

EN REGARD DE
YOU SHOULD ONLY HAVE EYES FOR ME

EXPOSITION
ÉMILIE BROUT & MAXIME MARION

WHITE MIRROR
SAISON 2018-2019

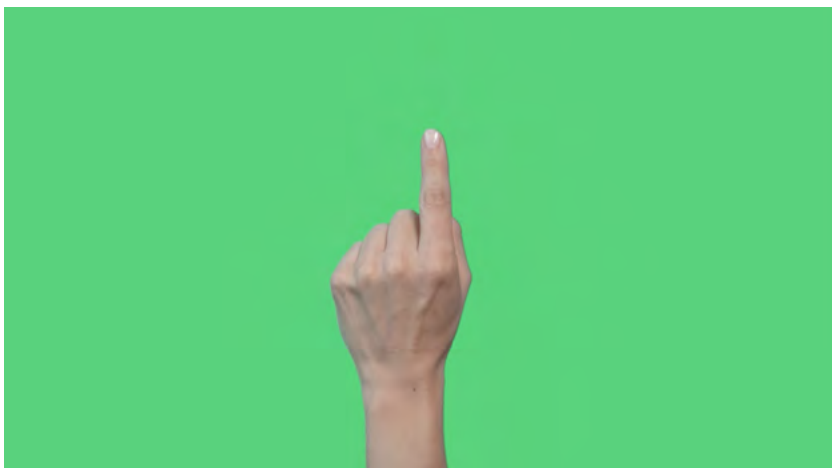
Ecrit in situ de Marie-José Muller-Llorca

You
should
only have
eyes
for me

Villa du Parc

L'œuvre au fil des livrées disruptives de ses images numériques

De nos jours, l'étude des pratiques numériques livre le constat d'une évolution du statut de l'internaute devenu autant producteur qu'utilisateur de données et d'images. Toutes ces pratiques développent un faire digital. Pour comprendre la nature de la démarche d'Emilie Brout & Maxime Marion, il est utile de connaître la structure des interfaces utilisateurs présentant trois niveaux de dialogue - l'interface système, celle en ligne de commande et celle textuelle - lesquels sont tous verrouillés. Celui de l'utilisateur, configuré pour ne nécessiter aucun prérequis spécifique, est tout particulièrement ludique, puisque mimétique de la manipulation des objets réels : pincer pour réduire la taille de l'image, mouvement inverse pour zoomer, toucher pour saisir ou ouvrir, glisser pour déplacer, archiver etc.



Au développement du faire digital sont corrélés des changements comportementaux dont ceux liés aux modes d'organisation visuelle imposés par les images matricielles des logiciels. L'affichage simultané de plusieurs fenêtres sur un écran, la consultation rhizomique des hypertextes, le défilement vertical des pages induisent un repérage optique en survol, plus rapide et plus ample, couplé à une gestion mentale des données adaptée à chaque format. Le savoir faire digital induit des phénomènes de routine qui instaurent dans le champ des habitudes de l'utilisateur de nouveaux réflexes de lecture. **EB & MM enregistrent et étudient les nouvelles aptitudes que la pratique digitale génère et conditionne, ainsi que les expériences sensibles et psychologiques auxquelles elle se prête.**

Le travail d'EB & MM cite et met en scène cette gestuelle et, plus largement, il s'inspire des items de la pratique numérique amateur.¹

L'ergonomie a évolué avec les générations d'interfaces d'abord textuelles, graphiques, puis tangibles et enfin naturelles. Au travers de ce vocabulaire, se profile une stratégie assez manifeste qui vise à rendre l'interface invisible, transparente et de plus en plus imperceptible. Les leviers d'utilisation, ainsi décrits, traduisent clairement la configuration d'un dispositif ayant recours à des faux-semblants. La finalité de facilitation du dialogue entre l'homme et la machine instaure un leurre faisant vaciller le tangible dans le virtuel et brouillant les limites appréciables du réel. L'œuvre intitulée *dp*, 2018 transcrit concrètement ce phénomène. Elle propose une expérience de réalité virtuelle, une expérience d'ubiquité avec des sensations physiques et des réactions visuelles et mentales perturbées.

1-Ingrid Luquet-Gad, « Ces artistes sont avant tout des prosommateurs comme tout un chacun, à la fois producteurs et consommateurs d'images » - De chacun selon ses capacités, à chacun selon ses besoins : vers l'image open-source, in Les artistes iconographes - Villa du Parc & Ed. Empire, 2018

Si l'accessibilité instantanée à une infinité d'informations, de savoirs, de loisirs, de gains, à des visualisations abolissant les frontières du temps et de la matière sont bien les attendus technologiques que ces outils livrent, par-delà, il semble qu'un autre enjeu caractérise leurs usages. En effet, tout individu peut multiplier les contacts et ses profils d'utilisateur, se dupliquant et s'inventant au travers des scénarios qu'il publie et qu'il actualise dans des réseaux d'échanges à tout moment, à toute heure. L'enjeu a trait à l'énorme potentiel de développement de l'expression de soi numérique. L'ergonomie a métamorphosé l'apprentissage en un désir du faire digital. Pour l'utilisateur, l'interactivité est devenue une activité à part entière qui lui apporte un lot de surprises, d'événements perceptifs, une impression de libre arbitre, une notoriété.

Les images numériques sont centrales dans les œuvres d'EB & MM mais ils ne les abordent pas frontalement. **L'acte de création, ou du moins sa décision, n'intervient que dans un après-coup d'une observation interactive qui leur permet de catégoriser les images en fonction des contenus, des formats et des supports de diffusion auxquels leurs usages sont indexés.** Qu'ils les recherchent ou les trouvent fortuitement en ligne, qu'ils les reprennent ou bien les créent, les images d'EB & MM sont toujours mobilisées en regard d'usages qui fondamentalement les déterminent.²



EB & MM scrutent et explorent ce champ d'expression singulier et ils l'exploitent au titre de leur pratique artistique.

Ils constatent combien l'utilisation de ces outils donne lieu à des formes de rituels et ils les interprètent ou les détournent selon les œuvres. Ces rituels sont porteurs d'émotions - clef de voute du système - pouvant être réinvesties dans des situations concrètes, dans des rencontres, comme de nombreux témoignages sur les forums et les sites en attestent. Quel que soit le cas de figure, ce qui tisse la relation entre les protagonistes est documenté par des photographies ou de brèves vidéos rendant compte de l'instant vécu dans le réel ou en ligne. Ces images diffusent et témoignent, plus qu'elles n'authentifient, ce qui est défini comme l'objet ciblé d'un partage d'expériences ou d'informations. Par nature, le partage peut s'affranchir de toute objectivité et ces images, ne portant pas l'empreinte du réel comme celles de la photographie analogique, échappent au critère de véracité. Le virtuel n'a pas d'autres exigences que les lois de la vitesse, du volume et de la viralité et les images numériques leur sont assujetties.

Dès lors, pour ces artistes, les images numériques ne peuvent être uniquement abordées comme des entités que l'on s'approprie, collecte, assemble ; elles doivent être comprises comme des composantes instables et surtout comme des vecteurs de données multiples dont certaines ne sont pas visibles. Ainsi, les mobilisent-ils également en faisant ressortir les paramétrages de leur système de contrôle interne dont sont tributaires toutes les modalités d'utilisation et toutes les pratiques.

Parmi les œuvres récentes présentées à la Villa du Parc, *bOmb* est symptomatique de la façon dont EB & MM mettent en œuvre des procédés de manipulation d'images donnant à voir leur dimension cachée.

with a hymnodic feeling of all Troys
 heralding cypressean torches
 racing plumes and banners
 and yet knowing Homer with a step of grace
 To the visiting team of Present
 the home team of Past
 Lyre and tube together joined
 Hark the hotdog soda olive grape
 gala galaxy robed and uniformed
 commissary O the happy stands
 Ethereal root and cheer and boo
 The billioned all-time attendance
 The Zeusian pandemonium
 Hermes racing Owens
 The Spitball of Buddha
 Christ striking out
 Luther stealing third
 Planeterium Death Hosannah Bomb
 Gush the final rose O Spring Bomb
 Come with thy gown of dynamite green
 unmenace Nature's inviolate eye
 Before you the wimpled Past
 behind you the hallooing Future O Bomb
 Bound in the grassy clarion air
 like the fox of the tally-ho
 thy field the universe thy hedge the geo
 Leap Bomb bound Bomb frolic zig and zag
 The stars a swarm of bees in thy binging bag
 Stick angels on your jubilee feet
 wheels of rainlight on your bunky seat
 You are due and behold you are due
 and the heavens are with you
 hosanna incalescent glorious liaison
 BOMB O havoc antiphony molten cleft BOOM
 Bomb mark infinity a sudden furnace
 spread thy multitudinous encompassed Sweep
 set forth awful agenda
 Carrion stars charnel planets carcass elements
 Corpse the universe tee-hee finger-in-the-mouth hop



Les images de *b0mb* se succèdent à l'écran, prises dans une procédure de double assignation. D'un côté, celle d'illustration d'un poème de Gregory Corso lu en voix off, suivant la méthode de traduction du mot à mot transformée ici en mot à image, à partir d'un mot-clé sélectionné dans chaque vers. Et de l'autre et conjointement, via un changement de paradigme, celle d'indexation à ces mots-clés devenant alors des mots de requête soumis à un moteur de recherche. En visionnant cette œuvre, le spectateur est surpris et dérouteré par l'hétérogénéité des images visionnées qui forment le centre du dispositif. Il a du mal à appréhender un flux aussi disparate sur un rythme aussi soutenu. De plus, il est en proie à une désynchronisation des compétences interprétatives, entre l'écoute en langue anglaise, la lecture des sous-titres en français, la saisie globale des images et leurs rapports au texte. Tout n'est que bribes. Sans doute, est-ce dû à l'usage du mot-clé qui, dans ses deux acceptions, s'avère l'objet d'un compromis. L'une rive l'appariement illustratif sur le sens du mot seul et l'autre convoque des images ciblées, cryptées qui n'ont pas forcément de lien avec la logique discursive du texte. Le spectateur se trouve confronté à un exercice mental où s'entrecroisent, se superposent et s'entrechoquent - boum ! - le champ lexical et sémantique de la poésie, ses figures de style et les significations des occurrences imagées de mots.

Les images oscillent donc entre une logique contextuelle du sens du mot et la logique numérique de la fréquence d'usage du mot converti en mot-clé.

Avec *b0mb*, EB & MM couplent la versatilité des images avec la viralité dont elles sont l'objet.



Cette œuvre projetée sur grand écran, au contenu provocant, à la forme saturée exploitant les ressorts du spectaculaire, en fait défie le spectateur. Elle va à l'encontre de toutes ses habitudes d'utilisateur, en faisant fi des règles de la communication qui stipulent une organisation visuelle hiérarchisée, des contenus catégorisés, des mots-clés simples et peu nombreux, afin de limiter la charge mentale de l'internaute et garantir l'optimisation ergonomique de l'interface. Avec elle, les artistes prennent le contre-pied du processus d'efficacité des systèmes d'exploitation policés. Ils inventent un scénario de tension au sein des données dans lequel les deux faces du dispositif numérique conjointement activées se trouvent en porte-à-faux et dévoilées : la face des données visibles de l'image et celle cachée de ses métadonnées qui décident de leur apparition.



Ce qu'EB & MM mettent en évidence semble moins la polysémie inhérente à toute image que **l'identité disruptive* de l'image numérique que l'utilisateur tend à réduire à ses seules données visuelles, leur usage qui occulte le pouvoir et la puissance opérationnelle des données textuelles qui gouvernent le système.**

*Note distrayante - cf. Cnrtl - Livrée disruptive : livrée très colorée de divers poissons et papillons, mais dont les bandes et les taches induisent en erreur les prédateurs quant à la position réelle du corps, ou tout au moins des organes vitaux.

Les images de *b0mb* sont des images préexistantes à l'œuvre, qu'EB & MM ne modifient pas, ne s'approprient pas au sens classique du terme, qu'ils laissent en quelque sorte advenir, tout autant que disparaître, au gré des algorithmes. Elles n'apparaissent jamais

sélectionnées exactement pour elles-mêmes, mais parce que ce qui les décrit satisfait le critère demandé. **Chacune d'elles, au moment où elle est vue, peut être lue comme exemplifiant ce que l'on est tenté de nommer la trahison des images numériques, au sens où elles rendent obsolètes les représentations cognitives liées aux images matérielles.** ³

La trahison des images de *b0mb* est donc éloignée de *La trahison des images*⁴ de la Peinture selon René Magritte mais, par ailleurs, elle en est proche, dans le recours à l'arbitraire qu'il introduisait et dans son « questionnement sur le statut des images et des mots et leur correspondance avec les objets qu'ils représentent » ⁵.

Dans l'échange d'informations textuelles et visuelles que constitue une requête sur un moteur de recherche, peuvent être admises des approximations en regard de la réponse attendue, mais ce qui est acceptable sur le plan signifiant, celui des contenus de l'image, peut ne pas l'être visuellement. Avec *b0mb*, le spectateur constate ces dérives au cœur du corpus des images de la requête. Les images numériques de *b0mb* reconduisent l'écueil interprétatif de la confrontation de la dimension sémantique des images et des mots.



Le codage par le langage de la dernière couche de données⁶ des images numériques est l'enjeu de *bOmb* et il est aussi celui de *A Truly Shared Love*.

A Truly Shared Love est un film en forme de bande annonce, qui présente un jeune couple amoureux, un homme et une femme, chez eux, dans divers moments de leur quotidien. Le film est construit sur un protocole qui associe chaque image à un commentaire en voix off. Ce commentaire se limite à la description, sous forme d'énumération, de données formelles, figuratives, spatiales, d'actions et de situations visibles à l'écran. Suite de mots synchrones avec les images qui peut glisser, parfois, vers un sens figuré, voire une théorisation, comme par exemple, décantation, diffusion, déplacement, reconfiguration, etc. Ce qui est dit se superpose avec ce qui est donné à voir et agit sur le spectateur comme une dictée visuelle. Il vérifie autant ce qu'il voit, qu'il visualise ce qu'il entend. Les différences qu'il constate, entre le choix et l'ordre des éléments que décrit la voix off et ceux qu'il retient, le conduisent à s'interroger sur son propre mode d'appréhension perceptif, sur ses ressorts et, de même, sur ceux de cette littéralité voulue par les artistes.

Or, dans ce film, si les mots ont pour vocation première une portée descriptive, derrière elle se cache une finalité différente. Par delà les apparences de congruence parfaitement sauvegardées, le rapport entre les mots et les images a été profondément modifié. Le jeu de redondance qui finit par s'imposer n'est que la conséquence de leur dissociation en univers de significations autonomes. En effet, loin d'une simple adresse au spectateur, les mots vont décider du référencement des images du film sur la banque de données Shutterstock et être les agents de leur monétisation.

Les spectateurs dans l'espace institutionnel de la projection du film ne constituent qu'une partie de l'audience auquel ce film est destiné. Le public potentiel est celui des internautes. Le film se tient à la croisée de divers champs de création des images. Sa forme cinématographique laisse entendre qu'un synopsis a été rédigé à partir duquel, voire conjointement auquel, ont été conçues les images qui, à l'inverse de celles de l'œuvre *bOmb*, ont, seulement ensuite, été traduites en mots-clés.

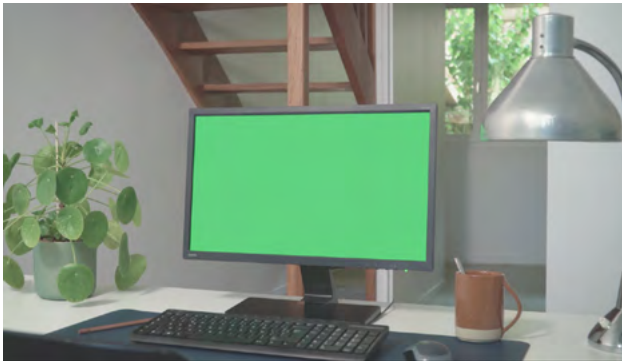
Dans ces œuvres, EB & MM ont recours à des procédures en miroir qui, en quelque sorte, prennent en étau les images les engageant tantôt visuellement comme des structures narratives et tantôt structurellement comme des métadonnées invisibles.



Si les images de *bOmb* restent prises dans des narrations éclatées, celles de *A Truly Shared Love* s'enchaînent sur un mode expressément discursif.

Ce film découpé en séquences de durée assez courte et assez régulière – format destiné à leur acceptation sur Shutterstock – se lit comme une succession d'images scéniques, au sens à la fois pictural, puisque traitées comme des tableaux très composés, et théâtral, puisqu'elles se présentent comme une suite de saynètes en intérieur. Ces espaces de représentation clos sont des fragments d'un espace architectural blanc, s'avérant être le lieu de vie et de travail du couple. Les mouvements de caméra, de travellings divers en zooms, en dé-zooms, rotations et basculements font progressivement évoluer le regard de la simulation d'une perception spatiale à la visualisation de la forme filmique elle-même.

Cette dynamique spatiale interne aux images est un des outils de la rhétorique visuelle de l'œuvre.



De même, des mouvements de caméra lents, divers plans fixes et parfois l'utilisation du ralenti conservent le regard du spectateur centré dans l'image lui permettant d'observer de nombreux détails. Ceux-ci sont distribués savamment, tels des indices, de façon à organiser au sein de chaque image, et/ou de l'une à l'autre, des renvois qui vont générer des effets d'emboîtement d'espaces. Tout au long du film, le regard est guidé par ces renvois entre le rectangle de la fenêtre et celui de l'écran d'ordinateur, entre l'image d'une portion d'espace filmée et sa mise en abyme avec celle de son contre-champ dans un reflet, ou encore, entre le papier peint posé sur le mur derrière l'espace de projection et celui visible dans une scène du film. Les artistes exploitent les propriétés plastiques de l'espace architectural orthonormé privilégiant certains angles de vue afin de composer des images où s'imbriquent des éléments du réel, du représenté et du virtuel.

La dimension narrative des images s'appuie donc autant sur leurs contenus explicites que sur leur configuration spatiale, mobilisant des images mentales de dédoublement, d'analogie, de comparaison, telles des figures de rhétorique.⁷ Ainsi, dans une volonté de rendre compte du jour numérique⁸ qui altère le rythme biologique et décide du mode de vie contemporain, EB & MM montrent, par exemple, l'homme dormant sur le canapé à côté de la femme assise à son ordinateur. La signification de cette scène va être amplifiée par le point de vue zénithal choisi pour la caméra. En intervertissant l'horizontale et la verticale, tout l'espace bascule en état d'apesanteur dans une perte de repères très suggestive pour le regardeur.



De même, le noir et le blanc sont exploités comme un balisage spatio-temporel, sous forme de vues diurnes et nocturnes de l'espace réel, d'écrans allumés et d'écrans éteints de l'espace virtuel, de fonds d'images alternés, ponctuation aidant à l'ordonnement discursif. En contrepoint de ce duo, le vert domine une gamme de couleurs très réduite : la caméra zoome progressivement sur un écran de couleur verte, faisant fuir l'espace perspectif de la pièce où il se trouve vers les bords de l'image jusqu'à sa complète disparition et, au moment même où les deux écrans fusionnent, le vert envahit tout. La lumière verte inonde alors l'espace de la salle de la projection et les spectateurs peuvent apprécier, en l'éprouvant physiquement, la symétrie de situation avec le plan de la jeune femme aux yeux réfléchissant le vert de son écran allumé. **Par cette expérience sensible les images s'ancrent dans le réel et l'analogie introduit la réflexivité.**

La couleur verte, quant à elle, a sans doute été choisie en référence à sa fonction d'incrustation et les artistes l'utilisent comme un motif optique. Sans doute, aussi, parce qu'en elle s'agrègent des données strictement visuelles, de qualité de tons, de matière, de texture, d'intensité lumineuse et des significations qui leur sont très diversement corrélées, introduisant tout aussi bien des idées de nature, d'écologie, que leurs contraires. En elle s'articulent des paradoxes interprétatifs vérifiant l'étendue de sa force symbolique, aussi apaisante qu'irradiante selon les contextes de référence.



L'expérience sensible d'immersion dans le vert, décrite plus haut, tient aux conditions de présentation de l'œuvre définies par les artistes.⁹ A une échelle moindre, en chambre et sur écran, le phénomène passerait inaperçu ou du moins serait assimilé à ceux, quotidiens, de la pratique numérique. **Or, pour EB & MM l'œuvre a lieu¹⁰ sous la forme de l'installation et perdure sous celle de sa diffusion en ligne. Ces deux modes d'existence pouvant être concomitants, le contexte de l'exposition s'entend dès lors comme un des contextes d'usage de ses images.**

Les artistes déclarent être curieux des appropriations utilitaires auxquelles leurs images en ligne seront sujettes¹¹, appropriations créant des ramifications signifiantes imprévisibles.

Si dans le cas de l'installation, les images supportent l'œuvre visuellement et physiquement, dans l'autre, elles sont disséminées pour et selon les besoins des acquéreurs à des fins sans commune mesure. L'œuvre n'est plus visible en soi mais cesse-t-elle d'exister pour autant ?

En toute pertinence avec le régime des images numériques, les artistes semblent l'avoir pensée en instance, en extension, susceptible d'assimiler de manière plus ou moins lâche les avatars que ses images endosseraient compte tenu de leur connectivité. Plus les images extraites de l'œuvre sont utilisées et plus celle-ci se reconfigure sans se départir pour autant de son intégrité. La définition conceptuelle¹² dont les artistes l'ont dotée, agit comme une force centripète par laquelle toutes les images conservent un lien avec leur occurrence initiale et restent fédérées entre elles, quels que soient leur usage et leur mode de diffusion, quelle que soit leur apparence. Elle est le pendant notionnel de leur identification

numérique par les métadonnées qui renseignent leurs propriétés, et parfois même l'historique de leurs utilisations rendant lisible leur filiation.

Exposée au flux centrifuge des transformations externalisées de ses images, l'œuvre évolue, maintenue par une double structure, celle de l'architecture en couches des données numériques et celle en résille des liens orientés par la démarche artistique, toutes deux aussi fondamentales qu'invisibles.

Se joue ici la différenciation entre les images de l'œuvre et celles ne relevant pas de l'art, et mieux encore, entre les images principales de l'installation et celles de leur version segmentée en ligne ou celles générées à partir de ces dernières.



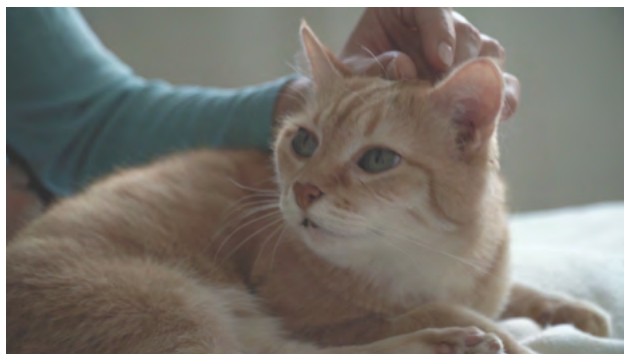
Le rapport d'ajustement perpétuel entre l'œuvre et ses images, mis en exergue par la démarche d'EB & MM, est la version numérique du rapport existant au cœur de toute œuvre d'art ; ce rapport essentiel est précisément l'objet des *Ecrits in situ* édités en lien avec la programmation de la Villa du Parc.¹³

En exportant les images vers les territoires de la marchandisation numérique EB & MM exposent l'œuvre aux limites de sa propre définition.

Des limites synonymes de celles de l'art et du non-art, déjà explorées sur d'autres supports par les artistes des dernières décennies. Mais si le non-art a été jusqu'à présent assimilé à la vie, le champ du vécu et des perceptions ordinaires aujourd'hui s'est hybridé comme les œuvres d'EB & MM en témoignent. Suite au long processus de décloisonnement entrepris notamment par les avant-gardes du vingtième siècle, l'art est devenu la vie au lieu de la reproduire et il est à présent confronté à cette situation inédite, où la vie est elle-même mise en scène, comme le prouve la multitude de vues postées, émanant de la sphère privée.

« Cette pratique d'auto-documentation est devenue une pratique de masse »¹⁴ et elle renvoie, selon Boris Groys, aux procédures de l'art contemporain quand « il se met à produire et documenter, par des moyens artistiques, la vie elle-même en tant qu'activité pure »¹⁵

Mais les internautes producteurs de telles images se préoccupent avant tout de l'efficacité de leur message visuel et, plus précisément, des ressorts des fonctions dites expressives - transmettre des émotions - et phatiques - instaurer et maintenir le contact - théorisées dans le champ la communication. De leurs images enregistrées sur Shutterstock se déduit une esthétique consensuelle qui privilégie une sensibilité addictive à l'immédiateté de la réception, guidée par un jeu d'identification de détails notoires, éminemment narratifs. Dans les images du film devenues clips, que les artistes ont adossées aux exigences de la banque de données, ce rôle du détail - déjà mentionné par ailleurs - est vérifiable au travers des choix spécifiques des objets, de la décoration, des couleurs qui, loin de tout pittoresque, sont au final les attributs de modèles référencés.



De ces modèles, indexant les images de stock à leur usage en ligne, via la description textuelle de leur contenu ou le paramétrage de leurs caractéristiques visuelles, se déduit une typologie formelle d'une nature bien différente de celle des modèles du design qui pourtant, eux aussi, répondent à une méthode de différenciation de leur contenu en mettant en œuvre « une stratégie de réduction visuelle à des formes typiques », simplifiées, comme Jacques Rancière l'écrit dans le chapitre « la surface du design ».¹⁶

EB & MM vont synthétiser ces deux processus, opérant cette réduction afin d'obtenir des images d'une facture différente, bivalentes - images-clés de cette œuvre - pouvant tout aussi bien être perçues comme stylisées, distancées, artistiques que banales. Leur ambiguïté est statutaire.

Le montage sonore du film introduit une bande musicale répétitive au tempo lent, faisant écho au ralenti de certaines séquences, berçant le spectateur. Les artistes n'ont jamais recours au son direct. Par ce choix, ils soulignent la suprématie du visuel au sein du quotidien et ils l'expriment en valorisant systématiquement les regards et la gestuelle des protagonistes, gestuelle d'un ordinaire connecté ayant intégré la présence des caméras. L'argument rejoint celui, déjà ancien, développé par Botho Strauss¹⁷ dans *Théorie de la menace* évoquant des individus vivant comme s'ils étaient, ou avaient le sentiment d'être, en permanence regardés, projetés dans une image d'eux-mêmes à laquelle ils participent et qui les absorbe sans qu'ils la maîtrisent vraiment, sujets à une représentation sans répit.

Les images en ligne sont définies par la nature même des expériences sensibles qu'elles diffusent qui, toutes, ont trait à un vécu directement indexé au représenté.

Les images de ce film sont celles d'échanges performés, copiant ceux visibles sur les réseaux sociaux, dont la visée est moins l'échange que l'image de l'échange lui-même.



Les images du réel ne sont pas le réel, pas plus que les images d'une œuvre ne sont l'œuvre¹⁸, ce propos est tenu en référence à l'expérience sensible et directe de l'écart instauré par toute représentation. EB & MM reconduisent cette expérience de la présence en décidant l'installation comme première forme d'apparition de l'œuvre. En elle, se fonde le regard de distinction permettant d'apprécier les différences entre les diverses occurrences des images de l'œuvre.

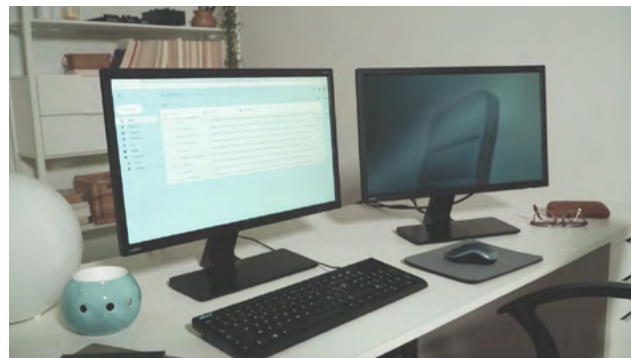
Le regard de distinction, s'exerçant en présence des œuvres, a pour contexte de lecture le champ de l'art. Depuis ce contexte, par définition documenté, historicisé, le regard de distinction peut mettre en perspective les images de l'œuvre et l'apprécier dans son intégrité, au travers de tous ses composants et toutes ses occurrences, même s'il est incapable de la cerner pour autant.

Dans les contextes de lecture en ligne, les images sont isolées en clip, dissociées les unes des autres ; elles se transforment selon leur destination utilitaire, la plus répertoriée étant celle de plan en insert¹⁹. L'image de l'œuvre devient alors un élément de liaison ou un faire valoir, les critères de lecture de l'utilisateur ne retenant que les attributs par lesquels elle est entrée sur le marché numérique. Elle s'aligne sur les impératifs technologiques, et les signes discriminés de son appartenance à l'œuvre sont moins prégnants visuellement. Toutefois, ils peuvent resurgir si des intentions de lecture échappant aux conditions prédéfinies de la plateforme les convoquent. Selon Boris Groys, toutes les images modifiées peuvent être lues comme « des originaux », ce statut leur étant octroyé « par le changement de logiciel et de support de diffusion²⁰ » de leurs nouveaux usages.

S'opposent une lecture séquentielle prenant en compte l'œuvre comme référentiel, et une lecture de l'instant donné, de réinitialisation constante rivée à l'utilisation des images. Deux approches paradoxales que l'œuvre de nature hybride oblige à concilier et à penser par-delà l'alternative.

En effet, indexées aux critères de popularité en ligne, les images de *A Truly Shared Love*, comme

le titre y fait allusion, vont véhiculer des représentations répondant à des besoins de communication et d'échange et, leur étant étroitement corrélés, des émotions liées à des désirs d'identification, de valorisation, de fiction, d'évasion innervant les pratiques dominantes sur les réseaux sociaux. Elles vont les importer dans le champ de l'art où elles sont en transit, leur donnant ainsi une lisibilité par contraste contextuel, avant de rejoindre d'autres circuits marchands les offrant à des regards divergents.



A Truly Shared Love est une œuvre dont les images sont des transfuges du monde l'art, et inversement, au gré des contextes d'indexation de leur production. Elles sont selon les contextes intentionnels de lecture, des images formatées de bande annonce, des images génériques des banques de données, des images analogiques instruisant des métaphores, ou encore, des images d'échanges performés et, à ce titre, des méta-images de pratiques des usagers du numérique, elles-mêmes scénographiées, chorégraphiées, designées, donc des méta-images de méta-images²¹.

Les images de *A Truly Shared Love* sont spéculaires au sens où elles reflètent les modalités et les enjeux des pratiques numériques. Par elles et en elles, EB & MM construisent la figure de l'artiste utilisateur producteur²² en ligne dont les transactions des données et des images se perdent et se confondent dans le volume des échanges sur le web.

Les démarches des artistes iconographes de la génération précédente associaient et agençaient des images trouvées sur des supports et dans

des contextes très divers, en une œuvre révélant leur potentiel signifiant et leurs accointances invisibles. Ces artistes s'intéressaient « au langage des images entre elles plutôt qu'à un langage sur l'image qui la figerait dans un rôle purement syntaxique. »²³

Aujourd'hui, l'outil numérique oblige les artistes à prendre en compte la nouvelle identité de l'image et les deux œuvres étudiées précédemment le montrent, au travers du jeu de priorité mettant en évidence soit les données visuelles, les images supportant visuellement l'œuvre, soit les données textuelles, les occurrences imagées produites par les moteurs de recherche à partir d'elles ; soit chaque image comme un cas particulier ou, en regard, une multitude de réponses visuelles. L'échelle de lecture de l'œuvre dès lors est celle de l'image comme point de conversion, voire d'inversion, des regards portés sur l'œuvre.

Les artistes du Post-Internet ont été confrontés à l'entité individuée de l'image numérique, à la fois levier de l'unité syntaxique de l'œuvre et levier de son inter-connectivité et de sa diffusion. Les lois des systèmes d'exploitation et du Big data ont conféré à l'image un **nouveau statut d'autorité**, reconduisant différemment le conflit entre lisibilité et visibilité en trouvant, dans l'interchangeabilité admise des intentions interprétatives, des modalités détournées.

MJML

Limargue mars 2019

Pour tous les visuels de *b0mb* et *A Truly Shared Love*, captures d'écran, crédit Emilie Brout & Maxime Marion

Vues de l'exposition *You should only have eyes for me* crédit Aurélien Mole