



## De la Picture Collection à Google Images RETOUR VERS LE FUTUR

Julie MARTIN

(Université Toulouse Jean Jaurès, LLA CREATIS / Université  
Aix-Marseille, LESA)

Pour citer cet article :

Julie MARTIN, « De la Picture Collection à Google Images – Retour vers le futur », *Revue Proteus*, n° 17, esthétique et politique de l'archive en art, Cyrielle Lévêque et Mélodie Marull (coord.), 2021, p. 75-82.

### Résumé

La Picture Collection constituée à partir de 1915 par la bibliothèque publique de New York est la plus grande archive iconographique papier au monde. Elle a été une ressource fondamentale pour les créateurs, les artistes, les réalisateurs, les écrivains qui en ont fait un usage régulier.

En 2013, avec la série *The Picture Collection*, l'artiste américaine Taryn Simon sélectionne des images provenant de ce fonds et les organise tout en conservant les thématiques de leur classement originel. Visuellement, les accumulations créées par l'artiste peuvent évoquer le résultat d'une requête sur *Google Image*. La ressemblance n'est pas uniquement formelle puisqu'en s'intéressant à l'élaboration de cette mémoire iconographique sur papier, l'artiste relève des caractéristiques se perpétuant dans les actuels moteurs de recherche d'images. Derrière une apparente neutralité, le choix des données conservées tant à la bibliothèque de New York que celles accumulées au sein du *big data* est déterminé par des facteurs que l'œuvre de Taryn peut contribuer à mettre au jour : des choix arbitraires, des idéologies latentes, la consultation des usagers.

Agencement — Big Data — Collection — Moteur de recherche — Reprise — Sélection — Taryn Simon

### Abstract

*The Picture Collection, established in 1915 by the New York Public Library, is the largest paper-based iconographic archive in the world. It was a fundamental resource for creators, artists, directors and writers who made regular use of it. In 2013, with the series entitled The Picture Collection, the American artist Taryn Simon selects images from this collection and organizes them while preserving the themes of their original classification. Visually, the accumulations created by the artist evoke the result of a request on Google Image. The resemblance is not only formal, since by taking an interest in the elaboration of this iconographic memory on paper, the artist is taking note of characteristics that are perpetuated in current image search engines. Behind an apparent neutrality, the choice of data kept in the New York library as well as that accumulated within the Big Data is determined by various factors that Taryn's work can help bring to light: arbitrary choices, latent ideologies, users' queries.*

*Big Data — Collection — Layout — Rework — Search engine — Selection — Taryn Simon*

# De la Picture Collection à Google Images

RETOUR VERS LE FUTUR

Dans *The Twilight Zone*, une série télévisée étasunienne diffusée au début des années 1960, l'épisode intitulé « Futurographe » est consacré à un appareil semblable au Polaroid capable de produire le cliché d'une scène qui se déroulera cinq minutes après la prise de vue<sup>1</sup>. Bien souvent la science-fiction, en fantasmant notre futur, a présenté quelques objets et techniques actuels. Ou plutôt, la relecture, à l'aune de notre contemporanéité, des appareils qui y sont imaginés permet d'y déceler les prémices des technologies les plus récentes. Sans posséder les pouvoirs prémonitoires du futurographe, certains dispositifs anciens de stockage et de transmission de l'information sont parfois considérés comme de formidables anticipations d'autres technologies qui leur ont succédé. En réalité, des formes anciennes sont plutôt actualisées par de nouvelles technologies qui viennent en accélérer les mécanismes et en démultiplier les effets. L'œuvre *The Picture Collection* de Taryn Simon est à cet égard particulièrement pertinente en articulant la notion d'archive à celle de discours et de pouvoir dans une perspective proche de celle de la médiarchéologie qui se diffuse actuellement dans le champ académique.

La Picture Collection<sup>2</sup>, est d'abord une collection d'images imprimées, constituée à partir de 1915, par la bibliothèque publique de New York. Elle regroupe plus d'un million d'images, de cartes postales, de posters, de photographies extraites de livres ou de magazines et constitue ainsi la plus grande archive iconographique papier au monde<sup>3</sup>. Au cours du xx<sup>e</sup> siècle, elle a été une

ressource fondamentale pour les créateurs, les artistes, les cinéastes, les écrivains qui ont fait un usage régulier des images classées en dossiers thématiques. Le site Internet de la Picture Collection nous apprend d'ailleurs qu'Andy Warhol a lui-même emprunté des documents qu'il n'a jamais restitués.

En 2012, l'artiste étasunienne Taryn Simon (1975-) choisit de travailler à partir de ce fonds soigneusement archivé. Elle sélectionne des dossiers, dont elle organise les images selon un chevauchement plus ou moins serré permettant tout de même d'en identifier le thème. Elle photographie ces assemblages, les tire et les expose. Elle propose quarante-neuf regroupements tels que autoroutes, chat, panique financière, etc., thématiques reprises à la classification originelle. L'artiste appuie cette préservation par le titre de chacune de ses pièces : le mot « dossier » suivi du nom de l'item d'identification<sup>4</sup>.

## Google Image : une actualisation de la Picture Collection

En réitérant le même sujet, sur des images autonomes délimitées par des marges blanches, les accumulations créées par l'artiste évoquent visuellement la mosaïque des résultats d'une requête sur Google Image. La Picture Collection a ainsi inauguré l'accumulation pléthorique, à laquelle le web nous a depuis largement habitués, sans que l'ampleur de la collection papier soit comparable à celle du *big data* toutefois. De façon identique, les images sont extraites de leur contexte, séparées de leur légende, en attente des nouvelles significations que l'utilisateur voudra bien leur accorder.

4. L'emprunt à une forme ancienne est aussi soulignée par la suspension des cadres à des cimaises métalliques, un système d'accrochage qui n'est plus guère utilisé aujourd'hui.

1. « Futurographe » est l'épisode 10 de la saison 2 de *The Twilight Zone* (*La Quatrième dimension* en français).

2. Contrairement aux normes typographiques en vigueur, nous n'appliquons pas l'italique aux termes en langue étrangère « Picture Collection » quand ils désignent la collection new-yorkaise, pour la distinguer de la *Picture Collection*, l'œuvre de Taryn Simon. Des visuels de l'œuvre *Picture Collection* sont disponibles sur <[http://tarynsimon.com/works/picture\\_collection/#2](http://tarynsimon.com/works/picture_collection/#2)>, consultée le 14 juillet 2021.

3. Voir : <<https://www.nypl.org/about/divisions/wallach-division/picture-collection>>, consultée le 14 juillet 2021.

Il convient cependant de noter que le *web* ne constitue pas une archive au sens traditionnel du terme car, comme l'écrit le théoricien des media<sup>1</sup> Wolfgang Ernst :

L'infrastructure d'archivage dans le cas d'Internet n'est que temporaire, en réponse à sa réécriture dynamique permanente. La connaissance ultime (l'ancien modèle encyclopédique) cède la place au principe de réécriture permanente ou d'ajout (Wikipédia). Les espaces de mémoire orientés vers l'éternité sont remplacés par des séries d'entrées temporairement limitées avec des dates d'expiration internes aussi reconfigurables que les mécanismes rhétoriques de l'*ars memoriae*<sup>2</sup>.

Le rapprochement, que nous proposons, entre les ressources imprimées et celles en ligne, au delà de la similitude visuelle, repose donc plutôt sur les mécanismes qui vont de l'accumulation à la mise à disposition des images. Dans les deux cas, des révolutions technologiques cruciales ont rendu possible l'accumulation iconographique. La photothèque de New York s'est enrichie grâce à l'invention du médium reproductible que constitue la photographie et grâce aux progrès des techniques d'impression, notamment la similitravure qui permet d'imprimer texte et image conjointement dans les journaux. Quant à Google Images, le passage de l'analogique au numérique a bien entendu conditionné son existence. Les vertus démocratiques de la reproductibilité technique des images, identifiées par Walter Benjamin dans les années 1930<sup>3</sup>, ont rapidement été proclamées par les deux

systemes. Les conservateurs trices successives de la bibliothèque de Manhattan ont compris et revendiqué la portée instructive et culturelle du libre accès et de l'utilisation sans entrave des matériaux visuels. De façon identique, l'entreprise étasunienne entreprend selon ses dires d'« organiser l'information du monde, et de la rendre accessible et utilisable universellement. Depuis le début, mentionne-t-elle, notre but a été de développer des services qui améliorent de façon significative la vie du plus de personnes possibles. Pas seulement celle de quelques-uns, celle de tout le monde<sup>4</sup> ».

La collecte et la mise à disposition ne sont cependant pas suffisantes pour permettre l'usage des images archivées, encore faut-il pouvoir identifier dans la masse des données celles qui seront pertinentes pour l'utilisateur riche. Issues de la bibliothéconomie, les premières depositaires de la Picture Collection ont approché le référencement des images comme s'il s'agissait de livres. Ils et elles ont alors échoué à exploiter les multiples significations des matériaux visuels et à les organiser fonctionnellement. Il leur a fallu concevoir un catalogage approprié, mettant l'accent sur les contenus représentés. C'est Romana Javitz (1903-1980) qui va impulser ce travail lorsqu'elle prend la direction du service en 1929. Issue d'une formation artistique, elle a voyagé en Europe et y a étudié les modes de gestion des images par différentes institutions de conservation du patrimoine<sup>5</sup>. Sensibilisée à l'usage artistique de telles ressources et en concertation avec des artistes usagers ères du fonds, elle va mettre au point une organisation des images en dossiers thématiques, leur indexation sous des termes pertinents pour la recherche à vocation esthétique et la création d'un index permettant de s'orienter au sein de ces volumineuses archives. Dans les expositions de Taryn Simon, des reproductions des pièces administra-

1. Yves Citton propose, dans son récent ouvrage intitulé *Médiarchie*, de définir le medium sans accent (au pluriel media) comme « tout ce qui sert à enregistrer, à transmettre et/ou à traiter de l'information, des discours, des images, des sons » et le média (au pluriel médias) comme « tout ce qui permet de diffuser de l'information, des discours, des images ou des sons à un public » (Yves CITTON, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017, p. 31). Nous suivons ce modèle pour notre usage des termes tout en maintenant dans les citations et les titres d'ouvrage l'écriture choisie par les auteurs ou les traducteurs.

2. Wolfgang ERNST, *Digital memory and the archive*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 2013, p. 85 (traduction personnelle).

3. Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique » (1939), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

4. Voir : <<https://www.google.com/intl/en/about/our-company>>, page consultée le 6 février 2018, le texte a évolué à la marge depuis.

5. Anthony T. TRONCALE, *Worth Beyond Words : Romana Javitz and The New York Public Library's Picture Collection*. En ligne : <<https://www.nypl.org/about/divisions/wallach-division/picture-collection/romana-javitz>>, consultée le 14 juillet 2021.

tives de la Picture Collection sont présentées sous vitrines et viennent contextualiser les grands tirages accrochés aux murs. C'est le cas par exemple de l'index des rubriques. Dans ce document encore consultable par le public de la bibliothèque, le lecteur ou la lectrice retrouve les 12 000 mots-clés sous lesquels sont classées les images et le numéro d'appel pour chaque fichier d'image. Les dossiers sont aujourd'hui disposés dans des rayonnages par ordre alphabétique de ces codes. Enfin, pour certains dossiers, on retrouve dans l'index des renvois vers d'autres dont le sujet est connexe.

Sur le web, les trois mêmes étapes sont nécessaires : la collecte des informations, leur indexation et un traitement des demandes. En effet, un moteur de recherche ne lance pas la requête sur tous les sites en ligne mais dans une ressource intermédiaire qui est une indexation de l'ensemble du web. Autrement dit des *robots*, ou *bots*, explorent les pages pour extraire des mots jugés significatifs. Ceux-ci sont enregistrés dans une base de données organisée comme un gigantesque index terminologique. Lors de la recherche, une procédure est appliquée pour retrouver, en utilisant l'index, les images qui correspondent le mieux aux mots contenus dans la requête<sup>1</sup>. Mais, sur la toile, le nombre des résultats est si élevé que les réponses sont sélectionnées et classées pour permettre leur visibilité et leurs usages. Les algorithmes qui réalisent cette tâche calculent la pertinence des résultats et hiérarchisent l'ordre dans lequel l'internaute accède aux images. Au-delà de la correspondance sémantique, le classement des résultats est alors défini par la popularité (le nombre de vues), le référencement (le nombre de liens qui pointent vers l'image), et la réputation (avis, retweet). Un ensemble d'algorithmes plus obscurs intervient également pour éloigner les contenus jugés illicites, dérangeants, pornographiques ou encore pour faire remonter des réponses, en particulier celles à caractère commercial. Selon l'historienne de l'art Christelle Proulx :

La notion de pertinence chez Google semble [...] être étroitement liée à celle d'autorité. Le moteur de recherche définit, incarne et complexifie l'autorité

de différentes façons. Il « fait autorité » en agissant comme un incontournable à la fois pour les internautes, pour les producteurs de contenus et pour les annonceurs publicitaires. Il décide de ce qui doit être visible dans le web en classant les pages selon sa conception de l'autorité des sources<sup>2</sup>.

Il serait inexact de penser que la constitution d'une mémoire de papier ne procéderait pas elle aussi d'une forme d'autorité. Malgré la rigueur méthodologique des professionnel.les, la sélection, le classement et l'indexation relèvent de dons aléatoires, d'idéologies latentes, de mœurs et de croyances inconscientes, d'habitudes involontaires et aussi de facteurs extérieurs comme des exigences politiques ou les répercussions de l'industrialisation. Par exemple, à partir de 1934, une équipe composée d'artistes a été chargée de « désherber » les matériaux obsolètes des collections de la bibliothèque de Manhattan, c'est-à-dire de les éliminer, dans le jargon professionnel. L'équipe a aussi été missionnée pour ajouter des ressources plus modernes et mettre à jour l'index afin que celui-ci reflète le nouveau vocabulaire commercial, industriel, et artistique. La sélection et le classement au sein de l'institution patrimoniale ne sont, ainsi, pas totalement épargnés par des motivations mercantiles. De façon plus explicite encore, Taryn Simon fait figurer dans ses expositions un extrait du rapport annuel de Romana Javitz daté de 1942. Dans celui-ci, on peut lire que :

depuis que la guerre est loin de notre sol natal, dans des endroits, parmi et contre des gens dont l'apparence nous est inconnue, nous avons besoin de nous entraîner à reconnaître ces endroits et ces gens. Les enregistrements sous forme d'images, empruntés à cette collection, ont aidé à communiquer les faits visuels et l'expérience qui sont des instruments nécessaires pour une guerre de portée mondiale<sup>3</sup>.

2. Christelle PROULX, « Le façonnement du visible », *Captures*, vol. 1, n° 2, novembre 2016. En ligne : <<http://revuecaptures.org/article-dune-publication/le-fa%C3%A7onnement-du-visible>>, consultée le 14 juillet 2021.

3. Romana JAVITZ, Rapport annuel rédigé en 1942, présent en exposition et reproduit dans Taryn Simon, *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure : Œuvres de Taryn Simon*, Londres, Paris, Cherbourg-Octeville, Tate, Jeu de Paume, Le Point du Jour, 2015, p. 301, (traduction personnelle).

1. Par le nom du fichier et texte qui encadre l'image.

Quelques lignes plus bas, le lecteur apprend que :

juste avant l'attaque de Pearl Harbor, une agence de voyage d'un des pays de l'Àxe donna sa collection de photographies au département. En janvier, ces photographies furent retournées à l'armée de l'air : elles étaient « d'une immense valeur dans la poursuite de la guerre »<sup>1</sup>.

La collection peut ainsi être enrichie ou appauvrie en fonction d'aléas géopolitiques et idéologiques ; on saisit dès lors le manque d'objectivité de la réponse qui est apportée à la requête de l'utilisateur.

Google Images et la Picture Collection possèdent un autre mécanisme en commun qui peut être relevé. Romana Javitz raconte dans son rapport annuel de 1931, que, s'apercevant de la fréquentation importante du fonds par des visiteurs étrangers et des artistes immigrés, elle décida de surmonter la barrière de la langue en instituant l'usage d'un feuillet d'appel sur lequel le public enregistre ses demandes en les décrivant ou en les dessinant<sup>2</sup>. On retrouve ces documents dans l'accrochage de Taryn Simon. Ce procédé rappelle la recherche en ligne à partir d'une image. Il permet une meilleure communication entre les utilisatrices et le personnel, et améliora le choix des termes nécessaires à l'indexation. Les usages autorisèrent ainsi une amélioration du service en s'appuyant sur les demandes de consultation, non sans rappeler un dernier type de calcul aujourd'hui en œuvre sur Internet : les algorithmes d'apprentissage automatique. « L'algorithme apprend en comparant un profil à ceux d'autres internautes qui ont effectué la même action que lui<sup>3</sup> » explique le sociologue Dominique Cardon. Ainsi sur le web ou à la bibliothèque, les résultats sont orientés par les demandes précédentes.

Enfin, lors d'une recherche digitale ou analogique par mots-clés la polysémie entraîne des résultats hétérogènes. Sous le mot « accident »,

c'est tout un spectre d'incidents qui se trouvent pêle-mêle réunis dans l'accumulation de Taryn Simon, depuis l'effroyable catastrophe automobile jusqu'au malheureux verre renversé, en passant par les bêtises d'un chaton et la tache de ketchup sur la chemise jusqu'alors immaculée. Sous un même item, se côtoient également sans hiérarchie, des images de nature différente : dans le dossier des poignées de mains, Taryn Simon organise des photographies d'événements politiques, des images publicitaires et génériques, des timbres, des cartes postales<sup>4</sup>. Bien que « Larry Page, cofondateur de Google, explique clairement que le moteur aspire à comprendre exactement ce que vous cherchez afin de vous donner en retour exactement ce que vous voulez<sup>5</sup> », la polysémie entraîne aussi des glissements voire des contre-sens.

Taryn Simon, avec sa série intitulée *The Picture Collection*, démontre que les mécanismes de l'archive d'images imprimées préfigure ceux des moteurs de recherche, tout comme ces derniers permettent de révéler certaines caractéristiques d'une institution ancienne de sauvegarde d'un patrimoine visuel. Ces excavations sont rendues possibles par le mouvement de « retour vers le futur » qu'opère l'œuvre et engagent une circulation temporelle singulière, proche de celle pratiquée par l'archéologie des media.

### La démarche archéologique et ses effets

Giorgio Agamben écrit que :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps<sup>6</sup>.

1. *Idem*.

2. Picture Collection Annual Report for 1931, in Romana Javitz Papers.

3. Dominique CARDON, *À quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data*, Paris, Le Seuil, 2015, p. 33.

4. On reconnaît des poignées de main données par Bill Clinton, Ronald Reagan.

5. Cité dans Christelle PROULX, « Le Façonnement du visible », art. cit.

6. Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 9-10.

Selon l'auteur, celui qui est réellement contemporain n'est pas mélancolique du passé, mais prend du recul sur son époque afin de pouvoir l'examiner : « la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie<sup>1</sup> » ajoute le philosophe en se référant explicitement à Michel Foucault. Ce dernier s'est employé à penser la discontinuité de la méthode archéologique contre la linéarité du discours historique dans son ouvrage épistémologique, intitulé *L'Archéologie du savoir*. Il s'agissait de « remettre en question les téléologies et les totalisations<sup>2</sup> » en s'interrogeant sur la structuration du savoir présent à partir des discours passés et de leur réminiscence. L'ensemble des discours dont une époque est dépositaire constitue une archive dont l'archéologie est la science. Ainsi la méthode archéologique consiste-t-elle à mettre à jour ces discours, mais aussi les moyens et les conditions de leur énonciation, éventuellement leurs configurations diverses. Elle se penche sur les structures de savoir et de pouvoir comme conditions constitutives des discours passés et présents. Cette pensée est aussi alimentée par la lecture de l'ouvrage *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans lequel Walter Benjamin remarque les mouvements contradictoires des époques qui conservent l'ancien dans le nouveau. Les passages, ces galeries couvertes bordées de boutiques emblématiques de l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle, qui emploient de nouveaux matériaux comme le verre et le fer, sont soumis au style hellénique<sup>3</sup>. L'auteur se livre, à partir de cet exemple, à une critique du mythe de la modernité qui a fait du clivage entre présent et passé son principe fondateur, et fournit là une argumentation à la pensée archéologique. Enfin, plus proche de nous, Lionel Ruffel, chercheur en littérature, clôt son enquête sur le contemporain par la pertinence de l'approche archéologique pour aborder le présent :

L'histoire, d'un point de vue disciplinaire, n'a pu proposer une véritable théorie du présent qu'à la condition de sortir d'elle-même pour chercher ailleurs des modèles d'intelligibilité de la conscience du temps. Mais ces ailleurs continuent à travailler

[...] la survalorisation de l'après dans les théories du contemporain [...]. Comme on l'a suffisamment vu au cours de la série consacrée à la « querelle des post- », [...], ces approches ne peuvent avoir qu'une vertu temporaire.

Il faut alors faire un pas de côté, vers des « marges » disciplinaires pour trouver des relances de l'approche historique du contemporain [...] : l'histoire de l'art et l'archéologie<sup>4</sup>.

L'auteur analyse alors l'approche anachronique de Georges Didi-Huberman. L'historien de l'art, attaché à la pensée benjaminienne, décrit en effet dans son livre *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images* comment toute représentation est traversée de temps différents – celui de l'héritage culturel à partir duquel l'artiste l'a produite, celui de la production, celui du spectateur, celui des spectateurs futurs. L'image est de ce fait anachronique, polychronique et hétérochronique, et c'est sous cet angle qu'il convient de l'approcher<sup>5</sup>. Ruffel note que cette approche dialectique tend à se soustraire progressivement « du modèle linéaire et séquentialiste<sup>6</sup> » et que cela est particulièrement visible dans les pratiques artistiques.

Cette méthodologie n'est donc pas une procédure que nous avons appliquée à la série de Taryn Simon, mais bien un processus mis en œuvre par la proposition artistique elle-même. L'artiste ne suit pas une filiation réelle – *Google* ne se réclame pas de la Picture Collection –, mais déplace une forme ancienne pour en considérer une nouvelle.

4. Lionel RUFFEL, *Brouhaha : Les mondes du contemporain*, La-grasse, Éditions Verdier, 2016, p. 176-177.

5. La référence à Benjamin est ici évidente. Le théoricien allemand écrit : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture. » Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : Le Livre des passages* (1982), J. Lacoste (trad.), Paris, Cerf, 1997, p. 478-479.

6. Lionel RUFFEL, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 181.

1. *Ibid.*, p. 35.

2. Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 26.

3. Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » (1939), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 46.

Le personnel de l'institution patrimoniale établit lui-même un rapprochement entre sa collection et les moteurs de recherche, tout en plaidant pour la qualité supérieure de son travail. Sur le blog de l'institution, nous pouvons découvrir un curieux challenge réalisé par un conservateur de la bibliothèque de New York mettant en concurrence les deux collections. Pour la recherche « poignées de main », nous apprenons que la Picture Collection compte 48 images contre 4,1 millions sur Google pour la même demande, mais la première gagne par la variété de l'iconographie, la moitié des résultats de recherche de Google étaient des cliparts ou des images génériques. Autre exemple, un ou une employé(e) poste que l'on peut « [p]enser à la Picture Collection comme à une encyclopédie visuelle du monde telle que Google Images, mais meilleure, parce que [leurs] matériaux ont été organisés de façon experte par des bibliothécaires depuis un siècle et que les bibliothécaires sont meilleurs que les algorithmes<sup>1</sup> ». Notons que, ironiquement, ce discours prend place sur une application de partage d'images en ligne. On peut tout de même, à l'instar de cet instagrameur et de ce blogueur, émettre des réserves sur la sincérité de Google, où aucun professionnel du catalogage ne fait office de garde-fou, mais on peut aussi relever la dimension prescriptive de la Picture collection, relative au faible nombre de résultats, comparé au moteur de recherche. Dans l'œuvre de Taryn Simon la méthodologie archéologique n'est pas nostalgique, elle n'émet pas un regret du passé, ni même un classement au mérite, au contraire elle est dialectique. Elle met en place un dialogue entre des ères chronologiques, plus précisément entre des formes médiatiques d'époques distinctes. En effet, la Picture Collection et Google Images constituent des systèmes de stockage et de partage de données, des moyens de collecte et de transmissions de l'information, autrement dit des media propres à des circonstances temporelles différentes. Si bien que le processus mis en œuvre semble relever, parmi les types d'archéologie du savoir, de l'archéologie des media.

1. Post instagram réalisé le 22 novembre 2015. En ligne : <<https://www.instagram.com/p/-Y9sBAFulO/>>, consultée le 14 juillet 2021.

Dresser une histoire de cette approche serait sans doute un non-sens puisque celle-ci ambitionne de rompre avec le discours évolutionniste dont font souvent l'objet les technologies et les inventions. Mais au moins peut-on tenter d'en cerner quelques prédicats. S'appuyant sur l'école allemande médiatique et des théoriciens comme Friedrich Kittler, Fritz Heider ou encore Wolfgang Ernst, les archéologues des media réhabilitent des formes médiatiques anciennes, ratées, marginales ou farfelues qui pour la plupart semblent sans descendance. Ils cherchent là les traces des media les plus contemporains et les moyens de les analyser. Favorisant la discontinuité, les sauts dans le temps, cette méthodologie tente de mieux approcher notre monde médiatique contemporain en allant à contre-courant des discours établis. Aujourd'hui, des chercheurs comme Jussi Parikka, théoricien des *media studies*, au Royaume-Uni, et en France Yves Citton, théoricien de la littérature et des media activent cette logique et l'ont théorisée et diffusée dans le champ académique<sup>2</sup>. La vision techniciste et progressiste de l'histoire en général et des techniques en particulier cède la place à l'idée d'une sédimentation. Jussi Parikka présente cette procédure en 2012 :

L'archéologie des média s'intéresse aux fouilles dans le passé afin de comprendre le présent et l'avenir. [...] L'archéologie des média [se] présente comme une manière de réfléchir aux nouvelles cultures médiatiques en mettant à profit les intuitions tirées des nouveaux médias du passé, souvent en mettant l'accent sur les dispositifs, les pratiques et les inventions oubliées, bizarres, improbables ou surprenantes. [...] L'archéologie des média considère les cultures médiatiques comme sédimentées en plusieurs couches, selon des plis du temps, au sein desquels le passé peut être soudain redécouvert d'une façon nouvelle, alors même que les nouvelles technologies deviennent obsolètes à un rythme de plus en plus rapide<sup>3</sup>.

2. Le colloque intitulé *Archéologie des media, écologies de l'attention* sous la direction d'Yves Citton, Jeff Guess, Emmanuel Guez, Martial Poirson et Gwenola Wagon, s'est tenu du 30 mai au 6 juin 2016 à Cerisy.

3. JUSSI PARIKKA, *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?* (2012), Christophe Degoutin (trad.), Grenoble, UGA Éditions, 2018, p. 32-34.

Loin de constituer une discipline, cette forme d'attention induit un rapport au temps caractérisé par l'idée de survivance selon Yves Citton<sup>1</sup>, qui emprunte cette notion à Georges Didi-Huberman<sup>2</sup> – que Lionel Ruffel citait déjà pour son approche anachronique édifiante. En effet, chez l'historien de l'art, la survivance, notion qu'il reprend lui-même à l'historien de l'art Aby Warburg, ne pense pas le temps et l'histoire en termes d'héritage, c'est-à-dire sous une forme linéaire et orientée, mais plutôt dans une approche anachronique et dialectique. La survivance se manifeste dans des allers-retours temporels, dans des latences et des resurgissements, et c'est à travers ces mouvements qu'il s'agit d'examiner les media contemporains. L'archéologie des media fait de l'art un terrain particulièrement fertile. Selon Yves Citton, encore, elle « tend à récuser la séparation entre les recherches scientifiques développées dans les universités et les PRATIQUES ARTISTIQUES expérimentées dans les installations et galeries d'art<sup>3</sup> ». Dans son ouvrage, Jussi Parikka écrit également qu'« une grande partie du travail d'archéologie des média s'opère par des moyens artistiques<sup>4</sup> ». Pour distinguer les œuvres qui peuvent être qualifiées de médiarchéologiques, il identifie six façons distinctes d'observer la réapparition de thèmes et d'anciennes technologies des media dans le contexte contemporain – dans des galeries, dans des musées ou en ligne [...] :

Les créations artistiques qui traitent visuellement de thèmes historiques [...] L'art qui invoque des histoires alternatives [...] L'art qui joue sur l'obsolescence ou qui en est le résultat [...] Les media imaginaires qui sont bel et bien construits [...] L'art médiarchéologique qui exploite des archives concrètes [...] Les méthodes artistiques de l'archéologie des média qui explorent non seulement

le passé, mais aussi la machine, et qui traitent des conditions « enfouies » – techniquement « archéologiques » de nos médialités contemporaines<sup>5</sup>.

## Conclusion

Quand il compare la Picture Collection à Google Images, Billy Parrott, conservateur de la Bibliothèque de New York écrit que :

Lorsque l'escalator a été inventé, il n'a pas rendu les escaliers obsolètes. Ce moyen électrique de se rendre du point A au point B est pratique, mais il ne remplace en rien le besoin général d'escaliers. Les escalators sont juste plus appropriés pour certaines situations. La commodité a certainement ses avantages, mais si vous deviez voyager uniquement par escalator vous limiteriez la quantité de mondes que vous pourriez voir<sup>6</sup>.

Selon une métaphore assez proche mais plus favorable à la recherche en ligne, Dominique Cardon conclut son ouvrage en comparant les anciens media à des guides autoritaires et les algorithmes au système de navigation embarqué dans nos véhicules :

Les algorithmes nous ont libérés des voyages de groupe, des points de vue obligés et des arrêts obligatoires devant des panoramas à souvenirs. Ils procèdent d'un désir d'autonomie et de liberté. Mais ils contribuent aussi à assujettir l'internaute à cette route calculée, efficace, automatique, qui s'adapte à nos désirs en se réglant secrètement sur le trafic des autres. Le chemin que nous suivons est le « meilleur » pour nous.

Mais nous ne savons plus bien ce qu'il représente par rapport aux autres trajets possibles, aux routes alternatives et peu empruntées, à la manière dont la carte compose un ensemble. Nous n'allons pas en revenir aux voyages organisés et à leur guide omniscient. En revanche nous pouvons nous méfier du guidage automatique. Nous pouvons le

1. Yves CITTON, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017, p. 385.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 59 ; Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 333.

3. Y. CITTON, *Médiarchie*, *op. cit.*, p. 196. Les majuscules sont de l'auteur.

4. JUSSI PARIKKA, *Qu'est-ce que l'archéologie des média ? op. cit.*, p. 239.

5. *Ibid.*, p. 242-245.

6. Billy PARROTT, *The Google Challenge : Google Images versus The Picture Collection*, 11 octobre 2012. En ligne : <<https://www.nypl.org/blog/2012/10/11/challenge-google-images-vs-picture-collection>>, consultée le 14 juillet 2021.



comprendre et soumettre ceux qui le conçoivent à une critique vigilante. Il faut demander aux algorithmes de nous montrer la route, et le paysage<sup>1</sup>.

Avec l'art et l'archéologie des media, qu'il s'agisse de remonter le temps ou de s'y projeter, il s'agit avant tout de rompre avec l'évidence, avec les filiations établies, avec les lignes droites et il s'agit de leur préférer des chemins de traverses. Face à l'œuvre *The Picture Collection*, l'usage machinal cède la place au regard distancié et à l'analyse. Pour filer la métaphore automobile, nous pourrions dire que l'expérience artistique nous permet en quelque sorte de débrayer, de passer en mode manuel.

Julie MARTIN

1. D. CARDON, *À quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data*, op. cit., p. 106.