

L'écranalyse ou la mise en réflexivité des écrans à l'ère de leur multiplication

< Olivier Aïm¹ > < Pauline Escande-Gauquié² >

1. Gripic, Université Paris-Sorbonne77, rue de Villiers, 92200
Neuilly-sur-Seine olivier.aim@celsa.paris-sorbonne.fr

2. Gripic, Université Paris-Sorbonne77, rue de Villiers, 92200
Neuilly-sur-Seine pauline.escande-gauquie@celsa.paris-sorbonne.fr

DOI:10.978.284932/0952.6 © AFDI 2016 IN_DOI

< Résumé >

L'usage des surfaces de regard, de consommation et d'activation des contenus audiovisuels et numériques suscite une très grande réflexivité discursive sur le phénomène de « la société des écrans ». La réflexivité porte avant tout sur les effets cognitifs postulés (perte de l'attention, zapping), le domaine métapsychologique (« narcissisme », « paranoïa », « schize ») et comportemental (addiction notamment). Face à ces métadiscours, nous proposons une hypothèse théorique et méthodologique sous le nom d'« écran-analyse » ou plutôt d'« écranalyse », comme mode principal d'appréhension du développement de ce champ de réflexivité bio-sociale des pratiques. Pour faire ressortir cette forme amplifiée de réflexivité embarquée et de critique du « soi » numérique, nous nous appuierons sur l'analyse de deux objets empiriques diversifiés : le phénomène du « selfie » en général et le clip de la chanson *Carmen* de Stromae.

< Abstract >

Both use of watching, consuming and activating of audiovisual and digital contents arouses a certain discursive reflexivity towards the phenomenon called « a screen society ». Reflexivity concerns mostly cognitive effects such as lack of attention and zapping, meta-psychological effects such as narcissism, paranoia and schizophrenia and behavior effects such as addiction. Regarding these metadiscourses we propose a theoretical and methodological hypothesis, called « screen-analysis » (or « screenanalysis ») which is a way to understand the development of this kind of activities' bio-social reflexivity. In order to point out this large form of reflexivity and digital self criticism, we will center our study on the analysis of two empirical objects : the « selfie » phenomenon in general and Stromae's *Carmen* video clip.

< Mots-clés >

Écrans, médias, écranalyse, schizo-analyse, selfie, Stromae, Black Mirror

< Key-words >

Screens, media, screenanalysis, schizo-analysis, selfie, Stromae, Black Mirror

1. Introduction

Comme le montrent depuis plusieurs décennies les travaux sur les usages et les discours d'escorte, les médias se caractérisent par une diffusion et une circulation toujours très denses de représentations. Que ce soit sous la forme d'« imaginaires » techniques, de fantasmes « technologiques », de promesses publicitaires, de discours sociaux, le fait est que les médias sont « escortés », « accompagnés », pétris d'une « discursivité » intimement liée à leurs « effets » observés, postulés ou prophétisés.

Dans cette première perspective, le point de départ de notre approche consiste à préciser l'objet de cette discursivité sociale, et à considérer les écrans comme un écosystème spécifique au sein d'un écosystème plus large, celui des médias. Parce qu'ils sont par définition liés à « l'économie des visibilitées »¹, les écrans inscrivent la question du regard et de la mise en signes de l'expérience dans un environnement symbolique qui leur est spécifique. En premier lieu, nous postulons que la dimension « faciale » des écrans induit une dimension d'autant plus remarquable en termes de discursivité : une dimension visuelle et méta-visuelle qui articule de manière intriquée le champ de la représentation intime et celui, plus social, de la réflexivité.

À l'avant-plan de cette concrétion réflexive, la question du nombre, de l'inflation, voire de la saturation des écrans, joue un rôle crucial et constitue une sorte d'archi-discursivité. Traduite en termes critiques, la « multiplication des écrans » est volontiers décrite comme perverse au sens où, *faites écrans*, les médiations peuvent aisément être décrites comme faisant écran à la réalité et à la relation.

Loin de verser dans la prophétie de la dématérialisation, notre approche tend, au contraire de cette conception « immatérialisante », à prendre au sérieux le mouvement de re-matérialisation qui est au cœur, selon nous, de cette discursivité générale.

Du reste, il suffit de puiser dans un certain nombre de réservoirs méta-discursifs (vernaculaires, culturels, médiatiques, politiques ou artistiques) pour observer à quel point cette pente critique trouve dans la réflexivité l'objet parfait de son inclinaison. Nous ne citerons ici qu'un exemple marquant qui, pour être singulier, n'en devient pas topique en termes de discursivité sociale : la série *Black Mirror* (2011-2015). En faisant le portrait anticipé de nos relations sociales, intimes, professionnelles et intellectuelles – telles que la multiplication des écrans les reconfigure et les reformate – cette série « anthologique » anglaise est en passe de devenir un emblème de notre nouvelle écranosphère réflexive².

Dans la traîne de cette représentation paradigmatique (que l'on pourrait nommer la *pervasion* écranique), la réflexivité porte avant tout sur les effets postulés, reliés aux grandes descriptions nosographiques sauvages, articulant plus particulièrement le domaine cognitif (perte de l'attention, déconcentration, effet zapping généralisé, etc.), le domaine métapsychologique (« narcissisme », « paranoïa », « schize », etc.) et le plan comportemental avec la grande métaphore de l'« addiction », de l'isolement et de la déréalisation.

En ce sens, l'écran se présente avant tout comme l'autre du miroir, et réfracte d'un bloc tout ou partie des questions macrosociales que posent la mondialisation, le spectacle et, ce que Daniel Bounoux appelle la « crise de la représentation³ ». Précisément du fait que ce que d'aucuns appellent la « société des écrans » ou l'« écran global », entérine à la fois la dimension oculo-centrée de nos prothèses et de nos machines diverses, et la dimension personnalisée et identificatrice de leur relation privilégiée de communication.

De plus, les écrans ont cette particularité empirique qu'ils désignent une réalité sociale très aisément appréhendable : nous nous sentons et nous nous disons être quotidiennement

¹ Foucault Michel (1975), *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris.

² Pour plus d'éléments sur la place de cette série dans la théorie sociale des écrans, voir notamment l'article d'Olivier Aim <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1196540-black-mirror-sur-france-4-impossible-d-y-etre-indifferent-cette-serie-est-brillante.html>, ainsi que l'article à paraître Olivier Aim et Pauline Escande-

Gauquié, « Eléments pour une « écranalyse » : pratiques et réflexivité des pratiques d'Écrans », Actes du colloque international *D'un écran à l'autre : les mutations du spectateur* (21-23 mai 2014), organisé par l'Université Paris 8 (Centre d'études sur les médias, les technologies et l'internationalisation, CEMTI), l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC), l'Institut National de l'Audiovisuel (INA).

³ Bounoux Daniel (2006), *La Crise de la représentation*, La Découverte, Paris.

entourés d'écrans, quelle que soit l'aire d'activité que nous occupons. Non seulement, nos champs traditionnellement découpés de l'activité sont occupés par des écrans (le travail, le loisir, le transport, etc.), mais nos pratiques écraniques se trouvent elles-mêmes démultipliées selon des pratiques communément nommées « double screening » ou « multi-tasking » (jouer en regardant un écran, travailler en opérant une ou plusieurs autres activités sur Internet, etc.).

Quand la proclamation de la société de la communication nécessite encore que son objet abstrait soit incarné, l'annonce de la société des écrans, du spectacle globalisé ou de la convergence, a cet avantage empirique et rhétorique de faire référence à une série de situations à la fois générales et spécifiques, à la fois collectives, individuelles et reliées, à la fois spéculatives et spéculaires.

Tant et si bien qu'à un niveau actantiel individuel, de même que collectif, un autre *grand partage* est en train de s'effriter peu à peu, héritage structuraliste de la réflexion sur les images et les rôles : l'opposition entre « agent » et « spectateur », entre *regardant* et *regardé*. À la fois théorique et incarnée, cette reconfiguration des rôles écraniques permet de sortir de l'aporie des autres paradigmes trompeurs : opposition entre « passivité » et « participation », opposition entre voyeurisme et narcissisme, opposition entre médias anciens et médias nouveaux, notamment.

À travers les logiques de mise en série, de réseaux ou de flux, les usages de l'écran fondent des processus où l'« Un » est en relation consubstantielle avec le « Multiple », pour reprendre les catégories cardinales de l'approche « rhizomatique » de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Approche que nous considérons ici dans la fin de cette introduction comme primordiale, dans la mesure où *L'Anti-Œdipe*⁴ constitue, pour nous, une œuvre séminale dans l'analyse « réflexiviste » que nous voulons mener sur les écrans. Les écrans incarnent, en effet, selon nous, les nouvelles « machines de subjectivation », au sens que cette notion revêt dans l'ouvrage de Deleuze et Guattari :

La subjectivité schizoanalytique s'instaure à l'intersection de flux de signes et de flux machiniques, au carrefour de faits de sens, de faits matériels et sociaux et, surtout, de leurs transformations résultant de leurs différentes modalités d'agencement. Ce sont ces dernières qui lui font perdre son caractère de territorialité humaine et qui la projettent vers des processus de singularisation à la fois les plus originels et les plus futuristes – devenirs animaux, végétaux, cosmos, devenirs immatures, sexe multivalent, devenirs incorporels... Par cette subjectivité, sans cesser d'être tout à fait un roseau pensant, l'homme est à présent adjacent à un roseau « qui pense pour lui », à un phylum machine qui l'entraîne bien au-delà de ses possibles antérieurs.⁵

Dans le prolongement heuristique de cette description, il nous paraît nécessaire, pour une étude pertinente des écrans, d'opérer un déplacement des grandes oppositions synthétiques (passif/actif, regardant/regardé, exhibitionnisme/narcissisme, etc.) en faveur d'une analyse « réflexiviste » en actes qui prennent en compte les flux de productions, de consommation et de recyclage des signes comme autant de gestes machiniques réfléchis et réflexifs.

C'est pourquoi nous proposons une hypothèse théorique et méthodologique pour décrire le mode principal de développement de ce champ de la réflexivité bio-sociale, sous l'appellation d'« écran-analyse » ou, plus simplement encore, d'« écranalyse ».

2. L'héritage « schizo-analytique » de l'écranalyse

La pensée de l'écran favorise la réflexivité des pratiques médiatiques, d'abord parce que l'écran est, non seulement, le support d'un regard, mais aussi d'un commentaire, d'une prise en

⁴ Deleuze Gilles et Guattari Félix (1972), *L'Anti-Œdipe*, Editions de Minuit, Paris. ⁵ *Ibid.*, p. 329.

charge et d'une écriture qui redéfinissent en permanence les frontières entre l'intériorité et l'extériorité. Dès lors qu'il est l'objet d'une incorporation matérielle explicite ou implicite, l'écran – en tant que phénomène – pose la question de savoir ce qui est de l'ordre de la « pensée de l'écran » ou de « l'écran de la pensée ».

L'écran n'est pas seulement objet de projection extérieure mais également processus d'internalisation et d'incorporation. Or, ce qui semble apparaître dans l'empirie des écrans, c'est une surdétermination de la question de l'identité, du fonctionnement psychique et de ce que les chercheurs américains (après Donald Winnicott ou Charles Taylor) appellent traditionnellement le « *Self* ». L'écran pose la question de la place du spectateur, de sa marge de manœuvre, de son « agentivité », si l'on veut parler avec la rhétorique sociologique actuelle ; de ces « territoires » et de ces « *lignes de fuite* », si l'on veut parler avec les mots de la « schizoanalyse » de Deleuze et Guattari.

L'écran nous semble, en effet, constituer une réalité matérielle qui croise, de plus en plus, un questionnement identitaire (psyché, intimité, regard sur soi) à travers des représentations et des enjeux spatiaux analysables en termes de projection, d'introjection, de déploiement, de « multiplicité », voire de polytopie.

De la même manière que la sémantique et la sémiotique ont pu prendre provisoirement, sous la plume de Julia Kristeva, le nom de « sémanalyse »⁵, il nous semble que le propre de la sur-réflexivité des écrans contemporains est qu'elle ne renvoie plus seulement à une conception des usages et des effets, mais à une réflexion permanente sur les processus, les pratiques et leurs *feedbacks*, les rétroactions et leurs reterritorisations. Le discours sur les écrans n'est pas seulement intégré à une réflexivité ordinaire des individus ; il redouble une conception déjà là de leur propre vie psychique telle que les nouvelles technologies sont envisagées comme le ferment de sa reconfiguration.

Ainsi, notre concept d'écranalyse se présente comme une mise en forme esthétique et synesthésique de cette pensée de l'étoilement en surface ou rhizome. La force réflexive et spéculaire de l'écranalyse est qu'elle ne cherche plus à percer les profondeurs « matricielles » de notre illusion commune, mais à figurer et investir le bourgeonnement médiatique comme processus : le devenir écran où l'individu lui-même est pensé comme un écran.

Ouverte, notre hypothèse de l'écranalyse trouve des devanciers heuristiquement forts : la schizo-analyse, elle-même en réaction à la *psycho-analysis*. Elle retrouverait également une autre approche avec laquelle il s'agirait nous semble-t-il de faire un pont heuristique : la *frameanalysis* de Goffman. Le devenir écran a tout à gagner comme processus à se refléter dans la réflexion interactionniste fondatrice sur les « cadres de l'expérience ». À cette différence essentielle près que l'écran n'est pas *stricto sensu* le cadre, même s'il constitue le motif obsédant de notre propre réflexivité expérientielle.

Voilà pourquoi nous imaginons l'écranalyse comme un « regard » en situation, qui nous permettrait de mieux comprendre les différents cadrages relationnels qui étendent nos apparences, nos « agentivités » et nos « résonances » médiatiques. Et donc de mieux comprendre comment le *soi* se loge dans un rapport constant aux autres à travers toute une architecture intriquée d'écrans. À la fois personnels, collectifs et techniques, ce sont bien les écrans qui, toujours plus nombreux, nous confèrent des rôles sociaux, mais aussi des postes communicationnels liés aux outils qui iconisent notre « présence à l'autre » selon une force à la

⁵ Kristeva Julia (1969), *La Sémanalyse. L'engendrement de la formule*, Seuil, Paris. Prenant ses distances d'une sémantique structurale, trop cartésienne pour définir les mouvements de la signifiante, la sémanalyse cherche à mettre en lumière ce « signifiant-se-produisant en texte » (Kristeva, 1969 : 217) en considérant « le signe comme l'élément spéculaire (réflexif), assurant la représentation de cet engendrement [...] » (p.218).

fois centrifuge (d'expression), centripète (d'introjection) et concentrique (de reterritorialisation).

3. Les réseaux sociaux comme support pour une « écranalyse » de soi

Il s'agit en pratique de reconsidérer le statut de l'image de soi, relativement aux circuits de sa diffusion, aux modalités de sa production/ réception ; mais cette analyse ne peut se faire que si l'on s'attache à prendre d'abord en compte la nature complexe de l'écran (pour soi et pour l'autre) et la nature labile du statut de spectateur : je regarde l'image que je prends de moi en anticipant l'image que l'autre va voir de moi, tout en m'inscrivant dans une collection d'images déjà là – la série – et de publics déjà éprouvés. Les réseaux sociaux favorisent la « machine à flatter » pour reprendre le terme du philosophe Éric Sadin⁶ dans le sens où elle fonctionne comme un esperanto. En effet, la plupart des réseaux, en tête desquels *Facebook*, présentent un dispositif technique prioritairement destiné à louer l'individu-roi contemporain, notamment par l'expérience internautes qu'elle permet. Le sujet s'érige lui-même en « maître absolu de son environnement social en ligne ». L'ergonomie de la majorité des sites de partage favorise une omnipotence d'un individu qui s'écranalyse. Le profil, avec la photo, le nom et le prénom, se situe au sommet de chaque fenêtre de publication. Que ce soit *Flickr*, *Twitter*, *Instagram* ou *Snapchat*, toutes ces plateformes proposent de poster juste au bas du bandeau de son profil. C'est donc bien une « scénographie de surplomb » qui encourage un « égotrip » de l'internaute, qui se voit et se regarde poster. Dans la société des écrans, le « self » est toujours à la recherche d'un regard. Dans la pensée du self, les interfaces à maîtriser ne sont pas uniquement celles des écrits d'écrans ou des prises photographiques (je me regarde écrire, photographe, etc.) mais aussi celles de la publicisation, sinon de la publicitarisation des contenus (être regardé *via* les blogs, les sites traditionnels de partage, les profils sur les réseaux sociaux) qui cherchent à capter un regard (je te regarde me regarder). Les écrans favorisent ce « bal des egos » dont parle le psychiatre Laurent Schmitt, devenu un langage commun dans lequel l'individu exprime sa personnalité de manière hypertrophiée, démesurée même. Le cadre social contemporain gratifie cette mise en scène de soi et la récompense constamment par le système des *likes*. Les écrans participent ainsi d'une activité au service d'un processus de sociabilité et de socialisation plus global où, pour l'anonyme, l'estime de soi ne se trouve plus uniquement dans la sphère privée mais aussi dans la sphère numérique.

La participation au monde se fait en partageant, en suscitant le post, le commentaire, le like, le buzz. Cette logique de l'exposition fonctionne selon une modalité du regard inédite : je me regarde, mais je te regarde aussi et je te regarde me regarder. Si ces postures de regardants et regardés sont interchangeable, elles rompent néanmoins avec la formule du psychanalyste Jacques Lacan selon laquelle dans le « champ scopique », je suis nécessairement regardé ou regardant, c'est-à-dire soit je suis tableau ou spectateur du tableau. Ces écrans « spéculaires » réfléchissent la lumière comme un miroir : le moi de l'individu est constitué par l'image de l'autre en glace, elle lui révèle sa propre identité en miroir de l'autre. Regarder, se regarder et être regardé : la pulsion écranique est dans ce plaisir de mise en scène spiralée du regard. Le sujet cherche une intime reconnaissance, sans savoir toujours ce qui le motive réellement. Si le champ visuel est optique, la pulsion le rend « haptique ». Cela signifie qu'elle confère à l'œil la fonction haptique de toucher par le regard, de dévêtir, de caresser des yeux⁷. Les écrans permettent à l'individu de se déshabiller au regard de l'autre pour être « touché des yeux ». Le caractère « agalmatique » du sujet qui se met en scène provoque ainsi du désir : « L'agalma est toujours décrit par son éclat, sa beauté, ce qui brille comme un joyau qui fulgure sous la lumière, comme un point d'où part la lumière » souligne le psychanalyste Antonio Quinet. « Le caractère de l'objet agalmatique est comme une parure, un ornement qu'on offre aux dieux, un piège à

⁶ Sadin Eric (2014), « Selfie, tous égocentrés ? », dossier *Fisheye*, N°4.

⁷ Escande-Gauquié Pauline (2015), *Tous selfie*, Éditions François Bourin, Paris.

regards »⁸. Le selfie par exemple est un agalma, un trompe-l'oeil pour faire valoir le regard et piéger l'autre. Il est un « poussé-à-jouir scopique », au jeu duquel le sujet est poussé à se donner à voir « comme en pâture à l'œil gourmand de l'Autre ».

Ces fragments énonciatifs dans lesquels l'individu s'adonne et se donne bénéficient de la démultiplication des plateformes de partage comme Flickr, Instagram, Tumblr, Watsapp et des réseaux sociaux comme Twitter, Facebook, etc. Ainsi, notre époque pousse l'individu à s'inscrire compulsivement dans une dialectique communicationnelle de l'écranalyse de soi (ce que je pense, ce que je ne pense, pas, ce que j'aime, où je suis, ce que je fais, etc.). La performativité des écrans⁹ amènent à impliquer l'autre par toutes les actions possibles. Sur les réseaux sociaux tout le monde « communique ». Ils ont pour objectif de « faire faire quelque chose » aux internautes : faire partager, faire connaître, faire savoir, faire voir, faire penser, faire réagir, faire buzzer, faire baiser... Au sein d'une « communauté communicante » ce qui compte c'est donc de provoquer du commentaire, du buzz, du like, du tweet et retweet. La tactilité *performative*¹⁰ des écrans propres aux interfaces numériques amplifient et sollicitent constamment la valeur expressive et communicationnelle de soi et surtout de soi soumis aux regards des autres. Cette hyperperformativité numérique expose bien ce qui est au cœur de notre concept d'écranalyse : une surdétermination de la question de l'identité, du Self, via des représentations en termes de projection, d'introspection, d'introjection, de déploiement, et redéploiement, de « multiplicité ».

Parmi les discours qui portent cette réflexivité en acte, nous avons choisi de prendre en considération un *texte* à la fois ordinaire comme un exemple de discursivité et singulier comme une œuvre : le clip de la chanson *Carmen* du chanteur (auteur et compositeur) Stromae.

4. Analyse du clip *Carmen* de Stromae

Le titre de la chanson et le film animé qui en constituent le « clip » citent explicitement l'opéra de Bizet *Carmen*. Ils forment même plus précisément un *contrafactum* de l'aria « L'amour est un oiseau rebelle » tiré du premier acte de l'œuvre.

Dans une première analyse, « l'oiseau de Twitter » se substitue à « l'oiseau rebelle », censé lui-même métaphoriser l'amour à travers la cruauté de son sentiment. Comme passion, le sentiment amoureux est soumis à une « loi » supérieure qui se présente comme une attraction difficilement résistible, d'autant plus fatale qu'elle peut être réciproque, indirecte ou non partagée : « si tu ne m'aimes pas, je t'aime, prends garde à toi ! ».

Figure 1. Capture d'écran du clip de Stromae « Carmen ».



⁸ Quinet Antonio, (2014) « Le trou du regard », *lacanian.memory.online.fr*.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Aïm Olivier, « Formes et enjeux de la communication performative » in Aïm Olivier et Billiet Stéphane (2015), *Communication*, Dunod, Paris.

Le clip met en spectacle sous la forme d'un dessin animé l'écranalyse du chanteur Stromae qui est figuré sous les traits d'un jeune homme, aux abords de l'adolescence. On le voit se regarder en miroir dès le plus jeune âge sur son écran de Smartphone et s'activer sur le réseau social Twitter, ainsi que le figure l'oiseau bleu qui l'accompagne tout à long du clip. Au fur et à mesure que le personnage grandit et vieillit, nous comprenons que le réseau social et donc l'écran participent de sa construction identitaire car l'oiseau prend une place de plus en plus importante à ses côtés, jusqu'à devenir monstrueux. Le clip procède ainsi d'une ligne droite graphique totalement assumée : l'enrichissement, l'accroissement, l'augmentation visuels de l'oiseau twitter métaphorisent les valeurs quantitatives de l'être-à-l'écran et reprennent ainsi les *topoi* de l'obésité de l'info et de la boursoufflure de l'égo. Le sentiment d'amour de soi confine à l'abîme de soi dans le miroir monstrueux de l'autre : « Prends garde à toi. Si tu t'aimes garde à moi. Si je m'aime garde à nous. Garde à eux. Garde à vous ». Le « like » est mis à l'ordre de la garde et du bataillon. Les répétitions de « Et puis chacun pour soi » scandent les paroles, ancrant la métaphore de la dégradation de soi par la relation écranique à l'autre. L'écranalyse, comme phénomène de soi à soi et de soi aux autres, est donc « lourdement » mise en scène dans le récit de ce clip qui pose la question de savoir ce qui serait non plus de l'ordre d'une « pensée de l'écran » mais d'un écran à la pensée.

L'individu Stromae entre dans la doxa bêtifiante et aliénante du quantitatif suggérée par l'enflure de l'oiseau elle-même surlignée par les paroles de la chanson. La jubilation du *comment* tu m'aimes passe à un *combien* tu m'aimes ? « Et c'est comme ça qu'on s'aime. Et c'est comme ça qu'on somme » disent les paroles.

Figure 2. Capture d'écran du clip de Stromae « Carmen ».



La « morale » de la relecture moderne de Stromae est directement communicationnelle. Elle repose sur la nature du trajet affectif pris dans sa plus grande généralité, qui est dorénavant médiatisé par des « réseaux » quantitatifs. La personnification ne porte plus tant sur le sentiment que sur sa mise à l'écran. Le « twitt » devient une monnaie d'échange affectif qui affecte l'ensemble des relations humaines comme le souligne la scène de la relation amoureuse et charnelle du chanteur Stromae avec sa petite amie empêchée par son écran de Smartphone.

Figure 3. Capture d'écran du clip de Stromae « Carmen ».



Ce que nous montre cette scène, c'est que la médiatisation transforme la relation en des fins comptables et chiffrées qui priment sur la vraie relation face à face. Ce clip offre une réflexion sur les processus et sur les pratiques écraniques selon l'hypothèse d'une pathologie contemporaine de type pandémique, puisque le personnage principal se trouve bientôt rejoint par une horde d'individus, plus ou moins célèbres, eux-mêmes escortés par leur oiseau twitter (on peut voir apparaître des stars du réseau social comme Kim Kardashian, Lady Gaga, ou des personnalités comme Obama et la reine d'Angleterre).

Figure 4. Capture d'écran du clip de Stromae « Carmen ».



Le discours sur les écrans qu'offre ce dessin animé n'est pas seulement intégré à une réflexivité ordinaire sur les usages des individus ; il est redoublé d'une conception sur leur propre vie psychique telle que les nouvelles technologies le leur imposent. Ce clip procède en cela d'une écranalyse explicite.

Mais ce n'est pas tout : le clip nous montre comment les écrans nous renvoient à une exigence de définition de soi en fonction de sa propre visibilité sociale. Les scènes où la figure de Stromae est montrée dans son intimité (dans sa chambre d'enfant, à table en famille, à sa fête d'anniversaire, puis avec sa petite amie) posent des questions individuelles, intimes mais aussi collectives ou sociales : l'attention, la distraction, la surveillance et le narcissisme via les écrans sont exposés comme s'inscrivant naturellement dans un quotidien ; il y a bien une surdétermination de ce que l'on appellera ici les « pathologies du regard », qui s'inscrivent dans une mise en application et en scène de notre concept d'écranalyse.

Figure 5. Capture d'écran du clip de Stromae « Carmen ».



Cette mise en avant de la « cote » d'amour plutôt que de la qualité du lien rejoint une autre interrogation théorique, celle de la consommation. Héritière de l'industrie culturelle et de la théorie critique, la charge reprend le schéma de l'excès, de la surenchère et de la voracité (la séquence finale est une reprise directe du film *The Wall* d'Alan Parker et des Pink Floyd). Le petit oiseau chantant et twittant (« gazouillant ») se transforme en une machine autotélique et dévorante : de l'ordre de la rapacité et de la monstruosité.

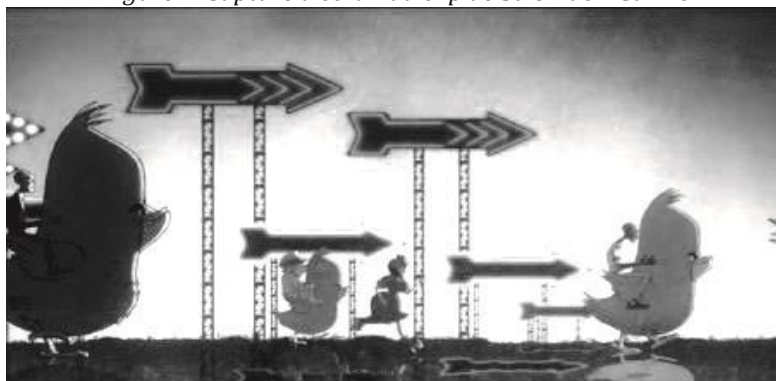
Mis à jour par les gonflements des flux narcissiques, les motifs typiques de la théorie critique font ici le retour : la corruption, l'objectivation, la réification, l'addiction et l'aliénation. Le flux narcissique montré à l'image est « câblé » sur l'imagerie classique du flux alimentaire de la consommation excessive.

Figure 6. Capture d'écran du clip de Stromae « Carmen »



Dans la scène où les personnes sont portées par leur oiseau twitter et suivent le même chemin fléché, c'est un individu sous perfusion écranique qui nous est présenté. Il est figuré en train de consommer au profit d'une machine médiatique englobante : le réseau social lui-même. La petite machinerie selfmédiatique nourrit une mégamachine d'échelon bien supérieur : Twitter. Au sens propre, le réseau social s'engraisse sur le dos des individus connectés à eux-mêmes...

Figure 7. Capture d'écran du clip de Stromae « Carmen ».



Les petites machines solitaires, si ce n'est solipsistes, se gavent de narcissisme pour alimenter une « machine célibataire » sans âge. La critique des écrans numériques consacre alors la revanche de l'industriel sur le numérique. La promesse immatérielle des écrans se trouve renversée et la « révolution digitale » se retrouve cul par-dessus tête : selon une logique collante de rematérialisation des actes de communications intimes, extimes et selftimes¹¹.

Toujours est-il que les réseaux sociaux sont alors présentés comme autant de maillons d'une machinerie colonisatrice : l'énorme oiseau twitter apparaît comme devant être nourri par chacun des profilsautruches qui viennent lui apporter son lot de twitts. Dans une sorte de basse-fosse, l'oiseau monstrueux se réduit à une double valeur « machinique » primale : avaler et chier.

Figure 8. Capture d'écran du clip de Stromae « Carmen ».



La force illustrative de ce clip devient alors édifiante. Elle visualise une autre représentation dominante de la réflexivité propre au concept d'écranalyse : la valeur « stercoraire » des fragments sémiotiques mis en circulation. Cette seconde hypothèse réflexive, qui prend ici une puissance visuelle remarquable, est de l'ordre de ce qu'il nous faut appeler « écranalité ».

5. De l'écranalyse à l'écranalité

Si nous avons repris le clip de Stromae c'est parce que nous pensons que l'« oiseau de Twitter » figuré dans ce dessin animé peut être aussi rapporté à une seconde tradition intertextuelle : l'esprit de conversation tel que les salons numériques sont parfois décrits comme leur nouveau support. Sans citer ici l'immense littérature scientifique qui a décrit le motif de la conversation numérique, nous pouvons évoquer une partie plus littéraire de ces travaux qui envisage les réseaux sociaux comme de nouveaux espaces où peut s'exprimer le mot d'esprit, l'à-propos, l'esprit de salon. En favorisant la rapidité de la formulation et de la diffusion des éclats spirituels, Twitter est ainsi désigné comme un espace privilégié de mise en scène de soi et de ses fragments comme l'a montré l'analyse du clip. Le mot d'esprit est lié au principe de recherche de valorisation de soi, typique de la conversation (l'« éclat » et le « trait »). Mais cette facilité à produire en rafale des railleries, des calembours et des « pointes », ne peut que remotiver la critique bien connue d'un Victor Hugo qui voyait dans le mot de salon « la fiente de l'esprit qui vole ». L'« esprit qui vole » s'apparente ici au réseau social Twitter vu comme une mise en surfaces et en réseaux des « fragments narcissiques »¹².

¹¹ Aïm Olivier (2014), <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1228866secret-story-8-allo-nabilla-la-tendance-de-la-tele-realite-c-est-l-empowerment.html>

¹² Aïm Olivier et Escande-Gauquié Pauline (2015), « De l'écran-analyse à « l'écranalité », une hypothèse de lecture sur la capture des écrans », *Specimen*, Lyon. 14 *Ibid.*, p.68.

Le clip de Stromae est ainsi incroyablement direct et cru dans la mise en scène de cette réflexivité écranale. Twitter se révèle être un immense « miroir aux alouettes » pour des « esprits » qui volent et fientent.

La fin du clip réactualise alors cette critique des écrans comme surfaces de captation et de transformation des énergies relationnelles en matière narcissique qui forme une vaste bouillie fécale. La séduction de la machine consommatrice est directement reliée à une séduction de type narcissique : celle des écrans absorbants. Absorbés par les écrans, les individus sont finalement avalés et chiés directement sans être digérés. Leur égo est une matière première dont ils sont dépossédés.

Le narcissisme est depuis longtemps décrit par la psychanalyse et la sémiologie comme une machine à contempler ses propres déjections. C'est ce qui nous autorise à parler d'écranalité¹⁴, afin de faire apparaître ainsi le rôle de plus en plus prépondérant que jouent les écrans dans l'imaginaire contemporain de la facilitation mais aussi de la compulsion et de l'autosatisfaction. Les écrans sont alors présentés comme développant un effet laxatif sur l'ensemble des processus de communication.

6. Conclusion

Dans ce grand « selfie » littéraire et inquiet qui s'appelle *Roland Barthes par Roland Barthes*¹³, l'auteur décrit le principe et le danger scripturaires du fragment de la manière suivante : « Production de mes fragments, contemplation de mes fragments. Contemplation de mes déchets » (narcissisme) »¹⁴. On ne peut mieux dire la valeur narcissique potentielle de l'écriture fragmentaire, dès lors qu'elle est pensée et représentée comme chronique. Le temps est, en effet, l'autre dimension de la production possiblement en continu des flux graphiques et photographiques de nos communautés réticulées. C'est le même Barthes qui rappelait que « le journal autobiographies au XVI^e siècle s'appelait un *diare* » comme un croisement entre « diarrhée et glaire ». Bien évidemment, l'étymologie est fautive et traduit l'inquiétude du graphomane qui produisait quotidiennement son propre lot de fragments.

En cela, le papier était l'écran de Barthes. Après l'informatisation de nos activités professionnelles et intellectuelles, la mise en réseaux de nos sociabilités augmente l'inquiétude réflexive de notre propre goût à produire et contempler des fragments graphiques. Démentant tous les discours catastrophés sur la fin de l'écriture, les écrans numériques et les réseaux sociaux qu'ils portent, réactivent, à rebours, une intense réflexivité « scripturale » liée au spectre de la perte de maîtrise, de mesure et de ce que l'on appelait à l'âge classique : la *continence*.

Ainsi figurée, l'écranalité constitue un stade régressif de l'activité de transmission, d'échange et de communication. Elle offre le pendant critique à une approche contemporaine de l'agentivité et de l'expression, qui considère les espaces de nos outils numériques comme autant de nouvelles potentialités d'expérimentation de soi.

Renouvelant la théorie pratique des médias, l'écrananalyse pointe de manière réflexive les fantasmes contrariés d'une exaltation ou, à l'inverse, d'une dilution du soi dans l'inflation des écrans. Apte à s'incarner dans des pratiques, des discours ou des œuvres, l'écrananalyse prend acte de l'émergence de l'ensemble des ressources et des dangers qu'offrent la multiplication des supports et la démultiplication des surfaces. À la fois objet et méthode, elle nous semble

¹³ Barthes Roland, *Œuvres complètes, Livres textes, entretiens, tome IV*, « Roland Barthes par Roland Barthes », 1972-1976, Seuil.

¹⁴ *Ibid*, p. 670.

particulièrement riche heuristiquement pour décrire de manière affinée comment l'expérience médiatique s'est affinée réflexivement dans les pratiques et dans les discours en expérience des interfaces numériques. Elle est l'opérateur et l'indice d'un renouvellement de la conscience des médiations et des supports de leur manifestation. Elle engage ainsi, selon nous, un renouvellement des représentations de l'environnement (*Umwelt*) en actes et en situations de la vie psychique et sociale des individus en flux et en réseaux.

Bibliographie

Aïm Olivier (2015). « Formes et enjeux de la communication performative » in *Communication*, Dunod, Paris.

Aïm Olivier, Escande-Gauquié Pauline (2015). « De l'écran-analyse à l'écranalité, une hypothèse de lecture sur la capture des écrans », *Revue Specimen*.

Allard Laurence, Creton Laurent et Odin Roger (2014). *Téléphone mobile et création*, Armand Colin, Paris.

Barthes Roland, *Œuvres complètes, Livres textes, entretiens, Tome IV*, « Roland Barthes par Roland Barthes », 1972-1976, Seuil, Paris.

Bataille Georges (1970). *L'Anus solaire*, Gallimard, Paris.

Baudrillard Jean, (1968) *Le Système des objets*, Gallimard, Paris.

— (1970). *La Société de consommation*, Gallimard, Paris.

Bougnoux Daniel (1995). « La communication contre l'information », Hachette, Paris.

Deleuze Gilles, Guattari Félix (1972). *L'Anti-Œdipe*, Editions de Minuit, Paris.

Escande-Gauquié Pauline (2015). *Tous selfie*, François Bourin, Paris.

Foucault Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975, Paris.

Kristeva Julia (1969). « L'engendrement de la formule », *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Editions du Seuil, Paris.

Quinet Antonio (2014). « Le trou du regard », *lacanian.memory.online.fr*

Sadin Eric (2014). « Selfie, tous égocentrés ? », *Fisheye*, n° 4.