UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ŒUVRES INDÉCIDABLES DE L'ESPACE EN LIGNE : THE ATLAS GROUP (1989-2004) DE WALID RAAD ET *EXCELLENCES & PERFECTIONS* (2014) D'AMALIA ULMAN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
LISA TRONCA

JUIN 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pas vu le jour sans l'appui financier, intellectuel et moral d'un réseau d'organismes et de personnes. Je tiens à souligner leur apport dans mon parcours qui dépasse largement ces dernières années. Du début à la fin, je ne me suis jamais sentie seule dans ce long périple.

Je remercie les organismes subventionnaires qui m'ont permis d'entreprendre ce projet et de le mener à terme. Je suis profondément reconnaissante du privilège d'avoir reçu ces bourses au cours de ma maitrise : la bourse d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, la bourse de maitrise en recherche du Fonds de recherche du Québec – Société et culture, la bourse Guy-Marier-Bell, la bourse du Fonds des administrateurs de la Fondation de l'UQAM, la bourse du Fonds de la Faculté des arts, la bourse du 50e de l'UQAM ainsi que la bourse d'études de cycles supérieurs de Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire.

Je remercie chaleureusement ma directrice de recherche, Joanne Lalonde, qui m'a transmis sa passion, son enthousiasme et son esprit critique ; qui a cru en mes capacités dès mes humbles débuts et n'a cessé de m'encourager et de m'offrir de formidables opportunités de recherche et d'emploi. Merci pour ta grande disponibilité et ton soutien à toute épreuve, Joanne. Tu es une source d'inspiration constante.

Je remercie le corps enseignant, le personnel, les collègues et ami·es rencontré·es au département d'histoire de l'art, à la Chaire ALN | NT2, à Figura et à l'organisme Thèsez-Vous, que j'ai eu la chance de côtoyer, avec qui j'ai pu collaborer et participer à des discussions aussi enrichissantes que délirantes. Je n'aurais pu espérer de meilleur

environnement pour grandir en tant que chercheuse et personne. Vous m'avez offert un cadre et des outils de travail, mais surtout une solidarité sans bornes.

Je remercie mon réseau d'ami·es de tous horizons et milieux, qui ne cessent de nourrir ma fougue pour les arts et la vie. Aux personnes avec qui j'ai grandi ; à celles avec qui j'ai étudié ; à celles avec qui j'ai élaboré des projets ; à celles qui m'inspirent en tant qu'artistes, auteur·trices, chercheur·euses, commissaires d'exposition, humain·es : je carbure à votre contact. Merci pour les réflexions profondes et farfelues, les rires partagés et contagieux, les surprises, les appels, l'écoute, la danse, la douceur, l'amour.

Je remercie enfin ma famille, mon ancrage, mon phare, qui me ramène sur Terre, qui me guide à travers les épreuves, qui m'a tout donné. Les mots ne suffisent pas pour témoigner l'ampleur de ma gratitude et de mon amour.

Le labeur d'écrire est apparenté au travail de l'amour, mais il inscrit la trace de l'événement initiatique dans le langage, et il l'offre ainsi au partage, sinon au partage de la connaissance, du moins à celui d'une sensibilité qu'il peut et qu'il doit tenir pour commune.

Jean-François Lyotard

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES vii

RÉSUMÉ xi

ABSTRACT xii

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I CADRES THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE 11

1.1 Frontières troubles, troubler les frontières 13

1.1.1 Regard sur l'actualité 13
1.1.2 Retour historique et épistémologique 15

1.2 Les réponses de l'art 17

1.2.1 À l'écoute du présent 18
1.2.2 L'usage de l'artifice au service du réel 19
1.2.3 L'effet de doute comme stratégie critique 21

1.3 L'indécidabilité ou le potentiel émancipateur de l'art 22

1.3.1 Le concept de l'indécidable 22
1.3.2 La portée politique de l'indécidable 26

1.4 L'espace de réception en ligne 28

1.4.1 Précisions terminologiques 28
1.4.2 Concevoir le web comme espace 30
1.4.3 Réflexion critique en ligne : l'impact du web sur la réception 35

1.5 Questions méthodologiques 37

1.5.1 Pour une approche adaptée à l'art dans l'espace en ligne 38
1.5.2 Méthodologies de l'engagement et postures situées 40
1.5.3 Parcours et démarche 44

CHAPITRE II THE ATLAS GROUP (1989-2004) DE WALID RAAD 48

2.1 Présentation de l'artiste, de l'œuvre et de sa version en ligne 49

2.2 Conditions d'accès et composantes techniques 52
2.3 Expérience de réception du site web 55
2.3.1 Naviguer et déterrer l'information 55
2.3.2 Site web à géométrie variable 58
2.4 Effets transmis dans la réception 60
2.4.1 Auctorialité et autorité mises à l'épreuve 60
2.4.2 Archives vraisemblables 63

CHAPITRE III *EXCELLENCES & PERFECTIONS* (2014) D'AMALIA ULMAN 69
3.1 Présentation de l'artiste, de l'œuvre et de sa version en ligne 70
3.2 Conditions d'accès et composantes techniques 73
3.3 Expérience de réception de la performance en ligne 77
3.3.1 Temps et lieux variés de réception 77
3.3.2 Infiltrer et imiter les réseaux sociaux 78
3.4 Effets transmis dans la réception 82
3.4.1 Performance incognito 82
3.4.2 Apparences trompeuses 84

CONCLUSION 89

ANNEXE A FIGURES 97

ANNEXE B GLOSSAIRE 137

RÉFÉRENCES 144

BIBLIOGRAPHIE 155

LISTE DES FIGURES

Figure — Page

i-1 Capture d'écran de la page affichant la description du document « Already Been in a Lake of Fire_Notebook Volume 38 » dans le dossier Type A, sous-dossier Fakhouri de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad 97

i-2 Capture d'écran d'une portion des publications Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman affichées dans l'archive webenact produite par Rhizome 98

2.1 Capture d'écran de la vue en calendrier des archives du site web http://www.theatlasgroup.org/ produites par The Wayback Machine d'Internet Archive..... 99

2.2 Capture d'écran de la nouvelle version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad 100

2.3 Capture d'écran du site web de l'artiste Walid Raad 101

2.4 Capture d'écran de la page affichant le document « Notebook volume 38 » de la nouvelle version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad 102

2.5 Capture d'écran de l'archive de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad produite avec l'outil Conifer de Rhizome 103

2.6 Capture d'écran de la page d'accueil de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad 104

2.7 Capture d'écran de l'onglet « PUBLICATIONS » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad 105

2.8 Capture d'écran de l'onglet « INFORMATION » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad 106

2.9 Capture d'écran de la section qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « SEE THE ARCHIVES » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad 107

2.10 Capture d'écran du message de téléchargement qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « FILES TYPE A » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad..... 108

2.11 Capture d'écran de la page « FILES TYPE A » qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « FILES TYPE A » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad..... 109

2.12 Capture d'écran de la page « FILES TYPE FD » qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « FILES TYPE FD » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad 110

2.13 Capture d'écran de la page « FILES TYPE AGP » qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « FILES TYPE AGP » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad 111

2.14 Représentation de l'organigramme du classement des documents du projet The Atlas Group de Walid Raad qui figure dans le catalogue d'exposition *The Atlas Group (1989-2004). A Project by Walid Raad* (2006)..... 112

2.15 Capture d'écran de la page « About the Fakhouri File » qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « Fakhouri » de la page « FILES TYPE A » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad. 113

2.16 Capture d'écran de la page « About The Bachar File » qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « Bachar » de la page « FILES TYPE A » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad. 114

2.17 Vue de l'exposition *Walid Raad* tenue au Museum of Modern Art (MoMA) à New York du 12 octobre 2015 au 31 janvier 2016 115

3.1 Capture d'écran du profil Facebook d'Amalia Ulman 116

3.2 Capture d'écran du profil Instagram d'Amalia Ulman 117

3.3 Capture d'écran de la page qui apparait en cliquant sur le quatrième hyperlien « Amalia's Instagram » à partir de la page d'accueil de l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome 118

3.4 Capture d'écran de la page d'accueil affichant les profils de l'artiste selon les trois phases du projet dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome 119

3.5 Capture d'écran de l'option « Filtres de publication » à partir du profil Facebook d'Amalia Ulman 120

3.6 Capture d'écran de la publication datant du 29 avril 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman 121

3.7 Capture d'écran de la publication datant du 25 juin 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman 122

3.8 Capture d'écran de la publication datant du 23 juin 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman 123

3.9 Capture d'écran de la publication datant du 22 mai 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman 124

3.10 Capture d'écran de la publication datant du 23 avril 2014 dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome 125

3.11 Capture d'écran de la publication datant du 26 mai 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman 126

3.12 Capture d'écran de la publication datant du 4 juin 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman 127

3.13 Capture d'écran de la publication datant du 4 juin 2014 dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome 128

3.14 Capture d'écran de la publication datant du 12 juin 2014 dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome 129

3.15 Capture d'écran d'une portion des publications Instagram de la phase 1 de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman affichées dans l'archive webenact produite par Rhizome 130

3.16 Capture d'écran d'une portion des publications Instagram de la phase 2 de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman affichées dans l'archive webenact produite par Rhizome 131

3.17 Capture d'écran d'une portion des publications Instagram de la phase 3 de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman affichées dans l'archive webenact produite par Rhizome 132

3.18 Capture d'écran de la publication datant du 16 mai 2014 dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome 133

3.19 Capture d'écran des commentaires de la publication datant du 29 juillet 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman 134

3.20 Capture d'écran de la publication datant du 2 septembre 2014 dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome 135

3.21 Capture d'écran de la publication datant du 19 avril 2014 dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome 136

RÉSUMÉ

À une époque caractérisée à la fois par la post-vérité, le soupçon et le numérique, où l'expansion des technologies au sein de la société contribue à complexifier nos rapports au réel, comment ces bouleversements se traduisent-ils dans le champ des arts visuels ? De quelles manières les pratiques artistiques peuvent-elles répondre à la manipulation des faits et de la vérité par des structures politiques et économiques hégémoniques ? Alors que l'internet, le web et les médias sociaux gagnent en importance dans notre accès à l'information et à son partage, quelles stratégies les œuvres déploient-elles dans l'espace informationnel du web ? Afin d'offrir des réponses à ces interrogations, ce projet de recherche s'intéresse à un corpus de deux œuvres qui brouillent les frontières des régimes factuel et fictionnel dans le cadre de l'espace en ligne : le site web du projet The Atlas Group (1989-2004) de Walid Raad et la performance *Excellences & Perfections* (2014) d'Amalia Ulman qui s'est déroulée au sein des plateformes Facebook et Instagram. J'entreprends de rendre compte des conditions, de l'expérience et des effets de réception des œuvres tout en développant une méthode d'analyse adaptée autant à leurs propriétés qu'à leur contexte de déploiement. L'exploration de chaque œuvre s'énonce dès lors sous le signe des méthodologies de l'engagement et des postures situées. Ce mémoire pose l'hypothèse du potentiel micropolitique du corpus à l'étude, qualifié d'indécidable à l'instar des travaux du philosophe Jacques Rancière. Je tâche de montrer comment les effets de doute produits lors de la réception des œuvres sont renforcés par le contexte de l'espace en ligne et induisent ainsi une réflexion critique porteuse de réagencements symboliques dans une logique d'émancipation et de résistance. Si les structures de pouvoir cherchent à contrôler, surveiller et modeler les croyances dans le but de tromper, certaines pratiques artistiques jouent plutôt avec les notions mêmes de vérité, fait et fiction pour nous mener à mieux ausculter le sens de ces catégorisations et de leurs frontières.

Mots clés : post-vérité, révolution numérique, internet, web, espace en ligne, soupçon, doute, indécidable, micropolitique, réception, posture située, The Atlas Group, Walid Raad, *Excellences & Perfections,* Amalia Ulman.

ABSTRACT

In an era characterized by post-truth, suspicion, and the digital, as technologies expand and complicate our grasp of reality, how do these upheavals translate into the field of visual arts? In what ways can artistic practices respond to the manipulation of facts and truth by hegemonic political and economic structures? As the internet, the web and social media become increasingly central in our access to information and its sharing, what strategies do artworks deploy in online informational space? In order to answer these questions, this research project focuses on two artworks that blur the boundaries of factual and fictional regimes in online space: The Atlas Group (1989–2004) project's website by Walid Raad and Amalia Ulman's performance *Excellences & Perfections* (2014) released on both Facebook and Instagram platforms. I endeavour to identify the conditions, experience and effects of the artworks' reception, while developing a method of analysis explicitly adapted to their properties and the context of online space. Each artwork is thus studied through the lens of involved methodologies and situated knowledges. This thesis hypothesizes the micro-political potential of these artworks, described as undecidable following the work of the philosopher Jacques Rancière. I aim to show how doubt emerges and is in fact enhanced by the online reception of the artworks, leading to a critical scope bearing emancipation and resistance through its symbolic rearrangements. If power structures seek to control, monitor and shape beliefs in order to deceive, certain artistic practices play with the very notions of truth, fact and fiction to lead us to a better assessment of these categorizations and their boundaries.

Keywords: post-truth, digital revolution, internet, web, online space, suspicion, doubt, undecidable, micropolitics, reception, situated knowledges, The Atlas Group, Walid Raad, *Excellences & Perfections*, Amalia Ulman.

INTRODUCTION

Ce projet de recherche trouve ses racines à une époque caractérisée à la fois par la post-vérité, le soupçon et le numérique. Il s'est développé en parallèle à une atmosphère médiatique, politique et culturelle marquée par la montée du populisme, l'imprévisibilité des sondages et la remise en cause de leur crédibilité, la manipulation des affects, des faits et des images ; tous des phénomènes exacerbés par l'importance grandissante d'internet[1], du web et des médias sociaux[2] dans l'accès à l'information et son partage au sein de la société du 21e siècle.

Difficile, en effet, de détacher la révolution numérique du profond bouleversement des structures du savoir et de la perception[3]. L'avènement des technologies numériques et informatiques complexifie nos rapports au réel et aux notions qui y sont associées — vrai, factuel — ou opposées — faux, fictionnel — ; les frontières définissant ces catégories s'embrouillant de plus en plus. Ce phénomène pourrait s'expliquer notamment en regard des possibilités de simulation et d'imitation apportées par les

[1] La graphie en majuscule ou minuscule d'« internet » et de « web » ne fait pas consensus. Selon l'Office québécois de la langue française, il s'agit d'une question de point de vue : « si l'on considère le Web comme une entité unique (nom propre), on choisit la majuscule, et si l'on considère le web comme une ressource Internet parmi d'autres, on choisit la minuscule (nom commun). » Le bas-de-casse pour internet est aussi utilisé par les personnes qui soutiennent que l'internet utilisé de nos jours n'est qu'une version de plusieurs internets possibles. Je fais partie des tenantes de l'utilisation de la graphie minuscule de ces deux termes.

[2] Un glossaire offrant des définitions de mots spécialisés, dont « média social », figure en annexe de ce mémoire, voir Annexe B.

[3] Pour une étude approfondie de la question de la révolution numérique et ses implications philosophiques et sociales, voir Vial (2013).

dispositifs ou logiciels technologiques ainsi que de l'omniprésence des écrans dans nos activités quotidiennes contribuant à façonner un rapport au monde médiatisé.

Dans le paysage politique occidental des dernières décennies se dresse également une résurgence de la question du mensonge et de la vérité, l'une des manifestations significatives étant la prolifération de néologismes comme *truthiness*, post-vérité ou fait alternatif dans le langage courant. La popularisation de ces expressions devient ainsi symptomatique non seulement d'une ère de méfiance envers les faits, mais aussi d'un nouveau mode de recherche et de transmission de l'information désormais assujetti aux médias sociaux.

Le web, comme l'affirme le journaliste Matthew d'Ancona, auteur de *Post-Truth. The New War on Truth and How to Fight Back* (2017), est la sphère dans laquelle la confiance s'étiole, les théories conspirationnistes abondent, l'autorité des médias décroit et les émotions dominent les faits. Cependant, il s'agit tout autant d'un espace porteur de légitimité, où nous accédons à l'actualité, payons nos factures et planifions nos trajets. Cette cohabitation d'éléments dissonants, allant des canulars aux articles d'encyclopédie, confère au web son caractère paradoxal, de telle sorte que nous nous heurtons à une aporie, vivant à la fois une foi aveugle et une méfiance envers ce qui est transmis et reçu en ligne.

La problématique sous-jacente à cette recherche se situe dès lors dans la volonté d'établir des ponts entre les conceptions dualistes du vrai et du faux, de la croyance et du doute, et le contexte de la révolution numérique. La tension entre régimes factuel et fictionnel n'est pas singulière au temps présent et consiste même en un phénomène récurrent à travers les âges. La question des frontières de la fiction est un terrain fécond ayant fait l'objet des préoccupations de plusieurs disciplines intellectuelles depuis les premiers penseurs grecs. L'opposition platonicienne entre vérité et simulacre refait la plupart du temps surface dans la perspective d'une scission entre la réalité et la sphère

des représentations. Cette approche n'est toutefois pas la seule possible et se départage souvent entre l'angle sémantique, ontologique ou pragmatique. Que ce soit en termes de rapport avec la vérité (Platon), de choix d'objet (Aristote), d'usage (la tradition rhétorique), de finalité (l'âge classique) ou encore de référence et d'emprunt aux modèles épistémologiques aux sciences dures (19e siècle), la question du cadrage de la fiction a grandement évolué à travers les siècles (Audet et Gefen, 2002, p. xii-xiii).

La spécificité de la période historique dans laquelle nous vivons réside dans le schisme entre le panfictionnalisme des années 1980 et un panfactualisme diffus, qui s'exprime aussi bien dans la « faim de réel », dont se disent saisi·es essayistes et poètes, que dans la valorisation du documentaire, ou encore dans l'insistance critique sur ce que font les fictions à la vie (Lavocat, 2016, p. 363). Un mouvement de balancier qui se trouve d'autant plus accentué par la croissance des technologies numériques avec, d'une part, une ouverture des possibilités de la fiction pour les créateur·trices (Schaeffer, 1999, p. 9) et, d'autre part, une recherche absolue d'objectivité et de certitude par la gouvernementalité algorithmique et le capitalisme avancé (Rouvroy et Stiegler, 2015, p. 115).

Le présent mémoire tente ainsi de sonder ces préoccupations à travers le prisme des pratiques artistiques. Si les sphères de la praxis et de la théorie de l'art témoignent d'une attention soutenue à l'égard de leur contexte au cours de l'histoire, certains moments dénotent plus que d'autres une présence littérale du réel au sein des œuvres, prenant la forme de readymades, de performances et de happenings, ou d'une pulsion d'archive[4]. Au tournant du nouveau millénaire se trace plus singulièrement un intérêt à la fois envers l'actualité sociopolitique et le brouillage du factuel et du fictionnel,

[4] Ce concept de « pulsion d'archive » fait référence à l'article « An Archival Impulse » de Hal Foster, la traduction en français provient de l'entretien avec Hal Foster par Gabriel Ferreira Zacarias, traduite par Nicolas Heimendinger, voir Foster (2004) et Ferreira Zacarias (2017).

marqué par des propositions commissariales et théoriques faisant école, nommément le tournant documentaire amené par la documenta11 au début des années 2000.

Les écrits du théoricien et critique d'art Hal Foster, publiés entre la fin des années 1990 et la fin des années 2010, ont aussi indéniablement marqué les réflexions entourant la question du réel dans les arts : *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century* (1996), « An Archival Impulse » (2004), *Bad New Days* (2015) et « Real Fictions: Alternatives to Alternative Facts » (2017). Ce dernier texte prend acte d'une relation entre ce que Foster appelle les « *real fictions* » – c'est-à-dire les œuvres adoptant le mode documentaire afin de rendre le réel plus effectif – et le phénomène des « *alternative facts* » — soit cette tendance amorcée par l'administration de Donald Trump lors de sa présidence des États-Unis qui consiste à faire passer des mensonges pour des faits véridiques.

Le constat de Foster a notablement influencé les questionnements à l'origine de cette recherche. De quelles manières les pratiques artistiques peuvent-elles répondre au contexte actuel de la post-vérité, au climat général de manipulation des faits et de la réalité et à l'environnement informationnel du web ? Quelles stratégies emploient-elles ? Quels en sont les effets chez les récepteur·trices ?

Ces interrogations se sont manifestées en synchronie avec mon inclination à travailler avec des pratiques artistiques qui se déploient dans l'espace en ligne[5], soit des œuvres accessibles à l'aide de dispositifs comme des ordinateurs ou des téléphones cellulaires connectés au réseau internet et disponibles par la voie de sites web ou de plateformes de réseaux sociaux. Mon attrait pour ces pratiques découle sans contredit de mes activités de recherche et de commissariat, entre autres au Laboratoire NT2, le

[5] Pour une explication de ce choix terminologique et des implications conceptuelles qu'elle engendre, voir la section 1.4 du chapitre 1.

laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques[6] (http://nt2.uqam.ca/fr), mais aussi tout simplement de mon quotidien d'internaute vivant avec la culture numérique au bout des doigts.

Mon expérience de navigatrice et de chercheuse dans l'espace en ligne — parcourant des pages web et des comptes de réseaux sociaux, empruntant des moteurs de recherche pour trouver ou valider des informations — m'amène à constamment remettre en cause mes certitudes. Cet effet de doute s'est présenté dès ma première rencontre avec les œuvres du corpus de ce mémoire. J'ai constaté qu'il s'agissait en fait d'un état accoutumé de mon expérience de l'espace en ligne et de plusieurs pratiques artistiques qui s'y déploient.

Une nouvelle série de questionnements a ainsi surgi en écho à celle de départ : quelle est la relation entre l'incertitude relative à certaines œuvres et leur contexte de déploiement dans l'espace en ligne ? À quoi mène cette réaction de doute dans l'acte de réception ? Quelle pourrait en être la portée ?

Certaines œuvres suscitent plus que d'autres cette impression de flottement entre le vrai et le faux, le factuel et le fictionnel. Je me suis donc attardée à deux projets où ce brouillage des frontières parait intrinsèque à leur propos : The Atlas Group (1989-2004) de Walid Raad et *Excellences & Perfections* (2014) d'Amalia Ulman. Ces œuvres ont la particularité de se manifester à travers des sphères variées[7]. Cela dit, je me concentre

[6] Le Laboratoire NT2, fondé en 2004 à l'Université du Québec à Montréal et codirigé par Bertrand Gervais, professeur titulaire au département d'études littéraires de l'UQAM, et Joanne Lalonde, professeure titulaire au département d'histoire de l'art de l'UQAM, a pour mission de promouvoir l'étude, la création et l'archivage de nouvelles formes de textes et d'œuvres hypermédiatiques. Le Laboratoire NT2 utilise l'expression « art hypermédiatique » ou « œuvre hypermédiatique » en référence au terme « hypermédia » pour qualifier les œuvres qui se déploient dans l'espace en ligne.

[7] Ces autres versions des projets sont brièvement abordées dans la section 2.1 du chapitre 2 et 3.1 du chapitre 3.

sur leurs versions en ligne, soit le site web du projet The Atlas Group[8] et la performance d'Amalia Ulman qui s'est déroulée au sein des plateformes Facebook et Instagram[9], car le contexte de déploiement me semble induire des conditions de réception singulièrement ambivalentes, notamment par rapport à leur statut même en tant qu'œuvres.

Au cours de ses nombreuses années d'activité, The Atlas Group se présente tantôt comme projet créé par Walid Raad, tantôt comme une fondation ou un collectif. La mission de The Atlas Group demeure toutefois la même, peu importe le sens donné au projet : contribuer à la recherche et à la collecte de documents relatifs à l'histoire contemporaine du Liban, avec une attention portée aux années des guerres civiles (1975-1990) du pays. Ces documents, incluant carnets, photographies et vidéos, sont rassemblés dans une archive nommée The Atlas Group Archive. Ils figurent en grande majorité au sein de la version en ligne du projet. Le site web https://www.theatlasgroup.org ressemble au premier abord à la plateforme d'une institution d'archives (figure i-1). Or, à force de naviguer à travers les différentes sections, l'authenticité du site et des archives se trouve ébranlée.

D'avril à septembre 2014, l'artiste Amalia Ulman, alors en début de carrière, utilise ses profils Facebook et Instagram pour développer un récit dans lequel elle tient le rôle

---

[8] Mon analyse se penche plus spécifiquement sur la version du site web disponible à l'adresse https://www.theatlasgroup.org jusqu'en janvier 2020, date à laquelle l'adresse est modifiée pour https://www.theatlasgroup1989.org/. Ce changement d'URL s'explique par la mise à jour du site web qui fonctionnait jusqu'alors grâce à l'environnement d'exécution Adobe Flash Player. Bien que la datation communément acceptée du projet global soit (1989-2004), le site web https://www.theatlasgroup.org aurait très probablement été créé au début des années 2000. Pour de plus amples renseignements sur cette altération technique et cette datation, voir la section 2.2 du chapitre 2.

[9] J'analyse autant les versions présentées sur les comptes Facebook (https://www.facebook.com/amaliaulman) et Instagram (https://www.instagram.com/amaliaulman/) de l'artiste que l'archive dynamique (http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections) de la portion Instagram de la performance.

principal. À l'aide d'une série de publications, elle raconte ainsi le quotidien d'une jeune femme qui déménage à Los Angeles pour devenir célèbre, puis qui tombe dans une spirale destructrice pour finalement reprendre sa vie en main. Pendant les cinq mois de la performance, Ulman incarne des figures stéréotypées présentes dans les plateformes de réseaux sociaux (figure i-2). L'évolution de l'histoire des personnages se trouve non seulement entremêlée à la vie personnelle de l'artiste, mais également aux autres contenus publiés par les utilisateur·trices dans le fil d'actualité de Facebook et d'Instagram. Ce n'est qu'à la toute fin de la performance que l'artiste révèle la teneur fictive des publications.

Se déployant toutes deux dans l'espace en ligne, les œuvres de Walid Raad et d'Amalia Ulman ont ainsi en commun un effet de doute transmis lors de la réception. Cela dit, les mettre en relation permet aussi de relever leurs différences. Ces œuvres sont représentatives de deux moments distincts de l'évolution du web ainsi que d'expériences d'interaction et de réception singulières. Le site web de Walid Raad correspond au web 1.0, ou web informatif, principalement expérimenté par ordinateur où l'interaction se fait par hyperliens et l'intervention des internautes y est peu sollicitée. Plus récente, la performance d'Amalia Ulman s'inscrit dans la mouvance du web 2.0, aussi appelé web social, dorénavant accessible par des appareils mobiles comme des téléphones cellulaires et des tablettes, où la création et le partage de contenus entre les internautes sont privilégiés.

Les implications techniques et conceptuelles ne sont également pas les mêmes pour un site web créé de toutes pièces et une performance qui s'insère au sein de plateformes de réseaux sociaux gérées par une entreprise comme Facebook. Enfin, ces conditions influent également sur l'interaction avec chaque œuvre. Alors que le site web de Walid Raad s'expérimente à partir d'une URL qui se décline en plusieurs pages web activables par hyperliens, la performance d'Amalia Ulman se déploie au sein de deux plateformes distinctes à travers une pléthore de publications avec lesquelles les

utilisateur·trices peuvent interagir. Ces facteurs influencent autant les œuvres elles-mêmes que leur expérience de réception.

Étant donné ces différences dans leurs modes de déploiement, de fonctionnement et d'interaction, j'ai dû m'adapter aux particularités de chaque œuvre. C'est en expérimentant ces œuvres dans l'espace en ligne et en tentant de les comprendre que s'est développée ma méthodologie. Plusieurs défis ont émergé en ce qui a trait aux pratiques mêmes de la discipline dans laquelle je m'inscris. Ces œuvres et leur contexte de déploiement ébranlent les conventions usuelles de l'histoire de l'art autant à l'égard de la manière de les nommer, de les expérimenter, de les relater et de les documenter.

J'ai ainsi été amenée à évaluer ma position en tant que chercheuse face à mon corpus. Ma posture de doute, de mécréante[10], s'est transmise inévitablement à mes méthodes d'analyse et de recherche et en est même constitutive. Mon projet de maitrise poursuit dès lors un objectif bipartite de faire état de la réception d'un corpus d'œuvres tout en développant une méthodologie qui repense « les outils de la tradition de l'histoire de l'art qui ne peuvent plus à eux seuls permettre l'analyse de ce corpus » (Lalonde, 2008, p. 104). Je revendique ainsi une posture située de recherche et procède par observation empirique, énonçant mes interactions en rappelant qu'il s'agit de mon expérience singulière des œuvres. Je ne vise pas à établir des principes communs ou englobants ; je traite plutôt d'une réception spécifique de cas choisis à un moment donné et précis de leur déploiement. Mon approche reflète en ce sens les méthodologies de l'engagement, destinées à des études à petite échelle, qui évitent les prétentions de valeur de vérité ou d'universalité de la recherche.

[10] Ce terme fait référence au texte « Projections pour une mécréante » de Joanne Lalonde, qui est l'un des éléments déclencheurs des choix méthodologiques de ce mémoire, voir Lalonde (2008).

Mon argumentaire se divise en trois chapitres dressés de sorte à introduire les bases de la recherche pour en venir à percevoir les échos au sein des œuvres du corpus. Le premier chapitre précise les cadres théorique et méthodologique qui permettent de constituer les paramètres et les outils d'analyse pour les études de cas présentées dans les deux chapitres subséquents. Je dédie ainsi un chapitre par œuvre afin de préserver les singularités de l'expérience de chacune, tout en gardant un cadre commun d'étapes d'exploration. J'analyse l'expérience du site web de The Atlas Groupe de Walid Raad dans le chapitre deux, puis la performance en ligne *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman dans le chapitre trois, en fonction des éléments techniques, des modalités d'interaction et des effets engendrés par mon expérience de réception.

L'enjeu du brouillage des frontières entre les notions de réalité, vérité, fait et fiction dans le contexte de l'espace en ligne constitue la toile de fond de ce mémoire. En posant un regard spécifique sur la manière dont j'interagis avec les pratiques artistiques du corpus, le concept de l'indécidable [11] du philosophe Jacques Rancière semble particulièrement éclairant de par son aptitude à englober les interrogations plurielles liées aux frontières : entre vrai et faux, réalité et fiction, espace physique et espace en ligne, art et non-art, esthétique et politique.

Par mes études de cas, je m'efforce de répondre à une intuition qu'il existe une corrélation entre les effets de doute des œuvres du corpus et leur contexte de déploiement dans l'espace en ligne. À l'aide de mes analyses empiriques, je tâche de relever comment leur indécidabilité est renforcée par ce cadre. Ultimement, je pose l'hypothèse de la portée micropolitique de ces œuvres, les effets de doute qu'elles suscitent favorisant une réflexion critique dans un cadre aux délimitations instables. Si

[11] Rancière s'attarde à l'indécidable notamment dans l'ouvrage *Malaise dans l'esthétique* (2004). Je suis également redevable de l'ouvrage *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel* (2008) pour la mise en évidence du concept et ses liens avec des pratiques artistiques.

The Atlas Group de Walid Raad et *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman peuvent nous mettre en garde quant à l'hégémonie dominante de l'ère de la post-vérité et de la culture numérique, où les uns tentent de nous berner et les autres d'exploiter nos données personnelles, elles le font en jouant avec les stratégies mêmes des faits, des fictions et des croyances pour nous amener à remettre en cause ces catégorisations et leurs frontières.

CHAPITRE I

CADRES THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

Ce premier chapitre s'applique à cibler les principes et les concepts clés du mémoire afin de poser les jalons guidant les analyses du corpus présentées aux chapitres 2 et 3. Il se divise en deux volets : l'un délimitant le cadre théorique (sections 1.1, 1.2, 1.3 et 1.4) et l'autre détaillant la méthodologie de recherche et d'analyse (section 1.5). Les pages qui suivent envisagent le contexte sociopolitique et culturel duquel les œuvres émergent pour ensuite dégager les théories permettant de songer aux enjeux soulevés ; cet ensemble produisant les outils nécessaires pour plonger dans l'étude en détail du corpus.

La première section propose une mise en contexte de la problématique du mémoire. Elle dresse un portrait de l'actualité en regard de ce que plusieurs appellent l'ère de la post-vérité, tout en considérant les origines de la relation paradoxale entre les concepts de réalité, vérité, fait et fiction qui semble avoir gagné en puissance depuis le développement des technologies numériques, d'internet et du web. Ce tour d'horizon inspire dès lors un regard historique et épistémologique permettant de comprendre les singularités du temps présent.

La deuxième section met en lien cette conjoncture plus spécifiquement avec le domaine de l'art et son intérêt croissant pour le brouillage des frontières entre mondes de la fiction et de la réalité. Elle s'attache à faire dialoguer les recherches récentes de théoricien·nes dans le but d'éclairer l'interaction entre les pratiques artistiques et le

climat politique et social. L'utilisation de l'artifice (Foster, 2017) et la stratégie du doute (Jones, 2005) émergent alors comme des symptômes concomitants et significatifs d'un certain moment esthétique et politique.

La troisième section s'intéresse à cet égard au concept de l'indécidable emprunté à Jacques Rancière (2004). Cette partie s'emploie à situer la pensée du philosophe et de ses échos — notamment au sein de l'ouvrage *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel* dirigé par Thérèse St-Gelais (2008) —, la confronter au topos ambiant du panfictionnalisme, pour enfin la mettre en relation avec les théories de Chantal Mouffe (2013/2014) concernant la portée politique des pratiques artistiques.

Ces considérations sur l'impact politique de l'art mènent à observer le rôle que peut jouer le lieu de rencontre entre les récepteur·trices et les œuvres. La quatrième section se consacre ainsi à l'espace de réception et se recentre plus précisément sur le contexte dans lequel se déploie le corpus à l'étude : l'espace en ligne. Un débroussaillage terminologique est d'abord nécessaire pour délimiter la teneur de cet espace en regard de ses modes d'organisation et d'interaction. Des ponts sont alors établis entre la question de l'indécidable et celle du web afin de ressortir les effets produits lors de la réception en ligne.

La dernière section du chapitre présente la méthodologie empruntée pour le mémoire. Il s'agit d'arrimer les modalités d'analyse aux singularités du corpus qui se déploie dans l'espace en ligne ; c'est-à-dire travailler en proximité avec les œuvres en partant de l'expérience d'interaction spécifique pour en dégager les effets. Cette approche entraine subséquemment l'évaluation de ma position de chercheuse et l'affirmation d'une posture située combinée à une méthodologie de l'engagement. Ma démarche est enfin détaillée pour mener à sa mise en pratique dans les chapitres d'analyse des œuvres.

1.1 Frontières troubles, troubler les frontières

La recherche de ce mémoire s'est développée en synchronie avec l'ère de la post-vérité qui a vu naitre le vote du Brexit[12], l'élection de Donald Trump à la présidence des États-Unis[13], le scandale Cambridge Analytica[14] et les déferlements médiatiques qui ont suivi. Une conscience accrue s'installe dès lors dans la deuxième décennie du 21e siècle en ce qui a trait non seulement à la vérité en politique, mais en sa manipulation par les technologies d'analyse de données. Cette problématique fait écho à une situation plus large concernant les croisements entre les phénomènes sociopolitiques et le domaine culturel ainsi que les impacts de la révolution numérique sur notre entendement de la vérité. Cette section propose un parcours sinueux, partant de l'actualité afin de remonter le cours des évolutions des rapports embrouillés entre les concepts de réalité, vérité, fait et fiction.

1.1.1 Regard sur l'actualité

À la fin de l'année 2016, le dictionnaire britannique Oxford choisit *post-truth* comme mot international de l'année, présageant ainsi l'atmosphère médiatique de l'ère de la post-vérité où l'objectivité et la véracité des faits cèdent leur place aux émotions et aux opinions. Ce vocable n'est pourtant pas le premier des dernières décennies reflétant ce que certain·es appellent l'âge d'or du brouillage des frontières entre vrai et faux, honnêteté et malhonnêteté, fiction et non-fiction (Revault d'Allonnes, 2018). Il est en fait l'un des derniers d'une longue liste de termes et néologismes cherchant à qualifier

[12] Le référendum sur la question du retrait du Royaume-Uni de l'Union européenne se vote le 23 juin 2016.

[13] L'élection présidentielle américaine du 8 novembre 2016 conduit à la désignation de Donald Trump comme 45e président des États-Unis.

[14] La société de conseil politique Cambridge Analytica est accusée en 2018 d'avoir récolté les données personnelles de plusieurs dizaines de millions d'utilisateur·trices de Facebook afin d'influencer plusieurs élections dans le monde, dont le vote du Brexit et l'élection de Donald Trump.

les agitations politiques, principalement des États-Unis, qui ont des effets collatéraux sur la société. L'un des premiers remonte à l'année 1990 : *bushlips*, désigné mot de l'année par The American Dialect Society, faisant référence à la rhétorique politique insincère de George H. W. Bush. Lors de la présidence de George W. Bush fils, un autre terme voit le jour au segment The Word de l'émission The Colbert Report par Stephen Colbert en 2005 : *truthiness*, élu mot de l'année par le dictionnaire Merriam-Webster en 2006 et se référant aux propos qui semblent être vrais, mais ne le sont pas nécessairement selon des faits vérifiables et connus. Une décennie plus tard, Stephen Colbert fait revivre son segment The Word pour apporter une variante face à l'arrivée de Donald Trump dans la politique américaine : *truthiness* devient alors *trumpiness*.

La fin des années 2010 connait une recrudescence d'une série de vocables entourant la politique et la question de la vérité qui se répandent à une vitesse vertigineuse à travers le monde ; outre *post-truth* apparaissent *fake news*[15], *alternative fact*[16] et *deepfake*[17]. Comme l'affirme Katherine Martin, responsable des dictionnaires états-uniens pour Oxford University Press, le choix de ces mots vise à refléter la culture ambiante d'une époque :

> We choose words that are going to highlight the interplay between our words and our culture. […] The final word of the year is meant to be one that captures the "ethos, mood or preoccupations of that

[15] En français, les termes équivalents sont « fausse nouvelle », « information fallacieuse » ou « infox », un néologisme juxtaposant « information » et « intoxication ». Il est élu mot de l'année en 2017 par The American Dialect Society.

[16] *Alternative fact*, ou fait alternatif en français, est une expression prononcée en janvier 2017 par la conseillère du président des États-Unis Donald Trump, Kellyanne Conway, afin de qualifier la déclaration fallacieuse de Sean Spicer, porte-parole de la Maison-Blanche, concernant la taille de la foule lors de l'investiture du président.

[17] Traduit par le terme « hypertrucage » par l'Office québécois de la langue française, il désigne « le procédé de manipulation audiovisuelle qui recourt aux algorithmes de l'apprentissage profond pour créer des trucages ultraréalistes ».

> particular year and to have lasting potential as a word of cultural significance." (Wang, 2016)

La récurrence de ces termes vient souligner la portée culturelle des enjeux entourant la vérité et la manipulation des faits par le pouvoir politique, phénomène qui semble prendre de l'ampleur au cours de cette période récente. Pourtant, la situation n'est ni inédite ni spontanée et se place en continuité avec une réflexion plus globale sur la relation entre les concepts de réalité, de vérité, de fait et de fiction. Ce chemin de pensée mène corollairement au sujet des frontières entre ces différentes notions et aux questions sous-jacentes : comment les définir et les délimiter, mais aussi est-il nécessaire de le faire et pour quelles raisons.

1.1.2 Retour historique et épistémologique

Les concepts de réalité, de vérité, de fait et de fiction font face à une multiplicité sémantique évoluant au fil des époques. Plusieurs domaines artistiques et intellectuels ont pris comme objet d'étude le brouillage des frontières entre le factuel et le fictionnel. Du côté des études littéraires, par exemple, les théories de la fiction ainsi que la narratologie ont abordé ces enjeux en regard du récit. Pour la discipline de l'histoire de l'art, la perspective de la fiction demeure relativement inexplorée (Guelton, 2009, p. 11), si ce n'est par l'angle de ses opposés en la comparant avec le réel ou le documentaire[18].

Fortement ancrée dans les usages encore aujourd'hui, la pensée occidentale envisage la fiction en rapport avec la vérité depuis la Grèce antique. Ce rapprochement entre fiction, ou plus précisément mimésis, et simulacre provient d'une considération platonicienne mettant en garde contre les dangers éthiques et politiques de l'imitation, renforçant l'idée du besoin de scission entre la réalité et la sphère des représentations.

[18] Pour plus de détails sur le tournant documentaire dans le domaine des arts visuels, voir la sous-section 1.2.1 de ce chapitre.

Il ne s'agit toutefois pas du seul modèle possible. Aristote invoquant quant à lui les vertus cognitives et émotives de l'imitation, propose plutôt d'envisager les faits et les fictions dans le sens des rapports entre deux types de représentations.

Au 18e siècle, David Hume s'inspire de cette approche aristotélicienne pour son modèle qui pense la fiction non plus en lien avec à la vérité, mais bien la croyance, « c'est-à-dire par rapport à la question de l'usage, du mode de fonctionnement des représentations » (Heinich et Schaeffer, 2004, p. 165). Cette perspective est reprise dans une approche pragmatique de la fiction, dont le philosophe Jean-Marie Schaeffer est l'un des grands défenseurs. Théories poststructuralistes, approche cognitiviste, théorie des mondes possibles, phénoménologie ne sont que quelques-uns des autres modèles d'approche qui appellent « un nouveau partage, plus fin et plus mobile que la simple opposition entre la vérité positive et le mensonge romanesque » (Audet et Gefen, 2002, p. xii-xiii).

Les années 1970-1980 ont vu naitre une mouvance de déconstruction contre les binarismes ; une option progressiste par opposition à un positivisme conservateur (Lavocat, 2016, p. 48). Au tournant du millénaire, la dénonciation du *storytelling* modifie cependant cette fracture. La fiction devient « l'instrument du mensonge d'État et du contrôle des opinions » (Salmon, 2007, p. 20) et le *storytelling*, la nouvelle arme utilisée par les barons du marketing et de la communication politique pour mieux formater les esprits des consommateur·trices et des citoyen·nes. La connotation négative du terme *storytelling* coïncide avec un intérêt marqué à cette période pour la notion de réalité, comme en témoignent la trilogie cinématographique *The Matrix* (Wachowski et Wachowski, 1999 ; 2003a ; 2003b), le manifeste *Reality Hunger* (2010) de David Shields ou les théories polémistes de Slavoj Žižek développées dans *Bienvenue dans le désert du réel* (2009). Tandis que les pouvoirs étatiques et capitalistes manipulent les faits et reprennent à leur compte la fiction, la réalité se revêt d'un rôle salvateur dans la culture ambiante.

Au même moment, l'évolution des technologies numérique et informatique provoque un effet inverse. La réalité pouvant être simulée, augmentée ou altérée, elle éveille dorénavant les soupçons. Un autre virage survient alors avec l'avènement des nouveaux modes de catégorisation du réel que permettent les *big data*. Selon Antoinette Rouvroy — docteure en sciences juridiques et chercheuse qualifiée du FNRS au centre de Recherche en Information, droit et Société (CRIDS) — avec la gouvernementalité algorithmique, la société actuelle fait face à une crise des régimes de vérité. Les techniques de *data analytics* et de *data mining* ont comme visées une recherche d'objectivité absolue et de sécurité, qui se traduit par une recherche de neutralisation des effets de l'incertitude radicale (Rouvroy et Stiegler, 2015). Ainsi, « le concept de vérité se trouve de plus en plus replié sur celui de la réalité ou de l'actualité pure » et « ce qu'on perd évidemment dans cet accolement, c'est la possibilité de la critique » (Rouvroy et Stiegler, 2015, p. 115). Notre époque contemporaine semble dès lors aux prises avec un paradoxe : partagée entre un désaveu et une quête, voire une soif de réalité[19], cette dernière se confondant progressivement avec des notions voisines, embrouillant d'autant plus leurs frontières ténues.

1.2 Les réponses de l'art

Ce contexte trouve non moins des échos dans le champ des arts visuels. Dès la fin des années 1990, bon nombre d'expositions, de catalogues et d'essais ont signifié un intérêt marqué pour les rapports entre fait et fiction. Au sein des pratiques artistiques, cela se traduit par un investissement accru dans ce qui relève traditionnellement du non-art : les interactions humaines et le contexte social, ainsi que les documents d'archives n'en

[19] Cette expression fait référence au titre de l'ouvrage collectif *Soif de réalité. Plongées dans l'imaginaire contemporain* (2018) qui fait lui-même référence au manifeste de David Shields, *Reality Hunger : A Manifesto* (2010) : « nous avons "soif de réalité", nous dit Shields ; or, cette réalité que nous cherchons est fortement médiatisée et les productions contemporaines nous en offrent une version élaborée sur la base d'un spectacle constant » (Gervais, 2018, p. 14).

sont que quelques exemples. Certain·es acteur·trices du milieu des arts tentent alors de qualifier les visées et les effets de ces pratiques qui font usage du documentaire pour ses propriétés révélatrices de vérités occultées ou oubliées, permettant une perspective critique sur le présent. La section qui suit retrace l'émergence du tournant documentaire et d'un art qui réfléchit aux défis de son époque. Elle met plus spécifiquement en relation la pensée des théoricien·nes de l'art Hal Foster et Caroline Jones afin d'éclairer la question des liens entre les pratiques artistiques et leur contexte sociopolitique.

1.2.1 À l'écoute du présent

Depuis le nouveau millénaire, plusieurs commissaires d'expositions et théoricien·nes de l'art ont cherché à rendre compte des thèmes présents dans l'actualité politique et sociale. Du côté des expositions, il se trace quelques cas exemplaires[20] : l'exposition et le catalogue *Form Follows Fiction* (2001-2002) de Jeffrey Deitch présentée au Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea à Turin ; le deuxième volet de la documenta11 commissarié par Okwui Enwezor présenté au New Delhi intitulé *Experiments with Truth : Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation* (2001) ; la version présentée à The Fabric Workshop and Museum (FWM) à Philadelphie de 2004 à 2005 par Mark Nash, co-commissaire de la documenta11, qui reprend le titre *Experiments with Truth* pour l'exposition ainsi que le catalogue associé ; l'exposition *Ida e volta : ficção e realidade / Come and Go: Fiction and Reality* (2007-2008) par Christine van Assche présentée à la Fondation Calouste Gulbenkian à Lisbonne ; l'exposition et le catalogue *More Real ? : Art in the Age of Truthiness* (2012) organisée par the Minneapolis Institute of Arts en partenariat avec SITE Santa Fe et dirigée par Elizabeth Armstrong.

[20] Cette liste ne se veut aucunement exhaustive, mais cherche plutôt à marquer la récurrence de la question des rapports entre l'art et l'actualité sociopolitique à travers les deux premières décennies du 21e siècle.

Du côté de la théorie se répand en parallèle la formule du *documentary turn* ou tournant documentaire[21] — annoncée entre autres par les commissaires et théoriciens Okwui Enwezor et Mark Nash — qui vise à qualifier la manière dont les artistes s'emparent « de l'objet et de la forme du "document", y voyant l'un des lieux possibles de renégociation de leur rapport à l'Histoire, à la politique, et tout simplement au réel » (Caillet et Pouillaude, 2017, p. 7). Les artistes de ce tournant s'attachent à interroger, troubler et franchir les frontières entre vérité et fiction.

1.2.2 L'usage de l'artifice au service du réel

Quelques années plus tôt, Hal Foster, dans *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century* (1996), annonce l'arrivée d'un nouveau paradigme à partir de la fin du 20e siècle d'un art engagé dans les enjeux de son temps. Il poursuit cette réflexion concernant l'idée du « réel » et de l'« historique » près de deux décennies plus tard dans l'ouvrage *Bad New Days* (2015), puis à une échelle réduite, mais spécifique, dans un essai publié en 2017 dans la revue Artforum. « Real Fictions: Alternatives to Alternative Facts » reprend la question du réel à la lumière des pratiques actuelles et du contexte naissant des faits alternatifs. Comment les pratiques artistiques œuvrent-elles à l'ère de la post-vérité ? Comment répliquent-elles au climat général de manipulation des faits et de la vérité ? Le texte de Foster tente de répondre à ces interrogations et cherche à établir des ponts entre les positions théoriques portant sur les pratiques artistiques récentes et le contexte sociopolitique en émergence.

Pour Foster, la question du réel ne devrait pas se poser en termes de présence, mais de cadrage : où est-elle située, comment est-elle réfléchie, par qui et pour quelles raisons ? C'est ainsi qu'il procède dans son essai à une brève étude épistémologique du réel selon ses principaux théoriciens et penseurs de Marx, Freud et Nietzsche, en passant par

[21] Pour un portrait en français de ce tournant, voir Caillet et Pouillaude (2017).

Barthes jusqu'à Lacan. Il en ressort alors trois phases ou cadrages du réel (« *framings of the real* ») : 1) « *ideology-critical framing* », où l'on pense le réel comme quelque chose qui serait caché derrière la représentation ; 2) « *post-structuralist framing* », où l'on énonce que la représentation du réel serait tentée de mentir ou serait un pastiche du réel ; 3) « *traumatophilic framing* », où l'on stipule que la représentation du réel résiste à sa symbolisation et serait maintenant comprise comme traumatique.

Dans la dernière décennie, Foster annonce qu'un quatrième cadrage du réel aurait émergé notamment dans la pratique documentaire de certain·es artistes tels Harun Farocki, Hito Steyerl et Trevor Paglen. Avec ces pratiques, il ne s'agit plus de révéler ou de déconstruire le réel, mais bien d'en prendre soin (Foster, 2017, p. 170). L'utilisation de l'artifice dans ce quatrième cadrage réhabiliterait ainsi le mode documentaire comme système critique et, placé du côté de la fiction, se positionnerait au service du réel : « [deploying] great artifice, not to demystify or to disrupt the real but to make the real real again, which is to say, effective again, felt again, as such » (Foster, 2017, p. 173). Son usage par les artistes ne vise pas à perturber le réel, mais à le rendre plus effectif, à l'activer. Dans ce sens, l'artifice ne serait pas à entendre comme simulation, mais comme stratégie cherchant à produire une interruption, une ouverture permettant à une autre réalité ou vérité d'être aperçue.

Cette posture, explique Foster, serait en réaction au climat économique et politique actuel de la montée du contrôle par les entreprises et les gouvernements de ce qui est donné comme réel, de ce qui peut être représenté, connu et prouvé, grâce entre autres à l'imagerie par satellite et l'extraction de données. Les pratiques artistiques, de leur côté, investiraient plutôt les brèches de ces méthodes de représentation totalisantes, en reconstituant des réalités ou vérités occultées, ou en indiquant celles qui sont absentes.

1.2.3 L'effet de doute comme stratégie critique

La théoricienne Caroline Jones procède à une démarche similaire dans son article intitulé « Doubt Fear » publié en 2005 dans la revue ART PAPERS. Elle y établit un pont entre l'imagerie alarmiste dans les médias liée aux politiques réactionnaires post-11 septembre et les pratiques artistiques contemporaines. Elle arrive à la conclusion que, dans le contexte où les images deviennent des outils pour susciter la peur au service de la guerre contre le terrorisme, certain·es artistes, en réaction, déploieraient plutôt un effet de doute dans leur travail. Les artistes qui utilisent l'information comme médium dans leur pratique permettent ainsi une distanciation capable de générer le scepticisme au lieu de la confiance aveugle, le doute critique au lieu de la certitude pieuse, le débat public en lieu et place de la crainte personnelle (Jones, 2005, p. 26). Cette stratégie critique du doute dans les pratiques artistiques — dont celle de Walid Raad, citée comme exemple — agirait selon Jones pour contrecarrer les politiques de contrôle et de peur.

Les articles de Foster et de Jones se complètent à plusieurs niveaux. Les deux s'interrogent sur la manière dont les pratiques artistiques répondent au climat politique dans lequel elles émergent ; la rhétorique trumpiste des faits alternatifs dans le cas de Hal Foster et l'imagerie de peur post-11 septembre dans le cas de Caroline Jones. Leurs textes permettent également de comprendre les visées divergentes de la politique et de l'art dans l'utilisation des images : si le pouvoir cherche parfois à contrôler, surveiller, manipuler et brouiller les frontières dans le but de tromper, les pratiques artistiques œuvrent plutôt dans ce brouillage pour favoriser la réflexion critique. À une ère de faits alternatifs où les entreprises et les gouvernements veulent faire croire, les artistes s'exercent à faire douter. Là où le pouvoir tente de manipuler les faits et les croyances à son avantage, les artistes jouent avec les notions mêmes de fait, de fiction et de croyance pour mieux ausculter le sens de ces frontières.

1.3 L'indécidabilité ou le potentiel émancipateur de l'art

L'indécidable se positionne comme une notion permettant de réunir les thèmes exposés jusqu'ici. Proposé par le philosophe Jacques Rancière dans son ouvrage *Malaise dans l'esthétique* (2004), il appert pertinent de convoquer ce concept à la lumière du débat récent sur le panfictionnalisme[22]. Alors que certain·es théoricien·nes soutiennent la délimitation des frontières entre fait et fiction pour des visées cognitives et éthiques, Rancière soulève quant à lui l'importance de l'hybridation dans une intention *micropolitique*[23]. Puisant dans les théories esthétique et politique, la pensée de Rancière peut être mise en dialogue avec celle de la philosophe politique Chantal Mouffe afin de nourrir la réflexion entourant la portée politique des pratiques artistiques.

1.3.1 Le concept de l'indécidable

Plusieurs ouvrages en esthétique ou en théorie littéraire relèvent et analysent le phénomène de la dissolution des frontières de la fiction ; signe pour certain·es d'un topos véhiculé concernant un panfictionnalisme grandissant. *La déréalisation du monde. Réalité et fiction en conflit* (2010) du critique d'art et esthéticien Jacinto Lageira, par exemple, se penche sur l'esthétisation du politique post-11 septembre. Cette esthétisation proviendrait de la fusion et de la confusion des régimes de fiction de l'œuvre et de la réalité, certes en relation, mais incompatibles, affirme Lageira (2010, p. 10). Ce dernier plaide pour la distinction, par la critique, entre les événements d'ordre politique, moral, éthique, scientifique ou esthétique et avance qu'il « faut entièrement repenser les notions de réalisme et de fictionnel. Si nous ne parvenons plus à opérer conceptuellement des distinctions à l'intérieur de ces sphères et entre elles,

[22] Pour les tenants et les aboutissants du panfictionnalisme, voir Lavocat (2016).

[23] La notion de micropolitique telle que défendue par Jacques Rancière est davantage expliquée dans la section 1.3.2.

alors des événements atroces ne peuvent être non plus jugés » (Lageira, 2010, p. 21-22).

De même, l'ouvrage *Fait et fiction. Pour une frontière* (2016) de la chercheuse spécialisée en littérature comparée et théorie littéraire Françoise Lavocat, interroge la disparition ou le brouillage des frontières de la fiction et rappelle l'importance de la distinction cognitive, conceptuelle et politique de ces frontières. Préserver leur distinction serait ainsi fondamental, selon la théoricienne, car autrement on ne saisirait plus ni les usages ni les attraits de la fiction (Lavocat, 2016, p. 11).

Lageira et Lavocat émettent tous deux des réserves quant à l'indifférenciation des formes de fiction amenée par la mouvance du *storytelling* et de l'esthétisation de la politique. Leur position appelle à préserver la distinction de la fiction artistique et littéraire dans un souci d'assurer son mode opératoire pour l'analyse et la réflexion. Cela ne les empêche pas, toutefois, d'avancer qu'il y a un intérêt dans l'oscillation de la frontière entre fait et fiction, tant que ce brouillage se fait dans une visée de feintise ludique et non de feintise sérieuse ; comme pour les fausses nouvelles, par exemple. Tel que l'exprime Lageira, la différence se situe par rapport à la présence du jeu, l'intention s'éloignant ainsi de celle du mensonge éhonté :

> La fiction use de leurres, d'illusions, de semblants pour agir sur les récepteur[·trices], mais son usage fictionnel implique que son processus se représente comme jeu, et non tromperie, illusion, leurre en lieu et place de la représentation. (2010, p. 58)

Les propositions esthétiques et politiques du philosophe Jacques Rancière se présentent comme des alternatives aux théories de la distinction. Sa pensée permet de réfléchir aux frontières — entre art et non-art, entre raison des faits et raison de la fiction —, au

jeu fictionnel, ainsi qu'à l'esthétique comme politique [24]. Dans *Malaise dans l'esthétique* (2004), Rancière aborde « comment l'esthétique, comme régime d'identification de l'art, porte en elle-même une politique » (p. 26), poursuivant ainsi ses réflexions concernant les rapports entre l'art et le partage politique du sensible entamées quelques années plus tôt dans *Le partage du sensible* (2000). Le théoricien se démarque aussi de ses homologues en ce qu'il reconnait la nécessité du brouillage de la ligne qui sépare « les objets de l'art de ceux de la vie ordinaire » (Rancière, 2004, p. 14), cette confusion étant « en fait le nœud même par lequel pensées, pratiques et affects se trouvent institués et pourvus de leur territoire ou de leur objet "propre" » (Rancière, 2004, p. 12).

C'est au sein de *Malaise dans l'esthétique* qu'il est spécifiquement question de l'indécidable, concept permettant de saisir la position limitrophe de certaines œuvres et leur fonction critique[25]. Rancière explique le phénomène de l'indécidabilité, une démarche de négociation des frontières entre les formes de l'art et du non-art, dans ces termes :

> L'art critique doit négocier entre la tension qui pousse l'art vers la "vie" et celle qui, à l'inverse, sépare la sensorialité esthétique des autres formes d'expérience sensible. Il doit emprunter aux zones d'indistinction entre l'art et les autres sphères les connexions qui provoquent l'intelligibilité politique. Et il doit emprunter à la solitude de l'œuvre le sens de l'hétérogénéité sensible qui nourrit les énergies politiques du refus. C'est cette négociation entre les formes de l'art et celles du non-art qui permet de constituer des combinaisons d'éléments capables de parler deux fois : à partir de leur lisibilité et à partir de leur illisibilité. (2004, p. 66-67)

---

[24] Qui diffèrerait d'une esthétisation de *la* politique.

[25] L'ouvrage *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel* contribue significativement à circonscrire davantage le concept et à observer la façon dont il se manifeste au sein des pratiques artistiques, voir St-Gelais (2008).

L'indécidable se rapporte ainsi à l'effet des œuvres ou des expositions à valeur de révélation polémique indéterminée. Ces créations dont la stratégie consiste à réduplIquer, de façon légèrement décalée, les spectacles, accessoires ou icônes de la vie ordinaire afin d'aiguiser à la fois notre perception du jeu des signes, notre conscience de la fragilité des procédures de lecture de ces mêmes signes, et notre plaisir à jouer avec l'indécidable (Rancière, 2004, p. 76). Rancière nomme « indécidable » ces œuvres qui « se présentent à différents seuils de la réalité, de la vraisemblance ou de l'art, usant parfois d'effets pour nous confondre ou nous convaincre » (St-Gelais, 2008, p. 13).

Le concept résonne dès lors avec celui d'artifice de Foster et de doute de Jones en ce qu'il suggère, à son tour, que l'émulation par les pratiques artistiques des matériaux et des stratégies du pouvoir, des médias et des industries marchandes permet un *double jeu* ; de critique de la société capitaliste marchande et d'autocritique de l'art même. L'indécidable relève dans ce cas de la réception ; agissant sur le sens des protocoles de lecture des signes non plus livrés de manière directe, mais jouant à la frontière de ce qui est montré et occulté, c'est-à-dire ouvert aux avenues sémantiques multiples.

Cette idée est poursuivie dans un autre ouvrage phare de Rancière, *Le spectateur émancipé* (2008), dans lequel il explique que l'efficacité de l'art, de l'esthétique, réside dans cette séparation ou cette discontinuité entre les formes sensibles de la production artistique et les formes sensibles à travers lesquelles celle-ci se trouve appropriée dans la réception (p. 62). Il souligne ainsi une dimension importante de la portée politique de l'indécidable qui consiste en « la suspension de toute relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un[·e] spectateur[·trice] et un état de la communauté » (Rancière, 2008, p. 63).

1.3.2 La portée politique de l'indécidable

Pour le philosophe, cette position d'indistinction tend vers un objectif micropolitique ; le choc de la rencontre des sphères de l'art et du non-art, le mélange des hétérogènes, étant inhérent à la mise en œuvre politique :

> C'est par ce passage de frontières et ces échanges de statut entre art et non-art que la radicale étrangeté de l'objet esthétique et l'appropriation active du monde commun ont pu se conjoindre et qu'a pu se constituer, entre les paradigmes opposés de l'art devenu vie et de la forme résistante, la "troisième voie" d'une micropolitique de l'art. (Rancière, 2004, p. 71-72)

L'art devient politique, selon Rancière, non pas par les messages ou les sentiments qu'il transmet, ni dans sa manière de représenter les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux, mais bien par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace (2004, p. 36-37). C'est dans cette constitution matérielle et symbolique d'un certain espace-temps que l'art peut se rapporter à la question du commun.

La pratique de l'art et celle du politique ont, dans cette perspective, plusieurs points de rapprochements : « des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible » (Rancière, 2000, p. 25). Elles créent ainsi tous deux des *fictions*, « c'est-à-dire des réagencements *matériels* des signes et des images » (Rancière, 2000, p. 62) capables d'engendrer le dissensus :

> La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. (Rancière, 2008, p. 72)

Ces potentialités de l'art se rattachent à ce qu'avance Chantal Mouffe dans son ouvrage *Agonistique. Penser politiquement le monde* (2013/2014) à l'égard du rôle des pratiques artistiques dans la reproduction ou la désarticulation d'une hégémonie donnée (p. 109). Mouffe analyse les formes artistiques qui seraient à même d'agir comme des interventions agonistiques, c'est-à-dire visant à remettre en cause le consensus établi et qui contribuent à une politique radicale. Elle affirme ainsi que « les pratiques artistiques peuvent jouer un rôle décisif dans la construction de formes nouvelles de subjectivité » dans leur « capacité à nous faire voir les choses autrement, à nous faire percevoir des possibilités inédites » (Mouffe, 2013/2014, p. 116). La dimension critique de l'art vise à rendre visible ce que le consensus dominant tend à obscurcir et à oblitérer dans une intention d'inscription de l'agent social dans un ensemble de pratiques qui mobiliseront ses affects de façon à désarticuler le cadre où a lieu le processus dominant d'identification (Mouffe, 2013/2014, p. 112-113).

Dans ces conditions, une esthétique de la résistance informée par la stratégie de désarticulation du sens commun, détaillée par Mouffe, consiste en une pluralité de formes d'intervention artistique et une multiplicité de sites de déploiement ; permettant, ainsi, d'interpeler les gens dans une variété d'espaces publics agonistiques et de contribuer au développement d'une contre-hégémonie. Plutôt que de s'adresser sur le mode de l'autorité, les artistes œuvrant dans cette approche préfèrent déclencher un processus incitant à remettre en question des croyances tenues pour acquises.

Cette position lie ici encore la pensée de Mouffe avec celle de Rancière quant à l'émancipation dans la réception. Dans la logique de l'émancipation expliquée par Rancière, l'artiste n'inculque pas de manière directe son intention aux récepteur·trices. L'œuvre devient plutôt « cette troisième chose dont aucun[·e] n'est propriétaire, dont aucun[·e] ne possède le sens, qui se tient entre eux[·elles], écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet » (Rancière, 2008, p. 20-21). L'émancipation réside alors dans la capacité de la personne réceptrice d'associer et de

dissocier ce qu'elle reçoit par l'œuvre, « de tracer son propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui lui fait face ou l'entoure » (Rancière, 2008, p. 23).

1.4 L'espace de réception en ligne

Un aspect de taille doit encore être envisagé en regard des pratiques artistiques indécidables et leur impact politique. Lorsqu'il est question du jeu des frontières entre art et non-art ainsi que de la réorganisation symbolique des signes, le sujet du contexte des œuvres et de la rencontre avec les récepteur·trices émerge. La section qui suit se penche donc sur l'espace de réception en ligne et ses modalités afin de comprendre et définir ces enjeux de manière plus précise par rapport aux deux œuvres du corpus. Dans un premier temps, un survol des enjeux terminologiques liés au web s'avère nécessaire. Dans un deuxième temps, les considérations symboliques et théoriques de l'espace en ligne sont exposées pour mieux comprendre les modes d'organisation et d'interaction qui s'y déroulent. Enfin, dans un troisième temps, les enjeux de l'indécidable sont liés à ceux de l'espace en ligne afin de relever les effets de doute et de réflexion critique de cette réception particulière.

1.4.1 Précisions terminologiques

Toute étude qui plonge dans l'univers d'internet et du web doit composer avec une multitude de néologismes, parfois contradictoires, provenant de domaines autant ciblés que généralistes tentant d'appréhender les bouleversements technologiques et phénoménologiques que connait l'ère numérique. Il peut ainsi être laborieux de naviguer à travers cette prolifération terminologique, d'autant plus dans une recherche qui s'inscrit dans la francophonie ; la plupart des ouvrages publiés étant anglophones et les traductions officielles étant rares.

Dans le domaine de l'histoire et de la théorie de l'art, plusieurs chercheur·euses et critiques d'art se sont évertué·es à définir les pratiques artistiques « conçues *pour, par*

et *avec* le réseau » (Fourmentraux, 2010, p. 26). Net art — et sa variante net.art —, art hypermédiatique, art internet, art web : les vocables abondent et se réfèrent à des traditions théoriques variées. Pour la journaliste et critique d'art Josephine Bosma, cet imbroglio serait provoqué par la spécificité du médium : « The issue of medium specificity and the related misreading of art in the context of the Net has thus caused an almost Tower of Babel-like confusion of tongues » (2011, p. 42). Dans son ouvrage *Expanded Internet Art* (2019), la commissaire et théoricienne de l'art Ceci Moss abonde dans le même sens : « [O]ver its short history many scholars and critics have strained to define internet art, primarily because of a struggle over a notion of medium across disciplines » (p. 17).

Alors que certain·es théoricien·nes s'évertuent à noter des traits distinctifs et catégoriels pour circonscrire des types de pratiques (Baumgärtel, 2001 ; Greene, 2004/2005), d'autres défendent une plus grande inclusion des œuvres qui répondent plus largement aux cultures internet (Bosma, 2011 ; Moss, 2019)[26]. Bien qu'il soit tentant de clore la polémique et ainsi parler tout simplement d'« art », plusieurs théoricien·nes, dont Bosma, soulèvent le tort engendré par cette démarche qui provoque un aplanissement des connaissances spécifiques, de l'histoire et des débats critiques liés à ce genre de pratiques artistiques. Déclarer d'une manière ou d'une autre le fait qu'une œuvre relève du réseau ou y fait référence s'avère dans ce sens indispensable.

Pour l'analyse des œuvres du corpus de ce mémoire, il est apparu évident qu'il fallait trouver un moyen de prendre acte de la manière dont elles sont liées au réseau. Or, certains termes rendant compte uniquement de l'utilisation des technologies du web semblaient plutôt réducteurs de la variété des sphères dans lesquelles se déploient les

[26] Il appert important de noter l'écart temporel entre ces deux tendances. Un changement de perspective semble ainsi s'opérer entre le début des années 2000 et la fin des années 2010.

projets. Le concept d'*expanded internet art*[27] de Ceci Moss — « as an art responsive to internet cultures, one that can take any form, online and offline » (2019, p. 16) — s'est confirmé le plus à même de décrire la manière dont ces deux œuvres occupent plusieurs espaces, autant en ligne que hors ligne.

Dans la mesure où ce mémoire se concentre uniquement sur les versions en ligne de ces projets et des effets engendrés dans la réception, trouver un concept qualifiant les pratiques devient moins primordial que de cerner l'espace de déploiement et de réception des œuvres. N'empêche, considérer ces pratiques artistiques en regard d'une tradition théorique liée au net art — qui cherche à étendre les frontières traditionnelles de l'œuvre d'art et de l'implication des récepteur·trices — est justement ce qui a permis de comprendre que l'emplacement et l'interaction sont des éléments déterminants de ces œuvres.

1.4.2 Concevoir le web comme espace

Quoique l'intérêt dans les sciences humaines et sociales pour la thématique de l'espace se pointe à des moments variés, la montée de la mondialisation et du web au tournant des années 1980-1990 a significativement accru l'attention envers les questions de la spatialité dans plusieurs disciplines[28]. À un point tel que certain·es penseur·euses établissent des liens directs entre le concept du cyberespace, né au croisement de la science-fiction[29] et du développement des réseaux informatiques, et notre appréhension postmoderne de l'espace : « cyberspace has been instrumental to the production of complex, fragmented, jumbled spaces of postmodernity » (Warf et Arias, 2008, p. 5).

---

[27] Le vocable *expanded internet art* se place dans la tradition de l'ouvrage pionnier *Expanded Cinema* (1970) de Gene Youngblood.

[28] Pour un survol des théories et pratiques concernant l'espace dans des perspectives conceptuelles variées, voir Warf et Arias (2008).

[29] L'une des premières apparitions du terme « cyberespace » figure dans le roman de science-fiction *Neuromancer* (1984) de William Gibson.

Comme l'explique Marcello Vitali-Rosati, dans son ouvrage *On Editorialization : Structuring Space and Authority in the Digital Age* (2018), la croissance des connexions internet, ainsi que l'arrivée du web, ont fortement influencé les connotations symboliques liées au mot « cyberespace » (p. 37). Avant de poursuivre sur la question de la réception dans l'espace en ligne, certains éléments méritent d'être clarifiés afin de bien saisir non seulement les enjeux qui se trouvent à la confluence des sujets du web et de l'espace, mais aussi les raisons pour lesquelles ces sphères se prêtent aux équivoques.

D'abord, bien qu'ils soient souvent employés comme synonymes, il y a une nette différence entre les termes « internet » et « web ». Internet désigne le réseau informatique mondial constitué d'un ensemble de réseaux nationaux, régionaux et privés, reliés par un ensemble de protocoles de communication TCP-IP, tandis que le web est l'un des moyens de diffusion de l'information d'internet ; un système de recherche basé sur l'utilisation de l'hypertexte, qui permet la recherche d'information dans internet, l'accès à cette information et sa visualisation. Cette confusion se poursuit également dans les considérations spatiales du cyberespace. Pour le philosophe et sociologue spécialisé en sciences de l'information et de la communication Pierre Lévy, le cyberespace implique davantage la sphère conceptuelle que matérielle :

> [Il englobe] l'univers des réseaux numériques comme lieu de rencontres et d'aventures […]. Le cyberespace désigne moins les nouveaux supports de l'information que les modes originaux de création, de navigation dans la connaissance et de relation sociale qu'ils permettent. (1997, p. 119)

Dans le discours public, le cyberespace se conçoit, selon les prémisses d'un syllogisme, comme un espace « virtuel[30] », parallèle au monde dans lequel nous vivons tous les

[30] Pour saisir pleinement la complexité du débat entourant le « virtuel » en regard de la révolution numérique, voir Lévy (1995) et Vial (2013).

jours. C'est pourquoi certain·es penseur·euses, comme le philosophe Stéphane Vial, le considèrent comme un « concept daté et phénoménologiquement périmé, ancré dans la rêverie du virtuel et l'imaginaire métaphysique qu'elle porte » (2013, p. 182). L'anecdote du courriel que Vial mentionne dans son ouvrage *L'être et l'écran : comment le numérique change la perception* (2013) en dit long quant au changement de paradigme qui s'opère, trente ans après l'arrivée du web dans nos pratiques quotidiennes :

> Il [le cyberespace] avait du sens quand nous percevions les phénomènes numériques comme des mondes imaginaires et irréels, quand nous pouvions encore nous créer une adresse e-mail de la forme cyberprof@voila.fr, comme l'avait fait un jeune collègue à la fin des années 1990 avec qui nous découvrions, dubitatifs, l'usage du courrier électronique. Posséder et utiliser une bo[i]te e-mail paraissait alors une manière d'entrer dans une autre dimension, une autre réalité. Aujourd'hui, hormis sur un mode furtif ou humoristique, il ne viendrait à personne l'idée de se créer une telle adresse mail. Au contraire, épousant la dynamique phénoménotechnique de l'acculturation numérique, nos bo[i]tes mail ont épousé la nouvelle banalité du monde et sont maintenant plutôt de la forme : vial.stephane@gmail.com[31]. (p. 182-183)

Ce virage transparait dans les propositions théoriques des dernières décennies alors qu'une plus grande critique du « dualisme numérique[32] » se fait sentir, cherchant à en finir avec « cette illusion de deux mondes séparés dont l'un serait virtuel/numérique/en ligne et l'autre serait réel/physique/hors ligne ? » (Vial, 2014, p. 39). Dès lors, procéder à « une relecture spatiale de cet espace prétendument a-spatial » (Beaude, 2012, p. 9) devient un impératif pour plusieurs. Concevoir le web comme espace revient ainsi à

---

[31] En comparant les deux courriels de cette anecdote, il est intéressant de noter que le changement de paradigme transparait autant dans la partie avant l'arobase — qui est parlante de nos identités en ligne — que dans celle après, révélatrice de qui contrôle les systèmes de messagerie en ligne.

[32] Le dualisme numérique provient de l'expression « *digital dualism* » inventée par le sociologue Nathan Jurgenson pour nommer l'habitude de considérer les activités en ligne et hors ligne comme largement distinctes, voir Jurgenson (2011) et Vial (2014).

mettre un frein à l'idée reçue qu'il s'agit d'un espace immatériel, désorganisé, duquel découle une pléthore de métaphores aqueuses ou gazeuses[33]. Certain·es théoricien·nes ajoutent même que cette rhétorique de l'immatérialité contribue à dépolitiser cette sphère aux bénéfices des géants du web qui en profitent pour cacher les implications économiques, géopolitiques et sociales de leurs produits, services ou pratiques (Vitali-Rosati, 2019, p. 23).

Réinjecter une conscience spatiale et matérielle dans notre entendement du web pour la discipline de l'histoire de l'art permet aussi de tracer une lignée avec les pratiques artistiques *site-specific* ou *in situ* ainsi que celles qui investissent l'espace public. Des théoricien·nes de l'art en arrivent alors à une terminologie hybride en parlant de « site-specific art on the net » (Berry, 2001), d'une forme d'espace public contemporain à la fois ordinaire et exotique, public et privé, autonome et commercial (Greene, 2004/2005, p. 8), d'un « public space in which both artists and audiences can—in situ—explore and deconstruct the effects of the network on our lived realities » (Jones, 2018, p. 88).

Malgré ces ponts notables avec des pratiques qui se déploient dans l'espace physique, il demeure tout de même une spécificité aux œuvres qui investissent le web : la multiplicité et la simultanéité de la production et de la réception. La théoricienne de l'art Josephine Berry affirme ainsi qu'il y a un effet de télescopage du site de visualisation de l'œuvre avec celui de sa création (2001, p. 47). Le sociologue Jean-Paul Fourmentraux, qui a largement contribué à la théorisation du net art en langue française dans les dernières années, avance également que le réseau est, d'une manière concomitante, un support, un outil et un environnement :

[33] Le modèle infonuagique, ce fameux *cloud*, où les traitements traditionnellement effectués sur des serveurs locaux sont externalisés sur des serveurs distants a, contrairement à la croyance populaire, un impact matériel et environnemental très concret.

> Nous entendons par support : sa dimension de vecteur de transmission, dans le sens où [i]nternet est son propre diffuseur. Par outil : sa fonction d'instrument de production qui donne lieu à des usages et génère des dispositifs artistiques. Et par environnement : le fait qu'il constitue un espace habitable et habité. (2010, p. 28)

Dans son ouvrage *L'œuvre virale. Net art et culture hacker* (2013), Fourmentraux utilise la métaphore de « l'atelier *on-line* » pour nommer cette particulière union entre les espaces traditionnellement distincts de l'atelier et de l'exposition :

> Internet expose au regard du public l'espace intime où se déploient les ficelles du métier et fait émerger à l'écran le savoir-faire et les œuvres inachevées de l'artiste. D'une part, l'atelier dans sa version *on-line* se propose comme un lieu perpétuellement ouvert aux visiteur[euse]s : visitable en tout instant et de partout. D'autre part, il est également ouvert par sa forme évolutive et participative, proposant désormais une interface vivante entre l'artiste et son public. (p. 50)

Les théoriciennes Annick Bureaud et Nathalie Magnan, dans un autre ouvrage clé en langue française dans le champ du net art, affirment qu'« [a]vec l'art en ligne, le réseau [est] simultanément le matériau de création et l'espace de diffusion des œuvres » (2002, p. 16).

Je reprends la dénomination « en ligne » pour qualifier l'espace de déploiement des pratiques artistiques du corpus. Le terme « espace en ligne » permet de faire référence à ce qui est accessible par l'intermédiaire du réseau sans pour autant évoquer la tradition symbolique d'une distinction entre ce qui serait physique, matériel ou réel ; le contraire d'être « en ligne » étant simplement d'être « hors ligne ». Cet état « en ligne » ne décrit non pas un transfert d'espace, mais bien un accès et une connectivité au réseau. Les œuvres de Walid Raad et d'Amalia Ulman comportant des versions variées, autant en ligne que hors ligne, il me semble ainsi plus à propos de spécifier leur espace de

déploiement que d'utiliser un terme référant à une catégorie comme art en ligne, art internet ou art web.

1.4.3 Réflexion critique en ligne : l'impact du web sur la réception

L'espace en ligne, comme concept, se présente plus à même d'évoquer une coexistence et une imbrication des sphères multiples. Il est propice à une porosité des frontières, « où lignes, démarcations, circonscriptions, limites, cadres, territoires et localisations se délitent au profit du flux, de l'intervalle, de l'indécidable et de la déterritorialisation », postule l'artiste et théoricienne Sophie Lavaud-Forest (2015, p. 31). Le brouillage serait en effet inhérent à cet espace selon plusieurs penseur·euses qui avancent que les pratiques artistiques en ligne repoussent les limites de leur dissolution dans le flux du non-art : l'espace de l'art et l'espace de la vie quotidienne, du public et du privé s'y confondent (Berry, 2001, p. 21). Certain·es comparent les effets avec ceux des œuvres situées dans l'espace public. Comme l'affirme l'historienne de l'art Rachel Greene, en raison de leur fonctionnalité ou de leur localisation, les utilisateur·trices ne perçoivent pas toujours que certains e-mails, logiciels ou sites web sont de « l'art » (2005, p. 12).

Traiter de l'indécidable en regard du contexte de l'espace en ligne trouve dès lors des résonances exponentielles. Comme l'explique l'artiste et professeur Bernard Guelton dans l'ouvrage *Les arts visuels, le Web et la fiction*[34] :

> [L]es distinctions entre réalité et vérité, falsification et fiction, qui ont permis de construire diverses approches de la fiction, semblent confondues dans les discours qui tentent d'approcher l'univers de l'[i]nternet. (2009, p. 11)

[34] Il est à noter que dans son texte d'introduction à l'ouvrage, Guelton utilise le terme « fictions en ligne » pour qualifier les « travaux artistiques réalisés sur l'[i]nternet » (2009, p. 11).

L'écrivain et professeur en études littéraires Samuel Archibald va même jusqu'à dire que « le maintien d'un flou entre discours factuels et fictionnels, ou entre formes fictives et documentaires, constitue un trait marquant des esthétiques numériques contemporaines » (2011, p. 78). Selon lui, ces œuvres fictionnelles limites, comme il les nomme, fourmillent en ligne et exigent des récepteur·trices de déterminer de manière progressive, plutôt que sur leur établissement inaugural, qu'elles sont bel et bien des œuvres. Cela demande un travail supplémentaire lors de la réception afin de composer avec cette double indécidabilité : au niveau de l'œuvre ainsi que de son espace de déploiement.

Cette idée rejoint ce qu'émet l'historienne de l'art Carrie Lambert-Beatty dans son essai « Make-Believe. Parafiction and Plausibility[35] ». Les « œuvres fictionnelles limites » d'Archibald sont ici qualifiées de « parafictions ». Lambert-Beatty expose ainsi ces stratégies « parafictionnelles » ayant comme conséquences de faire croire, selon divers degrés de succès, que ces formes fictionnelles ont un statut de vérité, pour un temps variable et à des fins multiples. Ces pratiques artistiques travaillent au niveau de la plausibilité des œuvres, qui se situe du côté de l'acte de réception :

> Parafictioneers produce and manage plausibility. But plausibility (as opposed to accuracy) is an attribute not of a story or image but of its encounter with viewers, whose various configurations of knowledge and "horizons of expectation" determine whether something is plausible *to them.* (Lambert-Beatty, 2012, p. 135)

Lambert-Beatty avance que, pour déterminer les marqueurs de plausibilité des œuvres « parafictionnelles », les récepteur·trices doivent porter attention non seulement au contenu, mais également aux éléments contextuels et aux formats de transmission de l'information, qui sont fortement liés aux conditions de communication de leur époque

[35] La première version de ce texte est publiée dans la revue *October* en 2009. Il est ensuite republié dans le catalogue d'exposition *More Real ? : Art in the Age of Truthiness* en 2012.

et aux facteurs d'accès aux connaissances des récepteur·trices. Dans le contexte actuel où la façon dont nous recherchons l'information et formons nos croyances est radicalement influencée par la culture numérique, le mode de réception de ces pratiques artistiques reflèterait ce même genre de processus d'évaluation de la crédibilité : « By this I mean that it challenges viewers to assess the forms of information—from the font to the URL at the top of the page—with as much care as the content and that it trains them in both skepticism and belief » (Lambert-Beatty, 2012, p. 139).

Le doute, l'évaluation et la réflexion critique exigés dans la réception d'œuvres, qu'elles soient dites « fictionnelles limites », « parafictionnelles » ou indécidables, répondraient ainsi directement au cadre de l'espace en ligne, cet espace paradoxal où est facilitée « la falsification et la méprise en même temps [que s'y trouvent] les moyens de remettre en question et d'analyser plus avant ses contenus discursifs » (Archibald, 2018, p. 79). C'est donc dans ces conditions, au sein de cet espace qui fonctionne principalement par interaction, où l'action de la personne réceptrice donne forme à l'œuvre, que peut advenir l'expérience esthétique porteuse d'émancipation.

1.5 Questions méthodologiques

Les pratiques artistiques qui se déploient dans l'espace en ligne, de par leurs caractéristiques et modalités de réception, induisent plusieurs défis. Plutôt que de les comprendre comme des obstacles, je les conçois comme des moteurs pour repenser ma position de recherche ainsi que ma méthodologie d'analyse. Cette section s'attarde ainsi aux liens entre le corpus et la démarche empruntée pour son étude. Dans la lignée des approches tentant de revoir les aprioris d'objectivité et de vérité dans la recherche, j'entreprends une réflexion sur la manière de transmettre mes analyses selon mon expérience personnelle. C'est à partir d'un point de vue pragmatique, permettant d'examiner les effets engendrés dans la réception des pratiques en ligne, que découle mon intention d'affirmer une posture située de recherche relevant des méthodologies

de l'engagement. Je détaille donc, pour clore ce chapitre, mon parcours ainsi que ma démarche pour les études de cas qui suivent dans les chapitres 2 et 3.

1.5.1 Pour une approche adaptée à l'art dans l'espace en ligne

Une remarque récurrente des théoricien·nes s'intéressant à l'espace en ligne et aux pratiques artistiques qui s'y déploient concerne la manière dont ce contexte et ces créations ébranlent plusieurs assises fondatrices du champ de l'art et de la discipline de l'histoire de l'art : les statuts des artistes, des œuvres, des récepteur·trices, ainsi que des lieux de diffusion et de réception. Tandis que certain·es soulignent les aspects novateurs de ces pratiques, d'autres notent le rapport de continuité qu'elles entretiennent avec des tendances de l'art contemporain — comme l'art conceptuel, la critique institutionnelle ou l'art relationnel —, cherchant à transgresser les cadres imposés.

Les œuvres qui se déploient dans l'espace en ligne représentent rarement des objets finis, autonomes (Lalonde, 2010, p. 18), et leur coprésence avec la pléthore de contenus en ligne les rend difficilement identifiables. Qui plus est, ces œuvres, émanant et tirant profit de l'ouverture contributive du réseau, bénéficient de l'intervention possible d'autres acteur·trices-auteur·trices que l'artiste (Cauquelin, 1996, p. 19) qui les altèrent par leur interaction et leur participation active. L'unicité de l'objet, la spécificité du médium et la consécration artistique s'en trouvent par conséquent mises à mal et remplacées par la dispersion et la parcellisation de l'œuvre à travers un réseau (Moss, 2019, p. 10) ainsi que l'anonymisation en certains cas des personnes à l'origine des œuvres.

Ces ruptures et réalignements occasionnent une série de défis pour l'analyse de l'art dans l'espace en ligne. L'un de ceux-ci a trait à l'aspect instable et évolutif des œuvres dépendantes des conditions technologiques et informatiques qui les font fonctionner. Rachel Greene propose ainsi de prendre ces éléments en compte :

> En raison des changements incessants que subissent les éléments constitutifs d'[i]nternet (les logiciels et applications deviennent rapidement obsolètes, certaines pages [w]eb son abandonnées ou supprimées, des mises à jour de logiciels sont régulièrement proposées, de nouveaux plug-ins mis sur le marché, de nouveaux sites [w]eb lancés, etc.), l'étude de l'art [i]nternet ne peut s'envisager sans qu'il soit fait mention de l'accès à la technologie, de la décentralisation, de la production, de la consommation. (2004/2005, p. 8)

Josephine Bosma poursuit également cette idée lorsqu'elle avance que la vitesse fulgurante des mises à jour matérielles et logicielles fait des médias numériques un domaine technologique toujours au bord de l'effondrement et de l'obsolescence (2011, p. 56-57).

Une autre difficulté relève de l'interactivité inhérente aux œuvres en ligne, où « un degré zéro de l'interactivité est quasi impensable, ne serait-ce que parce que l'internaute aura toujours une responsabilité minimale d'activation du processus » (Lalonde, 2018, p. 176-177). L'expérience subjective de l'internaute, dont le parcours se renouvèle à chaque itération, occupe ainsi une place centrale. Il devient, dans ce sens, « nécessaire de considérer l'expérimentation comme un effet concret de l'œuvre », comme le suggère le critique d'art Christophe Kihm (2009, p. 351), et de porter attention aux étapes liées au processus de réception :

> [Q]uels moyens (protocole, règle du jeu, dispositif technique interactif, etc.) permettent au[x] spectateur[·trices] d'expérimenter une œuvre, une position dans une œuvre, une condition de spectateur, selon quelles modalités (types d'actions opérées dans le processus), quelles coordonnées (à quel moment du processus […]) et pour quels types d'effets réels et symboliques (sur l'œuvre, sur le[s] spectateur[·trices], sur [leur] statut). (p. 337-338)

Cet accent mis sur l'expérience, affirme l'historienne de l'art Joanne Lalonde, entraine un changement de perspective non seulement « sur ce qui fait *art* » (2019, p. 322), mais également sur l'approche de recherche théorique :

> Les arts interactifs […] ont forcé cette ouverture vers le sujet critique qui racontera son expérience. Le critique est un sujet appareillé. Comme c'est son corps qui est sollicité et qui s'agite au contact des propositions artistiques, toute neutralité axiologique de son discours demeure pur effet de rhétorique. (2019, p. 321)

L'œuvre à dimension interactive implique dès lors la présence active de la personne qui en fait l'analyse, celle-ci devant nécessairement l'expérimenter pour en rendre compte. C'est pourquoi plusieurs théoricien·nes postulent l'impossibilité d'une perspective détachée dans l'étude de l'espace en ligne. Le web, intrinsèquement immersif, excessif et dynamique (Terranova, 2004, p. 37) ne peut être analysé de l'extérieur. Pour y réfléchir, « il faut s'engager, participer » (Mackrous, 2015, p. 310). Il apparait ainsi nécessaire d'adapter la démarche et l'approche par rapport aux objets d'étude, en prenant le temps d'explorer chaque œuvre individuelle (Bosma, 2011, p. 59).

1.5.2 Méthodologies de l'engagement et postures situées

La méthodologie que j'emploie pour ce mémoire est dictée d'abord et avant tout par les pratiques que j'étudie. Leurs propriétés et leur contexte de diffusion induisent une dimension interactive et performative qui caractérise dès lors l'expérience de réception. En m'intéressant à cette réception et aux effets que ces pratiques engendrent, je m'accorde à une approche pragmatique selon un modèle intersubjectif postulant un échange entre l'œuvre, l'artiste et les récepteur·trices — et j'ajouterais même de l'espace en ligne et du réseau. « C'est d'ailleurs le propre de la pragmatique de considérer les éléments d'un système dans l'intimité constitutive de leurs liens avec les autres éléments de l'ensemble » (Poissant, 1994, p. 29). Cette approche entraine ainsi

une série d'interrogations, comme le formule Fourmentraux : « comment, avec quoi et dans quelles conditions s'opère la "mise en œuvre d'art" » (2013, p. 106) ? Il s'agit de porter une attention envers l'expérience doublement perceptive et manipulatoire des œuvres.

Cette perspective m'a menée subséquemment à évaluer ma position et mon rôle face à mon corpus. Pour analyser et consigner les effets de ces œuvres, je me place comme réceptrice ; je procède par observation empirique et j'énonce mon interaction avec elles, tout en spécifiant qu'il s'agit d'*une expérience possible*. Je ne m'applique pas à établir des principes communs ou des systèmes englobants de la réception de l'art dans l'espace en ligne, en général. Mon mémoire traite plutôt d'*une* réception, selon ma position, mon point de vue et mes connaissances personnelles, ainsi que de pratiques *spécifiques*, à un moment donné et précis de leur déploiement. J'affirme dans ce sens une posture située de recherche qui reflète les méthodologies de l'engagement telles qu'expliquées par Lalonde :

> [Les] méthodologies de l'engagement sont destinées à des études à petite échelle et intimistes qui ne visent pas nécessairement une application externe, ni à expliquer des systèmes ou schèmes globaux, ni même établir des principes communs. Elles produisent des résultats pour un contexte précis, modestes certes, mais libérés des devoirs de vérité et d'universalité. (2019, p. 327)

Cette méthodologie m'amène à revoir ma démarche argumentaire afin de ne pas forcer une analyse qui correspond entièrement à mes hypothèses de départ. Je tente ainsi de me détacher d'un discours de cohérence « pour accepter et valoriser l'entre-deux sémiotique où la coïncidence des opposés et le paradoxe permettront justement de rendre compte de cette complexité expérientielle » (Lalonde, 2019, p. 325). Les pratiques artistiques en ligne étant instables et variables, une analyse théorique immuable me semble alors inconséquente.

Je me distancie ainsi de l'injonction positiviste de neutraliser mon expérience dans l'activité de recherche (Charmillot et Fernandez-Iglesias, 2019, p. 169) et me range plutôt du côté des approches performatives qui cherchent à mettre de l'avant l'aspect « incarné du sujet/chercheur » (Paquin, 2019, p. 292). Comme l'explique Louis-Claude Paquin, spécialisé en recherche-création artistique et médiatique :

> Contrairement aux approches positivistes et postpositivistes qui prônaient la distance et le détachement analytiques, les approches performatives de la recherche reposent sur l'immédiateté et l'engagement et produisent des connaissances partielles, plurielles, incomplètes et contingentes. (Conquergood, 1998, p. 26, cité dans Paquin, 2019, p. 292)

Ces approches entrent en continuité avec une tradition de méthodologies de recherche qui attribuent à la subjectivité un rôle déterminant dans la production des savoirs. « [C]ette idée d'une intellectualité "située" presque locale qui appara[i]t fondamentale dans la pensée foucaldienne notamment » (Le Gallo, 2019, p. 349) cherche à faire prendre conscience du lieu d'expertise et de la position à partir desquels les chercheur·euses s'engagent dans l'activité intellectuelle. Les théories féministes, en particulier, ont largement contribué à la remise en question des idées d'objectivité et de neutralité, en insistant sur le fait que la connaissance est toujours « située » socialement (Couture, 2019, p. 478).

La chercheuse féministe Donna Haraway, dans « Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle », milite justement « pour les politiques et les épistémologies de la localisation, du positionnement et de la situation, où la partialité, et non l'universalité, est la condition pour faire valoir ses prétentions à la construction d'un savoir rationnel » (Haraway, 1988/2007, p. 126). D'une manière similaire, les approches décoloniales, comme celle proposée par la chercheuse Linda Tuhiwai Smith (1999), critiquent la prétendue neutralité des méthodologies de recherche. Il s'agit d'une posture de réalignement autour de la question de la vérité —

pour faire bouger les frontières de ce qui est considéré comme étant vrai — et, par la bande, inclure dans cette vérité un ensemble de discours considérés jusqu'ici comme impropres (Le Gallo, 2019, p. 350).

Par ailleurs, cette posture située, incarnée, vise à inclure une perception polysensorielle dans l'expérience des œuvres du corpus. La volonté de contrer l'hégémonie du regard s'aligne encore une fois avec, d'une part, les théories féministes — qui s'opposent à l'idée selon laquelle il serait possible d'être « comme Dieu et de percevoir […] à partir de nulle part » (Couture, 2019, p. 478) — et, d'autre part, le tournant affectif[36] — qui tente de venir à bout du dualisme corps/esprit. Par ailleurs, il s'agit de sortir du lieu commun voulant que les pratiques artistiques en ligne n'engagent pas le corps des récepteur·trices. Tel que le postule Bosma, il faut une expérience — physique, incarnée — des œuvres en ligne pour arriver à en exprimer leurs résonances :

> Art needs sensually rewired art criticism (and art theory) in its shift away from the head to an embodied presence. Paradoxically, the [i]nternet also provokes a re-identification with our very own physicality. Online interactivity is at least as varied and complex as its unmediated variant and also requires a specific sensitivity towards interpretation at times that can be utilized far beyond a museum's walls and the many layers of futilities and trash. (2011, p. 60)

Je procède ainsi à une tentative d'inclure une conscience polysensorielle de l'expérience de réception des œuvres du corpus, tout en sachant qu'« un vocabulaire à la mesure de cette sensorialité agentive » (Lalonde, 2019, p. 322) reste encore à construire.

[36] Pour approfondir la question du tournant affectif, voir Ticineto Clough et Halley (2007) ainsi que Gregg et Seigworth (2010).

1.5.3 Parcours et démarche

Ma méthode de travail pour ce mémoire provient en grande partie de mon passage au Laboratoire NT2, où j'y occupe un poste d'auxiliaire de recherche depuis 2014. À travers son environnement de recherche et de connaissances[37], j'ai pu mettre en pratique un protocole pour la documentation et la description des œuvres hypermédiatiques — dans le cadre de la rédaction de fiches pour le Répertoire ALH[38], le répertoire des arts et littératures hypermédiatiques (http://nt2.uqam.ca/fr/search/site). La méthode de recension proposée par le Laboratoire NT2 est orientée sur l'expérience de l'internaute et sur les modalités d'interactivité. Elle m'a amenée à me poser les questions suivantes lorsque je rencontre une pratique artistique en ligne : avec quoi et comment fonctionne-t-elle ? Quelles sont ses modes d'interactivité ? Quels en sont les parcours possibles ? Quels thèmes et sujets aborde-t-elle ? Autant d'interrogations permettant de rendre compte non seulement de l'œuvre, mais aussi de mon interaction ainsi que de mon interprétation de celle-ci.

Mes fonctions au Laboratoire NT2 m'ont également porté à réfléchir à l'archivage de mon corpus d'étude. L'une des étapes cruciales dans la recension des pratiques au sein du Répertoire ALH consiste à produire de la documentation visuelle (au moyen de captures ou d'enregistrements d'écran) de l'œuvre au moment de son expérimentation. L'entretien du Répertoire, qui contient plus de 4000 fiches, requiert aussi de vérifier régulièrement les altérations possibles des œuvres archivées : URL renvoyant à une version partielle de l'œuvre, à du contenu qui ne correspond plus à ce qui est décrit dans la fiche ou à un message d'erreur signifiant que le lien est brisé. Il devient ainsi important de non seulement nommer le contexte dans lequel s'est déroulée la réception,

[37] Pour une mise en contexte éclairante des Environnements de recherche et de connaissances (ERC), voir Lalonde et Cortopassi (2014).

[38] Pour une analyse approfondie du Répertoire ALH du Laboratoire NT2, voir Bellin (2017).

mais également d'archiver l'état dans lequel l'œuvre a été reçue et analysée étant donné qu'il est plus que probable qu'il y ait évolution en cours de route.

J'ai donc été amenée à me servir de différents outils me permettant, entre autres, de suivre les évolutions des œuvres que j'étudie ou de les archiver. Grâce à The Wayback Machine (https://archive.org/web/) de l'organisme Internet Archive (https://archive.org/) — une base de données qui rend accessible gratuitement en ligne des centaines de milliards de pages web — je peux retracer les états antérieurs d'une œuvre à partir de son URL. Tandis que l'outil Conifer (https://conifer.rhizome.org/) développé par l'organisme Rhizome[39] (https://rhizome.org/) offre la possibilité de produire des archives interactives de l'œuvre.

Contrairement aux méthodes d'archivage web traditionnelles basées sur des robots d'indexation, comme c'est le cas avec The Wayback Machine, la méthode de Conifer est davantage axée sur la restitution fidèle des sites web complexes, tels que ceux comportant des médias intégrés ou d'autres éléments dynamiques[40]. De plus, alors que la plupart des archives en ligne génèrent des copies uniquement du web public, Conifer est une plateforme davantage orientée vers les utilisateur·trices. Ces dernier·ères peuvent créer, conserver et partager leurs propres collections d'archives de pages web. Cela peut même inclure des éléments qui ne seraient révélés qu'après s'être connectés ou avoir effectué des actions plus compliquées sur un site web. Sur le plan technique, Conifer permet également un archivage plus complet d'éléments reposant sur des scripts complexes, tels que les vidéos intégrées par exemple. L'approche d'archivage

[39] Rhizome est un organisme artistique à but non lucratif basé à New York dédié au soutien et à la conservation d'œuvres natives du web. La majorité de leurs activités se déroulent sur leur site web (https://rhizome.org/).

[40] Les détails des spécifications techniques de Conifer et de son fonctionnement figurent dans la foire aux questions du site web de l'outil (https://conifer.rhizome.org/_faq).

consiste à enregistrer le trafic et les processus du réseau au sein du navigateur pendant l'interaction avec les pages web.

Rhizome a également développé un autre logiciel nommé OldWeb.Today (http://oldweb.today/) qui permet d'utiliser de nombreux navigateurs émulés ainsi qu'un émulateur Flash pour retracer les archives de sites web ou de pages web. En entrant l'URL recherchée, les utilisateur·trices peuvent choisir un navigateur et une date d'archivage ou naviguer en direct sur des sites web actuels à l'aide d'émulateurs anciens. Cette fonction d'émulation est également ajoutée à l'outil Conifer.

Au cours de ma recherche et de ma rédaction pour le présent mémoire, j'ai consulté régulièrement les œuvres de mon corpus et gardé des traces de leur évolution et de mon interaction avec elles. J'ai ainsi produit plusieurs captures et enregistrements d'écran, en plus d'entreprendre d'archiver grâce à l'outil Conifer le site web du projet de Walid Raad avant son altération notable en janvier 2020. La portion Instagram d'*Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman ayant déjà été archivée par Rhizome en octobre 2014, je me suis attardée à archiver la portion Facebook du projet. Cette démarche d'archivage a engendré plusieurs réflexions qui seront développées dans les chapitres respectifs de ces deux œuvres[41].

Étant donné leurs différences, je ne pouvais analyser le projet de Walid Raad et celui d'Amalia Ulman exactement de la même manière. L'un étant un site web, l'autre étant une suite de publications dans Facebook et Instagram, leurs modes de déploiement, de fonctionnement et d'interaction diffèrent grandement. C'est pourquoi j'ai adapté ma démarche aux particularités de chaque œuvre. L'analyse s'est formulée dans un rapport

[41] Voir la section 2.2 du chapitre 2 et la section 3.2 du chapitre 3.

direct avec les œuvres et s'est ajustée en fonction des éléments techniques, des modalités d'interaction et des effets engendrés lors de ma réception.

Ces trois aspects se retrouvent dans cet ordre pour chaque étude de cas au sein des chapitres 2 et 3. D'abord, je spécifie les conditions d'accès et composantes techniques qui font fonctionner l'œuvre, incluant les médias utilisés pour en faire l'expérience, les plateformes sur lesquelles elles se déploient ainsi que les logiciels nécessaires. Ces informations permettent d'identifier où a lieu l'interaction et les éléments requis pour qu'elle se produise. Elles deviennent utiles pour comprendre l'état, le moment et le cadre précis dans lesquels l'expérience de réception s'est déroulée. Je m'attarde ensuite à l'expérience de l'œuvre ainsi qu'à ses modes d'interactivité. En dernier lieu, j'énonce les effets transmis, en portant attention aux interrogations soulevées par rapport à l'œuvre, l'artiste et le contexte de réception.

CHAPITRE II

THE ATLAS GROUP (1989-2004) DE WALID RAAD

Dans ce chapitre dédié à The Atlas Group (1989-2004) de Walid Raad, je procède à la première étude de cas du corpus du présent mémoire. Je mets d'abord en contexte la pratique de l'artiste ainsi que le projet The Atlas Group afin d'éclairer son approche et les thématiques abordées dans son travail en général et dans cette œuvre en particulier. Je me concentre ensuite dans les sections ultérieures à analyser l'itération en ligne du projet en m'appuyant principalement sur ma propre expérience d'interaction avec le site web disponible à l'adresse https://www.theatlasgroup.org jusqu'en janvier 2020. À la section 2.2, j'aborde les conditions d'accès à l'œuvre et ses composantes techniques, en accordant une attention particulière aux altérations subies suite à l'annonce de la fin de la prise en charge de Flash Player par Adobe, nécessaire au fonctionnement du site web jusqu'alors. À la section 2.3, je m'attarde à décrire ma navigation personnelle au sein du site web ainsi que les éléments de contenu rencontrés lors de mon exploration. Ces points permettent d'éclairer par la suite les résultats de l'expérience de réception de l'œuvre dans la section 2.4, à savoir l'instauration d'une incertitude à l'égard de la nature du site web et de son créateur éveillant une position critique et réflexive au sein de l'espace en ligne.

2.1 Présentation de l'artiste, de l'œuvre et de sa version en ligne

L'artiste d'origine libanaise Walid Raad (1967) est connu pour son travail sous forme de projets s'étalant sur de longues périodes de temps et englobant plusieurs œuvres de techniques variées — photographie, vidéo, performance, installation, etc. Sa carrière à ce jour se déploie principalement autour de deux grands chapitres : The Atlas Group[42] (1989–2004)[43] et *Scratching on things I could disavow* (2007—). Les questions géopolitiques, historiographiques et muséographiques liées au monde arabe sont au cœur de sa pratique. Par le biais de récits alambiqués, Walid Raad cherche à faire réfléchir aux conflits — armés ou politiques —, à leurs représentations et aux structures qui les conditionnent. Le sujet de la guerre permet d'éclairer la construction et la manipulation inhérente aux archives et à l'histoire dans le projet The Atlas Group, tandis que l'expansion culturelle récente dans les pays arabes[44] devient un prétexte pour penser le rapport à la tradition ainsi que l'implication du capitalisme et de la mondialisation dans l'investissement d'infrastructures artistiques dans *Scratching on things I could disavow*.

L'approche artistique de Walid Raad peut se résumer par une phrase qu'il a prononcée lors d'une entrevue pour le quotidien libanais francophone L'Orient-Le Jour : « Je ne pars jamais du principe que le réel et la fiction s'opposent » (Khoury, 2017). Ses projets

---

[42] Le choix d'écrire The Atlas Group sans italique s'explique par le fait que la portée de The Atlas Group va au-delà de son statut en tant qu'œuvre. Je reprends cette distinction dans la graphie telle qu'elle figure dans le texte d'Eva Respini publié dans le catalogue d'exposition *Walid Raad*, voir Respini (2015, p. 29).

[43] Malgré cette datation communément acceptée et appuyée par l'artiste, Walid Raad continue de produire de nouvelles œuvres qu'il attribue à The Atlas Group, telle *We are a fair people, we never speak well of one another* produite en 2013. D'ailleurs, sur son site web d'artiste, Walid Raad classe The Atlas Group (1989-2004) dans la catégorie d'œuvres en cours, bien que la date affirme le contraire, sous l'onglet « Ongoing Art Projects *(even if the dates below say otherwise)* » (https://www.walidraad.com/artworks).

[44] Le projet Saadiyat Island à Abu Dhabi avec notamment le nouveau Louvre Abu Dhabi en est un cas exemplaire.

ont ainsi en commun la remise en cause des frontières de la fiction, ébranlant les fondements mêmes de ce que nous croyons être vrai. L'assemblage de médias tels la photographie, la vidéo et le texte participent souvent au caractère ambigu de ses œuvres. Par des incohérences ou des variantes contextuelles entre les images et les discours — écrits ou performés à l'oral —, le doute s'installe comme effet récurrent dans le travail de Walid Raad.

Dans le cas de The Atlas Group, le statut même du projet est sujet à débat. Selon les circonstances de présentation, The Atlas Group revêt tantôt l'apparence de titre de projet, tantôt celle de nom de fondation ou de collectif, parfois les deux à la fois. En effet, à travers ses années d'activité, The Atlas Group est dépeint sous tant de versions différentes qu'il devient apparent que les pistes sont intentionnellement brouillées. En fonction du contexte dans lequel Walid Raad se présente et selon le public auquel il s'adresse, son statut à l'égard de The Atlas Group ainsi que la description du projet sont adaptés[45]. À certains moments, The Atlas Group apparait comme une fondation à but non lucratif. Raad prend alors le rôle de représentant de la fondation, comme un membre actif parmi d'autres. Dans d'autres cas, il avoue être le créateur de la fondation et que celle-ci est imaginaire[46]. L'une des seules informations récurrentes à travers ces nombreuses versions demeure la mission de The Atlas Group : contribuer à la

[45] « À des lieux et des temps différents, raconte Walid Raad dans une interview, j'ai appelé l'Atlas Group une fondation imaginaire, une fondation que j'ai créée en 1976 et une fondation créée en 1976 par Maha Traboulsi. Au Liban en 1999, j'ai déclaré "L'Atlas Group est une fondation à but non lucratif créée à Beyrouth en 1967." À New York en 2000 et à Beyrouth en 2002, j'ai déclaré "L'Atlas Group est une fondation imaginaire que j'ai créée en 1999." Je dis des choses différentes dans des lieux différents par rapport à des considérations personnelles, historiques, culturelles et politiques, au vu de la localisation géographique et de ma relation personnelle et professionnelle avec le public et de leurs connaissances des histoires politiques, économiques et culturelles du Liban, des guerres du Liban, du Moyen Orient et de l'art contemporain. » Propos de Walid Raad à l'issue d'une entrevue avec Alan Gilbert pour *BOMB Magazine* (2002), traduits de l'anglais par Stefanie Baumann, voir Baumann (2009, p. 2).

[46] Le choix du terme « imaginaire » au lieu de « fictive » pour qualifier la fondation vise à respecter la complexité que l'artiste accorde au rapport vérité et fiction dans son travail, surtout avec The Atlas Group, voir Respini (2015, p. 29).

recherche et à la collecte de documents relatifs à l'histoire contemporaine du Liban, particulièrement liés aux années de guerres civiles du pays (1975-1990). Ces documents — carnets, photographies et vidéos — forment The Atlas Group Archive.

Le projet a été présenté sous plusieurs formes, allant de conférences-performances[47] à des expositions et des publications[48]. Exposée en règle générale de façon fragmentaire, une grande majorité des documents de The Atlas Group Archive est montrée au sein du site web dédié au projet. Bien que The Atlas Group ait fait l'objet de plusieurs écrits, rétrospectives muséales et catalogues d'exposition, peu d'analyses se sont penchées sur le site web comme incarnation singulière du projet. Ce chapitre s'applique à examiner la place que l'itération en ligne occupe par rapport au projet ainsi qu'aux intérêts globaux de l'artiste.

La version en ligne se présente comme une forme distincte de The Atlas Group, entrant en continuité avec ses visées générales, tout en soulevant des problématiques propres à son contexte de présentation. Étant donné le peu de documentation disponible sur cette itération, mon analyse se fonde sur ma propre interaction avec le site web. Je procède ainsi à consigner les détails de mon expérience en plus d'archiver la version

---

[47] Lors de ces conférences-performances, Walid Raad se présente au public en tant qu'archiviste et représentant de The Atlas Group. La forme est travaillée afin de ressembler à une conférence académique de sorte que tous les éléments, du verre d'eau posé sur la table à l'habillement soigneusement choisi en passant par les difficultés techniques rencontrées avec le PowerPoint, sont contrôlés par l'artiste. Des personnes sont même placées dans le public par Raad afin de poser des questions ciblées, voir Gilbert et Raad (2002).

[48] La Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia a présenté l'exposition *We Can Make Rain But No One Came To Ask : Documents from the Atlas Group Archive* du 26 janvier au 4 mars 2006 ; celle-ci était accompagnée d'une publication du même titre. Plus récemment, une exposition rétrospective du travail de Walid Raad a été en tournée dans trois institutions muséales en Amérique du Nord : au Museum of Modern Art à New York, NY (12 octobre 2015 au 31 janvier 2016), à l'Institute of Contemporary Art à Boston, MA (24 février 2016 au 30 mai 2016) et au Museo Jumex à Mexico au Mexique (13 octobre 2016 au 14 janvier 2017). Un catalogue a été produit dans ce contexte, voir Respini (2015).

analysée à l'aide d'un outil de préservation pour garder des traces de l'état dans lequel s'est produite la réception de l'œuvre.

2.2 Conditions d'accès et composantes techniques

Pour faire l'expérience du site web de The Atlas Group, il est nécessaire d'y accéder à l'aide d'un navigateur web. Jusqu'en janvier 2020, le site web était accessible à partir de l'adresse http://www.theatlasgroup.org/. Il est difficile de déterminer de manière exacte la date de création du site web. Toutefois, à l'aide de l'outil The Wayback Machine d'Internet Archive, il est possible de retracer par la vue en calendrier les états antérieurs du site, à partir de la date de la plus ancienne archive créée par le service jusqu'à sa plus récente[49] (figure 2.1). De la sorte, il est possible d'affirmer que le site web aurait très probablement été créé au début des années 2000 et aurait subi peu de modifications tant au niveau technique que dans son apparence et son contenu.

Jusqu'à son altération en 2020, le site web nécessite le plugiciel ou *plugin* Flash Player[50] pour afficher l'entièreté du contenu. Une navigation par ordinateur est ainsi favorisée, étant donné que Flash Player ne fonctionne pas sur la majorité des systèmes d'exploitation des téléphones intelligents ou tablettes électroniques[51]. Le contenu du

---

[49] Comme il est précisé sur le site web d'Internet Archive, The Wayback Machine indique le nombre de fois que l'URL a été parcourue et archivée par le service et non le nombre de fois que le site a été mis à jour.

[50] Flash Player est un lecteur multimédia d'abord développé et distribué par Macromedia puis racheté par Adobe en 2005. Il permet de lire des fichiers Flash et a longtemps été l'une des méthodes les plus populaires pour ajouter des animations et des objets interactifs à une page web. Le 31 décembre 2020 marque la fin de la distribution et des mises à jour de Flash Player. Adobe encourage à migrer les contenus en HTML5, WebGL ou WebAssembly, des standards ouverts qui ne cessent de gagner en maturité au fil des ans et font désormais office d'alternatives viables au contenu Flash. Les principaux éditeurs de navigateur intègrent ces standards ouverts dans leurs produits et abandonnent progressivement la plupart des autres plugiciels. Suite à cette date de fin de vie, la plupart des navigateurs procèdent à bloquer l'exécution de Flash Player.

[51] Le fait que le plugiciel n'ait jamais réussi à trouver sa place sur mobile a certainement accéléré sa désuétude.

site web se concentre dans un rectangle axé au côté gauche de la page ; le reste demeure vide (figure i-1). L'interaction est minimale et se résume à l'activation d'hyperliens qui permettent d'afficher les différentes sections du site. La navigation se fait ainsi de manière relativement statique, le site ne nécessitant aucun défilement horizontal ou vertical. Ces caractéristiques de navigation combinées à l'affichage épuré aux couleurs beige, gris, blanc et noir dominantes contribuent à l'aspect web 1.0[52] du site, qui pourrait s'expliquer par le fait que l'artiste semble avoir préservé son apparence des débuts du web, bien que certains contenus aient été remaniés à travers le temps. Ce choix technique qui se transmet sur le plan esthétique a des incidences sur l'expérience de l'œuvre et son interprétation ; celles-ci seront détaillées dans les sections à venir.

Suite à l'annonce de la fin de vie de Flash à compter du 31 décembre 2020[53], le site web de The Atlas Group est mis à jour en janvier 2020 et change significativement. Il se trouve dorénavant à l'adresse https://www.theatlasgroup1989.org/ (figure 2.2). De plus, Walid Raad se dote au même moment d'un site web d'artiste à l'adresse https://www.walidraad.com/ (figure 2.3) ; le site web de The Atlas Group faisant office jusqu'à ce moment de son site personnel[54]. Les deux nouveaux sites web affichent la même mise en page et la même esthétique : graphiquement épurée, avec une animation minimale où une place importante est accordée à l'image. Outre le changement d'apparence du site web du projet (figure 2.4), le texte de présentation figurant sur la page d'accueil est aussi modifié et énonce dorénavant clairement que The Atlas Group est une création de l'artiste Walid Raad :

---

[52] Le web 1.0, dit web traditionnel, est relativement statique et s'intéresse avant tout à la distribution de l'information. L'intervention des internautes est souvent peu sollicitée et se fait en majorité en cliquant sur des hyperliens.

[53] Adobe a mis en place une page d'information générale sur la fin de vie d'Adobe Flash Player (https://www.adobe.com/ca_fr/products/flashplayer/end-of-life.html#).

[54] Cet élément est abordé davantage dans la section 2.4.1 de ce chapitre.

> The Atlas Group was a project undertaken by Walid Raad between 1989 and 2004 to research and document the contemporary history of Lebanon, with particular emphasis on the Lebanese wars of 1975 to 1990. Raad found and produced audio, visual and literary documents that shed light on this history. The documents were preserved in The Atlas Group Archive with a selection available on this site. (figure 2.2)

Le nouveau site web se présente ainsi de manière plus traditionnelle comme le site d'information d'une œuvre et s'éloigne de son caractère indécidable. Dans ces conditions, l'altération technique induite par un facteur externe au projet, c'est-à-dire la fin de vie de la technologie Flash, amène un changement profond dans le propos même de la version en ligne du projet. L'altération inopinée du site web lors de la rédaction de ce mémoire est toutefois résolument révélatrice des contingences liées aux œuvres déployées dans l'espace en ligne, soumises aux mises à jour et transformations incessantes des technologies sur lesquelles elles reposent. La chercheuse qui entreprend de les analyser doit ainsi composer avec les imprévus et se préparer à toute éventualité.

Lors de mon analyse de l'ancienne version du site web, j'ai effectué des captures d'écran de l'état du site lors de mon exploration. De plus, grâce à l'outil Conifer développé par Rhizome, j'ai également produit une archive du site avant son altération en 2020[55] (figure 2.5). Grâce à l'émulateur d'anciennes versions de navigateurs munies de plugiciels comme Flash Player intégré au sein de Conifer, les contenus de l'ancien site web peuvent s'afficher. Depuis la fin de vie de Flash, The Wayback Machine, par exemple, ne permet plus d'accéder aux versions antérieures étant donné que le service ne fait qu'archiver la page web et non le contenu dynamique. Les outils développés par

[55] Cette archive est rendue publique et disponible à l'adresse https://conifer.rhizome.org/LisaT/wwwtheatlasgrouporg.

Rhizome comme Conifer et OldWeb.Today deviennent alors essentiels dans ce contexte.

2.3 Expérience de réception du site web

2.3.1 Naviguer et déterrer l'information

L'analyse qui suit se rattache à l'ancienne version du site web du projet disponible à l'adresse https://www.theatlasgroup.org. Une fois l'URL entrée dans la barre d'adresse du navigateur, la page d'accueil du site s'affiche (figure 2.6). Elle est composée uniquement de contenus textuels, rédigés en anglais. Au centre de la zone d'affichage se trouve un texte introduisant The Atlas Group, énonçant notamment sa mission et ses objectifs :

> The Atlas Group is a project established in 1999 to research and document the contemporary history of Lebanon. One of our aims with this project is to locate, preserve, study, and produce audio, visual, literary and other artifacts that shed light on the contemporary history of Lebanon. In this endeavour, we produced and found several documents including notebooks, films, videotapes, photographs and other objects. Moreover, we organized these works in an archive, The Atlas Group Archive. The project's public forms include mixed-media installations, single channel screenings, visual and literary essays, and lectures/performances.

Le texte situe The Atlas Group comme étant un projet établi en 1999. L'un de ses objectifs est de localiser, préserver, étudier et produire des artefacts audios, visuels, littéraires et autres qui éclairent l'histoire contemporaine du Liban. Rédigé à la première personne du pluriel, cet extrait suggère ainsi que The Atlas Group pourrait être sinon une fondation, du moins un collectif. Il aurait produit et trouvé plusieurs documents, dont des cahiers de notes, des films, des bandes vidéo, des photographies et d'autres objets qui sont colligés dans un fonds d'archives nommé The Atlas Group

Archive. Cette première section constitue l'onglet « HOME », titre apparaissant au côté gauche de la zone d'affichage.

Sous le deuxième onglet, « PUBLICATIONS », se trouvent deux listes bibliographiques (figure 2.7) ; l'une détaillant les écrits de la plume de The Atlas Group et l'autre recensant les textes portant sur le projet, mais rédigés par d'autres. Le troisième onglet, « INFORMATION », présente cinq sous-sections (figure 2.8) : 1) des renseignements sur Walid Raad, soit une biographie et un CV, 2) des hyperliens vers les galeries d'art et 3) les compagnies de distribution qui représentent The Atlas Group et Walid Raad, 4) des images de vues d'exposition, et 5) des conférences à venir.

Peu importe l'onglet sur lequel je clique à gauche, trois éléments demeurent fixés dans la zone d'affichage supérieure. Au coin gauche apparait un titre non activable, « THE ATLAS GROUP ARCHIVE », accompagné d'un pictogramme de feuilles de papier. Ensuite, à droite figure un hypertexte intitulé « CONTACT AG » avec le pictogramme d'une lettre. Lorsque je clique sur l'hypertexte, je suis redirigée automatiquement vers mon application de messagerie afin d'envoyer un courriel au destinataire à l'adresse wraad@earthlink.net. Enfin, au centre s'affiche un hypertexte intitulé « SEE THE ARCHIVES » avec un autre pictogramme d'une seule feuille de papier.

En cliquant sur « SEE THE ARCHIVES », un nouveau texte remplace celui au centre et renseigne dorénavant sur les trois types de dossiers dans lesquels sont préservés les documents de The Atlas Group (figure 2.9) : « FILES TYPE A », pour les documents produits et attribués à des personnes ou des organismes imaginaires ; « FILES TYPE FD », pour les documents produits et attribués à des personnes ou des organismes anonymes ; et « FILES TYPE AGP » pour les documents produits et attribués à The Atlas Group même. Ces trois catégories sont reproduites par des onglets qui s'affichent

en haut au centre de la page. De nouvelles pages sont générées[56] lorsque je clique sur les onglets afin de présenter les documents de ces sections.

Il se trouve trois sous-catégories dans la section Type A (figure 2.11) — « Fakhouri File », « Raad File » et « Bachar File » —, deux sous-catégories dans la section Type FD (figure 2.12) — « The Secrets File » et « Operator #17 » —, et deux sous-catégories dans la section Type AGP (figure 2.13) — « The Sweet Talk File » et « The Thin Neck File ». Chacune de ces sous-catégories est par la suite subdivisée selon les formats des documents — des carnets de notes, des photographies, des vidéos ou des médias mixtes. Cliquer sur l'hyperlien de l'un de ces documents amène à plusieurs autres informations : le titre du document, un avant-propos, des spécifications techniques (l'auteur·e ou le·a donateur·trice du document, la date de production et d'autres spécifications variables selon le média du document), puis des échantillons de planches, c'est-à-dire des images ou des vidéos qui pourront être agrandies ou visionnées.

Le site web se divise ainsi en deux parties. La première, visible dès l'arrivée dans le site, se décline en trois onglets latéraux et offre des informations périphériques au projet. Pouvant être parcourue préalablement, postérieurement ou simultanément à la seconde partie, elle est à la fois préambule et annexe. La seconde partie est, quant à elle, « cachée » derrière l'hyperlien « SEE THE ARCHIVES » où se subdivisent d'autres sections. Si la première partie ressemble davantage à une configuration typique de site web — en particulier le site web d'artiste en ce qui a trait à la section « INFORMATION » —, la seconde propose une segmentation de l'information plutôt en accord avec une structure méthodique propre aux bases de données. La configuration des éléments dans cette partie rappelle une organisation systématique en

[56] L'aspect web 1.0 du site se fait sentir alors que le message *loading* suivi du temps de chargement selon les types de connexions internet (*dial up*, DSL, câble) est affiché momentanément (figure 2.10).

arborescence[57]. Cette forme de classification participe à l'impression d'être face à une institution d'archives et non un projet d'art. Dans ce sens, déjà dans la structure de l'information du site web, une opposition s'installe entre deux modes de présentation de contenu : d'une part le site web d'artiste, d'autre part le site web d'archives.

2.3.2 Site web à géométrie variable

En se penchant dorénavant sur le contenu du site web, cette hésitation entre le site d'artiste et celui d'archives se trouve d'autant plus renforcée. À son fondement réside la contradiction entre les informations textuelles présentées au sein des différentes sections. Par exemple, le texte de présentation de la page d'accueil, sous l'onglet « HOME », s'oppose à celui sous l'onglet « INFORMATION » dans la section « About Walid Raad ». Le premier texte, rédigé au « we », sous-entend que le projet est collectif. Il énonce également la nature des documents contenus dans The Atlas Group Archive, produits ou trouvés par The Atlas Group (figure 2.6). Sous l'onglet « INFORMATION », les pistes sont brouillées alors que sont fournis non pas des renseignements sur The Atlas Group, mais bien sur Walid Raad, présenté comme artiste et créateur du projet (figure 2.8). En outre, si la datation du texte de la page d'accueil établit la fondation de The Atlas Group en 1999, l'autre texte avance plutôt que Walid Raad a développé le projet de 1989 à 2004. Ainsi, à l'instar des conférences-performances de Walid Raad au sujet de The Atlas Group, le site web offre une description et une chronologie variable du projet en son sein même.

Les incohérences se réitèrent également dans les textes de la partie « SEE THE ARCHIVES ». Le texte d'accueil de cette partie du site web décrit les trois types de

[57] The Atlas Group étant un projet composé de plusieurs œuvres et sous-projets, Walid Raad a développé à travers les années un organigramme reliant les différentes composantes entre elles. Selon les occurrences et présentations du projet, Raad en a révélé différentes versions. Celle disponible au sein du catalogue d'exposition intitulé *The Atlas Group (1989-2004). A Project by Walid Raad* (Nakas et Schmitz, 2006) coïncide le mieux avec celle du site web (figure 2.14). La seule différence étant le dossier Traboulsi, de la catégorie Type A, qui n'est pas présent sur le site web.

documents selon leur provenance (figure 2.9). À chaque catégorie, il est répété la même phrase : dossiers contenant des documents que nous avons produits et que nous attribuons à (« files that contain documents that we produced and that we attribute to »), avouant ainsi le caractère construit et trafiqué des documents. Or, au sein de chacun de ces dossiers, de nouveaux textes de description ne renouvellent pas l'aveu. Il est simplement dit : les dossiers de Type A contiennent des documents dont l'auteur·e est connu·e (« Type A files consist of authored documents ») (figure 2.11), les dossiers de Type FD contiennent des documents trouvés (« Type FD files consist of found documents ») (figure 2.12), les dossiers de Type AGP contiennent des documents produits par The Atlas Group (« Type AGP files consist of documents that have been produced by The Atlas Group ») (figure 2.13). Ces textes renforcent le caractère véridique du contenu des dossiers, alors que le texte précédent sème le doute quant à leur authenticité.

Dans la section Type A, par exemple, des détails biographiques appuyés par des dates et des mentions d'événements historiques participent à rendre réels les personnages comme le Dr Fadl Fakhouri, présenté comme éminent historien des guerres du Liban (figure 2.15), ou Souheil Bachar, un homme libanais tenu en otage avec cinq autres hommes américains dans les années 1980 (figure 2.16). Dans ces conditions, j'en oublie presque la phrase du texte d'accueil admettant que les documents de Type A sont attribués à des individus ou des organismes imaginaires (« named imaginary individuals or organizations »).

Certains détails des avant-propos et des spécifications techniques concourent toutefois à semer le doute par des contresens. Dans le dossier Fakhouri, par exemple, le premier texte situé dans la section « About the Fakhouri File » informe que le Dr Fadl Fakhouri serait décédé en 1993. Cependant, en examinant la date de production des trois cahiers de notes inclus dans son dossier dans la section « Specifications », l'un de ceux-ci aurait été produit après sa mort, soit en 1999 pour le cahier de notes 38 (« Notebook 38 »)

(figure i-1). Bien que les parts construites de The Atlas Group et de The Atlas Group Archive soient avouées, il n'est jamais clair où exactement elles se situent.

Deux registres textuels semblent dans ce sens se confronter au sein du site web : le premier révèle le caractère fictif des documents, et, par extension, du projet The Atlas Group Archive, tandis que le second contribue à la vraisemblance du contenu et de la démarche. Les documents photographiques et audiovisuels n'apparaissant qu'en dernière instance — si je clique sur les petits rectangles dans le cas des images ou sur le logo de la caméra dans le cas des vidéos — ce sont surtout les discours textuels qui gagnent en importance. La prégnance du texte dans l'occurrence web est ainsi bien différente de la présentation de The Atlas Group dans un contexte d'exposition (figure 2.17). Dans la plupart de ces cas, les dimensions visuelles et sonores sont à l'avant-plan, tandis que les éléments textuels se retirent dans les cartels. Au sein du site web, le texte supplante les photographies et les vidéos, qui demeurent de petit format, et ce, même lorsque l'on clique sur « Enlarge Image » (l'image s'embrouillant par l'agrandissement). La réception des photographies et des vidéos se trouve ainsi filtrée par le texte. De la sorte, la teneur des documents d'archives et de la structure qui les présente dans l'itération en ligne passe inévitablement par des discours préalables qui viennent non pas en clarifier le sens, mais les rendre d'autant plus troubles.

2.4 Effets transmis dans la réception

2.4.1 Auctorialité et autorité mises à l'épreuve

Deux questionnements imbriqués s'imposent à l'esprit lors de l'expérience de l'itération en ligne de The Atlas Group : quelle est la nature du site web et qui en est l'auteur·e ? La singularité de l'œuvre se situe en grande partie dans la réponse fluctuante à ces questions. Ni la teneur du site web ni l'organe responsable ne sont immuablement fixés. L'indétermination du côté de la ou des personnes à l'origine du

site web connote nécessairement le sens que je lui donne. Ma réception devient alors fortement teintée par cette ambiguïté. D'une part, le brouillage s'installe entre The Atlas Group, comme projet collectif chargé de la recherche et de la documentation sur l'histoire contemporaine du Liban, et Walid Raad, artiste et créateur du projet The Atlas Group plutôt vu comme fondation imaginaire.

L'interchangeabilité de l'un et l'autre s'incarne possiblement le mieux dans l'hyperlien « CONTACT AG » — AG pour Atlas Group —, alors que le courriel vers lequel je suis redirigé est celui de wraad@earthlink.net — wraad référant à Walid Raad. Qui plus est, jusqu'en janvier 2020, Walid Raad n'avait pas de site web personnel. Auparavant, l'URL http://www.theatlasgroup.org/ figurait donc comme référence sur les sites web des galeries qui représentent l'artiste. Dans ces conditions, le site web de The Atlas Group endosse un double rôle de représentation du travail de Walid Raad et d'incarnation singulière de l'œuvre, brouillant d'autant plus les pistes de l'auctorialité du projet.

Dans certaines sections au sein même du site web http://www.theatlasgroup.org/, The Atlas Group se transforme en entité distincte de Walid Raad, se rapprochant de l'institution chargée des archives de The Atlas Group Archive. Dans la section Type A sous « SEE THE ARCHIVES », Walid Raad figure parmi les donateurs des documents et s'insère ainsi comme participant. Sa présence parmi le Dr Fadl Fakhouri et Souheil Bachar ayant l'effet d'augmenter leur vraisemblance en tant que personnes réelles en même temps de complexifier les aspects autofictifs du projet.

Le formatage de la section vient également renforcer la crédibilité des documents. Leur catégorisation et leur identification émulent la composition des systèmes de classement d'archives et, par conséquent, portent à croire aux documents. Ce pouvoir de la structure du site web se rapproche de ce qui est observé lors des conférences-performances de Walid Raad sur The Atlas Group. Comme l'explique la commissaire

d'exposition Eva Respini, le format de ces présentations qui reprennent les codes familiaux de conférences savantes fait en sorte que le public échoue souvent à déceler les dimensions imaginaires du projet :

> The familiar presentation format and staging are upended by Raad's admission at the beginning of the lecture that The Atlas Group is an imaginary organization. But while he clearly distinguishes between documents that he has produced and those attributed to individuals he acknowledges are imaginary, his scholarly authority is such, and the stories of his characters and documents are so compelling, that audiences often fail to hear, or grasp, the imaginary dimensions of the project. (Respini, 2015, p. 34)

Cette apparente authenticité du site web se défait néanmoins une fois la surface creusée. La rigueur de la structure organisationnelle de l'information révèle ses failles ; par le manque de précision de certaines spécifications techniques (« The Sweet Talk File » contiendrait environ 10 000 planches [10 000_approximately]), par les titres des documents qui sont moins descriptifs que poétiques (*Let's be honest, the weather helped* ou *Already Been in a Lake of Fire*), ou par les dates qui indiquent invariablement la *production* du document. Le sens de ces spécifications se meut par conséquent d'information sur un document d'archives à information sur une œuvre, telle que retrouvée souvent dans un cartel d'exposition.

Les parts fictives des documents ainsi que des textes les accompagnant deviennent plus flagrantes. Ainsi, mutuellement influencées, l'auctorialité du site et sa nature instaurent une réception perplexe à force de faire cohabiter différents registres. Des va-et-vient entre les sections et les différents textes accentuent le caractère équivoque du site web. Plusieurs avenues sont possibles, mais aucune ne peut être confirmée ou écartée de manière irréfutable. À l'instar des autres itérations du projet, le site web présente parfois The Atlas Group comme une fondation crédible et, dans d'autres cas, révèle qu'il s'agit d'une construction de l'artiste Walid Raad.

Cette stratégie ne semble toutefois pas être employée pour nous tromper, mais bien pour nous faire réfléchir aux changements qui s'opèrent dans la réception selon notre entendement de la teneur du projet : abordons-nous différemment un site web s'il s'agit du site officiel d'une fondation ou de celui d'un projet artistique ? Quelle est l'autorité que nous accordons aux différent·es donateur·trices des documents ?

Le choix des donateur·trices ne semble effectivement pas anodin. Dans la catégorie Type A, les documents sont attribués à un historien, un artiste et un prisonnier de guerre. Dans la catégorie Type FD, une série de documents aurait été léguée à The Atlas Group par le gouvernement libanais et un document vidéo aurait été donné par un agent de renseignements renvoyé de l'armée libanaise. Enfin, dans la catégorie Type AGP, The Atlas Group et leurs associés seraient à l'origine des documents. L'auctorialité et l'autorité apparaissent ainsi comme des enjeux centraux du projet.

Selon Jacques Derrida, l'autorité serait une composante intrinsèque de l'archive. Dans *Mal d'archive. Une impression freudienne*, le philosophe part de l'étymologie du mot *arkhè* afin de souligner que ce terme nomme à la fois le commencement et le commandement, coordonnant ainsi deux principes en un : « le principe selon la nature ou l'histoire, là où les choses commencent […], mais aussi le principe selon la loi, là où des hommes et des dieux commandent, là où s'exerce l'autorité, l'ordre social, en ce lieu depuis lequel l'ordre est donné » (Derrida, 1995, p. 11). Le projet de Raad rend ainsi apparente cette dimension duelle de l'archive et la place centrale de l'autorité dans la manière dont nous appréhendons les documents et ce qu'ils révèlent par rapport à l'histoire contemporaine du Liban.

2.4.2 Archives vraisemblables

Ainsi le doute s'installe quant à l'existence des donateur·trices, à la fiabilité des documents et l'authencité de The Atlas Group Archive. Cet effet dérive du fait que les archives et la structure dans laquelle elles s'insèrent ne sont pas tout à fait conformes

aux attentes. Certains éléments confèrent de la crédibilité au projet. Notamment, comme le souligne l'historien de la photographie Vincent Lavoie, les documents « sont pour la plupart des images techniques – film, vidéo, photographie – auxquelles on attribue une forte légitimité testimoniale » (2008, p. 133) : des coupures de journaux, des plans tirés de caméras de surveillance, etc.

La présentation des documents au sein du site web contribue aussi à leur vraisemblance. Pour l'itération en ligne du projet, l'artiste emprunte aux méthodes issues de l'archivistique et imite la forme de la base de données, ciblant spécifiquement ces systèmes de classement qui sont gages d'autorité et de vérité. Selon la commissaire d'exposition et chercheuse Christiane Paul, agencer des contenus sous la forme d'une base de données permettrait aux pratiques artistiques de faire allusion aux systèmes qui structurent ces informations (2007, p. 101). Elle utilise le terme « database aesthetics » afin de décrire le concept théorique permettant de révéler des motifs culturels (visuels) de savoirs, de croyances et de comportements sociaux :

> The term is frequently used to describe the aesthetic principles applied in imposing the logic of the database to any type of information, filtering data collections, and visualizing data. In that sense, database aesthetics often becomes a conceptual potential and cultural form—a way of revealing (visual) cultural patterns of knowledge, beliefs, and social behavior. (Paul, 2007, p. 95)

Toujours selon Paul, cette stratégie rendrait ainsi visibles les mécanismes de classification des œuvres et mènerait ipso facto les spectateur·trices à porter un regard critique sur la façon dont le projet construit son métarécit (2007, p. 105-106). Dans ce sens, le site web de The Atlas Group semble justement révéler non seulement ses propres mécanismes, mais aussi, par le fait même, ceux des bases de données en général qui tendent souvent à se cacher derrière l'objectivité absolue.

Walid Raad, comme le formule Britta Schmitz dans le catalogue d'exposition *The Atlas Group – A Project by Walid Raad*, ne cherche donc pas *la Vérité* (« Not a Search for Truth » est le titre du texte de Schmitz), s'il est même possible qu'une telle vérité authentique existe, mais en révèle le caractère inévitablement construit :

> Walid Raad explicitly formulates that archives and their documents, no matter in which form, are not simple reproductions of a given reality. Rather, he reveals how they are constructed using the example of the Lebanese wars. He is by no means searching for a political or historical truth, but precisely the opposite—he implies that "truth" continuously changes, or more accurately, it adjusts to the respective unique situation. (Nakas et Schmitz, 2006, p. 45)

Contrairement à une quête de vérité, Walid Raad propose une quête à travers les *procédures* qui établissent la vérité. Au lieu d'avancer des certitudes ou de dresser un récit cohérent des guerres au Liban, The Atlas Group Archive tâche plutôt de se rapprocher de la représentation des effets et des sensibilités liés à l'expérience de ces guerres. Le projet se distancie d'une approche totalisante et objective souvent liée aux disciplines se réclamant de la scientificité pour plutôt proposer une archive qui reflète le processus mémoriel lié à des souvenirs traumatiques.

Pour revenir à la réflexion sur l'esthétique de la base de données, il appert pertinent d'évoquer ce que le théoricien des médias, Lev Manovich, propose quant à l'interactivité de la forme de la base de données :

> The "user" of a narrative is traversing a database, following links between its records as established by the database's creator. An interactive narrative (which can be also called "hyper-narrative" in an analogy with hypertext) can then be understood as the sum of multiple trajectories through a database. (2007, p. 46)

Le site web du projet The Atlas Group induit justement ce genre d'interaction. Lorsque je navigue dans la base de données à partir de la section « SEE THE ARCHIVES », je

clique d'hyperlien en hyperlien afin de produire ma propre trajectoire. La posture de réception dans l'itération en ligne appelle ainsi à entrer dans les couches de l'archive et du projet, traversant chaque strate jusqu'aux dossiers et enfin aux documents, établissant des liens entre les segments.

Les circonstances de réception de l'itération en ligne du projet accentuent le flou entourant les documents, leur origine et le statut général de The Atlas Group. Le web, étant un environnement hétéroclite, ne peut pas aider à déterminer le sens artistique ou scientifique du projet. Comme l'explique Boris Groys dans son article « The Truth of Art » (2016), le web est pluriel et englobe plusieurs contextes à la fois :

> [O]n the internet art operates in the same space as military planning, tourist business, capital flows, and so forth: Google shows, among other things, that there are no walls in internet space. A user of the internet does not switch from the everyday use of things to their disinterested contemplation—the internet user uses the information about art in the same way in which he or she uses information about all other things in the world (p. 6).

La distinction entre une information de la sphère de l'art et toute autre information du monde se ferait ainsi plus difficilement dans cet espace. Le cadre ne pouvant guider la personne réceptrice — l'imbrication des éléments fictionnels et documentaires se trouvant accentuée — celle-ci doit chercher au-delà pour fixer son jugement.

Face à la versatilité du contexte, la personne réceptrice est appelée à trouver elle-même sa position. Selon Carrie Lambert-Beatty, il y aurait une corrélation entre un regard sceptique et la sphère en ligne, provenant plus précisément d'une épistémologie issue de l'internet (2012, p. 138). Se référant à une étude de la Fondation McArthur, la chercheuse explique que notre environnement actuel d'accès à l'information — à travers le monde de Wikipédia et Google — transmet aux internautes la capacité de

distinguer parmi les différents niveaux de crédibilité des sources d'information et à remettre en question l'intégrité de l'information (Lambert-Beatty, 2012, p. 137-138).

La situation de réception du projet The Atlas Group dans l'espace en ligne induit ainsi un rapport engagé avec l'œuvre. Par l'interface interactive de l'itération web, l'internaute est dans une posture active et critique. Je dois cliquer à travers le site pour avoir accès aux informations et éléments audiovisuels ; reflétant dans ce sens une posture d'enquête. Par le contexte web, je peux également sortir du site et faire des recherches externes pour vérifier certaines informations dans le web. Par exemple, en entrant dans un moteur de recherche le nom du Dr Fadl Fakhouri ou de Souheil Bachar. Si l'identité de ces personnages est difficilement vérifiable, des informations entourant le sujet des guerres civiles au Liban apparaissent tout de même lors de requêtes, comme une multitude d'articles de journaux entourant la prise d'otage dans les années 1980 de Terry Anderson et Benjamin Weir liés à l'affaire des otages du Liban[58].

L'itération en ligne encourage la quête et la recherche d'informations. L'internaute est appelé à se positionner en dehors d'un cadre déterminant. Le point de mire se déplace, dans ce sens, de la crédibilité du projet et de ses documents vers les modalités de croyance de la personne réceptrice. La démarche de Walid Raad se déplace donc des questions de vérité et de fiction vers celles concernant les conditions dans lesquelles nous arrivons à douter ou à croire. Tel que l'exprime la chercheuse Stefanie Baumann :

> Ce qui entre dans ces considérations ne sont pas uniquement les données du scénario, mais aussi des savoirs et des suppositions qui relèvent de l'épistème, du socle de connaissances même, donc de ce qu'on attend de voir et d'apprendre, de ce qui est pensable et de la manière dont on appréhende des éléments en général. (2009, p. 7-8)

[58] Voir Affaire des otages du Liban (2020), Botelho et Gannon (2016) et Demott (1985).

Loin d'avancer des certitudes ou de dresser une histoire unifiante, le site web de The Atlas Group de Walid Raad invite à une réception critique. Grâce à l'accord entre la forme — une archive en ligne navigable — et le fond, l'itération en ligne du projet nous fait non seulement douter de l'authenticité des archives, mais nous pousse aussi à remettre en cause l'autorité des procédés d'archivage et des bases de données.

CHAPITRE III

EXCELLENCES & PERFECTIONS (2014) D'AMALIA ULMAN

Ce chapitre se consacre à la deuxième et dernière étude de cas qui porte sur la performance en ligne intitulée *Excellences & Perfections* (2014) d'Amalia Ulman. Le déroulement des sections reprend celui du chapitre précédent afin de voir les échos et les différences dans l'argumentaire, éléments abordés en conclusion du mémoire. La première section du présent chapitre s'attarde à dépeindre l'artiste ainsi que sa démarche en général, puis ses champs d'intérêt en regard du projet *Excellences & Perfections* analysé par la suite. Dans la deuxième section, je note les conditions d'accès et d'interaction avec l'œuvre, propres aux composantes techniques du web 2.0. Ces éléments teintent inéluctablement l'expérience de l'œuvre, détaillée dans la troisième section. Étant donné la multiplicité des sphères de déploiement de la performance, qui s'insère dans le flux des plateformes de réseaux sociaux Facebook et Instagram, et de la variabilité temporelle de rencontre avec les publications du projet, mon analyse tente de lier ma propre expérience vécue après la fin du projet à celles des utilisateur·trices interagissant en temps réel au moment de son déploiement en 2014. Les publications de la performance sont ensuite plus spécifiquement étudiées dans la section 3.3.2 afin d'expliciter les effets provoqués dans la quatrième et dernière section. En imitant l'esthétique et les protocoles de Facebook et d'Instagram, Amalia Ulman nous conduit ultimement à remettre en question nos attentes et présomptions envers ces plateformes et leurs contenus.

3.1 Présentation de l'artiste, de l'œuvre et de sa version en ligne

Amalia Ulman (1989), née en Argentine, ayant grandi en Espagne et étudié les beaux-arts à Central Saint Martins à Londres, se décrit comme une artiste toujours en transit ; reflet de sa génération marquée par la mondialisation et la création du web. Sa pratique est multidisciplinaire, puisant dans des techniques variées (la vidéo, l'installation, la performance) selon ses projets. La majorité de ces derniers évoluent dans le temps en exploitant plusieurs plateformes de diffusion. Sortir du champ spécifique de l'art et s'infiltrer au sein de réseaux externes est pratique courante pour l'artiste. Ulman se sert de manière récurrente de médias et de réseaux sociaux, comme Facebook et Instagram, ainsi que de médias commerciaux, se livrant à des séances photo et des publications commanditées pour des magazines et des marques de mode[59]. L'artiste procède, dans une perspective critique, à des allers-retours entre ces médias et la sphère de l'art pour mieux en exposer les dynamiques respectives. Le travail d'Ulman explore les sujets liés aux classes sociales, au genre, à la sexualité et, surtout, à l'intersection de ces questions identitaires confrontées à la société de consommation.

La représentation de soi est un terrain fertile pour l'artiste et prend majoritairement la forme de l'autofiction. En se mettant en scène, Amalia Ulman interroge les jeux de fictions narratives et la notion d'authenticité dans le contexte des réseaux sociaux. Elle problématise dans ce sens le côté construit et performé des identités en ligne, tout en gardant une perspective féministe à l'égard des préjugés sexistes présents dans le web. Sa pratique a d'ailleurs été comparée à celle de l'artiste américaine Ann Hirsch (1985), particulièrement pour son projet *Scandalishious* performé dans YouTube de 2008 à

[59] Amalia Ulman a participé à des séances photo pour des magazines de mode tels *L'Officiel* et *Vogue*. Elle a également fait partie de campagnes publicitaires pour Gucci et Chanel. Certaines de ces campagnes partagées sur les réseaux sociaux se révélaient toutefois fausses, comme celles pour Prada et Miu Miu. Cette distinction entre les collaborations réelles et truquées est mentionnée dans une entrevue de l'artiste publiée dans Artforum, voir Bradley (2018).

2009[60]. Or, contrairement à Hirsch qui se met en scène à travers le pseudonyme de Caroline, Amalia Ulman renforce plutôt le brouillage identitaire dans ses projets en conservant son nom, refusant ainsi de se dissocier en tant qu'artiste des personnages qu'elle incarne.

En 2014, alors qu'elle est encore peu connue de la scène artistique internationale, Amalia Ulman profite de cette situation pour pousser à ses limites l'expérience du jeu identitaire. Elle s'intéresse à l'importance grandissante des médias sociaux, aux attentes de représentation d'une certaine « réalité » de la vie quotidienne des utilisateur·trices ainsi qu'aux pressions sociales transmises à travers ces plateformes. Au sein de ses profils Facebook et Instagram, Amalia Ulman déploie *Excellences & Perfections* d'avril à septembre 2014[61]. À travers une série de publications soigneusement orchestrées, l'artiste utilise ses comptes personnels pour mettre au point une fiction dans laquelle elle tient le rôle principal : l'histoire d'une jeune femme qui déménage à Los Angeles pour devenir célèbre, puis tombe dans une spirale destructrice pour enfin reprendre sa vie en main. Ces trois phases — l'innocence, le péché et la rédemption — sont représentées dans la performance au moyen de trois figures féminines stéréotypées : la *kawaii girl*, la *sugar baby* et la *wellness goddess*[62].

---

[60] Pour en apprendre davantage sur l'œuvre *Scandalishious*, voir l'archive produite par Rhizome pour son projet Net Art Anthology (https://anthology.rhizome.org/scandalishious).

[61] Plus précisément, du 19 avril au 19 septembre 2014 sur son compte Instagram. Le moment de commencement et de fin sur son compte Facebook est moins clairement énoncé.

[62] Le terme japonais *kawaii* qualifie essentiellement ce qui est « mignon ». La culture de la *kawaii girl* s'étend cela dit en-dehors du Japon et se rapporte autant au style vestimentaire qu'au comportement délicat, féminin et frivole de ses adeptes. Le terme *sugar baby* désigne en langue populaire une personne, souvent jeune, qui cherche à se faire entretenir financièrement par une autre personne, souvent plus âgée et financièrement aisée (désignée par les termes *sugar daddy* ou *sugar mama*), en échange de rapports intimes ou sexuels. Pour cette deuxième phase, Amalia Ulman se serait inspirée des *breakdown* de célébrités comme Lindsay Lohan et Amanda Bynes. Bien que la visée du *wellness* — c'est-à-dire la promotion de la santé et du bien-être — soit louable, de nombreuses critiques dénoncent non seulement sa tendance à la pseudoscience, mais aussi d'être uniquement atteignable par

Au cours de ces mois, l'artiste n'annonce jamais explicitement au sein de ses comptes de réseaux sociaux qu'elle est en pleine performance artistique. De sorte que l'évolution du récit et des personnages s'imbrique en tous points — du moins, dans sa forme en ligne — à la vie de l'artiste et de sa personne. Ce n'est qu'après son achèvement que le projet est révélé comme tel lors d'une présentation donnée par Amalia Ulman à l'Institute of Contemporary Arts à Londres en octobre 2014[63]. Une couverture médiatique à grande échelle s'ensuivit[64]. Décrite après coup par plusieurs comme un canular, l'indécidabilité est tout de même présente tout au long du développement du projet, s'énonçant au sein même des plateformes par les abonné·es Facebook et Instagram.

Conscient de la dimension évolutive et instable du web, en particulier des plateformes de réseaux sociaux, Rhizome s'est rapidement intéressé au projet d'Amalia Ulman et en a fait le prototype de son outil d'archivage[65] permettant de créer des enregistrements interactifs du web dynamique (Connor, 2014). La portion Instagram d'*Excellences & Perfections* se trouve ainsi archivée à l'adresse http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections. Malgré le fait que cette archive soit inestimable pour la recherche, elle influence inévitablement la perception du projet. D'une part, la portion Facebook, pourtant aussi importante et même

---

une population privilégiée. Pour cette dernière phase, Amalia Ulman se serait inspirée du blogue Goop de l'actrice américaine Gwyneth Paltrow, voir Sooke (2016).

[63] La présentation est donnée dans le cadre de l'événement organisé par l'Institute of Contemporary Arts à Londres intitulé « ICA Off-Site : Do You Follow? Art in Circulation #3 » le 17 octobre 2014, voir Institute of Contemporary Arts (2014).

[64] Voir Eler (2018) ; Kinsey (2016) ; Kissick (2014) ; Ruigrok (2018) ; Small (2015) ; Sooke (2016).

[65] Le prototype de l'outil développé par Ilya Kreymer et repris par Rhizome en 2014 portait le nom Colloq. À partir de 2015, Rhizome entreprend un plus large champ de recherche et lance un projet majeur de développement de logiciels et de services sous le nom Webrecorder. En 2020, Rhizome s'engage à long terme dans l'archivage web en tant que pratique culturelle. La plateforme d'archivage gratuite Webrecorder.io est rebaptisée par Rhizome sous le nom Conifer afin de différencier le service en ligne du projet de développement technique et du logiciel Webrecorder (https://rhizome.org/editorial/2020/jun/11/introducing-conifer/).

davantage commentée par les abonné·es d'Amalia Ulman, se trouve souvent mise de côté. La majorité des écrits traitant du projet *Excellences & Perfections* en font même rarement mention. D'autre part, en isolant la portion du profil de l'artiste aux seules publications contenues entre le 19 avril et le 19 septembre 2014 et en retirant la possibilité d'interaction, l'archive de Rhizome contribue à fixer la réception dans un espace-temps particulier.

Mon analyse tâche de consigner et de confronter cet amalgame de versions du projet et d'expériences possibles de réception. Je rends compte de ma propre expérience de la performance avec un recul temporel, vécue à travers les comptes Facebook (figure 3.1) et Instagram (figure 3.2) de l'artiste ainsi que l'archive de Rhizome (figure 3.3). S'ajoute également une étude des discours figurant au sein des commentaires des publications, élément caractéristique du web 2.0. Puisqu'il y a significativement plus d'information provenant de sources variées à traiter, l'approche de recherche dans ce chapitre s'avère passablement différente de celle du chapitre précédent ; ma démarche empirique se joignant à une étude comparative, où je mesure ma propre réception à celles des autres utilisateur·trices interagissant avec la performance au sein de Facebook et Instagram.

3.2 Conditions d'accès et composantes techniques

Excellences & Perfections a pris forme au sein des réseaux sociaux Facebook[66] et Instagram[67] ; étant accessibles autant par leur site web que leur application mobile, la

[66] Facebook est fondée en 2004 par Chris Hughes, Eduardo Saverin, Andrew McCollum, Dustin Moskovitz et Mark Zuckerberg (actuel président-directeur général) en tant que plateforme de réseautage social. L'accès est alors limité aux étudiant·es de certaines universités prestigieuses du nord-est des États-Unis. Depuis 2006, Facebook est rendue accessible au public élargi de 13 ans et plus.

[67] Instagram, créée par Kevin Systrom et Mike Krieger, est lancée en 2010 en tant qu'application de partage de photos et de vidéos pour iOS. Ce n'est qu'en 2011 que la version pour Android parait. En 2012, Instagram est acquis par Facebook Inc.

réception peut ainsi se faire à l'aide d'un téléphone mobile, d'une tablette ou d'un ordinateur[68]. Le projet est dès lors conçu grâce à des plateformes existantes ayant des particularités et des habitudes d'utilisation déjà ancrées. Facebook et Instagram relèvent du tournant amorcé au début des années 2000 du web 2.0[69]. Les principes du web 2.0 visent la participation, l'interactivité, l'apprentissage collaboratif et le réseautage social (Flew, 2014, p. 14). Les utilisateur·trices de ce genre de plateformes sont invité·es à créer et à partager du contenu, en plus d'interagir avec celui-ci ainsi qu'avec les autres utilisateur·trices.

Pour avoir accès à l'entièreté des fonctionnalités de Facebook et d'Instagram, il est nécessaire de s'y inscrire et de se créer un compte. Les utilisateur·trices sont identifié·es à travers ces plateformes par un profil. Au sein d'Instagram, la page de profil d'un·e utilisateur·trice consiste en : une image de profil ; une courte description ; le nombre de ses publications, de ses abonné·es et de ses abonnements ; et une grille[70] où s'affichent ses publications de manière antéchronologique[71]. Dans Facebook, la page de profil est plus complexe par le nombre et la variété d'informations pour qualifier l'utilisateur·trice. Elle est composée minimalement d'une photo de profil et d'une image de couverture à laquelle peut s'ajouter une courte description textuelle, parfois des données sur son état civil (son lieu de naissance ou de résidence, son état matrimonial, etc.) ainsi que sur son emploi ou son établissement d'enseignement. Les

---

[68] À noter que certaines fonctionnalités d'Instagram sont réduites sur un ordinateur en ce qui a trait aux filtres et aux autres effets de traitement des images dans l'objectif de publication ; la consultation de contenus et l'interaction (« aimer » les publications et les commenter) demeurent inchangées.

[69] Le terme web 2.0 a commencé à circuler en 2003, entre autres grâce à l'une de ses figures de proue : Tim O'Reilly, entrepreneur irlandais considéré comme une sommité dans le domaine du web, voir Flew (2014, p. 13).

[70] Au moment du projet d'Amalia Ulman, Instagram affichait une grille de cinq colonnes. Cet état de la plateforme est conservé grâce à l'archive produite par Rhizome.

[71] Depuis 2016, Instagram a ajouté la fonctionnalité « *Stories* » permettant de partager un diaporama de photos et de vidéos. Cet ajout n'était pas actif au moment de la performance *Excellences & Perfections*.

publications de l'utilisateur·trice s'affichent également de manière antéchronologique. Dans le cas d'Instagram, il suffit de s'abonner à des comptes, des pages ou des mots-clics pour prendre connaissance des publications de ces autres utilisateur·trices. Dans le cas de Facebook, la communauté se crée par demande d'amitié ou par abonnement à des pages. Dans le cas des demandes d'amitié, les publications deviennent accessibles lorsque la personne accepte la demande. Si les publications sont configurées à « public », tout le monde peut voir la publication, même sans demande d'amitié.

Excellences & Perfections s'est amorcée au sein des profils Facebook et Instagram d'Amalia Ulman. L'artiste n'a pas créé de pseudonyme ou de compte spécifique pour le projet, les publications se sont simplement incorporées au fil continu de ses activités quotidiennes dans les plateformes, utilisées de manière « régulière » et non artistique jusqu'alors. La performance s'est déroulée de manière quasi quotidienne au cours de cinq mois. À chaque phase du projet, l'artiste modifie les éléments de ses comptes — photo de profil, description personnelle, image de couverture, etc. — afin d'adapter ces éléments aux personnages qu'elle incarne.

Son compte Instagram étant ouvert à l'abonnement immédiat, les utilisateur·trices de la plateforme ont pu rapidement suivre le déroulement du projet. Pour son compte Facebook, la plupart des publications liées à la performance étaient paramétrées à « public », de sorte qu'il ne fallait pas faire de demande d'amitié pour en voir le contenu. La particularité du web 2.0 fait en sorte que les utilisateur·trices pouvaient non seulement voir les publications de l'artiste, mais également interagir avec elles : les « aimer », les commenter (par du texte ou des émojis pour Instagram, ainsi que par d'autres images, vidéos, liens YouTube, etc., pour Facebook) et les partager. Le public de sa performance s'est élargi au fur et à mesure du déploiement des publications et de sa notoriété suite à la révélation du projet dans les médias.

Grâce à l'archive de la portion Instagram de la performance par Rhizome, je peux retrouver l'état du profil d'Amalia Ulman au moment du déroulement de la performance selon l'une des trois phases du projet (figure 3.4) ; autant sa photo de profil que sa description sont restaurées, en plus de la configuration en cinq colonnes de la plateforme. Seules les publications liées à la performance sont affichées et les commentaires sont figés au moment de la capture, soit un mois après la dernière publication de la série le 19 septembre 2014. Il n'existe pas d'archive de la portion Facebook de la performance.

Sans l'aide de l'outil de Rhizome, il est plutôt ardu d'identifier et d'accéder aux publications liées à la performance plusieurs années après coup. Pour ce faire, je dois aller visiter les comptes Facebook et Instagram de l'artiste, faire défiler le contenu publié depuis ou une recherche à l'aide de l'option de filtres de publications triées par date que permet la plateforme Facebook (figure 3.5). Cette démarche s'est avérée nécessaire pour retracer la portion Facebook de la performance, dont les délimitations demeurent floues. J'ai produit des captures d'écran des publications correspondant aux dates du projet et semblables à celles de la portion Instagram. Il est intéressant de mentionner les risques d'erreur dans l'identification des publications dans Facebook, les frontières entre les éléments liés à la performance et ceux de la vie quotidienne de l'artiste étant foncièrement poreuses ; ceci vient corroborer le propos de l'œuvre quant à l'imbrication de la vie quotidienne de l'artiste et de sa pratique au sein des réseaux sociaux. De plus, il faut noter que l'artiste a le loisir de modifier à tout moment ses profils de réseaux sociaux et qu'ils sont également assujettis aux mises à jour des plateformes.

Amalia Ulman a notamment procédé à de nombreuses altérations de son profil Instagram depuis les dernières années qui ont culminé à l'effacement de la quasi-totalité de ses publications pour ne conserver que les liens vers les archives de ses projets *Excellences & Perfections* et *Privilege* dans les « *Stories* » à la une de son profil

(figure 3.2). Ce changement a entrainé la perte des commentaires de la portion Instagram de la performance ajoutés depuis l'archivage par Rhizome en octobre 2014.

3.3 Expérience de réception de la performance en ligne

3.3.1 Temps et lieux variés de réception

Étant distribuée à travers les réseaux, *Excellences & Perfections* s'appréhende dans des circonstances variées. Par cette prolifération des états de rencontre avec le projet, l'éclatement du cadre de réception devient d'autant plus notable. Le projet d'Amalia Ulman comprend une variété de contextes et de temps de réception. Abordé sous l'angle temporel, deux périodes de réception se distinguent : une première vécue simultanément au déploiement de la performance, en 2014, et une seconde éprouvée après coup, une fois la performance révélée comme telle. Dans ces deux cas, il est possible d'être informé·e des visées du projet ou de n'avoir aucunement conscience de son statut en tant qu'œuvre.

Considéré sous l'angle spatial, il se trace trois lieux de rencontre avec la performance dans l'espace en ligne : les profils Facebook et Instagram de l'artiste ainsi que l'archive de la portion Instagram par Rhizome. Dans les deux premiers cas, je peux autant voir les publications liées à *Excellences & Perfections* que celles publiées avant et après. Dans celui de l'archive de Rhizome, j'ai uniquement accès aux publications Instagram de l'artiste du 19 avril au 19 septembre 2014. Par son déploiement au sein des plateformes de réseaux sociaux, les publications liées à la performance peuvent se délocaliser des comptes d'Amalia Ulman et se trouver dans le fil d'actualité des abonné·es ou sur une page de recherche contenant toutes les publications associées au mot-clic utilisé par l'artiste dans la légende de ses publications.

Les internautes peuvent interagir de manière directe avec la performance et, corollairement, contribuer à son contenu et son interprétation. Cette dimension participative reflète la visée de communauté et de mise en commun des connaissances caractéristique du web 2.0 (Flew, 2014). Ces interactions deviennent enchâssées aux publications d'Amalia Ulman. Le projet est ainsi alimenté par des interactions qui ne sont pas du ressort de l'artiste et ne peuvent être contrôlées par elle, sauf par l'action de bloquer du contenu ou un·e abonné·e. Cette réception en temps réel ou « entempsréel » — pour emprunter le terme de la philosophe Anne Cauquelin — fait preuve d'une connexion entre émetteur et destinataire qui a lieu selon la modalité de la simultanéité (Cauquelin, 2003, p. 59). Que ce soit par des commentaires écrits, des émojis ou des *likes*, les internautes entrent en conversation avec l'artiste, ainsi qu'avec les autres abonné·es. La réception est non seulement vécue ; elle est exhibée et laisse ses traces, en plus d'être partagée.

Grâce aux réactions des internautes inscrits en commentaires sous les publications, j'ai ainsi accès au présent du déroulement de la performance. Je peux également de cette manière constater le changement qui s'opère dans la réception une fois les publications terminées et le projet révélé comme tel par l'artiste. Encore aujourd'hui, dans les profils Facebook et Instagram de l'artiste, les abonné·es peuvent continuer d'interagir avec le projet, tandis que dans l'archive, la performance et les commentaires sont figés dans le temps.

3.3.2 Infiltrer et imiter les réseaux sociaux

Les publications créées par Amalia Ulman pour *Excellences & Perfections* consistent en des images, des vidéos et du texte. En s'attardant au type de publication, l'artiste semble s'être adaptée aux contraintes de la plateforme utilisée. Instagram étant une plateforme centrée sur l'image, la totalité des publications consiste en des photos ou des vidéos, le texte étant relégué à la légende dans la portion Instagram. Pour la portion

Facebook, Amalia Ulman a procédé à des ajouts incluant des géolocalisations (figure 3.6), des liens provenant de sites externes (figure 3.7) et du contenu uniquement textuel (figure 3.8). Une majorité des publications se retrouvent autant au sein d'Instagram que Facebook. L'ordre des publications n'est toutefois pas le même entre les deux plateformes. Parfois, l'artiste fait le rappel d'un contenu provenant d'une date antérieure en mentionnant le mot-clic #TBT[72]. Par ailleurs, les publications de la performance dans la portion Facebook semblent entrecoupées d'éléments externes, l'artiste faisant la promotion d'expositions à venir non liées au projet *Excellences & Perfections* (figure 3.11) ou d'articles traitant de sa pratique en général (figure 3.12), brouillant d'autant plus les frontières de l'œuvre.

Le contenu des publications, quant à lui, est composé d'un grand nombre d'égoportraits, d'images d'objets de luxe — incluant vêtements, bijoux et produits de beauté —, de nourriture, de citations populaires ou de textes motivationnels. Certaines photographies ne sont pas prises par Amalia Ulman, mais ont plutôt été glanées dans le web, tout comme certains textes, inspirés ou carrément appropriés de blogues. Les sources des images et des vidéos sont variées et la qualité des publications est inégale ; certaines images paraissent de faible qualité, avec le grain de la photo manifeste (figure 3.13), tandis que d'autres semblent provenir de séances photo professionnelles (figure 3.14).

La performance étant conçue en trois phases, chacune est dénotée par un ensemble de représentations rattaché aux goûts et statuts de la figure féminine incarnée par l'artiste. Les épisodes sont également identifiés par un changement de facture des publications. Amalia Ulman reproduit de la sorte l'esthétique rattachée aux personnages à l'aide de filtres ainsi que par ses choix de couleurs et de textures des images. Elle travaille de même le langage propre à ces archétypes en modifiant le style d'écriture, les mots-clics

[72] TBT signifie *Throwback Thursday*, une formule utilisée les jeudis pour montrer une image appartenant au passé sur les plateformes de réseaux sociaux (figure 3.9 et 3.10).

et les émojis utilisés dans les descriptions de sa page de profil ou les légendes des publications.

Pour la première phase, Amalia Ulman incarne l'innocence dans une esthétique mélangeant la culture *kawaii* et le raffinement (figure 3.15). Elle se teint les cheveux blonds, arbore des vêtements de couleur pastel et utilise une palette chromatique composée principalement de blanc et de rose. Les publications dépeignent une ambiance vaporeuse avec de la dentelle, des boucles et des pétales de rose ; Amalia Ulman se montre peu maquillée dans un style naturel calculé. Elle s'entoure d'éléments mignons et se représente au spa, chez le coiffeur ou en train de lire au lit. Les légendes sont composées de mots-clics comme #happy #sunny #retro #vintage #cool et d'émojis de cœurs ou de fleurs.

Pour la deuxième phase, la pureté fait place au péché. Faire de l'argent — en tant que travailleuse du sexe — et s'acheter des choses dispendieuses deviennent les thèmes centraux des publications (figure 3.16). Amalia Ulman est souvent à moitié nue ; elle montre son corps, pose et danse de manière suggestive. Les filtres utilisés sont sombres, contrastés, et les teintes de noir et de doré sont prédominantes. Le langage utilisé est plus vulgaire et le ton irrévérencieux, avec des mots-clics comme #bossbitch et des formules telles que « Haters gonna hate ». Vers la fin de cet épisode, Amalia Ulman s'expose en état de dépression et publie deux vidéos d'elle en train de fondre en larmes.

Après une pause de près de deux semaines des réseaux sociaux, elle revient avec une publication d'excuses et annonce sa guérison. Elle entame ainsi sa troisième et dernière phase où elle prend le rôle de l'influenceuse adepte du mode de vie sain et zen ; la *ghetto bitch* fait place à la *girl next door* (figure 3.17). Le yoga, le thé et les toasts à l'avocat sont ses nouvelles passions. Elle partage des recettes de *smoothie*, se montre avec un bébé au brunch du dimanche. Amalia Ulman adopte une allure sophistiquée et reprend sa couleur de cheveux naturelle. Les teintes de ses publications s'éclaircissent

et les couleurs font leur apparition. Ses messages sont positifs et signalent qu'elle est entourée d'amour et se sent bénie : #blessed #grateful.

Les interactions des abonné·es semblent influencées par le style des publications et évoluent au fil du développement du projet. Dans la première phase, les commentaires sont plus aimables et consistent en majorité de compliments (figure 3.18). Certaines personnes lui demandent des conseils de coiffure ou partagent des suggestions de lecture. Dès la deuxième phase, les abonné·es commencent plutôt à évoquer le corps de l'artiste et à la traiter comme un objet de désir (figure 3.19). Elle subit également plusieurs critiques et jugements négatifs, certaines personnes énonçant qu'elle n'est pas une artiste sérieuse étant donné la manière dont elle se met en scène. Plus le projet avance, plus Amalia Ulman est victime de commentaires haineux et plusieurs abonné·es font preuve d'insensibilité envers son état d'esprit. Elle reçoit en contrepartie de nombreux encouragements et signes de soutien de la communauté en ligne. Du reste, plusieurs signalent leur état de confusion concernant ses multiples transformations (figure 3.20).

Le caractère singulier de la performance d'Amalia Ulman réside manifestement dans la particularité que la réception se trouve intégrée, voire imbriquée à l'œuvre. Non seulement la part contributive propre au matériau utilisé, les réseaux sociaux, permet une réaction directe au contenu, mais celle-ci est également partagée, à la vue de tou·tes. Ces commentaires constituent les vestiges d'un état passé de la performance, pas encore touché par la révélation du canular. Les traces du doute s'offrent ainsi à l'analyse et donnent accès aux effets vécus en temps réel du développement de la performance, autrement inaccessibles par mon exploration rétrospective. Cela dit, l'après-révélation n'est pas exempte d'incertitude ; même pour la chercheuse au fait du canular, de nombreux aspects de la performance demeurent nébuleux ou méritent d'être remis en question.

3.4 Effets transmis dans la réception

3.4.1 Performance incognito

L'expérience en temps réel d'*Excellences & Perfections* en est une fondamentalement fragmentaire. En effet, l'étalement sur plusieurs mois des publications composant le projet vient contrecarrer une vue d'ensemble du projet. Lorsqu'une personne est abonnée à un compte ou à un mot-clic dans Instagram ou lorsqu'elle est amie avec une autre dans Facebook, elle a accès aux publications par l'entremise de son fil d'actualités qui assemble successivement une sélection des contenus publiés depuis peu[73]. Les publications d'*Excellences & Perfections* se présentent ainsi aux abonné·es au compte-gouttes et de manière isolée, parmi une pléthore d'autres types de contenu. Pour que les abonné·es puisse tisser ensemble cette suite bigarrée, il leur faut aller visiter régulièrement la page de profil d'Amalia Ulman. Cette fragmentation de l'expérience entrave la compréhension cohérente du projet, qui évolue selon les différentes étapes de la performance.

Qui plus est, l'utilisation par l'artiste de ses pages de profil et non d'une page spécifique au projet contribue à faire douter de la nature des publications. L'artiste n'ayant pas rattaché ces publications à un compte distinct, les abonné·es doivent arriver à la conclusion que ces éléments ne font pas partie de la vie ordinaire d'Amalia Ulman, mais bien d'un projet artistique. N'ayant jamais opéré de la sorte au sein de ses pages de profil auparavant, il devient encore moins évident qu'il s'agit d'une œuvre[74]. L'artiste renforce ce brouillage avec sa vie privée par le contenu des publications :

---

[73] Il est à noter que cette sélection n'est pas aléatoire, mais bien contrôlée par des algorithmes des plateformes Facebook et Instagram. Le fonctionnement de ces bulles de filtre ne fait pas l'objet de cette analyse, mais mériterait une étude approfondie.

[74] Amalia Ulman a entrepris par la suite dans la même veine le projet *Privilege* (2015-2016) sur ses réseaux sociaux, mais *Excellences & Perfections* a lancé le coup d'envoi de cette démarche d'utilisation de ses plateformes pour ses projets artistiques.

égoportraits, mises en scène d'activités banales comme magasiner, danser et manger. Plus les publications représentent l'ordinaire, l'usuel, plus elles paraissent vraisemblables. Les publications liées à *Excellences & Perfections* ne ressemblent pas à « de l'art », elles fondent tout simplement dans le décor des autres publications dans Facebook ou Instagram. La ruse d'Amalia Ulman est justement de rendre son projet le moins apparent possible.

L'artiste a imité l'esthétique et le protocole du mode de fonctionnement des plateformes de réseaux sociaux pour mieux s'y infiltrer. Par la diversité de qualité des photographies publiées, l'utilisation de mots-clics populaires, Amalia Ulman donne l'impression d'une utilisation dilettante de la plateforme. Ses représentations se fondent dans le décor des plateformes Facebook et Instagram et des autres publications des utilisateur·trices. La performance s'entrelace ainsi à l'activité quotidienne sur les réseaux sociaux. Malgré cela, certains indices parsemés ici et là peuvent suggérer qu'il s'agit bel et bien d'une œuvre de fiction, comme la mention du titre *Excellences & Perfections*, insérée dans la légende de la première publication du 19 avril 2014 dans Instagram où l'on peut lire « PART 1 » (figure 3.21).

De nombreuses personnes ont pris connaissance de la performance d'Amalia Ulman par les médias populaires. L'aspect furtif du projet s'en trouve inévitablement altéré. Les abonné·es visitant le compte Instagram de l'artiste ont ainsi accès à une médiation préalable pour comprendre les publications. Les commentaires sous les publications suite à l'annonce du canular témoignent ainsi du fait d'être face à une performance et informent les abonné·es ultérieur·es de la teneur des publications : « art performance. Starts off as a kooky artistic girl, then turns kim kardashian ghetto like all the other ig girls, then goes to rehab and goes basic bitch <3 », résume @melanieludier sous la publication du 19 avril 2014 dans Instagram ; « Great art:) » commente @scarlett.oy ; « Looking at this through an artistic lens, and its profound » affirme @hiddenimmer ;

« this is hanging up at the museum of contemporary art in Chicago I FOUND IT BOIS hahahaha » révèle @daisynotdaisy.

La portion Facebook de la performance demeure quant à elle plus ambigüe, même après la révélation de la performance. N'ayant pas été archivée par Rhizome et ayant peu de commentaires en faisant mention, peu d'abonné·es en révèlent la teneur fictive aux autres, même si certain·es mentionnent leurs doutes. La performance se dilue davantage dans le flux continu des publications antérieures et subséquentes de l'artiste, renforçant ainsi l'impression qu'elle est peut-être même toujours en cours.

3.4.2 Apparences trompeuses

Lorsqu'Amalia Ulman annonce que ses transformations des derniers mois relèvent d'une pratique artistique contrôlée, les acclamations côtoient les huées. Certaines personnes sont alors choquées, comme l'exprime l'artiste : « With *Excellences and Perfections*, people got so mad at me for using fiction. That was the main critique: "It wasn't the truth? How dare you! You lied to people!" » (Small, 2015). L'intention d'Amalia Ulman allait pourtant au-delà de celle de duper ses publics ; à savoir, attester qu'elle n'est pas la seule qui peut mettre en scène un récit fictif au sein de ces plateformes. Par ce geste de révélation, Amalia Ulman a levé le voile sur bien plus que sa seule performance.

Au premier chef, *Excellences & Perfections* expose la présomption de l'authenticité des représentations en ligne. En utilisant ses comptes personnels pour déployer une autofiction, Amalia Ulman perturbe l'association entre son profil sur les réseaux sociaux et sa « véritable » identité. L'artiste déjoue de la sorte l'association entre le profil et la représentation véridique de son utilisateur·trice. Ces dernières années, les entreprises comme Facebook ont commencé à exiger de plus en plus cette concordance entre l'identité en ligne et hors ligne.

Les conditions d'utilisation de Facebook stipulent notamment que la personne désirant créer un compte doit adopter le nom qu'elle utilise quotidiennement, en plus de fournir des informations exactes à propos d'elle-même[75]. Les conditions d'Instagram sont quant à elles moins sévères concernant le nom d'utilisateur·trice; les pseudonymes sont admis et l'identité n'a pas à être révélée[76]. Malgré cela, Instagram faisant partie des Produits Facebook, les intentions de Facebook, Inc. demeurent à l'arrière-plan et ces conditions ne sont pas à l'abri de modifications futures[77].

Cette tendance d'arrimer ses profils en ligne et son identité civique diffère avec le protocole d'usage pour les forums, *chats* et jeux vidéo en ligne, par exemple, où les utilisateur·trices s'identifient grâce à des pseudonymes[78]. Tout comme c'était le cas dans les débuts du web, alors que les multiples avatars en ligne agissaient comme des alternatives fantaisistes plutôt que des extensions fidèles de soi.

Ulman rend probante cette évolution des standards d'identification de soi en ligne et ces représentations de la vie ordinaire, quotidienne, sur les réseaux sociaux qui ne sont souvent que façades : enrichies de filtres, d'images retouchées et de scènes simulées.

---

[75] Dans les conditions de service de Facebook, à la section 3 « Vos engagements envers Facebook et notre communauté », sous-section 1 « Qui peut utiliser Facebook » on peut lire : « Lorsque les personnes répondent de leur avis et de leurs actions, notre communauté est plus sûre et plus responsable. Pour cette raison, vous devez : utiliser le même nom que celui que vous utilisez au quotidien ; fournir des informations exactes à propos de vous ; créer un seul compte (le vôtre) et utiliser votre journal à des fins personnelles ; ne pas partager votre mot de passe, autoriser d'autres personnes à accéder à votre compte Facebook, ni transférer votre compte à quiconque (sans notre autorisation). »

[76] Dans les conditions d'utilisation d'Instagram, dans la section « Vos engagements » on peut lire : « Vous n'avez pas l'obligation de révéler votre identité sur Instagram, mais vous devez nous fournir des informations exactes et à jour (y compris les informations d'inscription). Vous ne pouvez pas usurper l'identité de quelqu'un que vous n'êtes pas et vous ne pouvez pas créer de compte pour une autre personne, sauf si vous avez son autorisation expresse. »

[77] Dans les premières lignes des conditions d'utilisation d'Instagram, on peut lire : « Le Service Instagram est l'un des produits Facebook fournis par Facebook, Inc. Par conséquent, les présentes Conditions d'utilisation constituent un accord entre vous et Facebook, Inc. »

[78] Au sein de certaines plateformes comme YouTube ou Twitch, l'usage de pseudonymes est plus courant.

Le problème n'est pas que ce genre de publications soit faux, mais qu'il ne veuille pas s'avouer comme tel. Le projet d'Amalia Ulman cherche à rendre sa fiction convaincante afin de mieux en révéler sa fausseté.

Elle souligne du même coup les systèmes de privilège qui sous-tendent ces représentations. Les degrés d'artifice et leur potentiel de mystification sont intimement liés aux statuts social et économique des utilisateur·trices. « Faking the natural takes a lot of money », comme le formule Rob Horning (2018, p. 25) ; n'est pas naturel qui veut. Bien souvent, l'argent est à la fois l'appât et le but : les influenceur·euses peuvent vivre de leurs égoportraits en échange d'une certaine forme d'exploitation de leur corps et de leur popularité par les entreprises.

D'autre part, au moment même où le projet dévoile cette façade, il témoigne d'expériences réelles en ligne. Si *Excellences & Perfections* est une fiction pour l'artiste, la performance reflète néanmoins ce que vivent plusieurs femmes au sein des plateformes de réseaux sociaux, que ce soit dans la façon dont elles se présentent ou la manière dont les internautes réagissent à leurs publications et les jugent. Ulman a soigneusement étudié les profils d'influenceuses ainsi que les blogues et les pages Tumblr de *sugar babies* afin de référer à leurs réalités. Le projet reflète ainsi la manière dont les idéaux féminins sont constitués en ligne, révélant la marchandisation des images des femmes et de leur corps. Il exprime aussi la possibilité de reprendre le contrôle de sa propre image et de faire partie d'une communauté en ligne de soutien.

Dans ce sens, *Excellences & Perfections* peut être compris à travers une nouvelle lentille : celle de l'autoreprésentation d'Amalia Ulman en tant qu'artiste sur les réseaux sociaux. La performance reflète sous cet angle sa propre expérience d'artiste et ce qui est acceptable ou exigé d'elle par le système de l'art. Comment est-elle censée se comporter ? Qu'est-ce que le milieu admet comme type de représentation ?

En décembre 2013 à la foire Art Basel à Miami, Amalia Ulman est invitée à un panel où l'on fait remarquer à quel point l'artiste avait réussi à se propulser dans le milieu de l'art en si peu de temps de carrière, en grande partie grâce à l'image de marque qu'elle avait créée autour d'elle. Ce panel a eu pour effet de susciter des interrogations chez l'artiste, comme elle le mentionne dans sa présentation au Institute of Contemporary Arts à Londres :

> Was I self-branding? […] I was unintentionally performing the stereotype of the artsy brunette. The poor female artist who had moved from a provincial town to the big city. The eager learner who requires to be saved by the male director of some museum or some school of fine arts (2014).

De son aveu, l'artiste performait donc déjà sur ses profils de réseaux sociaux bien avant *Excellences & Perfections* ; pour attirer l'attention des galeristes, commissaires et critiques d'art envers son travail.

Au cours de sa performance, Amalia Ulman reçoit des appels menaçant d'annuler son exposition solo parce que ses publications dérangeaient (Ulman, 2018, p.123). Preuve que même une fiction peut nuire à sa réputation. Parfois, dans les commentaires des publications, ce ne sont pas que les personnages incarnés qui font l'objet de critiques, mais Amalia Ulman, l'artiste : « I used to take you seriously as an artist until I found out via Instagram that you have the mentality of a 15 year old hood rat, » lance @weldingninja. Cette propension à juger la personne qui choisit de se mettre en scène est fréquente pour les artistes qui s'identifient comme femmes, pensons par exemple à Carolee Schneemann, Cindy Sherman, Hannah Wilke, etc.

Par cette performance, Amalia Ulman infiltre les plateformes et les structures afin de mieux révéler leurs réalités, leurs limites et leurs défis. Elle expose les *trolls* et le jugement que subissent les femmes dans la sphère des réseaux sociaux, qu'elles soient

de réelles *Instababes* ou des artistes. *Excellences & Perfections* se présente comme le reflet de nos attentes en matière d'authenticité et d'artificialité en ligne.

CONCLUSION

Les études de cas présentées aux chapitres 2 et 3 ont permis de constater que le site web du projet The Atlas Group et la performance en ligne *Excellences & Perfections* exigent des stratégies d'analyse différentes. J'ai tenté de décrire mon expérience de chaque œuvre en tenant compte de leurs spécificités et en adaptant ma démarche en conséquence, tout en préservant un cadre commun à l'égard de leurs conditions d'accès et composantes techniques, leurs modes d'interaction et leurs effets de réception. Cette méthodologie a permis de mettre en lumière des correspondances entre les modalités de réception et le propos des œuvres.

Dans le cas du site web du projet The Atlas Group, la navigation par hyperliens à travers les différentes sections du site ainsi que l'action de cliquer et de découvrir au fur et à mesure les composantes du projet rappellent les processus d'enquête, de fouille et de découverte propres au domaine de l'archivage. Ces gestes s'apparentent à ma démarche de recherche quant à l'itération web. Alors que peu d'information et d'écrits sur cette version sont disponibles, je me suis appuyée sur ma propre expérience d'interaction avec le site web, que j'ai entrepris d'archiver avant son altération technique.

Avec *Excellences & Perfections*, j'ai dû, au contraire, composer avec une surcharge d'information, faisant écho à la surabondance et à la fragmentation de la performance à travers de multiples plateformes et dont l'expérience se trouve transformée selon l'occurrence. Il n'en demeure pas moins des angles morts qui méritent d'être mis au grand jour, comme la portion Facebook qui est souvent peu prise en compte, étant souvent éclipsée par l'archive de la portion Instagram. J'ai donc procédé à établir des

ponts entre les différentes versions du projet tout en confrontant ma réception à celles des autres utilisateur·trices.

Malgré ces distinctions, les deux œuvres engendrent des effets de doute comparables lors de la réception. Walid Raad et Amalia Ulman — en se mêlant avec le collectif ou l'institution et en devenant « autre » à l'aide de personas multiples — génèrent une indécidabilité notamment en regard de leur statut d'artiste, ébranlant ainsi les fondements de l'autorité artistique et de ce qui fait art. La forme interactive des projets déjoue également la conception traditionnelle d'une œuvre d'art autonome ; la navigation à travers les hyperliens du site web de The Atlas Group induisant un parcours singulier à chaque internaute et la dissémination des publications d'*Excellences & Perfections* à travers les réseaux sociaux permettant aux utilisateur·trices de commenter et partager leur réception à même la performance.

Raad et Ulman brouillent davantage les frontières de leur œuvre en investissant l'espace en ligne, où création et réception de l'art se confondent. Ces œuvres instaurent ainsi une indécidabilité à même un espace paradoxal où est facilitée la méprise par des éléments discordants provenant de différentes sphères d'activité. Le site web du projet The Atlas Group et la performance en ligne d'Amalia Ulman tirent profit de ce contexte en ligne pour imiter et reproduire les représentations liées aux documents d'archives et aux réalités vécues au quotidien sur les plateformes de réseaux sociaux non pas pour tromper, mais pour provoquer le doute quant à leurs référents.

Par l'enchevêtrement d'éléments fictionnels et documentaires, le site web de Walid Raad incite à réfléchir aux structures qui conditionnent la vérité. L'occurrence en ligne du projet engendre un questionnement sur la crédibilité du site et des documents qui le composent, ces effets de doute se transposant corollairement aux modalités d'autorité de l'archive. Alors que le flux grandissant des données sur le web exige des méthodes de classification de plus en plus sophistiquées, Walid Raad met en scène une base de

données d'archives poétique et mémorielle qui invite à remettre en cause notre adhésion envers des systèmes totalisants générant un discours historique ou politique objectif.

Du côté d'*Excellences & Perfections,* l'autofiction de l'artiste engage à analyser les parts fictives de l'exposition de soi et de son quotidien sur les réseaux sociaux. L'œuvre s'intéresse aux facteurs d'authenticité en donnant à voir le côté construit et performé des identités en ligne. À un moment où les représentations d'une certaine réalité deviennent conditionnées et normées, Amalia Ulman expose les attentes envers l'autoreprésentation des femmes, en particulier des artistes, à l'ère de la transposition des structures capitalistes et patriarcales dans toutes les sphères de la société.

Ce projet de recherche s'est interrogé sur la portée micropolitique des pratiques artistiques du corpus. Par mes analyses et expériences de réception, j'ai cherché à vérifier l'hypothèse voulant que ces œuvres peuvent nous aider à composer avec notre époque actuelle marquée par la manipulation des faits et de la vérité qui gagne en importance alors que notre accès à l'information passe majoritairement par le web et les médias sociaux. J'ai proposé que l'indécidabilité des œuvres du corpus contribue à instaurer une réflexion critique au sein même de l'espace en ligne.

En brouillant les frontières de la fiction dans un cadre ouvert, où se confondent la sphère de l'art et celle de nos activités quotidiennes en ligne, les œuvres de Walid Raad et d'Amalia Ulman suscitent des effets de doute qui peuvent s'étendre au-delà de l'expérience sensible de réception. Le propos des projets allié à leur espace de déploiement nous mènent à interroger les structures de pouvoirs hégémoniques qui conditionnent la vérité et la réalité.

Ce processus réflexif exhorté par les œuvres du corpus s'est étendu à ma propre méthode de travail dans le cadre de ce mémoire. Les pratiques artistiques à l'étude et

l'espace en ligne dans lequel elles se déploient m'ont incitée à accueillir les aspects variables et mouvants de mon sujet de recherche, qui nourrissent ma démarche et ma méthodologie, voire en sont constitutifs.

Les œuvres de Walid Raad et d'Amalia Ulman n'ont pas une forme finie. Elles sont en constante transformation selon plusieurs modalités internes et externes : modifications de l'artiste, des logiciels et applications qui les font fonctionner ou les hébergent, interactions des internautes qui laissent parfois des traces de leur rencontre avec l'œuvre, etc. Cette situation n'est évidemment pas propre aux pratiques artistiques qui se déploient dans l'espace en ligne, mais ce contexte particulier en exacerbe sans contredit les traits.

J'ai ainsi pris conscience de l'impossibilité d'une théorisation immuable de ces œuvres ; leur expérience évoluant selon des états et des contextes divers, mais aussi selon les contingences personnelles des récepteur·trices. C'est pourquoi j'ai choisi d'énoncer explicitement les modalités et circonstances de mon interaction avec les œuvres ainsi que de souligner le fait que ma réception est subjective et située dans le temps ; elle figure parmi une pléthore d'autres expériences possibles.

Étudier une pluralité de réceptions dépasse évidemment le champ d'application de ce mémoire. Ceci dit, colliger et comparer les expériences de récepteur·trices issu·es de milieux divers et ayant des connaissances singulières pourrait constituer une avenue intéressante pour poursuivre la recherche. Il serait également intéressant d'étendre les analyses vers les autres itérations des œuvres. D'une part, en retraçant et confrontant les différentes versions en ligne ; d'autre part, en comparant les expériences de réception selon les sphères de déploiement – The Atlas Group et *Excellences & Perfections* s'étalant aussi dans l'espace physique sous forme de publications et d'expositions. Dans cette perspective, il pourrait être pertinent d'examiner comment ces contextes multiples interagissent pour attester de la tendance nommée par Ceci

Moss d'*expanded internet art* voulant que les questions liées à notre condition numérique ne soient plus uniquement déterminées par l'existence « en ligne » des œuvres (Moss, 2019).

À ce propos, il semble opportun de mentionner que le choix de me concentrer uniquement sur les versions en ligne des œuvres poursuit une visée sous-jacente au mémoire d'accorder une place à ces formes non traditionnelles dans les écrits en histoire de l'art. Les études portant sur l'art en ligne, surtout dans la francophonie, se font plus rares. Ces types de pratiques artistiques sont souvent mises de côté, sans doute parce qu'elles sont plus difficiles à circonscrire ou que les méthodes de la discipline semblent inadaptées pour en rendre compte. Les nombreuses embuches rencontrées dans le cadre de cette recherche peuvent en témoigner. Ces défis présentent pourtant l'avantage de faire réfléchir aux normes et protocoles bien ancrés desquels il faut parfois dévier pour emprunter de nouvelles voies.

Les œuvres du corpus et leur contexte de déploiement m'ont justement conduite à travailler dans une perspective à plus petite échelle. Dans la mouvance des méthodologies de l'engagement, ma démarche m'a amenée à produire des résultats circonscrits et non englobants ; de faire de la micro histoire de l'art. Mes analyses portent sur une occurrence distinctive de chaque œuvre dans l'espace en ligne. Elles sont influencées par mes savoirs préalables ainsi que les médiations antérieures des œuvres. Ma façon de les identifier et l'angle par lequel je les examine sont par conséquent contextuels également.

J'ai produit des traces de ma réception de ces versions par souci de clarté, tout en constatant leur impact potentiel sur les expériences subséquentes des œuvres. C'est au moment du changement soudain du site web de The Atlas Group, puis en prenant acte des modifications constantes des plateformes Facebook et Instagram en général et des comptes spécifiques d'Amalia Ulman, ainsi que des logiciels et outils mêmes

d'archivage que j'ai constaté toute l'importance du geste de préservation de ces pratiques volatiles. Ces contingences rendent probantes l'influence mutuelle des œuvres en ligne et leurs méthodes de conservation.

Ce sujet ainsi que les actions à adopter méritent certainement une plus longue et profonde réflexion que le permet le cadre de ce mémoire[79]. Les pratiques mises de l'avant au sein de cette recherche ne semblent qu'effleurer les nombreuses possibilités tout en soulevant de vastes interrogations. Par exemple, comment pouvons-nous conserver le caractère évanescent et mouvant des pratiques artistiques en ligne alors que cette démarche se présente tout à fait antinomique à leurs qualités intrinsèques ?

En outre, cette réflexion sur la préservation et la pérennisation qui en découle rappelle qu'il est difficile de se détacher de l'ancrage historique de la discipline, même en travaillant avec des œuvres actuelles. Surtout dans les recherches portant sur l'espace en ligne, les discours de nouveauté abondent et affectent sans contredit nos perceptions ; or, alors que nous vivons avec le web depuis plus de trente ans, un regard rétrospectif se présente comme légitime. Je me suis donc efforcée de garder une conscience temporelle par rapport à mon sujet en situant les pratiques artistiques à l'étude dans leur contexte, mais aussi avec ce qui les précède. Étudier un corpus récent tout en mettant au point les outils adaptés pour les analyser ne signifie pas que les acquis doivent être oubliés ; il faut simplement les équilibrer avec une ouverture au changement afin d'accorder une place au renouveau des perspectives pour le futur.

En parcourant les écrits sur le net art, l'art internet, l'art web et l'*expanded internet art*, ce besoin d'un bilan historique et transversal se fait sentir face aux néologismes et supputations qui abondent des débuts de ce genre de pratiques à nos jours. Où en est la

[79] Pour amorcer cette réflexion, l'ouvrage *Collecting and Conserving Net Art : Moving beyond Conventional Methods* d'Annet Dekker s'avère incontournable, voir Dekker (2018).

théorie sur l'art qui se déploie dans l'espace en ligne ? Au cours de ce projet de mémoire, j'ai pu constater l'étendue de la recherche pour tenter de répondre à cette question. Au sein de ces théories, certains termes et impressions s'avèrent désormais avec recul désuets alors que d'autres ont résisté à l'épreuve du temps. Conséquemment, j'ai aussi réalisé l'instabilité de mes propres choix terminologiques et analyses. Se confronter à la possibilité d'échec constitue le risque exaltant de rendre compte de phénomènes artistiques récents à l'aide de méthodes expérimentales.

***

Je souhaite clore en consignant quelques fragments épars, comme une tentative de récapituler tant bien que mal les nombreux points de repère ayant guidés cette recherche.

Ce mémoire ne s'est pas écrit en vase clos.

Il s'est développé en parallèle à des projets de recherche et de commissariat en ligne, à des colloques et des conférences, à des rencontres et des discussions avec des artistes et des chercheur·euses.

Il est alimenté par d'autres recherches, par l'expérience d'expositions, d'œuvres, de lectures et de visionnements, d'écrans — beaucoup d'écrans — et d'un geste de défilement constant.

Ces activités ont potentiellement ralenti le processus, mais sans contredit mené à son achèvement.

Ce mémoire est fortement influencé par son contexte ; l'actualité résonnant régulièrement avec ses interrogations.

Il s'est amorcé dans la foulée de l'élection insolite de Donald Trump, s'est développé en synchronie au fiasco évident de sa présidence et se termine par la fin de son mandat tant attendu.

Il s'est porté à l'écoute de voix qui se soulèvent ; pour la reconnaissance de l'importance de la vie des personnes marginalisées (#BlackLivesMatter #IndigenousLivesMatter #TransLivesMatter), des victimes de violences et d'agression et des abus de pouvoir (#MeToo, #Ontecroit #AbuseOfPowerComesAsNoSurprise, #SurvivingTheArtWorld) ayant trouvé un retentissement d'autant plus grand grâce aux réseaux sociaux.

Il s'est complété à un moment charnière de l'histoire récente : une pandémie mondiale ; où les conspirationnistes apportent un tout nouveau sens au mot « doute » ; où le rapport à l'espace en ligne n'a peut-être jamais été aussi important ni aussi épuisant.

J'ai rédigé ce mémoire à l'ombre de grands événements et d'anecdotes, de ruptures et d'ancrages, d'hésitations et de détermination, de craintes et d'amour.

Il témoigne d'une écriture qui est en constante remise en question, qui accueille les doutes, les erreurs et le changement.

Il est motivé par la croyance que l'art peut aider à vivre dans ce monde en bouleversement et à repenser ses contours.

ANNEXE A

FIGURES

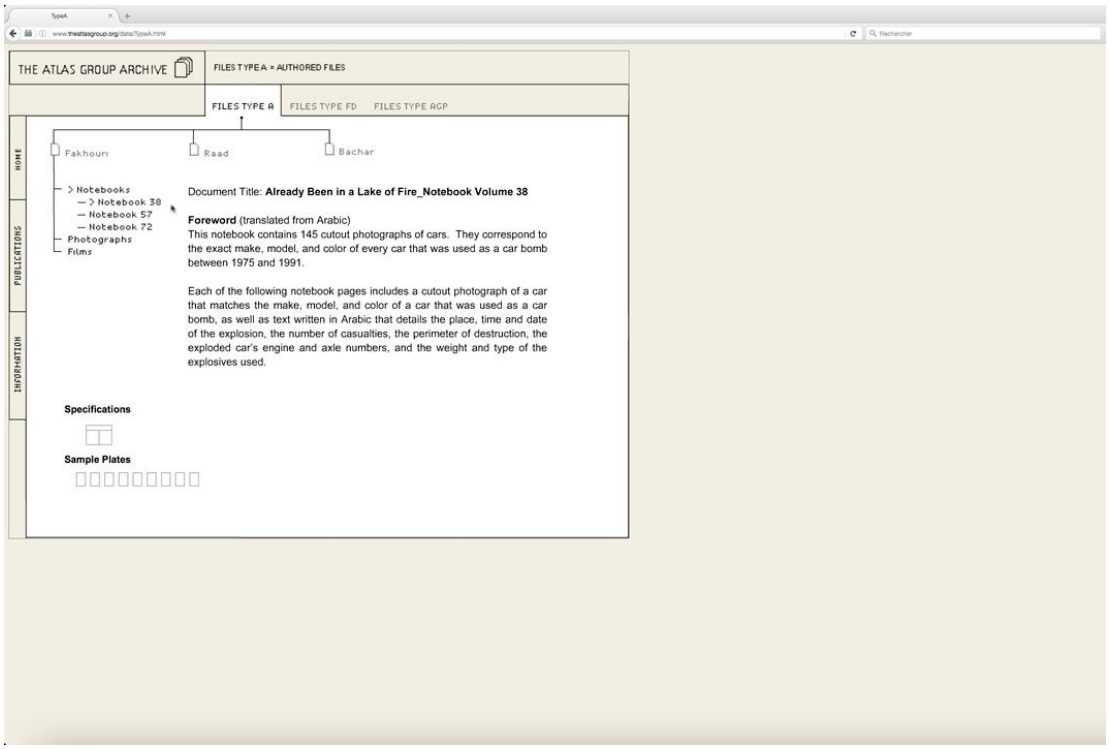

Figure i-1. Capture d'écran de la page affichant la description du document « Already Been in a Lake of Fire_Notebook Volume 38 » dans le dossier Type A, sous-dossier Fakhouri de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad.

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup.org/. Capture d'écran, 2016, Mozilla Firefox 45.0.1 sur macOS 10.12, 1067x716, https://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html.

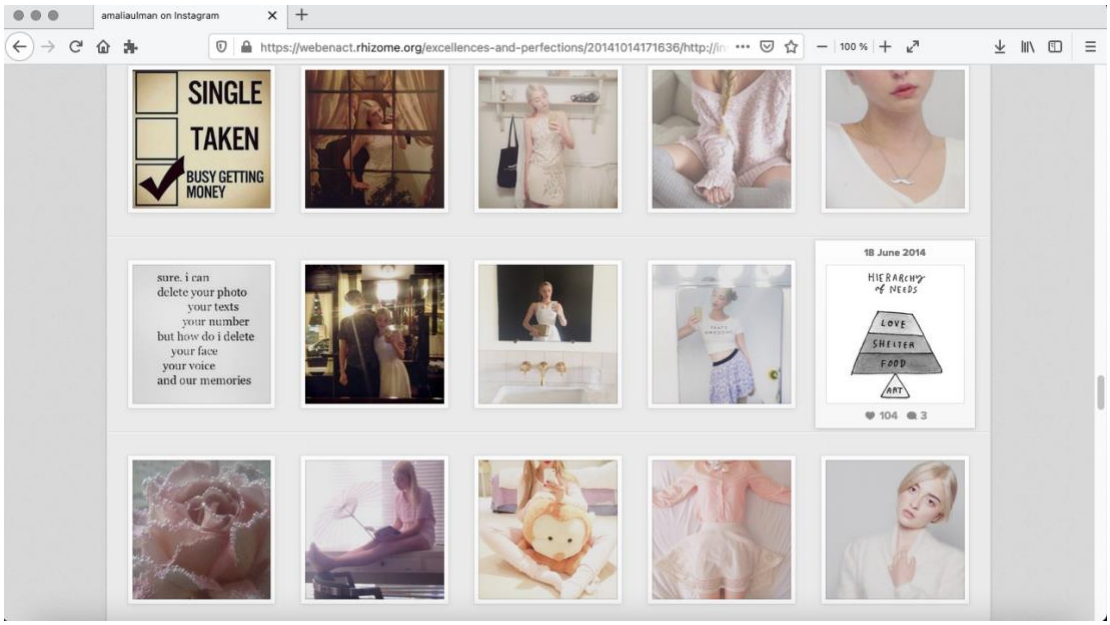

Figure i-2. Capture d'écran d'une portion des publications Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman affichées dans l'archive webenact produite par Rhizome.

Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, performance dans Instagram et Facebook, archive webenact de la portion Instagram par Rhizome. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1278x712, https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014171636/http://instagram.com/amaliaulman.

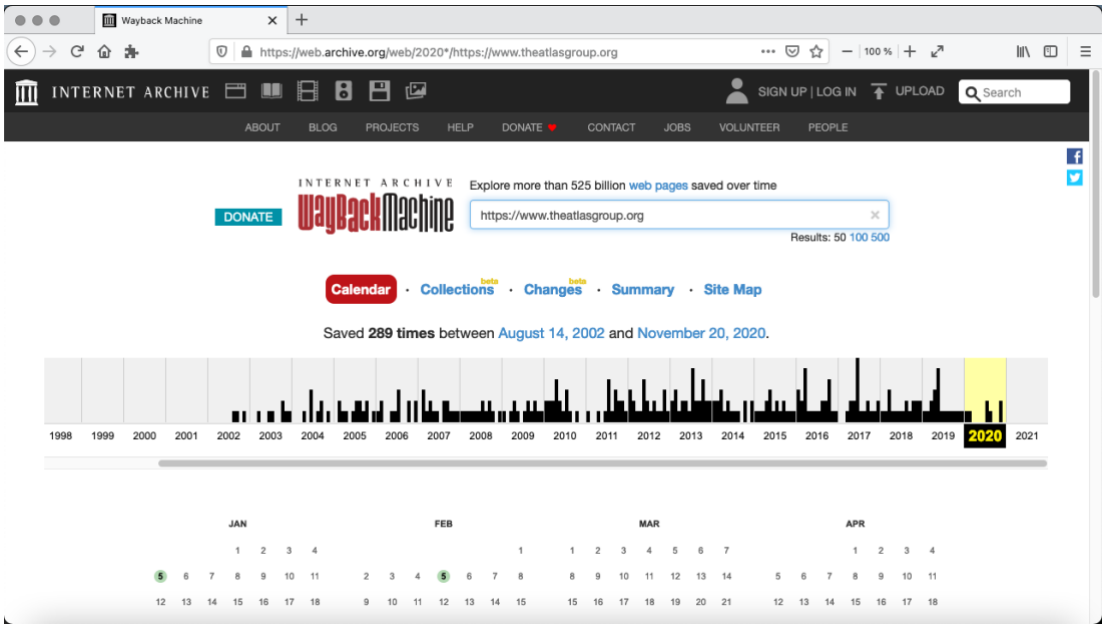

Figure 2.1. Capture d'écran de la vue en calendrier des archives du site web http://www.theatlasgroup.org/ produites par The Wayback Machine d'Internet Archive.

Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x721, https://web.archive.org/web/*/https://www.theatlasgroup.org .

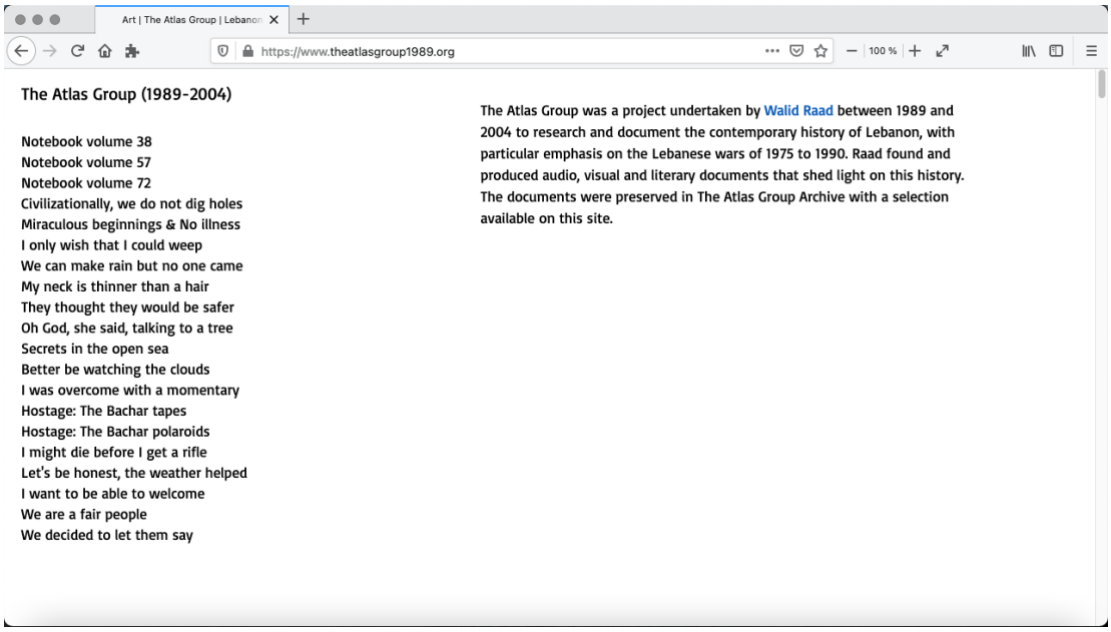

Figure 2.2. Capture d'écran de la nouvelle version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad.

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup1989.org/. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x721, https://www.theatlasgroup1989.org/.

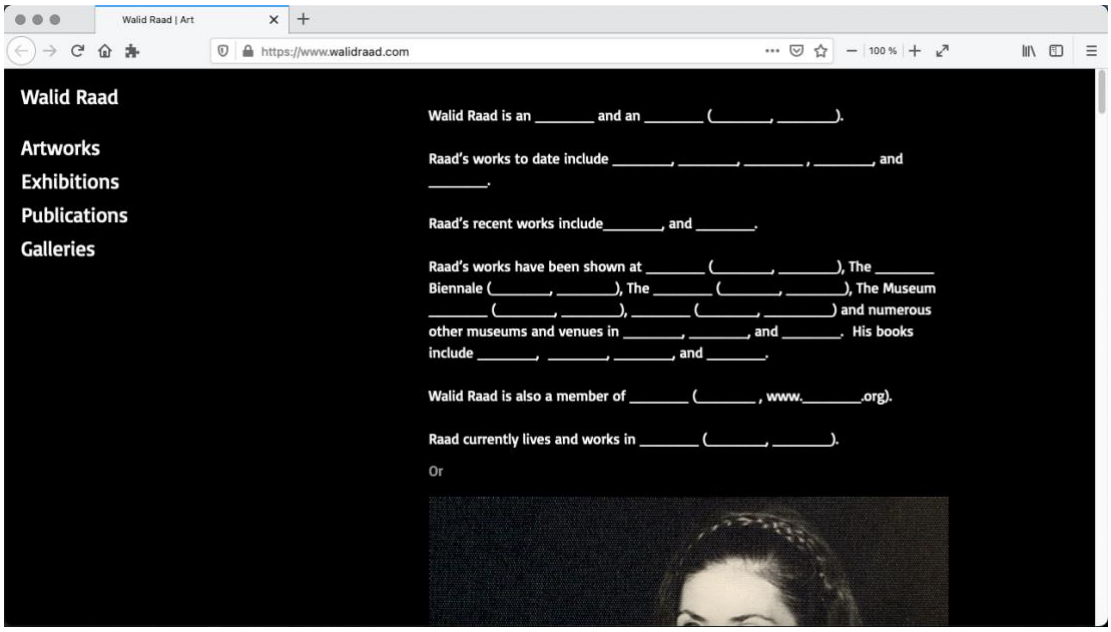

Figure 2.3. Capture d'écran du site web de l'artiste Walid Raad.

Walid Raad, site web de l'artiste, https://www.walidraad.com/. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x721, https://www.theatlasgroup1989.org/.

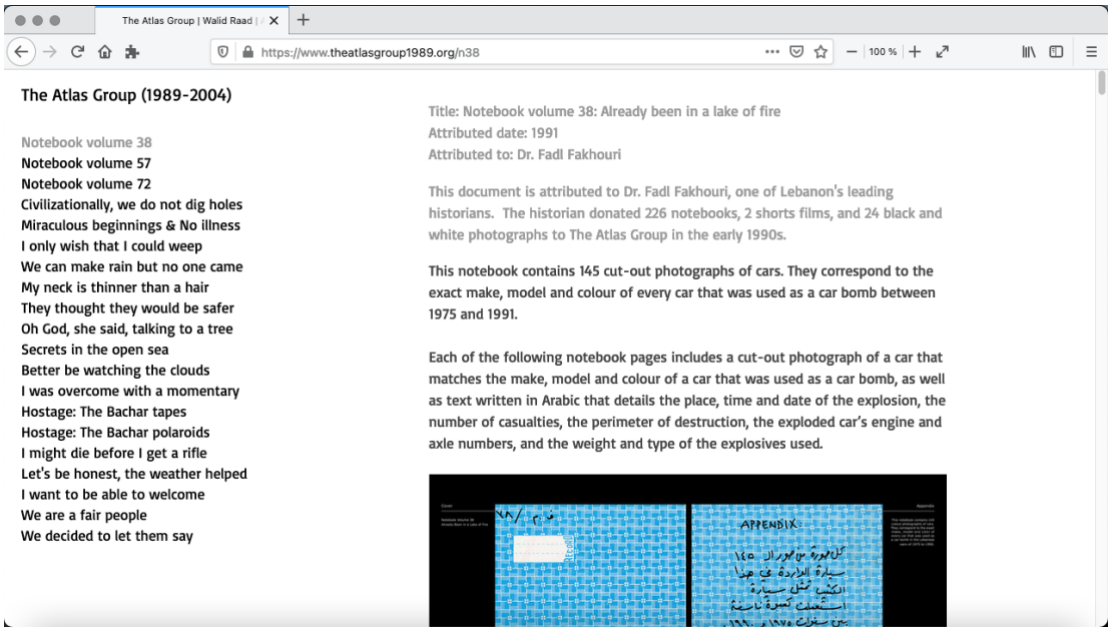

Figure 2.4. Capture d'écran de la page affichant le document « Notebook volume 38 » de la nouvelle version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup1989.org/. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x721, https://www.theatlasgroup1989.org/n38.

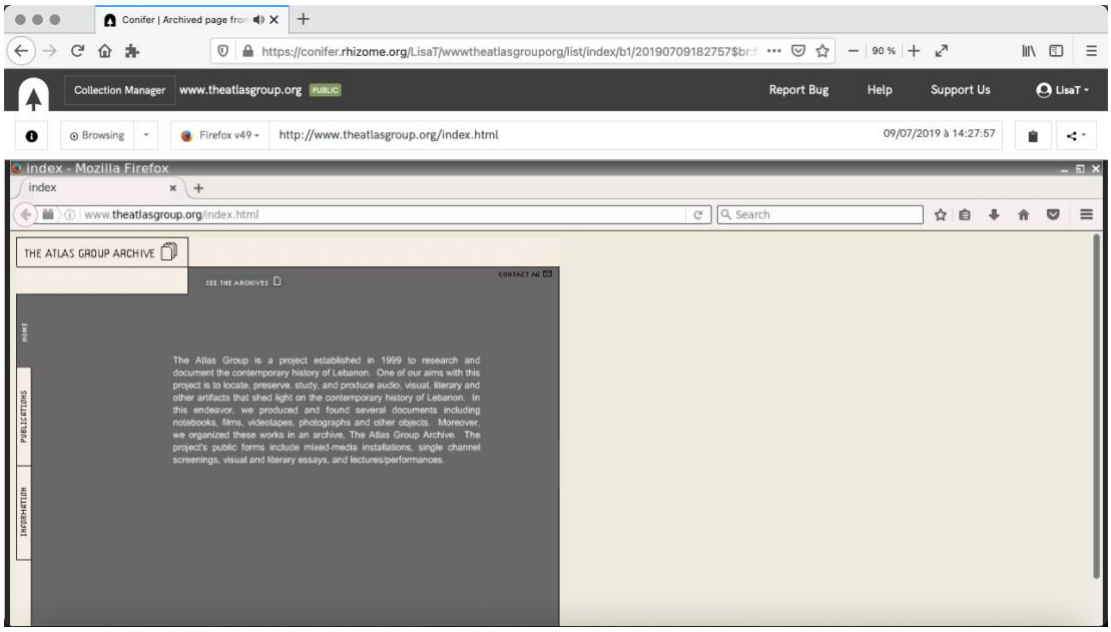

Figure 2.5. Capture d'écran de l'archive de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad produite avec l'outil Conifer de Rhizome.

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup.org/, archive produite avec l'outil Conifer et l'émulateur Mozilla Firefox v68 sous Linux avec le plugiciel Flash. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x721, https://conifer.rhizome.org/LisaT/wwwtheatlasgrouporg/list/index/b1/20190709182757$br:firefox:68/http://www.theatlasgroup.org/index.html.

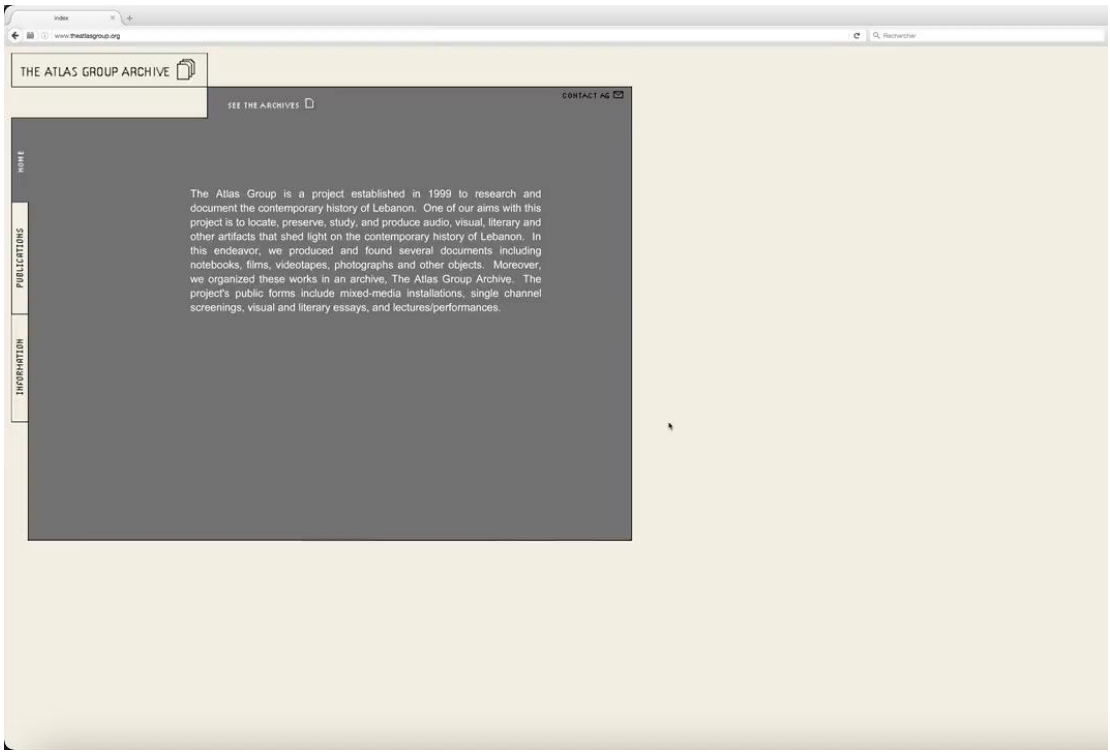

Figure 2.6. Capture d'écran de la page d'accueil de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad.

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup.org/. Capture d'écran, 2016, Mozilla Firefox 45.0.1 sur macOS 10.12, 1067x720, https://www.theatlasgroup.org/.

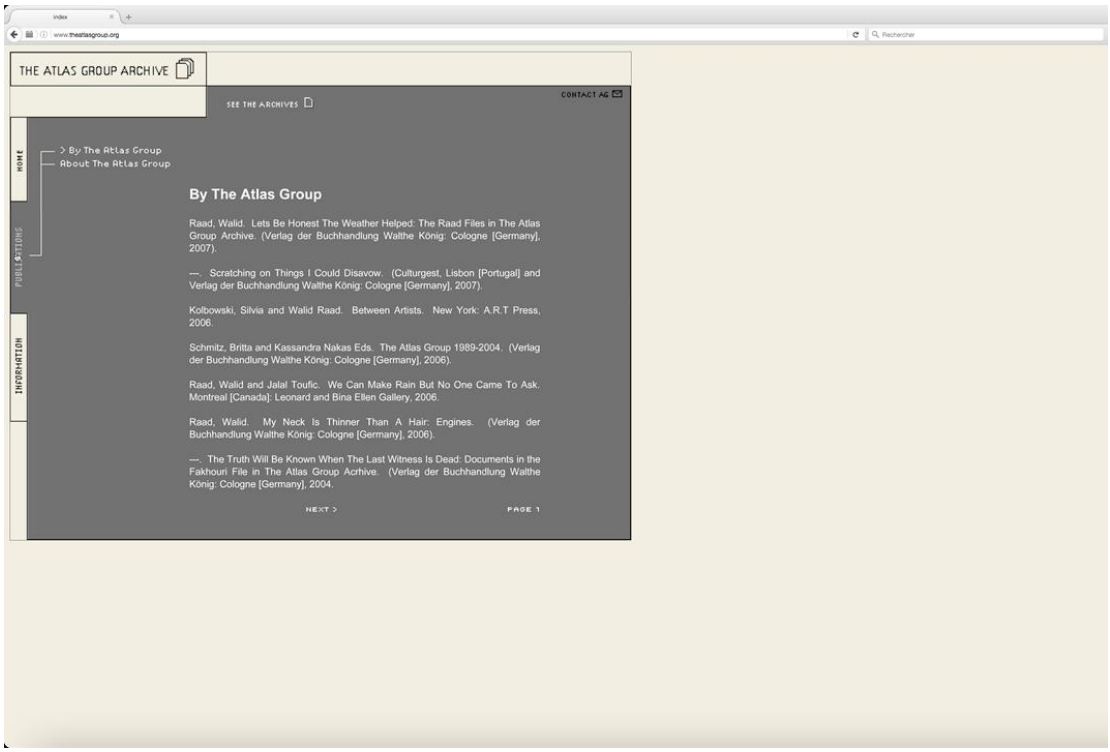

Figure 2.7. Capture d'écran de l'onglet « PUBLICATIONS » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad.

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup.org/. Capture d'écran, 2016, Mozilla Firefox 45.0.1 sur macOS 10.12, 1067x719, https://www.theatlasgroup.org/.

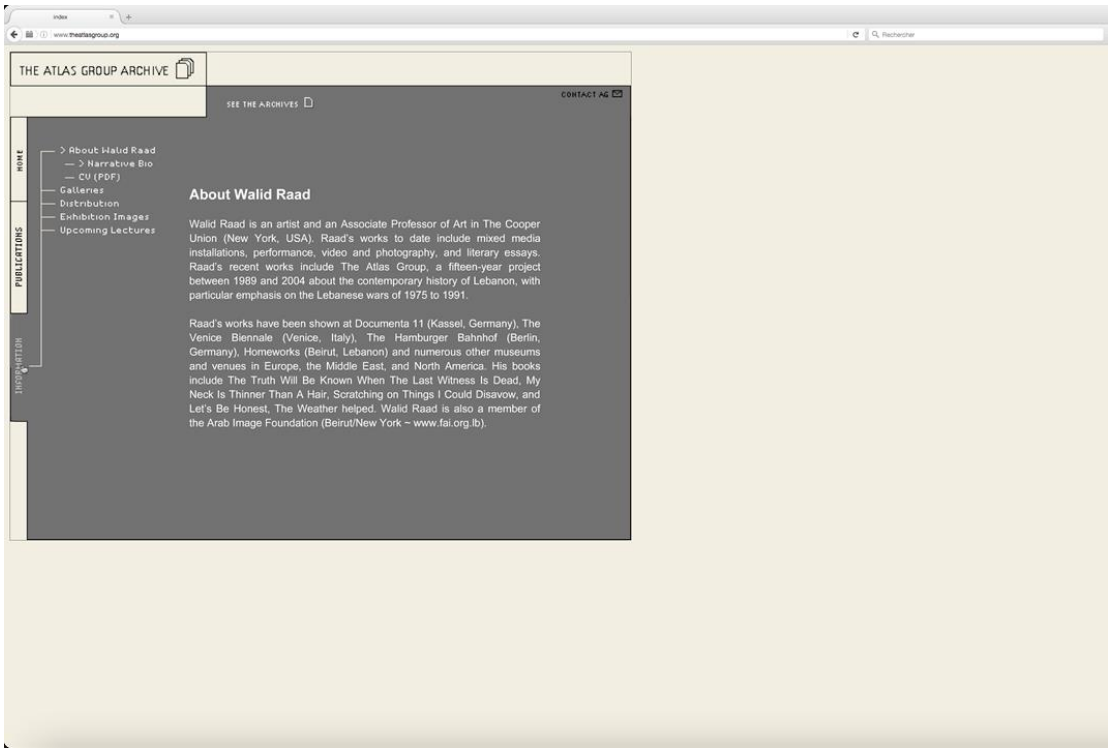

Figure 2.8. Capture d'écran de l'onglet « INFORMATION » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad.

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup.org/. Capture d'écran, 2016, Mozilla Firefox 45.0.1 sur macOS 10.12, 1067x718, https://www.theatlasgroup.org/.

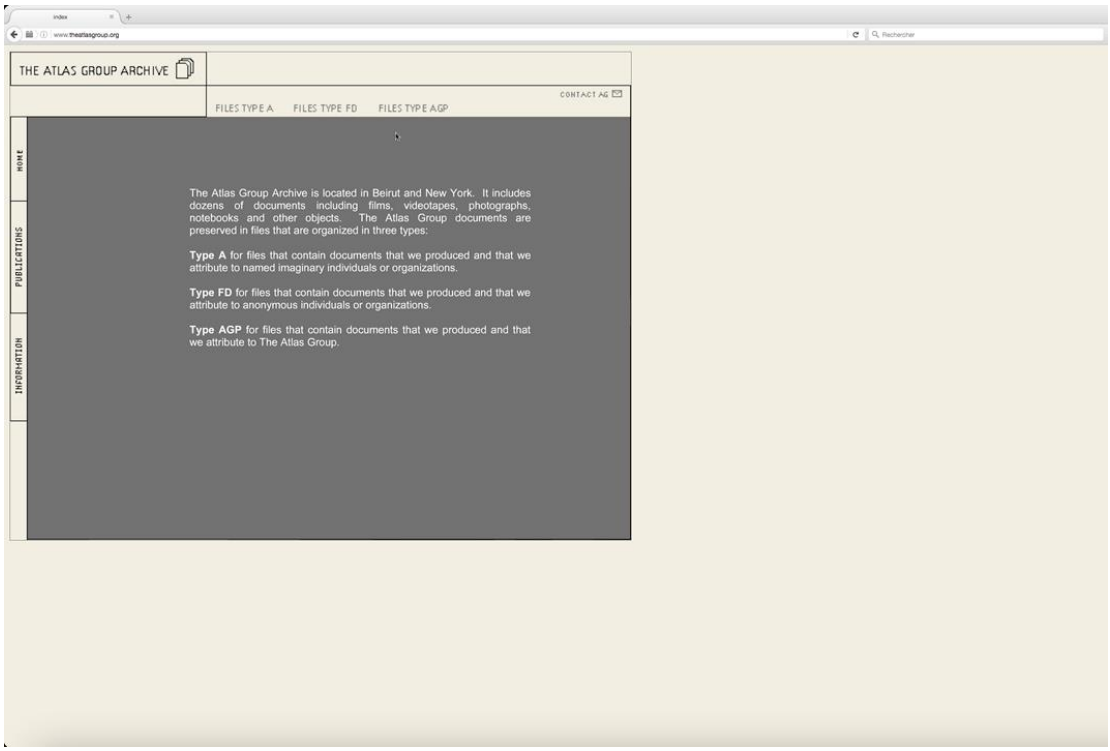

Figure 2.9. Capture d'écran de la section qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « SEE THE ARCHIVES » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad.

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup.org/. Capture d'écran, 2016, Mozilla Firefox 45.0.1 sur macOS 10.12, 1067x717, https://www.theatlasgroup.org/.

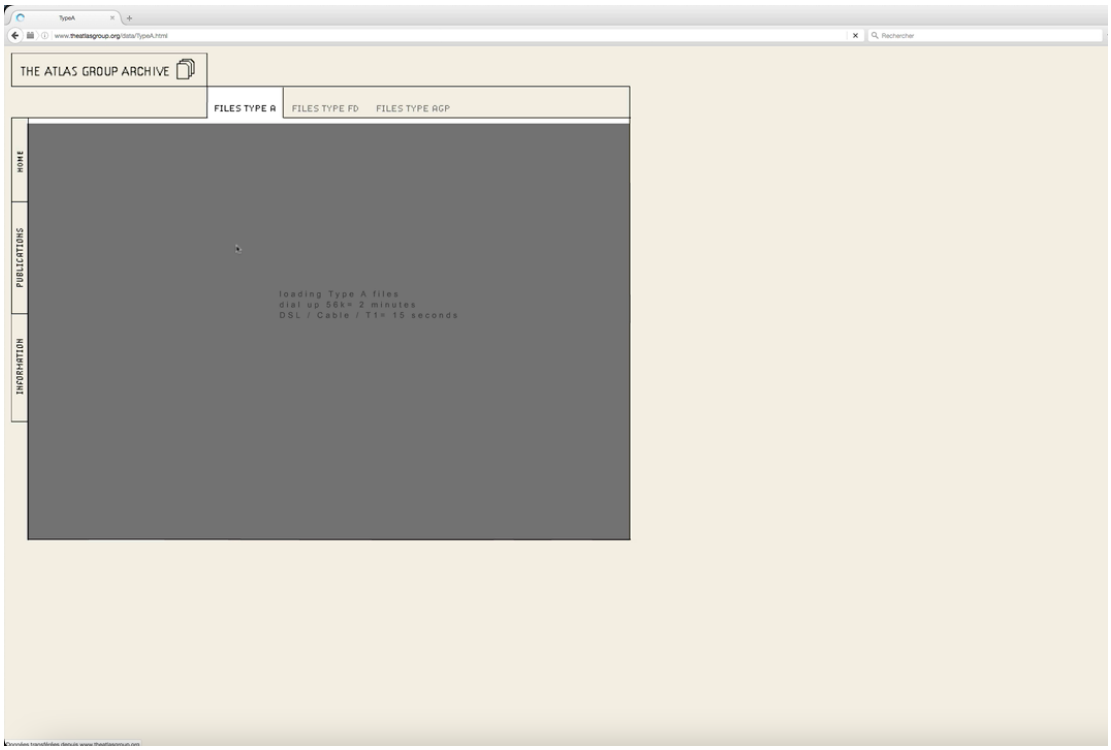

Figure 2.10. Capture d'écran du message de téléchargement qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « FILES TYPE A » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad.

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup.org/. Capture d'écran, 2016, Mozilla Firefox 45.0.1 sur macOS 10.12, 1069x717, https://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html.

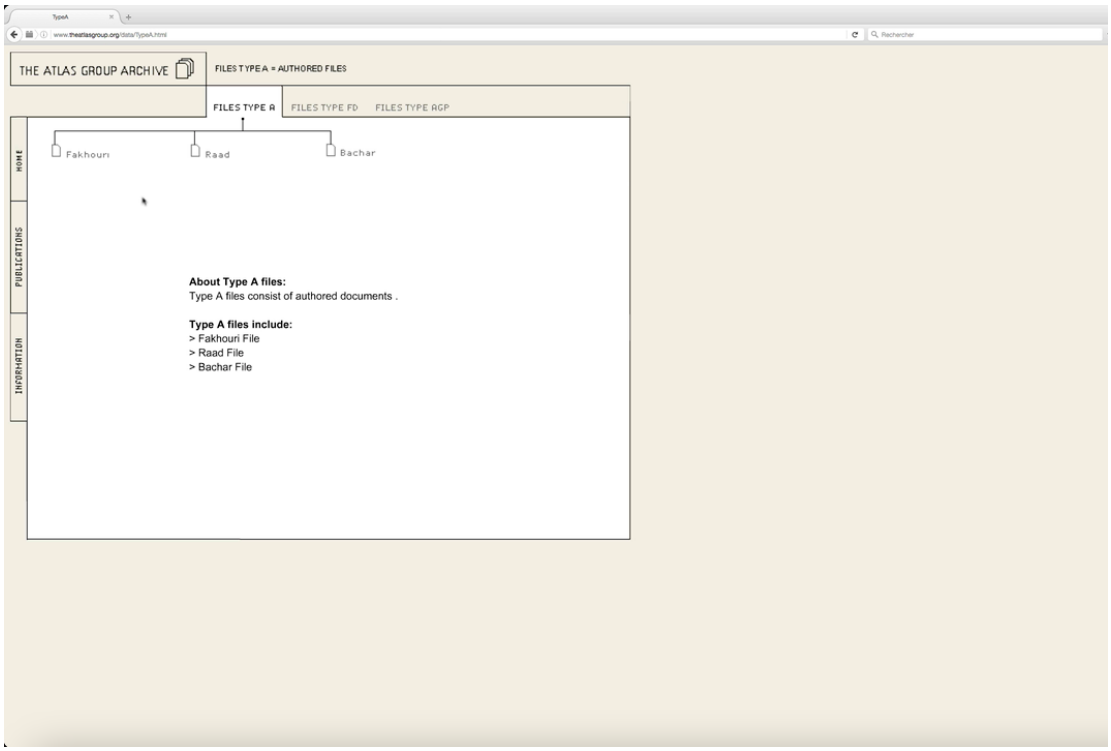

Figure 2.11. Capture d'écran de la page « FILES TYPE A » qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « FILES TYPE A » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad.

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup.org/. Capture d'écran, 2016, Mozilla Firefox 45.0.1 sur macOS 10.12, 1068x717, https://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html.

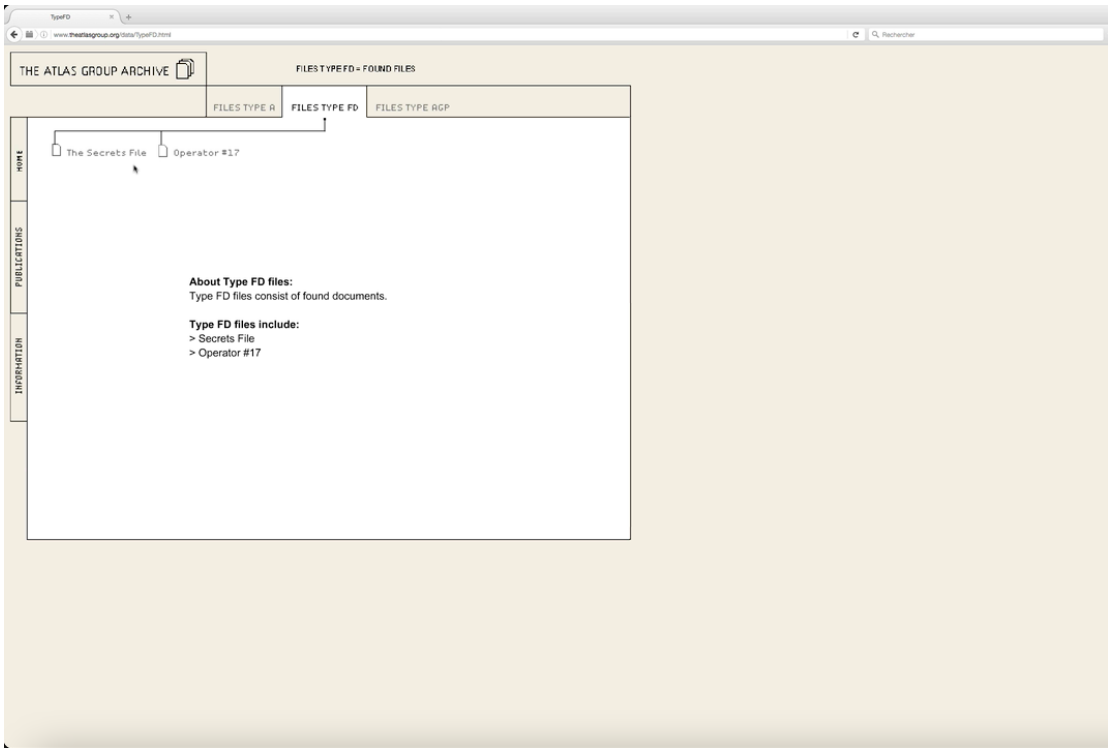

Figure 2.12. Capture d'écran de la page « FILES TYPE FD » qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « FILES TYPE FD » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad.

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup.org/. Capture d'écran, 2016, Mozilla Firefox 45.0.1 sur macOS 10.12, 1068x718, https://www.theatlasgroup.org/data/TypeFD.html.

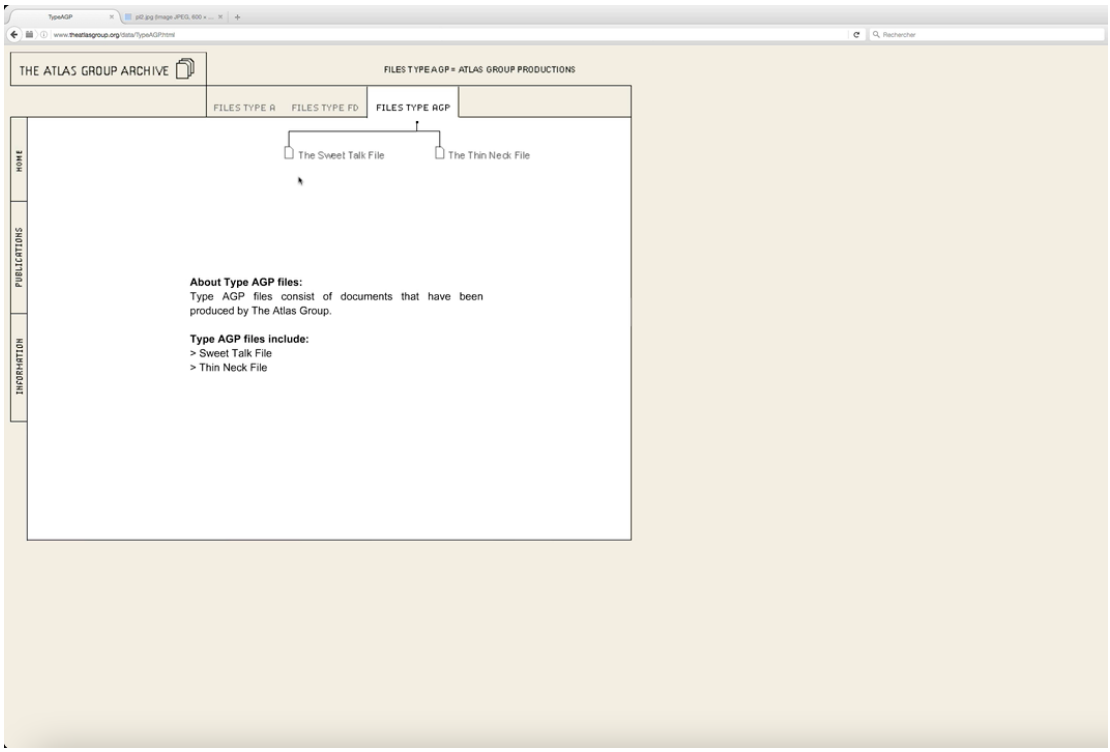

Figure 2.13. Capture d'écran de la page « FILES TYPE AGP » qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « FILES TYPE AGP » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad.

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup.org/. Capture d'écran, 2016, Mozilla Firefox 45.0.1 sur macOS 10.12, 1066x717, https://www.theatlasgroup.org/data/TypeAGP.html.

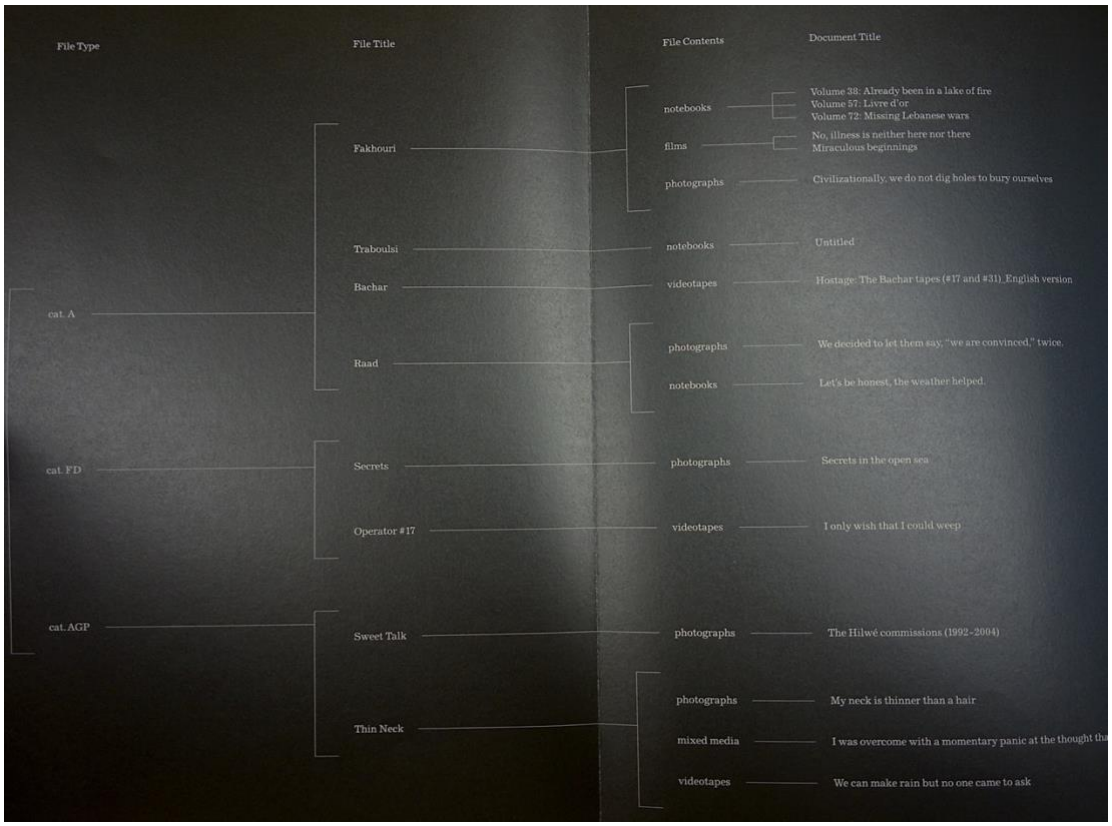

Figure 2.14. Représentation de l'organigramme du classement des documents du projet The Atlas Group de Walid Raad qui figure dans le catalogue d'exposition *The Atlas Group (1989-2004). A Project by Walid Raad* (2006).

Photographie tirée de Nakas, K. et Schmitz, B. (dir.). (2006). *The Atlas Group (1989-2004): a project by Walid Raad*. Köln : Buchhandlung Walther König.

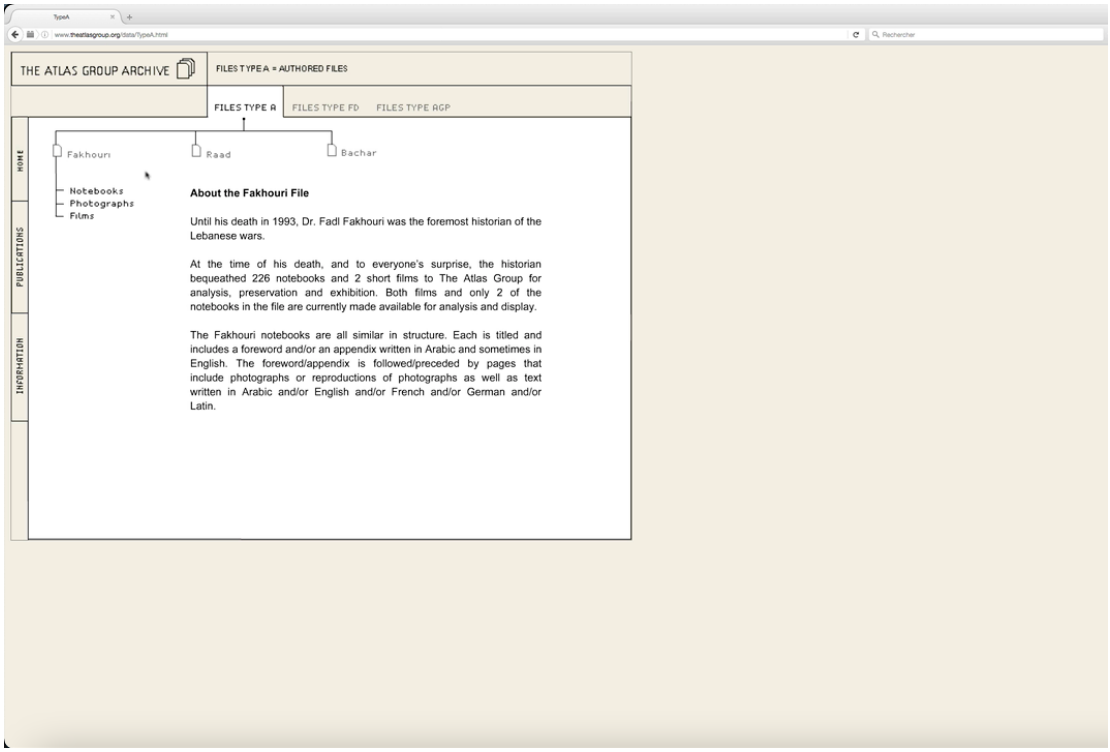

Figure 2.15. Capture d'écran de la page « About the Fakhouri File » qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « Fakhouri » de la page « FILES TYPE A » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad.

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup.org/. Capture d'écran, 2016, Mozilla Firefox 45.0.1 sur macOS 10.12, 1069x719, https://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html.

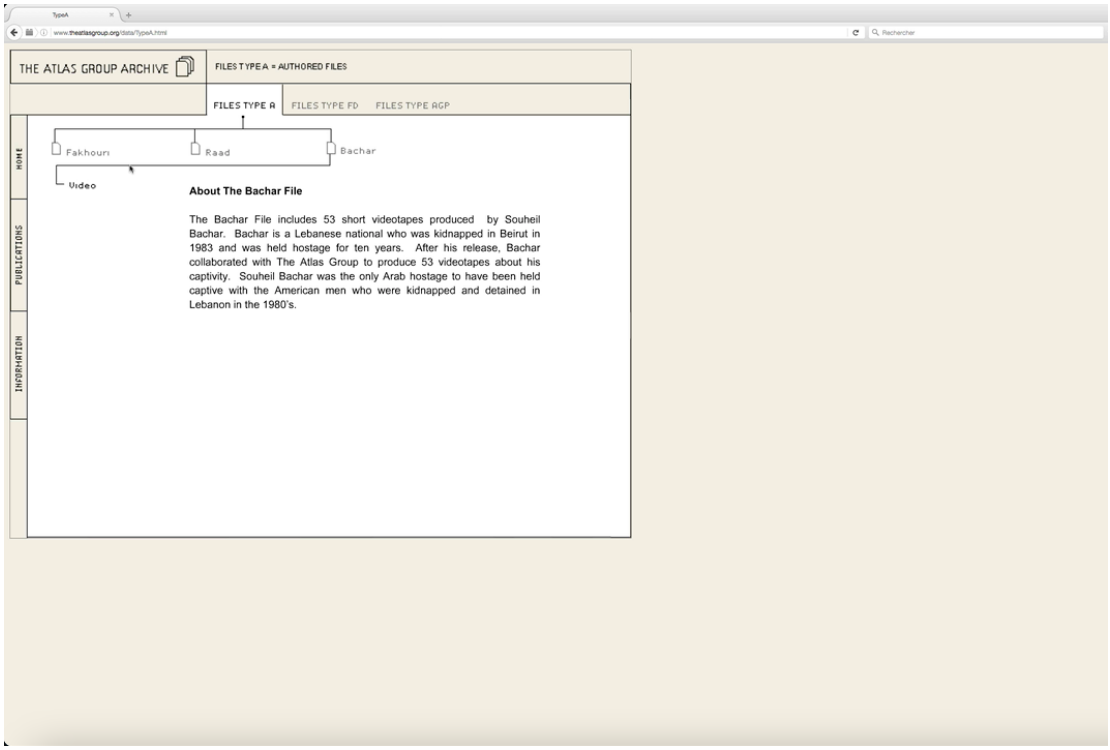

Figure 2.16. Capture d'écran de la page « About The Bachar File » qui apparait en cliquant sur l'hyperlien « Bachar » de la page « FILES TYPE A » de l'ancienne version du site web du projet The Atlas Group de Walid Raad.

Walid Raad, The Atlas Group, 1989-2004, site web, https://www.theatlasgroup.org/. Capture d'écran, 2016, Mozilla Firefox 45.0.1 sur macOS 10.12, 1067x717, https://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html.

Figure 2.17. Vue de l'exposition *Walid Raad* tenue au Museum of Modern Art (MoMA) à New York du 12 octobre 2015 au 31 janvier 2016.

Vue de l'exposition *Walid Raad* par Thomas Griesel tirée du site web du MoMA, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1493?installation_image_index=23.

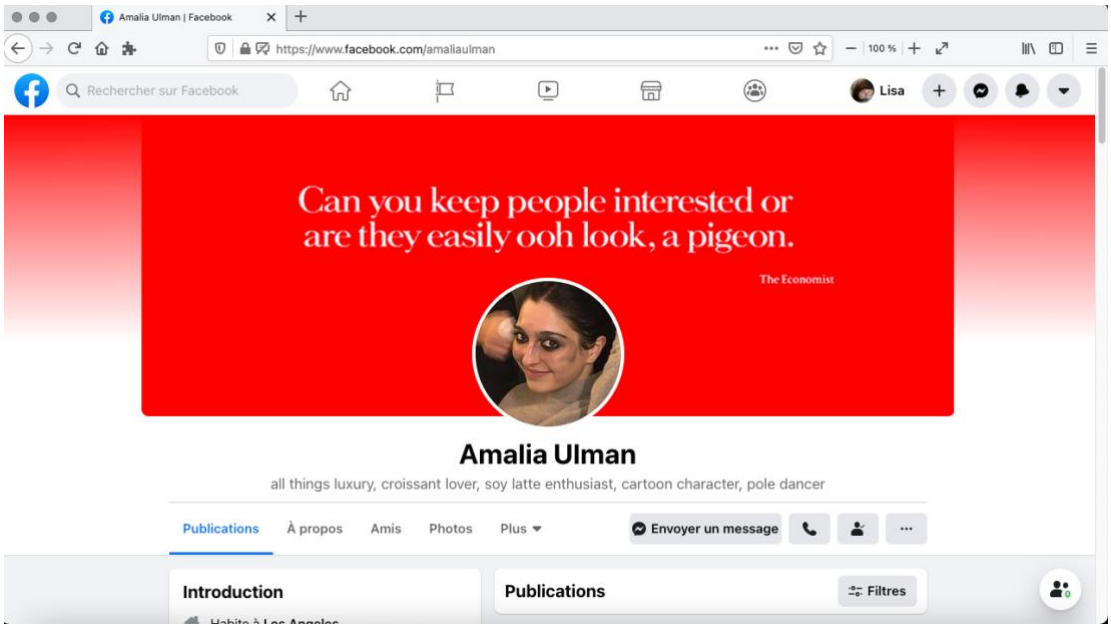

Figure 3.1. Capture d'écran du profil Facebook d'Amalia Ulman.

Amalia Ulman, Amalia Ulman, profil Facebook, https://www.facebook.com/amaliaulman. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1276x715, https://www.facebook.com/amaliaulman.

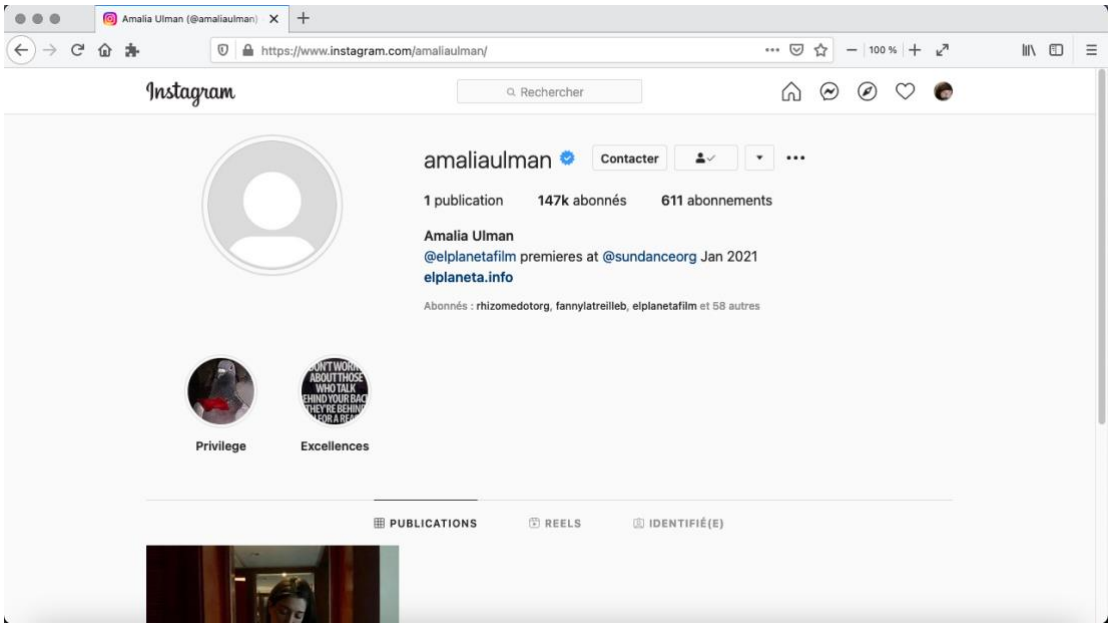

Figure 3.2. Capture d'écran du profil Instagram d'Amalia Ulman.

Amalia Ulman, amaliaulman, profil Instagram, https://www.instagram.com/amaliaulman/. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x716, https://www.instagram.com/amaliaulman/.

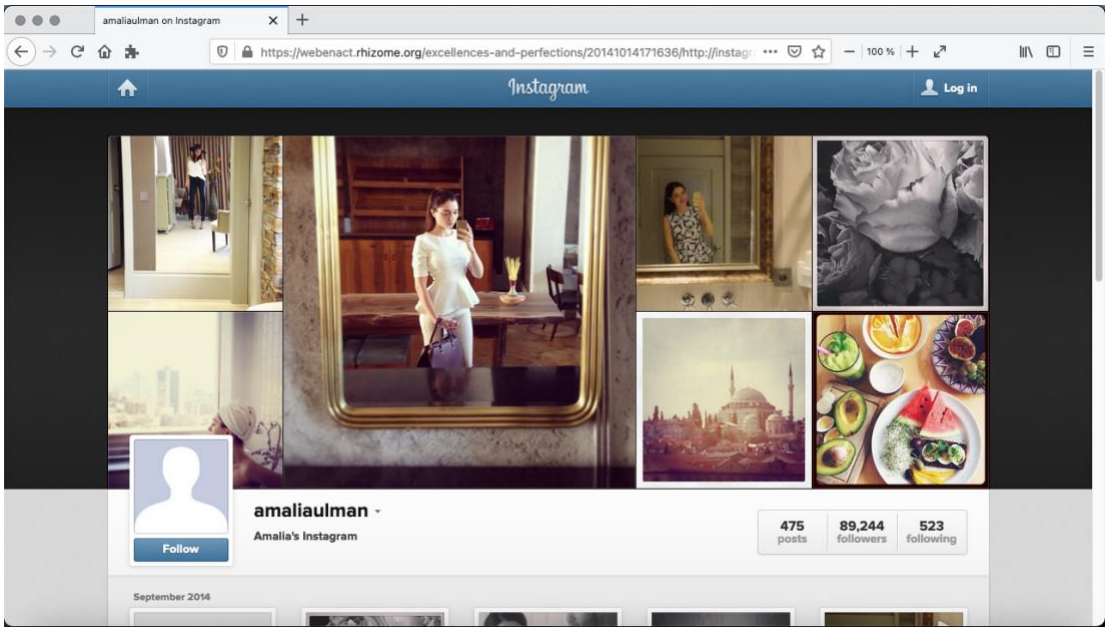

Figure 3.3. Capture d'écran de la page qui apparait en cliquant sur le quatrième hyperlien « Amalia's Instagram » à partir de la page d'accueil de l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome.

Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, performance dans Instagram et Facebook, archive webenact de la portion Instagram par Rhizome. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x722, https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014171636/http://instagram.com/amaliaulman.

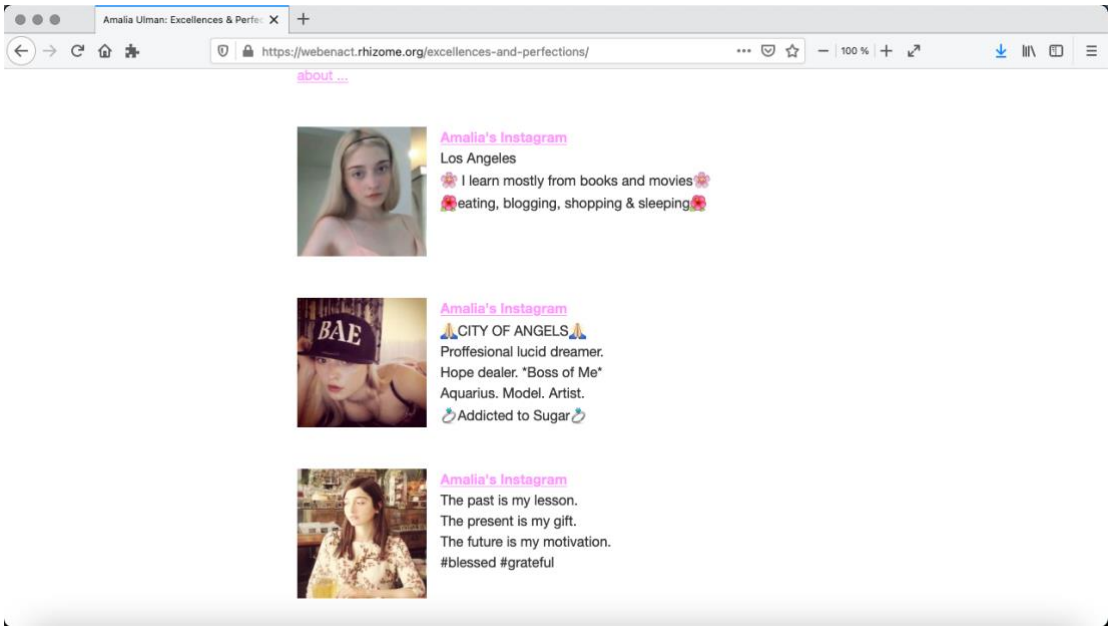

Figure 3.4. Capture d'écran de la page d'accueil affichant les profils de l'artiste selon les trois phases du projet dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome.

Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, performance dans Instagram et Facebook, archive webenact de la portion Instagram par Rhizome. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x719, https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/.

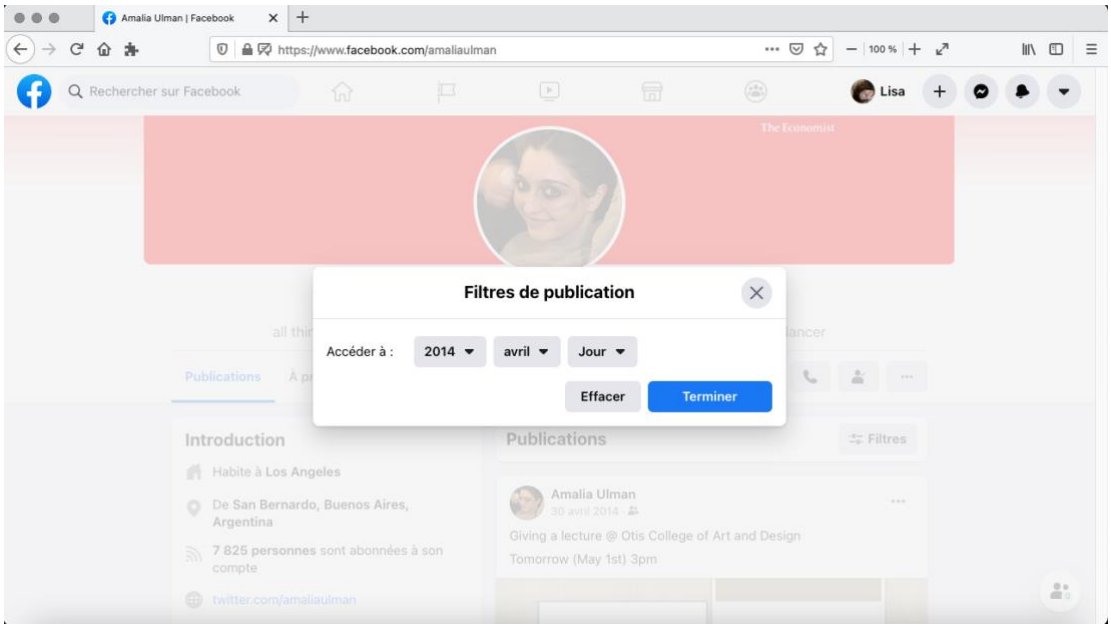

Figure 3.5. Capture d'écran de l'option « Filtres de publication » à partir du profil Facebook d'Amalia Ulman.

Amalia Ulman, Amalia Ulman, profil Facebook, https://www.facebook.com/amaliaulman. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1279x716, https://www.facebook.com/amaliaulman.

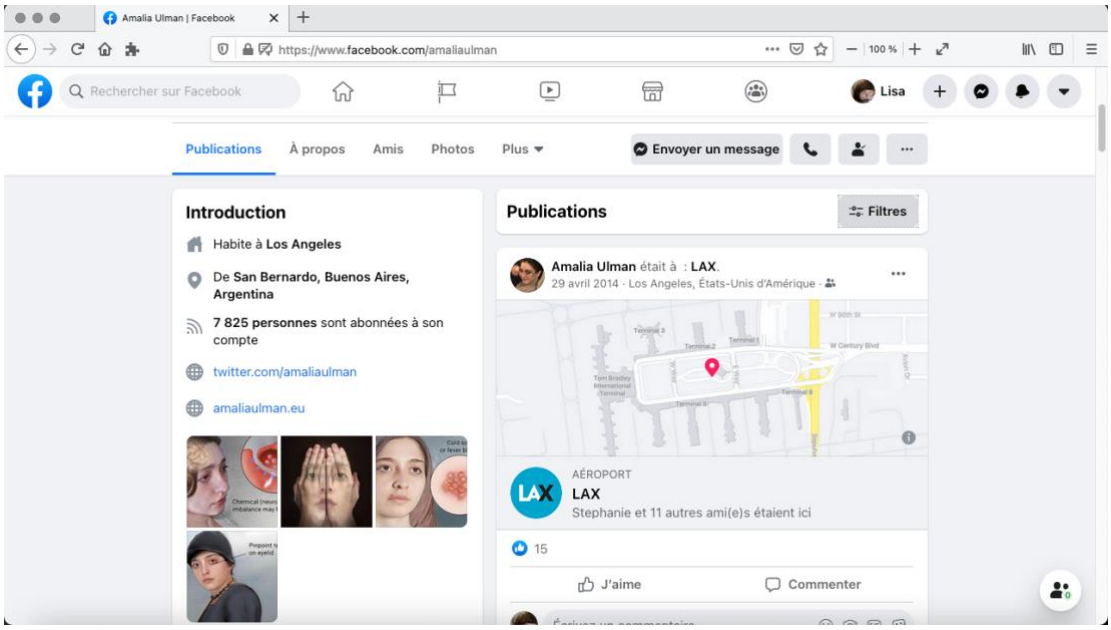

Figure 3.6. Capture d'écran de la publication datant du 29 avril 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman.

Amalia Ulman, Amalia Ulman, profil Facebook, https://www.facebook.com/amaliaulman. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1276x715, https://www.facebook.com/amaliaulman.

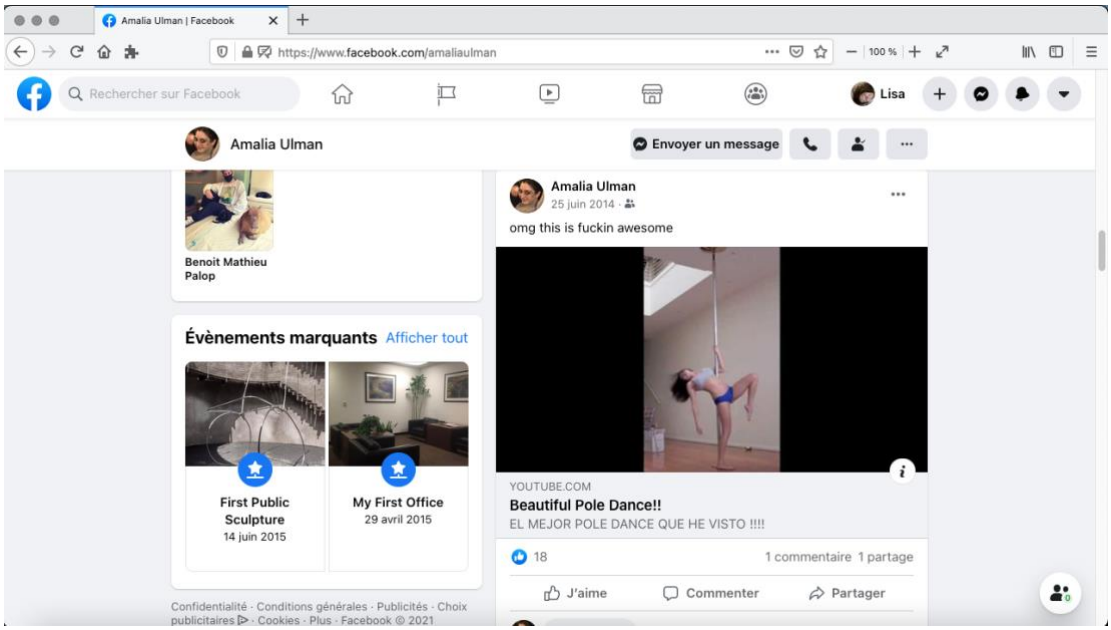

Figure 3.7. Capture d'écran de la publication datant du 25 juin 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman.

Amalia Ulman, Amalia Ulman, profil Facebook, https://www.facebook.com/amaliaulman. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1279x719, https://www.facebook.com/amaliaulman.

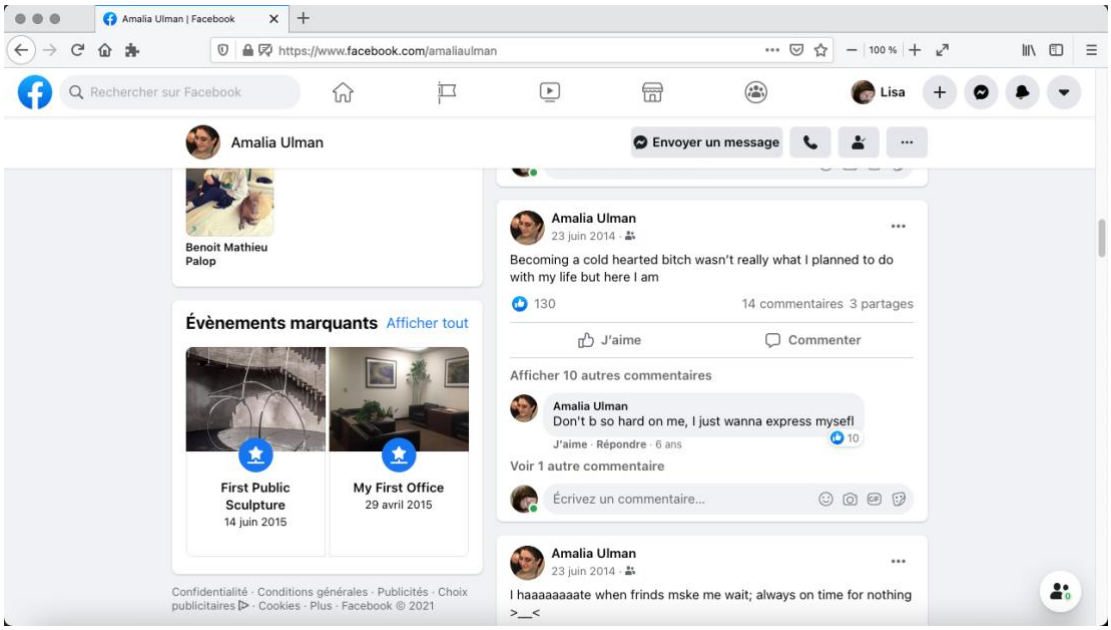

Figure 3.8. Capture d'écran de la publication datant du 23 juin 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman.

Amalia Ulman, Amalia Ulman, profil Facebook, https://www.facebook.com/amaliaulman. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x719, https://www.facebook.com/amaliaulman.

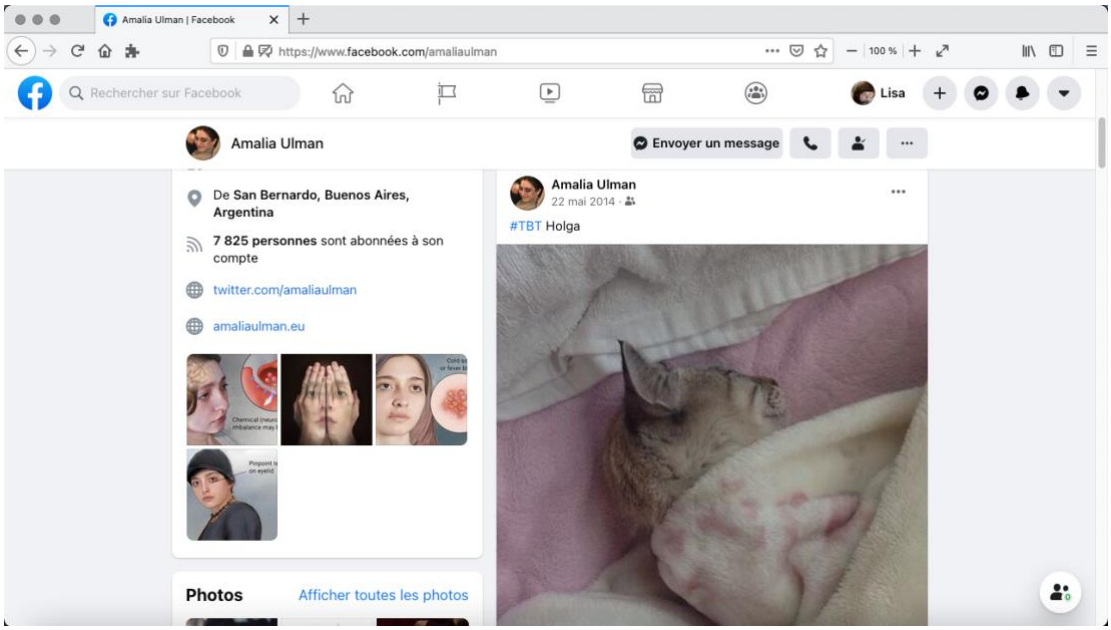

Figure 3.9. Capture d'écran de la publication datant du 22 mai 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman.

Amalia Ulman, Amalia Ulman, profil Facebook, https://www.facebook.com/amaliaulman. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1276x715, https://www.facebook.com/amaliaulman.

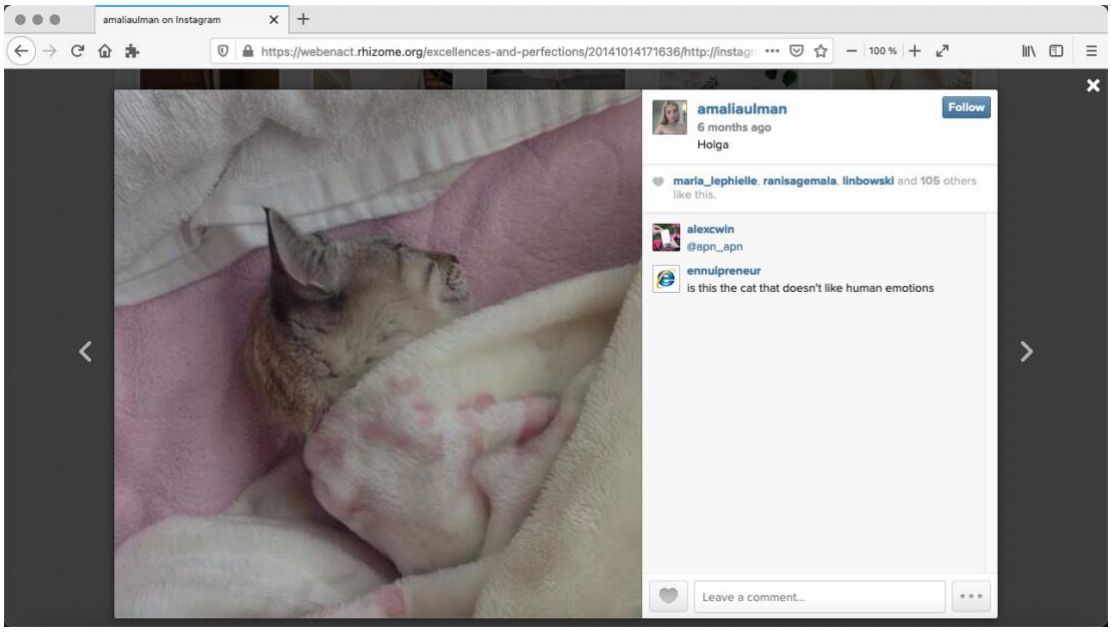

Figure 3.10. Capture d'écran de la publication datant du 23 avril 2014 dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome.

Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, performance dans Instagram et Facebook, archive webenact de la portion Instagram par Rhizome. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x720, https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/.

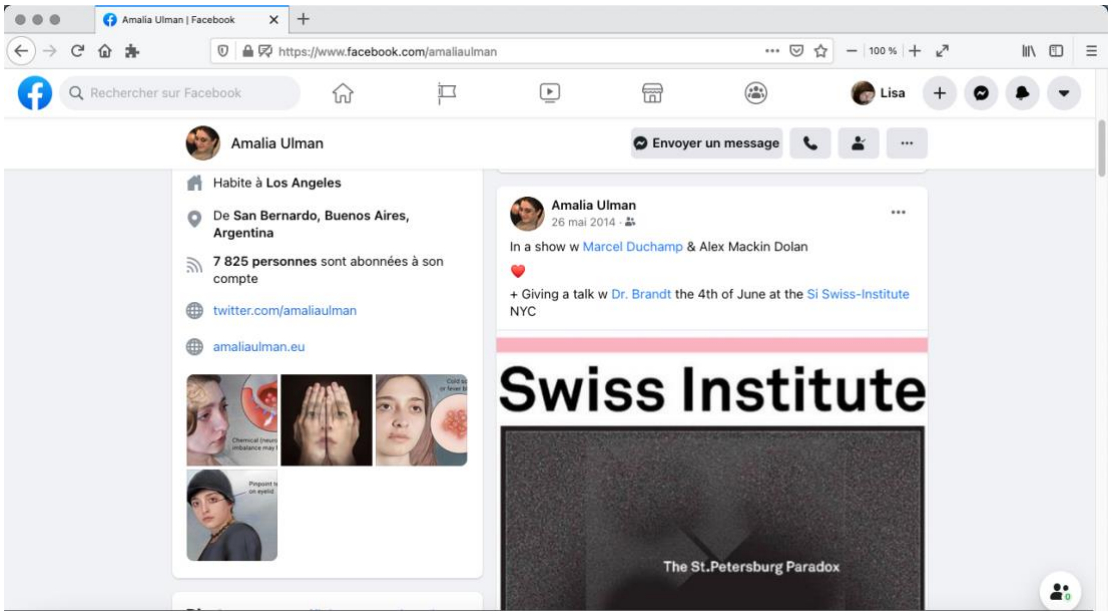

Figure 3.11. Capture d'écran de la publication datant du 26 mai 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman.

Amalia Ulman, Amalia Ulman, profil Facebook, https://www.facebook.com/amaliaulman. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x702, https://www.facebook.com/amaliaulman.

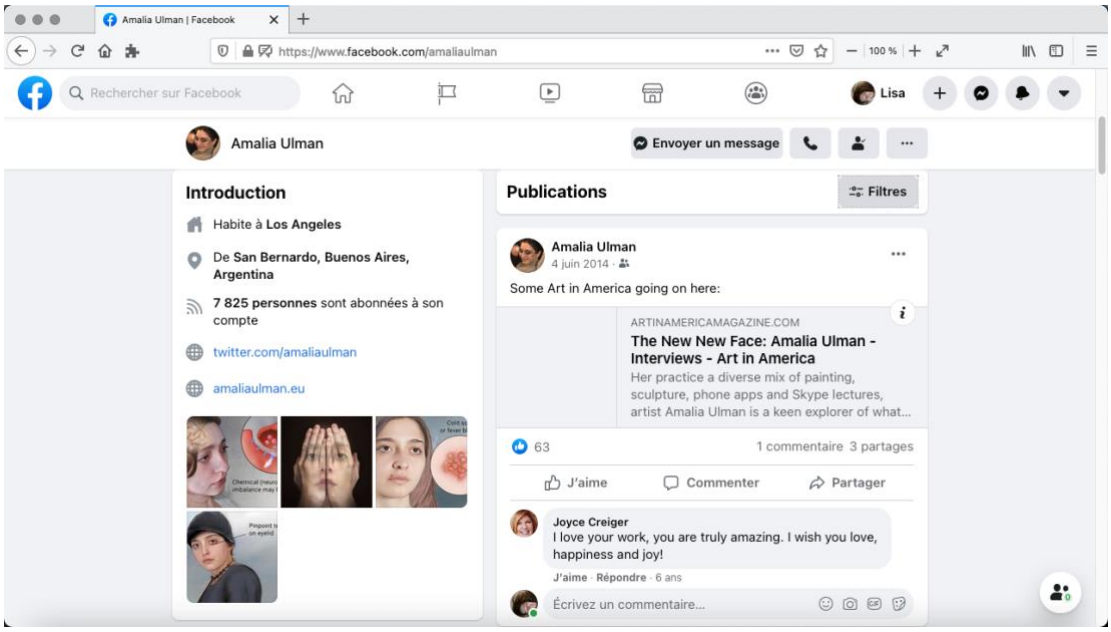

Figure 3.12. Capture d'écran de la publication datant du 4 juin 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman.

Amalia Ulman, Amalia Ulman, profil Facebook, https://www.facebook.com/amaliaulman. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x720, https://www.facebook.com/amaliaulman.

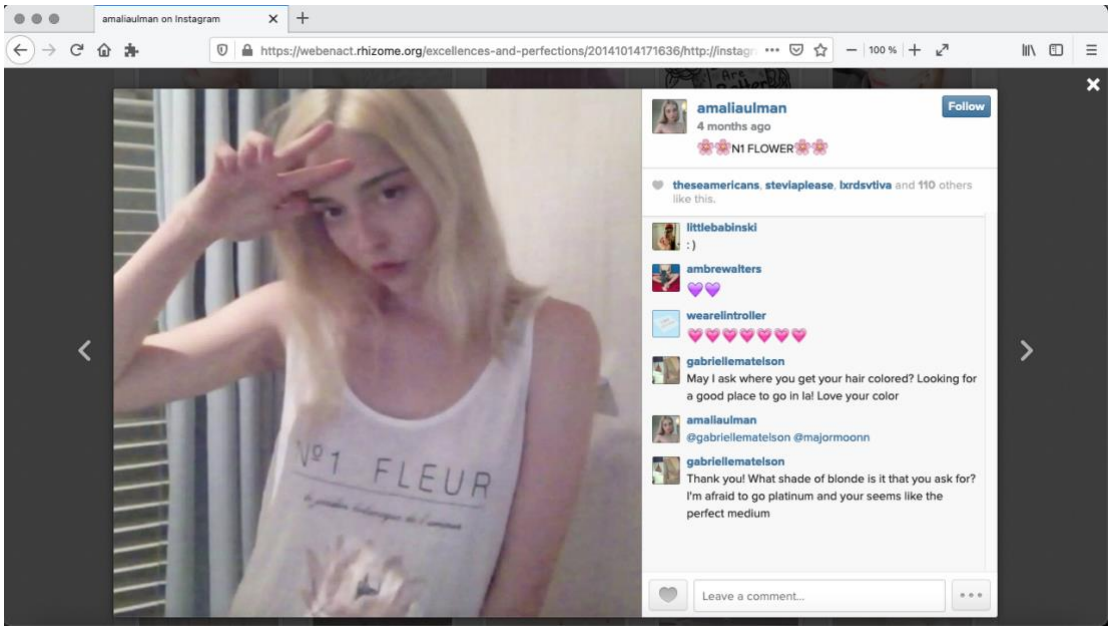

Figure 3.13. Capture d'écran de la publication datant du 4 juin 2014 dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome.

Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, performance dans Instagram et Facebook, archive webenact de la portion Instagram par Rhizome. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1279x719, https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/.

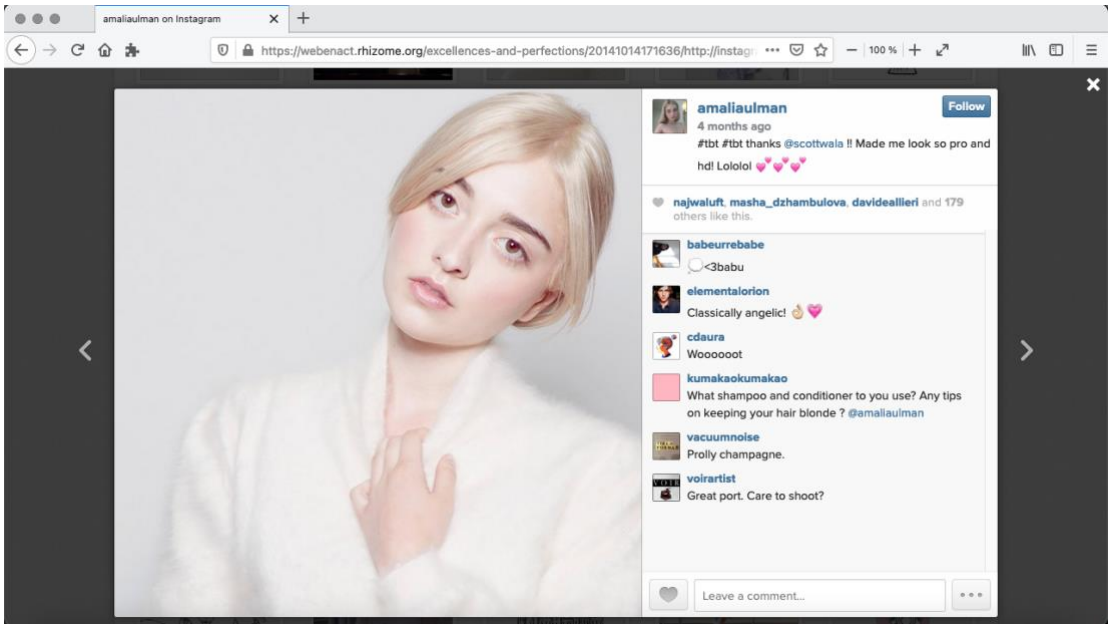

Figure 3.14. Capture d'écran de la publication datant du 12 juin 2014 dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome.

Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, performance dans Instagram et Facebook, archive webenact de la portion Instagram par Rhizome. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x717, https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/.

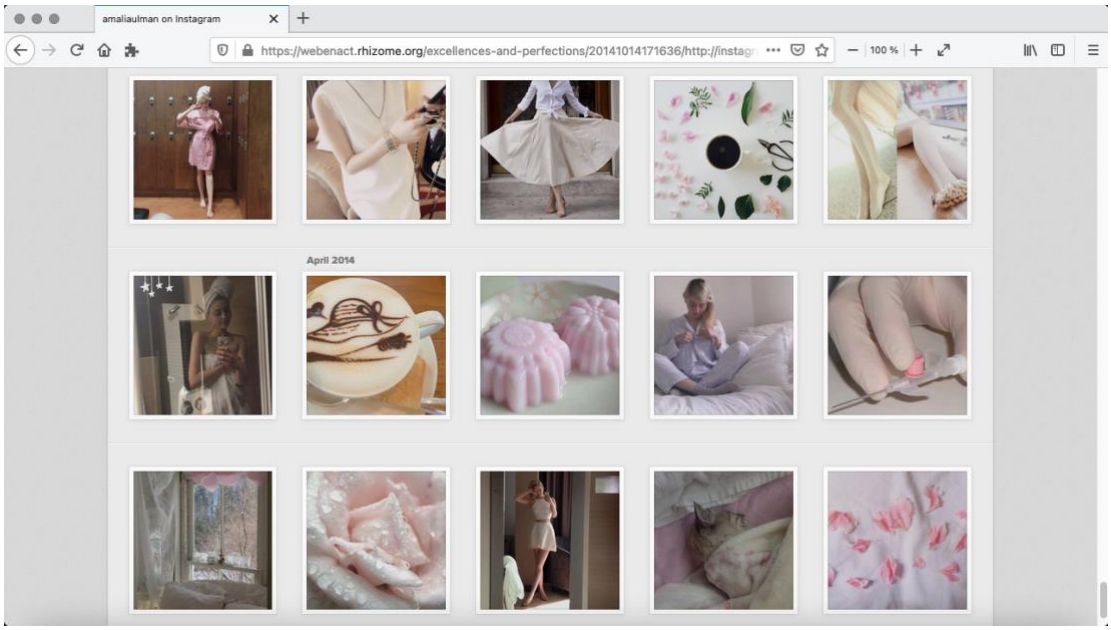

Figure 3.15. Capture d'écran d'une portion des publications Instagram de la phase 1 de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman affichées dans l'archive webenact produite par Rhizome.

Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, performance dans Instagram et Facebook, archive webenact de la portion Instagram par Rhizome. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1277x718, https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014171636/http://instagram.com/amaliaulman.

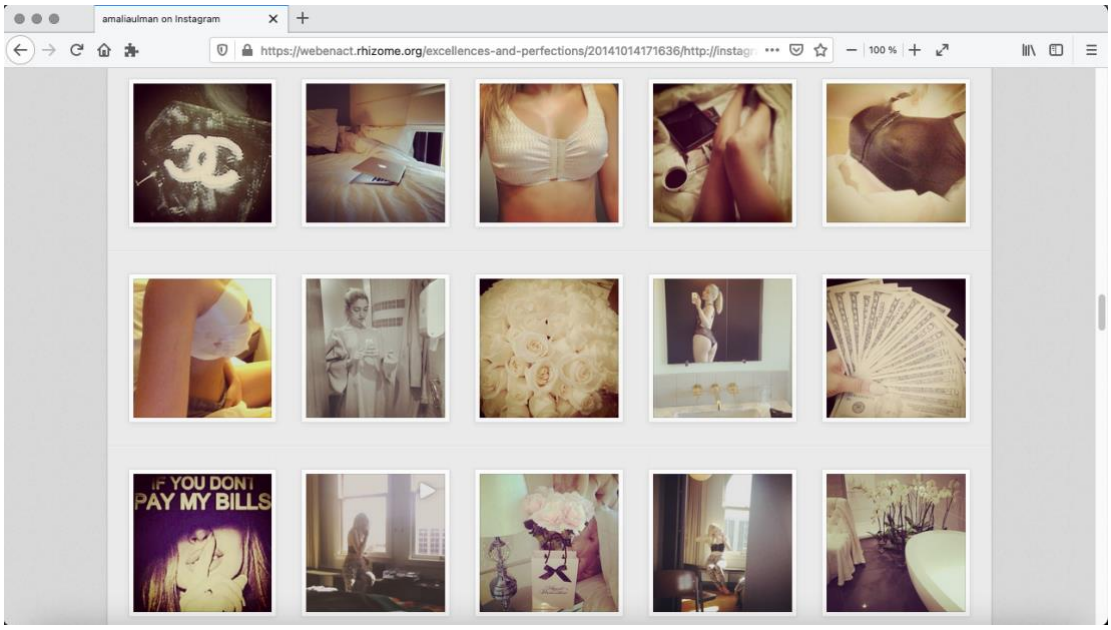

Figure 3.16. Capture d'écran d'une portion des publications Instagram de la phase 2 de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman affichées dans l'archive webenact produite par Rhizome.

Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, performance dans Instagram et Facebook, archive webenact de la portion Instagram par Rhizome. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1279x718, https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014171636/http://instagram.com/amaliaulman.

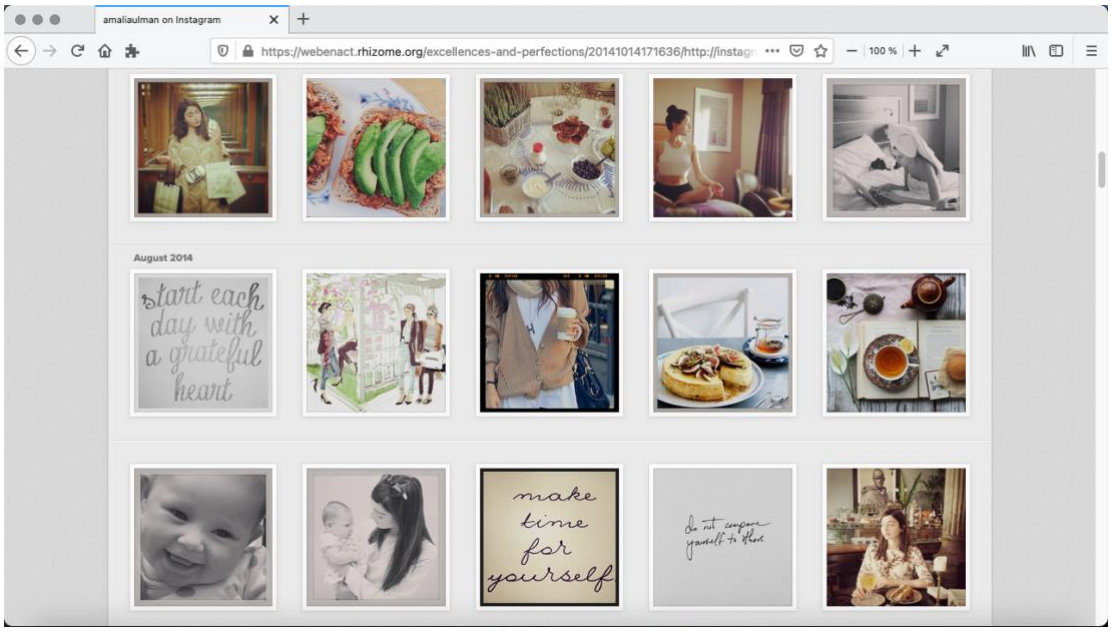

Figure 3.17. Capture d'écran d'une portion des publications Instagram de la phase 3 de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman affichées dans l'archive webenact produite par Rhizome.

Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, performance dans Instagram et Facebook, archive webenact de la portion Instagram par Rhizome. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1280x721, https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014171636/http://instagram.com/amaliaulman.

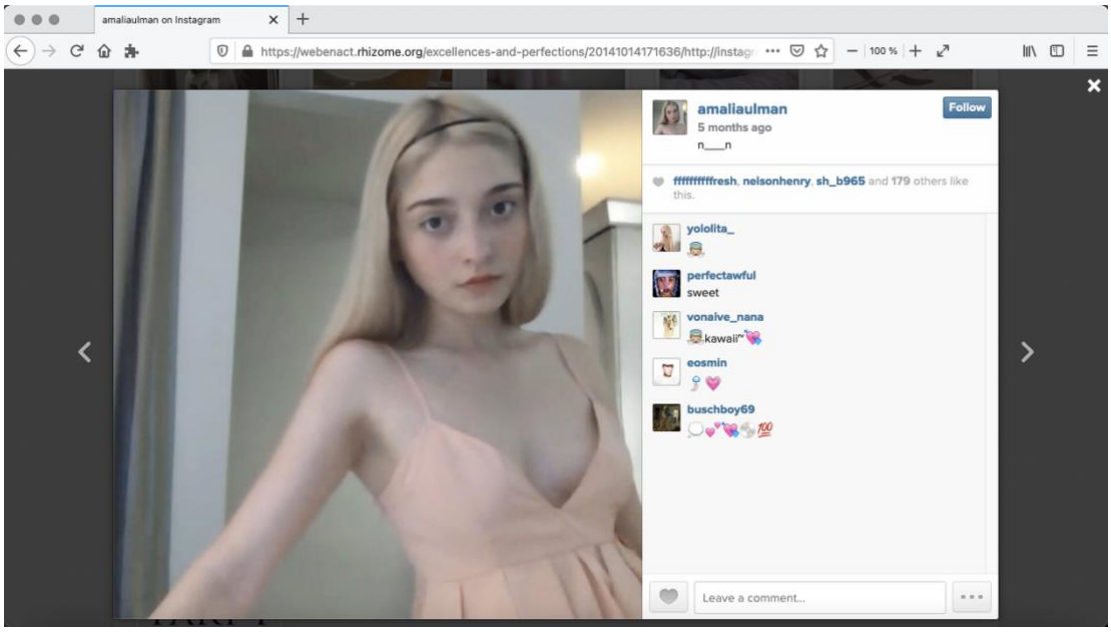

Figure 3.18. Capture d'écran de la publication datant du 16 mai 2014 dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome.

Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, performance dans Instagram et Facebook, archive webenact de la portion Instagram par Rhizome. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1278x719, https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/.

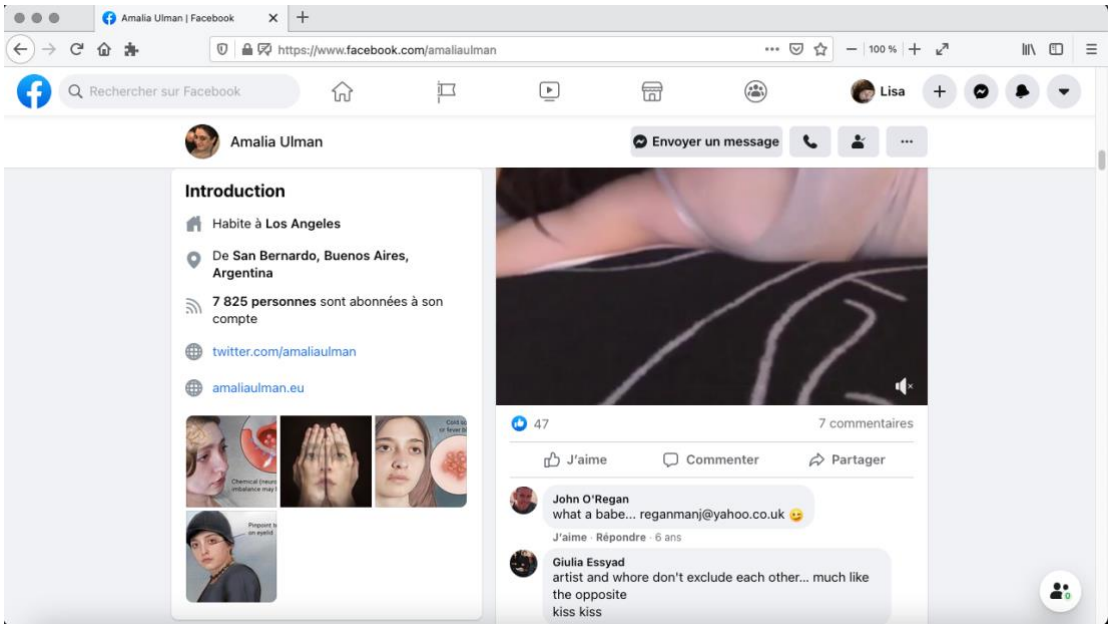

Figure 3.19. Capture d'écran des commentaires de la publication datant du 29 juillet 2014 du profil Facebook d'Amalia Ulman.

Amalia Ulman, Amalia Ulman, profil Facebook, https://www.facebook.com/amaliaulman. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1279x716, https://www.facebook.com/amaliaulman.

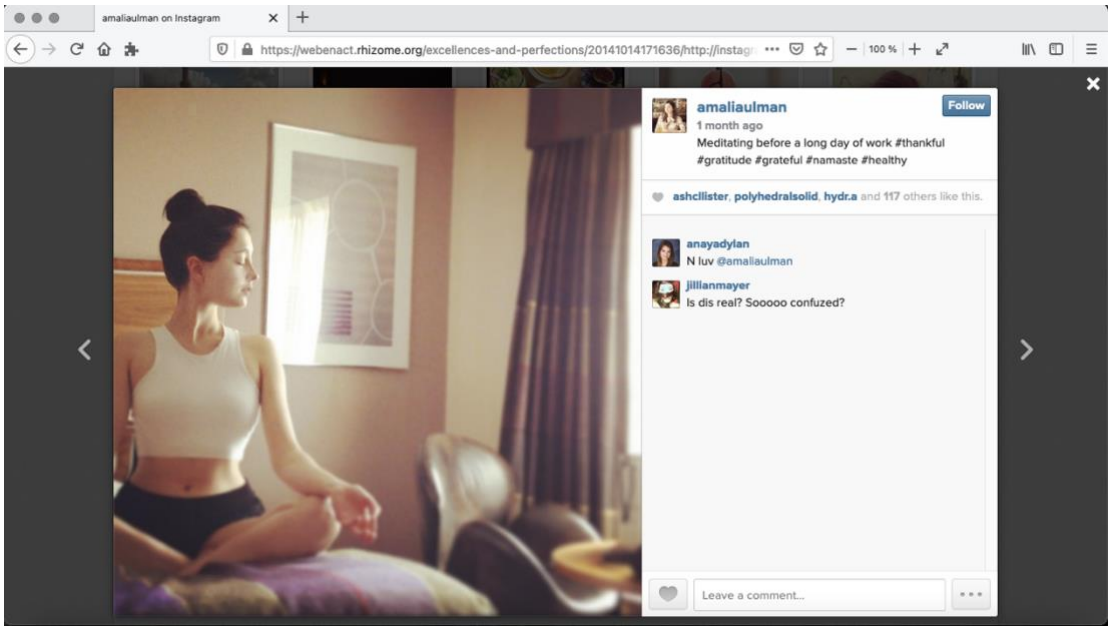

Figure 3.20. Capture d'écran de la publication datant du 2 septembre 2014 dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome.

Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, performance dans Instagram et Facebook, archive webenact de la portion Instagram par Rhizome. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1279x719, https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/.

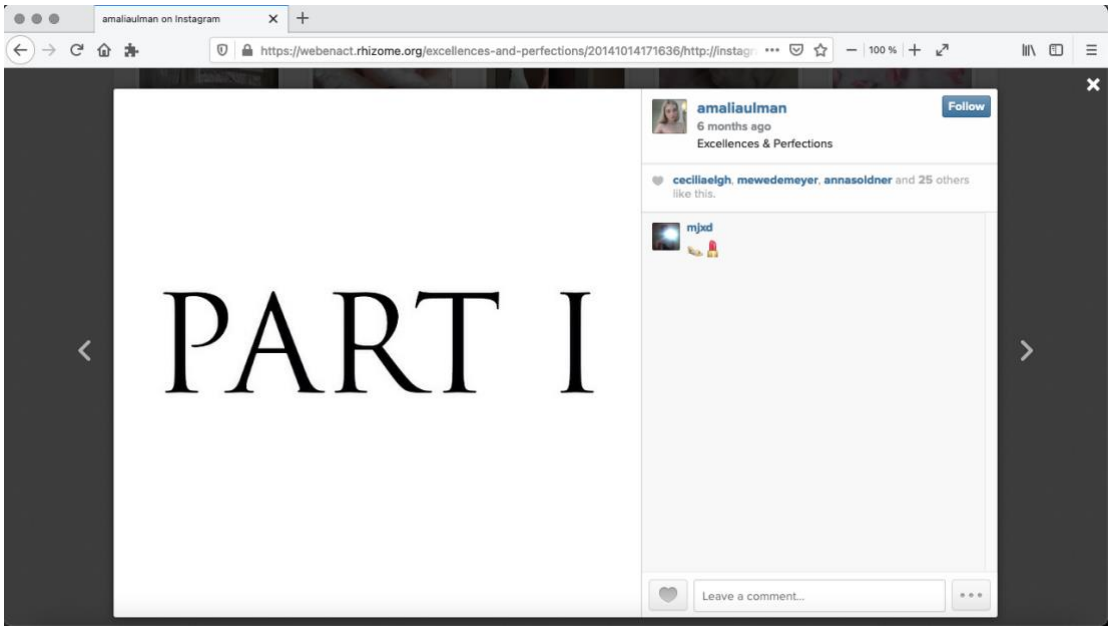

Figure 3.21. Capture d'écran de la publication datant du 19 avril 2014 dans l'archive webenact de la portion Instagram de la performance *Excellences & Perfections* d'Amalia Ulman produite par Rhizome.

Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, 2014, performance dans Instagram et Facebook, archive webenact de la portion Instagram par Rhizome. Capture d'écran, 2021, Mozilla Firefox 84.0.2 sur macOS 11.1, 1279x719, https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/.

ANNEXE B

GLOSSAIRE

A

Abonné·e (*follower*)

Utilisateur·trice d'un réseau social qui suit le compte d'un·e autre utilisateur·trice afin d'en voir les publications en temps réel.

Art en ligne (*online art*)

Traduction littérale du terme anglais *online*, l'art en ligne désigne l'ensemble des œuvres qui utilisent le réseau internet comme espace de création et support de diffusion. D'un point de vue technique, cette forme de pratique artistique implique l'infrastructure, les langages de programmation et les protocoles d'internet. Le terme art en ligne est souvent utilisé de manière interchangeable avec art internet, art web ou net art.

Art hypermédiatique (*hypermedia art*)

Dénomination francophone principalement utilisée par le Laboratoire NT2, le laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques de l'Université du Québec à Montréal, qui se réfère à la définition de l'hypermédia donnée par Ted Nelson pour désigner des informations telles que des images, des vidéos et des sons connectés à la manière de l'hypertexte. L'art hypermédiatique fait ainsi référence aux pratiques artistiques qui se fondent sur une structure non linéaire complexe, issues de programmes informatiques, composées de nœuds et de liens activables, comportant à la fois des informations textuelles, visuelles et sonores. Les œuvres d'art hypermédiatique peuvent s'expérimenter à travers les réseaux, les applications mobiles ou se trouver sur des supports matériels comme les CD-ROM, disquettes, etc.

Art internet (*internet art*)

Appellation consacrée par l'ouvrage *Internet Art* de Rachel Greene, traduit de l'anglais par *L'Art Internet* par Hélène Odou. L'art internet regroupe un large éventail de formes (sites web, logiciels, animations, messageries électroniques, etc.) qui utilisent l'internet comme média de production et support de diffusion de l'œuvre. Les artistes qui créent de l'art internet utilisent une variété d'outils en ligne comme les navigateurs web, les codes de développement, les scripts, les moteurs de recherche. Art internet est souvent utilisé de manière interchangeable avec art en ligne, art web ou net art.

Art numérique (*digital art*)

Désigne plusieurs catégories de création qui utilisent les spécificités du langage numérique ainsi que ses technologies pour la création et la diffusion de l'œuvre. L'art numérique peut englober l'installation, la vidéo, l'art sonore, l'art internet, la réalité virtuelle ou augmentée, etc.

Art web (*web art*)

Dénomme les œuvres conçues grâce aux technologies du web et destinées à la diffusion et à l'expérimentation dans le web. La formule art web est souvent utilisée de manière interchangeable avec art en ligne, art internet ou net art, bien qu'en se fiant à la définition du web, il s'agit d'une catégorie plus spécifique que ces autres termes faisant référence au réseau hors web.

B

Bulle de filtre (*filter bubble*)

Ensemble des informations personnalisées qui sont présentées à un·e internaute par les moteurs de recherche et les réseaux sociaux à partir de données collectées à son sujet, ne l'exposant ainsi qu'aux informations pour lesquelles il·elle a déjà démontré de l'intérêt.

C

Cyberespace (*cyberspace*)

Terme forgé par William Gibson dans son roman de science-fiction *Neuromancien* (1984) pour décrire les territoires non physiques engendrés par les systèmes informatiques. Espace constitué par l'interconnexion mondiale des systèmes informatiques, des réseaux de télécommunication et des infrastructures de technologies de l'information, qui permet l'échange d'information entre les utilisateur·trices.

E

Égoportrait (*selfie*)

Aussi connu sous sa dénomination anglophone *selfie*, le terme désigne un autoportrait photographique fait à bout de bras, la plupart du temps avec un téléphone intelligent, un appareil photo numérique ou une tablette, généralement dans le but de le publier sur les réseaux sociaux.

Émoji (*emoji*)

Petit pictogramme utilisé dans les communications électroniques, les pages web et les réseaux sociaux qui permet d'exprimer une émotion ou d'illustrer un propos. Les émojis peuvent notamment prendre la forme d'un visage, d'un objet, d'un animal, d'un geste, d'un symbole, d'un drapeau, etc.

F

Fil d'actualité (*feed or timeline*)

Liste mise à jour en temps réel au sein d'un réseau social qui affiche les publications provenant des pages et des personnes auxquelles l'utilisateur·trice est abonné·e.

Flash

Se réfère autant à une technologie, à ses fichiers que son lecteur. La technologie Flash permet de créer des contenus multimédias (animations, vidéos, jeux, etc.) destinés pour le web. Les fichiers Flash, généralement appelés « animations Flash », peuvent être inclus dans une page web et lus par le plugiciel Flash du navigateur, soit un lecteur multimédia souvent dénommé Flash Player.

H

HTML

Acronyme pour *HyperText MarkupLanguage*, il s'agit d'un langage codé pour créer des documents hypertextes dans le web au moyen de balises et d'attributs. L'affichage d'un document HTML nécessite un navigateur web.

Hypermédia (*hypermedia*)

Système multimédia de présentation des informations, permettant d'établir, à partir d'un document initial, des liaisons interactives vers d'autres textes, des images (fixes ou animées, vidéo, graphiques) ou des sons.

Hypertexte (*hypertext*)

Système de présentation de l'information reposant sur des liens activables qui permettent de passer d'un document à un autre, notamment afin de contextualiser ou de définir certains éléments d'un texte. Ce terme est aussi utilisé pour qualifier un genre littéraire où les textes n'ont généralement ni début ni fin et un cheminement narratif en arborescence.

Hyperlien (*hyperlink*)

Lien activable reliant des données textuelles ou multimédias, qui renvoie directement, en un clic, vers un autre élément de la page consultée, une autre page ou un autre site web.

I

Influenceur·euse (*influencer*)

Personne qui, par son audience sur les réseaux sociaux, est susceptible, par la diffusion de contenu portant sur des sujets divers, d'influencer les comportements de consommation et les opinions des internautes. Il arrive fréquemment que les entreprises cherchent à collaborer avec les influenceur·euses en raison de leur influence potentielle sur les comportements de consommation.

Internaute (*user*)

Personne qui utilise les réseaux internet et leurs sous-systèmes.

Internet

Collection mondiale de réseaux reliés entre eux en fonction d'un routage dynamique de petits blocs de données. L'internet comprend des sous-systèmes tels que le web, le courrier électronique, la messagerie instantanée, le protocole FTP, etc.

M

Média social (*social media*)

Média numérique basé sur les caractéristiques du web 2.0 qui vise à faciliter la création et le partage de contenu généré par les utilisateur·trices, la collaboration et l'interaction sociale. Les médias sociaux utilisent l'intelligence collective dans un esprit de collaboration en ligne. Ils permettent aux internautes de créer ensemble du contenu, de l'organiser, de le modifier et de le commenter. Parmi les applications associées aux médias sociaux, mentionnons les plateformes de réseaux sociaux (Facebook, Linkedln, WeChat), les plateformes de partage de vidéos (YouTube, Dailymotion), les plateformes de partage de photos (Instagram, Pinterest), les plateformes de microblogage (Twitter, Tumblr, Weibo) et les encyclopédies collaboratives (Wikipédia).

Mot-clic (*hashtag*)

Aussi connu sous sa dénomination anglophone *hashtag*, ce terme désigne tout mot précédé d'un croisillon qui le transforme en lien cliquable menant à une page de recherche contenant toutes les publications associées au même mot-clic au sein du média social. Un mot-clic comprenant plusieurs mots ou chiffres ne doit contenir aucun espace pour que le mot-clic soit cliquable.

N

Navigateur web (*web browser*)

Programme qui reconnait, interprète et affiche des documents web (en général codés en HTML). L'affichage d'une même page web peut être différent d'un navigateur à l'autre, car l'accès aux codes et leur interprétation varient selon le navigateur. Les navigateurs les plus courants sont Google Chrome, Safari et Mozilla Firefox.

Net.art

Contrairement à son homonyme « net art », la forme « net.art » désigne plus spécifiquement l'ensemble des œuvres créées dans les années 1990 par une première vague d'artistes du net comme Cosic, JODI, Olia Lialina et Alexei Shulgin.

Net art

Expression qui recouvre un ensemble de pratiques artistiques qui utilisent le réseau internet, raccourci pour le *net* en anglais, comme espace de création et support de diffusion. La forme générique net art est employée autant en français qu'en anglais, quoique la France l'emprunte plus couramment que le Québec. La formule net art est souvent utilisée de manière interchangeable avec art en ligne, art internet ou art web.

P

Page web (*web page*)

Unité de consultation du web, généralement écrite en langage HTML, qui est accessible par une adresse URL unique à l'aide d'un navigateur.

Plugiciel (*plugin*)

Utilitaire qui, associé à un navigateur web et conçu par un tiers, permet en général de visionner des formats web spéciaux tels que des animations Flash.

Profil (*profile*)

Page personnelle au sein d'un réseau social où sont réunies les informations, les photos, les publications et la liste de relations d'un·e utilisateur·trice. Généralement, l'utilisateur·trice peut choisir de rendre son profil privé ou public.

R

Réseau social (*social network*)

Communauté d'internautes relié·es par des liens amicaux ou professionnels, regroupés ou non par secteurs d'activité, qui favorise l'interaction sociale, la création et le partage d'informations. Les réseaux sociaux font partie des médias sociaux.

U

URL

Acronyme signifiant Uniform Resource Locator en anglais. Ensemble de données (protocole, nom de l'ordinateur, chemin d'accès, nom du fichier) agencées de façon à former une adresse unique permettant d'indiquer de façon précise où se trouve une ressource internet.

W

Web

Constellation de serveurs qui acceptent une forme spécifique de documents codés en HTML, un format permettant aux utilisateur·trices de naviguer au moyen de liens vers des documents stockés sur différents serveurs. Le web n'est qu'une partie du grand réseau internet, lequel comprend aussi des protocoles hors web tels que le courrier électronique et la messagerie instantanée.

Web 1.0

Web basé sur la diffusion de contenu statique et constitué de pages reliées entre elles par des hyperliens. Dans le web 1.0, seul le propriétaire d'un site peut en modifier le contenu ; les internautes ne peuvent que consulter l'information. Le web 1.0 est souvent comparé à une bibliothèque.

Web 2.0

Web doté d'outils et de contenus interactifs qui permettent aux internautes de participer à la création de contenus web, de partager de l'information en ligne et de communiquer entre eux[·elles]. Parmi les outils du web 2.0, mentionnons les blogues, les sites wiki, les agrégateurs RSS, les réseaux sociaux, les forums, les outils de partage de signets.

RÉFÉRENCES

Adobe. (2020, 2 décembre). Fin de vie d'Adobe Flash Player. Dans *Adobe : outils de création, de marketing et de gestion documentaire*. Récupéré de https://www.adobe.com/ca_fr/products/flashplayer/end-of-life.html#

Affaire des otages du Liban. (2020, 31 juillet, 16 h 09). Dans *Wikipédia : L'encyclopédie libre*. Récupéré le 19 janvier 2021 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire_des_otages_du_Liban

ALN | NT2. (2021). *Chaire de recherche du Canada sur les arts et les littératures numériques | Le Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques*. Récupéré de http://nt2.uqam.ca/fr

Archibald, S. (2011). Vraie fiction et faux documents : Notes éparses sur l'assassinat de Bill Gates. *Protée*, *39*(1), 77-88. http://dx.doi.org/10.7202/1006729ar

Archibald, S. (2018). Le non-lieu de la fiction. Enquête sur *Récit d'un avocat* d'Antoine Brea et quelques usages contemporains du faux document littéraire. Dans S. Archibald, S. David, B. Gervais, J. Lalonde, V. Lavoie et S. Santini, *Soif de réalité. Plongées dans l'imaginaire contemporain* (p. 47-82). Montréal, QC : Nota Bene.

Armstrong, E. (commiss.). (2012). *More Real? : Art in the Age of Truthiness* [Catalogue d'exposition]. Munich: DelMonico Books-Prestel.

Audet, R. et Gefen, A. (dir.). (2002). *Frontières de la fiction*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.

Baumann, S. (2009). Archiver ce qui aurait pu avoir lieu. Walid Raad et les archives de l'Atlas Group. *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, (6). Récupéré de http://cm.revues.org/381

Baumgärtel, T. (2001). *[net.art 2.0] : New Materials Towards Net Art*. Nuremberg: Verlag für modern Kunst.

Beaude, B. (2012). *Internet. Changer l'espace, changer la société : les logiques contemporaines de synchorisation*. Limoges : FYP.

Bellin, S. (2017). *Communiquer la recherche en arts numériques par une approche info-communicationnelle de la documentation.* (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de https://archipel.uqam.ca/11023/

Berry, J. (2001). The Thematics of Site-Specific Art on the Net (Thèse de doctorat). University of Manchester. Récupéré de http://www.metamute.org/sites/www.metamute.org/files/thesis_final_0.doc

Bosma, J. (2011). *Nettitudes. Let's Talk Net Art.* Rotterdam: NAi Publishers.

Botelho, G. et Gannon, M. (2016, 9 février, 20 h 15 EST). Since his hostage years, Terry Anderson relishes "very good life". *CNN*. Récupéré de https://www.cnn.com/2016/02/09/world/terry-anderson-hostage-rewind/index.html

Bradley, P. K. (2018, 18 mai). Amalia Ulman on her new book and internet performances. *Artforum*. Récupéré de https://www.artforum.com/interviews/amalia-ulman-on-her-new-book-and-internet-performances-75471

Bureaud, A. et Magnan, N. (dir.). (2002). *Connexions : art, réseaux, media*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.

Caillet, A. et Pouillaude, F. (dir.). (2017). *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Cauquelin, A. (1997). Esthétique et nouvelles images. Dans O. Blin (dir.), *Images numériques : l'aventure du regard* (p. 15-20). Rennes : École régionale des beaux-arts de Rennes.

Cauquelin, A. (2003). *L'exposition de soi. Du journal intime aux Webcams*. Paris : Eshel.

Charmillot, M. et Fernandez-Iglesias, R. (2019). Voyage vers l'insolence. Démasquer la neutralité scientifique dans la formation à la recherche. Dans L. Brière, M. Lieutenant-Gosselin et F. Piron (dir.), *Et si la recherche scientifique ne pouvait pas être neutre ?* (p. 169-219). Québec, QC : Science et bien commun.

Connor, M. (2014, 20 octobre). First Look: Amalia Ulman – Excellences & Perfections. Dans *Rhizome*. Récupéré de https://rhizome.org/editorial/2014/oct/20/first-look-amalia-ulmanexcellences-perfections/

Couture, S. (2019). Réguler les rapports entre recherche scientifique et action militante. Retour sur un parcours personnel. Dans L. Brière, M. Lieutenant-Gosselin et F. Piron (dir.), *Et si la recherche scientifique ne pouvait pas être neutre ?* (p. 475-498). Québec, QC : Science et bien commun.

D'Ancona, M. (2017). *Post-Truth. The New War on Truth and How to Fight Back*. Londres : Ebury Press.

Deitch, J. (commiss.). (2001). *Form Follows Fiction* [Catalogue d'exposition]. Milan: Charta.

Dekker, A. (2018). *Collecting and Conserving Net Art: Moving beyond Conventional Methods*. Abingdon, UK: Routledge.

Demott, J. S. (1985, 30 septembre). Benjamin Weir's Secret Passage. A hostage returns from the Middle East but discloses few details. *Time*. Récupéré de http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,959969,00.html

Derrida, J. (1995). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris : Galilée.

Eler, A. (2018, 29 mars). Amalia Ulman's Instagram performance exposed the flaws in selfie culture. *CNN*. Récupéré de https://edition.cnn.com/style/article/amalia-ulman-instagram-excellences-perfections/

Enwezor, O. (commiss.). (2002). *Experiments with truth: transitional justice and the processes of truth and reconciliation: Documenta 11_Platform 2* [Catalogue d'exposition]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Ferreira Zacarias, G. (2017). Entretien avec Hal Foster. *Marges*, *25*, 140-145. https://doi.org/10.4000/marges.1329

Flew, T. (2014). *New Media* (4e édition). South Melbourne, Victoria, AU: Oxford University Press.

Foster, H. (1996). *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*. Cambridge, MA : The MIT Press.

Foster, H. (2004, septembre). An Archival Impulse. *October*, *110*, 3-22. Récupéré de https://www.jstor.org/stable/3397555

Foster, H. (2015). *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*. Londres : Verso.

Foster, H. (2017, avril). Real Fictions: Alternatives to Alternative Facts. *ArtForum*, *55*(8), 166-175.

Fourmentraux, J.-P. (2010). *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*. Paris : CNRS.

Fourmentraux, J.-P. (2013). *L'œuvre virale. Net art et culture hacker*. Bruxelles : Lettre volée.

Gervais, B. (2018). Introduction. L'imaginaire contemporain : plongées et contreplongées. Dans S. Archibald, S. David, B. Gervais, J. Lalonde, V. Lavoie et S. Santini, *Soif de réalité. Plongées dans l'imaginaire contemporain* (p. 7-15). Montréal, QC : Nota Bene.

Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. New York, NY: Ace Books.

Gilbert, A. et Raad, W. (2002, automne). Walid Ra'ad by Alan Gilbert. *BOMB Magazine*, (81). Récupéré de https://bombmagazine.org/articles/walid-raad/

Greene, R. (2005). *L'art Internet*. (H. Odou, trad.). Paris : Thames & Hudson. 2004.

Gregg, M. et Seigworth, G. J. (dir.). (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham, NC: Duke University Press.

Groys, B. (2016, mars). The Truth of Art. *e-flux journal*, (71). Récupéré de http://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/

Guelton, B. (dir.). (2009). *Les arts visuels, le Web et la fiction*. Paris : Publications de la Sorbonne.

Haraway, D. (2007). Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle. (D. Petit et N. Magnan, trad.). Dans L. Allard, D. Gardey et N. Magnan (dir.), *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes* (p. 107-145). Paris : Exils. 1988.

Heinich, N. et Schaeffer, J.-M. (2004). *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*. Nîmes : Jacqueline Chambon.

Horning, R. (2018). Perpetual Provisional Selves. Dans A. Ulman, *Excellences & Perfections* [Livre d'artiste] (p. 23-25). Londres : Prestel Publishing.

Institute of Contemporary Arts. (2014, 17 octobre). ICA Off-Site: Do You Follow? Art in Circulation #3. Dans *Institute of Contemporary Arts (ICA)*. Récupéré de https://archive.ica.art/whats-on/ica-site-do-you-follow-art-circulation-3

Internet Archive. (2021a). *Internet Archive : Digital Library of Free & Borrowable Books, Movies, Music & Wayback Machine*. Récupéré de https://archive.org/

Internet Archive. (2021b). *Internet Archive : Wayback Machine*. Récupéré de https://archive.org/web/

Jones, C. (2005, janvier/février). Doubt Fear. *ART PAPERS*, *29*(1), 24-35.

Jones, C. (2018). It's a Website: The Enduring Promise of Art Online. Dans E. Respini (commiss.), *Art in the Age of the Internet, 1989 to Today* [Catalogue d'exposition] (p. 82-88). Boston, MA: Institute of Contemporary Art.

Jurgenson, N. (2011, 24 février). Digital Dualism versus Augmented Reality – Cyborgology. Dans *The Society Pages.* Récupéré de https://thesocietypages.org/cyborgology/2011/02/24/digital-dualism-versus-augmented-reality/

Khoury, G. (2017, 8 septembre). Pour Walid Raad, « le réel et la fiction ne s'opposent pas ». *L'Orient-Le Jour*. Récupéré de https://www.lorientlejour.com/article/1071367/pour-walid-raad-le-reel-et-la-fiction-ne-sopposent-pas-.html

Kihm, C. (2009). Le spectateur expérimenté. Dans E. During, L. Jeanpierre, C. Kihm et D. Zabunyan (dir.), *In actu. De l'expérimental dans l'art* (p. 337-354). Dijon : Les presses du réel.

Kinsey, C. (2016, 7 mars). The Instagram artist who fooled thousands. *BBC*. Récupéré de https://www.bbc.co.uk/culture/article/20160307-the-instagram-artist-who-fooled-thousands

Kissick, D. (2014, 24 octobre, 8 h 55). From plastic surgery to public meltdowns amalia ulman is turning instagram into performance art. Dans *i-D Vice*. Récupéré de https://i-d.vice.com/en_uk/article/7xvbg9/from-plastic-surgery-to-public-meltdowns-amalia-ulman-is-turning-instagram-into-performance-art

Lageira, J. (2010). *La déréalisation du monde : réalité et fiction en conflit*. Arles : Actes Sud.

Lalonde, J. (2008). Projections pour une mécréante. Dans T. St-Gelais (dir.), *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel* (p. 101-112). Montréal, QC : Esse.

Lalonde, J. (2010). *Le performatif du web*. Québec : La Chambre blanche.

Lalonde, J. et G. Cortopassi. (2014). Les ERC (environnements de recherche et de connaissances) au profit de la recherche en histoire de l'art numérique. Dans *Chaire de recherche du Canada sur les arts et les littératures numériques | Le Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques*. Récupéré de http://nt2.uqam.ca/fr/delineaires/les-erc-environnements-de-recherche-et-de-connaissances-au-profit-de-la-recherche-en

Lalonde, J. (2018). Le tournant matériel et corporel du numérique. Dans S. Archibald, S. David, B. Gervais, J. Lalonde, V. Lavoie et S. Santini, *Soif de réalité.*

Plongées dans l'imaginaire contemporain (p. 175-192). Montréal, QC : Nota Bene.

Lalonde, J. (2019). De quel tournant parlons-nous ? Paramètres pour une méthodologie de l'engagement. Dans I. Choinière, E. Pitozzi et A. Davidson (dir.), *Par le prisme des sens : médiation et nouvelles réalités du corps dans les arts performatifs. Technologies, cognition et méthodologies émergentes de recherche-création* (p. 319-327). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Lambert-Beatty, C. (2012). Make-Believe: Parafiction and Plausibility. Dans E. Armstrong (commiss.), *More Real? : Art in the Age of Truthiness* [Catalogue d'exposition] (p. 110-143). Munich : DelMonico Books-Prestel.

Lavaud-Forest, S. (2015). Un cadre « e-mouvant » pour la désignation de l'œuvre. Dans A. Saemmer et S. Lavaud-Forest (dir.), *E-formes 3 : les frontières de l'œuvre numérique* (p. 25-37). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Lavocat, F. (2016). *Fait et fiction : pour une frontière*. Paris : Seuil.

Lavoie, V. (2008). L'archive indéfinie. Walid Raad et les imaginaires du conflit libanais. Dans T. St-Gelais (dir.), *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel* (p. 131-143). Montréal, QC : Esse.

Le Gallo, S. (2019). Comprendre et étudier le monde social. De la réflexivité à l'engagement. Dans L. Brière, M. Lieutenant-Gosselin et F. Piron (dir.), *Et si la recherche scientifique ne pouvait pas être neutre ?* (p. 339-354). Québec, QC : Science et bien commun.

Lévy, P. (1995). *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris : La Découverte.

Lévy, P. (1997). *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace*. Paris : La Découverte.

Mackrous, P. (2015). *L'effet de présence : un modèle d'interprétation pour les œuvres hypermédiatiques*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://www.archipel.uqam.ca/8300/

Manovich, L. (2007). Database As Symbolic Form. Dans V. Vesna Bulajić (dir.), *Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow* (p. 39-60). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Moss, C. (2019). *Expanded Internet Art. Twenty-First-Century Artistic Practice and the Informational Milieu*. New York, NY: Bloomsbury Academic.

Mouffe, C. (2014). *Agonistique. Penser politiquement le monde*. (D. Beaulieu, trad.). Paris : Beaux-Arts de Paris. 2013.

Nakas, K. et Schmitz, B. (commiss.). (2006). *The Atlas Group (1989-2004): a project by Walid Raad* [Catalogue d'exposition]. Köln: Buchhandlung Walther König.

Nash, M. (commiss.). (2004). *Experiments with Truth* [Catalogue d'exposition]. Philadelphia: The Fabric Workshop and Museum.

Paquin, L.-C. (2019). « Pour une théorisation incarnée » suivi de « Embodiment et incarnation : traduction, croisement et translation ». Dans I. Choinière, E. Pitozzi et A. Davidson (dir.), *Par le prisme des sens : médiation et nouvelles réalités du corps dans les arts performatifs. Technologies, cognition et méthodologies émergentes de recherche-création* (p. 285-317). Québec : Presses de l'Université du Québec.

Paul, C. (2007). The Database As System And Cultural Form: Anatomies Of Cultural Narratives. Dans V. Vesna Bulajić (dir.), *Database Aesthetics: Art In The Age Of Information Overflow* (p. 95-109). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Poissant, L. (1994). *Pragmatique esthétique*. LaSalle, QC : Hurtubise.

Raad, W. (2021a). *Walid Raad | Art* [Site web d'artiste]. Récupéré de https://www.walidraad.com/

Raad, W. (2021b). *Art | The Atlas Group | Lebanon | Walid Raad* [Site web de projet]. Récupéré de https://www.theatlasgroup1989.org/

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.

Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

Respini, E. (commiss.). (2015). *Walid Raad* [Catalogue d'exposition]. New York, NY : The Museum of Modern Art.

Revault d'Allonnes, M. (2019). *La faiblesse du vrai : ce que la post-vérité fait à notre monde commun*. Paris : Seuil.

Rhizome. (2020, 11 juin). Introducing Conifer and the Future of Web Archiving at Rhizome. *Rhizome*. Récupéré de https://rhizome.org/editorial/2020/jun/11/introducing-conifer/

Rhizome. (2021a). *Rhizome.* Récupéré de https://rhizome.org/

Rhizome. (2021b). *Conifer | Homepage*. Récupéré de https://conifer.rhizome.org/

Rhizome. (2021c). *Net Art Anthology*. Récupéré de https://anthology.rhizome.org/

Rouvroy, A. et Stiegler, B. (2015). Le régime de vérité numérique. De la gouvernementalité algorithmique à un nouvel État de droit. *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales*, (4), 113–140. http://dx.doi.org/10.4000/socio.1251

Ruigrok, S. (2018, 14 mars). How this 2014 Instagram hoax predicted the way we now use social media. Dans *Dazed Digital*. Récupéré de https://www.dazeddigital.com/info/article/824/1/dazed-confused

Salmon, C. (2007). *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris : La Découverte.

Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.

Shields, D. (2010). *Reality Hunger: A Manifesto*. New York, NY: Knopf.

Small, R. (2015, 14 octobre). Amalia Ulman. Dans *Interview Magazine*. Récupéré de https://www.interviewmagazine.com/art/amalia-ulman

Smith, L. T. (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Londres : Zed Books.

Sooke, A. (2016, 18 janvier, 8 h 00). Is this the first Instagram masterpiece? *The Telegraph*. Récupéré de https://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/is-this-the-first-instagram-masterpiece/

St-Gelais, T. (dir.). (2008). *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal, QC : Esse.

Terranova, T. (2004). *Network Culture: Politics of the Information Age.* New York, NY: Pluto Press.

Ticineto Clough, P. et Halley J. (dir.). (2007). *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham, NC: Duke University Press.

Tronca, L. (2019, septembre). www.theatlasgroup.org (Web archive collection by LisaT). Dans *Conifer*. Récupéré de https://conifer.rhizome.org/LisaT/wwwtheatlasgrouporg

Ulman, A. (2018). *Excellences & Perfections* [Livre d'artiste]. Londres : Prestel Publishing.

Ulman, A. (2021a). Amalia Uman [Page Facebook]. Récupéré de https://www.facebook.com/amaliaulman

Ulman, A. (2021b). amaliaulman [Page Instagram]. Récupéré de https://www.instagram.com/amaliaulman/

Van Assche, C. (commiss.). (2007). *Ida e volta : ficção e realidade / Come and Go: Fiction and Reality* [Catalogue d'exposition]. Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian.

Vial, S. (2013). *L'être et l'écran : comment le numérique change la perception*. Paris : Presses universitaires de France.

Vial, S. (2014). Critique du virtuel : en finir avec le dualisme numérique. *Psychologie Clinique, 1*(37), 38-51. Récupéré de http://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-2014-1-page-38.htm

Vitali-Rosati, M. (2018). *On Editorialization: Structuring Space and Authority in the Digital Age.* Amsterdam : Institute of Network Cultures.

Wachowski, L. et Wachowski, L. (réalis.). (1999). *The Matrix* [DVD]. Burbank, CA: Warner Bros.

Wachowski, L. et Wachowski, L. (réalis.). (2003a). *The Matrix Reloaded* [DVD]. Burbank, CA: Warner Bros.

Wachowski, L. et Wachowski, L. (réalis.). (2003b). *The Matrix Revolutions* [DVD]. Burbank, CA: Warner Bros.

Wang, Amy B. (2016, 16 novembre). "Post-truth" named 2016 word of the year by Oxford Dictionaries. *Washington Post*. Récupéré de https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2016/11/16/post-truth-named-2016-word-of-the-year-by-oxford-dictionaries/

Warf, B. et S. Arias (dir.). (2008). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London : Routledge.

Webrecorder. (2014, octobre). Amalia Ulman: Excellences & Perfections. Dans *webenact*. Récupéré de https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/

Webrecorder. (2021). *OldWeb.Today*. Récupéré de https://oldweb.today/#19960101/http://geocities.com/

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. New York, NY: E. P. Dutton & Co.

Žižek, S. (2009). *Bienvenue dans le désert du réel*. Paris : Flammarion.

BIBLIOGRAPHIE

Adler, P. (dir.). (2013). *Art and the Internet*. Londres : Black Dog Publishing.

Adobe. (2020, 2 décembre). Fin de vie d'Adobe Flash Player. Dans *Adobe : outils de création, de marketing et de gestion documentaire*. Récupéré de https://www.adobe.com/ca_fr/products/flashplayer/end-of-life.html#

Affaire des otages du Liban. (2020, 31 juillet, 16 h 09). Dans *Wikipédia : L'encyclopédie libre*. Récupéré le 19 janvier 2021 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire_des_otages_du_Liban

Agostini-Marchese, E. (2017, 10 mars). Les structures spatiales de l'éditorialisation. *Sens Public*. Récupéré de http://www.sens-public.org/article1238.html

ALN | NT2. (2021). *Chaire de recherche du Canada sur les arts et les littératures numériques | Le Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques*. Récupéré de http://nt2.uqam.ca/fr

Archibald, S. (2011). Vraie fiction et faux documents : Notes éparses sur l'assassinat de Bill Gates. *Protée*, *39*(1), 77-88. http://dx.doi.org/10.7202/1006729ar

Archibald, S., David, S., Gervais, B., Lalonde, J., Lavoie V. et Santini, S. (2018). *Soif de réalité. Plongées dans l'imaginaire contemporain.* Montréal, QC : Nota Bene.

Armstrong, E. (commiss.). (2012). *More Real? : Art in the Age of Truthiness* [Catalogue d'exposition]. Munich: DelMonico Books-Prestel.

Audet, R. et Gefen, A. (dir.). (2002). *Frontières de la fiction*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.

Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications*, *11*(1), 84-89. http://dx.doi.org/10.3406/comm.1968.1158

Baumann, S. (2009). Archiver ce qui aurait pu avoir lieu. Walid Raad et les archives de l'Atlas Group. *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire,* (6). Récupéré de http://cm.revues.org/381

Baumgärtel, T. (2001). *[net.art 2.0] : New Materials Towards Net Art*. Nuremberg: Verlag für modern Kunst.

Beaude, B. (2012). *Internet. Changer l'espace, changer la société : les logiques contemporaines de synchorisation*. Limoges : FYP.

Bellin, S. (2017). *Communiquer la recherche en arts numériques par une approche info-communicationnelle de la documentation.* (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de https://archipel.uqam.ca/11023/

Berry, J. (2001). The Thematics of Site-Specific Art on the Net (Thèse de doctorat). University of Manchester. Récupéré de http://www.metamute.org/sites/www.metamute.org/files/thesis_final_0.doc

Bianchini, S. et Fourmentraux, J.-P. (2007). Médias praticables : l'interactivité à l'œuvre. *Sociétés, 2*(96), 91-104. http://dx.doi.org/10.3917/soc.096.0091

Blin, O. (dir.). (1997). *Images numériques : l'aventure du regard*. Rennes : École régionale des beaux-arts de Rennes.

Bodini, J. et Carbone, M. (dir.). (2016). *Voir selon les écrans, penser selon les écrans.* Milan : Mimésis.

Bolter, J. D. et Gromala, D. (2003). *Windows and Mirrors. Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency.* Cambridge, MA: The MIT Press.

Bosma, J. (2011). *Nettitudes. Let's Talk Net Art.* Rotterdam: NAi Publishers.

Botelho, G. et Gannon, M. (2016, 9 février, 20 h 15 EST). Since his hostage years, Terry Anderson relishes "very good life". *CNN*. Récupéré de https://www.cnn.com/2016/02/09/world/terry-anderson-hostage-rewind/index.html

Bourassa, R. (2008). *La fiction hypermédiatique : une analyse intermédiale des relations entre la fiction, la narrativité et les médias numériques*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://www.archipel.uqam.ca/1171/

Bradley, P. K. (2018, 18 mai). Amalia Ulman on her new book and internet performances. *Artforum*. Récupéré de https://www.artforum.com/interviews/amalia-ulman-on-her-new-book-and-internet-performances-75471

Brière, L., Lieutenant-Gosselin, M. et Piron, F. (dir.). (2019). *Et si la recherche scientifique ne pouvait pas être neutre ?* Québec, QC : Science et bien commun.

Bureaud, A. et Magnan, N. (dir.). (2002). *Connexions : art, réseaux, media*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.

Caillet, A. et Pouillaude, F. (dir.). (2017). *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Campanelli, V. (2010). *Web Aesthetics. How Digital Media Affect Culture and Society*. Rotterdam : NAi Publishers.

Cardon, D. (2011). Réseaux sociaux de l'Internet. *Communications, 1*(88), 141-148. Récupéré de https://www.cairn.info/revue-communications-2011-1-page-141.htm

Cauquelin, A. (2002). *Le site et le paysage*. Paris : Presses universitaires de France.

Cauquelin, A. (2003). *L'exposition de soi. Du journal intime aux Webcams*. Paris : Eshel.

Cauquelin, A. (2006). *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain.* Paris : Presses universitaires de France.

Choinière, I., Pitozzi, E. et Davidson, A. (dir.). *Par le prisme des sens : médiation et nouvelles réalités du corps dans les arts performatifs. Technologies, cognition et méthodologies émergentes de recherche-création*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Connor, M. (2014, 20 octobre). First Look: Amalia Ulman – Excellences & Perfections. Dans *Rhizome*. Récupéré de https://rhizome.org/editorial/2014/oct/20/first-look-amalia-ulmanexcellences-perfections/

Corby, T. (dir.). (2006). *Network Art: Practices and Positions.* New York, NY: Routledge.

Cornell, L. et Halter, E. (dir.). (2015). *Mass effect : art and the internet in the twenty-first century*. Cambridge, MA : The MIT Press.

Costa, M. (2003). *Internet et globalisation esthétique. L'avenir de l'art et de la philosophie à l'époque des réseaux*. Paris : L'Harmattan.

Couchot, E. (2007). *Des images, du temps et des machines, dans les arts et la communication*. Nîmes : Jacqueline Chambon.

D'Ancona, M. (2017). *Post-Truth. The New War on Truth and How to Fight Back.* Londres : Ebury Press.

Daniels, D. et Reisinger, G. (dir.). *Net pioneers 1.0 : contextualizing early net-based art.* Berlin : Sternberg Press.

Deitch, J. (commiss.). (2001). *Form Follows Fiction* [Catalogue d'exposition]. Milan: Charta.

Dekker, A. (2018). *Collecting and Conserving Net Art: Moving beyond Conventional Methods*. Abingdon, UK: Routledge.

Demott, J. S. (1985, 30 septembre). Benjamin Weir's Secret Passage. A hostage returns from the Middle East but discloses few details. *Time*. Récupéré de http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,959969,00.html

Département Arts plastiques. (1999). *Colloque international. Les frontières esthétiques de l'art. Université de Paris VIII Vincennes, Paris/Saint-Denis, 26 et 27 novembre 1998.* Paris : L'Harmattan.

Derrida, J. (1995). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris : Galilée.

Derrida, J. (2005). *Histoire du mensonge : prolégomènes*. Paris : L'Herne.

During, E., Jeanpierre, L., Kihm, C. et Zabunyan, D. (dir.). (2009). *In actu. De l'expérimental dans l'art*. Dijon: Les presses du réel.

Eler, A. (2018, 29 mars). Amalia Ulman's Instagram performance exposed the flaws in selfie culture. *CNN*. Récupéré de https://edition.cnn.com/style/article/amalia-ulman-instagram-excellences-perfections/

Enwezor, O. (commiss.). (2002). *Experiments with truth: transitional justice and the processes of truth and reconciliation: Documenta 11_Platform 2* [Catalogue d'exposition]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Enwezor, O. (2008). *Archive fever: uses of the document in contemporary art*. New York, NY: International Center of Photography.

Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil.

Ferreira Zacarias, G. (2017). Entretien avec Hal Foster. *Marges*, *25*, 140-145. https://doi.org/10.4000/marges.1329

Flew, T. (2014). *New Media* (4e édition). South Melbourne, Victoria, AU: Oxford University Press.

Flichy, P. (2001). *L'imaginaire d'Internet*. Paris : La découverte.

Foster, H. (1996). *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*. Cambridge, MA : The MIT Press.

Foster, H. (2004, septembre). An Archival Impulse. *October*, *110*, 3-22. Récupéré de https://www.jstor.org/stable/3397555

Foster, H. (2015). *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*. Londres : Verso.

Foster, H. (2017, avril). Real Fictions: Alternatives to Alternative Facts. *ArtForum*, *55*(8), 166-175.

Foucault, M. (2008). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.

Fourmentraux, J.-P. (2004). Internet en réception(s) : les provinces de l'art. Dans P. Ancel et A. Pessin, *Les non-publics. Les arts en réceptions. Tome II* (p. 33-48). Paris : L'Harmattan.

Fourmentraux, J.-P. (2010). *Art et Internet*. *Les nouvelles figures de la création*. Paris : CNRS.

Fourmentraux, J.-P. (2012, septembre). Net art – Créer à l'ère des médias numériques. *Revue française des sciences de l'information et de la communication, 1*. http://dx.doi.org/10.4000/rfsic.179

Fourmentraux, J.-P. (2013). *L'œuvre virale. Net art et culture hacker*. Bruxelles : Lettre volée.

Galloway, A. (2012). *The Interface Effect*. Cambridge, MA : Polity Press.

Georges, F. (2009). Représentation de soi et identité numérique. Une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du web 2.0. *La découverte, 2*(154), 165-193. Récupéré de https://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-2-page-165.htm

Gérard, G. (1979). *Fiction et diction.* Paris: Seuil.

Giannachi, G. (2016). *Archive everything: mapping the everyday*. Cambridge: The MIT Press.

Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. New York, NY: Ace Books.

Gilbert, A. et Raad, W. (2002, automne). Walid Ra'ad by Alan Gilbert. *BOMB Magazine*, (81). Récupéré de https://bombmagazine.org/articles/walid-raad/

Greene, R. (2005). *L'art Internet* (H. Odou, trad.). Paris : Thames & Hudson. 2004.

Gregg, M. et Seigworth, G. J. (dir.). (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham, NC: Duke University Press.

Groys, B. (2016, mars). The Truth of Art. *e-flux journal*, (71). Récupéré de http://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/

Guelton, B. (2007). *Archifiction. Quelques rapports entre les arts visuels et la fiction*. Paris : Publications de la Sorbonne.

Guelton, B. (dir.). (2009). *Les arts visuels, le Web et la fiction.* Paris : Publications de la Sorbonne.

Haraway, D. (2007). Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle. (D. Petit et N. Magnan, trad.). Dans L. Allard, D. Gardey et N. Magnan (dir.), *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes* (p. 107-145). Paris : Exils. 1988.

Heinich, N. et Schaeffer, J.-M. (2004). *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*. Nîmes : Jacqueline Chambon.

Institute of Contemporary Arts. (2014, 17 octobre). ICA Off-Site: Do You Follow? Art in Circulation #3. Dans *Institute of Contemporary Arts (ICA)*. Récupéré de https://archive.ica.art/whats-on/ica-site-do-you-follow-art-circulation-3

Internet Archive. (2021a). *Internet Archive : Digital Library of Free & Borrowable Books, Movies, Music & Wayback Machine*. Récupéré de https://archive.org/

Internet Archive. (2021b). *Internet Archive : Wayback Machine*. Récupéré de https://archive.org/web/

Jacquinot-Delaunay, G. et Monnoyer, L. (1999). *Le dispositif entre usage et concept*. Paris : CNRS.

Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

Jones, C. (2005, janvier/février). Doubt Fear. *ART PAPERS*, *29*(1), 24-35.

Jost, F. (2014). L'Empire du faux. Sémiotique de la feintise cinématographique. *Cahiers de Narratologie,* (26). http://doi.org/ 10.4000/narratologie.6830

Jurgenson, N. (2011, 24 février). Digital Dualism versus Augmented Reality – Cyborgology. Dans *The Society Pages.* Récupéré de https://thesocietypages.org/cyborgology/2011/02/24/digital-dualism-versus-augmented-reality/

Khoury, G. (2017, 8 septembre). *Pour Walid Raad, « le réel et la fiction ne s'opposent pas »*. *L'Orient-Le Jour*. Récupéré de https://www.lorientlejour.com/article/1071367/pour-walid-raad-le-reel-et-la-fiction-ne-sopposent-pas-.html

Kinsey, C. (2016, 7 mars). The Instagram artist who fooled thousands. *BBC*. Récupéré de https://www.bbc.co.uk/culture/article/20160307-the-instagram-artist-who-fooled-thousands

Kissick, D. (2014, 24 octobre, 8 h 55). From plastic surgery to public meltdowns amalia ulman is turning instagram into performance art. Dans *i-D Vice*. Récupéré de https://i-d.vice.com/en_uk/article/7xvbg9/from-plastic-surgery-to-public-meltdowns-amalia-ulman-is-turning-instagram-into-performance-art

Krauss, R. (1999). *A voyage on the North Sea art in the age of the post-medium condition*. New York: Thames & Hudson.

Kuni, V. (2009). Why I Never Became a Net Art Historian. Dans D. Daniels et G. Reisinger (dir.), *Net pioneers 1.0 : contextualizing early net-based art* (p. 181-198). Berlin : Sternberg Press.

Kwastek, K. (2013). *Aesthetics of Interation in Digital Art*. Cambridge: The MIT Press.

Lageira, J. (2010). *La déréalisation du monde : réalité et fiction en conflit*, Arles : Actes Sud.

Lageira, J. (2016). *L'art comme histoire : un entrelacement de poétiques*. Paris : Mimésis.

Lalonde, J. (2003, décembre). Mythographies web : fabrications d'identités. Dans *Archée : revue d'art en ligne*. Récupéré de http://archee.qc.ca/ar.php?page=imp&no=220

Lalonde, J. (2010). *Le performatif du web*. Québec : La Chambre blanche.

Lalonde, J (commiss.). (2012). *L'Abécédaire du Web* [Exposition en ligne]. Récupéré de http://nt2.uqam.ca/fr/expositions/abecedaire-du-web

Lalonde, J. et G. Cortopassi. (2014). Les ERC (environnements de recherche et de connaissances) au profit de la recherche en histoire de l'art numérique. Dans *Chaire de recherche du Canada sur les arts et les littératures numériques | Le Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques*. Récupéré de http://nt2.uqam.ca/fr/delineaires/les-erc-environnements-de-recherche-et-de-connaissances-au-profit-de-la-recherche-en

Lavocat, F. (2016). *Fait et fiction : pour une frontière*. Paris : Seuil.

Lavoie, V. (2017). *La preuve par l'image*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Leclerc, G. (2001). Histoire de la vérité et généalogie de l'autorité. *Cahiers internationaux de sociologie*, *111*(2), 205-231. http://dx.doi.org/10.3917/cis.111.0205

Lessard, M. et S. Zaccour. (2017). *Grammaire non sexiste de la langue française. Le masculin ne l'emporte plus !* Saint-Joseph-du-Lac, QC : M Éditeur.

Lévy, P. (1995). *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris : La Découverte.

Lévy, P. (1997). *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace*. Paris : La Découverte.

Lyotard, J.-F. (1988). *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*. Paris : Galilée.

Mackrous, P. (2015). *L'effet de présence : un modèle d'interprétation pour les œuvres hypermédiatiques*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://www.archipel.uqam.ca/8300/

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press.

Manovich, L. (2017). *Instagram and Contemporary Image*. Récupéré de http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image

Marin, L. (1978). *Le récit est un piège*. Paris : Minuit.

Mercier, A. (2009). La vraisemblance : état de la question historique et théorique. *Temps zéro*, (2). Récupéré de http://tempszero.contemporain.info/document393

Mermier, F. et Varin, C. (dir.). (2010). *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*. Arles : Actes Sud.

Minicucci, A. (2012, automne). Points aveugles, césures et autres lacunes des archives. *Esse arts+opinions,* (76), 24-29.

Morozov, E. (2015). *Le mirage numérique. Pour une politique du Big Data*. (P. Haas, trad.). Paris : Les Prairies ordinaires. 2011.

Morse, E. (2015, septembre). Amalia Ulman. *Art Review*, *67*(6), 132-137. https://artreview.com/features/september_2015_feature_amalia_ulman/

Moss, C. (2019). *Expanded Internet Art. Twenty-First-Century Artistic Practice and the Informational Milieu*. New York, NY: Bloomsbury Academic.

Mouffe, C. (2014). *Agonistique. Penser politiquement le monde*. (D. Beaulieu, trad.). Paris : Beaux-Arts de Paris. 2013.

Nakas, K. et Schmitz, B. (commiss.). (2006). *The Atlas Group (1989-2004): a project by Walid Raad* [Catalogue d'exposition]. Köln: Buchhandlung Walther König.

Nash, M. (commiss.). (2004). *Experiments with Truth* [Catalogue d'exposition]. Philadelphia: The Fabric Workshop and Museum.

Poissant, L. (1994). *Pragmatique esthétique*. LaSalle, QC : Hurtubise.

Poissant, L. (dir.). (2003). *Esthétique des arts médiatiques : interfaces et sensorialité*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Poissant, L. (dir.). (2010). *Esthétique des arts médiatiques : ensemble ailleurs / together elsewhere.* Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Raad, W. (2007). *Let's be honest, the weather helped: documents from The Atlas Group Archive* [Livre d'artiste]. Köln: Walther König.

Raad, W. (2021a). *Walid Raad | Art* [Site web d'artiste]. Récupéré de https://www.walidraad.com/

Raad, W. (2021b). *Art | The Atlas Group | Lebanon | Walid Raad* [Site web de projet]. Récupéré de https://www.theatlasgroup1989.org/

Rancière, J. (1992). *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*. Paris : Seuil.

Rancière, J. (1998). *Aux bords du politique.* Paris : La Fabrique.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.

Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

Rancière, J. (2017). *Les bords de la fiction*. Paris : Seuil.

Randall, M. et Saint-Gelais, R. (dir.) (1994, automne). Dossier Le faux. *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, *22*(3).

Respini, E. (commiss.). (2015). *Walid Raad* [Catalogue d'exposition]. New York, NY: The Museum of Modern Art.

Respini, E. (commiss.). (2018). *Art in the Age of the Internet, 1989 to Today* [Catalogue d'exposition]. Boston, MA : Institute of Contemporary Art.

Revault d'Allonnes, M. (2019). *La faiblesse du vrai : ce que la post-vérité fait à notre monde commun*. Paris : Seuil.

Rhizome. (2020, 11 juin). Introducing Conifer and the Future of Web Archiving at Rhizome. *Rhizome*. Récupéré de https://rhizome.org/editorial/2020/jun/11/introducing-conifer/

Rhizome. (2021a). *Rhizome.* Récupéré de https://rhizome.org/

Rhizome. (2021b). *Conifer | Homepage*. Récupéré de https://conifer.rhizome.org/

Rhizome. (2021c). *Net Art Anthology*. Récupéré de https://anthology.rhizome.org/

Rouvroy, A. et Stiegler, B. (2015). Le régime de vérité numérique. De la gouvernementalité algorithmique à un nouvel État de droit. *Socio. La nouvelle revue des sciences sociales*, (4), 113–140. http://dx.doi.org/10.4000/socio.1251

Ruigrok, S. (2018, 14 mars). How this 2014 Instagram hoax predicted the way we now use social media. Dans *Dazed Digital*. Récupéré de https://www.dazeddigital.com/info/article/824/1/dazed-confused

Saemmer, A. et Lavaud-Forest, S. (dir.). (2015). *E-formes 3 : les frontières de l'œuvre numérique*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Salmon, C. (2007). *Storytelling. La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris : La Découverte.

Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.

Schaeffer, J.-M. (2005). Quelles vérités pour quelles fictions ? *L'homme*, *3*(175-176), 19–36. Récupéré de http://www.jstor.org/stable/40590300

Schaffner, I., Winzen, M. et Batchen, G. (1998). *Deep storage: collecting, storing, and archiving in art*. Munich: Prestel.

Senft, T. M. (2005). *Camgirls: Webcams, Live Journals and the Personal as Political in the Age of the Global Brand*. (Thèse de doctorat). New York University. Récupéré de ProQuest https://search.proquest.com/docview/305434065/

Shields, D. (2010). *Reality Hunger: A Manifesto*. New York: Knopf.

Small, R. (2015, 14 octobre). Amalia Ulman. Dans *Interview Magazine*. Récupéré de https://www.interviewmagazine.com/art/amalia-ulman

Smith, L. T. (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Londres : Zed Books.

Sooke, A. (2016, 18 janvier, 8 h 00). Is this the first Instagram masterpiece? *The Telegraph*. Récupéré de https://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/is-this-the-first-instagram-masterpiece/

Sorlin, P., Ropars-Wuilleumier, M.-C. et Lagny, M. (dir.). (1997). *Art(s) et fiction*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

St-Gelais, T. (dir.). (2008). *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*. Montréal, QC : Esse.

Terranova, T. (2004) *Network Culture: Politics for the Information Age*. London: Pluto Press.

Thériault, M. (commiss.). (2006). *We Can Make Rain But No One Came To Ask* [Publication d'exposition]. Montréal, QC : Université Concordia.

Ticineto Clough, P. et Halley J. (dir.). (2007). *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham, NC : Duke University Press.

Tisseron, S. (2011). Intimité et extimité. *Communications*, (88), 83-91. Récupéré de http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588

Toufic, J. (ed.). (2004). *Review of Photographic Memory*. Beirut: Arab Image Foundation.

Tronca, L. (2019, septembre). www.theatlasgroup.org (Web archive collection by LisaT). Dans *Conifer*. Récupéré de https://conifer.rhizome.org/LisaT/wwwtheatlasgrouporg

Tronca, L. (2019). Archives indécidables : le cas de https://www.theatlasgroup.org. *Cahiers de recherche Archiver le présent*, *1*. Récupéré de http://www.archiverlepresent.org/article-cahier/archives-indecidables

Ulman, A. (2018). *Excellences & Perfections* [Livre d'artiste]. Londres : Prestel Publishing.

Ulman, A. (2021a). Amalia Uman [Page Facebook]. Récupéré de https://www.facebook.com/amaliaulman

Ulman, A. (2021b). amaliaulman [Page Instagram]. Récupéré de https://www.instagram.com/amaliaulman/

Ulman, A. (2021c). *Amalia's Website (2012-2020)*. Récupéré de http://amaliaulman.eu/

Van Assche, C. (commiss.). (2007). *Ida e volta : ficção e realidade / Come and Go: Fiction and Reality* [Catalogue d'exposition]. Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian.

Vesna Bulajić, V. (dir.). (2007). *Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Vial, S. (2013). *L'être et l'écran. Comment le numérique change la perception*. Paris : Presses universitaires de France.

Vial, S. (2014). Critique du virtuel : en finir avec le dualisme numérique. *Psychologie Clinique, 1*(37), 38-51. Récupéré de http://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-2014-1-page-38.htm

Vitali-Rosati, M. (2018). *On Editorialization: Structuring Space and Authority in the Digital Age.* Amsterdamn : Institute of Network Cultures.

Wachowski, L. et Wachowski, L. (réalis.). (1999). *The Matrix* [DVD]. Burbank, CA: Warner Bros.

Wachowski, L. et Wachowski, L. (réalis.). (2003a). *The Matrix Reloaded* [DVD]. Burbank, CA: Warner Bros.

Wachowski, L. et Wachowski, L. (réalis.). (2003b). *The Matrix Revolutions* [DVD]. Burbank, CA: Warner Bros.

Wang, Amy B. (2016, 16 novembre). "Post-truth" named 2016 word of the year by Oxford Dictionaries. *Washington Post*. Récupéré de https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2016/11/16/post-truth-named-2016-word-of-the-year-by-oxford-dictionaries/

Warf, B. et S. Arias (dir.). (2008). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London: Routledge.

Webrecorder. (2014, octobre). Amalia Ulman: Excellences & Perfections. Dans *webenact*. Récupéré de https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/

Webrecorder. (2021). *OldWeb.Today*. Récupéré de https://oldweb.today/#19960101/http://geocities.com/

Weir, L. (2008). The Concept of Truth Regime. *Canadian Journal of Sociology*, *33*(2), 367- 389. Récupéré de http://www.jstor.org/stable/canajsocicahican.33.2.367

White, M. (2006). *The Body and the Screen. Theories of Internet Spectatorship*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. New York, NY: E. P. Dutton & Co.

Žižek, S. (2009). *Bienvenue dans le désert du réel*. Paris : Flammarion.