



HAL
open science

Le formatage du regard

Jean-Claude Soulages

► **To cite this version:**

Jean-Claude Soulages. Le formatage du regard. René Gardies & Marie-Claude Taranger (dir.). Télévision: questions de formes, Colloque de l'Université d'Aix-en-Provence, 20-21 mai 1999, L'Harmattan, 2002. hal-02562512

HAL Id: hal-02562512

<https://hal.science/hal-02562512>

Submitted on 4 May 2020

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.

Télévision : questions de formes, Colloque de l'Université d'Aix-en-Provence, 20-21 mai 1999 (ss. dir.) René GARDIES & Marie-Claude TARANGER, L'harmattan, 2001.

Jean-Claude Soulages Maître Professeur Université Lumière Lyon 2
Chercheur au Centre Max Weber UMR 5283.

Le formatage du regard

Poser la question des formes de la télévision c'est inévitablement recouper celle de ses contenus, de ses genres, de ses styles mais dans le même temps parcourir de façon transversale tous ces objets. Manifestement, une des principales caractéristiques du média télévisuel et qui l'éloigne sans doute du cinéma est la multiplication des formes à laquelle il nous confronte. En effet, dans ses procédés de figuration, l'image télévisuelle, en construisant ses propres paliers d'accès au montré, déborde constamment le regard homogène qu'un certain cinéma a imposé. Car comme le constate Roger Odin " Une bonne part de l'histoire du cinéma peut être lue comme une tentative d'ajuster toujours mieux la technique (invention du son synchrone), le langage (cf. l'histoire du montage) et même les lieux du spectacle (la disposition des salles) aux exigences de la fictionnalisation. ". Il faut ajouter que cette interrogation sur les formes de la télévision demeure le plus souvent, même si elle ne se l'avoue pas, redevable de celle qui s'est développée pour ce genre cinématographique. Comme si subsistait toujours, tant chez les professionnels que chez les chercheurs, ce "surmoi évaluateur" incarné par ce dernier. Discours d'escorte récurrent qui obscurcit considérablement les débats sur la télévision et constitue rituellement les préliminaires obligés pour entrer dans le débat. Preuve en est le point de vue de nombreux chercheurs ou critiques, pour lesquels une esthétique télévisuelle n'existerait que dans la périphérie très lointaine du septième art ou bien seulement lorsque les "cinéastes" daignent se compromettre avec le petit écran. Aussi plutôt que de limiter dogmatiquement l'observation des formes télévisuelles à cette posture évaluative, mieux vaut adopter une attitude ouverte et fédératrice en posant comme principe une circulation continue des formes, des styles et des genres audiovisuels. Et postuler la perméabilité des formes culturelles et esthétiques en privilégiant une approche résolument transmédiate et transgénérique.

Cette interrogation est encore rare aujourd'hui, si l'on excepte les premiers écrits d'Herbert Zettl, l'article isolé de Jean-Marc Vernier, l'approche " médiagénique " de Philippe Marion et le travail original d'Oscar Steimberg. La plupart des contributions théoriques se consacrent majoritairement et en priorité aux contenus ou aux visées communicationnelles du média. Mon parti pris est donc de circonscrire ici mon intervention à cette question des formes de la télévision, dans son extension la plus large. Interrogation qui rejoint inévitablement certaines des propositions avancées par ces chercheurs, mais aussi des questionnements que la peinture, la photographie et le cinéma ont rencontrés en leur temps et que d'autres spectacles ou productions audiovisuelles réactivent aujourd'hui. Question des formes qui traverse, faut-il le rappeler, toutes les composantes de la communication télévisuelle et concerne tout à la fois la dimension stylistique, énonciative et référentielle du média télévisuel lui-même et en tout premier lieu la question des genres télévisuels.

Formes, genres, styles

Dans son travail sur l'évolution des genres populaires et leur " transposition " dans les médias de masse, Oscar Steimberg avance que les genres se déploient dans une dimension essentiellement synchronique au cœur de la sphère de la discursivité sociale dans laquelle ils voient le jour. Chaque genre occupe ainsi une niche médiatique circonscrite par sa " coexistence " avec d'autres genres (" l'horizon d'attentes " d'Hans Robert Jauss). Certains d'entre eux présentent une disposition particulière à la circulation propre à ce qu'il appelle les " transgenres " capables de transiter à travers plusieurs médias (une forme du genre fictionnel a ainsi traversé le roman, le film, le téléfilm, etc.). Par contre, ce que le chercheur argentin appelle les styles va se déployer dans une dimension beaucoup plus diachronique (le style des années 60,70,80, etc.). On peut ainsi faire le constat que le style des premiers journaux télévisés a été marqué un certain temps par celui des actualités cinématographiques, dominé par un *dispositif énonciatif de mise en spectacle* auquel succédera petit à petit le *dispositif énonciatif de monstration* du monde que nous connaissons aujourd'hui.

Les styles se présentent, pour Oscar Steimberg, avant tout, comme des manières de faire, de produire, d'écrire datées qui se coulent à l'intérieur de l'espace résiduel concédé par les codes structurels du genre. Tout style renvoie à cette économie esthétique et culturelle élaborée par les producteurs eux-mêmes qui l'investissent d'un certain nombre de " normes subjectives " débouchant progressivement sur des standards régulateurs transférables. Un style peut ainsi traverser tout un éventail de genres pour se glisser dans une case d'ajustement à des attentes historico-générationnelles (qui font dire par exemple à Jean-Pierre Esquenazi que regarder MTV ou MCM un certain temps est insupportable à ses yeux alors que les adolescents en redemandent).

L'une des caractéristiques des formes et des styles est donc bien cette aptitude à la

circulation et à la contamination. On peut le vérifier pour ce qui concerne la télévision en constatant que cette dernière s'est approprié des formes visuelles qu'elle s'est contentée souvent de réactiver (comme le gros plan, le champ-contrechamp devenus les "patrons" de l'interview ou du débat télévisé). À tel point que l'héritage des formes signifiantes accumulé par le cinéma peuple aujourd'hui certaines catégories d'images télévisuelles alors que ces mêmes procédés sont parfois en perte de vitesse (s'ils ne sont pas totalement "ringardisés") dans le cinéma contemporain. Il faut toutefois reconnaître que la télévision a inventé beaucoup des procédés qu'elle utilise et qu'elle en exporte parfois certains. La plupart de ces formes nouvelles ou bien celles qui s'y perpétuent y sont porteuses, au terme d'un travail de recyclage, d'enjeux qui peuvent s'avérer déterminants. En effet, au-delà de la simple couleur octroyée à une émission, d'un style ou de la tonalité particulière conférée par une mise en images, ces différents régimes de représentation coïncident avec l'activation d'un certain nombre d'effets de sens.

Or, chercher à isoler des formes qui seraient "purement" télévisuelles c'est trop souvent tenter de cerner quelque chose qui se délite dans la plupart des tentatives de formalisation pour affleurer dans des catégories floues qui qualifient souvent la télévision contemporaine ; la "tonalité" d'une émission, un "montage clip", "une image pulsation", "la rythmique du spot publicitaire", etc. Focalisation au demeurant intéressante puisqu'elle mobilise de façon récurrente deux formes textuelles importées (le vidéo-clip et le spot) qui en sont venues à constituer aujourd'hui de véritables genres télévisuels et irriguent les programmes de leur "propre style". Leur emplacement interstitiel à l'intérieur du flux télévisuel et le fait qu'ils constituent accessoirement des productions extérieures mais surtout le poids de la *visée de captation* dans leurs visées communicationnelles expliquent la malléabilité et l'ouverture à l'innovation formelle de ces productions. Leur réussite et leur arrimage au média télévisuel (ex-scopitone, ex-réclame cinématographique) nous obligent à faire intervenir un autre facteur structurel, cette fois-ci, qui atteste que le style plus que le genre prend appui et se nourrit du réservoir expressif de formes et de matériaux sémiotiques que lui propose chaque média.

La composante médiatique

Cette "médiativité" du support, selon l'expression de Philippe Marion, circonscrit le potentiel sémiotique propre à chaque technologie médiatique. En découlent cette capacité à s'approprier activement des formes d'expression anciennes en les transposant mais aussi une aptitude à en inventer de nouvelles. Ce socle expressif repose sur un certain nombre de traits structurels liés d'une part à la dimension sociologique du média et d'autre part à sa composante plastico-formelle. Dans cette double perspective, la plupart des images télévisuelles ne peuvent en aucun cas être observées comme le seraient des icônes isolées. Elles sont doublement dépendantes. Tout d'abord, d'un réseau de diffusion-réception sans lequel elles n'auraient pas d'existence concrète et en dehors

duquel elle n'ont pas d'autonomie (transmédiatique). En second lieu, elles dépendent simultanément des "mondes possibles" qu'elles exhibent qui proposent différents "cadres participatifs" aux téléspectateurs. Le spectateur du cinéma narratif peut se confondre aisément avec ce "lecteur idéal" esquissé par Umberto Eco qui ne se révèle qu'en creux puisque aucun des déictiques du texte ne le désigne directement. Alors que plus prosaïquement le téléspectateur demeure toujours celui d'une grille de programmes. À l'intérieur du dispositif télévisuel, l'unité des messages est assurée par cette présence individuée (et démultipliée). Indirectement c'est la configuration médiatique qui en distribuant en face de chaque terminal un foyer isolé structure l'ensemble des dispositifs énonciatifs. Alors que le cinéma dominant vise d'une certaine manière à oublier son spectateur et à se dissoudre dans une visée fictionnelle d'un monde montré et figuré, la télévision fait basculer, le plus souvent, le rapport à l'image de la pulsion scopique et de l'énonciation masquée (nourrissant "l'identification secondaire" telle que Christian Metz la définissait) vers une *pulsion phatique* et une *énonciation énoncée* ("l'accentuation de la relation discursive au partenaire, que celui-ci soit réel ou imaginaire, individuel ou collectif" suivant la propre définition de Benveniste) qui fonde et individualise son destinataire. L'univers "diégétique" que propose la télévision constitue ainsi structurellement le prolongement de notre monde, celui de l'individu inscrit dans sa quotidienneté et dans une communauté culturelle donnée.

Un formatage permanent du regard

Cette "part du média" vérifie les thèses d'un certain paradigme technologique, le cinéma réunissant un collectif, un spectateur pluriel, la télévision se constituant avant tout comme un dispositif individualisant du côté de la réception. L'exception (télévisuelle) demeure donc le genre ("transgenre") fictionnel qui laisse toujours une porte ouverte à une subjectivité abstraite capable de pénétrer et de proposer tous les mondes possibles. A contrario, la majorité des images télévisuelles s'efforcent de proposer un positionnement par rapport au montré qui s'appuie sur *un formatage permanent* du regard en additionnant aux strates du perçu l'inscription de son spectateur. C'est cette présence en creux du téléspectateur, à travers des images adressées et des parcours visuels programmés, qui m'a conduit à parler de *point de vue spectatorial* pour caractériser le régime scopique des productions télévisuelles. Car ce type de point de vue constitue bien une des caractéristiques du dispositif scopique de l'image télévisuelle. Particularité soulignée par Daniel Dayan lorsqu'il situe la télévision à mi-chemin entre ce qu'il appelle "les spectacles à public" et les "spectacles à spectateur" auquel appartient le cinéma.

Il faut donc nous pencher sur cette "pratique sociale [et culturelle] programmée" que représente la communication télévisuelle et sur les mécanismes de sa "mise en phase" pour reprendre les termes de Roger Odin. Et cela passe par un questionnement des formes mêmes de la représentation télévisuelle c'est-à-dire la spécificité d'un

dispositif énonciatif de médiatisation qui, dans beaucoup de cas, n'est plus celui du genre (style) cinématographique dominant. En faisant intervenir de nouveaux modes de représentation, ces formes télévisuelles modifient certaines des "normes" de la mise en images. Tout comme les mangas ont renouvelé d'une certaine manière, les mises en récit de la bande dessinée, les nouvelles esthétiques télévisuelles font éclater les modes de représentation et bouleversent parfois certaines de leurs règles constitutives.

Le cadre-support

Dans son usage sociologique, la télévision se présente la plupart du temps comme un terminal relationnel et un " rapport social " selon l'expression de Pierre Chambat et Alain Ehrenberg. Dans son dispositif de réception, elle joue le rôle de cadre-support sous l'apparence de ce meuble familier qu'évoque Philippe Dubois. L'écran télévisuel représente bien l'aboutissement de ce vaste processus d'individualisation et de mise en cadre de la représentation qui s'opère depuis la renaissance en Occident et qui a réussi à individualiser le regard du spectateur de l'image animée. Le cadre télévisuel possède du reste cette même présence rémanente que le cadre du tableau avec ses fonctions de clôture, de bordure et d'enfermement de l'image. Tout comme ce dernier, il reste toujours visible, aspiré par un hors-cadre et sursigné par la coprésence domestique du média et de son utilisateur. Cette présence et la taille de cet écran (tant en réception comme meuble qu'en production comme moniteur) font que les images intègrent ce cadre-contenant de façon plus significative qu'au cinéma pour qui ce cadre s'efface puisqu'il n'est que virtuel parce que simplement projeté. Il faut ajouter que s'il acquiert une telle importance c'est sans doute également parce que la télévision fait sans cesse référence au hors-cadre, à ses destinataires, aux téléspectateurs. Cet entre deux (le cadre-support) représente bien une frontière entre deux espaces (public/privé) ou (privé/médiatique) et devient un agent actif, un catalyseur dans le procès de production des images. Tour à tour, il se métamorphose en fenêtre, en tribune, en véhicule, en loupe, en message scriptural pour son destinataire lointain. Association empathique entre ce cadre instrumentalisé et son contrechamp situé hors-cadre qu'est l'œil du téléspectateur. Ces variations scopiques du petit écran activent simultanément chez son usager tout un spectre d'attitudes spectatorielles. Les paramètres médiagéniques de ce cadre-support "polymorphe" se sédimentent autour de quatre figures dominantes qui ne sont pas exclusives les unes par rapport aux autres ; elles se fondent et s'empilent proposant le croisement de différentes postures scopiques. Ces types de cadre correspondent à autant de styles de filmisation.

Type de cadre	Attitudes spectatorielles
Le cadre-scène uniponctuel Le cadre-scène pluriponctuel Le cadre-scène démultiplié	l'observation
Le cadre-fresque Le cadre-fresque mosaïque Le cadre-fresque cartouche	la contemplation la lecture
Le cadre-fenêtre Le cadre-bureau Le cadre-tribune	l'adresse l'interpellation
Le cadre-parcours	la propulsion du regard l'omnivoyance

Le cadre-scène ou le cadre transparent

Le cadre-scène emprunte une de ses formes au cinéma narratif. Il correspond au mode de représentation dominant de l'image animée. En effet, dès ces origines, le cinéma a imposé à son public ce cadre transparent qui en s'effaçant s'ouvre à l'observation-recomposition d'un "monde possible". Eisenstein qui dans son oeuvre en a repoussé les limites le décrit en ces termes " ...tandis qu'au théâtre la mise en scène ne peut se dérouler que sur l'espace de la scène, c'est-à-dire à un niveau constant devant le spectateur, au cinéma, la caméra, et donc le spectateur avec elle, se trouve dans une certaine mesure au centre des événements représentés. Ainsi, la caméra peut représenter une mise en scène depuis n'importe quel point. Ainsi, l'espace unitaire de la scène théâtrale se voit-il en quelque sorte " étalé " en plusieurs lieux scéniques différents. " Cette occurrence du cadre-scène, le *cadre-scène démultiplié*, prend appui sur la dynamique diégétique du récit assuré par le maintien de la cohérence du point de vue du spectateur basé sur l'architecture invisible de la mise en images ; règles de suture lors des variations dans l'espace et le temps, raccords sur le mouvement, raccord formels, variations normées des angles de prise de vues, (30° < 180°), etc. Ce style de récit filmique se présente comme un vaste réseau de cadres-scènes irrigué et verrouillé par un ensemble de vecteurs de spatialité et de temporalité. Continuum filmique qui se nourrit en permanence d'un hors champ substituant délibérément aux coulisses du tournage (le hors-cadre) un espace filmique imaginaire.

Le *cadre-scène démultiplié* correspond au mode de représentation du cinéma

dominant dès son enfermement dans un certain régime narratif. L'analyse structurale du film et la " Grande Syntagmatique " se sont efforcées de mettre à jour ces vecteurs de linéarisation des énoncés audiovisuels sur lesquels elles ont fait reposer l'architecture narratologique du film. Ces approches (explicitement pour Christian Metz qui n'aborde que " le film diégétique représentatif-narratif ") se sont donc arrêtées sur un des moments du procès de la représentation filmique. En excluant les autres objets filmiques (les films non-narratifs ou bien le dessin animé) c'est à la fois l'effacement et la relégation de la question du cadre qui se sont jouées.

Or, si la télévision hérite ce type de cadre-scène du cinéma, elle en décline plusieurs autres. Elle nous propose très souvent le *cadre-scène uniponctuel*, cette " vue " des Deschiens ou de la séquence-météo dont le style de représentation est profondément marqué par la photographie ou la forme théâtrale ; ce quatrième mur de la scène à l'italienne faisant face au point de vue unique et fixe du spectateur. Ou bien un *cadre-scène pluriponctuel* astreint à un ancrage topologique, typique du dispositif télévisuel des émissions de plateau ou de certaines sit-coms ; un nombre limité de vues paramétrées travaillant à la reconstitution mosaïque et à la couverture d'un même espace interlocutif. Ce formatage du regard dessine en creux la place d'un destinataire, membre virtuel d'un de ces cercles de participation proposés par la scène télévisée. En y ordonnant la structuration de la mise en images, c'est à chaque fois le *dispositif* télévisuel qui intervient, à travers l'apparition itérative des mêmes scènes, et y fonde la possibilité de sédimentation et de ritualisation de ce type d'émissions.

Le cadre fresque ou le cadre opaque

Le cadre-fresque prend appui, par contre, sur un cadre devenu opaque. Ici, c'est bien la dimension strictement tabulaire de l'image qui est mise en avant et qui bloque le regard. Dans cette image sans profondeur tout se concentre à la surface de l'écran. C'est l'organisation interne au cadre, l'agencement de masses, des formes, des mouvements, de l'espace figuré, comme pour l'espace pictural qui vont s'avérer déterminants. Cette image autorise tous les défilements, les crawls, les scrolls, les volets qui s'ajustent à l'espace circonscrit par le cadre. Certaines de ces images sont explicitement des images à lire qui se donnent comme des textes (les tableaux, les graphiques, les schémas, les génériques, etc.), d'autres comme des images à contempler (les pauses dans le flux comme les pré-génériques de la publicité, certaines images interstitielles des chaînes du câble, MTV, Euronews, Canal Jimmy etc.). Différents vecteurs de lecture y activent des effets de saillance ou de hiérarchisation des composantes du montré à travers divers agencements formels ; effets optiques et chromatiques de soulignement, de surcadrage des opérations de lecture, présents dans les images balises des JT, les jeux télévisés, les semainiers, etc. C'est bien une image sans regard anthropomorphe, sans Sujet, une image à plat, celle des incrustations et des bandes-annonces, mais c'est aussi le domaine de l'anamorphose ou de

la multiplication et de la fragmentation des cadres et des vues (comme la prégnance du cadre mosaïque chez un réalisateur comme Jean-Christophe Averty).

Ce type de cadre télévisuel réactive les procédés du dessin animé et de la bande dessinée : le cadre dans le cadre, le décalage, le jeu avec la surface et les bords du cadre. Mais cette image peut être habitée par une visée référentielle et proposer un cadre fresque. Il s'agit bien alors d'un simple donné à voir qui se borne à une exhibition frontale qui se réduit à un côté à côté des visages ou des objets, empêchant toute profondeur narrative (celle des simulations en images de synthèse, ou de certains formats courts à mi-chemin du clip et du magazine comme certains sujets d'*Archimède* sur Arte). Grâce à ces potentialités expressives (plastico-scripturales), ce cadre-fresque est devenu le lieu d'inscription privilégié du discours télévisuel en offrant une surface d'énonciation spécifique. Il représente le territoire de la prise de parole de la chaîne, (logo, génériques, bandes-annonces, etc.), un espace, activé par l'écriture et le graphisme, qui arrête le regard.

Le cadre fenêtre ou le cadre troué

Le cadre fenêtre mobilise, quant à lui, une dynamique d'aspiration qui se joue sur un axe frontal en proposant une interaction entre le sujet regardant et le sujet regardé. Ce cadre "troué" qui permet l'interpellation de l'autre connaît de multiples déclinaisons qui vont de la fenêtre lucarne (celle de l'aparté de Jamel, *Nulle Part Ailleurs*), la fenêtre bureau (des journaux télévisés), la fenêtre tribune (des émissions de variétés et des jeux). Cet axe frontal substitue à l'axe syntagmatique du montage filé (celui du *cadre-scène démultiplié*) une nouvelle unité de cohésion des plans, autorisant parfois la multiplication des raccords dans l'axe (les clips de rap, les séquences de présentation de MTV ou MCM, etc...). Les énoncés visuels n'y sont plus liés par un ciment diégétique mais sont orientés vers le spectateur et participe de cette adresse discursive caractéristique du média télévisuel que Rick Altman appelle "for-me ness" qui tend à dissoudre la distance, la médiation mais aussi le décor. En ce sens, cette image anthropomorphe propose non plus un regard sur le monde, mais un emplacement effectif pour son spectateur, désormais regardé. Le cadre fenêtre se présente donc avant tout comme un dispositif de médiation actif qui verrouille l'accès au monde en imposant un palier d'accès obligé.

L'énonciation audiovisuelle devient ainsi un déictique, un jeu de polarité asymétrique. Le cadre ne fait que s'ajuster au regard de l'autre, le téléspectateur. Cet ensemble de déictiques et de signaux conventionnels vont constituer une architecture pour le regard, une charpente pour l'expression mais aussi construire ce que Veron a appelé "l'espace ombilical". Cette relation se construit à un double niveau. En premier lieu, par l'imposition d'un fenêtrage du cadre, mais simultanément par l'exhibition de la sphère indicielle de la gestualité des médiateurs : du simple regard caméra jusqu'à parfois cette emphase propre aux salles de spectacle (rituels d'adresse, signaux de coopération, gestes

déictiques, etc.). En conjuguant ainsi ces deux procédés l'énoncé télévisuel se dissout dans le contact.

Le cadre parcours ou le cadre mobile

Déjà en puissance dans le travelling de cinéma, le *cadre-parcours* dont les effets sont démultipliés par la taille de l'écran de télévision, est basé sur une dynamique propulsive. Il reconstruit une scène sans frontières, à travers un morcellement et un foisonnement d'images qui bouscule et vide le hors-champ. Il est né, à la télévision, de la mise en images des vidéo-clips et des spots publicitaires et il s'immisce petit à petit dans de multiples séquences de programmes généralistes (sports, informations, magazines, etc.). Le cinéma l'a très peu sollicité bien qu'il ait été mis en avant très tôt par Dziga Vertov qui, à l'époque, le décrivait ainsi : “ je suis le ciné-œil, je suis l'œil mécanique, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement, je m'approche des choses, je m'en éloigne, je me glisse sous elles, j'entre en elles ; je me déplace vers le mufle du cheval de course, je traverse les foules à toute vitesse, je précède les soldats à l'assaut, je décolle avec les avions, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps qui tombent et se relèvent... ”.

À l'unicité du regard se substitue une multiplication de points de vues “ surréels ” et un émiettement de la scène télévisée. Le cadre-parcours parvient ainsi à briser la rigidité de l'architecture classique du cadre-scène avec sa frontalité, sa stabilité, son perspectivocentrisme. Cette instrumentalisation du voir incarne la toute puissance du regard qui fait éclater du même coup la trajectoire imposée par la scène narrative au profit d'une séquentialisation non plus linéaire (attendue) mais aléatoire (incohérente). Ce zapping “ cubiste ” et omnidimensionnel de la représentation (“ faux raccords ”, transgression des normes de sutures spatio-temporelles) nie le hors-champ en tentant de le vider et brise toute structuration de l'espace et de la narration. Il ne manque à ces images que l'interface de pilotage pour que le téléspectateur construise lui-même son trajet à l'intérieur de ces nébuleuses visuelles. En un sens, ce cadre a déjà quitté une époque qui était celle d'un sujet scotché à la représentation au profit d'un regard propulsé, qui zappe, celui de l'image électronique et de cet œil interfacé avec la machine des jeux vidéo ou des mondes virtuels.

* * *

Comme on peut le constater les formes de la télévision réactivent parfois celles qui ont appartenu à certains moments de l'histoire du cinéma. Cette dynamique de métissage et d'anthropophagie transmédiatique qui caractérise la télévision atteint aujourd'hui le cœur même de ses programmes. L'injection dans certains programmes de ce cadre-

parcours décrit plus haut, gagne le genre fictionnel lui-même (le filmage hors des “normes standard” de la série *New York Police Blues*) et dote la narration d’un apparent caractère d’imprévisibilité qui rejaillit sur le jeu même des personnages, déliés en apparence des rails du récit filmique traditionnel. C’est bien, le style de filmisation qui vise alors à désarrimer le récit de l’univers diégétique en lui donnant une apparence d’autonomie et d’authenticité. Indiscutablement, la structure du film “ diégétique représentatif-narratif ” se trouve rejeté du côté du style. On voit également intervenir dans ce trop plein d’images qui caractérise le flux tendu des chaînes d’information continue, ces tableaux-fresques qui fonctionnent comme des interludes disséminés au cœur de la programmation. Mais cette ouverture sur le passé se double d’une ouverture sur le présent et l’on peut penser à d’autres formes et styles qui s’esquissent sur l’écran télévisuel, celle d’un autre écran, celui du terminal informatique qui vise cette fois-ci à individualiser non pas le regard mais le programme et les trajectoires de son destinataire devenu usager actif et acteur dans la genèse des textes.