



vues de rue

guillaume ertaud

LAUA-ENSA NANTES

péri : ville invisible ?

Enjeux et outils

d'un urbanisme descriptif

Programme de recherche PUCA

"du péri urbain à l'urbain"

2012-2014

récit visuel d'une commune de l'agglomération nantaise
à partir d'images géolocalisées destinées à l'orientation spatiale,
par un de ses habitants.

séries **en flâneur** et **1 clic avant la ville**

vues de rue



photogrammes extraits de "Alice dans les villes", Wim Wenders, 1974

en flâneur

Cet ensemble est une synthèse des impressions-écrans réalisées à partir de navigations dans les rues de Rezé au travers du dispositif Google Street View.

Un tableau synoptique regroupant toutes les impressions-écrans est joint à cet ensemble.



© 2013 Google

RUE
de la Gare







©2009 Google

©2009 Google

















© 2014 Google























SNCF

Large blue graffiti tag on the side of the small building.

Small graffiti tag on the base of the hedge.

Small graffiti tag on the base of the hedge.



4468
PRESENTE
SUSA

PAYSAIRS

© 2011 Google

© 2011 Google

© 2011 Google



DOCKERS
en COLÈRE



Public notices on a utility box:

- ZENZILE**
- PATRIE**
- MEN 08 OCT**
- 2 et 3 août**
- DANSEZ**

Garbit
C'est bon comme la-bas!
Garbit D'été







ZOO
Le Boissière du Doré
route de Cholet sortie Vallée

LOUER C'EST
BETEX LAURE

Fit' Training

Training



LES PRIX LES PLUS BAS C'EST ICI !
ATLANTIS PARIS GRANDPRIX
E. LECLERC

BOULEVARD
BOULEVARD
BOULEVARD

















RUE
GERMAINE BICHIER
1904 - 1909
SCULPTEUR FRANÇAIS



ART & FENETRES



GLACIER

CLINIQUE VÉTÉRAIRE

STOP

© 2014 Google

© 2014 Google

© 2014 Google







© 2011 Google

© 2011 Google



1 clic avant la ville

La ville de Rezé par ses bords, un clic de souris avant.

Cette série est une transposition à l'écran, et relocalisée, de « 6 mètres avant Paris » du photographe Eustache Kossakowski réalisé en 1971.

En 2009, Julien Donada a repris le protocole établi par E. Kossakowski et cela a donné lieu à au film « 6 mètres avant Paris, un film photographié », 5 minutes, DV Cam, 2009.









© 2014 Google - Date de la prise de vue: 10/03/2012

[Signaler un problème](#)



























© 2014 Google - Date de la prise de vue : juillet 2005

Signaler un problème





Vues de rue

Le développement qui suit se propose de décrire les intentions et le contexte de production des images impression-écran prenant pour terrain la ville de Rezé, située en première couronne de l'agglomération nantaise. Ce propos ne revient pas sur le volume d'image et n'en constitue pas un commentaire. Il cherche plutôt à délimiter les contours d'une pratique de l'image exercée depuis une interface publique d'orientation spatiale produite par Google. Au total, une bonne centaine d'images a été produite : une sélection d'une quarantaine a été rassemblée sous la forme d'un récit visuel ; un tableau synoptique classe par objet l'intégralité des images produites ; enfin un recueil de vingt images regroupe une série dédiée aux entrées de ville.

Prémices

L'ensemble constitué à l'occasion de cette recherche s'inscrit dans un contexte de veille sur l'imagibilité de l'urbain. Différentes occurrences ont ponctué cette attention à la représentation de l'urbain produite dans le champ de la photographie contemporaine. En 2008, dans le cadre de la recherche « Formes périurbaines, gouvernement territorial et logiques d'acteurs dans la région nantaise »¹ un corpus de travaux de photographes a été constitué. Par ailleurs, depuis 2007, la revue *Lieux Communs, les cahiers du LAUA* s'empare de cette attention en ouvrant ses pages à des contributions photographiques; une exposition, rassemblant les six contributions visuelles publiées, s'est tenue en novembre 2013 à l'école nationale supérieure d'architecture de Nantes.

Ce travail de veille a permis de faire le constat d'une montée en puissance d'une iconographie touchant à l'urbain et développée depuis l'Internet. C'est par le biais de la littérature que me sont parvenus les premiers signes de cet intérêt pour une iconographie générée par le web et plus spécifiquement via les images géolocalisées. Le travail de Cécile Portier, dont le projet littéraire est centré sur les traces que nous laissons sur les réseaux comme autant de leviers à la fiction, s'est

1. Rapport de recherche « Formes périurbaines, gouvernement territorial et logiques d'acteurs dans la région Nantaise », LAUA/DREAL Pays de la Loire, 2008. En ligne, disponible sur <http://www.pays-de-la-loire.developpement-durable.gouv.fr/formes-periurbaines-gouvernement-a565.html>

saisi à différentes reprises de la visualisation de rues de Paris via le dispositif Street View associé au service de cartographie Google Maps². Cécile Portier collabore régulièrement avec l'écrivain Pierre Ménard qui lui aussi développe un travail de fiction dont l'urbain, déployé sur la toile, constitue un axe structurant. Pierre Minard, qui pratique par ailleurs la photographie comme un objet littéraire, a créé un groupe Facebook « Le tour du jour en 80 mondes »³ (en référence au livre de Julio Cortázar) dédié à l'usage artistique de l'iconographie Street View, autour duquel gravitent de nombreux photographes s'emparant du dispositif à des fins expressives. Parmi les différents travaux qui se saisissent de cette iconographie, notons le travail mené par Olivier Hodasava depuis 2010 et qui alimente le blog *Dreamlands*⁴, carnet de voyage dans le monde immatériel de Street View. Enfin parmi les travaux artistiques puisant dans cet outil la matière visuelle de nouvelles images, les photographies réalisées par Jon Rafman d'une part, et celles de Doug Rickard d'autre part, ont bénéficié d'expositions et de publications les situant clairement dans le champ de la photographie contemporaine.

L'observation de ces différents travaux développés au contact du dispositif Street View est entrée en résonance avec une imprégnation progressive de ce qui peut être nommé comme une *culture web*, développée au croisement du professionnel et du privé depuis le début des années 2000 et dont l'image photographique en constitue le fil rouge (rédactions de chroniques photo pour les webzines *Chronicart* et *Photofiles*, blog personnel *lalettrephoto*, édition d'images multimédia au Service des Editions de la BnF). Parmi les différentes formes photographiques observées depuis cette activité web, la majeure partie de ces formes relève d'une transposition sur écran de travaux ayant leur existence propre (exposition, publication, etc.). L'utilisation de l'iconographie Street View à finalité expressive renverse ce schéma, l'écran est à la fois lieu de matérialisation et de monstration; il n'est pas surprenant d'observer que les web-artistes sont ceux qui se sont emparé le plus rapidement de l'iconographie Street View, et parmi les écrivains mentionnés plus haut, leur lien à l'édition numérique est avéré. L'idée d'expérimenter l'image au travers du médium qui la déploie relève certes d'une grande commodité (cohérence du support) mais surtout tient dans la nécessité d'y exercer un regard critique : par la pratique de l'image, produire un propos sur l'outil utilisé.

Une observation distanciée des lieux proches

Le dispositif Street View, aussi fascinant qu'il puisse être dans sa promesse d'un dévoilement total des rues de nos villes, suppose, pour le pratiquer, de lui soumettre des requêtes : adossé à un outil cartographique, c'est à l'orientation spatiale qu'il est d'abord dédié. Le détourner de sa fonc-

2. Voir plus particulièrement le projet *Traque Traces* réalisé dans le cadre d'un atelier d'écriture en 2010-2011, en ligne, disponible sur : <http://www.petiteracine.net/traquetraces/node/137>

3. Le fonctionnement de Facebook ne permet pas un affichage public de l'activité de ce groupe, un site dédié en reprend le contenu : <http://letourdujour.tumblr.com/>

4. <http://www.dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr>. Voir aussi <http://remue.net/spip.php?article6197>. Les éditions Inculce ont fait paraître tout récemment un ouvrage de O. Hodasava, *Eclats d'Amérique. Chronique d'un voyage virtuel* (mars 2014)..

tion initiale pour y pratiquer la fabrication d'images suppose de constituer un axe structurant, et c'est celui des espaces pratiqués au quotidien que j'ai retenu, en complément à une pratique photographique occasionnelle dédiée à ces mêmes espaces.

L'idée qui préside à cette exploration tient dans le constat d'une connaissance morcelée d'un lieu de vie (indexé à un territoire administratif) et dans la tentative d'exprimer cette condition – le morcellement – en réalisant un récit visuel à partir d'un avatar du territoire concerné accessible via les réseaux globalisés, et ceci en tirant parti du paradoxe d'une observation distancée de lieux proches. Il s'agirait donc de débusquer, aux détours de Street View, quelques formes permettant de tisser des liens entre des espaces vécus comme séparés les uns des autres; d'explorer l'environnement proche du lieu de vie, quand, au quotidien, c'est celui qui me relie à la ville centre que je pratique. Mon expérience quotidienne de la ville se situe entre deux pôles, celui de l'activité professionnelle situé dans la ville centre et celui du lieu de résidence situé dans une ville suburbaine. L'expérience du lieu de résidence est très liée aux activités qui se tissent via la vie du foyer, essentiellement liée au milieu scolaire et aux besoins matériels. La ville centre est celle des activités professionnelles mais aussi celle des activités de loisirs, culturelles. La connaissance de mon lieu de résidence est très fragmentée, d'autant que cette ville, initialement structurée par grappes, n'a pas un tissu très lisible *a priori*. Je m'y déplace essentiellement en voiture, alors que le vélo est majoritairement utilisé pour pratiquer la ville centre. Partant de ce constat d'une pratique différenciée et fortement liée à la mobilité, le dispositif StreetView m'a semblé constituer un contrepoint intéressant du fait de sa nature – une captation photographique à l'aide d'une voiture – et de sa capacité à traiter de manière indifférenciée les espaces qu'il représente.

À cela s'ajoute le questionnement relatif à la mise en image d'un lieu, au regard d'une couverture photographique systématisée du territoire par une grande entreprise de l'information, et de l'intérêt que représente cette couverture quand il s'agit d'explorer des espaces perçus comme « sous-visibles ». Ce type d'espace, si tant est qu'il puisse être défini, bénéficie d'un intérêt marqué dans le champ de la création photographique depuis quelques décennies⁵. Le déficit de visibilité ne semble pas dans ce champ constituer un obstacle mais bien offrir les conditions d'une pratique de l'image à la périphérie de l'imagibilité urbaine, qui suppose d'en délaissier les codes déjà bien établis⁶. La fabrication d'images à partir de Street View entend se glisser dans les pas de ce quasi genre photographique, d'en adopter les codes – le format des impressions-écrans est proche de celui des photographies réalisée à la chambre photographique de moyen format dont le rapport hauteur/largeur est de 1,25 – , tout en le confrontant à un dispositif de mise en image de l'espace détourné de ses usages premiers, et fortement marqué par une texture d'image de

5. Jean-Christophe Bardot & Laurent Devisme, « Une autre vision de la périphérie », *Métropolitiques*, le 19 juin 2013, [en ligne] disponible sur <http://www.metropolitiques.eu/Une-autre-vision-de-la-peripherie.html>.

6. « Maints artistes de la période deviennent ainsi ce que Nancy Foote appellera en 1976 des "anti-photographes", usant du médium en abondance mais de façon purement instrumentale, produisant des enregistrements réduits à leur seule valeur indicelle et ostensiblement non professionnel.[...] Précurseur de cette attitude, Ed Ruscha publie dès 1963 une série d'anti-livres d'art (ou d'anti-livres de photographe) dans lesquelles il regroupe autour d'une thématique elle-même banale – des objets de l'environnement quotidien américain : station-services, immeubles de location, parkings – un nombre donné d'images "sans qualité". » Olivier Lugon, "L'esthétique du document", in Gunther, A. et Poivert, M., *L'art de la photographie*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p.414.

faible qualité. Cette pratique, située volontairement dans le sillage d'auteurs tels Robert Adams, Lee Friedlander, Garry Winnogrand, Lewis Baltz, Gilbert Fastenaekens, Dominique Auerbacher – la liste n'est pas exhaustive – s'intéresse aussi à la réception de travaux photographiques d'auteur et à la capacité du dispositif Street View à en requalifier les modalités.

Réception et subjectivité du point de vue

L'iconographie générée par le dispositif Street View fait l'objet de travaux dans le champ de l'expression plastique, mais aussi littéraire. Certains plasticiens, ne pratiquant pas nécessairement la photographie, et dont les travaux s'emparent régulièrement des images en circulation sur l'Internet, abordent ce flux d'images disponible avec un sens critique marqué. Soit pour en dénoncer de possibles atteintes à l'image de l'humain en situation publique, soit pour en souligner les incongruités qu'il rend visible, ou encore pour en exacerber la sur-modernité. Ces approches ont en commun une mise en forme qui tire profit d'une relative pauvreté formelle des images générées par Street View, et d'une certaine manière c'est le fond qui prime sur la forme.

Parmi ces travaux, le cas de la série « Deux visions », signée de l'artiste Caroline Delieutraz⁷, se distingue par sa nature critique à l'égard d'un photographe bénéficiant d'une certaine renommée publique et faisant autorité en matière de photographie documentaire et artistique : Raymond Depardon. Celui-ci s'est vu confié une importante mission de description de la France contemporaine par le Ministère de la Culture en 2004, travail qui a donné lieu à exposition et à publications. Caroline Delieutraz s'est saisie de cet ensemble pour le confronter à l'iconographie Street View en collectant, au travers de cette interface, des impressions-écrans des lieux photographiés par Depardon. Quelle que soit la portée de cette confrontation, l'image produite par un auteur adossé à une posture installée est confrontée à une image produite par un dispositif à l'économie diamétralement opposée. Cette confrontation met en tension deux représentations de nature différentes d'un même lieu, il en ressort une requalification de la réception du travail photographique d'auteur, sa subjectivité habituellement considérée comme une clé de lecture de l'espace, se trouve ici relativisée face à l'objectivité mécanique du dispositif Street View.

Sur un autre pan de la réception de travaux photographiques touchant aux territoires, citons cette illustration extraite d'un magazine se faisant l'écho d'une exposition des photographies de John Davies aux Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles (été 2013). La lecture des images de Davis par deux personnages convoque l'iconographie de Street View comme référence opposée à l'artiste, et accessible à tous. Cet élément, aussi anecdotique qu'il soit, pointe

7. <http://deuxvisions.net> (consulté le 25 mars 2014).

bien les références visuelles en circulation lorsqu'il s'agit de qualifier des images dédiées à des espaces de faible imagibilité, qui plus est lorsqu'elles portent une signature qui les placent sous le régime de l'auteur.

John Davies



- J'avais fait du Google Street View et c'est vrai que ça ressemble...



- Mais non, là il y a l'artiste : regarde-moi ça, c'est pas beau une autoroute sans voiture ?



- C'est pas frappant ces footballeurs au bas de centrales nucléaires ?



- On ressent vraiment toute la décrépitude de ces paysages urbains...

Kibлинд. *Culture visuelle et vision culturelle*, n° 46 automne, 2013, p.17

La photographie en mode information

L'image-flux qui constitue Street View est déterminée par son environnement de production. Maillon déterminant d'un système d'aide à l'orientation, elle se déploie sur le mode de la donnée informatique. Produite, et restituée, en complément d'une géolocalisation, son rôle est de fournir une information visuelle dont les références – photographiques – sont communément admises ; la dimension informationnelle de la photographie, liée à sa nature indicielle, est l'usage dominant. Loin de considérer cette acception comme un sous-produit culturel – ou plus exactement, pour cette raison même – l'art du XX^e siècle témoigne d'utilisations de l'image photographique pour sa valeur d'image appliquée. Parmi les travaux qui se sont engagés dans cette voie, ceux d'Ed Ruscha sont exemplaires. Selon Erik Verhagen⁸, la photographie conceptuelle, à laquelle il rattache l'œuvre de Ruscha, est fortement liée à l'*information*, en tant qu'elle oriente l'usage du médium vers une appréhension dégagée de toute considération artistique. L'utilisation de la photographie est pour Ruscha un moyen de se débarrasser de toute tentative subjective, et son usage doit pour lui se cantonner à transmettre de l'information. Verhagen aborde par ailleurs la notion d'indexation pour qualifier l'usage de la photographie par Ruscha mais aussi Bernd et Hilla Bescher, celle-ci ayant pour tâche de mettre en registre une réalité préexistante. Margit Rowell,

8. Erik Verhagen, « La photographie conceptuelle », *Études photographiques* n° 22, septembre 2008, [En ligne], mis en ligne le 31 août 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/1008>.

quant à elle caractérise les livres que Ruscha réalisa à partir de photographies par la notion de registre : « Ruscha a toujours conçu ses livres comme des registres sur lesquels sont consignés, décrits et classés des faits ou des événements... »⁹. Les notions d'*information*, d'*indexation* et de *registre*, appliqués ici à une pratique photographique artistique, convergent vers un usage du médium fortement désincarné et inexpressif, qui n'est pas sans lien avec celui qui est mis en œuvre dans Street View. L'utilisation de l'iconographie produite par Street View par des artistes depuis quelques années (voir document en annexe) dénote d'un intérêt fort pour une mise en image du monde sous condition d'information. Le détournement et le réemploi d'une iconographie puisée dans un système d'information globalisé, et dont elle porte indéniablement la marque, suggère une expressivité propre au dispositif en capacité à traiter de nombreuses questions qui traversent nos environnements informationnels.

Impression-écran : post-photographie ?

Produire des images à partir d'un dispositif de visualisation de l'espace en mode quasi immersif appelle quelques précisions sur les modalités de réalisation des images. Google Street View propose de visualiser l'espace public par le recours à un montage de neuf photographies géolocalisées et restituées sous la forme d'un assemblage dynamique doté de zones réactives que l'utilisateur peut activer afin de « naviguer ». En l'absence d'action de sa part, les différents signes graphiques qui localisent les zones réactives disparaissent, seul l'assemblage des photographies géolocalisées demeure visible à l'écran composant une image cohérente et s'offrant à l'observation à la manière d'une photographie numérique habituelle. Le dispositif, destiné à l'orientation spatiale, n'a pas été conçu pour produire des images fixes, cadrées et détachées du flux qui les génère. Malgré toutes les fonctionnalités que propose le dispositif, aucune d'entre elles ne permet d'en extraire une vue¹⁰; pour ce faire il faut avoir recours à la fonctionnalité *impression-écran* que propose tout ordinateur doté d'un système d'exploitation courant, et qui, couplée à un logiciel de traitement d'image fixe, permet de figer l'affichage de l'écran.

Méthode utilisée :

1. Accéder au site web <http://maps.google.fr/>
2. Dans la fenêtre de recherche, entrer la requête « Rezé »
3. La commune apparaît sur la carte : ses limites administratives, figurées par un pointillé formé de traits courts redoublés d'un tracé rose pâle placé à l'intérieur du cerne, distinguent la ville du reste de la carte. Au nord, la Loire la sépare de Nantes ; à l'ouest, et au sud-ouest Bouguennais ; au sud, Les Sorinières ; au sud-est, Vertou ; à l'est, Saint-Sébastien. Un plot de

9. Margit Rowell, « Ed Ruscha, photographe », in *Ed Ruscha photographe*, Steidl, Whitney Museum of American Art, Jeu de Paume, 2006, p. 33

10. Mars 2014 : une nouvelle version de Google Maps insère dans son interface des photographies sous forme de vignettes, ce qui tend à orienter la réception du dispositif du côté de la photographie au sens traditionnel.

repérage marqué de la lettre A, est positionné à l'emplacement de l'hôtel de ville.

4 . L'accès au module Street View se fait en manipulant, à l'aide du pointeur de la souris d'ordinateur, un symbole graphique dynamique en forme de personnage jaune stylisé nommé PegMan (dérivé de *clothes peg* en anglais [pince à linge], voir page wikipédia Google Street View¹¹). Lorsqu'il est déplacé sur la carte, un tracé bleu apparaît, indiquant les zones visualisables via ce module.

5. Le personnage est déplacé vaguement au hasard des limites administratives de la ville. Le module Street View s'active. L'évolution au sein du dispositif s'effectue en cliquant sur des zones actives matérialisées par des flèches ; à ce niveau d'exploration s'ajoute trois niveaux de zoom.

6. Après une sélection d'une situation, une pression sur la touche « Impr écran » du clavier duplique l'affichage écran, sitôt reporté sur un document image via Photoshop.

Les images produites pour cette recherche relèvent donc d'un genre particulier, cependant assez proche du registre photographique. Comme les photographies numériques elles sont composées de pixels, elles sont fixes et cadrées, ne sont augmentées d'aucunes fonctions interactives. Elles s'en distinguent par le rapport au réel en ce qu'elles sont réalisées à partir d'images.

La question du cadre est déterminante pour qualifier ce type d'images, on le sait pour les images photographiques, pour autant il est nécessaire d'y revenir. Les images qui composent Street View sont inscrites dans un flux, elles sont produites et restituées par ensembles et conçues pour être balayées du regard, pour être observées dans leur agencement dynamique et permettre un examen visuel détaillé de situations en apparence banales.

Ce dispositif présente des points de comparaison avec les dispositifs de vidéo-surveillance : traitement automatisé de la saisie d'images ; vocabulaire formel réduit (zone de mise au point très étendue qui ne détache aucun plan les uns par rapport aux autres, faible adaptation aux écarts de luminosité, etc.) ; possibilité d'action sur les images via l'interface utilisateur ; contrôle visuel. Cette parenté semble d'autant plus évidente que le déploiement public du dispositif a suscité de nombreux conflits d'usage et de nombreux procès ont opposés des citoyens à Google au nom du respect de la vie privée¹². Il s'en distingue cependant par la très faible actualisation des images (dans la plus grande partie des cas l'iconographie utilisée ici a été produite en 2008). Cet agencement visuel est fortement marqué par sa nature globale où la visualisation est la seule finalité. Intervenir dans ce dispositif pour y prélever des images conduit à opérer une découpe dans un flux visuel à l'aide du cadre, en l'occurrence la fenêtre du navigateur web couplé au logiciel de traitement d'images. L'image-flux, sous l'effet du cadre change de statut (sans pour autant en modifier totalement sa forme). Louis Marin précise le rôle du cadre avec la notion de représentation : « En

11. http://fr.wikipedia.org/wiki/Google_Street_View

12. Voir Melissa Miles, "Vie privée sur Google Street : webcam, street view et transformation de la photographie et de la vie privée en public", in *Drone. L'image automatisée*, Montréal, Kerber Verlag, 2013, p. 174-181.

un mot *parergon* nécessaire, le cadre autonomise l'œuvre dans l'espace visible; il met la représentation en état de présence exclusive ; il donne la juste définition des conditions de la réception visuelle et de la contemplation de la représentation comme telle. [...] le cadre transforme le jeu varié de la diversité sensible, matériau des synthèses perceptives de reconnaissance des choses qui les articulent par différences, en une opposition où la représentation s'identifie comme telle par exclusion du champ du regard de tout autre objet.¹³ » Condition de la représentation, le cadre est aussi un élément par lequel s'exprime l'intention d'une image : « La représentation, dans sa dimension réflexive, se présente à quelqu'un. La présentation représentative est prise dans la structure dialogique d'un destinataire et d'un destinataire, quels qu'ils soient, auxquels le cadre fournira un des lieux privilégiés du "faire savoir", du "faire croire", du "faire sentir", des instructions et des injonctions que le pouvoir de représentation, et en représentation, adresse au spectateur-lecteur.¹⁴ » Le cadrage relève bien d'une intention produisant une orientation. Cadrer, dans un flux d'images¹⁵, initialement conçu comme une aide visuelle à l'orientation spatiale marquée par sa nature immersive, procède du renversement : la découpe réintroduit un point de vue quand le flux, généré par un dispositif de captation mécanique, viserait à s'en passer.

L'image photographique se caractérise par un rapport au réel particulier : pour qu'il y ait photographie, il faut qu'il y ait eu contact avec le réel. La notion de contact renvoie à celle du référent, *a priori* indépassable dans ce type d'image. Qu'en est-il donc de l'image impression-écran qui, pour tout contact avec le réel, s'en remet à un dispositif construit sur une duplication visuelle du réel visible indexée sur une carte ? Le lien au réel tel que Street View l'établit est fonction d'éléments de géolocalisation, les images produites dans ce contexte se réfèrent au réel de cette manière. L'image impression-écran n'a pas de référent direct, elle en hérite via un environnement admis comme valide. Cependant, la réception de cette image ne se faisant pas à partir de rien, celui qui la regarde l'aura rapidement indexé à un savoir constitué, quand bien même il serait approximatif et en fabriquerait une lecture éloignée des intentions initiales. Que ce soit du côté de la production ou de la réception de l'image, la question du référent permet de différencier l'impression-écran de l'image photographique, alors qu'elle en partage de nombreuses caractéristiques. Est-ce de la post-photographie¹⁶ ?

Dès lors, à quel registre d'image indexer l'impression-écran ? Ce type d'image procède, on l'a vu, par extraction à partir d'une duplication visuelle du réel visible. Réaliser des images de cette manière revient à réaliser des images d'images en découpant dans une image-flux. Ce procédé n'est pas sans faire penser aux photogrammes, ces images extraites de films, et parfois source de nouvelles images. Dans le domaine du cinéma, le photogramme est la plus petite unité visuelle

13. Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°24, 1988, p. 63-81.

14. *Idem*

15. Street View est largement assimilé à un dispositif immersif. Censé abolir la distance entre le réel et sa représentation, l'immersif pose comme principe l'abandon de tout cadre structurant la perception visuelle, plongeant l'utilisateur dans un environnement sans bords. La pratique de Street View qui, en général, s'effectue via un terminal informatique connecté, ne suppose pas une immersion totale de la perception visuelle, celle-ci n'est en rien contrainte, elle peut librement se réaliser. A propos de l'assimilation excessive des dispositifs de réalité virtuelle au modèle immersif, voir Babou, Igor, « L'absence de cadre comme utopie des réalités virtuelles », *Champs Visuels* n° 12-13, L'Harmattan, janvier 1999, p. 164-172

16. Le photographe Nicolas Baudouin utilise cette formule pour qualifier son travail : <http://nicolas.baudouin.pagesperso-orange.fr>

d'un film ; détaché du film, il a l'apparence d'une photographie mais reste déterminé par la structure qui l'a généré, notamment dans son rapport au temps. Roland Barthes qualifie le photogramme de citation¹⁷, renvoyant le film à un texte. L'impression-écran comme citation d'un dispositif d'orientation spatiale en *mode image* confère à celui-ci le statut d'un texte ; qui en serait l'auteur ? Cette qualification de l'image-flux situe l'exercice de fabrication d'impression-écran dans le registre de la lecture. Le lecteur est, dans ce cas, dans une position assez similaire à celui de l'utilisateur d'appareils aux fonctions prédéterminées comme le GPS par exemple, qui évolue au travers d'interfaces produites en fonction de certaines modalités. Il peut facilement être assimilé à un opérateur, produisant un certain nombre d'actions en fonction de paramètres et destinées à atteindre un résultat attendu. Pour le cas qui nous concerne, cette position d'opérateur est un point central, en ce qu'elle constitue une position commune à tout utilisateur d'appareillages connectés. Chercher à fabriquer des images dans cette posture, aussi prédéterminée soit-elle, vise aussi à tenter de comprendre comment la réalisation d'images peut se renouveler au contact des interfaces qui façonnent la perception de nos environnements.

En flâneur, sur écran

L'action de recherche dont il est rendu compte ici a la caractéristique de traiter d'un terrain tel qu'il est accessible via un dispositif d'orientation spatiale consultable à distance. Le rapport au lieu s'effectue au travers d'une interface activée depuis un bureau équipé d'un ordinateur connecté au réseau internet. On l'a vu, cette pratique à distance est liée à une pratique du territoire comme lieu de vie. Le rapprochement de ces deux pratiques fait apparaître un rapport au temps et à l'espace qui se différencie dans les deux cas. Dans un cas – celui de la pratique sur écran – le temps est figé, l'image-flux est, à quelques exceptions près, datée de l'été 2008 ; l'espace est quant à lui exercé à partir d'une carte augmentée d'un module image doté de quelques fonctionnalités permettant de s'y déplacer. Le temps de consultation du dispositif, et de réalisation des images, a aussi son déroulé propre : débuté en janvier 2012, et achevé en mars 2014, il s'inscrit dans la durée et dans les allers retours rendus possibles par la faible actualisation des images. Dans l'autre cas – celui de la pratique du lieu de vie – le rapport espace-temps est marqué, comme évoqué plus haut, par le rythme de vie quotidienne ; à noter que cette pratique n'a pas fait l'objet d'une observation particulière. L'articulation temps et espace dans les deux cas ne doit pas seulement être considérée dans leur différenciation mais aussi comme deux manières concomitantes de pratiquer un même lieu. Dans ce contexte un peu paradoxal de pratique différenciée d'un même terrain, le recours à la position établie du

17. « De plus, le photogramme n'est pas un échantillon (notion qui supposerait une sorte de nature statistique, homogène, des éléments du film), mais une citation (on sait combien ce concept prend actuellement d'importance dans la théorie du texte) : il est donc à la fois parodique et disséminateur ; il n'est pas une pincée prélevée chimiquement dans la substance du film, mais plutôt la trace d'une distribution supérieure des traits dont le film vécu, coulé, animé, ne serait en somme qu'un texte, parmi d'autres. Le photogramme est alors fragment d'un second texte dont l'être n'excède jamais le fragment ; film et photogramme se retrouvent dans un rapport de palimpseste, sans qu'on puisse dire que l'un est le dessus de l'autre ou que l'un est extrait de l'autre. » Barthes, R., « Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein » in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982, p. 60.

photographe flâneur comme modèle à activer semble propice : il est celui qui pratique un lieu, souvent par la marche, et en garde la trace par la réalisation d'images photographiques à partir desquelles une lecture du lieu est possible ; en outre, il est une figure repérée en charge d'une lecture sensible des espaces urbains¹⁸. Sa pratique du lieu le rend actif dans l'espace et le temps de la marche, ses pérégrinations sont une lecture du lieu investi : « En bref, le nouveau photographe est un promeneur urbain avant tout et se rapproche ainsi, autant que du sportif, du flâneur, dont Benjamin affirme que "la ville est le terrain véritablement sacré". Les deux figures partagent bien des points communs : cette condition urbaine d'abord, l'activité même de la marche ensuite, cet engagement du corps et du mouvement dans le déchiffrement du monde, enfin – et cela vaut encore pour le sportif – une certaine forme d'oisiveté.¹⁹ » L'implication physique du photographe rappelée par O. Lugon, dans le contexte des avant-gardes qui voit la renaissance de l'acte photographique croisée à la modernité urbaine, est le préalable à la fabrication d'images. Dans ce sens, le terrain n'est pas seulement un champ neutre mais est bien en capacité de coproduire les images. Ce type de pratique est-elle actualisable ? Lugon situe chez les photographes « humanistes » (Izis, Doisneau, Boubat, Ronis) le dernier témoignage de cette acception du photographe de rue, en raison essentiellement de changements urbanistiques : « C'est qu'une telle approche de la photographie connaît effectivement son apothéose au moment précis où la France est en proie à des changements urbanistiques sans précédents et où les principes modernes définis par la Charte d'Athènes y sont appliqués, largement altérés, à une échelle et avec une radicalité alors inédites [...]. Dès lors, l'exaltation de la photographie comme flânerie ressemble bien cette fois à un chant du cygne. Comme le note Doisneau, reparti en promenade dans la périphérie parisienne à la fin des années quatre-vingt, désormais "les piétons [eux-mêmes], hier rois du pavé, ont disparu. Volatilisés ou peut-être motorisés"²⁰ ». À en croire Doisneau, la motorisation des piétons contribuerait à rendre la position du photographe flâneur non reconductible. Dans ce cas, il ne reste plus qu'à monter dans la voiture²¹ ! La mobilité, en générant sa perception propre, viendrait requalifier l'expérience du terrain, et c'est à cette échelle qu'il faudrait se situer pour saisir ce qu'il y a de commun dans cette situation. Le *piéton motorisé* active sa perception du réel au travers d'une interface, le véhicule, doté d'ouvertures faisant fonction de cadre. Dans ce contexte, le rapport aux lieux pratiqués, dans l'espace et le temps, est déplacé et se renouvelle. L'observation de l'espace urbain depuis le dispositif Street View, et par suite les images qui en gardent la trace, est à considérer dans ce sens, en prenant le parti d'un rapport au réel sous condition d'interface. Les modifications tiennent dans la mise à distance du terrain, à son observation depuis une interface, et à un relatif rétrécissement de la

18. « C'est après la Seconde Guerre mondiale que les préceptes de la Charte d'Athènes vont être appliqués à grande échelle et c'est alors que l'impact de ces bouleversements urbains sur la photographie va éclater de façon incontestable, en particulier dans la pratique "humaniste" française des années cinquante, celle des Izis, Robert Doisneau, Édouard Boubat ou Willy Ronis. Plus que tout autre mouvement avant elle, celle-ci va en effet célébrer la photographie comme balade, lente déambulation urbaine, libre de son temps, ouverte aux surprises et aux rencontres de hasard, et faire du trottoir, bête noire de Le Corbusier, son royaume, son studio. » Lugon, O., « Le marcheur », *Études photographiques*, 8 | Novembre 2000, [En ligne], mis en ligne le 08 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/226>.

19. Lugon, *Id.*

20. Lugon, *Idib.*

21. Citons le travail du photographe chauffeur de taxi David Bradford, « Drive by shootings » (édité en 2005) qui prend sa position de chauffeur de taxi comme lieu de lecture de New-York ; mais aussi la série « America by car » de Lee Friedlander (1995-2009), figure marquante de la street photography des années 1960 aux États-Unis, cf. Colin Westerbeck, « Sur la route et dans la rue. L'après-guerre aux États-Unis », in Frizot, M., *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas-Adam Biro, p. 641-659.

perception au seul profit du visuel. La position du *piéton motorisé* transposée dans le dispositif Street View suppose néanmoins une modification majeure : l'image-flux, matrice des impressions-écrans, bien qu'elle se donne dans la dynamique reconstituée d'un pseudo observateur équipé d'échasses, est bien une matière figée dans le temps. Cet arrêt du temps, qui dans le cas présent vaut pour arrêt sur images, rend possible une observation détaillée et installe un point de vue inédit. L'arrêt sur image provoque une réduction, il évacue la dimension temporelle de l'expérience. En même temps il démultiplie les capacités d'observations visuelles quand bien même l'instantanéité de la prise de vue initiale en a déjà bien limité le déploiement. L'expérience visuelle telle que la propose Street View est proche d'un effet spécial utilisé dans le registre du film d'action, essentiellement dans des duels très chorégraphiés : dénommé *bullet time*²², il met en scène deux personnages figés dans le déroulé de leur combat et dont l'image nous montre, par un effet de rotation à 360°, une vision panoramique. Cette brève coupe redistribue l'espace et donne la sensation de pouvoir observer la scène comme dans une application de modélisation 3D. Ce type de visualisation transforme la situation en objet observable, manipulable. L'expérience visuelle de Street View suit le même chemin et tend à une réification des situations spatiales. Dans ces circonstances, le dispositif accentue l'approche des scènes en images par le biais de la trouvaille, de l'insolite, de l'incongru. Le lien au photographe flâneur passe par cette attention partagée à l'inattendu, à l'imprévu, aux configurations sous-visibles qui surgissent tels des objets trouvés. La subjectivité peut reprendre la main et se glisser dans cette brèche laissée ouverte par le dispositif, pourtant perçu comme relevant de l'objectivité mécanique. La question de la subjectivité est également induite par le type d'image que permet l'impression-écran. La position de pseudo-observateur, dans laquelle se glisse l'utilisateur de Street View est calibrée pour fabriquer un rapport au cadre de l'image suggérant la place sur les lieux. Didier Mendibil, dans sa répartition des « principaux types de formatages des vues de villes utilisées en géographie »²³ détermine différents cadrages, du plus objectivant vers le plus subjectivant. Il détermine le cadrage subjectivant ainsi : « sont qualifiés de "subjectivants" les cadrages qui, par divers effets visuels tels que le redoublement du cadre ou la liaison avec le hors champ ou encore des coupures d'objets explicitement opérées par le cadrage, accréditent l'incorporation d'un sujet existant dans "la profondeur du paysage" et situent dans l'espace sa position d'observateur. » L'impression-écran est une image structurellement liée à une machine de vision qui tend à réifier les situations spatiales en empruntant une mise en forme qui suggère un point de vue subjectif.

22. Voir la définition qu'en donne Wikipédia http://fr.wikipedia.org/wiki/Bullet_time

23. Didier Mendibil, « Dispositif, format, posture : une méthode d'analyse de l'iconographie géographique », *Cybergeog : European Journal of Geography* [En ligne], Epistémologie, Histoire de la Géographie, Didactique, document 415, mis en ligne le 12 mars 2008. URL : <http://cybergeog.revues.org/16823> ; DOI : 10.4000/cybergeog.16823

Lecture, par le détail

Le mode quasi immersif proposé par Street View est construit sur une restitution du réel visible via l'analogie photographique : l'enregistrement du visible à 360° par un procédé optique étalonné sur la perception visuelle humaine. Voir le monde ainsi ne dit rien du monde, encore faut-il qu'il soit lu, que soit associé à cette vision un ensemble de connaissance. L'expérience de Philip, personnage principal du film *Alice dans les villes* de Wim Wenders, renseigne bien sur l'usage de la photographie dans une quête identitaire et dont un des épisodes amène les deux protagonistes – Alice et Philippe – à un exercice de lecture d'image photographique afin de retrouver une maison présente à l'image : pour mener à bien cette enquête il leur faut donner à lire cette image à toute personne en capacité d'en produire un commentaire qui en donnera la clé. En recoupant les différents témoignages constitués en spéculant sur tel ou tel détail, l'image livre son secret, et nos deux héros retrouvent leur chemin. Le rôle joué par cette photographie tient beaucoup à sa faculté à rendre apparent des détails parfois illisibles pour certains, parfois présents à l'image *malgré* les intentions du photographe : sa lecture tient beaucoup à qui la lit. Le texte de Roland Barthes, *La Chambre claire*, est en grand partie dédié à cette expérience. Barthes établit deux modalités d'accès à l'image photographique en tant que *spectator* : le *studium* et le *punctum*. Le « *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, "l'étude", mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empessé certes, mais sans acuité particulière »²⁴. Au sujet du *punctum* : « Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...] Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. »²⁵ L'historien d'art Michael Fried, dont le travail est centré sur le concept d'antithéâtralité puisant chez Diderot « une distinction fondamentale, que Diderot fut le premier à poser, entre ce qu'un sujet "voit" et ce qui "lui est montré" »²⁶, se saisit de l'approche de Barthes relative au *punctum* en ce qu'elle caractériserait la part de non intentionnalité de la saisie photographique. Le *punctum* est en effet pour Barthes de l'ordre du détail que le photographe a saisi presque malgré lui : « Ainsi le détail qui m'intéresse n'est pas, ou du moins n'est pas rigoureusement, intentionnel, et probablement ne faut-il pas qu'il le soit ; il se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux ; il n'atteste pas obligatoirement l'art du photographe ; il dit seulement ou bien que le photographe se trouvait là, ou bien, plus pauvrement encore, qu'il ne pouvait pas ne pas photographier l'objet partiel en même temps que

24. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 48

25. Barthes, *Id.*, p. 48-49.

26. Michael Fried, M. (2013 [2008]), « Roland Barthes et le *punctum* », in *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art* [Why photography Matter as Art as Never Before], Hazan [Yale University Press], p. 98.

l'objet total. »²⁷ Et Fried de commenter : « le punctum, Barthes le reconnaît, ne se trouve que "dans le champ de la chose photographiée", ce qui signifie qu'il est un pur artefact de l'événement photographique – sa manière de le formuler est de dire que le photographe ne peut pas "ne pas photographier l'objet partiel en même temps que l'objet total" ; ou, pour préciser un peu plus, le punctum est un artefact de la rencontre entre le produit de cet événement et un spectateur ou observateur donné, en l'occurrence Roland Barthes »²⁸. Cette interprétation du punctum de Barthes par Fried conduit à attribuer à la lecture d'image photographique par le détail un rôle tout aussi important que la production de l'image qui l'a suscité. Dans ces termes, la lecture d'une image, ou d'un ensemble d'images photographiques, installe le lecteur dans un rôle de producteur. La non intentionnalité soulignée par Barthes comme un des requis de cette lecture trouve un prolongement dans la nature désincarnée propre au dispositif Street View, voire la pousse à son excès puisque d'intention il n'y a guère que celle de l'opérateur conduisant son véhicule à travers les rues. La production d'images d'après Street View tentée ici s'inscrit dans cette pratique où le lecteur-producteur d'images réagit aux configurations via les incongruités enregistrées par le dispositif.

« Ridicule », en guise de conclusion

Lors d'une réunion d'équipe, le travail d'après Google Street View a été commenté comme relevant du *ridicule*. Prenant au pied de la lettre ce commentaire, et n'étant pas très au clair avec la définition même du mot, j'en cherche d'abord la définition dans le dictionnaire. *Ridicule* : du latin *ridiculus*, de *ridere* qui signifie rire. Trois acceptions du mot : 1. *Propre à exciter le rire, la moquerie; grotesque*. 2. *Qui n'est pas raisonnable; absurde*. 3. *Qui est de peu d'importance*. La définition fait également une différence entre l'état et l'action : quelque chose est ridicule (état), rendre quelque chose de ridicule (action). Je poursuis ma recherche à propos de ce mot et j'exécute une requête dans un moteur de recherche à l'aide de ce mot clé. Parmi toutes les références, un lien vers une page du site *toutmoliere.net* dont une rubrique « Molière de A à Z » propose une entrée « ridicule »²⁹. Mention est faite d'un ouvrage de Patrick Dandrey, « Molière ou l'esthétique du ridicule » Collection Librairie Klincksieck dont je reprends la présentation de l'éditeur :

Cet ouvrage propose une interprétation globale de l'œuvre de Molière à partir d'une interrogation sur le secret de sa poétique. Il suggère que ce secret consiste dans la conjonction entre deux ambitions contradictoires : celle de peindre les mœurs de son temps, qui implique la vraisemblance ; celle de donner à rire, qui suppose l'outrance de la caricature.

Pour les combiner, il a suffi au poète de considérer que les difformités caricaturales sont le fait

27. Barthes, *Id.*, p. 79-80.

28. Fried, *Id.*, p. 100

29. <http://www.toutmoliere.net/ridicule.html>

de ses modèles humains et de leurs extravagances : dès lors que la réalité secrète elle-même du ridicule, c'est le respect de la vraisemblance qui requiert l'outrance comique.

Le livre inventorie les composantes de l'esthétique du ridicule qui découlaient de cette optique. Il définit l'éthique du naturel, de la lucidité, de l'élégance, incarnée elle aussi sur la scène comique pour donner relief aux incongruités et aux folies humaines. Il envisage de nouvelle venue la philosophie de la nature, ou plutôt la sagesse naturelle et hédoniste qui constitue l'horizon de cette confrontation.

Il s'achève par une interrogation sur « l'humanité comique » selon Molière, sur l'anthropologie qui fonde sa vision.

S'en dégage une image renouvelée de son œuvre, fondée sur l'analyse historique des modèles intellectuels et esthétiques de son temps, sur l'examen de ses textes théoriques, sur l'étude précise et comparée de ses pièces.

On notera que cette esthétique du ridicule participe à donner du « relief aux incongruités ». Cette très brève présentation me met sur la voie de l'usage du ridicule comme un miroir grossissant des actions humaines qui, tout en renvoyant une image grotesque prêtant aux rires, n'en demeure pas moins un moyen de « peindre les mœurs de son temps ».

Retour sur les propositions du moteur de recherche qui me guide vers le blog *Icones*, celui d'André Gunthert, historien d'art, et plus particulièrement vers un billet intitulé *Le ridicule, clé de la culture Karaoké*³⁰. Ce billet évoque l'appropriation collective de produits de l'industrie culturelle par les fans, catégorie qui se différencie des amateurs en ce qu'elle s'approprierait l'œuvre par le détournement, la caricature, la répétition teintée de parodie ; ce type d'appropriation défait la verticalité qui relie l'amateur à l'œuvre (« Une grande œuvre est d'autant moins appropriable qu'elle est respectable »). Le type d'appropriation du fan fonctionnerait d'autant mieux que l'œuvre serait ridicule, clownesque, donc réitérable à souhait. Pour asseoir cette interprétation de l'horizontalité, Gunthert fait référence à Mikhaïl Bakhtine, théoricien de la littérature : « un autre rapport à la culture, horizontal, anti-autoritaire et ludique, a été identifié il y a bien longtemps par Mikhaïl Bakhtine sous la forme du carnaval ». Renseignements pris sur Wikipédia³¹, Bakhtine a forgé la notion de carnivalesque pour désigner les situations de renversement temporaire des hiérarchies et des valeurs, par analogie aux carnivals du Moyen Âge. « Le principe du rire et de la sensation carnivalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une incondicionalité située hors du temps ». Le renversement des valeurs a aussi été pointé lors de cette séance de travail d'équipe pour qualifier les impressions-écrans, de par leurs apparences pauvres – en opposition à une photographie soignée –, ainsi que par l'attention portée aux incongruités, aux petites choses, aux configurations à faible imagibilité de l'espace ici mis en image. Le lien qui peut s'esquisser ici

30. <http://culturevisuelle.org/icones/2550>

31. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Carnavalesque>

entre renversement des valeurs et rupture de l'axe vertical de la réception d'une œuvre semble une piste intéressante pour explorer l'iconographie générée par Street View. L'accès public de la représentation des rues via un dispositif technologique générant des images dégradées favorise une exploration de l'espace dans l'écho des références visuelles qui structurent les représentations. Parmi les références visuelles implicites qui ont accompagné ce travail, citons celle mêlant les New Topographics, les photographes de la Mission photographique de la Datar, mais aussi la longue tradition de la photographie de rue (Nouvelles objectivité en Allemagne, photographie humaniste en France, photographie New Documents aux USA, etc.).

Envisagée de cette manière, cette recherche menée depuis Street View constituerait un cas de réappropriation de l'espace du quotidien par le recours à une iconographie de la photographie artistique rejouée sur une interface dédiée à l'orientation spatiale sur un mode parodique. Pour voir la péri-ville il faudrait d'abord la réfracter. Le régime de visibilité de la péri-ville en serait-il au stade du miroir... déformant ?

Bibliographie

Babou, Igor, « L'absence de cadre comme utopie des réalités virtuelles », *Champs Visuels* n° 12-13, L'Harmattan, janvier 1999, p. 164-172.

Bardot, Jean-Christophe, Devisme, Laurent, "Une autre vision de la périphérie", *Métropolitiques*, le 19 juin 2013, [en ligne] disponible sur <http://www.metropolitiques.eu/Une-autre-vision-de-la-peripherie.html>.

Barthes, Roland, « Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein » in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1982.

- *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980

Fried, Michael, (2013 [2008]), « Roland Barthes et le punctum », in *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art* [Why photography Matter as Art as Never Before], Hazan [Yale University Press], p. 98.

Lugon, Olivier, « L'esthétique du document », in Gunthert, A. et Poivert, M., *L'art de la photographie*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2007, .

- « Le marcheur », *Études photographiques*, 8 | Novembre 2000, [En ligne], mis en ligne le 08 février 2005.

URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/226>

Marin, Louis, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°24, 1988, p. 63-81.

Mendibil, Didier, « Dispositif, format, posture : une méthode d'analyse de l'iconographie géographique », *Cybergeo : European Journal of Geography* [En ligne], Epistémologie, Histoire de la Géographie, Didactique, document 415, mis en ligne le 12 mars 2008. URL : <http://cybergeo.revues.org/16823> ; DOI : 10.4000/cybergeo.16823

Miles, Melissa, "Vie privée sur Google Street : webcam, street view et transformation de la photographie et de la vie privée en public", in *Drone. L'image automatisée*, Montréal, Kerber Verlag, 2013, p. 174-181.

Rowell, Margit, « Ed Ruscha, photographe », in *Ed Ruscha photographe*, Steidl, Whitney Museum of american art, Jeu de Paume, 2006.

Verhagen, Erik, « La photographie conceptuelle », *Études photographiques* n° 22, septembre 2008, [En ligne], mis en ligne le 31 août 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/1008>.

Webographie

Nicolas Baudouin, <http://nicolas.baudouin.pagesperso-orange.fr>

Caroline Delieutraz, <http://deuxvisions.net> (consulté le 25 mars 2014).

Olivier Hodasa, <http://www.dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr>. Voir aussi <http://remue.net/spip.php?article6197>.

Pierre Minard, <http://letourdujour.tumblr.com>

Cécile Portier, *Traque Traces*, <http://www.petiteracine.net/traquetraces/node/137>

Usages de l'icographie Street View

types de mise en œuvre de l'icographie Street View

impressions-écran -> IE

dialogue texte-images -> Dta

écriture à partir d'impressions-écran Street View -> E

montage audiovisuel -> MA

publication papier -> P

dessin -> D

mashup -> M

domaine	auteur	titre	type d'espace traité	date	url de référence
littéraire	François Bon	Une traversée de Buffalo [travail préparatoire à une performance artistique] / E	urbain (Buffalo, US)	2010-12	http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2116
	Christine Jeanney	Un lieu quelq'un / E	indifférencié	2011	http://destentatives.wordpress.com/category/un-lieu-quelquun
	Pierre Ménard	Pourquoi vouloir voir le monde en vrai ? / E	urbain	2011	www.liminaire.fr/au-lieu-de-se-souvenir-16/article/pourquoi-vouloir-voir-le-monde-en
	Pierre Ménard et Anne Savelli	Non titré [travail préparatoire à une performance artistique, à partir d'un trajet Paris-Marseille via Google] / E	indifférencié	2012	http://www.liminaire.fr/liminaire/article/laisse-venir-trajet-paris
	Pierre Ménard et Cécile Portier	Le Passage du désir / MA	Paris	2011	http://www.youtube.com/watch?v=po2dHom6KPE
	Cécile Portier	Traque Traces / Dta	Paris	2011	http://www.petiteracine.net/traquettraces/node/137

domaine	auteur	titre	type d'espace traité	date	url de référence
art	Martin Backes	Pixelhead	sans objet	2010	http://www.martinbackes.com/new-artwork-pixelhead
	Nicolas Baudouin	Post-photographies de paysages et de fontômes / IE	indifférencié	non daté	http://nicobaud.tumblr.com
	Charles Beauté et Juliette Goiffon	Street Views, carte des lieux visibles en "stress vie" sur gogole Map / P	indifférencié	2012	http://www.leseditionsextraordinaires.fr/STREET-VIEWS.html
	Martin Brink	Pontiac Street vie / IE	Pontiac (Michigan, USA)	2012	http://www.martinbrink.se/index.php?/projects/pontiac-street-view
	Krista Chrales	Matchbook Landscape / D	non mentionné	en cours	http://www.etsy.com/listing/96783663/it-pays-to-look-well
	Paolo Cirio	Street gosse		2012	http://streetghosts.net
	Caroline Delieutraz	Deux visions / IE	indifférencié	en cours	http://delieutraz.net/deux-visions
	Jesse England	Street view film camera	indifférencié	2011	http://www.jesseengland.net/index.php?/project/street-view-film-camera/
	Nicolas Frespech	Ma Google street / IE	indifférencié	2012	http://www.frespech.com/art/googlestreetview/rue.php
	Mishka Henner	No Man's Land / IE	indifférencié	2011	http://www.mishkahenner.com/No-Man-s-Land
	Robin Hewlett et Ben Kinsley	Street with a vie / M	Pittsburg	2008	http://www.streetwithaview.com/
	Olivier Hodasava	Dreamlands, virtual tour / Dta	indifférencié	en cours	http://www.dreamlands-virtual-tour.blogspot.fr/
	Erwan Le Bot	Manchester by bed / D	Manchester	2009	http://manchesterbybed.canalblog.com/
	Julien Lévesque	Street view Patchwork" / IE	indifférencié	2012	http://www.julienlevesque.net/street-views-patchwork/index.html
	Doug Rickard	A New American Picture / IE	suburbain	2011	http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/new-photography/doug-rickard/
	Eric Tabuchi	FAT (French American Trip) / IE P	urbain/suburbain	2011	http://www.erictabuchi.fr/index.php?/ongoing/fat---a-french-american-trip/
	Carlo Zanni	"Self portrait with a dog" / M	urbain	2008	http://www.selfportraitwithdog.com/spwd/

domaine	auteur	titre	type d'espace traité	date	url de référence
multimédia	Carl Erik Rinsch	"Escape the map" [publicité pour une automobile] / MA	urbain		http://digitaldomain.com/projects/258
	Chris Milk	The Wilderness Downtown [clip vidéo interactif pour la chanson We used to wait, par Arcade Fire] / MA	relatif à chaque spectateur du clip	2010	www.thewildernessdowntown.com
	Anonyme	Google Street Scene [montages de phonogrammes et d'impressions-écran Street vie] / IE	indifférencié	non daté	http://googlestreetscene.tumblr.com/
mémoire des lieux	non spécifié	Webtrees [logiciel de recherche généalogique, module image associé] / M	indifférencié		http://wiki.webtrees.net/fr/Module_Google_Maps
	non spécifié	Locating London [ressources cartographiques anciennes associées Google Maps] / M	Londres		http://www.locatinglondon.org/index.html
	non spécifié	SteetArtView [géolocalisation de tags ou graphe] / M	indifférencié		http://www.streetartview.com/
	non spécifié	There and then [recontextualisation de films amateurs] / M	indifférencié		http://homepage.ntlworld.com/keir.clarke/web/thereandthen.htm
	non spécifié	Make history. 9/11 Memorial Museum [recontextualisation de photographies d'amateurs] / M	New York		http://makehistory.national911memorial.org
	non spécifié	Gogole Kiss fonder (We've all had one. We all remember it. Where in the world was your first kdis) / Dta	indifférencié		http://googlekissfinder.tumblr.com/

Vues de rue

tableau synoptique des impressions-écran



arbre banc bloc caravane seuil graph pierre présence humaine publicité toit bas tôle