeux de médiation de la vie privée
- L'intermodalité-voyageurs au prisme de la mondialisation : vers la structuration d'un méta-reseau intégré
- Back to Tenochtitlan : Migration de retour et nouvelles maquiladoras de la communication : Le cas des jeunes migrants employés dans les centres d'appel bilingues de la ville de Mexico
- Al di qua del quadro, la strada : Attraversamenti urbani e arti del quotidiano
- Vers un habitat écoresponsable en Saône-et-Loire, qui privilégie les ressources locales
- Interstitialités et virtualité - une approche dialogique des anamorphoses et des images doubles dans l'art contemporain
- Les carrières de meules du sud de la péninsule ibérique, de la protohistoire a l'époque moderne
- Une lecture de la forme urbaine et des microclimats : le cas de Barranquilla
- The place to be ? Vivre et bouger dans les entre-deux : jeunesse et mobilités dans les espaces périurbains

- Le piémont géographique : essai pour une approche au prisme des interspatialités : Étude croisée entre terrains alpin (Alpes franco-suisse) et carpatique (Roumanie)
- Sécurité et libertés fondamentales des communications électroniques en droit français, européen et international

Annexe 2

Corpus des productions de contenus culturels recourant à l'iconographie Google Street View, au 9 janvier 2016. Le repérage, qui donne lieu à ce corpus, a été initié en 2012. Depuis, certaines url de référence ne sont plus valides, et non remplacées ; elles sont signalées par un astérisque.

Tableau corpus intégral, catégorie *art*

artiste	titre	date	url de référence
Mark Amerika	<i>Google-Assisted Living. 8-Bit Heaven. Internet photography</i>	2012	http://www.glitchmuseum.com/8bitheaven.html
Mark Amerika	<i>Lake Como Remix</i>	non daté	http://www.glitchmuseum.com/lakecomoremix.html
Martin Backes	<i>Pixelhead</i>	2010	http://www.martinbackes.com/new-artwork-pixelhead
Nicolas Baudouin	<i>Post-photographies de paysages et de fontômes</i>	non daté	http://nicobaud.tumblr.com
Charles Beauté et Juliette Goiffon	<i>Street Views, carte des lieux visibles en Street View sur Google Map</i>	2012	http://www.leseditionsextraordinaires.fr/STREET-VIEWS.html
Martin Brink	<i>Pontiac Street view</i>	2012	http://www.martinbrink.se/post/8208215961/pdf-pontiacstreetview
James Bridle	<i>Rorschmap: Street View</i>	2013	http://booktwo.org/notebook/rorschmap-street-view http://shorttermmemoryloss.com/portfolio/project/rorschmap-street-view
Krista Charles	<i>Matchbook Landscape</i>	en cours	http://www.etsy.com/listing/96783663/it-pays-to-look-well
Paolo Cirio	<i>Street ghosts</i>	2012	http://streetghosts.net
Caroline Delieutraz	<i>Deux visions</i>	en cours	http://delieutraz.net/deux-visions
Jesse England	<i>Street view film camera</i>	2011	http://www.jesseengland.net/index.php?project/street-view-film-camera
Nicolas Frespech	<i>Ma Google street</i>	2012	http://www.frespech.com/art/googlestreetview/rue.php
Valery Levacher	<i>Waldoscope - Painting the drift - Peindre la dérive</i>	en cours	http://waldoscope.blogspot.fr
Mishka Henner	<i>No Man's Land</i>	2011	http://www.mishkahenner.com/No-Man-s-

artiste	titre	date	url de référence
			Land *
Robin Hewlett et Ben Kinsley	<i>Street with a view</i>	2008	http://www.streetwithaview.com
Olivier Hodasava	<i>Dreamlands, virtual tour</i>	en cours	http://www.dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr
Erwan Le Bot	<i>Manchester by bed</i>	2009	http://manchesterbybed.canalblog.com
Julien Lévesque	<i>Street view Patchwork</i>	2012	http://www.julienlevesque.net/street-views-patchwork/index.html
Nicholas Mason	<i>Versificator</i>	non daté	http://www.versificatorproject.tumblr.com http://versificator2.tumblr.com
Albertine Meunier	<i>Around the world</i>	2013	http://www.albertinemeunier.net/around-the-world
Jon Rafman	<i>the nine eyes of Google Street view</i>	en cours (depuis 2008)	http://9-eyes.com
Doug Rickard	<i>A New American Picture</i>	2011	http://www.dougrickard.com/a-new-american-picture/
Remo Rauscher	<i>The streets of the invisibles</i>	2011	https://vimeo.com/37078076
systaime (Mickaël Borrás)	<i>Google Maps Bitches</i>	en cours	http://google-street-bitches.tumblr.com
Eric Tabuchi	<i>FAT (French American Trip)</i>	2011	http://www.erictabuchi.com/index.php?/ongoing/fat---a-french-american-trip/
Emilio Vavaralla	<i>The Google Trilogy</i>	2012	http://emiliovavarella.com/archive/google-trilogy
Mickael Wolf	<i>Street View</i>	non daté	http://photomichaelwolf.com
Carlo Zanni	<i>Self portrait with a dog</i>	2008	http://www.selfportraitwithdog.com/spwd

Tableau corpus intégral, catégorie *littérature*

auteur	titre	date	url de référence
François Bon	Une traversée de Buffalo [travail préparatoire à une performance artistique]	2010-12	http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2116
Christine Jeanney	Un lieu quelqu'un	2011	https://destentatives.wordpress.com/category/un-lieu-quelquun/
Pierre Ménard	Pourquoi vouloir voir le monde en vrai ?	2011	www.liminaire.fr/au-lieu-de-se-souvenir-16/article/pourquoi-vouloir-voir-le-monde-en-vrai
Pierre Ménard et Anne Savelli	Laisse venir	2012	http://www.liminaire.fr/liminaire/article/laisse-venir-trajet-paris
Pierre Ménard	Le Passage du désir	2011	http://www.youtube.com/watch?

auteur	titre	date	url de référence
et Cécile Portier			v=po2dHom6KPE
Cécile Portier	Traque Traces		http://www.petiteracine.net/traquetraces/nod/e/137

Tableau corpus intégral, catégorie *multimédia*

auteur	titre	date	url de référence
Carl Erik	Rinsch"Escape the map" [publicité pour une automobile]	2011	http://digitaldomain.com/work/mercedes-benz-escape-the-map/
Chris Milk	The Wilderness Downtown [clip vidéo interactif pour la chanson We user to wait, par Arcade Fire]	2010	www.thewildernessdowntown.com
Katsuki Nogami	« group-inou / EYE » [clip pour la chanson Eye]	2015	https://youtu.be/WSFeje8-4Vc

Tableau corpus intégral, catégorie *mémoire des lieux, liens aux lieux*

auteur	titre	date	url de référence
non spécifié	Webtrees [logiciel de recherche généalogique, module image associé]	non daté	http://wiki.webtrees.net/fr/Module_Google_Maps
non spécifié	Locating London [ressources cartographiques anciennes associées GoogleMaps]	non daté	http://www.locatinglondon.org/index.html
non spécifié	StreetArtView [géolocalisation de tags ou graphe]	non daté	http://www.streetartview.com/
non spécifié	Make history. 9/11 Memorial Museum [recontextualisation de photographies d'amateurs]	non daté	http://makehistory.national911memorial.org *
non spécifié	Google Kiss fonder (We've all had one. We all remember it. Where in the world was your first kiss)	non daté	http://googlekissfinder.tumblr.com/
non spécifié	Non titré [apparition de personnes posant avec des masques de pigeons dans	non daté	https://goo.gl/maps/9PBfWpbqno52

auteur	titre	date	url de référence
	Street Vie w]		
non spécifié	stweet		http://www.we-love-the.net/Stweet/
non spécifié	catStreetView		http://hiroshima-welcome.jp/kanpai/catstreetview/index_2_on.html
non spécifié	There and then [recontextualisation de films amateurs]	non daté	http://homepage.ntlworld.com/keir.clarke/web/thereandthen.htm
Alexis Jémus	[mise en situation d'un homme dans Street View]		https://goo.gl/maps/A2WuoqcDGKn

Annexe 3

Transcription des entretiens

Les entretiens ont été menés en face à face dans tous les cas à l'exception d'un cas (prévu en face à face mais reporté ; il a été reprogrammé et s'est déroulé à distance).

L'objectif principal de ces entretiens est de recueillir des propos en capacité de renseigner la pratique des artistes/auteurs. Les questions posées vont dans ce sens. Des propos plus libres augmentent parfois les questions, dans le but d'inciter à approfondir tel ou tel point de l'échange.

À la demande de Caroline Delieutraz, la transcription de son entretien n'est pas reproduit dans ce mémoire.

Entretien avec Pierre Ménard, le 18 février 2016.

Réalisé en face à face, Café East Bunker, 156, rue du Faubourg Saint-Martin, 75010 Paris

Durée 00:39:34

Q : Pourriez-vous décrire la genèse du projet Laisse venir co-écrit avec Anne Savelli ?

R : Ça remonte à 2011, où j'ai réellement découvert Street View, j'avais écrit un article sur mon blog *Liminaire*, où, voilà j'ai passé une journée complète à me promener à travers Street View et à chaque fois que je partais d'un continent sur l'autre, je voyais le potentiel créatif, photographique, tous les liens avec la mémoire, la fiction, les mondes parallèles que ça m'évoquait, donc j'ai écrit un article qui partait un peu dans tous les sens où j'ai commencé à récolter différents noms, où je voyais qu'il y avait des gens qui travaillaient dans ces domaines-là, et puis, voir quelques grands photographes américains aussi qui avaient abordé cette question, essayer de voir leur site, et à partir de là comme on avait avec Anne..., on se connaît depuis un bon bout de temps, et principalement autour de nos textes, il se trouve qu'on est voisins, mais ça on l'a découvert après, il se trouve que je l'ai rencontré par le biais des *Pages48* [blog de P. M.], je lui demandé un jour de lire un texte, j'avais fait des ateliers d'écriture autour d'un de ses textes aussi, après on s'est pas mal côtoyés, et puis, moi c'est souvent le cas, on parlait tout à l'heure de Cécile Portier, à chaque fois que je rencontre quelqu'un c'est rare qu'on ne finisse pas par écrire ou faire un travail en commun. À la fois dans les ateliers j'aime beaucoup le travail en collectif, avec d'autres artistes, avec d'autres écrivains, j'aime bien travailler comme ça en binôme... Et il se trouve que Anne était en résidence à La Marelle à Marseille pour un court séjour et il y a eu l'opportunité qu'on fasse quelque chose autour de sa venue à Marseille. Il se trouve que tous les deux on a un lien particulier avec cette ville, et donc on a commencé à se dire mais qu'est-ce qu'on pourrait faire comme projet, et voilà, moi j'ai tout de suite relié ça avec le livre de Cortázar, voilà Cortázar c'est quelqu'un de central pour moi, pas que *Les Autonautes de la cosmoroute*, mais là en l'occurrence celui-là s'adaptait très très bien puisqu'il y avait vraiment cette idée de Paris-Marseille, se dire que là on pourrait essayer de voir qu'est-ce qui était intéressant de voir comment lui avait fait, un parcours en détournant le côté je prends la voiture, au lieu d'être dans le flux de l'autoroute, au contraire je m'arrête systématiquement dans tous les lieux qui sont des lieux, non lieux on va dire, que les gens n'aiment pas, où vite ils s'en vont, lui au contraire il prenait le temps, on se dit qu'avec Street View il y avait vraiment quelque chose qu'on pouvait reproduire, en tout cas sur la structure, sur l'idée d'étapes aussi, sur l'idée, avec bien sûr un rapport différent mais de couple, de binôme, en tout cas pour nous, lui c'était un

couple et c'est quelque chose d'important dans l'histoire des *Autonautes*... puisque Carol Dunlop à la fin du voyage est décédée en fait, c'est quelque part une façon de faire un dernier voyage avec elle, vraiment d'accompagner, de créer quelque chose ensemble ce qu'ils n'avaient jamais pu faire, c'est aussi une dimension qu'est forte dans ce texte, en plus il se trouve qu'entre temps, moi j'ai rencontré celui qui fait les dessins dans le livre et qui se trouve être le fils de Carol Dunlop, voilà donc c'est presque une histoire de famille même... ça se joue aussi avec Anne, du coup, parce qu'on se connaît bien et ne même temps là il y avait cette idée de faire un voyage complètement virtuel, c'est-à-dire on se connaît bien mais en même temps on allait le faire chacun dans son coin, chacun faisant, on avait choisi 10 étapes pour qu'il y ait une règle commune mais la liberté pour chacun la liberté de suivre le chemin qu'il voulait, du moment que le départ était bien Paris et l'arrivée était bien Marseille, voilà, et effectivement on a chacun pris des parcours très opposés on va dire, puisque moi je suis passé par le centre de la France, elle elle a fait... plutôt vers Lyon, moi j'étais à Toulouse, elle était plutôt vers Nîmes...

Q : Par rapport à votre travail plus globalement, qu'est-ce que Street View prend en charge, au-delà de ce projet en particulier ?

R : Street View moi je l'interroge à plusieurs niveaux, je l'interroge régulièrement en atelier, parce que c'est un formidable outil, là en ce moment j'anime un atelier pour la 3e/4e fois à Sciences Po, sur ce thème « Lire, écrire la ville » à partir de Street View, les étudiants, à partir du travail d'Olivier Hodasava, qu'ils ont comme devoir à aller... lire, regarder régulièrement, s'inspirer, donc ils ont tout un travail sur Street View, et en même temps, moi ce que je leur fait travailler c'est l'idée que cette strate qui vient se poser sur la réalité, maintenant à plusieurs niveaux puisqu'elle s'inscrit dans le temps en plus, on peut aujourd'hui revenir sur différentes périodes, donc on interroge ça avec eux, essayer de voir comment on peut inventer une ville, en quelque sorte lire ce que Google Street View nous propose, c'est-à-dire un monde parallèle, un monde de science-fiction sauf qu'il n'est pas, il reprend des choses qui sont assez proches de ce qu'on a... de ce qu'on vit ou qu'on a vécu, et j'ai essayé de voir, chacun choisissant un lieu en particulier, comment par l'écriture, par la photographie, la capture d'images, on peut arriver à interroger le monde dans lequel on vit en créant un monde parallèle, donc faire littérairement ce que Street View fait de façon systématique avec des logiciels, avec des captures à 360°, voilà. Ça je le fais régulièrement en atelier du coup je trouvai ça intéressant de pouvoir aussi m'y confronter à titre individuel, de façon littéraire, mais cette fois-ci avec une double confrontation qui était ma confrontation par rapport à ma... là c'était plus un travail de mémoire effectivement puisque je reprenais un itinéraire, qui était somme toute un itinéraire de l'enfance, c'est-à-dire, il se trouve que mes parents avaient sur l'itinéraire Paris-

Marseille deux grandes étapes où je passais mes vacances, dans cette ligne, j'ai refais ce chemin-là, en revenant un peu sur les lieux de l'enfance, tout en étant comme base, les lieux que Street View nous permet de retrouver, au lieu de prendre la voiture, au lieu de prendre le train, là on était sur Street View, et Anne faisait la même chose de son côté, elle interrogeait d'autres choses et c'est ça qui était intéressant, c'était se dire pendant tout le travail, on voyait pas ce que l'autre faisait, se dire, moi j'interroge ça, qu'est-ce qu'elle va interroger, quel chemin elle va prendre...

Q : Ça c'était présent dans votre travail ?

R : Alors, tout à fait.

Q : Alors, au niveau du déroulement, vous vous êtes donné un protocole, mais comment ça se passait, vous travailliez vraiment au même moment en parallèle, ou bien ce n'était pas si calé que ça quand même.

R : On s'est donné des périodes en fait, voilà, pendant lesquelles on a travaillé la-dessus, ses nombres d'étapes précis, et puis un moment on s'est dit qu'il fallait qu'on ait fini, voilà... alors après peut-être que moi j'ai passé plus de temps au départ, qu'elle est partie plus rapidement et puis qu'elle a bloqué un peu après... c'est... presque, c'était de la cuisine interne de chacun... avec cette idée qu'à la fin on devait se retrouver à Marseille, et c'est vrai que pour nous le désir c'était que vienne s'agglomérer au travail virtuel, on va dire, un travail réel, c'est-à-dire avec un itinéraire réel. Alors dans nos rêves les plus fous on aurait bien pris la voiture et voilà... mais quelque part c'était presque trop près du projet de Cortázar et finalement je trouvais que c'était pas plus mal qu'on puisse pas ; du coup on a pris le train ensemble, et c'est pendant un Paris-Marseille, qui allait nous amener à une manifestation liée à La Marelle où on a effectué une première restitution de notre travail, avant l'édition du livre et du coup c'est là où on a découvert le travail de l'autre.

Q : Il n'y avait pas de connaissance préalable avec des jeux d'aller et retour... ?

R : Il n'y avait pas de connaissance préalable, non non, l'idée c'était vraiment de faire un travail... on s'était accordé sur qu'est-ce qu'on allait mettre, on savait à peu près connaissant Street View, connaissant nos centres d'intérêts par rapport à ça, on savait bien ce que chacun allait... mais on voulait aussi se réserver ces surprises, les surprises de l'itinéraire, les surprises que l'itinéraire même allait nous apprendre nous, et ce que il allait apprendre à l'autre...

Q : Street View, une de ses caractéristiques, c'est quand même de questionner..., de poser la question du sujet... l'outil qu'on manipule, la souris qu'on manipule avec cet outil qui bouge,

c'est un peu de nous, on s'y projette un peu, on dit facilement je, tu, qui est ce personnage ? Est-ce que, du coup, dans ce que j'entends, il y a quand même la présence de l'autre, écrivain/écrivain et aussi l'autre objectif dans cette mécanique qu'est Street View... c'est un jeu à trois finalement, ou à deux ?

R : Non, non, c'est à trois, oui oui. Quand sait qu'on écrit avec quelqu'un, parallèlement, on le connaît, on connaît ses centres d'intérêts, donc il y a certains moments, même, on pense clairement à lui, dans certaines zones on se dit qu'est-ce qu'elle décrirait à ce moment-là, qu'est-ce qu'elle dirait, ah cette image on la réserve même on la met pas forcément dans le livre mais on peut la réserver parce qu'elle peut avoir un écho pour elle... c'est ça qui est assez beau c'est comme dans une correspondance en fait, sauf que, on ne reçoit pas directement la lettre, là on attend d'avoir les 10 courriers pour avoir l'ensemble de l'échange.

Q : J'ai une question plutôt pratico-pratique sur votre façon de vous y prendre quand, à un moment donné vous vous dites, aujourd'hui je vais travailler à ce projet, j'y passe toute la journée, le jeu entre la carte et le ras du sol qu'est Street View, est-ce que vous passez de l'un à l'autre, ou est-ce que du Street View tout le temps, comment vous vous y prenez ?

R : On en a pas mal discuté avec Anne après, on s'est rendu compte qu'on avait vraiment strictement des points de vue très différents la-dessus. Moi, parce que j'avais commencé la découverte de Street View par cette surprise de la capture d'images, donc plutôt l'angle photographique, même si après j'ai beaucoup travaillé sur ce que l'écriture pouvait apporter à Street View, c'est d'abord l'image qui m'a plu, donc moi j'ai passé des heures vraiment d'immersion... alors sans me perdre forcément, alors une fois que je savais mes 10 points, mes 10 lieux, c'est vrai que je ne me suis pas tant amusé entre, j'ai un peu essayé, j'ai eu des surprises parfois, des trucs vraiment, voilà je me suis perdu comme... voilà un grand classique sur Street View, mais j'ai passé beaucoup de temps dans chaque lieu à vraiment essayer de retrouver des lieux que je souhaitais, la meilleure image... et puis voilà parfois dans des lieux où j'étais pas revenu depuis 20 à 30 ans, il fallu que je... comme dans la réalité, devoir passer des heures à essayer de trouver l'endroit et c'est un détail, qui à un moment ramène un souvenir qui va vous faire trouver le lieu en fait,

Q : Il y a une image qui préexiste, plus ou moins... ?

R : Suivant les lieux, oui, il y avait des images plus ou moins présentes mais il y a des lieux j'y suis allé en me disant oui je sais que j'y suis passé, en l'occurrence un lieu où je suis passé en vacances avec ma femme mais je ne m'en souvenais plus tellement en fait, le lieu... il se trouve que le périple que j'ai fait moi je l'ai fait dans des lieux qui n'ont presque pas bougé en fait, du coup, voilà c'est pas des villes qui sont bouleversées par l'urbanisme etc., c'est souvent

des petits villages et à part que la plupart des commerces ferment et que ça, c'est un peu triste, mais sinon ils ont pas changé du coup reviennent des souvenirs que j'avais totalement oublié, des choses assez troublantes... et ça, ça enrichi l'écriture parce que là on est... c'est presque plus fort que si on était sur le lieu même parce que... le lieu même on se laisserait prendre par l'émotion mais aussi par d'autres choses qui..., voilà, le réel qui nous ferait peut-être oublier ce... alors que là quand on est devant l'image, et en plus une image qu'on peut figer mais qu'on peut, dans laquelle on peut tourner, très légèrement, parce que, voyez, avec l'angle qui permet de... c'est comme avec... c'est si on auscultait, il y a un côté comme ça à la loupe, on peut zoomer, alors bien sûr si on zoom ça devient flou, il y a ce côté on est limité, on est contraint par une technique, mais en même temps cette contrainte-là elle nous permet de voir des choses que même la meilleure des mémoires, la mémoire la plus aiguisée, aurait sans doute oublié, c'est assez fort, c'est assez puissant comme euh...

Q : Donc c'est à la fois comme une sorte d'appauvrissement et en même temps c'est des bascules, des vases communicants entre quelque chose d'un peu pauvre, d'un peu cheap et en même temps...

R : Contraint, et grâce à cette contrainte on arrive parfois à retrouver des choses qu'on aurait pas trouvé autrement.

Q : Je reviens... je suis intéressé par le déplacement dans Street View, c'est-à-dire que on est quand même très contraints, on a peu de choix, quelque zones interactives, parfois on va beaucoup plus loin que ce qu'on voulait, obligé de faire marche arrière, etc., voilà, est-ce que la marche, ou le pas de Street View... est-ce que ça fabrique quelque chose, vous faites quelque chose se ça ou bien... ?

R : En faisant ce travail je me suis rendu compte que, j'ai compris l'avancée de... comment dire, le pas, justement comme vous dites de Street View, en fait c'est comme si on marchait à pied, donc très vite par rapport à ce projet, il fallait se projeter justement, il fallait passer de ville en ville, et parfois je savais qu'il y avait quelque chose qui était intéressant entre deux villes, mais qui pouvait être reliées, enfin séparées par 20/30 km, et je me suis plié à faire ces 30 km comme ça, par petits sauts, par euh... dans des lieux qui sont pas toujours intéressants parce que le problème avec Street View c'est que souvent la route qui prime, aujourd'hui ça change un peu, on rentre à l'intérieur, voilà, mais c'est quand même la route avec toujours ce prisme-là, on est quand même là aussi un peu contraint, pour autant j'ai trouvé parfois dans ces moments de lassitude, comme quand on n'a plus de voiture et qu'on est obligé de faire le chemin, le trajet à pied, quand même des trouvailles, des petites choses... je me souviens par exemple de portraits qui avaient été peints, tagués, sur des portes mais qui, ou des murs qui

semblaient très vieux, on avait l'impression que ça datait d'il y a... comme... un côté très pariétal, vraiment... et de ne pas savoir d'où venaient ces dessins, et en même temps alors qu'on cherchait quelque chose qui était de l'ordre de la mémoire comme effectivement un visage... c'était très troublant... et je les aurais jamais trouvés si je n'avais pas pris ce temps d'aller dans des lieux auxquels je n'avais pas de liens, auxquels a priori voilà, mais juste parce que je m'étais plié à faire entre deux villes le parcours à pieds, quasiment, parce que c'est vraiment ce que j'ai ressenti c'est que voilà quand on avance en cliquant à chaque fois c'est à peu près le rythme qu'on ferait de la marche.

Q : Est-ce que la figure du flâneur, qui est plutôt une figure moderne, est-ce qu'elle vous paraît transposable dans Street View ou pas...sur ça... un peu l'inattendu, le coin où on ne voulait pas aller mais où finalement, les pas nous emmènent par là, et puis...

R : C'est le flâneur d'aujourd'hui, c'est-à-dire que, il faudrait le baptiser autrement, mais sans doute que le flâneur du XIXe est devenu le Street View d'aujourd'hui... avec bien sûr tout ce côté contraignant qui n'attire pas généralement parce que ça demande un temps fou, comme je disais tout à l'heure par rapport à... Anne a plutôt écrit et été chercher des images par rapport à ce qu'elle avait écrit, grosso-modo, peut-être qu'elle vous dira autrement mais je pense que c'est à peu près plus ça alors que moi, pour écrire il a vraiment fallu que j'aille chercher dans les lieux, des images et des souvenirs... après j'ai jeté beaucoup beaucoup d'images, parce que finalement... là-dessus on s'est plié aussi à une règle c'est d'avoir autant d'images l'un que l'autre pour qu'il y ait un parcours qui soit relativement identique, même nombre d'étapes, voilà on ne pouvait pas avoir que des images et elle que du texte, mais du coup voilà moi il y avait beaucoup d'images dans lequel... ça m'a permis d'écrire et après j'ai gardé les images que je trouvais les plus intéressantes.

Q : Images... c'est-à-dire que du coup dans le processus vous déambulez dans Street View, captures écran, vous les mettez de côté, comment ça... ?

R : Oui, c'est ça.

Q : Et après une fois que vous avez votre lot qui vous paraît intéressant, là vous retournez avec l'écriture, à partir des images, des captures écran...

R : Oui.

Q : Il n'y a pas d'écriture, euh... ou est-ce qu'il y a une écriture qui vient durant la déambulation, quelques notes peut-être... ?

R : Oui, quelques notes... quelques notes sur le... sur les grandes lignes et puis à chaque fois on a des surprises... le fait de se perdre à un moment, se dire c'est fou que, de façon

numérique on arrive à retrouver les mêmes sensations que quand on marche et qu'on va se perdre aussi, se dire que voilà, on est derrière l'ordinateur, on s'est perdu, comment est-ce qu'on pourrait se perdre et avoir peut-être pas les mêmes angoisses mais presque, c'est-à-dire à un moment, avoir vu une image, et puis parce que c'est la technique, on appuie mal, ça nous ramène à peut-être 500 m. avant et on essaye de retrouver l'image et on y perd un temps fou alors que bon... c'est juste une petite image qu'on a entre-aperçu, mais voilà comme dans une voiture, on passe, on voit un paysage et je l'ai vu, je l'ai bien vu et puis on revient, et puis on revoit jamais la même chose.

Q : Est-ce que vous voyez un lien avec quelque chose qui serait peut-être de l'ordre de la dépolarisation, dans la façon de mener... quand je dis dépolarisation c'est justement un... tout à l'heure je posais la question... le soi quoi, quand il est transposé sur un écran, tout est géolocalisé, mais voilà ce qu'on délègue de soi à une mécanique et à ce qu'il y a derrière cette mécanique, le fait qu'il y a une voiture qui est passé à un moment donné à cet endroit-là, est-ce ça créé de la dépolarisation, on trouve ça notamment beaucoup chez les gens qui jouent aux jeux vidéos, c'est un phénomène connu, qui permet justement l'interaction, qu'on puisse se projeter dans des avatars... est-ce que ça existe pour vous dans Street View ? Et peut-être de manière un peu littéraire je dirais...

R : [temps de réflexion]... J'ai du mal à me souvenir si j'ai vraiment ressenti ça, parce que le projet est déjà un peu ancien, et que c'est des sensations très fugitives, je suis sûr qu'au moment où je me suis perdu, quelque chose comme ça, ou le moment où j'ai retrouvé des choses auxquelles je ne pensais pas du tout que c'était là, j'allais chercher un lieu, je pensais que c'était un souvenir que j'avais et je retrouvais un autre souvenir, donc il y avait quelque chose de très étrange... comme si justement la technique nous renvoyait quelque chose, un miroir déformé quoi, mais non, qui c'est qui est déformé, c'est ma mémoire qui est déformée ou c'est le... et donc c'était là en l'occurrence la technique qui avait raison, moi qui avait biaisé et qui avait cru que le lieu était ailleurs en fait.

Q : La technique parlons-en du coup, je sais par ailleurs que vous pratiquez la photographie, Street View c'est déjà de la photo, assemblée comme on le sait, et quand vous faites des captures écrans, comment vous vous y prenez, sachant qu'il y a la fenêtre du navigateur, celle de l'écran, c'est du pseudo-immersif, on n'est pas tout à fait sur place mais il y a un effet d'immersion, je m'interroge sur les conditions photographiques de Street View, dans votre texte vous dites que vous faites de la photographie sans appareil, du coup si il n'y a pas d'appareil, qu'est-ce qui se joue : c'est le concept, disons le photographique qui est là ?

R : Quand j'ai fais de site *Le tout du jour* c'était aussi pour collecter tous les travaux d'artistes,

et voir comment chacun appréhendait ça, y'en a qui vont supprimer toute référence à Google, y'en a qui vont esthétiser les photos en faisant des choses magnifiques mais en précisant quand même que ça vient de Google mais en mettant des filtres, en travaillant l'image avec des lumières etc., d'autres qui vont au contraire tout garder, avec Google qui évolue, qui maintenant rend complexe la capture d'images parce que y souvent le nom de la rue qui est... voilà, vous devez cadrer encore... la marge de manœuvre est encore plus réduite, en gros moi, je... et on s'est accordé avec Anne la-dessus pour qu'on ait le même style d'images, je pensais que c'était intéressant qu'on précise bien le rapport qu'on avait avec Google Street View, c'est-à-dire que le logo de Google devait être présent et puis la petite boussole aussi qui cadre en fait... c'est une sorte de cadre qui vient dire, cette image n'est pas une image photographique habituelle, elle est photo... un peu comme quand on fait, moi j'en ai fait beaucoup fait en littérature des palimpsestes ou du *cut-up*, c'est important quand même que l'on sache, que le lecteur sache, peut-être est-il suffisamment éclairé pour le sentir, en tout cas les auteurs dans lesquels on a été pioché, il faut qu'ils sachent qu'on a pioché chez eux, donc c'est important de préciser sans mettre à chaque fois la référence toutes les deux phrases, pour arriver à la fois qu'on sente le collage, qu'on voit légèrement le scotch mais que ça ne soit pas trop trop gênant à la lecture, donc dire que ça existe, d'où ça vient, le préciser, mais que ça gêne pas l'esthétique de la photo, moi j'ai accordé vraiment de l'importance sur les cadrages, et parfois je me disais non vraiment cette photo-là ça va pas, c'est trop tordu quand je... parce que des fois pour arriver à avoir tout ce qu'on veut on est obligé de prendre un angle qui va... éclater la perspective, du coup ça allait pas donc... non je prends pas ça, les lumières, parfois il suffit de changer de 500 mètres et puis on passe de l'été à l'hiver, et plusieurs fois ça a été le cas, c'était vraiment saisissant, des paysages pleins de lumière, puis tout d'un coup c'était... c'était l'hiver, il avait neigé dans des coins où il ne neige pas très souvent, c'était assez rigolo, voilà c'est des choses comme ça, moi j'aime bien qu'on le précise sans que ça gêne pour autant le regard qu'on peut avoir sur l'image.

Q : Et alors, la photographie sans appareil, sachant qu'il y a déjà eu un appareil à un moment donné... j'apprends votre lien au cut-up et je m'interroge sur le processus créatif texte-image à partir d'un artefact, quelque chose de.. non pas de simulé, quelque chose qui relèverait d'un faux-terrain, quelque chose de l'ordre du fake, j'aimerais connaître votre approche de ça...

R :... C'est comme un calque en fait... je me souviens de toute une série de photos que j'aimais beaucoup sur les films sous-titrés, sur les films sous-titrés, je l'ai beaucoup utilisé après aussi, il y a très longtemps, ça s'appelait *Dipapoésie* en prenant que des images de films très différents et en essayant de créer un poème avec juste les sous-titres, c'est quelque chose

qui, pareil, provient de quelque-chose d'autre, qu'on a pris à quelqu'un, et qu'est appauvrit quelque part, c'est de seconde main, où on essaye de le sortir de son cadre technique, appauvrit, pour essayer de... en le reliant, en apportant des liaisons, en faisant une lecture différente de ces éléments, leur apporter une valeur, voilà, moi c'est ça que j'aime bien sur Street View, c'est à la fois un lieu et c'est un outil avec toutes ses contraintes, toutes ses ambiguïtés, tout son appauvrissement par rapport à l'image mais en même temps avec toute cette recherche d'une image... déjà faite et... et située, liée à un lieu.

Q : Certains artistes, comme Smithon par exemple, ont travaillé la question du lieu et du site, il y avait, il me semble qu'il y avait une petite différence pour eux entre le lieu et le site... l'art numérique ou le net-art a beaucoup travaillé à la réalisation de site web, est-ce que ce sont des lieux... Street View c'est un truc situé sur des serveurs on ne sait où, du coup on est chez soi, localisé dans un espace et on est transporté ailleurs... tout cela ne fait pas une question, c'est plutôt de l'ordre de l'observation... mais pour vous est-ce que c'est une question qui se pose pour vous ?

R : Oui oui, je ne me souviens plus du nom de cette auteur qui a travaillé sur la notion de site, de site-lieu et de site par rapport au site Internet aussi...

Q : le texte d'Anne Cauquelin, peut-être ?

R : Voilà c'est ça, moi quand je l'avais lu, ça m'avait assez troublé, et je trouve que Street View vient, non pas donner des réponses mais creuser un peu ce sillon-là... c'est ce que j'essaye de faire avec les étudiants de Science-Po, c'est vraiment de leur dire, on est dans un monde parallèle à cet endroit-là, c'est pas la réalité, mais c'est pas qu'un... c'est un espace qui va devenir encore autre quand vous y rentrez, il est pauvre, sans ça il est pauvre, bon effectivement il est riche parce que, ça il y a vingt ans on n'imaginait pas, forcément avec ce recul-là, on se dit que c'est extraordinaire, mais en même temps...

Q : Il faut le qualifier pour qu'il se passe quelque chose ?

R : Voilà, et justement c'est ce qui m'intéresse, c'est de voir la variété des appréhensions, et artistiques, techniques, littéraire de ce lieu-là, qui est pour moi très fort en terme de... par rapport à la mémoire, comment on peut se projeter dans les lieux où on a été, dans les lieux où on voudrait aller et, juste dans cette différence entre... réel et fiction, comme si c'était, non pas une... presque l'image de cette définition de ce qui serait la différence entre réel et fiction, mais une définition avec... pas finit, qui est sans cesse en mouvement, parce que c'est une technologie qui évolue, ils ont rajouté les strates temporelles, moi je j'utilise pas mal en atelier du coup, parce que ça enrichit encore plus... c'est saisissant, comme ça d'un clic, passer d'une saison à une autre, voir comment ça évolue, c'est quand même assez riche .

Q : En vous écoutant je pensais au texte de Pierre Bayard, Comment parler des lieux où l'on n'a pas été et au cours duquel il évoque la notion d'espace atopique, en référence à Barthes, ça dit bien l'idée d'un lieu qui existe quelque part sans qu'on n'y soit allé, un sorte d'espace intermédiaire et qui en même temps a besoin d'être activé pour exister, si on n'y fait pas de requête...

R : Oui, et puis si on y fait des requêtes et qu'elles ne servent qu'à trouver le lieu pour avoir un rendez-vous, ça sera une utilisation très pauvre... c'est ce que je demande à mes étudiants, vous en faites quoi de Street View, et puis, c'est progressivement... c'est d'abord le lieu, et puis c'est pour voir si les choses ont changé, voir un lieu où j'ai vécu, rien que ces trois approches donnent quelque chose de supplémentaire à quelque-chose qui est de l'ordre utilitaire au départ.

Q : Je reviens à une question à laquelle vous avez déjà répondu, celle du lien entre Street View et la fiction... à vous entendre, il y a la question de la mémoire, et puis comme levier aussi à la fiction, c'est vraiment un espace qui est prêt à être fictionné on pourrait dire...

R : La semaine dernière on m'avait envoyé un livre... c'est les éditions Louise Boutu [?], ça s'appelle *Dans le Passage, un pope*, il se trouve que ça parle d'un lieu, c'est une place, je n'arrive plus à me souvenir parce que c'est Russe, « Pavligovski » [?] quelque chose comme ça, dans lequel bien entendu je n'ai jamais été, en lisant le livre, je sentais quelque chose de... le livre est très intéressant, très fort, il décrit un passage souterrain et la place, une place de Moscou visiblement avec beaucoup de gens qui vivent-là, un passage souterrain assez étonnant mais je sentais quelque chose d'assez étrange à le lire, j'ai voulu aller voir sur Street View la nature de ce lieu, parce que je ne trouvais aucun renseignement au sujet de l'auteur, l'auteur était inconnu au bataillon sur Internet, ce qui est quand même assez rare, c'était une traduction, et voilà, et de fil en aiguille, encore une fois ça reprend la forme de l'enquête... j'ai découvert ce lieu qui est bien réel, mais en allant voir un lieu bien réel dans une technologie qui.. qui est ce qu'elle est... Street View, en tournant autour, en essayant de me faire une opinion en fabriquant des images à l'extérieur, à l'intérieur parce qu'il y avait aussi des images, heureusement de quelqu'un qui avait fait un panorama, les Street View d'aujourd'hui, qu'on peut faire soi, donc voilà j'avais à la fois l'intérieur et l'extérieur, et ça redonnait une sorte de réalité à quelque chose qui était une fiction, voilà, qui est vraie, mais simplement, je pense que l'auteur utilise un pseudo et du coup n'existe pas en réel, mais ce n'est pas présenté comme, il se présente comme un auteur Russe, mort, c'est amusant de débusquer une forme de vérité en allant dans un lieu où c'est les fictions, on va dire, pas la mais les fictions qui... qui prévaut. C'est assez étrange, je ne sais pas si ça répond à votre question...

Q : Oui, une question qui n'en était pas tout à fait une non plus... la fiction on sait très bien

qu'on peut la trouver où on la cherche... mais il y a peut-être quelque chose qui a à voir avec ce qu'évoquait Caroline Delieutraz, avec la continuité, pour elle, les photos de Depardon, c'est quelque-chose de très cadré, avec ce travail à la chambre, elle disait je me baladais un peu autour des cadrages, et c'est vrai qu'il y avait cette continuité qui appelle à la fiction, c'est-à-dire qu'il a avait ce continuum, je pouvais voir le pas d'avant, le pas d'après, derrière, et en même temps quand tu cadres après tu peux tout faire pour l'ignorer, mais néanmoins tu l'auras vu, et du coup est-ce que la continuité ne serait-ce pas un peu littéraire, c'est-à-dire de pouvoir regarder sur les bords, quelque chose comme le hors-champ dans lequel on vient vérifier, on vient voir...

R : Avec *Laisse venir* c'est ça qui est intéressant, c'est de s'être donné un territoire très long et vraiment avec l'idée d'un itinéraire, quelque chose qui épuisait un lieu conséquent, certes avec des étapes concentrées, en sachant que moi, sur certains endroits, je suppose qu'Anne a fait pareil , on a été à la découverte, on a été chercher ce qu'il y avait entre justement, aussi, parfois, on a mis les étapes, c'était un peu faux d'ailleurs, parce qu'en fait moi y'a des étapes où... j'ai mis Tours par exemple, je crois que je parle un peu plus d'avant, et un peu plus d'après et pas beaucoup de la ville de Tours en fait...

Q : Mais ça fait Tours quand même.

R : Ça fait Tours, ça fait le tour de Tour en l'occurrence...

Fin de l'entretien.

Transcription le 25 février 2016.

Entretien avec Anne Savelli, le 03 mars 2016.

Réalisé en visio-conférence ; initialement programmé en face à face à Paris le 18 février ; déprogrammé à la demande d'Anne Savelli.

Durée 00:039:26

Q : J'aimerais cerner les conditions de ce projet en commun Laisse venir que vous avez mené avec Pierre Ménard, d'où est venue l'idée, notamment dans le lien avec le bouquin de Cortázar, comment ça s'est constitué, la genèse de cette affaire-là ?

R : Il a dû vous en parler lui, parce qu'au départ c'est une idée à lui quand même, Cortázar ça vient de lui, je ne sais pas ce qu'il vous a dit... vous voulez que je reprenne moi de mon côté puis comme ça après vous croisez, vous voyez comment...

Q : Oui, c'est un peu l'idée, comme si... comme si de rien n'était.

R : On va voir, si ça se trouve... ça date un peu donc... il y a peut-être des choses que j'ai oublié ou lui. Au départ il avait ce projet-là par rapport à la Gaîté Lyrique et pas par rapport à La Marelle, parce qu'il avait découvert que s'ouvrait un nouveau lieu dédié au numérique, à l'époque où la Gaîté Lyrique n'était pas encore ouverte, et il avait eu ce projet-là à leur proposer, lié à Marseille, qu'on n'avait pas fait, on avait commencé à y réfléchir un peu pour monter un petit dossier et puis finalement on l'avait pas fait. Par contre quand moi j'ai su que je serai en résidence à La Marelle, je lui ai proposé ça, et moi du coup, moi ça m'a permis de développer deux choses à La Marelle, d'une part ce projet-là, *Laisse venir* qui était quasiment terminée quand on est arrivé pour r... la.... c'est un festival, pour un festival qui signait aussi le début de ma résidence... et également... j'ai écrit ça et *Anamarseilles* qui est parut il y a pas très longtemps, et qui sont en fait, d'une certaine façon assez proche. Donc voilà.

Q : D'accord...

R : Après Cortázar ça vient vraiment de lui, parce que lui c'est un fou de Cortázar et moi je n'ai lu les « Autonautes de la cosmoroute » qu'après, en fait... et j'en ai fait exprès, d'ailleurs

Q : Ah, oui d'accord, c'était volontaire de votre part ?

R : Oui, je l'avais pas lu et je ne voulais pas me retrouver dans le même... dans le même... état d'esprit que Pierre, je voulais laisser venir ce qui allait venir de mon côté, et je pense que ça n'aurait pas été exactement la même chose si j'avais lu le livre à ce moment-là. Mais je l'ai lu après et par ailleurs je me suis servi d'un petit livret, d'une pièce de théâtre, d'une adaptation des *Autonautes de la cosmoroute* dans *Anamarseilles*, donc on retrouve quand même Cortázar quelque part sauf que c'est pas dans *Laisse venir*.

Q : Je ne mesure pas bien quelle est la place, dans votre travail plus globalement, de... en fait de deux choses, d'une part de... le fait de mener comme ça des choses à deux ou à plusieurs, enfin... un travail en commun ; et puis est-ce qu'il y a déjà eu l'occasion pour vous de travailler comme ça en commun avec l'appui de l'image. Et quelle place, d'une manière générale, Street View prend dans votre travail.

R : Bien, là, justement je suis en train de mener un travail à quatre, avec un collectif que j'ai contribué à créer qui s'appelle *L'Air nu* qui est plutôt tourné vers le son mais pour lequel on fait aussi de l'image, et du texte, enfin voilà y'a un mélange comme ça qui se fait effectivement à quatre, donc ça c'est pour l'idée du collectif. L'image, bien oui, ... alors, en dehors de Street View, c'est que j'ai écrit plusieurs textes où j'utilise l'image comme un élément de la phrase, c'est le cas dans les *Oloé, espaces élastiques où lire où écrire*, que j'ai écrit en 2011 et qui est lié à l'histoire de savoir où trouver un endroit où lire où écrire, et donc effectivement j'étais parti chercher des lieux possibles d'écriture, que ce soit dans ma ville, Paris, ou ailleurs quand je partais ailleurs, avec aussi la sensation que ces lieux-là ne voulaient souvent pas de moi, parce que ça questionnait la place de quelqu'un qui écrit et qui veut le faire en dehors de chez lui, et j'avais utilisé des photos que j'avais prises, c'était juste des photos numériques, c'était pas Street View. Non, Street View je l'ai vraiment utilisé pour l'écriture que dans *Laisse venir*, par contre je m'en sers en atelier d'écriture, souvent, avec des gens d'un peu tous âges, et pas mal en m'appuyant sur *Dreamlands* [blog d'Olivier Hodasava], mais pas uniquement, en tout cas en prenant *Dreamlands* pour point d'appui, et donc oui j'utilise Street View pour... par exemple j'ai fait ça avec des quatrièmes à La Roche/Yon l'année dernière, ça été particulièrement productif. Des élèves que j'avais très très peu de temps, je crois que je les avais deux séances, c'est tout, et à La Roche j'ai été invitée pour une sorte de résidence, non pas de création, mais de présentation de mon travail, qui était très intense, ça prenait beaucoup de formes ; et un des mes meilleurs souvenirs ça aura été celui-là, parce que les élèves sont vraiment allés chercher des choses... au départ tout le monde était un peu dubitatif, et c'était intéressant de travailler avec des gens très très jeune qui ont encore une mémoire... voilà qui n'ont pas encore beaucoup vécu, et de leur proposer de repartir en arrière, comme Pierre [Ménard] le fait, comme moi je le fais dans *Laisse venir* mais Pierre plus je trouve, et ils sont allés rechercher des souvenirs de vacances, etc., de leur petite enfance et ça a vraiment donné des très belles choses. Si vous voulez je vous donne un exemple qui moi m'a marqué. Donc au départ, voilà, ils tapent une adresse, ils commencent à regarder et puis y'en a pas mal qui... voilà qui dérivent un peu mais y'en a certains qui commencent vraiment à explorer des lieux et y'en a un qui retrouve des gorges, alors je ne sais plus où elles étaient situées, dans lesquelles il a appris à nager d'une façon un peu.. un peu... violente, puisque il sautait d'une paroi pour se retrouver dans la rivière et c'est comme ça qu'il a appris à

a fois à vaincre le vertige, et puis je crois même à nager. Et en fait, il prenait appuie avec son pied sur une petite anfractuosité de la roche qui se trouve à l'image, je ne sais pas où était située la route et comment la Googlecar ou peut-être je ne sais pas.. un vélo ! Google est passé, et il s'aperçoit qu'il y a une plante qui a poussé, donc il comprend qu'en fait ça ne se fait plus de sauter de cet endroit-là puisque sinon y'aurait pas la plante, puisque la plante prend la place du pied, et donc tout son texte est tourné vers ça, et c'est génial puisqu'il est évidemment le seul à pouvoir raconter ça, c'est complètement particulier, et je pense qu'il était vraiment content du résultat, moi aussi, l'enseignante aussi, enfin on était tous très surpris, et pour le coup, ça n'aurait évidemment pas pu se faire sans Street View, et sans ce que Street View permet de travail sur la strate de temps, en fait.

Q : Du coup, je pensais à un des points qui me paraît aussi important avec Street View c'est la question du lieu, lieu de remémoration, et comment le fait de se déplacer en image sur un lieu produit une remontée mémorielle mais aussi par l'intermédiaire de détails, pour vous dans votre cas, est-ce que c'est quelque chose qui... le fait que ça « arrive » par ce type d'images-là, qui certes sont liées au navigateur qui nous permet d'arriver à Street View et qui constitue une sorte de fenêtre, il y a un cadre, on se projette dans Street View, l'idée de faire un saut, quelque chose comme une plongée... voilà, entre la plongée et les lieux est-ce que c'est quelque chose qui c'est quelque chose qui traverse votre travail par ailleurs ?

R : C'est sûr que... enfin là je l'ai relu mon texte, en venant quand même, puisque ça fait un moment quand même que je l'avais écrit, et moi c'est vrai que ça m'a permis d'aller travailler quelque chose qui n'est pas seulement dans *Laisse venir* qui est aussi dans *Anamarseilles* et qui est encore aussi un peu dans ce que je viens d'écrire là qui s'appelle *De la Ville au loin* qui est pour le travail collectif dont je vous parlais qui est de s'intéresser à la fois au lieu lui-même,   ce qu'il fait remonter de souvenir mais aussi à ce qu'il permet de création, alors si on veut de fiction, mais aussi de tissage entre un vrai souvenir et quelque chose qu'on va inventer. Par exemple dans *Laisse venir* un de mes... une de mes étapes c'est Asnières [sur Seine], je ne suis jamais allé, moi,   Asnières de ma vie, pourtant pas loin, et donc je n'avais, avant Street View, jamais non plus vu d'images de la ville, donc je m'étais forgé une image de la ville par rapport à quelqu'un dont je parle dans le texte, un homme que j'ai aimé mais qui pourrait être un homme de fiction, cette histoire-là n'est pas du tout forcément autre chose que ce que  a raconte, c'est-à-dire que j'ai...  a peut être vrai comme ça peut ne pas être vrai l'important n'est pas là, l'important c'est d'aller se r -imaginer le lieu possible d'habitation de cet homme y'a trente ans on va dire peut-être même plus que ça de façon totalement fictionnel puisque je ne sais plus son adresse, je savais par c eur à une époque mais je ne me souviens plus, que je ne l'ai pas retrouvé via Google, et tant mieux, du coup je suis obligé entre

guillemets d'aller faire de la fiction pour essayer lui trouver une maison qui ne correspond pas du tout à la maison que je lui imagine ou que je lui imaginais, mais par contre reviennent à ma mémoire, je ne sais plus, de cuisine, de bol de café sur une table, c'est une chose que j'ai imaginé quand j'étais ado quoi, et que je continue à imaginer, que je ne trouve pas en réalité dans l'image Street View mais Street View me sert d'appui pour me rappeler cette image-là, qui est une image extrêmement fugace, une image de rien du tout, dont normalement je ne devrais pas me souvenir, ce n'est pas le souvenir réel d'un lieu réel dont je garderais une image mais qui est juste le souvenir d'une projection, d'une image mentale. Donc moi ça m'intéresse Street View à ce niveau-là parce que justement parfois Street View correspond exactement à votre souvenir, c'était le cas à Auxerre, le café qui s'appelle le Chouquet's qui avait beaucoup fait rire Pierre Ménard, il est aussi moche que dans mon souvenir, il est aussi ringard, et pourtant lieu, ouais, où je me suis arrêté avec un homme que j'aimais sur le trajet, et je retrouve exactement tel quel, disons vingt ans après, alors c'est fascinant ce côté parfaitement semblable mais ça va m'intéresser juste un moment, ça ne m'intéresserait pas de retrouver le même à chaque fois et c'est ça que j'aime dans Street View c'est que ça permet, d'étape en étape, de lieu en lieu, d'aller explorer les choses de façon différentes, d'explorer des souvenirs réels, des images mentales, de la pure fiction et puis en plus mon travail dans *Laisse venir*, c'est beaucoup moins un texte sur mes souvenirs, qu'un texte sur ce que c'est qu'écrire. Voilà, du coup j'ai un peu détourné la proposition de Pierre pour aller parler du présent, de l'écriture, parce que c'était ça qui m'obsédait, me hantait à ce moment-là, et comme j'ai obéi à son injonction « laisse venir » parce que c'est lui qui a trouvé le titre, autant lui s'en sert pas beaucoup du titre, autant moi je passe mon temps à m'en servir, à me demander qui c'est ce « tu » là à qui on s'adresse, tout ça voilà, c'est moi, c'est pas moi, du coup j'ai effectivement... je pense que le sujet de mon texte c'est ça, c'est le fait de laisser ou non venir les choses, de contrôler ou de pas contrôler, la-dessus Street View est très intéressant, parce qu'effectivement comme vous le disiez, à la fois on contrôle et on contrôle pas, on peut pas aller voir... si la Googlecar n'est pas passé tant pis pour nous, on fait avec ce qu'on a devant les yeux et en même temps en manipulant sans arrêt les fléchés, finalement on trouve énormément de choses qui d'habitude ne sont censées servir à rien, en général on se sert de Street View pour aller regarder la tête de l'immeuble de l'appartement qu'on va avoir envie d'acheter ou louer quoi en gros, je pense pas qu'on s'en serve beaucoup pour autre chose mais du coup, faisant cette sorte d'exploration-là plutôt poétique, évidemment qu'on y voit mille chose, et puis alors avec Olivier [Hodasava] c'est... évident.

Q : J'ai besoin de comprendre comment vous procédiez, de manière assez simple, est-ce que vous passiez... est-ce que vous étiez sur Street View pendant une période longue, ou par fragment, est-ce que vous preniez des notes, est-ce qu'il y avait l'écriture avant et regarder les

images après... ?

R : Non, non, je crois que vraiment... enfin j'ai déterminé les villes... bon alors ça date un peu donc ...alors j'ai écrit dans mon lit ça je m'en souvient très bien, j'étais dans mon lit comme souvent donc y'a un côté... voilà on se met dans une bulle ... et puis j'ai déterminé les villes, pas mal en fonction d'un trajet d'autoroute que j'ai fait avec celui dont il est question à Auxerre ou à Dijon parce que c'est lui qui conduisait, mais c'est pas tout le temps lui dont je parle mais il est quand même souvent dans le texte, et je me suis rappelé, je commençais par me souvenir des étapes qu'on faisait, donc on s'arrêtait à Auxerre, on avait dormi à Dijon, parce qu'on l'a fait plusieurs fois, ça correspond pas évidemment à un seul trajet mais à plusieurs, et puis je suis allé chercher aussi par là le lieu du présent qu'est Paris et les lieux de la petite enfance comme Valras, ou Bézier, et après je suis vraiment parti de mon exploration, je suis vraiment parti de ce que je trouvais sur Street View pour écrire et non pas le contraire, c'est-à-dire que je suis pas allé utiliser Street View pour vérifier ou illustrer ce que j'avais écrit au préalable et qui serait des souvenirs, c'est pour ça que je pense mon texte n'est pas un texte de souvenirs... voilà, je suis pas allé, j'ai pas commencé par écrire ce dont je me rappelais et puis après je vais aller modifier mon texte ou pas en fonction des images, non non, je suis vraiment parti des images, ce qui donne un truc un peu étrange ça je suis bien d'accord puisque il travail sur plusieurs strates et il est difficile à suivre, mais pour le coup, oui j'ai laissé venir ce que ça m'inspirait en regardant les images, oui.

Q : Ces différentes strates que l'on retrouve dans l'écriture, est-ce qu'on peut faire un lien avec la manière de se déplacer dans Street View, parce que, vous l'avez dit tout à l'heure, on s'attend à quelque chose et puis finalement on arrive un peu à côté de la plaque... voilà, est-ce que ce côté strate aurait un lien avec cette manière de naviguer ?

R : Oui... alors il y a plusieurs façons de procéder, par exemple à Saint-Étienne, donc je le dis clairement, pour le coup c'est pas ambiguë j'y vais pour deux raisons, à la fois parce que ma grand-mère vient de mourir et que je dois aller faire une présentation d'un de mes livres et le hasard total fait que c'est à vingt-quatre heures d'intervalle je fais un seul trajet, et que quand je vais dans Street View, je vois Saint-Étienne l'été, c'est-à-dire que le trajet pour aller au crématorium moi je le fais par moins treize, c'est couvert de neige et j'ai un manteau rouge, donc y'a vraiment une image comme ça très... particulière qui n'est pas du tout celle de Street View et donc ça vient perturber mon texte ça c'est clair, mais ça, on est encore, entre guillemets, dans du réel, alors que par exemple à Lyon, je vois l'image avec quatre espèces de croix bizarres dans le ciel, alors je me dis c'est des avions de chasse, ils vont nous bombarder et donc je me retrouve dans une sorte de truc fictionnel, limite apocalyptique, en tout cas angoissé, qui correspond pas du tout à l'image que moi j'ai de Lyon, Lyon pour moi c'est pas

du tout ça, et donc c'est vraiment ce que j'ai trouvé en déambulant un peu n'importe comment dans Street View, ça veut dire que j'ai pas du tout fait quelque chose de méthodique, j'ai pas pris un plan par exemple comme Googlemaps et voilà... je tombe effectivement, vous disiez ça tout à l'heure dans ce projet, je tombe quelque part alors clairement c'est le cas à Dijon, j'ai jamais retrouvé les lieux que j'imaginai retrouver à Dijon et j'ai trouvé toute une zone grisée comme ça, pareil, qui était presque fantomatique et ça m'a davantage intéressé que d'aller retrouver le lieu réel, donc du coup effectivement, ça modifie mon... en tout cas la progression de l'écriture, ça c'est sûr, à la fois dans ce que ça raconte, sur le fond, mais probablement aussi dans la forme, oui, d'autant que je fais des sauts, j'intègre parfois des images à l'intérieur même de ma phrase. C'est particulièrement le cas à Sète, où y'a que, quasiment, que des images, quasiment plus de texte puisque précisément ce que j'ai à raconter se passe vraiment de mots pour le coup, c'est vraiment un moment de pause, un moment de contemplation en fait, et donc j'ai pas forcément envie de raconter ce qui se passe vraiment de façon factuelle, j'ai juste envie de donner la sensation de cette pause, quoi, du bleu, du bleu autour.

Q : La contemplation... l'image serait mieux à même de transmettre ça que le texte ?

R : Oui, à ce moment-là, oui, en tout cas ça serait redondant, mais disons que comme l'image me l'a fourni, je m'en sers, je décide de l'utiliser et de... oui... Enfin, je pense que c'est un peu dans le non dit que les choses se passent du coup, c'est plus la peine d'aller en faire une tartine.... c'est une vraie question, à partir du moment où on a eu des appareils photos numériques en main par exemple, tout d'un coup qu'est-ce qu'on faisait de la description ? Et ça, François Bon il en parle des fois dans *Tiers-livre*⁵⁹, en tout cas il en a parlé à une époque, la question elle est vraiment importante, donc oui, c'est pas anodin.

Q : Dans votre texte, je suis intrigué par la manière de nommer un autre, alors j'ai bien compris qu'il y avait un homme qui passe par ici et un homme qui passe par là, on voit apparaître une présence féminine parfois qui vient clairement de l'image, et puis parfois j'ai l'impression aussi que Street View est lui aussi un personnage, il y a une adresse qui lui est portée, et c'est pas si clair que ça en même temps...

R : Non, c'est vous qui voyez ça effectivement, c'est pas forcément moi, mais par contre c'est vrai que les adresses sont faites à ... parce qu'il y a une indistinction entre les lieux, les personnages et les livres, et tout ce qui... tout ce que le monde de façon culturelle on va dire, et ça c'est vraiment quelque-chose qui s'est vraiment ancré là mais qui est aussi dans *Anamarseilles* c'est-à-dire que on sait pas si, par exemple, si je lis un texte au moment où je

⁵⁹Site Internet de l'écrivain François Bon, en ligne (accessible sur) <<http://tierslivre.net>> (consulté le 9 mai 2016)

marche, que je marche vraiment ou que je marche dans Street View, et que ça m'influence, est-ce que le « tu » c'est le « tu » du texte, le « tu » de celui qui écrit, ou est-ce que celui qui écrit je le connais aussi, et dans ces cas-là c'est plutôt un homme, oui ça devient indistinct, parce qu'effectivement... l'idée c'était de se dire... et bien voilà je suis traversée, je suis traversée, parce que précisément quand je me mets en état entre guillemets d'écriture, je laisse les choses venir, et ce qui me traverse ne porte pas nécessairement un nom, en tout cas je ne le distingue pas forcément clairement, je ne me dis pas nécessairement exactement c'est un texte que j'ai lu et qui m'a influencé ou c'est une rencontre que j'ai faite et qui a eu de l'importance pour moi, tout ça arrive comme ça par flux, ce qui est proche de Street View pour le coup, c'est ça qui vous intéresse, et c'était la-dessus que je voulais écrire, alors j'ai bien conscience que c'est très abstrait et c'est difficile à suivre, et en même temps je voulais pas lâcher ça, je voulais pas réduire ça, parce que j'ai un côté où je suis très obnubilée par l'idée de pas réduire les choses à une anecdote, et du coup j'ai trouvé ce système-là qui était de commencer par dire « il », et de... une fois que l'image Street View apparaissait, donc dans ma tête qu'on commençait à être dans de la fiction, ce qui a l'air paradoxal mais c'est comme ça, de m'adresser à un « tu », et ce « tu » effectivement il est multiple. À la relecture, j'ai essayé, à des moments, de mettre quand même des ... des petites bornes, pour dire là je parle à Pierre Ménard, là je parle au même homme que celui qui était dans tel autre chapitre, etc., mais je sais que vers la fin j'ai lâché quoi, vers la fin j'ai lâché, on sait plus ou on en est, mais je crois que c'est parce que précisément, c'est de ça dont je parle, c'est le fait au bout d'un moment de ne plus savoir où on en est... pour le coup y'a vraiment une adéquation entre la forme et cette perte de repères

Q : Le fait d'entrer en contact avec des images qui mettent en situation celui qui les consulte en tant que lecteur on peut dire avec une sorte d'analogie avec celui qui était sur place au moment où ça s'est produit, c'est pour ça que je parle des conditions photographiques, puisqu'en général si on fait une photo c'est qu'on s'est déplacé quelque part, or la manière d'interagir dans Street View, ça fait un peu penser au principe du panorama au XIXe siècle, où on est visuellement on est un peu transporté, l'intériorité est un peu transposée, projetée dans un espace qui n'est plus forcément celui du corps, on retrouve ça dans les jeux vidéos... je voulais savoir si c'est quelque chose qui vous semble faire un peu sens...

R : Oui, c'est-à-dire que je pense d'abord on est voyeur, complètement, et puis en plus on n'est pas regardé, donc pour le coup on est vraiment complètement voyeur, y'a aucun risque, c'est-à-dire on peut pas être surpris en train de regarder, contrairement à un voyeur à sa fenêtre par exemple, donc y'a une sensation de contrôle, d'hyper contrôle et c'est effectivement le cas je pense dans le jeu vidéo, où effectivement on pilote quelque chose, on avance, on bouge,

effectivement on fait corps, ça c'est vrai aussi, on fait corps avec l'image, et ça va être de plus en plus le cas avec... vous savez, on met un casque et puis on est en immersion totale tout ça, là ce n'est quand même pas totalement le cas mais y'a quelque chose de cet ordre là, oui, et puis le fait que ça ne soit pas soi qui décide du cadrage, même si au moment de faire la capture d'écran on cadre, le reste du temps, on a l'impression d'être dans ... dans un infini quoi, dans un monde qui se développe sans arrêt, oui oui ça fait sens, d'autant que j'ai créé un personnage qui s'appelle Dita Kepler qui vient de Second Life, lieu où effectivement on est sur des... au départ quand on rentre dans Second Life on est sur des sortes d'aplats, y'a rien et ça se construit au fur et à mesure, ça m'intéresse d'autant plus que c'est un monde où personne ne va plus, c'est un lieu déserté depuis longtemps, c'est ça qui m'amuse aussi, c'est de continuer à parler de ça alors que ça n'a plus court mais oui oui y'a quelque chose de cet ordre là, y'a quelque chose aussi du survol aussi... enfin là on est toujours, on est plus à ras de terre avec Street View mais dans le jeu vidéo on peut s'envoler, planer... et c'est pas inintéressant, on a la sensation qu'on a la main mise sur tout et en même temps qu'est-ce qu'on en fait ? Et ça c'est vraiment ma question, moi c'est quelque chose qui me taraude, c'est je me retrouve dans un lieu, je n'ai pas de raison d'y être, a priori, je ne fais pas du tourisme, j'y travaille pas, qu'est-ce que je fais là ? C'est encore une question que je me posais là, hier et avant- hier j'étais, parce qu'on fait une résidence en Seine-et-Marne et on s'est retrouvé dans des lieux... voilà... déserts, il faisait froid, il faisait moche, ou même on était au milieu des champs, il pleut, on va dans un village, qu'est-ce qu'on fait, qu'est-ce qui se passe quand il se passe rien, voilà, alors c'est vraiment... alors Olivier [Hodasava ?] il a plein de réponses à ça, il invente des fictions, ce qui n'est pas mon cas, c'est autre chose, je ne sais pas ce que je cherche, je cherche autre chose.

Q : En quoi Street View quel impact peut avoir Street View sur la question du lieu, le lieu c'est la fois un endroit très concret et même temps ça peut être quelque chose de tout à fait intérieur... Street View comme lieu ou comme site et le rapport avec le soi, ce qu'on y emmène...

R : Alors, c'est compliqué ! [soupir] ... je ne sais pas, à la fois y'a quelque chose de fantasmagique, je vous dit y'a une sorte de sentiment de toute puissance qu'on n'a pas dans un lieu réel et que je pense qu'on n'a pas non plus quand on fait soi même les photos, il me semble en tout cas, mais en même temps... je comprends Olivier [Hodasava] et sa fascination à y aller tous les jours, et en même temps moi je sais que c'est pas mon cas parce que je pense qu'au bout d'un moment il y a quelque chose... soit que j'épuise, soit qui m'épuise, j'en sais rien, je suis fascinée par le fait que lui, pour lui, c'est inépuisable, c'est normal que ce soit inépuisable et je comprends que ce soit inépuisable y'a toujours quelque chose à voir, etc. J'ai

la sensation que dans mon cas, la confrontation, elle n'est pas là, y'a une histoire de confrontation avec le lieu, pour être tout à fait claire, j'ai travaillé beaucoup sur le lieu parce que je pense que ce qui m'intéresse aussi c'est qu'on peut y re-projeter de l'humain sans en être réduit à décrire les relations humaines... ça va être compliqué à expliquer, mais je pense que, moi ça m'a fait du bien de travailler sur la notion de lieu, de prendre ça comme angle, par exemple mon premier livre publié c'est un livre que j'ai écrit dans le métro aérien en regardant à la vitre, c'est pas une fenêtre, et donc tous les matins j'allais travailler, pour moi la question du travail elle est très compliquée parce que je ne veux faire que écrire, donc à chaque fois que je ne fais que travailler et que c'est pas lié à l'écriture c'est très violent, je suis très marginale pour ça, c'est comme ça, donc l'idée c'était pas, je voulais pas par exemple écrire un livre auto-biographique où je raconterais cette sorte de douleur à se mettre sur de rails, et je dis pas ça par hasard parce que j'étais dans le métro aérien, ça m'intéressait pas, j'avais besoin de prendre un angle, l'angle c'était le paysage entre cinq stations de métro, qu'est-ce que je peux voir, est-ce que je peux épuiser ce paysage-là ou pas, et il est inépuisable, de même que Street View, même si il est lié juste à cinq stations, mais il m'a semblé que pour moi c'était préférable d'entretenir une relation directe et personnelle avec le lieu en dehors de toute relation humaine, c'est-à-dire qu'entre le lieu et moi y'a pas de hiérarchie, pas de pression, pas de jugement, j'en fais ce que je veux, je fais de mal à personne en m'adressant au lieu et évidemment que c'est un biais pour aller questionner les rapports humains, *Laisse venir* c'est que des histoires d'amour, que soit familial, amical, amoureuse, c'est que ça, c'est que ça et en même c'est que ça mais par le biais du lieu c'est essayer de ne pas réduire l'écriture à ça...

Q : En vous écoutant, je me demandais quelle différence vous feriez entre le lieu et le paysage...

R : Ah, ben ça ! [rires]... et attendez on n'a pas parlé du décor [rires] !

Q : Oui c'est un question vaste, parce que le paysage contient tout ça, c'est un lieu de projection...

R : Et du temps, on n'a pas parlé du temps ! [rires]... oui, il y a vraiment toutes les dimensions possibles. Moi j'avais utilisé le terme de décor, ça m'amusait, d'abord je trouve que le mot est très beau et en plus il est très dévalorisé, et donc ça me plaisait l'idée d'utiliser un terme, moi j'aime beaucoup les mots extrêmement simples en plus, fenêtre, table, mur, voilà j'aime beaucoup les mots très simples, et j'aime beaucoup décor, parce que quand on dit que c'est du décor, c'est très mal perçu, l'idée du lieu et du paysage, c'est-à-dire c'est juste un arrière plan et puis ce qui est important c'est l'histoire racontée, les personnages, or moi j'ai quand même fait une trilogie sur la notion de décor, qu'est-ce qui se passe si je mets ça au premier plan, si le

personnage c'est le lieu en fait, et si le lieu c'est le personnage, les deux, qu'est-ce qui se passe, est-ce que ça change quelque chose, est-ce que ça change rien... et j'ai été voir le Petit Robert, et le Robert dit finalement le décor c'est tout, puisque c'est en dehors d'une narration, d'une histoire, et du personnage, c'est tout le reste, c'est l'arrière plan, c'est le décor naturel, c'est le décor artificiel, c'est tout ce qu'on veut, à partir de là évidemment que s'y inscrivent le factice et la naturel, et le temps, le passé, le présent, le labyrinthe, y'a tout la-dedans... je ne sais pas, je ne sais pas répondre à votre question sur le lieu et le paysage...

Q : Ce n'était pas tout à fait une question non plus...

R : Mais c'est sûr que c'est ça qui travaille en fait, oui oui.

Fin de l'entretien.

Transcription le 10 et 11 mars 2016.

Entretien Olivier Hodasava, le 19 février 2016

Café Le Daguerre, 4, avenue du Général Leclerc, 75014 Paris

durée 01:02:36

Q : Pourriez-vous revenir sur la genèse de ce travail, quand l'avez-vous commencé ? En 2008... non ?

R : ça fait cinq ans, Street View a dû démarrer en 2008, j'ai commencé... en fait ça va faire six ans en mai.

Q : D'accord. En comment c'est venu cette idée de regarder dans cette lucarne-là ?

R : J'ai toujours été fasciné par les fenêtres qui nous étaient donnée à travers les outils numériques ; il y dix ans par exemple je passais beaucoup de temps à regarder les images de webcam partout dans le monde, je les collectais, je n'ai jamais rien fais de ça mais j'allais tous les jours à Lessult [?] en Norvège parce que je savais qu'il y avait une vingtaine de webcam sur ce site, un port de pêcheur en Norvège qui est super équipé en webcam, je faisais le tour de mes webcams et je trouvais ça fascinant parce que en temps réel tu pouvais quasiment suivre le trajet d'une voiture repérée, enfin très reconnaissable, tu pouvais la suivre de webcam en webcam, je trouvais ça fascinant, je faisais des petites captures d'images, je pensais éventuellement en faire quelque chose un jour...ou par exemple j'adorais... y' avait des webcams dans une ville de Sibérie qui s'appelle Kemerovo , c'est le fin fond de la Sibérie et avec le décalage horaire j'avais les images de webcam la nuit là-bas je les regardais en fin d'après-midi par exemple ici et je voyais Kemerovo à trois heures du matins sous la neige et les rares passants avec une image qui se rafraîchissait toutes les trente secondes. J'ai toujours eu une attirance pour ça. Fondamentalement au départ j'ai une attirance... comment dire.. ça s'est traduit dans les outils numériques mais au départ j'avais une attirance fondamentale pour les plans, les cartes, tous les outils qui nous permettent d'appréhender le monde, d'une certaine façon. Quand j'étais petit, ma lecture favorite c'était le guide Michelin parce qu'il y avait des plans de ville, et quand je voyais, je sais pas, Lons-le-Saulnier ou je sais pas ... Mazamet... dans le plan de ville j'essayais d'imaginer à partir de ce que je voyais du plan ce que pouvait être la ville. À la même époque quand on partait en voyage avec mes parents, j'étais un peu relou, parce que je demandais l'itinéraire précis qu'on allait prendre et pendant une semaine je préparais, je découpais des bandelettes dans des feuilles A4 que je scotchais les unes aux autres et je faisais tout le trajet avec... je repérais sur les cartes ce qu'on allait... si on allait croiser une rivière, une voie ferrée, et tout ça... je crois me souvenir que durant le voyage lui-

même, pendant une centaine de kilomètres je le faisais, je disais, ah ! dans un kilomètre on va croiser une voie ferrée, et puis au bout d'un moment j'en avais marre je pense que je devais le poser mais j'avais cette fascination-là, qu'un outil te permette de te donner une part du mystère du monde en fait, que ce soit vrai finalement ce que tu vois sur un truc symbolique, que c'est le reflet d'une réalité. J'ai toujours eu ce goût-là en fait, à la même époque, quand j'étais petit, j'avais taxé l'appareil photo de mon frère, je l'avais soudoyé pour qu'il me file une pellicule noir et blanc, j'avais fait une sorte de panoramique de ce qu'on voyait du balcon familial, le panoramique collait plus ou moins bien mais j'avais scotché les morceaux de photo, c'est lui qui m'avait fait les tirages et j'avais fait une sorte de quadrillage par dessus avec des fils pour faire des A, B, C, D, des abscisses et des ordonnées et ensuite je passais mes mercredi après-midi à noter ce qu'il se passait, du genre A4 une voiture qui se gare... enfin voilà j'ai toujours eu ce goût-là...

Q : Goût de l'observation en fait...

R : De l'observation et du lien entre le médium et la réalité. Et pour revenir au blog, je pense qu'un jour, je ne me souviens pas exactement, je pense qu'un jour j'ai découvert à quel point c'était fascinant de... j'ai fait des premiers trucs dedans, je me suis promené, et je me souviens d'un matin sur le ... en fait ce que je dois dire aussi c'est que j'ai eu, les années qui ont précédé, des aventures malheureuses on va dire avec le milieu de l'édition en fait... j'avais déposé un manuscrit chez quelques éditeurs, et j'ai eu un contact très poussé avec un gros éditeur qui voulait transformer, c'était un recueil de textes courts qui était assez, pour le coup, d'observation dans la rue plutôt et, cet éditeur, qu'était Grasset en l'occurrence, voulait absolument que j'en fasse un roman, et pendant trois ans j'ai ramé pour essayer d'en faire un roman et ça s'est fini malheureusement parce que ils se sont lassés et finalement, un jour ils ont arrêté de me répondre, ça a été froid comme manière d'arrêter le processus, au départ c'était très chaleureux, Martine Dutombe qui était la patronne de chez Grasset m'avait filé son zéro six, tout ça, et puis à un moment plus personne ne me prenait, j'étais pas hyper lourd, mais enfin voilà à un moment j'ai senti que... il n'y avait plus d'intérêt pour ça. Je me suis dit merde !, enfin y'avait une conjecture de deux choses, j'ai découvert Street View et dans le même temps je me suis dit merde ! la liberté en fait c'est d'avoir un blog quoi, finalement ne plus avoir à écrire en espérant d'être édité mais simplement avoir une surface d'expression et puis ne pas se poser de question. Donc un matin, j'habitais encore dans le 11e, un matin sur un tapis roulant à Châtelet j'me suis dit tiens si je faisais un blog sur une sorte de carnet de voyage sur Street View, sachant pas si ça allait durer ... une semaine, un mois... je me suis lancé la-dedans, ça m'amusait de me construire mon blog, et voilà c'était le bon prétexte.

Q : Donc il y avait une suite avec un projet littéraire qui se passait quand même dans la rue.

R : Oui exactement. Et je me suis lancé sans savoir où ça allait me mener, j'ai pas réfléchi du tout, je me suis décidé le matin, le soir je le fais, j'ai commencé et puis voilà. Au départ... en fait.. le blog était plus une transcription de ce que je voyais, y'avait très peu de place pour la fiction finalement, j'étais tellement fasciné par ce truc, cette portion d'univers qu'on me donnait à voir sans vraiment la voir, avec ses creux aussi, moi finalement les creux entre les images me fascinent autant que les images. Au début, ces creux je les investissais pas, puis tout doucement en fait, parce que de toute façon quand tu accumules les posts, l'idée c'est quand même dans la mesure du possible de renouveler ... ce que je trouve fascinant c'est que ce soit aussi un outil de recherche [le blog ou Street View ?] aussi pour que, pour créer des ressorts d'écriture, tout doucement ça a dérivé vers quelque chose de beaucoup plus fictionnel mais départ c'était vraiment... je ne sais pas si tu vas remonter au premier post, c'était plus une description...

Q : Plus factuel...

R : Factuel, ouais.

Q : Je cherche à comprendre les pratiques, très concrètes et notamment le rapport entre la carte et l'image, parce que Street View c'est indexé à une carte, c'est des photos assemblées, géolocalisées, rendues accessibles avec quelque clics, quelques surfaces sensibles, mais il y a quand même la carte qui est plus ou moins là, elle s'oublie assez rapidement aussi, on peut faire l'aller-retour, et j'aimerais savoir comment tu procèdes, quand tu te mets à cette table de travail-là, qu'est-ce qui s'enclenche... ?

R : Les processus ont un peu changé, au début ... je trouvais ça passionnant d'essayer de deviner quel type de paysage on allait avoir quand on tombait sur telle carte, en fonction de la densité de rue, de la largeur des rues, de leurs particularités ou pas, enfin j'essayais d'imaginer les paysages avant de plonger et un vrai plaisir c'était de deviner où j'allais tomber, quel type de paysage j'allais rencontrer un peu, et je passais beaucoup de temps au niveau de la carte et finalement assez peu au niveau des images presque, enfin des vues panoramiques. Il y a eu une deuxième phase où j'ai passé beaucoup de temps à chercher des images, et donc je passais aussi beaucoup de temps à passer de la carte à la photo. Il y a vraiment une période où j'étais fasciné par le fait que je pouvais faire, chausser des bottes de sept lieues et dans une même ville pouvoir basculer d'un endroit à l'autre, j'avançais comme ça et en fait corollairement à ça, jusqu'à ce que je me lance dans l'écriture de mon dernier livre, donc j'arrête, j'ai arrêté pendant, je ne sais plus, pendant quatre à cinq moi le blog pour écrire un autre livre, jusque-là en fait je passais beaucoup de temps à chercher des images, j'enrangeais beaucoup beaucoup d'images et j'écrivais mes posts cinq jours à l'avance par peur du stress de la page blanche et

tout ça, pour avoir cette sécurité de pouvoir rater un jour éventuellement et que ce soit pas grave et de pouvoir rattraper, donc j'avais cinq jours d'avance, entre cinq et sept, minimum cinq parfois sept, je faisais des aller-retour carte image panoramique carte image panoramique et pour un post ça m'arrivait de récupérer, je ne sais pas, faire cinquante captures écran, je capturais aussi le plan pour essayer de me souvenir exactement... enfin j'avais tout un corpus et à partir de ce corpus j'écrivais mes textes.

Q : Et c'est toujours dans ce sens-là que ça se passe ?

R : C'est toujours... enfin je crois qu'il n'y a eu qu'un post où j'ai écrit avant d'avoir les images, clairement je considère les images comme un déclencheur de texte, j'me dis pas tiens, je vais raconter des histoires qui se passent à San Francisco, mais je me dis tiens, plongeons à San Francisco et puis les images éveillent en moi une idée. Ce qui était assez génial quand... *Éclats d'Amérique* je l'ai écrit en deux mois et demi, c'était génial comme déclencheur, je le conseille comme déshinibeur (sic), en fait ce qui est fascinant, quand t'es dans la, pendant deux mois et demi j'ai fait beaucoup ça mais ... en fait y'a cent-cinquante textes dans le bouquin j'en faisais deux par jour, j'ai l'impression que ça se renouvelle un peu, ce ne sont pas toujours les mêmes [textes], les images réveillaient plein de trucs, ça rejoignait un peu pour moi les... je ne sais plus comment ça s'appelle... tu sais les petites cartes qu'avait Brian Eno à un moment, ce sont des déclencheurs d'écriture, les petites cartes, tu tourne la carte et là hop, le truc censé te donner une idée de textes, ça me faisait ça un peu, je retournais, enfin je retournais pas vraiment une image, mais je voyais une image et puis là ça partait, ça déclenchait des trucs.

Q : Et ce type d'expérience, tu as pu le mener auparavant d'une autre manière, ce rapport entre l'image et l'écriture ?

R : Non.

Q : C'est vraiment avec Street View que ça s'est...

R : Ouais... Street View et le blog, le blog m'a donné l'habitude d'écrire tous les jours, m'a forcé, m'a conditionné pour écrire tous les jours, et... il y a vraiment quelque chose qui s'est libéré à travers ça. Il se trouve que le processus d'écriture, depuis que j'ai repris, en fait je pensais pas reprendre un fois que j'avais, tout le temps où j'ai écrit *Janine* [parut en 2016] mon dernier livre, j'ai pensé que je ne reprendrais sans doute pas le blog, parce que j'avais en partie l'impression d'en avoir fait le tour et puis... de basculer dans autre chose, un autre type d'écriture, où finalement je me suis fait une enquête, je rencontre des gens, enfin tout ça voilà, je me disais c'est vachement bien, j'ai besoin de ça aussi, et le blog finalement, seul devant dans ma machine, même si y'a plein de gens qui se manifestent pour dire qu'ils aiment bien et

tout ça, j'avais un peu besoin d'autre chose, en tout cas j'avais cette impression-là. Et puis, mon éditeur a mis en 4e [de couverture] que j'étais toujours auteur de ce blog donc je me suis dit qu'il faudrait ce soit toujours vrai quand le livre va sortir alors, aller, je vais recommencer doucement, on verra bien... et là j'ai recommencé en changeant la règle du jeu, c'est-à-dire que j'ai le droit à pas plus de quinze minutes par jour, je me lève quinze minutes plus tôt, j'ai cinq minutes pour chercher des images et dix minutes pour écrire, et tous les jours, sauf le week-end, avant c'était sept jours par semaine, maintenant c'est cinq jours par semaine, en fait j'ai pas envie de me lever et d'être obsédé par ça, j'ai une famille, des enfants, donc je mets mon réveil un quart d'heure plus tôt et je me lève un quart d'heure plus tôt, cinq minutes pour chercher les images, et j'ai très peu de temps finalement, donc c'est beaucoup plus à l'instinct et beaucoup plus jeté alors qu'avant je pouvais passer... je sais pas si ça se ressent dans l'appréhension du blog, en tout cas moi cette règle du jeu moi me convient et la petite montée d'adrénaline que j'ai à sept heures du matin en me disant merde mais qu'est-ce que je vais écrire aujourd'hui finalement elle est assez jouissive.

Q : Pour revenir à la façon de... on évoquait le protocole, le processus, on parlait du temps qui change, on parlait tout à l'heure de l'alternance entre la carte et la vue Street View... hier, j'évoquais avec Caroline Delieutraz le fait que dans Street View il y a quelque chose d'assez littéraire finalement qui tiendrait à la possible continuité, c'est-à-dire que dans son travail, elle a regardé Depardon, des images déjà découpées, puis elle est allée les chercher en faisant une enquête, un travail de repérage, et je lui demandais pour elle quelle était la différence entre vos deux images, elle disait moi je restitue, possiblement en mettant le lien vers Google, la possibilité de voir ce qui se passe à côté du cadre et il y a une espèce de continuité, c'est-à-dire qu'on peut continuer, aller en avant, aller en arrière, il y a un sens qui n'est pas forcément présent mais il y a l'idée de quelque chose qui est continu. C'est intéressant comme caractéristique parce que dans Street View, même si on peut capturer des images, être dans un moment de fixité où on est dans du pseudo-photographique on est un peu quand même dans une mobilité. Est-ce que la question du continu, du type « ah, le pas d'après je vais aller voir ça peut-être que ça va enclencher autre chose », est-ce que c'est quelque chose qui est présent dans ta pratique ?

R : Oui bien sûr, et ça éveille deux réflexions corollaires en fait, l'une c'est que... ça arrive au moins une fois par mois que quelqu'un m'écrive en me disant, j'avais du mal à croire que c'était vrai, que ce lieu existait, alors j'suis allé voir moi-même dans Street View et du coup j'suis allé, et est-ce que vous avez repéré que dix mètres plus loin y'a un chien sous la voiture... la manière dont on s'approprie, enfin les gens lisent, s'approprient le tout est assez magique parce qu'il arrive que les gens aillent dans Street View sur les lieux que j'ai exploré

et essayent de voir comment eux le voient aussi, et qu'est-ce qu'on voit si on sort, si on va une image plus loin, deux images plus loin, si on dézoome...

Q : J'ai fait cette expérience en allant sur une des tes images, c'était en ... c'était en Californie, enfin je ne sais plus, y'a pas si longtemps, où sur la plage, tu avais photographié sur la plage avec un bâtiment au loin et des gens au premier plan dans des chaises longues, et j'ai essayé de retrouver ce point de vue là et je suis tombé sur des images avant sur lesquelles je me serais arrêté, sur un gars qui court après le mec qui est en train de photographier... je ne sais si tu vois...

R : Je ne crois pas que ce soit la Californie, j'ai failli... en l'occurrence le gars qui court, je l'avais vu ... mais en fait... ça n'avait pas réveillé d'écriture, j'ai une image, je m'étais dit wahoua, et puis au moment de ... où j'aurai pu écrire quand j'avais regardé mes images, je ne sais plus où c'est ... enfin peu importe, quand j'ai regardé mon lot d'images celle-là n'a pas éveillé d'écriture, et par ailleurs j'essaye habituellement de rester pas plus de cinq jours à un endroit, entre guillemets... et donc, voilà y'a un moment où je découvre qu'ils ont mis en ligne un nouveau pays, j'ai envie d'aller voir et je laisse tomber cet endroit et puis j'vais pas plus loin.

Q : Pour revenir à cette histoire de point de vue partagé, c'est partagé mais quelles sont les conditions de ce partage c'est-à-dire... moi je suis de ceux qui pensent que... on grandit avec des représentations, on parlait tout à l'heure de souvenirs d'enfance avec la carte et puis tout l'équipement dont on se dote pour interagir avec le réel, et la photographie joue pour moi un rôle assez majeur... dans mon mémoire j'essaie travailler une question un peu à double entrée, Street View comme un lieu d'images et comme image des lieux, c'est-à-dire à la fois un lieu où on peut exercer un point de vue, différent, même si c'est très proche, on vient de le dire, et en même temps une fois qu'on a exercé ce point de vue on va en prélever une image qui après peut faire référence et renvoyer à un lieu, y'a toujours cette circulation, assez régulièrement cette circulation, entre les lieux et les images. Avec Depardon et Delieutraz, ce que je trouve assez fort dans son projet, et ça rejoint le commentaire qu'on a pu te faire quand on te dit, et bien moi si j'étais allé j'aurai photographié ça mais qu'est-ce qui fait le commun d'un point de vue ? Elle a retrouvé l'image de Depardon mais je lui racontais que j'étais allé sur place pour retrouver une ou deux photos de Depardon et je ne les ai pas trouvés, c'est-à-dire que l'évidence du point de vue de Depardon était peut-être flagrant pour elle mais pas pour moi... est-ce que la question d'un lieu et de l'image est-ce que c'est une question, alors bien sûr tu le traites de manière littéraire mais dans les procédures est-ce que c'est... alors c'est une question qui n'en est pas vraiment une, plutôt une observation un peu épaisse mais voilà, ce rapport aux lieux...

R : Une chose est certaine c'est que l'équivalent de ce que fait Caroline, ça m'est arrivé de le faire et notamment sur les photos de Stephen Shore, j'ai fait ça y'a un moment, ça me fascinait de voir ce qu'étaient devenus les lieux trente ans après, quarante ans après et j'ai retrouvé pas mal de lieux, je ne sais pas j'ai fait sept-huit posts sur les photos de Stephen Shore, et c'était fascinant de découvrir que certaines choses avaient changé et d'autres pas, que certains poteaux télégraphiques étaient toujours là et que tu pouvais faire quasiment le même cadrage que lui en fait, mais les bâtiments autour... t'arrivais toujours à trouver quelques repères, à te dire ah oui effectivement c'est le même endroit mais ce jeu des sept erreurs entre les deux images c'est un truc qui moi me fascine, je l'ai fait avec d'autres, notamment avec une photo je crois que Renaud Monfourni à Seattle du groupe Nirvana, j'étais tombé sur un magazine avec un arrière plan où tu voyais la ville de Seattle, je m'étais dit tiens, allons voir à quoi ressemble cette ville aujourd'hui 20 ans après, 15 ans après, c'est un réflexe que j'ai, de même que j'ai un autre réflexe, qui ne donne pas souvent lieu à des posts mais que j'ai systématiquement, à partir du moment où quelqu'un me donne son adresse je vais voir dans Street View, pour moi une adresse faut que ce soit... hier je l'ai fait trois fois, un illustrateur m'a donné sa nouvelle adresse j'suis allé voir, je bosse pour un magazine, une dame voulait un tirage de la couverture d'un numéro du magazine signée parce qu'elle avait adoré cette couverture, elle habite à StellaPlage dans le Nord, j'suis allé voir où elle habitait, et la troisième je ne sais plus ce que c'était mais voilà, quand on me donne une adresse, forcément je vais voir et je trouve ça assez génial que finalement.. que ce soit systématiquement quasi toujours possible, de voir le lieu d'où la personne t'écrit, quand je lis un roman, si il y a une adresse, je vais voir l'adresse.

Q : T'est-il arrivé qu'il ne soit pas possible d'y aller voir ?

R : Oui, bien sûr, y'a des trous.

Q : Et du coup qu'est-ce qui se passe, ça bloque quelque chose, c'est... ?

R : Non, parce que tu peux aller voir la vue satellite, voir le plan de toute façon, le plan t'indique des choses, sur... tu vois qu'il y a une pharmacie à 20 mètres de là par exemple... ça te nourrit, la vue satellite est pas mal aussi, c'est sur Instagram que je mets, pas sur Facebook, je fais des séries d'images à partir de l'application plan d'Apple qui permet d'avoir la vue en 3D, ça me fascine autant que me balader dans Street View, d'avoir l'impression de voler au-dessus des villes et de faire des images au-dessus des villes c'est un truc qui me fait... et ça dit beaucoup sur la ville, sur le lieu, sur son volume, sur sa densité.

Q : Est-ce que du côté de la réception de ton travail... tu disais il y a des gens qui réagissent qui te disent moi j'aurais fait ci ou ça... il a y quand même dans ton travail la question du document... c'est-à-dire que Street View documente un point de vue, après il est enrichit

d'une fiction mais j'ai l'impression, tu le disais tout à l'heure, au tout début de ta fascination pour Street View tu te contentais de décrire ce que tu voyais, Street View documentait quelque chose, est-ce qu'on t'a fait remarqué qu'après tout, tout ça c'est du simulé, c'est pas vrai, vous n'y êtes pas allés, pourquoi vous écrivez ce bouquin sur l'Amérique alors que vous n'y êtes probablement jamais allés, c'est quoi ce personnage, est-ce qu'il y a des jeux entre la fiction et le documentaire dans la réception.

R : Bizarrement non, y'a surtout des gens qui m'ont dit je viens d'aller dans des endroits de ton bouquin, j'avais emmené le bouquin, c'est dingue c'est exactement ça, surtout de la part de gens qui connaissent très bien les États-Unis, mon éditeur par exemple, Jérôme Schmidt, passe trois mois de sa vie aux États-Unis et il est a priori plutôt lui celui qui s'occupe de la littérature américaine, il m'a dit bon ça va c'est l'Amérique que je connais, les gens me disent plutôt ça.. c'est une des choses qui est plutôt... en fait moi dans le blog, j'essaye essentiellement de visiter des lieux que je ne connais pas, ça a dû arriver une ou deux fois que je fasse un post sur ma rue ou un truc comme ça mais c'est très rare, ce qui m'intéresse c'est ...

Q : Le dépaysement ?

R : Oui c'est ça exactement. Par la force des choses, même si je ne voyage pas beaucoup, il m'est arrivé de me retrouver dans des lieux que j'avais exploré virtuellement et c'est assez fascinant à quel point finalement dans ce monde parcellaire, morcellaire (sic) qu'est Street View donne quand même une bonne idée spatiale des lieux que tu visites, généralement quand je me promène sur Street View, effectivement je ne m'arrête pas sur une image, je clique, j'avance, je clique, j'avance, je regarde, je fais des tours panoramiques continuels, et à chaque fois que je me suis retrouvé ces derniers temps dans un lieu virtuellement visité, et bien j'avais l'impression de connaître la ville comme si j'y étais déjà venu, vraiment, je savais que deux rues plus loin y'avait une boulangerie, j'ai une bonne mémoire visuelle.

Q : Et la carte n'aurait pas fait ça ?

R : Sans doute aussi, mais en fait ça mélange les deux. Dans les deux cas je pense que la mémoire visuelle peut s'exercer, j'ai essentiellement une mémoire visuelle et donc... quand par exemple je dois me rendre quelque part, dans un endroit que je ne connais pas, je regarde le plan, je regarde l'endroit et éventuellement si c'est un endroit qui me paraît compliqué à partir de l'arrêt de métro où je dois descendre, dernièrement je suis allé faire une lecture dans un théâtre en banlieue parisienne, dans un endroit où je n'avais jamais mis les pieds, qui était assez loin de la station du RER, je me suis fait le parcours en Street View, même si j'avais repéré les rues, j'ai pas eu à m'imprimer de plan ou de truc comme ça je savais, j'avais enregistré qu'à deux rues y'avait un panneau qui disait centre hospitalier à deux cents mètres

etc., disons que les deux marchent ensemble pour moi, si Street View n'existait pas j'aurais sans doute pris une carte Michelin et me serais construit une image mentale du lieu et j'aurais sans doute eu des repères. Là, ce qui est très concret c'est que... quand j'appréhende une ville, un espace, ce qui moi m'interpelle c'est les repères de peu, ça va être une boîte aux lettres à un endroit, une cabine téléphonique, une manière dont est fait le trottoir, un feu de signalisation, les repères sont des choses concrètes du quotidien et donc je les engrange comme je les engrangeais si je me promenais dans une ville.

Q : Donc tu te faïonnes avec Street View une sorte de répertoire d'indexation, ce qui est signifiant pour un éditeur de carte ça va être le nom des rues, le numéro des rues, je ne sais quoi ou le croisement untel, alors d'après ce que tu dis, pour toi tu fais un autre type de repérage qui est tout aussi important, une sorte de carte subjective...

R : Tout à fait...

Q : ... qui te permet de coder différemment l'indexation aux lieux... Alors, autre chose, j'ai vu passer tout récemment un ensemble de post que tu as fait pendant quelques jours, qui m'intéresse tout particulièrement parce qu'il me permet de faire un lien avec les trois éléments du corpus, c'est le travail que tu as fait à partir du bouquin d'Hélène Gaudy, je m'intéresse à la façon dont on se rend quelque part sur les pas de quelqu'un, de quelque chose, là en l'occurrence un travail artistique, sachant que pour Caroline Delieutraz c'était Raymond Depardon, pour Pierre Ménard et Anne Savelli c'était un bouquin de Julio Cortazar, et quand j'ai vu que tu avais consacré une série à partir du bouquin d'Hélène Gaudy j'ai pu voir l'intérêt de ce petit regroupement... pour ce qui me concerne ma sensibilité à Street View passe aussi pas mal par la remémoration, le travail que j'ai fait à partir de Street View c'était que dans des lieux connus, j'ai vraiment enquêté autour de chez moi, jusqu'à ne plus les reconnaître, c'est-à-dire qu'il y avait l'effet d'étrangeté, ça partait du très familier pour aller vers le très étrange, à force d'essayer de décontextualiser on y arrive et Street View est un très bon outil pour ça... Est-ce que tu as déjà procédé de cette manière-là, d'aller sur les pas de quelqu'un, là c'est très littéraire, mais est-ce qu'il y a eu...

R : Oui, mais avant je me permets un petit aparté. Ta remarque me fait penser à un truc que j'avais trouvé assez fascinant... mes beaux-parents habitent Clermont-Ferrand et en face de chez eux, il y a une impasse et il y a trois ou quatre an, j'avais fait un post sur cette impasse et je leur avait envoyé le lien et mon beau-père m'a répondu c'est hallucinant je n'étais jamais entré dans l'impasse en vrai c'est la première fois que je la voyais vraiment et que du coup depuis je suis allé voir. Elle était en face de chez lui, de l'autre côté de la rue mais pour lui c'était un lieu abstrait parce qu'il garait jamais sa voiture là tout ça, il n'avait aucune raison d'y

aller, de même que moi souvent je suis surpris de... par exemple maintenant j'habite une maison mais avant quand j'habitais en immeuble si j'habitais au 4e je montais jusqu'au 6e ou au 7e pour voir à quoi ressemblait l'immeuble dans son entièreté, y'a des gens qui montent jamais, si ils habitent au 4e ils s'arrêtent au 4e pour voir à quoi ça ressemble... voilà c'était la petite parenthèse, je trouve qu'il y avait quelque chose de fascinant, ce type se dit merde ! ce lieu existe réellement en fait, je vais aller voir en concret après l'avoir vu virtuellement. Pour revenir sur Hélène Gaudy et les autres, ça m'arrivait assez souvent d'aller sur les pas de livres, de Jean Rollin par exemple, sur les pas de... j'ai une de mes amies proches qui a fait une tournée au Japon, elle est comédienne et donc je suivais son déplacement au jour le jour de manière virtuelle et ça m'arrivait d'intégrer éventuellement des morceaux d'échanges qu'on avait eu ensemble, j'essaie de découvrir les lieux et éventuellement de l'envoyer à certains endroits et elle m'envoyait vers certains endroits, il y avait comme ça des passerelles entre nous, ça arrive assez souvent j'aime bien ça, aller sur les lieux d'un espace où l'autre est allé. Et dans le cas d'Hélène, nos livres sont sortis en même temps, on se connaît, maintenant Inculte appartient à Actes Sud et on a fait la tournée des représentants ensemble tous les deux, donc on a beaucoup parlé de nos livres et tout ça, ça m'a semblé hyper naturel d'aller vers son livre.

Q : Dans ces cas-là, et en particulier celui d'Hélène Gaudy, qu'est-ce qui enclenche, tu relèves un lieu, un nom, comment tu t'y prends, tu utilises le moteur de recherche, tu fais une enquête... ?

R : j'aurais pu, par exemple, aller voir à quoi ressemble Térézine avant d'avoir lu son livre et lire son livre après avoir fait un petit tour dans Térézine, en l'occurrence c'est le contraire qui s'est passé, j'ai lu son livre, j'ai corné les pages des endroits où y'avait des ... les lieux où je savais qu'elle avait elle vécu, pas forcément des moments bouleversants, mais l'hôtel où elle avait dormi, là où elle mangeait, là où elle retrouvait des gens... je sais pas, il faut inventer un terme pour ça... par une espèce de voyeurisme amicale quasiment, d'essayer de... d'être bienveillant... j'avais besoin de voir finalement... son écriture par exemple sur l'hôtel était, il y a deux passages sur l'hôtel et ils sont assez allusifs, de compléter son texte avec ce que je voyais de, l'hôtel vu de dehors en l'occurrence, y'avait pas de vue d'intérieur là cette fois-là, et d'essayer d'imaginer ses déplacements, de rentrer dans sa musique à travers les déplacements dans Street View. Là pour le coup, j'ai dérogré à ma règle des 5 minutes de déplacement dans Street View, là j'ai dû passer deux après-midi de suite à me promener dans Térézine, et finalement j'ai fait très peu de posts, j'ai utilisé très peu d'images par rapport à ce que j'ai engrangé, je trouvais ça intéressant d'aller, de marcher dans ses pas, d'avoir l'impression de marcher dans ses pas, y'a vraiment quelque chose qui tient de ça et par ailleurs

de finalement reconstituer la spatialité de la ville dans son ensemble, elle évoque les remparts, elle évoque les bords de canal, elle évoque des lieux du centre, elle évoque certains bâtiments, ça avait quelque chose d'agréable finalement de savoir les situer les uns par rapport aux autres, de pouvoir me faire une idée de l'espace global, parce que j'avais aimé son livre et que ça m'intéressait sur cette ville-là, de me faire mon image globale, si j'avais eu le don d'ubiquité je serai allé me promener...

Q : En t'entendant, je me demandais si ça aurait à voir avec quelque chose qui approcherait d'une citation, alors bien sûr c'est pas une citation plein texte, mais cette référence à quelque chose qui est présent et pas présent, quand tu postes ces billets, je ne sais plus dans le détail, tu l'as dit à un moment donné on le comprend, est-ce que le fait de se référer ça peut avoir [à faire] par exemple avec cette figure littéraire qu'est une citation, en image... ou quel type de lien ça fabrique ? Alors, j'ai compris le côté regard bienveillant, j'allais dire ange gardien ou je ne sais pas quoi, un point de vue amical et d'aller voir quand même, est-ce que ça peut avoir à voir avec la citation... ou pas... en fait je pense à Walter Benjamin, le rôle important que joue la citation chez lui... une autre question que je voudrais aborder, c'est la question du soi, sur l'écran, tout à l'heure je disais que j'étais allé sur tes pas sur une plage et quand j'ai trouvé le gars qui suit le photographe c'était un moment assez fort et j'étais en train d'écrire en même temps, je prenais un peu de notes là-dessus et très rapidement je me suis mis à écrire : « il me regarde », etc., c'est un jeu de... un jeu de miroir sans tain, il regarde le photographe et... je suis le photographe, ces moments de dépolarisation que l'on retrouve dans les jeux vidéos, tu es le personnage par assimilation, par projection, voilà, et la question du sujet là-dedans et qu'est-ce qu'on fabrique avec le travail des autres aussi, ma question est assez éclatée... entre la citation, la dépolarisation, le travail des autres et celui que tu mènes, et puis comme te l'as demandé un journaliste dans une émission de France Culture, les photos sont faites par des opérateurs, alors qu'est-ce que vous signez ?

R : En fait, la signature elle est dans ... en fait l'unité du tout n'est pas au niveau d'une image ou d'un texte mais au niveau de la démarche globale, c'est-à-dire ce que je signe c'est finalement le fait de le faire dans la durée, ce travail, chacune des images tout le monde peut la faire, refaire exactement la même, ou des équivalentes, j'estime n'avoir aucune propriété sur... je tiens volontairement, et contrairement à d'autres qui travaillent à partir de Google Street View, je tiens à ce qu'on voit l'habillage Street View, je veux pas qu'il y ait d'ambiguïté là-dessus, c'est des images Street View, ce que je revendique, enfin je revendique rien je fais mes trucs et puis voilà, en tout cas si il y a quelque chose quelque part c'est dans l'accumulation qu'est mon regard finalement j'ai l'impression, c'est la somme qui dépasse la...je vais pas faire de la systémique... qu'est-ce que je voulais dire ?

Q : On parlait un peu de la dépolarisation ou le soi, quand on dit je dans Street View, j'ai fais ci ou ça, évidemment le je il n'est pas performatif du coup, enfin il l'est mais à travers la fenêtre de Street View, et dans cet espace-là, dans ce décalage-là, je pense que c'est assez générateur d'un point de vue imaginaire...

R : Moi je le vis comme... j'ai deux garçons qui ont sept ans et cinq ans et je vis mes voyages virtuels comme eux vivent leurs aventures de pirates, c'est-à-dire que ce... c'est un jeu effectivement... je joue à être... mais à un moment quand tu joues c'est comme quand ... en l'occurrence j'en avais parlé avec... j'ai eu longtemps pour voisin Matthieu Amalric, j'ai déménagé y'a quatre mois mais jusqu'à y'a quatre mois il était mon voisin, on faisait le trajet de l'école ensemble parce qu'il a un fils qui allait à l'école avec le plus grand de mes fils et on parlait de plein de choses comme ça et je lui avais dit c'est un peu pour moi comme un travail de comédien sur scène, finalement j'incarne un rôle mais je suis ... enfin voilà y'a cette espèce d'ambivalence, quand tu es sur scène tu habites ton rôle et il m'avait dit ah ! c'est pas si simple que ça, il semblait dire que... il avait dû y réfléchir que en gros ce n'est pas si simple que ça, peut-être que c'est une idée dans laquelle je m'illusionne, j'y ai pas forcément beaucoup réfléchi depuis mais, toujours est-il que je le prends comme une activité ludique et y'a rien qui me réjouit plus que quand les frontières, les passerelles entre le réel, enfin qu'est-ce que le réel, et le virtuel devienne floues, ambiguës ou étranges, où ça crée du performatif, l'un dans l'autre. En ce moment je fais une pseudo fiction, enfin une fiction pas une pseudo, une fiction, à partir d'une fille que je serais censé suivre via Instagram, qui serait à San Francisco et que je suivrais mais via son compte Instagram... il se trouve que Stéphanie Vidal, qui est journaliste et artiste numérique est à San Francisco et c'est elle qui m'a demandé, tiens ça te dirait que je te donne des adresses et que t'aïlles voir là où je vais, tout ça, ok ouais jouons, mais sauf que très vite finalement, et je trouve ça intéressant, elle s'attendait sans doute à ce que je visite virtuellement les lieux qu'elle allait visiter mais très vite je l'ai intégrée elle en tant que personnage de fiction dans le processus et donc très vite, elle, ce qu'elle publiait ailleurs sur Instagram et sur Facebook, elle sait que je vais l'engranger et que je vais en faire quelque chose qui va être fictionnel ou déformé et tout ça, et y'a un jeu très trouble de... j'essaye tous les jours de la surprendre, tous les jours d'aller là où elle ne m'attend pas et j'imagine qu'elle aussi, quelque part, elle fait ce jeu-là et c'est un jeu vertigineux, d'écho.

Q : Un jeu sans règles énoncées forcément...

R : Exactement, la règle s'écrit en cours de route, ça peut changer, typiquement hier j'ai fait un post, fin de l'histoire, je pars de San Francisco et donc elle m'a envoyé un message sur Facebook, t'arrêtes ? On verra demain, et aujourd'hui je suis sensé être à Toronto mais du coup je l'évoque... enfin voilà... et ce jeu de bascule entre moi, le moi fictionnel, elle, le elle

fictionnel, ces mélanges-là, ces imbrications...

Q : ça se déplie...

R : Oui, ça se déplie, finalement tu ne sais plus quel je parle non plus, quel... tu est ton je, tu ne sais plus, ni elle ni moi ne savons en fait, on avance, enfin moi j'avance... un peu au radar, enfin au radar... enfin c'est assez excitant d'être dans ce truc... qui tient presque du jeu amoureux... carrément, t'as un truc où tu vas aux limites de l'autre, tu vas donner un peu de lui publiquement sans... c'est jouissif au possible et c'est rigolo quoi.

Q : C'est aussi tout l'intérêt, toute la complexité de... on rejoint les phénomènes des avatars ou des pseudos, des identités voilées ou dévoilées, de la façon dont le numérique... l'information, le « big data »... je pense au travail de Cécile Portier... enfin, y'a aussi tout ça qui est contenu, une manière de faire... c'est aussi une manière de faire de l'image... et c'est une ultime question que j'aimerais te poser, c'est le lien avec la photo notamment. En tout cas, la façon de faire de l'image de cette manière, dans le monde de l'image fixe, quand on sait que dans l'histoire de la photographie, la question de l'auteur c'est une conquête assez récente au regard de l'histoire de la photographie, et que souvent on considèrerait la photographie au mieux comme une application avec son efficacité... le lien possible avec Street View et ce type d'images, ça met un peu à mal la question de l'auteur un peu...

R : Totalement, mais comme notre société met à mal la question de l'auteur. La question de l'auteur, elle date du XIXe, elle était viable pour des œuvres littéraires... ou pour, en l'occurrence à l'époque c'est pas pour des œuvres gravées, pour des ... des partitions, des choses comme ça. Moi, je ne me considère pas comme auteur des images que je fais par exemple, je me considère... et pourtant c'est arrivé... par exemple l'année dernière j'étais invité le même jour, le matin à la BnF en tant qu'écrivain et le soir au Point Ephémère en tant que photographe, j'ai gardé les deux badges, et pour parler de la même chose.

Q : De ce fait-là, est-ce que tu fais des liens possiblement avec ... ça a eut lieu en France, mais pas que, il se fait que je connais un petit peu ça, dans les années 80 y'a eu quelques écrivains qui ont touché à la photo comme Denis Roche, Alain Flesicher, Hervé Guibert, qui eux faisaient des circulations entre l'écriture et l'image, ils menaient de front... je pense aussi à Alix Cléo-Roubault, est-ce que c'est des choses qui te parlent ?

R : Oui parce que c'est le genre de chose que j'ai lu et que je lis. En fait je crois que je ne considère pas que je fais un travail photographique... j'ai fais partie d'une exposition au festival MAP à Toulouse l'année dernière, un festival de photo, j'étais invité en tant que photographe, après j'entends bien qu'il y a des gens qui voient un regard photographique dans ce que je fais... mais si il faut mettre la curseur je me considère plus comme quelqu'un qui

écrit que comme photographe, et ce qui m'intéresse dans la photo c'est de... finalement qu'elle soit une sorte de nuage de fumée qui dit le lieu existe, il n'existe pas tout à fait non plus... que ce soit un petit truc... j'aime assez quand je vois la manière dont on lit mes posts, la manière dont les gens sont parfois embarqués parce qu'il y a la photo justement, parce qu'il y a l'image qui crédibilise le texte. Après, j'ai fait les Beaux-Arts, j'essaye de soigner mes images, enfin soigner mes images, d'avoir un regard qui m'est propre, je sais que je privilégie certains types de cadrages etc., mais, par exemple, suite à cette expo à Toulouse j'ai pas cherché spécialement à garder... enfin garder les contacts, je les garde, mais... à creuser ça, je cherche pas à exposer, je cherche pas ... non... la photo pour moi est un déclencheur, une passerelle, tant mieux si elle peut éveiller des choses. J'aimais bien par exemple que dans *Éclats d'Amérique* il y ait très peu d'images.

Q : Oui, j'ai été surpris au moment où j'ai découvert le livre, ce parti pris, je me suis dit c'est peut-être un problème de droits pour Google

R : Je pense que Google ils sont bien contents de la publicité que ça peut leur faire, dans le cadre de mon bouquin, c'est en français et... je pense pas que ça les dérange, en tout cas, Rafman et compagnie ils sont pas embêtés... encore une fois, j'affiche mes images avec le petit logo Google... je les revendique pas en tant qu'images.

*Q : Du coup le peu d'images dans *Éclats d'Amérique* c'est dû à quoi ?*

R : Moi au départ je... mon éditeur voulait absolument qu'il soit en littérature et pas... que ce soit pas un livre objet, finalement tu lises pas... donc ça, avant qu'on commence le livre, moi a priori j'ai pas spécialement envie qu'il y ait beaucoup d'images quoi en fait, moi je militais plutôt pour qu'il y ait une image par étape par exemple, en ouverture de chapitre, et puis finalement ça grillait beaucoup de pages pour pas grand-chose, on s'est mis d'accord pour quelques images pour finalement donner une sorte d'indice... ceci dit, la-dessus, commercialement entre guillemets on a peut-être merdé, par ce que le livre était... je ne doute pas qu'à long terme il sera à ma gloire [rires] et... on en a vendu en l'occurrence, on a vendu, il s'est même vendu pas mal, c'était difficile par exemple pour les journalistes d'appréhender exactement ce que c'était, ce que on assumait, enfin pour eux, quelque part, peut-être inconsciemment on assumait pas le voyage virtuel... enfin comment dire... à la fois ça se voulait une sorte de carnet de voyage, enfin littéraire, et à la fois y'avait cette dimension de lien avec les images qu'on a peut-être mal vendu dans la communication, dans l'objet tel qu'il était, dans le titre, dans ... avec le recul je me dis ça. Après, il se trouve que Inculte a mis la clé sous la porte quatre mois après que le livre soit sorti, il a eu une durée de vie très courte en librairie mais on en avait vendu un petit millier quand même en quatre mois, ce qui était très

bien, ils ont mis la clé fin août sous la porte, il était sorti fin mars, en août on en avait vendu plus qu'en avril, y'avait eu du bouche à oreille, il aurait pu avoir une belle petite vie... mais en même temps c'est pas plus mal parce que maintenant, du coup c'est une sorte d'objet de légende, finalement, si je m'espère une belle longue carrière, ça sera peut-être un atout finalement que ce livre soit un objet rare.

Q : Il faudra peut-être le retirer...

R : Il existe en numérique maintenant et si le prochain, enfin celui qui vient de sortir marche bien, il est question d'une édition en poche qui du coup là serait sans images et peut-être avec une préface pour expliquer la démarche.

Q : Pour la participation à Toulouse, tu avais fait des tirages, comment ça s'est passé ?

R : Non... en fait c'est Ulrich Leboeuf, qui était le curateur qui m'a appelé un jour, je ne connaissais pas, c'est un gros festival, je le savais pas, il me dit, il me reste une case, moi j'aime bien votre travail, Stephan Zaubitzer, en fait il restait un espace sur la place du Capitole, enfin sous le capitole, un très bel endroit, Stephan Zaubitzer expose là aussi vous aimez bien aussi, on aimerait bien que vous participiez... et du coup qu'est-ce qu'on fait, qu'est-ce qu'on peut faire avec Stephan, Stephan Zaubitzer lui, il photographie les cinémas à la chambre, il fait des très très grands tirages, il expose beaucoup, il travaille... il parcourt le monde pour faire une sorte d'inventaire des cinémas avant qu'ils disparaissent, en Égypte, aux États-Unis...il fait des tirages 3 mètres sur 3, je me suis demandé ce que j'allais y faire, exposer, ce qu'on allait y faire, et puis un moment je me suis, j'ai pensé à mettre peut-être des Ipad avec un fil d'image un truc comme ça et puis je crois que c'est Stephan qui m'a dit et si tu faisais une vidéo à partir de ton bouquin par exemple, j'ai réfléchi deux minutes, j'ai appelé Ulrich et tiens si je faisais une vidéo... d'avoir un grand écran en face des images de Stephan est-ce que ça a du sens, il a trouvé l'idée bonne. Moi je me voyais mal réaliser un film de qualité, enfin... comment dire... j'ai tâté de la vidéo dans le passé et je sais que c'est hyper chronophage et je me sentais un peu dépassé techniquement pour vraiment faire un truc qui assure en énorme et qui sorte avec surtout au niveau du son.. j'ai eu des gens comme Michel Chion comme professeur et je sais que le cinéma c'est le son avant l'image et de travailler ça je me suis dit je vais avoir à le faire et tout ça donc l'idée que si on pouvait travailler avec un réalisateur... j'ai accepté de rien toucher, de filer la tune que j'étais censé gagner à un réalisateur, je trouvais ça intéressant de rencontrer quelqu'un que je ne connaissais pas, et j'ai bossé avec Antoine Ferrando qui est un réalisateur que j'aime bien... il a fait un film à partir de mes images, de toutes mes images des États-Unis et à partir des textes de Street View, avec des lectures par une comédienne, d'extraits de textes et tout ça, il a fait un travail un peu

lynchien où en fait... il a essayé de travailler sur la plongée dans l'image à travers, à partir de la carte pour... en utilisant le fondu par exemple... la gageure c'était de faire finalement un film à partir de l'image fixe et il y a tout un travail balèze de zoom dans l'image, de fondu.

Q : C'était dans un grand format ? Et pour quelle durée ?

R : Il fait 12 min.

Q : Et ça a été montré ailleurs depuis ?

R : Très peu.. en fait, et Antoine et moi on était absorbés par plein d'autres trucs... et à Toulouse j'ai eu cette chance d'avoir ce film en énorme sur la place du Capitole avec mon nom écrit avec des lettres hautes comme ça... ça fait du bien à l'égo.

Q : Et tu as eu des retours ? Justement qu'est-ce que c'est que ce type d'image-là par rapport à la photo ?

R : Je trouvais ça super gonflé dans le cadre d'un photo... juste au-dessus, à l'étage du dessus y'avait Sol Lewitt et tout ça c'était... je trouvais ça gonflé de la part du festival d'oser faire ça mais ils considéraient que c'est de l'image aussi et ce qui est assez génial c'est que, c'était de regarder, de voir le regard des... finalement... en fait les spectateurs... ce que ça a éveillé c'était plutôt enthousiaste, délicieux, très agréable, les seules personnes qui finalement prenaient une sorte de petite position, de dire ah ouais c'est peut-être pas tout à fait de la photo c'était les photographes eux-mêmes, la plupart des photographes sauf Stephan, des purs et durs et qui étaient... dans un festival de photo... j'aime bien ce que tu fais mais est-ce que c'est vraiment de la photo, non c'est pas de la photo mais c'est quand même de la photo.

Q : C'est pas simple en effet de le qualifier... ça relève du photographique...

R : Oui, tu cadres tu adoptes un point de vue.

Q : Oui, y'a aussi la question du référent, en effet ça en est aussi mais...

R : Mais je suppose que ça fait... y'a la même chose en musique, entre les gens qui ont un lourd passé musical et ceux qui samplent... ça rejoint ce qu'on disait tout à l'heure sur le droit d'auteur, même si ça peut éveiller une certaine précarité et tout ça, c'est une sorte de liberté, je trouve qu'on vit une époque merveilleuse pour ça, je trouve ça génial moi en fait, même si ça remet en cause les conditions économiques des choses, je trouve ça assez merveilleux on est à une époque où il y a cette possibilité, cette liberté... on se targue qu'une œuvre littéraire ou qu'une photo soit un échange avec un lecteur avec un spectateur, tout était fait pour que ce soit une communication unilatérale... je trouve ça bien que ça soit beaucoup plus horizontal.

Fin de l'entretien.

Transcription le 26 février 2016.

Annexe 4

Discussion à propos de l'œuvre *deuxvisions* de Caroline Delieutraz, menée sur Facebook entre le 20 et 22 novembre 2013, et initiée par le photographe Thierry Girard.

Cette transcription n'a fait l'objet d'aucun nettoyage, si ce n'est un enrichissement typographique sur les noms et prénoms des participants pour faciliter la lecture. L'initiateur de la discussion a donné son accord pour sa publication dans ce mémoire.

L'auteur de ce mémoire figure parmi les participants de cette discussion qui a été menée trente mois avant qu'elle ne soit retranscrite dans ce mémoire.

Thierry Girard

20 novembre 2013 ·

Le travail joliment impertinent de Caroline Delieutraz qui a repris les images de la France de Depardon pour les comparer avec cet autre grand artiste qu'est Google Street View, fait le buzz... chez les photographes !

Ce qui m'étonne, c'est que ça devient ici et là le prétexte à une sorte de Depardon bashing qui ne me semble guère pertinent.

Il aurait peut-être déjà été plus élégant de reproduire les images du "vrai" livre de Depardon, et non le sous-produit que C.D. a utilisé, en faisant également un effort sur la qualité de l'image. Dans les diptyques, ce sont les images du Dr Street View qui ont la pêche ! D'où les commentaires narquois...

Cela dit, on peut toutefois tirer de cette comparaison le fait que les cadrages de Depardon, du fait de l'optique utilisée sur sa 20 x25, sont souvent un peu trop serrés, ce qui donne cette réelle sensation d'étouffement lorsqu'on parcourt le livre. Quand à la hauteur de la prise de vue, on ne peut vraiment reprocher à R.D. de n'être qu'un piéton... Encore que Robert Adams (dans "From the Missouri West" par exemple) avait installé sa chambre sur le toit de son camping-car !

Deux visions

Le 01/12/2012 Raymond Depardon a parcouru la France pendant plusieurs années, depuis 2004, au volant...

deuxvisions.net

J'aimeAfficher plus de réactions

CommenterPartager

24Yannick Vallet, Cyrille Weiner et 22 autres personnes

Commentaires

Guillaume Ertaud

Guillaume Ertaud Street View a une puissance critique, une sorte de miroir déformant. Ce n'est pas tant le travail de RD qu'il faut regarder au prisme de Street View, mais plutôt accepter que Street View déplace quelque chose dans la réception des travaux touchant aux paysages.

20 novembre 2013, 15:50 · J'aime · 4

Yves Regaldi

Yves Regaldi Enfin !

20 novembre 2013, 15:55 · J'aime

Thierry Girard

Thierry Girard Certes Guillaume, la preuve dans les travaux de Doug Rickard ou d'Olivier Hodasava ! Ce que je conteste, c'est la manière dont ces diptyques font apparaître les images de RD comme une sorte de paléophotographie ringarde à côté de cette quintessence de la modernité que représenterait Street view !

20 novembre 2013, 15:57 · Modifié · J'aime · 2

Yves Regaldi

Yves Regaldi Démontez une démarche Artistique de cette façon devient monnaie courante en particulier sur les réseaux distants ou il est qd meme assez simple de ne raconter que des conneries Propos Souvent réducteurs pas sympas agressifs un

défolloir quoi ! Un peu de verdure et d'air frais ferait du bien !
20 novembre 2013, 16:00 · J'aime · 1

Thierry Girard

Thierry Girard Et puis, en sous-entendu, pourquoi payer Depardon ou un autre si Street View le fait si bien pour pas un rond ?
20 novembre 2013, 16:03 · J'aime · 2

Guillaume Ertaud

Guillaume Ertaud Thierry Girard : question finance, je crois me souvenir d'un billet de votre blog <http://wordspics.wordpress.com/.../la-france-raymonde-a.../> qui met le doigt sur ça, non ?
La France raymonde : à propos de Depardon.
wordspics.wordpress.com
20 novembre 2013, 16:30 · J'aime · Supprimer l'aperçu

Thierry Girard

Thierry Girard C'est vrai que la transparence et les conditions financières de cette commande ont été et restent problématiques. Et je ne retire rien de ce que j'ai écrit dans ce billet. Cela dit, mon propos ci-dessus ne concerne pas que RD, mais tous les autres tauliers du paysage, aux revenus bien plus modestes [émoticône smile]
20 novembre 2013, 16:41 · J'aime

François Taverne

François Taverne Peut être qu'il aurait été possible avec le budget de cette commande d'en soutenir une bonne dizaine "d'autres"?
20 novembre 2013, 20:38 · J'aime

Michel Lecocq

Michel Lecocq pour sauver les trois démarches photosynthèse oui monopose non !
20 novembre 2013, 22:29 · J'aime

Isabelle Stassart

Isabelle Stassart Tauliers du Paysage?
20 novembre 2013, 23:48 · J'aime

Patrice Aïm

Patrice Aïm Ou certain de chez Magnum sur le dos d'un éléphant...
21 novembre 2013, 07:34 · J'aime

Patrice Aïm

Patrice Aïm ou envolé comme l'esprit de Martin Parr
21 novembre 2013, 07:35 · J'aime · 1

René Leplus

René Leplus Je vous invite à vous rendre sur le dit "gogol trip", à Calais, à l'intersection de la rue des

fleurs et de la rue Person. R. D. y a choisi un point de vue qui n'est précisément pas celui qu'aurait pris un photographe de photo-club ou quelque "artisan suiveur" nostalgique de la belle photo de mes années de jeunesse. Qui se souvient du club 30x40 ?

Deux images en diptyque de la " maison blanche" et de la maison " maison close ", auraient ajouté par leurs titres un surplus de "talent" à leur auteur. Il y dans le parti pris de R. D., et loin de toute nostalgie ringarde, la volonté d'une écriture et d'un engagement artistique.

Nous ne sommes ni devant un Étant-donné, cher aux idolâtres Duchampiens. Quant à la "performance" qui semble faire le buzz, je n'y vois qu'une-de-plus à ajouter aux propositions post-modernes à la con.
21 novembre 2013, 09:52 · J'aime · 1

Philippe Lagarde

Philippe Lagarde Amusant, la lune de la publicité floutée comme un visage...
21 novembre 2013, 15:10 · J'aime

Henri Gaud

Henri Gaud Le problème c'est de nous présenter le travail de RD comme une "somme" les Rougon-Macquart photographique du XXIème, et de pouvoir croiser cette somme avec google. Aucun autre grand nom du paysage urbain ne pourrait être assimilé à google, prenons Stephen Shore par exemple, il n'a pas ces automatismes, ni cette platitude, avec en plus l'antériorité.
21 novembre 2013, 15:26 · Je n'aime plus · 1

Thierry Girard

Thierry Girard Il y a des "sommés" qui assomment ! Stephen Shore, on en redemande, RD c'est comme le cassoulet !
21 novembre 2013, 15:29 · J'aime · 2

Henri Gaud

Henri Gaud Absolument on est d'accord et sur les "sommés" Google sera forcément gagnant
21 novembre 2013, 15:30 · J'aime

Samuel Hense

Samuel Hense Même si je ne suis moi non plus pas super fan du projet en question, au moins Depardon lui a fait l'effort d'un vrai travail photographique sur le terrain, là où beaucoup se contentent désormais de "photographier" en trois clics sur leur ordinateur...
21 novembre 2013, 15:58 · J'aime

Henri Gaud

Henri Gaud Sans doute, mais pour 400 000 euro on a le devoir de réaliser la commande publique en allant

sur le terrain, c'est un minimum, cela n'a rien à voir avec le mérite. Vous ne le savez peut-être pas, mais le photographe de terrain reste la réalité du métier, le virtuel reste virtuel sur tous les plans, ne confondons pas photographie et cinéma.

21 novembre 2013, 16:01 · J'aime

Thierry Girard

Thierry Girard Une fois de plus, je précise que la commande faite à Depardon soulève beaucoup de questions éthiques (pourquoi une telle somme dévolue à un seul homme ?) et n'est pas exempte, loin s'en faut, de critiques d'ordre esthétique, mais comparons ce qui est comparable ! Et ce petit jeu via gogol (comme dit René Leplus) street view, est juste un amusement, sans plus. Sa pertinence est limitée.

21 novembre 2013, 16:12 · J'aime · 1

Henri Gaud

Henri Gaud <<Sa pertinence est limitée.

Sans doute, mais face à un travail limité, c'est ce qui convient le mieux.

21 novembre 2013, 16:14 · J'aime

Laurent Cadoux

Laurent Cadoux C'est beaucoup d'argent, katsenmileuro ?

21 novembre 2013, 17:45 · J'aime

Henri Gaud

Henri Gaud Beaucoup, non, c'est un prix, qui correspond à un travail, le problème ce n'est pas cette somme, mais qu'elle soit si rare dans ce domaine.

21 novembre 2013, 17:49 · J'aime

René Leplus

René Leplus @laurent cadoux C'est 72 ans de RSA.

21 novembre 2013, 18:06 · J'aime

Henri Gaud

Henri Gaud Le RSA n'est pas une référence, il s'agit d'un travail, pas d'une allocation.

21 novembre 2013, 18:09 · J'aime

René Leplus

René Leplus Ok alors disons que c'est le revenu annuel de 74 peintres qui travaillent beaucoup, sont exposés fréquemment par des institutions publiques et privées mais sans la moindre rémunération. Cela pour le seul plaisir de quelques voyeurs compulsifs. Quelle idée aussi de peindre au XXI siècle!

21 novembre 2013, 18:24 · J'aime

Henri Gaud

Henri Gaud Perso je ne pense pas qu'il faille comparer une facture avec un revenu, ce n'est pas du tout la même chose. La photo coûte très cher, en Km, en hôtel, en film, en matériel, en labo, etc etc.

21 novembre 2013, 18:50 · J'aime

René Leplus

René Leplus @Henri Gaud :vous avez raison sur ce point, la photographie coûte très cher. Ma première réponse à Laurent Cadoux consistait à donner un équivalent, pas faire une comparaison. J'aurais aussi bien pu compter en Porsche Cayenne. Ce n'est pas le problème. Vous le savez bien. D'ailleurs mon premier statut plutôt aimable envers R.D. ne pose pas cette question. Et j'aurais, au lieu de "peintre" pu écrire "photographe" et ajouter tous frais déduits. Car toute polémique exclue sur la question de la valeur, la misère est grande aujourd'hui chez beaucoup de bons artistes.

21 novembre 2013, 19:14 · J'aime

Henri Gaud

Henri Gaud Je suis d'accord, mais je préfère dire que ceux qui sont mal payés méritent mieux, plutôt que de parler de CA que peu de gens verront sur un projet.

Mais le sujet de ce fil se place plutôt dans cette sorte de pertinence qu'acquiert Google dans notre bel hexagone.

21 novembre 2013, 19:18 · J'aime

Thierry Girard

Thierry Girard La question de la rémunération est complexe :le problème, ce n'est pas tant le montant (je ne sais pas combien sont rétribués par exemple les artistes invités à Monumenta, pour rester dans le domaine et l'argent publics, mais Kieffer ou Anish Kapoor ne sont pas du genre à jouer petits bras...); que l'exceptionnalité de cette rétribution dans un contexte de crise où globalement les aides à la création et les commandes publiques sont revues à la baisse et où les projets ambitieux ont beaucoup de mal à se monter. C'est ça qui pose problème, sachant par ailleurs que, hors rémunération artistique, le coût technique de l'opération était certes très élevé et que Magnum a prélevé sa dîme. En Poitou-Charentes, RD a touché un complément de 55 000 € directement sur le budget "réservé" de la présidence de la Région, alors que les aides à la création étaient alors plafonnées à 20 000 € (ce qui est déjà très bien !) et qu'elles sont désormais limitées à 12 000 €, crise oblige. La même personne qui en 2004, au Ministère, a généreusement octroyé à Depardon cette commande, avait baissé de son propre fait, l'année précédente, une commande publique qui m'avait été

faite, de telle sorte que j'avais remis au Cnap une série de photographies sur laquelle j'avais perdu de l'argent ! Je l'en remercie encore !
21 novembre 2013, 20:06 · J'aime

Laurent Cadoux

Laurent Cadoux Lorsque l'on parle des centaines de milliers d'Euros du Raymond, certains ne voient que le chiffre. Or, ce que je soutiens, c'est que ce chiffre n'a rien d'énorme. Tant mieux si l'on peut trouver de tels budgets.

Après, que le Raymond soit aller faire de la retape dans les collectivités locales pour un boulot qui lui avait déjà été payé par l'état, et que les collectivités qui n'ont pas dit oui soient sous-représentées dans sa livraison, ça c'est pas gentil. Au purgatoire, ça lui sera débité.

21 novembre 2013, 22:32 · J'aime · 2

Cyrille Weiner

Cyrille Weiner Je trouve ce travail de RD un peu décevant, mais il faut reconnaître qu'il a opéré des choix, et notamment de points de vues. Ce que Caroline Delieutraz n'a pas fait, et encore moins Google. Je ne vois donc pas trop où elle veut en venir, et je ne pense pas qu'elle imaginait un tel buzz autour de ces diptyques, qui de mon point de vue ne démont(r)ent rien... Jon Rafman et Doug Rickard ont eux exploité l'outil de manière pertinente. De même quand je vois les photos de vidéosurveillance du tireur de libé, je vois l'extrême pertinence des images de michael wolf...

22 novembre 2013, 00:45 · J'aime · 3

Clément Ledermann

Clément Ledermann cette polémique est vraiment sans aucun intérêt !

22 novembre 2013, 11:55 · J'aime

Thierry Girard

Thierry Girard Comme une suite à cette "dispute", à propos d'une photo de Joel Meyerowitz :

22 novembre 2013, 16:09 · J'aime

Thierry Girard

Thierry Girard

<http://akson.sgh.waw.pl/~kg23187/phpBB3/viewtopic.php?f=1...>

The Velvet Forum • View topic - 5th Ave...'68 Joel Meyerowitz Photograph

akson.sgh.waw.pl

22 novembre 2013, 16:09 · J'aime

Henri Gaud

Henri Gaud <<cette polémique est vraiment sans aucun intérêt !

Ce n'est pas une polémique, juste un projet artistique

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Polémique>

Polémique - Wikipédia

Le terme de polémique (du grec πολεμικός, polêmikôs « qui concerne la guerre », « disposé à la guerre », polêmikon museion, musée de la guerre, « batailleur, querelleur ») désigne une discussion, un débat, une controverse qui traduit de façon violente ou passionnée, et le plus souvent par écrit, des...

fr.wikipedia.org

22 novembre 2013, 16:18 · J'aime · 1

Table des matières

Introduction	4
1 Street View : un système d'information	8
1.1 État du système	8
1.1.1 Une ambition motivée	8
1.1.2 Description du système	12
1.1.2.1 Prémices	12
1.1.2.2 Éléments techniques	13
1.1.2.3 Description de l'interface	15
1.1.3 Les antécédents	16
1.1.3.1 <i>Movie Map</i>	16
1.1.3.2 Panorama, Cosmorama	19
1.2 Un système à l'œuvre	22
1.2.1 Dans la recherche	22
1.2.1.1 Premier indicateur : la discipline	23
1.2.1.2 Second indicateur : l'intitulé	25
1.2.2 Dans l'espace public	27
1.2.2.1 Googlisaton du monde	27
1.2.2.2 Street View en controverses	29
1.2.3 Dans la production de contenus culturels	32
1.2.3.1 Constitution du corpus	32
1.2.3.2 Détail du corpus	33
2 Terrain et <i>faux terrain</i>	42
2.1 Simulation et illusion	43
2.1.1 Opérer par simulation	43
2.1.1.1 Cartes et simulation	43

2.1.1.2	Visibilité de la simulation numérique	44
2.1.2	Illusion et effet d'immersion	46
2.1.2.1	L'illusion, la limite et le cadre	46
2.1.2.2	L'immersion : illusion d'un changement de milieu	47
2.2	Le faux comme milieu	49
2.2.1	S'illusionner : en images ?	49
2.2.1.1	Le panorama, lieu d'une pratique d'images	49
2.2.1.2	Images et consentement à l'illusion	50
2.2.2	Faux terrain pour expérience authentique	52
2.2.2.1	<i>Faux Terrain</i>	52
2.2.2.2	Dé-faire avec	56
3	Éléments pour une conduite	60
3.1	Corpus artistique	60
3.1.1	Description des pièces	61
3.1.1.1	<i>deuxvisions</i> , Caroline Delieutraz	61
3.1.1.2	<i>Dreamlands</i> , virtual tour, Olivier Hodasava	63
3.1.1.3	<i>Laisse venir</i> , Pierre Ménard et Anne Savelli	66
3.1.2	Analyse croisée des entretiens	68
3.2	Cadre théorique	77
3.2.1	À l'épreuve de Street View	77
3.2.1.1	Agir en état d'absence	78
3.2.1.2	Rendre présent l'absence	80
3.2.1.3	Indexer les situations	81
3.2.2	Temps et lieu dans « l'aire du virtuel »	85
3.2.2.1	Perspective temporelle du virtuel	86
3.2.2.2	Une conscience du temps redistribuée	89
3.2.2.3	Une forme d'inscription du lieu	90
Conclusion		95
Bibliographie		100
Annexes		105
Annexe 1	Résultat des requêtes issues de moteur de recherche <i>Isidore</i> et <i>theses.fr</i>	106
Annexe 2	Corpus des productions de contenus culturels recourant à l'iconographie Google Street View	110
Annexe 3	Transcription des entretiens	114
	entretien avec Pierre Ménard	115
	entretien avec Anne Savelli	126
	entretien avec Olivier Hodasava	136
Annexe 4	Discussion à propos de l'œuvre <i>deuxvisions</i> de Caroline Delieutraz, menée sur Facebook entre le 20 et 22 novembre 2013	153

