



Varia 3

- Tanguy Bizien

Représentations et intégrations du mobile et du SMS au cinéma

Analyse de deux écritures filmiques contemporaines :

La Reine des pommes de Valérie Donzelli (2009) et

L'Exercice de l'Etat de Pierre Schoeller (2011)

L'apparition du téléphone portable au cinéma a constitué un événement au sens où il a marqué une rupture permettant de distinguer les films mettant en scène la fin des années 80 jusqu'à aujourd'hui de ceux qui ont précédé. Contrairement à la lettre, par exemple, qui s'intègre dans des univers filmiques représentant aussi bien le XVIII^e que le XXI^e siècle, l'apparition du portable est le signe d'une période historique précise¹ correspondant aux prémices de l'ère numérique, qui a vu par la suite les écrans se multiplier (ordinateurs, mobiles, consoles, tablettes), et de ce qu'on a appelé la « nouvelle économie » c'est-à-dire la « production d'idées », immatérielles par nature, reposant sur le « traitement d'informations »². Il est donc un signe d'historicité fort qui marque une frontière entre un avant et un après et qui installe le cinéma dans un certain devenir. Il s'agit d'envisager ce devenir en lien avec l'histoire du cinéma ainsi qu'avec

¹ Le premier téléphone mobile a été lancé par Motorola en 1983.

² J. E. Stiglitz, *Quand le capitalisme perd la tête*, Paris, Fayard, 2003, p. 49.

différents types de représentations médiatiques et sociales, afin de mettre au jour quelques hypothèses et quelques axes de réflexion associés à cet objet. Le champ étant particulièrement vaste en raison d'une multitude d'approches possibles (esthétique, sémiotique, anthropologique, sociologique, historique, communicationnelle...) et de l'intrication des paramètres entre eux, nous avons choisi deux films en guise d'introduction à une réflexion naissante, *La Reine des Pommes* de Valérie Donzelli et *L'Exercice de l'Etat* de Pierre Schoeller, car ils se déroulent dans une période et dans des décors contemporains (Paris, 2009-2011) où le mobile est totalement intégré.

Si la « liaison vidéophonique »³ était annoncée dès les années 1920 et 1930 par Fritz Lang (*Metropolis*, 1927) ou Charlie Chaplin (*Les Temps Modernes*, 1936), puis dans de nombreux films d'anticipation où la conversation par écrans vidéos interposés devint une norme préfigurant les pratiques de *video chat* actuelles (*2001 : L'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick ou *Blade Runner* de Ridley Scott, pour ne citer que les plus fameux d'entre eux), le téléphone portable en tant que tel n'a pas été réellement anticipé par le cinéma, n'en déplaise à certains qui aimeraient voir dans *Le Cirque* de Chaplin (1928) une femme passer dans le plan un téléphone à l'oreille⁴... Le téléphone et la lettre, moyens de communication qui l'ont précédé dans l'histoire du cinéma, ont non seulement été représentés au sein de films mettant en scène des relations vocales ou scripturales à distance, mais ils furent au commencement du récit cinématographique. « La conversation téléphonique où l'on parle à quelqu'un qui n'est pas dans le même espace, ne crée-t-elle pas un "montage de lieux simultanés", qui serait à l'origine du montage griffithien ? »⁵ s'interroge Michel Chion. Quant à la lettre, son insertion au sein de films muets des années 1910 a permis au cinéma de trouver un langage narratif propre grâce à l'articulation entre la monstration de

³ M. Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 2003, p. 330.

⁴ Comme le rappelle J.-B. Thoret au paragraphe « Années 1990. Le téléphone devient portable » dans *Cinéma contemporain, mode d'emploi*, un débat a animé le monde cinéphile en 2011 réactivant la théorie du voyage dans le temps, certains cinéphiles interprétant le geste d'une femme traversant un plan du *Cirque* comme celui d'une femme en pleine conversation téléphonique avec un mobile (*Cinéma contemporain, mode d'emploi*, Paris, Flammarion, 2011).

⁵ M. Chion, *Un art sonore, le cinéma*, *Op. cit.*, p. 324.

l'objet, impliquant la mise en scène d'actes de lecture et d'écriture, et l'intégration de cette écriture entre les plans sous forme d'insert ou d'intertitre, participant d'un mode d'expression combinant texte et image.

Si nous évoquons le cas du téléphone et de la lettre, c'est pour rappeler combien l'intégration d'objets communicationnels influe sur les formes de la représentation elle-même. C'est également pour signaler que le SMS intègre les composantes associées à la lettre, bien sûr, mais également au téléphone comme le rappelle Carole Anne Rivière :

Le SMS emprunte sa valeur d'usage aux modes de communication traditionnels et innovants portés par la voix et l'écriture (téléphone mobile, e-mail, lettre manuscrite) sans se réduire à aucun d'eux. En créant les conditions d'une communication aussi rapide et instantanée que la transmission par e-mail, aussi immédiate et facile de réception et d'envoi que le téléphone mobile avec l'efficacité, la concision et la discrétion du mode écrit, le mini-message a trouvé une place originale dans toutes sortes de lieux et de circonstances d'interactions quotidiennes⁶.

Ces emprunts ne sont pas seulement perceptibles du côté des usages analysés par les anthropologues ou les sociologues, ils le sont également du côté de la représentation filmique. Les multiples conséquences (narratives, esthétiques, sémiotiques) de ces intégrations ont généré une multitude d'analyses qui ont permis de poser de nombreux jalons théoriques dans le champ des études cinématographiques et des sciences de l'information et de la communication. Nous disposons donc d'une littérature abondante en la matière, sans compter les travaux consacrés à l'image fixe. Une telle évocation suggère enfin que si « la démocratisation du mobile phone a ouvert un champ immense de situations nouvelles »⁷ en termes de mise en scène et de scénario, elle n'a pas créée de véritables « images nouvelles », si tant est que l'on puisse définir ce qu'est une « image nouvelle » au cinéma, ni fait évoluer la narration filmique à la manière du téléphone ou de la lettre. Bien sûr, les systèmes narratifs du cinéma contemporain ne sont plus aussi ouverts et malléables que ceux des films des premiers temps, mais on aurait pu s'attendre à ce que les bouleversements technologiques et

⁶ C. A. Rivière, « La pratique du mini-message. Une double stratégie d'extériorisation et de retrait de l'intimité dans les interactions quotidiennes », *Réseaux*, 2002/2 n° 112-113, p. 141.

⁷ J.-B. Thoret, *Cinéma contemporain, mode d'emploi, Op. cit.*, p. 138.

communicationnels des vingt dernières années modèlent de nouvelles formes filmiques.

L'impact de ces évolutions est à voir du côté de la production des images elles-mêmes, avec l'utilisation du téléphone portable en tant que caméra notamment. 2005 aura été une année charnière de ce point de vue puisqu'elle aura vu naître *Youtube* au moment même où les caméras s'intégraient aux mobiles. Au carrefour de pratiques amateurs et professionnelles, les séquences et les films issus du téléphone portable ont défini une esthétique, une culture et plus encore une économie comme le montrent les nombreux festivals consacrés à la création mobile, la production de « vrais » films entièrement tournés au portable ainsi que la prolifération des contenus en lien avec les médias internet (*Youtube*, *Dailymotion*, *Facebook*). Là où tant de films usent et abusent de la caméra subjective immergeant le spectateur au plus près d'une action grâce à un personnage filmant à l'aide d'une caméra vidéo (des films catastrophe, d'épouvante ou de science-fiction comme *Le Projet Blairwitch*, *Cloverfield* ou *Chronicle* en passant par des formes plus françaises et intimistes comme *Ma vraie vie à Rouen*), le cinéma de fiction est resté plutôt sage face au déploiement d'images issues de téléphones portables. Les usages du mobile dans les films sont donc restés sensiblement les mêmes que ceux du téléphone et de la lettre, à savoir des usages liés à la voix et à l'écriture.

Ce qui a changé, c'est le lien à la mobilité ainsi qu'à l'écriture et à la lecture associées à des dispositifs de clavier et d'écran déterminant de nouveaux modes de relation aux autres, à soi et au monde. Les films contemporains ont désormais affaire au déplacement de personnages en conversation au sein d'une multitude d'espaces privés et publics comme ils ont géré l'insertion d'écrans numériques contenant des signes (linguistiques, iconiques...) dans ou « sur » l'image en lien avec de nouveaux gestes de communication. A l'instar de la conversation téléphonique, l'échange de SMS investit tous les espaces sociaux. Ce ne sont donc pas uniquement des questions de temporalité qui se posent au cinéma que des questions de relations à l'espace et aux espaces, matériels, géographiques et numériques.

Ces quelques remarques montrent la distorsion qui peut exister entre les imaginaires associés aux potentialités technologiques et à leurs représentations dans les films de fiction qui semblent parfois ne pas être à la hauteur des promesses impliquées par les fonctionnalités multiples d'un objet hypermédiatique. Le cinéma devra bientôt inventer de nouvelles formes pour suivre les évolutions technologiques qui verront les usagers passer de la voix à l'image tout en conservant le texte. Contrairement aux années 1980 et 1990, le portable n'est plus un objet de prestige ou de pouvoir comme dans *Wall Street* d'Oliver Stone (1987) ni un objet qui anticipe les évolutions technologiques ou qui participe d'une certaine virtualité numérique comme dans la trilogie *Matrix* des frères Wachowski (1999-2003), il est un objet qui s'est totalement intégré à l'ordinaire des situations sociales et communicationnelles contemporaines. Son insertion dans les représentations cinématographiques s'est faite au rythme de sa démocratisation, sans bouleverser l'esthétique ou le langage cinématographique, ni même le vocabulaire de l'analyse. Un gros plan de SMS ou un gros plan de lettre peuvent être indifféremment qualifiés d'inserts scripturaux, tandis que les figures du découpage téléphonique restent sensiblement les mêmes entre le fixe et le mobile⁸.

Si au départ, seuls quelques personnages possèdent et utilisent un mobile, il devient peu à peu un objet de communication quotidien que chacun porte et transporte avec lui. Comme le rappellent les chercheurs du GRIPIC/CELSA, « les premiers téléphones "portables" étaient des téléphones de voiture, et ce, de 1956 (combiné U43) aux premiers analogiques qui prenaient la forme de petites mallettes (fin des années 1980). L'affranchissement du véhicule apporte au téléphone portable le succès qu'on connaît. Il lui permet surtout de graviter directement dans la sphère corporelle : c'est dès lors un objet qu'on emporte, puis qu'on porte avec soi, un objet fait pour être directement et le plus possible en

⁸ Voir la typologie du « téléphème » établie par M. Chion dans *Un art sonore, le cinéma, Op. cit.*, pp. 324-329.

contact avec le corps »⁹. Le portable s'est donc inséré dans nos gestes et dans nos pratiques quotidiennes jusqu'à en devenir transparent.

Mais comment figurer une forme de transparence liée à des automatismes et à des appropriations communicationnels tout en donnant à voir le contenu de ces communications ? Et comment jouer avec les signes d'écriture et d'écran associés au portable au sein d'une écriture filmique et cinématographique ?

L'écriture SMS est particulièrement intéressante dans les films car elle met en jeu un dispositif qui impose d'apparaître au premier plan, l'écran et l'écriture numérique, tout en s'articulant avec la situation de communication mise en scène dans une construction destinée à impliquer le spectateur dans l'échange tout en lui permettant de converser une certaine distance, c'est-à-dire de lire tout en percevant et de percevoir tout en lisant. Au-delà du contenu textuel, il faut donc être attentif à la manière dont les cinéastes intègrent ces dispositifs qui déterminent à la fois la perception, la lecture et donc l'interprétation d'un message à plusieurs composantes. Nous souhaitons ainsi mettre en balance une forme de transparence du signifiant « portable » au regard d'une abondance de signes de nature différente, à la fois linguistique et plastique. Nous reprenons là une vieille articulation que les sémiologues connaissent bien : l'idée que le signe vaut pour un concept mais aussi pour lui-même, tel qu'il apparaît « matériellement ». Il s'agit donc de travailler sur la matérialité de l'écriture numérique dans les liens plastiques et sémiotiques qu'elle entretient avec l'image cinématographique. Nous voulons également saisir la manière dont le mobile, tel qu'il sert à la fois aux conversations téléphoniques et aux correspondances numériques, structure les films de fiction et dont il s'insère dans l'espace diégétique. Nous voulons le faire en réfléchissant aux systèmes filmiques en eux-mêmes ainsi que dans les liens qu'ils entretiennent avec une culture visuelle croisant des représentations filmiques, médiatiques et sociales.

⁹ A. Jarrigeon, J. Menrath (dir.), *Le Téléphone mobile aujourd'hui, usages et comportements sociaux*, Paris, Association française des opérateurs mobiles, société Discours & Pratiques, 2007, p. 34.

Il nous semble que *La Reine des pommes* de Valérie Donzelli (2009) et *L'Exercice de l'Etat* (2011) de Pierre Schoeller constituent un bon point de départ à un tel travail.

La Reine des pommes à la lettre

Dès l'entame, *La Reine des pommes* est placé sous le signe de l'écrit. Après une saynète au supermarché, on suit le personnage d'Adèle (Valérie Donzelli) marchant dans les rues de Paris au son de la chanson « Fais ta vie » interprétée par Charles Trenet. Au terme de sa déambulation, le titre du film apparaît sous une forme singulière. A l'inverse du générique dont les mentions sont écrites sur un fond noir, les mots qui forment le titre sont issus de différentes sources iconiques telles les lettres en néon d'une enseigne ou les mots d'une plaque de rue parisienne. Quatre plans se succèdent de manière linéaire jusqu'à former le titre, images que l'on retrouve dans un cinquième plan sous la forme d'un *split-screen* : « La / Reine / des POMM ». La forme du collage et l'hétérogénéité des sources iconiques ne sont pas sans rappeler l'iconographie lettriste qui revient, comme nous le verrons par la suite, sous une autre forme pour donner vie à l'écriture de SMS.

Le film commence par une lettre de rupture lue en voix-off par Mathieu (Jérémie Elkaïm) qui se sépare d'Adèle. On aperçoit d'abord deux pages manuscrites posées sur une table puis, tandis que la lecture se poursuit, on alterne entre la scène de départ de Mathieu et la lecture de la lettre par Adèle, seule et désemparée. Donzelli ne se contente pas de faire lire cette lettre en voix-off par Jérémie Elkaïm, certaines formules sont aussi dites en *in*, procédé qui souligne l'importance de ces phrases pour Adèle. La première, prononcée par Mathieu filmé en gros plan, est « la fin de notre histoire » ; la deuxième est dite en *off* et en *in* dans une sorte de chevauchement qui crée un effet de répétition et de résonance. On entend d'abord le personnage dire en *off* « j'étouffe » puis, presque simultanément, on le voit souffler cet énoncé à l'oreille d'Adèle en *in* dans le plan. L'effet d'écho est particulièrement intéressant car il traduit l'impact de ces mots sur le personnage et crée un entrelacs signifiant entre l'écriture et la voix. On

songe à cette « oreille intérieure » évoquée par Jean Pouillon, « celle qui saisit notre langage intime »¹⁰. On peut donc interpréter ce plan comme l'audiovisualisation d'une perception intérieure et d'un souvenir de lecture qui continue de résonner longtemps après. La figure ainsi composée par Donzelli est proche de l'expression idiomatique « ces mots résonnent encore à mes oreilles » qui traduit en image l'idée d'un souvenir marquant.

Pour Michel Foucault, « la lettre rend le scripteur présent à celui à qui il s'adresse (...) présent d'une sorte de présence immédiate et quasi physique »¹¹. Il y a sans doute un peu de cela dans ce plan qui signale l'aspect fortement analogique de la relation épistolaire classique tandis que les échanges SMS reposent sur des liens digitaux d'où le support papier est absent (même si le SMS est plus proche du billet que de la lettre dans les faits). Avant d'en arriver aux échanges SMS, signalons qu'après avoir été quittée, Adèle se lamente auprès d'une voisine dans une chambre couverte de posters sur lesquels on peut lire des formules comme « Gros bâtard » ou « Grosse baltringue » que l'on retrouve sous la forme de SMS plus tard dans le film lorsqu'Adèle insulte Paul qui ne répond plus. Quant à la lettre, Adèle y répond à la fin du film par une carte postale adressée à Mathieu depuis New York où elle se reconstruit. Elle le remercie, comme il le lui avait lui-même prédit, pour se détacher enfin.

Les objets et les jeux d'écriture participent donc de la construction de l'univers diégétique, de la structuration du récit et de la communication qui s'établit avec le spectateur dans *La Reine des pommes*. Contrairement à la prééminence de *la lettre* sous toutes ses formes chez Donzelli, c'est le téléphone qui marque le film de son empreinte chez Schoeller.

L'Exercice de l'Etat et la rhétorique du téléphone

L'Exercice de l'Etat s'ouvre sur une séquence de rêve : une femme nue est guidée jusqu'aux mâchoires d'un crocodile par des hommes masqués. Un panoramique passe d'un visage endormi à une protubérance qu'on devine être une

¹⁰ J. Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, p. 14.

¹¹ M. Foucault, *Dits et écrits*, Tome IV (1980-1988), Paris Gallimard, 1994, p. 425.

érection cachée par un drap blanc à la séquence suivante. Puis l'homme ouvre les yeux, allume la lumière, regarde dans le vide. Il s'agit du ministre des transports Bertrand Saint-Jean, interprété par Olivier Gourmet, personnage dont nous allons suivre le quotidien au sein d'une tranche de vie allant d'un accident à un autre.

La place des téléphones fixe et mobile est prépondérante dans le film qui démarre véritablement par une scène au ministère. La nuit, les conseillers font la fête quand l'un d'entre eux, Yan interprété par Laurent Stocker, décèle une sonnerie de téléphone. Il se précipite dans les bureaux et décroche plusieurs combinés avant de trouver le bon. A l'autre bout de la ligne, un préfet lui annonce un grave accident de car scolaire dans sa région. Il appelle aussitôt Gilles, le directeur du cabinet, avec son portable, caché dans les toilettes pour masquer le bruit de la fête. Ce dernier, interprété par Michel Blanc, lui parle depuis sa baignoire, lui aussi avec son portable. Il raccroche puis appelle le ministre sur son portable. Ces premières conversations téléphoniques nous font découvrir les personnages principaux suivant une logique hiérarchique (le conseiller, le directeur de cabinet, le ministre) ainsi que les décors suivant une logique mêlant l'univers professionnel (décor du ministère) à l'univers intime (chambre à coucher du ministre) avec un entre-deux occupé par Gilles qui loge dans un appartement de fonction du ministère. Ce fil, à la fois narratif et communicationnel, liant les personnages entre eux fixe l'ensemble des relations et des événements à venir.

Le téléphone fixe est d'emblée associé au ministère, ce qui lui confère un statut à la fois officiel et matériel. C'est sur l'une des lignes fixes du ministère que le préfet appelle, c'est aussi grâce à ces lignes fixes que Gilles, le directeur de cabinet, organise la vie du ministre et gère les affaires courantes. Lorsque le Préfet appelle, c'est l'institution qu'il alerte. Et lorsque Gilles, que l'on voit le plus souvent au bout d'une ligne fixe qu'avec son portable, passe ses coups de fils, c'est en tant que voix officielle et officieuse du ministre. Le fixe est donc définitoire de ce personnage, serviteur zélé de l'Etat dont la vie est au service de l'intérêt général, en dehors de toutes considérations personnelles et carriéristes. Il apparaît bien seul au milieu d'hommes politiques assoiffés de pouvoir ou d'argent et sert de contrepoint à toutes ces ambitions. Notons enfin qu'il est le seul

personnage que l'on voit écrire sur un support papier à l'aide d'un stylo, ces gestes définissant une catégorie de conseiller à l'ancienne.

A l'inverse, le téléphone portable est toujours associé au ministre ainsi qu'aux différents conseillers et à l'attachée de presse, interprétée par Zabou Breitman, qui s'agitent autour de lui. Le portable est présent dans toutes les séquences qui mettent en scène l'univers professionnel. Dans les mains des conseillers, il acquiert la même valeur que les documents papier sur lesquels ils travaillent, ces fameuses chemises que le téléspectateur peut apercevoir chaque mercredi à la sortie du conseil des ministres. On peut en tirer deux observations. D'abord, que la proximité entre le portable et les documents est une belle métaphore du portable comme lieu d'enregistrement de contenus¹². Contrairement au fixe, le téléphone portable est un outil de travail qui incorpore les documents écrits ainsi que les différents contacts professionnels. Ensuite, que le film s'interprète aussi en fonction de stéréotypes véhiculés par les images médiatiques. Ces documents de travail papier, dont on a parfois l'impression qu'ils ne servent plus à rien comparés aux mobiles, renvoient aux signes de la vie politique telle qu'ils sont construits et véhiculés par l'imagerie médiatique. Il en va de même pour le ministre qui marche toujours en téléphonant ou qui téléphone toujours en marchant, c'est selon. Le mouvement n'apparaît plus seulement comme une possibilité du téléphone mobile, il définit l'homme politique moderne, c'est-à-dire toujours en action et toujours connecté, stéréotype politique et culturel également véhiculé par les diverses représentations médiatiques.

Ce mouvement perpétuel s'incarne pleinement dans la voiture qui occupe une place centrale dans le film. Le mobile et la voiture sont associés en permanence, ce qui renvoie de manière assez ironique aux premiers téléphones « portables », mais surtout aux traits sémantiques du film. Le mobile et la voiture définissent le ministre dans sa fonction (un ministre se déplace beaucoup en voiture, qui plus est lorsqu'il est ministre des transports) tout comme leur association définit les moments clés du film. Sur les cinq occurrences d'apparition

¹² Voir les travaux de Maurizio Ferraris sur la « documentalité » et sur la société de l'enregistrement. Voir aussi son ouvrage consacré au mobile, *T'es où ? : ontologie du téléphone mobile*, Paris, Albin Michel, 2006.

de SMS, quatre sont directement associées à la voiture. L'une d'entre elles est d'ailleurs à l'origine de l'accident qu'a le ministre avec son chauffeur et son garde du corps. Recevant un SMS de Gilles qui lui demande de ne pas rater une commission d'investiture, Saint-Jean presse son chauffeur et lui ordonne de prendre un tronçon d'autoroute en travaux. Suite à l'accident, Saint-Jean se voit confier un nouveau ministère et c'est dans les toilettes, celles-là mêmes où on avait vu l'un de ses conseillers téléphoner, qu'il répond au coup de fil du secrétariat de la Présidence et qu'il accepte le poste.

Si l'écrit et ses objets (lettre, carte postale, enseignes, affiches) structurent le film de Donzelli et les téléphones celui de Schoeller, chaque film intègre le SMS d'une manière spécifique. Nous souhaitons interroger ces spécificités, au regard des genres et des procédés d'intégration, afin de qualifier au mieux ce qui se joue en termes d'écriture et d'image.

Jeux d'écriture et enchantement chez Donzelli

Le jeu est un terme qui s'applique parfaitement au film de Donzelli. La réalisatrice décline sur un mode burlesque des archétypes de personnages masculins qui renvoient toujours à l'être aimé. Si Jérémie Elkaïm les interprète tous, c'est que tous renvoient à Mathieu. Leurs traits de caractère ainsi que leurs costumes sont volontairement établis sur un mode artificiel propre à nous faire reconnaître la théâtralité à l'œuvre dans le film : il y a Pierre, l'étudiant romantique et rêveur qui dessine au parc des Buttes Chaumont ; Jacques, le père de famille bourgeois coincé dans un costume ridicule (raie sur le côté, grosses lunettes, imperméable) ; Paul, le beau ténébreux insaisissable avec lequel elle échange une multitude de SMS. C'est bien sûr cette relation qui nous intéresse car elle donne lieu à un jeu autour du portable et des SMS ainsi qu'à la figuration et à l'appropriation de cette écriture. D'un côté, Donzelli joue avec la communication grâce au personnage d'Adèle qui découvre le téléphone portable et les spécificités du texto suite à sa rencontre avec Paul, de l'autre, elle met en place un système d'échos entre les différentes écritures qui correspondent entre elles de manière ludiques à l'intérieur du film : les insultes des affiches sont reprises sous forme de

textos envoyés à Paul, la carte postale répond à la lettre du début et les SMS apparaissent sous différentes formes qui nous renseignent davantage sur l'écriture filmique que sur l'écriture numérique.

Lorsqu'Adèle croise Paul comme par magie dans un parc, ils tombent instantanément amoureux et promettent de se revoir. Il lui écrit son numéro dans la paume de la main puis disparaît comme il était apparu. On la voit marcher de dos tandis qu'une fermeture à l'iris nous plonge vers un écran noir sur lequel s'inscrit en lettres rouges le prénom Paul. Chaque rencontre est ainsi ponctuée, les prénoms de Pierre et de Jacques surviennent eux aussi en lettres rouges sur fond noir. Ces trois prénoms finissent par apparaître au sein d'un seul et même carton, dévoilant ainsi leur pure fonction de personnages voire d'actants. Ils n'ont pas de réalité propre car ils correspondent à la perception d'Adèle pour qui les hommes ont tous le même visage. Seuls leurs costumes les distinguent en fonction de rôles qu'ils interprètent pour elle.

Paul est le personnage le plus évanescent dont l'existence reste incertaine. Après le coup de foudre, Adèle fait l'acquisition d'un mobile et laisse deux messages sur la messagerie de Paul, attendant jusqu'au soir qu'il rappelle. En rentrant, sa cousine Rachel (Béatrice de Staël) la trouve prostrée dans le noir face au mobile posé sur la table. Adèle lui fait part de sa déception tandis qu'un bruit de texto retentit. « Adèle, je crois que tu as reçu un message » lui dit-elle. Cette dernière s'empare aussitôt du téléphone qu'elle porte à son oreille. « Adèle, c'est un texto ». Rachel le lui lit et se met à écrire à sa place et à lire les SMS de Paul afin de fixer un rendez-vous. Adèle presse sa cousine d'écrire vite en oubliant l'aspect technique dans un désir de simultanéité que sa cousine réfrène d'un « hé ho, du calme, je suis pas dactylo ». A la question « quand se revoit-on », Adèle lui dit « le plus vite possible ». La réponse de Paul est à la fois dite en voix-off et inscrite à même l'écran en trois temps : « demain / même heure / même endroit » composant au final un carton de lettres rouges sur fond noir.

Ce plan est l'unique occurrence d'un SMS « traduit » sous la forme d'un carton. Les autres apparitions de SMS sont le fait de gros plans isolant le mobile, l'écran numérique et l'écriture qu'elle contient. Cette manière de donner à voir le

contenu écrit sous la forme d'un insert est la plus classique et revient souvent au cinéma. Le spectateur ne perçoit pas alors uniquement un contenu écrit, il perçoit une écriture dans son espace empirique : non seulement le téléphone, mais l'écran numérique qui livre d'autres indices tels que la date, le prénom et le numéro du destinataire. Cette image d'un SMS en gros plan à même un écran de portable est plus véridique que la simple mention écrite sur un carton d'adresse, mais elle apparaît plus lointaine que l'intertitre alors même que ce dernier est considéré comme extérieur au film.

Comme l'indique Philippe Dubois, l'extériorité est l'un des problèmes de l'intertitre :

Dès l'époque muette, on se plaignait déjà de sa quasi extranéité : fait de langage textuel, il est d'une "autre nature" que les images, il renvoie à une tradition littéraire, il en appelle à une autre perception qui exige une durée spécifique (le temps de lire n'est pas le temps de voir), il demande une compétence linguistique dans une langue donnée qui fait obstacle à l'universalité d'expression de l'image, il vient couper la continuité visuelle du film, il ralentit le rythme narratif, il est figé, immobile, statique, hiératique, là où les plans sont mouvements et fluidité, etc¹³.

Cet aspect figé, immobile et statique s'applique également aux inserts d'écrans et d'écriture numériques tels qu'ils apparaissent chez Donzelli et plus généralement au cinéma. On relève une sorte de paradoxe entre la supposée simultanéité des écritures numériques véhiculée par les imaginaires sociaux et la lenteur des échanges mis en scène ainsi que la lourdeur de l'appareillage. Saisi en tant que tel, le téléphone portable n'en est pas moins physique et matériel que le téléphone fixe. Et, contrairement à la lettre dont le propre est de déplacer une écriture dans l'espace, le portable n'est qu'un terminal encodant et décodant des signes. En ce sens, il n'associe pas une écriture et un support, mais plutôt des interfaces visuelles à des process techniques.

Comme le souligne Emmanuel Souchier, « d'une trace inscrite sur un support, nous sommes passés à une trace électronique fugitive qui ne présente

¹³ P. Dubois, « L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », dans *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, Udine, IV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Università degli Studi di Udine, 1998, p. 74.

plus de matérialité tangible »¹⁴. La seule matérialité tangible est représentée par l'objet lui-même qui perturbe la fluidité filmique à la manière de n'importe quel insert épistolaire. Mais, contrairement à la lettre, le portable apparaît lointain car délié de la chaleur toute analogique de la page qui porte en elle une part physique du destinataire. L'écran de portable apparaît lourd car coupé du mouvement qui caractérise la lettre, et redondant car imposant un écran et un cadre à l'intérieur du cadre cinématographique.

Contrairement à l'insert d'écran, le carton traduisant le SMS « demain / même heure / même endroit » s'associe plus naturellement au mouvement et à la fluidité de l'écriture filmique. Pour répondre aux sensations voire à l'excitation vécues par Adèle lors des échanges SMS, le carton paraît plus efficace que le gros plan car plus en phase avec la vivacité de l'échange ou, plus précisément, son rythme. S'il semble difficile d'évoquer une écriture cinématique au sens que lui donne Pierre Alferi dans « De l'écrit à l'écran »¹⁵, on peut néanmoins parler d'une écriture proprement cinématographique au sens où ce type de graphie lumineuse appartient pleinement à l'histoire et à la syntaxe du cinéma. Et, plus encore nous semble-t-il, depuis les premières œuvres de Jean-Luc Godard dont les entremêlements de signes iconiques, plastiques et linguistiques ont mené à la création d'un nouveau langage cinématographique dont on perçoit quelque héritage chez Donzelli.

La référence à Godard est tout sauf anodine et peut nous aider à mieux appréhender ce qui se joue du côté de l'écriture ainsi transcrite. L'héritage de la Nouvelle Vague affleure dans le film, notamment à travers l'inscription des situations dans le tissu de la capitale comme le relève Charlotte Garson¹⁶, mais la Nouvelle Vague n'est pas seulement ressentie, elle est aussi lue et entendue.

Du côté de l'écoute, la voix-off du narrateur (Philippe Barassat) qui s'adresse au spectateur tout au long du film rappelle la voix de François Truffaut

¹⁴ E. Souchier, « L'Écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique », dans *Communication et langages*, n° 107, 1996, p. 108.

¹⁵ Pour P. Alferi il s'agit de « formes écrites, et de formes de lecture, propres au cinéma. Des mots traités, rythmés, animés, arrangés d'une façon que seul le cinéma, l'image en mouvement, permet » (« De l'écrit à l'écran », Paris, *Les Cahiers du Mnam*, n° 94, hiver 2005 / 2006, p. 32).

¹⁶ C. Garson, Fiche pédagogique sur *La Reine des pommes*, [consultable en ligne](#).

narrateur des *Deux Anglaises et le Continent* (1971). Le ton, le grain de la voix ainsi que le débit rapprochent les deux narrateurs. Du côté de l'image, les fermetures à l'iris qui reviennent dans *La Reine des pommes* rappellent davantage les usages qu'en fait Truffaut dans *Les Deux Anglaises* que les procédés du cinéma muet¹⁷. Un autre film entre encore plus directement en correspondance avec *La Reine des pommes*, il s'agit d'*Une femme est une femme* (1961) de Jean-Luc Godard. Les cartons du générique et ceux utilisés à la toute fin du film ne sont pas sans rappeler ceux de Donzelli à travers un certain usage des couleurs et de la typographie, toute comme les jeux lettristes, avec les enseignes ou les affiches rendent proches ces deux films. Jean-Luc Godard est le champion des effets de « polysémie iconique et linguistique »¹⁸ comme le rappelle Alferi et son film va plus loin que celui de Donzelli dans l'invention d'une écriture à la fois graphique et figurale témoignant d'une pratique où la littérature et le cinéma s'entremêlent jusqu'à se confondre *en images*. Ce n'est pas la comparaison des différents modes d'intégration de la *lettre* au film qui nous intéresse ici, mais plutôt le type d'« assignation à la généricité »¹⁹ sur lequel repose le film de Donzelli, assignation qui constitue une bonne grille de lecture des différents jeux d'écriture nous semble-t-il.

Une femme est une femme est un hommage à la comédie musicale hollywoodienne ou, comme le dit Godard, « c'est l'idée de la comédie musicale »²⁰. On retrouve cette même *idée* dans *La Reine des pommes* à travers les parties chantées par Adèle, bien sûr, et plus généralement la théâtralité, les thèmes abordés, le recours à des chanteurs français (Trenet pour Donzelli, Aznavour pour Godard) et l'idée du cinéma comme enchantement. Dans le traitement d'une certaine quotidienneté, *La Reine des pommes* est non seulement

¹⁷ L'ouverture et la fermeture à l'iris sont des procédés caractéristiques du cinéma muet.

¹⁸ P. Alferi, « De l'écrit à l'écran », art. cit., p. 30.

¹⁹ L'expression est employée par Michel Marie pour définir le genre dans « Godard et la notion de genre ». Marie y développe une analyse particulièrement intéressante d'*Une femme est une femme* en lien avec les théories de Rick Altman dans *La Comédie musicale hollywoodienne (Le cinéma français face aux genres)*, R. Moine (dir.), Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005, pp. 79-80).

²⁰ Entretien avec J.-L. Godard paru dans *Les Cahiers du cinéma* en 1962, *Godard par Godard*, Paris, Tome 1 1950-1984, Cahiers du cinéma, 1998, p. 224.

proche d'*Une femme est une femme* qui a pour décor la porte Saint-Denis, mais aussi de la comédie musicale qui, contrairement aux idées reçues, est tout sauf « irréaliste ». Comme le rappelle Michel Chion, « La comédie musicale permet au cinéma de magnifier les joies ordinaires. Ses héros sont souvent plus proches de la vie quotidienne, de ses hauts et de ses bas, que les héros des autres films, lesquels sont pris dans une histoire qui les mobilise entièrement »²¹.

Il nous semble pertinent d'inscrire ce film dans une série de films au genre incertain et pourtant actif. Ce n'est pas tant la comédie musicale, que le souvenir d'une comédie musicale à la Godard qui teinte le film d'un aspect enchanteur et ludique. L'esthétique de l'enchantement et de la légèreté traduisant un drame personnel va dans le sens de la comédie musicale en même temps qu'il s'en détache en des aspects plus singuliers. Le film s'inscrit dans une culture visuelle plus large qui détourne les signes, s'en empare et les retraduit. Il faut donc percevoir ces figures comme des créations originales en même tant que relevant d'une série générique particulière où les signes de la Nouvelle Vague, et plus précisément ceux de certains films, sont actifs. Même s'il ne s'agit que d'un seul carton chez Donzelli, le jeu d'écriture rythmée (le « demain / même heure / même endroit » apparaît en trois temps comme le « Une fois / la chose faite / Angela ralluma » chez Godard ou d'autres cartons de *La Reine des pommes* comme « demain / même heure / même homme » ou « Pierre / Paul / Jacques »), la typographie, la couleur et le geste participent d'une volonté d'appropriation d'une écriture lointaine et froide car immatérielle.

En déportant le SMS du cadre de l'écran numérique au cadre du film, Donzelli offre une « matérialité filmique » à l'écriture numérique et vitalise les échanges. L'écriture SMS devient alors autre chose et entame un dialogue esthétique et poétique avec les autres écritures du film, mais aussi du cinéma. La première réponse aux « situations nouvelles », ce sont donc peut-être des images anciennes investies d'une créativité nouvelle. Si le portable devient un objet quotidien, y compris pour Adèle qui finit par l'intégrer à ses gestes et à ses

²¹ M. Chion, *La Comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma – SCEREN CNDP, « Les petits Cahiers », 2002, p. 26.

relations, le quotidien n'est pas synonyme de banalité ou d'ennui mais, au contraire, d'une réinvention de soi qui passe notamment par le mobile et les jeux de SMS. Le quotidien tel qu'il est donné à voir signale une façon d'enchanter le monde propre à Adèle qui rejoint une certaine idée du cinéma comme lieu d'enchantement. C'est le dernier rapprochement que l'on peut faire avec Godard chez qui il y a toujours « l'idée (romantique) que le film doit produire une grande totalité qui n'est pas seulement celle du film, mais aussi celle du cinéma, celle de l'art, celles de son histoire, de la culture et de la réalité toute entière »²². On trouve chez Donzelli l'idée que le cinéma permet de transfigurer le réel tout en le donnant à voir de façon précise et juste.

Le cinéma n'est donc pas qu'une simple chambre d'enregistrement de la réalité sociale et les témoignages que les films constituent sont à envisager du point de vue d'une large culture visuelle. Dans cette perspective, l'écriture SMS dit peu de chose des usages réels mais beaucoup plus sur la manière dont le cinéma intègre les objets au sein d'une écriture filmique, y compris les objets associés aux écritures numériques. L'expérience de lecture chez Donzelli procède tout autant du déchiffrement linguistique que d'un déchiffrement culturel à deux entrées : par une certaine culture cinématographique et par la reformulation d'expériences associées aux objets de la communication numérique. Et même si Donzelli n'en réfère jamais directement à Godard ou que le spectateur ne connaît pas *Une femme est une femme*, il n'en reste pas moins que ces images et ces lettres s'inscrivent dans une culture visuelle qui dépasse le seul texte filmique.

Surface et profondeur : le monde en transparence

Contrairement à Valérie Donzelli, Pierre Schoeller tente de faire apparaître les messages SMS tels qu'ils s'insèrent dans les pratiques quotidiennes en fonction de gestes et d'usages liés à un environnement professionnel. Là où Donzelli fait sortir l'écriture SMS de son cadre sémiotique pour mieux la

²² P.-H. Frangne, « Le cinéma substitue-t-il à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs ? », dans *Comédie Musicale : les jeux du désir. De l'âge d'or aux réminiscences*, Rennes, PUR, 2008, p. 143.

déconstruire au profit d'une poétique filmique, Schoeller essaye au contraire de densifier le SMS en des plans incluant non seulement le contenu écrit, mais la trace de l'écran numérique à même le plan. Pour cela, il utilise la surimpression qui, avec l'insert et le carton, constitue l'autre mode d'intégration visuelle de l'écriture au film.

Sur les six occurrences filmiques qui utilisent ce procédé, deux d'entre elles nous intéressent plus particulièrement. La première apparaît au ministère d'où Saint-Jean s'apprête à sortir entouré de Gilles et de son attachée de presse, groupe bientôt rejoint par un autre conseiller. C'est elle qui reçoit un SMS sur son mobile. On la voit marcher aux côtés de Saint-Jean puis baisser le regard vers son écran de portable lorsqu'un signal sonore retentit. Au bruit de cette sonorité, typique de la réception d'un nouveau message, le contenu du SMS apparaît en surimpression du plan.

Ce plan, qui n'est ni un insert, ni un carton, fige pourtant le cadre en une écriture qui en « appelle à une autre perception exigeant une durée spécifique », la lecture, sans pour autant « faire obstacle à la continuité visuelle du film » ni « ralentir le rythme narratif »²³. En effet, à l'immobilité du cadre sémiotique de l'écrit d'écran répond le mouvement des personnages dans le plan. On perçoit simultanément la mise en scène des actes de lecture et le message qui apparaît en gros plan sur l'image. Il nous semble possible de parler d'images nouvelles ici, car ces surimpressions, spécifiques au film de Schoeller, constituent une forme inédite de lien entre l'image et l'écrit. Dès lors, comment nommer ces « images » ?

Analysant le cinéma des années 1920, Philippe Dubois distingue l'intertitre, que nous avons vu auparavant ; l'intratitre, qui désigne « toute espèce de graphie appartenant pleinement au monde des données diégétiques », c'est-à-dire à des « objets d'écriture, manipulables par les personnages dans leur matérialité même, pouvant être soit écrits, soit lus par eux : livres, lettres, journaux, billets, inscriptions, enseignes » etc. ; et le surtitre, « cas d'écriture *sur*

²³ Voir la définition de l'intertitre supra (p. 9).

l'image »²⁴. Evoquant l'écriture figurale comme un mode singulier de représentation qui désigne « une forme d'écriture, faite de mots, de phrases, de syntaxe, de sens, mais aussi, et simultanément, une forme de visualité qui n'est pas à proprement une image mais *une figure*, au sens multiple du mot »²⁵, Dubois cherche à la définir à travers différents exemples issus de films muets. Evoquant les serials de Feuillade qui regorgent de lettres et autres billets, Dubois explique que ces objets « renvoient l'écriture à sa dimension objectuelle et ont donc une valeur globalement objective »²⁶. A l'inverse, le surtitre, dans un décor du *Cabinet du Dr Caligari* (Robert Wiene, 1920) par exemple, est « un marqueur de subjectivité : il incarne un texte visuel qui est une image mentale ». En effet, c'est la folie du personnage qui engendre les lettres à même le décor, il s'agit donc bien de visualiser une pensée qui dysfonctionne en hallucinations et en créations imaginaires. Voilà la force du figural nous dit Dubois « *matérialiser l'immatériel, figurer l'infigurable* »²⁷. Les SMS chez Schoeller n'apparaissent pas *sur* les décors, mais *sur* l'image, ou *sur* le plan plus précisément. On ne saurait donc confondre les projections mentales de Caligari avec l'apparition d'un SMS au sein d'un film contemporain. Il n'empêche que les catégories de Dubois peuvent nous aider à mieux comprendre ce qui se joue chez Schoeller et à mieux qualifier ces plans en termes de subjectivité et d'objectivité. Ces plans matérialisent-ils une image mentale ou une écriture saisie dans l'objectivité de son support sémiotique ?

Il semble qu'il y ait un peu de tout cela à la fois et que pour envisager une réponse éventuelle, il faille aussi caractériser ce plan en termes narratologiques.

Du côté de la narratologie du cinéma, les questions de subjectivité et d'objectivité de l'image relèvent tout autant du voir que du savoir, c'est-à-dire à la fois d'ocularisation et de focalisation. Il faut tout d'abord distinguer l'image qui correspond à un univers mental comme chez Wiene de l'image correspondant à la perception oculaire d'un personnage. Couramment appelé plan subjectif, ce type

²⁴ P. Dubois, « L'Écriture figurale dans le cinéma muet des années 20 », art. cit., p. 75.

²⁵ P. Dubois, *Op. cit.*, p. 72.

²⁶ *Ibid.*, p. 75.

²⁷ P. Dubois, *Op. cit.*, p. 82.

d'image relève de ce que François Jost appelle *ocularisation interne*, c'est-à-dire de plans ayant pour origine un œil percevant à l'intérieur de la diégèse filmique. Jost parle d'*ocularisation interne secondaire* lorsque la « subjectivité d'une image est construite par le montage, les raccords ou par le verbal (cas d'une accroche dialoguée), en bref, par une contextualisation »²⁸, ce qui est le cas ici puisque le SMS apparaît en contexte et sous les regards des personnages. Ce qui est étrange en revanche, c'est que l'écran du portable reste le même pour le spectateur tandis que les regards des personnages sur l'objet changent : l'attachée de presse lit le SMS avant de donner son mobile au ministre. L'écriture conserve ainsi sa dimension objective. La surimpression correspond alors à une représentation type reproduisant les codes visuels du SMS mêlant écriture et écran et permettant au spectateur de lire comme sur un écran de portable. On se retrouve face à une intégration qui n'est plus seulement celle du texte par l'image, mais qui est aussi celle d'un écran par un autre ; représentation elle-même en lien direct avec l'action et les regards que le plan met en scène. Les dimensions objectives et subjectives se mêlent dans ce plan qui constitue une occurrence unique puisque les autres surimpressions concernent un seul personnage, à la fois récepteur et lecteur du message.

Si l'on penche avec la narratologie du côté de l'ocularisation interne dans ces plans, une ambiguïté subsiste quant à la nature sémiotique de l'image qui illustre une sorte de valeur d'usage du mobile et du SMS en même temps qu'elle nous renseigne sur les désirs de communication associés à l'objet. C'est l'indistinction dans laquelle ces plans placent l'écrit, l'écran et l'action qui sont intéressantes et d'où l'on peut tirer quelques observations en lien avec l'histoire représentée et le style de la représentation.

C'est bien *au travers* de l'écran et de l'écriture numérique qu'on perçoit les personnages interagir et réagir au message textuel déployé à la surface de l'écran. Cette perception qui regroupe le message et les personnages en un seul et même plan est pour nous le signe d'un désir associé au mobile et au SMS, celle

²⁸ F. Jost, *L'œil – caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, (1987), deuxième édition revue et augmentée, 1989, p. 27.

d'une communication par écrit aussi transparente qu'une communication orale, c'est-à-dire « débarrassée » du signifiant. Il s'agit de parvenir à une communication dégagée de ses interfaces vécues comme autant d'obstacles à l'immédiateté. Mais ce désir est dangereux car la communication a besoin de ces obstacles pour fonctionner, auquel cas nous ferions parti d'un flux de textes, de sons et d'images impossible à déchiffrer. Nous serions alors comme Caligari, perdu dans un monde de signes projetés alentours, illusoirement palpables, sans qu'aucun dispositif sémiotique permette d'en négocier le sens. Le film illustre en partie ce désir qui appartient aussi au monde politique contemporain où les informations doivent circuler aussi vite qu'elles apparaissent. C'est d'ailleurs ce qui provoque l'accident du ministre qui presse son chauffeur d'arriver avant 17H pour ne pas rater une commission d'investiture.

La perception du temps propre au SMS place le personnage dans un désir d'immédiateté qui confine à l'urgence. Dans ces conditions, l'attente apparaît en contradiction totale avec la vitesse d'enchaînements des informations et des événements. Ayant l'information, le ministre voudrait déjà être à l'endroit indiqué et cherche à ramener l'espace au temps de l'information. Mais l'espace physique n'est pas modulable à la manière de l'espace numérique et la violence du choc sonne comme un rappel à une réalité physique irréfragable. Le désir d'une communication dégagée du temps de l'écriture et de l'existence d'une interface existe aussi chez les usagers du portable, notamment chez certains adolescents dont la rapidité des gestes dans la saisie des lettres témoignent à la fois d'un désir d'être au plus près de l'autre, dans une sorte de « proximité physique » telle qu'elle est évoquée par Foucault au sujet de la lettre, et d'un désir d'effacement de l'objet lui-même, tel qu'il advient dans certaines conversations téléphoniques²⁹. La forme de l'écriture, phonétique ou laissant place à de nombreuses abréviations, répond à ce désir d'immédiateté. Totalement opaque pour qui n'en maîtrise pas les codes, elle est au contraire très fluide pour ceux qui la créent et on peut analyser ces créations comme une tentative de garder l'essentiel, c'est-à-dire la

²⁹ Voir les travaux d'Anne Jarrigeon et de Joëlle Menrath, notamment « Le SMS entre forme et geste : analyse d'une pratique d'écriture », article à paraître dans les actes du colloque « Téléphone mobile et création » des 14 et 15 juin 2012 de l'université Paris 3 (IRCAV) chez Armand Colin.

signification, et de réduire au maximum le signifiant qui la porte. Au-delà des problèmes d'orthographe et de syntaxe, on peut donc faire l'hypothèse d'une adéquation entre l'effacement de l'objet qui sert à formaliser l'écriture et l'écriture elle-même qui se réduit au strict minimum.

Cet effacement va de pair avec une forme de transparence et d'invisibilité. Rien d'étonnant à ce que les écrans numériques s'apposent à la manière d'un filtre à la surface de l'écran dans *L'Exercice de l'Etat* tant le monde politique contemporain est vecteur d'imaginaires d'efficacité, de vitesse et de transparence. S'il est précieux de garder certaines informations secrètes aux yeux et aux oreilles du grand public, il est tout aussi précieux de voir circuler ces informations au sein des ministères de manière totalement ouverte et transparente³⁰. La première surimpression témoigne de cela d'une manière très singulière. Ce plan (voir supra) met en jeu des perceptions multiples que le spectateur ne peut appréhender qu'en opérant des choix qui portent toujours sur l'écriture, à la fois parce qu'elle lui est désignée comme le message à lire, mais aussi en fonction d'une logique de communication et de pratiques du SMS ou l'écran est secondaire puisqu'inaperçu en tant que tel. Le cinéma a l'habitude d'inscrire une écriture émanant d'une source diégétique à même le plan (voir, par exemple, l'écriture manuscrite sur le plan dans le générique d'*Into the Wild* de Sean Penn qui correspond à une lettre filmée), tout comme il a l'habitude de montrer deux actions à la fois, mais ce qui change ici, c'est l'amoncellement de signes distincts au sein d'un seul et même plan qui tend à fondre l'écriture dans un ensemble plastique et figural tout en la plaçant au cœur de l'attention.

On ne plonge pas au cœur des pixels écraniques, on les traverse pour atteindre l'image. Au-delà de l'écran, ce n'est ni une matière pixélisée ni le verso du mobile que l'on trouve, mais les personnages agissant et lisant. L'écriture n'a

³⁰ Cette transparence va peut-être de pair avec la scène informatique et l'individu social qu'elle met en scène comme le note Souchier. « L'acteur de l'écrit traditionnel n'est pas médiatisé, il garde sa part de secret ou, plus modestement, sa part essentielle d'intimité. Dans la scène informatique, tout est exhibé, médiatisé, spectacularisé. Le secret et l'intime ont été repoussés vers la machine ; à l'heure de la « transparence », l'individu social – et *a fortiori* l'individu d'entreprise – n'a ni secret ni intimité, il doit être transparent » (E. Souchier, « L'Écrit d'écran, pratiques d'écriture & informatique », art. cit., p. 118).

pas de verso et apparaît dans une immatérialité intrinsèque, collée à la surface de l'écran. Cette surimpression est comparable à une lentille qui place les signes numériques jusqu'à masquer les corps tout en s'effaçant au profit de l'action. Cette manière d'apparaître à la surface de l'écran sous la forme d'une « opacité transparente » dit quelque chose des désirs, mais aussi des modes de perception propre aux écrits d'écran comme le SMS ou le *chat*. Dans ces interactions écrites, l'écran est semblable à une fenêtre qui permet de *voir* l'autre au travers d'une écriture *transparente*, réduite à sa plus stricte efficacité, et où le signifiant se confond à l'écran presque invisible qui livre un accès direct à l'action et à la réaction.

Comme l'écrit Emmanuel Souchier, « Il n'y a pas de transformation technologique qui ne soit accompagnée d'une transformation des modes de faire et par là-même des modes de penser »³¹. Si le cinéma parvient à montrer des modes de faire par l'intermédiaire de pratiques et de gestes mis en scène, il lui est plus complexe de figurer des modes de penser. Il nous semble cependant que quelque chose de cet ordre se joue chez Schoeller lorsque le personnage de Saint-Jean scrute l'écran de son portable à la recherche d'une personne à appeler. Tandis qu'il actionne l'une des touches du clavier avec son pouce, une liste de contacts défilent sous nos yeux. Schoeller ne se contente pas de faire correspondre une surimpression avec un plan, il monte deux images sous la surimpression. On voit Saint-Jean de profil puis de face avant qu'il ne fasse disparaître son téléphone du plan, geste qui fait disparaître l'écran numérique.

La surimpression paraît ne pas seulement consister en une ocularisation interne ici, mais plus profondément en une image mentale, non pas au sens que lui donne Dubois chez Wiene, mais au sens où l'écran numérique intègre des modes de penser dépassant la seule perception oculaire, c'est-à-dire des constructions mentales intégrant des formes d'écrans ou des logiques propres aux gestes et aux usages associés au mobile. Le défilement des noms tel qu'il apparaît à l'écran peut être perçu comme une métaphore de l'intégration des modalités du portable à la pensée elle-même. En effet, ces deux plans associés au même cadre sémiotique

³¹ *Ibid.*, p. 106.

d'écran de portable figure l'idée que les contraintes techniques associées à l'écriture modèlent la pensée. Cela illustre le fait que l'extériorité technique tend à être intériorisée. Cette intériorisation est le fruit d'évolutions technologiques qui cherchent à s'approcher au plus près de la pensée et du corps dans une ergonomie où l'objet deviendrait transparent jusqu'à être incorporé à la pensée elle-même. Nous en sommes loin encore, mais ces plans témoignent d'une sorte de projection en même temps que d'une assimilation des techniques, des images et des logiques d'écran.

Le cinéma permet d'accéder simultanément à la perception d'un geste et à la perception de ce que ce geste engendre.

La surimpression construit une forme de coïncidence où le corps mis en scène dans son acte de perception apparaît au soubassement d'une image perçue et construite par ce corps en même tant que détachée de lui et objectivée par le spectateur. L'autre procédé permettant de construire une telle simultanéité est le *split-screen*. Comme le relève Jean-Baptiste Thoret, le *split-screen* établit un « lien mental qui, cousin de la surimpression filmique, contraint le spectateur à effectuer une synthèse perceptive imaginaire : produire une troisième image (invisible) à partir des fragments que donne à voir le cadre »³². C'est cette « troisième image » qui permet d'approcher au plus des modes de penser propres à l'écran du mobile et aux logiques d'écriture qu'il détermine. La simultanéité des écritures numériques (SMS, *chat*) que le cinéma donne à voir est avant tout une simultanéité cinématographique au sens où cette dernière se construit à partir de procédés relevant exclusivement des techniques du cinéma : montage, *split-screen*, surimpression. Les phénomènes d'incorporation sont donc le fait de techniques anciennes qui parviennent à traduire en images et en sons les effets de techniques nouvelles. Par l'intermédiaire de ces vieux procédés, le film permet de lire et de voir en même temps, dans un entrelacs qui n'est pas à proprement un « tressage de texte et d'image »³³ au sens de Louis Marin, mais bien l'apposition d'un cadre sur un autre, voire d'une image sur une autre. En effet, l'écran de

³² J.-B. Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 2006, p. 328.

³³ L. Marin, « Dans le laboratoire de l'écriture-figure », Paris, CMNAM, n° 38, hiver 1991, p. 79.

portable *fait image* dans ces conditions d'apposition en même temps qu'il *fait texte*. Nous percevons l'empreinte numérique à la surface de l'écran en même temps que l'espace tridimensionnel de la représentation dans une expérience double, voire triple de formalisation du geste et de ses implications en termes de perception et d'incorporation mentale.

Comme Donzelli qui use de cartons et de graphies lumineuses pour enchanter une écriture trop lointaine, Schoeller intègre l'écriture SMS grâce à des techniques éprouvées du cinéma. Les images engendrées par les écrans et les écritures numériques ne sont donc pas nouvelles au regard des procédés utilisés, mais elles le sont du point de vue des usages, des gestes et des perceptions qu'elles cherchent à retranscrire. La véritable question que posent les objets de la communication numérique au cinéma est la suivante : comment dépasser ces objets ? Comment aller au-delà pour donner à voir et à entendre les effets produits et induits par chacun d'entre eux selon leurs caractéristiques propres ?

Afin d'entrevoir ce que nous disent les différents types de représentations et d'incorporations de ces objets, et plus particulièrement du mobile et des écrits d'écran, il faut peut-être ouvrir et orienter la réflexion dans le sens d'une large culture visuelle intégrant des considérations issues de disciplines aussi diverses que l'anthropologie, la sociologie, la philosophie, la sémiotique, l'esthétique et les sciences de l'information et de la communication. Il faut aussi réfléchir à la forme et aux procédés de ces incorporations en fonction d'ancrages génériques et culturels. La culture visuelle telle que la définit William J. Thomas Mitchell « aspire à expliquer non seulement la construction sociale du domaine visuel, mais aussi la construction visuelle du domaine social »³⁴. Complexe à définir et surtout à cadrer car elle vise un domaine très, voire trop large, elle est pertinente en ce qu'elle cherche à caractériser des formes symboliques présentes au cinéma, mais également à la télévision. De *24H Chrono* à *How I Met Your Mother* en passant par *Sherlock* (version Gattis et Moffat), les séries télévisées et autres sitcoms mettent en scène l'influence des écrans numériques et des médias sociaux

³⁴ W. J. T. Mitchell, « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », dans *Perspective* 2009-3 : Période moderne/XIXe siècle, revue de l'INHA, Paris, Armand Colin, 2009, p. 341.

sur nos perceptions, nos relations et sur la pensée elle-même. L'analyse de films et de séries télévisées peut ainsi nous permettre de tracer les contours d'une iconologie nouvelle et de réfléchir à des questions fondamentales liées à l'espace, au temps et à la combinaison entre technique, média, culture et individu.