

Perdre le nord, l'image au corps. Une écriture de la mobilité

in Magali Uhl (dir.), *Les récits visuels de soi. Mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 97-108

Richard Bégin
Université de Montréal

« Vous êtes témoin d'un événement ? Vous avez des images qui pourraient faire la manchette ? » Ainsi serez-vous accueilli sur le site Web *MonTopo*, propriété de la corporation Québecor. Ce site permet à quiconque de téléverser et de partager les images vidéos d'un événement qui, nous dit-on, « pourraient faire la manchette ». On y retrouve, pêle-mêle, des images de tempêtes, de manifestations, d'accidents et autres faits divers pour la plupart captés à l'aide d'un téléphone portable. Tout événement, du plus tragique au plus comique, est par conséquent susceptible de se retrouver à la Une du bulletin d'informations de fin de soirée, au grand plaisir d'un public assoiffé d'authenticité. Mais cette apparente intention de démocratiser et d'authentifier la nouvelle, qu'évoque l'« appel à image » cité plus haut, cache en fait une toute autre intention. Si on lit bien, ce n'est pas l'événement qui pourrait faire la manchette, mais bien l'image. Ceci est fort différent puisque l'importance accordée dans ce cas-ci aux images concerne moins l'événement factuel auquel ces dernières feraient référence que la pratique testimoniale dont elles sont le prolongement iconique. On peut admettre en ce sens que toute image possède intrinsèquement une valeur « informative » du seul fait qu'elle témoigne de quelque chose.

Comprit de cette façon, l'événement observable, que nous appellerons par commodité le *fait*, paraît devenir un simple catalyseur pour la production du témoignage. Pire, on pourrait croire ainsi en une pure relativité de ce qui est observé. Ce qui n'est pas le cas, pour *MonTopo* à tout le moins. Les faits qui y sont rapportés sont discutables, mais demeurent indisputables. Force est de constater qu'avec cet « appel à image », c'est la situation du témoin qui acquiert le statut d'événement. Cet événement nous l'appellerons la *conjoncture*. C'est la nature performative de cette conjoncture, ainsi médiatisée, qui pourrait « faire la manchette ». L'événement qui paraît à la Une n'est donc pas celui qu'on croit être le principal objet de l'information, le fait, mais bien celui, iconique, qui réfère à une conjoncture médiatique, laquelle tire son origine d'une posture, d'une présence, bref du corps même du témoin. Et c'est parce que cette présence du témoin peut être enregistrée et diffusée qu'elle est également susceptible de faire événement. La popularité des dispositifs portables d'enregistrement audiovisuel, de la caméra 8mm au téléphone portable, est tout aussi en cause dans ce glissement sémantique que l'existence même d'Internet. Peut-être même davantage. Or comme nous savons qu'il est non seulement envisageable d'*être là* où ça a lieu mais qu'il est désormais possible d'enregistrer cet *être là*, ne sommes-nous pas devenu moins sensible aux faits qu'à leur médiatisation ?

Ce pessimisme teinté de technophobie ne doit pas nous détourner du véritable enjeu, qui concerne peut-être ici ce que Jacques Rancière nomme le « partage du sensible ». Les images de catastrophes qui circulent sur Internet, par exemple, nous sensibilisent au sort des victimes et de leur écoumène, certes, mais elles nous sensibilisent surtout à l'idée que la catastrophe est également affaire de performance. Du séisme à l'accident, de la manifestation à la visite officielle d'une personnalité publique, tout fait, aussi mineur soit-il, met en jeu des acteurs, qu'ils soient non-humains (le sismographe pour le fait sismique) ou humains. Ces derniers, victimes, badauds,

témoins ou tout cela à la fois, ont, depuis l'arrivée des dispositifs portables, la possibilité d'enregistrer leur présence en tant qu'acteur, et c'est cette même présence ou situation qui devient par le fait même l'une des références privilégiées de l'image. Perdons-nous pour autant de *vue* l'événement factuel ? Oui et non. Le fait peut bien avoir eu lieu, mais nombre d'images circulant sur Internet en montre parfois bien peu de chose. Or, ce que l'on perd en vision et en intelligibilité, on le gagne en perception et en sensibilité.

C'est ce que je tenterai de démontrer en expliquant en quoi l'utilisation des dispositifs portables d'enregistrement audiovisuel a permis d'arrimer le sensible à l'intelligible en permettant avant tout l'enregistrement d'une présence et l'inscription d'une performance. Plus précisément, il s'agira de comprendre comment ces dispositifs ont pu faire de l'observateur rationnel du monde, avec toute la distanciation critique qu'on peut lui reconnaître, un acteur sensible et investi soucieux d'immortaliser sa présence en ce même monde, tout aussi nerveuse ou maladroite soit-elle. Ceci nécessite d'appréhender l'image produite par ces dispositifs comme un artefact se référant au corps appareillé à laquelle se conjugue cette présence. Mais cela nécessite en outre de comprendre ce corps appareillé comme le véritable sujet de la perception. Aussi doit-on interpréter les faits en image comme le résultat d'un corps percevant, d'une performance physique qui, par effet de conjoncture, fait événement. Des exemples tirés de l'actualité illustreront mon propos. Mais ceux-ci serviront avant toute chose à rendre compte, plus largement, de l'existence d'une écriture testimoniale particulière mais généralisée : la « mobilographie ». Je chercherai ensuite à retrouver le fil de cette perception corporelle appareillée au sein d'un genre cinématographique peu étudié, le carnet de voyage, qui concrétise l'« ethnologie ordinaire » à laquelle nous introduisent ces images d'actualités.

L'image au corps

La plupart des grandes chaînes télévisées d'informations continues proposent sur leur site Web un espace de téléversements et d'échanges permettant à l'internaute de visionner des capsules vidéos réalisées par tout un chacun sur des sujets allant du chat suspendu à une fenêtre à l'attentat à la voiture piégée. Ainsi de *CNNiReport* (ireport.cnn.com) ou *MonTopo* (tvanouvelles.ca/montopo) pour ne nommer que ceux-là. Ces sites promettent un accès authentique au fait, lequel nous est transmis dans toute sa brutale réalité, sans le lustre journalistique qui ferait de ce même fait l'objet d'un reportage. À la narration du reportage professionnel s'oppose ainsi, pourrait-on dire, la maladresse de l'amateur. Or, ces images « maladroites » ne le sont qu'en regard des images adroites des professionnels. Elles ne sont pourtant pas produites par des « amateurs », exception faite de celles produites dans le cadre d'une pratique du journalisme citoyen. La grande majorité des images circulant sur les sites ci-haut mentionnés relèvent d'une toute autre pratique d'écriture, pour laquelle la maladresse est moins le défaut que la cause. Selon *Le Petit Robert*, l'adresse désigne la « qualité physique d'une personne qui fait les mouvements les mieux adaptés » à la réussite d'une opération. En ce sens, la maladresse se traduit par des mouvements *inadaptés*. Dans le cas des images dites « amateurs », leur soi-disant maladresse concerne avant tout l'interprétation qu'on en fait sur la base d'une opération journalistique dans laquelle, pourtant, elles ne s'inscrivent pas. Mais dans quelle « opération » s'inscrivent-elles au juste ?

Ces images naissent bien de la « qualité physique d'une personne » qui fait des mouvements, ne serait-ce que le geste de pointer le dispositif en direction d'un fait. Leur « amateurisme » ne concerne ensuite que leur inadaptation institutionnelle. Elles sont en cela, au départ, malhabiles au sens où le maniement du dispositif par le sujet ne répond pas aux règles opératoires ayant été instituées par l'école, fût-elle journalistique ou cinématographique. Aussi, celui ou celle qui a

produit l'image peut très bien en ce sens n'être habile que dans le maniement des fonctions propre à l'appareil utilisé. Il n'en demeure pas moins qu'une opération d'enregistrement est effectuée par ce sujet, ce qui en fait une pratique, à savoir : une pratique d'écriture. Et comme cette pratique d'écriture s'arrime principalement à la « qualité physique d'une personne » appareillée, et non aux règles prescrites par le métier, l'image produite réfèrera explicitement aux mouvements de cette personne. J'appelle ces images particulières *images somatiques*, parce qu'elles réfèrent avant tout à la présence physique de la personne appareillée. La pratique de cette dernière correspond à l'inscription de cette présence mouvante. Cette pratique est une « mobilographie » : littéralement, l'écriture d'une mobilité.

Une information diffusée sur *MonTopo* le 31 octobre 2012 est à la fois représentative de la quête d'authenticité somatique que révèle l'existence même de ce genre de site, et symptomatique d'une pratique d'écriture, la mobilographie, dont le corps appareillé est l'origine. L'information intitulée « Une tornade à Mont-Laurier ? » est tout d'abord diffusée sur la chaîne télévisée du réseau d'information TVA. Une journaliste fait le récit de la présence d'un « entonnoir nuageux » dans une région du Québec. Son récit prend appui sur les images captées par un jeune homme témoin de l'apparente formation d'une tornade. Ce qui frappe alors, c'est le crédit informatif accordé au témoignage vidéo de ce témoin qui ne se sera pas contenté de pointer son téléphone portable en direction de la « possible tornade » se formant à l'horizon, mais aura pris soin d'enregistrer sa présence sur les lieux par le biais de son commentaire et des gestes de panique que provoque chez lui cette formation¹. La journaliste nous avise en toute fin de reportage que nous saurons dans quelques jours si le service météorologique du Canada est en mesure de confirmer qu'il s'agit bien d'une tornade. Bref, impossible de confirmer au moment de la diffusion de cette image si le fait répond bel et bien à ce à quoi on aimerait qu'il corresponde. Mais peu importe, l'essentiel est ailleurs. Il réside dans le point d'interrogation figurant dans le titre de la nouvelle. Cette ponctuation renvoie à l'incertitude d'un individu en présence de ce qu'il ne connaît pas et dont il ne peut avoir confirmation. Ainsi, à défaut de nous communiquer le fruit d'une observation, il partage avec l'ensemble de la communauté ce dont il fait physiquement l'expérience : l'approche éventuelle d'une possible tempête.

Nous sommes loin de la pure observation. Il n'y a d'observation que stratégie analytique cherchant à faire du monde devant soi un objet d'étude et de connaissance, une *res extensa*. On peut opposer à l'observation l'action. Bien qu'il voit, notre individu n'observe pas. En fait, l'objet de son regard, l'« entonnoir nuageux », n'est pas pour lui, ni pour nous, l'objet d'un examen comme le serait ce même entonnoir pour le climatologue qui en exclurait du même coup le caractère affectif. Il est davantage un stimulus, un excitant qui entraîne une réaction spontanée. En d'autres termes, l'individu s'engage dans une performance physique provoquée par un stimulus qu'il croit reconnaître et enregistre celle-ci afin de la pérenniser et d'en partager l'image. Cette dernière devient la trace de cette performance. Elle est non seulement le résultat d'une inscription, elle réfère à la présence de celui dont le corps vibre littéralement avec le monde environnant. Tout ceci pose la question, fondamentale, du cadrage. On comprend bien ici que toute observation – qui, comme le soulignait Foucault, est de l'ordre de l'épistémé scientifique moderne – cherche à faire entrer le monde dans un cadre². Or, nous constatons dans ce cas-ci, comme le souligne François Laplantine dans son étude de la sensibilité cinématographique, que

¹ On peut visionner cette vidéo à l'adresse suivante :

<http://tvanouvelles.ca/lcn/infos/regional/autresregions/archives/2012/10/20121031-180933.html>.

² Voir FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

c'est le cadre qui entre dans le monde³. Répondant à l'appel à image de *MonTopo*, le jeune homme nous livre un événement qui n'est pas celui d'un *ayant lieu* adéquatement cadré – un fait observé –, mais celui d'un cadre *ayant lieu* – une conjoncture médiatique – qui n'a d'adéquation que sa propre événementialité.

Dans ce cas-ci, l'événement c'est le lieu du cadre, l'espace produit par un corps cadrant. Henri Lefebvre nous rappelle que « le corps spatial, devenant social, ne s'introduit pas dans un 'monde' préexistant ; il produit et reproduit ; il perçoit ce qu'il reproduit ou produit⁴ ». Le monde est le produit d'un corps dont les gestes déterminent l'espace. Merleau-Ponty ne dit pas autre chose lorsqu'il souligne que le monde perçu est un monde produit par le corps :

« Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps⁵. »

Ce qui a *lieu* l'est ainsi d'abord *pour* et *par* une présence physique qui, plutôt que d'occuper un monde préexistant dans lequel les choses ont lieu, en produit l'espace qui, littéralement, le qualifie, lui donne ses qualités. L'événement qui a lieu possède ainsi les qualités d'un corps. Et si par un heureux hasard ce même corps, appareillé, possède les capacités de cadrer, il fera pénétrer ce cadre dans le monde de manière à le rendre perceptible. En ce sens, l'image étudiée ici représente moins une tornade conformément au rapport d'intelligibilité qui s'instaure entre un observateur et le monde qu'il observe qu'elle ne réfère à la sensibilité d'un corps appareillée se confrontant à l'inconnu. C'est ce qui fait la manchette : non pas la formation d'une tornade, mais une interrogation faite image.

Cet événement performatif – se conjuguant au fait observé – ne disqualifie pas pour autant la pratique testimoniale. Il révèle plutôt qu'il y a toujours quelqu'un, quelque part, prompt à faire de sa pratique spatiale un *ayant lieu* significatif méritant attention. Faire entrer le cadre dans le monde devient par le fait même un processus ethnologique. Tout ethnologue est un arpenteur du social, nous dit Marc Augé. Le corps social cadrant qui enregistre sa présence témoigne de sa contemporanéité avec le monde et, par le fait même, « bricole un univers significatif⁶ ». Mais cet univers n'est pas celui résultant de l'observation scientifique. Il s'agit d'un univers du sensible, instruit par l'inquiétude, la curiosité, la peur ou le saisissement. Les images circulant sur ces sites doivent être comprises en ce sens : elles participent d'une ethnologie ordinaire, soit d'une expérience commune et populaire qui s'interroge sur sa contemporanéité davantage qu'elle ne cherche à l'expliquer ou à lui donner ses raisons. Il est patent que les dispositifs portables d'enregistrement audiovisuel incitent à cette interrogation en ce qu'ils permettent justement l'enregistrement de cette contemporanéité. Mais plus encore, ces dispositifs commandent toute notre attention dans la mesure où ils font corps avec le témoin. Aussi cette ethnologie ordinaire procède-t-elle d'une technique qui fait en sorte que l'*ayant lieu* s'accorde également au dispositif qui le rend significatif. C'est peut-être pour cette raison que ces mêmes dispositifs intéressent tant

³ Voir LAPLANTINE, François, *Leçons de cinéma pour notre époque*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 21.

⁴ LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000, p. 230.

⁵ MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 19.

⁶ AUGÉ Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 22.

le carnet de voyage en ce que celui-ci n'existe que par l'agencement obligé du lieu pratiqué et du dispositif qui rend compte de cette pratique.

Perdre le nord

Il m'apparaît nécessaire de prendre en considération ces images « maladroites » qui circulent sur Internet afin de voir à l'œuvre une pratique d'écriture qui non seulement révèle la présence d'un nombre illimité de point de vue sur le monde, mais transforme notre regard sur ce même monde. Un regard pétri d'émotion, littéralement habité par une *mise en mouvement* du monde. Ces images somatiques interfèrent avec les discours intelligibles sur ce que *sont* les faits en ce qu'elles accordent ces faits indisputables et observables à cette expérience sensible qui introduit ces mêmes faits dans l'ordre du perçu et les configurent de la manière dont ils sont vécu. Qu'il s'agisse d'un « entonnoir nuageux », d'une marée montante, d'un mouvement de foule ou d'un saut en parachute, le corps joue un rôle fondamental dans la perception de ces faits. Plus encore, si ces faits ont lieu, c'est qu'ils occupent un espace. Et cet espace est produit par le corps. La perception des faits est donc d'abord et avant tout corporelle ; « le monde est fait de l'étoffe même du corps ». Ce qui circule aujourd'hui sur Internet et qui devient actualité est en ce sens une perception qu'on dira préréflexive⁷, parce qu'elle concerne une présence qui ne cherche pas à expliquer et à identifier le monde comme objet de connaissance mais à éprouver celui-ci comme s'il s'agissait de son prolongement charnelle. Le rythme à l'image est donc également celui du monde. L'image somatique est en ce sens une image *pathique*.

Avant d'être un objet de connaissance *prêt à l'emploi* journalistique, sociologique et météorologique, l'image de l'« entonnoir nuageux » est l'inscription d'une expérience sensible. Et il en va de même, par exemple, des images du Printemps arabe. Les images des nombreuses manifestations de la place Tahir n'ont eu cesse de mettre le réel à l'épreuve, remplaçant les discours idéologiques et politiques courants par la performance de celles et ceux qui en sont les véritables acteurs ; du monde cadré au cadre qui entre dans le monde, du *quoi* au *comment*. Ces images semblent nous dire comment c'est d'être là où ça a lieu ; non pas d'être celui qui observe et comprend, mais d'être l'acteur qui performe et ne comprend pas. Toutes ces images ont ceci de précieux qu'elles inaugurent un nouveau partage du sensible. Elles nous font percevoir le monde via la performance physique de ses acteurs. Ce ne sont plus des images d'amateurs, mais bien les traces d'une écriture testimoniale dont l'objectif est d'arracher au champ d'action une part de sa signification préréflexive. En ce sens, le dispositif est susceptible de libérer le sujet de son assujettissement aux métiers, aux discours ou aux règles de l'école. Certes, comme l'écrit Agamben, le dispositif implique un processus de subjectivation et, forcément, d'assujettissement⁸. Mais c'est oublier ce qu'Agamben oublie lui-même par un étrange aveuglement volontaire : la seule volonté d'écrire, laquelle commande une pensée du dispositif, révèle un élan vital qui rapproche l'homme de son *Genius*, de ce qu'il a de génial en lui ; le geste, le mouvement, le corps. Le *Genius* est cette part préréflexive et pré-individuelle en nous qui s'exprime dans le pulsionnel et le dynamisme vital :

« Tout ce qu'il y a d'impersonnel en nous est génial ; géniale, avant tout, la force qui pousse le sang dans nos veines ou qui nous fait sombrer dans le sommeil, géniale, la puissance inconnue qui règle la vie de notre corps et distribue avec tant de suavité sa tiédeur et qui détend ou qui contracte les fibres de nos muscles. C'est Genius que

⁷ Voir CSEPREGI Gabor, *The Clever Body*, Calgary, University of Calgary Press, 2006.

⁸ Voir AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot, 2007.

nous pressentons obscurément dans l'intimité de notre vie physiologique, là où le plus proche est le plus étranger et le plus impersonnel, là où le plus intime est le plus éloigné et le moins maîtrisable⁹. »

C'est cette part géniale de l'homme que convoque le dispositif portable. Lequel commande très souvent une manipulation irréfléchie provoquée par la peur, la surprise et l'incompréhension. Or, cette manipulation relève d'une pulsion scripturale. Ce que relève d'ailleurs Agamben :

« Quelle est alors pour Moi la meilleure manière de témoigner de Genius ? Supposons que Moi veuille écrire. Non pas écrire telle ou telle œuvre, mais écrire, un point c'est tout¹⁰. »

Écrire et enregistrer c'est retenir en mot et en image cette part préréflexive et impersonnelle en nous ; cette part pulsionnelle. Les images somatiques sont géniales en sens. Elles relèvent de ce que l'on pourrait appeler la « mobilogénie ». Si ces images « maladroites » nous rapprochent de notre *Genius*, il paraît normal que certains cinéastes tenteront de faire œuvre de maladresse afin de retrouver cette préréflexivité impersonnelle qui fait de nous des être sensibles, de retrouver, en somme, une part de notre vérité. Des auteurs comme Alain Cavalier, Jonas Mekas, Gérard Courant ou Johan van der Keuken pratiquent une écriture de la mobilité qui libère le mouvement et expose un monde perçu et ressenti avant d'être compris. Mekas le souligne dans son journal : « Le mouvement de la caméra peut maintenant aller n'importe où – d'une clarté, d'une paix idyllique de l'image à une extase frénétique et fébrile du mouvement. L'échelle entière de nos émotions peut être enregistrée, réfléchie, clarifiée – pour nous, à défaut de l'être pour les autres. La caméra peut être aussi fébrile que nos esprits¹¹. » Il s'agit dans ce cas-ci de la même fébrilité de l'individu face à l'inconnu, livré au mode *pathique* d'accession au monde, comme dirait Erwin Straus. Mais si cette fébrilité impersonnelle et intime nous est transmise, c'est que des dispositifs portables en permettent l'enregistrement.

Faire œuvre de maladresse c'est aussi faire œuvre d'ethnologie ordinaire. Un film de van der Keuken, *The Way South* (1980), s'ouvre sur les images d'une violente manifestation captée par une caméra portable manipulée par le cinéaste lui-même. Coincé dans le mouvement d'une émeute en plein cœur d'Amsterdam, le « filmeur », comme dirait Alain Cavalier, n'observe pas, il se laisse prendre par le rythme des circonstances. Et c'est ce qui compte pour van der Keuken, pour qui le documentaire (qu'il a en horreur), se contentant justement de documenter, n'est qu'une tentative d'expliquer l'inexplicable. Le rythme ne s'explique pas, il s'éprouve. La présence physique du filmeur est ce que l'on doit documenter en somme. Le principe même du tournage selon van der Keuken répond à cette écriture qu'est la mobilographie :

« Pour ma part, le travail de tournage consiste à être justement le plus ouvert possible, à pouvoir réagir d'une façon spécifique dans chaque circonstance. Comme je fais presque toujours la caméra moi-même, je crois que ce qu'on voit comme image c'est la réaction physique même aux circonstances. Ainsi dans le froid tu as une façon d'être qui est tout à fait différente de ta façon d'être dans la chaleur; quand ça bouge autour de toi, tu es pris dans le mouvement; et quand il y a silence, tu dois

⁹ AGAMBEN Giorgio, « Genius », dans *Profanations*, Paris, Payot, 2005, p. 11.

¹⁰ AGAMBEN Giorgio, « Genius », dans *Profanations*, Paris, Payot, 2005, p. 13.

¹¹ MEKAS Jonas, *Ciné-journal : un nouveau cinéma américain 1959-1971*, Paris, Paris expérimental, 1992, p. 95.

être plus réflexif. Ce sont ces différentes manières d'être qui sont traduites immédiatement dans ta réaction physique avec la caméra¹². »

Cette réaction physique à laquelle fait référence van der Keuken est ici le principal objet de la perception, parce qu'elle fait partie du processus même d'écriture. Et comme si les circonstances devenaient physiquement intenables, le filmeur quitte les lieux de la manifestation et prend la direction du sud. D'où le titre de ce film, exemple parfait du carnet de voyage cinématographique. « Mais aller vers le Sud, c'est perdre le nord, quand même » écrit Serge Daney dans le *Libération* du 2 mars 1982. Dans cet article où il rend hommage au filmeur, Daney souligne comment celui-ci, plus il se dirige vers le Sud, vers le Caire, plus il s'engage frénétiquement dans un pas de deux avec le rythme effréné de la vie : « il descend dans la rue et se met à filmer la circulation. Un train bondé, une foule en pyjama, des carrioles qui sortent d'un péplum, des voitures qui vont au pas, des enfants étonnés, des bêtes hagardes, une fine poussière et, entre eux, plus rapide qu'eux, l'œil du cinéaste. Images sans enjeu, bain d'images, images qui ont – enfin – perdu le nord. ». Perdre le nord, c'est être désorienté, dépourvu d'objectifs et c'est, d'une certaine manière, être inadapté.

Or cette inadaptation qu'entraîne, qu'on le veuille ou non, la portabilité du dispositif, plutôt que de révéler une lacune, émancipe le cinéma de son destin narratif et discursif. Elle le *sauve* disait Mekas :

« Voulez-vous que je vous dise? C'est le film 8mm qui nous sauveras. C'est en train d'arriver. Vous devez penser que je suis fou. Mais je connais des gens, des gens qui ont beaucoup de talent, qui tournent leurs films en 8mm. Le jour est proche où les films d'amateurs en 8mm seront collectionnés et appréciés comme un bel art populaire, comme les chants et la poésie lyrique créés par le peuple. Aveugles comme nous le sommes, il nous faudra encore quelques années pour le comprendre, mais certains le comprennent déjà. Ils voient la beauté des crépuscules filmés par une femme du Bronx voyageant à travers le désert de l'Arizona; style docu, plans maladroits, mais qui se mettent à chanter soudain de façon surprenante et merveilleuse; plan du pont de Brooklyn; plan de cerisier en fleur; plan de Coney Island; plans d'Orchard Street – le temps les recouvre d'une patine de poésie¹³. »

Être inadapté et maladroit n'a rien de l'handicap. Le lyrisme populaire qui découle de la maladresse qu'évoque Mekas permet à l'image de vivre au rythme parfois endiablé et autre fois ennuyant du quotidien. Ce qui est en soi un atout du seul point de vue ethnologique. Et ce à quoi fait également référence Mekas, c'est à un cinéma du voyage délivré de la rhétorique touristique ou sociologique. La portabilité accrue des dispositifs ainsi que leur accessibilité transforme le travelogue, qui fût longtemps l'apanage spectaculaire des grands explorateurs, en une écriture journalière qui nous informe moins de la vie des peuples observés que de celle des « filmeurs » que tout un chacun est en mesure de devenir. Dire cela n'enlève en rien le crédit artistique que l'on reconnaît aux œuvres d'un van der Keuken, d'un Mekas ou d'un Cavalier ; ça ne fait que souligner la part créatrice du peuple dont ces artistes font œuvre. Le carnet de voyage de van der Keuken est la preuve que nous avons fini par comprendre, pour répondre à Mekas. Ses images sont les artefacts qui se réfèrent au corps d'un individu éprouvant le monde, mais se refusant

¹² VAN DER KEUKEN Johan, *Les dossiers de la cinémathèque* no 16, Cinémathèque québécoise, 1986, p. 20.

¹³ MEKAS Jonas, *op. cit.*, p. 88.

l'observation, lui préférant l'action.

Un fil conducteur lie les images d'un « entonnoir nuageux », celles de la place Tahir et les images du Caire chez Van der Keuken. Ce fil n'est pas celui né d'une lecture esthétique des images qui en reconnaîtrait la valeur intrinsèque en fonction d'une quelconque intention créatrice. Loin de moi l'idée donc de traiter de manière équivalente l'image d'un auteur reconnu et celle d'un témoin anonyme comme s'il s'agissait d'une seule et même *production*. Ce fil conducteur se trouve plutôt dans leur nature somatique, laquelle concerne moins une production qu'une pratique. Dans tous ces cas se dégage une écriture de la mobilité rendue possible par la portabilité des dispositifs. Mais plus encore, cette « mobilographie » introduit en cinéma une ethnologie ordinaire, comme il existe en photographie ce que Pierre Bourdieu appelle un « art moyen ». Cette ethnologie a d'ordinaire le fait qu'elle propose, inconsciemment parfois, la traversée d'un quotidien, une banalité ou une immédiateté qu'elle se refuse de comprendre et d'expliquer. Ce refus n'est pas une tare comme la maladresse n'est pas un handicap, il accompagne plutôt la performance d'un acteur soucieux d'abord d'enregistrer, *sur le fait*, une donation du sensible et le vertige qui l'accompagne. C'est ainsi qu'il nous est possible à tous, grâce aux dispositifs portables, de perdre le nord l'image au corps.

RÉFÉRENCES

- AGAMBEN Giorgio, « Genius », dans *Profanations*, Paris, Payot, 2005
AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot, 2007.
AUGE Marc, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
CSEPREGI Gabor, *The Clever Body*, Calgary, University of Calgary Press, 2006.
FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
LAPLANTINE, François, *Leçons de cinéma pour notre époque*, Paris, Téraèdre, 2007.
LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000, p. 230.
MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 19.
MEKAS Jonas, *Ciné-journal : un nouveau cinéma américain 1959-1971*, Paris, Paris expérimental, 1992, p. 95.
VAN DER KEUKEN Johan, *Les dossiers de la cinémathèque* no 16, Cinémathèque québécoise, 1986,.