

Liminaire

Au-delà même des chiffres vertigineux, qui vont du nombre d'abonnements à la téléphonie mobile souscrits dans le monde à celui des applications téléchargées quotidiennement¹, ce sont les usages, tramés de gestes nouveaux et ferments de sociabilités recomposées, qui frappent l'observateur. L'évolution des pratiques explique, partiellement du moins, le développement exponentiel du marché des smartphones en ce début de XXI^e siècle. Selon le principe de l'exaptation², le téléphone portable est en effet entré dans une troisième ère. La première, que les travaux de Frédérique Toudoire-Surlapierre ont éclairée, s'inscrit dans le prolongement des usages du téléphone fixe en privilégiant la communication orale, simplement désormais facilitée³. Le texte s'est ensuite imposé, via la rédaction des SMS ou, au fur et à mesure que le téléphone se transformait en interface donnant accès à Internet, par l'échange de messages sur les réseaux sociaux. Ainsi Maurizio Ferraris pouvait-il écrire, dans son *Ontologie du téléphone mobile*, que « le mobile est précisément une machine *pour* écrire, un instrument avec lequel on écrit et même, pour ainsi dire, une machine *à* écrire, un support sur lequel on écrit. »⁴ L'évolution parachevée du mobile en smartphone connut un tournant central en 2007, avec l'arrivée du premier iPhone. Outre des modalités de manipulation appelées à devenir des standards internationaux, comme le *scrolling*, ce sont désormais les capacités du terminal à jouer le rôle d'appareil photo connecté qui sont

¹ On trouvera un panorama à jour de l'impressionnant développement du smartphone par exemple sur le site [ecranmobile.fr](https://www.ecranmobile.fr/Usages_r5.html) : https://www.ecranmobile.fr/Usages_r5.html.

² Alors qu'avec l'adaptation, la fonction crée l'organe, avec l'exaptation, « des fonctions et des besoins auparavant inexistantes, surgissent et deviennent même pressants dès qu'un moyen technique capable de les satisfaire est rendu disponible. » (Raffaele Simone, *Pris dans la toile. L'esprit aux temps du Web*, Paris, Gallimard, 2012, p. 21.)

³ Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Téléphonez-moi. La Revanche d'Écho*, Paris, Minuit, 2016.

⁴ Maurizio Ferraris, *T'es où ? Ontologie du téléphone mobile*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 79.

amenées à se développer. Il ne semble plus possible, en 2023, d'affirmer encore que le téléphone

[...] s'oppose précisément à l'emballlement frénétique du visible. Sa façon de privilégier l'auditif peut s'entendre comme une façon de lutter contre le pouvoir des images. Il pourrait bien avoir été inventé nous détourner des images visuelles, perçues comme trop puissantes et trop attirantes⁵.

Quand l'autrice sous-titrait en 2016 son essai « la revanche d'Écho », Nathan Devers place en couverture de son roman de 2022, *Les Liens artificiels*, un Narcisse face à son reflet, visible non à la surface d'un lac, comme le veut la tradition, mais sur l'écran de son smartphone, reprenant ainsi un flot de critiques adressées depuis bien des années maintenant au mobile identifié à la pratique touristique décriée du selfie⁶.

De l'expôt à l'export : sans doute la notion essentielle d'« image conversationnelle » théorisée par André Gunthert⁷, image numérique partagée sur les réseaux et support d'échanges interpersonnels, permet-elle de sortir de l'ornière et, sinon de réconcilier, du moins de remettre en présence Écho et Narcisse. La capture d'instantanés photographiques s'est en effet imposée aujourd'hui comme un usage majeur du smartphone, au point de reléguer au second plan les autres utilisations et de façonner de nouvelles sociabilités connectées. Se rencontrent alors, en des points de convergence ou de dissonance passionnants, une *culture mobile* définie comme « l'ensemble des pratiques, des contenus, des acteurs, des scènes d'usages, des actants et normes sociotechniques lié à la téléphonie mobile et au smartphone »⁸ et une *culture numérique* qui a pour elle de faire dialoguer de multiples champs disciplinaires⁹. Aussi *mobile studies* et *digital*

⁵ Frédérique Toudoire-Lapierre. *Téléphonez-moi. La revanche d'Écho*, op. cit., p. 21-22.

⁶ Nathan Devers, *Les Liens artificiels*, Paris, Albin Michel, 2022.

⁷ André Gunthert, *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.

⁸ Laurence Allard, Alexandre Monnin & Nicolas Nova (dir.), *Écologies du smartphone*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2022, p. 5.

⁹ Entre autres références, voir Dominique Cardon, *Culture numérique*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 2019. Je me permets de renvoyer également à mon essai *Pour une poétique numérique. Littérature et Internet*, Paris, Hermann, 2017.

humanities doivent-elles dialoguer pour appréhender ces usages contemporains du smartphone que l'on place volontiers sous l'égide du terme de « photophonie », pour désigner cette nouvelle photographie *sans* appareil photo, mais *avec* smartphone¹⁰.

Un exercice d'observation participante, voire de « participation observante »¹¹ – je pratique la photophonie, notamment au musée – mené pendant l'été 2022 dans trois grands musées new-yorkais, est à l'origine de cet essai. Se laisser dériver dans les salles du MoMA, apprécier la vue de la terrasse du Whitney Museum ou s'enrouler autour des Kandinsky du spiraloïde Guggenheim : trois expériences dont le dénominateur commun réside dans la coprésence de visiteurs-photographes, aux pratiques photophoniques aussi diverses que massives. Un simple pas-de-côté me suffit alors pour documenter cette pratique à l'aide d'une grosse centaine de méta-clichés¹², carnet de terrain capturant ces saisies rapides d'œuvres ou ces poses à proximité de tableau-vedettes que l'on nommera « selfiegraphes », sur le modèle bien connu des autographes.

Parce que la photophonie au musée s'impose comme un acte majeur d'appropriation¹³, parce que chaque cliché ressortit à l'un de ces « biographèmes » dont Roland Barthes aimait à imaginer notre identité constituée¹⁴, puisque les interdictions qui pesaient encore sur la pratique photographique dans les espaces muséaux, au début de la décennie 2010, ont été levées, il est grand temps d'extraire le débat de la polémique. Émerge

¹⁰ Servanne Monjour, dont les travaux seront ici fréquemment mobilisés, la définit ainsi : « la photophonie réalise le projet d'une photographie sans appareil où le photographe (...) est capable de capter (...) des scènes inédites habituellement soustraites à son viseur. » (*La Littérature à l'ère photographique. Mutations, novations et enjeux de l'argentique au numérique*, Thèse de Doctorat, universités Rennes 2 & Montréal, 2015, p. 154.)

¹¹ Bastien Soulé, « Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales », *Recherches qualitatives*, vol. 27, n°1, 2007, p. 127-140.

¹² Un artiste s'était proposé, à des fins différentes, de photographier les photographes au musée. Il s'agit de Hilli Hassemer et de son projet *Monashooting*, daté de février 2009 (<https://hillihassemer.de/monashooting/>).

¹³ Voir André Gunthert, « La photo au musée, ou l'appropriation » (2011) : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/1416>.

¹⁴ Dans Sade, *Fourier, Loyola, Œuvres Complètes*, tome III, Paris, Seuil, 2002.

en effet un impressionnant corpus au sein des *mobile images*, qui met en circulation, grâce à la fluidité de la photo numérique¹⁵, les œuvres du patrimoine artistique mondial. Comprendre, dans une démarche qui souhaite s'inspirer des acquis théoriques et des protocoles des sciences sociales tout en s'ancrant dans les débats actuels sur le muséal, la post-photographie et la transition numérique, permettra, je l'espère, de dépasser les jugements hâtifs et les condamnations faciles, pour ne pas dire condescendantes, de pratiques attribuées à des touristes qu'il est de bon ton de moquer. Or, si le sujet dérange, c'est précisément parce que la photophonie au musée incarne pleinement la rencontre de l'art, reconnu institutionnellement, et de la civilisation du loisir. Quand une foule de visiteurs vient contempler les œuvres de celles et ceux auxquels la société reconnaît le statut d'artiste, puis s'en saisit par la photophonie, les modifie éventuellement à l'aide de filtres ou de greffons textuels avant de les partager largement en ligne, c'est toute la question de l'auctorialité et de la place accordée aujourd'hui aux pratiques créatives et re-créatives de l'amateur dans des champs en pleine reconfiguration qui se trouve posée avec acuité. Dès lors, l'écran du smartphone semble s'interposer entre l'œil, curieux d'explorer l'inconnu de la toile face à lui, et l'œuvre riche de l'intentionnalité enfouie de son créateur :

Les pratiques visuelles numériques réalisées au musée élargissent le fossé entre esthètes et amateurs et ces derniers devront peut-être y revenir en laissant leur téléphone mobile chez eux ou au vestiaire, afin d'apprendre ou de réapprendre à voir.¹⁶

Avec le smartphone, martèle Pierre-Marc de Biasi,

[...] la photo devient une trace aussi volatile que l'instant dont elle était censée fixer le souvenir : une sorte de copie de cet instant qui, d'un point de vue existentiel,

¹⁵ André Gunthert, *L'Image partagée*, op. cit., p. 11 : « La révolution de la photographie numérique est sa fluidité. La conversion de l'information visuelle en données archivables, modifiables et communicables libère l'image de la dépendance à un support matériel. »

¹⁶ Sophie Limare, Annick Girard & Anaïs Guilet, *Tous artistes ! Les pratiques (ré)créatives du Web*, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Parcours numériques », 2017, p. 63.

n'aura même pas été vécu par le sujet, puisqu'au moment de la vivre, il ne l'aura éprouvé et appréhendé qu'à travers le geste instrumental de l'enregistrer.¹⁷

De telles positions perpétuent un binarisme parfois teinté de technophobie, celui qu'un Nathan Jurgenson nomma « dualisme numérique »¹⁸ et qui traverse, jusqu'au récent *Homo numericus* de Daniel Cohen¹⁹, bien des perceptions de notre présent connecté. L'étude de terrain jointe à une prise en compte des aspects saillants de la culture numérique démontre pourtant que les porosités et les continuités existent, qui complexifient notre expérience, en l'occurrence muséale. Les œuvres sont bien appendues à des cimaises physiques, mais notre rapport frontal avec elles, dans l'espace concret du musée, apparaît partiellement médié par notre recours quotidien à des infrastructures et des outils numériques, dont le smartphone. L'écran de ce smartphone ne peut être assimilé à une simple strate opaque, superficielle et superflue, que si l'on accepte une représentation sédimentaire de notre expérience du réel, dont le noyau dur recèlerait quelque pureté ontologique, celle de la nature et de l'origine, alors que l'instrumentation numérique ne se pourrait concevoir autrement que comme un vernis tardivement appliqué. Notre quotidien, pour le meilleur ou pour le pire, démontre plutôt l'intrication des mondes virtuel et réel, qui composent aujourd'hui un espace toujours-déjà hybride et déterminent notre « condition hyperconnectée »²⁰.

Le musée constitue un caisson de résonance particulièrement pertinent, lui qui longtemps se voulut, *White Cube*, sanctuaire isolé des fluctuations conjoncturelles et gardien d'un patrimoine universel intangible. La riche

¹⁷ Pierre-Marc de Biasi, *Le Troisième cerveau. Petite phénoménologie du smartphone*, Paris, CNRS éditions, 2018, p. 104.

¹⁸ Cité par Nicolas Nova, *Smartphones. Une enquête anthropologique*, Genève, Métispresses, 2020, p. 230.

¹⁹ Daniel Cohen, *Homo numericus. La « civilisation » qui vient*, Paris, Albin Michel, 2022.

²⁰ Jake Moore & Christelle Proulx (dir.), *L'Agir en condition hyperconnectée : art et images à l'œuvre*, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Parcours numériques », 2021, « Introduction » : <http://parcoursnumeriques-pum.ca/11-agir/introduction.html#la-condition-hyperconnectee>.

histoire des études de visiteurs, ouverte au début du XX^e siècle par une série de photographies de postures des spectateurs²¹, peut aujourd'hui se prolonger par la prise en compte des postures des visiteurs-photographes. Appréhender l'engagement de ces visiteurs à la fois photographes et internautes, c'est également s'inscrire dans la filiation des études sociologiques de la réception :

Les spectateurs engagés ont pour le sociologue l'intérêt d'être bavards. Leur appropriation des objets culturels passe même principalement par la production de discours sur ces objets. (...) Ils parlent, écrivent, réalisent ou chantent, seuls ou en groupes. Ils discutent dans la cour de récréation, dans les salles des ventes ou dans les amphithéâtres. Ils écrivent des rapports d'expertise, des biographies, des catalogues, des actes de colloque, des critiques, des lettres, des fanfictions. Bref, ils produisent un discours à propos de leurs passions.²²

Ce discours, dans l'espace muséal, s'incarne indubitablement dans la pratique de la photophonie. Or, les musées se sont principalement emparés jusqu'à présent de la question de la présence du smartphone du point de vue de la médiation, en mettant en scène des expériences augmentées et des parcours interactifs qui, tout en sollicitant cet outil, en guident strictement l'usage²³. Les études muséologiques ont par la suite emboîté le pas, quitte à proposer de savantes typologies, à l'image de celle que dresse John H. Falk, dans son essai *Identity and the Visitor Experience*, dans lequel il distingue cinq catégories : « Explorer », « Facilitator », « Experience seeker »,

²¹ Bernard Schiele évoque ainsi la première de ces enquêtes : « En 1916, Benjamin Ives Gilman diffusait les résultats d'une enquête dans un article intitulé "Museum Fatigue", publié dans la revue *The Scientific Monthly*. Au cours de cette enquête, Gilman avait photographié et recensé trente postures qu'il qualifiait de contraignantes pour les visiteurs. Regroupées en neuf catégories, ces attitudes corporelles illustraient chacune un type d'effort physique exigé pour pouvoir observer les objets disposés dans des vitrines qu'il jugeait à l'évidence inadaptées » (Lucie Daignault & Bernard Schiele (dir.), *Les Musées et leurs publics. Savoirs et enjeux*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2014, p. 7).

²² Samuel Coavoux, « L'engagement corporel des visiteurs de musée », in Lionel Jacquot & Jean-Marc Leveratto (dir.), *Relire Durkheim et Mauss. Émotions : religions, arts, politiques*, Presses Universitaires de Nancy, 2015, p.187-201 (<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01121670/document>).

²³ Sur les applications lancées par les musées, se reporter à Nicolas Navarro & Lise Renaud, « Fantasmagorie du musée : vers une visite numérique et récréative », *Culture & Musées* (En ligne), 35 | 2020 : <http://journals.openedition.org/culturemusees/4713> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.4713>.

« Professional/Hobbyist » et « Recharger »²⁴. Pierre Lannoy et Valentina Marziali, de leur côté, affinent encore le tamis pour proposer une cartographie du visiteur-photographe. Ils reconnaissent ainsi « l'improvisateur », « le touriste », « le photographe de mode », « le visiteur boulimique », le « visiteur intensif », « le dichotomique », « l'amateur expert » et « l'expert professionnel »²⁵. D'autres listes paraissent évidemment possibles, qui tenteraient à leur tour d'épuiser la variété des usages et des *manières de visite* – comme on parle de « manières de table ». L'horizon méthodologique choisi pour cet ouvrage se démarque sciemment de ces tentatives taxinomiques, pour tenter une approche académiquement pluridisciplinaire non de gestes ou d'intentions psychologiques, mais d'expériences muséales complexes.

Cet essai se revendique comme une enquête sensible, capable d'accueillir ce qui se noue également d'affects autour des situations photophoniques rencontrées puis ici narrées. Cet ouvrage s'est écrit véritablement comme un essai, soucieux d'avancer plus d'hypothèses que de certitudes rectrices. Cinquante fragments, comme autant de petites formes théoriques, le composent. Chacun correspond à une scène, saisie et dans sa singularité et dans son exemplarité. L'ensemble se lit non pas linéairement, mais plutôt dans le bon désordre, celui qui maintenant vous appartient.

²⁴ John H. Falk, *Identity and the Visitor Experience*, Londres et New York, Routledge, 2016 (2009), ch. 3 « The Visitor ».

²⁵ Pierre Lannoy & Valentina Marziali, « Les visiteurs et leurs clichés, figures de l'activité photographique au musée Autoworld de Bruxelles », in Serge Chaumier, Anne Krebs, Mélanie Roustan (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, La Documentation française, 2013, p. 115-131.