



LUND UNIVERSITY

Au-delà du montage, la rhétorique du cinéma

Sonesson, Göran

Published in:
Visio

2002

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Sonesson, G. (2002). Au-delà du montage, la rhétorique du cinéma. *Visio*, 7(1-2), 155-170.
<http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Montage.pdf>

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Au-delà du montage filmique – la rhétorique du cinéma

Göran Sonesson

Poser la question du montage, cela revient à se demander de *quelle manière* le cinéma fait sens. En effet, si le cinéma, exactement comme la photographie (cf. Sonesson 1989b, 1999, 2001b), n'est pas une simple reproduction de la réalité (et, malgré leurs convictions, Balázs, parmi les théoriciens, et Renoir, parmi les cinéastes, ont sans doute contribué à le démontrer), il forme un système sémiotique, soit, pour le dire avec Metz révisé par Lotman, un système de systèmes, ou, autrement dit, une culture.

A priori, il semble que nous avons à notre disposition au moins deux modèles qui pourraient éventuellement nous assister dans la tâche d'expliquer comment certains objets peuvent devenir porteurs des contenus allant au-delà de ce qu'ils sont en eux-mêmes: ou bien, comme dans la langue, ou dans n'importe quel autre *Glasperlenspiel*, nous disposons au départ du jeu d'un nombre limité de jetons, et nous connaissons les règles qui imposent des limites aux manières dont il est permis de les combiner; ou bien, comme dans la rhétorique (littéraire à l'origine, mais maintenant, grâce surtout au Groupe μ , devenue universelle), au moment d'entrer dans le jeu, nous sommes avisés de ce qui est prescrit par la norme, ce qui est normal et/ou normatif, et le sens se produit chaque fois que nous avons l'occasion d'observer une déviation à partir de cette norme. Pour simplifier, nous pouvons parler du *modèle de combinaison*, dans le premier cas, et du *modèle de transformation*, dans le deuxième.

Ce qui rend particulièrement intéressante la notion de montage, telle que nous

l'avons héritée d'un nombre considérable des livres théoriques, mais surtout telle qu'elle a été confirmée par un nombre incessant de films, c'est qu'elle semble relever à la fois du modèle de combinaison et du modèle de transformation. Pour le voir, nous allons réaliser un double retour un arrière (ou comme le diraient les vrais cinéphiles, un double *flash-back*): un retour aux classiques, certes, mais non pas, cette fois-ci, ceux du film, sinon ceux de la sémiotique du cinéma.

Premier retour aux classiques: les trois articulations

Il n'y a peut-être pas d'autre concept linguistique qui ait connu autant d'abus dans la sémiotique que celui de la double articulation: dans la sémiotique de l'architecture, de la littérature, de la danse, etc., on a parlé d'une double articulation à propos de n'importe quelle dualité, ou organisation double, et on l'a confondue avec d'autres dichotomies bien connues, telles qu'expression et contenu, ou dénotation et connotation. Dans la sémiotique du cinéma, c'est apparemment Pasolini (1972) qui a d'abord eu l'idée de chercher quelque chose qui ressemblait à la double articulation: selon sa conception, les objets réels correspondent aux phonèmes, tandis que les cadres forment les équivalents des morphèmes. Que l'articulation ait été si mal comprise dans la sémiotique n'est pas, à vrai dire, si étrange; il s'agit en effet d'une notion mal définie dans la linguistique même — ou plutôt, il s'agit, dans les termes de Fink, d'un concept opératoire et non pas thématique, c'est-à-dire, d'une notion dont la cohérence est présupposée par la praxis des linguistes, mais qui n'a jamais été justifiée d'une manière explicite (voir Sonesson 1989a , III.4.2.).

Umberto Eco occupe une position ambiguë dans notre histoire. C'est lui, d'une part, qui a critiqué très tôt d'autres sémioticiens qui voyaient la double articulation linguistique reproduite dans tous les autres systèmes sémiotiques. Mais il ne rejette cette conception en général que pour mieux affirmer ensuite l'existence d'une telle articulation à double couche dans l'image, et pour établir, sur ces bases, une triple

articulation cinématographique.

Trois livres et de nombreux articles d'Eco (1968, 1970, 1971, 1972, 1976, 1978, 1984a) développent sa critique de l'iconicité, dans laquelle, au fur et à mesure des révisions, le code de l'image qui était au début considéré comme faible, est ensuite déclaré dépourvu des traits pertinents, mais malgré cela arbitraire (ce qui est exactement le contraire de la conception répandue dans la psychologie de perception); mais la thèse selon laquelle il existe une triple articulation du cinéma est paradoxalement maintenue (cf. encore Eco 1976:378). Dans son dernier livre, il est vrai, Eco (1997:301) déclare finalement que sa théorie de la triple articulation du cinéma était erronée, et il regrette que les textes qu'il a écrits sur ce thème soient encore republiés et traduits. Si nous avons néanmoins choisi de discuter dans ce qui suit (en reprenant Sonesson 1989a) la thèse d'Eco, nous avons deux raisons pour ceci: d'une part, la conception d'Eco continue à être citée et approuvée dans la plupart de livres de sémiotique visuelle; et d'autre part, notre critique de la théorie de triple articulation, formulée par Eco de la manière la plus claire, cohérente et mieux informée, va nous permettre de découvrir le sens présupposé de la notion d'articulation, et ainsi de sauver ce concept pour la sémiotique générale.

Il est vrai que, depuis quelques dizaines d'années déjà, les sémioticiens les plus avisés déclarent que l'idée même de rechercher des unités minimales en dehors de la langue était erronée dès le départ, et ils n'ont pas tort (bien que souvent, ce genre d'argument soit simplement un prétexte pour retourner à un type d'étude de l'image plus impressionniste). Mais cette conception est simplement affirmée, et non pas démontrée. Et il s'agit précisément de comprendre (au-delà de la conviction traditionnelle de la ineffabilité de l'art) pourquoi il ne peut pas y avoir d'unités dans l'image dans le sens où il en existe dans la langue verbale.

L'analyse d'Eco (1968:337ff) est bien connue. Selon cette conception, l'image contient des «*figurae*», tels des lignes, des angles, des coins; ceux-ci forment des «signes», par exemple un nez ou un œil; et beaucoup de signes ensemble composent des «propositions iconiques», comme par exemple «un homme grand et blond, qui porte un costume clair». Avec d'autres propositions iconiques, cette dernière unité peut éventuellement former une «scène», qui représente un enseignant en train de parler avec ses élèves dans une salle de classe. Selon un deuxième argument, la continuité gestuelle est résolue dans la discontinuité des photogrammes par l'intervention de la caméra cinématographique, si bien qu'un même photogramme peut être prélevé d'une série exprimant le sens «oui à mon voisin de droite » et d'une série ayant le sens «nier avec la tête penchée».

Si l'on se rappelle que, dans la langue, la division des unités de première articulation, les mots, débouche sur des unités de deuxième articulation qui, par elles-mêmes, sont dépourvues de sens, par exemple les phonèmes, la notion de triple articulation est, comme l'admet Eco, paradoxale.

Cependant, selon Eco, il est concevable d'avoir un code constitué de *figurae*, qui forment des signes sans apporter une partie du sens de ces signes, et où ces signes, à leur tour, créent une unité plus large, sans pour cela intervenir dans la composition du sens global. À en croire Eco, le photogramme identique prélevé dans deux séries expressives différentes, qui a été cité ci-dessus, pourrait s'expliquer ainsi.

De nombreuses objections pourraient être faites à cette argumentation. D'abord, si nous avons affaire à des unités intermédiaires, qui sont porteuses de sens vis-à-vis des unités inférieures, mais non pas en relation à l'unité supérieure, il ne faudrait pas parler d'une triple articulation, mais d'un système composé, dont les deux sub-systèmes comportent deux articulations chacun.¹ En second lieu, non

seulement les photogrammes ne ressemblent en rien aux phonèmes et aux traits pertinents de la linguistique, mais ils ne répondent même pas à la caractéristique plus générale des traits ayant cours dans la psychologie de la perception (cf. Kennedy, Hochberg, etc., discutés dans Sonesson 1989a, III.3 ; 1994a, b). En particulier, tandis qu'il faut percevoir ces traits comme des traits pour pouvoir apercevoir les unités de niveau supérieur, c'est précisément quand on voit les photogrammes en tant que photogrammes qu'on ne peut plus voir le film comme un film, et vice-versa. Pour les détails de cette critique, nous revoyons le lecteur à Sonesson (1989, III.4.2.); dans ce qui suit, nous allons nous consacrer entièrement à ce qui est, à notre avis, l'erreur fondamentale commise par Eco.

Mais d'abord il faut dire quelques mots pour expliquer pourquoi même l'idée, selon laquelle l'image statique est doublement articulée, est irrecevable. Paradoxalement, alors qu'Eco rejette la double articulation de l'image statique assez tôt (Eco 1976), ce n'est que dans son tout dernier livre (Eco 1997) qu'il prend ses distances par rapport à la triple articulation du cinéma, qui présuppose pourtant la double articulation de l'image statique.

Première observation: pour distinguer ce qui est un *figura* de ce qui est un signe ou une proposition, il faudrait appliquer le critère d'autonomie aux unités, et non pas à leurs référents; un nez peut être un trait, un signe ou une proposition, selon le type d'image concerné.

Deuxième observation: rien dans l'image ne ressemble à la première articulation de la linguistique, ni à la seconde. Les unités qui peuvent être retenues dans l'image ont bien la propriété de ne rien signifier par elles-mêmes, mais une fois qu'elles ont été intégrées dans la forme totale de l'image, ou dans un sous-ensemble de celle-là, elles deviennent toutes porteuses d'une parcelle du sens total. Ni les traits qui forment l'image d'une tête, ni les phonèmes /t/, / /, /t/, ne signifient

quelque chose en soi; cependant, dans l'ensemble figuratif « tête », les sous-significations « bouche », « yeux », « nez », etc. sont redistribuées aux traits une fois l'unité du sens complet constituée, mais rien de comparable ne se produit dans le cas des phonèmes. Ou, pour le dire d'une autre manière, dans l'ensemble de l'image que nous reconnaissons comme une tête, certaines parties de l'image sont appelées à jouer le rôle des expressions des parties de cette tête ; mais dans l'ensemble constitué par le mot « tête », ce n'est jamais le /t/, qui signifie les yeux, le / / qui représente le nez, etc. Dans la terminologie de Sonesson (1989a), les composants des images, contrairement à ceux des mots, sont *résémantisés* par le contexte.

Troisième observation: la logique de l'image est la logique de la perception, qui est une logique de probabilités. Le sens n'est pas donné une fois pour toutes, mais il est affecté avec plus ou moins de certitude: ceci est probablement un nombril, probablement un nez, etc. C'est ce qui explique comment quelques traits d'une image qui se présentent comme un nez, d'un certain point de vue, peuvent apparaître comme un nombril, en adoptant une autre perspective.

De l'articulation à la rhétorique

Mais il est temps de revenir à l'argument général, qui vise à démontrer l'impossibilité d'un dédoublement de la double articulation. Commençons par noter que, si Eco avait eu raison, il aurait existé beaucoup plus que deux articulations dans la langue, puisque les phonèmes peuvent être divisés en traits phonologiques, et que les propositions peuvent former toute sorte d'unités supérieures, à commencer par des paragraphes, des sections, des chapitres, des livres, des collections, etc. Le fait que les linguistes n'ont postulé que deux articulations dans la langue montre bien que la notion d'articulation a un sens plus spécifique, au moins intuitif et opératoire, que ne le croit Eco. En fait, dans la

langue, il existe de nombreux niveaux de configurations, mais il n'y a que deux niveaux d'*appréSENTATION* (pour reprendre le terme que les phénoménologues utilisent pour la fonction sémiotique). Ce n'est que quand il y a coïncidence entre ces deux hiérarchies que les linguistes reconnaissent une articulation de plus.

La configuration correspond *grossO modo* à la Gestalt de la psychologie de la forme; mais nous savons maintenant, grâce à la psychologie cognitive, et notamment aux expériences de Rosch (1973), que la configuration n'est qu'un cas particulier du prototype, qui est la forme que prend habituellement toute pensée.

Selon une vieille formule, la configuration est quelque chose *de plus* que ses parties. Or, si nous voulons créer une phrase tout aussi succincte pour caractériser le signe (ou l'*appréSENTATION*), il faudra dire qu'il (ou elle) renvoie à quelque chose de totalement *autre* que lui-même (ou elle-même). La description faite par Eco de la triple articulation maintient une ambiguïté entre ces deux sens; mais ses exemples se retrouvent complètement du côté de la configuration.

Bien qu'il existe de nombreuses théories du signe, ni Peirce, ni Saussure, ni leurs disciples n'ont prêté attention aux éléments qui sont présupposés par l'idée même du signe. Selon Piaget (1967:134ff, 1970 : 342ff), il y a *fonction sémiotique* seulement quand expression et contenu peuvent être différenciés, ce qui pourrait vouloir dire à la fois que les deux plans doivent être discontinus (dans le temps et/ou l'espace), et qu'ils doivent être censés manifester des catégories différentes (Cf. Sonesson 1989a,I.2.5. ; 1992a, b). Ceci peut être précisé, si nous nous appuyons sur les travaux de phénoménologues tels que Husserl (1939:174f), Schütz (1967:294ff) et Luckmann (1980:99ff). Pour le moment, il sera suffisant de retenir l'idée que l'expression est ce qui est perçu *directement* tout en étant *non-thématique*, tandis que le contenu est *thématique*, alors qu'il n'est donné que d'une manière *indirecte*.

Or, il n'y a pas de discontinuité entre la phase d'un geste et le geste tout entier, ni entre l'homme blond dans un costume clair et le professeur parlant avec les élèves dans la scène cinématographique, puisque, dans les deux cas, le premier est une partie du dernier. Il n'est pas vrai non plus que l'homme blond soit plus directement donné et moins thématique que la scène dont il fait partie; et le geste entier n'est certainement pas moins directement donné que ses phases. Dans ces deux cas, nous passons à des configurations supérieures, mais il n'y a pas une nouvelle *représentation*.

Il est certainement plus raisonnable de postuler une triple articulation du cinéma à partir du niveau que Metz appelle le macro-syntagmatique. Or, le montage alterné entre le poursuiveur et le poursuivi introduit quelque chose *de plus* que les parties dont il est fait, mais non pas quelque chose d'autre; et ceci est également vrai de la femme idéal que Kulechov a créée en réunissant des plans fragmentaires montrant des parties du corps de différentes femmes, tant que nous ne nous rendions pas compte de la présence de plusieurs corps de femmes. En revanche, quand Eisenstein nous montre d'abord Kerenski et ensuite un paon, il y a effectivement une deuxième *représentation*; mais, contrairement à ce que suggère Eco, ici c'est précisément *parce que* nous voyons Kerenski en tant que Kerenski et le paon en tant que paon, que nous pouvons en dériver une signification secondaire sous la forme d'une proposition sur Kerenski et la vanité. Nous retrouvons le symbole dans le sens de Todorov; ou ce que, étrangement, Eco appelle par ailleurs la connotation. Dans une terminologie plus informative, il s'agit plutôt d'une métaphore visuelle. Nous voici donc en pleine rhétorique du cinéma.

Deuxième retour aux classiques: la macro-syntagmatique

On peut donc dire qu'en croyant établir la triple articulation du cinéma, Eco était en réalité en train de découvrir la rhétorique du film. En cherchant le modèle de

combinaison, il a rencontré, bien malgré lui, le modèle de transformation. Mais il faut insister sur ce qui fait ici la différence : du photogramme à la séquence filmée, il n'y a pas de discontinuité, et donc aucun changement de niveau de configuration ; et il n'y a pas de représentation autre que celle formée par la somme des représentations incluses (si nous adoptons la fiction selon laquelle les photogrammes peuvent être perçus en tant que tels). Dans le montage, à la manière d'Eisenstein et Pudovkin, au contraire, au moment où une séquence est combinée avec une (ou plusieurs) autre(s), il y a bel et bien une rupture, où deux configurations, qui constituent également des représentations distinctes, créent une configuration totale supérieure, qui est aussi une autre représentation. Contrairement à ce qui se passe dans le premier cas, les deux unités du départ qui se combinent sont des signes, chacun avec son expression et son contenu ; et la combinaison de ces deux unités, qui comprennent des significations, doit donc nécessairement donner lieu à quelque chose de plus que les significations dont elle est le produit, à savoir une troisième signification.

C'est ici que s'impose notre deuxième *flash-back* à la sémiotique du cinéma : à savoir à son moment le plus classique, la « grande syntagmatique » de Metz. Son intérêt, dans notre contexte, c'est qu'elle paraît bien se placer entre les deux cas que nous avons discutés : le résultat de la combinaison semble bien constituer quelque chose de plus que ses unités, mais non pas quelque chose d'autre. L'alternance entre le poursuiveur et le poursuivi, pour retenir le même exemple, forme une espace en continuité, deux aperçus d'un même monde homogène. Les deux sens se complètent (après tout, qu'est-ce qu'un poursuivi sans son poursuiveur ?), mais ils ne donnent pas lieu à une signification à la deuxième puissance. En voyant l'homme auquel on fait la chasse, nous nous attendons déjà à apercevoir celui qui le pourchasse : et si le film nous laisse sur notre faim, nous ne savons pas encore si c'est l'homme poursuivi qui est fou, ou le monde entier du

film.

On peut voir, dans la macro-syntagmatique de Metz, une certaine formalisation du « montage classique », utilisant le jargon à la mode, celui de la sémiotique structuraliste. C'est un montage qui vise à être invisible : il mime les différentes positions que peut prendre le sujet dans le monde réel donnant lieu à différentes aperçus sur le même objet ou le même événement, ou peut-être plus souvent, sur un même ensemble d'objets ou une séquence d'événements. En un mot : le film fait semblant de reproduire les « *aprioris* du monde de la vie », dans le sens de Husserl, ou les lois de la « physique écologique », dans le sens de Gibson. La macro-syntagmatique se développe confortablement, d'un syntagme à l'autre, un peu comme ce qui se passe avec le dé dont parle Husserl, que je peux tourner dans la paume de ma main pour confirmer à chaque reprise que les côtés cachés se voient exactement comme je les avais anticipés. C'est dans ce sens que, au moins à la première vue, le montage classique, et par conséquent la macro-syntagmatique de Metz, constituent la négation de toute rhétorique : ils semblent tout simplement confirmer la norme.

Pour concevoir une rhétorique du visuel, comme nous l'avons démontré ailleurs, il faut prendre son point de départ dans le monde de la vie, le *Lebenswelt* de la phénoménologie husserlienne, cette première couche de réalité qui, pour le sujet de la perception, « va de soi » (Sonesson 1994a,b,c, 1996a). Dans ce monde, que Greimas a décrit comme « le monde naturel », et que le psychologue James Gibson appelle « la physique écologique », il y a des objets (ou, comme le dit Gibson, « des substances ») qui sont plus ou moins indépendants, et qui aussi entretiennent des rapports d'intégration plus ou moins forts, allant de la simple coexistence à la relation entre le tout et ses parties. Dans l'ontologie de ce monde du sens commun, tel que je l'ai décrit ailleurs (Sonesson 1996a, b : 1997, 2001c),

il y a trois manières de diviser une « substance » en parties : en des parties proprement dites (la tête comme une partie du corps), en ses propriétés (le masculin ou le féminin comme une partie d'un être humain), et en ses perspectives (la chose vue d'en haut, d'un côté, etc.). Il y a une première rhétorique qui consiste dans un bouleversement de ces rapports, semblable à la magie selon Gibson. Mais le sens commun s'attend aussi à ce que les choses qui apparaissent ensemble soient suffisamment différentes pour pouvoir être différenciées, sans aller jusqu'à s'exclure; il y a donc une rhétorique de trop de ressemblances ainsi que de trop d'oppositions. Une troisième rhétorique prend son point de départ dans le caractère de signe de l'image. Nos attentes sont déçues à la fois en trouvant dans l'image une part trop grande de réalité, et en trouvant de la fiction à l'intérieur même du contenu de l'image. Finalement, les images sont en elles même des objets qui ont différents usages dans une société donnée et qui, par ce fait même, sont attribuées à différentes catégories; et ainsi est née une quatrième rhétorique quand nos attentes, en matière de catégories sociales des images, ne sont pas comblées.

Dans le monde de la vie, il n'y a pas que des objets : il y a aussi des événements, mais les mêmes règles continuent à s'appliquer : certains événements forment naturellement une séquence, et certaines séquences se suivent et se ressemblent — ni trop ni trop peu. C'est le cours de la vie dans le monde du sens commun. En effet, c'est peut-être surtout par rapport aux enchaînements des événements que la magie se trouve en rupture. Et c'est de ce point de vue-là que le montage classique constitue de l'anti-magie.

De l'anti-syntagmatique à la multi-syntagmatique

En effet, la grande syntagmatique de Metz est, pour la plus grande partie, une narratologie déguisée — ce qui explique que, le moment venu, les sémioticiens du cinéma l'ont abandonnée à la faveur d'une théorie narratologique quelconque.

Metz l'a dit lui-même, sa sémiotique est surtout une description de l'esthétique d'Hollywood à l'époque classique. Cependant, à un certain niveau, on pourrait dire que ce disant il diminue inutilement la portée de sa macro-syntagmatique. Après tout, presque tous les films contiennent leurs trames narratives, qui tendent à les « normaliser », même quand ils contiennent des éléments fantastiques («magiques », comme le disait Gibson, ou « rhétoriques », comme nous préférions le dire), comme c'est le cas de Méliès à Buñuel, ou quand ils sont constitués d'éléments purement géométriques ou autrement abstraits, tels que ces rares occurrences, les films « formels » de Clair, de Richter, d'Eggeling, etc.

Même « *Koyaanisqatsi* »² de Reggio ne réussit pas complètement à éviter une certaine narrativité, même si, la plupart du temps, il ne s'agit que de la narration d'un regard (ce qu'il ne faut pas prendre littéralement, à la manière de Curry 1995, qui donne l'impression de s'imaginer des vrais voyageurs, occupant les positions de la caméra, tels ces anges de quelques films récents de Wenders). Cela dit, la part de rhétorique que l'on retrouve dans les films de Méliès et Buñuel fait évidemment intervenir une certaine rupture de contiguïté et de factorialité (la relation de la partie au tout), comme dans notre première dimension rhétorique, qui décrit le degré de divergence par rapport à l'intégration prévue ; celle des films abstraits, ainsi que celle de « *Koyaanisqatsi* », participe de notre deuxième dimension qui concerne plus ou moins de similarité que prévu ; et on trouverait sans doute aussi des traces de la troisième dimension, qui a trait au degré de fictionnalité, surtout dans les films formels.

Or, même si tous les films – ou presque – relèvent plus ou moins d'un modèle de description narrative, ce modèle reste pourtant, dans tous les cas, sérieusement réducteur. Puisque le film est constitué d'images, il ne peut jamais être épousé par un modèle linéaire, tel que la narrativité. Nous ne voudrions certes pas reprendre

ici l'opposition naïve, que l'on trouve déjà chez Saussure (1968 :39), mais qui a ensuite été redécouverte tellement des fois par ceux qui ne l'ont pas lu, entre la bidimensionnalité de l'image et l'unidimensionnalité du langage, qu'à la manière de Lessing, on transplante ensuite au récit. Si, comme dans le cas de la langue, l'on veut parler des axes de combinaison, l'image n'est nullement bidimensionnelle : au contraire, elle contient tout un réseau de connections, dont toutes sont susceptibles de participer à une rhétorique du montage. Ce fait est lié au phénomène de *resémantisation* dont nous avons parlé ci-dessus. Si l'on dit, d'un autre côté, que le récit relève de la linéarité, cela doit être entendu dans un sens précis : de nombreux détails sont sans doute appelés à se répéter d'une instance à l'autre dans la continuité des photogrammes (dont l'existence perceptive, nous l'avons vu, est entièrement fictive), mais ces conglomérats d'événements sont toujours mené d'en haut par des éléments qui les dominent et les organisent pour leur compte, soit, par des *dominants*, au sens où l'entendait l'école de Prague, et cette chaîne des dominants relève dans ce cas de la narrativité. Mais réduire un film à cet enchaînement narratif (ce que font moins couramment les cinéphiles que ceux qui s'occupent de l'analyse du cinéma), c'est refuser de prendre en compte son caractère de signification visuelle.

Ce qui est codifié dans la grande syntagmatique de Metz, c'est précisément la dominance, dans le sens plus subtil de l'école de Prague, du narratif sur le descriptif. Et il faut avouer que, depuis son invention, le cinéma a été dominé par la narrativité. Ailleurs, nous avons distingué trois manières différentes de catégoriser les images (à part la classification par la nature plastique, telle qu'elle est pratiquée par Floch, Thürlemann, et le Groupe μ) : d'abord, on peut concevoir une manière de regrouper les images qui dépend de leurs *modes de construction*. La photographie, par exemple, est d'abord une certaine manière de construire une image, moyennant l'outil qu'est l'appareil photographique, et elle est différente,

dans cette mesure, de la peinture, du dessin, etc. Les deux autres principes de classification sont clairement de nature sociale: c'est le cas des catégories d'images définies par l'effet socialement prévu (qu'il faut distinguer de l'effet réellement obtenu, et de l'intention personnelle d'un certain créateur d'images): la publicité, par exemple, doit vendre, la caricature sert à rendre quelqu'un ridicule, et les images pornographiques sont censées produire une excitation sexuelle. La séparation des catégories selon les canaux par lesquels les images circulent repose également sur des distinctions sociales: dans ce sens, on peut distinguer la carte postale, l'affiche, etc. Dans ces derniers cas, nous allons parler des *modes de fonctionnement* et des *modes de circulation*, respectivement.

Beaucoup des catégories socialement reconnues sont en fait des cumuls des différentes catégorisations: la carte postale, par exemple, tend à être une photographie ou un dessin (rarement une lithographie, une aquarelle, etc.) et à remplir un but de contact social, associé à l'humour ou à la transmission d'une information (normalement positive) sur son lieu d'origine. L'art est une catégorie très complexe, dont le but socialement reconnu est très flou (du moins actuellement), et dont les canaux de circulation sont relativement bien délimités, du moins depuis la genèse de la notion d'art dans le sens actuel du terme; or, l'histoire du modernisme a constituée un bouleversement incessant des catégories de construction concevables à l'intérieur de l'espace défini par ce but socialement reconnu et ces canaux de circulation. D'une manière parallèle, ce que Metz appelle le cinéma d'Hollywood constitue le cumul d'un certain mode de construction avec un certain mode de fonctionnement et un certain mode de circulation.

La vraie rhétorique du cinéma consisterait sans doute à faire fi des entrelacements entre ces différentes modes de l'image, que nous connaissons comme le cinéma d'Hollywood, et, largement, comme le cinéma tout court. Mais

c'est en changeant notre première variable, le mode de construction, que nous rencontrons plus aisément de quoi opposer au modèle canonique : en ignorant la différence que constitue la construction par la vidéo (qu'elle soit analogique ou numérique) par rapport au film traditionnel,³ nous pouvons découvrir ce qui constitue le bouleversement total du cinéma canonique de Metz, la vidéo musicale. Parce que là, le plus souvent, c'est bien le descriptif (dans le cas le plus typique, des images des artistes en train de jouer leurs instruments ou de chanter) qui l'emporte sur le narratif (des scènes plus ou moins fictives de la vie des artistes). Autrement dit, la vidéo musicale renverse l'ordre de subordination que l'on trouve dans le cinéma : non seulement les scènes descriptives semblent dominer sur les scènes narratives, qui sont, pour ainsi dire, enchaînées dans du descriptif, mais c'est du côté du descriptif, et non pas du narratif, qu'il faut aller chercher l'enchaînement qui crée la totalité filmique (dans le sens large du terme). Il est vrai que ceci ne vaut pas pour toutes les vidéos musicales. Il est également vrai que l'on peut retrouver des aspects de cette organisation déjà dans la publicité (même la publicité que l'on passait avant le début du film au cinéma, avant l'avènement de la télévision). Mais les spots publicitaires sont en général trop courts pour déployer cette logique inverse d'une manière suffisamment claire.

Il y a encore une manière dont la vidéo musicale semble constituer l'inversion du cinéma tel que nous le connaissons : elle est largement fragmentaire. L'enchaînement descriptif qui se substitue à la narrativité pour créer une totalité filmique est bien souvent porté uniquement par la bande-son. Exprimé en termes rhétoriques, ceci veut dire que la vidéo musicale relève de notre première dimension, la divergence croissante par rapport à l'intégration attendue. On peut le vérifier à la fois au niveau de la contiguïté, où apparaissent des images d'objets et d'événements qui ne se voisinent pas habituellement dans le monde de la vie ; et au niveau de la factorialité (la relation de la partie au tout), où l'on découvre une

analyse incessante en termes de parties, des propriétés et des perspectives d'une seule et même totalité, qui est souvent l'artiste lui-même ou elle-même. En effet, cette obsession de diviser toujours à nouveau le même objet est ce qui fait de la vidéo musicale quelque chose de plus qu'un « zapping » dirigé par le destinateur plutôt que par le destinataire. Il faut ajouter qu'ici encore (comme dans les films « moins narratifs » dont nous avons parlé ci-dessus) il y a une préférence pour la répétition, ce qui veut dire qu'ils font intervenir notre deuxième dimension, du côté de plus de similarité que prévu.

Dans un sens, la vidéo musicale s'apparente beaucoup plus à l'image statique que le cinéma canonique. Elle ressemble un peu à une suite de photographies, la différence étant que les objets apparaissant dans ces photographies bougent. En effet, le temps de la vidéo musicale, contrairement à celui du cinéma, n'est pas iconique. On se rappelle que, selon Lessing, seule la langue est capable d'exprimer le temps d'une manière adéquate, parce que sa chaîne des signifiants se déroule dans le temps, alors que l'image, ayant des signifiants spatiaux, est réduite à signifier l'espace. Cependant, comme je l'ai fait observer ailleurs (Sonesson 1988), le temps du signifiant est rarement en synchronie avec le temps du signifié (comme dans le fameux exemple du bouclier d'Hector). Le cinéma, par contre, comme l'a noté Bayer (1975), est temporellement iconique : son signifiant mime son signifié. Il faut évidemment ajouter, non seulement que ceci vaut seulement dans le cas général, exception faite de tous les flash-backs, les séquences alternées, etc., mais aussi que l'observation ne s'applique qu'au niveau supérieur des configurations filmiques linéarisées par la narration, non pas aux niveaux inférieurs des configurations imagières résemantisées.

Il existe au moins un cas où, au lieu d'être abolie, la narrativité a été multipliée : dans « Prospero's Books » de Greenberg,⁴ la narration centrale est

accompagnée de toute une série de récits parallèles qui se jouent à l'arrière-scène. Or, cet arrangement, qui est sans doute plus « réaliste » que la filière narrative unique que l'on trouve dans le cinéma normal, est pourtant ressenti comme étant fortement « rhétorique », en rupture par rapport à la norme. C'est que le monde de la vie est littéralement égocentrique : il est organisé autour d'un ego, d'un origo, d'un je-ici-maintenant. Comme le champ de la conscience, il a son thème, son champ thématique, et ses marges (Cf. Gurwitsch 1957). L'image statique ne fonctionne pas autrement. Mais, alors que l'on peut observer des objets apparaissant sur le fond derrière l'objet thématique, il est impossible de suivre plusieurs trajectoires narratives en même temps. Il faut obligatoirement revoir le film.

Mais les narrativités parallèles de Greenberg posent aussi de nouveau la question sur les unités du cinéma. Quel sont en effet ici ces éléments que l'on « monte » ensemble dans le montage ? Ou la rhétorique de cette œuvre est-elle déjà au-delà du montage ?

Transformations locales et globales au cinéma

Ce ne sont pas seulement les séquences narratives parallèles à la manière de Greenberg qui posent encore une fois le problème concernant les unités susceptibles d'être combinées ou « montées » au cinéma. En effet, tous les films qui combinent des dessins animés avec des séquences « réelles », tels que « Casper »⁵, ou, d'une manière encore plus extrême, « The Mask »⁶ montrent clairement que la question sur les unités du cinéma n'est pas résolue.

La considération de ce genre d'exemples va nous amener à retourner, à un autre niveau, et dans une autre terminologie, à la conception de Pasolini.

On connaît la thèse de Barthes (1964:28) selon laquelle la photographie est un message sans code, autrement dit, un langage « quasi-tautologique ». Cette thèse se

prête à de nombreuses objections, que nous avons d'ailleurs formulées dans un autre contexte (Cf. Sonesson 1989a,II.1.). Or, c'est en considérant les différences que voit Barthes entre le dessin et la photographie que nous allons découvrir l'intérêt de ses observations: le dessin, contrairement à la photographie, nous dit-il (1964:34f), suppose un ensemble de transpositions réglées; il ne reproduit pas toutes les propriétés de l'objet; et, pour être maîtrisé, il suppose un apprentissage. Ces observations ne sont pas du même ordre. En fait, tout ce que dit Barthes peut être résumé, et précisé, en disant que, selon cette conception, le dessin est un *ensemble de règles de transformation permettant de corréler l'expérience perceptive avec des traces produites par un crayon sur une feuille de papier*; que cette corrélation présuppose *une segmentation particulière du monde de la perception, dans laquelle certaines propriétés (ou certains types de propriétés) sont incluses, et d'autres ont été rejetées comme étant non-pertinentes, alors qu'à l'intérieur du premier groupe de propriétés, certaines sont accentuées, et d'autres se trouvent subordonnées*; et que tout ceci a lieu *dans des circonstances historiques particulières, qui déterminent, dans une certaine mesure, les exclusions et les accentuations* (Cf. Sonesson 1989b; 38ff; 1994b; 1999: 2001).

Une fois formulée ainsi, la thèse de Barthes s'avère avoir besoin de quelques modifications: on voit que la photographie également suppose des règles de transposition. Seulement, elles ne sont pas nécessairement conscientes pour celui qui crée l'image, et elles n'ont pas besoin de l'être, puisqu'elles se trouvent en partie intégrées à l'appareil photographique, dans le système de lentilles, etc. Mais il y a plus. Les principes de pertinence incarnés dans l'appareil photographique ont un caractère *global*, et ne permettent que des variations *globales*, contrairement à ceux qui déterminent le dessin, qui admettent des sélections *locales*. Barthes le dit bien en observant que, là où le dessin ne reproduit pas tout, « la photographie, si elle peut choisir son sujet, son cadre et son angle, ne peut intervenir à l'intérieur de

l'objet (sans truquage) » (1964:35). En effet, toutes les propriétés qui ont été citées pour démontrer le caractère conventionnel de la photographie sont plutôt de ce genre: ainsi l'abolition de la troisième dimension, la projection sur une surface plane moyennant un réseau perspectif, la délimitation de l'espace par le cadre, l'exclusion du mouvement, la nature cyclopéenne et statique de la vision, le caractère granulaire de la surface, l'annulation ou déformation des couleurs, la modification de l'échelle, la suppression des stimuli non-visuels, et ainsi de suite (Cf. Gubern 1974:50ff, 1987, 156ff, Ramírez 1981:158ff: Sonesson 1989b,40ff).

Une image est donc d'abord une manière de disposer des marques sur une surface. Dans cette même optique, James Gibson (1978:229f, 1980: xii ff) a établi une distinction entre deux grands ensembles d'images suivant la manière dont les marques ont été transférées à la surface: elles sont *chirographiques* si les marques ont été produites avec les mains, éventuellement prolongées par un instrument simple, tel un stylo, un crayon, ou un burin; et elles sont *photographiques* si les marques sont le produit de la lumière projetée de l'objet représenté par la surface. Sans faire référence à Gibson, Roman Gubern (1987:46ff) introduit une distinction d'une portée plus générale, en opposant les images chirographiques aux images *technographiques*, produites à l'aide d'un outil complexe ou une machine, qui peut être un appareil photographique, mais aussi une caméra cinématographique, une caméra vidéo, et sans doute un ordinateur.

Dans les deux cas, donc, nous avons affaire à une série de règles de transposition, moyennant, dans le premier cas, un instrument simple tenu à la main, et, dans l'autre cas, un appareil complexe dans lequel les règles sont en partie incorporées à l'appareil. Corrélativement, on pourrait dire que la chirographie est caractérisée par une suite de *microdécisions*, qui concernent chaque occasion où un point du premier espace (le monde de la perception ordinaire) peut être projeté sur

un point de l'autre espace (la surface de l'image), alors que la technographie se caractérise par un ensemble de décisions, qui sont globales, dans le sens où elles s'appliquent au même moment aux deux espaces corrélés dans leur totalité. Or, il existe une exception : l'image de l'ordinateur, alors qu'elle relève sans doute de la technographie, crée des corrélations par l'intermédiaire d'un grande nombre de microdécisions.

Alors que nous étions occupés à discuter les thèses de Barthes et de ses critiques, l'objet même de la discussion a changé. Les limites entre une photographie et un truquage deviennent de plus en plus illusoires. Ce n'est pas seulement que certaines des restrictions globales ne sont plus valables: l'holographie permet de retrouver les trois dimensions, et une photographie traitée par un ordinateur peut être transposée dans les trois dimensions, en calculant les autres perspectives possibles. Grâce à un logiciel graphique tel que « Photoshop», une photographie peut être « truquée» avec une étonnante facilité. Nous savons qu'une image vidéo peut être modifiée, localement aussi bien que globalement, même au cours d'une émission directe. Rien ne nous empêche en principe de faire la même chose, et ceci de différentes manières chaque fois, en allant chercher une photographie sur notre disque CD pour la projeter sur l'écran du téléviseur.

Les images synthétisées par ordinateur, qui ressemblaient exactement aux photographies, ne permettent pas seulement d'ajouter des détails non-existants aux référents repris par les images: elles peuvent créer les référents de toutes pièces. En apparence, les règles de transposition caractéristiques du dessin, selon Barthes, deviennent valables pour la photographie. Les référents n'ont pas besoin d'exister, mais l'illusion référentielle subsiste. La photographie, contrairement à l'avis de Barthes, n'est plus la science du particulier. Elle peut très bien être le résultat d'une série de manipulations générales.

On est sans doute en droit de se demander dans quel sens ces considérations sont aptes à revendiquer la conception de Pasolini. Après tout, Pasolini voulait évidemment dire, comme Barthes, que la photographie était « quasi-tautologique », et nous venons de voir que cette idée est irrecevable. Or, ce que des exemples comme « Casper » et « The Mask », et également « Prospero's Books », servent à démontrer, est que ces éléments qui sont « montés » ensemble au cinéma ne peuvent pas être uniquement « des plans », « des prises de vue » ou « des cadres », pas même d'ailleurs des photogrammes ; mais ce sont des éléments qui sont intérieurs à ces unités, donc, comme le disait Pasolini, « des choses » – avec cette réserve qu'il s'agit des choses-telles-qu'elles-apparaissent-dans-le-film, c'est-à-dire, ayant subi l'effet des règles de transformation.

S'il est ainsi, la sémiotique du cinéma restera distincte de la sémiotique du monde de la vie. Les « choses-du-cinéma » ne sont pas simplement les choses de ce monde-ci.

Le degré zéro du cinématographique

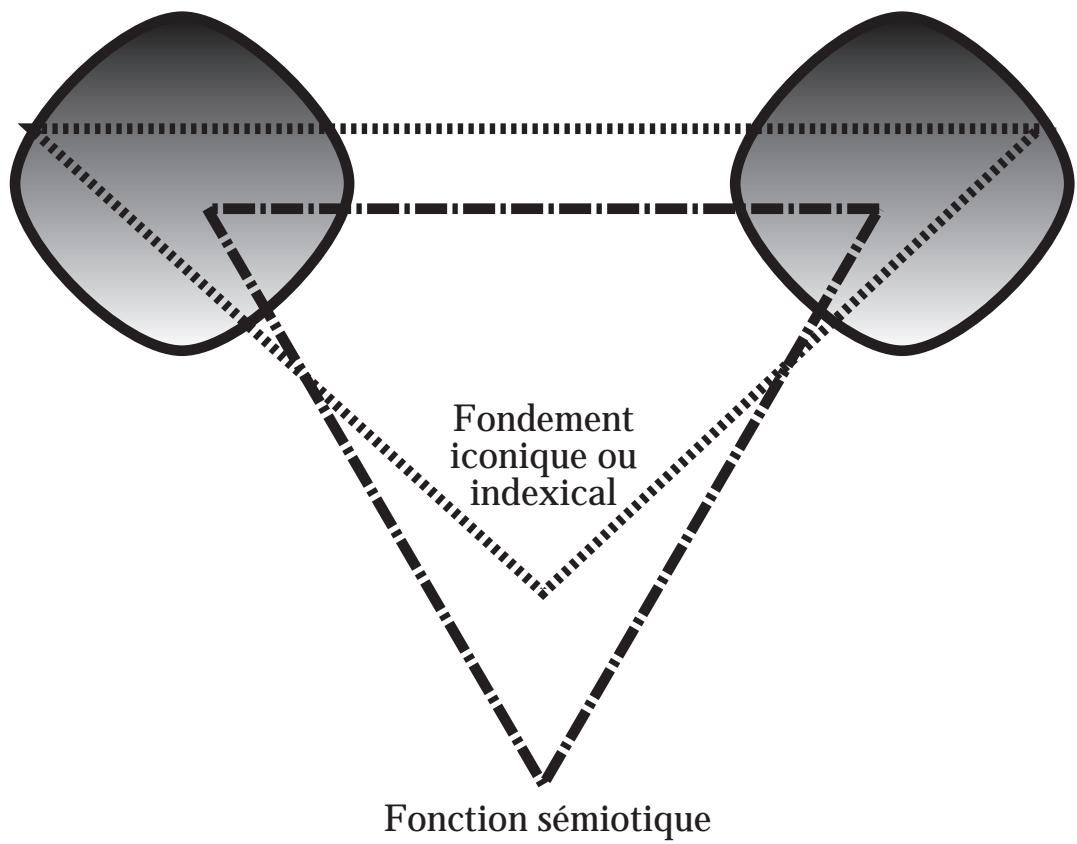
Ces dernières considérations nous amènent à poser de nouveau la question du caractère rhétorique du « cinéma d'Hollywood », dans le sens de Metz. Ce degré zéro du cinéma est-il aussi le degré zéro de la rhétorique ? Si, comme nous l'avons conclu ci-dessus (et comme Mitry 1987 l'a soutenu avant, pour différentes raisons), le cinéma n'a pas de grammaire, mais constitue une rhétorique de prime abord, cela laisserait au « cinéma d'Hollywood » comme seule alternative la simple reproduction de la réalité. Mais nous avons vu que la photographie, et par conséquent le film, passent par un ensemble de règles de transformation. Même les « choses-du-cinéma d'Hollywood » ne sont pas les choses du monde de la vie.

Dans la langue verbale, où le sens est d'abord créé à partir d'un répertoire d'unités et de règles assurant leurs combinaisons, le sens rhétorique est secondaire.

Ce n'est pas le cas, cependant, dans la semiōse iconique: ici, le signe, en tant qu'il a un sens différent de son référent, a déjà partie liée avec la rhétorique. Il est dans la nature du signe iconique de poser à la fois la ressemblance et la dissimilitude avec son objet: par ce premier trait, le signe crée une attente d'identité que, par le deuxième aspect, il déçoit nécessairement. C'est pourquoi une rhétorique qui se réduit à ce que le Groupe μ (1992:295ff) appelle « les transformations hétérogènes » (différents styles de reproduction dans une même image) est nécessairement une rhétorique tronquée : il faut y ajouter des « transformations homogènes », qui sont précisément ces règles de transformations faisant passer du monde à l'image dont nous avons parlées ci-dessus (cf. Sonesson 1997: 52f). Il suffit sans doute des transformations hétérogènes pour rendre compte de « Casper » et de « The Mask », et même peut-être de « Prospero's Books » ; mais les films « ordinaires » relèvent d'une autre rhétorique.

Au fond, on retrouve Metz dans le même camp que Barthes et Pasolini : il croit à la transparence de l'image au monde. Tandis que la photographie retient une certaine consistance de chose qui lui permet, à en croire Metz (1990), de devenir un objet-fétiche, le film est plutôt du côté du rêve et de l'hallucination : il ouvre d'abord à l'identification du spectateur (Metz 1977). Si, selon le tout dernier Metz (1991), l'image du cinéma n'est pas perçue comme l'image-de-quelqu'un, c'est sans doute d'abord parce que, dans la conception de Metz, le film n'est pas vécu comme une suite d'images, et donc non plus comme une séquence de signes. Il est permis de ne pas être d'accord avec cette description. Nous voyons difficilement comment on pourrait y opposer des arguments : il nous semble simplement qu'il s'agit là d'une mauvaise phénoménologie de l'expérience cinématographique.

L'argument que l'on pourrait néanmoins avancer relève de la théorie générale de l'iconicité. Contrairement aux deux autres catégories de signes, l'indice et le

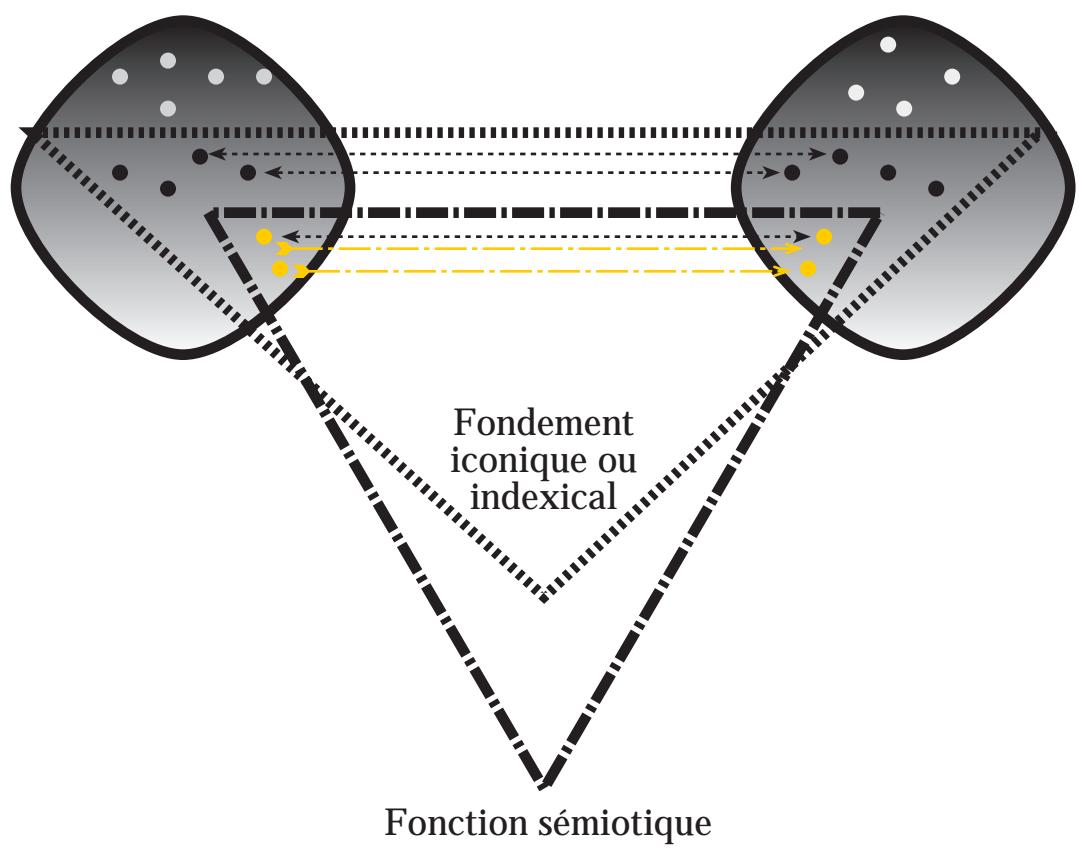


symbole (dans le sens de Peirce), l'icone pose à la fois son identité et sa différence par rapport à ce qu'il représente. Il introduit une ressemblance sur le fond d'une dissimilitude fondamentale (Sonesson 1989 ; 1994a, b ; 2000a). Il se retrouve donc toujours quelque part sur l'échelle rhétorique qui va de plus de ressemblance à moins de ressemblance que prévu (Sonesson 1997 ; 2001c).

On sait que, pour Peirce, l'icone est une priméité, l'index une secondéité, et le symbole une tercéité; mais, en même temps, tout signe, en tant que tel, est une tercéité. La seule manière de résoudre cette contradiction consiste à voir, dans l'iconicité ainsi que dans l'indexicalité, des conditions de possibilité des signes qui y correspondent.

Dans une de ses nombreux définitions du signe, Peirce dit qu'une expression («representamen») ne représente jamais le contenu («object») que d'un certain point de vue qu'il appelle le *fondement* («ground»). Ailleurs, il identifie ce fondement à l'abstraction, ou à la propriété que l'on retrouve dans deux choses noires. On peut donc concevoir ce fondement comme ce qui sert à isoler celles des propriétés de l'expression qui sont pertinentes par rapport au contenu et vice versa — en quoi il est équivalent à la «forme» de Hjelmslev et, même plus largement, à la «relevance» de la phénoménologie (Gurwitsch, Schütz). Dans le cas de la girouette, mentionnée par Peirce, l'expression n'a pas besoin de ressembler à un coq, puisque cela ne fait pas partie de son fondement, qui est ici iconique; quant au contenu, à savoir le vent, sa force, entre autres choses, manque de pertinence pour le fonctionnement du signe, et ne fait donc pas partie de son fondement, qui dans ce cas est indexical: c'est la contiguïté à la direction, mais non pas à la force, qui est pertinente (voir Sonesson 1989a,III.1. et Figure 1).

Dans ce sens, l'iconicité n'est même pas un signe potentiel. En effet, si l'on prend au sérieux la notion de priméité, il faut dire que chacun des objets pris



séparément constitue une iconicité, mais seulement un fondement iconique potentiel, alors que deux objets ensemble peuvent former un fondement iconique réel, mais seulement un signe iconique potentiel; ce n'est qu'avec le troisième élément, la fonction de signe, qu'il en résulte une icone. Contrairement à l'iconicité, l'indexicalité, qui est une secondéité, est, à ce stade déjà, réelle; mais il n'est qu'un signe potentiel. Quant à la tercéité du signe conventionnel (le «symbole» au sens plutôt idiosyncrasique de Peirce), elle n'est qu'une absence de fondement: aucune relation n'existe entre les unités indépendamment de la fonction sémiotique (voir Figure 2).

Cette figure, que nous avons dessinée en toute innocence, ressemble étrangement à ce que Fauconnier (1994), première manière, appelle la projection d'un espace mental à un autre. Il est vrai que Fauconnier (1994 : 12ff) lui-même utilise des images (ou plus exactement des phrases sur des images) comme exemples, et il cite même le signe comme une instance des espaces mentaux (Sweetser & Fauconnier 1996).⁷ Selon ce modèle, l'espace mental qui est identique à l'écran pose un autre espace qui n'est pas tout simplement le monde réel.

Selon notre manière de voir, une telle projection d'un espace mental à un autre déterminée par un fondement iconique n'est pas tout à fait comparable à une projection entre deux éléments dont les propriétés sont arbitrairement différentes. En posant une ressemblance entre deux espaces mentaux, on pose en même temps leur altérité insurmontable. Pour cette raison, loin d'être transparent, le signe iconique tend à rendre le caractère du signe particulièrement palpable.

C'est dans ce sens aussi, qu'en tant que principe de construction cinématographique, la rhétorique va bien au-delà du montage.

Références:

- Barthes, Roland, 1964: «Rhétorique de l'image», in *Communications*, 4, 40-51.
Repris dans Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris: Seuil 1982; 25-44.
- Bayer, Udo, 1975: *Lessings Zeichenbegriffe und Zeichenprozesse im 'Laokoon' und ihre Analyse nach der modernen Semiotik*. Stuttgart: Sans éditeur.
- Curry, Gregory, 1995 : *Image and mind. Film, photography, and cognitive science*. New York : Cambridge University Press.
- Eco, Umberto, 1968: *La struttura assente*, Milan : Bompiani.
1970 : « Sémiologie des messages visuels », in *Communications* 15, 11-51.
1971 : « Sobre las articulationes del código cinematográfico », in *Problemes del nuevo cine*. Pérez Extremadura. M. (ed), 78-108 ; Madrid : Alianza Editorial.
1972 : « Introduction to a semiotics of iconic signs », in *VS*, 2, 1-14.
1976: *A theory of semiotics*. Bloomington : Indiana University Press.
1978 : « Pour une reformulation du concept du signe iconique », in *Communications* 29, 141-191.
1984a : *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington : Indiana University Press.
1984b: Perspectivas de una semiótica de las artes visuales, dans *Revista de estética*, 2, pp. 5-14.
1997 : *Kant e l'ornitorinco*. Milan : Bompiani
- Fauconnier, Gilles, 1994 : *Mental spaces*. New York : Cambridge University Press. Second edition.
- Garroni, Emilio, 1973: *Progetto di semiotica*. Laterza, Bari.
- Gibson, James, 1978: «The ecological approach to visual perception of pictures»,

- in Leonardo, 4:2: 227-235.
- 1980: «A prefatory essay on the perception of surfaces versus the perception of markings on a surface», in Hagen, Margaret, éd., *The perception of pictures, volume I: Alberti's window*. New York: Academic Press; pp. xi-xvii.
- 1982: *Reasons for realism. Selected essays of James J. Gibson*, Edward Reed, & Rebecca Jones, (eds.). Hillsdale, New Jersey, & London: Lawrence Erlbaum Ass.
- Groupe μ, 1992 *Traité du signe visuel*. Seuil : Paris.
- Gubern, Roman, 1974: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Editorial Lumen.
1987. *La mirado opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gurwitsch, Aron, 1957 : *Théorie du champs de la conscience*. Bruges : Desclée de Brouwer.
- Husserl, Edmund, 1939 : *Erfahrung und Urteil*. Prag : Academia Verlagsbuchhandlung.
- Luckmann, Thomas, 1980 : *Lebenswelt und Gesellschaft*. Paderborn : Schöning.
- Metz, Christian, (1990) « Photograph and fetisch », in *The critical image. Essays on contemporary photography*. Sqioers, Carol, ed. 155-164. Seattle: Bay Press.
- 1991 : *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris: Klincksieck.
- Mitry, Jean, 1987. *La sémiologie en question*. Paris: Les éditions du cerf.
- Pasolini, Pier Paolo, 1972 : *Empirismo eretico*. Milan : Garzanti.
- Piaget, Jean, 1967 : *La psychologie de l'intelligence*. Paris : Armand Colin
- 1970 : *Epistémologie des sciences de l'homme*. Paris : Gallimard.
- Ramírez, Juan Antonio, 1981: *Medios de masas e historia del arte*. Madrid:

Ediciones Cátedra. Segunda edición.

Rosch, Eleanor, 1973: « On the internal structure of perceptual and semantic categories », dans Moore, Th., éd., *Cognitive development and the acquisition of language*. Academic Press, New York & London; pp. 111-144.

Saussure, Ferdinand de, 1968 : *Cours de linguistique générale I*. Engler, Rudolf (ed.). Wiesbaden : Harrassowitz.

Schütz, Alfred, 1967: *Collected papers I: The problem of social reality*. Nijhoff, The Hague.

Sonesson, Göran, 1988 *Methods and models in pictorial semiotics*. Report 3 from the Semiotics Project. Lund : Institute of Art History.

1989a: *Pictorial concepts. – Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. ARIS/Lund University Press, Lund.

1989b *Semiotics of Photography. On tracing the index*. Report 4 from the Semiotics project. Lund : Institute of Art History.

1992a: *Bildbetydelser*. Lund : Studentlitteratur.

1992b, The semiotic function and the genesis of pictorial meaning, in Tarasti, Eero (éd.), *Center/Periphery in representations and institutions. Proceedings from the Conference of The International Semiotics Institute, Imatra, Finland, July 16-21, 1990*. Imatra: Acta Semiotica Fennica, 211-156

1994a. « Pictorial semiotics, Gestalt psychology, and the ecology of perception» . *Semiotica*. 99-3/4, 319-399.

1994b « Prolegomena to the semiotic analysis of prehistoric visual displays» . *Semiotica*. 100-2/4, 267-331.

1994c. « Sémiotique visuelle et écologie sémiotique » . *RS/SI*, vol 14, nos 1-2,

31-48.

1996a « An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics. Compte-rendu de Groupe μ , *Traité du signe visuel*. » *Semiotica*, 109, 1/2, 40-141

1996b « Le silence parlant des images ». *Protée*, 24, 1, 37-46, 40-141.

1997 « Approches to the Lifeworld core of visual rhetoric. » *Visio* 1:3, 49-76.

1999: « Post-photography and beyond. From mechanical reproduction to digital production », *Visio* 4, 1, 11-36.

2000: « Iconicity in the ecology of semiosis », In *Iconicity - A Fundamental Problem in Semiotics*. Troels Deng Johansson, Martin Skov & Berit Brogaard (eds.), 59-80. Aarhus: NSU Press.

(2001a) « De l'iconicité de l'image à l'iconicité des gestes », *Oralité et gestualité Actes du congrès ORAGE 2001 , Aix-en-Provence, Juin 18-22, 2001*. Cave, Christian, Gua~itella, & Santi, Serge, (éds.), 47-55. Paris : L'Harmattan.

(2001b) « The pencils of nature and culture », *Semiotica*, 136, Autumn 2001.

(2001c) « Retorica del mondo della vita », in *Modo dell'immagine*, Basso, Pierluigi (ed.), 93-112. Bologna : Eculpario. Actes du congrès l'AISV, Sienne, Italie, Juin 1998.

Sweetser, Eve, & Fauconnier, Gilles, (1996) « Cognitive links and domains : Basic aspects of mental space theory », in *Spaces, Worlds, and Grammar*. Fauconnier, Gilles, Sweetser, Eve, (eds), 1-28. Chicago & London : The University of Chicago Press

Notes:

¹ C'est là, si nous comprenons bien, la conclusion tirée par Garroni (1973:71f).

² Film de Godfrey Reggio (États-Unis 1983).

³ Il est évident que, dans bien des cas, au début surtout, même ces films étaient tournés d'une manière traditionnelle, et ce

n'était qu'afin de les préparer à leur entrée dans des canaux de circulations différents qu'ils ont été transformés en vidéo.

⁴ Film de Peter Greenaway (Angleterre/Hollande 1991).

⁵ Film de Brad Silberling, produit par Steven Spielberg (États-Unis 1995).

⁶ Film de Charles Russell (États-Unis 1994).

⁷ Le problème est sans doute de savoir s'il y a quelque chose qui n'est pas une instance d'espaces mentaux pour Fauconnier.