

tage social et « génère des communautés d'interprétations différentes¹¹ ». Comme la lecture pour De Certeau, cette pratique de visionnage est à la fois une modalité de créativité quotidienne, tactique et dispersée, une production à part entière, une pratique propre de l'espace, une performance opérationnelle, une geste de l'œil, « un art de *combiner* indissociable d'un art d'*utiliser*¹² ».

Les cinéastes dont nous allons parler sont familiers de cette logique puisqu'ils sont tout d'abord des *utilisateurs* de représentations qui circulent en ligne. Ils les manipulent, sans en être les producteurs, en tant que pratiquants, et leurs manières de faire, dirait De Certeau, sont transgressives, ironiques, des « trouvailles jubilatoires, poétiques autant que guerrières¹³ ». En braconniers, transhumants et chasseurs parmi les steppes médiatiques, ils accomplissent des dérives à travers le web comme l'œil du lecteur se promène et danse à travers la page. En effet, comme le lecteur-braconnier, ils s'emparent d'un système de signes iconiques – « réserve de formes qui attendent du lecteur leur sens¹⁴ » – et ils les « détachent de leur origine » puis en « combinent les fragments¹⁵ » pour enfin, effectivement, produire le film, caractérisé par une énonciation parfois collective, en constant dissensus, et toujours par une poésie agée politiquement.

II. IMAGINER : MARGE D'INDÉTERMINATION ET IMAGINATION TECHNIQUE

The Vanishing Vanishing Point (2015, 27 minutes) est un film des artistes israéliens Effi & Amir composé principalement d'images de Google Maps et de cartons. Ils utilisent Google Maps et Google Street View comme machines de voyage dans le temps, d'accès à des dimensions parallèles, à des temporalités et des espaces hétérogènes. En réinventant l'usage premier de ces dispositifs techniques, ils construisent une critique de la prétendue impartialité et objectivité de ces technologies de mise en carte du territoire. Le film met en lumière la condition complexe de l'immigré, du déraciné, dans l'espace soi-disant accueillant et hospitalier d'Europe, à travers la métaphore d'un olivier planté dans le parc Léopold à Bruxelles, à côté du Parlement européen – ce « cœur de verre » de l'Europe – en mémoire du président israélien et Prix Nobel de la paix Yitzhak Rabin. L'olivier, qui finit par mourir après quelques années en raison d'une acclimatation fragile à la suite de sa transplantation du sol méditerranéen, sert aux artistes à illustrer l'impossibilité de l'intégration des immigrants sur un sol étranger, eux-mêmes ayant déménagé à Bruxelles à peu près en même temps que l'arbre était transplanté.

En cherchant des images de l'olivier, ils découvrent qu'il est toujours vivant sur les images de Google Street View, mais qu'il est mort sur Google Maps, où seule sa trace subsiste sur la pelouse. La persistance absurde et quelque peu énigmatique de l'olivier dans Street View montre la désynchronisation entre les deux réalités montrées par Google, entre lesquelles s'ouvre **une distance** où la disparition a eu lieu, un événement qui reste hors champ, représenté seulement en négatif,

par son absence. Le déracinement de l'arbre est celui des artistes. La carte nous parle des modalités de relation et d'occupation du territoire, du sol, dans sa dimension la plus matérielle et tellurique, concrète et physique, malgré la virtualité des pixels qui composent les images. Les artistes attaquent la transparence et la neutralité supposées de la carte qui dissimule son esprit et ses valeurs colonialistes, et ils ajoutent un soupçon sur sa permanence et sa stabilité, c'est-à-dire sur son indifférence aux infimes contingences du réel. Ainsi, les cinéastes complètent la carte avec des vidéos de l'olivier enregistrées par leurs soins, lui donnant mémoire et perspective historique, palliant son amnésie mécanique. En fait, la future machine de vision décrite par Virilio incarnait déjà une cécité, « la reproduction d'un intense aveuglement, aveuglement qui deviendrait une nouvelle et dernière forme d'industrialisation : l'industrialisation du non-regard¹⁶ ». C'est précisément cet aveuglement-là qu'Effi & Amir rendent sensible en livrant un contre-plan à l'outil de cartographie, en figurant précisément le hors-champ qu'il incarne dans la cosmovision idéologique que lui-même véhicule. Cette esthétique critique du numérique leur permet de lire à l'intérieur d'une machine les présupposés idéologiques qui y sont incorporés.

Pour que la carte soit absolue, qu'elle s'adresse à tous, qu'elle sache tout, elle doit effacer toute as-



Effi Weiss & Amir Borenstein, *The Vanishing Vanishing Point*, 2015.

périté afin de produire une vision homogène, solide et continue du réel. Mais en se focalisant sur les glissements, sur les éclats qui lui échappent, sur ses discontinuités et ses ruptures, sur « les fissures et les lacunes des technologies d'imagerie et cartographie de Google¹⁷ », *The Vanishing Vanishing Point* démonte la fiction illusoire et naïve de l'omniscience impartiale de la carte et rend manifeste les limites de ce monde qui n'est que « surface » sans « fond », comme écrivent les cinéastes. Crevasses qui se retrouvent, par exemple, dans les interstices et les jonctions des photographies qui composent Google Street View sur lesquelles Effri & Amir arrêtent leur attention et leur regard : les contours des choses s'effacent, le monde devient masse floue de couleurs et de formes abstraites, expérience plastique, ou encore une figure humaine amputée de ses jambes flotte en apesanteur sur le sol. La mise en mouvement, par un simple clic, à l'intérieur de cet espace numérique devient un voyage psychédélique à travers une réalité déformée, défigurée, toujours en transition. La réalité est fragmentée et déformée par l'intelligence artificielle qui joint deux images pour générer un espace tridimensionnel, la précision mathématique de l'algorithme révélant ainsi ses failles. C'est cette même intelligence artificielle qui efface de la carte les visages capturés à leur insu par la caméra, transformant chaque figure humaine en un possible suspect, témoin, complice ou coupable sans identité dans ce théâtre criminel de la carte, avec son esthétique forensique au sein de laquelle « tout le monde est témoin, tout le monde est suspect¹⁸ ». Les artistes identifient tout ce que la machine impartiale se doit de cacher. Cependant, en montrant la politique sous-jacente à la carte, ils pointent du doigt sa complicité avec le pouvoir, avec l'oppression et avec les causes de cette violence : l'œil mécanique se révèle ainsi colonisateur, complice et autoritaire, système de visualité¹⁹ envahissante, despotique.

À propos de la dimension idéologique des machines, le philosophe Gilbert Simondon a pensé la relation des êtres humains avec les objets techniques en évitant une conception purement utilitaire et utilitariste de ceux-ci – objets qui, selon lui, dans notre culture, sont considérés à tort comme « dépourvus de vraie signification²⁰ ». En outre, Simondon parle de la « marge d'indétermination » d'un objet technique : sa capacité à permettre à l'inventivité et à la créativité de chaque sujet de se développer plus ou moins au moment de son utilisation. Effri & Amir font abstraction de l'utilisation première de Google Maps et Google Street View – s'orienter, localiser une adresse concrète ou trouver l'itinéraire plus rapide pour y parvenir. Ils ont vu dans ces outils une source précieuse d'images du réel, une archive dynamique et autogénérative où puiser la matière première de leur film. Ils ont trouvé le moyen de détourner la technique en réaménageant les appareils numériques de manière inventive et à des fins esthétiques et politiques, d'exécuter donc une réappropriation de l'outil technique pour le mettre au service d'une écriture artistique capable de dévoiler la *signification* de l'objet technique, c'est-à-dire l'idéologie contenue dans son esthétique (à savoir, selon Simondon, dans son fonctionnement). Malgré la forte automatisation et surdétermination d'une application

comme Google, le geste technique des cinéaste, usant de leur *imagination technique*, a réussi à pénétrer et élargir sa marge d'indétermination. De cette manière, ils ont actualisé une virtualité de la machine qui a pris forme dans le film : Google Maps comme caméra de tournage documentaire, comme machine de vision privilégiée sur le réel, Google Maps comme scénario et espace d'un discours politique.

Effir & Amir ne font pas de capture d'écran numérique mais filment leur écran d'ordinateur avec une caméra. **Ce geste filmique** révèle les pixels de cet écran d'ordinateur de manière beaucoup plus visible, et avec les sons diégétiques des clics de la souris, souligne la position **située** de l'utilisateur de ces plateformes, de l'internaute devant son ordinateur, de l'être humain devant la machine, du citoyen démuni face à l'entreprise privée colossale. En réalité, ce que les artistes génèrent est un regard civil critique, collectif et public, qui fait dire à la carte tous ses secrets, ses atrocités, en la disséquant, en l'examinant en détail : « Un regard civil pluriel est nécessaire pour mieux naviguer et comprendre les multiples événements de la photographie dans les systèmes d'images composites tels que le logiciel de cartographie de Google²¹ ».

Cette ouverture à des usages critiques des systèmes technologiques produite par le travail d'Effi & Amir contourne, détourne, dérive les emplois des techniques afin de donner réponse au « problème de surdétermination des œuvres par les outils mis à disposition des artistes²² ». Tout comme le bricoleur, ces artistes s'arrangent avec les moyens du bord, font avec : ce qui compte n'est pas la sophistication technologique des outils mis en œuvre, mais le débrouillage, l'intuition et la sensibilité au sens et aux affects.

III. BRICOLER : LE BRICOLAGE CONTRE LE MYTHE DU PROGRÈS

Qualifier les artistes comme Effi & Amir de bricoleurs, c'est lier la capture d'écran à l'histoire du cinéma même : déjà au début des années 1940, André Bazin affirmait que le cinématographe était une invention des bricoleurs²³. À l'inverse de l'ingénieur, le bricoleur ne poursuit pas un projet prédéterminé mais est capable, au contraire, de réaliser différentes tâches avec un ensemble fini d'outils et de matériaux hétérogènes, ensemble dont il dispose parce qu'il l'a dans un premier temps entretenu « avec les *résidus* de constructions et de *destructions* antérieures », comme le décrit Claude Lévi-Strauss²⁴. Le bricoleur travaille et produit avec des éléments qu'il cumule, avec lesquels il engage « une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose²⁵ ». Cet ensemble de matériaux pourrait être assimilé à l'ensemble de vidéos que le cinéaste Philippe Rouy a accumulées dans son ordinateur sous la forme d'une archive personnelle, afin de réaliser le film *4 bâtiments, face à la mer* (2012, 46 minutes), le premier volet de sa trilogie sur l'accident de mars 2011 dans la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi. Le problème