

Sutures et traitements numériques

Sylvain Campeau

Numéro 76, juin 2007

Cartographie
Mapping

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/20720ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Campeau, S. (2007). Sutures et traitements numériques. *Ciel variable*, (76), 9–11.

Résumé de l'article

Joan Fontcuberta's latest body of work, *Datascapes*, is composed of two series: *Orogenesis* and *Googlegrams*. The first series was produced with software intended to produce photorealistic perspectives from topographical maps and satellite imagery. However, Fontcuberta fed the software with reproductions of artworks. The works in the second series are assemblages of thousands of small digital images, or tiles, found on the Internet through the Google search engine. All tiles in a single work responded to search criteria related to the larger composite picture. The author reads these works by Fontcuberta as instances of eternal displacements, in which the content of each image is yet another culturally produced image. As such, the content of these works continuously evades any fixed meaning and acquires significance only in the displacement itself.

SUTURES ET TRAITEMENTS NUMÉRIQUES

SYLVAIN CAMPEAU

Montagnes arides ou aux sommets couverts de glace et de neige. Promontoires rocheux à peine perceptibles dans leur halo gazeux et leurs brumes montantes. Hauteurs au sein desquelles des glaciers ou rivières ou chutes éphémères forcent leur chemin. Paysages crevassés ou à la végétation rampante et timide. Voilà autant de composantes qui, assemblées ou disparates, viennent façonner les images paysagères que Joan Fontcuberta a créées dans cette partie des *Datascapes* au titre si particulier de *Orogenèse*.

Aussi merveilleuses et exaltantes soient-elles, ces photographies révèlent pourtant toutes un air d'attendu, en même temps qu'une sorte d'aura, à nulle autre image pareille mais à la facture bien singulière. Elles nous sont familières, comme si, en elles, des éléments qu'on ne saurait cerner avec précision avaient été vus et utilisés dans des photos admirées jadis. Il y a, en elles, avouons-le, du *convenu* mais cela, paradoxalement, ne saurait gêner notre plaisir qui s'abreuve pourtant à l'aune de leur originalité. Les motifs que nous voyons appartiennent bien aux figures conventionnelles qui entrent d'ordinaire dans la composition des paysages, mais leur agencement particulier leur confère une originalité certaine. C'est là un premier contact et qui ne dit pas tout.

Car, près de chacune de ces images, en apparaît une autre, connue, qui appartient à l'histoire de l'art. Ce peut être une peinture ou une photographie. Le titre même d'*Orogenèse*, on s'en avise soudain, n'est pas complet. Il s'accompagne en fait du nom de l'artiste qui a créé l'image adjacente. On a donc *La Montagne Sainte-Victoire* de Paul Cézanne, *L'Étoile noire* de Paul-Émile Borduas, le *Crépuscule à Baie-Saint-Paul* de Clarence Gagnon et une des photos de la série des *Équivalents* d'Alfred Stieglitz.

En fait, les photographies qu'on a sous les yeux n'en sont pas vraiment. Ce sont des images de synthèse, construites par un ordinateur; donc des images entièrement constituées numériquement, sans qu'aucune prise de vue d'aucun paysage ne soit jamais intervenue dans le processus de fabrication. Pour les concevoir, Joan Fontcuberta a sollicité l'aide d'un logiciel de simulation appelé Terragen. Cet instrument informatique transforme les documents bidimensionnels que sont les cartes géographiques et photos satellites en images tridimensionnelles, créant relief et formations topographiques depuis les informations d'origine. Ce sont des images nourries d'autres images au moyen desquelles on cherche à mieux rendre la réalité visuelle. Là où, cependant, l'intervention de Fontcuberta est décisive, c'est lorsqu'il se met à alimenter le logiciel d'œuvres d'art reconnues, lui donnant ainsi une matière différente à interpréter et à traduire en images. Ainsi, les motifs graphiques et tonalités propres des travaux de Dali ou

d'Ansel Adams deviennent des données comme les autres et nourrissent une nouvelle production d'images. L'effet est saisissant et inédit; la traduction, inattendue. On peine en fait à retrouver une connivence entre images sources et images générées par le processus.

Il est assez rare qu'un artiste utilise de façon aussi extrême les ressources que permettent la numérisation de données et leur transformation en un document visuel. D'ordinaire, les images sont prises par un appareil analogique – de plus en plus, en numérique – et sont ensuite passées par le sas de la production numérique, qu'elles nécessitent ou non d'être numérisées. Le traitement informatique est donc habituellement un procédé final qui ne vient en rien intervenir dans la prise de vue ou même y contrevenir. Il y a donc eu, dans la plupart des cas, coprésence, contact, expérience de visualisation à la source de toute image. Il y a eu expérience humaine, regard humain. Rien de tout cela n'a opéré ici comme tel. Les images sont les métamorphoses d'autres images dont les données logiques, mathématiquement quantifiées, appréciées au moyen d'une traduction en termes logico-mathématiques, sont à la source de cette création photographique sans maître. Ces *Datascapes*, dont le nom provient évidemment d'une dérivation de celui de *landscape*, sont donc bien des paysages de données puisque c'est de la combinaison de celles-ci qu'ils résultent. Ces coupes géographiques, ces études en relief ne sont pas des découpes opérées dans la chair du monde réel, mais des reconfigurations numériques d'éléments visuels traduits en pures données et reséquencés. Ici, la photographie est totalement soumise aux conditions nouvelles qu'offre le traitement numérique, saisie incluse. Que Joan Fontcuberta crée certaines images au moyen d'un agrandissement en chambre noire, renouant en définitive avec les processus argentiques traditionnels, n'est que le tour d'érou final à l'entreprise de manipulation.

La série des *Googlegrammes* fonctionne de manière différente, mais s'alimente elle aussi aux sources du hasard contrôlé et de la transmutation numérique. Il s'agit cette fois d'une reconstruction, sous des allures de photomosaïques, d'images connues ou créées par un logiciel d'usage libre, aussi appelé gratuitiel. La nomenclature finale est composée d'un nombre impressionnant de tesselles provenant du moteur de recherche Google, en fonction de recherche d'images. Ainsi, une double image des tours jumelles du World Trade Center frappées par le deuxième avion des terroristes le 11 septembre 2001 a été produite à l'aide de 8 000 images découvertes par le biais de recherches répondant aux mots Dieu, Yahvé et Allah, effectuées en espagnol, français et anglais. La photo de Lynndie England, soldate aujourd'hui bien connue, humiliant un prisonnier

Les séries présentées ici ont fait l'objet d'une exposition au centre VU, à Québec, du 12 janvier au 18 février 2007. Elles ont aussi fait l'objet d'un catalogue, *Datascapes / Joan Fontcuberta*, coédité par PhotoVision (Séville) et le centre VU (Québec) en janvier 2007. Y figurent des textes de André Gilbert et José Jimenez.

Sylvain Campeau a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'euroennes (ETC Montréal, CV ciel variable, PhotoVision et Papel Alpha). Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger. Il est également l'auteur d'un essai, *Chambres obscures : photographie et installation, et de quatre recueils de poésie.*

Joan Fontcuberta (Barcelone, 1955) se consacre à la photographie depuis le milieu des années 1970, à la fois comme artiste, théoricien, auteur et éditeur. Ses activités artistiques et théoriques sont centrées sur les questions de la représentation, de la connaissance, de la mémoire, de la véracité, de l'ambiguïté et du trompe-l'œil. Ses œuvres font partie des collections du MoMA (New York), du Art Institute of Chicago, du Metropolitan Museum of Art (New York), du San Francisco MoMA, du Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), du Centre Georges Pompidou (Paris), du MACBA (Barcelone) et de plusieurs autres. Au Canada, il est représenté par la galerie ArtCore (Toronto).



Homeless, 2005
vignettes obtenues par une recherche à partir des noms des vingt-cinq personnes les plus fortunées de la planète, selon la revue *Forbes* (2004)



Abu Ghraib, 2006
vignettes obtenues par une recherche à partir des noms et des postes occupés par les individus mentionnés dans le rapport du Independent Panel to Review DoD Detention Operations

pages 6 et 7

Joan Fontcuberta

Orogenèse : Riopelle, 2006

épreuve chromogénique

75 x 100 cm

Jean-Paul Riopelle

Vent traversier, 1952

huile sur toile

201 x 300 cm

Musée des beaux-arts de Montréal

Joan Fontcuberta

Orogenèse : Gagnon, 2006

épreuve chromogénique

75 x 100 cm

Clarence Gagnon

Crépuscule à Baie-St-Paul, c. 1920

huile sur toile

49,9 x 65 cm

McMichael Canadien Art Collection

page 8

Joan Fontcuberta

Orogenèse : Fiske, 2004

épreuve argentique

75 x 100 cm

George Fiske

Dancing on the Overhanging Rock at

Glacier Point, 5200 feet, Yosemite

National Park, California, c. 1885

sels d'argent sur papier albuminé

19 x 10,8 cm

National Parks Service, Yosemite Museum

pages 10 et 11

œuvres de la série *Googlegrammes*, créées

avec le logiciel Photomosaic relié à la

fonction recherche d'images du moteur

de recherche Google. Chacune contient

entre 8 000 et 10 000 vignettes trouvées

sur le Web en fonction d'une recherche

spécifique.

épreuves chromogéniques

75 x 100 cm

avec l'autorisation de ArtCore Gallery,

Toronto, et du centre VU, Québec

Iraq, 2005 (détail)

Iraq, 2005

vignettes obtenues par une recherche à

partir des noms des chefs d'État dont les

armées ont participé à l'invasion de l'Irak

en 2003

dans un centre de détention de Bagdad, est le produit de 10 000 images trouvées à l'aide de recherches faites sur les noms d'autres soldats impliqués dans l'affaire et d'officiers de l'état-major de l'armée américaine. Et la reprise en marqueterie de la première image photographique, prise par Nicéphore Niepce en 1826, a été réalisée grâce aux noms « photo » et « foto ».

Nous avons donc ici, de part et d'autre, des images qui résultent de la reprise et de la recombinaison d'autres images et des processus de suture et de traitement de données propres à l'informatique. Il ne s'agit plus d'une impression par photosensibilisation, calibrée par un temps de pose, d'un référent, témoignant de la mise en présence d'un sujet opérateur et d'une réalité tangible. Il s'agit de la réalité médiatique, d'une plongée au sein de l'univers d'Internet, de la fluidité de son réseau et de son omniprésence. Il s'agit d'une incursion de chasse au sein de son immense réservoir, extensible et en constant recyclage et récupération d'images saisies d'un monde en bouleversements. La série des *Googlegrammes*, en fait, singe le mode de fonctionnement des moteurs de recherche. Il en résulte des images qui, vues de près, montrent assez peu de caractéristiques communes avec eux, mais qui, observées dans la distance et selon un agencement voulu, confectionnent une image offrant un rapport trouble et problématique avec les énoncés recherchés. Les *Googlegrammes* font la preuve de l'anomie sémantique dont souffrent ces moteurs, anomie qui va de pair avec des présomptions lexicales unifiées. Que peut-on conclure d'autre devant ces quelque 25 noms des personnalités les plus riches de la planète, qui valent 10 000 images composant celle d'un sans-abri étendu à même le sol? Le sens de l'image finale repose finalement sur une suture paradoxale. Ici, la maxime populaire est renversée : c'est le mot qui vaut bien mille images, mais dans le désordre. Et c'est l'image qui recapte le tout et lui donne sens. Mais un sens à l'occasion presque dévoyé.

Bien sûr, il est tentant devant une telle entreprise de ressusciter les anathèmes de Jean Baudrillard au sujet du simulacre, de l'hyperréalité et de la disparition définitive de la réalité. Je préfère penser, quant à moi, avec certains autres comme Gilles

Deleuze et Jean-François Lyotard, que c'est là le travail même du sens, ce déplacement infini et ce remplacement continu. La photo offrait et offre encore certains outils pour créer une image que l'on croit plus proche de la réalité observable en utilisant une fantasmagorie du toucher de lumière, de ce tact¹. Mais le numérique innove avec des outils nouveaux, plus intangibles, mais carburant au mythe d'une certaine immédiateté, par le biais d'Internet. Aussi bien, faudrait-il dire, et Joan Fontcuberta le montre bien et serait sans doute d'accord, que : « il n'y a rien à remplacer, aucune lieu-tenance n'est légitime, ou toutes le sont : le remplacement, et par conséquent le sens, est seulement lui-même un substitut pour le déplacement². » Chez le Deleuze de *Logique du sens*, cette réalité prenait le nom de productivité génétique et de prolifération indéfinie du sens. Cela n'exclut certes pas qu'il faille toujours, comme le font les *Googlegrammes* et les *Orogenèses*, soupeser continuellement ce qu'il en est de ce qui, à l'être humain de ce début de millénaire, propose sens et idéologie de façon aussi indéniable, active et... floue à la fois.

1. Dont des analyses et toute l'histoire du saint suaire de Turin portent la trace.

2. Jean-François Lyotard, « La dent, la paume », dans *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, coll. 10-18, 1973 (1972), p. 95.

Summary

Joan Fontcuberta's latest body of work, *Datascares*, is composed of two series: *Orogenesis* and *Googlegrams*. The first series was produced with software intended to produce photorealistic perspectives from topographical maps and satellite imagery. However, Fontcuberta fed the software with reproductions of artworks. The works in the second series are assemblages of thousands of small digital images, or tiles, found on the Internet through the Google search engine. All tiles in a single work responded to search criteria related to the larger composite picture. The author reads these works by Fontcuberta as instances of eternal displacements, in which the content of each image is yet another culturally produced image. As such, the content of these works continuously evades any fixed meaning and acquires significance only in the displacement itself.

