

Mobilographie et mobilogénie du désastre.

ArtPress 2 n° 29, « L'art dans le tout numérique », Paris, mai/juin/juillet 2013, p. 50-52

Richard Bégin
Université de Montréal

Tout événement est de nos jours susceptible d'être enregistré par le téléphone portable d'un individu présent sur les lieux et impatient d'en diffuser le « visuel » sur les différents réseaux sociaux ou sites de téléversement vidéo. Cette nouvelle visualité particulière de l'événement rend évidemment compte d'une prolifération des dispositifs portables et, surtout, d'une multiplication de témoins désormais mobiles et appareillés. On le sait, l'appareil numérique mobile « intelligent » est désormais partout là où il y a de l'homme. Qu'on le trouve inséré dans une poche-révolver prêt à être dégainé ou entre les mains d'un utilisateur à l'affût de la moindre situation, on attend assurément du téléphone autre chose que ce à quoi devait servir l'appareil de communication d'autrefois : téléphoner. L'appareil numérique mobile est même devenu partie prenante de l'événement; il permet de conjuguer une situation heureuse ou, plus souvent, dramatique à la seule présence sur place d'une ou plusieurs singularités individuelles et en réseau. La présence de ces témoins mobiles et appareillés dictent en ce sens ce que doit être la vérité de l'événement : plus visualités particulières il y a, plus l'événement apparaît dans sa véritable complexité. De sorte qu'il semble de plus en plus difficile dans ce climat synoptique généralisé d'imaginer un événement grâce au témoignage narratif d'un seul individu. Ce dernier apparaît même suspect dans un contexte médiatique où les chaînes d'information télévisées n'ont d'yeux que pour les images « vraies », crues, et explicitement amateurs.

Cette tyrannie de l'image « mobile » est symptomatique d'un environnement social technologiquement orienté où chaque citoyen est un sujet branché et un individu duquel on s'attend à ce qu'il soit apte à partager sa propre médiatisation d'un événement. Le nombre croissant d'images de catastrophes captées à l'aide de l'appareil numérique mobile participe en ce sens de l'élaboration d'une nouvelle esthétique du désastre générée par la mobilité individuelle et l'amateurisme visuel. Une esthétique qui diffère de celle engendrée par les discours philosophiques, scientifiques ou politiques qu'inspirent habituellement les représentations picturales, photographiques ou cinématographiques d'un événement. Décidemment, quelque chose a bien changé entre les gravures de Jacques-Philippe Lebas représentant le séisme de Lisbonne de 1755 et les vidéos amateurs du tsunami de 2004 en Thaïlande. Il y a bien dans les deux cas l'image d'un désastre, mais la compréhension de l'événement diffère dramatiquement, et le passage d'un média – graphique – à l'autre – vidéographique – n'est pas seul en cause. Au-delà de ces particularités matérielles, c'est l'esthétique même de l'événement qui distingue ici la gravure de la vidéo. Dans le premier cas, l'œuvre suscite l'interprétation, alors que dans le second, l'objet visuel évoque une pratique. Plus exactement, l'événement est bel et bien « construit » en image dans les deux cas, mais celui-ci semble être passé d'une fabrique de son intelligibilité à une fabrique de sa sensibilité.

Les gravures de Lebas inaugurent en quelque sorte l'ère esthétique moderne en proposant une représentation de la catastrophe. Lebas n'était pas présent au moment du

séisme, il a plutôt interprété les dessins d'autrui et s'est laissé habiter par ce que lui inspiraient les formes d'une telle catastrophe. L'objet visuel ainsi créé – la gravure – n'attend plus ensuite qu'un sujet disposé à interpréter cette inspiration comme une manière d'intégrer le désastre dans l'intelligibilité poétique (le poème sur le séisme de Lisbonne de Voltaire) ou philosophique (l'analytique du sublime chez Kant). Il en va tout autrement de l'objet visuel engendré par l'appareil numérique mobile. La vidéo ne réfère pas ici à une catastrophe dont elle serait la représentation, elle réfère avant tout à la présence particulière de celui qui tenait l'appareil au moment où l'événement se produisait. Ainsi l'intelligibilité du désastre ne peut-elle faire l'impasse sur la seule référence qui vaille ici la peine d'être soulignée : la pratique spatiale du témoin. On passe ainsi d'une référence à l'inspiration à celle d'une pratique. L'image même du désastre s'en trouve alors affectée en ce qu'elle glisse du poétique au somatique, soit de l'esprit au corps. Ce sont ces images-somatiques de l'événement qui permettent l'instauration d'une nouvelle esthétique du désastre liée à une fabrique du sensible.

Cette fabrique du sensible est remarquablement exposée dans le documentaire *Tsunami : caught on Camera* (Janice Sutherland, 2009) qui raconte le tsunami de 2004 en s'appuyant exclusivement sur les images captées par des touristes présents au moment du drame. Ce documentaire fait la démonstration qu'un événement peut être construit par la seule sensibilité qu'exprime un assemblage d'images floues prises par des individus paniqués et en mouvements. Ces images participent d'une esthétique inédite. On y perçoit souvent bien peu de choses, si ce n'est quelques formes indistinctes nous laissant deviner que quelque chose bouscule violemment l'individu derrière le dispositif. Aussi, ce qui compte réellement ici, ce n'est pas la représentation de l'événement, mais bien la présence corporelle d'un témoin littéralement secoué par cet événement. Ce sont des images-somatiques qui réfèrent avant tout à une pratique spatiale du témoin et au corps de celui ou celle qui tient l'appareil. Peu importe alors que l'événement soit visible ou non, seule la présence physique importe dans la compréhension d'un événement se conjuguant de fait à la situation physique d'un individu appareillé. L'appareil numérique mobile permet donc en quelque sorte une écriture particulière du désastre, soit, plus précisément, une inscription de la mobilité du témoin. L'esthétique du désastre requiert alors une étude « mobilographique » qui permettrait de comprendre comment se construit un événement par la seule mobilité individuelle inscriptible par le dispositif portable. La « mobilographie » du désastre nous informerait en ce sens de l'apport esthétique indéniable de l'appareil numérique portable « intelligent ».

C'est cette présence corporelle non représentée, mais bel et bien exprimée, qui forme cette nouvelle « photogénie » de l'image qui, puisqu'il s'agit d'images « mobiles », nous permet de risquer le concept de « mobilogénie » afin, d'une part, de mieux saisir cette esthétique inédite, et, d'autre part, de mieux comprendre comment se fabrique socialement une sensibilité au désastre produite, entre autre, par le montage télévisuel de ces objets visuels d'un nouveau genre. Rappelons que le concept de « photogénie » a longtemps désigné cette sensation que le spectateur pouvait ressentir face à un objet, visage ou paysage représenté que permettait de valoriser la technique photographique. Ce terme a par la suite fait florès dans le discours de certains cinéastes d'avant-garde, de Louis Delluc à Jean Epstein, qui ont adapté cette sensation vague et indéfinie de l'ineffable afin qu'elle puisse également rendre compte d'une expérience sensible propre au cinéma. La « cinégénie » fût alors un concept permettant d'évoquer cette valeur

sensible ajoutée à la réalité par son filmage. Dans les deux cas, le concept réfère à un pouvoir de la technique de représentation et de reproduction qui a pour résultat de rendre la réalité *étrangement étrangère* à elle-même. D'une part, c'est l'inscription du *phôtos* – de la lumière – qui « génère » – du grec *geneia* – cette étrangeté; et d'autre part, c'est l'écriture du *Kinéma* – du mouvement – qui la produit. Ne pourrait-on pas alors reconnaître à l'inscription de la mobilité une même source de « génie »?

Il va sans dire que les objets visuels « mobilographiques » ajoute une valeur indéfinie à ce qui y est représenté, au point même parfois de mettre en crise cette représentation. Ces images qui expriment une mobilité au détriment du visible remplissent pourtant leur rôle esthétique qui est celui de communiquer la présence du corps. L'ineffable permettant alors de saisir les formes d'une réalité *étrangement étrangère* à elle-même concerne bien le pouvoir de cette technique numérique mobile qui concerne avant tout la pratique spatiale d'un individu appareillé. Une « mobilogénie » référerait ainsi à la « mobilité » de l'objet, du visage ou du paysage représenté que permettrait de valoriser la technique « mobilographique » employée par un sujet tout aussi mobile. Si Epstein reconnaissait aux éclairages et aux ralentis le pouvoir de rendre sensible le mouvement, on peut reconnaître aux cadrages approximatifs et aux souffles de l'utilisateur le pouvoir de rendre sensible la mobilité. Et comme cette mobilité est bien souvent provoquée par l'événement sensé être représenté, le sensible en devient alors associé à celui-ci jusqu'à s'avérer être son prolongement somatique. C'est donc cette fabrique de la sensibilité qui nous incite à réfléchir sur les effets de cette « mobilographie » et de cette « mobilogénie » du désastre sur la compréhension générale des catastrophes contemporaines. Car ce qui change ici, ce n'est pas l'image du désastre, mais bien les manières dont se partage désormais la sensibilité à l'événement. Le phénomène *Instagram* est en ce sens fort instructif. Des centaines d'images prises à l'aide de l'application en question ont circulées au moment où sévissait l'ouragan Sandy en 2012. Il est remarquable de constater qu'une grande partie de ces images ont été trafiquée par le témoin afin d'ajouter à l'événement en train de se produire une perception esthétique, soit à l'aide d'un cadrage réfléchi ou d'un filtre *vintage*. Il y a bien là crise de la représentation, mais non plus au sens où le visible souffrirait de la présence *somatique* d'un individu, mais au sens où le visible réfère moins à l'événement qu'à la présence *lyrique* du témoin.

Le téléphone portable est devenu en peu de temps un dispositif esthétique à part entière. L'exemple de ces images de catastrophe ou de violence le révèle fort bien. Il était donc prévisible que la fabrique du sensible à laquelle on assiste aujourd'hui soit également sujette à intégrer l'expression artistique, comme le démontre le nombre grandissant de festival de création « mobilographique », du *Mobile Film Festival* de Paris à l'*International Mobil Film Festival* de San Diego. Ces festivals sont certes l'occasion de juger de l'importance que les études visuelles devront désormais accorder à l'esthétique de la mobilité. Mais ils sont également l'occasion de voir comment nous passons graduellement d'un usage cinématographique de la téléphonie mobile à une écriture de la mobilité, soit d'un usage qui ne ferait que prolonger un mode d'expression déjà établi à de toutes nouvelles pratiques expressives. La plupart des œuvres présentées dans ces festivals ne se contentent pas de faire *comme si* c'était du cinéma, elles interrogent et explorent les modalités de l'appareil. Voilà en quoi une étude la « mobilographie » et de la « mobilogénie » s'avère nécessaire afin de mieux saisir l'émergence d'une nouvelle expression et l'instauration d'une esthétique inédite.