



HAL
open science

Le langage cinématographique comme langage ordinaire

Roger Odin

► **To cite this version:**

| Roger Odin. Le langage cinématographique comme langage ordinaire. 2017. hal-01654243

HAL Id: hal-01654243

<https://hal.science/hal-01654243>

Preprint submitted on 3 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Roger Odin, professeur émérite de Sciences de la Communication à l'Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle où il a dirigé l'Institut de Recherche en Cinéma et Audiovisuel de 1983 à 2003. Théoricien de l'approche sémio-pragmatique (*Cinéma et production de sens*, A. Colin, 1990, *De la fiction*, De Boeck, 2000, *Les espaces de communication*, PUG, 2011), il s'intéresse au cinéma documentaire, aux productions amateurs et au téléphone mobile. Il dirige avec L. Allard et L. Creton le groupe de recherche « Mobiles et création » de l'IRCAV (publications : *Téléphone mobile et création*, en collaboration avec L. Allard et L. Creton, A. Colin, 2014 ; *Arts et mobiles*, en collaboration avec L. Allard et L. Creton, collection Théorème, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2017).

Résumé

Cet article montre comment le téléphone portable ou plus précisément le smartphone a permis, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, l'instauration du langage cinématographique comme langage ordinaire (= comme *opérateur* dans l'*espace de la communication ordinaire*), met en évidence ses principales fonctions dans cet espace, analyse sa forme et s'interroge sur les conséquences de ce changement de statut.

Roger Odin

Quand le langage cinématographique (s')éclate : le langage cinématographique comme langage ordinaire.

J'ai parfois exprimé l'idée qu'il faudrait séparer la théorie du cinéma de celle du langage cinématographique (Odin 2012a, b) ; aujourd'hui, je suggère de reformuler cette proposition en disant qu'il faut faire la théorie du langage cinématographique en tenant compte des différents *espaces de communication* dans lequel il intervient (Odin 2011). Le langage cinématographique a, en effet, toujours été éclaté en de multiples espaces de communication (espaces du film pédagogique, scientifique, médical, industriel, publicitaire, de famille, etc.), l'espace de communication « cinéma » étant seulement l'un d'eux. Aujourd'hui, ce phénomène revêt une ampleur inédite, mais le plus remarquable, et à coup sûr le plus surprenant, est l'inscription du langage cinématographique comme *opérateur* dans l'*espace de la communication ordinaire*¹.

J'appelle *espace de la communication ordinaire*, l'espace des *interactions* à visée *communicative* qui interviennent entre les personnes ordinaires (y compris entre soi et soi-même) à propos des actions ordinaires de la vie quotidienne (ou de la vie tout court).

Le langage verbal, le langage écrit et le langage gestuel sont depuis toujours les grands opérateurs de cet espace. Plus récemment est venue s'y ajouter la photographie dont la présence s'est considérablement amplifiée depuis le passage au numérique. Quant au langage cinématographique, il arrive loin derrière, comme le note André Gunthert : « De nombreux experts s'attendaient à ce que l'arrivée de nouveaux outils visuels s'accompagnent d'un déplacement vers l'image animée plus séduisante, et d'une désaffection pour l'image fixe. La pratique de la vidéo amateur a certes connu une progression importante. Toutefois l'image fixe reste de loin le contenu le plus échangé » (2015, p. 135).

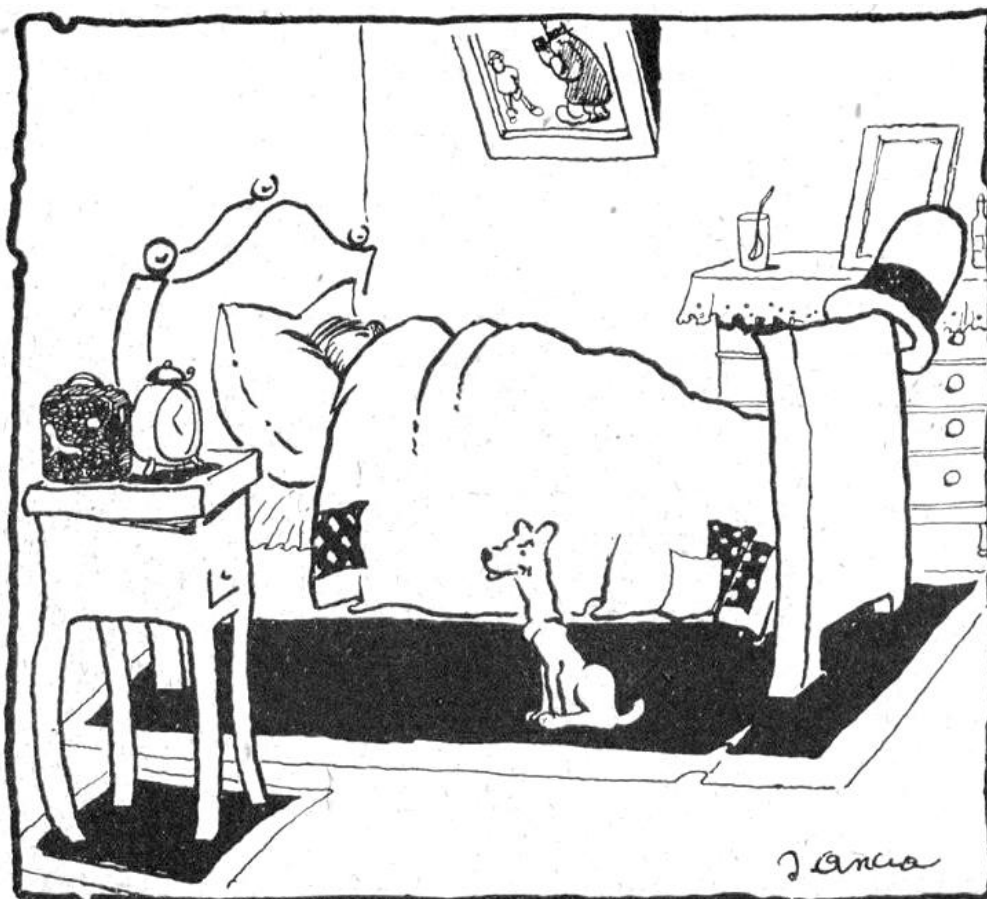
Pourquoi donc consacrer un article à ce sujet ? La réponse est simple : si le langage cinématographique est, comparativement à la photo, peu présent dans l'espace de la communication ordinaire, il est présent, et de plus en plus présent. C'est cette *émergence insistante* qui m'intéresse ici. De fait, le nombre de productions audiovisuelles présentes dans cet espace apparaît comme tout à fait impressionnant. On ne dispose malheureusement pas de statistiques spécifiques à cet espace, mais on sait que plus de 6 milliards d'heures de vidéo sont visionnées chaque mois et que plus de 100 heures de contenu vidéo sont téléchargées chaque minute sur YouTube. Certes, toutes ces vidéos ne relèvent pas de l'espace ordinaire,

mais inversement toutes les vidéos faites dans cet espace ne sont pas mises sur les réseaux sociaux : nombre d'entre elles sont consommées sur place, en direct et n'apparaissent donc pas dans ces statistiques.

Et puis, je ne peux pas ne pas m'étonner : qui aurait dit, il y a seulement quelques années, que je pourrais échanger avec des amis, à la terrasse d'un café, des vidéos de nos vacances ? Qui aurait dit que le langage cinématographique m'aiderait un jour à utiliser l'appareil à décoller les papiers peints que je viens d'acheter (j'ai filmé sur mon téléphone portable une démonstration diffusée sur un écran dans le stand où j'ai fait mon achat) ? Qui aurait dit que le langage cinématographique me permettrait de faire visiter en direct, pièce par pièce, aux membres de la famille éloignés, le nouvel appartement que je viens d'acheter ? Ce ne sont là que quelques exemples. Mon objectif est de déplier les *processus* qui les ont rendus possibles.

Dans *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Gilbert Cohen-Séat a bien posé la situation de départ : « Le film comme moyen de communiquer quelque chose que l'on a cherché à exprimer n'est utilisé, à l'émission que par un nombre relativement infime d'individus spécialisés que l'on qualifie à juste titre de professionnels. Ce que le film communique est *reçu* au contraire par des masses innombrables et disparates, sans cesse renouvelées, ... » (1958, p.148). Cette dissymétrie fondamentale éloigne radicalement le langage cinématographique de l'espace de la communication ordinaire.

Pourtant très tôt, avec le cinéma amateur et surtout avec le film de famille, le cinéma a tenté de se rapprocher de l'espace de la communication ordinaire.



LA CARICATURE ET LE « PATHÉ-BABY »

- Comment, M. Papouf ne s'éveille pas ?
- Il aura encore une fois remonté son " Pathé-Baby " au lieu de son réveil.

Le Cinéma chez soi (1930, n°41)²

Le sens de cette illustration est clair : la caméra Pathé est aussi bien intégrée qu'un réveil à l'espace ordinaire, au point que l'on peut confondre les deux objets. La réalité est cependant toute autre : même si Pathé a fait de gros efforts pour rendre son matériel 9,5mm accessible – « Aujourd'hui, pour pénétrer dans notre foyer, il se fait *petit, simple et bon marché* », dit le *Catalogue général Pathé-Baby*, 1923 –, c'est, seulement avec le 8mm (1932) et surtout avec le super 8 (1965) que la situation commencera à évoluer. Mais force est bien de constater que l'accessibilité demeure encore très limitée si l'on se réfère à l'ensemble de la population. D'un autre point de vue, en tant que production faite dans l'espace de tous les jours par des gens ordinaires, pour d'autres gens ordinaires, le film de famille a tous les signes de l'appartenance à l'espace de la communication ordinaire. Mais il ne faut pas se fier aux apparences. En réalité, rien de moins ordinaire que le fait de sortir sa caméra pour filmer sa famille ; d'une part, cela ne se fait que dans des espaces-temps bien spécifiques : anniversaires, réunions de famille, cérémonies, vacances, voyages. D'autre part, le film de

famille, lui-même, ne reflète en rien la vie ordinaire de la famille : il relève plutôt d'une construction d'archétypes ou d'images mythiques fondamentalement euphoriques. Enfin, la projection d'un film de famille est toujours un événement exceptionnel et ritualisé : on y communique dans la célébration de la Famille. En fin de compte, le film de famille ne relève en rien de l'espace de la communication ordinaire (Odin 1995).

L'arrivée de la télévision et de la vidéo modifie considérablement la situation. Les productions étant désormais vues dans le salon ou la salle à manger, la relation au langage cinématographique est intégrée au quotidien et s'inscrit dans une logique de flux, un flux auquel on a potentiellement accès en permanence. Ce phénomène s'accroît encore avec la néo-télévision que l'on a pu décrire comme « un lieu de vie, du moins si l'on entend par là un lieu où, de part et d'autre de l'écran, il y a des gens qui passent des heures et des heures de leur vie » (Casetti, Odin, 1990, p. 17). De même, contrairement au film de famille, les vidéos familiales n'hésitent pas à donner à voir la vie quotidienne « telle qu'elle est », avec ses tensions, ses problèmes, voire ses drames (Odin, 1999).

Mais il y a plus, la télévision s'est montrée un excellent professeur de langage cinématographique. Les notions de gros plan, de panoramique, de travelling, de montage, etc., sont entrées dans le vocabulaire de la communication ordinaire ; on connaît la fameuse phrase de François Truffaut, « aujourd'hui, tout le monde a deux métiers, le sien et critique de cinéma ». A ce stade, on peut dire que tout le monde a acquis une *compétence* (plus ou moins) *explicite* en langage cinématographique, mais il ne s'agit pas encore d'une compétence active qui permettrait de l'utiliser pour communiquer. Certes, avec la vidéo, les gens ordinaires qui utilisent le langage cinématographique à la production sont de plus en plus nombreux, mais les chiffres restent encore extrêmement modestes. Par exemple, en France, en 1993, selon Laurent Creton, le taux d'équipement en caméscope ne dépassait pas les 12,5% (1995, p.193). En réalité ce n'est qu'avec l'arrivée du téléphone portable et plus précisément des smartphones, que les choses ont réellement changées.

Smartphone et langage cinématographique

Le smartphone peut être considéré comme l'*agent* qui a permis l'instauration du langage cinématographique en langage ordinaire³.

Selon le cabinet *Strategy Analytics*, le nombre d'utilisateurs de smartphones atteint aujourd'hui les 2,1 milliards⁴ et on prévoit que 81 % des terminaux commercialisés en 2020, seront des smartphones. « Il est un sens où le quantitatif se transforme en qualitatif », note le philosophe Maurizio Ferraris, dans un ouvrage consacré précisément au téléphone portable

(2006, p. 107). La conséquence de cette incroyable diffusion est de mettre à la disposition de quasiment tout un chacun à la fois un écran permettant de voir les productions en langage cinématographique et une caméra pouvant prendre des images fixes ou animées. Le premier effet du portable est donc à la fois de régler le problème de l'*accessibilité* et d'ouvrir à une utilisation *active* du langage cinématographique, une utilisation qu'il rend possible en tout temps et en tout lieu, ce qui est précisément une définition de l'espace ordinaire.

Cette *disponibilité* nouvelle a conduit le journaliste Didier Péron à déclarer : aujourd'hui « tout le monde a deux métiers, le sien et cinéaste »⁵. On peut apprécier le jeu avec la formule de Truffaut, mais force est de reconnaître que cela ne rend pas compte de ce qui se passe, car, précisément, la nouveauté est que la majorité des utilisateurs du langage cinématographique ne se comportent nullement en cinéastes mais comme des *hommes ordinaires* (et ceci, même si cette personne fait, par ailleurs, le métier de cinéaste). Un peu comme l'homme à qui Jean-Louis Schefer donne la parole (1980), l'homme ordinaire dont je parle ici se caractérise par son absence de spécialisation, de qualification et de prétention ; c'est un homme sans qualité. Ce qui m'intéresse ici, c'est lorsque l'on se met à communiquer par le langage cinématographique sur les « choses communes », sur ce qui se passe quand il ne se passe rien, sur « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, », selon les mots de Georges Perec dans « Approche de quoi » (1975, p. 251-255).

Un autre effet du portable est de permettre d'archiver les productions en langage cinématographique soit directement dans la mémoire de l'appareil, soit dans une mémoire externe (comme le Cloud). Ce qui n'était possible jusque-là que via le magnétoscope ou l'ordinateur devient possible partout. Les productions en langage cinématographique se trouvent de la sorte versées dans un espace-temps indéfini, a priori infini (même si l'on sait bien que le stockage ne saurait durer indéfiniment), une sorte de no man's land indéterminé, une forme d'espace ordinaire permanent où elles sont consultables à tout moment (Odin 2015).

Le portable, enfin, apporte au langage cinématographique des formes d'*interactivité* qui vont permettre au langage cinématographique de se comporter en langage de communication ordinaire : celles qui conduisent à des situations de *partage*. Le fait que désormais tous les portables soient *connectés* ouvre à cette possibilité. Je peux, par exemple, envoyer à tout moment, en tout lieu, aux membres éloignés de ma famille ou à mes amis, de petites séquences sur ma vie quotidienne. La chose est devenue tellement ordinaire que l'on a oublié tout ce qu'il fallait faire auparavant pour effectuer la même opération, même du temps de la

vidéo : une fois la vidéo tournée, il fallait rentrer chez soi, éventuellement faire une copie de la cassette, faire un paquet, aller à la poste, faire la queue, payer pour mettre un timbre, puis, en ce qui concerne le destinataire, attendre la distribution du courrier, éventuellement aller chercher le paquet à la poste, et revenir chez soi pour mettre la cassette dans le magnétoscope et voir son contenu sur son téléviseur, ... ; maintenant, un clic, et le partage est fait (et je garde l'original sans avoir à faire une copie). Autre forme de partage : déposer une vidéo sur un site en libre accès. Cette forme est totalement nouvelle, et, en même temps, elle est devenue totalement ordinaire : des milliers de vidéos sont déposées de la sorte chaque jour.

Mais il y a plus : le portable permet le passage de l'interactivité à *l'interaction*, c'est-à-dire à un mode d'interactivité mettant en jeu deux ou plusieurs *Sujets* utilisant le langage cinématographique pour *échanger*. Cette transformation est capitale pour l'espace de la communication ordinaire qui est fondamentalement un espace de relations interpersonnelles. On notera que je parle d'échange entre Sujets ; c'est qu'avec le portable, on est d'emblée dans *l'énonciation personnelle* : la référence à l'auteur de la vidéo est immédiate. Cela vaut même pour les vidéos que l'on n'a pas tourné soit même et que l'on transfère : dans la phrase « je viens de recevoir de X *Partie de campagne* », X n'est pas Jean Renoir mais le responsable de l'envoi. Les productions tournées sur portable disent JE.

Je voudrais maintenant insister sur la forme d'interaction qui est sans doute la plus courante dans l'espace de la communication ordinaire, à savoir la *conversation*. On a toujours beaucoup parlé *sur* les productions audiovisuelles (en particulier lors des séances de projection de films de famille) et on le fait de plus en plus, mais il ne faut pas confondre parler *sur* les images et converser *avec* les images. On se souvient que pour Christian Metz la notion même de conversation audiovisuelle ne pouvait être que métaphorique (1991, p. 22) et que Gianfranco Bettetini, qui lui a pourtant consacré un ouvrage (*La conversazione audiovisiva*, 1984), parle de conversation « fantasmatique ». En effet, pour qu'il y ait conversation, il faut qu'il y ait interlocution, c'est-à-dire deux Sujets qui communiquent sur un même axe avec permutation des rôles d'émetteur et de récepteur (dans la conversation, les actants se répondent l'un l'autre). Or, c'était, jusque-là, une situation que le langage cinématographique ne permettait pas. Si la conversation audiovisuelle est aujourd'hui rendue possible, c'est parce qu'avec le portable, des Sujets peuvent échanger via le langage cinématographique en se comportant alternativement en JE et en TU.

On ne saurait toutefois assimiler la conversation audiovisuelle à la conversation verbale. Il faudrait étudier en détail les points de ressemblance et de différence⁶ ; je vais me contenter d'en signaler quelques-uns. Commençons par le cadre spatio-temporel. On le sait, pour les

linguistes, la situation normale est la conversation *en face à face*. Il est tentant de penser que l'échange de vidéos en face à face (ex. : via Bluetooth) comme cela se produit parfois à la terrasse d'un café, chez soi, ou à la plage, correspond à ce modèle, pourtant, on n'est pas dans le même schéma communicationnel : les vidéos, même si elles contribuent à l'interrelation, même si elles se répondent, ne sont qu'une part de la conversation dont le cadre est, en général, posé par le langage verbal. Un autre type est la conversation à distance, par vidéos interposées ; ici, on est dans une sorte d'échange épistolaire facile et rapide, d'ailleurs parfois tellement rapide que l'échange se rapproche beaucoup du rythme de la conversation orale, mais il n'y a pas de face à face. De fait, seule la conversation en direct à distance (ex. : via Skype) maintient la situation de la conversation en face à face (c'est même son attrait majeur par rapport à la conversation téléphonique) et tout ce qui va avec : rôle du visuel (contexte, gestuel), échanges de regards, travail d'adaptation permanent des locuteurs l'un à l'autre, coproduction du discours. Mais, là encore, il y a des différences : le langage cinématographique assure la mise en scène de la conversation, mais la conversation elle-même se fait en grande partie par voie orale ; il arrive toutefois que ce qui est montré par la vidéo soit plus important que ce qui se dit (ex. : faire voir le bébé qui vient de naître).

Venons-en maintenant au fonctionnement des *tours de parole*. La structure la plus fréquente est du type stimulation réponse (on parle de « paires adjacentes »). Il est tout à fait possible de lancer une conversation par une vidéo, il suffit que celle-ci soit suffisamment intrigante, belle ou provocante pour susciter des réactions. C'est un phénomène permanent sur les réseaux sociaux. De fait, il est bien rare qu'une vidéo déposée sur un site ou sur un blog ne provoque aucune réaction ; celle-ci se fait le plus souvent par un message écrit, mais la réponse peut également se faire par une ou plusieurs vidéos : un ami qui avait mis en ligne une vidéo sur les fleurs de son jardin, a ainsi vu apparaître sur Face book plusieurs vidéos de fleurs avec des commentaires du type : « mes marguerites sont plus belles que les tiennes ! », « pourquoi n'y a-t-il pas de roses ? », « je préfère les fruits aux fleurs » (gros plan sur X qui se délecte à manger les cerises qu'il vient de cueillir sur l'arbre), « je hais les fleurs » (vidéo montrant en gros plan des bottes qui piétinent des pâquerettes).

En ce qui concerne les participants, on retrouve dans la conversation faite avec le langage cinématographique la distinction classique entre participants « ratifiés » (les membres de la famille, les amis sur YouTube) et non ratifiés. Celui qui lance une vidéo sur un réseau peut d'ailleurs choisir le public qu'il veut viser : le limiter à une seule personne, aux amis, ou l'ouvrir à tout le monde. On touche, là, à une différence essentielle entre conversation verbale et conversation par le langage cinématographique : avec la conversation verbale, le nombre de

participants est obligatoirement limité même si d'autres personnes peuvent y assister sans intervenir (*bystanders*) ; quand une vidéo est mise sur les réseaux sociaux en accès libre, le nombre de participants à la conversation audiovisuelle ainsi amorcée est potentiellement illimité.

On le voit, par rapport à la conversation verbale, la conversation audiovisuelle a un fonctionnement spécifique, mais le fait qu'elle puisse exister marque la réussite de l'inscription du langage cinématographique dans l'espace du langage ordinaire.

Formes et fonctions du langage cinématographique ordinaire

L'analyse qui précède dessine un processus d'inscription du langage cinématographique dans l'espace ordinaire dont les étapes se laissent résumer en quelques mots clés : accessibilité, compétence active, disponibilité, échange, interactivité, interaction, conversation. Ces notions construisent le cadre dans lequel le langage cinématographique intervient et déterminent à la fois la forme spécifique qu'il prend dans cet espace et les fonctions qu'il va remplir. L'analyse de ces fonctions demanderait de conduire une enquête systématique sur un très vaste corpus, un travail qui dépasse de beaucoup les limites de cet article ; je me concentrerai sur celles qui me semblent les plus nouvelles.

C'est très certainement le cas de la fonction *instrumentale*. Certes, il a toujours existé des « films utilitaires » (médicaux, didactiques, scientifiques, etc.), mais ces films étaient faits pour fonctionner dans des espaces dédiés qui n'avaient rien d'ordinaire ; aujourd'hui, le langage cinématographique est devenu un *outil* mis à la disposition de tout un chacun dans la vie quotidienne. Deux usages dominant : prendre des notes, mémoriser, et s'informer (et informer). On peut taper quasiment n'importe quelle demande sur un moteur de recherche et l'on est certain de trouver immédiatement une série de vidéos répondant à la question que l'on se pose ; tous les domaines de la vie quotidienne sont couverts : comment faire ses courses, cuisiner, perdre 1 kilo par semaine, se faire une beauté, s'habiller, s'occuper de son animal domestique, bien dormir ... et évidemment la vie sexuelle. Mais, fait encore plus remarquable, je peux produire moi-même des vidéos instrumentales, les envoyer à mes amis ou les ajouter aux vidéos que l'on trouve déjà sur les sites et les forums de discussion.

Autres fonctions : le langage cinématographique donne lieu à des actes de langage qui fonctionnent sur l'axe des relations interpersonnelles. Fonction d'*attestation* : je donne à voir une vidéo pour prouver ce que je dis (« c'est vrai, regarde, il y avait un grand-duc dans mon jardin et il faisait tourner sa tête à 360 degrés »). Fonction *ludique* : deux très jeunes garçons jouent à se filmer, sortant les muscles, bombant le torse, grimaçant, dans une imitation des

combats qu'ils ont vu dans les films⁷. Fonction de *séduction* : plus besoin d'aller au cinéma pour draguer, c'est le cinéma qui vient à nous, du moins on a dans sa poche l'outil qui permet d'engager la conversation en montrant une vidéo. Fonction de *remerciement* : envoyer une vidéo aux mariés, le lendemain de la cérémonie. Mais l'usage le plus fréquent relève de la fonction de *socialisation*. Il s'agit d'assurer le lien social avec un groupe d'amis ou avec telle ou telle communauté. Ces relations l'emportent aujourd'hui largement sur les relations familiales.

L'espace des relations interpersonnelles est loin d'être toujours un espace pacifique. Nombre de vidéos en témoignent (fonction *polémique*) : vidéos taquines (« je l'ai filmée parce qu'elle n'aime pas trop qu'on la filme, pour l'embêter et j'ai fait un gros zoom sur elle. [...] La plupart du temps c'est pour embêter les gens qu'on prend des vidéos » F, 18 ans, citée par Bationo, Zouinar 2009) ; vidéos de harcèlement (diffusées sur les réseaux sociaux, elles produisent parfois des drames) ; conflits par vidéos interposées : la saga des Lopez qui donne à voir deux clans de gitans s'injuriant et se menaçant par vidéos interposées a eu un énorme succès sur le web.

Il y aussi, bien évidemment, toutes les vidéos de protestation. On est, ici, à l'intersection entre l'espace ordinaire et l'espace social ou politique. De la même façon qu'on n'abdique pas sa position de citoyen en entrant dans un cinéma ou en regardant la télévision (comme nous le rappelle Guillaume Soulez, 2013), on n'abdique pas sa position de citoyen en entrant dans l'espace ordinaire ; d'où d'innombrables vidéos qui traitent de problèmes relevant de la vie quotidienne, mais aussi de la politique locale – vidéos montrant les problèmes causés par le nouveau plan de circulation, contre l'abattage des arbres, contre le système de ramassage des ordures mis en place dans telle ou telle commune, etc. – voire de la politique nationale (ex. : vidéos dénonçant la construction d'une ligne de train à grande vitesse ou d'un aéroport). La limite entre le positionnement d'homme ordinaire et celui de citoyen (je ne parle pas du positionnement de « militant », car, là, indiscutablement, on est dans un autre espace) est souvent bien difficile à déterminer.

D'autres actes de langage relèvent de l'auto-communication : installé sur un banc, dans un parc, je filme les enfants qui jouent devant moi, simplement pour passer le temps, parce que je ne sais pas trop quoi faire ; on peut parler de la fonction *komboloï*. Un cran de plus, et je mets en ligne mes vidéos ; ces vidéos ne montrent pas grand-chose d'intéressant, mais les partager me donne le sentiment d'exister. De telles vidéos prolifèrent sur les réseaux. Enfin, filmer, dans l'espace ordinaire, sert à (se) construire *une identité* : dans ce cas, les vidéos sont pensées pour afficher cette identité et relèvent souvent de l'intime. Serge Tisseron a bien

expliqué comment le désir d'extimité – « je propose d'appeler « extimité », le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique » (2001, p. 52) – n'est qu'une forme du désir de « s'approprier davantage son existence » (p. 59). Le langage cinématographique est devenu partie prenante des « technologies du soi » (Foucault 2001, p. 304 ; Allard 2014, p. 140).

Pour remplir ces fonctions, le langage cinématographique prend une forme spécifique, une forme adaptée à l'espace de la communication ordinaire. Alors qu'une bonne partie de son histoire se laisse résumer par la conquête de l'homogénéité (problème des intertitres) et par celle de la continuité (problème du montage : la célèbre *visual continuity* défendue par Béla Balázs, 2010, p. 21), aujourd'hui, ce qui domine, dans l'espace ordinaire, c'est l'inscription des séquences en langage cinématographique dans une *succession hétérogène* de *fragments* relevant de *systèmes sémiotiques différents* : un message en langage écrit introduit une petite séquence en langage cinématographique, elle-même suivie d'une photographie qui donne lieu à un échange en langage oral qui suscitera peut-être une nouvelle intervention en langage cinématographique. Dernier venu dans l'espace de la communication ordinaire, il est normal que le langage cinématographique s'articule avec les langages qui y étaient déjà utilisés et dont certains étaient déjà eux-mêmes à la fois hétérogènes (le langage oral, par exemple, est un mixte de verbal, de gestuel et de proxémique) et fragmentés : le contexte ordinaire ne permet en général pas de longues tirades.

Inversement, les fragments relevant du langage cinématographique sont en général des *plans uniques*. Dire que dans le contexte ordinaire, on n'a guère le temps ni la possibilité de faire du montage me paraît une explication insuffisante ; il serait plus juste de reconnaître que la situation nous met dans une condition où faire autre chose qu'un seul plan apparaît comme inapproprié : dans l'espace ordinaire, le seul fait de couper une prise de vue pour changer d'angle est problématique. C'est une question de positionnement : celui qui filme se sent dans l'obligation de rendre compte de la continuité spatiale et temporelle de l'événement qu'il montre car il appartient lui-même à cet espace et a conscience de cette appartenance. La règle du « montage interdit » d'André Bazin trouve ici son application la plus justifiée : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit » (1958, p. 127). C'est bien ce qui se passe ici : celui qui filme est partie prenante dans le système d'interrelations. De fait, toute sortie du plan unique est une sortie de l'espace ordinaire.

La tentation est grande, alors, de dire que l'on assiste au retour au langage du cinéma des premiers temps. Je pense cependant que cette façon de décrire les choses est inexacte : elle

néglige le fait que ces plans, bien qu'uniques, mobilisent souvent nombre des acquis de l'histoire du langage cinématographique. Un exemple, pour faire comprendre ce que je veux dire. Le plan donne à voir la scène classique de la visite des petits enfants à la grand-mère ; avec son smartphone, le petit fils filme l'accueil à la porte avec les embrassades, il se rapproche pour saisir les paroles de bienvenues, les échanges de politesse, puis sans couper, il entre dans la maison et suit en travelling les visiteurs jusqu'à ce qu'ils soient installés dans le salon, enfin, toujours sans couper, il effectue un panoramique sur la décoration du salon ; la séquence se termine sur un gros plan d'une photo de famille en noir et blanc accrochée au mur. Construction narrative, mouvements de caméra complexes, c'est le triomphe du plan séquence et du montage interne.

Quant aux *Gifs* et aux *Vines* qui fonctionnent à l'effet *loop* (boucle), ils peuvent sembler nous ramener à l'époque du pré-cinéma (Zootrope, Praxinoscope) et du Kinétoscope (Lev Manovitch 2001, p. 264-68), mais le temps n'est plus où l'on s'extasiait devant la simple répétition d'un mouvement. Aujourd'hui, la contrainte de produire une séquence à partir d'un nombre très limité d'images est plutôt vécu comme une incitation à l'inventivité ; il faut repérer, dans le monde, une situation qui se prête à ce traitement (mouvements circulaires : un manège rutilant de couleurs tourne dans la nuit comme un anneau magique ; mouvements répétitifs : des jeux de lumières fascinent sur un visage de femme) ou jouer délibérément du décalage entre l'action montrée et l'effet de boucle : une chute en skateboard répétée six fois produit un effet comique assuré.

Le travail avec le zoom conduit également à des figures innovantes comme celle décrite par Laurent Jenny, dans *La vie esthétique* : « Comme souvent, j'ai l'œil attiré par le pittoresque étalage d'une de ces épiceries new-yorkaises ouvertes jour et nuit et tenues par des Pakistanais qui proposent un hétéroclite panorama de marchandises allant du stylo à bille au bouquet de fleurs [...]. Je sors machinalement mon téléphone portable ... et toujours pour en voir plus, me voici repris par la manie du grossissement au zoom numérique et concentré sur des effets de transparence entre glaçons et morceaux d'ananas. Le résultat, immédiatement consulté, me remplit d'étonnement. Le sujet devenu totalement méconnaissable, a laissé place à une indiscutable composition cubiste, de cette merveilleuse période des années 1908-1912 où Braque et Picasso rivalisaient au bord de l'abstraction. [...] L'ensemble donne l'impression que formes et couleurs ont été comme concassées dans un cadre qui les contient avec peine et d'où elles voudraient s'échapper » (2013, p. 89-91). Ce qui est nouveau est que ce plaisir du jeu avec l'abstraction est désormais partagé par le plus grand nombre : « Ce qui

était pratique raffinée d'esthète est devenue une sorte d'*habitus* démocratique », note, un peu désabusé, Laurent Jenny (p. 69).

Avec la perche à selfie, on assiste en direct au travail créatif puisque l'on voit en gros plan le visage de celui qui la tient, yeux plissés d'attention, concentré sur les mouvements qu'il fait pour cadrer. Se filmant en plongée verticale, un couple valse ; celui qui tient la perche regarde la perche, la femme regarde celui qui filme ; l'effet produit est saisissant et nous fait perdre nos repères spatiaux. Un groupe, disposé en triangle, la pointe correspondant au téléphone portable, tourne pas à pas à 360 degrés permettant de découvrir tout l'espace de la magnifique place italienne renaissance au milieu de laquelle il se trouve.

Encore plus novateur : dans nombre d'échanges, on assiste à la mobilisation d'une combinatoire de dispositifs. Un exemple : tout commence par un dialogue sur Skype entre un couple assez âgé (les grands parents) et un jeune couple ; au bout d'un moment, « je vais vous montrer quelque chose » dit la voix du jeune homme, puis sans coupure, le portable se tourne vers un écran de télévision qui se trouve dans le salon et sur lequel apparaît bientôt une vidéo où l'on voit un tout jeune enfant en train de commencer à marcher ; on entend la voix des grands parents visiblement émus : « ce sont ses premiers pas ? » ; le grand père manifeste ensuite son regret de ne pouvoir parler à Laleh qui n'est pas là : ce n'est pas grave dit aussitôt la jeune femme qui sort son portable et appelle Laleh ; les grand parents voient alors Laleh s'afficher sur le téléphone portable de la jeune femme qui est lui aussi en liaison Skype et que filme le téléphone de son mari ... Cette situation m'a été décrite par une étudiante iranienne comme une pratique habituelle dans sa famille.

On le voit, tout cela témoigne d'une vraie créativité dans l'utilisation ordinaire du langage cinématographique ; les lecteurs de Michel Maffesoli (1979) ou de Michel de Certeau (1980) ne seront pas surpris, ni ceux de Donald Winnicott : ces petites « séquences » sont le signe de notre aptitude à « vivre créativement » (1988), c'est à dire à conserver tout au long de la vie quelque chose qui fait partie de l'expérience de la première enfance, le sentiment d'avoir la capacité de créer le monde. On peut parler de *créativité transitionnelle*. Il suffit d'ailleurs de regarder faire les gens pour se rendre compte qu'il y a une espèce de jubilation joyeuse dans la façon dont le langage cinématographique investit la vie quotidienne. Le langage cinématographique (s')éclate.

Conclusion

Depuis qu'il existe, le langage cinématographique s'est décliné dans bien des espaces avec des formes et des fonctions différentes, mais pour la première fois dans son histoire, le

langage cinématographique acquiert *un statut nouveau* au sein de la société : il est désormais un langage ordinaire de communication interpersonnelle (entre soi et les autres, entre soi et soi). De fait, il acquiert un statut parallèle à celui de la langue ; il s'articule d'ailleurs fréquemment avec elle dans nombre d'échanges, tout en fonctionnant sur un mode radicalement autre : il donne à voir des blocs de vécu, et « avoir compris quelque chose dans l'ordre du vécu, ce n'est évidemment pas en posséder du premier coup l'équivalent conceptuel et linguistique » (Cohen Séat p. 137).

Dans tout cet article, j'ai parlé de *langage cinématographique*. Je pense en effet que le langage cinématographique reste la base de tout ce qui se passe dans l'univers audiovisuel, qu'il s'agisse de productions vidéo ou numériques, que ce soit à la télévision, sur Internet ou dans les communications via le portable. Les notions principales du langage cinématographique – plan, cadrage, montage, relation images sons (in, off, over) – sont toujours ce qui assure la structuration de base, même s'il y a, c'est certain, des transformations (tout langage évolue)⁸.

On l'a vu, ces transformations ne constituent pas un changement de nature : c'est le portable associé au numérique et à Internet qui permet au langage cinématographique de devenir un langage d'échange et de conversation et donc d'investir l'espace de la communication ordinaire. Reste que c'est un phénomène très rare que de voir un langage changer de statut. Toute proportion gardée, ce changement ne va pas sans rappeler ce qui s'est passé lorsque l'écriture est venue s'ajouter à la communication orale ; mais, ici, le mouvement est d'une certaine façon inversé : face au langage de l'espace cinéma, les productions de l'espace ordinaire constituent un exemple de ce « cinéma oral » théorisé par Germain Lacasse (2000, 2006, 2007) qui se caractérise par une situation de communication avec un Sujet qui s'exprime *ici et maintenant*. Bien évidemment, cette référence à l'oral est métaphorique, mais elle est éclairante, car elle conduit à se poser les mêmes questions que celles posées par Jacques Goody dans *La Raison graphique* (1979) qui montrait les bouleversements produits par le passage à l'écrit au niveau cognitif (développement de la pensée logique, de l'abstraction, de la catégorisation), psychologique et social (transformation des représentations qu'une personne ou un groupe a du monde, de l'autre et de soi) et pour tout dire anthropologique. Il est intéressant de noter que, dès les années 60, Cohen Séat se posait déjà, des questions analogues : « Ce que l'intervention du cinéma remet en question, c'est [...] quelques catégories et quelques-unes des modalités fondamentales de notre rapport au monde » (1961, p. 19). « Le cinéma propose une mutation dans l'ordre du discours en même temps qu'il bouleverse quelques-unes des modalités principales de la perception et du

jugement » (p. 22). On pourrait multiplier les citations. Dans une perspective analogue, il me semble qu'on ne peut guère éviter aujourd'hui de se demander ce que produira à long terme, si elle se poursuit avec le même dynamisme, cette transformation du langage cinématographique en un *langage de communication ordinaire* (insistons : en un langage utilisé au quotidien par tout un chacun pour communiquer avec les autres et avec soi-même). Réponse dans quelques centaines d'années.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Allard 2014 : Laurence Allard, « *Express Yourself 3.0 ! Le mobile comme technologie pour soi et quelques autres entre double agir communicationnel et continuum disjonctif somatechnologique* », in Allard, Creton et Odin (dir.), *Téléphone mobile et création*, Paris ; A. Colin, 2014, p. 139-162.
- Balázs 2010 : Béla Balázs, *Early Film Theory. Visible man and The Spirit of Film*, edited by Erica Carter, New York· Oxford, Berghahn Books, Published in association with Screen, 2010 (orig : *Der sichtbare Mensch*, 1924, and *Der Geist des Films*, 1930).
- Bationo, Zouinar 2009 : Anne Bationo, Moustafa Zouinar, « Les usages amateurs de la vidéo sur téléphone mobile », dans *Réseaux*, n°156, Paris, La Découverte, 2009/4 n°156, p. 141-164.
- Bazin 1958 : André Bazin, « Montage interdit » in *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage*, Paris, Cerf, 1958, p. 117-130.
- Bettetini 1984 : Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milan, Bompiani, 1984.
- Casetti, Odin 1990 : Francesco Casetti, Roger Odin, « De la paléo- à la néo- télévision », in « Télévisions/mutations », Casetti et Odin dir., *Communications*, n°51, Paris, Seuil, 1990, p. 9- 26.
- Cohen-Séat 1958 : Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, PUF, 1958.
- Creton 1995 : Laurent Creton, « Le marché du caméscope. Innovation et logique de développement », in R. Odin 1995, p.191-206.
- De Certeau 1980 : Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Tome I : Arts de faire*, Paris, 10/18, U.G.E., 1980.
- Delavaud 2006 : Gilles Delavaud, *L'art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles, de Boeck, 2006.
- Ferraris 2006 : Maurizio Ferraris, *T'es où ? Ontologie du téléphone mobile*, Paris, Albin Michel, 2006 (éd. italienne, 2005, Bompiani).
- Foucault 2001 : Michel Foucault, *Dits et Ecrits 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.
- Gaudreault, Marion 2013 : André Gaudreault, Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, A. Colin, 2013.
- Goody 1979, Jacques Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, éd. de Minuit, 1979 (orig., 1977).
- Gunthert 2015 : André Gunthert, *L'image partagée. La photographie numérique*, éditions Textuel, 2015.
- Jenny 2013 : Laurent Jenny, *La vie esthétique. Stases et flux*, Verdier, Lagrasse, 2013.

- Kerbrat-Orecchioni, 1996 : Catherine Kerbrat-Orecchioni : *Les interactions verbales*, Paris, A. Colin, 1996 et *La conversation*, Paris, Seuil, 1996.
- Lacasse, 2000 : Germain Lacasse, « Intermédialité, *deixis et politique* » in *CiNéMAS* n° 10, 2-3 (2000), p. 85-104
- Lacasse 2006 : Germain Lacasse, « L'accent aigu du cinéma oral », dans Stéphane-Albert Boulais dir., *Le cinéma au Québec : tradition et modernité*, Montréal, Fides, 2008, p. 47-60.
- Lacasse 2007 : Germain Lacasse, « Laissez passer pour une ouverture, ou la théorie du cinéma entre oralité et littérature » dans M. Froger et J. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité*, Münster, Nodus Publikationen, 2007, p. 57-67.
- Maffesoli 1979 : Michel Maffesoli, *La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*, Paris, PUF, 1979.
- Manovitch 2001: Lev Manovitch, *Language of new media*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2001.
- Metz 1991 : Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- Odin 1995 : Odin Roger, « Le film de famille dans l'institution familiale », in Odin (dir.), *Le film de famille, usage privé, usage public*, Méridiens-Klincksieck, 1995, p. 27-42.
- Odin 1999 : Odin Roger, « La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion », in Odin (dir.), « Le cinéma en amateur », *Communications* n° 68, Paris, Seuil, 1999, p. 47-83.
- Odin 2010a : Odin Roger, « E giunta l'era dei linguaggio cinematografico », dans « Il cinema nell'epoca del videofonino », a cura di Roger Odin *Bianco et Nero*, anno LXXI, fascicolo 568, settembre-décembre, Roma, Editizioni del Centro Sperimentale di Cinematografia, 2010, p. 7-17.
- Odin 2010b : « Questions posées à la théorie du cinéma par les films tournés sur téléphone portable », in *Dall inizio, alla fine. Teorie del cinema in prospettiva/ In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective*, edited by F. Casetti, J. Gaines, Presses Universitaires d'Udine, Forum Udine, p.363-373.
- Odin 2011 : Odin Roger, *Les espaces de communication. Introduction à la sémiopragmatique*, Grenoble, PUG, 2011.
- Odin 2012a : Odin Roger, « Cinéma et téléphone portable. Approche sémiopragmatique », dans Creton, Jullier, Moine, (eds), « Le cinéma en situation. Experiences et usages du film », *Théorème* 15, Paris, PSN, p.79-88.
- Odin 2012b : Odin Roger, “ Spectator, Film and the Mobile Phone ” in *Audiences. Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, ed. by Ian Christie, Amsterdam University Press, 2012, p. 155-169.
- Odin 2015 : Odin Roger, “The Mobile Phone, Cinema and Archiving Logic”, dans Federico Giordano, Bernard Perron (eds.), *The Archives. Post-Cinema and Video Game Between Memory and the Image of the Present*, Mimesis International, Milano, 2014, p. 51-60. (+ epub version).
- Perec 1975 : Georges Perec, « Approche de quoi », dans *Le pourrissement des sociétés*, 10/18, Cause commune, Paris, 1975, p. 251-255.
- Sapio 2015 : Giuseppina Sapio, *La pratique des home movies. Culture audiovisuelle et genèse de la méta-famille*, thèse dirigée par G. Soulez, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, 2015
- Schefer 1980 : Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980.
- Soulez 2013 : Guillaume Soulez, « La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel », dans *Communication & langages*, n° 176,

« Penser la prévention : Discours, acteurs et dispositifs », coordonné par Amirouche Moktefi et Hélène Romeyer, Juin 2013, p.3-32.

Tisseron 2001 : Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Hachette, 2001.

Winnicott 1988 : Donald Winnicott, *Conversations ordinaires*, Paris, Gallimard, 1988.

¹ J'ai déjà, évoqué cette question dans Odin, 2010a,b, 2012a, mais sans vraiment l'argumenter ; je tente, ici, de l'aborder frontalement.

² Je dois la connaissance de cette illustration à Richard Beguin qui l'a projetée lors d'une de ses conférences sur la « mobilographie » dans le cadre du séminaire conjoint Université de Montréal - Université de Paris III (mars 2017).

³ Aujourd'hui, le fonctionnement du langage cinématographique comme langage ordinaire passe également par les tablettes et les phablettes, mais comme je m'intéresse ici à l'émergence du processus, leur utilisation n'est pas analysée ici.

⁴ <https://www.strategyanalytics.com/>

⁵ Didier Péron, « Cannes à la croisette des chemins », *Libération*, 11 mai 2011, p. 2 cité in André Gaudreault, Philippe Marion (2013, p. 88).

⁶ Sur la conversation verbale, cf. Catherine Kerbat-Orecchioni : *Les interactions verbales*, Paris, A. Colin, 1996 et *La conversation*, Paris, Seuil, 1996.

⁷ Cette vidéo se trouve dans le corpus joint à la thèse de G. Sapio (2015).

⁸ Gilles Delavaud analyse certaines de ces évolutions dans *L'art de la télévision*, notamment dans le chapitre intitulé « A la recherche d'un langage » (2006, p. 39-62).