



HAL
open science

Le double corps du regardeur, les images et leurs déictiques

Jean-Claude Soulages

► **To cite this version:**

Jean-Claude Soulages. Le double corps du regardeur, les images et leurs déictiques. Amir Biglari, Marion Colas-Blaise. Les Déictiques à l'épreuve des discours et des pratiques, Classiques Garnier, pp.201-222, 2021, 978-2-406-11290-7. 10.48611/isbn.978-2-406-11292-1.p.0201 . hal-03696539

HAL Id: hal-03696539

<https://hal.science/hal-03696539v1>

Submitted on 16 Jun 2022

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.

Le double corps du regardeur, les images et leurs déictiques

Jean-Claude Soulages Université Lumière Lyon 2
Centre Max Weber UMR 5283

Les déictiques dans la langue prennent tout leur sens en reliant les partenaires à l'espace et au temps de l'acte d'énonciation. Ces unités signifiantes instituent des sujets linguistiques au cœur de l'échange et y assurent la rémanence de l'interaction communicationnelle. Autrement dit, en y inscrivant la trace spatio-temporelle et le statut des sujets communicants, ces items discrets et conventionnels sédimentent la part de subjectivité dans l'acte de langage. Or, si la langue parlée et écrite s'est imposée comme le média de communication dominant dans la discursivité sociale, elle n'en détient pas pour autant le monopole. Les déictiques ne sont finalement que des jalons de tout discours, qui marquent les personnes, l'espace et le temps d'un message pour une communauté donnée, posés les premiers avec le langage mais que d'autres formes d'expression sont susceptibles d'activer à leur tour. La question qui se pose est de savoir s'il existe de telles unités ou protocoles signifiants dans des matériaux non-linguistiquement formés comme les images. Et quelles configurations peuvent avoir des déictiques iconiques, plastiques, cinétiques ? Comme nous le suggère Roy Wagner, il « est clair que, si les mots ne sont que des sons et les images visuelles que des agencements de lumière, ni les uns ni les autres ne forment par eux-mêmes des associations naturelles ou allant de soi » (2014, p. 70). Autrement dit, comment une image parvient-elle à performer son spectateur ? S'il ne se rencontre pas de dictionnaire de déictiques visuels, par contre les matières et les formes d'expression abondent. « Toute image est continuiste et magmatique, comme le constate Daniel Bougnoux, elle ne relève pas de l'ordre symbolique qui est linéaire et successif, chaque signe y occupe la case ou le segment qu'inspecte successivement, digitalement notre lecture » (1991, p. 252). Constat décevant mais qui en revanche, face à la diversité et au poids de notre « mediascape » quotidien (Appadurai, 2001) et des pratiques sociales de plus en plus envahissantes qui lui sont associées, nous conforte dans l'hypothèse de la présence de régulations et de normes qui structurent la relation aux messages audio visuels. Or, nous n'avons plus ici affaire au poids du système clos et intelligible des signes de la langue mais à la matérialité opaque des données de la perception et à des « systèmes à unités non signifiantes » selon la formule péremptoire et à la fois paradoxale d'Emile Benveniste (1974, p. 44). En effet, il faut garder en mémoire, pour éviter tout aveuglement platonicien qu'entraîne trop souvent la « linguicisation » des messages visuels, le conseil du linguiste lorsqu'il nous met en garde « il faut dépasser la notion de signe saussurien comme principe unique » (*ibid.*, p. 66) et, pour l'étude des « systèmes artistiques », en tirer les conclusions: « il existe bien une syntaxe mais pas de sémiotique » (*ibid.*, p. 56). Ainsi, si l'image est privée de signifiants discrets et conventionnels, cela n'exclut pas qu'elle n'ait pas une signification, comme les travaux sur le signe visuel le démontreront plus tard (Greimas, 1984 ; Groupe μ 1992).

Des instructions de sens

À la surface d'une image ou d'une séquence d'images animées, le spectateur discrimine des formes, des couleurs, des textures, des lumières qui ne sont pas articulées en système de signes ferme mais en percepts locaux et singuliers. Il s'agit donc de repérer au cœur de l'expression visuelle des types de structuration ou des formes langagières qui peuvent opérer comme des « instructions de sens » pour le regardeur. Cette notion proposée par Oswald

Ducrot pour la langue distingue « dans l'énoncé la composante proprement linguistique et le sens effectif donné par la composante rhétorique dans les diverses situations d'emploi » (1972, p. 106). Il s'agit donc avant tout de considérer l'audio visualité comme un système agrégeant des signifiants indiciels tout autant plastiques qu'iconiques que sonores mais un système signifiant et une rhétorique dont le codage est faible et la « logique floue » et toujours contextuelle (Moles, 1990). Car, si le sujet parlant doit sa compétence au système intelligible des mots, c'est à travers l'accès à des données empiriques disparates et muettes que le sujet percevant s'institue et que le message visuel prend tout son sens. Toute image, comme objet de la perception, est appréhendée par l'intermédiaire de la vision d'un sujet et astreinte au spectre sensible d'un certain regard porté par un corps. En effet, les découpages que nos organes visuels opèrent sont toujours filtrés et médiatisés par des opérations d'inférences qui discriminent la pertinence de telle ou telle série d'images (Sperber et Wilson, 1996). Comme la neurophysiologie nous l'enseigne, c'est à travers une activité et son traitement par un corps-cerveau que s'élabore notre vision du monde (Gibson, 1989). Umberto Eco le confirme lorsqu'il affirme que « si le signe a des propriétés communes avec quelque chose, il les a, non avec l'objet, mais avec le modèle perceptif de l'objet. » (1972, p. 185). Face à l'image d'un objet, c'est en ayant recours à un traitement cognitif qui isole les traits iconiques pertinents, que le sujet aboutit à la reconnaissance de celui-ci, les zébrures du zèbre. Pour ce faire, ces percepts prennent appui sur des déictiques graphiques, spatiaux et temporels engrammés dans une représentation qui rejoue la vision native de l'œil humain. S'il existe une part de subjectivité dans toute figuration, c'est donc bien celle qui est assignée à ces « yeux de chair » dont nous parle Merleau-Ponty (1964, p. 25). Cette ambivalence clive le statut iconique de toute image, pour une part analogique en tant que représentation copiée et détachée de son référent, mais pour une autre part rattachée à un « modèle perceptif » lié au « corps percevant » du spectateur. Alors que les discours d'escorte du signe visuel sont le plus souvent assignés exclusivement à l'ordre analogique de la copie et donc de la re-présentation, les images figuratives relèvent tout autant d'un autre ordre signifiant, cet ordre métonymique qu'est l'ordre indiciel qui repose cette fois-ci sur un lien existentiel de contiguïté avec le « corps signifiant » du regardeur sur lequel se fonde la saillance de toute réception et la reconnaissance d'un index qui s'ouvre pour Eliséo Veron à la dynamique de la sémiotique sociale (1983).

Le double corps du regardeur

Dès l'aube de notre modernité, à la base de toutes les représentations préexiste une matrice sociale sous la forme d'une interface de contact qui assure la contiguïté avec le corps percevant du sujet. Ce sont le tableau, l'affiche, le tirage photo, le grand ou les petits écrans qui viennent assurer le lien entre l'image et son regardeur. De ce point de vue, tous ces supports sensibles de médiation, tous ces médias en puissance comme les définit Marshall McLuhan sont des prolongements de l'appareil sensitif de l'humain et en constituent des prothèses. Comme le sociologue l'affirme, « l'emprise réelle des médias ne se manifeste pas au niveau des concepts et des opinions, mais bien plus profondément dans les structures génératives des processus qui permettent la formation et la réception de concepts et d'opinions » (1977, p. 12). On peut concevoir cette interface qui stocke une part de l'expérience humaine comme un premier déictique qui désigne et exhibe, selon ses modalités propres, des messages sensibles et dans le même temps contribue à modeler et à médiatiser le regard du sujet percevant. Car chaque média confronte le spectateur empirique à un format et un usage social déterminé qui s'implicite en réception à chaque fois dans un type générique de discours, artistique, informatif, publicitaire, etc.. Usage trop souvent occulté, comme le dénonce Eliséo Veron pour qui « l'universalité supposée d'une théorie linguistique a été

abusivement transférée sur des objets qui ne sont pas séparables de pratiques sociales spécifiques » (1994, p. 48). Chaque pratique sociale assigne un statut générique « d'image de » au message visuel en l'insérant dans un format astreint à des déictiques et des instructions de sens prédéterminés générant ainsi ses propres « modèles perceptifs ». Cet embrayage constitue la première instruction de sens que l'on pourrait qualifier de macro-déictique quasi « phatique » propre aux messages non verbaux. En effet, elle correspond à la rencontre et dans le même temps à l'effacement du cadre-support, assignant un statut singularisé à ses images en les inscrivant dans la « scène sociale englobante » de chaque genre médiatique (Mainguenu, 2007, p. 70). C'est ce dispositif de médiation mais aussi de distinction qui dote la figuration du statut « d'image de » et interpelle son regardeur en s'auto-désignant, semblant dire, « je ne suis qu'une image et rien qu'une image de ... » ; je suis ce tableau, je suis cette photographie, je suis ce film, etc. Ce « cadrage contextualisant », tel que le définissent les psychosociologues, active des scripts de lecture pertinents et conformes ; dès lors, la même photographie selon son cadrage contextualisant, publicitaire, artistique, journalistique délivrera des instructions de sens et des interprétations divergentes (Chabrol, 2002).

Lors du traitement du message visuel, le sujet percevant se dédouble à travers, en premier lieu, une vision du dehors, celle propre au spectateur membre du public d'un média et adepte de tel ou tel genre qui l'interpelle en tant qu'usager. Dans un second temps, le sujet percevant peut embrayer sur un regard du dedans, générique et intelligible cette fois-ci, induit par la vision encadrée voire incarnée d'un *sujet regardant* incorporé à la scène figurée dans tel tableau, dans telle photographie, à la surface de cet écran-ci, etc. Pour reprendre la formule de Daniel Dayan le regardeur « chausse les lunettes d'un public » (1998, p. 244). Ce jeu d'assignation de place rejoint le dédoublement du statut de tout sujet communiquant décrit par Patrick Charaudeau dans l'acte langagier (1983) ; le spectateur empirique y détient le statut de « partenaire » externe dans l'opération de médiation-interaction-reconnaissance que propose le support médiatique, alors que le sujet regardant y apparaît comme un « protagoniste » interne au cœur de la scénographie de la représentation. C'est bien sur la possibilité de l'existence de ce *double corps du spectateur*, ce stade non pas du miroir mais du regard que s'inscrit la deixis des messages visuels. Pour illustrer ce phénomène, on peut revenir sur le cas des visuels de Benetton, qui dans les années 1990 ont tiré le discours publicitaire vers le discours de l'information, en convoquant des thématiques agitant l'espace public, semblant dire : « je refuse de vous montrer des images de rêve, voilà ,votre le réel ! ». Immédiatement de façon tout à fait symptomatique, tant en production qu'en réception, les professionnels tout comme les consommateurs de base ont exprimé des attitudes d'opposition « ce n'est pas de la publicité ! ». Ce qui s'était joué à cette occasion, c'était pour une part une commutation entre des univers sémantiques génériques attendus correspondant respectivement aux contenus représentationnels des discours publicitaire et informatif et donc à l'irruption d'un biais dans le « cadrage contextualisant » entraînant une incompatibilité entre les postures des partenaires et des protagonistes de la communication, autrement dit entre le regardeur et le sujet regardant.

Le stade du regard

Quitte à côtoyer les marges du perceptible, la réalité mondaine telle qu'elle est perçue par l'œil humain ne possède pas de limites. Le regard du passant peut se poser sur l'horizon à l'infini, même s'il n'en distingue qu'une fraction. *A contrario*, toute image médiatique dès qu'elle s'inscrit à la surface d'un cadre-support est finie. Elle s'enferme dans le cadre géométrique hérité du tableau de la Renaissance ou dans ceux de nos écrans qui s'efforcent tous de recouvrir et de simuler la vision frontale et binoculaire de l'être humain. Le cadre-

support des images circonscrit alors une frontière entre les deux corps du spectateur, entre celui du regardeur qui va rester constamment hors cadre et celui du sujet regardant qui la plupart du temps va venir hanter le hors champ des images. L'inertie de ce support géométrique a longtemps pesé et pèse toujours sur la représentation, installant le regardeur aux premières loges d'une scène aménagée et exhibée pour lui. Dans les images figuratives de la modernité, la composition à l'intérieur même du cadre est assujettie depuis le Quattrocento à la « forme symbolique » que représente la perspective qui en « niant la surface de l'image dans sa matérialité » (Panofsky, 1975, p. 38) ordonne une vision inclusive de l'ensemble des éléments figuratifs. Les grammaires de production de l'art pictural se sont peu à peu standardisées à travers des normes esthétiques et des déictiques visuels ; ainsi la règle des tiers ajuste la ligne d'horizon dans les peintures de paysage, l'emphase des gestuelles se sédimente dans les poses hiératiques des portraits, toute la scénographie du perçu se cale sur la vision uniponctuelle du sujet regardant. Ce formatage du regard permet au spectateur de prendre sa part du spectacle, c'est-à-dire d'être doté d'une vision à distance, cadrée voire géométrisée. L'espace perspectif de la figuration s'est peu à peu imposé comme le régime hégémonique de la représentation occidentale. Le déploiement de ces instructions de sens est corrélé à la rémanence du sujet regardant hors champ. En allouant une certaine distance aux sujets ou aux objets montrés, la mise en images y active une fonction déictique dont le « mètre étalon » est donné par le double corps du regardeur ; « je suis proche ou je me tiens à distance de tels objets, de tels corps, etc. » Ce vecteur de production de l'image accomplit ce que Jacques Fontanille présente comme « une référence anthropomorphe » (1987, p. 287) qui façonne la relation que le regardeur va entretenir avec la scène montrée. L'apparition de ce nouveau régime de réalité entérine l'avènement d'une nouvelle forme anthropologique, celle de l'individualisation et de la subjectivation du regard.

À l'acmé de cet académisme, la scénographie de la figuration s'est centrée sur le motif qui du même coup en circonscrit les contours et active l'effacement du cadre. C'est cette dynamique ambivalente que relève André Bazin, en l'opposant à un autre cadre celui du cinéma « le cadre [du tableau] est centripète [...], il polarise l'espace vers le dedans de l'image... » (1964, p. 188). Pour Svetlana Alpers la prise de pouvoir de la perspective a figé la figuration, en privilégiant la description au détriment de la narration et de son symbolisme (1990). En effet, l'exhibition frontale des personnages et des décors s'y métamorphose en un véritable cadre scène qui opère comme un déictique de clôture au risque de propulser le sujet regardant hors cadre. Ces vues encadrées et centrées interagissent alors comme des visions adressées qui s'offrent à un regard du dehors, celui porté sur la Joconde ou sur les fresques hiératiques de Delacroix ou de David qui assignent un emplacement fixe au regardeur. Ces images posées génèrent cet « effet de chœur » ou de « microcosme » que relève Ernst Gombrich très tôt dans la peinture de l'âge classique (1996, p. 235). L'ostentation de ce « cadre scène » y œuvre le plus souvent à magnifier les appareils ou les mythologies des pouvoirs, les glorifications royales, toute la peinture de commande des cours européennes ou les figurations édifiantes des allégories bibliques et des tragédies antiques de l'art pompier.

Aujourd'hui encore ces centrations souvent sanctuarisées survivent. On les rencontre chacune dans leur pré carré ; poses des photographies officielles, comme les portraits des puissants ou celles de ces collectifs qui exposent leurs images agrégatives et roboratives dans les photographies de classe ou de mariage et qui substituent au hors champ un hors cadre en expulsant le sujet regardant du champ de l'image. Dès la fin du XIX^e siècle, cette rhétorique emphatique de la visualité a volé en éclats dans l'art de la figuration picturale sous les coups de butoir du décadre et du décentrement d'un Degas ou d'un Renoir, décentrement support d'une subjectivation du regard, celui jeté sur le monde par un passant incarné. Tout au long du XX^e siècle, cette centration hiératique, sera abandonnée au profit de l'image privée d'aura qu'est devenue la photographie, cet « art moyen » (Bourdieu, 1982) qui consacre désormais la

montée en puissance du regard profane et affranchi du citoyen moderne, ce « passant nomade » que nous décrit Walter Benjamin (2012).

Au cœur de ces jeux énonciatifs de figuration, ce sont la place et la vision du sujet regardant qui se sédimentent, se cristallisent à travers de nouveaux déictiques qui viennent aspectualiser la vision du sujet regardant, le flou net, le décadrage, le très gros plan, l'arrêt sur image du temps, la dynamique du hors champ, etc. *A contrario*, le processus de sémiologie peut être discontinu, et se trouver fragmenté voire quasi-instrumentalisé. C'est le cas de la bande dessinée qui va externaliser et découpler ses modes d'articulation que sont le cadre, les bulles, et toute une série d'effets syntagmatiques et tabulaires à l'œuvre dans chaque planche. Ici le média ne s'efface plus, au contraire il va mobiliser un mécanisme d'interaction avec le regardeur qui doit réagir continuellement à la topologie et la deixis des instructions de sens. Le graphisme, l'écriture, le dessin n'y prennent sens que par l'intermédiaire de la participation active du lecteur (Marion, 1993). Ce dernier doit conjointement sans cesse deux répertoires de déictiques, d'une part les traces graphiques et plastiques du dessin et toute la deixis des prises de paroles.

Le corps performé du spectateur

Alors que la peinture figurative et la photographie avaient cherché à capter son seul regard et à l'ériger au cœur de la représentation, l'image animée va introduire le corps même du sujet regardant dans le monde des images. L'« automate spirituel » qu'est le cinéma (Deleuze, 1985) parvient à simuler ce « corps tout percevant » qui vient s'incorporer dans la trame diégétique de la fiction filmique (Merleau-Ponty, 1945). À la vision d'un regard, s'ajoute alors l'incarnation, le mouvement, le temps, le bruit et la parole. À une vue isolée, se substituent la temporalité d'un flux d'images et une nouvelle cosmologie spatio-temporelle. Alors que la rhétorique des déictiques de l'image fixe opérait au cœur d'une topologie essentiellement spatiale et tabulaire, certaines de ses productions avaient déjà initié et activé leur propre gamme de déictiques en mobilisant l'échelle des plans, la lumière et plus tardivement avec la photographie la dynamique du hors champ. C'est tout ce répertoire d'instructions de sens que le cinéma va mener à son terme en ajoutant ses propres déictiques temporels, spatiaux, cinétiques, sonores enfouis dans la trame du matériau filmique ou bien, à travers d'autres apports acousmatiques comme la musique ou les voix off, qui viennent s'y greffer de l'extérieur (Chion, 1990). Tous ces déictiques convergent vers le corps du sujet regardant pour œuvrer à sa quasi immersion dans l'univers montré. Ils y assurent la synchronisation et la pérennité du point de vue de ce dernier avec tous les signifiants topologiques ; l'entrée ou la sortie de champ des personnages, les champs et contre champs entre les locuteurs, les poursuites, les raccords de mouvements, etc. Cette armature déictique va générer un regard-parcours exploitant et redoublant la puissance de la vision anthropomorphe que la perspective avait imposée à la représentation figurative. D'autres types de déictiques s'immiscent dans la trame diégétique du film comme l'axe des regards, devenus des vecteurs de désignation et d'interpellation des personnages. Quant aux déictiques extra-diégétiques pour l'essentiel non attribuables aux personnages mais à l'instance narrative, ils sont de différentes natures ; cinétique en premier lieu, ce sont tous les mouvements de caméra et les effets cinétiques qui vont déborder le simple cadre de l'image et la vision des personnages en repoussant continuellement les limites spatiales du hors-champ. Tout au long de l'histoire du cinéma, de nouveaux déictiques graphiques ou spatio-temporels comme les fondus-enchaînés, les fondus au noir, les inserts, toute une série d'effets de transition ou de clôture se sont sédimentés peu à peu dans les grammaires de reconnaissance des publics. Comme nous le confirme André Bazin, c'est bien, cette fois-ci, toute une dynamique centrifuge, qui anime les images du grand écran, certes une dynamique adressée

vers un hors champ qui alimente continûment la diégèse du film mais dont la source et l'armature demeurent bien la rémanence d'un corps percevant. La mise en phase de cette « grande syntagmatique » du film (Metz, 1968) – même si cette structure est apparue aux yeux de beaucoup de chercheurs comme un répertoire de signifiants privés de signifiés – et l'incarnation du sujet regardant vont contribuer à performer le spectateur du film.

L'ensemble de ces déictiques marquent la continuité temporelle et cinétique du récit film et y assurent la “téléportation” du regardeur en son cœur. Ils œuvrent ainsi au passage du registre perceptif d'une séquence indéterminée d'images à un système narratif. Comme le constate Daniel Dayan « la performance du spectateur, comme celle des acteurs représentés sur l'écran, est soumise à un scénario. » (1983, p. 11). Les films de famille ou les films d'amateurs témoignent de cette absence de scénario et d'un déphasage de la plupart des déictiques, films qui au final ne parviennent qu'à performer leurs seuls auteurs. Dans le film narratif, cette mise en phase repose sur deux logiques performatives qui charpentent la visualité. Une première logique cohésive de « diégétisation » d'un monde, assurée par le montage, qui découle de la succession mécanique des vues (Odin, 2000). Passer d'une image à une autre, c'est déjà entrer dans un récit, et appréhender une continuité signifiante du perçu résultant d'un traitement cognitif. De ce continuum perceptif résulte l'« identification primaire » au point de vue machinique de la caméra que présuppose Christian Metz dans ses analyses de l'image animée. Assise sur cette substitution du corps du sujet regardant à l'appareil de prise de vue, une autre logique s'installe, mais cette fois-ci une logique d'instanciation et d'adhésion à un espace imaginaire. C'est alors cette prévalence d'un « signifiant imaginaire » qui correspond, pour le théoricien du film, à l'entrée du spectateur dans la fiction. Projeté au cœur du film, ce dernier y devient le pivot de la production d'une diégèse bâtie sur une énonciation distribuée, celle des personnages, celle du narrateur et enfin, englobant toutes les autres, celle du sujet regardant. À chaque fois, c'est cette topologie relationnelle et déictique de déplacement et de distribution des regards et des plans qui vient structurer l'énonciation filmique.

Un média cannibale

Pour la langue, Émile Benveniste avait démontré comment l'orientation et la valeur des déictiques variaient suivant deux grands régimes distincts : le discours et l'histoire, pour lesquels le sujet linguistique se présente soit comme une instance constituante soit comme une instance invisible qui tend à s'effacer. Le cinéma dominant si l'on adopte le point de vue du linguiste se serait cadencé dès sa maturité dans un régime quasi hégémonique relevant de l'histoire qui arrime le sujet regardant à un *nobody's shot* qui tend à l'exclure de la diégèse. Les analyses filmiques soulignent cette homogénéité générique au niveau des formes d'expression, des modalités énonciatives tout comme dans ses modes de réception. C'est ce que confirme Roger Odin lorsqu'il avance « qu'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 » (1988, p. 122). Derrière ce privilège accordé à l'histoire, c'est alors un IL invisible qui s'impose. L'appareil déictique ainsi que les usages de la télévision et des écrans qui vont lui succéder n'ont pas donné naissance à un tel enfermement. En multipliant au cours de son histoire ses propres dispositifs communicationnels et ses propres “idiomes audiovisuels”, le média télévisuel a participé de façon décisive à intégrer mais surtout à élargir le mode de représentation et de communication de son ancêtre cinématographique.

Paradoxalement, la télévision réalise ce à quoi le cinéma des origines était dédié ; un dispositif de reproduction de la réalité. La télévision a en quelque sorte supprimé la distance

entre le spectacle et son spectateur : elle a permis que celui-ci s'installe tout simplement chez lui. En fait le passage du cinéma à la télévision c'est à la fois le passage de l'œuvre à la série, de l'acte unique de création au flux de programmes, mais aussi le passage d'un public collectif à des publics singularisés faisant face à un petit écran devenu un terminal domestique, et du point de vue déictique le glissement effectif du IL au TU. En effet, que ce soit le médium qui le favorise ou bien le type de dispositif qui l'impose, le contact individué avec les visages et le regard de sujets parlants, les *talking heads* nord américaines, domine, mimant et jouant constamment l'interlocution avec ce partenaire fictif mais paradoxalement proche qu'est le téléspectateur. « Le spectateur se fait écran, alors qu'au cinéma, il se fait caméra, constate pour sa part Marshall McLuhan qui ajoute, le point focal d'un appareil de télévision est le spectateur lui même, l'essence même du spectacle de télévision est donc de nous faire intensément participer. » (1977, p. 49). A partir de cette rencontre avec la communauté disparate de ses millions de téléspectateurs lambda, la production de la télévision a assumé une dynamique omnivore mariant tout à la fois la scène théâtrale, la conversation radiophonique, le témoignage documentaire, l'esthétique du music-hall ou bien la ferveur empathique des gradins du stade.

Ce qui explique en grande partie la force des images télévisuelles tient à leur proximité domestique mais aussi au fait qu'elles relèvent de cette trace, vidéographique ou numérique et s'inscrivent dans ce que Jean-Marie Schaeffer a appelé : l'*icône indicielle* : « la "trace" celle qui institue l'image en signe indiciel de l'existence, au moment "t" de la prise de l'empreinte d'entités physiques quelconques » (1987, p. 130). Cette indicialité et ce vérisme de l'imagerie télévisuelle sont redoublés par une temporalité inédite, la diffusion en direct. Philippe Marion a dénommé « homochrones » ces médias qui ont pour caractéristique d'intégrer leur usager dans la même temporalité que celle de leur manifestation (2014, p. 113). Le regardeur et le sujet regardant sont prisonniers de ce déictique temporel qui déroule, sauf à interrompre le flux, un espace temps ininterrompu et inclusif. Pour le chercheur chilien Luiz Alvarez Garcia « la simultanéité [du direct] est toujours capable de nous tirer de la position de voyeur privilégié, propre au cinéma et au non direct, pour nous plonger dans le sentiment de co-participation avec l'événement exceptionnel qui est une des valeurs clés de la simultanéité » (1986, p. 182). Dans l'image diffusée en direct, les sujets communicants, tant en production, qu'en réception, se trouvent virtuellement réunis dans le même espace-temps au cœur de l'événement. Aux antipodes du mode intermittent et lointain du cinéma, le petit écran est ainsi devenu un instrument du quotidien, un véritable chronomètre social scandant son tempo pour chacun de ses usagers.

Différents régimes scopiques

Cette indicialité inédite du média télévisuel vient nourrir l'hétérogénéité de ses productions. Ses programmes s'y sont peu à peu sédimentés autour de grammaires de production et de reconnaissance redevables à des thésaurus de déictiques spatiaux et temporels variés, générateurs d'un certain nombre d'effets. Ces régimes scopiques se sont cristallisés autour de trois principaux *dispositifs énonciatifs de médiatisation* visant soit des effets de fiction, soit des effets de réel ou bien encore des effets de spectacle à travers des protocoles et des formats que le média télévisuel va s'évertuer à élaborer et à perfectionner tout au long de son histoire (Soulages, 2007). Ces dispositifs énonciatifs prennent appui sur le potentiel de médiativité du petit écran et y interviennent sur la configuration des matières de l'expression pour y déployer un cadre de participation à destination de ses publics. La performance de ces derniers peut alors s'inscrire dans un genre télévisuel prédéterminé, celui d'un talk-show, d'une série, d'une émission de variété ou d'un journal télévisé. Ces dispositifs énonciatifs de médiatisation sont loin d'être hermétiques et dédiés à des programmes précis.

S'ils sont souvent univoques pour la plupart d'entre eux, ils peuvent toutefois contaminer tous les genres. En effet, le constat doit être fait que ce croisement entre dispositifs énonciatifs et genres télévisuels est sans cesse remis en question, d'une part par la pression exercée par le *turn over* constant des programmes mais aussi par l'évolution et l'inventivité des routines des professionnels. Néanmoins, grâce au savoir latéral que la fréquentation du média leur confère, les publics restent ouverts à l'acclimatation à des écarts voire à des innovations ; c'est le cas de formes hybrides comme les fictions documentarisantes, les documentaires fictionnalisés et de plus en plus de toutes sortes de formes textuelles nouvelles comme les productions de la télé réalité.

En tout premier lieu, la télévision va reconduire le legs de son ancêtre cinématographique, le *dispositif de fiction* caractérisé par une clôture diégétique qui exige du sujet interprétant une opération de « mise en phase » accomplie par cette deixis filmique décrite plus haut. Le média va par contre dans sa visée d'empathie et de contact avec son destinataire opter pour la sérialisation et la feuilletonnisation du genre. Cette subjectivité quasi autistique d'un monde clos sur lui-même prend le contrepied de l'ouverture formelle et de la visée référentielle que vont afficher les autres productions du média qui vont délibérément aller à la rencontre de leur public. Si les coulisses de la fiction sont le plus souvent celles lointaines et héroïques des épopées, la plupart des programmes de la télévision vont afficher des formes d'expression et des thématiques familières et plus proches du monde quotidien de leur usager. En conséquence ce sont les modalités et la nature des procédés déictiques qui vont considérablement évoluer et les matrices d'interprétation du regardeur qui vont commuter.

Les effets de réel, le régime déictique de la « captation-restitution »

Ce qui traverse toute l'histoire des écrans, c'est bien cette transformation de la relation du spectateur à la représentation de plus en plus proche et familière. Rudolf Arnheim le pointe lorsqu'il souligne le statut de témoin privilégié que va acquérir rapidement le téléspectateur, convoqué sur le petit écran comme témoin toujours de plus en plus proche (Arnheim, 1989). Ce phénomène est présent dans les stratégies de filmage des énoncés de réalité ; reportages, documentaires, programmes de télé réalité ou ces séquences brutes émanant des smartphones, toutes ces « icônes indicielles » qui font irruption sur nos écrans. Le *dispositif énonciatif de monstration* s'établit sur une apparente absence de médiation et de scénarisation entre la scène représentée et le regardeur en privilégiant la transparence et le contact direct. Cette co-présence et cette contiguïté du sujet regardant avec la réalité événementielle va reposer sur deux familles de déictiques.

La première nous confronte à un changement de paradigme, alors que le corps du filmeur empirique et le dispositif médiatique, ce que Christian Metz rapporte à « l'identification primaire à la caméra » tendent à s'effacer dans le film narratif au profit du « signifiant imaginaire », c'est un *sujet montrant* qui prend le pouvoir ou pour reprendre le vocabulaire de la narratologie un « je origine-réel » qui occupe désormais toute la scène (Hamburger, 1986). Jules Gritti dans un article pionnier le constate :

« L'interpellation, la comparution du visage humain, qui sont les signes le plus immédiatement perceptibles de la fonction phatique de la télévision, nous invitent, remarque-t-il, à tableur sur cette fonction comme donnée spécifique du langage télévisuel. La télévision s'est développée d'abord comme un art du dire, du présenter. Elle montre pour ainsi dire du doigt des images et les entoure de son verbe explicateur. Elle fait voir. » (1967, p. 34).

En effet, ces types de programmes délaissent la mise en scène du cercle de supplétifs que sont les personnages de fiction auxquels est déléguée en grande partie la production de la

diégèse filmique. Dans le dispositif de monstration le sujet montrant place le téléspectateur frontalement vis-à-vis de l'événement et de ses acteurs, témoins, locuteurs, experts, etc. La filmisation du monde s'y élabore en permanence à partir d'effets d'énonciation énoncée, la présence de la caméra y est connue par tous les acteurs de l'événement et sa vision panoptique est scandée dans les émissions de plateau par le rôle de la régie qui colle au plus près aux interactions des locuteurs. Dans les reportages, son maniement laisse sa trace dans l'image, bougé, caméra à l'épaule, absence manifeste de suture entre les plans, etc.. C'est ce que Philippe Marion et André Gaudreault intitulent le paradigme de la « captation-restitution » envisagé comme « une suite narrative d'actions filmées dont la seule composante filmographique réside dans le simple report d'un événement sur une pellicule sensible, et qui, sur le plan intrinsèque, ne possède qu'une narrativité de premier niveau, inhérente à un dispositif qui prévoit des images séquentialisées... » (2014, p. 157). L'unicité dominante du point de vue sur la scène (mono-caméra) va y renforcer à la fois une dimension testimoniale mais aussi un effet de proximité. L'emploi systématique par la télévision (contrainte par son petit écran) du gros plan pour le filmage des corps, induit un certain nombre d'effets analysés par Gilles Deleuze dans le film narratif qu'il synthétise sous le terme « d'image-affection » (1983, p. 125). Celle-ci opère, selon lui, comme toute image dans son sens de découpe, un effet de « déterritorialisation ». Le gros plan ou le plan serré sur un visage phagocyte l'arrière-plan. Le spectateur et d'autant plus le téléspectateur se trouvent délibérément installés dans la bulle d'intimité des locuteurs, face à une visagéification des *talking-heads*, au plus près de leurs mimiques et de leurs signaux de coopération ou de régulation (expression des visages, directions des regards, etc..).

En renonçant au procédé de distanciation et de délégation du dispositif fictionnel, ce régime scopique exhibe les apparences du monde de la quotidienneté et non plus la scénographie et l'artefactualité d'un univers déjà scénarisé. Ce qui est proposé au destinataire, à travers cette mise en scène « naturelle », ce n'est plus le spectacle d'un monde lointain et imaginaire, mais une présence inclusive dans une réalité à échelle humaine qu'il reconnaît comme la sienne. À travers ce voir instrumentalisé s'installe un effet de transparence et d'immédiateté, que l'on pourrait qualifier d'effet homodiégétique visant à l'intégration de plein droit dans la scène événementielle des deux protagonistes ; le sujet montrant comme le sujet regardant. En ayant recours à ce dispositif ostentatoire, le sujet montrant se présente ainsi plus comme un mandataire du destinataire, son *alter ego*, que comme un metteur en scène et un maître de cérémonie.

La deuxième série de déictiques va mettre au jour et mobiliser la corporéité indicielle du regardeur et ce « corps signifiant » qui va devenir de l'autre côté de l'écran le point d'incandescence et de contact de la deixis télévisuelle. Il correspond à l'axe de filmage, les yeux dans les yeux (y-y), au moyen duquel l'acteur médiatique établit délibérément un contact individué avec le téléspectateur, hors cadre. Est proposé, ici, au sujet regardant un rôle d'interlocuteur désigné, à travers l'annexion par un acteur médiatique, de « l'espace ombilical, celui où s'établit et s'entretient le contact avec le téléspectateur » (Veron, 1984, p. 73). Par l'intermédiaire de ce déictique de contiguïté, le téléspectateur y est institué en tant que protagoniste direct de l'échange communicationnel. C'est cette figure du TU qui s'est imposée comme une des postures privilégiées de l'énonciation télévisuelle qui interdit au téléspectateur de s'installer dans le rôle de voyeur puisque c'est lui qui est désormais regardé et interpellé. Ce regard adressé provoque un effet de « défictionnalisation » comme l'a observé Eliseo Veron qui fait référence implicitement au statut atypique de ce déictique dans l'énoncé filmique fictionnel. Mais, s'y jouent avant tout un effet de réel, d'adresse et d'interlocution directe, un contact et une marque phatique délibérée constamment renforcée par des points de cohésion interstrate (gestuelle et verbale), propres aux différents médiateurs de la télévision : « Il est là, je le vois, il me parle » (Veron, 1983). Ici le regardeur hors cadre

et le sujet regardant ne font plus qu'un, partenaire et protagoniste fusionnent dans l'acte de communication.

La deixis du spectacle

Le dispositif énonciatif de spectacle est présent au cœur d'un grand nombre de genres télévisuels comme les jeux, les émissions de variétés, les talk-shows qui se fondent sur l'édification d'une scène habitée par un public support d'un procès d'empathie avec le destinataire. Il va s'ancrer dans une scénographie qui se métamorphose en une performance support de deux types d'enjeux, un enjeu topologique et un enjeu réflexif. En effet, l'agencement du dispositif spatial vise à mettre en scène le contact avec un public réel et renouer ainsi avec des spectacles vivants comme le théâtre, le music hall, le concert en jouant les interactions et la scénographie empathique de ces performances publiques pour le seul téléspectateur. L'emplacement des multiples caméras, la variation incessante des angles de prise de vue, le déplacement et la gestualité des individus prennent place à l'intérieur d'une véritable scénarisation de l'univers profilmique. Cette armature déictique se coule dans une parfaite synchronie avec des rôles et des emplacements fixés et distribués par avance pour chacun des sujets filmés rythmée par l'alternance des plans, rapprochés et lointains, assurée par la régie. Sur la scène, l'animateur et les vedettes jouent leurs rôles ; dans la salle, un public interne, rendu par des inserts diégétisés de visages de spectateurs anonymes, réagit observant-participant à la performance. Le sujet montrant déploie ainsi des figures réflexives, supports d'empathie et d'adhésion. Figés dans des contrechamps récurrents, les véritables acteurs-spectateurs *in praesentia* semblent constituer une surface de réverbération pour un deuxième cercle de spectateurs *in absentia*, les destinataires effectifs du programme, le public des téléspectateurs. Les décors y exhibent des espaces scéniques théâtraux ou des espaces de studio proprement télévisuels, habités par la silhouette d'un public vivant, figure en écho des destinataires. Derrière cette itération de vues inclusives et "dans les conditions du direct", le sujet regardant en vient à fusionner avec le public présentiel du *show* et ici c'est d'évidence la figure d'un NOUS qui cherche à s'imposer. C'est la présence complice de l'animateur qui va tisser le fil rouge de la performance en assurant cette osmose des deux collectifs, de part et d'autre de l'écran. Cette gestion du spectacle peut parfois se dérouler hors sol ou plutôt en voix off, comme c'est le cas de la retransmission sportive où cet actant désormais invisible se mue avec la complicité du réalisateur en bonimenteur. En ajoutant le déictique du direct, l'événement sportif s'est, au fil du temps, aligné lui aussi sur ce régime scopique du spectacle. Conçu aux origines du média comme la simple « captation-restitution » de l'épreuve, ce programme intègre, aujourd'hui, tous les déictiques d'inclusion, d'empathie et de fusion du dispositif de spectacle.

Au cœur de ces stratégies de captation des publics, le dispositif de monstration ou de spectacle ne sont en aucun cas exclusifs des seuls énoncés de réalité, ils en constituent plutôt les catégorisations majeures à travers lesquelles se mettent en place les formes de scénarisation du « réel télévisuel » dont ils constituent les deux polarités.

Le dispositif de simulation ou la réalité augmentée

Un dernier régime scopique a surgi plus récemment du croisement des développements des technologies numériques et des industries créatives. Il est aujourd'hui présent dans les techniques de simulation et d'interactivité introduites par les dispositifs de production de mondes virtuels en temps réel, celui des jeux vidéo, des sites web ou bien des parcours dans des univers reconstruits (dessins animés, simulateurs de vols, de parcours de musées, monuments, villes, etc..). Ce régime scopique autorise une multitude

d'effets et de transformations du cadre de l'image (fenêtrage, images infographiques, ralenti, solarisation, etc.), l'image plane de l'écran invitant à des habillages de surfaces, des glissements et juxtapositions de formes, des concaténations de figures. En jouant sur cet éclatement du cadre perspectif figuratif classique, ces images proposent la coexistence et la contiguïté de plans hétérogènes à la surface de l'image. L'image cinématique telle que le cinéma l'avait développée puisait sa mobilité dans le déplacement des caméras ou bien dans l'art du montage. L'image numérique est à même désormais de créer un mouvement à la surface même de l'écran ou dans le corps même des images. Ce phénomène est tout à fait saillant dans ces images interstitielles qui prolifèrent aujourd'hui sur nos différentes interfaces médiatiques. Elles semblent appartenir à un espace virtuel, à un non-lieu d'où surgissent, à chaque instant, des textes, des objets, des personnages. Comme le fait remarquer Gilles Deleuze, ce sont des « images [qui] n'ont plus d'extériorité (de hors champ) [...], elles ont plutôt un endroit et un envers... » (Deleuze, 1985, p. 346)

Ce qui se joue, en premier lieu, dans ces nouvelles images, c'est l'annihilation du statut véridictoire et déictique de l'empreinte spatiotemporelle apportée par l'icône indicielle et que Roland Barthes attribuait à la photographie, son célèbre « ça a été » (1980). En second lieu, dans le *dispositif de simulation* le rapport à l'image se présente comme un rapport d'interaction et de création permanent. La réalité y est devenue une réalité augmentée, performée. Sa nature n'est pas seulement analogique, c'est-à-dire issue de la copie et de la re-présentation, mais elle est issue du calcul et de l'intelligence artificielle. Désormais, pour Gilles Deleuze « c'est le couple cerveau-information, cerveau-ville, qui remplace le couple œil-Nature... » (1985, p. 349). Le nouveau régime scopique a définitivement coupé le cordon ombilical avec la vision humaine, sa genèse est purement algorithmique et digitale.

Plus que toute autre forme de production médiatique, ces productions remettent en question la notion même de texte, de sujet et d'œuvre ainsi que les modalités mêmes de leur élaboration du fait que les places de l'énonciateur et de l'énonciataire y fusionnent constamment et que le texte se génère en temps réel. C'est une « textualité navigante » selon l'expression de Dominique Mainguenu qui fait de chacune de ces productions un *work in progress* (2013). Si ce dispositif de simulation représente une extension de l'expérience humaine et une pratique empirico-imaginaire, il entérine surtout un nouvel alliage entre le corps du sujet et les images. Alors que dans la sémiotique cinématographique c'était le corps percevant du sujet regardant qui structurait le voir, ici c'est un corps agissant qui intervient dans la production d'un monde. Avec le régime de simulation, les déictiques ne correspondent plus seulement aux coordonnées anthropomorphes du corps inerte du regardeur, ils ont le statut de véritables opérateurs agissant et générant la trajectoire du sujet devenu acteur. À la surface de l'écran tactile ou grâce à des objets connectés, le geste sensoriel est devenu l'outil de cette nouvelle textualité qui allie deixis et praxis, face à une matière signifiante sans limites. La perception s'est muée en une navigation dans l'espace du virtuel et de l'imaginaire.

Conclusion

Ce truisme qui prétend que notre société est une société peuplée d'images contemplatives et de regardeurs passifs est paradoxal et ambivalent mais peut être contrebalancé par un constat qui ferait d'elle plutôt une société des messages et des interactions. Il convient de rejeter la dichotomie platonicienne que reconduit une certaine sémiotique, cadencée dans une conception linguistique du signe ; d'un côté l'intelligible, l'éden des idées et des mots, de l'autre le chaos informe du monde sensible, de ses corps et de ses images. Le postulat McLuhannien « *medium is message* » même s'il apparaît aux yeux de beaucoup comme basique car débrayé du social et du politique, constitue le postulat de tous les artefacts

médiatiques en révélant la médiativité et l'inertie des matières et des formes de l'expression, et en tout premier lieu le poids et la malléabilité du médium qu'est le corps-cerveau humain. Par ailleurs, la labilité du régime des formats, des contenus, des formules de la plupart des productions numériques contemporaines concourt à cette osmose des dispositifs énonciatifs. Les rôles et les statuts dévolus au regardeur y sont innombrables, celui-ci peut devenir tour à tour spectateur du grand écran, téléspectateur addict de jeux vidéo, passant dans la rue, nomade scotché à son smartphone ou bien encore visiteur virtuel d'un musée. Tous ces déictiques sensibles disséminés dans les percepts constituent des points d'appui pratiques, des leviers qui vont permettre d'accéder à une trajectoire vers de l'intelligible, de l'intercompréhension et parfois de l'imaginaire. Le traitement de tous ces messages repose sur le formatage du regard d'un sujet percevant susceptible de se transformer en sujet agissant. Autre analogie que ravive ce monde sensible multiple et qui renoue avec le mode épistémique qu'ont mis en évidence nos cousins physiciens, c'est bien le point de vue de l'observateur qui est déterminant. L'irruption du sensible conforte ce principe d'incertitude qui limite toute information et donc toute signification à la place et la présence de l'observateur. Cette redistribution de ces paradigmes épistémiques ne peut qu'inciter les recherches en sciences humaines et sociales à fonder leur démarche sur des catégorisations plus adéquates prenant en compte de nouveaux types d'interactions et à élaborer de nouvelles grilles d'analyse.

Bibliographie

- Alpers Svetlana, 1990, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard.
- Alvarez Garcia Luis, 1986, *Poétique du direct télévisuel*, Louvain, CIACO Éditeur.
- Appadurai Arjun, 2005, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, petite bibliothèque Payot.
- Arnheim Rudolf, 1989, « Prospectives pour la télévision », publié dans *Interciné*, revue de l'Institut international pour le cinéma éducatif, Rome. « Le cinéma est un art », L'Arche, p. 195-205.
- Barthes Roland, 1980, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard.
- Bazin André, 1985, *Peinture et cinéma* in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, éditions du CERF.
- Benjamin Walter, 2012, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Éd. Allia.
- Benveniste Emile, 1974 *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, chap. III « Sémiologie de la langue », p. 43-66.
- Bougnoux, Daniel, 1992, *La communication par la bande, Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, La Découverte.
- Bourdieu Pierre, Castel Robert, (dir.), 1965, *Un art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, éditions de minuit.
- Chabrol Claude, 2002, « Photographies, lectures et significations. Du côté du Centre Pompidou », *Revue internationale de psychosociologie*, 2002/18, Vol. VIII, p. 159-169.
- Charaudeau Patrick, 1983, *Langage et discours. Eléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette, Coll. U.
- Château Dominique, 1990, "Horlogisme", MEI N° 1, Université Paris VIII 1993, p. 31-46.
- Chion Michel, 1990, *L'Audio-Vision*, éditions, Paris, Nathan Université.
- Dayan Daniel, 1983, *Western Graffiti. Jeux d'images et programmation du spectateur dans la Chevauchée fantastique de John Ford*. Paris, Clancier-Guénard.
- Dayan Daniel, 1998, « Le double corps du spectateur » in Bourdon Jérôme & Jost François, (éd.) *Penser la télévision*, Paris, INA/Nathan, p. 233-246.
- Deleuze Gilles, 1983 *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, éditions de Minuit.
- Deleuze Gilles, 1985 *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, éditions de Minuit.

- Ducrot Oswald, 1972, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann.
- Eco Umberto, 1972, *La structure absente*, Paris, Mercure de France.
- Fontanille Jacques, 1987, « L'économie du savoir dans le film » in *Hors Cadre* n° 5, p. 245-256.
- Gaudreault André, Marion Philippe, 2014, *La fin du cinéma. Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin.
- Gibson James T., 1989, *The ecological approach of visual perception*, London, Laurence Erlbaum.
- Gombrich Ernst H., 1996, *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard.
- Gritti Jules, 1967, « La Télévision en regard du cinéma: vrai ou faux problème? », in *Communications* N°7, Paris.
- Greimas Algirdas, 1984, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique » *Actes sémiotiques*, n° 60/1984, Limoges, Université de Limoges.
- Groupe μ , 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- Hamburger Käte, 1986, *Logique des genres littéraires*, Paris, éditions du Seuil.
- Maingueneau Dominique, 2007 *Analyser les textes en communication*, Paris, Armand Colin.
- Maingueneau Dominique, 2013, « Genres de discours et Web : existe-t-il des genres Web ? », *Manuel d'analyse du web*, Barats Christine, (dir.), Paris, Armand Colin.
- Marion Philippe, 1993, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur ,essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Ed. Academia.
- McLuhan Marshall, 1977, *D'œil à oreille. La nouvelle Galaxie*. Paris, Médiations Denoël-Gonthier.
- Merleau-Ponty Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*. Paris, tel Gallimard.
- Merleau-Ponty Maurice, 1964, *L'œil et l'esprit*. Paris, folios essais.
- Metz Christian, 1977, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris, éd. 10/18. Union générale des éditions.
- Moles Abraham, 1990 *Les sciences de l'imprécis*, Paris, Points Sciences, Seuil.
- Odin Roger, 1988 « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémiopragmatique », *Iris* vol 5 n°1 Cinéma et narration 2, Paris, p. 121-139.
- Odin Roger, 2000, *De la fiction*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université.
- Panofsky Erwin, 1975, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les éditions de minuit.
- Schaeffer Jean-Marie, 1987 *L'image précaire*, Paris, éditions du Seuil.
- Soulaiges Jean-Claude, 2007, *Les rhétoriques télévisuelles ou le formatage du regard*. Media Recherches, Paris, Bruxelles, INA - De Boeck Université.
- Sperber Dan, Wilson Deirdre, 1989, *La pertinence, communication et cognition*, Paris, éditions de minuit.
- Veron Eliséo, 1983, « Il est là, je le vois, il me parle », in *Communications* N° 38, Paris : Seuil, p. 98-120.
- Veron Eliséo, 1984, « Le séjour et ses doubles : architectures du petit écran », *Temps libre* n°11, Paris, hiver, p 67-78.
- Veron Eliséo, 1994, « De l'image sémiologique aux discoursivités. Le temps d'une photo », *Hermès* 13-14, Paris, p. 45-64.
- Wagner Roy, 2014, *L'invention de la culture*, Paris, Zones sensibles.