

L'IMAGE AU CORPS

[Richard Bégin](#)

Éditions Lignes | « Vertigo »

2015/1 n° 48 | pages 5 à 16

ISSN 0985-1402

ISBN 9782355261503

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-vertigo-2015-1-page-5.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Lignes.

© Éditions Lignes. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

IMAGES ET VISIONS MUTANTES

L'image au corps

Il fût un temps où il était inconcevable pour le fan de musique de voir un concert autrement qu'en y assistant « pour de vrai », ou qu'en visionnant bien plus tard l'enregistrement officiel. Ce choix avait ceci de dramatique : ou bien le fan faisait l'expérience du moment, ou bien il déléguaient celle-ci au regard esthétisant d'une réalisation professionnelle. Les temps ont bien changé. Depuis l'apparition du téléphone intelligent, tout spectateur a le loisir d'enregistrer son expérience en images et en sons, puis d'en faire circuler le résultat, aussi approximatif soit-il, sur Internet. Il est d'ailleurs pour certains si commun à présent de consulter ces images sur les plates-formes de téléversements vidéo que des sites web ont fait de cette consultation leur principale raison d'être. Un site comme *Evergig*¹, par exemple, permet de visionner dans leur intégralité des spectacles entièrement « filmés » par les spectateurs y ayant assisté, téléphone intelligent au poing. Cette plate-forme collaborative permet l'agrégation de vidéos produites par ces spectateurs. Ces derniers transmettent leurs images au site, lequel les assemble et offre par la suite à l'internaute la possibilité non seulement de voir le spectacle, mais de vivre par procuration l'expérience de celui-ci, et ce, autrement que par le biais du programme bien léché auquel nous ont habitués les captations professionnelles.

1. www.evergig.com.

2. Cette praticabilité est proche parente de la pratique spatiale telle que l'a théorisée Henri Lefebvre, à savoir : une « pratique » qui « consiste en une projection "sur le terrain" de tous les aspects, éléments et moments de la pratique sociale [...] ». Entendu ici que cette « pratique sociale » consiste en une pratique de perception d'un monde accessible et d'une réalité techno-capitaliste qui favorise le déplacement des êtres et des objets. Voir Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Anthropos, 2000, p. 15.

3. *Le Cinéma chez soi* n° 75, p. 3, 1954.

4. Ce terme apparaît dans l'ouvrage d'André Gaudreault et Philippe Marion, *La Fin du cinéma ? Un média en crise* (Armand Collin, 2013), comme la traduction possible, mais non choisie par les auteurs qui lui préfèrent celui de « digitalisation », du concept de « digitalization ». Ce concept renvoie moins à l'acte technique de numériser des objets ou des images qu'à la transformation ou le passage au numérique de tout un processus incluant à la fois la production et la réception. Je préfère pour ma part employer le néologisme « ennumérisation » puisqu'il se distingue de l'anglicisme « digital ».

Plus qu'une consultation d'images amateur, floues et approximatives, ce que promet à l'internaute un site comme *Evergig* est donc la possibilité d'accéder à l'iconographie d'une expérience physique, à savoir celle d'une présence ; présence du spectateur, certes, mais davantage encore, présence de la foule, de l'*assistance*, en tant qu'elle incarne l'ensemble de ceux qui sont en train d'*assister au spectacle*. Ce site nous permet donc de consulter des images qui réfèrent moins au spectacle comme tel, ou à son contenu, qu'à l'expérience sensible d'y assister « pour de vrai », d'en être le témoin, de s'y être rendu, de se fondre dans le mouvement d'une foule et de se mouvoir dans un environnement immersif quasi charnel où les corps bougent et se déplacent, entraînant dans leur rythme l'appareil d'enregistrement qui permet de rendre compte de cette mouvance. Quelque chose s'est donc inscrit dans ces images, et ceci ne concerne plus simplement l'événement proprement dit. Ce qui s'est inscrit, c'est une présence qui conjugue à la fois la motilité du spectateur, la portabilité de l'appareil d'enregistrement et la praticabilité de l'espace perçu², au sens où l'entend Henri Lefebvre. J'appelle cette forme particulière d'inscription de la mobilité la « mobilographie ».

La mobilographie ne date pas d'hier, les caméras portatives permettent depuis déjà très longtemps d'inscrire la mobilité de leurs utilisateurs et le mouvement spatial que cette mobilité provoque. Dès les années 1920, la caméra Pathé-Baby offrait aux « amateurs » la possibilité de transporter l'appareil et de partir filmer « *la caméra en bandoulière, gai comme un printemps, léger comme un soleil d'avril*³ ». Les pratiques actuelles de la mobilographie n'ont pas vraiment évolué, mais elles ont néanmoins changé à la fois en raison de la miniaturisation des appareils et de l'ennumération⁴ des dispositifs de production et de réception.

MOBILOGRAPHIE

Il convient, avant de discuter des pratiques actuelles de la mobilographie, d'en comprendre d'abord le concept. Celui-ci pourrait être défini ainsi : la mobilographie (du latin *mobilis* « qui se meut » et du grec *graphein* « écriture ») est une pratique d'enregistrement audiovisuel permise par les appareils médiatiques portables. Plus précisément, la mobilographie est une pratique d'inscription rendue concevable par des appareils techniques permettant l'inscription ou l'enregistrement de cette mobilité. Il ne s'agit donc pas ici de décrire ou de



représenter « ce qui se meut », mais bien de l'inscrire. La mobilographie définit dès lors une pratique qui met en cause autant la motilité physique du « filmeur » que la portabilité technique de l'appareil et la praticabilité de l'espace perçu. Elle se veut ainsi la pratique d'enregistrement d'une mobilité médiatique *généralisée*, en ce qu'elle met en adéquation un être qui se déplace, un monde qui se transforme au gré de ce déplacement et un objet technique portable qui permet d'enregistrer en images et en sons cette adéquation même. J'appelle « équivalence mobile » cette conjonction d'adéquations propre à la mobilité médiatique généralisée.

L'enregistrement de cette adéquation est bien évidemment devenu réalisable depuis l'apparition des petites caméras portables, lesquelles permettent de traduire en images et en sons cette équivalence mobile. Or, si l'inscription de cette adéquation est devenue « réalisable », c'est qu'elle préexistait, virtuellement, à l'émergence des caméras portables. On peut dire qu'elle préexistait principalement dans la pratique testimoniale écrite, dont elle est en quelque sorte le prolongement technologique. La pratique testimoniale écrite évoque déjà en soi le désir d'inscrire cette équivalence qui met en adéquation le *déplacement de l'être*, la *transformation du monde* et l'*appareil* permettant l'inscription de ce *déplacement* et de cette *transformation*. Prenons pour exemple le cas du correspondant Miguel Tibério Pedegache, qui fut le témoin direct du tremblement de terre de Lisbonne en 1755. Pedegache est parvenu à inscrire cette mobilité grâce à l'appareil portable qu'il avait alors sous la main : une plume. Il est remarquable de constater que ce qui se dégage des écrits du correspondant est le désir d'exprimer et de transmettre une expérience physique avec les moyens techniques qui lui sont à ce moment accessibles, même si, dit-il : « *Je n'ai point de couleurs assez fortes pour vous peindre le désastre* », avant d'ajouter : « *Quelqu'affreux que puisse être ce tableau, il n'approchera jamais de la vérité.* » La « *vérité* » étant bien entendu ce qu'a pu *percevoir* directement Pedegache, par les yeux, certes, mais aussi et surtout par le *corps* : la vibration, les odeurs, les bruits, etc. Ce que le dispositif « littéraire » de Pedegache tente ici de traduire : « *La terre trembla mais si faiblement que tout le monde s'imagina que c'était quelque carrosse qui roulait avec vitesse. Ce premier tremblement dura*



deux minutes. Après un intervalle de deux autres minutes la terre trembla de nouveau, mais avec tant de violence que la plupart des maisons se fendirent et commencèrent à s'écrouler. Ce second tremblement dura à peu près dix minutes. La poussière était alors si grande que le soleil en était obscurci. Il y eut encore un intervalle de deux ou trois minutes. La poussière qui était extrêmement épaisse tomba et rendit au jour assez de clarté pour que l'on pût s'envisager et se reconnaître⁵. »

Cet exemple illustre une pratique d'écriture que l'on pourrait dire « proto-mobilographique ». Pedegache cherche moins à *expliquer* ou à *représenter* selon les règles du dispositif journalistique qu'à traduire en mots une expérience physique, sensible et corporelle *in situ*.

Faisons un bond de quelques siècles et revenons à l'époque actuelle. Reconnaissons d'emblée qu'une plus grande motilité permise pour le témoin par la portabilité accrue des appareils technologiques d'enregistrement audiovisuel nous rend également plus sensibles à la praticabilité des espaces perçus et, par ce fait même, davantage conscients des moyens existants permettant de traduire en images et en sons, à la fois, cette *praticabilité* et cette *motilité*. L'exemple de la caméra GoPro nous vient rapidement en tête lorsque l'on songe à l'iconographie de cette équivalence mobile. Osons imaginer ce que Pedegache aurait pu faire avec une GoPro au lieu d'une plume ; nous aurions pu vibrer avec lui, mais aussi avec l'appareil ainsi qu'avec le tremblement de terre qui avait lieu à ce moment même. Il n'y aurait pourtant pas là lieu de parler d'une évolution, mais plutôt d'une révolution paradigmatique ; c'est qu'il est désormais envisageable de traduire en images et en sons une expérience physique que traduisait en mots l'appareil littéraire alors accessible au correspondant. Bref, si la GoPro est en effet un appareil portable nouveau, elle s'inscrit cependant dans une histoire élargie de la mobilité médiatique qui met d'abord en jeu le désir de transmettre une expérience physique, qu'elle soit dramatique ou non. La vidéo de la chute à skis de Stefan Ager est en cela représentative de ce désir⁶. Ce cas extrême de mobilographie est symptomatique d'un désir propre à celle-ci : celui d'enregistrer l'immédiateté d'une expérience. On conviendra qu'il s'agit là d'un désir ironique, puisque c'est en bout de ligne le « média », la médiation, qui permet ici à l'immédiateté de s'inscrire.

Ce que je propose ici est d'ébaucher une sorte d'archéologie de la mobilité médiatique permettant d'intégrer l'appareil GoPro dans un paradigme technologique au sein duquel une pratique d'enregistrement audiovisuelle, la mobilographie, n'a de novateur que ses apparences. En effet, bien que la GoPro ou le téléphone intelligent paraissent être les appareils les plus « adaptés » à la pratique mobilographique (dû davantage à leur accessibilité et à leur prix qu'à leur seule portabilité soit dit en passant), l'histoire des techniques audiovisuelles nous apprend que cette pratique et les images particulières qu'elle produit – les images somatiques, j'y reviendrai – sont plus déterminantes qu'on ne le croit.

5. Cité dans Jean-Paul Poirier, *Le Tremblement de terre de Lisbonne*, Odile Jacob, 2005, p. 21-22.

6. Cette vidéo peut être vue à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=ChcBz4cTWxU>.



Déterminante serait la mobilographie si l'on considère que le désir auquel elle répond n'est pas seulement celui d'enregistrer l'immédiateté physique d'une expérience, mais, plus fondamental encore, celui d'entretenir une relation d'*insubordination* avec le média. Ce qui revient un peu au même puisque cette insubordination favorise *d'abord* une relation avec le média qui n'opère pas – encore – en fonction d'un assujettissement discursif à l'objet technique, mais en fonction d'une véritable incorporation physique de l'objet technique.

Ce qu'il nous faut comprendre ici donc, c'est que la mobilographie est un concept permettant de saisir un aspect de l'histoire des médias d'enregistrement où ceux-ci cherchent à se faire oublier en tant qu'intermédiaire technologique. Et par voie de conséquence, de comprendre un aspect de l'histoire des médias où ces derniers tendent à s'incorporer au sujet, de manière à ce que les images et sons produits réfèrent davantage à l'expérience physique de l'individu appareillé qu'à l'événement proprement dit. En ce sens, ce n'est plus seulement le lieu ou l'événement factuel qui est ainsi enregistré, écrit ou inscrit, mais la situation même du témoin qui l'*occupe* ou l'*expérimente*. Les nombreuses images de séismes, d'attaques terroristes ou de fusillades que l'on peut consulter sur les différents sites d'information ou de « journalisme citoyen » nous apprennent une chose : *bien voir* est secondaire, dès lors que *ressentir* l'emporte sur la représentation de l'événement. Les images parfois floues et abstraites d'un séisme nous font donc percevoir autre chose de l'événement auquel elles se rapportent ; elles rendent visible l'expérience sensible de celui-ci. En ce sens, au-delà de leur teneur sémantique (conditionnée de l'extérieur par le discours ou le dispositif journalistique ou documentaire), ces images nous font ressentir la condition de leur propre existence (conditionnée de l'intérieur par la pratique et l'expérimentation de l'appareil). Elles témoignent avant tout de ce que j'appelle une *pratique spatiale corporelle appareillée*, laquelle fait déjà elle-même événement. La référence de ces images n'est donc plus forcément l'événement extérieur et factuel, mais l'événement même de leur condition d'existence, laquelle relève de l'équivalence mobile.

L'équivalence mobile conditionnant l'existence même de ces images, la pratique spatiale corporelle appareillée en devient du même coup la *référence* privilégiée, et dès lors, ce qui constitue précisément l'événement dont elles témoignent. L'image *est* l'événement. Georges Didi-Huberman avait bien vu comment cet « autre chose » de la vie ou de l'événement pouvait être déterminant, voire même problématique pour le discours journalistique ou documentaire. Dans *Images malgré tout*, l'auteur analyse deux tirages d'une même image tirée de l'enfer d'Auschwitz, celle de la crémation des corps. À ces deux tirages correspondent les deux conditions que je viens d'énoncer : la condition sémantique et la condition somatique. Le tirage officiel de l'image, dont on a tronqué la bordure, est



conditionné par le dispositif historique et idéologique qui, comme le dit l'auteur, révèle avant tout le souci discursif de « *préserver le document* ». Le tirage original, quant à lui, préserve cette bordure. Cette bordure, ou cette « *marque visuelle* », révèle l'espace de la chambre à gaz vu de l'intérieur de celle-ci. Comme l'indique alors Didi-Huberman : « *Cette masse noire nous donne donc la situation même, l'espace de possibilité, la condition d'existence des photographies mêmes.* » On comprend alors que faire le choix éditorial de « *supprimer une "zone d'ombre" (la masse visuelle) au profit d'une lumineuse "information" (l'attestation visible) c'est, de plus, faire comme si Alex [celui qui prit ces images] avait pu tranquillement prendre ses photos à l'air libre⁷* ». Afin d'éviter cette lecture inattentive, doublement tronquée, Didi-Huberman nous invite à prêter attention à ce qui ne répond pas seulement à l'autorité discursive du visible, de ce qui « fait sens » ou « signifie », mais à ce que révèle l'inscription d'un champ d'activités corporelles, lequel met au jour la situation même du témoin.

Cette situation, souligne Didi-Huberman, fait également l'historicité de l'événement. Or, l'événement dans ce cas-ci, *c'est l'image qui l'incarne*. Car ce n'est plus seulement le processus de crémation des corps qui fait l'événement (ce n'est qu'une partie, visible, *sémantique* de l'image) ; c'est aussi la sensation de furtivité et de dangerosité panique qu'impose le corps appareillé du témoin (la partie *somatique* de l'image). La lecture attentive et « visuelle » que préconise ainsi Didi-huberman reconnaît implicitement à toute image son statut d'événement, et, j'ajouterais, reconnaît à l'appareil technologique portable ses facultés d'*engendrement*. L'appareil photographique permet ici l'engendrement, en image, d'une pratique spatiale corporelle appareillée. L'énergie qui se dégage ensuite de l'image produite, est celle d'une adéquation, enregistrée par l'*appareil* (grâce à sa portabilité), entre le *corps* du témoin (sa motilité), son déplacement et son *emplacement* (la praticabilité, bien que restreinte). Nous sommes bien évidemment confrontés ici à une pratique d'inscription qui ne regarde en rien la pratique *amateur*. Bien que l'on puisse soupçonner chez l'auteur de ces images une intention à la fois politique et journalistique, celui-ci ne fait pas du journalisme en amateur, il inscrit avant toute intentionnalité discursive une situation, une condition, qui n'est autre que la conjoncture, aussi dramatique soit-elle, de sa présence appareillée dans un lieu. Cette pratique d'inscription, c'est la *mobilographie*, et son résultat, l'image somatique.

L'IMAGE SOMATIQUE

Cette importance que l'on doit accorder à la pratique appareillée et au champ d'expérience physique qui l'accueille situe l'archéologie de la mobilité médiatique dans un axe épistémologique qui n'est plus seulement celui, foucauldien, de l'analyse discursive. Il

7. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003, p. 52.



nous faut plutôt convoquer une approche épistémologique beaucoup plus expérimentale qui permettrait de reconnaître en quoi l'appareil détermine la pratique, plutôt qu'il ne détermine le sujet de cette pratique (au sens où l'entend surtout Giorgio Agamben⁸). Autrement dit, une archéologie expérimentale de la mobilité médiatique peut, selon moi, rendre compte d'une histoire de la production audiovisuelle dans laquelle l'appareil favorise une pratique impersonnelle, émancipée, dés-assujettie. Autrement dit : une pratique physique, intuitive et corporelle. Vue selon cette perspective, la petite caméra portable ne favorise pas seulement la subordination aux règles prescrites par l'institution ou par un dispositif ou un programme documentaire, journalistique, amateur, etc., mais également, au départ, l'imprévu, la tactique, l'insubordination, le furtif, voire l'inutile. En terme cinématographique, Jean-François Lyotard appellerait cela « l'a-cinéma »⁹, un cinéma de l'improductif, informe, stérile, disconvenant, mais intense et pulsionnel.

Il existe plus particulièrement au sein du cinéma documentaire une poignée de filmeurs qui ont à cœur de préserver la pratique physique, pulsionnelle et corporelle à laquelle invite la technologie même de l'appareil portable. Ceux-ci restent attachés aux facultés d'engendrement de l'appareil avant que celui-ci ne s'inscrive dans les règles ou prescriptions du programme et de la stratégie documentaires. Ce sont des « filmeurs » qui poursuivent en quelque sorte le travail des premiers opérateurs Lumière pour qui l'essentiel était, plutôt que d'expliquer le monde, de témoigner de leur présence, fût-ce au péril de leur vie : « À travers le viseur, je ne ressens point trop la sensation de l'abîme. [Je] continue à tourner lorsque je commets l'imprudence de regarder les rapides au-dessous de moi. C'en est fait de la suite. Le vertige me gagne et une frayeur que je ne puis dominer m'oblige à m'éloigner¹⁰. » Ce commentaire de l'opérateur Félix Mesguich au sujet de sa prise de vues des chutes du Niagara en 1897 témoigne de l'intention du filmeur de s'immerger dans un environnement hostile afin d'en retirer toute l'énergie ; cette même énergie dont doit transpirer la vue produite. C'est ce travail dont l'intérêt consiste peut-être moins à documenter et à expliquer qu'à rendre sensible la condition d'existence même des images. Un travail inutile, au sens où celui-ci ne comporte pas d'intérêt autre que le travail lui-même ; un travail que préconisait, entre autres, Jonas Mekas : « Je ne fais pas vraiment des films : je filme simplement. Je suis un filmeur, pas un cinéaste. [...] Cinéma vérité ? On a utilisé ce terme pour désigner un certain style, une certaine façon de filmer la "vie réelle", des films qui s'occupent en général de sujets de société. Le cinéma vérité vient de l'intérêt suscité par l'apparition de caméras légères sonores et portatives. C'est Jean Rouch et Richard Leacock et beaucoup d'autres. Ils ont fait des films d'intérêt social ou anthropologique, de grands films. Mais je suis ailleurs. Mes films ne présentent absolument aucun intérêt pour la société. Ils sont complètement inutiles à la société¹¹. »

8. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Payot et Rivages, 2007.

9. Jean-François Lyotard, « L'acinéma », in Dominique Noguez (dir.), *Cinéma : théories, lectures*, Klincksieck, 1978, p. 357-369.

10. Cité dans Jacques Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma des origines. Les frères Lumière et leurs opérateurs*, Champ Vallon, p. 168.

11. Entretien avec Jonas Mekas par Jérôme Sans, in Jonas Mekas, Parick Rémy et Jérôme Sans (dir.), *Just Like a Shadow*, Steidl, 2000.

Si Mekas est « ailleurs », il est cependant là où se trouvent, parmi d'autres, Gérard Coutant, Boris Lehman, Hervé Guibert, ou encore Alain Cavalier, dont l'une des œuvres s'intitule justement *Le Filmeur*. Mais c'est aussi un « ailleurs » où se trouvent celles et ceux que l'on identifie trop vite à des « documentaristes » ; dans la famille de celles et ceux pour qui la pratique spatiale corporelle appareillée déterminent les images qu'ils produisent. On pense à Johan Van der Keuken qui, littéralement, se « *fiche du documentaire, au sens de documenter quelque chose* », parce que, dit-il, ce « *qu'on documente au fond c'est une présence physique, non seulement celle de l'autre mais la mienne propre* », de sorte que « *c'est peut-être bien plus important de documenter le fait qu'on était là et comment*¹² ».

C'est justement ce désir de « *documenter le fait qu'on était là* » qui habite tout « filmeur », qu'il soit institutionnellement reconnu ou non. N'est pas institutionnellement reconnu bien sûr l'individu qui, muni de son iPhone, enregistre son déplacement et, à sa façon, documente le fait qu'il était là et comment. Malgré cela, ce « filmeur » anonyme, et souvent dénué d'intention poétique, politique ou journalistique, pratique une écriture similaire à celle de Mekas et de Van der Keuken, n'en déplaise au discours institutionnel qui refuse d'y voir là l'expression d'une quelconque démarche. Or, soulignons que la démarche de Mekas ou celle de Van der Keuken, s'il y en a une, sont distinctes de l'acte même de filmer ; acte qui, dans les deux cas, favorise plutôt, selon les mots mêmes de Van der Keuken, la « *collision entre le champ du réel et l'énergie que [le filmeur] met à l'explorer*¹³ ». C'est cette « collision » qui se veut ici le fil conducteur d'une éventuelle iconographie mobile permettant de juger concurremment une œuvre de Michel Brault, un film de famille, les bandes de Zapruder et les images d'une chute à skis. L'avantage que procure de la sorte une analyse mobilographique, c'est qu'elle nous permet de nous attarder à la pratique d'inscription permise par la portabilité des appareils ainsi qu'au type d'image que celle-ci engendre – l'image somatique – indépendamment du dispositif ou du programme discursif dans lequel cette écriture peut s'inscrire (et dans lequel elle finit presque toujours par s'inscrire).

La situation actuelle est telle qu'on ne peut plus faire abstraction de cette pratique d'inscription dans la production même d'événements, tant l'iconographie mobile qui rend compte de ceux-ci s'avère parfois la seule et unique référence. Le téléphone intelligent a pour ainsi dire généralisé la pratique d'inscription de la mobilité, à la fois en raison de son usage répandu et de l'ennumération des processus de production, de circulation et d'accession aux images produites par l'appareil. Presque tout le monde possède un téléphone intelligent et peut ainsi documenter sa présence à tout moment, puis partager celle-ci à l'ensemble de la communauté Internet. Il en résulte une transformation radicale de l'espace commun, lequel est toujours susceptible de voir sa *pratique* être documentée. Le téléphone intelligent possède ainsi une place à part dans l'histoire de la mobilité médiatique en ce qu'il a transformé la simple pratique mobilographique en un foyer d'événements socio-politiques. En 2009, l'assassinat en pleine rue de Téhéran de la jeune Neda Agha-Soltan a été capté par le téléphone de l'un de ses proches. L'image a beaucoup circulé et n'a pas seulement permis d'informer la planète, elle a également contribué à constituer Neda Agha-Soltan comme victime et participée de l'engendrement de l'espace tragique qu'elle et ses proches occupaient à ce moment fatidique. Nina Seja affirme en ce sens qu'« *en raison de la miniaturisation des technologies, comme les caméras de poche qui se tiennent près du corps, la mort et le témoignage de celle-ci laissent des impressions visuelles de nature plus haptique. Ces appareils médiatisent également les espaces de violence qui produisent les victimes*¹⁴ ».

LE CAS GOPRO

On comprend alors que la mobilographie relève avant toute chose du sensible et de la transmission de ce sensible. Nombre d'images mobilographiques circulant sur Internet montrent bien peu de choses d'un événement, sinon l'expérience corporelle du « filmeur » en présence de cet événement. Si le téléphone intelligent a ainsi opéré une forme de révolution mobilographique marquée, on peut en dire tout autant de la GoPro ; caméra dont l'usage ne nécessite même plus le geste minimal qu'implique le téléphone intelligent et consistant à pointer l'appareil en direction de la source de notre sensibilité. La GoPro se porte sur le corps. Le coefficient de portabilité s'en trouve ainsi décuplé. Cette portabilité quasi intégrale de l'appareil n'est pas sans conséquences : elle inaugure une toute nouvelle façon d'interagir avec la caméra. Si le geste même de filmer était déjà au fondement de

12. *Cahiers du cinéma*, mars 1993, p. 79.

13. *Les Dossiers de la cinémathèque* n° 16, Cinémathèque québécoise, 1986, p. 21.

14. Nina Seja « Being there and feeling death : Sensing Neda and Zarmeena », *Afterimage*, juillet-août 2011, vol. 39, Issue 1/2 (traduction R.B.).

la pratique mobilographique, on peut dire ici que ce geste s'affranchit de la main pour couvrir la potentialité active du corps dans son ensemble. L'appareil, on le sait, se porte sur la tête, sur les bras, à la jambe, sur le ventre, etc.

« *La GoPro, plus que tout autre appareil qui l'a précédé, a permis aux gens de se concentrer sur l'expérience du moment, plutôt que sur sa capture. Et je pense que la façon dont les gens interagissent avec la GoPro est différente de la façon dont ils interagissent avec leurs téléphones intelligents – dans la mesure où elle n'est plus "en main", ce qui leur permet de profiter de moments "ininterrompus" par l'appareil lui-même*¹⁵. »

La GoPro est un objet technique qui se porte sur le corps et qui permet littéralement d'enregistrer, suivant les mots de Van der Keuken, la « *collision entre le champ du réel et l'énergie que je mets à l'explorer* ». Un film relevant du cinéma dit « documentaire » exploitera à son profit l'expérience proprement physique que permet d'enregistrer un tel appareil. À propos du film *Leviathan* (2012) du Sensory Ethnography Lab, un « film de pêche » entièrement réalisé à l'aide de l'appareil GoPro, les réalisateurs Véréna Paravel et Lucien Castaing-Taylor disent à leur tour avoir voulu se débarrasser des conventions du documentaire afin de trouver le meilleur moyen de rendre à l'image l'expérience physique de la pêche dans son ensemble. Le résultat est fascinant. L'appareil aura permis d'engendrer une image somatique de la pêche, une activité qui ne se résume pas seulement au récit des pêcheurs, mais réfère aussi et surtout aux gestes de ceux-ci, aux mouvements de l'embarcation, à la rencontre de l'eau et du vent, etc. Ainsi, la caméra GoPro est un appareil d'enregistrement de la mobilité généralisée qui, avant de voir ses images s'inscrire dans un dispositif documentaire, sportif, commercial, touristique ou autre, émancipe la sensibilité des corps humains et non humains du discours intelligible qui porte d'ordinaire sur eux le regard de l'interprète. C'est cette émancipation somatique qui nous permet d'inclure cet appareil au sein d'une pratique d'inscription qui rassemble, à des degrés d'émancipation variables, d'autres appareils portables tels que la Ciné-Kodak, la Bolex, le 8 mm, la vidéo, le téléphone portable et la Pathé-Baby. Tous ces appareils font partie du cycle de la mobilité médiatique généralisée, et, surtout, de son *inscription*. Et c'est l'image somatique que cette inscription engendre qui nous permettra éventuellement de construire l'iconographie d'un tel cycle.

Pour revenir à la révolution mobilographique entraînée par la caméra GoPro, il est intéressant de noter que du seul point de vue technique, l'appareil – du moins ses premiers modèles – ne possède pas de « viseur » ou d'écran de visée. Pour une raison évidente, l'appareil convoque moins le regard que la *perception corporelle*. Ce choix technique a ses avantages et ses inconvénients, comme l'indique Nick Paumgarten : « *La GoPro se définit autant par ses limites que par ses avantages. Elle ne possède pas d'écran, de sorte que vous ne pouvez pas voir ce qui est dans le cadre. Dans un sens, cela n'a pas d'importance, parce que l'objectif grand-angle couvre un champ si large (tout est clair et net) qu'il vous suffit de pointer dans une direction pour capturer quelque chose de bon*¹⁶. »

Qu'il suffise de pointer est révélateur de deux choses. La première relève de l'évidence : tout se vaudrait et mériterait en ce sens d'être enregistré. La seconde est, plus intéressante : pointer est plus fondamental que viser. En d'autres termes, l'objet visé par le regard est secondaire comparativement au corps appareillé – qu'il soit humain ou non. On assiste ici à un glissement de l'intérêt référentiel, en passant de l'intérêt pour l'objet visé à l'intérêt pour *ce* ou *celui* qui le « pointe ». Attardons-nous de nouveau à l'analyse que propose Paumgarten de la production d'images avec la GoPro : « *Les courtes vidéos produites avec une GoPro possèdent quelque chose du journal post-littéraire ; elles évoquent un avenir dans lequel tout sera filmé à partir de tout point de vue. Les humains ont toujours enregistré leurs expériences, dans un éventail de médias et suivant des raisons variées. Mais jusqu'à très récemment, avant l'avènement de la photographie numérique et de la vidéo, le stockage illimité et la capacité de distribution, il n'était pas concevable de tout filmer. Comme nous communiquons plus que jamais à travers des images, fixes ou animées, nos vies semblent de plus en plus se rapprocher de cette "anthologie d'images" qu'imaginait Susan Sontag. Pensons à ces spectateurs qui filment des concerts avec leur téléphone intelligent. Vont-ils jamais regarder la vidéo ? [...] Bien sûr que non. Ils filment le concert afin de certifier leur présence et de convaincre de leur bonne fortune*¹⁷. »

Mais cette « certification » d'apparence narcissique peut également faire l'historicité d'un événement, qu'il soit culturel, tragique, politique, voire domestique. Ce que révèle cette anecdote racontée par Paumgarten : « *Il y a deux ans, mon fils, qui avait alors dix ans, a*

15. Vincent Laforet, « The GoPro and its place in history », blog personnel du photographe, 30 septembre 2014 (trad. R.B.).

16. Nick Paumgarten, « We are a camera : experience and memory in the age of GoPro », *The New Yorker*, 22 septembre 2014 (trad. R.B.).

17. *Ibid.*





remporté une GoPro à une tombola de l'école. Lors d'un séjour au ski, il a apposé l'appareil au sommet de son casque, à la manière d'un Tinkywinky (ce personnage des Têlétubbies avec un triangle sur sa tête). Ce qui m'a frappé ensuite, en regardant ces images, c'était leur banalité idiosyncrasique. Pendant qu'il skiait, il sifflait pour lui-même, émettait des sons bizarres, regardait la montagne autour de lui, s'adressait en criant à son frère et à son cousin, criait au moindre mouvement [...]. Même si l'appareil pointait vers l'extérieur, enregistrant principalement la vue de la pente qu'il dévalait, les images me donnaient surtout accès à l'esprit d'un jeune garçon calme et rêveur ; un garçon qui, à mes yeux, pendant toute la journée, se réduisait à un nez, ses traits et expressions cachées par un casque, un cache-cou et des lunettes. Je ne ressentais plus le besoin d'utiliser un appareil photo afin de représenter au monde ce à quoi il ressemblait à ce moment, j'étais plutôt ravi de constater qu'un autre appareil parvenait à me montrer ce que représentait pour lui le monde. L'appareil le capturait lui, mieux que toute autre caméra pointée n'aurait pu le faire¹⁸. »

L'image devient une interface entre le monde visible (ce qui est vu) et la pratique de celui-ci (ce qui est perçu). L'image devient un « proxy » – une procuration ; elle permet de *vibrer par procuration*. C'est en devenant « proxy » que l'image s'émancipe de son seul statut représentatif et sémantique pour traduire l'immédiateté d'une expérience « pathique ». L'image somatique traduit en termes visuels et sonores ce qui est perçu par le corps, elle permet ainsi au « spectateur » d'éprouver des sensations par procuration. C'est sur cette émancipation corporelle et pathique que surfent les dirigeants de GoPro, sachant que l'appareil ne produit pas seulement une image, mais qu'il engendre de la sensation. « Les fabricants de la GoPro ne vendent pas qu'une caméra vidéo, ils vendent la mémoire de la vague sur l'océan ou la sensation d'une descente à skis », dit Ben Arnold, un analyste de l'industrie des technologies de consommation. Cette promesse de sensibilité enregistrée, archivée et partagée fait non seulement l'attrait de l'appareil, mais aussi du corps de celle ou celui – ou de ce – qui le porte : « Voilà pourquoi des marques comme Beats et FitBit ont si bien fait. Elles disent quelque chose sur les personnes qui les portent. L'iPhone aurait pu n'être que le symbole d'un statut social quand il a été introduit. Or, il est devenu un outil qui en dit autant sur son propriétaire que les chaussures qu'il porte. Mais quand vous voyez quelqu'un avec une GoPro attachée à sa poitrine, c'est comme un signal envoyé au monde que cette personne est sur le point de faire quelque chose d'extraordinaire¹⁹. »

C'est cependant ici même que s'imisce le plus discrètement du monde le pouvoir syntagmatique et systémique du dispositif : les gens ont commencé à développer une relation fusionnelle avec leur GoPro, et c'est sur la base de cet « amour » que l'appareil se subordonne *in fine* à un agencement discursif qui a tout du programme économique. Nick Woodman, le fondateur de GoPro, ne peut être plus éloquent : « Une des choses magiques qui s'est produite avec la compagnie était que nos clients se sont sentis obligés de nous créditer dans leurs photos et vidéos. Les gens téléchargent des vidéos sur YouTube en disant : "Moi et ma GoPro faisons du parachutisme." Vous ne voyez pas les gens affirmer lors du téléversement d'une vidéo : "Voici mes vacances de ski Sony Cyber-shot²⁰." »

Mais disons-le d'emblée, il s'agit d'un amour strictement charnel.

On pourrait arguer que nous assistons de nos jours à une radicalisation de la pratique mobilographique. La mobilographie ne date pas d'hier, on l'a vu, puisqu'elle accompagne l'émergence des appareils portables d'enregistrement audiovisuel. Mais le double geste qui commande la pratique, soit celui qui consiste à enregistrer l'immédiateté physique d'une expérience, et celui qui consiste à entretenir une relation d'insubordination avec le média, entraîne celle-ci vers une autonomie de l'inscription dans laquelle l'*intentionnalité de la pratique* l'emporte sur la *volonté du sujet*. Cette autonomie est le symptôme propre à l'habitude de plus en plus courante qui consiste à attacher l'appareil à un autre appareil se déplaçant à notre place, de la planche de surf à la voiture en passant par le vélo ou le drone. Aussi, si la mobilographie est avant tout une pratique d'inscription de la mobilité, n'est-il pas dans la nature des choses de vouloir ainsi laisser s'inscrire une mobilité *pure*, qui s'affranchirait progressivement de toute intentionnalité humaine ? C'est du moins ce que semble promettre un appareil comme *Nixie*²¹, une minicaméra embarquée dans un drone miniature qui se porte au poignet. En appuyant sur un simple bouton, le drone se déploie, s'envole et filme son propriétaire du haut des airs, permettant ainsi de produire des « égoportraits » affranchis de la gestualité même du corps. Mais peut-être s'agit-il moins d'un affranchissement que d'une délégation : du passage d'un agent corporel humain à un agent corporel non humain ?

18. *Ibid.*

19. Issie Lapowsky, « Why GoPro's success isn't really about the cameras », *Wired*, 26 juin 2014 (trad. R.B.).

20. Nick Bilton, « A camera of Daredevils gains appeal », *The New York Times*, 22 octobre 2012 (trad. R.B.).

21. <http://flynixie.com/>.