



**HAL**  
open science

## Pour une sémiotique de l'image-écran

Jean-Claude Soulages

► **To cite this version:**

Jean-Claude Soulages. Pour une sémiotique de l'image-écran. Amir Biglari. La sémiotique et son autre, Éditions Kimé, 2019, 978-2-84174-939-3. <hal-03161422>

**HAL Id: hal-03161422**

**<https://hal.science/hal-03161422v1>**

Submitted on 6 Mar 2021

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.



HAL Authorization

**Soulages Jean-Claude**  
**Centre Max Weber**

in Biglari Amir (dir.), *La sémiotique et son autre*, Paris, éditions Kimé, p. 451-468.

Parmi les perspectives prometteuses invoquées quant à un renouvellement de la recherche en sémiotique, le projet d'élaborer une sociosémiotique et finalement une « sémiotique ouverte » qu'Eliséo Veron (2007) appelait de ses vœux, apparaît comme une piste féconde. Toutefois, elle nous confronte à un certain nombre de difficultés qui engagent le chercheur à une série de recadrages et de ruptures tant d'ordre méthodologique que théorique. En effet, héritière des logiques et grammaires formelles, une certaine sémiotique s'est claquemurée dans les avatars et l'axiomatique fonctionnelle du signe, en refoulant délibérément le fondement et la finalité de celui-ci dévolus avant tout à une pratique sociale mais aussi en occultant l'hétérogénéité et la spécificité des matériaux signifiants. En effet, les signes y sont souvent considérés « comme de simples formes », voire des symboles abstraits, comme le dénonce François Rastier (2011). Or, la recherche sémiotique se veut avant tout « une démarche interstitielle, qui cherche à reconstruire la production de sens au travers des réseaux institutionnels, techniques et discursifs de nos sociétés » (Veron, 2007 ; 18). Si cette ouverture doit se réaliser sur le plan méthodologique elle doit aussi s'étendre progressivement à de nouveaux corpus, à de nouvelles interfaces et à de nouvelles substances de l'expression. Une telle démarche fédératrice vise à englober, entre autres, ce qu'Emile Benveniste appelait des « systèmes artistiques, ceux de l'image et du son », pour lesquels l'unité élémentaire, « n'est pas un signe » et que le linguiste définissait comme des « systèmes à unités non signifiantes » (Benveniste, 1974 ; 44). C'est le cas des études consacrées à ce que l'on peut dénommer sous un terme générique les *images d'écran* qui recouvre les images cinématographiques ou télévisuelles jusqu'à celles des écrans du web.

## **1. Filtres et modèles**

Historiquement née et élaborée à partir de travaux portant sur des matériaux langagiers, majoritairement issus de l'écrit ou bien de l'oral, l'approche sémiotique en abordant l'expression iconique, qu'elle soit picturale, photographique, filmique ou digitale a toujours couru le risque de succomber à deux biais découlant de deux présupposés. Un présupposé d'ordre épistémologique ; le sens de toute production culturelle s'imposerait à travers les filtres et le modèle de la langue (ne serait ce qu'à travers le mécanisme d'oralisation du message) et un présupposé d'ordre théorique ; cette même signification transcenderait et ferait souvent l'impasse sur la dimension médiatique des productions observées. Pour le premier point, on ne peut que déplorer cette forme de « naturalisation » et d'impérialisme d'une dérivation d'origine exclusivement linguistique du sens qui s'enfermerait dans un apriorisme mécaniste. Concernant le second point, en usant d'un raccourci un peu provocant, on pourrait

affirmer que la sémiotique a à faire— à son insu le plus souvent – essentiellement à des productions émanant de supports médiatiques, de la parole au slogan publicitaire ou bien à la page-écran du site internet, dont elle s'évertuerait à gommer la spécificité et la rémanence du dispositif de médiation. Or, il incombe au sémioticien d'explicitier la place de cette « médiativité » du support dans le message, pour reprendre l'expression de Philippe Marion. En effet, cette composante médiatique qui atteste du potentiel sémiotique propre à chaque interface de communication nourrit la capacité de celle-ci à amalgamer des formes d'expression anciennes en les transposant sur un nouveau support de médiation, mais surtout s'efforce d'en déployer de nouvelles (Marion, 1997). Ce socle expressif constitue une ressource structurelle qui vient s'ajuster au cadre d'interaction et aux enjeux sociologiques que chaque message mobilise, socle qui encadre et borne tout autant ses potentialités plastico-formelles propres que ses visées communicationnelles. Dans cette double perspective, la plupart des images ne peuvent en aucun cas être considérées comme le seraient des icônes isolées extraites d'un support décrété invisible. Car, toute opération de mise en images relève avant tout d'une opération sémiotique reposant sur un procédé de médiation et de mise en forme qui débouche sur une mise en format tout autant que sur la visée prescriptive de référentialité à laquelle elle est le plus souvent cantonnée. Biais sans cesse naturalisé, du fait de la pseudo-transparence qu'offre la relation analogique de l'image et de ses artefacts aux objets-référents et qui prend le contre-pied des opérations abstraites de segmentation et de conceptualisation que l'écrit mobilise et sur lesquelles il édifie son pouvoir.

Car ce « formatage du regard » du spectateur (Soulages, 2007), correspond en premier lieu à un processus particularisant d'extraction d'informations basé sur un système perceptuel sophistiqué porté par un corps constamment inséré au cœur d'un environnement (Gibson, 1989). Cette opération cognitive repose sur un procédé inférentiel d'incarnation et n'est en aucun cas la résultante d'une somme d'images détachées d'une quelconque réalité comme une certaine sémiologie portée par les épigones du premier Roland Barthes nous l'a longtemps inculquée. Regarder n'est donc jamais réductible à un phénomène purement cumulatif d'arrêts sur image et s'implicite dans une opération dynamique de discrimination de formes, de surfaces, d'objets, de textures mais surtout de vecteurs d'orientation reposant sur une interaction entre un corps et son champ de vision. Comme le déclare Hans Belting « aucune conception de l'image ne saurait se dérober à cette relation qui lie d'un côté l'image à un corps-spectateur, de l'autre au médium-support qui la véhicule » (Belting, 2004 ;10 ). Dès le *Quattrocento*, la perspective avait réussi à incarner ce dispositif duel en greffant à la représentation un œil unique. La figuration pré-moderne de l'univers n'offrait *a contrario* que la cartographie sociale ou religieuse d'une symbolique textuelle essentiellement tabulaire. À la représentation venait s'ajouter désormais un regard humain et donc un corps, celui du spectateur qui du même coup se métamorphosait en usager d'un média. Par la suite, l'apparition de ce médium-support qu'est le cadre assigna un emplacement fixe à ce dernier dans une figuration inédite qui enfermait l'image dans une vision anthropomorphe des motifs. Le spectateur de l'image, plus intensément que le lecteur, s'y dotait d'un corps. Les règles picturales témoignent de ce formatage rémanent du regard ; la place de la ligne d'horizon dans les peintures de paysage ou bien l'art du portrait (dont le sujet fixe le sujet regardant), toute la composition y était faite pour le tiers exclu de la représentation, le corps (absent) du spectateur. Dans le même temps, le spectateur empirique, hors-cadre, se mit à exister, acteur social qui, avec l'apparition d'un marché et la circulation de nouvelles interfaces,

se transforma petit à petit en public médiatique. L'image devint du même coup un signe performatif, celui du point de vue réflexif d'une communauté humaine sur elle-même. C'est ainsi qu'à l'intérieur de chaque image, vont voir le jour des visions assujetties à la présence de ce regard social. Et, c'est bien de ce même dispositif, le cadre-écran asservissant le regard du sujet regardant, que vont naître à leur tour d'autres interfaces médiatiques et tous ces écrans qui vont se succéder, ceux du cinéma, de la télévision et aujourd'hui ceux de nos technologies digitales.

## 2. Une cinésyntaxe sémiotique du visuel

Un second recadrage s'impose. Sur tous ces supports, la dimension tabulaire de la surface d'inscription des signifiants plastiques et iconiques s'oppose au continuum linéaire et temporel qui appartient à la chose écrite (Groupe  $\mu$ , 1992). L'inscription de l'information vient saturer l'espace du cadre et transforme rapidement ce dernier en une surface hétérogène et multisémique. Ici, ce n'est plus l'hégémonie d'un code mais c'est bien un réseau de « signifiants indiciels » dont la composition va concourir à l'activation d'un certain nombre d'effets ou d'impressions de sens. Loin de révéler l'imposition d'un ordonnancement syntagmatique et paradigmatique et d'un système ferme, la production de sens fait appel à un processus « d'inférences » (Sperber, Wilson, 1989) fondées sur cette structuration souple de syntagmes signifiants ; iconiques, gestuels, plastiques, sonores, etc. Le sémioticien, n'a plus à faire à un système aux structures stables mais plutôt à des complexes de signifiants a-systémiques. D'un point de vue épistémologique, nous ne sommes plus dans une sémiologie du code mais plutôt, comme le souligne Anne-Marie Houdebine, dans la mise en place d'une « sémiologie des indices » (Houdebine, 1994) témoignant d'un processus de conventionnalisation de formes signifiantes « d'objets imprécis », artefacts culturels ou discursifs qui défilent sous nos yeux dans un *turn over* incessant.

Cette nébuleuse médiatico-publicitaire constitue le décor et aujourd'hui le « mediascape » (Appadurai, 2005) de nos sociétés, magma proche de ce « message sans code » du second Roland Barthes, mais qui n'en reste pas moins un construit social (Barthes, 1980 ;15). En définitive, cette sémiotique demeure toujours une pragmatique. Ces syntagmes audiovisuels sont autant de « facteurs d'activation » (Château, 1993) donnant le jour à des impressions de sens (les strates plastiques, cinétiques, communicationnelles) ou bien des effets de sens (les strates iconiques, scopiques, verbales, etc.), déterminants dans les processus de ritualisation et de reconnaissance qui prennent place en réception. Ils opèrent de fait comme des facteurs de discrimination et de classement des messages (l'esthétique, le style communicationnel, langagier, etc.). Ces éléments deviennent les marqueurs indiciels de la sémosis de chaque production qui viennent s'engranger dans les répertoires informels dont se sont dotés au fil du temps les publics et qui demeurent étroitement encadrés par les visées communicationnelles des producteurs. Le flux des images d'écran porte l'empreinte de cette topologie imaginaire de « contact indiciel » (Veron 1984) qui nourrit la performativité de « cadres participatifs » (Livingstone, 1994) des plus disparates (celui du site marchand, du journal en ligne, du reportage en *live*, etc.). Devant son écran, l'utilisateur est désigné et contractuellement encadré par des instructions de sens d'ordre iconico-cinétiques qui concourent à générer une visée de co-présence (titraillles,

chromatisme, musiques, adresses verbales, regard adressé, posture frontale, etc.). À tel point que la convocation de ces pré-requis permet en quelques secondes aux usagers l'identification et le classement d'un produit ; un jeu, un journal télévisé, une publicité, un site marchand, une fiction voire même sa marque de fabrique (française ou nord américaine). Cette performance stylistique repose sur une compétence stylistique et sémiotique largement présente dans l'univers de la production (même si elle est peu formalisée et trop souvent ignorée par la culture savante). Cette hétérogénéité structurelle exemplifie au plus haut point ce « *cracking* analytique » de contenus et de formes qu'Edgar Morin postulait comme moteur générateur des produits de la culture de masse, basé sur « un dialogue permanent entre une production et une consommation » (Morin, 1962 ; 60). Les genres, les formats, les formules, les formes de l'expression de la communication sociale sont exposés sans cesse à ce phénomène de malléabilité.

Ainsi, si la sémosis y repose sur un dispositif signifiant dont il s'agit de mettre au jour la clef du fonctionnement, il s'agit surtout de déplier le contexte de sa réception, car celui-ci constitue le cadre de l'intercompréhension sociale du message et de son interprétation, dans le vocabulaire de Veron il renvoie aux « grammaires de reconnaissance » présentes chez les publics (Veron, 1988). Grammaires qui se sont cristallisées, petit à petit, dans des pratiques de consommation et de ritualisation, qui viennent nourrir les encyclopédies des publics, encyclopédies plurielles révélatrices de clivages générationnels et culturels. En conséquence, comme le défend Anne Marie Houdebine, la recherche sémiotique doit reposer sur deux étapes. En premier lieu, une phase analytique visant l'élucidation des règles d'agencement d'un matériau signifiant, c'est-à-dire la mise au jour de la fonction sémiotique et des rôles énonciatif et discursif de ces « signifiants indiciels », et en second lieu, une phase interprétative resituant le message au cœur de la pression du contexte, permettant de mettre à plat la mécanique et la finalité d'un genre et d'un style communicationnel.

Cette seconde phase témoigne de l'enracinement du sens et des signifiants « dans des représentations collectives profondes actuelles ou anciennes (sens commun, stéréotypes, imaginaires) ; ce qu'on a coutume de désigner comme des significations implicites ou connotations socioculturelles ... » (Houdebine, 2015 ; 37). Ces images dépendent pour une grande part des univers génériques que le média déploie à travers de multiples « cadres participatifs » (éphémères et contextuels) sous-tendus par des « contrats de communication » (Charaudeau, 1997) dédiés à des communautés de public. Tout genre médiatique peut alors être considéré comme l'accomplissement d'une performance publique programmée. En un mot, toute pratique médiatique repose sur une performance de l'utilisateur comme membre d'une communauté interprétative. C'est donc l'interprétation comme performance signifiante, qui va donner jour au processus de signification, porté par un complexe de signes soumis à la perception et au décodage des récepteurs plongés dans un environnement socio-culturel. Sur ce point, les interprétants contextuels et donc externes sont donc ici primordiaux dans les analyses interprétatives et communicationnelles du sémioticien.

Concernant la première étape évoquée plus haut, les analyses qu'elle opère présupposent la prise en compte d'une *cinésyntaxe sémiotique* du regard, autour de laquelle s'organisent les images d'écran. Cette sémiotique visuelle prend appui sur des configurations iconico-cinétiques activées par la mise en cadre qui y fonctionne comme

un processus déictique continu assignant un emplacement au corps du spectateur. Les *images d'écran* y relèvent de quatre grands modes d'assignation ;

—*le cadre-scène* correspond au procédé hérité de l'expression picturale et du Quattrocento, reconduit par la photographie et par le cinéma dominant qui institue un spectateur unique, même absent, caractéristique du *nobody's shot* du film. Il repose sur un mécanisme d'auto-engendrement d'un spectateur *in fabula* assigné à la rémanence d'un point de vue unique sur la scène du monde.

—*le cadre-fenêtre* correspond, quant à lui, à un cadre troué, ouvert aux interactions communicationnelles ; le regard adressé et la parole de l'autre. Il représente l'espace d'encadrement privilégié de la parole (celle des *talking heads* de la parole télévisuelle ou de *Youtube*, ou bien encore du regard adressé des *selfies*).

—*le cadre fresque* se déploie quant à lui dans une dimension strictement tabulaire en se limitant à la simple surface du cadre. Cette figuration privée de regard se fonde sur une dissociation effective du fond et des figures qui composent le champ de l'image. C'est le terrain de prédilection des pages écran du web, des génériques, etc.

—*le cadre-parcours* se confond avec une dimension purement immersive, celle du corps du spectateur projeté dans l'univers montré (les jeux vidéos, les clips, certains plans séquences de reportage, etc. ).

Ces formes de l'expression constituent des interfaces signifiantes ou des agencements énonciatifs reposant sur la posture scopique du corps du spectateur. Ils régissent l'organisation sémiotique de réseaux de signifiants qui génèrent et simulent un point de vue sur le monde.

### 3. Le cadre-scène ou le cadre transparent

Ce geste d'immobilisation du corps du spectateur auquel correspond le cadre scène doit beaucoup au perspectivocentrisme du cadre pictural reconduit "naturellement" par la photographie et plus tard par le cinéma. L'évolution historique des formes de représentation de l'image cinématique l'atteste. Implicitement, ce régime toujours dominant des images analogiques témoigne d'une forme certaine d'assujettissement de ces deux supports à un régime de vision structuré par la perspective artificielle et la rémanence, si l'on retient les hypothèses de James Gibson, d'une conception biaisée de l'image rétinienne, le « *snap-shot* » ou la pseudo-image fixe du sémiologue qui s'avère n'être en définitive qu'une chimère (Gibson, 1989). Dès sa maturité, le cinéma a reconduit pour son public ce cadre "transparent" qu'il héritait du cadre pictural ou photographique qui, en s'effaçant, s'ouvre à l'observation-intégration à un monde possible figuré mais tenu à distance. Eisenstein qui, dans son œuvre, en a repoussé les limites, décrit en ces termes ce processus de « centrage du spectateur » : « 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. » (Eisenstein, 1989 ; 93). Il s'agit donc bien, pour le cinéaste soviétique, d'une opération de déterritorialisation et de démultiplication effective du

point de vue du spectateur de la scène théâtrale qu'accomplit la pratique de mise à distance du film.

Cette occurrence du cadre-scène — proposant le filage et la linéarisation séquentielle de différents plans {a=>b=>c=>d=>, etc.}, procédé que nous appelons le *cadre-scène démultiplié*— prend appui sur le maintien de la cohérence du point de vue postulé d'un spectateur unique, simple observateur du monde comme le lecteur de roman, basé sur l'architecture invisible et régulée de la mise en cadres ; règles de suture lors des variations dans l'espace et le temps, raccords sur le mouvement, raccords formels, variations normées des angles de prise de vues, ( $30^\circ < 180^\circ$ ), etc. Dans tout récit filmique, la sémiosis des images d'écran est ainsi produite par un vaste réseau de cadres-scènes irrigué et verrouillé par un répertoire contraignant et limité 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 site imaginaire dont le moteur de cohésion est incarné par le point de vue nodal, mobile et reconstruit d'un spectateur unique. Il correspond au mode de représentation dominant de l'image animée que Noël Burch voit se stabiliser progressivement dans ce qu'il décrit comme « l'Institution du film narratif ». En effet, en observant les raccords d'orientation opérés par le montage dans les premiers films, ce dernier constate que : « nous avons affaire ici à un système de signification dont la substance d'expression varie énormément mais qui est manifestement *indiciel*, si nous considérons la relation existentielle (au sens de Peirce) entre ce système et le binarisme gauche-droite du propre corps du spectateur. C'est à partir de cette homologie entre les orientations à la surface de l'écran — qui peuvent être parfois en contradiction avec celles de l'espace profilmique— et celles du corps du spectateur, que le cinéma commence à centrer le spectateur en faisant de celui-ci le point de référence autour duquel se constituent *l'unicité et la continuité* d'un spectacle appelé à être de plus en plus fragmenté. » (Burch, 1990 ; 201).

Or, si les images d'écran héritent ce type de cadre-scène du cinéma, elles en déclinent plusieurs autres. Elles nous proposent très souvent certaines formes hybrides, à mi-chemin entre le cadre-scène et le cadre-fenêtre. La “ vue ” de la séquence-météo de la télévision ou de certains sketches de *Youtubers*, sortes de *cadre-scènes uniponctuels* dont le style de représentation est profondément marqué par les vues tabulaires de la lanterne magique ou celles de la performance théâtrale ; le quatrième mur de la scène à l'italienne faisant face au point de vue unique et cette fois-ci immobile du spectateur, prisonnier du rôle de voyeur. Plan-tableau, proposant un espace autarcique dans lequel sont longtemps restés emprisonnés les premiers cinéastes (Lumière à ses débuts et Méliès jusqu'à la fin). Images décevantes puisque, dans leur régime dominant, elles ont opéré une substitution à la dynamique centrifuge des cadres-scènes, l'enfermement centripète du regard dans une juxtaposition de cadre-fenêtres. Prisonnières de l'immobilisme d'une certaine conception de l'image rétinienne et photographique et des limitations figuratives du cadre pictural, elles reconduisent le plus souvent mécaniquement les modalités expressives sommaires du roman-photo ou de la bande dessinée.

#### 4. Le cadre fenêtre ou le cadre troué

Le cadre fenêtre recourt, quant à lui, à une dynamique d'aspiration qui se joue sur un

axe frontal en proposant un simulacre d'interaction entre le sujet montré et le sujet regardé/regardant. Le filmage de la parole reconduit cette figure scopique d'injection du corps du spectateur dans le flux des images, que ce soit dans sa configuration frontale (le regard Y-Y) ou latérale (le champ contre champ). Ce cadre "troué" qui permet l'interpellation de l'autre connaît de multiples déclinaisons qui vont de la fenêtre lucarne des apartés conversationnels des *Youtubers*, à la fenêtre bureau du JT ou bien la fenêtre témoignage des vidéos du web, jusqu'à la fenêtre tribune de la parole présidentielle, etc. Cet axe frontal substitue à la vectorisation 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 (de nombreux *clips* de *rap*, les bandes annonces, 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 de l'image d'écran que Rick Altmann appelle « *for-me ness* » qui tend à dissoudre la distance, la médiation mais aussi le décor (Altmann, 1987). En ce sens, cette image anthropoïde propose non plus un regard sur le monde, mais d'autorité un emplacement effectif pour son spectateur devenu un partenaire de la scène. D'une certaine manière, le champ / contre champ cinématographique a été le précurseur de cette forme visuelle conçue comme un support fonctionnel de la parole et du regard, soit qu'il soit frontal comme dans un certain cinéma japonais (y-y) soit qu'il propose un « point de vue personnalisé » et latéralisé comme l'a institué le film hollywoodien. Cette figuration clivée tend à proposer une implication plus ou moins grande du spectateur, devenu momentanément le contre-champ et l'envers de l'image. En jouant sur cette symétrisation indicielle des corps du sujet regardant et du sujet filmé, ces deux régimes du cadre-fenêtre tendent tous les deux, selon des régimes d'intensité variable, à interpeler leur spectateur, voire à l'immobiliser.

Cet ensemble de déictiques et de signaux conventionnels tend à constituer une architecture pour le regard et une charpente pour la dynamique communicationnelle pour parfois donner naissance à ce qu'Éliséo Véron a appelé « l'espace ombilical » (Veron, 1983). Cet espace virtuel qui sert de support pour l'échange des regards constitue le pivot de nombreuses performances écraniques. Cette figure visuelle se construit à un double niveau. En premier lieu, par l'imposition d'un cadre-fenêtre qui définit le cadrage de base du locuteur et simultanément par une focalisation sur la sphère indicielle de la gestualité de celui-ci : du simple regard caméra jusqu'à parfois cette emphase propre aux salles de spectacle (rituels d'adresse, signaux de coopération, gestes déictiques, typiques des rituels d'abordage.). En conjuguant ces deux procédés, l'énoncé visuel se dissout dans le contact. Cette quasi auto-mise en scène du locuteur filmé qui déborde l'univers profilmique, parvient à (co)construire un simulacre d'interaction communicationnelle. Avec pour effet principal, comme l'analyse John Langer, l'instauration d'« une pseudo-communauté spécifique qui réduit ostensiblement la distance sociale entre ceux qui apparaissent et ceux qui regardent » (Langer, 1981 : 363). Reliés par ce simulacre de face-à-face, les partenaires de l'acte de communication s'affichent explicitement, à travers l'échange communicationnel ainsi configuré, comme des participants à la même performance et donc au même monde.

Le cadre-fenêtre va trouver son terrain de prédilection dans le flot des performances à l'intérieur desquelles l'image demeure asservie principalement à la dynamique de la parole et dans le déroulement desquelles la mise en images demeure le plus souvent cantonnée au statut véhiculaire de pur *décorum*. Il est devenu un des supports privilégiés du flux des séquences de *Youtube*. Cette visagéification de la parole-témoignage s'est imposée comme un gage d'authenticité ; photomatons audiovisuels et

à la fois trombinoscope de la *vox populi* qui s'égrène rituellement sur la Toile

## 5. 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 et figurative de l'image qui est mise en avant et qui bloque le regard. Cette figuration privée de regard se fonde sur une dissociation effective du fond et des figures qui composent le champ de l'image. Dans cette image sans profondeur qui joue sur la densité et l'épaisseur de l'image vidéographique, tout se concentre à la surface de l'écran. C'est l'organisation interne au cadre ainsi que l'agencement des masses, des formes, des mouvements, de l'espace figuré, comme pour l'espace pictural qui vont s'avérer déterminants. La surface de l'écran y devient cet « espace-signe conventionnel » tout à fait ostentatoire qu'a décrit Meyer Schapiro en étudiant certaines œuvres picturales médiévales (Schapiro, 1982 ; 26).

Si cette imagerie est porteuse d'une dimension expressive, dans certains types de productions comme les sites des journaux en ligne, elle l'est aussi d'effets de soulignement voire de didacticité y autorisant le déploiement de toute sa malléabilité formelle et de sa rhétorique expressive. Le hors champ toujours actif du cadre-scène y est devenu un hors-texte qui s'ouvre aux intrusions d'éléments scripto-iconiques et aux défilements de symboles graphiques. Ce travail à la surface de l'image qui joue à l'intérieur des limites de la page-écran tend à y assurer une fonction « métalinguistique » comme peut l'avancer Herbert Zettl. Ces opérations qu'il regroupe sous le terme de « *graphication* » imposent des parcours de lecture et des vecteurs de force à la surface de la page, activés ici sur la paroi lumineuse du terminal écran (Zettl, 1989). Cet espace graphique autorise désormais tous les défilements, les *crawls*, les *scrolls*, les volets qui s'ajustent à la superficie circonscrite par le cadre. Certaines de ces images sont explicitement des images à lire qui se présentent comme des textes (les tableaux, les graphiques, les schémas, les génériques, etc.) et mobilisent, selon l'expression de Maryvonne Masselot, toute une série d'« indicateurs lecturels », indispensables pour gommer le handicap de labilité du flux des images (Masselot, 1989 ; 115). Différents vecteurs plastico-formels viennent y activer des effets de saillance ou de hiérarchisation des composantes du montré à travers de multiples agencements ; effets optiques et chromatiques de surlignage, de surcadrage opérés par différents procédés graphiques. Ce jeu avec le cadre réactive les procédés de la bande dessinée : le cadre dans le cadre, le décadrage, tout un jeu avec la surface et les bords du cadre.

Il s'agit donc bien ici d'une image privée de regard anthropomorphe, sans sujet, une image à plat, celle de l'écran mosaïque de la Toile qui repose sur une scénographie digitale reliée à un répertoire d'interactions virtuelles par l'intermédiaire de « signes outils » dans lesquels va s'engrammer toute une microgestuelle des corps. (Jeanneret, Le Marec, Souchier, 2003). Ce texte image nous confronte désormais à une lecture incarnée, nomade, à cette « textualité navigante » suivant l'expression de Dominique Mainguenu (2013). Ces figurations du cadre-fresque peuvent donner le jour à une représentation visuelle soumise à l'anamorphose ou à la multiplication et la fragmentation de cadres hybrides (amalgame de cadres-scènes et de cadres-fenêtres) et de vues morcelées. Agencements visuels omniprésents aujourd'hui à travers un kaléidoscope de procédés qui empruntent aussi bien aux œuvres du *vidéo art* qu'aux motifs *trash* de la bande dessinée à travers l'exemple des immersions itératives dans le

flot d'images des *vidéoclips*. Sans parler, dans un tout autre genre, de ces *business bars* qui encerclent et saturent le cadrage de base du présentateur de Bloomberg TV ou de CNN. Ce type de cadre a engendré tout un appareil et un habillage qui prennent les apparences, selon la formule de John. T. Caldwell, d'une « taxidermie *high-tech* » qui vient enrober le flux des images du média (Caldwell, 1995 ; 291). Adossées à la puissance des images numériques, ces représentations irréelles tournent le dos à la fonction traditionnellement analogique et iconique de l'image figurative. Les constructions sémiotiques qui s'y jouent sont complexes et ouvrent et repoussent sans cesse les limites de la représentation visuelle en inventant d'autres formes de narration. Grâce à ses potentialités expressives (plastico-scripturales), le cadre-fresque est devenu un espace stratégique et le lieu d'inscription privilégié du discours de nos médias en déployant pour ceux-ci, une surface d'énonciation spécifique, ce texte-parcours des images d'écran, espace activé par l'écriture et le graphisme qui arrête le regard.

## 7. Le cadre parcours ou le cadre mobile

Déjà en puissance dans le *travelling* et le plan-séquence du cinéma, le *cadre-parcours* dont les effets sont démultipliés par la taille de l'écran, s'affiche sans complexe comme le fils légitime de l'image vidéographique. Aujourd'hui, la capture d'image (assurée par les smartphones) en s'autonomisant a permis à son usager d'assurer lui-même la « captation restitution » d'une vision sur le monde (Gaudreault, Marion, 2014). Elle a libéré le cadreur de son emplacement immobile, le transformant en un œil-véhicule, ouvert sur un paysage infini. Indiscutablement, le substrat de ce nouveau régime de visualité se trouve en synergie avec ce que Raymond Williams avait déjà décrit en définissant l'image d'écran comme un « flux sans limites ni profondeur » (Williams, 1974). Dès l'apparition de cette nouvelle iconographie, le cadre-parcours a pu se nourrir de la mobilité et de la légèreté des appareils de prise de vues. Il a pris part au filmage des reportages dont les images à fonction désignative exhibent sans retenue leurs procédés de fabrication. Avec pour conséquence principale le fait que ces séries d'images n'ont nul besoin de centrer leur spectateur, puisque ce dernier a désormais, selon l'expression de Daniel Dayan, « endossé les lunettes d'un public », public pour lequel la caméra a acquis un statut de simple prothèse (Dayan, 1998 ; 186).

À travers ces images immersives, ces vues monoscopiques frontales et leur agencement rudimentaire s'implicite constamment la présence de leur filmeur empirique, indice manifeste de l'appartenance de ce dernier à la scène profilmique qui vient y annihiler délibérément tout effet de fiction. Portées par une visée épistémique, ces images revendiquent explicitement leur ancrage dans une réalité empirique authentifiée par la contiguïté du sujet montrant avec celle-ci. Dans les images de l'information, ces séquences naturalistes cautionnent bien souvent une sorte de description de l'authentique. Progressivement, ce type de filmage typique de la vidéographie a été aspiré et phagocyté par la mise en images des *clips* et des *spots* publicitaires. Il y a gagné une dynamique propulsive en reconstruisant une scène sans frontières, à travers un morcellement et un foisonnement de cadres qui bousculent et vident le hors champ. Le cadre-parcours exacerbe ainsi cette ambivalence du cadre relevée par Pierre Sorlin en partant des réflexions d'André Bazin. Reformulé en d'autres termes, le cadre-scène y « susciterait son propre cadre », alors que le cadre-parcours viserait plutôt à « sertir le mouvement » (Sorlin, 1992 ; 95). Le cinéma, jusqu'à ces dernières années, l'a très peu

sollicité dans ses productions académiques 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... » (cité par Sadoul, 1971 ;11).

Dans le chaînage de ces séquences, se substitue à l'unicité d'un regard une multiplication de points de vues « surréels » (Soulages, 1998) conduisant à un émiettement de la scène et à une relégation de toute vision anthropoïde. Le cadre-parcours parvient ainsi à briser la rigidité de l'architecture classique des cadres-scènes avec leur linéarité, leur stabilité et leur perspectivocentrisme. Il disloque du même coup cette « ubiquité physiologique rationnelle » des paysages normés du septième art. Cette instrumentalisation du voir incarne la toute puissance d'un regard devenu nomade qui fait éclater 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) parvient ainsi à briser toute structuration de l'espace et surtout à déstabiliser les attentes du public vis-à-vis d'un certain type de narration. Dans de nombreuses séquences, il ne manque à ces images que l'interface de pilotage pour que le spectateur 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 perspectivocentriste au profit d'un regard propulsé, qui zappe, celui de l'image digitale et de cet œil interfacé avec la machinerie des jeux vidéo ou des mondes virtuels. Il exemplifie au plus haut point cette « *ambulatory vision* » décrite par James Gibson dont la rémanence serait assurée par la seule extraction d'invariants de textures, surfaces, formes, couleurs, etc., puisée dans le ruban coloré des trames du flux visuel. Paradoxalement, en dépit de sa trivialité souvent décriée, —louée *a contrario* par d'autres pour sa sophistication—, le cadre-parcours semble coller au plus près au procès de la perception humaine “native”. S'il représente un symptôme de l'évolution et sans doute de la maturité des régimes scopiques introduits par les images d'écran, il constitue subsidiairement un révélateur sur la prégnance normative de certains paradigmes de la vision longtemps hégémoniques, tant en production qu'en réception.

\* \* \* \* \*

Comme nous avons pu le voir, les images d'écran réactivent celles qui ont appartenu à certains moments de l'histoire de la représentation. Le débordement par les industries culturelles de l'édifice académique de la culture légitime a donné naissance à des productions sémiotiques multiples et à des publics foisonnants et éphémères. Le regardeur d'aujourd'hui n'est plus le spectateur éloigné du cinéma ou du tableau, il se retrouve au cœur d'une mécanique scopique qui l'institue comme le pivot central et souvent la cible prioritaire des procédés sémiotiques. Or, paradoxalement, la sémiotique a longtemps conçu ce regardeur, comme un abonné absent, en écartant le social ou plutôt en découplant l'acteur social de son environnement, et, ce faisant, en extrayant

aussi l'image de la chaîne des déterminations culturelles dont elle n'est que le produit. Elle omet ainsi le fait que nos images d'écran se situent à mi-chemin entre « l'image comme instrument et l'image comme puissance d'agir », comme nous le rappelle W. J. T. Mitchell (2014 ; 352). La sémiotique a par ailleurs succombé à d'autres travers et souvent à ces régressions opposées et néanmoins complémentaires, qui menacent constamment la science sociale que dénonçait Pierre Bourdieu : « le méthodologisme et le théoricisme », c'est-à-dire, cultiver la méthode et la théorie pour elles-mêmes (Bourdieu, Wacquant, 2014 ; 66). Et on ne réalise qu'aujourd'hui que la sémiologie telle que le premier Barthes l'a pratiquée visait plutôt à devenir une science de la culture et non une sémiotique de la langue (Veron, 1982). Et si ces tentatives sont restées bien souvent inachevées, c'est parce qu'elles se sont immobilisées non pas tant sur leur objet que sur leurs outils, et sont restées aveuglées par la simple surface des signes.

### Bibliographie

- ALTMAN, Rick, « Television/Sound », Modleski Tania (ed.), *Studies in entertainment, Critical approaches to mass culture*, Iowa University Press, 1987.
- APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005.
- BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
- BOURDIEU Pierre, WACQUANT Loïc, *Invitation à la sociologie réflexive*. Paris, Seuil, 2014.
- BOUTAUD Jean-Jacques, VERON Eliseo, *Sémiotique ouverte, itinéraires sémiotiques en communication*, Paris, Lavoisier, 2007.
- BÜRCH, Noël, *La lucarne de l'infini, naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan-Université, 1990.
- CALDWELL, John Thorton, *Televisuality, style, crisis and authority in american television*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1995.
- CHARAUDEAU, Patrick, *Le discours d'information médiatique, la construction du miroir social*, Paris, INA-Nathan, 1997.
- DAYAN, Daniel, « Le double corps du spectateur », Proulx, Serge (dir.), *Accusé de Réception, le téléspectateur construit par les sciences sociales*, Paris, L'harmattan, 1998.
- EISENSTEIN, Sergueï Mikhailovitch, Nijny, Vladimir, *Leçons de mise en scène*, Paris, FEMIS, 1989.
- GIBSON, James T., *The ecological approach of visual perception*, Laurence Erlbaum, London, 1989.
- HOUDEBINE, Anne-Marie, « De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel », *La Linguistique*, vol. 51, fasc. 1/2015, Paris, PUF, pp. 4-39.
- HOUDEBINE, Anne-Marie, « Une sémiologie des indices » *Travaux de Linguistique* n° 5-6, Angers, Université d'Angers, 1994.
- BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, chap. III « Sémiologie de la langue », 1974, pp. 43-66.
- CHATEAU, Dominique, « Horlogisme (ou la télévision comme forme) », *MEI* N° 1, Vincennes, Université Paris VIII, 1993, p. 31-46.

- GAUDREAU André, MARION Philippe, *La fin du cinéma. Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2014.
- JEANNERET Yves, LE MAREC Joëlle, SOUCHIER Emmanuel, (dir.) *Lire, écrire, récrire. Objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, Bibliothèque du centre George Pompidou, 2003.
- LANGER, John, « Television's personality system » in *Media, Culture and Society*, 1981, 4, p. 351-365.
- MAINGUENEAU Dominique, « Genres de discours et web : existe-t-il des genres web ? » in BARATS Christine (éd), *Manuel d'analyse du web*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 74-93.
- MARION, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, Louvain, Université catholique de Louvain, p. 61-89, 1997.
- MASSELOT, Maryvonne, « A l'école du journal télévisé ; les écrans d'Antenne 2 » in *Bulletin du Ceirtec* n° 10, *L'information télévisée : modèles descriptifs et stratégies de formation*, Lille, Université de Lille 3, 1989, p. 111-116.
- MITCHELL, William, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Paris, les presses du réel, 2014.
- MORIN, Edgar, *L'esprit du temps 1, névrose*, Paris, Grasset, 1962.
- RASTIER, François « Langage et pensée : dualité sémiotique ou dualisme cognitif ? », *Intellectica*, n°56, 2011/2, pp. 29-79.
- SADOUL, Georges, *Dziga Vertov*, Paris, Éditions Champ libre, 1971.
- SCHAPIRO, Meyer, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques » in *Style, artiste et société*, Paris, Tel Gallimard, 1982.
- SORLIN, Pierre, *Esthétiques de l'audiovisuel*, Paris, Nathan, Collection « Fac cinéma », 1992.
- SOULAGES Jean-Claude, *Les rhétoriques télévisuelles ou le formatage du regard*. Media Recherches, Paris, Bruxelles, INA - De Boeck Université, 2007.
- SOULAGES Jean-Claude *Les mises en scènes visuelles de l'information*, Paris, Nathan INA, 1998.
- SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre, *La pertinence, communication et cognition*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- VERON, Eliséo, « Presse écrite et théorie des discours sociaux : production, réception, régulation », Charaudeau, Patrick (dir.) *La Presse, Produit, Production, Réception*, Paris, Didier Érudition, 1988.
- VERON, Eliséo, « Le séjour et ses doubles : architectures du petit écran », *Temps libre* n°11, Paris, hiver 1984, p 67-78.
- VERON Eliséo. « Qui sait ? » In: *Communications*, 36, 1982. Roland Barthes. pp. 49-74.
- WILLIAMS, Raymond, *Television, Technology and cultural form*, Hanovre et Londres, University Press of New England, 1974.
- ZETTL, Herbert, « The Graphication and Personification of Television News », Gary Burns, Robert J. Thompson (dir.), *Television Studies, textual analysis*, Praeger, New York, 1989.